

ZfKM

Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik

02

Jürgen Vogt

*Genie oder Arbeit? Annäherungen an eine
produktionsorientierte Theorie musikalisch-
ästhetischer Erfahrung*

DOI: [10.18716/ojs/zfkm/2002.1223](https://doi.org/10.18716/ojs/zfkm/2002.1223)

Genie oder Arbeit? Annäherungen an eine produktionsorientierte Theorie musikalisch-ästhetischer Erfahrung

INTRODUCTORY NOTES INSTEAD OF AN ABSTRACT:

In German Philosophy of Music Education the notion of aesthetic experience (or better: musical-aesthetic experience) has become one of the key-concepts during the last 20 years (Nykrin 1978, Kaiser 1993, Rolle 1999). Whereas the „praxial” approach in Canadian and American Philosophy of Music Education denies the existence or at least the relevance of aesthetic experience for Music Education (Elliott 1995, 1996; Regelski 1996), German authors like Nykrin, Kaiser or Rolle hold that only the concept of aesthetic experience can cope with the enormous range of musical practices and their pedagogical implications. It is odd, though, that German Music Education is more „Deweyan” in this respect than American Music Education. As I have pointed out in my review of Elliott (1995), the „praxial” description of aesthetic experience is, to say the least, one-sided (Vogt 1999). On the other hand, aesthetic experience as a concept has to deal with some difficulties. One of the major problems of the concept of aesthetic experience is (as the „praxialists” have pointed out) its restriction to „aesthetic perception”. In the following paper I try to show that this restriction is by no means necessary.

There is, so to speak, a „productive” aspect of aesthetic experience, which has, admittedly, been neglected in history, but has always been there since the „invention” of aesthetics by Baumgarten. During the late 18th and the early 19th century, this productive aspect of aesthetic experience was discussed within the semantic field of „genius” or „geniality”. Just like aesthetic perception worked as a contrast to scientific perception, aesthetic production as the action of the productive genius worked as a contrast to the labour of the beginning industrial era: If it is true that aesthetic perception is perception for its own sake, then aesthetic production is production for its own sake, with its own „aesthetic time”, its own subjective „self-relation” and its own kind of products – which are not necessarily works of art. Just as aesthetics in general always had a critical function, aesthetic production as the work of the genius criticizes the conditions of labor, which do not allow to connect the workers subjectivity and spontaneity with his work. All in all however, the idea of „genius” has lost its attractiveness in the course of time because of its vagueness, and there is no pedagogical concept which would be able to integrate „geniality” (even though there were such concepts which postulated the natural geniality of the child): nobody can learn or can be taught to be a genius. Nevertheless, there is a historical concept of aesthetic production, which avoids the disadvantages of the idea of „genius” while it maintains its critical potential. It is the concept of „free labor” as it was described by Karl Marx in the middle of the 19th century and which uses the work of the composer as its paradigm. While Marx, of course, was not interested in the implication of his theory for musical education, it is possible, in my opinion, to apply the notion of „free labor” to educational contexts.

Die Objektivierung der Kunst, von der Gesellschaft draußen her ihr Fetischismus, ist ihrerseits gesellschaftlich als Produkt der Arbeitsteilung. Darum ist das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft nicht vorwiegend in der Sphäre der Rezeption aufzusuchen. Es ist dieser vorgängig: in der Produktion (Adorno 1971, 338)

1. Das Rezeptionsparadigma ästhetischer Erfahrung

Der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ ist keineswegs unumstritten; ganz im Gegenteil sieht er sich einer ganzen Reihe von Vorbehalten gegenüber. Besonders die nordamerikanischen Vertreter einer „praxialen Musikpädagogik“ wie z.B. David J. Elliott haben immer wieder ihre Zweifel daran vorgetragen, dass es so etwas wie ästhetische Erfahrung als einen eigenständigen Modus der Erfahrung überhaupt geben könne (Elliott 1995; dazu auch Vogt 1999). Weiterhin kann man bezweifeln, ob es möglich sei, so unterschiedliche Phänomene wie die Erfahrung von Musikwerken, Filmen, Romanen oder Plastiken überhaupt über den Leisten einer einzigen „ästhetischen Erfahrung“ scheren könne (so etwa Kulenkampff 1996). Gegen diesen Einwand muss man allerdings geltend machen, dass „ästhetische Erfahrung“ ein Begriff relativ großen Umfangs ist, unter den durchaus verschiedene Erfahrungen subsummiert werden können. Und schließlich herrscht auch bei denjenigen Autoren, die sich dem Phänomen ästhetischer Erfahrung positiv zuwenden, keineswegs Einigkeit, die sich etwa in einer alle gleichermaßen zufriedenstellenden Definition niederschlagen würde.

Der deutsche Philosoph Martin Seel hat das Konzept ästhetischer Erfahrung gegenüber solchen Einwänden nachhaltig in Schutz genommen und so etwas wie eine Minimalformel für ästhetische Erfahrung gefunden, die den Eigensinn der ästhetischen Erfahrung bewahrt und gleichzeitig dehnbar genug ist, um alle möglichen Formen ästhetischer Erfahrung abzudecken. Nach dieser Definition ist eine ästhetische Erfahrung dadurch gekennzeichnet, dass in ihr „nicht allein der Akt, sondern zugleich das Objekt der Wahrnehmung ein Selbstzweck“ ist. Oder in einer anderen Formulierung: „Ästhetische Wahrnehmung ist Wahrnehmung zugleich um der Wahrnehmung und des Wahrgenommenen willen“ (Seel 1996, 50).

In dieser zunächst eher schlicht anmutenden Definition sind einige traditionshaltige Momente der philosophischen Ästhetik auf engstem Raum versammelt, so die berühmte „Zweck-Losigkeit“ der ästhetischen Erfahrung, ihr „ästhetisches Präsenz“ (also die Gegenwart des ästhetischen Objekts, ohne die keine Erfahrung zustande käme) oder die Selbstbezüglichkeit der ästhetischen Erfahrung, die zugleich die Erfahrung eines ästhetischen Objekts und Selbsterfahrung des Subjekts ist. Außerdem lässt sich mit dieser Definition ästhetische Erfahrung nicht auf Objekte der Kunst eingrenzen, da eine ganze Reihe von Objekten aussichtsreiche Kandidaten für ästhetische Erfahrung sind, wobei allerdings die Würde der Kunst als besonders geeignetes Feld ästhetischer Erfahrung gewahrt bleibt. Insgesamt verbleibt Seel mit seiner Bestimmung in dem Rahmen, der schon von der idealistischen Ästhetik abgesteckt worden ist, wobei er allerdings die starren Grenzen dieses Rahmens so weit auflockert, dass seine Ästhetik ohne die metaphysischen Zumutungen des Idealismus auskommt und sich auch als flexibel genug erweist, um den Zumutungen der modernen und avantgardistischen Kunst ästhetischen Sinn abgewinnen zu können.

Bei allen offensichtlichen Vorteilen dieses Ansatzes beerbt Seel allerdings auch ein Manko der idealistischen Ästhetik, das allerdings zunächst einmal ihre Stärke ausmacht und daher auch nicht so schnell über Bord geworfen werden kann. Still-

schweigend habe auch ich den in den vorangehenden Sätzen „ästhetische Erfahrung“ mit „ästhetischer Wahrnehmung“ gleichgesetzt. Dahinter steckt nun keine begriffliche Laxheit, sondern ein Problem, denn die Rehabilitierung der sinnlichen gegenüber der abstrakten wissenschaftlichen Erkenntnis ist ja seit Baumgarten *das* Hauptanliegen der Ästhetik gewesen. Ästhetische Erfahrung umfasst nun aber mehr als bloße sinnliche Wahrnehmung. Natürlich ist auch musikalisch-ästhetische Erfahrung ohne das Hören als sinnlichem Modus der Musikwahrnehmung nicht zu denken. Andererseits besitzt jedoch das Hören in den jeweiligen „Umgangsweisen mit Musik“ einen unterschiedlichen Stellenwert, je nachdem, ob es sich etwa um die Rezeption von Musik im Konzert, um das Komponieren, um das Improvisieren oder um das Tanzen zur Musik handelt. Wenn musikalisch-ästhetische Erfahrung also nicht auf die kontemplativ-hörende Rezeption von Musik eingeschränkt werden soll, so müsste ihre Wahrnehmungs-Zentriertheit so weit modifiziert werden können, dass auch alle anderen Formen musikalischer Erfahrung sich als geeignet erweisen, um durch sie musikalisch-*ästhetische* Erfahrungen machen zu können. Diese Differenzierungen haben sicher auch ihre Grenzen. So tritt in der Kunst der Moderne der *herstellende* Charakter der Produktion zurück gegenüber dem *hervorbringenden* Charakter der Rezeption. Beispiele aus Dada oder der Pop-Art belegen diesen Wechsel. Jauß (1991) spricht auch von der „moderne(n) Wendung vom kontemplativen zum poetischen Betrachter“ (124).

Da ich nun nicht den Anspruch erhebe, diese Diskussion für *alle* Formen musikalischer Erfahrung durchführen zu können, möchte ich mich auf den Aspekt der *Musikproduktion* im weitesten Sinne konzentrieren, der ich neben der Komposition auch Formen der Improvisation zuordnen möchte. Nach gängiger Unterscheidung ist der Begriff der Produktion in seinen philosophischen, ökonomischen und künstlerisch-ästhetischen Differenzierungen zu betrachten und jeweils als (1) „Hervorbringen“, (2) „Herstellen“ und (3) „Schaffen“ zu kennzeichnen (Kaulbach et al. 1989, 1418). Da es im vorliegenden Text gerade darum geht, diese Differenz (vor allem zwischen 2 und 3) zu kritisieren, wird der Begriff der Produktion hier im allgemeinen Sinne von „Herstellen“ verwendet.

Wie vor kurzem Chr. Wallbaum in seiner Dissertation gezeigt hat, bleibt dieser Bereich auch in der musikdidaktischen Diskussion theoretisch ungeklärt; Musikdidaktische Konzeptionen, die im weitesten Sinne als erfahrungsorientiert anzusehen sind, berücksichtigen die Frage nach der Produktionsseite musikalisch-ästhetischer Erfahrung so gut wie gar nicht, während man von den sog. „Produktionsdidaktiken“ schwerlich sagen kann, sie verfügten über so etwas wie eine konsistente Theorie ästhetischer Erfahrung (vgl. Wallbaum 2000). In der deutschen Musikpädagogik ist übrigens derzeit der Trend zu beobachten, die verschiedenen Formen der Produktion unter dem Stichwort „Erfinden von Musik“ zu betrachten (vgl. Weber 1994, Kramer 1997, Nimczik 1997). Kramer nennt „Erfinden“ ein „konzeptionelles Dach“ (1997, 339), unter dem sich durchaus Heterogenes versammelt. Angeblich braucht der Lehrer sich aber nicht „von den terminologischen Selbstentfesselungskünsten der Didaktik verunsichern zu lassen. Er darf sich immer von neuem mit kreativem Befreiungsschlag (...) der Sache selbst zuwenden“ (337). Was aber ist „die Sache selbst“, wenn dies überhaupt nicht definitorisch geklärt ist? Ob „Erfinden“ im Vergleich zu „Produktion“ eine Klärung darstellt, ist m.E. völlig offen.

Ich werde daher nicht auf musikpädagogische Ansätze zurückgreifen, sondern mich im Rahmen des Möglichen auf die zentrale systematische Frage konzentrieren, in welcher Weise musikalische Produktion *ästhetisch* erfahrungsrelevant sein kann.

2. Ästhetische Wahrnehmung und Ästhetische Produktion

In einem ersten Anlauf, der von M. Seel selbst angeregt ist, könnte die Definition ästhetischer Erfahrung (= ästhetische Wahrnehmung) einfach umformuliert werden: Ästhetische Produktion ist wesentlich dadurch gekennzeichnet, dass in ihr Objekte hergestellt werden, die „weder Mittel noch Zwecke sind, die gleichsam vor aller Zwecksetzung entstehen (...). Der Künstler erfindet Objekte, deren Zwecke erst noch erfunden und entdeckt werden müssen“ (Seel 1996, 140). Diese „Zweck-Losigkeit“ ästhetischer Objekte prägt auch ganz wesentlich die Arbeit des Künstlers. Wie der ästhetischen Wahrnehmung „geht es der ästhetischen Herstellung primär um die Zeit ihres Vollzugs selbst. Wie jene erfolgt sie zugleich um ihrer selbst und um ihrer Objekte willen“ (143).

Ein ganz wesentlicher Unterschied besteht allerdings darin, dass im Akt der ästhetischen Wahrnehmung die Objekte - also die Musikwerke - bereits vorhanden sind, während sie im Akt der Produktion erst noch hergestellt werden müssen. Die Zeit der ästhetischen Produktion ist nicht das ästhetische Präsens der Wahrnehmung. Die Zeit der Produktion ist eine prozesshafte Zeit, die der Hervorbringung eines Objektes dient, das potentiell für die ästhetische Wahrnehmung anderer Subjekte geeignet sein soll. Wenn es sich dabei überhaupt um ein Präsens handelt, dann ist dies das potentielle Präsens eines Werkes, das allein in der Imagination des Produzenten existiert. Ähnlich steht es mit dem Selbstbezug ästhetischer Erfahrung. Auch die ästhetische Produktion vollzieht sich zunächst um ihrer selbst willen, aber mit dem Unterschied, dass der Produzent (oder die Produzenten) mögliche Subjekte im Blick haben, die durch das Produkt zur ästhetischen Wahrnehmung eingeladen werden. Auch hier handelt es sich aber in um einen potentiellen Fremdbezug, der in den Selbstbezug des Produktionsaktes mit eingelassen ist. Handelt es sich um mehrere Produzenten, so verkompliziert sich diese Relation: Mehrere Produzenten sind immer zugleich Produzenten als auch Rezipienten, d.h. ihre Wahrnehmung des gemeinsam geplanten Produktes ist immer auch aktuelle Probe für die potentielle, zukünftige Wahrnehmung anderer Rezipienten.

Schematisch lassen sich Ästhetische Wahrnehmung und Ästhetische Produktion demnach einander so gegenüberstellen:

Modi ästhetischer Erfahrung	Ästhetische Zeit	Selbst/Fremdbezug	Erfahrungs-Objekt
<i>Ästhetische Wahrnehmung</i>	Ästhetisches Präsens (Zeit des Wahrnehmungsvollzugs)	Selbstbezug der Wahrnehmung	Existentes Musikwerk als Ästhetisches Objekt
<i>Ästhetische Produktion</i>	- Ästhetische Verlaufsform“ (Zeit des Herstellungsprozesses). - Imaginiertes ästhetisches Präsens (Potentielle Gegenwart des Produkts)	- Selbstbezug des Herstellungsaktes. Imaginierter Fremdbezug (Potentielle Wahrnehmung anderer Subjekte)	Entstehendes Musikwerk als potentiell Ästhetisches Objekt

Schon dieser erste Bestimmungsversuch deutet an, dass es nicht damit getan sein kann, die ästhetische Produktion einfach als die Menge diejeniger Handlungen zu bestimmen, die zur Herstellung eines Produktes führen, das zur ästhetischen Wahrnehmung geeignet ist. Entscheidend ist vielmehr auch hier, dass der Produktionsakt als Vollzug nicht nur einem Zweck verpflichtet ist - also der Herstellung eines Produktes -, sondern gleichzeitig durch einen spezifischen Eigensinn gekennzeichnet ist. Schließlich kommt noch eine verstärkte intersubjektive Komponente hinzu: Während die ästhetische Wahrnehmung sich potentiell auch rein intra-subjektiv vollziehen kann - niemand zwingt mich, in einen ästhetischen Diskurs mit anderen einzutreten -, so ist die ästhetische Produktion ganz wesentlich darauf ausgerichtet, ein Produkt hervorzubringen, das anderen Subjekten ästhetische Erfahrungen ermöglicht. Für die ästhetische Produktion ist von vornherein die Einheit des Selbstbezugs (im Akt der Produktion) und des Fremdbezugs (in der Antizipation künftiger Rezipienten) konstitutiv.

3. Der Selbstbezug der ästhetischen Produktion und die Genieästhetik

Da ich nun nicht den Anspruch erhebe, hier so etwas wie eine vollständige Theorie ästhetischer Produktion vorlegen zu können, möchte ich vor allem den Selbstbezug der ästhetischen Produktion herausarbeiten, da mir dieser als eine notwendige, wenn auch keineswegs hinreichende Bedingung für eine Produktion zu sein scheint, die das Adjektiv „ästhetisch“ verdient. Dies lässt sich in einem Gedankenexperiment recht gut verdeutlichen: Auch ein Computer könnte mit Informationen über Musikgeschichte, Kompositionstechniken, aktuellem Musikgeschmack etc. so versorgt werden, dass er ein potentiell ästhetisches Produkt hervorbrächte. Ich hielte es sogar für möglich, dass dieses Produkt anspruchsvoller und attraktiver sein könnte, als das, was die meisten Personen kompositorisch zustande brächten, die ein Musikstudium absolviert haben. Der Computer könnte allerdings eines nicht: er könnte nicht die Frage beantworten, was all das mit ihm selbst zu tun hat, warum er überhaupt die entsprechenden Vorgänge durchgeführt und wie er sich dabei gefühlt hat, oder ob er stolz auf das von ihm Produzierte ist - weil er schon diese und andere Fragen gar nicht verstehen würde (dies Gedankenexperiment in Anlehnung an Shusterman 2000, S.30 f.).

Sofern diese Überlegung triftig ist, so verweist sie darauf, dass das Verhältnis des Produzenten zum durchgeführten Produktionsprozess und zum Produktionsergebnis eine entscheidende Komponente ästhetischer Produktion ist. Damit rückt die ästhetische Produktion in Opposition zu anderen Formen von Produktion, die ich hier pauschal als „Arbeit“ kennzeichnen möchte. Diese Opposition macht den vielleicht entscheidenden Unterschied zwischen ästhetischer Wahrnehmung und ästhetischer Produktion aus: Steht die ästhetische Wahrnehmung in Differenz zur wissenschaftlichen Erkenntnis, so steht die ästhetische Produktion in Differenz zur handwerklichen und vor allem zur industriellen Arbeit. Während es der wissenschaftlichen Erkenntnis nicht um den Akt der *Wahrnehmung an sich* gehen darf, weil aus der wissenschaftlich intendierten Wahrnehmung der subjektive Faktor explizit herausgelassen werden soll, so geht es der industriellen Arbeit ebenso wenig um den Prozess der *Arbeit an sich*, weil in ihr nicht die Subjektivität des Arbeiters im Mittelpunkt steht, sondern das möglichst effizient zu erstellende Produkt.

Auch im Falle der ästhetischen Produktion bildet die idealistische Ästhetik und ihre Kategorien den Hintergrund, vor dem sich nach wie vor ästhetische Debatten abspielen. Im Falle der Produktion handelt es sich um die Kategorie des schöpferischen *Genies*. So abseitig die Kategorie des Genies und die daran gekoppelte Genieästhetik dem zeitgenössischen „Common sense“ auch sein mag, so bewahrt das Konzept des „Genies“ doch die Grundintention einer Theorie der ästhetischen Produktion getreulich auf. Um einen kurzen Ausflug in die Geschichte der Ästhetik zu wagen: Der literarische Sturm-und-Drang des ausgehenden 18. Jahrhunderts - und seine musikalischen Nachfolger (Schleuning 1984, 412) - hob nicht umsonst - wenn auch in einer für viele Zeitgenossen schon damals durchaus abschreckenden Art und Weise - das sog. „Originalgenie“ auf den Schild. Die vorausgegangene Regelpoetik eines Gottsched hatte nämlich den Schluss nahegelegt, jedermann, der nur ein bestimmtes Set an literarischen bzw. musikalischen Schreib- und Komponierregeln befolge und beherrsche, sei in der Lage, ästhetische Produktionsprozesse durchzuführen.

Das Genie ist demgegenüber dadurch definiert, dass es eben *nicht* die Regeln der Kunst und/oder der Natur studieren muss, um künstlerisch wertvolle Produkte hervorbringen zu können (Warning et al. 1974). „Genialität“ selbst erweist sich daher als gar nicht erlernbar, sondern verweist auf die Fähigkeit bestimmter, auserwählter Subjekts, sich selbst als Subjekt fühlen und diesem Gefühl spontan Ausdruck verleihen zu können. Dem künstlerischen Genie wird zuerkannt, was allen anderen Subjekten nicht mehr möglich ist, nämlich frei und spontan handeln zu dürfen. Damit wird die künstlerische Produktion einerseits gegenüber allen sonstigen Produktionsformen hervorgehoben und ausgezeichnet, da das Genie nicht Verse schmiedet und Musikstücke drehselt wie ein Handwerker, sondern diese Produktionen aus sich selbst hervorbringt. Damit wird die ästhetische Produktion zu einem Schöpfungsakt im Kleinen und die Tätigkeit des Künstlers wird metaphysisch ausgezeichnet. Damit wird der ästhetische Produktionsvorgang aber durch die Genieästhetik auch verunklart, und es gibt auch kein Kriterium dafür, ob die Produktionen selbst gelungen oder nicht gelungen sind; ein „Originalgenie“ ist jemand, der sich selbst dafür hält.

Es ist naheliegend, dass hier unendliche Ansprüche und mangelnde Präzision unvermittelt aufeinandertreffen, so dass die Genieästhetik zur Bestimmung der ästhetischen Produktion letztlich nur wenig beisteuern kann. Allerdings steht seitdem jede Theorie ästhetischer Produktion, die von den Forderungen nach Freiheit und

Spontaneität im Produktionsakt absieht, vor dem Problem, wie sich diese besondere Art der Produktion von handwerklicher oder industrieller Arbeit abgrenzt – sofern man darin ein Problem sehen möchte. So ist nach Elliott die musikalisch-kreative Person jemand, „who has a high-level of of practice-specific knowledge and the ability to use this expertise to produce original and significant outcomes in relation to the standards and traditions of a domain. Hence, we speak of creative scientists, creative managers, and creative music makers” (Elliott 1995, 229). Die ästhetische Produktion ist hier zu einem kreativen Akt unter vielen anderen geschrumpft; sie steht auf einer Stufe mit der Kreativität eines Managers, der eine neue Verkaufsstrategie entwickelt. Allerdings fällt auf, dass Elliott nicht z.B. von „kreativen Arbeitern“ spricht; die Reste der Genieästhetik, die im Kreativitätsbegriff überlebt haben, zeigen sich in der Bevorzugung bürgerlich-selbständiger Berufe. Die Geschichte des Geniebegriffs ist eine Verfallsgeschichte.

Schon 1793 befand Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilskraft* trocken, daß es ja auch „originalen Unsinn“ geben könne (Kant 1973 = Kr.d.U., B 182). Der Inflation von Originalgenies hält er entgegen, daß auch die „freien Künste“ etwas „Zwangsmäßigem“, eines „*Mechanismus*“, bedürfen (Kr.d.U., B 176), ohne den, wie er schreibt, „der *Geist*, der in der Kunst frei sein muß und allein das Werk belebt, gar keinen Körper und gänzlich verdunsten würde“. Da der Weg zurück in die Regelpoetik aber versperrt ist, verfällt Kant auf einen scheinbar möglichen Ausweg, indem er die ästhetische Produktion gar nicht danach definiert, ob sie z.B. um des Geldes willen („Lohnkunst“) ausgeführt wird, sondern danach, in welcher Gemütslage sich das produzierende Subjekt befindet. Nach Kants Definition ist Genie „die angeborene Gemütslage (ingenium), *durch welche* die Natur der Kunst die Regel gibt“ (Kr.d.U., B 181), und diese Gemütslage kann nicht anders definiert sein als das freie Spiel der Erkenntniskräfte (Verstand, Vernunft und Einbildungskraft), die im Künstler eine glückliche Einheit bilden müssen.

Man kann nun nicht behaupten, daß Kant die Probleme der ästhetischen Produktion auf diesem Wege gelöst hätte. Die Frage nach der Erlernbarkeit und der Regelmäßigkeit der Herstellung von Kunst holen auch Kant wieder ein, wenn er „schöne Kunst“ dadurch definiert, sie müsse sich „in der Übereinkunft mit Regeln“ befinden, ohne dabei „eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt, und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe“ (Kr.d.U., B 180). Das Ergebnis der ästhetischen Produktion soll also so *scheinen*, als ob der Künstler genialisch nur aus sich selbst heraus geschöpft habe, wobei dem Produktionsprozess wiederum durchaus eine gewisse Regelmäßigkeit - deren Details Kant formalistisch offen läßt - verdeckt zugrunde liegt. Unklar bleibt vor allen Dingen, woher die Regeln der Herstellung denn stammen sollen, wenn das Genie sich diese Regeln selbst geben soll und wenn diese Regeln dem Genie gar nicht bewußt sind. Dies wird deutlich, wenn Kant definiert, die Produkte des Genies dürften selbst keine Nachahmung sein, jedoch zumindest zum Maßstab der Beurteilung, d.h. der Kritik anderer Kunstwerke dienen (Kr.d.U., B 182). Entweder, die Regeln der ästhetischen Produktion liegen also mehreren Kunstwerken zugrunde - dann ist ihre Befolgung keine Tätigkeit des Genies -, oder aber, sie gelten ausschließlich für jedes individuelle Kunstwerk - dann sind sie keine allgemein gültigen Regeln.

Dieser Problemstand, den Kant entfaltet aber nicht aufgelöst hat, wird maßgebend für die späteren Versuche, das Besondere der ästhetischen Produktion zu beschreiben. Während bei Kant die Natur, die dem unbewußten Schaffen des Genies

die Regeln liefert, nicht näher beleuchtet wird, versuchen seine Nachfolger, die ästhetische Produktion auf diesen Ur-Boden alles Schaffens zurückzuführen. Kants Forderung, das ästhetische Produkt müsse zugleich bewußt (nach Regeln) und unbewußt (genial) geschaffen werden, mündet in Schellings Ästhetik schon 1800 (*System des transcendentalen Idealismus*) in der Theorie, im Schaffen des Kunstwerks artikuliere sich die Einheit von Natur (unbewußt) und Geist (bewußt), die ansonsten menschlicher Produktion versperrt sei. Während also Kant noch darum kämpft, ästhetische Produktion zu anderen Formen menschlicher Produktion in ein Verhältnis zu setzen, besteht für Schelling schon der Wunsch nach einer solchen Relationierung gar nicht mehr.

Das Handeln des Künstlers ist nicht mehr den Spannungen zwischen Freiheit und Zwang, zwischen Spontaneität und Regeln, zwischen Subjekt und Objekt ausgesetzt, sondern diese Gegensätze verschwinden in der Identität, die ihnen ursprünglich zugrundeliegt und die sich im Kunstwerk wieder offenbart. Diese Widersprüche setzen nach Schelling zwar das Schaffen des Genies in Gang, aber nur mit der Absicht, diese Unruhe des künstlerischen Triebes durch die Produktion selber zu beseitigen (vgl. Schelling 1800, 684). Der, wie Schelling ihn nennt, „Trieb zu produciren steht bei der Vollendung des Products stille, alle Widersprüche sind aufgehoben, alle Räthsel gelöst“ (Schelling 1800, 683). Das ästhetische Produkt ist allen anderen Produkten menschlicher Tätigkeit weit enthoben, da diese ihre Entstehung niemals jener Doppelung von bewußter und unbewußter Tätigkeit verdanken können. Das religiöse Odium, das Schellings Formulierungen verbreiten, ist dabei kein Zufall. Das ästhetische Produkt ist nichts weniger als die Offenbarung einer über-menschlichen Harmonie im Genie, die analog zur Offenbarung Gottes im Gläubigen konzipiert ist. Die Probleme der ästhetischen Produktion werden auf diesem Wege aber nicht gelöst, sondern die Genieästhetik wandelt sich von einer rückhalt-, weil regellosen Subjektivitäts-Ästhetik hin zur Metaphysik der Kunst und der quasi-religiösen Überhöhung des Künstlers und des schöpferischen Aktes, über dessen verfahrenstechnische Einzelheiten man naturgemäß bei Schelling nichts Genaueres erfährt. Die idealistische Ästhetik endet mit Schelling in einer Sackgasse, da sie die ästhetische Produktion gar nicht mehr als genuin menschliche Tätigkeit sondern als Offenbarung eines letztlich göttlichen Geistes auffaßt.

Dennoch kann nicht bestritten werden, daß gerade in dieser Aufwertung ästhetischer Produktion ihr besonderer Reiz liegt, der sich z.B. bis in die Ästhetik Th. W. Adornos im 20. Jahrhundert durchhält. Die Einheit von Subjektivität, Spontaneität und materieller Arbeit, so wie sie sich in der ästhetischen Produktion darstellt, bleibt offensichtlich eine Provokation, die als solche nur erklärbar ist, wenn sie als Gegenpol und Alternative zu anderen Formen handwerklicher oder industrieller Arbeit aufgefaßt wird. Noch die absurdeste Spekulation Schellings kann *auch* als Kritik an diesen Formen der Produktion interpretiert werden. Diese Kritik muß allerdings folgenlos bleiben, wenn sie ästhetische Produktion und Arbeit schroff voneinander abkoppelt. In Hegels Ästhetik wird dieser Vermittlungsprozeß schon nicht mehr durch die ästhetische Produktion geleistet. Ähnlich wie Kant kritisiert Hegel die Genieästhetik und betont, zur ästhetischen Produktion ver helfe „keine Begeisterung, sondern nur Reflexion, Fleiß und Übung“ (Hegel 1970, 47). Naheliegender ist m.E. die Frage, ob nicht auch die ästhetische Produktion eine Form von Arbeit ist, in der allerdings das humane Bedürfnis nach subjektivem Ausdruck aufgehoben ist und mit einer Form materieller Produktion vermittelt bleibt.

4. Freie Arbeit als Alternative

So untauglich sich die Genieästhetik also historisch erwiesen hat, ästhetische Produktion adäquat beschreiben zu können, so bleibt jedoch ihr Anspruch auf subjektive Freiheit und Spontaneität des Produzenten ein Stachel im Fleisch jeder Theorie ästhetischer Produktion. Die idealistische Ästhetik, so hält Peter Bürger in seiner kritischen Neulektüre ihrer zentralen Kategorien fest, „ist nicht bloß Versöhnung; sie stellt zunächst einmal eine Beziehung her zwischen den realen Widersprüchen der bürgerlichen Gesellschaft und der Kunst, gerade darin liegt ihre Stärke“ (Bürger 1983, S.58) - und dies trifft auch für die idealistische Genieästhetik zu. Die Einheit von Subjektivität, Spontaneität und materieller Arbeit, so wie sie sich in der ästhetischen Produktion darstellt, bleibt offensichtlich eine Provokation, die als solche nur erklärbar ist, wenn sie als Gegenpol und Alternative zu anderen Formen handwerklicher oder industrieller Arbeit aufgefasst wird. Noch die verstiegenste idealistische Spekulation kann auch als Kritik an diesen Formen der Produktion interpretiert werden. Diese Kritik muss allerdings folgenlos bleiben, wenn sie ästhetische Produktion und Arbeit schroff voneinander abkoppelt. Naheliegender ist m.E. die Frage, ob nicht auch die ästhetische Produktion eine Form von Arbeit ist, in der allerdings das humane Bedürfnis nach subjektivem Ausdruck aufgehoben ist und mit einer Form materieller Produktion vermittelt bleibt. Dass dies so ist, kann man m.E. recht leicht daran sehen, dass keineswegs jeder zu dieser Vermittlung fähig ist; die Aufforderung an einen Musiker „Jetzt improvisiere doch mal“ oder „Spiel doch mal, was Dir gerade einfällt“ läuft ins Leere, wenn das nötige Wissen und Können nicht vorhanden ist.

Handwerkliche und vor allem industrielle Arbeit werden damit aber nicht als ontologische Größen betrachtet, sondern als defiziente Formen menschlichen Handelns, die kritikwürdig und verbesserbar sind. An diese Möglichkeit scheint selbst z.B. Jürgen Habermas nicht mehr zu glauben, wenn er „Arbeit“ und „Interaktion“ voneinander trennt (Habermas 1968). *Arbeit* ist hier identisch mit *zweckrationalem Handeln* (instrumentales, strategisches Handeln), während *Interaktion* mit *kommunikativem Handeln* (symbolisch vermittelte Interaktion) gleichgesetzt wird. Die ästhetische Produktion passt so ganz zu keinem dieser Handlungstypen und kommt auch deshalb bei Habermas nicht vor: Weder ist sie instrumental, noch strategisch, noch kommunikativ (wenn sie auch der Kommunikation dienen mag). Durch solche Typologien - welchen Nutzen sie auch sonst haben mögen - werden geschichtlich gewordene Handlungsformen letztlich festgeschrieben; nicht-entfremdete Arbeit wird von Habermas nicht einmal mehr als Möglichkeit gedacht.

Unterstellt wird damit aber auch, dass Arbeit ein wesentlich menschliches Bedürfnis ist, dass nicht mit der „Lohnarbeit“ oder gar mit dem bloßen „Job“ gestillt werden kann. Fatal wäre es aber, angesichts des Zustandes unserer Arbeitswelt der ästhetischen Produktion etwa auch in der Schule eine Spielwiese einzuräumen, auf der man sich fit für den Job machen kann. Auch die ästhetische Produktion soll daher als eine Form der Arbeit verstanden werden. Die Besonderheit dieser Arbeit besteht aber vor allem darin, dass das „Geniale“, die subjektive Spontaneität, erst einmal wieder erlernt und gewissermaßen wieder „erarbeitet“ werden muss.

Dieses Verständnis von Arbeit deckt sich zugegebenermaßen nicht mit dem bürgerlich-protestantischen Verständnis, das lediglich eine *negativen* Begriff von Arbeit

kennt, so wie ihn schon Adam Smith definiert hat, nämlich als Verzicht auf Ruhe, Freiheit und Glück (vgl. Marx 1967, 191). Gegenüber diesem negativen Arbeitsbegriff, für den Arbeit von vornherein immer nur entfremdete Arbeit ist, möchte ich vielmehr den von Marx in den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* entwickelten Arbeitsbegriff setzen, in dem Arbeit als anthropologisches Grundbedürfnis verstanden wird. Das zunächst Negative der Arbeit, so heißt es bei Marx, besteht darin, dass das Maß der Arbeit äußerlich gegeben ist, „durch den zu erreichenden Zweck und die Hindernisse, die zu seiner Erreichung durch die Arbeit zu überwinden“ sind (Marx 1967, 191). Überwindung von Hindernissen an sich, so Marx, ist aber „Betätigung der Freiheit“ des Menschen, und der zu erreichende Zweck ist keine negative Einschränkung dieser Freiheit, wenn es sich um Zwecke handelt, „die das Individuum sich selbst (...) setzt“. Solcherart verstandene Arbeit dient der „Selbstverwirklichung“ und der notwendigen „Vergegenständlichung des Subjekts“ durch Schaffung eines Produktes und ist daher Ausdruck „realer Freiheit“ (Marx 1967, 191). Marx findet für diesen Arbeitsbegriff den Begriff der „freien Arbeit“, und es sicherlich kein historischer Zufall, dass dieser Begriff „Freier Arbeit“ unmittelbar von der ästhetischen Produktion inspiriert ist. Auch der Komponist, so Marx, arbeitet und spielt nicht etwa herum; Komponieren ist „verdammtester Ernst, intensivste Anstrengung“ (Marx 1967, 192). Diese Arbeit - sofern denn ihr alleiniger Zweck nicht der Broterwerb ist - ist freie Arbeit, weil ihr Ziel und ihr Zweck, ihre Verfahrensweisen und ihr Ergebnis eine Vereinigung von Spontaneität und Zweckrationalität bildet, die in anderen Formen „unfreier“ Arbeit so nicht anzutreffen ist. Im Anschluss an P. Bürger ist festzuhalten: „Es geht hier nicht um die zweifellos wichtige Frage, ob und unter welchen Bedingungen die materielle Produktion den Charakter freier Arbeit erhalten kann, sondern darum, eine Kategorie zu finden, die uns erlaubt, künstlerisches Produzieren zu denken, ohne auf die Geniekonzeption zurückzugreifen. Unser Ergebnis: mit Hilfe der Kategorie der freien Arbeit lassen sich Momente bewußter und unbewußter künstlerischer Tätigkeit vermitteln, die der Geniebegriff metaphysisch zur Einheit bringt“ (Bürger 1983, S.112)

Als „Marxist“ in diesem Sinne zeigt sich übrigens auch der Pragmatist John Dewey. In *Kunst als Erfahrung* kennzeichnet er einerseits die ästhetische Erfahrung als die vollständigste und befriedigendste Form von Erfahrung überhaupt (Dewey 1988, Kapitel 1). Andererseits kritisiert er heftig die moderne Arbeitswelt und das kapitalistische System, in dem die Menschen in ihrer Arbeit nicht mehr in der Lage sind, vollständige und befriedigende Erfahrungen zu machen (Kapitel 14). Kunst ist somit der Prüfstein, ob Menschen überhaupt noch zu dieser Art von Erfahrung in der Lage sind, und ein „pädagogisches“ Mittel, die Erfahrungsfähigkeit zu vertiefen. Das Ziel Deweys, die Grenze zwischen ästhetischer Produktion und Warenproduktion niederzureißen, führt jedoch zu einer Unschärfe der Bestimmung des Ästhetischen. „Achtet ein umsichtiger Handwerker bei der Ausübung seines Berufes darauf, dass er seine Arbeit einwandfrei und für sich selbst zufriedenstellend ausführt, und behandelt er sein Material achtsam und liebevoll, so ist seine Arbeit eine künstlerische Tätigkeit“ (Dewey 1988, S.11 f.). Die Gefahr, ästhetische Produktion in die Nähe des gediegenen „Kunsthandwerks“ zu rücken, liegt hier auf der Hand.

5. Elemente musikalisch-ästhetischer Produktion

Die für Marx natürlich relevante Frage, wie denn die unfreie Manufaktur- und Industriearbeit in freie Arbeit umzuwandeln sei, interessiert an dieser Stelle jedoch nicht. Entscheidender ist vielmehr, dass sich mit dem Konzept der freien Arbeit ein Ansatz anbietet, der die positiven Momente der Genieästhetik bewahrt, der jedoch ohne deren Zumutungen und ohne die quasi-religiösen Verbrämungen der idealistischen Ästhetik auskommt. Auf folgende Strukturmomente wären dabei m.E. nach besonders zu achten:

- Das *Ziel* der Produktion ist sowohl in der ästhetischen, als auch in der industriellen oder handwerklichen Produktion gegeben. Das Moment der Zielgerichtetheit ästhetischer Produktion ist aber nicht im selben Sinne zweckrational. Das Ziel der Arbeit kann sich verändern, es entsteht im Arbeitsprozess oftmals neu und der Prozess bleibt offen für Zufälle - all dies Eigenschaften der ästhetischen Produktion, die in anderen Feldern geradezu kontraproduktiv wirken würden.
- Der *Bewertungsmaßstab* für ein ästhetisches Produkt ist gleichfalls anders als bei anderen Produktionen. In letzteren ist die Produktion gelungen, wenn das angestrebte Ziel erreicht wurde. Auch im Falle ästhetischer Produktion geht es natürlich darum, ob die Produktion als „gelungen“ zu bewerten ist, aber diese Gelungenheit hängt nur teilweise vom gesetzten Ziel ab. Das produzierte Musikwerk allein bildet den Maßstab für seine Gelungenheit.
- Das verwendete *Material* ist gleichfalls im industriellen oder handwerklichen Produktionsprozess dem Erreichen des Zieles untergeordnet. Diese Prozesse sind deutlichster Ausdruck menschlicher Naturbeherrschung, die sich in Form der Umwandlung vorher gegebenen Materials vollzieht. In der ästhetischen Produktion kann man hingegen von einem Eigensinn des akustischen Materials sprechen, das auch noch in den ausgefeiltesten Produktionen serieller Musik nicht ganz ausgelöscht werden kann. (Allerdings ist auch das musikalische Material immer kulturell vorgeprägt; auch die musikalische Produktion ist keine einfache Versöhnung mit der Natur!)
- Schließlich spielt auch das verwendete *Werkzeug* in beiden Prozessen eine unterschiedliche Rolle. Werkzeuge und Maschinen verkörpern in industriellen und handwerklichen Herstellungsprozessen die sedimentierte technisch-rationale Vernunft der Gesellschaft, hinter der die Subjektivität des Handwerkers oder Arbeiters zurücktritt. In ästhetischen Produktionsprozessen bleibt die dienende Funktion des Werkzeugs zumindest stärker erhalten, wenn auch hier wiederum nicht gelehnet werden kann, dass die technische Entwicklung von Musikinstrumenten oder Computern wiederum einen starken Einfluss auf die Möglichkeiten der Produktion ausübt.
- Die oben schon angedeuteten Einschränkungen deuten darauf hin, dass auch der ästhetische Produktionsprozess sich nicht im luftleeren Raum subjektiver Selbstentfaltung abspielt. Ästhetische Produktion ist immer auch auf *Gesellschaft* bezogen, insofern sie auf Traditionen und Techniken aufbaut, sich vielleicht gegen diese wendet, und die ästhetischen Produkte einem öffentlichen Raum zuführt, in dem über ihre Gelungenheit verhandelt wird. Die individuelle Arbeit ist Teil einer

gesellschaftlichen Arbeit, mit der sie auf oft verschlungene Art und Weise verbunden bleibt.

Modus der Arbeit	Ziel	Bewertungsmaßstab	Materialbearbeitung
<i>Handwerkliche Arbeit</i>	Gegeben	Erreichen des Ziels	Umwandlung des Materials (Naturbeherrschung)
<i>Ästhetische Arbeit</i>	Gegeben (offen, oft zufällig, entsteht oft auch im Prozess)	Gelungenheit des Kunstwerks (nicht vom Ziel abhängig)	Eigensinn des Materials; jedoch kulturell vorgeformt (Tonsystem)

Ausblick: Die Zukunft der Produktion

Damit komme ich zum Schluss und zu einem kleinen Ausblick: Die formalen Bedingungen musikalisch-ästhetischer Produktion, von denen ich gesprochen habe, haben nicht zuletzt den gewichtigen Nachteil, dass sie in Opposition zu anderen Formen gesellschaftlicher Produktion entwickelt wurden. Was, so wäre abschließend zu fragen, geschieht mit der ästhetischen „freien“ Arbeit, wenn die Arbeitsformen, so wie sie die moderne Industriegesellschaft entwickelt hat, in der radikalen oder auch Post-Moderne nahezu verschwunden sind? Anders formuliert: Welches ist der Stellenwert ästhetischer Produktion, wenn Arbeit an sich ihre Bedeutung für die Menschen verloren hat, wenn eine konstant hohe Arbeitslosigkeit herrscht oder Formen von Unterbeschäftigung, wenn der Job nur noch dazu dient, das nötige Geld für Urlaub und Freizeit zu beschaffen? Bürgerliche Theoretiker wie Marx konnten noch selbstverständlich von der anthropologischen Notwendigkeit der Arbeit ausgehen; einem antiken Sklavenhalter oder einem barocken Aristokraten wäre diese Idee völlig absurd vorgekommen. Die Vorstellung, ästhetische Produktion sei ein Modus der Arbeit, der als bildungsrelevant anzusehen ist, verschwindet vermutlich mit der bürgerlichen Gesellschaft. Damit hätte ästhetische Produktion aber auch ihren Platz in bildenden Institutionen wie der Schule verloren. Wenn es eine Opposition zu Arbeitslosigkeit und Unterbeschäftigung gibt, dann wäre dies jedenfalls keine ästhetische mehr.

Literatur

- Adorno, Th. W. (1971): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.
 Bürger, P. (1983): *Zur Kritik idealistischer Ästhetik*, Frankfurt a. M.
 Dewey, J. (1988): *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M.
 Elliott, D. J. (1995): *Music Matters. A New Philosophy Of Music Education*, Oxford/NY
 Elliott, D. J. (1996): Musical Education in Finland: A New Philosophical View. In: *Finnish Journal of Music Education*, Vol.1, No. 1, 6-22
 Habermas, J. (1969): Arbeit und Interaktion. Bemerkungen zu Hegels Jenenser „Philosophie des Geistes“. In: Habermas, J.: *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*. Frankfurt a. M., 9-47.

- Hegel, G. W. F. (1970): Werke in 20 Bänden. Band 13: *Vorlesungen zur Ästhetik I*. E. Moldenhauer; K. M. Michel (Hrsg.), Frankfurt a. M.
- Jauß, H. R. (1991): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M.
- Kaiser, H. J. (1993): Zur Entstehung und Erscheinungsform „Musikalischer Erfahrung“. In: Kaiser, H. J.; Nolte, E. & Roske, M. (Hrsg.): *Vom pädagogischen Umgang mit Musik*, Mainz, 161-176
- Kant, I. (1973): Werkausgabe in 12 Bänden. *Band 10: Kritik der Urteilskraft*. W. Weischedel (Hrsg.), Frankfurt a. M.
- Kaulbach, F.; Arndt, A.; König, R (1989): Artikel „Produktion“. In: Ritter, J.; Gründer K. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.7 Darmstadt, S. 1418-1438.
- Kramer, W. (1997): Musik erfinden. In: Helms, S.; Schneider, R.; Weber, R. (Hrsg.): *Handbuch des Musikunterrichts*. Sekundarstufe I, Kassel, S. 335-363.
- Kulenkampff, J. (1996): Ästhetische Erfahrung – oder was von ihr zu halten ist. In: Freudiger, J.; Glaeser, A.; Petrus, K. (Hrsg.): *Der Begriff der Erfahrung in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, München.
- Marx, K. (1967): *Texte zu Methode und Praxis III*. Der Mensch in Arbeit und Kooperation (Aus den Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie, 1857/58), Reinbek
- Nykrin, R. (1978): *Erfahrungerschließende Musikerziehung*, Regensburg
- Nimczik, O. (1997): Erfinden von Musik. In: Helms, S.; Schneider, R.; Weber, R. (Hrsg.): *Handbuch des Musikunterrichts*. Sekundarstufe II, Kassel, S. 169-188.
- Regelski, Th. (1996): Prolegomenon To a Praxial Philosophy of Music and Music Education. In: *Finnish Journal of Music Education*, Vol.1, No. 1, 23-40
- Rolle, Chr. (1999): *Musikalisch-ästhetische Bildung. Über die Bedeutung ästhetischer Erfahrung für musikalische Bildungsprozesse*, Kassel.
- Schelling, F. W. J. von (o. J.): *System des transcendentalen Idealismus* (Ausgewählte Schriften Bd.1, 1794-1800), Frankfurt a. M.
- Schleuning, P. (1984): *Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich*, Reinbek bei Hamburg.
- Seel, M. (1996): *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M.
- Shusterman, R. (2000): *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca & London
- Vogt, J. (1999): David J. Elliotts „Praxiale Theorie der Musikerziehung“. Versuch einer kritischen Annäherung, in: *Musik & Bildung*, 3, 38-43
- Wallbaum, Chr. (2000): *Produktionsdidaktik und ästhetische Erfahrung*. Zur Funktion ästhetischer Produkte und musikalische Techniken bei der didaktischen Gestaltung musikalischer Erfahrungssituationen. Hamburg, Diss. 1999 (= Produktionsdidaktik im Musikunterricht. Perspektiven zur Gestaltung musikalischer Erfahrungssituationen. Kassel)
- Warning, R.; Fabian, B. Ritter, J. (1974): Artikel „Genie“ In: Ritter, J. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.3, Darmstadt, 279-309.
- Weber, R. (1994): Erfinden von Musik. In: Helms, S.; Schneider, R.; Weber, R. (Hrsg.): *Neues Lexikon der Musikpädagogik*, Kassel, S. 64-66.