

ACT zeitschrift für musik & performance

**Gesamtkunstwerk Musical?
Zwischen Fortschrittsglauben und
(nach-)postmodernen Potenzialen**

(Christian Wegerich)

ACT - Zeitschrift für Musik und Performance (2023), Nr. 11

www.act.uni-bayreuth.de

Gesamtkunstwerk Musical? Zwischen Fortschrittsglauben und (nach-)postmodernen Potenzialen

Zusammenfassung

Unter dem Lemma „Musical“ lässt sich in der Wikipedia lesen, dass es sich bei diesem Genre des Musiktheaters schlechthin um ein „Gesamtkunstwerk“ handle. Diese Bezeichnung erscheint auf den ersten Blick mehr als fragwürdig. Der Begriff des Gesamtkunstwerks, wie ihn vor allem Richard Wagner etabliert hat, zielte nicht nur formell auf eine Verbindung unterschiedlicher Kunstformen, sondern darüber hinaus auf eine Synthese von Kunstwerk und Leben. Doch sind begriffliche Konfusionen dieser Art auch immer symptomatisch und haben Verweischarakter, den man ignorieren oder aufgreifen kann. So scheint auch die Beschreibung des Musicals als „Gesamtkunstwerk“ zeichenhaft in einer Zeit, in der das Utopisch-revolutionäre, wie es die klassische Avantgarde noch eingefordert hat, postmoderner Polyperspektivität gewichen ist.

Diese Entwicklung betrifft nicht nur Formen des Musiktheaters, zeigt sich hier jedoch in besonderer Weise, da die Bühne (z.B. im Gegensatz zu Tonträgern/Streams) als konstitutives Ereignis-Medium, performativ im „Hier und Jetzt“, zwischen sowie durch Menschen wirkt. Damit wird sie zum direkten Verhandlungsort ästhetischen Materials, das gesellschaftliche Normen, Sehnsüchte und Ideologien spiegelt. Was zeigen uns aktuelle deutsche Musical-Produktionen in dieser Hinsicht und können diese überhaupt mit einem Materialbegriff, wie ihn Adorno musiktheoretisch geprägt hat, analysiert werden? Kann vom Musical unter den heutigen Vorzeichen als einem „Gesamtkunstwerk“ gesprochen werden, befreit von avantgardistischem Pathos und kultischer Aura? Handelt es sich hierbei um „All inclusive“-Angebote im doppelten Sinne: Von allem etwas, für alle – und liegt gerade darin, jenseits vergangener Fortschritts-Aporien, ein progressives Potenzial?

Abstract

According to the German Wikipedia, Musical theatre as a genre of music theater is a „Gesamtkunstwerk“. At first glance, this label seems more than questionable. The concept of the Gesamtkunstwerk, as established in particular by Richard Wagner, intended not only a combination of different art forms, but moreover a synthesis of the work of art and life.

This kind of conceptual confusions are often symptomatic and refer to something that can be ignored or examined more closely. Thus, the description of the musical as a „Gesamtkunstwerk“ seems significant for an age in which the utopian-revolutionary, as demanded by the classical avant-garde, has made way for postmodern polyperspectivity. This tendency does not only apply to forms of musical theater, but is particularly evident here, since the stage (in contrast to recording media and streaming, for example) is a constitutive medium of performative events in the „here and now“, effective between and through people. This makes it a discursive place of aesthetic material that reflects social norms, desires, and ideologies.

What do current musical productions show us in this respect, and can they be analyzed at all with a concept of „material“ as shaped by Adorno in music theory? Can we really speak of the musical under today's conditions as a „Gesamtkunstwerk“, freed from avant-garde pathos and a cultic aura? Are we dealing here with „all inclusive“ offerings in a double sense: something of everything, for everyone – and does a progressive potential lie precisely in this, beyond past aporias of progress?

Gesamtkunstwerk Musical? Zwischen Fortschrittsglauben und (nach-)post-modernen Potenzialen

Nach der aktuellen Wikipedia-Definition handelt es sich beim Musical als einer bestimmten Form des Musiktheaters schlechthin um ein „Gesamtkunstwerk“.¹ Besonders aus musikwissenschaftlicher Sicht erscheint diese Bezeichnung fragwürdig. Der Begriff des Gesamtkunstwerks, wie ihn vor allem Richard Wagner geprägt hat, zielte nicht nur formell auf eine intermediale Verbindung verschiedener Kunstformen (Gesang, Instrumentalmusik, darstellendes Spiel etc.), sondern darüber hinaus auf eine Synthese von Kunstwerk und Leben sowie damit verknüpfte soziale Umwandlungsprozesse und linear ausgerichtete Fortschrittphantasien. Das Musical weicht als populäres Erzeugnis einer internationalen Kultur- und Entertainment-Industrie nicht nur leicht von dieser emphatischen Konzeption ab, sondern steht ihr – zumindest auf den ersten Blick – diametral entgegen. Statt um revolutionäre Verheißung geht es hier um die Schaffung nachfrageorientierter Unterhaltungs-Angebote. Die leichtfertige Vermengung der Begriffe „Musical“ und „Gesamtkunstwerk“ erscheint aus dieser Perspektive kaum nachvollziehbar. Doch sind Konfusionen dieser Art nicht nur zwangsläufig angelegt in der Unschärfe der Begriffe, von denen sie ausgehen. In ihnen liegt auch stets etwas Symptomatisches, sagen sie doch mehr über die Zeit aus, in der über die begrifflichen Bedeutungen verhandelt wird, als über die Begriffe „an sich“. Diese treten damit als diskursive Transportvehikel übergeordneter Denkmuster zutage und eröffnen Möglichkeiten, die darin liegenden Spannungen produktiv aufzugreifen.

So kann auch die Beschreibung des Musicals als Gesamtkunstwerk als besonders zeichenhaft gelesen werden in einer Zeit, in der das Utopisch-revolutionäre, wie es die klassische Avantgarde noch eingefordert hat, postmoderner Polyperspektivität gewichen ist. An die Stelle von „Zukunftsmusik“ scheint ästhetisch ein „Ende der Geschichte“ getreten zu sein.² Diese Entwicklung betrifft nicht nur Formen des Musiktheaters, zeigt sich hier jedoch in besonderer Weise, da die Bühne – im Gegensatz zur Vermittlung über Tonträger, On-Demand-Abrufe und Streaming-Plattformen – als konstitutives Ereignis-Medium performativ zwischen und über Menschen wirkt. Damit wird sie zu einem öffentlichen Verhandlungsraum ästhetischen Materials, das gesellschaftliche Normen, Sehnsüchte und Ideologien spiegelt.

¹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Musical> (zuletzt aufgerufen am 15.08.2022).

² Vgl. Lotter 2012.

Vor dem Hintergrund eines universell relativierenden „Anything goes“ entziehen sich die Aufführungen jedoch übersubjektiven Kategorien und Bewertungsmaßstäben. Damit wären Musicals schlechthin entlassen aus jeder anspruchsvolleren Form ästhetisch-diskursiver Einordnung und interessant wären tatsächlich nur noch die über sie erzielten Kassenergebnisse. Was nun also tun mit diesem eigentümlichen Gebilde Musical: Kritische Bewertung der ästhetischen Mittel, die als progressiv oder rückwärtsgewandt einzustufen sind, oder endgültige Entlassung in eine künstlerisch belanglose Warenförmigkeit? Und wie steht es um eine vermittelnde dritte Position, aus deren Perspektive die Entlassung aus klassischen Modi der Sinnzuschreibung als Befreiung erscheinen und apodiktische Werturteile in offene Diskurse überführt werden können, die weder gegenüber sich selbst noch der Idee sozialer Fortschrittsprozesse blind sind?

Um zu ein wenig Orientierung in dieser offensichtlich verworrenen Situation zu gelangen und die bisher aufgestellten Thesen sowie die sich an sie anschließenden Fragen zu untersuchen, soll im Folgenden skizziert werden, was überhaupt unter „Fortschritt“, gesellschaftlich wie künstlerisch-ästhetisch, verstanden wurde und ob der Begriff auch heute noch Orientierungslinien bietet. Daraufhin soll der Materialbegriff, wie ihn Theodor W. Adorno entwickelt hat, als einstiger Indikator für künstlerischen Fortschritt vorgestellt werden, um abschließend das Potenzial heutiger Musicals zu hinterfragen, gesellschaftliche Wirkung als „Gesamtkunstwerk“ – befreit von avantgardistischem Pathos und revolutionären Utopien – entfalten zu können.

Was war Fortschritt?

„An Fortschritt glauben“, schreibt Kafka 1917 in seinem dritten Oktavheft, „heißt nicht glauben, daß ein Fortschritt schon geschehen ist. Das wäre kein Glauben.“³ Im Kern benennt dies bereits die Schwierigkeit, einen allgemeinen Fortschrittsbegriff objektiv fassen zu können, und markiert einen wunden Punkt. In der abendländischen Kultur hat Fortschritt als normativer Begriff für die Entwicklung zum Besseren eine eigene Rezeptionsgeschichte durchlaufen. „In via vitae non progredi, retrogredi est“⁴ – wer nicht voranschreitet, schreitet zurück: Die „asymmetrische Beziehung“ zwischen Fortschritt und Rückschritt gab dem unsteten irdischen Dasein eine klare Fluchtpunkt-Perspektive, eine „zielstrebige Bewegung“.⁵ Doch nachdem der Glaube an einen linearen Fortschritt lange Zeit als Selbstverständlichkeit galt, weicht dieses Ideal spätestens im Zuge der großen

³ Kafka o. J. Gekürzt wird das Zitat auch als Motto dem Sammelband „Was heißt Fortschritt?“ Metzger/Riehn 1998 vorangestellt (S. 3).

⁴ Bernhard von Clairvaux, zitiert nach Koselleck 2006, S. 169.

⁵ Ebd., S. 165f.

geschichtlichen Katastrophen und geistigen Aporien des 20. Jahrhunderts zunehmend einer breiten Skepsis. Mit den positiven Hervorbringungen bringt der sogenannte menschliche Fortschritt auch bisher ungeahnte Möglichkeiten von Unheil und Zerstörung über die Welt und offenbart, da diese aus jenem unweigerlich hervorgehen, seine ihm innewohnende Dialektik.⁶ Damit wird der vermeintlichen Unendlichkeit des Fortschritts erstmals ein Endpunkt entgegengesetzt, der nicht das göttliche Himmelsreich impliziert, sondern unmittelbar das menschliche Dasein auf der Erde betrifft. Der Mythos eines uneingeschränkten Fortschritts wird daraufhin vermehrt zum Gegenstand geistiger Reflektion und Dekonstruktion. Daraus resultiert der Verlust universell gültiger Orientierungspunkte, der in der Postmoderne zu einem neuen Bewusstsein für dezentrale Strukturen, übergeordnete Systeme, Relativität und Kontingenz führt.⁷ Die Idee eines kohärenten Geschichtsverlaufs wird als gesellschaftliche Konstruktion dekuviert und verliert ihre allgemeingültige Legitimation. Seither können wir sie als vorherrschenden Diskurs betrachten, der in sozialen Konstellationen Sinnzusammenhänge und Wahrheitsvorstellungen produziert, die wiederum bestimmte gesellschaftliche Strukturen zur Grundlage haben und ihrerseits erzeugen.⁸ Die teleologische Stoßrichtung des Fortschrittsglaubens erscheint damit zumindest theoretisch obsolet und weicht vermehrt polykontextual zerborstenen Sinn-Angeboten.

Der Fortschrittsbegriff und seine Implikationen in der Musik

So wie die Idee des Fortschritts geschichtlichen Erzählungen einen Rahmen gab, verlieh sie auch der abendländischen Musikkultur eine zielgerichtete Perspektive. Die historische Dimension von musikalischen Mitteln wird in diesem Zuge verstärkt reflektiert und musikalische Werke zunehmend in Hinblick auf einen ästhetischen Fortschritt komponiert und analysiert. Diese Entwicklung zeichnet sich im Wesentlichen erstmals in den theoretischen Arbeiten von Richard Wagner und Franz Brendel ab und erreicht mit den Schriften Schönbergs und Adornos ihren Höhepunkt.⁹ Dadurch verdichtet sich im 20. Jahrhundert eine „Verknüpfung des Fortschrittsnarratives mit dem kompositorischen Werk“¹⁰, was in den Arbeiten der historischen Avantgarden unmittelbar zum Ausdruck

⁶ Vgl. Horkheimer/Adorno 1969.

⁷ Vgl. Lyotard 1982 und Lyotard 1993. Ziemann zählt Polykontextualität, Kontingenz, Komplexitätssteigerung und Ausdifferenzierung zu den Grundeigenschaften der modernen Gesellschaft (Ziemann 2011, S. 242). Gesellschaftliche Entwicklungen, die als nach- oder postmodern bezeichnet werden können, stehen nicht in einem Kontrast zur Moderne und ihren Grundeigenschaften, sondern gehen aus der fortgesetzten Dynamik ihrer Wechselwirkungen hervor (vgl. Welsch 2008).

⁸ Zur Variabilität von Wahrheit-Subjekt-Konfigurationen und der Historie von Denksystemen als diskursive Gefüge vgl. Foucault 1974 und Foucault 1981.

⁹ Vgl. Koselleck 2006, S. 24.

¹⁰ Ebd.

gelangt. Motiviert und getragen vom Glauben an die Fortschrittlichkeit ästhetischer Mittel proklamieren diese den Anspruch, eine künstlerische Vorhut zu bilden, die bereits in der Gegenwart das Zukünftige als notwendigerweise Kommendes antizipiert. Dies mit dem langfristigen Ziel, wie die einschlägige Avantgardetheorie Bürgers es zusammenfasst, einer „Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis“.¹¹ In ihrer Nachfolge steht die sogenannte Neue Musik, deren programmatischer Impetus ebenfalls auf das „Neue“ als qualitatives Kriterium und Maßstab abzielt.¹² Neuheit als Negation des Alten bezieht sich in der Musik klassischerweise auf das eingesetzte „Material“.¹³ Dieses umfasst nicht nur die gespielten Noten, sondern alle musikalischen Parameter – Tonart, Rhythmik, Tempo, Dynamik, Artikulation, Satztechnik, Besetzung, Klang und Spielweise etc. Als größter musikalischer Erneuerer des 20. Jahrhunderts gilt Arnold Schönberg, der mit seiner Zwölftonmusik das alte Dur- und Moll-Schema aufbrach. Mit der Abwendung vom tonalen System zugunsten einer Atonalität, die alle zwölf Töne als gleichberechtigtes Material versteht, vollzieht sich eine radikale Form von Neuheit in der abendländischen Musik.¹⁴ Die Atonalität führt zu einem Bruch mit traditionellen Hörgewohnheiten und wird daher zu einem wesentlichen Charakteristikum der Neuen Musik. Auf der Basis dieser Befreiung von alten Klang- und Denkmustern sowie im Zuge weiterer technischer Entwicklungen erschließen sich der Musik immer neuere Klangquellen. So vergrößert sich über die (Weiter-) Entwicklung von Mikrofontechnik, Bandmaschinen, Synthesizern, digitalen Sequencern etc. – die wiederum direkte Auswirkungen auf die genannten Parameter traditioneller Instrumente haben¹⁵ – auch der musikalische Materialstand ständig weiter. Aus dieser Fülle resultieren weitere Genres und Subgenres Neuer Musik, zum Beispiel serielle Musik, aleatorische Musik und die *Musique concrète*.

Doch scheinen die Materialinnovationen spätestens seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts erschöpft und der uneingeschränkte Fortschrittsglaube als eine der wesentlichen Triebkräfte der Moderne stößt – vor allem in seiner Verknüpfung von ästhetischer und gesellschaftlicher Progression – auch in den Künsten an seine immanenten Grenzen. Selbst die Neue Musik kann ihrem genuinen Anspruch stetiger Selbsterneuerung nicht

¹¹ Vgl. Bürger 1974, S. 29 und S. 80.

¹² Vgl. Lehmann 2012, S. 5. So werden die Begriffe „Avantgarde“ und „Neue Musik“ seitdem mitunter synonym verwendet, vgl. Gur 2013, S. 25. Zu den „Aporien der Avantgarde“ vgl. Enzensberger 1962.

¹³ Lehmann 2012, S. 5.

¹⁴ Vgl. Adorno 1998, S. 144ff.

¹⁵ Nachdem neue Instrumente wie der Synthesizer nach dem Vorbild klassischer Instrumente entwickelt wurden und neue Klangspektren in die Musik einführten, passten sich wiederum auch Spielweise, Rhythmus und Ausdruck der klassischen Instrumente an die mit der Erfindung jener eingeführten, neuen Hörgewohnheiten an. Ferner hielten die Erneuerungen auch Einzug in die Besetzung, zum Beispiel bei Steve Reichs *Violin Phase (for violin and tape)* aus dem Jahr 1967.

mehr gerecht werden und rekombiniert seither, wie Harry Lehmann konstatiert, „ihr eigenes Genre, ihre eigenen Stile, Techniken und Vorbilder“. ¹⁶ So macht sich spätestens seit den 1970er Jahren auch in der Musik das Diktum vom „Ende der großen Erzählung“ beziehungsweise vom „Ende der Kunst“ breit. ¹⁷ Im Zuge der Postmoderne und der damit einhergehenden neuen Unübersichtlichkeit verbreitet sich die ästhetische Leitlinie vom „Anything goes“ als einer Epocheneigenschaft, die die Idee künstlerischer Weiterentwicklung in einem normativen Sinne zu verabschieden scheint. ¹⁸

Die heterogene Vielfalt der Möglichkeiten heute, Musik zu produzieren und rezipieren, kann in dieser Folge nur noch kontingent und frei von übersubjektiven Qualitätsurteilen betrachtet werden. Es ist ein Prozess, der die „Pluralität von Rezeptionsmöglichkeiten“ über die „Vermittlung eindeutigen Sinns“ stellt. ¹⁹ Eindeutige ästhetische Klassifizierungen wie „Hochkultur“ (in Abgrenzung zur niedriger stehenden Popkultur) und davon abgeleitete Bewertungen verlieren ihren Sinn, da es sich bei ihnen lediglich um eine von gesellschaftlichen Konventionen abhängige Form individueller Rezeption handeln kann. ²⁰ Universelle Werturteile treten damit als soziale Konstruktionen zutage und verlieren ihre Triftigkeit. Hieraus entstehende zeitdiagnostische Formeln versuchen, den ästhetischen Geist einer „posthistorischen“ ²¹ Epoche zu fassen, dessen wesentliche Eigenschaft eben darin besteht, sich nicht mehr fassen zu lassen und übergeordneter Kategorien zu entziehen.

Für die „hohe“ Kunstmusik in der Tradition der Avantgarden wäre damit tatsächlich ein Ende der großen Erzählung eingetreten. Für Pop und Populärmusik sowie für das populäre Musiktheater gehen von hier ganz neue, hochdynamische Erzählstränge aus. Im Zuge postmoderner Integrationspotenziale musikalischen Materials ergeben sich – entbunden von vorangegangenen Dogmen und unhinterfragten Ideologien – vor allem für das Musical als Bühnenform neue Perspektiven auf das, was im 21. Jahrhundert ein Gesamtkunstwerk sein könnte. Dieses wäre sowohl in Bezug auf Material und Medien – von Schauspiel, Film, Architektur, Akrobatik und Performance bis Klassik, Dubstep, Country, Chanson, K-Pop und Trap-Rap – wie in Bezug auf soziale Teilhabe hochgradig inklusiv. Paradoxerweise könnte damit gerade jenseits der Aporien vergangener Fortschritts-Visionen ein progressives Potenzial für das heutige Musical liegen. Um diesem

¹⁶ Lehmann 2012, S. 6. Weniger negativ konnotiert analysiert Reynolds mit Bezug zur Popmusik das Phänomen der „Retromania“, das zwischen ästhetischer Stagnation und erneuernder Selbstverwertung irisiert (Reynolds 2012).

¹⁷ Vgl. Lotter 2012, S. 123.

¹⁸ Vgl. Doorman 2003, S. 10f.

¹⁹ Appen/Doehring 2001, S. 16, und vgl. Behrens 2004, S. 52.

²⁰ Appen/Doehring 2001, S. 16, und vgl. Brackett 2002, S. 207ff.

²¹ Vgl. Lotter 2012, S. 123ff.

Gedanken weiter nachzugehen, soll im Folgenden nochmals ein Rückblick stattfinden und Adornos Materialbegriff herangezogen werden, da dieser – selbst noch vom Glauben an die Avantgarde beseelt, dabei jedoch bereits von der Dialektik geschlossener Fortschrittsbewegungen durchzogen – die Verbindung von Ästhetik und Gesellschaft besonders präzise in den Blick nimmt. Hierdurch soll argumentativ eine Basis geschaffen werden, um im Weiteren die synthetisierenden Möglichkeiten des populären Musiktheaters zwischen Kulturindustrieprodukt und zukunftsfähiger Kunstform konkreter beschreiben zu können.

Adornos Materialbegriff als Indikator künstlerischen Fortschritts

In der musikalischen Umgangssprache wird „Material“ gemeinhin als Sammelbegriff für „die Töne, mit denen ein Komponist arbeitet“ genutzt und gleichgesetzt mit dem, was die Farbe für den Maler respektive der Stein für den Bildhauer ist.²² In seiner „Philosophie der Neuen Musik“ führt Theodor W. Adorno einen ungleich differenzierteren und komplexeren Materialbegriff ein.²³ Das Material dürfe nach Adornos Auffassung nicht nur „physikalisch“ oder ausschließlich „tonpsychologisch“ definiert werden, weil es von den einem „Komponisten verfügbare[n] Klängen“ als „kompositorische[s] Material so verschieden“ sei „wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute“.²⁴ Nach seiner Auffassung schlage sich im Material der Musik der „sedimentierte Geist“ der Epoche nieder, welcher wiederum von sich aus „Tendenzen“ vorgebe.²⁵ Künstler und Künstlerinnen sind demnach nicht absolut frei, sondern unterliegen gewissermaßen einem objektiven Gestaltungszwang, der vom Material ausgehe, womit die Vorstellung eines kohärenten Fortschritts in der Kunst impliziert wird. Peter Ruzicka schreibt daher, dass Adorno einen „Fortschrittsglauben zum Grundprinzip seiner philosophischen Auseinandersetzung mit der Neuen Musik gemacht“ habe, der noch immer „in unbequemer Opposition zu den Überzeugungen der Postmoderne“ und einer „kompromittierenden Nachbarschaft“ stehe.²⁶ Im Folgenden soll näher betrachtet werden, ob der Materialbegriff bei Adorno tatsächlich so dogmatisch fest umrissen ist, wie es die postmoderne Opposition suggeriert. Grundsätzlich ist künstlerisches Material nach Adorno das, „womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art [...] ihnen

²² Dahlhaus 2005, S. 277.

²³ Klaus Podack hebt hervor, dass Adorno seine „Philosophie der Neuen Musik“ (1949) als „einen ausgeführten Exkurs zur Dialektik der Aufklärung“ verstand (Podack 2016, S. 8).

²⁴ Adorno 1975, S. 38.

²⁵ Ebd., S. 38f.

²⁶ Ruzicka 2005, S. 6.

sich darbietet“.²⁷ Hierbei unterscheidet er den Materialbegriff deutlich von Inhalt und Form, welche als wesentliche Elemente zur musikalischen Gestaltung in einem differenzierten Verhältnis zueinander stehen. Material stellt die rohe Materie dar, die im Unterschied zum Inhalt noch nicht bearbeitet wurde. Es ist „alles“ den Künstlerinnen und Künstlern unmittelbar „Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben“.²⁸ Unter „Form“ ist die formale „Verfahrungsweise“, also die subjektive Bearbeitung des Materials durch Künstler*innen zu verstehen; das Geformte wird zum Inhalt.²⁹ In diesem Gestaltungsprozess gibt das objektive Material von sich aus gewisse Verfahrungsweisen vor, die ihm inhärent sind. Nach Adorno sei es durch spezifische Züge, die sich als „Male des geschichtlichen Prozesses“³⁰ einschreiben, stets historisch geprägt. Dadurch entsteht ein dialektisches Spannungsverhältnis zwischen Form und Material wie Subjekt und Objekt.³¹ Denn zwar verfügt das kunstschaftende Individuum beherrschend über das Material, ist diesem aber zugleich auch ausgeliefert, weil es durch zeitliche Bedingungen die absolute Freiheit seiner Verfahrungsweise eingrenzt: „Auswahl des Materials, Verwendung und Beschränkung in seiner Anwendung, ist ein wesentliches Element der Produktion“.³² Der kreative Gestaltungsprozess ist somit partiell durch das der Kunstproduktion gegebene Material determiniert. Es gehört nach Adornos Auffassung zur genuinen Aufgabe von Kunstschaftenden, diese materialimmanenten Eigenschaften zu erkennen und adäquat im Schaffensprozess zu berücksichtigen.

Ferner führt diese Annahme Adornos dazu, dass sich aus dem künstlerisch-historischen Bewusstsein für den Materialstand und -Umgang in einer bestimmten Zeitepoche heraus notwendig eine unwillkürliche Ästhetik ergibt. Als Konsequenz aus der „Historizität“ des musikalischen Materials gehorche das „innere Gefüge“ von Kunstwerken einer „immanenten Logik“, die objektive Entwicklungstendenzen als Rahmenbedingungen für die Kunstproduktion schafft.³³ Auf der einen Seite scheint Adorno damit einer großen Erzählung das Wort zu reden, unterstreicht damit zunächst allerdings nur den Einfluss der übersubjektiven historischen Strukturen, mit denen der/die Einzelne einer jeden Zeit unlösbar verbunden ist – sozial und politisch ebenso wie ästhetisch. Für Adorno ist es selbstverständlich – „eine geistesgeschichtliche Trivialität“ –, dass die „Entwicklung der künstlerischen Verfahrungsweisen [...] der gesellschaftlichen korrespondiert“ – „noch

²⁷ Adorno 1970, S. 222.

²⁸ Ebd., S. 203.

²⁹ Vgl. Ebd., S. 195.

³⁰ Adorno 1975, S. 38.

³¹ Vgl. Adorno 1970, S. 228.

³² Ebd., S. 222.

³³ Ebd., S. 138.

das sublimste Kunstwerk bezieht bestimmte Stellung zur empirischen Realität“.³⁴ Aus eben deren Bann habe das Kunstwerk jedoch herauszutreten.³⁵ In diesem Zuge findet eine Weiterentwicklung des Materials statt, indem das geschichtlich-objektiv Vorgegebene vom Subjekt künstlerisch aufgegriffen und behandelt, neu geformt wird. Durch diesen Prozess der Formung prägt der/die Kunstschaffende auf seine/ihre Weise das Material historisch. Dieser Prozess führt also in einer sich gegenseitig bedingenden Wechselwirkung zur erneuten Objektivierung des Materials, welches dann wiederum von anderen, nachfolgenden Künstlerinnen und Künstlern als solches vorgefunden wird. Kunstschaffende und Material stehen somit in einer fortschreitend dialektischen Beziehung zueinander, die nie einseitig beziehungsweise eindeutig sein kann: „Subjekt und Objekt – kompositorische Intention und kompositorisches Mittel – bedeuten da nicht zwei starre und auseinanderfallende Wesen von Sein, zwischen denen auszugleichen wäre. Sondern sie erzeugen sich wechselfähig, so wie sie selber erzeugt sind: geschichtlich“.³⁶

„Das den Kunstwerken Spezifische, ihre Form“, so Adorno, „kann als sedimentierter und modifizierter Inhalt nie ganz verleugnen, woher sie kam“. Das „ästhetische Gelingen“, fährt er fort, „richtet sich wesentlich danach, ob das Geformte den in der Form niedergeschlagenen Inhalt zu erwecken vermag“. Adorno spricht hier auch von einem Akt der „Übersetzung“, der als wesentliche Aufgabe der Kunstproduktion zu verstehen ist. Die Inhalte von Kunstwerken ergeben sich daher auch nicht durch Mimesis, „so als ob sie einfach den Inhalt von der Realität übernähmen“, sondern konstituieren sich „in einer Gegenbewegung“: „Inhalt prägt den Gebilden sich ein, die von ihm sich entfernen“. Bei Künstlerinnen und Künstlern, eingespannt in ihre Epoche und diese gleichzeitig mitgestaltend, handelt es sich um kritisch schaffende Subjekte, die mit dem Material als objektiver Gegebenheit arbeiten und gleichzeitig gegen dieses angehen. Adorno definiert künstlerischen Fortschritt als „Inbegriff dieser Bewegung“.³⁷

Die Qualität eines Kunstwerks ergibt sich damit aus der Dialektik aus künstlerischer Freiheit und materialimmanentem Gegendruck, der ein Produkt seines spezifischen historischen Kontextes ist. Unabhängig von der Virtuosität der Ausführung ist jenes daher weder rein subjektiv noch objektiv zu fassen: „Das vollends objektivierte Kunstwerk fröre ein zum bloßen Ding, das seiner Objektivierung sich entziehende regredierte auf die ohnmächtige subjektive Regung und versänke in der empirischen Welt“.³⁸ Fortschritt in der

³⁴ Adorno 1970, S. 10.

³⁵ Ebd.

³⁶ Adorno 1982, S. 201.

³⁷ Adorno 1970, S. 192 (bezieht sich auf alle Zitate dieses Absatzes).

³⁸ Ebd., S. 241.

Kunst ist nach Adorno somit immer als geschichtliche Angemessenheit der eingesetzten künstlerischen Mittel zu werten. Wobei der Materialbegriff, „der subjektiv und historisch entspringt, der Subjektivität aber als ein Vergegenständlichtes sich entgegensetzt“.³⁹ Kunst wird zwar vom Subjekt produziert, ist dabei jedoch niemals auf reine Subjektivität reduzierbar, da ihr Material an gesellschaftliche Entwicklungen, soziale Normen und Konventionen gebunden ist. Die angemessene Verfahrungsweise verlangt nach einer kritischen Reflektion der Rahmenbedingungen, aus der sie hervorgeht.

Potenziale für das „Gesamtkunstwerk“ Musical heute

Der Befund der Postmoderne und Adornos ästhetische Theorie wirken – erst recht, will man sie auf die Kunstform Musical übertragen – wie unvereinbare Gegensätze. Es steht außer Frage, dass hierbei grundlegend differierende Richtungen kunstästhetischer Rezeption und Produktion aufeinandertreffen. Allerdings ergeben sich auch Schnittmengen und Möglichkeiten der Synthese, die durch eine voreingenommene Lektüre allzu schnell zugunsten eines verfestigten Standpunkts – im Sinne eines Bekenntnisses für das eine oder andere Lager – übergangen werden können. Doch empfiehlt sich auch hier eine un-dogmatische Herangehensweise, die Bekenntnissen Diskurse vorzieht und auf endgültige Widerspruchsfreiheit verzichtet.

Wie dargestellt, durchlief der Fortschrittsbegriff eine Entwicklungsgeschichte, die von einer idealisierenden Weiterführung seiner Idee bis zu ihrem einstweiligen Niedergang im Zuge postmoderner Entzauberung führte. Daraus resultierte eine Rezeptions- und Produktions-Ästhetik, die unter dem Schlagwort „Anything goes“ scheinbar absolute Belieblichkeit proklamierte. Doch schon dieser Befund wird von den Vertretern der „achtenswerten Postmoderne“⁴⁰ nicht geteilt. So hat u.a. Richard Rorty Teile des Fortschrittskonzepts für die Kunst „rehabilitiert“.⁴¹ Der Paradigmenwechsel, den der Fortschrittsbegriff im Zuge der Offenbarung seiner Antithese erfahren hat, wurde von vielen Seiten vor-schnell als universelles Diktum auf alle gesellschaftlichen Bereiche in gleicher Weise übertragen.⁴²

So teilen die Postmoderne wie auch der ästhetische Materialbegriff Adornos die Einsicht, dass das Subjekt – und damit sein Denken und Handeln – in objektive Rahmenbedin-

³⁹ Adorno 1984, S. 357f.

⁴⁰ Diese Formulierung geht auf Lyotard selbst zurück und steht für eine philosophische Analyse, die an die Moderne anknüpft und sich im Gegensatz zum populistischen Gebrauch des Begriffs „Postmoderne“ der Kritik nicht verweigert (vgl. Lyotard 1989, S. 12).

⁴¹ Vgl. Gur 2013, S. 20.

⁴² Vgl. Doorman 2003, S. 11.

gungen eingespannt ist, diese jedoch zugleich mitgestaltet durch seine individuelle Reaktion auf sie. Künstlerisches Schaffen ist, und das impliziert der Materialbegriff von Adorno, eine dialektische Konstruktion auf der Basis vorhandener gesellschaftlicher Diskurse. Die künstlerische Bearbeitung enthält damit stets eine zeitgeschichtlich-gebundene Subjektperspektive, die ihren eigenen Konstruktionscharakter aufzudecken und produktiv zu machen vermag. Kunst kann damit gesellschaftliche Tendenzen in einer anderen Form freilegen als wissenschaftliche Methoden, wenn sie ihren historischen Kontext und ihre davon ausgehende Bedingtheit nicht leugnet.⁴³ Dem Materialbegriff Adornos ist dieses Potenzial inhärent. Er verfolgt keinen Fortschrittsglauben im Sinne einer quantitativen „schneller, höher, weiter“-Steigerung, sondern zeigt auf, dass künstlerisches Schaffen als „Sonderfall der menschlichen Verständigung überhaupt“⁴⁴ immer ein Angehen gegen die Determiniertheit des Subjekts innerhalb seiner Abhängigkeitsverhältnisse bedeutet und damit von Grund auf eine zuversichtliche, in dieser Hinsicht fortschrittsgläubige Tätigkeit darstellt.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, was das Musical als öffentliche Bühnenform und „Ereignis“⁴⁵ heute aus den mannigfaltigen Möglichkeiten künstlerischer Produktionsweise macht, die bisher ungekannte Optionen eröffnen, dabei jedoch nicht bloßer Beliebigkeit folgen können. Es wäre naiv, von Musicalproduktionen, die profitabel wirtschaften müssen, im Sinne der Radikalität historischer Avantgarden zu verlangen, sie sollten „gegen das Publikum“ agieren. Ebenso naiv wäre es jedoch, davon auszugehen, dass sich ein zunehmend kosmopolitisches, multimedial erfahrenes und divers-pluralistisches Publikum langfristig mit der ewigen Wiederholung einmal etablierter Erfolgsrezepte von gestern begeistern lässt. Damit soll keineswegs gemeint sein, dass alles, was möglich ist, auch jederzeit anzustreben sei. So konnte es auch nie das Ziel von Musik sein, nur neu zu klingen um der Neuigkeit willen. Wie zuvor beschrieben, ergibt sich das Wesen künstlerischer Medien (Klang, Kostüm, Bühnenbild, Worte, Gesten etc.) als Kommunikationsmittel und Teil des aktuellen Materialstands stets aus einem zeitgeschichtlichen Kontext. Ästhetischer Fortschritt – begreift man ihn nicht bloß als teleologisch ausgerichtete Vektorlinie, sondern als die immer wieder von Neuem mögliche Eröffnung erweiterter Erfahrungsräume – kann sich daher mitunter auch in einem Zurücknehmen, Rekombinieren oder Stillstand ausdrücken, wenn sich dies aus dem Materialstand

⁴³ Ein Beispiel hierfür ist die Wende, die u.a. Hayden White in die Geschichtsschreibung eingeführt hat, indem er den zwangsläufig poetischen Charakter historiographischer Arbeit aufzeigte (vgl. White 1994).

⁴⁴ Ruzicka 2005, S. 12f.

⁴⁵ Vgl. Mersch 2002a und Mersch 2002b.

ergibt. Adorno exemplifiziert dies für die 1950er Jahre am Beispiel von *Warten auf Godot*:

Sein [Samuel Becketts] Bewußtsein dabei war richtig, das der Nötigung zur Fortbewegung ebenso wie das von deren Unmöglichkeit. Der Gestus des Auf der Stelle Tretens am Ende des Godotstücks, Grundfigur seines gesamten oeuvres, reagiert präzise auf die Situation.⁴⁶

Die Frage nach dem Gefühl des „Auf der Stelle Tretens“ und der ästhetischen Qualität von Stille stellt sich heute vor der Folie der feierlichen Verkündung stetig neuer Zukunftsszenarien aus dem Silicon Valley und der Ubiquität von Sound im Alltag auf ganz andere Weise, aber mit einer mindestens ebenso akuten Dringlichkeit, die nach künstlerischer Bearbeitung verlangt. So ist der Fortschrittscharakter in der Kunst heute von einem kaum überblickbaren Pluralismus begleitet, der global vernetzt ist und sich aus einer immer rapideren Informationsübertragung speist und multipliziert – mitunter aber auch gerade ein Innehalten als sein Gegenteil provoziert, das inmitten einer zur Normalität gewordenen Beschleunigung und Verdichtung sinnlicher Eindrücke ganz neue, vielleicht schon in Vergessenheit geratene Erfahrungsmöglichkeiten bietet.

In diesem Sinne sind „ästhetischer Hedonismus“⁴⁷ und ein kritischer Zugang zu dem, was uns alltägliche Gegebenheiten als alternativlose Realität offerieren, nicht als Gegensatzpaar aufzufassen. Im Idealfall ergänzen und verstärken sich sinnlicher Anspruch und Erkenntnisprozess gegenseitig. Hierbei ist die sinnliche Ansprache nicht trivial-eindeutig, sondern kontextabhängig zu begreifen (das „Hässliche“ kann schön wirken, das Abstoßende anziehend etc.). Auch können epistemische Elemente einer Inszenierung keine eindeutigen Antworten liefern und das Aufwerfen von Fragen geschieht implizit. „Aufklärung“ durch das Kunstwerk vollzieht sich daher nicht über einen Nürnberger Trichter⁴⁸, sondern durch sinnlich-intellektuelle Anregungen, die reflexiv zum kontroversen Selbstgespräch einladen. Die Aufführung kann hierfür die innere Geräumigkeit erweitern und neue Rahmungen anbieten. Warum also sollte das populäre Musiktheater zu einem Lustgewinn durch Erkenntnis wie einem Erkenntnisgewinn durch Lust weniger fähig sein als die klassische Oper oder andere Institutionen sogenannter Hochkultur? Bezeichnenderweise lässt sich ein Film anführen, in dem neue Möglichkeiten des Musicals heute exemplarisch aufscheinen. *Dancer in the Dark* (Regie/Drehbuch: Lars von

⁴⁶ Adorno 1970, S. 44.

⁴⁷ Adorno 1997, S. 29ff.

⁴⁸ Zur Metapher des Nürnberger Trichters vgl. Foerster 1993.

Trier, 2008) lebt musikalisch von Björks⁴⁹ Einfallsreichtum und postmoderner Virtuosität. Schon auf ihren früheren Alben demonstriert die isländische Künstlerin ein spannendes Spiel mit den „Layern“⁵⁰ des uns heute alltäglich umgebenden Klangpluralismus. Hierbei kombiniert sie in selbstverständlicher Weise expressiv gespielte Streicherarrangements mit mechanisch stampfenden Industrialbeats, elektronischen „blips and blops“,⁵¹ eklektizistischen Samples sowie ihrem mal flüsternd-leisen, mal sprechenden, mal stammelnden, mal schreienden Gesang. Diese „postmoderne Technik der ‚Juxtaposition‘“⁵² zeigt sich ebenfalls eindrucklich in der Musik zu *Dancer in the Dark*, wo Beats und Rhythmen aus Geräuschen der unmittelbaren Umwelt konstruiert werden. So zieht sich durch das Duett „I’ve seen it all“ das Ostinato einer fahrenden Dampfeisenbahn oder verdichten sich die Geräusche einer Fließbandanlage zu präzise programmierten Drum-Patterns. Als standardisiertes Inventar des Sound-Fundus heutiger Pop-Produktion sind derartige Methoden nicht einmal mehr als Zitate auf frühe Pionierleistungen wie Luigi Russolos Geräuschkunst oder Pierre Schaeffer und die *Musique concrète* zu sehen. Vielmehr zeichnet sich die postmoderne Produktion durch eine genuine Selbstverständlichkeit im Umgang mit verschiedenen musikalischen Epochen und Stilen aus, unterscheidet dabei nicht zwischen Hoch- und Populärkultur, sondern nimmt sie als Rohstoff und schafft durch stetige (Re-)Kreation, (Re-)Kombination wie (Re-)Kontextualisierung neue akustische Reize.⁵³

Ferner stellt *Dancer in the Dark* eine Reflektion der klassischen Gestaltungs- und Rezeptionsformen des Genres Musical dar. Der Film speist sich aus der bekannten Musical-Ästhetik am Rande von Kitsch – setzt diese in puncto Choreografie, Melodieführung, Emotionalisierung, Kostümen und Setting geradezu perfekt um – und spiegelt sie gleichermaßen ohne Ironie. Dies führt zu einer besonders intensiven Rezeptionserfahrung, wenn die Hauptfigur Selma (Björk) sich, um ihrer tragischen Wirklichkeit minutenweise zu entkommen, immer wieder in „das Schöne“ der Musical-Welt träumt: „weil in Musicals“, wie die Heldin an einer Stelle sagt, „nie etwas Schreckliches geschieht“. Der Eskapismus-Vorwurf gegenüber der schönen heilen Welt der Populärkultur wird hier verhandelt und künstlerisch-produktiv in eine offene Ambivalenz geführt. Denn auf der einen

⁴⁹ Um exakt zu sein, müsste man hier auch die diversen Kollaborateur*innen nennen, mit denen Björk Guðmundsdóttir stets zusammenarbeitet. Der Kunstname „Björk“ umfasst nicht nur eine Person, sondern beschreibt ein kollaboratives Netzwerk von Musiker*innen, das Guðmundsdóttir für ihre Produktionen zusammenführt.

⁵⁰ Vgl. Brackett 2002, S. 219.

⁵¹ Appen 2003, S. 3 (zitiert nach einem Björk-Interview von Sylvia Patterson in *Sky International*, Dezember 1995).

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Behrens 2004, S. 63ff. Bemerkenswert ist hierbei auch, dass Sounds zunehmend mit einem Bezug zu Objekten eingesetzt werden, die heute gar nicht mehr in unserem Alltag existieren, jedoch weiterhin Teil unseres kulturellen Gehörs sind. So dient das Schnaufen einer Dampf-Lokomotive weiterhin als allgemein verständliches akustisches Zeichen für einen fahrenden Zug, analoge Schreibmaschinen-Geräusche für das manuelle Eintippen eines Textes etc.

Seite legitimiert die Erzählung die Flucht in eine Gegenwelt, da in dieser noch wahrhaftige Momente des Glücks (umgeben von einer ansonsten brutalen, vernichtenden Umwelt) möglich sind. Auf der anderen Seite wird durch den erbarmungslos inszenierten Schluss gezeigt, dass es letzten Endes kein Entrinnen gibt aus den schicksalhaften Wirkmächten realer Zusammenhänge, die kein „Melos“ mehr zulassen. Der damit erzielte Effekt ist erschütternd und entlässt das Publikum zwischen schönster Kitsch-Illusion und zertrümmernder Desillusionierung. Mittlerweile wurde *Dancer in the Dark* mehrfach von deutschen Theaterbühnen aufgegriffen, u.a. im Theater Pforzheim (2022), im Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau (2016) und im Thalia Theater Hamburg (2018) mit Gastspielen in Prag und beim Wuzhen Theatre Festival in China.⁵⁴

Auch was Harry Lehmann einst mit seinem Plädoyer für eine „gehaltsästhetische Wende“ von der Neuen Musik forderte, lässt sich in Teilen als Maßstab für Innovationen im Bereich populärer Kunstformen übertragen. Hiernach gehe es nicht mehr rein um die „klangliche Oberfläche“, sondern um „die Konstellation von Erfahrungsgehalten“.⁵⁵ Musik ließe sich dadurch sowohl im Genre des „Streichquartetts als auch mit Hilfe einer billigen Popkompositionssoftware komponieren, welche eigentlich nur musikalische Klischees reproduziert“.⁵⁶ Ferner weist Lehmann auf die enorme Speicherkapazität digitaler Archive hin, „in denen alles abrufbar sein wird, was [...] jemals komponiert wurde“, was sich direkt auf das musikalische Material und dessen Implikationen auswirkt. Das künstlerische Schöpfen aus diesem reichen Materialstand entspricht dabei im Idealfall einer präzisen Reaktion auf spezifische Situationen und aktuelle Tendenzen: „Alles ist möglich – wenn das ausgewählte Material zum ästhetischen Gehalt des Stückes passt.“⁵⁷ Lehmann führt als Beispiele die Stücke „Fremdarbeit“ (2009) von Johannes Kreidler und „HardBeat“ (2009) von Leah Muir an. Ersteres thematisiert über das eingesetzte Material global arrangierte Ausbeutungsverhältnisse – an sich kein neuer Topos, aber ein weiteres Indiz für die erweiterte Historizität des musikalischen Materials, das in einer vernetzten Welt längst nicht mehr nur eurozentrisch behandelt werden kann –, letzteres ist ein mit Elektrokardiogrammen von Herzinfarktpatienten komponiertes „zeitgemäßes Lied vom Tod für Sopran“.⁵⁸

⁵⁴ Lisa Hagmeister, die Hauptdarstellerin der Thalia-Inszenierung, erhielt für ihre Darstellung der Selma 2018 den Theaterpreis Hamburg (Thalia Theater 2018).

⁵⁵ Lehmann 2012, S. 10.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 9. Die Stücke befinden sich frei verfügbar auf YouTube und wandern somit ihrerseits in den musikalischen Materialstand unserer Zeit ein: www.youtube.com/watch?v=YUYvzAg_INA, www.youtube.com/watch?v=L72d_ozIToc (Zugriff: 30. Dezember 2022).

Die damit ins Spiel gebrachte Idee einer relationalen Musik ist der dialektischen Dynamik des ästhetischen Materialbegriffs nicht fremd, da sich dieser allem Absoluten wieder entzieht. Allerdings gehen sowohl Adorno wie Lehmann in ihren Konzeptionen noch von einem teilweise romantischen Autonomie-Anspruch des Kunstwerks aus, der dieses idealistisch von kollaborativen (Zweck-)Gemeinschaften mit anderen gesellschaftlichen Teilbereichen abkapselt. Doch ist dies nicht nur theoretisch fragwürdig, weil sich selbstverständlich auch die sogenannte Hochkultur immer schon in verschiedenartigen Abhängigkeitsverhältnissen befand. Auch praktisch zeigen immer mehr Beispiele, dass Gegenwartskunst dort besonders spannende Fragen zu behandeln imstande ist, wo sie sich nicht sakrosankt und elitistisch isoliert, sondern offen in ein interdisziplinäres Getümmel wagt und kooperative wie interaktive Potenziale auslotet. Die Frage nach der „Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie“⁵⁹ stellt sich heute, im Zuge sich anbahnender Konstellationen nach der Postmoderne, mit verstärkter Dringlichkeit. Diese gerade von Wolfgang Ullrich angestoßene Debatte wird in Zukunft für die Betrachtung wie Bewertung der Möglichkeiten des Musicals, sich als nach-postmodernes Gesamtkunstwerk im Windschatten anderer Kunstformen profilieren zu können, von großer Bedeutung sein.

Resümee und Ausblick

Fortschrittsdialektik, materialästhetische Progression, postmoderne Integration, Gehaltsästhetik, Autonomie-Verabschiedung – es gibt viele theorieschwangere Debatten und Diskurse, die bislang am Musical vorbeigezogen sind. Die Gründe hierfür sind vielfältig und liefern Material für weitere Forschungsfragen. Unter anderem könnte ein Grund darin zu finden sein, dass avancierte Theoriebildung sich von vornherein lieber an avancierter Kunst (oder einer, die als eine solche gilt und fest in einem kulturellen Kanon verankert ist) orientiert, da sie hier ihr passendes Äquivalent zu finden scheint. Dabei stellt die Prüfung eingetübter Leitbegriffe der Kunst- und Kulturtheorie im weiten Feld von pop- und populärkulturellen Ereignissen nicht selten die spannendere – da offener, heterogenere, streitbarere – Herausforderung dar.

In diesem Sinne sollen die vorangegangenen Ausführungen als Versuch zu lesen sein, das Musical als dialektisch-hybrides „Gesamtkunstwerk“ beim Wort zu nehmen und in die ansonsten eher exklusive Theoriegeschichte von musikalischer Avantgarde und Postmoderne zu integrieren. Auf dieser Basis lässt sich festhalten, dass Musicals nicht per se der ästhetischen Betrachtung und Bewertung entzogen werden sollten. Auch bei ihnen lässt

⁵⁹ Vgl. Ullrich 2022.

sich über ein Bewusstsein (oder dessen Mangel) für die Historizität und Medialität des eingesetzten Materials diskutieren – ebenso über die Angemessenheit der Verfahrensweise, die wiederum einen Inhalt zeitigt, der relevant oder irrelevant, intelligent oder dumpf, spannend oder ausgelaugt sein kann. Die zur kritischen Bewertung herangezogenen Maßstäbe und Paradigmen sollten dabei stets selbstreflexiv und diskursorientiert sein, um nicht in einen überkommenen Gestus apodiktischer Geschlossenheit zu verfallen.

In diesem Sinne stellt das Musical im deutschsprachigen Raum eine bisher in der geisteswissenschaftlichen Reflektion vernachlässigte Kunstform dar, die von einem großen Publikum rezipiert wird und als Ort ästhetischer Produktion über eine entsprechende Relevanz verfügt. Dabei schillert es zwischen Ereignis-Kult und Waren(re-)produktion und befindet sich in einer Ambivalenz, die auch zunehmend in der sogenannten Hochkultur beobachtet wird. Unter den Bedingungen heutiger Kunstproduktion und -rezeption, die – will sie nicht in alte Dogmen verfallen – eine klare Trennung zwischen autonomer und „abhängiger“ Kunst kaum noch möglich macht, stellt die Musical-Forschung ein besonderes Desiderat dar. Im Idealfall könnten sich hieraus zwei interessante Entwicklungslinien ergeben: Während die E-Sparte sich immer mehr mit dem Warenkult anzufreunden beginnt, kann die U-Abteilung zunehmend mit vielfältigeren Mitteln experimentieren.

Als potenzielles Gesamtkunstwerk wäre das Musical damit heute prädestiniert, neue Materialien und Gehalte zu erforschen, Formen und Inhalte neu zu verlinken und aus dem breiten Materialstand hybrider Kulturen zu schöpfen – nicht ausgerichtet an einem utopischen Zukunftsbegriff, sondern sensibel für die Mannigfaltigkeit einer heterogenen Gegenwart. Dies bedeutet kein „Ende der Geschichte“ im Sinne der Unmöglichkeit weiterer Traditionsbildung. Es ermöglicht hingegen das Entdecken und Entwerfen uneindeutiger, rhizomatisch verknüpfter Traditionslinien verschiedener Stile, Epochen, Akteure und Aktanten. Dies führt nicht zu einer musikalischen Beliebigkeit, sondern zu neuen ästhetischen Anforderungen an das Kunstwerk und die, die es gestalten. Die alte Idee der Avantgarden, mit der Musik das Leben in seiner chaotischen Pluralität erfassen zu wollen, erfährt in dieser Konstellation eine neue Bedeutung: „Die revolutionäre Stimmung der frühen Jahre ist gewichen, und wir stehen mitten in der Fruchtbarmachung

des eroberten Bodens.“⁶⁰ Hieraus ergeben sich für das Musical bisher kaum genutzte Potenziale, sowohl künstlerisch wie wirtschaftlich in Hinblick auf das Erreichen neuer Publikumsgruppen.

Theoretisch ist damit der Boden für kommende Musical-Produktionen bereitet, die ein Gefühl für Stille beweisen und vom gefühlten Stillstand inmitten zunehmender digitaler Beschleunigung handeln. Die ihr eigenes Genre reflektieren und damit die Bühne in ein mediales Spiegelkabinett zwischen Hoffnung und Ausweglosigkeit verwandeln. Die neben Streicherensembles und Chören performativ Auto-Tune, Sampler, Drum Machines, Loop Stations, Sequenzer, bunte DAW-Oberflächen und Synthesizer-Emulationen integrieren. Die Gendergrenzen auflösen, postkoloniale Perspektiven eröffnen, vorab ins Metaversum einladen und romantisch den Transhumanismus besingen. Die Frage, ob Hoch- oder Tiefkultur, verliert dabei gegenüber der Frage nach den Erschließungspotenzialen neuer ästhetischer Erfahrungsräume an Bedeutung. Diese gehen nach wie vor aus einem künstlerischen Balanceakt hervor, der bestimmten kulturellen Erwartungen des Publikums entgegenkommt, um Zugänglichkeit und Kommunikation herzustellen, diese Erwartungen jedoch gleichermaßen spannungsreich und spielerisch irritiert, hinterfragt, erweitert. Auf diese Weise ließe sich zeitgemäßes und unterhaltsames Musiktheater inszenieren, das relevante gesellschaftliche Themen im „Hier und Jetzt“⁶¹ der Bühne verhandelt und damit für alle Erlebenden am Ende doch mehr sein kann als „bloße Unterhaltung“.

⁶⁰ Kaufmann 1976, S. 51.

⁶¹ Benjamin 2003, S. 11ff.

Bibliografie

Adorno 1970

Theodor W. Adorno, „Ästhetische Theorie“, Frankfurt/Main 1970.

Adorno 1975

Theodor W. Adorno, „Philosophie der Neuen Musik“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Frankfurt/Main 1975.

Adorno 1982

Theodor W. Adorno, „Der dialektische Komponist“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, Frankfurt/Main 1982.

Adorno 1984

Theodor W. Adorno, Ernst Kurths »Musikpsychologie«, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, Frankfurt/Main 1984.

Adorno 1997

Theodor W. Adorno, „Ästhetische Theorie“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt/Main 1997.

Adorno 1998

Theodor W. Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft I“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, Darmstadt 1998.

Appen 2003

Ralf von Appen, „Konkrete Pop-Musik. Zum Einfluss Stockhausens und Schaeffers auf Björk, Matthew Herbert und Matmos“, in: *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung*, 2/2003.

Appen/Doehring 2001

Ralf von Appen und André Doehring, „Künstlichkeit als Kunst. Fragmente zu einer Postmodernen Theorie der Pop- und Rockmusik“, in: Thomas Phleps (Hg.), *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II*, Karben 2001, S. 13–34.

Behrens 2004

Roger Behrens, *Postmoderne*, Hamburg 2004.

Benjamin 2003

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/Main 2003.

Brackett 2002

David Brackett, „Where’s It At?: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field“, in: Judy Lochhead und Joseph Auner (Hg.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York 2002, S. 207–234.

Bürger 1974

Peter Bürger, „Das avantgardistische Kunstwerk“, in: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974, S. 76–116.

Dahlhaus 2005

Carl Dahlhaus, „Adornos Begriff des musikalischen Materials“, in: Hermann Danuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Laaber 2005.

Doorman 2003

Maarten Doorman, *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam 2003.

Enzensberger 1962

Hans Magnus Enzensberger, „Die Aporien de Avantgarde“, in: Hans Magnus Enzensberger, *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt/Main 1962, S. 50–80.

Foerster 1993

Heinz von Foerster, „Zukunft der Wahrnehmung: Wahrnehmung der Zukunft“, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Heinz von Foerster. Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Frankfurt/Main 1993, S. 194–210.

Foucault 1974

Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1974.

Foucault 1981

Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1981.

Gur 2013

Golan Gur, *Orakelnde Musik. Schönberg, der Fortschritt und die Avantgarde. Musiksoziologie*, Bd. 18, Kassel 2013.

Horkheimer/Adorno 1969

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 1969.

Kafka o. J.

Franz Kafka, *Die Acht Oktavhefte*, www.projekt-gutenberg.org/kafka/oktavhef/oktavhef.html (Zugriff: 19 August 2022).

Kaufmann 1976

Dieter Kaufmann, „Die Präsenz futuristischer Ideen in der elektroakustischen Musik“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Der musikalische Futurismus. Studien zur Wertungsforschung*, Graz 1976, S. 50–51.

Koselleck 2006

Reinhart Koselleck, „‘Fortschritt‘ und ‚Niedergang‘ – Nachtrag zur Geschichte zweier Begriffe“, in: Reinhart Koselleck, *Begriffsgeschichten*, Frankfurt/Main 2006, S. 159–181.

Lehmann 2012

Harry Lehmann, „Digitale Infiltrationen. Die gehaltsästhetische Wende der Neuen Musik“, in: *dissonance* 117/2012, S. 4–10.

Lotter 2012

Konrad Lotter, *Über den Fortschritt in der Kunst. Zu einem vernachlässigten Begriff der Ästhetik*, Münster 2012.

Liotard 1982

Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Bremen 1982.

Liotard 1989

Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, München 1989.

Liotard 1993

Jean-François Lyotard, „Was ist postmodern?“, in: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1993, S. 33–48.

Mersch 2002a

Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002.

Mersch 2002b

Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

Metzger/Riehn 1998

Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Was heißt Fortschritt?*, München 1998 (*Musik-Konzepte, Heft 100, IV/98*).

Podack 2016

Klaus Podack, „Theodor W. Adorno. Philosophie der Neuen Musik“, in: Ferdinand Pöhlmann (Hg.) *Kindler Klassiker Philosophie. Werke aus drei Jahrtausenden*, Stuttgart 2016, S. 8–9.

Reynolds 2012

Simon Reynolds, *Retromania. Warum Pop nicht von seiner Vergangenheit lassen kann*, Mainz 2012.

Ruzicka 2005

Peter Ruzicka, *Aspekte der Zweiten Moderne. Vorlesung im Rahmen der Johannes Gutenberg Stiftungsprofessur Kunst und Widerstand – Aufbruch in eine Zweite Moderne*, Mainz 2005.

Thalia Theater 2018

Thalia Theater, „Dancer in the Dark“, in: Thalia-Theater.de, www.thalia-theater.de/stueck/dancer-in-the-dark-2018 (Zugriff: 30. Dezember 2022).

Ullrich 2022

Wolfgang Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin 2022.

Welsch 2008

Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 2008.

White 1994

Hayden White, „Der historische Text als literarisches Kunstwerk“, in: Christoph Conrad und Martina Kessel (Hg.), *Geschichte schreiben in der Postmoderne*, Stuttgart 1994, S. 123–157.

Ziemann 2011

Andreas Ziemann, *Medienkultur und Gesellschaftsstruktur. Soziologische Analysen*, Wiesbaden 2011.