

Nicolas Dierks

Endlose Erneuerung

Nicolas Dierks

Endlose Erneuerung

Moderne Kultur und Ästhetik mit
Wittgenstein und Adorno

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Salem Railroad Bridge in fog, Foto: Oregon Department of Transportation, CC BY 2.0
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salem_Railroad_Bridge_in_fog_%28286442276585%29.jpg)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5698-4

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	13
OUVERTÜRE.....	15
a. Einleitung	15
b. Terminologische Vorklärungen.....	25

TEIL A: BAUSTEINE ZUM VERSTÄNDNIS DES NEUEN

1. WAS TUN WIR MIT DEM WORT „NEU“?	33
1.1 Ein Problem „grammatischer Übersicht“	33
1.2 Novizen und Kenner: Vom Staunen zur Beurteilung kultureller Bedeutsamkeit	43
1.3 Der Ausdruck „Neu“ als Werkzeug der Orientierung.....	68
Zusammenfassung.....	81
2. ZUM THEORETISCHEN UMGANG MIT DEM TOPOS DES NEUEN. .	85
2.1 Zur Auffassung des Neuen in der Spätmoderne.....	85
2.2 Warum allgemeine Theorien des Neuen in die Irre führen.....	90
2.3 Differenzierte Neuheit und „dreifache Offenheit“ von Sprachspielen.....	97
2.4 Normativität und Neuheit in Spielen.....	127
2.5 Einige Schwierigkeiten mit dem Neuen.....	136
Zusammenfassung.....	144

TEIL B: NEUHEIT IN KULTUR UND ÄSTHETIK DER MODERNE

3. EXPRESSIVISMUS UND DIE FORDERUNG NACH NEUHEIT	151
3.1 Zur Möglichkeit von Neuem überhaupt	154
3.2 Die kulturelle Wende zum Expressivismus.....	161
3.3 Die expressivistische Forderung nach Neuheit	178
3.4 Expressivismus und novologistische Musikästhetik	193
Zusammenfassung.....	213

4.	VERSCHWINDEN UND WIEDERKEHR VON NEUHEIT ALS ÄSTHETISCHEM WERT	217
4.1	„Novelty“ in der britischen Kritik des 18. Jahrhunderts	220
4.2	Neuheit in der frühen Ästhetik des deutschspr. Kulturraums ...	226
4.3	Zur Rolle von Neuheit in Kants <i>Kritik der Urteilskraft</i>	231
4.4	Zum Beginn des explizit novologistischen Paradigmas	242
	Zusammenfassung	249
5.	ZU ADORNOS THEORIE DER NOVOLOGISTISCHEN ÄSTHETIK...	253
5.1	Adornos expressivistischer Hintergrund	254
5.2	Der Ausschluss des Neuen und seine Fetischisierung	274
5.3	Zum Topos des Neuen in späteren Schriften Adornos	295
5.4	Der „geschürzte Knoten“ im authentischen Neuen	311
	Zusammenfassung	317
	CODA: ERNEUERUNG DES NOVOLOGISTISCHEN PARADIGMAS	321
	SIGLENVERZEICHNIS	359
	LITERATURVERZEICHNIS	361
	REGISTER	387

INHALTSÜBERSICHT

Vorwort

OUVERTÜRE.....	15
a. Einleitung	15
b. Terminologische Vorklärungen.....	25

TEIL A: BAUSTEINE ZUM VERSTÄNDNIS DES NEUEN

1. WAS TUN WIR MIT DEM WORT „NEU“?	33
1.1 Ein Problem „grammatischer Übersicht“	33
<i>Zum Grundwissen über den Ausdruck „neu“ 33 – Eine ungelöste Anomalie 34 – Ein Neuanfang mit dem Neuen 41 – Methodische Annäherung an den Ausdruck „neu“ 42</i>	
1.2 Novizen und Kenner: Vom Staunen zur Beurteilung kultureller Bedeutsamkeit.....	43
<i>Zum Handlungsfundament von Ausdrücken 43 – Staunendes Innehalten und staunendes Erkunden 45 – Gemeinsame Aufmerksamkeit und die Koordinierung von Perspektiven: Michael Tomasello 48 – Avanciertere Formen interpersonalen Verstehens: Robert Selman 50 – Zur Renaissance der Indexikalität und ihrer Kritik 51 - Indexikalische Ausdrücke 53 – Kontextsensitivität und Austauschbarkeit 54 – Identifizierung im System raumzeitlicher Relationen: P. F. Strawson und E. Tugendhat 57 – Raumzeitstellen und der Origo subjektiver Datierungen 59 – Gemeinsame Bezugssysteme für objektive Datierungen 61 – Zur Rolle von Neuartigkeit in narrativen Chronologien 64</i>	
1.3 Der Ausdruck „neu“ als Werkzeug der Orientierung.....	68
<i>Das Verwendungsspektrum von „neu“ 68 – Das Altern des Neuwertigen 69 – „Neu“ als rein zeitliche Datierung 71 – „Neu“ als gradueller Ausdruck 72 – „Neu“ als zeitlich–qualitative Datierung 74 – Spielarten von Transitorität 75 – Modalitäten der Origoabhängigkeit 76 – Systematische Zusammenhänge des Grundwissens 79</i>	
Zusammenfassung	81

2. ZUM THEORETISCHEN UMGANG MIT DEM TOPOS DES NEUEN	85
2.1 Zur Auffassung des Neuen in der Spätmoderne.....	85
<i>Hoffnungslose Kristalle 85 – Theorien als Artikulationen des kulturellen Selbstverständnisses 87</i>	
2.2 Warum allgemeine Theorien des Neuen in die Irre führen.....	90
<i>Abgrenzung des wittgensteinschen vom kantischen Spielbegriff 92 – Eine wittgensteinsche Kritik an Theorien des Neuen (Sprachspielkonzept) 93</i>	
2.3 Differenzierte Neuheit und „dreifache Offenheit“ von Sprachspielen	97
<i>Erste Offenheit: Das Problem des Regeldualismus 97 – Warum das Neue keine Privatsache ist 101 – Wittgensteins dynamische Anthropologie 104 – Starke und schwache Mentalismuskritik 106 – Das Neue als Bruch 109 – Implizites Verstehen und das Ende der Begründungen 110</i>	
<i>Zweite Offenheit: Die Regeln der Freiheit 115 – Spielräume: Ungeregeltes in Spielen 116 – Zum Witz von Spielen 121</i>	
<i>Dritte Offenheit: Grade von Neuheit: additiv – extensional – konstitutiv 123</i>	
2.4 Normativität und Neuheit in Spielen.....	127
<i>Die normative Dimension von Spielen 127 – Der Witz eines guten Spiels 130 – Standards von Gelungenheit 132 – Gelungene Erneuerung kultureller Artikulationen 133 – Erneuernde Spiele 134</i>	
2.5 Einige Schwierigkeiten mit dem Neuen.....	136
<i>Gibt es das Neue? 136 – Vom „Kampf des Neuen mit dem Alten“ 138 – Zur vermeintlichen „Flüchtigkeit des Neuen“ 139 – Gibt es ein charakteristisches Erlebnis der Neuheit? 141</i>	
Zusammenfassung.....	144

TEIL B: NEUHEIT IN KULTUR UND ÄSTHETIK DER MODERNE

3. EXPRESSIVISMUS UND DIE FORDERUNG NACH NEUHEIT.....	151
3.1 Zur Möglichkeit von Neuem überhaupt.....	154
3.2 Die kulturelle Wende zum Expressivismus	161

Offene Zukunft und „innere Suche“ 163 – Der Innen–Außen–Dualismus als Perspektivenkoordinierung 166 – Die Spannung zwischen Distanz und „Fülle der Erfahrung“ 168 – Rousseaus Horchen auf die innere Stimme 169 – Herder und der Sturm und Drang 170 – Individualismus als Spannungspol innerhalb des Expressivismus 172 – Der schmale Grat zwischen „Treue zu sich selbst“ und „Freiheit durch Selbstbestimmung“ 176

3.3 Die expressivistische Forderung nach Neuheit 178

Vier Grundsätze des Expressivismus 178 – Selbstoffenbarung durch Äußerung 181 – Das Ideal der Einzigartigkeit 182 – Abweichungen von expressivistischen Grundsätzen 183 – Transformationen des Expressivismus 185 – Selbstüberschreitung des Expressivismus? 190

3.4 Expressivismus und novologistische Musikästhetik 193

Selbstaussdruck und Subjektivismus 193 – Frühe expressivistische Musikästhetik I: Rousseau 196 – Frühe expressivistische Musikästhetik II: Herder 201 – Freisetzung expressivistischer Musikästhetik 204 – Transformationen expressivistischer Musikästhetik 207 – Die Verlagerung der idealen Erneuerung in die Werkkategorie 209

Zusammenfassung 213

4. VERSCHWINDEN UND WIEDERKEHR VON NEUHEIT ALS ÄSTHETISCHEM WERT 217

4.1 „Novelty“ in der britischen Kritik des 18. Jahrhunderts 220

Joseph Addison und Francis Hutcheson 221 – Edmund Burke und Henry Hom 222

4.2 Neuheit in der frühen Ästhetik des deutschsprachigen Kulturraums 226

Die „Züricher“, Baumgarten und Sulzer 226 – Das Besondere und der Vorwurf der Neuerungssucht 228

4.3 Zur Rolle von Neuheit in Kants Kritik der Urteilskraft 231

Neuheit in Kants Ästhetik 231 – Zur Genese neuer Regeln und Begriffe nach Kant 234 – Stillschweigende Neuheit um 1800 238

4.4 Zum Beginn des explizit novologistischen Paradigmas 242

Neuheit als „Hauptaufgabe der Künstlerwelt“ bei Nägeli 243 – Novologistische Musikästhetik um 1910: Bekker, Busoni, Schönberg 245

Zusammenfassung 249

5. ZU ADORNOS THEORIE DER NOVOLOGISTISCHEN ÄSTHETIK.....	253
5.1 Adornos expressivistischer Hintergrund.....	254
<i>Interpretationen von Adornos Begriff des Neuen 254 – Hätte Adorno den expressivistischen Leitsatz unterschrieben? 257 – Adorno über Authentizität 261 – Mimetische Ratio im Begriff des Neuen 264 – Adornos novologistischer Kanon 267 – Aufbruch wohin? 269</i>	
5.2 Der Ausschluss des Neuen und seine Fetischisierung.....	274
<i>Ein Ariadnefaden zum Neuen 274 – Zum „Ausschluss des Neuen“ durch die Kulturindustrie 276 – Der Fetischcharakter der Ware bei Marx und Adorno 279 – Standardisierung und typgerechter Fetischismus 280 – Unterforderung und Regression 282 – Kritik des Neuen in der Konsumsphäre 284 – Strategien der Erneuerung 286 – Modelle der Materialbehandlung 289 – Kritik, die ihrer Überholung harrt 292</i>	
5.3 Zum Topos des Neuen in späteren Schriften Adornos.....	295
<i>Erkenntnis im „offenen Vollzug“ 295 – Anthropologische Ursprünge: Der „Name“ 299 – Der Begriff des Neuen als „Grenzbegriff des Begrifflichen“ 301 – Neuheit als „interne Negativität“ von Kunstwerken 306</i>	
5.4 Der „geschürzte Knoten“ im authentischen Neuen.....	310
<i>Individuum und Gesellschaft bei Adorno 311 – Zur psychoanalytischen Konfliktanthropologie 313 – Adornos Verarbeitung der psychoanalytischen Konfliktanthropologie 314</i>	
Zusammenfassung.....	317
 CODA: ERNEUERUNG DES NOVOLOGISTISCHEN PARADIGMAS.....	 321
<i>Verwendungen des Ausdrucks „neu“ bei Adorno 323 – Divergenzen zwischen dem theoretischen und dem umgangssprachlichen Ausdruck „neu“ 326 – Was soll der theoretische Terminus des Neuen leisten? 329 – Kann der umgangssprachliche Ausdruck „neu“ doch mehr? 331 – Die Rede vom „absolut Neuen“ 332 – Das absolut Neue als Anker kritischer Theorie 337 – Neuheit und Verstehen in der kompositorischen Praxis 339 – „Objektivität der Werke“ und Normativität der zweiten Natur 342 – Regeldualismus und novologistischer Extremismus 345 – Das rätselhafte Neue 347 – Ästhetische Feinmotorik und Emergenz von innen 349 – Konstellation und Komposition 351 – „Konstellieren“ als Sprachspiel 354</i>	

Siglenverzeichnis	359
Literaturverzeichnis.....	361
Register.....	387

VORWORT

Diese Arbeit wurde im August 2011 von der Leuphana Universität Lüneburg als Dissertation angenommen. Einen Teil der Arbeit habe ich im Rahmen eines 24-monatigen Promotions-Stipendiums der Leuphana bewältigen können. Ich danke meinem Erstbetreuer Prof. Dr. Christoph Jamme, der mich über die gesamte Zeit beraten und unterstützt hat. Ich danke auch meinem Betreuer Prof. emerit. Dr. Peter Ahnsehl für seine Ermunterung. Zudem danke ich Prof. Dr. Martin Warnke für seine außerordentliche kollegiale Unterstützung.

Während der Entstehung dieser Arbeit habe ich Anregungen und Hinweise von vielen Menschen bekommen und aus vielen Gesprächen gelernt. Ich danke Stephanie Bunk, Saskia Drechsel und Dr. Ina Schmidt für die fruchtbaren Diskussionen in der Frühphase. Ich danke vielen Kollegen an der Leuphana, vor allem den Teilnehmern des Promotionskolloquiums, geleitet früher von Prof. Dr. Iris Därmann, später von Dr. Steffi Hobuß. Sehr wertvoll waren für mich auch die Projektvorstellungen im Rahmen des Forschungskollegs Kulturphilosophie Braunschweig – Hildesheim – Lüneburg unter der Leitung von Prof. Dr. Tilman Borsche und Prof. Dr. Christoph Jamme. Für die kritische Durchsicht des Manuskripts in einer früheren Phase danke ich Tobias Ruderer, für die Schlusskorrektur Nina Melching.

Zuletzt danke ich meiner Frau Kirstin Dierks für ihre Geduld. Außerdem haben meine Eltern meine Promotion in jeder Phase begleitet und mir immer Rückhalt gegeben – ihnen ist dieses Buch gewidmet.

OUVERTÜRE

a. Einleitung

Die Leute wühlten sich in aller Seelenruhe aus den Sesseln, reckten sich ausgiebig und besprachen die weitere Abendgestaltung. Als ob im Kino nach Ende des Abspanns gerade das Licht angegangen sei und irgendwelche Hintergrundbeschallung ertönte – nur, dass es sich um die Hamburger *Laeisz*-Halle handelte und gerade die Aufführung von György Ligetis *Poème Symphonique* begann.

Nachdem die Saaltür schließlich nicht mehr ständig zufiel, und die Schar der verbliebenen Zuhörer kleiner war als die der 110 Metronome auf der Bühne, wurde es ein grandioser Abend. Am Schluss klatschten wir begeistert – obwohl wir ja nur auf zwei Regale blickten, und auf eine Ansammlung von Metallfedern in Holzkästchen. Im abebbenden Klatschen hörten wir nach und nach die gleichen Überlagerungen wie zuvor in der Musik. Begeistert ließen wir den Applaus wieder aufbranden – und nochmals. Und nochmals. Mit rasanter Dynamik klatschten wir uns durch immer neue rhythmische Moiréeffekte und hatten Mühe, überhaupt ein Ende zu finden. Wie die Initiierten eines fremden Kults müssen wir gewirkt haben, als wir schließlich, verzückt lächelnd und mit glühenden Handflächen, ins Foyer hinaustraten.

Der Mehrzahl der Konzertbesucher war die Musik nicht nur unverständlich gewesen, sondern sie hatten gar keinen *Sinn* darin gesehen, sich *damit* überhaupt ästhetisch zu befassen. Die Erklärung dessen durch sozialisationsbedingte Unterschiede scheint mir zu einfach. Dieselben Besucher hätten sich durch dasselbe Klangphänomen *außerhalb des Konzertsaals* vermutlich zum Verweilen anregen lassen (z. B. in einer Fußgängerzone). Probleme dieser Art scheinen mir symptomatisch dafür, dass das gesellschaftliche Verständnis der individuellen und kulturellen Bedeutsamkeit neuartiger ästhetischer Erlebnisse im deutschsprachigen Kulturraum seltsam fragmentiert ist. Die hochartifiziellen Chiffren existenzieller „Fülle“ verklingen ungehört, während das allgemeine Bedürfnis danach sich andere Wege sucht. „Das Neue“ – ein einfaches Wort für eine unüberschaubar komplexe Angelegenheit – hat anscheinend völlig vom Boden kultureller Gemeinsamkeiten abgehoben. Manchmal abzuheben ist nötig; wer immer mit beiden Beinen auf dem Boden bleibt, kann keinen Schritt gehen. Aber völlig schwerelos können wir nicht auf Dauer leben.

Im technologischen und naturwissenschaftlichen Bereich erhalten Neuerungen große Aufmerksamkeit. Bei aller Autorität von Wissenschaft und Ingenieurskunst heute ist der Öffentlichkeit aber bewusst, dass die „Freiheit der Wissenschaft“ den geltenden moralischen und rechtlichen Normen zuwiderlaufen,

dass sie sowohl Segen bringen als auch gesundheitlichen oder ökologischen Schaden verursachen kann. Ob „das Neue“ jeweils Segen oder Schaden bringt, kann sich erst in einem komplizierten Prozess gesellschaftlicher Urteilsbildung abzeichnen. Aber *dass* wissenschaftliche und technische Innovationen umwälzende Bedeutung haben und an ihnen hochkompetente Spezialisten beteiligt sind, steht allgemein außer Frage.

Ziemlich anders verhält es sich mit dem Ästhetischen – mit Kunst, Literatur, Musik etc. Alle diese traditionellen Künste haben sich zu autonomen Sphären entwickelt (und diese Autonomie wiederum reflektiert). Was dort an Neuem auftritt, wird aber im Unterschied zum technologischen und wissenschaftlichen Bereich öffentlich weit weniger ernst genommen. Von wissenschaftlich oder technologisch Neuem erwarten die Menschen ungeheuer viel – Gutes oder Schlechtes. Von ästhetisch Neuem wird demgegenüber kaum etwas erwartet. Manche sind vielleicht der Meinung, es gebe doch schon so viel großartige Kunst, Literatur, Musik etc. Wofür brauchen wir da „avantgardistische Experimente“? Und hinsichtlich der eigentlichen Kompetenz zeitgenössischer Künstler und Komponisten sind viele ratlos. Aber besonders zu fürchten hat man ästhetische Neuerer anscheinend auch nicht. Schlimmstenfalls hat man sich in Ausstellung oder Konzert gelangweilt oder ist ärgerlich, *dafür* auch noch Eintritt bezahlt zu haben.¹ Das ästhetisch Neue hat nach dieser verbreiteten Einstellung keine allzu große Bedeutung.

Diese Abspaltung des Neuen von der Lebenswirklichkeit kommt auch in den Redeweisen zum Ausdruck, in denen wir die Bedeutung von Neuem im Ästhetischen oder für unsere Kultur beschreiben und reflektieren. „Das Neue“ und „das Alte“ sind die gängigen Abstrakta, die wie zwei konträre Entitäten behandelt werden – so als ob sie Gegenstände mit jeweils nur einer einzigen Eigenschaft wären: „neu“ zu sein im einen Fall, „alt“ zu sein im andern. Mitunter wirkt diese Redeweise schal und schablonenhaft – und doch dauert sie an. Warum ist das so? Dass es historische Belege für die Abstraktionen „das Neue“ und „das Alte“ und ihr dramatisches „Verhalten“ gibt, halte ich für nicht entscheidend. Wichtiger ist die Frage nach unseren Regegewohnheiten sowie den Vorteilen und Nachteilen dieser Redeweise gegenüber Alternativen. Manchmal meinen wir nämlich, etwas „sei einfach so“ – dabei haben wir bloß eine sprachgestützte Denkblockade.

Ein wichtiger Vorteil der Rede von „dem Neuen“ ist ihre Einfachheit. Äußerst komplizierte Verhältnisse teilt sie klar auf – und sie ist leicht zu lernen. Der Nachteil ist: Die Asymmetrie der Ableitungsverhältnisse bei Abstrakti-

¹ Die breite Öffentlichkeit tut sich mit Musik hier schwerer als mit anderen Bereichen. Es gibt musikalische Milieux, die jeweils auf ihre Weise hoch kreativ, durchdacht und technisch versiert das Terrain musikalischer Möglichkeiten erkunden, wie etwa die Neue Musik, Avantgarde-Jazz, *Noise Music*, *experimental Metal*, *Elektronika* und *Glitch* sowie manche Filmmusik. Der Marktanteil dieser Subsegmente ist jedoch praktisch bedeutungslos. Anscheinend verschwinden zumindest die Berührungspunkte dieser Milieux untereinander.

onsvorgängen.² Aus den zwei abstrahierten Antipoden des „Neuen“ und des „Alten“ allein lässt sich die komplizierte Lage umgekehrt nicht mehr ableiten. Wenn wir theoretische, ästhetische oder praktische Probleme heutiger Lebensverhältnisse behandeln wollen, dann ist die Rede über zwei kontradiktorische Abstrakta kein sehr hilfreiches Instrument.

Wenn die Rede vom Neuen und vom Alten in der philosophischen Ästhetik, der Erkenntnistheorie oder der Geschichtsphilosophie ein Mittel der Reflexion ist, dann droht sie den Zugang zu dem, was reflektiert werden soll, zu verschließen. Deshalb ist eine erste Stoßrichtung dieser Untersuchung, die Abkoppelung des Abstraktums „des Neuen“ zurückzunehmen und es wieder mit dem vermeintlich kontradiktorischen Abstraktum „des Alten“ zu verweben (Reconnection I). Durch die Verwebung büßt dieses Mittel der Reflexion Einfachheit ein – aber der Vorteil liegt darin, Reflektionen „des Neuen“ wieder für die Vielfalt unserer Lebensverhältnisse zu öffnen (Reconnection II).

In der europäischen Moderne hat die Idee eines konstitutiv Neuen zeitweise eine mächtige Leitfunktion gehabt. Für den Bereich des Ästhetischen haben das Adorno, Hans Robert Jauss, Reinhard Koselleck, Boris Groys, Walter Wiora u.a. festgestellt. Diese Strömung, die das konstitutiv Neue zur primären regulativen Idee erhebt, nenne ich das *novologistische Paradigma*. Im musikalischen Bereich, auf den ich hier einen Schwerpunkt lege, scheint es mir plausibel, „Neue Musik“ in diesem Sinne zu verstehen – plausibler, als darin einen Stilbegriff, einen Epochenbegriff oder eine bloße Sammelkategorie zu sehen.

Die konkrete Ausgestaltung des Neuen als regulative Idee ist in den letzten gut 150 Jahren Gegenstand erbitterter Auseinandersetzungen gewesen. Welche Vorstellung vom „Neuen“ jeweils vorherrscht, ist z. B. direkt dafür relevant, welche Musik gespielt, komponiert, aufgeführt, gehört, gekauft, archiviert, gefördert oder verboten wird. Es ist in einem umfassenderen Sinne relevant dafür, was wir von Musik erwarten und was wir ihr zutrauen.

Wenn ich dem Abstraktum „des Neuen“ als regulativer Idee anhänge, dann beeinflusst das auch meine ästhetische Einstellung. Bin ich in musikalischen Fragen ein „Progressiver“ und hänge dem abstrakten Ideal eines konstitutiv Neuen an, dann werde ich bei neuer Musik immer Grund haben, unzufrieden zu sein (denn ich höre immer auch Bekanntes). Bin ich ein „Konservativer“ und hänge dem abstrakten Ideal eines konstitutiv Neuen an, dann habe ich immer Grund, jeden Anspruch auf „wirkliche Neuheit“ mit historischen Verweisen abzutun (denn ich höre immer auch Bekanntes). Obwohl hier beide Seiten „das Neue“ gegensätzlich bewerten, verhalten sich beide gemäß derselben regulativen Idee. Beide überzeugen sich selbst immer wieder durch weitere Erlebnisse davon, dass *das* nicht wirklich „das Neue“ sein kann.

² Diese Kritik wird z. B. gelegentlich an symmetrischen Reduktionsverfahren in den Naturwissenschaften geübt – so etwa von Dieter Sturma gegenüber den Neurowissenschaften: "Die Möglichkeit, etwas auf grundlegende Naturgesetze zurückführen zu können, bedeutet nicht, dass das ganze Universum von diesen Gesetzen ausgehend zusammensetzbar sei." (Sturma 2006, S. 197)

Was aber, wenn beide Seiten das abstrakte Ideal des konstitutiven Neuen fallen ließen? Wenn sie stattdessen die tiefe Überzeugung annähmen, dass *dieselbe* Musik in vielfältiger Weise gleichzeitig „neu“ und „alt“ sein kann – oder sogar muss (Reconnection I)? Der Progressive bräuchte sich dann nicht mehr an jedem Bekannten in der Musik zu stören und dürfte sich zufriedenstellende ästhetische Erlebnisse gestatten. Erst bei zu großer Bekanntheit bräuchte er sich abzugrenzen – deren Schwelle nach den Umständen und persönlicher Befindlichkeit variieren mag. Umgekehrt bräuchte der Konservative nicht mehr zu fürchten, ihm solle alles Bekannte madig gemacht werden. Insofern bräuchte er nicht mehr alles, was mit dem Anspruch auf Neuheit auftritt, durch historische Einordnung unschädlich zu machen versuchen. Entscheidend scheint mir hier zu sein, dass in beiden Fällen neuartige ästhetische Erlebnisse bereichert würden (Reconnection III).

Aus einer allgemeineren Perspektive stellt sich die Frage nach der heutigen Relevanz neuartiger ästhetischer Erlebnisse. Nochmals zum Beispiel der Musik: Nach den manchmal übersteigerten Selbstbildern Neuer Musik im Zeitalter der europäischen Revolutionen und der Weltkriege, drohte sie Ende des 20. Jahrhunderts zu einem kulturellen Epiphänomen zu werden. Öffentliche Kulturförderung wurde zwar gewährt, aber gleichzeitig schien vielen Laien die Neue Musik ein unter Innovationszwang stehender Wettbewerb von Spezialisten für Spezialisten zu sein – kurz: unverständlich, arrogant und dabei belanglos wie ein Sturm im Wasserglas. Gleichzeitig herrschte bei vielen Akteuren der Neuen Musik das Bild eines unheilbar bornierten und musikalisch reaktionären Publikums vor. *Dessen* Wertschätzung suchte man gar nicht erst. Die gegenseitige Ignoranz schien wohlbegründet.

Nun ist gegen Spezialistentum grundsätzlich genauso wenig einzuwenden, wie gegen ein skeptisches Publikum. Aber bei dieser Frontenbildung gerät nach meinem Eindruck aus dem Blick, welche zentrale Rolle ästhetische Neuheit im langfristigen Wandel unseres kulturellen Selbstverständnisses gespielt hat. Dabei geht es mir nicht primär darum, *ob* eine konkrete Neuheit ästhetisch wertvoll war oder welche Neuheiten wertvoller waren als andere. Es geht eher um die Frage, *warum* Neuheit überhaupt ästhetisch wertvoll sein soll und was für uns davon abhängt. In der Neuen Musik – wie in anderen Künsten heute auch – begegnet uns ein Chiffre eines Idealbildes unserer selbst, dass weder leicht zu erfüllen, noch leicht abzutun ist. Diese Untersuchung verstehe ich insofern auch als Beitrag zu einem besseren Verständnis der kulturellen und ästhetischen Bedeutung von Neuheit für uns (Reconnection IV).

Mit dem englischen Wort „Reconnection“ – für das ich keine passende deutsche Übersetzung gefunden habe – verweise ich hier auf vier Stoßrichtungen:

- Reconnection I: Theoretische Wiederverwebung des abstrakten „Neuen“ mit dem „Alten“
- Reconnection II: Wiederöffnung der theoretischen Reflektion „des Neuen“ für die vielfältigen Lebensverhältnisse
- Reconnection III: Abbau theoretischer Hindernisse für neuartige ästhetische Erlebnisse
- Reconnection IV: Besseres Verständnis der kulturellen und ästhetischen Bedeutung von Neuheit

Die besondere Konzeption dieser Untersuchung lässt es mir sinnvoll erscheinen, noch einige Anmerkungen vorwegzuschicken: Dieses Projekt ist interdisziplinär angelegt. Ich überschreite bewusst Fächergrenzen, um problemorientiert verschiedene Fachdiskurse aufeinander zu beziehen. Es sind vor allem drei methodische Entscheidungen – oftmals auch als *linguistic turn*, *pragmatic turn* und *cultural turn* bezeichnet –, welche die theoriestrategischen Wegmarken dieser Untersuchung bilden.³ In diesem Rahmen wird vor allem die Bekanntheit der Kritik des klassischen sprachtheoretischen Paradigmas, des Repräsentationalismus, vorausgesetzt, die auf dessen simplifizierende Privilegierung *einer* Sprachfunktion abzielt. Demgegenüber gilt es, der unreduzierten Breite sprachlicher Funktionen Rechnung zu tragen, um neu nach der kulturellen Rolle einzelner Funktionen fragen zu können.

Methodische Schwerpunkte sind Kulturtheorie, Sprachphilosophie, Kulturhistoriographie, Begriffsgeschichte und Kritische Theorie. Inhaltlich behandelt die Untersuchung vorwiegend das Gebiet der europäischen Kulturgeschichte mit Schwerpunkt auf ästhetischen Strömungen im deutschsprachigen Kulturraum (ich würde mir nicht zutrauen, für andere Kulturen einen vergleichbaren Beitrag zu liefern). Material der historischen Rekonstruktion sind vor allem theoretische Texte der letzten drei Jahrhunderte – gelegentlich auch Briefe, Romane und musikalische Werke.

Keinesfalls beanspruche ich, damit die vielfältigen Entwicklungen der Lebensverhältnisse erfasst zu haben, wie sie von den Geschichtswissenschaften und den Sozialwissenschaften erforscht werden. Trotz der demgegenüber eingeschränkten Perspektive, scheint mir Textexegese ein fruchtbares Vorgehen. Texte fasse ich als Ausdruck dessen auf, wie ihre Verfasser (als Kinder ihrer Zeit) sich selbst, ihre Gemeinschaft und die Welt verstanden haben – ohne dass ich dabei schlicht verallgemeinere. In theoretischen Texten ist es allerdings das erklärte Ziel ihrer Verfasser, ihre Überzeugungen darzulegen. Insofern können Texte tiefere Einblicke liefern, welche Bedeutung eine Zeit bestimmten Ausdrücken, Handlungsformen etc. zugemessen hat. Mich beschäf-

³ Ich bewege mich hier im Fahrwasser der an den späten Wittgenstein anschließenden Philosophie, der über den *linguistic turn* hinausgehend in der 1930er Jahren gleichzeitig einen *pragmatic* und einen *cultural turn* vollzogen hatte (vgl. Kap. 2.1). Zu den inzwischen mannigfaltigen Wenden im Bereich der Kulturwissenschaften siehe Bachmann-Medick 2006 sowie Reckwitz 2006.

tigt hier, welche Auffassungen von Neuheit in Texten mit ästhetischer Thematik artikuliert wurden und in welcher Form sie bis in unser heutiges Verständnis von ästhetischer Neuheit tradiert wurden. Weder als „Lehre von den schönen Künsten“, noch als „Wissenschaft vom Schönen“, sondern in diesem Sinne wäre die Untersuchung der Ästhetik oder der Musikästhetik zuzuordnen.⁴

Sprachphilosophische Überlegungen spielen in dieser Untersuchung eine wichtige Rolle. Nicht nur ist in der kulturwissenschaftlichen und philosophischen Forschung die Reflexion des begrifflichen Instrumentariums gefordert. Zusätzlich ist die Einstellung von Menschen sich selbst, ihrer Gemeinschaft und der Welt gegenüber haben und in welchen Vorstellungen, Redeweisen, Aufzeichnungen etc. sie diese artikulieren, für sie direkt praktisch relevant. Davon kündeten Sprichwörter wie „Die Feder ist mächtiger als das Schwert“, oder „Wissen ist Macht“ ebenso, wie die Rolle, die *Propaganda* in Diktaturen spielt. Da Redeweisen ihre Bedeutung in praktischen Lebensverhältnissen bekommen, und die praktischen Lebensverhältnisse sich in den letzten drei Jahrhunderten rapide geändert haben, verloren die vormals bedeutungsvollen Redeweisen für nachfolgende Generationen ebenso rapide an Bedeutung. Peter F. Strawson hat in *Individuals* davon gesprochen, dass jede Generation ihre eigene Sprache finden müsse, um die Wahrheiten zu artikulieren, die in der Sprache der Älteren für sie inakzeptabel geworden sind (Strawson 1984, S. 10). Der Versuch, sich dieser Aufgabe zu stellen reiht die vorliegende Untersuchung in die Reihe dieser Reartikulationen ein.

In wissenschaftsgeschichtlichen Forschungen wird ein enger Zusammenhang zwischen menschlichen Zuständen der Aufmerksamkeit, des Staunens und der Neugier angenommen (Blumenberg 1984, Daston 2001, Daston 1998). Die ersten beiden sind für diese Untersuchung zentral und werden im ersten Kapitel behandelt. Während aber Neugier vor allem für die Wissenschaftsgeschichte zentral ist, scheint mir die Geschichte des Ästhetischen auch stark von anderen Impulsen geprägt. Nicht die Abkehr von der mittelalterlichen Kritik der *curiositas* hat im Ästhetischen dominiert, sondern von jener der *singularitas*. Dieses Streben nach Individualität hatte die Scholastik als Anmaßung [*superbia*] stilisiert (Hübener 1974, S. 174). Ein Anspruch unab-

⁴ Helga de la Motte-Haber hat Anfang der 1980er Jahre Musikästhetik ohne Umschweife mit einer Theorie des Schönen identifiziert. Weil diese ein bereits abgeschlossenes Lehrgebäude darstelle, habe sich das Forschungsinteresse auf andere Bereiche verlagert (Dahlhaus/de la Motte-Haber 1982, S. 16 f.). Das steht diametral zur Auffassung Adornos, der in seiner *Vorlesung zur Ästhetik 1958/59* betonte, dass die Ästhetik weder einer gesicherten Bestand hätte, noch es „eine in sich kontinuierliche Tradition des ästhetischen Denkens“ gebe (Adorno 2009, S. 9). Dahlhaus fasst im Unterschied zu de la Motte-Haber Musikästhetik als Theorie der Wahrnehmung von Musik, die schließlich in Metaphysik einerseits und Experimentalpsychologie andererseits zerfallen sei (Dahlhaus/de la Motte-Haber 1982, S. 44 f.). Dahlhaus und de la Motte-Haber behandeln jedoch Adornos Musikphilosophie ausschließlich unter der Rubrik Musiksoziologie (Dahlhaus/de la Motte-Haber 1982, S. 17, 46 f.). Von diesem strikten Verständnis von Musikästhetik scheint de la Motte-Haber heute abgerückt zu sein (de la Motte-Haber 2004b, S. 17 f.).

hängiger künstlerischer Artikulationen auf kulturelle Bedeutung wäre damals als offenes Bekenntnis zur Häresie angesehen worden. Der historische Wandel zur Etablierung der gegenteiligen Auffassung, nämlich dass konstitutiv neuartige Artikulationen gerade die zentrale Aufgabe im Ästhetischen seien und ihnen darin eine zentrale kulturelle Bedeutung zukomme, ist Gegenstand des Teils B.

Musik ist ein wichtiger Bezugspunkt der hiesigen Überlegungen. Die Geschichte musikalischer Neuerungen behandle ich hier aber nicht, sondern setze eine zumindest oberflächliche Vertrautheit mit ihr voraus. Wenngleich musikhistoriographische Forschungsliteratur ein wichtiger Bezugspunkt ist, so würde eine umfangreiche Darstellung an dieser Stelle der Prägnanz des Projekts im Wege stehen. Hier geht es mir um den Wandel der kulturellen Rolle, die musikalischen Neuerungen jeweils zugebracht war sowie deren Wechselwirkung mit den theoretischen Artikulationen der ihnen zugrundeliegenden Überzeugungen. Wie sich diese wandelnden Interdependenzen von Musikpraxis, ästhetischer Erfahrung und theoretischen Artikulationen in der unüberschaubaren Fülle der Überlieferung musikalisch dingfest machen lassen, wäre die Frage anschließender musikwissenschaftliche Forschung.

Ich verstehe es ebenfalls nicht als Aufgabe dieser Untersuchung, einzelne kulturelle, ästhetische oder musikalische Neuerungen zu bewerten. Es liegt mir auch fern zu behaupten, dass diejenigen Werke, die zu ihrer Zeit besonders neuartig waren, ästhetisch höher einzuschätzen seien als andere. Mich interessieren die wechselnden und gegensätzlichen Einstellungen gegenüber Neuerungen und welche Hoffnungen und Ängste damit einhergingen oder geschürt wurden. Mein Ziel ist, ein möglichst stimmiges Bild zu zeichnen, das Aspekte unserer Kulturgeschichte anhand bestimmter systematischer Überlegungen zusammenführt und dadurch erhellt.

Ich beabsichtige außerdem nicht, eine Theorie der Innovation, der Kreativität, der schöpferischen Tätigkeit, der Originalität, der Avantgarde oder des Genies, der Emergenz oder der Serendipität vorzulegen. Jede philosophische, psychologische, linguistische oder soziologische Schule hat heute ihr eigenes Arsenal solcher Theorien. Ich möchte dem keine weitere hinzufügen, sondern eher die Grenzen solcher Theorien erkunden. Ich halte aber gerade den Topos des Neuen für sehr geeignet, um unter heutigen pluralistischen Bedingungen über diese Phänomene nachzudenken. Anders als Ausdrücke wie „Genie“ oder „Avantgarde“ transportiert der Ausdruck „neu“ weniger starke Auffassungen über Individuum, Gemeinschaft und die Rolle der Kunst. Das macht ihn zu einem flexibleren heuristischen Werkzeug.⁵

⁵ Dagegen hat Peter Bürger die Kategorie des Neuen (im Sinne Adornos) für nur begrenzt brauchbar gehalten: "Wenn es sich um die Erfassung einer Veränderung der künstlerischen Darstellungsmittel handelte, wäre die Kategorie des Neuen anwendbar. Da die historischen Avantgardebewegungen aber einen Traditionsbruch bewirken, in dessen Folge es zu einer Veränderung des Darstellungssystems kommt, ist die Kategorie zur Beschreibung des Sachverhalts nicht geeignet. [...] Der Begriff des Neuen ist zwar nicht falsch, aber zu allgemein

Insgesamt verfolge ich zwei Hauptziele: Erstens durch eine Reflexion des sprachlichen Instrumentariums das Nachdenken über das Neue zu schärfen. Zweitens durch historische Rekonstruktion das Verständnis seiner individuellen und kulturellen Bedeutung für uns zu vertiefen.

Die Untersuchung ist in drei Teile gegliedert: A. Methodische Klärungen (Kap.1 und 2) B. Historische Untersuchungen (Kap. 3, 4 und 5) Coda: Vorschläge zur Erneuerung des historischen Erbes.

Teil A untersucht anthropologische, kulturelle und sprachliche Grundlagen für die Forschung über den Topos des Neuen und ist deshalb bewusst gebietsübergreifend ausgeführt:

Das *erste Kapitel* klärt die zentrale Terminologie – nämlich den Ausdruck „neu“ selbst, den jede weitere Untersuchung des Neuen bereits voraussetzt. Dabei gehe ich davon aus, dass ein wissenschaftlicher Terminus des Neuen sich am besten in Abgrenzung zum umgangssprachlichen Gebrauch bestimmen und begründen lässt. Deshalb wende ich mich im Anschluss an Wittgenstein der menschlichen Enkulturation (Sozialisation) zu. Hauptthese des ersten Kapitels ist, dass es eine in der Forschung bisher unberücksichtigte und theoretisch fruchtbare Alternative ist, zentrale Verwendungen des Ausdrucks „neu“ im Rahmen der menschlichen Praxis der Perspektivenkoordinierung zu beschreiben. Dafür werden entwicklungspsychologische Modelle der gemeinsamen Aufmerksamkeit und des interpersonalen Verstehens mit sprachanalytischen Rekonstruktionen unserer Praxis raumzeitlicher Orientierung zusammengebracht. Die Dimension kultureller Bedeutung wird dann im Rahmen geschichtsphilosophischer Ansätze konturiert. Das ermöglicht einerseits, die Rolle von Neuheit für unsere raumzeitliche und kulturelle Orientierung in den Blick zu nehmen, und andererseits Zusammenhänge vieler Details der umgangssprachlichen Verwendungen von „neu“ herzustellen (Reconnection I).

Das *zweite Kapitel* bietet eine grundlegende Orientierung für den theoretischen Umgang mit dem Topos des Neuen. Methodisch schließe ich aus mehreren Gründen an Wittgenstein an: 1. Er hat die Tradition kritischen Philosophierens seit Kant aktualisiert, indem er auf die kulturelle Situiertheit theoretischen Sprechens reflektiert hat 2. Im Anschluss an ihn lassen sich allgemeine Theorien des Neuen als reduktionistisch kritisieren. 3. Entlang seines Modells der Sprachspiele kann eine „dreifache Offenheit“ kultureller Praktiken für Erneuerung beschrieben werden. Der mit Wittgenstein kritisierte Regeldualismus bringt dagegen in Theorien des Neuen grundlegende Schwierigkeiten mit sich. Zusätzlich lassen sich Grade von Neuheit differenzieren, die nicht-reduktiv zu konkreten Untersuchungen überleiten. Im Ergebnis sind wesentliche Hindernisse für den adäquateren theoretischen Umgang mit dem Neuen

und unspezifisch, um das Einschneidende eines solchen Traditionsbruchs präzise zu bezeichnen." (Bürger 1974, S. 85) Ich teile Bürgers Kritik an der abstrakten Kategorie des Neuen – deshalb strebe ich eine grundlegende Erneuerung unseres theoretischen Umgangs mit dem Neuen an.

vermieden und eine größere Beschreibungsdichte erreicht, als durch schlichte Dualismen zwischen Altem und Neuem (Reconnection II).

Teil B verfolgt den kulturhistorischen Hintergrund des novologistischen Paradigmas von der Neuzeit ab 1700 bis ins 20. Jahrhundert. Meine grundlegende These ist, dass das novologistische Paradigma nicht ausreichend verstanden wird, wenn „Lust an der Abweichung“ (Peter Gay), fortdauernde „Generationskonflikte“ (Hans Robert Jauß) oder „antibürgerliche Aggressivität“ (Karl Heinz Bohrer) als seine Motivation angeführt werden.

Stattdessen, so die erste Hauptthese des *dritten Kapitels*, lässt sich das novologistische Paradigma in der historisch weiträumigen Bewegung des Expressivismus im Ausgang von Rousseau und Herder situieren. Der rekonstruierte expressivistische Leitsatz lautet, „Individualität durch authentischen Selbstaussdruck zu entwickeln.“ Der feine Unterschied zwischen dem Ideal der Authentizität und dem Ideal der Freiheit durch Selbstbestimmung bietet einen Rahmen für die Deutung von Spannungen, die das novologistische Paradigma im 20. Jahrhundert dominiert haben (Reconnection IV). Ein besonderer Fokus liegt auf der Musikästhetik – und das nicht nur aus persönlicher Präferenz, sondern weil der Topos des Neuen in der Musikgeschichte des deutschsprachigen Kulturraums eine im Vergleich zum französischen oder anglo-amerikanischen Kulturraum besonders hohe Relevanz hatte (vgl. Ballstaedt 2003, S. 33 f.).

Das *vierte Kapitel* reagiert auf den Umstand, dass die eigenständige Begriffsgeschichte des Neuen im Ästhetischen bislang verkannt wurde. Diese Entwicklung verlief *nicht* parallel zum Aufstieg der Begriffe des Genies und der Originalität. Schon im frühen 18. Jahrhundert war „Neuheit“ eine weithin anerkannte wirkungsästhetische Kategorie. Gerade mit dem Aufstieg von „Genie“ und „Originalität“ *verschwand* Neuheit im späteren 18. Jahrhundert aus den ästhetischen Systematiken (etwa bei Kant). Erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde die Kategorie der Neuheit unter anderen Bedingungen wieder explizit und wurde um 1910 mit bisher unbekannter Radikalität zur ästhetischen *conditio sine qua non* erklärt. Diese Entwicklung deutet auf einen tiefen Umbruch im Verständnis des Neuen und seiner kulturellen und ästhetischen Rolle.

Das *fünfte Kapitel* exponiert die voll entwickelte novologistische Musikästhetik im 20. Jahrhundert anhand der Philosophie Adornos. Zunächst wird Adornos Philosophie als weitere Transformation des Expressivismus ausgewiesen. Gegenüber dem Vorwurf des hoffnungslosen Ausschlusses des Neuen in der *Dialektik der Aufklärung* zeichne ich ein vollständigeres Bild von Adornos früherem Oeuvre, das der Möglichkeit von Neuem durchaus Rechnung trägt. Adornos vielfältige Äußerungen über das Neue werden vor dem Hintergrund des marxischen Fetischkonzepts differenziert und historisch verortet. Gegenüber der Darstellung von Adornos Begriff des Neuen als eines „Grenzbegriffs des Begrifflichen“ wird an die Deutung des Neuen als eines Reflexivi-

onsbegriffs angeknüpft. Am Schluss werden Adornos negativistische Tendenzen durch sein konfliktbasiertes Menschenbild erläutert.

Wenn es ein Ziel philosophischer oder kulturwissenschaftlicher Arbeit sein soll, um mit Hegel zu sprechen: „unsere Zeit in Gedanken zu fassen“, dann müssen wir unser Denken des Neuen grundlegend überdenken und erneuern. Die *Coda* wendet sich deshalb auf der terminologischen, theoriestrategischen, kultur- und begriffsgeschichtlichen Grundlagenarbeit der ersten beiden Teile nochmals der Position Adornos zu. Zunächst wird in Abgrenzung zum umgangssprachlichen Gebrauch ein theoretischer Terminus des Neuen bei Adorno identifiziert und semantisch spezifiziert. Es wird argumentiert, dass dieser die spezifische Zeitlichkeit des Neuen nicht zu fassen vermag. Zum anderen ist es Adornos identitätslogische Charakterisierung des Denkens, welche einen Regeldualismus produziert, der differenzierten Beschreibungen von Neuheit im Wege steht. Dadurch treibt sie – vielleicht missverständlich – in einen novologistischen Extremismus. Im Ergebnis wird in Adornos Denkraum eine Spannung festgestellt zwischen seiner Grundmotivation und seinem theoretischen Instrumentarium. Den heutigen theoretischen und kulturellen Verhältnissen scheint manches davon nicht mehr angemessen. Gleichwohl wird versucht, wichtige Kernpunkte von Adornos Philosophie unter veränderten Bedingungen zu reartikulieren (Reconnection III).

Im Gesamtergebnis liegen also 1. allgemein zugängliche theoretische Bausteine für Theorien oder Untersuchungen des Neuen vor (Reconnection I/II), 2. wird ein kultureller und theoriegeschichtlicher Horizont eröffnet, der helfen kann, die häufig unklare, missverstandene oder vergessene tiefe Bedeutung des Neuen im Ästhetischen und darüber hinaus wieder ans Licht zu holen (Reconnection III/IV).

Die Ergebnisse der ersten beiden Kapitel können prinzipiell anderen Forschungsgebieten und anderen Disziplinen als Hilfsmittel dienen. Diese ließen sich auch zu einer umfassenderen Kulturtheorie ausweiten. Die Kapitel 3.1 bis 3.3 sind offen für Untersuchungen aller ästhetischen Gebiete – bevor in 3.4 die Musikästhetik zum Schwerpunkt wird. Kapitel 5 mag als Beitrag zur Adornoforschung gelten, die im Verständnis des Begriffs des Neuen noch einiges zu leisten hat. Interessante Reartikulationen ließen sich auch an anderen Positionen durchführen, wie etwa der Ernst Blochs, Karlheinz Stockhausens oder Helmut Lachenmanns (mit freilich anderen Ergebnissen). Wichtiger scheint mir jedoch die Anschlussfähigkeit für den ästhetischen und musikästhetischen Diskurs sowie für die Historiographie des Ästhetischen.

Mir kam es insgesamt darauf an, einige theoretische und historische Gründe für das unzulängliche Verständnis der kulturellen Bedeutung ästhetischer Neuartigkeit zu identifizieren und weiterer Reflektion zugänglich zu machen. Die Einsicht, dass das Problem nicht in bloßer Ignoranz oder Verstiegenheit liegt, sondern dass unsere kulturelle Entwicklung aus sich selbst heraus problematische Wege hervorbringt, könnte die Reconnection des Neuen befördern. Manchmal heißt das auch, überhöhte Relevanzansprüche zurückzuweisen. Mit

abgestreiften Übererwartungen und neuem Gespür für ungewöhnliche Interaktionen spendet das Publikum vielleicht am Ende auch jener ästhetischen Phänomenen, die nicht nach gängigen Mustern getaktet sind, ehrlichen Applaus.

b. Terminologische Vorklärungen

Der Fokus dieser Untersuchung liegt auf dem Ausdruck „neu“ in seinen vielfältigen morphologischen Varianten und deren unterschiedlichen Verwendungen. Während in theoretischen Diskussionen üblicherweise von „dem Neuen“ die Rede ist, halte ich es für sinnvoll, den selten nominalisierenden, umgangssprachlichen Sprachgebrauch ins Blickfeld zu rücken. Das erste Kapitel soll zeigen, warum eine allgemeine Definition des Ausdrucks „neu“ nicht möglich ist, und dass daraus gleichwohl nicht die „Unschärfe“ des Ausdrucks folgt.

Es gibt zudem über die explizite Verwendung von „neu“ hinaus eine unüberschaubare Fülle von Redeweisen, die mit dem semantischen Feld von „neu“ eng zusammenhängen. Zunächst existieren die nahezu synonymen Ausdrücke, die in entsprechenden Situationen die Rolle von „neu“ übernehmen können (z. B. „erst seit Kurzem“). Häufig spricht man anstatt von einer Neuerung auch von einer Innovation, einer Reform, Umbildung, Umgestaltung, Umwandlung, Update oder Veränderung. Den Wunsch oder das Verlangen nach oder das Interesse am Neuen nennen wir Neugier, aber auch Experimentierfreudigkeit, Wissensdurst oder gar Vorwitz. Eine eigentliche Neuheit bezeichnen wir auch als *Novum*, *Novität*, *nouveauté* oder auch „den letzten Schrei“.

Eine umfassende philosophische Beschäftigung mit dem Topos des Neuen müsste noch viele weitere Redeweisen einbeziehen. So verwenden wir etwa für jemanden, der (vereinfacht gesprochen) Neues hervorbringt, die Attribute „innovativ“, „einfallsreich“, „phantasievoll“, „ideenreich“, „kreativ“, „originell“, „genial“ oder auch „schöpferisch“. Wenn wir darüber reden, wie er zu diesem Neuen gekommen ist, dann sagen wir etwa, er hatte einen „Einfall“, eine „Inspiration“ oder gar „Erleuchtung“, einen „Gedanken“ oder „Impuls“, eine „Idee“, „Intuition“ oder auch „Eingebung“. Wir schreiben dies seiner „Phantasie“ zu, seinem „Anschauungsvermögen“ oder seiner „Einbildungskraft“, seiner „Vorstellungsgabe“ oder „Imagination“. Wir sagen er verfüge über „Einfallsreichtum“, „Erfindergeist“, „Ideenreichtum“, „Kreativität“, über „Genie“, „Witz“ oder „Originalität“. Das von ihm gefertigte Resultat oder sein Handeln nennen wir „fortschrittlich“, „avantgardistisch“, „modern“, „avanciert“, „progressiv“, „zeitgemäß“ oder auch „zukunftsorientiert“. Menschen, die Neues hervorbringen, nennen wir „die Avantgarde“, „Neuerer“,

„Vorkämpfer“, „Vorreiber“, „Wegbereiter“, „Pioniere“ oder „Speerspitze“. Zur einfacheren Handhabung möchte ich alle diese Ausdrücke unter dem Terminus *novologisches Vokabular* versammeln.⁶

Das eröffnet die Möglichkeit, die Entwicklung und die Rolle eines ganzen Ausdrucksfeldes zu thematisieren. Dabei unterscheide ich zwischen *explizit* und *implizit* novologischen Vokabular. Mit „explizit novologischem Vokabular“ meine ich die morphologische Varianten des Ausdrucks „neu“. Mit „implizit novologischem Vokabular“ meine ich Synonyme des Ausdrucks „neu“ sowie andere Ausdrücke, die gelegentlich jene Rolle des Ausdruck „neu“ übernehmen oder eng damit zusammenhängen.

Obwohl ich nicht darum herum kommen werde, den Bereich des implizit novologischen Vokabulars zu thematisieren, kann ich im Folgenden keinesfalls die Aufgabe erfüllen, diesen weiten Bereich einer philosophischen Erkundung zu unterziehen, die ihm eigentlich angemessen wäre. Sicherlich wurde in der Philosophie und Philologie im Rahmen der Begriffsgeschichte diesbezüglich schon Vieles geleistet.⁷ Im Rahmen dieses Projektes befaße ich mich jedoch vorwiegend mit dem explizit novologischen Vokabular, seinen feinen aber folgenreichen semantischen Differenzierungen und den Rollen, die es in den Begründungspraktiken der Ästhetik – besonders der Musikästhetik – in den letzten 300 Jahren gespielt hat.

Die inzwischen fast übliche, mit dem Gestus lakonischer Entlarvung vorgebrachte Historisierung der Kategorie des Neuen (Gerhard 2008, Bubner 2005, Fricke 2005, Jauß 1983) droht bisweilen vergessen zu lassen, wie neu „das Neue“ ist, das *wir* meinen. Der Ausdruck „neu“ ist sicherlich ein dankbares Objekt sprachhistoriographischer Studien, insofern er sich bis zu seinen indoeuropäischen Sprachwurzeln rekonstruieren lässt (vgl. Kap. 1.1). Zudem gab es zu verschiedenen Zeiten deutliche Häufungen des adjektivischen Gebrauchs, etwa im 17. Jahrhundert (Thorndyke 1951) oder gegen Ende des 19. Jahrhunderts (Jackson 1976, S. 30). Philologisch präzise ist jedoch festzustellen, dass in der deutschsprachigen Literatur die Rede von einer „Kategorie des Neuen“ erst im 20. Jahrhundert aufkommt: Bis auf eine mir bekannte Ausnahme (Dessoir 1902) kommt dieser Ausdruck erst in den 1950er Jahren auf

⁶ Bei der Wahl eines solchen Werkzeugs lehne ich mich an Dieter Sturma an, der im Rahmen seiner Arbeit zu den Strukturen des Selbstbewusstseins den Ausdruck „egologisches Vokabular“ gebraucht. Der Ausdruck „egologisch“ kommt u. a. bei Husserl vor, wo er der näheren Bestimmung des Konzeptes der Lebenswelt dient. Während letztere bei Husserl durch eine reflexive Struktur gekennzeichnet sein soll, in der ihr Inhabitant mit *sich* befasst sei (vgl. Husserl 1991, S. 83), geht es Sturma um die Kennzeichnung der sprachlichen Mittel, die für die Selbstthematisierung von Personen eine Rolle spielen (siehe Sturma 2005, S. 240 ff.). In Anlehnung daran meint der bisher nicht verbürgte Ausdruck „novologisches Vokabular“ jene sprachlichen Mittel, die für die Thematisierung des Neuen Verwendung finden. Die methodischen Vorteile scheinen mir einen solchen Neologismus meinerseits ausreichend zu rechtfertigen.

⁷ Einschlägige Texte sind Barck 2000-2005, de la Motte-Haber 2004 a, Ueding 2003, Kivy 2001, Eggebrecht 1995, Schmidt 1985, Ritter 1984, Piersig 1977 sowie MGG.

und setzt sich erst gegen Ende des folgenden Dezenniums zunehmend durch.⁸ Gerade wenn man das Zusammenspiel von Wortgeschichte und Begriffsgeschichte klar im Blick behalten will, sollte man an diesem Punkt deutlich sein. Verschiedensten historischen Kontexten wird bisweilen das Verfügen über die Kategorie des Neuen zugeschrieben, ohne darauf zu reflektieren, dass der Ausdruck „Kategorie des Neuen“ zum spezifischen Sprachgebrauch unserer eigenen Zeit gehört. Dieser Umstand gehört jedoch zu einem gleichfalls umfassenden wie auch differenzierten Verständnis der Begriffsgeschichte des Neuen dazu. Gerade eine einflussreiche Geschichtsdeutung wie etwa die von Hans Robert Jauss hätte dieser Ebene des Rollenwechsels novologischen Vokabulars im Raum ästhetischer Gründe Rechnung zu tragen. Eine bloße Aufreihung von Sprechakten der Absage und Neukonstitution nach Maßgabe ihrer rhetorischen Form sagt noch wenig über begründungstheoretische Unterschiede oder gar ihre Legitimität aus. Erst eine Klärung der Grundlagen, auf denen wir die Geschichte des Neuen schreiben, bewahrt uns vor möglichen Irrtümern.

⁸ Verführerisch nahe kommt dem eine Formulierung ausgerechnet Paul Tillichs, bei dem Adorno sich habilitierte: „Nun aber ist es das Wesen der *Zeit* Kategorie des Neuen, der Entwicklung, der Geschichte zu sein und darum Form des Individuellen, des Seinshaften.“ (Tillich 1959, S. 137) Hier ist jedoch von der Kategorie der Zeit die Rede, nicht von der des Neuen. Explizit kommt die Kategorie des Neuen nach dem Zweiten Weltkrieg etwa zeitgleich in Adornos *Minima Moralia* von 1951 in Aphorismus 150 vor, der 1946/47 geschrieben wurde und in Ernst Blochs *Subjekt – Objekt*, ebenfalls Ende der 1940er verfasst und 1951 erstmalig erschienen (Bloch 1962, S. 228). Dann taucht der Ausdruck „Kategorie des Neuen“ jahrelang zunächst nur sporadisch auf (Bloch 1954, S. 825, Loboda 1962, S. 1229). Eine erste Etablierung zeigt im Jahre 1971 die Aufnahme in Joachim Ritters *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Ritter 1971, S. 62). Im 20. Jahrhundert taucht „das Neue“ ansonsten in Wörterbüchern der Philosophie meistens gar nicht auf (z. B. Rehfus, Wulff D. (Hg.) 2003: *Handwörterbuch Philosophie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; Halder, Alois (Hg.) 2000: *Philosophisches Wörterbuch*, Freiburg u.a.: Herder; Ulfing, Alexander 1997: *Lexikon der philosophischen Begriffe*, Wiesbaden: Fourier; Prechtel, Peter/Burkard, Franz-Peter (Hg.) 1996: *Metzler Philosophie Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart; Weimar: Metzler; Kosing, Alfred 1985: *Wörterbuch der Philosophie*, Berlin (West): Verlag das europäische Buch; Klaus, Brugger, Walter (Hg.) 1976: *Philosophisches Wörterbuch*, Freiburg u.a.: Herder; Krings, Hermann/Baumgartner, Hans Michael/Wild, Christoph (Hg.) 1973: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, München: Kösel; Georg/Buhr, Manfred (Hg.) 1972: *Philosophisches Wörterbuch*, Berlin: Verlag das europäische Buch; Neuhäusler, Anton 1967: *Grundbegriffe der philosophischen Sprache*, München: Ehrenwirth). Selten ist der Topos des Neuen ein paar Zeilen wert (z. B. der kurze Artikel „Neugier“ in Kirchner, Friedrich/Michaelis, Carl 2005: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg: Meiner, S. 451). In der Zeit um 1800 ist das Neue in Lexika noch häufiger und ausführlicher vertreten: So in Sulzer 1771/1774, S. 815-818; Walch, Johann Georg 1968: *Philosophisches Lexikon*, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Repr. der 4. Auflage, Leipzig 1775, S. 262 (Artikel „Neuerung“) oder auch Krug, Wilhelm Traugott 1969: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften*, Stuttgart: Frommann-Holzboog, Repr. der zweiten Aufl. Leipzig 1833, S. 47 (Artikel „Neugier“).

Dort, wo der Topos des Neuen ausdrücklich als regulative Idee kultureller Praktiken fungiert, spreche ich vom *novologistischen Paradigma*.⁹ Dass ich diesen Neologismus dem etwas weiteren Ausdruck „Modernismus“ hier vorziehe, hat zwei Gründe: Erstens wurde in der bisherigen Forschung die historisch-systematische Rekonstruktion unter dem Aspekt des Topos des Neuen vergleichsweise weniger vorangetrieben. Zweitens gilt es in methodischer Hinsicht diesen Aspekt nicht vorschnell mit anderen zu vermischen – etwa dem des Modernismus, der Innovation oder der Kreativität. Im vierten Kapitel führe ich die historische These aus, dass es einen Wandel im Verständnis und in der Rolle des Neuen gegeben hat, der nicht einfach mit dem Modernismus oder dem Aufstieg von „Originalität“ zusammenfällt (vgl. Kap. 3.3). Was die Musikästhetik angeht, hat die vergleichende Studie von Andreas Ballstaedt gezeigt, dass der Ausdruck „neu“ vor allem in der deutschsprachigen Musikästhetik des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle gespielt hat, während im Englischen eher von „modern“ [*modern*], im Französischen eher von „zeitgenössisch“ [*contemporaine*] die Rede war (Ballstaedt 2003, S. 33, vgl. Blumröder 1995b, S. 300). Darüberhinaus ist die Betonung des Topos des Neuen im 20. Jahrhundert von vielen Theoretikern gesehen worden.¹⁰

Der Ausdruck „neu“ hat außerdem noch einen methodischen Vorteil: Anders als weite Teile des implizit novologistischen Vokabulars hat er von sich aus keine starke Affinität zu einer bestimmten Auffassung der Kultur, des menschlichen Geistes, sozialer Mechanismen, eines bestimmten Geschichtsmodells oder dergleichen. Wer etwa von „Genie“ oder „Inspiration“ redet, ruft die Vorstellung schöpferischer Individualität auf (Ortland 2004, Ortland 2001, Schmidt 1985); wer den Ausdruck „Avantgarde“ verwendet, transportiert damit schon die Vorstellung linearen Fortschritts und progressiver Elitenbildung (vgl. Enzensberger 1963c, S. 57 ff.). Der Topos des Neuen lässt jedoch zunächst offen, ob dieses etwa individuell oder kollektiv, bewusst oder unbewusst oder auch intentional oder zufällig hervorgebracht oder wahrgenommen wird. Deshalb scheint mir der Topos des Neuen für eine moderne, pluralistische Kultur, in der viele solcher verschiedenen Auffassungen über die Hervorbringung oder Wahrnehmung von Neuem koexistieren, theoretisch von be-

⁹ In der deutschsprachigen Musikästhetik unbeachtet ist die klassische Essaysammlung *The Tradition of the New* des Kunstkritikers Harold Rosenberg (Rosenberg 1962, EA 1959). Am Paradigma des abstrakten Expressionismus („Action Painting“) erfasst Rosenberg wesentliche Zusammenhänge des novologistischen Paradigmas – allerdings nimmt er dabei trotz ungemein hellsichtiger Ansätze weder tiefere semantische, historische oder systematische Studien vor, noch finden sich explizite Bezüge auf Diskussionen der deutschsprachigen philosophischen oder Musikästhetik seiner Zeit.

¹⁰ Rainer Piepmeier hat es ebenso bündig wie provokativ auf den Punkt gebracht: „Kunst ist das Neue.“ (Piepmeier 1982, S. 118) In seinem zuerst 1952 erschienenen Essay *The American Action Painters* beschrieb auch Harold Rosenberg, „that a supreme Value has emerged in our time, the Value of the NEW [...]“ (Rosenberg 1962, S. 37) Norbert Zimmermann spricht für das 20. Jahrhundert von der „Kategorie der Innovation“ als „dem ästhetischen Evaluationskriterium schlechthin.“ (Zimmermann 1989, S. 141)

sonderer Attraktivität zu sein – gewissermaßen als konzeptuelle Schnittmenge unterschiedlicher Auffassungen.

Zentrale Anliegen dieser Arbeit sind, besser zu verstehen, was es heißt, die kulturelle Bedeutung von etwas Neuem beurteilen zu können, und wie die kulturelle Bedeutung von Neuem in unserer europäischen Geschichte jeweils beurteilt wurde. Im ersten Kapitel wird deshalb nach ontogenetischen und kulturellen Voraussetzungen solcher Urteilsbildung gefragt. Zu Diskussionszwecken werden zwei Konstruktionen verwendet: Einerseits der *Novize*, andererseits der *Kenner*. „Novize“ meint jemanden, der gerade beginnt, sich mit in einem kulturellen Bereich zu beschäftigen (z. B. Fußball, Floristik oder auch Phantastische Literatur). Seine Enkulturation hat ihn viele Fähigkeiten entwickeln lassen, aber für diesen neuen Bereich fehlen ihm viele Reaktionsweisen, spezifische Redeweisen, Kenntnis von Musterbeispielen und dergleichen. Demgegenüber meint „Kenner“ jemanden, der sich in einem kulturellen Bereich auskennt.¹¹ Die passenden Reaktionsweisen sind ihm zur zweiten Natur geworden, die spezifischen Redeweisen sind ihm selbstverständlich und die üblichen Musterbeispiele geläufig. Dem Kenner wird in der Gemeinschaft die Autorität zugestanden, die kulturelle Bedeutung von Neuartigem beurteilen zu können – dem Novizen jedoch nicht. Diese beiden Konstruktionen werden durchgängig für die Diskussion der Thematik verwendet.

In Anlehnung an Reinhard Koselleck und Arthur Danto verwende ich den Ausdruck „narrative Chronologien“. Damit meine ich Erzählungen, mit denen kulturelle Gemeinschaften Ereignisse zeitlich organisieren und akzentuieren, mit denen sie eine Geschichte der Welt hervorbringen und sich selbst darin verorten. Wenn es auch enge Verknüpfungen von zeitlicher und räumlicher Organisation gibt, so halte ich es für sinnvoll, zwischen räumlicher Organisation (Topologie) und zeitlicher Organisation (Chronologie) zu unterscheiden. Die Qualifizierung „narrativ“ trägt dem Umstand Rechnung, dass es auch nicht-erzählende Chronologien gibt – wie etwa Chroniken. Die wichtigste Unterscheidung von Typen von narrativen Chronologien ist für diese Untersuchung die zwischen solchen mit bestimmter Zukunft und jenen mit unbestimmter, offener Zukunft (Koselleck 1979, 28 ff. u. S. 264 f.). Der Wandel von einer Chronologie zur anderen und die heutige Koexistenz verschiedener Typen ist zentral für das Verständnis der kulturellen Bedeutung, die Neuem heute gegeben werden kann.

¹¹ Dies stimmt in Vielem mit Hegels Begriffs des Kenners aus den *Vorlesungen zur Ästhetik*, den er für die Kunstbetrachtung notwendig hält (Hegel 1986, S. 55 f.).