

# Gesamt:Kunst?Werk!

Gesamtkunstwerk als Genre – eine systemtheoretische Annäherung

*von Fabian Czolbe und Ulrich A. Kreppein*

„Gesamtkunstwerk“ ist kein unbelasteter Begriff und fordert gerade deshalb dazu auf, über ein grundsätzlich anders ausgerichtetes Verständnis davon nachzudenken. Dies entzündet sich nicht nur am Blick auf das Gesamtkunstwerk bei Richard Wagner, sondern begründet sich vielmehr in den Entwicklungen von Kunst und Gesellschaft im 20. Jahrhundert. In der Rezeption beschränkt sich der Anspruch auf Ganzheit im Gesamtkunstwerk oft auf den Autor, der in Personalunion die Kollaboration unterschiedlicher Kunstsparten in sich vereint. Das Ergebnis sind Musikdramen, die sich heute als Genre im Opernbetrieb darstellen. Im Lichte jüngerer Musiktheaterproduktionen lohnt es daher, den Begriff des Gesamtkunstwerks erneut zur Debatte zu stellen. Dabei soll ein Zugriff in Stellung gebracht werden, der sich nicht an den Intentionen der jeweiligen Autoren ausrichtet, sondern auf systemischer Ebene die Frage nach dem Gesamtkunstwerk stellt. Ausgehend von der Systemtheorie Niklas Luhmanns soll gefragt werden, welche strukturellen Eigenschaften ein Gesamtkunstwerk haben müsste und wie dieser Begriff durch zunehmende Ausdifferenzierung innerhalb des Kunstsystems alternativ zu verstehen wäre. Man müsste fragen: Welche ‚Gesamtheit‘ steht dem Künstler zur Disposition? Was für ein Kunstbegriff ist zu erkennen? Welches Werkverständnis zeichnet sich ab?

Es geht also nicht um das Exemplifizieren idealtypischer Werke, ästhetischer Ansätze oder künstlerischer Konzepte, sondern um ein grundsätzlich neu ausgerichtetes Verständnis von Parametern des Gesamtkunstwerks. Ausgangspunkt sind Musiktheaterwerke der letzten 20 Jahre, vor allem, weil sich diese Werkgruppe etablierten Analysestrategien entzieht. Mit Hilfe eines systemtheoretisch grundierten Konzepts vom Gesamtkunstwerk als Genre soll dieser Beitrag Perspektiven eröffnen. Dass es hierbei zunächst um die Konturierung eines theoretischen Zugriffs gehen muss, liegt auf der Hand. Es wird zu zeigen sein, dass die vorgeschlagene Neuausrichtung Einblicke ermöglicht, die eine alternative Analyse zulassen. Ziel ist also, das Gesamtkunstwerk nicht als Meta-Werk, sondern als Genre mit einem charakteristischen Kriterienkatalog innerhalb einer ausdifferenzierten Musiktheaterkultur zu verstehen und künstlerische Strategien basierend auf einem systemtheoretischen Verständnis des Genres zu fassen. Dabei steht weniger der Autor im Zentrum, sondern vielmehr das Kunstwerk selbst: Dem Gesamtkunstwerk ist es, zugespitzt gesagt, egal wer oder wie viele es geschrieben haben. Wenn die Silbe „Gesamt-“ einen tieferen Sinn haben soll, muss dieser auf struktureller Ebene, im Kunstwerk nachgewiesen werden.

## Bin ich Kunst?

Kunst stellt sich, seit Beginn des 20. Jahrhunderts, selbst in Frage – nicht auf einer ontologischen Ebene, wie seit je in der (Kunst)Philosophie, sondern aus ihrer eigenen Verfasstheit heraus. Dabei geht es nicht um Probleme der Kategorisierung wie etwa dem Beziehungsgeflecht zwischen Konzert und Installation in der ‚Konzertinstallationen‘ oder Klang, Performance, Inszenierung und Bühne im Musiktheater, sondern um die grundständigere Frage: „Bin ich Kunst?“. Damit einher geht die dialektische Annahme, dass es neben Kunst noch etwas gibt, das nicht Kunst ist – und im systemischen Denken Luhmanns als „Umwelt“ gefasst werden kann.

Etwas zu Kunst zu erklären, heißt, eine Unterscheidung treffen – dies gilt sowohl für den Künstler, der diese Unterscheidung durch die Herstellung trifft, als auch für den Betrachter, der, um dem Kunstwerk gerecht zu werden, diese Unterscheidung mitvollziehen muss. In jedem Kunstwerk ist Form immer als kontingente Entscheidung transparent: Alles hätte anders sein können. Diese Auffassung ist bereits in klassischen Genres erkennbar und motiviert, gerade durch ihre offengelegte Willkür, den Betrachter, Formenspiel und Fortgang der Entscheidungen zu verfolgen. Der Beobachter betrachtet nicht nur was passiert, sondern fragt nach dem Wie und Warum, er beobachtet also seine Beobachtungen – Luhmann spricht von Beobachtungen zweiter Ordnung. Wird nun in einem Kunstwerk die Frage nach der Kunst gestellt, dann hat das Konsequenzen für dieses Verhältnis selbst. Bezeichnend für aktuelle Tendenzen ist, dass es dabei nicht mehr um eine mit Ja oder Nein zu entscheidende Frage geht, sondern das Fragestellen selbst zum Kern des Kunstwerks und damit Teil des Formenspiels wird. Der Kunst bietet sich damit Zweifaches: Zum einen schließt sich das Kunstsystem operativ, indem seine Selbstdefinition wieder in die Produktion von Kunst eintritt (in Luhmanns Denken zeichnet dies das re-entry autopoietischer Systeme aus), zum anderen wird so für die Kunst die Nichtkunst als Ganzes zum Medium, das über Entscheidungen eingegrenzt und so für künstlerische Formen zugänglich gemacht wird. Erst durch diese Vorgehensweise kann die Umwelt zum Medium von Form werden: „Der Beginn der Arbeit an einem Kunstwerk besteht in einem Schritt, der vom unmarked space in einen marked space führt und damit die Grenze schafft, indem er sie kreuzt.“<sup>1</sup> Mit einem Blick in die Geschichte lässt sich dies in der bildenden Kunst bei Marcel Duchamp, in der Musik bei John Cage, in der Literatur bei den Surrealisten um André Breton und im Theater bei Antonin Artaud beobachten. Die Tatsache, dass diese Frage alle Bereiche der Kunst durchdringt, sodass die Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst zum Inhalt des Diskurses im Kunstsystem selbst wird, ermöglicht es, Kunst und ihre Inhalte formal anders aufzustellen.

All diese Ansätze zielen dabei zunächst auf eines: Die Erweiterung des Kunstbegriffs. Eine solche Ausdehnung führt in letzter Konsequenz auf einen neuen, anders

<sup>1</sup> Niklas Luhmann, Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, 189.

gelagerten Diskurs: Die Frage „Was ist Kunst und was ist keine Kunst?“ kann nun unabhängig vom Genre gestellt werden. Es entsteht eine Außenperspektive, die sich von genrespezifischen Diskursen wie etwa der stilistischen Entwicklung, Gattungskonzeptionen oder ähnlichem befreit und Kunstwerke nicht primär an dem ihrem Genre eigenen Kunstdiskurs misst. Das heißt, dass nicht mehr Musikstück auf Musikstück, Gemälde auf Gemälde, Skulptur auf Skulptur, Text auf Text und so weiter antwortet, wobei dies nicht auf Kosten der Einzeldiskurse in den Kunstsparten geschieht. Während also nach wie vor Musik (in Werkform) geschrieben, bildende Kunst (im Objekthaften) geschaffen oder Theaterstücke (im Werktext) verfasst werden, umschließt der markierte Kunst/Nichtkunst-Diskurs das Kunstsystem als Ganzes. Dieser Ansatz erlaubt, ein neues Genre zu denken, das parallel zu den etablierten und ausdifferenzierten Kunstsparten bestehen kann.

Solange dieses Infragestellen nur innerhalb der Subgenres wie Musik oder bildende Kunst realisiert wird, hatte sich das Potenzial alsbald erschöpft: Nur *ein* „4'33““ oder nur *eine* „Fontaine“ wurde relevant. Ist die Frage einmal gestellt, muss sie nicht noch einmal gestellt werden. Mit diesen Arbeiten stehen jedoch gleichermaßen der Kunstbegriff sowie der Werkbegriff zur Disposition: Die Rolle des Werkbegriffs übernimmt das Konzept. Als Konsequenz ist dann eine Verengung auf Einmaligkeit zu beobachten, weshalb die Entwicklung konzeptueller Kunst zunächst keinen nachhaltigen Einfluss entwickeln konnte, auch wenn ebendiese Werke heute zu ‚Klassikern‘ geworden sind. Die Frage, die „4'33““ stellt, so interessant sie ist, wird für das Subsystem Musik bereits mit diesem Werk beantwortet. Es bedarf einer neuen Werkform, um die angestoßenen Veränderungen künstlerisch produktiv zu machen. Anders formuliert: Ein Konzept, das lediglich darin besteht, dass Stille oder Geräusch auch Musik sein können, ist für die Kunst als Ganzes interessant, für den auf Klang und Zeit ausdifferenzierten Unterbereich der Musik weniger. Das eigentliche Potenzial dieser aufs Ganze zielenden Fragestellung konnte erst wirksam werden, als ein Werkbegriff zur Verfügung stand, der an der Kunst als Ganzes ansetzt und nicht an den Subgenres. Es scheint allerdings plausibel, die Frage „Bin ich Kunst?“ zunächst innerhalb der Genregrenzen zu stellen, denn dies gewährleistete, dass die Frage nicht einfach negativ beantwortet und damit irrelevant blieb. Die Einbettung in ein existierendes Genre gab der Frage eine Form, wobei Form im Sinne Luhmanns als Bedingung von Unterscheidung verstanden werden soll.<sup>2</sup> Die Differenz Kunst/Nichtkunst blieb daher auf bereits existente Genreformen angewiesen, sodass sich zunächst keine neue Formbildung ergab.

<sup>2</sup> „Der Beobachter benutzt eine Unterscheidung, um das zu bezeichnen, was er beobachtet. Das geschieht, wenn es geschieht. Will man aber beobachten, ob es geschieht und wie es geschieht, muß man die Unterscheidung, die benutzt wird, nicht nur verwenden, sondern bezeichnen. Und dazu dient uns der Begriff der Form. Als Form bezeichnen wir also das Beobachtungsinstrument Unterscheidung – zum Beispiel im Hinblick darauf, daß es auch andere Unterscheidungen geben könnte, die dann andere Beobachtungen ermöglichen.“ Ebenda, 111

Angesichts dieser Konstellation liegt es nahe, dass der Werkcharakter trotz eines öffnenden Kunstbegriffs eine Renaissance erlebt. So basiert etwa Helmut Lachenmanns Musik grundsätzlich auch auf der Annahme, dass jedes Geräusch Musik sein kann, er nutzt dies jedoch bewusst über konkrete Formen, die vor allem komponierbare Geräusche traditioneller Instrumente herausstellen. Manos Tsangaris nimmt John Cages Idee auf, dass ein Gang durch die Stadt eine Kunsterfahrung werden kann, gibt diesem aber mittels Verfremdung einen Rahmen und grenzt ihn als Werk ab. So auch Johannes Kreidler, der den Konzeptbegriff aufgreift, seine Arbeiten aber, anders als Nam June Paik oder John Cage, in einen konkreten Zeit- und Formrahmen bringt, der durch eine klar definierten Dauer und eine Szenenfolge wie bei „Audioguide“ markiert ist. Man kann festhalten, dass der öffnende Kunstbegriff in Kombination mit dem Werkcharakter eine doppelte Struktur bildet, die eine Neudefinition des Gesamtkunstwerks erlaubt: Das Zusammenwirken der Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst und des Werkbegriffs machen eine Vorstellung von Gesamtkunstwerk als Genre möglich.

### Gesamtkunstwerk als Genre – strukturelle Eigenschaften und formale Bedingungen

Um das Gesamtkunstwerk als Genre zu verstehen, muss gezeigt werden, mit welchen Mitteln es arbeitet, damit die Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst im Werk tätig werden kann. Gehen wir von Kunst als Formenspiel im Sinne Luhmanns aus, so bedeutet Form zunächst eine Markierung: Form macht das Kunstwerk erst zugänglich und zwar mittels einer Entscheidung, die eine Grenze zieht – in diesem Fall zwischen Welt und Kunst – und die eine Seite als Kunst markiert. Die andere Seite bleibt unzugänglich.<sup>3</sup> Im Gesamtkunstwerk müsste diese Unterscheidung so getroffen werden, dass die markierte Seite immer noch den Bezug zur Welt in sich trägt, sie ist zwar nicht mehr die Welt als Ganzes, verweist aber auf Welt, indem sie im Kreuzen der Grenze immer wieder die Frage nach Kunst in der Wahrnehmung, dem Ort oder dem Material stellt. Die Basis der Differenz Kunst/Nichtkunst ist so in höchstem Maße fragil. Sie muss sich, während sie etabliert wird, selbst in Frage stellen und als Kreuzung zwischen Kunst und Nichtkunst transparent werden. An dieser Stelle wird deutlich, warum der Werkbegriff für das Gesamtkunstwerk so wichtig ist. Da nicht mehr auf eine genredefinierte Struktur zurückgegriffen werden kann, müssen sich Formentscheidungen im Gesamtkunstwerk stets selbst kommunizieren. Der Beobachter beobachtet dann nicht nur die Wirklichkeit, sondern er beobachtet die Grenzziehung durch künstlerische Form im Werk. Er beobachtet also eine Beobachtung, so dass man hier von der für Luhmanns Denken konstitutiven Beobachtung zweiter Ordnung sprechen kann. Diese wird in klassischen Genres meist bereits durch Kopplung von Kunstwerk und gesellschaftlichem Erscheinungskontext

<sup>3</sup>„Der Beginn der Arbeit an einem Kunstwerk besteht in einem Schritt, der vom unmarked space in einen marked space führt und damit die Grenze schafft, indem er sie kreuzt.“ Ebenda, 189

gegeben: Das Bild ist gerahmt, das Theater hat eine Bühne, das Betreten des Konzertsaals wird von einer angemessenen Abendgarderobe begleitet. Wenn bei der Differenz von Kunst/Nichtkunst angesetzt wird, ist jedoch genau diese Rahmung unsicher geworden, gleichwohl tritt sie eben dadurch besonders hervor. Eine gegebene Rahmung, wie der Konzertsaal, gehört quasi zur Welt (er wird durch einen Beobachter erster Ordnung nicht als Rahmen wahrgenommen), während ein Ansatz über die Kunst/Nichtkunst Differenz die Setzung des Rahmens zu einem beobachtbaren Phänomen macht. Mit Hilfe dieses Rahmens wird ein Teil der Welt eingegrenzt und kann als Medium für Formbildung dienen. Die Formbildung innerhalb dieses Mediums bleibt instabil, da sie ebenfalls auf die Kunst/Nichtkunst Differenz rekurriert: „Medium aber ist die dem gesellschaftlichen Alltag abgetrotzte Unwahrscheinlichkeit des kombinatorischen Formengefüges der Kunst, die den Beobachter an den Beobachter verweist.“<sup>4</sup> Eine Analyse muss also fragen, an welcher Stelle ebendieses zur Form werden der Welt im Kunstwerk passiert.

Wenn die Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst im Kunstwerk wirksam sein soll, so muss ein solches Kunstwerk zeitlich ausgerichtet sein, denn die ständige Anwesenheit dieser Leitdifferenz ist nur als temporale Sequenz denkbar: „Operativ gesehen geht es, beim Herstellen ebenso wie beim Betrachten [von Kunstwerken], um eine temporale Einheit, die immer schon nicht mehr und noch nicht beobachtbar ist. In diesem Sinne ist das Kunstwerk das Resultat der in ihm getroffenen Formfestlegungen, aber zugleich auch die dadurch bestimmte Metaform, die sich dank ihrer inneren Formen vom unmarked space alles Sonstigen unterscheiden läßt.“<sup>5</sup> Die Formfestlegungen müssen temporalisiert werden, damit die Bewegung zwischen marked und unmarked space permanent erfahrbar bleibt. Das Kunstwerk braucht die Instabilität, denn Welt als unmarked space ist nur als Zeitliches verfügbar. Wenn Kunstwerke diese Leitdifferenz lediglich einmal in Anspruch nehmen, ist die Instabilität nicht mehr gewährleistet.

Das Genre Gesamtkunstwerk bewegt sich also als Zeitliches in der permanenten Kreuzung zwischen Kunst und Nichtkunst. Als Genre differenziert es sich innerhalb der Kunstbereiche aus, ähnlich wie es Kunstgattungen bereits getan haben beziehungsweise weiterhin tun. Diese Ausdifferenzierung geschieht entlang der Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst. Damit verschließt sich das Genre zwar den spezialisierten Einzelkünsten oder Gattungen, durch die Leitdifferenz, an der sich sowohl die Kunstsparten als auch die Kunst als Ganzes ausrichten können, wird zugleich aber ein anderer Zugriff auf das Ganze als Nichtkunst möglich. Das hieße, dass die Einzelaspekte beispielsweise einer gelungenen Komposition, einer stringenten Narration, einer überzeugenden Inszenierung nicht primär das Thema eines Gesamtkunstwerks sind, sondern vielmehr dessen Verhältnis zur Welt – zu

<sup>4</sup> Ebenda, 207

<sup>5</sup> Ebenda, 121

dieser gilt es, sich stets im Sinne der Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst, in Bezug zu setzen.

Das Mittel, mit dem diese Pendelbewegung entlang der Leitdifferenz möglich wird, ist die Manipulation der Wahrnehmung. Die künstlerischen Formen beschäftigen sich nicht mit den Dingen an sich, sondern arbeiten mit der Wahrnehmung der Dinge.<sup>6</sup> Hier gilt es anzusetzen: Wie lassen sich Weltwahrnehmung und Kunstwahrnehmung unterscheiden und wie kann die Weltwahrnehmung in das Kunstwerk integriert werden?

Zunächst ist zu klären, was Weltwahrnehmung auszeichnet. Für unsere Perspektive ist dabei zentral, dass die Wahrnehmung von Wirklichkeit im Modus der Beobachtung erster Ordnung stattfindet – Welt ist im operativen Sinne einfach da. In diesem Modus findet sich eine charakteristische Redundanz: Wir sehen, was wir hören und hören, was wir sehen. Ein vorbeifahrendes Auto ist – auch wenn es nur gehört wird – ein visuelles Phänomen, ebenso wie das Umfallen einer Tonne bereits vor dem Erklingen des Geräusches den akustischen Wahrnehmungsmodus aktiviert. Die meisten Weltwahrnehmungen sind durch diese Dopplung charakterisiert. Neben Redundanz ist Kontingenz wesentlicher Bestandteil der Weltwahrnehmung: Alles, was geschehen kann, könnten geschehen. Das heißt, die oben beschriebene Instabilität, die bereits im Kreuzen der Grenze Kunst/Nichtkunst wirksam wurde, findet sich auch in der Wahrnehmung, die in hohem Grad mit Unvorhersehbarkeit operiert. Dies gilt umso mehr, als Kontingenz sich nicht nur auf Aktionen, sondern auch auf künstlerische Setzungen auswirken muss.

Was macht nun diesen Wahrnehmungsmodus so wichtig – ist Wahrnehmung nicht ohnehin immer die Grundlage von Kunst? Sicher, nur wird der orientierende Weltwahrnehmungsmodus in historischen Gattungen weitgehend ausgesetzt. Das heißt, wir sind bereits in einem Konzert und hören das was passiert als musikalisches Formenspiel. Kontingenz spielt auch in klassischer Musik eine Rolle (solange uns das Werk nicht bekannt ist), allerdings schon immer im Modus einer Wahrnehmung zweiter Ordnung, als Beobachtung von Beobachtungen<sup>7</sup>: Das Konzert ist gesetzt und erlaubt uns, die kontingenten Entscheidungen innerhalb dieses Rahmens zu beobachten, als Beobachtung von Unterscheidungen, die der Komponist getroffen hat und die der Hörer nachverfolgt, was häufig wesentlich komplexere Entscheidungen innerhalb des Musikstücks ermöglicht.

<sup>6</sup> „Schon die alte Streitbeziehung der Kunst mit der Philosophie gibt einen Hinweis. Während die Philosophie mit der Natur und dem Wesen der Dinge befaßt ist, begnügt die Kunst sich mit Erscheinungen.“ Ebenda, 138

<sup>7</sup> „Der Beobachter zweiter Ordnung beobachtet dagegen Unterscheidungen, und zwar Unterscheidungen, mit denen die Beobachter erster Ordnung (auch: er selbst) etwas hervorheben, um es zu bezeichnen. Das verlagert den Weltbegriff ins Unbeobachtbare.“ Ebenda, 150

Natürlich schafft auch das Gesamtkunstwerk Beobachtungen zweiter Ordnung. Nur im Gegensatz zu klassischen Genres erfolgen Grenzziehungen nicht so, dass die Beobachtung erster Ordnung sich auflöst, sondern im Gegenteil, die Strategien zur Erzeugung der Beobachtungen zweiter Ordnung legen den Fokus auf die Beobachtung erster Ordnung. Dies wird gerade durch die Rahmung garantiert: Rahmungen machen den Weltwahrnehmungsmodus als solchen sichtbar. In diesem Zuge wird der Beobachter zum Beobachter zweiter Ordnung, der den Modus der Weltwahrnehmung reflektiert. Wir finden also eine Doppelstruktur der Wahrnehmung: Die Beobachtung zweiter Ordnung wird mittels einer explizit kontingenten Rahmensetzung immer wieder zurück auf die Beobachtung erster Ordnung verwiesen. Beide müssen in einem steten Wechselspiel begriffen sein, so dass der Rahmen als solcher erkennbar bleibt und im Sinne der Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst immer wieder in den Blick gerät.

Basierend darauf ließe sich ein Kriterienkatalog aufstellen, um das Gesamtkunstwerk als Genre zu fassen.: a) Die Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst bildet das verbindende und grundierende Thema für im Kunstwerk wirkenden Parameter; b) Künstlerische Setzungen schaffen wahrnehmbare auf der Kunst/Nichtkunst Differenz basierende Werkformen oder -rahmen, die zu einem geschlossenen Werkganzen führen; und c) Die Doppelstruktur der Wahrnehmung rekurriert in stetem Wechselspiel auf die alltägliche Weltwahrnehmung (Beobachtung erster Ordnung) und macht im Folgenden die Unterscheidung von Welt und Kunst selbst zum Beobachtbaren (Beobachtung zweiter Ordnung).

Diese Kriterien sind als Genregrenzen zu verstehen. Offen bleibt, ob immer alle Kriterien vorhanden sein müssen oder ob das Genre Gesamtkunstwerk in ‚Reinform‘ auch als Extrempol einer Skala denkbar wäre. Weitere Überlegungen dieser Art würden den vorliegenden Beitrag allerdings sprengen, geht es doch hier zunächst um die systemtheoretische Konturierung.

### Künstlerische Konfigurationen

Die beschriebenen Kriterien sollen nun konkretisiert werden, wobei die untersuchten Werke mit diesem Stand der Theorieentwicklung lediglich andeuten, welche Aspekte durch einen systemischen Zugriff in den Blick rücken. Folgende Werke jüngeren Musiktheaters sollen exemplarisch herangezogen werden: Manos Tsangaris „Mauersegler“ (2013) und „Orpheus, Zwischenspiele“ (2002), Simon Steen-Andersen „Run Time Error“ (2009) und „Black Box Music“ (2012), Ulrich A. Kreppein / Alexander Fahima / Nandor Angstenberger „Körper/Schatten“ (2016), Johannes Kreidler „Audioguide“ (2013/14) und Brigitta Muntendorf „iScreen

YouScream!“ (2017). Diese Auswahl wäre um Arbeiten von Daniel Ott, Patrick Frank, Hannes Seidl, Evan Gardner oder Kollektive wie Opera Lab Berlin und NOVOFLOT zu ergänzen.

Betrachten wir zunächst die Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst und deren Integration in die das Werk bestimmenden Parameter. Auffällig ist, dass sich dies in Werken wie „Mauersegler“, „Orpheus“, „Audioguide“, „iScreen YouScream!“ oder „Körper/Schatten“ sofort zeigt. Dort ist das akustische, optische und zum größten Teil auch darstellerische Material so konfiguriert, dass sich die Frage, ob das Musik, Theater, Skulptur, Film etc. sei, stets stellen lässt. Das verwendete Klangmaterial ist häufig aus Alltagszusammenhängen entnommen, wird konkret durch die Umwelt produziert („Mauersegler“), kommt als Aufnahmen der Wirklichkeit in Samples vom Band („Audioguide“ und „Körper/Schatten“), wird in seiner Produktion bereits als Nichtkunst dargestellt („iScreen YouScream!“ thematisiert zergliederte und medial vermittelte Kommunikation unseres digitalisierten Alltags) oder durch die Integration von Alltagsobjekten als klanggenerierende Elemente auf der Bühne erfahrbar („Black Box Music“). Gleiches ließe sich auch für die Bühnensituation beispielsweise das Spiel der Darsteller beschreiben, wenn sich etwa Johannes Kreidler in „Audioguide“ selbst verkörpert, in „iScreen YouScream!“ die Musiker sich letztlich sogar selbst als Selbstdarsteller darstellen oder in Körper/Schatten das Spielen der Instrumente zur Darstellung eben jenes Spielens wird.

Das Kriterium der Rahmung und des Werkcharakters ist vielleicht das überraschendste Kriterium – hatte man doch diesen Aspekt bereits mehrmals zu Grabe getragen. Es ist aber unbestritten, dass die Musiktheaterwerke der jüngeren Zeit, den Werkbegriff wieder aufgreifen – Form rückt also selbst in den Fokus. Wie bereits erwähnt, ist Form eine Unterscheidung und damit das Eingrenzen eines marked space, der beobachtet werden kann. Wenn die Umwelt, wie in unserem Falle, die Welt ist, so ist der marked space ein Ausschnitt von Welt, der – und hier liegt der zentrale Fokus – als Ausschnitt kenntlich gemacht wird. Dies kann durch Perspektive, Rahmung oder sonstige Mittel geschehen. Entscheidend ist, dass im Kontext der Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst die Welt (als unzugängliches Ganzes) durch die transparent gemachte erste Unterscheidung zum Medium für Formentscheidungen wird und gerade dadurch als Welt bezeichnet wird. Eine solche Rahmung trägt, wenn Sie die Welt als Medium zeigt, ihre Willkür offen zu Schau. Weil wir sehen, dass wir nur auf einen Ausschnitt von Welt gelenkt werden, verstehen wir, dass es noch mehr gibt und beobachten die Unterscheidung als Beobachtung zweiter Ordnung. Für die Rahmung des Gesamtkunstwerks ist es daher zentral, dass Kontingenz sichtbar gemacht wird und nicht der Anschein von Ausschließlichkeit erzeugt wird.<sup>8</sup> Zwar

<sup>8</sup> „Formenbildung wird durch das Medium der Kunst ermöglicht – und zugleich unwahrscheinlich gemacht. Das Medium hält immer auch andere Möglichkeiten bereit und macht alles, was festgelegt wird, als kontingent sichtbar. (...) Damit lenkt das Kunstwerk die Aufmerksamkeit des Beobachters auf die Unwahrscheinlichkeit seiner Entstehung.“ Ebenda, 204



spielt Kontingenz immer eine Rolle innerhalb der Kunst, die Rahmungen im Gesamtkunstwerk aber sind gerade auf die Kontingenz selbst gerichtet. Während in vielen traditionellen Genres Folgerichtigkeit durch Form oft Ziel der künstlerischen Strategie ist (man denke an die Verwicklungen klassischer Dramen oder die motivische Arbeit bei Beethoven), wird in der Anordnung von Ereignissen in den Werken von Tsangaris, Kreppein, Kreidler, Muntendorf oder Steen-Andersen deutlich, dass formale Entscheidungen (etwa bei „Mauersegler“ ein bestimmter Ortswechsel, in „Audioguide“ ein Szenen- oder Aktionswechsel oder die Klangabfolge in „iScreen YouScream!“ oder „Körper/Schatten“) immer auch anders hätten getroffen werden können. Es gibt keine formale Notwendigkeit, für eine bestimmte Aktion und somit wird jede neue Aktion, jede neue Unterscheidung immer als kontingente Unterscheidung gezeigt. Anders gesagt: Der Rahmen wird in jedem Moment neu gezogen und bleibt durch diese Instabilität präsent.

Kontingente Rahmensetzung erzeugt eine Doppelstruktur der Wahrnehmung und so den Verweis der Beobachtung zweiter Ordnung auf die Beobachtung erster Ordnung. Zum einen werden Modi unserer Weltwahrnehmung aktiviert, das heißt, die uns umgebenden Sinneseindrücke werden ungefiltert aufgenommen, prozessiert und generieren eine Vorstellung von Umwelt. Formale Strukturen werden durch Störungen erzeugt, die, als offen kontingente Formentscheidungen einerseits dem Modus der Weltwahrnehmung entsprechen, aber gleichzeitig als transparent künstlerische Setzungen zur Beobachtung eben dieser Weltwahrnehmung auffordern. In dieser Doppelstruktur greifen die Beobachtung erster und zweiter Ordnung sequenziell ineinander. Versucht man diese Doppelbewegung nachzuzeichnen, so schaffen „Mauersegler“ oder „Orpheus“ eine solche Grundsituation bereits durch die Einbettung der Aktion in den öffentlichen Raum. Die Wahrnehmung ist auf die Alltagsgeräusche gerichtet, denn wir kennen Fußgängerzonen und U-Bahnen. Die scheinbare Vertrautheit wird im Zuge dessen hinterfragt und es wird eine Beobachtung der Wahrnehmung, also eine Beobachtung zweiter Ordnung möglich. So etwa, wenn bei „Mauersegler“ ein Musiker in der Straßenbahn agiert oder bei „Körper/Schatten“ durch die Dopplung realer Klänge durch Samples sowie deren Interpretation durch Instrumente die Umwelt im Bühnenraum entsteht. „Audioguide“ und „iScreen YouScream!“ entfalten mediale Alltagswelten, die durch die Mittel, die zu diesen Medien gehören, gebrochen werden (etwa die Skypetypischen Unterbrechungen bei „iScreen YouScream!“).

Interessant sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Simon Steen-Andersen, der wohl am ehesten als mit Klang, Bild und Zeit komponierender Künstler zu verstehen wäre. Doch auch in „Run Time Error“ sieht man (fast) jeden Klang, den man hört und hört (fast) jeden Klang, den man sieht. Die Alltäglichkeit der dargestellten Klänge (etwa das Geräusch beim Ablösen des Klebebandes, ein durch Kunststoffröhren rollender Golfball oder ein die Treppe herabstürzender Eimer) und

die Unmittelbarkeit der akustischen Wahrnehmung aktivieren den Modus von Weltwahrnehmung. Die Etablierung der Weltwahrnehmung und die Betonung dessen ist gerade für die spätere Verfremdung (bei „Run Time Error“ durch die Manipulation mittels Joystick) essentiell. Die Verfremdung ist deshalb so effektiv, weil sie sich auf einen Wahrnehmungsmodus bezieht, der Vertrautheit ermöglicht und die Brüche klar erkennen lässt. Ohne die vorangestellte Beobachtung erster Ordnung kann ein solcher Verfremdungseffekt nicht erzielt werden.

Bereits dieser Überblick dürfte gezeigt haben, dass sich die genannten Kriterien auf unterschiedlichen Werkebenen nachweisen lassen. Eine genaue Analyse mit Hilfe des begrifflichen Instrumentariums kann dann die Wirkweisen und Interaktionen von Wahrnehmung und Rahmung im Kontext der Leitdifferenz Kunst/Nichtkunst deutlich machen. In jedem Falle wurde deutlich, dass die beschriebenen Kriterien einen Zusammenhang ermöglichen, der die erwähnten Kunstwerke als Genre mit gemeinsamer Basis versteht.

### Kunst als Welterfahrung?

Der Zugriff aufs Ganze zeigt sich im Lichte der Systemtheorie als Leitdifferenz. Diese Wahl ist allerdings nur eine von vielen möglichen kontingenten Entscheidungen. Somit kann das Gesamtkunstwerk aus systemtheoretischer Sicht kein universelles Ganzes sein (auch der Fragmentcharakter, den es mit der romantischen Universalpoesie zu teilen scheint, ist in diesem Zusammenhang nur operativ zu verstehen), sondern ermöglicht durch die beschriebene Leitdifferenz Operationen, die eine neue Werkgruppe markieren. In diesem Zusammenhang wird der Begriff des Gesamtkunstwerks wieder produktiv, und zwar als spezifisches Genre mit konkreten Eigenschaften. Im Kontext einer Kunstwelt, die sich immer weiter ausdifferenziert, bleibt auch das Gesamtkunstwerk davon nicht verschont. Es kann sich nicht als Kunstwerk der Zukunft aufstellen und eine neue Einheit der Künste einfordern, sondern funktioniert vielmehr innerhalb der von ihm genutzten Operationen. Paradoxe Weise wird es so zu einem abgrenzbaren Genre, für das Grenzen als operative Bedingung zu verstehen sind, die Form erst möglich machen.

Ob der hier vorgestellte Zugriff tragfähig ist, müssen zukünftigen Untersuchungen erweisen. Allerdings dürfte der analytische Streifzug gezeigt haben, dass die gewonnenen Kriterien für viele Werke fruchtbar gemacht werden können. Insofern erscheint der beschriebene Ansatz plausibel und es bleibt abzuwarten, ob sich dieses neu gefasste Genre im Kunstsystem etabliert. Interessant ist, dass die Beziehung von Kunst und Welt erneut als konstruktiver Topos erscheint. Die Differenz Kunst/Nichtkunst ermöglicht eine andere Art der Beziehung, indem sie die Öffnung des Kunstbegriffs mit Hilfe des Werkbegriffs produktiv macht, so dass sich hier eine Werkgruppe abzeichnet, die als eigenes Genre neue Fragen an die Kunst stellt.