Mit den Ohren denken

Adornos Philosophie der Musik

Herausgegeben von
Richard Klein und
Claus-Steffen Mahnkopf

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Mit den Ohren denken : Adornos Philosophie der Musik /
hrsg. von Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf. –
1. Aufl. – Frankurt am Main : Suhrkamp, 1998
(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 1378)
ISBN 3-518-28978-0

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1378
Erste Auflage 1998
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1998
Suhrkamp Taschenbuch Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere, das
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen
sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.
Druck: Wagner GmbH, Nördlingen
Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 03 02 01 00 99 98

Richard Klein
Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des »Versuch über Wagner« 167

Friedrich A. Uehlein
»Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer ...« 206

Martin Geck
Via Beethoven & Schönberg. Theodor W. Adornos Bach-Verständnis 229

Claus-Steffen Mahnkopf
Adorno und die musikalische Analytik 240

III. Perspektiven

Claus-Steffen Mahnkopf
Adornos Kritik der Neueren Musik 251

Christine Eichel
Zwischen Avantgarde und Agonie. Die Aktualität der späten Ästhetik Theodor W. Adornos 281

Henk Borgdorff
Holismus, Wahrheit und Realismus. Adornos Musik-Denken aus amerikanischer Sicht 294

Hans-Georg Nicklaus
Gesang ohne Stimme? Musik ohne Klang? – Adorno und die Medien 321

Ayako Tatsumura
Musik und Natur. Theodor W. Adornos Theorie im Zeitalter der Globalisierung 337

IV. Dokumentation einer Kontroverse

Hans Mayer
Bemerkungen zu einer kritischen Musiktheorie (I) 369

Claus-Steffen Mahnkopf
Adorno und die musikalische Analytik

Der intensiven Beschäftigung mit der philosophischen Ästhetik Adornos auf seiten der etablierten geistes- und sozialwissenschaftlichen Diskurse entspricht keine ebenso sachhaltige Rezeption auf seiten der mit Musik Befaßten. Gleich ob Praktiker, Komponist, Musiktheoretiker oder Musikwissenschaftler, stets kennzeichnet sie ein höchst ambivalentes Verhältnis zu den Musikalischen Schriften Adornos, zu seiner Wirkung und Nachwirkung bis heute, eine Ambivalenz, die sich in – phasenbedingten – Idealisierungen und Introjektionen genauso äußert wie in Verdrängungen und Verleugnungen. Die Schieflage zwischen dem philosophisch-geisteswissenschaftlichen und dem musiktheoretischen Diskurs liegt nicht zuletzt daran, daß für die Musik Adornos Auftreten einen weitaus höheren Grad an Irritation bedeutet als für die Philosophie, in deren Schrift- und Reflexionskultur Adorno eingebettet ist. Adornos Schriften zur Musik implizieren Forderungen an das musikalische Denken, die, weniger umstürzlerisch als vielmehr wissenschaftstheoretisch plausibel, für die Musik einen schockhaften Eingriff bedeuten müssen. Adornos Musikalische Schriften fordern mit der Emphase eines ›literarisierten‹ Philosophierens ein neues Verhältnis zur musikalischen Analytik – und zwar sowohl für Musik-›Wissenschaftler‹ wie für alle über Musik Denkende, also auch und gerade für Philosophen und Ästhetiker. Musikalische Analytik soll hier verstanden sein als die Konkretion des Allgemeinen am Werk selber, das im Falle der Musik ein *Noten*text ist. Musikalische Analytik ist im weitesten Sinne die wie immer methodisch ausgerichtete Arbeit mit Musik als einem Werk in concreto.[1] Diese Arbeit wird von Adorno mit Postulaten verbunden, die alles andere als in selbstverständliche Praxis, auch nicht in der Musikwissenschaft, umgesetzt sind

1 Damit soll lediglich darauf aufmerksam gemacht werden, daß, wird über Komponisten und ihre Werke verhandelt – und dies ist in den allermeisten Fällen so –, die Werke in der überlieferten Gestalt, also vor jeder (notwendigerweise kontingenten) Aufführung, die Basis für die argumentative Bezugnahme bilden müßten.

und daher, solange sie nicht substantielle Wirklichkeit werden, Adorno (in dieser Hinsicht) ungebrochene Aktualität sichern.

1. Alle Reflexion von Musik, gleich, ob sie ästhetisch, historisch, wissenschaftlich, analytisch oder ›poetisch‹ ausfällt, bedarf der *materialen* Vermittlung durch die musikalischen Werke selber. Dies dünkt selbstverständlich, ist aber, sowohl im wissenschaftlichen Schrifttum als auch in der begrifflichen Reflexion über Musik, seltene Ausnahme: Die analytische Arbeit verbleibt im Stadium der Exemplifizierung und des Verweises und fungiert nur in den wenigsten Fällen als Begründungsinstanz. Da aber sowohl der kategoriale Hiatus von Sprache und Musik methodisch überwunden, wenigstens überbrückt und der verbreitete Analphabetismus in der musikalischen Orthographie zurückgedrängt werden müßten, bedeutet Adornos Postulat sowohl den geeigneten Ausgangspunkt als auch eine gewaltige, erstrangige und bis heute nicht eingelöste Herausforderung an die interdisziplinäre Koordination im Wissenschaftssystem zwischen auf begriffliche Reflexion spezialisierten Disziplinen und denen der musikalischen Konkretion (Komposition, Musiktheorie, musikalische Analyse).[2]

2. Alle ästhetische Reflexion über Musik wäre mit *systematischen* Fragen zu verbinden, eine Forderung, die aus philosophischer Sicht so selbstverständlich ist, wie sie dem historiographischen Paradigma der traditionellen Musikwissenschaft fremd bleiben muß.[3] Solange Musik lediglich in ihrem unmittelbaren historischen Kontext – und zwar mit rezeptionsästhetischen Mitteln

2 So ist es möglich – aber nicht im Sinne Adornos –, ein Buch über neue Musik im Zeitalter postmoderner Verschiebungen zu schreiben (ein Buch, das keineswegs bloß abstrakte Reflexion anbietet, sondern durchaus Realität ›greift‹), ohne auch nur ein einziges Mal auf *konkrete* Werke, Komponisten, Stile bzw. Ästhetiken einzugehen. (Vgl. Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt a. M. 1987)

3 So deutet Albrecht Riethmüller (*Theodor W. Adorno und der Fortschritt in der Musik*, in: Wilfried Gruhn [Hg.], *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, Regensburg 1989) Adornos Strawinskykritik der »Philosophie der neuen Musik« als historisches Zeitdokument, als literarisches Ereignis, ohne auf den kompositionstechnischen Diskurs und den systematischen Kontext der ›Dialektik der Aufklärung‹, also auf jene Fragen in rekonstruktiver Absicht einzugehen, die Adorno stellte. (Vgl. die Arbeit von Larson Powell in diesem Band)

und dem Rekurs auf jeweils zeitgenössische Musiktheorien – betrachtet wird, ist es schwerlich möglich, systematische und synoptische Fragen – etwa der Kompositionstechnik, der Poetik, der Strukturanalogien, der ästhetischen Problemzusammenhänge etc. – zu stellen. Damit begibt sich aber die Musikforschung des Entscheidenden: ›allgemeine‹ und strukturelle Fragen an die Musik zu richten, Beziehungen innerhalb der Musikgeschichte insgesamt herzustellen, Synchrones mit Diachronem zu verbinden, Wandelbares von Konstantem zu trennen, kurz: Musik in ihrer Vielfalt als »intensive Problemgeschichte« (Benjamin) zu begreifen. Das historiographische Paradigma ortet zwar Musik chronologisch, diese bleibt aber aufgrund fehlender Geschichtstheorien und einer mangelnden Anbindung an eine ›Gegenwartsphilosophie‹ bzw. ohne eine Vermittlung von Geschichtlichem und Strukturellem und ohne eine philosophische Klärung ästhetischer Grundbegriffe isoliert und deswegen geradezu ortlos. Die ›Wissenschaft‹ der Musik verfehlt paradoxerweise durch einen verhängnisvoll überstarken, weil systematisch unreflektierten Geschichtsbezug, wissenschaftlich wie künstlerisch, den Gegenstand sowohl in dessen Geschichtlichkeit als auch in dessen ›Gegenwärtigkeit‹. Dieser verharrt – immer noch – in schaler, geschichts- und gegenwartsfremder Abstraktheit.[4]

3. Analytische Reflexion über Musik, die ihren Ausgang an konkreten kompositorischen Fragen nimmt, müsse in Aussagen über *künstlerische* Gehalte münden. Eine solche Praxis, in der Literaturwissenschaft etwa völlig selbstverständlich, bleibt in der Musikwissenschaft (vielleicht aufgrund der unsicheren Basis im Analytischen, vielleicht infolge der Abschneidung von den übrigen ›philosophischen‹ Disziplinen) entweder zugunsten bloßer technischer Deskription aus[5] oder wird von ›frei schwebender‹, sach-

4 Die Musikwissenschaft hat insofern die ›moderne‹ Wende der Wissenschaftstheorie nicht nachvollzogen, als sie das Verhältnis von »Erkenntnis und Interesse« (Habermas) nicht reflektiert, also die Bedingtheit des wissenschaftlichen Gegenstandsbereichs und der Deutungsmuster nicht nur durch den heutigen hermeneutischen Standpunkt, sondern auch durch jene Interessenkonstellationen, die, vor allem in einer Kunstwissenschaft, allererst sinnvolle Fragestellungen hervorbringen. Diese müßten gerade im Dienste wissenschaftlicher Objektivierung bewußt gemacht werden.

5 Ein Beispiel für die Askese hinsichtlich künstlerischer Deutung – gerade

lich fundierungsloser Interpretatorik ersetzt. Adornos eigenes zwischen den Disziplinen vermittelndes Denken gibt hierbei – unbeschadet seiner persönlichen Präferenzen – ein Vorbild für die Artikulation der Vermitteltheit der Sache in sich ab.

4. Musikalische Analytik orientiert sich am »fortgeschrittenen Stand des kompositorischen Bewußtseins«, das sich in der *Neuesten* Musik artikuliert. Dies ist eine (starke) These, die unvermindert Aufgeregtheiten provoziert und an anderer Stelle diskutiert, gegebenenfalls verteidigt oder reformuliert werden müßte. Im Kontext eines »neuen Begriff(s) von Analyse«[6] reicht, ohne die Brisanz zu schmälern, die schwächere Lesart, derzufolge man die ›neueste‹ Musik – und damit deren Reflexionspotential – so genau ›kennt‹ wie die übrige Musik auch. Dies ist jedoch ein Ansinnen, das sowohl bei der akademischen Musikologie als auch bei den Philosophen schiere Utopie zu bleiben verdammt scheint.[7] Daß man, wo auch immer, wenigstens auf dem ›neuesten‹ Stand der Entwicklung der jeweiligen Eigenlogik ist, dazu bedürfte es keiner umständlichen Wissenschaftstheorie und ist dennoch für die Musik geradezu unüblich: Musikwissenschaft begnügt sich mit deren Geschichtlichkeit in einer Art und Weise, die dem von Nietzsche kritisierten »archivierenden« Charakter der Historie gefährlich nahe kommt.

5. Musikalisches Denken ist mit einer modernen *geschichtsphilo-*

bei einer Musik, die wie kaum eine andere eine solche erheischt – ist der Sprachgebrauch Hermann Danusers angesichts von Gustav Mahlers »Lied von der Erde«, der kaum mehr zuläßt, als von »Lebenssymbolischem« oder »Todessymbolischem« zu sprechen. (*Gustav Mahler. Das Lied von der Erde*, München 1986 [= Meisterwerke der Musik, Heft 25]) Vgl. für einen ›anderen‹ Typus von Sprache: Hans Wollschläger, *Der Abschied des Liedes von der Erde. Zu Mahlers Spätwerk*, in: Musik & Ästhetik 3 (1997).

6 Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Frankfurt a. M. 1977, S. 8. Vgl. auch Theodor W. Adorno, *On the Problem of Musical Analysis*, trans. with introduction and notes by Max Paddison, in: Music Analysis 1/2 (July 1982); das deutsche Original (*Zum Problem der musikalischen Analyse*, Vortrag vom 24. 2. 1969 [Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a. M.]) ist bislang nicht veröffentlicht.

7 Welcher Philosoph, welcher Wissenschaftler besucht, wie einst Adorno, etwa die Darmstädter Ferienkurse und reagiert darauf *unmittelbar* publizistisch?

sophischen Fragestellung zu koppeln. Diese Adornosche Forderung ist sicherlich die prekärste und am schwierigsten umsetzbare. In ihr liegt der heftig umkämpfte Begriff des »Materialfortschritts«, der nicht zuletzt im postmodernen Zeitalter der »parallel universes«[8] einer Fragwürdigkeit ausgesetzt wurde. In ihr treffen sich zeitphilosophische Theoreme mit gesellschaftkritischen Diagnosen, ästhetische Voraussetzungen mit Präferenzen für bestimmte Komponisten und Gattungstraditionen, musikalische Idiosynkrasien mit Fragen des ›Geschmacks‹. Dieser Knoten kann an dieser Stelle nicht entwirrt, aber es kann festgehalten werden, daß die Theorie des Materials, die Adorno skizziert hat, eine Theorie der Tonalität impliziert, die mit dem historischen Abstand möglich ist und entwickelt werden müßte – genauso wie eine Theorie der Atonalität als eines emphatischen Gegenentwurfs, als Theorie des 20. Jahrhunderts. Denn erst wenn die theoretischen Grundlagen von Tonalität und Atonalität, das Verhältnis von Material und seiner ›Entfaltung‹ in der historischen Zeit geklärt sind, kann dessen strukturelles Potential auf einen möglichen historischen Richtungssinn hin interpretiert, mithin ›Fortschrittliches‹ und ›Rückschrittliches‹ analysiert werden. Aufgrund des *internen* und nicht bloß äußerlichen[9] Verhältnisses von Material qua Stoff und qua Technik ist Adornos Materialbegriff – wie überhaupt seine Theorie historischer Evolution – auf eine Theorie der Tonalität und eine der A-Tonalität[10] angewiesen. Und: erst dann kann sowohl die kritische Spitze, ohne die der Materialbegriff liberalistisch eingeebnet würde, ›gerettet‹ als auch die Möglichkeit der Erkenntnis derjenigen Avanciertheiten angemessen genutzt werden, die für die produktiven Zukunftsanschlüsse sorgen.[11]

8 Vgl. Brian Ferneyhough, *Parallel universes*, in: *Ästhetik und Komposition*, hg. von Gianmario Borio und Ulrich Mosch, Mainz 1994 (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. xx).

9 Darin liegt der postmoderne Gebrauch des historisch tradierten Materials. Vgl. zur Selbsttransformation des Materials in der condition posttraditionelle meinen Aufsatz *Adornos Kritik der Neueren Musik* in diesem Band.

10 Sie müßte eine Theorie des Serialismus (als deren Zuspitzung) integrieren können.

11 Vgl. für die Verdrehung des historischen Richtungssinnes: Carl Dahlhaus, *Vom Altern einer Philosophie*, in: Ludwig von Friedeburg/Jürgen

Adornos Musikalische Schriften bewegen sich zwischen diesen Polen: Analytik, Systematik, Hermeneutik, Geschichtsphilosophie und radikale Gegenwartserfahrung.[12] Daß in den Einzelschriften die Gewichtungen erheblich divergieren, mag erklären, warum bald der eine den einen Pol, bald der anderen einen zweiten unberücksichtigt glaubt. Ohne dieses Feld aus fünf Kraftzentren auf eines fokussieren zu wollen, kommt doch der Analytik eine ausgezeichnete Stellung schon allein deswegen zu, weil sie die am wenigsten praktizierte und am schwersten darstellbare Disziplin ist. (Daß Adorno sich in der *publikatorischen* Präsentation auf die literarische Form der Essayistik beschränkte, mag, neben verlegerischen Überlegungen, auch daran gelegen haben, daß erst mit dem seriellen Denken musikalische Analytik eine Gründlichkeit erlangte, die zuvor undenkbar war.[13]) Adornos musikalische Analytik, solcherart in die Wissenschaftstradition eingeführt, prägt einen neuen *Typus* von Musikologie aus, gleich ob diese als Musik-›Wissenschaft‹, Musiktheorie, Musikphilosophie oder Kompositionstheorie auftritt.

Dabei ist Adornos Ansatz diesen Spielarten des musikalischen Denkens stets voraus. Die Musikwissenschaft pflegt ein historiographisches Paradigma, das systematische Fragen scheut, konnte

Habermas (Hg.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt a. M. 1983. Dahlhaus bemüht den schon damals fragwürdigen Begriff des Gleichgültiggewordenseins des musikalischen Materials aus Adornos Deutung der späteren *tonalen* Musik Schönbergs (»Philosophie der neuen Musik«) als Argument für eine Einordnung der in den 1970er Jahren aufgekommenen »Neuen Expressivität«, die Adornos Materialbegriff eklatant widerspricht. Daß anstelle von deren Kritik anhand des Adornoschen Begriffsapparats eine (nach dessen Kriterien) regressive Ästhetik als Garant der Dahlhausschen Unterstellung, die Philosophie Adornos sei »gealtert«, bemüht wird, mag man als postmodernistische Wende konzedieren – daß dies aber ›mit‹ Adornos Argumenten geschieht, zeigt, wie sehr Dialektik zum willkürlichen Mechanismus eristischer Verdrehungen degradiert werden kann.

12 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *La filosofia musicale di Adorno*, in: Musica/Realtà 53 (Luglio 1997), und ders., *Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie*, in: Zeitschrift für kritische Theorie 8 (1999).

13 Und seither selten zu Traditionen führte (wie beispielsweise zu den ›Musik-Konzepten‹ oder zur ›music theory‹ im angelsächsischen Raum).

bislang künstlerische Deutungen in einen Begriff von Wissenschaft schwerlich integrieren, ohne das eine gegen das andere ausspielen zu müssen, ist vom gegenwärtigen Komponieren abgeschnitten und den Forderungen der materialen Vermittlung alles andere als gewachsen.[14] Die Musikphilosophie umgeht gewöhnlich die materiale Vermittlung zugunsten abstrakter Phänomenologien oder spekulativer Konstruktionen. Der Musiktheorie, sofern sie die Schwelle der Schriftlichkeit erreicht, mangelt es an jener literarischen Dimension, die Adornos Forderung nach sprachlicher Einfühlung in den musikalischen Gegenstand nachkommen müßte. Wenn überhaupt, dann entspricht Adornos Modell einer ›besseren Musikwissenschaft‹ die Kompositionstheorie, verstanden als Fokus von Systematischem, Materialem, Philosophischem, Spekulativem, Wissenschaftlichem und Historischem, eine Kompositionstheorie gleichweg, die alles andere als hochentwickelt und eher eine publizistische Kleinstnische ist.

Das ›Voraussein‹ der skizzierten basalen Forderungen an die musikalische Analytik erklärt die Abwehr Adornos, die sich hartnäkkig nicht nur im Wissenschaftssystem hält. So lehnt die traditionelle Musikwissenschaft vor allem die zweite, vierte und fünfte de facto ab – zumindest sind sie niemals wissenschaftliche Praxis geworden. In der Musikphilosophie, soweit man von ihr überhaupt sprechen kann, nimmt Adorno eine singuläre Position ein, hauptsächlich deswegen, weil er die erste Forderung, die nach materialer Vermittlung, ernst nahm, auch wenn er heutigentags

14 Eine der wenigen Ausnahmen im deutschsprachigen Publikationsraum bildet Reinhold Brinkmann, Musikologe an der Harvard University (z. B. *Johannes Brahms. Die Zweite Symphonie* [= Musik-Konzepte 70], München 1990, und *Schumann und Eichendorff* [= Musik-Konzepte 95], München 1997). Doch: Diejenige Disziplin, die Adornos Forderung nach einer professionellen: sprach- und darstellungssouveränen, detailverpflichteten und kompositionstechnisch bewußten musikalischen Analytik nachkommt, ist weniger die Musikwissenschaft, zwischen deren Stühle Philologie und Historiographie die Analytik fallen muß, als eine ›intelligente‹ Musiktheorie, die auf der Höhe des Komponierens genauso wie auf der der Wissenschaft und der philosophischen Reflexion ist – ein Fach gleichweg, das alles andere als situiert, gar institutionalisiert ist. (Vgl. Ludwig Holtmeier, *Nicht Kunst? Nicht Wisssenschaft? Zur Lage der Musiktheorie*, in: Musik & Ästhetik 1/2 [1997])

vermutlich gründlicher und problematisierender analysierte. Das musikalische Denken im allgemeinen erreicht nur höchst selten die sprachliche Höhe Adornos, ohne welche Sprechen und Schreiben über Musik aber gewaltsam oder hilflos wären. Die Praktiker möchten im Regelfall in ihrem Tun ungestört bleiben, und die Postmoderne in der Musik, wenn sie nicht von vornherein reaktionäre Züge angenommen hat und daher bei Adorno nur das perhorresziert, was sie immer schon perhorreszieren wollte, suchte den bei Adorno unabdingbaren Wahrheitsbezug aller musikalischer Reflexion – den kritischen Impetus genauso wie die Genauigkeit der Argumentation – zu ächten; ein musikalisches Denken im 21. Jahrhundert müßte dem etwas entgegensetzen.

Erst wenn ›Musikwissenschaft‹ – im umfassenden Sinne von Adornos Projekt – gleichsam erwachsen geworden ist, wenn der musikalischen Eigenlogik ein begriffliches Gefüge aus geschichtstheoretischen, kompositorischen, materialtheoretischen, systematischen und poetologischen Denkmodellen, sprich ein sachbezogener und problemadäquater Diskurs entspricht, kann – umgekehrt – die in der »Ästhetischen Theorie« entfaltete Komplementarität von begrifflicher Deutung und nichtbegrifflichem Status der Musik überhaupt zum Tragen kommen. Ich meine damit, daß auch diesseits und jenseits aller musikalischen Analytik die kompositorische Arbeit – weniger das Komponieren, vielmehr dessen Ergebnis in den Werken selber – als manifester ›Geist‹ begriffen werden muß. Denn erst wenn das Bewußtsein, daß zwischen Musik und Ästhetik stets eine unschließbare Differenz liegt, voll ausgeprägt ist, kann man auch auf der Seite der musikalischen Analytik zu jener Höhe gelangen, die wir bei aller großen Musik – gleich welcher Zeit – immer schon voraussetzen.