

Friedrich Geiger, Tobias Janz: Ökonomie und Kanon, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 858-888.

Friedrich Geiger / Tobias Janz: Ökonomie und Kanon, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 858-888.

Der Kanon der Musik

Theorie und Geschichte

Ein Handbuch

Herausgegeben von
Klaus Pietschmann und
Melanie Wald-Fuhrmann

et+k

edition text+ kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86916-106-8

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Musikerparnass, Stich von Luigi Scotti, wahrscheinlich zwischen 1801 und 1807

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik
im RICHARD BOORBERG VERLAG GmbH & Co KG, München 2013
Levelingstr. 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Satzkiste GmbH, Johannesstraße 72, 70176 Stuttgart
Druck und Bindung: freiburger graphische betriebe GmbH & Co. KG,
Bebelstraße 11, 79108 Freiburg



PA30m

Friedrich Geiger / Tobias Janz

Ökonomie und Kanon

Die Ökonomie war lange Zeit kein Thema der Musikgeschichte. Dies mag daran liegen, dass sich mit der Ausdifferenzierung und Trennung der sozialen Sphären im 18. Jahrhundert der Begriff des Ökonomischen zunehmend auf den Tausch und die Zirkulation von Geld und Waren verengte, während sich die Kunst als ein im Idealfall autonomer Bereich verstand, von dem gefordert wurde, dass er sich gegenüber den Motiven und Mechanismen der Geld- und Warenökonomie gerade verschließe. Autonom meint in diesem Zusammenhang, dass trotz aller Verflechtung von Komponisten und ausführenden Musikern in den marktförmigen Konzertbetrieb und den Musikalienhandel im Bereich der Poetik und im Kunstgenuss *andere* Gesetze gelten als in der Ökonomie; autonom meint, dass die geschichtliche Entwicklung der Musik in erster Linie vom poetischen und damit nicht-ökonomischen Handeln der Komponisten bestimmt wird sowie von einem Handeln der Rezipienten, das einem rein ästhetischen Interesse oder gar dem von Kant postulierten *interesselosen* Wohlgefallen folgt. Zur Idee der Autonomie der Kunst gehört dann notwendig allerdings auch deren Anderes, nämlich ein ästhetisches Produktions- und Rezeptionsverhalten, das nun gerade durch zwei Grundmotive des »homo oeconomicus« geleitet wird: durch das Streben nach Profit und durch das Begehren.¹ Die Figuren des autonom schaffenden Künstlers und des ästhetisch kontemplierenden Lesers, Hörers oder Betrachters werden in der Moderne deshalb stets von zwei Doppelgängern begleitet, mit denen sie manchmal bis zur Ununterscheidbarkeit verschmelzen: vom Künstler als Unternehmer und Produzenten sowie vom hedonistischen Konsumenten von Kunst – zwei typisch modern Figuren, die im ästhetischen Diskurs der Moderne zwar häufig mit negativen Vorzeichen

1 Zum Verhältnis von Autonomie und ökonomischer Rezeption im Bereich der Bildenden Kunst vgl. Isabelle Graw, »Im Griff des Marktes? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik«, in: *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*, hrsg. von Sighard Neckel, Frankfurt/M. 2010, S. 73–89.

versehen werden, gerade in diesem Sinne aber fester Bestandteil der »ästhetischen Ideologie der Moderne«² sind.

Vor allem aus der Literaturwissenschaft kommen in den letzten Jahren Beiträge, die deutlich machen, dass sich hinter dieser im zeitgenössischen Diskurs fest verankerten Zwei-Welten-Lehre spätestens seit der Romantik eine komplizierte Dialektik verbirgt. Denn auch in der Moderne wirkten ältere Begriffsschichten des Ökonomischen fort, denen eine Trennung von Poetik und Ökonomie insofern noch fremd war, als Ökonomie hier im Wortsinne auf die kluge Organisation und Lenkung der Welt, des Staates, der Gesellschaft oder des familiären Haushaltes bezogen war. So ist »poetische Ökonomie« (»*Iconomica poetica*«) bei Giambattista Vico in der Mitte des 18. Jahrhunderts keine Bezeichnung für die Verflechtung von Literatur und Markt, sondern (in einem für aktuelle kulturwissenschaftliche Diskussionen durchaus anschlussfähigen Sinn³) für die Grundlagen der materiellen Reproduktion der Gesellschaft, wie sie diese in »poetischen Charakteren« dichterisch angelegt und in Schriften niedergelegt hat.⁴ Nicht nur das Fortwirken dieser älteren Begriffstradition in der Moderne durchkreuzt aber das skizzierte Zwei-Welten-Modell, sondern auch eine Verwebung von ökonomischem und künstlerischem Denken und Handeln in der künstlerischen Produktion selbst, wie sie Joseph Vogl für die Literatur am Roman und am Schauspiel seit den 1730er Jahren beobachtet.⁵ In dieser Verwebung werden die Ökonomie bzw. das Handeln des ökonomischen Menschen⁶ einerseits zum Thema

2 Cornelia Klinger, »Modern / Moderne / Modernismus«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Studienausgabe Bd. 4, Stuttgart – Weimar 2010, S. 150–160. Ein ähnlich gelagertes Spannungsverhältnis zwischen kapitalistischer Ökonomie und anti-ökonomischem, utopischem Denken beobachtet die Soziologin Eva Illouz im Bereich der Liebe. Vgl. Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt/M. 2007.

3 Anschlussfähig insofern, als Vico den aktuellen Gedanken der »Kultur als Text« vorwegnimmt, für den es zwischen literarischen Texten und der Struktur der sozialen Wirklichkeit nur fließende Übergänge gibt.

4 Giambattista Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker* (EA 1725), Hamburg 2009, S. 268 ff. Zur theologischen Vorgeschichte des modernen Begriffs der Ökonomie vgl. Dieter Groh, *Göttliche Weltökonomie. Perspektiven der Wissenschaftlichen Revolutionen vom 15. bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2010.

5 Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Zürich – Berlin 2008.

6 Für Vogl ist der »ökonomische Mensch« keine anthropologische Konstante oder bloß ein theoretisches Konstrukt im Sinne der ökonomischen Neoklassik, sondern ein historischer Typus, der erst mit der modernen Ökonomie ab dem Ende des 17. Jahrhunderts auftritt. Vgl. ebenda, S. 11 ff.

der Literatur.⁷ Andererseits wird aber auch mit Analogien zwischen der Zirkulation von Elementen im Medium der Literatur und der Zirkulation von Waren und Dingen in der Ökonomie, mit der Analogie zwischen Geist und Geld bzw. Gold gespielt.⁸ Somit nähern sich die künstlerische Gestaltung und der Umgang mit Kunst selbst den Bewegungsgesetzen der modernen Ökonomie an und reflektieren zugleich diese Verflechtung.

Für den Bereich der Musik stehen Untersuchungen solcher Zusammenhänge noch aus.⁹ Das liegt wohl in erster Linie daran, dass die historisch inzwischen gut aufgearbeitete Dichotomisierung der musikalischen Kultur¹⁰ in der Moderne weiterhin den Blick für Übergänge und Hybride zwischen Kunst und Kommerz, anspruchsvoller und »vulgärer« Musik, ästhetischer Kontemplation und Konsum verstellt. Nicht nur an der Karriere des Terminus »Arbeit«¹¹ oder der Metapher »Ökonomie der Mittel«¹² in der Musikästhetik des 19. und 20. Jahrhunderts, sondern etwa auch anhand der Verwandlung des Geniebegriffs in das heute von Ökonomen und Kunstpsychologen gleichermaßen bemühte Schlagwort von der »Kreativität«, schließlich anhand der Musik selbst – der kanonisierten und

kulturell erinnerten sowie der vergessenen – ließe sich aber zeigen, dass es auch musikgeschichtlich Vermischungen der ästhetischen und der ökonomischen Sphäre gegeben hat, die mehr sind als reine Oberflächenphänomene. Werden mit dem rationalen Be- und Verarbeiten von musikalischen Materialien und dem asketischen Ideal der »Ökonomie der Mittel« Grundsätze des kompositorischen Handelns, der Poetik, bezeichnet, verweist dies auf ein Ethos, das nicht zufällig im ökonomischen Diskurs von Adam Smith bis Max Weber sein Pendant hat. Sichtbar wird eine Haltung, die sich in Ökonomie und Musikästhetik gleichermaßen zeigt und in der Ablehnung von Verschwendung und Vergeudung (von Ideen, von Effekten, von Farbe usw.) fortsetzt.¹³

Die Ökonomie der Musikgeschichte zu untersuchen bedeutet insofern, den Komponisten und den Hörer von Musik in einem Feld zu lokalisieren, das zwar von der Idee einer prinzipiellen Differenz zwischen Kunst und Wirtschaft strukturiert wird, realiter jedoch durch Korrespondenzen zwischen den Systemen und den sie leitenden Grundsätzen sowie von Durchkreuzungen, Vermischungen und Grenzüberschreitungen unterschiedlicher Art gekennzeichnet ist.

Diese Vielschichtigkeit prägt auch das Phänomen der Kanonbildung, das sich als Teilgebiet einer Ökonomie der Musikgeschichte begreifen lässt. Die Perspektive ist ungewohnt, weshalb hier die Zusammenhänge vorerst schlaglichtartig zu beleuchten sind. Methodisch ist dabei die Skala von Bedeutungsnuancen im Blick zu behalten, in denen der Ökonomiebegriff bezogen auf Musik seit dem 19. Jahrhundert begegnet. Sie reicht, analog zur Literatur, von der konkreten Musikwirtschaft bis zur metaphorischen Durchdringung von Poetik und Ästhetik mit ökonomischen Prinzipien und Denkfiguren, die sich – oft unbewusst – im Sprechen und Schreiben über Musik widerspiegeln.¹⁴ Zugleich konterkariert jedoch das dezidiert nicht-ökonomische Selbstverständnis der ästhetischen Moderne den musikalischen Diskurs, weshalb sich dieser durch und durch widersprüchlich präsentiert. Die folgenden Überlegungen sollen zeigen, dass zu den inner- und außerästhetischen Faktoren der Kanonisierung seit der von der kapitalistischen Ökonomie getragenen Modernisierung der westlichen Gesellschaften auch solche gehören, die

- 7 S. z. B. Bernd Blaschke, *Der »homo oeconomicus« und sein Kredit bei Musil, Joyce, Svevo, Unamuno und Céline*, München 2004.
- 8 Reinhard Saller, *Schöne Ökonomie. Die poetische Reflexion der Ökonomie in frühromantischer Literatur*, Würzburg 2007, S. 89 ff.
- 9 Aufschlussreich ist jedoch Hanjo Kestings Dokumentation *Das Pump-Genie. Richard Wagner und das Geld*, Frankfurt/M. 1993. Für die Musikökonomie in vormodernen Gesellschaften vgl. Boris Voigt, *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften*, Kassel 2008. Der von Claudia Bullerjahn herausgegebene Band *Musik und Ökonomie. Finanzieren und Vermarkten von und mit Hilfe von Musik – Musikästhetisches und musikpädagogisches Haushalten*, Hildesheim 2010 fokussiert – mit Ausnahme des Beitrages von Wolfgang Löffler, »Zur Ökonomie der Instrumentation und Komposition«, S. 351–370 – weniger die Ökonomie in der Musik selbst, sondern ihre fragile wirtschaftliche Position.
- 10 Vgl. Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel 1987.
- 11 Ablesbar ist diese Karriere an der Aufnahme in die Lexika. Hatte die *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, die unter der Redaktion von Gustav Schilling ab 1835 in Stuttgart erschien, noch keinen Eintrag zum Stichwort »Arbeit« enthalten, so erscheint er Ende des 19. Jahrhunderts im ersten Band von Hermann Mendels *Musikalischem Conversations-Lexikon*, Berlin 1870, ganz selbstverständlich als »Art und Weise der inneren Ausführung, des Ausbaues eines Tonstückes, der Verwendung des Tonmaterials« (S. 270).
- 12 Vgl. etwa Ulrich Konrad, ein Diktum Schönbergs über Brahms aufgreifend: »Ökonomie und dennoch: Reichtum: Zur Formbildung im ersten Satz des Trios für Klavier, Klarinette und Violoncello a-Moll, op. 114 von Johannes Brahms«, in: *Collegium musicum. Festschrift Emil Platen zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von Martella Guitérrez-Denhoff, Bonn 1985, S. 153–174; ebenso Birger Petersen, »Ökonomie und dennoch: Reichtum: Fasslichkeit bei Brahms und Schönberg«, in: *Die Tonkunst 2* (2008) H. 2, S. 198–205.

- 13 Zum Ethos des modernen Kapitalismus vgl. Max Weber, »Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus«, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen 1986, S. 17–204. Zum Begriff der Arbeit vgl. ebenda, S. 163 ff.
- 14 Hierzu grundlegend Ursula Brandstätter, *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990.

strukturell und funktional dem Bereich der Ökonomie entstammen oder diesem korrespondieren, weshalb sie sich aus einer metaphorisch verstandenen, die Realwirtschaft gleichwohl nicht ausklammernden ökonomischen Perspektive adäquat beschreiben lassen. Historisch gesehen scheint uns dabei bedeutsam, dass es im Prozess der Ausdifferenzierung der modernen Kultur zu einer Dynamisierung und Umbesetzung derjenigen Kräfte und Elemente gekommen ist, die den Kanon in vormodernen und archaischen Kulturen ausmachen. Besaß er dort Wert setzende, stabilisierende Funktion, so weicht diese in der hochkulturellen Sphäre der modernen Kunst zunehmend seiner permanenten Transformation und Umwertung. Stabilität, Identitätsstiftung und Wertbeständigkeit als Funktionsmerkmale des Kanons verlagern sich stattdessen mehr und mehr in jene kulturellen Sphären, von denen die Kunst der Moderne sich gerade distanziert: in den Bereich der massenhaft (re-)produzierten und konsumierten Kulturgüter.

Diese Aspekte – die anökonomische Ideologie des Kanons; der dazu gegenläufige produktive Umgang mit ihm; die Verschiebung seiner hergebrachten Funktionen in den Bereich der Rezeption – sollen im Folgenden skizziert werden. In einem ersten Abschnitt dient Richard Wagners großer Beethoven-Essay von 1870 als Beispiel für die Absetzbewegungen der musikalischen Moderne von der ökonomischen Zivilisation, die sich in Beschreibungen des Kanons kristallisieren. In einem zweiten Abschnitt widmen wir uns dann den gleichwohl offenkundigen Parallelen zwischen ökonomischen Prozessen und der Funktionsweise des Kanons in den Bereichen der Produktion und der Rezeption. Um zu prüfen, inwieweit diese Parallelen über den sprachlich-metaphorischen Bereich hinaus belastbar sind, um musikgeschichtlichen Aufschluss zu gewinnen, greifen wir aus der Fülle möglicher Beispiele für den produktiven Umgang Igor Strawinskys neoklassische Produktionsästhetik heraus, für den rezeptiven Bereich die zeitgenössische Interpretationskultur und die Verwendung kanonischer Musik im Film.

I Zur anökonomischen Ideologie des Kanons

Will man sich dem Phänomen der Kanonbildung in den Künsten aus ökonomischer Perspektive nähern, so wäre für die Moderne zunächst davon auszugehen, dass die Kanonbildung zur bereits genannten »ästhetischen Ideologie der Moderne« beiträgt, von dieser getragen wird und

damit an einer Ideologie teilhat, die Kunst als ein seinem Wesen nach nicht-ökonomisches Phänomen begreift. Hierzu gehört die Vorstellung eines Korpus von musikalischen Kunstwerken, deren Wert gerade nicht verhandelbar, sondern *intrinsisch* ist. Dies lässt sich bereits am Sprachgebrauch beobachten. Denn kanonische Werke werden konventionell als der Diskussion enthobene Autoritäten aufgerufen, während es im Bereich der Kritik durchaus marktähnliche Mechanismen gibt, bei denen der Wert von Kunstwerken erst mit dem Urteil der sachverständigen Kritiker steigt oder fällt. Die Sprachstruktur des Kanondiskurses, d. h. des Diskurses, der die normative Instanz eines Kanons als gegeben voraussetzt, wurzelt im Recht, im *Ritus*¹⁵, für die Poetik der Künste aber auch in der Rhetorik. Das Sich-Berufen auf kanonische Meisterwerke im Sinne allgemein anerkannter Autoritäten entspricht rhetorisch dem Rückgriff auf *Topoi* oder *Loci*, von der einschlägigen Bibelstelle bis zum Zitat kanonischer Texte. In ökonomischen Begriffen käme dem Kanon hier die in der modernen Ökonomie wenig brauchbare, weil unproduktive Kategorie des Schatzwertes am nächsten. Für den Kanondiskurs hat der Kanon die Form eines »Thesaurus«, eines Hortes, das heißt einer Einrichtung, die dem Bedürfnis nach Besitz und Sicherheit dient, nicht den modern ökonomischen Bewegungen von Tausch, Beleiung, Verschuldung, Investition und Gewinnerzielung.¹⁶

In der poetisch-ökonomischen Reflexion des Novalis spiegelt sich diese Differenz in der Unterscheidung zwischen den vielen Büchern der zeitgenössischen Buchseuche auf der einen Seite und den »wahren« Bü-

15 Vgl. zur kulturgeschichtlichen Dimension des Kanons Jan Assman, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007, insb. S. 103–129.

16 Eng mit dem Kanon und dem ihn stützenden Dispositiv verbunden ist der Begriff des Klassischen. Das Klassische, von der Wortherkunft her ein zunächst sozioökonomischer Terminus, der im römischen Steuerrecht eine Steuerklasse – den »*civis classicus*« – bezeichnete, ist in der Kunst das, was vom Wandel der Zeit ausgenommen ist. Auch hierfür wird jener nicht-ökonomische, intrinsische Wert des Vollkommenen, Unübertrefflichen, Vorbildhaften in Anspruch genommen. Basiert die moderne Ökonomie auf dem Zielwert eines Gleichgewichts von Kräften und Bewegungen, die zwischen den Positionen einer (zu erreichenden) Vermehrung (des Profits, des Wohlstands usw.) und einer zu vermeidenden Verringerung verlaufen, was permanenten Tausch, permanente Transformation, Zirkulation, Produktion und permanenten Verbrauch in zeitlicher Perspektive impliziert, so schließt das Klassische Konstanz und Unveränderlichkeit ein. Der Kanon als das Archiv klassischer Kunstwerke steht deshalb immer schon in einem Spannungsverhältnis zum ästhetisch Modernen, das mit den Ideen des Fortschritts, der Entwicklung, des Formverbrauchs und der Innovation nicht nur latente Parallelen zur modernen Ökonomie aufweist, andererseits aber auch eigene Formen der Distinktion vom Markt entwickelt hat.

chern auf der anderen Seite. »Unsre Bücher sind ein unförmliches Papiergeld« – schreibt Novalis 1797 in den *Vermischten Bemerkungen* –, »das die Gelehrten in Kurs bringen. Diese Papiermünzliebhaberey der modernen Welt, ist der Boden, auf den sie, oft in Einer Nacht, emporschießen.«¹⁷ Dem steht das Ideal wertbeständiger, darin dem Gold vergleichbarer Bücher gegenüber, deren Wert sich aus ihrem Geist ergibt: »[...] nur selten wird ein Buch um des Buches willen geschrieben, und wenn Geist gleich edlem Metall ist, so sind die meisten Bücher Ephraimiten« – heißt es im 102. *Blüthenstaub*-Fragment.¹⁸ Bereits vor der Wende zum 19. Jahrhundert stehen sich so die Kunst als Massenware und die Kunst als autonomes Reich des Geistigen einander gegenüber.¹⁹

Richard Wagners *Beethoven* – 70 Jahre später – ist nur eins der vielen Dokumente aus der Blütezeit des bürgerlichen Kanons, an denen sich das Funktionieren des Kanondiskurses und dessen anökonomisches Selbstverständnis beobachten lassen.²⁰ Die kunstphilosophische Argumentationslinie verläuft hier, ähnlich wie in anderen repräsentativen Texten,²¹ ganz selbstverständlich entlang der Gipfelkette der nationalspezifisch aufgefassten europäischen Kunst, und zwar nicht anhand von Meisterwerken, sondern von großen Künstlerpersönlichkeiten: Beethoven – Lessing – Goethe – Schiller als Deutsche, daneben Shakespeare (ohne nationale Identifizierung), Rembrandt und Rubens als Niederländer, Torquato Tasso als Italiener, Palestrina (wiederum ohne nationale Identifikation) usw. Nach dem musikphilosophischen Hauptteil entwickelt Wagner Serien zur Genealogie der Musik: C. P. E. Bach – Haydn – Mozart – Beethoven, daneben J. S. Bach (verglichen mit Albrecht Dürer) als »Führer« des reifen Beethoven. Wagner schließt seinen geschichtsphilosophischen Bogen, der letzten Endes nichts anderes ist als eine rhetorische²² Herlei-

17 Zitiert nach Saller, *Schöne Ökonomie* (Anm. 8), S. 91.

18 *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs / Novalis*. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl, München – Wien 2005, S. 276. Ephraimiten waren Münzen mit verringertem Goldgehalt, die in Preußen während des Siebenjährigen Kriegs in Umlauf gebracht wurden.

19 Vgl. in musikalischer Hinsicht Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst* (Anm. 10), Kap. IV »Die dichotomische Strategie der Musikästhetik«, die ebenfalls mit »kulturellen Doppelwährungen« (S. 130) kalkuliert.

20 Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig 1870, abgedruckt in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, IX, Leipzig 1911, S. 61–126.

21 Vgl. Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt / M. – New York 2006, z. B. S. 140–146.

22 Wagner führt seinen Beethoven-Essay anfangs als imaginäre Rede und sich als Redner zum Beethoven-Jubiläum ein.

tung und Begründung der eigenen Theorie des musikalischen Dramas, jedoch nicht, ohne dem Höhenkamm der deutschen Musik und der europäischen Dichtung und Malerei kontrastierend ein Porträt der modernen Zivilisation gegenüberzustellen. Dem »Versenken in die innere Welt« der Kunst und der großen Künstler folgt die »Betrachtung der äußeren Welt [...], in welcher wir leben«.²³ Hier präsentiert Wagner – anstelle eines »weit gesponnenen kulturgeschichtlichen Irrgewebe[s]«²⁴, in dem man sich nur verlieren würde – nun eine umgekehrte Genealogie, eine Geschichte als Verfallsgeschichte: Er beschreibt die »Umwandlung der poetischen Welt« in die »journal-litterarische Welt«, wo man, statt selbst poetisch produktiv zu sein, Meinungen »für Geld«²⁵ haben könne, er beschreibt die Regression der antiken Welt der Kunst in die moderne, vom »Geschmack« geleitete Welt, wobei Geschmack von der »niedersten Sinnesfunktion« des Schmeckens etwa einer »schmackhaften Sauce« hergeleitet wird.²⁶ Beides verbindet sich bei Wagner im Begriff der »Mode«, seinem Synonym für die moderne Zivilisation. Wagners Genealogie der Moderne ist ebenso typisch für den ästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts wie interessant, da sie gleichzeitig medienhistorisch (von der Erfindung der Schrift über den Buchdruck zu den modernen Zeitungsmedien) und kulturökonomisch (von der Poesie zur Vermarktung von Meinungen, vom Kunstschaffen zum vom Geschmack geleiteten Konsum als dem autoerotischen »Sich-selbst-Schmecken« des »Franzosen«²⁷ alias des modernen Menschen) argumentiert. Klar ist für Wagner jedenfalls, dass in der modernen Zivilisation kein Platz für wahre Kunst ist. Deren Wiederauferstehung erhofft sich der Komponist aus dem »Chaos der modernen Civilisation«, wie das Hervorbrechen des Christentums »unter der römischen Universal-Civilisation«.²⁸ Der Kanon, auf den Wagner hier rekurriert, befindet sich also auf der anderen Seite der modernen Zivilisation und ihren ökonomischen Bewegungsgesetzen, in der »inneren

23 Wagner, *Beethoven* (Anm. 20), S. 113.

24 Ebenda.

25 Ebenda, S. 116.

26 Ebenda, S. 118. Der Terminus »Sauce« hat als musikästhetisches Verdikt eine erstaunliche Beständigkeit, die zu einer bis heute präsenten umgangssprachlichen Verbreitung geführt hat. Gustav Mahler an Alma Mahler am 31. 10. 1907 über ein Stück [*Valse triste*?] von Sibelius: »[ich hörte] ganz gewöhnlichen Kitsch durch diese gewissen »nordischen« Harmonisationsmanieren als nationale Sauce angerichtet«. Henry-Louis de la Grange / Günther Weiß, *Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, Berlin 1995, S. 344 f.

27 Wagner, *Beethoven* (Anm. 20), S. 118.

28 Ebenda, S. 120.

Welt«, der Welt des Geistes, wobei man freilich auch den Gedanken der deutschen Kulturnation gegenüber der französischen Zivilisation mit-schwingen hört.

Dieser Idee des Kanons als eines der von der Ökonomie geprägten »Mode« entrückten Bereichs kam eines seiner Merkmale besonders entgegen: Im Unterschied zu privaten Wertgegenständen, die man als Schatz horten kann, hat man es bei Kunst im Modus der Kanonisierung mit einem *kollektiven* Besitz, besser: mit einem kollektiven Gut zu tun. Ein Bild mag einen Eigentümer haben, ein Musikstück durch Druckrechte geschützt sein. Ein kollektives Gut lässt sich demgegenüber nicht verkaufen, beleihen, verpfänden usw. Ort des Kanons ist das kulturelle Gedächtnis, und es ist seine Immaterialität als Rücklage im kulturellen Speicher (einer Nation, einer Gemeinschaft, der Menschheit), die sich der einfachen Einspeisung in den Warenkreislauf entzieht. Anders als historische Ereignisse, die ebenfalls im kulturellen Gedächtnis aufbewahrt sind, bleiben kanonische Kunstwerke allerdings an ihre Präsenz als reale Objekte gebunden; eine Eigenschaft, die ihren (erneuten) Anschluss an die Realökonomie – den Kunst-, Buch- und Musikalienmarkt – ermöglicht, sodass es hier zu einer eigenartigen Überlagerung von (kollektiven) Besitzansprüchen²⁹ und (privaten) Eigentumsinteressen kommt.

Als Sammlung von Objekten mit intrinsischem Wert, als kollektives Gut, als zeitloser Maßstab hat der Kanon also eine gesellschaftliche Funktion, die sich modern-ökonomischen Kriterien zu entziehen scheint oder nur ex negativo auf diese bezogen ist – eine Funktion, die den nicht-ökonomischen Werten der Moral und der Religion nähersteht als der Bewertung und Entwertung von Gütern und von Geld. Im älteren umfassenden Sinn von Ökonomie kann man dem Kanon allerdings durchaus auch in dieser Perspektive eine ökonomische Funktion zuschreiben, nämlich die einer regulativen Instanz, die praxisleitend, identitätsbildend und kulturstabilisierend wirken und insofern ein wichtiges Element im Haushalt etwa der bürgerlich-modernen Gesellschaft darstellen kann.

29 »Kulturelle Teilhabe« heißt es 1999 bei der heutigen Bundesbildungsministerin Annette Schavan zur Notwendigkeit eines Bildungskanons. Annette Schavan, »Verpflichtung und Anspruch. Bildung und lebenslanges Lernen«, in: *Forschung & Lehre* 6 (1999) H. 4, S. 173 f.

II Zur Ökonomie des Kanons

Ein anökonomischer Kunstbegriff, wie er anhand der vorangegangenen Beispiele greifbar wurde, verschleiert zwangsläufig den Blick auf jene bisweilen frappierenden Parallelen zwischen Ökonomie und Kunst, auf die in klarster Form wohl Pierre Bourdieu in seiner *Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* aufmerksam gemacht hat. »Auch kulturelle Güter unterliegen einer Ökonomie, doch verfügt diese über ihre eigene Logik«³⁰, heißt es dort gleich zu Beginn. Indem Bourdieu seine grundlegende Analyse des gesellschaftlichen Kunsturteils so eröffnet, unterstreicht er zwar einerseits die grundsätzliche Vergleichbarkeit des künstlerischen Sektors mit einem marktformigen System, das von elementaren ökonomischen Prinzipien wie Knappheit, Wirtschaftlichkeit und Konsumentensouveränität gelenkt wird. Zugleich warnt er aber andererseits auch davor, die relativen Eigengesetzlichkeiten des kulturellen Bereichs zu unterschätzen. Dies gilt bereits für die Kulturökonomik im gängigen Sinn, die sich als »Analyse der bedeutenden wirtschaftlichen Dimensionen der Kunst« versteht, sich also auf die Außenseite des Kunstwerks beschränkt und untersucht, in welche realökonomischen Sachverhalte es und das ästhetische Verhalten im Allgemeinen eingebunden sind.³¹ Hat man es hier mit dem realen Ökonomiebegriff zu tun, so ist die Eigengesetzlichkeit noch weit höher zu veranschlagen, wenn, wie in Bourdieus Formel vom »kulturellen Kapital«, metaphorisch von Ökonomie gesprochen wird. Gerade mit Blick auf den musikalischen Kanon liegen entsprechende Analogien indessen derart nahe, dass die Metaphorik hier Zusammenhänge sichtbar werden lässt, die sich in der etablierten Begrifflichkeit kaum oder nur verzerrt darstellen. Der Auswahlmechanismus, der zur Herausbildung und Transformation eines Kanons führt, lässt sich zunächst ganz einfach als marktformige Konstellation beschreiben, in deren Rahmen der kulturelle Wert von Musikwerken verhandelt und nutzbar gemacht wird. Dem Kanon käme dabei die Funktion einer Ressource zu, deren Wert maßgeblich durch Knappheit bei hoher Nachfrage geschaffen wird: Knappheit ist insofern gegeben, als der Kanonstatus elitär, also per definitionem begrenzt ist. Ein quantitativ offener Kanon verlöre seinen Sinn,

30 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1987, S. 17.

31 Ingrid Gottschalk, *Kulturökonomik. Probleme, Fragestellungen und Antworten*, Wiesbaden 2006, S. 24. Vgl. auch das umfangreiche *Handbook of the economics of arts and culture*, hrsg. von Victor A. Ginsburgh, Amsterdam 2006.

was im Übrigen schon dadurch zum Ausdruck kommt, dass forcierte Kanonisierungsversuche häufig mit festgesetzten Mengen arbeiten, die eine Spitze signalisieren (»100 Meisterwerke der Musik«, »Die 30 größten Klassik-Hits«³² usw.). Die Nachfrage hingegen kann sich ganz konkret in Aufführungs- und Verkaufszahlen bemessen, aber beispielsweise auch in der Häufigkeit von Erwähnungen im publizistischen Diskurs oder von kompositorischen Bezugnahmen. In diesem Sinn trugen etwa vokalsymphonische Finalsätze, deren Zahl sich im 19. Jahrhundert unter Rekurs auf Ludwig van Beethovens Neunte Symphonie rasch vermehrte, erheblich zu deren kanonischem Status bei. Schließlich liefert der Kanon im Wortsinn einen »Maßstab« für die Bewertung musikalischer Werke, erfüllt also eine kulturelle Funktion, die als Prämie einer symbolischen Währung vergleichbar ist.³³

1 Wirtschaften mit dem Erbe: Neoklassisches Komponieren

Der musikalische Kanon, seine Entstehung und Wandlung sind zunächst Rezeptionsphänomene. Indem aber jeder schaffende Künstler zugleich Rezipient ist, prägt der Kanon auch den Bereich der kompositorischen Produktion. Seine kompositionsgeschichtliche Wirksamkeit entfaltet sich, indem produktiv auf ihn Bezug genommen wird. Dabei entstehen intertextuelle Bezüge, deren Spektrum breit gefächert, individuell stark ausdifferenziert und daher kategorial schwer zu fassen ist. Doch lässt sich das intertextuelle Spektrum insgesamt, sobald man den Kanon als Ressource für die produktive Rezeption versteht, aus einer ökonomischen Perspektive in den Blick bekommen. Damit wird nicht zuletzt eine Öko-

32 Unter diesem Titel ermittelte das Magazin *Focus* im Jahr 2003 aus »sämtlichen verfügbaren Bestenlisten« von Musikkritikern, aus Zeitungen, Musikmagazinen und von Radiosendern statistisch die »endgültige Klassik-Liste«. Vgl. http://www.focus.de/kultur/medien/klassik-und150-top-30-die-klassik-besten_aid_198272.html [letzter Zugriff am 17.1.2012].

33 In Bourdieus *Feinen Unterschieden* besteht die kulturelle Funktion bekanntlich darin, Klassendifferenzen zu erzeugen und zu verfestigen. Die Kompetenz, ein für den legitimen, mittleren oder populären Geschmack kanonisches Werk zu (er)kennen, schlägt sich als Profit im kulturellen Kapital des Einzelnen nieder. Die Höhe der »Profitrate« entspricht dabei der »Rangfolge der Legitimitätsgrade« (S. 154), sodass Kenntnisse im Bereich des legitimen Geschmacks – etwa die klassischer Meisterwerke – sich stärker auszahlen als solche von Comics oder Popsongs (ebenda). Auch wenn Bourdieus Klassenbegriff heute vielleicht durch eine feinere Differenzierung in Milieus und Subkulturen zu ersetzen wäre, ist seine Analyse der sozialen Distinktionsmechanismen gerade für den Bereich der Musik immer noch aktuell.

nomie des künstlerischen Schaffens erkennbar, die in Bourdieus vor allem auf den Kunstkonsum ausgerichteter Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft außen vor bleiben muss.³⁴ Die Unterschiede zwischen den Arten und Weisen, in denen auf den Kanon Bezug genommen wird, liegen aus dieser Sicht darin, inwieweit jeweils mit diesem Kapital kompositorisch gewirtschaftet wird. Am einen Ende des Spektrums stehen dabei epigonale Werke, die lediglich ein Vorbild imitieren, dessen kanonischen Wert also ohne größere, über das kulturelle Kapital des zugrunde liegenden Werks hinausgehende Gewinnerwartung beleihen und in die eigene Produktion investieren. Wie beim gekonnten Abmalen eines alten Meisters entsteht dabei nichts, was über das bereits Erreichte wesentlich hinauswiese. In ökonomischer Hinsicht wirkt sich der Status des Kanons als kollektiver Besitz dabei insofern stressreduzierend, allerdings auch wertmindernd aus, als eine Rückzahlung des Geliehenen nicht erwartet wird, da die Kreditnahme mit keinerlei Eigentumsansprüchen und insofern auch keinen Verbindlichkeiten verbunden ist.³⁵ Das andere Ende des Spektrums markieren aus diesem Grund produktive Verfahren, die sich des Werts kanonischer Werke auf eine Weise bedienen, die durch Einbringung von kulturellem Eigenkapital – das im Zeichen der Moderne ästhetisch nur Neues sein kann – einen signifikanten künstlerischen Gewinn erzeugt. Das eingegangene Risiko und der mögliche Gewinn verhalten sich in beiden Fällen analog zur realen Wirtschaft. Ist das Epigontum die künstlerisch am wenigsten riskante Verhaltensweise, die infolgedessen nicht nur wenig Neues, sondern auch wenig Gewinn erbringt, gleichsam auf ein Nullsummenspiel hinausläuft, halten sich beim risikofreudigeren Künstler die Spekulation und die Absicherung durch Kanonbeleihung die Waage. Der Avantgardist gliche dann einem Hasardeur, der ohne Absicherung riskiert, seinen künstlerischen Einsatz komplett zu verspielen.

Als Beispiel für die Beleihung des Kanons mit signifikantem Gewinn kann das sogenannte neoklassische Komponieren gelten, insbesondere des Typs, für den das einschlägige Œuvre Igor Strawinskys seinerseits wieder kanonisch geworden ist. Die teils massiven Vorbehalte, auf die der

34 Bei dem Literaturwissenschaftler Harold Bloom stellen demgegenüber Intertextualität und Kanon Pole des Denkens dar, ohne freilich die soziologische und kulturökonomische Dimension der Themen mit einzubeziehen.

35 Ist Musik urheberrechtlich geschützt, kann die künstlerische Entleihung freilich eine davon zu unterscheidende realökonomische Dimension besitzen, bei der »geistiges Eigentum« in monetären Wert umgerechnet werden kann.

russische Komponist von Anfang an mit dieser Produktionsästhetik stieß, lassen sich nicht zuletzt dadurch erklären, dass – wie unbewusst auch immer – die Fundierung der Neoklassik in kunstökonomischen Prinzipien bemerkt und aus der Perspektive einer dogmatischen Autonomieästhetik beargwöhnt wurde. Entsprechende Ressentiments durchziehen den Diskurs über Strawinsky seit mehr als 80 Jahren. Wesentlich trug dazu Arnold Schönberg bei, der sich im Juli 1926 unter der Überschrift *Der Restaurateur* mit seinem Konkurrenten auseinandersetzte. Strawinsky, der »bei Bach, Scarlatti, Clementi« anknüpfe, zähle möglicherweise die Kunst »zu den Modestoffen und Kravatten«, so Schönberg sarkastisch: »Dann hat er Recht, wenn er nur danach strebt, den Käufer zu befriedigen.«³⁶ Auch in den selbst verfassten Texten der *Drei Satiren für gemischten Chor* op. 28, die um diese Zeit entstanden, schlägt die Verachtung des Ökonomischen durch, wenn es hinsichtlich der »klassischen« Formvollendung heißt: »Kann man die borgen?«³⁷ Direkt an Schönberg³⁸ knüpfte Theodor W. Adornos Kritik des »Neoklassizismus« an, deren Argumente in der *Philosophie der neuen Musik* im Kapitel »Strawinsky und die Restauration« versammelt sind.³⁹ Adorno unterstellt dem neoklassischen Komponieren »Spekulation auf die, welche es vertraut und doch modern haben wollen: es deutet die Bereitschaft zur fashionablen Gebrauchskunst sich an«. Durch beständigen »Zuwachs an zitierbarer Musikware« entstünde ein Idiom, das als »Inbegriff alles in den zweihundert Jahren bürgerlicher Musik Approbierten« gelten könne, »behandelt nach dem mittlerweile selber approbierten rhythmischen Trickverfahren«. Adornos Urteil über die Neoklassik gipfelt in der abstoßenden Formulierung von der musikalischen »Nekrophilie«,⁴⁰ die Heinz-Klaus Metzger 1982, ohne die Quelle zu nennen, zu einem ausführlichen Vortrag ausbaute.⁴¹ In diesem Text, der die Neoklassik allen Ernstes zur »lamentabelsten und folgenreichsten

Katastrophe der Geschichte ernster Musik im zwanzigsten Jahrhundert«⁴² erklärt, geißelt Metzger Strawinskys einschlägige Werke als psychopathologisch motivierten Raubbau an der Tradition, während er zugleich »ständige Seitenblicke auf den musikalischen Markt und den Bedarf seiner petrifizierten Institutionen« als treibende Kraft annimmt.⁴³

Die zitierten Verdikte gegen Strawinskys neoklassische Kompositionsweise folgen der Strategie, eine ästhetisch fundierte, im System der Kunst operierende Ökonomie mit der realen Warenökonomie zu vermengen, um so Strawinskys Œuvre als kulturbetriebswirtschaftlich kontaminiert verwerfen zu können.⁴⁴ Dies verzerrt die durchaus zutreffende Erkenntnis, dass das neoklassische Konzept wesentlich in der Arbeit mit kulturellem Kapital besteht. Auf dieses kulturelle Kapital zielt eigentlich der so missverständliche, zu Recht häufig kritisierte Terminus der *Neoklassik* oder gar des *Neoklassizismus* – missverständlich, weil »klassisch« dabei nicht als Epochenbegriff zu verstehen ist, sondern eine eminente Qualität bezeichnen soll.⁴⁵ Gemeint sind Werte wie Zeitlosigkeit, fraglose Gültigkeit, Popularität, Symbolcharakter oder Paradigmatik. Es handelt sich also um Zuschreibungen, die allesamt auch auf den Kanon zutreffen, teilweise sogar zwingender als auf das Klassische, etwa im Kriterium des Populären. Somit wäre zu prüfen, ob die Ästhetik von Strawinskys einschlägigen Werken statt unter Rekurs auf das Klassische nicht besser unter Rekurs auf den Kanon zu greifen ist, mit dessen kulturellem Kapital gewirtschaftet wird. Dies böte unter anderem den Reiz, Strawinskys Verfahren in eine allgemeinere Theorie kompositorischen Handelns in der Moderne integrieren zu können.

Durchgeführt sei diese Überlegung am Beispiel von *Oedipus rex*, komponiert 1927 auf ein Libretto von Jean Cocteau.⁴⁶ Auf allen Ebenen der

36 Zitiert nach Arnold Schönberg, *Chorwerke I. Kritischer Bericht*, hrsg. von Tadeusz Okuljar und Martina Sichardt, Mainz – Wien 1996 (= *Arnold Schönberg, Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke*. Reihe B, Bd. 18, Teil 2), S. XXXV f.
 37 Arnold Schönberg, *Chorwerke I*, hrsg. von Tadeusz Okuljar, Mainz – Wien 1980 (= *Arnold Schönberg, Sämtliche Werke. Abteilung V: Chorwerke*. Reihe A, Bd. 18).
 38 In Fußnote 35 des Abschnitts über »Neoklassizismus« zitiert Adorno explizit die *Drei Satiren* op. 28.
 39 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1975 und 2003.
 40 Im Abschnitt »Der letzte Trick«.
 41 Heinz-Klaus Metzger, »Strawinsky und die Nekrophilie«, in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.), *Igor Strawinsky*, München 1984 (= *Musik-Konzepte* 34/35), S. 99–106.

42 Ebenda, S. 103.

43 Ebenda, S. 104.

44 Strawinsky bediente sich allerdings, wie um Wasser auf die Mühlen seiner Kritiker zu gießen, auch selbst einer ökonomischen Metaphorik, um gegen die »avantgardistischen Eliten« zu polemisieren: »Heute wie gestern mißtraue ich der falschen Münze und hüte mich davor, sie für gutes Geld zu nehmen. Kakophonie heißt soviel wie schlechter Klang, Schmuggelware, ungeordnete Musik, die keiner ernsthaften Kritik standhält.« Igor Strawinsky, *Schriften und Gespräche I*, Darmstadt 1983, S. 181.

45 Daher geht auch die Ergänzung durch Begriffsprägungen wie »neobarock« o. ä. am Kern des Problems vorbei. Für eine ausführliche Diskussion und terminologische Alternativen vgl. die Beiträge in Hermann Danuser (Hrsg.), *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Winterthur 1997 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 5). Vgl. außerdem Anm. 16.

46 Daten nach Helmut Kirchmeyer, *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971*, Leipzig 2002.

Werkkonzeption lässt sich beobachten, wie Strawinsky gezielt auf Kanonisches zugreift. Folgt man der Darstellung des Komponisten,⁴⁷ so stand am Anfang der Wunsch, ein Sujet aus den »berühmten Mythen des klassischen Griechenlands« zu vertonen. Strawinsky wollte »einen Text, dessen Handlung allgemein bekannt ist«, um »die ganze Aufmerksamkeit des Hörers, der ja die Anekdote kennt, auf die Musik konzentrieren« zu können. Schließlich fiel die Wahl auf Ödipus, »den gleichen Stoff also, den Sophokles in seiner berühmten Tragödie behandelt«.

Kann also das Sujet als Inbegriff der griechischen Tragödie gelten, so erklärt sich die Wahl der dazu eigentlich ganz unpassenden lateinischen Sprache aus demselben Impuls, Kanonisches als allgemein Bekanntes ins Spiel zu bringen. Das Lateinische hat hier die Aufgabe, bestimmte Assoziationen zu wecken, für die es sich seiner größeren Verbreitung wegen besser eignet als das Griechische: »Es hat den Vorzug, ein Material zu sein, das nicht tot ist, aber versteinert, monumental geworden und aller Trivialität entzogen.«⁴⁸ Daher veranlasste Strawinsky die lateinische Übersetzung von Cocteau Libretto durch den Jesuitenpater Jean Daniélou, die zu seiner vollsten Zufriedenheit ausfiel, wie er sich mit deutlichen Assoziationen an den vormodernen Kanonbegriff in den *Chroniques de ma vie* erinnerte: »Welche Freude bereitet es, Musik zu einer Sprache zu schreiben, die seit Jahrhunderten unverändert besteht, die fast rituell wirkt und dadurch allein schon einen tiefen Eindruck hervorruft.«⁴⁹ Das künstlerische Potenzial des Lateinischen als einer Sprache, »die durch die Zeit bestätigt, sozusagen gebilligt ist«⁵⁰, beruhte demnach für Strawinsky wesentlich auf ihrem kulturellen Nimbus, in dem antike und christliche Überlieferung zusammenwirken.

Auch das eigentümliche Konzept einer »Opéra-Oratorio«, wie Strawinsky *Oedipus rex* bezeichnete, lässt sich als Heranziehen der beiden primären Gattungen begreifen, in die kanonische Stoffe in der Musikgeschichte gefasst wurden. Oper und Oratorium sind in der Partitur des *Oedipus rex* auf unterschiedlichen Ebenen präsent,⁵¹ so etwa die oratorische Tradition des Historicus in der Partie des Erzählers (»Le speaker«). In

unserem Zusammenhang bemerkenswert ist jedoch insbesondere, dass Strawinsky die beiden Gattungen idiomatisch primär durch zwei Komponisten aufrief, deren Werke als ihr Inbegriff gelten: Johann Sebastian Bach für das Oratorium und Giuseppe Verdi für die Oper.

Nicolas Nabokov hat berichtet, wie er zur Zeit der Komposition des *Oedipus rex* mit einem begeisterten Strawinsky Bachs Passionen vierhändig am Klavier durcharbeitete: »Nika, noch einmal ... Lassen Sie uns das Arioso noch einmal spielen ... Sehen Sie nur, wie das gemacht ist. Sehen Sie sich das an!!! Verstehen Sie? Es ist einfach ein Wunder.«⁵² Diese Faszination fand im Idiom des *Oedipus rex* hörbar Nachhall, beispielsweise zu Beginn des 2. Aktes, wo Jocaste mit einem Rezitativ (»Nonn'erubeskite, reges«) auftritt, das in etlichen Details »dem Bach der kontemplativen Ariosi in den Passions-Vertonungen« nachempfunden ist.⁵³ Charakteristisch für Strawinskys Verschmelzung verschiedener Stile folgt unmittelbar auf das Rezitativ ab Z. 96 die Arie der Jocaste, die in ihrem viertaktigen Phrasenbau und der nachschlagenden Begleitung deutlich auf Verdi verweist.⁵⁴

Darauf, dass Verdis Opern in mehrfacher Hinsicht das Modell für *Oedipus rex* abgaben, hat Stephen Walsh nachdrücklich aufmerksam gemacht.⁵⁵ Unter anderem vergleicht er die Eröffnungsszene, in der sich der Chor der von der Pest bedrohten Thebaner Hilfe suchend an Oedipus wendet, mit dem Beginn von *Otello*, wo das zyprische Volk sich von seinem Feldherrn Rettung vor dem feindlichen türkischen Heer erhofft. Hier wie dort präsentiert sich der Held als Bollwerk gegen das Schicksal, dem er doch nicht entkommen kann. Die Anspielung ist sinnfällig und reicht bis in musikalische Einzelheiten.

47 Strawinsky, *Schriften und Gespräche I* (Anm. 44), S. 129 f.

48 Ebenda, S. 129.

49 Ebenda, S. 131.

50 Ebenda, S. 134.

51 Ausführlich zu dem Werk: Stephen Walsh, *Strawinsky: »Oedipus rex«*, Cambridge 1993, und Dirk Möller, *Jean Cocteau und Igor Strawinsky. Untersuchungen zur Ästhetik und zu »Oedipus rex«*, 2 Bde., Hamburg 1981.

52 Nicolas Nabokov, *Igor Strawinsky*, Berlin 1964, S. 77.

53 Walsh, *Strawinsky: »Oedipus rex«* (Anm. 51), S. 47.

54 Walsh spricht ebenda von einer »neo-Verdian aria«.

55 Ebenda, insb. S. 35 f. und 47–51.

ACTE II

Rideau, En scène: Œdipe, Jocaste, Le Chœur.

REPRISE du dernier CHŒUR

(„GLORIA“ N°80-N°83)

Entrée du Speaker

SPEAKER:

La dispute des princes attire Jocaste. Vous allez l'entendre les calmer, leur faire honte de vociférer dans une ville malade. Elle ne croit pas aux oracles. Elle prouve que les oracles mentent. Par exemple on avait prédit que Laius mourrait par un fils d'elle; or Laius a été assassiné par des voleurs au carrefour des trois routes de Daule et de Delphes.

Trivium! Carrefour! Retenez bien ce mot. Il épouvante Œdipe. Il se souvient qu'arrivant de Corinthe, avant sa rencontre avec le sphinx, il a tué un vieillard au carrefour des trois routes. Si c'est Laius, que devient? Car il ne peut retourner à Corinthe, l'oracle l'ayant menacé de tuer son père et d'épouser sa mère. Il a peur.

(est)

B & H. 16497

71

B & H. 16497

72

C.I.

Cl. Sib.

Timp.

Arpa

Joe.

V. ni

V. le

V. Celli

C.B.

Non ru-be-ski-te in agra u-rbe-cla-re, cla-re, ma-ro, ciama-re ve-stros domestikos ola-mo-res in ae-gra u-rbe?

B & H 16497

Notenbeispiel: Igor Stravinsky, *Oedipus rex*, Z. 94–96

Ebenso, wie die Allusionen auf den Bach-Stil kanonische Werke des Oratoriums aufrufen, bezog Strawinsky sich auf Verdi als »model for a more generalised quality of ›operatic-ness«.⁵⁶ Dass sich dabei vor allem *Aida*, *Otello*, *La Traviata* und *Il trovatore* als Bezugsgrößen konkretisieren lassen, Opern Verdis also, die zum populären Kanon des Musiktheaters zählen, scheint kein Zufall, sondern ästhetisches Kalkül Strawinskys. Noch Jahre später, in der dritten seiner 1939/40 in Harvard gehaltenen Vorlesungen über musikalische Poetik, pries er Verdi als »Giganten«, als Genie, »dem wir *Rigoletto*, *Troubadour*, *Aida* und *Traviata* verdanken«.⁵⁷ Ausdrücklich gegen die »Avantgarde von gestern« gerichtet, die Verdi im Vergleich zu Wagner der Oberflächlichkeit zieh, hob Strawinsky hier neben *Aida* gezielt die »trilogia popolare« hervor, die ihm als Inbegriff »der traditionellen Oper« galt.

Somit kann auf allen Ebenen von *Oedipus rex*, vom Sujet über das Libretto und das Gattungskonzept bis hin zur musikalischen Idiomatik, die systematische Orientierung am Kanon konstatiert werden. Vergleichbares ließe sich auch an anderen »neoklassischen« Werken Strawinskys zeigen, beispielsweise dem Ballett *Apollon musagète* von 1928 – hier dienten unter anderem die Musik Jean-Baptiste Lullys und die Metrik der »klassischen« französischen Tragödie als Modelle.

Worin besteht demnach der Wert des Kanons als künstlerischer Ressource für Strawinsky? In erster Linie fungiert er als Abkürzung für einen Traditionszusammenhang, in den das jeweilige Werk hineingestellt wird. Dabei bedeutete Tradition für Strawinsky, wie er mit einem charakteristischen Bild erläuterte, »Familienbesitz«, ein »Erbe, das man unter der Bedingung erhält, dass man es fruchtbringend erhalte, bevor man es an seine Nachkommen übergibt«.⁵⁸ Es geht um ein künstlerisches Wirtschaften, bei dem Tradition lebendig wird, indem sich das neue Werk auf sie bezieht. Die Ökonomie des Verfahrens kann man sich vor Augen führen, wenn man sie auf die oben angedeutete Stufenfolge künstlerischer Risikobereitschaft bezieht. So besteht der künstlerische Gewinn, das »Fruchtbringende« von Strawinskys kompositorischen Anleihen beim Kanon im Zeichen der Moderne neben den handwerklichen und ästhetischen Qualitäten der Stücke nicht zuletzt darin, dass sein restaurativer Rückgriff gleichzeitig innovativ war: in dem Sinne, dass seine komposi-

56 Ebenda, S. 48.

57 Ebenda, S. 210.

58 Ebenda, S. 207.

torischen Bezugspunkte zu ihrem Zeitpunkt unerwartete, unwahrscheinliche Bezugspunkte waren. Strawinskys Plädoyer für den populären Kanon war in mehrfacher Hinsicht ein gezielter Bruch mit den Regeln des elitären Kanons, der Oper generell ausschloss. Anders als beim Epigonen, der diese Regeln verfestigt und bestätigt, zeigt sich der Rang des künstlerischen Verfahrens deshalb auch daran, dass die Transaktion kulturellen Kapitals hier nicht nur in eine Richtung verläuft. Strawinskys Anleihe bei Verdi fließt nicht allein in die eigene Produktion ein, sie wertet umgekehrt die Ressource auch auf, erwirtschaftet für sie gewissermaßen einen Zins. Ähnlich wie später im Fall der kompositorischen Mahler-Rezeption der musikalischen Postmoderne hat Strawinskys Wirtschaften mit dem Erbe insofern auch zur Transformation des Kanons und der Regeln des legitimen Geschmacks beigetragen. Dass sein neoklassisches Komponieren dann wiederum seine eigenen Epigonen fand, steht auf einem anderen Blatt.

2 Zum Konsum des musikalischen Kanons

Der Begriff des Konsums hat als Bezeichnung für die Rezeption von Kunst einen zwiespältigen Klang. Ist es einerseits eine Trivialität, dass der Besuch von Museen und Konzerthäusern gegen Geld, das Kaufen von Büchern usw. eine Form des Konsums ist, d. h. eine ökonomische Handlung, bei der der Genuss des Wahren, Guten, Schönen käuflich erworben werden muss, so nimmt der Genuss von Kunst doch für sich in Anspruch, etwas anderes darzustellen als den Verbrauch von Gütern im allgemeinen Wirtschaftsleben. Das trifft in einem ganz buchstäblichen Sinne auch zu, denn für den überwiegenden Teil der Kunstwerke, auf denen unser Kunstbegriff bis heute beruht, gilt, dass sie sich nicht verbrauchen lassen wie Rohstoffe und Lebensmittel, sondern dass sie sich als wiederholungsfest erweisen (müssen). Wahre Kunstwerke werden vom ökonomischen Prozess nicht verzehrt und aufgebraucht wie das Gericht eines Sternekochs, sie nutzen nicht ab wie Möbel oder sonstige Gebrauchsgegenstände, auch veralten sie nicht wie die Mode, sondern sie bleiben – zumindest der Idee nach – ewig unverändert, selbst wenn es sich auch bei ihnen um materielle Objekte handeln kann, die den Naturgesetzen der Alterung unterworfen sind. Ganz im Gegenteil herrscht sogar die Vorstellung, dass Kunstwerke im emphatischen Sinn im Verlauf ihrer geschichtlichen Präsenz wachsen, dass sie mit dem Wandel ihrer Rezeptionen größer wer-

den, dass sie »in der Geschichte« leben«, wie Adorno es in der *Ästhetischen Theorie* formuliert.⁵⁹ Und für das musikalische Kunstwerk gilt diese Lebendigkeit in besonderem Maße, denn als performative Kunst ist die Musik auf die beständige Aktualisierung und Konkretisierung ihrer als bloße Möglichkeiten medial gespeicherten Werke angewiesen.

Diese Wiederholungsfestigkeit der Kunstwerke ist eine der Voraussetzungen für ihre Kanonisierbarkeit. Ein Kunstwerk, das wie ein Ereignis nur im Prozess seines Vollzugs existierte und danach verschwände, wie es sich Wagner einmal für sein »Kunstwerk der Zukunft« erträumte,⁶⁰ ließe sich kaum als Teil eines Kanons denken. Und die Ästhetik des Performativen, die diese Perspektive für die Kunst (zurück-)gewinnen möchte, versteht sich ja auch ganz konsequent als subversive Kraft mit dem Ziel einer Destabilisierung des Kanons und des Werkbegriffs,⁶¹ wenngleich auch sie mit der Ästhetik des Kanons und des kanonischen Meisterwerks die anökonomische Grundhaltung teilen mag (und wenngleich es auch für das Gedächtnis einer Ästhetik des Performativen kanonische Performances geben mag wie etwa die von Marina Abramović.). Inwieweit aber bestimmte Eigenschaften des ästhetischen Objekts – formale Strenge, Regelmäßigkeit, das Bieten von Anschlussmöglichkeiten – oder überhaupt seine ästhetische Gelungenheit den Grund für die Wiederholungsfestigkeit darstellen oder inwieweit nicht gerade andersherum das Prinzip der Wiederholung Gewöhnungs- und Verfestigungseffekte erzeugt, lässt sich kaum abstrakt beantworten.

Was die mediale Besonderheit der Musik angeht, so wurde und wird die Wiederholungsfestigkeit ihrer kanonischen Werke in der musikästhetischen Diskussion gegensätzlich bewertet. Positives Gewicht verleiht ihr der (jüngst wieder von Albrecht Wellmer vertretene⁶²) rezeptionsästhetische Gedanke, Kunst stelle in ihren Werken ein zeitlich offenes Reflexionsmedium dar. Kunstwerke wären demnach gerade deshalb wiederholungsfest, weil ihre Rezeption, Reflexion und Wahrnehmung dem

59 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt / M. 1997 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), S. 266.

60 So 1850 in einem Brief an Theodor Uhlig, *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*, Bd. 3, Leipzig 1983, S. 426. Zum anökonomischen Habitus des »Pump-Genies« passt dabei die Idee, dass der Besuch der drei Vorstellungen des *Siegfried* »natürlich wie alles Entrée: gratis!« sein sollte; ebenda.

61 Vgl. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt / M. 2002, S. 157 ff.; Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt / M. 2004, insb. S. 281 ff.

62 Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.

Prinzip der »différance« im Sinne Jacques Derridas unterlägen.⁶³ An ihnen entbergen sich immer neue Qualitäten, immer neue Sinndimensionen, während sie sich zugleich einem vollständigen Erfassen ihres Sinnes entziehen. Wiederholung erzeugt hier Differenz, ohne welche sie als bloße Tautologie uninteressant bliebe. Freilich setzt dieses Spiel der unendlichen Reflexion, des fortwährenden Aufschubs der Sinnerfüllung auch den fortwährenden Konsum der »wahren« Kunstwerke in einem ganz konkret marktwirtschaftlichen Sinne voraus. Und ihre Langlebigkeit – wir werden in anderer Perspektive gleich darauf zurückkommen – zehrt von einem ähnlichen Versprechen, wie es die Waren und Objekte der modernen Welt des Konsums und des Designs geben, ohne es ebenfalls im Sinne des versprochenen Glücks je vollständig einlösen zu können.

Dieser Position steht eine Argumentation gegenüber, die an der Wiederholung eher das Moment des Identischen statt der Differenz hervorhebt – was an die rituelle, vormoderne Funktion des Kanons erinnert. Aus dieser Sicht wird Wiederholung negativ bewertet, da repetierte Wahrnehmung – wie Adorno im gedanklichen Horizont der Kritischen Theorie befürchtete – zur Standardisierung und Verflachung der Rezeption führe. In der massenhaft reproduzierten und vermarkteten Kunst der Moderne werde, so Adorno, der Geschmack, das ästhetische Urteil über Kunst verdrängt durch die bloße Popularität, den Grad der Bekanntheit – eine Form der Wiederholungsfestigkeit, die kaum als Gradmesser künstlerischer Qualität taugt. Und was er über den Schlager sagt – »ihn mögen ist fast geradeswegs dasselbe wie ihn wiedererkennen«⁶⁴ –, gilt für Adorno unabhängig von der Differenz zwischen hoher und niederer Musik: »Die Kategorien der autonom intendierten Kunst sind für die gegenwärtige Rezeption von Musik außer Geltung: weithin auch für die der ernsten, die man unter dem barbarischen Namen des Klassischen umgänglich gemacht hat, um sich ihr weiter bequem entziehen zu können.«⁶⁵ Kulturkritischer, als es Adorno in seinem polemischen Essay über die »Regression des Hörens« von 1938 tut, könnte man den Zusammenhang zwischen Ökonomie und Kanonbildung nicht fassen. Wenn »das gesamte gegenwärtige Musikleben von der Warenform« beherrscht wird, führe dies dazu, dass sich Kunstwerke gerade im Modus der Kanonisierung

einer ihnen angemessenen Wahrnehmung entziehen. Sie würden, wie Adorno es im Anschluss an Karl Marx formuliert, durch »Fetischisierung« zu konsumierbaren »Kulturgütern«:

Sie werden depraviert. Der beziehungslose Konsum läßt sie zerfallen. Nicht bloß, daß die wenigen wieder und wieder gespielten sich abnutzen wie die Sixtinische Madonna im Schlafzimmer. Die Verdinglichung ergreift ihre inwendige Struktur. Sie verwandeln sich in ein Konglomerat von Einfällen, die durch die Mittel von Steigerung und Wiederholung den Hörern eingepägt werden, ohne daß die Organisation des Ganzen über diese das mindeste vermöchte. [...] Je verdinglichter die Musik, um so romantischer klingt sie den entfremdeten Ohren. Gerade damit wird sie zum »Eigentum!«.⁶⁶

Im Begriff des »Eigentums« kristallisiert sich das ökonomische Fundament von Adornos Kritik. Die Standardisierung der Rezeption, deren Reduktion auf »Schablonen des Anerkannten« bringt dabei nicht nur eine Abwendung von tradierten, anspruchsvolleren Mustern der Kunstwahrnehmung und eine Hinwendung zu pseudoreligiösen Formen der kulturellen Verehrung von kulturellen Fetischen mit sich, sie erklärt auch die merkwürdige Affinität von kanonisierten Kulturgütern zur Sphäre des Kitschs. Denn auch für den Kitsch gilt begriffsgeschichtlich jenes Zusammenspiel von industrieller Reproduktion, stereotyper, auf das vertraute Reizvolle beschränkter Rezeption und dem Auseinanderfallen des Gegenstands in heterogene, dysfunktionale Einzelmomente.⁶⁷

Die Jahrzehnte nach Adornos finsternen Verfallsdiagnosen haben nun allerdings Entwicklungen mit sich gebracht, welche die tragenden Kategorien seiner Argumentation geradezu in ihr Gegenteil verkehren. So hat sich in der kulturindustriellen Reproduktion von Musik das Moment der stereotypen Wiederholung des Status quo bald als unproduktiv erwiesen. Die Interpretations- und Aufnahmegeschichte hat, neben der bis heute anhaltenden Überflutung des Markts mit Musik jenseits des Kanons, gerade in der Reproduktion von kanonischen Werken wie Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, Vivaldis *Vier Jahreszeiten* oder Beethovens Symphonien ihre eigene Avantgarde hervorgebracht. Diese leitet nicht zuletzt das Be-

63 Ebenda, S. 196 f. (mit Bezug auf Rose Rosengard Subotnik).

64 Theodor W. Adorno, »Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens«, in: *Dissonanzen*, Frankfurt/M. 1973 (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 14), S. 14.

65 Ebenda.

66 Ebenda, S. 27.

67 Vgl. Umberto Eco, »Die Struktur des schlechten Geschmacks« [1964], in: ders., *Im Labyrinth der Vernunft*, Leipzig 1989, S. 264–294; dazu begriffsgeschichtlich Dieter Kliche, Art. »Kitsch« in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart – Weimar 2001, S. 272–288.

dürfnis nach einem Aufbrechen der ewigen Wiederholung – sei es durch Anpassung an den Stand der (Aufnahme- und Wiedergabe-)Technik, durch Perfektionierung der Ausführung, durch Aktualisierung gemessen am Stand der Kompositionsgeschichte, durch Rekonstruktion des fremd gewordenen Historischen. Befördert also die zeitgenössische Interpretationskultur, indem sie mit ihren Aktualisierungsschüben Identität und Differenz immer neu in ein ästhetisch reizvolles Zusammenspiel bringt, nicht die postulierte »différance« musikalischer Kunstwerke, die diese in der Geschichte leben lässt? Zugleich gehorcht die permanente Modernisierung der Interpretation dabei aber den Gesetzen der Warenästhetik⁶⁸ und den Mechanismen des Designs⁶⁹, das ebenfalls von der Balance zwischen der Beibehaltung der Markenidentität und der fortwährenden Anpassung an den Geschmack, der permanenten Innovation der Oberfläche, der Formel, der Zusammensetzung lebt. Auch Markenartikel und Designobjekte unterliegen, wie die musikalischen Kunstwerke, also ihrer eigenen »différance«, so könnte man es zugespitzt formulieren. Oder anders herum: Auch die moderne Konsumwelt lebt von Mechanismen der Kanonisierung und der Variation ihres Güterkanons.

Das Wechselspiel zwischen Kanon, neuartiger Interpretation und Warenkonsum illustriert plastisch das Angebot des Versandunternehmens Manufactum (»Handgemachtes«), das äußerst erfolgreich ausgewählte Haushaltswaren vertreibt. Gegründet 1987 von Thomas Hoof, dem ehemaligen Geschäftsführer der westfälischen Grünen, mittlerweile vom Otto-Konzern übernommen, steht Manufactum (»Es gibt sie noch, die guten Dinge«) für eine Verkaufsstrategie, die man als Kanonisierung von Gebrauchsgegenständen bezeichnen könnte:

Wir haben uns vorgenommen, Dinge zusammenzutragen, die in einem umfassenden Sinne gut sind, nämlich nach hergebrachten Standards arbeitsaufwendig gefertigt und daher solide und funktions-tüchtig, aus ihrer Funktion heraus materialgerecht gestaltet und daher

68 Walter Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik* [1971]. *Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*, Frankfurt / M. 2009. Vgl. aktuell auch *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*, hrsg. von Heinz Drügh, Christian Metz und Björn Weyand, Frankfurt / M. 2011.

69 Peter Sloterdijk, »Das Zeug zur Macht«, in: Peter Sloterdijk / Sven Voelker, *Der Welt über die Straße helfen. Designstudien im Anschluss an eine philosophische Überlegung*, München 2010.

schön, aus klassischen Materialien (Metall, Glas, Holz u. a.) hergestellt, langlebig und reparierbar und daher umweltverträglich.⁷⁰

Damit spricht Manufactum einen Kundentyp an, der ästhetisch gebildet ist, ein Bewusstsein für Tradition, Qualität und Nachhaltigkeit besitzt und zugleich über ein so hohes Einkommen verfügt, dass er bereit ist, beispielsweise knapp 70 Euro für ein handsigniertes Gartenbeil auszugeben. Dieser Zielgruppe offerierte Manufactum im Herbst 2010 zwischen einem dänischen Barschrank aus Kirschbaumholz und klösterlichem Hautöl aus dem Weserbergland auch ein »Meisterwerk«: die aktuelle Einspielung der neun Beethoven-Symphonien mit der Kammerphilharmonie Bremen unter Paavo Järvi. Unter der Überschrift »Beethoven mal anders. Endlich« wird der Artikel in der bei Manufactum üblichen Katalogprosa in aufschlussreicher Weise beschrieben:

Der Beethoven-Zyklus sind nicht wenige am Markt, die Frage muß also erlaubt sein, ob es eines weiteren bedurfte. Hat man eine der Aufnahmen der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen unter Paavo Järvi gehört, wird man spontan antworten: »unbedingt«. Denn selbst wer Beethovens Symphonien in den besten Aufnahmen des 20. Jahrhunderts kennt, wird von dem kristallklaren, scharfen und dabei bestens ausbalancierten Klangbild dieser durchgeformten, ausdrucksstarken Interpretationen überrascht sein. Eine Ursache dafür ist der bewußt und äußerst erfolgreich unternommene Versuch der Kammerphilharmonie (ein Begriff, den die Bremer erfunden haben), sinfonische Klangfülle mit dem Ideal der musikalischen Transparenz und Präzision einer Kammerbesetzung zu verbinden. Eine weitere ist wirtschaftlicher Art: Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen gehört den beteiligten Musikern – jeder von ihnen ist gleichzeitig Künstler und Unternehmer. Der Vorteil, wenn man sein eigener Herr ist: Man kann sich »seine« Dirigenten aussuchen, und man kann sich Zeit nehmen – für eine umfangreiche Vorbereitung, für eine Studioaufnahme unter bestmöglichen Bedingungen, für eine sorgfältige Nachproduktion und nicht zuletzt für die Umsetzung im aufwendigen, aber klanglich überlegenen SACD / CD-Verfahren. Hier ist endlich einmal eine Aufnahme gelungen, die klanglich die Vorzüge »schöner« Interpretation und historischer Aufführungspraxis in sich vereint. Um von einer Referenzaufnahme für das 21. Jahrhundert zu sprechen, ist es noch zu früh, daß mit diesem Meisterwerk die Meßlatte sehr hoch

70 <http://www.manufactum.de/Kategorie/-33/Unternehmen.html> [letzter Zugriff am 17. 1. 2012].

hängt, ist dagegen gewiß. Die Kritiken im In- und Ausland sind dementsprechend euphorisch, und wir geben unumwunden zu, auch wir haben uns von den Aufnahmen begeistern lassen.⁷¹

Der Text wirbt für das Produkt, indem er zunächst die ästhetische Differenz markiert, die diese Einspielung am »klassischen« Werk erfahrbar macht. Sodann werden dieselben Qualitätskriterien benannt, die auch für die anderen Manufactum-Produkte gelten: Originalität (»[...] den die Bremer erfunden haben«), sorgfältige Fertigung, Abgrenzung von industrieller Massenware (die Musiker sind wirtschaftlich »ihre eigenen Herren« und daher künstlerisch autonom). Kanonisch im Sinne der Manufactum-Produktwelt sind bereits die Kompositionen, die Einspielung verspricht es zu werden (»Referenzaufnahme«). Typisch schließlich der persönliche Bezug des Händlers zu seiner Ware (»auch wir haben uns begeistern lassen«), für deren Güte er einsteht.

Diese merkwürdige Homologie zwischen der Welt der Kunst und der Warenwelt ist das sichtbare Resultat des Phänomens, dass sich im Prozess der industriegesellschaftlichen Modernisierung die musikalische Kultur von einer Kultur der Produktion weitgehend in eine Kultur der Reproduktion, der Performanz und der Konsumption verwandelt hat, während sich gleichzeitig die ökonomischen Grundlagen der Gesellschaft in Richtung der modernen Konsumgesellschaft entwickelt haben. Aufgrund dieser Homologie überlagern sich heute Aspekte einer Waren- und Designästhetik mit solchen einer davon zu unterscheidenden kunstimmanenten Autonomieästhetik in den Produkten der Musikindustrie auf eine nur schwer entwirrbare Weise.⁷² Was Kunst als das Andere der Ökonomie erweisen sollte, zeigt sich auch hier also als ein Element, das sie gerade der Ökonomie vergleichbar werden lässt, ohne freilich auf sie reduzierbar zu sein.

Auf der anderen Seite hat gerade das, was Adorno als Fetisch, Kulturgut oder Kultobjekt abwertete, in den letzten Jahrzehnten eine neue Attraktivität sowohl im intellektuellen Diskurs als auch im Bereich der avancierten Kunst gewonnen. Hartmut Böhme hat vor einigen Jahren eine ganze Kulturtheorie der Moderne auf dem Fetischbegriff aufge-

baut.⁷³ Warenfetische und kulturelle Fetische erweisen sich hier nicht als regressive Momente der kapitalistischen Warenwelt und einer expandierenden Kulturindustrie, sondern im Rahmen einer spielerischen, pluralisierten Postmoderne, die ihnen das Zwanghafte und Dumpfe nimmt, als Elemente eines »allgemeinen Kreativitätsmuster[s] kultureller Synthesis [...]«.⁷⁴ Am Fetisch und auch am Kitsch-Objekt fällt nicht mehr der Aspekt seiner distanzlos-unreflektierten Verwendung ins Gewicht, der der Aufklärung immer schon suspekt war. Vielmehr erfüllt er seine kulturelle Funktion gerade aufgrund seiner Möglichkeiten zur Verdichtung von »kathektischen Besetzungen und affektiven Erregungen«.⁷⁵ Dass diese emotionalen Bindungen und Besetzungen zwar von der Kulturindustrie gestaltet und gelenkt werden können, diese aber keineswegs als alles bestimmende hegemoniale Matrix fungiert, haben nicht zuletzt die Sub- und Gegenkulturstudien der letzten Jahrzehnte zeigen können. Waren und Kulturgüter können hier unter Beibehaltung ihres Fetischcharakters Wirkungen entfalten, die ihnen nicht nur distingierende, identitätsstiftende, sondern durchaus auch subversive oder zumindest unkontrollierbar eigenständige Züge zukommen lassen. Die Rolle des Kitschs in der schwulen Gegenkultur (man denke etwa an die Filmästhetik Pedro Almodovars) ist nur eines von vielen Beispielen. Nicht zuletzt sind diese Tendenzen Symptome einer zunehmenden Auflösung des Kunstbegriffs, die man nicht pessimistisch als Verfallserscheinung beklagen muss, sondern durchaus auch als notwendige Entlastung bei gleichzeitiger Differenzierung des Felds begrüßen kann.

Die prägnantesten Beispiele für die Wandlungen des Umgangs mit kanonisierten Kulturgütern lassen sich wohl dem Film, jenem Spiegel des kulturellen Imaginären par excellence, entnehmen. Bis in die 1980er Jahre hinein ließ sich der Einsatz kanonischer klassischer Musik etwa bei Stanley Kubrick zum Teil noch als kulturkritischer Kommentar interpretieren – man denke an Beethovens Neunte Symphonie in *A Clockwork Orange* (UK / USA 1971).⁷⁶ Dagegen zeigt ein Film wie Wong Kar Wais *2046* (HK / VCh / F / BRD 2004) mit seiner Verwendung der Arie »Casta

71 Manufactum-Monatsbrief November 2010, S. 19.

72 Und dies nicht nur auf Tonträgern als Waren, sondern zunehmend auch in Aufführungen, die seit Herbert von Karajan und verstärkt bei den Stars des gegenwärtigen Klassikbetriebs immer mehr zu Live-Performances von vorab vermarkteten Tonträgern werden.

73 Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.

74 Ebenda, S. 343.

75 Ebenda.

76 Vgl. hierzu Albrecht Riethmüller, »Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist«, in: *Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven*, hrsg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach, Bonn 2003, S. 97–117.

Diva« aus Vincenzo Bellinis *Norma* eine subtile Mehrfachcodierung des Stücks, in der sich unterschiedliche Aspekte des Kanonkonsums überlagern. Die Cavatine, in der die Priesterin Norma die »keusche Göttin« anbetet, erfüllt innerhalb der Dramaturgie des Films viele unterschiedliche Aufgaben. Als intradiegetische (Hintergrund-)Musik im Oriental Hotel in Hong Kong charakterisiert sie den alten Hotelbesitzer als kultivierten Menschen, der seine Gäste sorgfältig auswählt und die Oper liebt, als deren Emblem eine der bekanntesten Arien überhaupt entstehen kann. Zugleich wird aber auch die Konventionalität seines Kulturkonsums entlarvt, indem der Film an anderer Stelle den Missbrauch der kanonischen Arie zeigt: Sie wird laut abgespielt, um Familienstreitigkeiten zu übertönen. Der Schriftsteller Chow hingegen, der Protagonist des Films, besitzt ein ambivalentes Verhältnis zu der durch »Casta diva« symbolisierten Hochkultur. Gelegentlich fühlt er sich belästigt und fordert den Hotelbesitzer auf, den Plattenspieler abzustellen. Ein anderes Mal lässt er sich hingegen von Bellinis Musik beim Schreiben inspirieren – ein Symbol für das produktive Potenzial des Kanons.

Die Cavatine grundiert aber auch extradiegetisch die Szenen, in denen Chow (und mit ihm die Kamera und mit dieser der Zuschauer) Wang Jing Wen, die ihrer enttäuschten Liebe nachtrauernde Tochter des Hotelbesitzers, als Voyeur beobachtet und dies später in seiner schriftstellerischen Produktion verwertet. Wang wird dabei dezidiert nicht als aktive Hörerin der Musik gezeigt, sondern als jemand, der von der Intimität seines privaten Interieurs bis zur Einsamkeit des Hoteldachs zwar von Musik umgeben ist, die Aufmerksamkeit jedoch auf anderes schweifen lässt – vor allem auf sich selbst, auf die Übungen ihres Japanisch-Sprachkurses, auf ihren Liebeskummer, auf den Genuss ihrer Zigarette, die sie im Tempo der langsamen Harmoniewechsel der Cavatine konsumiert. Die Opernmusik wird für den Zuschauer so schließlich zum Leitmotiv, das Wang als tragisch-keusche Frauenfigur des Films markieren soll, am Ende aber auch für die scheiternde Liebesbeziehung zwischen Chow und Wang steht. Schließlich reflektiert die Musik auch auf der Ebene der Interpretation eines der zentralen Themen des Films, die Zeitreise. In dem in den 1960er Jahren spielenden Film, der seine reflektierte und distinguierte Musikauswahl durch eine Reihe von musikalischen Reverenzen an das (kanonische) europäische Autorenkino der 1970er und 1980er Jahre unter

Beweis stellt,⁷⁷ ist gerade nicht eine Aufnahme mit Maria Callas zu hören, der Sopranistin, die man wie keine zweite mit »Casta Diva« verbindet. Stattdessen ertönt die Stimme von Angela Georghiu, einer gefeierten Diva aus der Entstehungszeit von 2046, dessen Titel sowohl auf eine Zimmernummer als auch auf das Jahr 2046 verweist. Zuweilen wird dieser Verweis auf die Gegenwart jedoch auch wieder gebrochen, indem die Georghiu-Aufnahme durch das zusätzlich aufgespielte Knistern eines Plattenspielers künstlich historisiert wird.

Die Verdoppelung der Beobachtung führt in den intimen Szenen vom Beginn der Episode zu einer raffinierten Spiegelung von Akten der Konsumtion: Chow als Voyeur wird gewissermaßen zum Konsumenten zweiter Ordnung, für den sich die Signifikanten der Szene einschließlich der Musik zu erotisch aufgeladenen Fetischen verdichten, die gleichzeitig aber auch als Material für die Produktion von Literatur dienen. Als Konsument dritter Ordnung darf sich dann der Zuschauer betrachten, für den das ganze selbstreferenzielle Spektakel inszeniert wird. Bellinis Musik wandert dementsprechend, mit feinen Nuancierungen im Sound Design, auch zwischen den Ebenen der Diegese, vom Plattenspieler des Hotelbesitzers in den Kopf des Protagonisten Chow, in den Raum der fiktionalen Ebene der »Literatur im Film«, in die extradiegetische Klangsphäre des Kinosaals und zurück.

Als Teil avancierter und äußerst virtuoser Filmkunst führt die Präsenz der berühmten Bellini-Cavatine Merkmale eines postautonomen Kunstkonsums vor. Er ist bei allen Hörern inner- und außerhalb der Filmhandlung gerade auch in seiner vielfachen Wiederholung »beziehungslos« im Sinne Adornos, passiv und dennoch – für Chow und den Zuschauer – stark affektiv getönt. Die Musik scheint in ihrer Inszenierung reduziert auf ihre Sinnlichkeit, auf die Weiblichkeit von Angela Gheorgius Stimme, auf die weichen farblichen, melodischen und harmonischen Intensitäten von Bellinis Musik in ihrem feierlich-melancholischen Duktus, die sich dabei ganz zwanglos, im Rahmen eines ständigen Funktionswechsels, auch mit den omnipräsenten sexuellen Fetischobjekten des Films verbindet. Ihr kanonischer Status bietet für die De- und Umfunktionalisierung dabei die unverzichtbare Grundlage. Seit jeher Paradestück gro-

77 Neben dem Regisseur selbst und dem japanischen Komponisten Shigeru Umebayashi war Peer Raben, bekannt geworden als Komponist für Rainer Werner Fassbinder, mitverantwortlich für die Filmmusik, in der er auf seine eigene Musik zu Fassbinders *Die dritte Generation* und *Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel* zurückgriff.

ber Operndiven, hat sich die Aura von deren Star-Appeal sowie insgesamt das Flair des Opernhaften über Musik und Text gelegt und die Nummer von ihrem Opernkontext gelöst, wodurch das Wort »Diva« eine selbstreferenzielle Doppeldeutigkeit erhielt, die sich auch der Film zunutze macht. Im Film findet sich die Cavatine dann als Hit neben Hits aus anderen Kanonkontexten wie Connie Francis' Schlager *Siboney* wieder, ohne dass die Differenz der musikalischen Kulturen jenseits des Ausdrucksgehalts der Musiken noch eine Rolle spielen würde. Sie existiert vielmehr mit der gleichen Selbstverständlichkeit, die auch Chows Changieren zwischen den literarischen Genres ganz unterschiedlicher Stilhöhe kennzeichnet – von Pornografie oder Kung-Fu-Heften bis zu dem hermetischen Zukunftsroman, an dem er arbeitet.

Dass der Konsum des musikalischen Kanons bzw. seiner divergierenden Formationen im Zuge der fortwährenden Pluralisierung der Gesellschaft und der Auflösung traditioneller kultureller Milieus auch weiterhin ganz neue Formen annehmen wird, ist wahrscheinlich bzw. sogar bereits abzusehen. Mit der anökonomischen Ideologie des Kanons und dem emphatischen Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts haben solche Formen dann kaum mehr etwas gemein, auch wenn deren Echo bis heute deutlich zu vernehmen ist. Im Gegenteil lässt sich in der Gegenwartskultur ein Verschwimmen der vermeintlichen Gegensätze beobachten: Die Märkte unterliegen einer marktmanenten Form der Moralisierung, der Orientierung der Käufer an ethischen, ökologischen usw. Grundsätzen, die sich wiederum als ökonomische Vorteile erweisen können.⁷⁸ Ganz im Sinne solcher »Konsumentenouveränität«⁷⁹ unterwirft sich gleichzeitig die avancierte Kunst Formen der Ökonomisierung und Instrumentalisierung, die noch vor wenigen Jahrzehnten undenkbar gewesen wären, ohne dabei freilich ihren Kunstcharakter einbüßen zu müssen. Der regressive, schablonenhafte Konsum des Bekannten, das modernistische Ausgleichen der Wiederholung durch fortschreitende Differenzierung und der spielerisch-hedonistische Umgang mit fetischisierten Kulturgütern zeigen sich als unterscheidbare Facetten einer Situation, in der die Verlässlichkeit jedes Kanons gleich von mehreren Seiten permanent unterwandert wird – ohne dass freilich der Kanon als Ordnungsmechanismus und Bezugsgröße ausgedient hätte.

78 Nico Stehr, *Die Moralisierung der Märkte*, Frankfurt/M. 2007.

79 Vgl. Hermann May (Hrsg.), *Handbuch zur ökonomischen Bildung*, München 2008, S. 83–85.