de Hitler envers Orff prime l'habileté opportuniste du compositeur).

L'autre mérite de cet ouvrage réside dans sa contribution à la réflexion sur le concept de continuité / discontinuité historique. Il se conclut sur une évocation de l'après 1945, marquée à la fois par un ostracisme esthétique à l'Ouest (réception de Schönberg et du jazz) et par l'exploitation du prétendu danger formaliste à l'Est : autant de combats et de haines esthétiques qui se greffent sur les débats violents de la République de Weimar.

Dans ce long périple historique, Kater n'échappe pas à la redite, ce qui apparaît inévitable vu la structure indépendante des chapitres. C'est aussi le cas dans le long chapitre terminal qui transporte le lecteur dans le tunnel de la dénazification et de la reconstruction d'après-guerre. Il apparaît sur ce point légitime d'analyser l'évolution des concepts de *Deutsche Musik* et de *Neue Musik* de 1910 à 1960, comme il est utile de souligner à quel point la dénazification fut inachevée voire dérisoire dans le secteur musical, épargnant des personnalités aussi compromises que Wolfgang Boetticher ou Friedrich Blume, que l'on retrouve encensés dans les jubilés universitaires des années 1990.

On regrettera l'absence, dans cette galerie de portraits, d'Anton Webern, acteur majeur de la *Neue Musik* ayant succombé aux sirènes du Reich hitlérien. Et si les analyses de Kater se révèlent souvent judicieuses, certains commentaires qui frisent la familiarité (« l'empoté Wilhelm Rode », « le vénal Furtwängler », « le vieux compositeur hargneux » (Schönberg), des formules réductrices (« Si le Troisième Reich avait eu un Prix Staline, Carl Orff l'aurait reçu »), voire inutiles (« Comment se fait-il que Schönberg s'entendît si bien avec Ernst Krenek, un compositeur émigré viennois, mais non juif ? ») affaiblissent la solidité du propos, de même qu'un certain nombre d'erreurs factuelles (*Marie Galante* de Weill n'est pas terminée en 1935 mais l'année précédente ; ce dernier n'est pas l'étudiant de Humperdinck en 1920 mais en 1918 ; il est par ailleurs fort peu probable que le Bauhaus ait été relocalisé à Dessau au début des années 1930 alors que les nazis y tenaient le haut du pavé ; on se perd entre Hans et Manfred Frank dans le contexte des relations de Pfitzner à Cracovie ; la chronologie autour de Siegfried Wagner, disparu en 1930, semble hasardeuse dans le contexte de Hans Pfitzner en 1939…). Malgré les quelques erreurs qu'on y trouve (*Mahagonny* de Weill n'a pas été créé en 1931 mais en 1930, et non à Berlin mais à Leipzig…), l'édition française de cet ouvrage comble un vide certain en la matière et contribue à ranger l'étude de Kater parmi les classiques sur la période.

Pascal Huynh

Kunstwelt – Mediale und systemische Konstellationen

Hans Zitko
Hamburg: Philo Fine Arts 2012 (Fundus-Bücher 191), 483 S.

Dass die Kunstwelt den Bach hinunter geht oder, im monetären Jargon ausgedrückt, erheblichen Inflationsprozessen ausgesetzt ist, ist keine neue These. Allgegenwärtig ist die Kritik an einzelnen Gegebenheiten der Kunst wie dem Geld, der Werkästhetik, dem Künstlerbild, der gesellschaftlichen Relevanz oder dem Fortschrittsgedanken – auch in der neuen Musik. Der Frankfurter Philosoph und Soziologe Hans Zitko hat nun mit *Kunstwelt – Mediale und systemische Konstellationen* eine umfassende und auf systemtheoretische und wahrnehmungspsychologische Begriffe gestützte Analyse der Kunstwelt, insbesondere der Sphäre der Bildenden Kunst, vorgelegt. Der virtuelle Vergleich beider Sphären, der Kunstwelt und der Musikwelt, enthält hierbei wichtige Einsichten.

Ausgehend von einer detaillierten geschichtlichen Analyse der vier für Zitko relevanten Faktoren in der Kunst, die heute ein «dezentriertes System intermedialer Beziehungen» bilden – namentlich Geld, Wissensbestände, Formen der Präsentation und institutionelle Macht –, diagnostiziert er für die zeitgenössische Kunst das, was sich aus Sicht vieler Soziologen sowieso schon als gesellschaftliche Gesamttendenz beobachten lässt: Die durch die monetäre Ökonomie evozierte Wahrnehmung von Objekten im Modus der Vergleichbarkeit und Austauschbarkeit, dem ein Denken in Funktionen und Relationen folgt, lässt sich in jeglichen sozialen Interaktionsprozessen nachweisen und somit auch in der Kunst. Zwei Beispiele monetärer Wahrnehmungsweisen: Zu Zeiten von Ständegesellschaften besassen Waren noch einen Substanzwert, Werke

wurden nach Kriterien geschaffen und wahrgenommen, was zum Beispiel eng mit den höfischen Gepflogenheiten, einem Stil etwa, verknüpft war. Gegenwärtig existieren Werte allein in Abhängigkeit zum Begehren der Rezipienten. Dem Umgang mit (Kunst-)Objekten liegt – von Zitko treffend formuliert – keine Verfahrensgerechtigkeit mehr zugrunde.

Zitko spitzt die Willkürlichkeit künstlerischer Erscheinungen noch zu: Die zeitgenössische Kunstwelt steckt in einer heftigen Legitimationskrise, bei der alle darin verstrickten Akteure, wie das Geld, das Wissen, die Präsentation und schliesslich auch das präsentierte Objekt, nur noch Zulieferer für den Fortbestand der Kunstwelt sind. Diese ernüchternde These knüpft an die derzeit im Rahmen aktueller Musik diskutierten Möglichkeiten von Kritik an. Alte Wahrnehmungsweisen von Kunst, wie die der autonomen Werkästhetik, die auf die intrinsischen Eigenschaften der produzierten Objekte schaut, überleben weiterhin, aber nur, so Zitko, als eine von vielen kompensatorischen Strategien, um die allgemeine Irritation, die das System Kunst umgibt, kurzweilig zu verdrängen. Am Beispiel des sich in Extase bewegenden Kunstmarktes zeigt Zitko auf, dass heute werkästhetische Wertschätzungen entstehen, bei denen sich die Dynamiken des Geldes und des Investmentbetriebs (das Museum ist heute eine (An-)Sammlung von Wertanlagen, die mittels ihrer Präsentation im Wert steigen) mit alten ästhetischen Wahrnehmungsweisen des Religiösen und Erhabenen vermischen. Möglichkeiten der Kritik an solchen Wahrnehmungsweisen, so wie sie beispielsweise Harry Lehmann in *Autonome Kunstkritik* (Berlin: Kadmos 2012) sieht und fordert, werden bei Zitko negiert. In einem System, das in keinster Weise autonom verfährt, wird auch kein Teilsegment wie die Theorie autonom wiederaufleben können. Das poststrukturalistische Schreiben sei etwa eine suggestive Methode und damit nur ein weiterer Präsentationsrahmen für Werke.

Solche In- und Deflationsprozesse (die derzeitige Marktkunst erinnert an den Wertverlust während der Weltwirtschaftskrise der dreissiger Jahre) halten das Kunstsystem und damit auch die in ihm flottierenden Objekte in Bewegung. In diesen sich nie abschliessenden Prozessen erlangt Zitko eine brillante und gleichsam verstörende Definition von Kunst: Allein die sich verändernden Konstellationen der für die Kunst relevanten Faktoren des Geldes, des Wissens, der Präsentation und der Macht entscheiden über die je spezifische Wahrnehmung eines Kunstwerkes.

Trifft all das auch auf die Sphäre neuer Musik zu? Dass die Finanzierungsstrukturen von Komponisten oft eher ans höfische Mäzenatentum erinnern und musikalische Werke keinem vergleichbaren Kunstmarkt unterworfen sind, scheint die Rolle des Geldes für die Produktion und Rezeption zunächst einmal zu lindern. Aber unterstützt diese Sachlage einer altertümlichen Verfahrensgerechtigkeit nicht auch eine entsprechende Wahrnehmung der Musik im Konzert? Wird eventuell gerade mit dem modernen Mäzenatentum und Konzertwesen die illusionäre Glocke einer autonomen Kunst und Kunstkritik aufrechterhalten? Die radikale Öffnung zu einer Entinstitutionalisierung der neuen Musik wäre für Zitko vermutlich keine Alternative. Nach ihm gründet auch die Wahrnehmung und Produktion der subversivsten Kunst auf monetären Wahrnehmungsstrukturen; die durch die Erfahrung des Musealen verstärkte Rationalisierung der Wahrnehmung kann nicht abgeschaltet werden. Sein gegen Schluss einzig positiv diskutiertes Beispiel, die Kontext-Kunst eines Allan McCollum (Peter Ablinger wäre in der neuen Musik vermutlich sein Pendant), führt die wenigen verbliebenen Möglichkeiten von zeitgenössischer Kunstproduktion exemplarisch vor: McCollum thematisiere die «ästhetische Auszehrung und Entleerung von Gegenständen, die in der Rationalität der Ökonomie ihre Voraussetzungen haben», indem er «Objekte als bloße Leerformeln» ausstelle. Allein der Kontext – also das dezentrierte System von Geld, Wissen, Präsentation und präsentiertem Objekt – setzt dem sinnentleerten Etwas wenig, aber zumindest Sinnfälliges entgegen: dass dies «Exponenten einer symbolisch und ökonomisch arrivierten Kunst» seien – egal, was dort in der Galerie oder im Konzert an (Klang-)Objekten in Erscheinung tritt. Da fragt man sich: Was zum Teufel interessiert an der Kunst noch, wenn sie nur inhaltlich entleert erfolgreich bestehen kann? Da sehnt man sich plötzlich doch wieder in die ruhigeren Gewässer der neuen Musik zurück. Doch auch dieser Weg versperrt sich nun aufgrund besseren Wissens. Was bleibt, ist die Ambivalenz, wofür man Zitko weder hassen noch ihm danken kann.

Bastian Zimmermann