

MIMESIS IM KONTEXT DER GRENZÜBERSCHREITUNG IM KUNSTDISKURS DES MODERNISMUS

ANDRAŽ JEŽ (LJUBLJANA)

Abstract: Up to the mid-nineteenth century, an attitude towards μίμησις changed noticeably in all artistic discourses. This is one of the reasons why sociologists and philosophers as well as (to even a higher degree) general opinion often attribute a decline of imitation or representation to the art of the twentieth century. The article distances from such a generalization. If the 'mimetic' stands for a tendency of art to deceive senses of the audience with different techniques in order to articulate a non-artistic phenomenon, we have to note that modernism in arts did not eo ipso produce a general hostility towards μίμησις. Rather, the aspect of (non)representation was the one that was most affected by the subversive practices of artistic modernism. In literature and visual arts (that were traditionally rather mimetic) the mimetic component was indeed diminished in modernism, whilst in music (that has traditionally already been "abstract") it was in fact modernism that let it be characterized by a high degree of mimetic criteria.

WORAN ERINNERT MIMETISCHE MUSIK?

Mit der Entwicklung kapitalistischer Produktionsverhältnisse und den unmittelbar damit verbundenen Umstürzen in der Wissenschaft in Europa um 1900 hat sich zugleich mit der Realitätsvorstellung auch die Vorstellung vom Subjekt und seiner Stellung in der Welt verändert. In der Kunst war dies an den neuen Modi der Realitätsdarstellung zu bemerken. Angesichts der Steigerung der Subjektivität in der europäischen Kultur um die Jahrhundertwende stellt sich so die legitime Frage, ob es sich bei der frühen modernen Malerei und Literatur tatsächlich um eine Abkehr von der wirklichkeitsgetreuen Darstellung von „Realität“ handelt oder ob die Künste vielmehr in einem anderen, erweiterten Sinne mimetisch arbeiten, um das subjektive/subjektivierte Bild der Außenwelt so wirklichkeitsgetreu wie möglich zu repräsentieren. Die (freilich ideologischen) Voraussetzungen für Letzteres haben sich denn seit Ende des 19. Jahrhunderts schnell verändert, daher ist die Frage angebracht, ob die auf älteren Modi basierenden Techniken der (ideologisch) erkannten „Realität“ für die Repräsentation in der Kunst noch zutreffend sind.

Trotz gewisser Sympathien für diese prinzipielle Überlegung werde ich selbst mich in diesem Beitrag auf die relativ etablierte und (immer stärker) transmediale Sichtweise konzentrieren, die beinahe einhellig einen Rückgang des Mimetischen um 1900 (und umso mehr in den folgenden Jahrzehnten) wahrnimmt. Gerade in dem positivistischen ideologischen Zusammenhang dieser übereilten Applikation werde ich versuchen, auf ihre Unzulänglichkeit hinzuweisen.

Das Verständnis von *Μίμησις* (Mimesis), das ich im Folgenden auf die Musik applizieren werde, wird allgemein als „imitierende Repräsentation eines bestimmten Ereignisses, einer Handlung, Sache, Situation oder Person“¹ verstanden. Diese Definition entstammt natürlich nicht der Musik-, sondern der Literaturwissenschaft, die jedoch häufig auf die Kunst im Allgemeinen appliziert wird (in beträchtlichem Maß aufgrund der vergleichbaren Verhältnisse in der bildenden Kunst). Die (zumindest implizite) Kehrseite dieser Applikation ist die umstrittene Verallgemeinerung der literarischen (und bildkünstlerischen) Abstraktion (als Abweichung von der mimetischen Repräsentativität) auf alle Künste, nicht selten sogar auf die europäische Kultur oder das Bewusstsein im Allgemeinen.

Mit einer solchen intuitiven, vorthoretischen Vereinfachung verband beispielsweise Arthur C. Danto das „Ende der Kunst“, das er (in der gleichnamigen Abhandlung aus dem Jahr 1984), fokussiert auf die bildende Kunst, aus Hegels weitaus ganzheitlicher angelegtem Konzept oberflächlich ableitete, mit eben dem Niedergang der mimetischen Darstellung. Auf dieser Grundlage kam er zu dramatischen Schlussfolgerungen hinsichtlich der veränderten Stellung der Kunst in der Gesellschaft, die keinesfalls – im Gegensatz zu Hegels Ästhetik – auf die Musik appliziert werden können (Adajian). Ähnliche Verallgemeinerungen der Situation der Literatur (beziehungsweise Malerei) können auch bei konsistenteren Theoretikern als Danto gefunden werden, wenn auch nicht ganz so bedingungslos. So notierte sogar Susan Sontag unbefangen, dass „in moderner Zeit [...] Kritiker die Naturnachahmungstheorie zugunsten einer Theorie aufgegeben haben, nach der die Kunst subjektiver Ausdruck ist“.² Zwar verband die Autorin das Primat der künstlerischen Interpretation, wie sie im 20. Jahrhundert erhalten geblieben war, vor allem mit Literatur,³ jedoch widmet sie sich in ihrer Abhandlung über die Geschichte der Interpretation der Kunst nach Platon auch der Interpretation der bildenden Kunst und des Films. Daher stellt sie ohne weitere Spezifikationen fest,

1 Darko Dolinar et al.: *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981, S. 144.

2 Susan Sontag: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. Mark W. Rien. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1980, S. 10.

3 Ibid., S. 12.

dass „die derzeitige Entwicklung in vielen Kunstgattungen von der Vorstellung wegzuführen scheint“;⁴ diesen Zustand erklärt sie mit der „Überproduktion“.

Die Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert entspricht nicht ganz den Feststellungen des vorliegenden Textes und kann nicht so einfach durch gesellschaftliche Prozesse erklärt werden, die die Autorin zu diesem Zweck wählt – vor allem deshalb nicht, weil die Interpretation der Musik gerade wegen der Abstraktion der Letzteren *schon zuvor* Dilemmata erzeugt hat, die Sontag vorbehaltlos in das 20. Jahrhundert einordnet. Darüber hinaus verschließt sich selbst die am abstraktesten vermittelte Strömung des musikalischen Modernismus, die Dodekaphonie, nicht der (vermeintlichen) Mimesis zugunsten des subjektiven Ausdrucks. Die (zumindest deklarativen) antisubjektivistischen Tendenzen lassen sich Jahrzehnte später auch in der amerikanischen Neo-Avantgarde wiederfinden.

Auch die Künstler selbst verstanden durch das 20. Jahrhundert hindurch die μίμησις häufig als substanzielle Eigenschaft der Kunst im Allgemeinen, die von der (damaligen) Moderne hinterfragt wird. „In every art I can think of we are damned and clogged by the mimetic“,⁵ schrieb Ezra Pound in den Jahren 1911–1912 kämpferisch. Die Künstler im Allgemeinen teilt er so in *symptomatische*, die mimetisch den Alltag abbilden beziehungsweise notieren, und *donative*, die künstlerisch in den Alltag eingreifen.⁶ Auch Jeff Nuttall vereinte 1968 die progressiven gegenkulturellen künstlerischen Strategien in einer gemeinsamen Abweichung von der Repräsentation. Das Publikum soll somit „an dem bloßen kreativen Prozess, dem Mechanismus, dem Blick hinter die Kulissen teilnehmen, um somit die Entstehung einer Illusion, einer scheinbaren Realität zu verhindern.“⁷

Auch die Anwendungen, die sich unmittelbar auf die μίμησις in der Musik beziehen, sind anscheinend oft mehr oder weniger eine gewaltsame Abbildung der Erkenntnisse aus der Literaturtheorie und Malerei. Dies ist verständlich, da der Terminus in der Musiktheorie gerade aufgrund des spezifischen geschichtlichen (Nicht-)Verhältnisses der Musik zu nicht-musikalischen Klängen nicht so oft verwendet wurde.⁸ Sogar Carl Dahlhaus, einer der besten Kenner der Musik

4 Ibid., S. 10.

5 Ezra Pound: „I Gather the Limbs of Osiris“, in: Ezra Pound: *Selected Prose, 1909–1965*, hg. von William Cookson. New York: New Directions, 1973, S. 42.

6 Ibid., S. 25.

7 Janez Vrečko: „Spremna beseda“, in: *Misel o moderni umetnosti*, hg. von Janez Vrečko. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981 (= Kondor 190), S. 202. Im Original: „soudeleženo pri samem ustvarjalnem procesu, v mehanizmu, pri pogledu za kulise, da bi tako preprečilo nastanek nečesa takega, kot je iluzija, navidezna resničnost.“

8 Natürlich ungeachtet der frühesten Definitionen der μίμησις bei Platon und Aristoteles – jedoch gab es damals noch keine Trennung der Kunstgattungen, zumindest nicht mit der Präzision, wie sie von der kapitalistischen Arbeitsteilung gefordert wurde.

des 20. Jahrhunderts, scheint seine Auffassung von älterer Musik teilweise auf die Dichotomie zwischen der traditionellen⁹ mimetischen Kunst und deren schrittweisen Austausch durch subjektivere Strömungen, die die Mimesis allmählich aufgeben, zu stützen. So sprach er von verschiedenen Typen der Nachahmung, die charakteristisch für die Musik früherer Perioden gewesen seien. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sollen Komponisten Material gesucht haben, mit dem sie mimetisch ihre persönliche Perzeption des eigenen Umfelds ausdrücken konnten. Dahlhaus stellte im 19. Jahrhundert einen starken Einschnitt fest, vor allem durch Beethoven, dessen *Pastorale Sinfonie* er als frühes Beispiel für die Ablehnung der Imitation verstand. Statt der Nachahmung der Natur (*natura naturata*) soll der neue, subjektivere Kompositionsstil, den die europäische Musik seit Beethoven bezeugt, der *natura naturans* verbunden sein, der Natur im Schaffen.¹⁰

Im Folgenden werde ich mich also auf den Begriff der μίμησις stützen und ihn auch selbst auf die Musik applizieren – jedoch in dem Versuch, ihn in einer Weise zu entwickeln, die der vorherrschenden Auffassung diametral entgegengesetzt ist.

SCHEINBARE ÄHNLICHKEIT DIE EIGENTLICH EIN SCHEINBARER UNTERSCHIED IST

Der Großteil der etablierten Auffassungen kann im Folgenden zumindest einbezogen werden: alle Kunstdiskurse waren bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts drastischen Veränderungen unterworfen, noch ausgeprägtere Zäsuren erfuhren sie jedoch in den ersten zwei Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts. Für gewöhnlich spricht man (zu Recht) von einer allgemeinen oder sogar gemeinsamen Kunstrevolution, die der Modernismus hervorgerufen hat. Dieser trug die Grenzen eines jeden Kunstdiskurses weit jenseits der Konturen, auf denen sie nur einige Jahrzehnte zuvor scheinbar fest gestanden waren. Dies zeigte sich natürlich auch im Verhältnis zur konventionellen Darstellung der ideologisch konstruierten Realität. An dieser Stelle wird der Vergleich zwischen Literatur, Malerei und Musik jedoch diffizil.

Im Gegensatz zu den Feststellungen verschiedener Autoren von Danto bis hin zu Dahlhaus, die mimetische Seite der Kunst habe in späteren Jahrhunderten und vor allem im Modernismus einen Niedergang erfahren, bin ich der Auffassung, dass sich die radikale Veränderung der mimetischen Parameter nahezu ausschließlich um die vorangegangene, traditionelle Haltung eines jeden der grundlegenden

9 Das Wort „traditionell“ verwende ich im vorliegenden Beitrag durchgehend für die subtraktive Denotation der neuzeitlichen Kunst bis zum Modernismus.

10 Carl Dahlhaus: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Piper, 1982.

Kunstdiskurse entgegen den erkennbaren Elementen (und dem Verhältnis zwischen Letzteren) organisierte, wie diese konstitutiv für deren spezifische Narration waren. Mit anderen Worten: die modernistischen Kunstideologien, die Einfluß hatten auf die Veränderungen in der mimetischen Kategorie der verschiedenen Kunstdiskurse, stellten kein Verhältnis zum Mimetischen selbst her – auch kein ablehnendes. Daher war das Verhältnis zum Mimetischen für die modernistischen Künstler auch nichts Bindendes, vielmehr ging es bei der Bewertung des Mimetischen stets um eine Durchleuchtung des Verhältnisses, wie es in der jeweiligen Kunst bis dahin herrschte. Die ideologische Verschiebung erfolgte allerdings nicht im Vakuum.

Die Ideologien, die heute aufgrund einiger gemeinsamer Reflexe (vor allem des Verhältnisses zu Vergangenheit und Tradition) dem künstlerischen Modernismus als Sammelbegriff zugerechnet werden können, wurden zumindest bis zu einem gewissen Grad durch einen formalen Umbruch ausgelöst (oder zumindest beschleunigt). Dieser wirkte sich irreversibel auf die gesamten gesellschaftlichen Praktiken seiner Zeit aus und redistribuierte die Stellung der Kunst in ihnen radikal. Es handelte sich um drei technologische Innovationen, die beinahe zeitgleich die einzelnen Kunstdiskurse redefinierten, und zwar die Fotografie, das Grammophon und den veränderten Status, den das Zeitungswesen durch die industrielle Revolution erhielt. Für die vorliegende Studie ist von Bedeutung, dass alle drei insbesondere der Reproduktion der „Wahrheit“, „Realität“ beziehungsweise „Natur“ (wie auch immer dies in den verschiedenen neuzeitlichen Ideologien genannt wird) dienten, genauer gesagt der Reproduktion ideologisch anerkannter „(objektiver) Tatsachen“.

Damit griffen die genannten technologischen Innovationen bedeutend in einen Bereich ein, den zuvor mehr oder weniger die Kunst beherrscht hatte. Es scheint nämlich, dass bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerade die Ideologien der Kunstpraxen am effektivsten durch die Nachahmung interpellierten. Mit dem Aufkommen neuer Technologien (und der Adaption älterer, wie sie das Zeitungswesen erfuhr), vor allem aber mit ihrer relativen Domestizierung konnte das Publikum die in den Kunstwerken seiner Zeit wirkende Illusion der Repräsentation leicht entlarven. Dies war natürlich weder eine Folge einer allgemeinen Hinterfragung der Modelle der Repräsentation, noch führte es unmittelbar dazu (außer explizit in den modernistischen Kunstideologien). Im Gegenteil, die Distanz zu den vorherigen Kunstpraxen war erst möglich, sobald das nicht-künstlerische Medium die gleiche Illusion noch überzeugender weckte – die Radikalisierung der mimetischen Komponente im nicht-künstlerischen Diskurs geschah natürlich auf Kosten des Prestiges der subjektiven Zugabe des Autors.

Um es einfach auszudrücken: die Beobachter konnten die (auch mimetische) Kunst erst als Täuschung erkennen, sobald (und vor allem *weil*) sie von einem anderen Medium noch überzeugender getäuscht wurden. Durch den großen Fortschritt der Technik und die Veränderungen in der Gesellschaft wurde die Zugabe des Autors bei der Repräsentation unwichtig. In der Ideologie der Objektivität und wissenschaftlichen Präzision, von der die neuen Medien bereits zu Beginn umgeben waren, wurde er tatsächlich als Hindernis verstanden. Die glückliche Koexistenz der veristischen Illusion und der Ästhetik (die sich zuvor zumindest zu einem gewissen Grad als – nennen wir es – Fetischisierung der nicht aufhebbaren Differenz zwischen den Kunstwerken und den zeitlichen Konventionen zur Auffassung der Außenwelt manifestierte)¹¹ fand in der Selbstverständlichkeit genau dieser Differenz (und zugleich der Bestrebung neuer Diskurse nach ihrer Abschaffung) ihr Ende.

Ich habe absichtlich das Wort Kunstwerk gewählt, ohne auf eine der partikularen künstlerischen Medien zu zielen. Der in den vorhergehenden zwei Absätzen entwickelte Gedanke scheint überzeugend – *jedoch nur* bei Betrachtung der Literatur und der bildenden Kunst. Die europäische Musik wurde nämlich in ihrer Geschichte trotz vieler Eigenschaften, die sie mit der „mimetischeren“ literarischen und bildenden Kunst Europas teilte, von anderen Problematiken gekennzeichnet. Die notierte Kunst beruhte bis zum 20. Jahrhundert nie auf der treuen Wiedergabe von Klängen, wie sie gehört werden. Ganz im Gegenteil: der Musikdiskurs stützte sich lange auf ein kompliziertes selbstreferenzielles System, mit dem er sein Material unweigerlich modifizierte. Im 18. Jahrhundert setzte sich zur Vereinfachung der Stimmung von Tasteninstrumenten in Europa eine neue Stimmung durch. Diese stilisierte die Verhältnisse in dem genannten abstrakten System noch zusätzlich und löste das System von dem bis dahin häufig gegebenen Bezug zu natürlichen Aliquoten ab. Dieses von der Natur des Klangs als physikalischem Phänomen entfernte formale System ist nichts anderes als die temperierte Stimmung, die das europäische Ohr ideologisch als natürlich verinnerlicht hat. Aufgrund der völlig unterschiedlichen Ausgangspunkte ist es nicht verwunderlich, dass der Modernismus, der in der Literatur (und Malerei) um 1900 wirklich eine grundlegende Distanzierung von der mimetischen Repräsentation hin zu einem höheren Maß an Abstraktion auslöste, zur gleichen Zeit in der Musik eine etwas andere Entwicklung nahm. Der dialektische Prozess, der zunächst zu einer zusätzlichen Abstrahierung der Musik führte, floss (zumindest in einer Ableitung) in eine radikale Form der mimetischen Reproduktion des Klangs. Der vorliegende Beitrag wird einige der wichtigsten Punkte des genannten Prozesses beleuchten.

11 Diese nicht aufhebbare Differenz ist sowohl mit den Einschränkungen des (einzelnen) künstlerischen Mediums und des Diskurses verbunden als auch mit der persönlichen Signatur des (einzelnen) Autors.

19. JAHRHUNDERT

Für einen ausführlicheren Vergleich muss man in die Zeit *vor* der Mitte des 19. Jahrhunderts zurückkehren, als sich die grundlegenden Ausrichtungen aller genannten Verschiebungen andeuteten. Die traditionelle Literatur kann hinsichtlich der Problematik des Mimetischen in einem ähnlichen Kontext gesehen werden wie die traditionelle Malerei. Die verbale Sprache ist nämlich trotz der Abstraktheit und Willkürlichkeit ihrer Zeichen ein System, das in seiner Matrizie „außersprachliche“ Phänomene *konventionell* denotiert – dabei nähert sie sich der traditionellen bildnerischen Sprache. Im Gegensatz dazu sieht die musikalische „Sprache“ keine Verhältnisse vor, die sich ein (selbst noch so geübtes) Publikum ohne Einsatz der verbalen Sprache in strukturell vergleichbare außermusikalische Verhältnisse übersetzen könnte. Die grundlegenden Matrizen der Malerei und der Literatur, also die zweidimensionale Illusion des dreidimensionalen Raums im ersten und die Sprache im zweiten Fall, wurden durch die historische Entwicklung besonders in der Neuzeit in Richtung einer gesteigerten Exaktheit in der konventionellen Repräsentation geführt. Daher wurden die Kriterien, welche Arbeit gut sei und welche schlecht, in der europäischen neuzeitlichen Literatur und Malerei weitgehend aus den immer anspruchsvolleren Kriterien der Imitation abgeleitet.

Auch der Musikdiskurs entwickelte sich seit dem Mittelalter hin zu einer gesteigerten Exaktheit – jedoch war diese auch aus der Distanz weder mit Regeln verknüpft, nach denen sich der Komponist beim Komponieren (beziehungsweise in der Notation selbst) so weit wie möglich dem nicht-musikalischen Klang annähern sollte (= Hauptunterschied zur Malerei beziehungsweise zu bildnerischen Techniken), noch mit komplementären Regeln, nach denen der Zuhörer aus einer bestimmten klanglichen Stilisierung in jeder Situation zwangsläufig die fixe „außermusikalische“ Bedeutung erkennen sollte (= Hauptunterschied zur Literatur beziehungsweise Sprache). Noch einfacher: die Abweichung von den vorherigen Normen der (möglichst wirklichkeitsgetreuen) Repräsentation kann (bereits) in der traditionellen Literatur und noch mehr in der Malerei seit der Einführung von Giotto's linearer Perspektive häufig auch weitgehend als innovative Leistung des Künstlers aufgefasst werden. In der Musik hingegen bedeutete der Beitrag des Autors eine Intervention in ein System, das schon an seinem Ausgangspunkt kein Bestreben nach einer wirklichkeitsgetreuen Repräsentation hatte.

Mit dem Aufkommen der Fotografie verlor die Malerei den Status der überzeugendsten visuellen Reproduktion des Äußeren, die in der jeweiligen Zeit gegeben war. So war sie gezwungen neue Praktiken zu entwickeln. Diese betonten nicht nur, sondern fetischisierten die *Differenz* zu den Praktiken, die bis zu diesem Zeitpunkt als selbstverständlich angesehen wurden. Diesem Gebiet nämlich war die

Fotografie zumindest in dieser Zeit noch nicht gewachsen. Die Literatur scheint bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine ähnliche, wenn auch komplexere Entwicklung erfahren zu haben. Die den traditionellen literarischen Werken eigene ideologisch vermittelte sprachliche Überzeugungskraft war noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts effektiv – nicht *trotz*, sondern gerade *wegen* des künstlerischen Beitrags, der den kunstvollen literarischen Text „wahrhaftiger“ machte als alle anderen, eher prosaischen und vulgären, hauptsächlich Gebrauchstexte – weitgehend der gleichen Zielgruppe gewidmet, nämlich einer gebildeten Minderheit. Die Literatur wirkte aufgrund der raffinierten Sprache und komplexen Artikulation von Gedanken, die die anderen Diskurse in der Sprache vor dem Zeitungswesen freilich nicht entwickeln konnten, als Prestige. Dieses Überzeugungsmodell des literarischen Werkes verlor offensichtlich nicht lange nach den Veränderungen im Zeitungswesen an Interpellationskraft. Dabei handelte es sich zu Beginn mehr oder weniger um eine Erweiterung der Korrespondenz der gebildeten Kreise;¹² das Phänomen begann jedoch mit dem Aufkommen der Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert weitere gesellschaftliche Funktionen zu gewinnen. Erst für den Zeitraum von Ende des Jahrhunderts bis zur Mitte des folgenden sind zunächst gesellschaftskritisch motivierte Interventionen der *Redaktionen* der Zeitungen charakteristisch, die Ereignisse gemäß den neu geformten bürgerlichen Partei-Interessen wiedergeben.¹³

Damit aber stellte die Zeitung noch keine Bedrohung für die Literatur dar. Das Medium scheint seine ideologische Wirkung der Reproduktion der konsensuellen Realität erst mit der fortschreitenden Industrialisierung und, paradoxerweise, der Unterwerfung des Presse-Engagements unter die Gesetze des Marktes gewonnen zu haben. Der bürgerliche Rechtsstaat und die zumindest nominelle allmähliche Anerkennung der „Öffentlichkeit“, die sich nach 1830 in Westeuropa und den USA entwickelte, haben die Presse im Namen der Öffentlichkeit vom politischen Engagement gelöst: „Erst mit der Etablierung des bürgerlichen Rechtsstaates und der Legalisierung einer politisch fungierenden Öffentlichkeit wird die rasonierende Presse vom Gesinnungsdruck entlastet; sie kann jetzt ihre polemische Stellung räumen und die Erwerbschancen eines kommerziellen Betriebs wahrnehmen.“¹⁴ Diese Situation wurde freilich durch Inserate ermöglicht, deren Aufnahme in die Presse eine *neue* Bedeutung von Öffentlichkeit erzeugte. Wenn die Presse zuvor eine bestimmte Öffentlichkeit und deren Interessen ansprach, so passte die Integration in den Markt sie zunehmend der weitgehend undifferenzierten öffentlichen Meinung der Konsumenten (der potenziellen Leser und Käufer der beworbenen Produkte) an.

12 Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1976.

13 Ibid.

14 Ibid.

Erst die Kommerzialisierung (und anschließende Pseudouniversalisierung) des Mediums löste ein *regelmäßiges* (möglichst tägliches) Erscheinen *preiswerter* Zeitungen aus, um die sich zunehmend eine spezielle Narration des Mediums Presse organisierte. Sobald die entsprechenden Periodika auch das fotografische Medium nützten (und natürlich die Errungenschaften des Telegraphen), war die mimetische Überzeugungskraft garantiert: der journalistische Diskurs wurde mit der veränderten gesellschaftlichen Funktion als „wahrheitsgetreuer“ und „echter“ angenommen als der literarische Diskurs. Mit einem wesentlichen Unterschied: hatte die Fotografie bereits mit dem technischen Aspekt die Malerei bedroht, so erlangte das Medium Presse die Möglichkeit der Täuschung, die bei weitem die Literatur übertraf, erst durch die Intervention der Marktprozesse des entwickelten Kapitalismus. Obwohl selbst konstruiert und sowohl hegemonistischen ideologischen Konventionen als auch subjektiven Impulsen unterworfen (die meist nur eine Verdoppelung des Ersten sind), zwang es mit seiner ideologischen Wirkung die literarischen Praxen, ihre Interpretationsagenda neu zu bestimmen.

Während das traditionelle Öl auf Leinwand und der europäische Roman das Rennen mit den Medien Presse und Fotografie aufgrund des immensen, nicht aufhebbaren Unterschieds verloren, der sie von der ideologisch erkannten und dargestellten „Realität“ trennte (die sich unter den ideologischen Bedingungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere im Westen mit der gewünschten „Objektivität“ und „Neutralität“ verband, wie sie die Interessen der Bourgeoisie artikulierte), forderte die Technologie die Musik ein wenig anders heraus. Der nicht aufhebbare Unterschied vom konsensuell Dargestellten hat bereits in der traditionellen europäischen Musik eine wesentlich größere Rolle gespielt als in der Malerei und Literatur. So beanspruchte die Musik im Gegensatz zu den erwähnten Künsten nie die Position des Diskurses, der am überzeugendsten die Realität widerspiegeln sollte, wie sie die Ideologie einer gewissen Periode inszenierte.

Aufgrund des abstrakten Systems der musikalischen Sprache und ihrer inhärenten hierarchischen Verhältnisse, die sich *nicht* als tatsächliche Beziehungen zwischen (nicht-notierten) Klängen zeigten, ist der nicht aufhebbare Unterschied zu dem konsensuell Dargestellten im Rahmen der herrschenden Ideologie in der traditionellen Musik – im Gegensatz zur Literatur und Malerei – viel grundlegender durch die inhärenten musikalischen Regeln als durch die spezifische Intervention des Autors bestimmt. Der ästhetische Überschuss hat sich, wie gesagt, in allen Künsten gerade um die spezifische „Zugabe“ zur einfachen Nachahmung organisiert – während er bei der Musik von Grund auf von der Imitation getrennt war.

Der traditionelle Musikediskurs wollte den Unterschied zum Dargestellten nie minimieren oder gar beseitigen. Als Ludwig van Beethoven in der *Pastoralen Sinfonie*

den Gesang der Nachtigall, der Wachtel und des Kuckucks darstellen wollte, begann er mit der sorgfältigen Übersetzung ihres Gesangs in den traditionellen Rahmen des Musikdiskurses, und zwar in die temperierte Stimmung, einen gleichmäßigen Rhythmus und harmonische Muster, erkennbar als Musik um 1800.¹⁵ Dabei handelte es sich nicht um eine physikalische Inkonsistenz, sondern vielmehr um eine ideologische Überbestimmtheit der Repräsentation, soweit die Musik diese verträgt. Beethoven war sich zweifelsohne des enormen Unterschieds zwischen dem Vogelgesang, wie ihn das menschliche Ohr vernimmt, und seiner Adaption desselben Gesangs bewusst. Doch Musik wurde bis zum Ende des 19. Jahrhunderts konsensuell nur dann als Musik akzeptiert, wenn sie abstrakt genug war, die Bezugselemente ohne (oder fast ohne) Überbleibsel durch die (wie gesagt, nicht-mimetischen) Verhältnisse des Musikdiskurses zu filtern. An dieser Stelle können wir uns auf die Entwicklung der *μίμησις* konzentrieren, wie sie von den prägendsten Strömen der musikalischen Innovationen des 20. Jahrhunderts bezeugt wird.

ZWÖLFTONTECHNIK

Der wichtigste Schritt der westlichen Musik im 20. Jahrhundert, die *Zwölftontechnik*, war nicht der größte Einschnitt, der im vorliegenden Beitrag im Zusammenhang mit dem Mimetischen behandelt wird; er erleichterte jedoch vor allem von den 1920er Jahren an stark die Behauptung innerhalb der Musikinstitutionen. Wenngleich die *Zwölftontechnik beziehungsweise die dodekaphonische Kompositionslehre* der Zweiten Wiener Schule oft mit der *Atonalität* in der Musik gleichgesetzt wird, wurden die musikalischen Klänge nicht von der Notation befreit. Darüber hinaus erzeugte die Zwölftontechnik ein artifizielles System, in dem die formalen Strukturen noch strenger wurden als die funktionale Tonalität. Trotz der noch radikaleren Distanz zum Mimetischen stellte die Musik von Arnold Schönberg, Alban Berg und vor allem Anton Webern die Klanglichkeiten radikal in Juxtaposition zueinander, die zuvor in der Geschichte (und den Ideologien) der westlichen Musik nicht funktionierten. Obwohl die Grenzen der neuen musikalischen Sprache noch präziser waren als zuvor, stellten sie aus ihrem Pioniergeist heraus fast den gesamten Rahmen des bisherigen europäischen musikalischen Denkens in Frage. Damit löste die Intervention der dodekaphonischen Musik zumindest indirekt eine Reihe theoretischer Diskussionen und künstlerischer Experimente aus, nach denen die westliche Musik als Ganzes nie wieder in gleicher Weise perzipiert wurde.

15 Die Nachtigall veranschaulichte Beethoven mit der Flöte, die Wachtel mit der Oboe und den Kuckuck mit der Klarinette.

KLÄNGE ALS INTEGRALER TEIL DER MUSIK

Den größten Bruch mit den vorherigen diskursiven Rahmen hin zu einer größeren Repräsentativität des Musikdiskurses bedeutete die *Intervention der Klänge in die Musik*. Dabei handelt es sich nicht um den Klang als klangliche Wiedergabe eines zuvor aufgeschriebenen Materials, sondern um den Klang als Material selbst, mit dem sich der Komponist bereits am Ausgangspunkt beschäftigt. Zur Fokussierung auf den Klang verhalf in großem Maß die Erfindung des Grammophons, das die Verwendung *aufgezeichneter Klänge* implizierte. Die elektronische Aufnahme von Klängen verschaffte noch vor dem Aufkommen der tatsächlichen elektronischen Instrumente ein neues Medium zur Aufzeichnung und Speicherung von Livemusik. Nach 1910 überwand der futuristische Komponist Luigi Russolo in seiner *arte dei rumori* (Kunst der Geräusche) die traditionellen Grenzen des Mediums mithilfe der neuen graphischen Notation und sogar spezieller Instrumente (*intonarumori*) zur Herstellung verschiedener Geräusche.¹⁶

Doch die für diesen Beitrag wichtigste Strömung, die den Raum für den musikalischen Ausdruck im 20. Jahrhundert öffnete, ist gänzlich Teil der Ereignisse nach dem Zweiten Weltkrieg. Die aus der genannten Zweiten Wiener Schule hervorgegangene Generation der seriellen Komponisten, vor allem der junge Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Luigi Nono, führte zu Beginn der 1950er Jahre Weberns Radikalisierung der Serialisation aller musikalischen Parameter fort – auch mithilfe des elektronischen Mediums. Der Prozess führte erst schrittweise zu dem, was Dahlhaus bereits Beethoven zugeschrieben hatte: zu einer neuen Wesensform in der Entwicklung, in diesem Fall zum Wesen der Klangformation – doch im Gegensatz zu Dahlhaus' früherer Applikation nicht gänzlich als Distanzierung von der Mimesis. Fast gleichzeitig versuchte die amerikanische Avantgarde-Bewegung der Unbestimmtheit mit John Cage, Christian Wolff und George Brecht den Klang so weit wie möglich von der künstlerischen Intention zu befreien. Die amerikanischen Avantgardisten integrierten bewusst willkürliche, ungeplante Klänge in die Musik, vor allem aus dem Publikum – kurz gesagt, äußere Elemente, die das musikalische Medium modifizieren sollten und nicht umgekehrt. Diese Richtung steht den mimetischen Kriterien gerade wegen des Strebens nach einer möglichst geringen Mediation der nicht-musikalischen Klänge in der Musik noch viel näher, als es an dieser Stelle interessiert.

Zur gleichen Zeit entdeckte in Europa eine Gruppe Schwärmer das Studio als eine neue Musikform, die noch direkter zur Imitation führt. Mit Pierre Schaeffer und Pierre Henry an der Spitze näherte sich in Paris eine Gruppe von Komponisten

16 Sutherland, Roger: *New Perspectives in Music*. London: Sun Tavern Fields, 1994, S. 7–13.

der Nachkriegszeit dem nicht-musikalischen Klang anders als die Serialisten und die amerikanischen Avantgardisten. Auch diese Komponisten bedienten sich des elektronischen Mediums, aber mit völlig anderen Ausgangspunkten. Gerade diese Ausgangspunkte haben den Musikdiskurs zum ersten Mal der *μίμησις* angenähert (bzw. annähern können), von der wir im Zusammenhang mit der (sogar altertümlichen) Literatur und Malerei sprechen. *Musique concrète* beziehungsweise Konkrete Musik führte zum ersten Mal in der kurzen Geschichte der Aufzeichnung von Musik live aufgezeichnete Töne (hauptsächlich, jedoch nicht ausschließlich nicht-musikalische) als Rohmaterial in die Musik ein, die anschließend mit elektronischen Musikinstrumenten und Studioteknik verändert wurden.¹⁷

Einige Bearbeitungen waren signifikanter, bei anderen wiederum war die Einbringung elektronischer Klanglichkeit minimal. Besonders Luc Ferrari, Vertreter der zweiten Generation der französischen Konkreten Musik, war nach einigen anderen Tendenzen in der Konkreten Musik bekannt für die Reaffirmation der Erkennbarkeit der Klangquelle und die Narrativität seiner „anekdotenhaften Musik“.¹⁸ In einigen Kompositionen, wie der *Presque rien I* (*Fast nichts I*) aus dem Jahr 1970, begrenzte er das elektronische Medium in der Produktion auf die unauffällige Bearbeitung des zuvor aufgezeichneten Materials. Über diese „elektroakustische Postkarte“, wie er sie nannte, schrieb Roger Sutherland:

His *Presque rien* [...] is an extended portrayal, albeit in fast motion, of daybreak on a beach in Algeria,¹⁹ put into a quick movement. There is virtually no cutting and editing of the original material. Ferrari limits his artistic prerogatives in a somewhat Cageian manner, using only microphone placement and superimposition to create an interplay between diverse elements: the drone of motor boats, the surge of the waves, fragments of human speech and the noise of crickets.²⁰

Ferrari beschrieb seine radikalen mimetischen Tendenzen bei der Komposition *Presque rien* wie folgt:

I wanted to forge a language existing on a dramatic as well as a musical plane. The use of realistic elements allowed me to tell a story and allows the listener to invent his own images. I have called it „poor man's *concrète* music“, since practically no manipulation was involved and the tape could have been made in

17 Idem., S. 55.

18 Simon Emmerson: *Living Electronic Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007, S. 77.

19 Der Wahrheit zuliebe sei gesagt, dass es sich um einen Sonnenauf- und -untergang in Vela Luka auf der kroatischen Insel Korčula handelt.

20 Roger Sutherland: *New Perspectives in Music*. London: Sun Tavern Fields, 1994, S. 51.

a non-professional studio. My intention was to pave the amateur *concrète* music, much as people take snapshots during vacation.²¹

In dieser Hinsicht war er der Idee der „mimetischen“ Musik noch näher als Schaeffer und Henry, vor allem aber näher als seine Kollegen der zweiten konkretistischen Generation Bernard Parmegiani und François Bayle. Diese veränderten die aufgezeichneten Töne meist bis zur Unkenntlichkeit oder fügten sie in eine komplexere elektronische Klangtextur ein.²²

Nach einem längeren Exkurs, der die Verschiebung hin zum Mimetischen in der Musik des 20. Jahrhunderts behandelte, kann ich nun wieder an die Literatur (und Malerei) anknüpfen. Aufgrund der technologischen Innovationen und der (mit ihnen verbundenen) ideologischen Redistribution der gesellschaftlichen Stellung der Kunst wurde in allen drei Künsten das Verhältnis zur konventionellen Repräsentativität redefiniert. Die Literatur und Malerei hatten so im 20. Jahrhundert zum ersten Mal die Möglichkeit, radikal die Grenzen der eigenen Logik der Repräsentativität zu übertreten. Einige Musikpraktiken hingegen fanden vor allem in den Nachkriegsjahrzehnten eine mit Abstand am wenigsten vermittelte Art der (Re)Produktion von Tönen, die nicht in Noten aufgezeichnet werden konnten.

Der *Unterschied* zwischen den drei Künsten (bzw. Kunstrevolutionen) im Verhältnis zur *μίμησις* ist dennoch weitaus weniger wichtig als die *gemeinsamen* Umbrüche. Diese veränderten, oft im Einklang mit der Reproduktion apriorisch ideologischer Auswirkungen, das Verhältnis zu dem dem Diskurs inhärenten Grad der *μίμησις* in allen künstlerischen Disziplinen unwiderruflich – jedoch in unterschiedliche Richtungen. Das reiche Spektrum der modernistischen und avantgardistischen Kunst beinhaltet gewiss eine Reihe von Strömungen, die sich der eindeutigen Definition entziehen; unter ihnen befinden sich auch einige, die für das Forschungsgebiet, das der vorliegende Beitrag zu umfassen versucht, von

21 Idem.

22 Es ist interessant, wie sogar Sutherland, ein ehemaliges Mitglied des Scratch Orchestra, trotz der obigen genauen Feststellungen dem vorthoretischen, aus der literarischen und bildnerischen Theorie abgeleiteten Diskurs über das allgemeine Nicht-Mimetische des radikalen Modernismus unterliegt. So schrieb er im Zusammenhang mit Ferraris Repräsentativität – leider auf Kosten der Konsistenz: „Despite Ferrari’s emphasis on the narrative or anecdotal aspects of his music, it can be experienced more *abstractly*, for while most of the sounds are clearly *extinguishable*, *ambiguities can do arise*. The close-miking of familiar sounds and the intensification of detail which it creates is in itself sufficient to render the familiar strange. The noise of the crickets can be experienced both *naturalistically and as a dense mass of scintillating frequencies*, while the recording of boat engines at close range enables us to hear all the partials changing within the spectrum“. Idem., Hervorhebungen von Andraž Jež.

größter Bedeutung sind (beispielsweise die konkrete und besonders die visuelle Poesie). Doch dies betont noch zusätzlich die grundlegende Voraussetzung, dass die Erklärung zum mimetischen Aspekt als gemeinsame Form künstlerischer Praxen oder gar das Bewusstsein selbst auch in den stürmischsten Jahrzehnten der modernen Kunst (etwa in den zwanziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts) für die Künstler nicht annähernd so verbindlich war, wie es möglicherweise scheint. Dies erklärt, schließlich, den „scheinbaren Unterschied“ in der Kapitelüberschrift.

DIE ENTWICKLUNGEN DES MIMETISCHEN IN DEN SECHZIGER UND SIEBZIGER JAHREN DES 20. JAHRHUNDERTS – WEITERE KONTINGENTIERUNG

Zur Verdeutlichung des Gesagten soll an dieser Stelle zum Dilemma des Mimetischen in der Musik und Literatur das Medium der Malerei ein wenig genauer hinzugezogen werden. Mit der Platzierung der *weiteren* Entwicklung des Modernismus in der Juxtaposition soll gezeigt werden, wie die offensichtlichsten Abgrenzungen zu der vorherigen, also klassischen modernistischen Periode *erneut* gerade in der Domäne erkennbar sind, die in der Kunsttheorie in der Regel mit dem Mimetischen verbunden wird. Außerdem handelt es sich *erneut* um wechselseitig kontingente Entwicklungen, die keinen Aufschluss über eine gemeinsame Entfaltung des Mimetischen oder ein allgemeines Verhältnis dazu geben.

Eine besondere Herausforderung für die vorliegende Abhandlung scheint der Fotorealismus zu sein, die amerikanische Bewegung in der Malerei mit ihrem Höhepunkt in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Der hier charakteristische extreme Verismus lehnt sich so betont (und so effektiv) an die Fotografie an, dass selbst ein geschulter Beobachter beim Betrachten der Leinwand ohne entsprechenden Kontext schwer (wenn überhaupt) das Medium Malerei erkennt. Diese Täuschung verdoppelt sich effektiv bei der intuitiven Analyse; ohne entsprechenden Kontext gerät der Forscher leicht in Versuchung, den Fotorealismus aufgrund der Konzentration auf die Illusion der wirklichkeitsgetreuen Repräsentation des „Außertextuellen“ direkt mit der *musique concrète* in Verbindung zu bringen. Man könnte sagen, dass fotorealistische Bilder ähnlich leicht mit Fotografien verwechselt werden wie einige konkrete Kompositionen mit unbearbeiteten Tonaufzeichnungen. Obwohl beide Bewegungen eine Reihe von Eigenschaften verbindet, ist ein Vergleich vor allem dann angemessen, wenn sie als Punkte auf einem synchronen Schnitt betrachtet werden (was zusätzlich ihre nahezu zeitliche Überschneidung impliziert). Werden sie in breitere diachrone Prozesse einzelner Praxen eingebunden, wird deutlich, dass es sich um Schritte in unterschiedliche Richtungen handelt. Während

die Konkrete Musik eine Radikalisierung oder zumindest eine Weiterentwicklung der modernistischen Praxen unter Einbeziehung innovativer Prozesse in der Musik darstellt, bedeutet der Fotorealismus eine Reaktion auf den bereits radikalen Modernismus des amerikanischen abstrakten Expressionismus, des Informel und des (bildnerischen) Minimalismus.²³

Die fotorealistischen Pioniere Richard Estes, Don Eddy, Chuck Close und andere kehrten bewusst zu den traditionellen Kategorien der Malerei zurück, um sich von der extremen Abstraktion beispielsweise von Jackson Pollock oder Mark Rothko zu distanzieren. Trotzdem war ihre Reaktion in vielerlei Hinsicht neu, lehnten sie sich doch deutlicher an den ideologischen und ästhetischen Rahmen der Pop-Art an²⁴ als an den des traditionellen europäischen bildnerischen Realismus. Letzterem gegenüber waren die Fotorealisten nämlich ebenso zurückhaltend wie gegenüber dem abstrakten Expressionismus, daher passten sie seine gewählten Konventionen ihren materiellen Bedingungen an.²⁵

In diesem Sinne ist ihre Kunst mehr als die Musik (und auch mehr als die Musik vor dem 20. Jahrhundert) intermedial vergleichbar mit der frühen minimalistischen Musik von Komponisten wie La Monte Young, Steve Reich oder Philip Glass. Auch diese haben nämlich das radikalisierte modernistische Erbe ihrer Zeit verworfen (einschließlich der Konkreten Musik)²⁶ – und sich trotzdem nicht für eine einfache Reproduktion der Musik im traditionellen Rahmen vor der Zweiten Wiener Schule entschieden. Sie schufen eine neue Musiksprache, die noch heute radikal klingt,²⁷ obwohl in ihrem Zentrum ein konstanter rhythmischer Puls, (folglich) Wiederholungen und, noch wichtiger, eine offene Tonalität gegeben ist.

Beide Künste haben sich also in einem wichtigen Aspekt vom radikalen Modernismus distanziert, jedoch technisch und ästhetisch auf eine neue Weise, die genau wie die radikaleren künstlerischen Perspektiven viel ihrer Zeit zu verdanken hat. Es ist ein bedeutender Zufall, dass gerade die Darstellung von Philip Glass bereits seit 1968 eine der Konstanten des fotorealistischen Pioniers Chuck Close ist. In der Literatur findet sich die vollkommen gleiche Art der „schöpferischen

23 Lois Fichner-Rathus: *Foundations of Art and Design: An Enhanced Media Edition*. Wadsworth: Cengage Learning, 2011, S. 299; Christine Lindey: *Superrealist Painting and Sculpture*. New York: William Morrow and Company, 1980, S. 23.

24 Fichner-Rathus: *Foundations of Art and Design*, S. 299; Lindey: *Superrealist Painting and Sculpture*, S. 23; Mark C. Taylor: *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, S. 15, 21.

25 Lindey: *Superrealist Painting and Sculpture*, S. 12.

26 K. Robert Schwarz: *Minimalists*. London, New York: Phaidon, 2008 (= *The 20th-Century Composers*), S. 10–11.

27 Keith Potter: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000, S. 10–12; Schwarz, *ibid.*, S. 9, 11.

Reaktion“ in der (fast zeitgleichen) frühen amerikanischen Metafiktion der Autoren, die nach der modernistischen narrativen Fragmentation auf eine innovative Weise die Fabel wieder in die Prosa aufgenommen haben; unter ihnen sind John Barth, Thomas Pynchon und Robert Coover. Andrej Blatnik hat zu Letzterem festgestellt, dass „[er] der erste der innovativen Autoren war, dem es gelang, die Grundlagen der Moderne – Beckett, ohne Zweifel – mit Elementen zu verknüpfen, die ein breiteres Publikum ansprachen“.²⁸ Auf Beckett beruft sich auch John Barth.²⁹

Aus einem Ende der sechziger Jahre veröffentlichten Interview mit Barth ist die zeitgleiche spezifische amerikanische Dualität im Verhältnis zum Experiment klar ersichtlich. Diese impliziert natürlich ein ambivalentes Verhältnis zum modernistischen ideologischen Rahmen, den Barths (zumindest damaliges) Opus trotz der postmodernen Rhetorik in der Argumentation nicht vollkommen verlässt. Damals äußerte der Autor über sein multimediales Werk *Lost in the Funhouse*:

These are experimental pieces, and the word ‚experimental‘ has lost its press, it’s a pejorative term now [in 1967!]. My feelings about technique in art is that it has about the same value as technique in love-making [...] By my personal standards these experiments must be moving and passionate and eloquent and not just tricky.³⁰

Eine weitere Äußerung Barths aus dem gleichen Interview bezeugt prägnant die Rückkehr der *μίμησις* in die Literatur über Vermittlung der Fabel beziehungsweise ihrer *Simulation*.³¹ Als er seine eigene Interpolation als Komponist im Roman *Giles Goat-Boy* beschrieb, erklärte er zunächst, es handle sich um einen kakophonischen musikalischen Scherz. Anschließend fügte er hinzu: „I think of both the *Sot-Weed* novel and the *Goat Boy* novel as novels which imitate the form of the novel, by an author who is imitating the role of Author; it’s appropriate to have music in them that imitates music.“³²

Was also verbindet den Fotorealismus, den Minimalismus und die Metafiktion? Um die frühere Andeutung etwas zu entwickeln: in allen drei Diskursen ist der

28 Andrej Blatnik: „Prevajalčeva opomba“, in: Robert Coover: „Dejanje s klobukom“. *Problemi – Literatura* 24/263 (1986), 131–138, hier S. 138. Im Original: „[mu] je kot prvemu od inovativnih piscev uspelo združiti korenine modernizma – Beckett, nedvomno – s prvinami, ki so bile vsečne tudi širši publiki.“

29 Alan Prince und Ian Carruthers: „An interview with John Barth“, in: *Prism* (1968), S. 42–62, hier S. 45.

30 Ibid., S. 62.

31 Vgl. Aleš Debeljak: „Prolegomena za ameriško metafikcijo“, in: John Barth et al.: *Ameriška metafikcija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988, S. 219–235, hier S. 232.

32 Prince und Carruthers: „An interview with John Barth“, S. 45.

Bruch mit dem radikalisierten Modernismus gerade in der Reartikulierung des Verhältnisses zur repräsentativen Funktion ihrer Kunst erkennbar. Doch wie wir sehen können, nähern sich die Metafiktion und der Fotorealismus *wieder* der konventionell anerkannten Imitation, während der musikalische Minimalismus sich (im Gegensatz zur amerikanischen musikalischen Neo-Avantgarde und besonders zur europäischen Konkreten Musik) *wieder* von ihr distanziert und seine Betonung vor allem in der Domäne der (abstrakten und nicht-mimetischen) traditionellen musikalischen Sprache organisiert. Trotz dieses Unterschiedes ist die gemeinsame ideologische Basis offensichtlich, die ihr Funktionieren überbestimmt. Alle drei Richtungen wollten wieder den Kontakt mit dem Konsumenten suchen: in der traditionellen mimetischen Literatur und Malerei bedeutet dies den (illusorischen) sinnlichen Kontakt zwischen dem Konsumenten und der außerkünstlerischen „Realität“ (wie sie die hegemonistische Ideologie festlegt), in der Musik die (illusorische) Trennung zwischen ihnen. Darin waren der Fotorealismus, die literarische Metafiktion und der musikalische Minimalismus in gleichem Maße effektiv.

Trotz der enormen Unterschiede im Verhältnis zum Repräsentierten ist die grundlegende Matrize der ideologischen Überbestimmtheit auch im Bereich der neuen Kunst der sechziger Jahre also klar. Zwar zeigt sie sich auch gerade hier im Bereich des Mimetischen – jedoch handelt es sich, nochmals, nicht um eine Reflexion der Imitation an sich als Spezifik der konventionellen Kunst oder gar der Gesellschaft im Allgemeinen, sondern um einen wechselseitigen kontingenten Bezug auf das (historische) Verhältnis zur *μίμησις* innerhalb eines jeden einzelnen künstlerischen Diskurses. Der Fotorealismus, der Minimalismus und die Metafiktion haben zumindest in einigen Gesichtspunkten den interpretativen (nicht aber den ideologischen) Rahmen in ihrem Diskurs rehabilitiert, der beide Diskurse vor dem Modernismus (wortwörtlich!) definiert hat. Um es zusammenzufassen: der Fotorealismus artikuliert sich als ultimative Form der *μίμησις* des bildnerischen Ausdrucks, ähnlich wie die Metafiktion erneut an die Fabel anknüpft und in die Prosa die evidenten sprachlichen Verhältnisse zurückbringt, die mit der konventionellen Illusion der ideologisch anerkannten Realität wirken. Der Minimalismus entsagt hingegen den Errungenschaften der zeitgleichen Avantgarde, die der Musik eine vergleichbare ideologisch effektive Repräsentation ermöglichte, und kehrt in die Domäne der traditionellen temperierten musikalischen Sprache zurück.

Trotzdem können alle drei Bewegungen am Rand der modernistischen Ideologie loziert werden – und nicht außerhalb.³³ Der radikale Bruch mit dem Modernismus

33 Der Postmodernismus der künstlerischen Praxen der sechziger Jahre wird in diesem Beitrag als „Modernismus nach dem Modernismus“ beziehungsweise „Modernismus, als dieser nicht mehr möglich ist“ und nicht als Antimodernismus begriffen. Diese Definition scheint angemessen für die prägnantesten Phänomene, die im Pioniergeist mit dem Postmodernismus in der Literatur

war nur in einem vollkommen umgestellten ideologischen Paradigma möglich, der – wie auch der Modernismus selbst – schwerlich allein durch den Bezug zur *μίμησις* zu erklären wäre, auch wenn man es noch so sehr vereinfachen würde. Außerdem waren die Distanzierungen vom radikalisierten Modernismus in allen drei Künsten innovativ und dienten mehr als alternative künstlerische Revolution denn als Restauration der traditionellen Kunstformen. Die Künstler aller drei Bewegungen haben sich eine ambitionierte Aufgabe gestellt, die in charakteristischer Weise die Transition zwischen zwei großen Perioden der Kunstgeschichte wiedergibt. Innerhalb ihres künstlerischen Diskurses wollten sie den *formalen* Modus der traditionellen Praxen affirmieren, ohne einer (allgemeineren) *Ideologie* zu verfallen, die diese Praxen auf allen Ebenen ermöglichte und förderte. Dass der Fotorealismus, der musikalische Minimalismus und die frühe Metafiktion zumindest teilweise und zumindest zu Beginn noch in den breiteren ideologischen Rahmen des Modernismus gehören, ist letztendlich schon allein daran erkennbar, dass die Wende zum traditionelleren Zustand der *μίμησις* allgemein als ihre *differentia specifica* im Rahmen der progressiven künstlerischen Praxen genannt wird – und nicht als *genus*, der ihnen einen ideologischen Rand definieren würde.

Die Veränderungen im mimetischen Kriterium, die alle Kunstdiskurse im Modernismus erfahren haben, müssen also als Symptom breiterer Transformationen verstanden werden. Diese wurden einerseits von den technologischen Innovationen und den damit verbundenen Prozessen in der kapitalistischen Arbeitsteilung diktiert, andererseits artikulierten sie auf ihre Weise die ideologischen Prozesse des künstlerischen Modernismus, der über die traditionellen Konventionen seiner Zeit hinausreichen wollte. Die Tatsache, dass sich in jeder Kunst das mimetische Kriterium in eine andere Richtung entwickelte und dies bis zu einem gewissen Grad kontingent, zeigt deutlich, dass der durch den Modernismus in die Kunst eingebrachte Einschnitt nicht auf die Zersetzung des traditionell verstandenen Mimetischen zurückzuführen ist. Wie ich in diesem Beitrag aufzuzeigen versucht habe, hat der Modernismus (und zwar der radikalisierte) in der Musik, deren Grenzen der Abstraktion und Stilisierung zuvor streng von Konventionen definiert wurden, einen bis dahin ungeahnten Grad der Imitation ausgelöst.

Übersetzt von Rosemarie Linde

(Metafiktion, Borges, magischer Realismus) und Musik (Minimalismus, Frank Zappa) verbunden wurden, und dies trotz der nicht vergleichbaren ideologischen Regression, wie sie in vielen postmodernen bzw. postmodernistischen Philosophien beobachtet werden kann. Dabei ist es möglich, sich auf Hal Foster zu beziehen, der bereits Anfang der achtziger Jahre zwischen dem „postmodernism of resistance“ und dem „postmodernism of reaction“ unterschied. Potter: *Four Musical Minimalists*, S. 19–20.

BIBLIOGRAFIE

- Adajian, Thomas: „The Definition of Art“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hg. Edward N. Zalta. Ausgabe Winter 2012; <http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>.
- Blatnik, Andrej: „Prevajalčeva opomba“, in: Robert Coover. „Dejanje s klobukom“. *Problemi – Literatura* 24/263 (1986): S. 131–138.
- Dahlhaus, Carl: *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Piper, 1982.
- Debeljak, Aleš: „Prolegomena za ameriško metafikcijo“, in: Aleš Debeljak (Hg.): John Barth et al.: *Ameriška metafikcija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988 (= Kondor 247) S. 219–235.
- Dolinar, Darko et al.: *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981 (= Leksikoni Cankarjeve založbe).
- Emmerson, Simon: *Living Electronic Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- Fichner-Rathus, Lois: *Foundations of Art and Design: An Enhanced Media Edition*. Wadsworth: Cengage Learning, 2011.
- Foster, Hal: „Postmodernism: A Preface“, in: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Hg. Hal Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983, S. xi–xii.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1976.
- Jones, David Wyn: *Beethoven: The Pastoral Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Lindey, Christine: *Superrealist Painting and Sculpture*. New York: William Morrow and Company, 1980.
- Potter, Keith: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2000.
- Pound, Ezra: „I Gather the Limbs of Osiris“, in: William Cookson (Hg.): Ezra Pound: *Selected Prose, 1909–1965*. Hg. William Cookson. New York: New Directions, 1973. S. 19–43.
- Prince, Alan, und Ian Carruthers: „An interview with John Barth“, in: *Prism* (1968), S. 42–62.
- Schwarz, K. Robert: *Minimalists*. London, New York: Phaidon, 2008 (= The 20th-Century Composers).
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. Mark W. Rien. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1980.
- Sutherland, Roger: *New Perspectives in Music*. London: Sun Tavern Fields, 1994.

- Taylor, Mark C.: *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Vrečko, Janez: „Spremna beseda“, in: *Misel o moderni umetnosti*. Hg. Janez Vrečko. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981 (= Kondor 190), S. 194–213.