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

Inhalt

Vorbemerkung . . . . . .

Richard Klein
Statt einer Einleitung: Schwierigkeiten mit
philosophie . . . . . .

I. Begriffe

Günter Figal
Absolut modern. Zu Adornos Verständnis
Kunst . . . . . .

Klaus E. Kaehler
Aspekte des Zeitproblems in der Musikp
Theodor W. Adornos . . . . . .

Yolanda Espiña
Wahrheit als Zugang zur Wahrheit. Die I
immanenten Kritik in der Musikphiloso

Max Paddison
The Language-Character of Music. Some

Reinhard Kager
Einheit in der Zersplitterung. Überlegur
Begriff des »musikalischen Materials« .

II. Werke

Larson Powell
»Das Triebleben der Klänge«. Musik ur
am Beispiel der »Philosophie der neuen

Günter Seubold
Die Erinnerung retten und dem Kitsch
Adornos Mahler- und Berg-Interpretat
Kritik des (Post-)Modernismus . . . .

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
Adornos Kritik der Neueren Musik

Der zentrale Aufsatz Adornos zur Neueren Musik[1] ist die Kranichsteiner Vorlesung »Vers une musique informelle«, gehalten 1961 auf den Darmstädter Ferienkursen inmitten des modernistischen Komponierens und vor dessen Hauptvertretern. Im Kontext dazu stehen vor allem die Aufsätze »Das Altern der Neuen Musik« (1954) und »Form in der neuen Musik« (1966). Adornos Kritik der Neueren Musik ist eine Auseinandersetzung mit dem Serialismus, wie er von der Ersten Darmstädter Schule – voran Boulez und Stockhausen – entwickelt wurde.[2] Die Thematik sei in zwei Schrit-

1 In Absetzung von Neuer Musik, auf deren Epoche sich die »Philosophie der neuen Musik« bezieht, und Neuester, also der Gegenwart.

2 Die Chronologie ergibt folgende Übersicht (Nachweise vgl. Literatur in Anm. 3).

A. Auftreten Adornos auf den Darmstädter Ferienkursen

– August 1950: Seminar *Kriterien der neuen Musik* [nicht erhalten]

– Juli/August 1951: Arbeitsgemeinschaft *Freie Komposition* (anstelle des erkrankten Schönberg; dort lernt er die ›erste‹ serielle Komposition, Sonate für 2 Klaviere op. 1 von Karel Goeyvaerts, kennen); Vortrag *Musik, Technik und Gesellschaft* [eingegangen in: *Musik und Technik*]

– August 1954: *Neue Musik und Interpretation* (zusammen mit Eduard Steuermann und Rudolf Kolisch)

– Mai/Juni 1955: Vortrag *Der junge Schönberg* [Veröffentlichung vorgesehen in: Nachgelassene Schriften]

– Juli 1956: Vorlesung *Schönbergs Kontrapunkt* [Veröffentlichung vorgesehen in: Nachgelassene Schriften]

– Juli 1957: Vorlesung *Kriterien der neuen Musik*

– August/September 1961: Vortrag *Vers une musique informelle*

– Juli 1965: Vortrag *Form in der neuen Musik*

– August/September 1966: Vorlesung *Funktion der Farbe*

B. Veröffentlichungen Adornos zu diesem Thema

– 1949 *Philosophie der neuen Musik*

– 1954 (Vortrag) *Das Altern der Neuen Musik*, erschienen 1955 [jetzt in: Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1973]

– 1957 *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik* [jetzt in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1978]

– 1958 *Musik und Technik* [jetzt in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, a.a.O.]

ten expliziert: in Adornos Antwort auf den Serialismus und im Zukunftsprogramm einer musique informelle. Dabei werde ich nach den Möglichkeiten der Lösung der vom Serialismus aufgegebenen Probleme ebenso fragen wie nach einer zwischenzeitlichen Einlösung von Adornos wie immer zukunftsträchtiger Vision.[3]

– 1959 *Kriterien der neuen Musik* (in: *Klangfiguren*) [jetzt in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, a.a.O.]
– 1960 *Musik und neue Musik* [jetzt in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, a.a.O.]
– 1961 *Vers une musique informelle* (Erstveröffentlichung, überarbeitet und erweitert 1963 für *Quasi una fantasia*) [jetzt in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, a.a.O.]
– 1965 *Schwierigkeiten I. Beim Komponieren* [jetzt in: Gesammelte Schriften, Bd. 17, Frankfurt a. M. 1982]
– 1966 *Form in der neuen Musik* [jetzt in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, a.a.O.]
– [posthum] *Funktion der Farbe* [angekündigt für einen Sonderband der Musik-Konzepte *Darmstadt-Dokumente*]
Quellenangaben zu diesen Texten entfallen im folgenden.

3 Die Musikwissenschaft ist bislang, neben einer verläßlichen Geschichtsschreibung der 1950er und 1960er Jahre, sowohl eine Theorie des Serialismus als auch eine fundamentale des Komponierens und des Verhältnisses von Ästhetik und Technik schuldig geblieben. In jüngster Zeit hat sich die Lage hinsichtlich der Darmstädter Ferienkurse gebessert (vgl. *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, hg. von Rudolf Stephan u. a., Stuttgart 1996; Markus Grassl, Reinhard Kapp [Hg.], *Darmstadt-Gespräche. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien*, Wien 1996; Gianmario Borio/ Hermann Danuser [Hg.], *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 1946-1966*, Freiburg 1997). Im folgenden sei eine Rekonstruktion entgegen den Selbsthagiographien der Serialisten wie den postmodernistischen Verharmlosungen angestrebt. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit Cage, mit dem nicht wenige Adornos kompositionskritische Erbschaft identifizieren, erübrigt sich an dieser Stelle. Cage ist im Zusammenhang der Adornoexegese nur in einem einzigen Aspekt von Interesse: er tat nichts von dem, was Adorno lieb und teuer war. Er ist – in bezug auf Adorno – ein ganz Anderes oder, wenn überhaupt, eine abstrakte Negation. Vgl.: »Cage, und sicherlich viele seiner Schüler, begnügen sich mit der abstrakten Negation in Séancen, von denen Fäden sich spinnen zu Steiner, zur Eurhythmie, zur lebenreformerischen Sekte.« (*Vers une musique informelle*, S. 534) »Cage ... scheint, vielleicht im Zusammenhang mit dem

I.

Der Rundfunkvortrag »Vom Altern der Neuen Musik«[4], der für großes Aufsehen in der Avantgarde sorgte, enthält die wesentlichen Kritikpunkte, die Adorno gegen den Serialismus – 1954 inmitten der punktuellen Phase – teils höhnisch und vernichtend vorbringt; der Serialismus wird dabei nicht einfach nur zurückgewiesen, sondern immanenter Widersprüche überführt. Das Altern bezieht sich dabei auf eine Denkfigur, die Adorno auch zukünftig beibehält: Neue Musik, die emphatisch in der ›freien‹ Atonalität als Freiheit ins Offene, Ungedeckte, einzig aus Subjektivität Gewagte entzündete, habe sich Entlastungssystemen – zuerst Dodekaphonie, nun seriellem Denken – zugewandt, somit einen Spannungsverlust zu verantworten und aus Angst die Angst verdrängt, anstatt sie musikalisch zum Thema zu machen.[5] Der Serialismus, so Adornos Angriff, hypostasiere das Material aufs vorkünstlerisch Physikalische; fetischisiere automatisierte Techniken; ersetze das Komponieren durch Bastelei und bloße, atomisierte Anordnung des Materials, anstatt es musikalisch qualifiziert zu konstellieren; neutralisiere und nivelliere es auf den integral-rationalen Nenner abstrakter Zeit; zerstöre jedweden Sinn, indem

Zenbuddhismus, dem von allem vermeintlichen Überbau befreiten Ton metaphysische Kraft zuzutrauen.« (A.a.O., S. 509) Eine aufklärerische Auseinandersetzung mit Cage müßte den sperrigen Schutt der Ideologie, des Mythos um seinen Namen wegräumen, der sich mit dem angeblichen Selbstsein der Klänge, ja der Musik insgesamt, mit dem vermeintlichen Ausstieg aus kompositionstechnischer Rationalität, die voreilig mit Naturbeherrschung identifiziert wird, und mit dem behaupteten neuen, erstmals ›libertären‹ Zeitschema, das den Vorher-Nachher-Antagonismus überwindet, verbindet, um, in einem zweiten Schritt der Rehabilitierung von Cages genuinen Intuitionen, *kompositorisch* zu zeigen, wie die positiven Momente des auf ihn blind Projizierten überhaupt musikalisch umgesetzt werden können. (Vgl. meinen Aufsatz *Cages kompositorische Hinterlassenschaft*, in: Claus-Steffen Mahnkopf [Hg.], *Mythos Cage*, Hofheim 1999.)

4 Vgl. Wulf Konold, *Adorno – Metzger. Rückblick auf eine Kontroverse*, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.), *Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno*, Kassel u. a. 1987.

5 »Vom kompositorischen Subjekt her wäre informelle Musik eine, welche die Angst los wird, indem sie sie reflektiert und ausstrahlt; nicht von ihr sich gängeln läßt.« (*Vers une musique informelle*, S. 514)

alle Logik und Zusammenhang verweigert werde; gebe Subjektivität zugunsten eines angeblichen Seins an sich auf; verwechsele integralen Materialzusammenhang mit einem integralen Sinnzusammenhang; verleugne das immanent Historische am Material konsequent. Adorno sieht sich einem radikalen Bruch mit Tradition überhaupt gegenüber: Die subjektiv vermittelte (und damit im traditionellen Sinne sprachfähige) Komponierleistung wird, so ist zumindest der Anspruch der Serialisten, zugunsten einer geschichtsfreien, gleichsam naturwissenschaftlich verbürgten, mathematisch konstruierten Objektivität aufgegeben. Dabei gehe aber der »aktuelle musikalische Verlauf verloren.« »Die punktuellen Konstruktivisten ... verkennen, daß gegen ihren eigenen Willen die Zeitverhältnisse sich durchsetzen und dem, was auf dem Papier als Identisches steht, einen völlig veränderten Stellenwert verleihen.«[6] Serielle Musik leide, so Adorno, am Widerspruch zwischen dem als Identität gesetzten Material und der Nicht-Identität des Zeitverlaufs.

Sieben Jahre später, 1961 mit »Vers une musique informelle«, ist er vorsichtiger, beläßt es bei den grundlegenden zeitphilosophischen Argumenten, bietet aber ein ausgearbeitetes Gegenprogramm. Er hat bemerkt, daß die Protagonisten souveräner als angenommen waren, die punktuelle Phase zugunsten von Gestalthaftigkeit überstiegen war, einige überzeugende Meisterwerke entstanden waren (er nennt mehrmals Boulez' »Le marteau sans maître«[7]), der objektive Gang der Geschichte nicht einfach nur falsch gewesen sein kann. Adorno ist nicht etwa in der Theorie konservativ – er reflektiert die Höhe der Zeit –, sondern eher performativ: Anstatt die Jungen zu unterstützen, entzieht er ihnen Kredit.[8] Adorno ist ambivalent[9], fühlt sich der ›guten alten‹ Zeit freier Atonalität

6 *Vom Altern der Neuen Musik*, S. 152.

7 Und spricht ausdrücklich nicht nur von »der Dichte der Faktur und dem bunten Reichtum der klanglichen Anschauung, sondern auch ... der Kraft zur Charakterisierung im einzelnen.« (*Kriterien der neuen Musik*, S. 200)

8 So war die Diagnose der Materialerschöpfung von 1954 (»Das Altern der Neuen Musik«) eine voreilige Subreption.

9 »Damals waren mir manche meiner Kranichsteiner Kameraden [!] böse; heute [1964] darf ich sagen, daß jedenfalls die besten in der Diagnose mit mir in weitem Maß einig sind.« (*Schwierigkeiten I. Beim Komponieren*, S. 270)

hingezo
mindest
eigener
Doch A
Wahrhe
und der
schen P
den die
irreversi
schritt
dessen
auch oh
lischer
daher, d
Zeit bra
tern unc
identisc
rien aus
Adorno
auf eine
verstehe
lismuspr
wenigen
Zurückv
grifflich
schluß a
lich und
mulieru
Integrati
zu reko
lesen un
müht.
Adorno

10 »Glei
tiven
11 *Vers u*
12 A.a.O
keines
›dyna
strukt

hingezogen und proklamiert eine musikalische Zukunft, die zumindest für die Anderen bilderlos bleibt (er mag sie, anstelle eigener Kompositionen, wenigstens imaginiert haben).

Doch Adorno konzediert der veränderten Situation einen hohen Wahrheitswert: der Negation des traditionellen Sprachcharakters und der Generalisierung rationaler Kontrolle über die musikalischen Parameter, vor allem im rhythmischen Bereich, demjenigen, den die Wiener Schule gleichsam versäumte. Beide Momente seien irreversibel; damit vollzieht Adorno explizit den Materialfortschritt nach, ohne sich ihm unkritisch hörig zu machen.[10] An dessen Kritik wird sich sein Gegenprogramm entzünden. Allein, auch ohne dieses bleibt seine Kritik an der Egalisierung musikalischer Zeit stringent: Eine der »Aporien des Seriellen ... rührt daher, daß man Höhen und Dauern auf den Generalnenner der Zeit brachte.«[11] Doch – »der objektive Zeitfaktor in allen Parametern und die lebendige Zeiterfahrung des Phänomens sind nicht identisch.«[12] Angesichts dieser Erkenntnis gelte es aus jenen Aporien auszubrechen.

Adornos musikalisches Denken und dessen Begrifflichkeit sind auf einer Höhe, die den Serialismus zu kritisieren (und damit zu verstehen) vermag; es reicht aber nicht hin, die Lösung des Serialismusproblems adäquat zu formulieren. Daher verbleibt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Adorno im Anmahnen, Fordern, Zurückweisen, Durchdialektisieren. Erst eine fortentwickelte, begrifflich ausdifferenzierte Theorie des Komponierens, die im Anschluß an das Rationalitätspotential des Serialismus freilich möglich und eines Tages zu erwarten ist, gestattet eine klarere Reformulierung der damaligen Probleme und deren Lösung bzw. Integration in ein musikalisches Denken, das Adornos Gedanken zu rekonzeptualisieren, jene Ausnahmen als Vorwegnahmen zu lesen und so Adornos Zukunftspotential zu erschließen sich bemüht.

Adorno verkannte am Serialismus im wesentlichen zwei Aspekte.

10 »Gleichwohl muß man weitertreiben, was im Material an konstruktiven Prinzipien errungen worden ist.« (*Musik und Technik*, S. 246)

11 *Vers une musique informelle*, S. 531.

12 A.a.O. In diesem Zusammenhang ist zu beachten, daß Adorno hier keineswegs den von der Rezeption als problematisch angesehenen ›dynamischen‹ Zeitbegriff anwendet; es geht ihm vielmehr um mikrostrukturelle Koordination von Material überhaupt.

Erstens bietet dieser die technische Option, Material allererst zu generieren, was ohne subjektive kompositorische Freiheit kaum möglich ist; Adorno sieht dies nicht, obwohl die radikale Traditionsnegation eine solche Materialerzeugung notwendig erzwingt. Zweitens wird in der Emphase für das individuelle, vereinzelte, sich expressiv artikulierende Kompositionssubjekt die Frage nach der Beschaffenheit der diesem gegenüberzutretenden musikalischen Objektivität in formaler und materialer Hinsicht vernachlässigt. Objektivität aus reiner Subjektivität gab es bekanntlich auch nicht in der von Adorno favorisierten freien Atonalität, die die eigene Tradition in sich barg, deren Abschneidung nach dem Krieg eine Äquivalentform ernötigt, die zwar nur von der subjektiven Seite des Komponierakts zu leisten ist, zu deren Verselbständigung im Sinne eines adäquaten Differenzmediums sich Adorno jedoch nicht äußert. Die ganze Wucht musikalischer Immanenz, die historisch hereinbrechen sollte, blieb ihm, dem Ästhetiker der Mimesis, weitgehend verschlossen. Es bleibt ungewiß, ob Adorno vorsichtig war – sein Zukunftsprogramm ist alles andere als normativ bindend oder bloß eine Künstlervision – und der Zukunft lassen wollte, was der Zukunft ist, oder sich dem sich ankündigenden radikalen Paradigmenwechsel der Musik im Anschluß an den Durchgang des Nadelöhrs Serialismus als der Zuspitzung der dem okzidentalen Rationalismus eigenen Tendenz zur integralen Durchorganisation des musikalischen Materials entzog. Adorno ist ambivalent bereits in der Wahl des Titels seines musikphilosophischen Haupttextes: *Vers* heißt entgegen, und *entgegen* ist doppeldeutig: auf das willkommen Geheißene zugehend *und* einem Kritikbedürftigen entgegentretend. Er befand sich um 1960 in der entscheidenden Zwangslage seiner gesamten musikalischen Existenz: Von der über alles geliebten freien Atonalität kommend, in der er den Gipfelpunkt der abendländischen Musikgeschichte im Sinne einer Emanzipation der Freiheit verstand, erlebt er bei den Serialisten genau das, was er – im Anschluß an Max Weber – als geschichtlich unaufhaltsame und zwangsläufige Rationalisierungstendenz immer schon registrierte und als Diagnose teilte.[13] Der Serialismus ist somit ein wenig das Zusichkom-

13 Die Ambivalenz zeigt sich auch in der Beziehung zu Boulez. Anfänglich schimpft Adorno auf die ›Spitze der seriellen Bewegung‹ und die Ersetzung des Komponierens durch Mathematik, später widmet er

men des musikalischen Weltgeistes, zumindest auf der einen Seite seiner Dialektik. Adorno betrachtet den Serialismus, der eine Form *nicht*-expressionistischer Ästhetik darstellt, mit Argwohn, erkennt aber gleichwohl den Materialfortschritt an und registriert dessen Erbschaft der Wiener Schule als Bestätigung seiner in der »Philosophie der neuen Musik« vorgelegten Geschichtsdeutung. Was die serialistische Integrationsleistung historisch vollführt, entspricht der in der »Dialektik der Aufklärung« entwickelten These der universalen Herrschaft instrumenteller Vernunft; aber weil dies nun musikalisch Wirklichkeit geworden ist – und sei es nur als ein Durchgangsstadium[14] –, kann das universalisierte Rationalitätsprinzip als prinzipiell dem musikalischen Zeitcharakter inkompatibel zurückgewiesen werden. »Zu spekulieren wäre darüber, ob die integrale Rationalität, auf welche Musik hindrängt, mit der Zeitdimension überhaupt vereinbar ist; ob Rationalität nicht eigentlich, als Macht des Gleichen und des Quantitativen, das Ungleiche und Qualitative negiert, von dem die Zeitdimension nicht losgerissen werden kann«.[15] Adornos gesamte Philosophie der Musik kreist um die Dialektik zwischen der Nicht-Identität der Zeitlichkeit und der Identität des Materialzusammenhangs im musikalischen Werk.

1965 meldet er sich in Darmstadt mit dem Vortrag »Form in der neuen Musik« erneut zu Wort und bietet eine Lösung für das

Boulez einen Aufsatz (»Form in der neuen Musik«), bestreitet zusammen eine Radiosendung (»Schönbergs Pierrot lunaire und seine Nachkommenschaft«) und lobt ausdrücklich dessen Bemühung um eine »orientation esthétique«. »Boulez hat gewiß keine normative Ästhetik üblichen Stils vor Augen sondern eine geschichtsphilosophisch determinierte Kunsttheorie. Was er mit ›orientation esthétique‹ meint, wäre am ehesten mit kritischer Selbstbesinnung des Künstlers zu übersetzen.« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 508) Boulez ist der Ansprechpartner für Adorno. Stockhausen dagegen behandelt er nebengeordnet – aus heutiger Sicht durchaus weitblickend.

14 »Wird das die gesamte Geschichte der abendländischen Musik durchwaltende, rational-mechanische Prinzip nach außen gekehrt, so scheidet sie sich von der Ideologie des Unbewußten. Das aber erst öffnet auch die Perspektive, vom mechanischen Bann sich zu befreien, der mit jener Ideologie heimlich verschwistert war.« (*Vers une musique informelle*, S. 525)

15 *Musik und neue Musik*, S. 485.

Formproblem auf dem seriellen Materialstand unter der Prämisse an, daß der traditionelle Sprachcharakter zerstört sei – eine Lösung, die sich aktualisierend lesen läßt, mit der Terminologie einer gegenwärtigen Theorie der musikalischen Diskursivität. Adorno bezieht sich dabei lobend auf die polyprozessuale Orchestermusik, die bis dahin von Stockhausen und Boulez (»Gruppen« und »Pli selon Pli«) geschrieben wurde. Form, so Adornos Argumentation, ist eine strukturell immanente und materialiter erscheinende Temporalisation, die die Vorher-Nachher-Differenzen der Zeit kompositorisch bewältigt.[16] Um über den monadisch isolierten Einzelaugenblick hinauszugelangen, das Zeitliche zu verknüpfen, ist die formbildende Kraft von Linien zu entdecken. Linien im weitesten Sinne verdichten sich zu lokal determinierten Objekten – »Knoten« – als Konsequenzen vorangehender Entwicklungen und mit Potentialen für den Fortgang im Sinne von Entfaltung oder Entladung. Die Linien, die solche Knoten verbinden, zeichnen sich durch eine materiale Konstanz mit sich identischer, aber variabel eingesetzter Parameter aus – sie seien eine »bis zur Undurchdringlichkeit in sich verwachsene Struktur.« Deren parametrische Informationen bilden in sich eine Komplexion qualitativer Differenzen, so daß die integrale Form »kein bloßes Agglomerat der Parameter, die gelegentlich einander substituieren mögen [, bietet]. Vielmehr wirkten dann im lebendigen Vollzug der Musik die Dimensionen aufeinander ein, anstatt auf ein gemeinsames Urmaterial sich zu reduzieren.« Form denkt aber Adorno nicht nur einsinnig als Konstellation aus Knoten und Linien dazwischen, sondern als eine Konstellation polyphonisierter Schichten solcher Art, die rhizomatisch verbunden sind. »Lieber wären ... Gebilde, die aus sich heraus wuchern, sich verschlingen und, gleichsam pflanzenhaft, nicht durch Disposition von oben her sich artikulieren.« Diese Formrhizomatik wird von einer Dissoziation der den jeweiligen Schichten eigenen Prozesse gesteuert. Die Polyprozessualität besteht im »Formpluralismus, der Überlagerung mehrerer Strukturen, die ebenso zueinander kontrastieren wie sich ergänzen, sich trennen und sich überschneiden.« Aufgrund der temporalen Stringenz und materialen Kohärenz der beteiligten Schichten kann man von einer Polyvektorialität

16 *Form in der neuen Musik*, S. 619-624. Die folgenden fünf Zitate finden sich an dieser Stelle.

sprechen. Da deren konkrete Anordungsgestalt aber dem formalen Nominalismus unterliegt, empfiehlt Adorno dem Komponieren eine Formphantasie, der die Freiheit der Disposition in sich streng komponierter Strukturen obliegen müßte.[17] Adorno sieht folgerichtig die Funktion des Kontrapunkts in der »Herstellung des verlorengegangenen musikalischen Raums«[18] als des »Einheit gewährenden Bezugssystems alles Gleichzeitigen«, als des »funktionalen Zusammenhanges in der Abfolge des gleichzeitig Erklingenden, der Perspektive.«[19] Adorno denkt prospektiv und konstruktiv, keineswegs retrospektiv und restitutiv. Die Frage ist, wo der Grenzbereich des historisch Neuartigen beginnt, das ihm verschlossen bleibt.

II.

War dem jungen Adorno die »Philosophie der neuen Musik« noch ein Stellvertreter für eine Philosophie der Musik, weil die neue – zumindest in ihrem ›progressiven‹ Teil – die Tradition aufhob, also auch bewahrte, so ist die Situation 20 Jahre später grundverschieden. Die modernistische Überbietungsdynamik hat sich soweit von Tradition – und infolge dessen von Sinn überhaupt – abgekoppelt, daß der Zustand des Fehlens von kompositorischen Aprioris zu einer Reflexion der weitaus tiefer angelegten Prämissen von Musik, auf die Bedingungen von deren Möglichkeit schlechthin zwingt. Daher ist »Vers une musique informelle« die Metatheorie der »Philosophie der neuen Musik«, deren Rationalisierungsdiagnostik die Probleme des Serialismus insofern anti-

17 Die (aktualisierende) Paraphrase unterschlägt – an dieser Stelle anders nicht möglich – eine Unzahl kompositionstechnischer Aspekte und diskussionswürdiger Details. Im wesentlichen jedoch ist Adornos einzige Erörterung des Formproblems *nach* dem Serialismus eine Antizipation der komplexistischen Konzeption des musikalischen Diskurses. Cf. Brian Ferneyhough, *Il tempo della Figura*, in: *Collected Writings*, edited by James Boros and Richard Toop, Harwood Academic Publishers (= Contemporary Music Studies, edited by Nigel Osborne and Peter Nelson, Vol. 10), Amsterdam 1996, dt. in: MusikTexte 36, Köln 1990, S. 27 ff., einen Aufsatz, der in anderer, kompositorisch präziserer Begrifflichkeit den polyvektoriellen Ansatz ausführt.

18 *Vers une musique informelle*, S. 511.

19 *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*, S. 155.

zipierte, als dieser die Struktur des dodekaphonen Reihendenkens generalisiert, und ein philosophischer Grundlagentext für das gesamte Adornosche Denken, ein Stück prima philosophia in musicis, die sich der tragenden Kategorien – voran Zeit, Form, Material, Subjekt, Konstruktion, Kompositionstechnik, musikalische Logik, Ausdruck, Sinn – zu versichern sich anstrengt.

»Vers une musique informelle« läßt mehrere Lesarten zu. Die *grundlagenphilosophische* gehört in den Kontext einer Gesamtdarstellung des Adornoschen Musikdenkens. Die *gegenwartskritische* setzt die Serialismuskritik – neben der an Aleatorik als dessen Pendant – fort. Drei zukunftszugewandte Lesarten sind möglich: die *künstlerprogrammatische*, wonach Adorno einer persönlichen Musikästhetik zur Geltung verhelfen möchte – sie führt schon deswegen nicht weit, weil die Argumentation viel zu abstrakt ist; die *utopistische*, wonach ein Musikideal entworfen wird, das, weil prinzipiell nicht einlösbar, die Funktion eines regulatives Prinzips ausübt; und die *antizipatorische*, die ein Kommendes benennt, dem geschichtsempirisch beizukommen wäre.[20] Die *retrospektive* Lesart, wonach Adorno Vergangenem, Überholtem nachhänge und nicht auf der Höhe der Zeit sei, halte ich für die schwächste, letztlich nicht durchhaltbare.[21] Die rückwärtsorientierten Passagen sind äußerst selten, eine Restitution der freien Atonalität wird dezidiert dementiert, und wo Adorno Traditionelles bemüht, tut er dies mit dem Anspruch, daß dieses zur Konstitution von Musik überhaupt gehöre und auch vom Serialismus nicht außer Kraft gesetzt werden könne. Wie derlei zu lesen ist, obläge aber dem grundlagenphilosophischen Zugang. Die retrospektive Lesart entzündet sich an Adornos Emphase des Subjekts und seiner Freiheit. Doch die betreffenden Hauptteile der Argumentation strengen sich an, den Subjektbegriff, den eingestandenermaßen Adorno

20 In diesem Zusammenhag wäre zu überlegen, ob Adornos Blick auf die Zukunft nicht doch mehr als ein trotzig aporetisches »Exerzitium« ist (Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handlens*, Frankfurt/Main ³1985, S. 515); vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Adornos musikalische Moderne*, in: Neue Zeitschrift für Musik 6/1994.

21 Adorno wehrt sich geschickt: »Von Rückkehr könnte man ohnehin nur sprechen, wenn es unterdessen weitergegangen wäre. Aber dieses Weitergehen war selber wesentlich ein Zurückgehen, und musikalisch ward vor dreißig Jahren unendlich viel an Aufgaben vermacht, die uneingelöst blieben.« (*Vom Altern der Neuen Musik*, S. 161)

bisher unübertroffen in der freien Atonalität verwirklicht sieht, für eine Zeit *nach* dem Serialismus zu rekonzeptualisieren. Ob dies gelingt, harrt der Diskussion von Kundigen; in ihr träfen sich fast unentwirrbar geschichtliche, gesellschaftliche, anthropologische, psychologische, ästhetische und technische Fragen. »Vers une musique informelle«, trotz der zentralen Position in Adornos musikalischen Schriften, ist von der Rezeption, gelinde gesagt, stiefmütterlich behandelt worden. Martin Zenck[22] liest den Text wirkungsgeschichtlich, Gianmario Borio[23] als historische Quelle, Günter Seubold[24] philosophisch, dabei zwar mit zukunftsweisenden Ergebnissen, nicht aber als Beitrag zu einer Theorie der Kompositionstechnik. Dies ist im folgenden mein Ansatz.

Musique informelle sucht einen Ausweg aus den Entlastungstechniken Dodekaphonie, Serialismus und Aleatorik bei Verweigerung des Rückgangs zur freien Atonalität.[25] Als konkrete Negation der seriellen hätte sie, so Adorno, der »Idee unrevidierter, konzessionsloser Freiheit ... aufs neue sich zu stellen.«[26] »In allen Dimensionen wäre sie ein Bild von Freiheit.«[27] »Nur eine ihrer selbst mächtige Musik wäre auch der Freiheit von jeglichem Zwang, selbst dem eigenen mächtig ... In einer musique informelle wären die heute entstellten Momente der Rationalisierung positiv aufzuheben. Das künstlerisch gänzlich Artikulierte ist das Bild eines Unverstümmelten und damit der Freiheit.... Nicht hat die Forde-

22 Martin Zenck, *Auswirkungen einer »musique informelle« auf die Neue Musik*, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1979/2, S. 137-165.

23 Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993. Seine Grundlegung einer Theorie der informellen Musik muß als ein gegenüber Adorno eigenständiger Versuch betrachtet werden. Seine Gewährsleute sind u. a. Dieter Schnebel. Aus Adornos Sicht wäre aber viel eher an Ligeti zu denken (was Zenck beispielsweise tut; vgl. Anm. 22).

24 Günter Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Freiburg 1997; auch: *Der Kunst eigenen Begriff zu verändern. Moderne, Postmoderne, latente Moderne – Adornos musikphilosophisches Vermächtnis*, Ms., vgl. auch seinen Beitrag in diesem Band.

25 *Schwierigkeiten I. Beim Komponieren*, S. 271.

26 *Vers une musique informelle*, S. 498.

27 A.a.O., S. 540.

rung von Materialbeherrschung als dem Durchbilden des Komponierten – wörtlich seiner ›Organisation‹ – einem laxeren Verfahren zu weichen. Materialbeherrschung aber muß, als Reflexion des komponierenden Ohrs, selbstkritisch sich steigern, bis sie nicht länger einem heterogenen Stoff widerfährt.... Musique informelle wäre eine, in der das Ohr dem Material lebendig anhört, was daraus geworden ist. Weil, was es wurde, den Rationalisierungsprozeß als dessen Resultat einschließt, ist dieser bewahrt; zugleich aber wäre er, durch die Unwillkürlichkeit des subjektiven Reagierens, seiner Gewalttätigkeit entäußert. War das Subjekt der Träger der Rationalisierung, so wird es in solcher Bewegung negiert und gerettet.... Die Musikalität, deren eine musique informelle ... bedürfte, wäre eine, welche ebenso die Konstituentien der alten in sich trägt, wie zurückscheut vor dem, was die Convenus des Musikalischen anbefehlen«.[28] Wer je sich darüber den Kopf zerbrach, wie Adorno sich den befreiten Zustand der Menschheit ausmalte, möge sich die Bedingungen der musique informelle vor Augen führen.[29] Man fragt sich, wie sie kompositorisch möglich sei.

»Immerhin möchte ich wenigstens den Horizont [ihres] Begriffs abstecken. Gemeint ist eine Musik, die alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert. Darüber hinaus müßte eine solche Befreiung, soweit das ohne abermalige Unterdrückung möglich ist, auch der Niederschläge des Koordinatensystems im Innern der Phänomene sich zu entledigen suchen. Man gerät dabei in die Schwierigkeit, daß ganz ohne solche Residuen musikalischer Zusammenhang überhaupt kaum möglich dünkt, während zugleich diese Residuen die integrale Durchbildung des Phänomens wie Fremdkörper stören; dieser Widerspruch markiert wohl am prägnantesten, woran sich Musik abzuarbeiten hätte in einem Stadium, da der vollendete kompositorische Nominalismus, die Auflehnung gegen das musikalisch Allgemeine, seiner eigenen

28 A.a.O., S. 537 ff.

29 Was per se nicht gegen ihre Verwirklichbarkeit in musicis spricht, da das autonome Kunstsystem (vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995) mit der Gesellschaft gerade nicht zusammenfällt.

Beschränktheit innewird. Wie in der dialektischen Logik bilden in der Ästhetik Allgemeines und Besonderes keinen bloßen Gegensatz. Verzichtet informelle Musik auf abstrakte Formen, auf musikalisch schlechte Allgemeinheit der innerkompositorischen Kategorien, so kehren die allgemeinen im Innersten der Besonderung wieder und machen diese aufleuchten.«[30] Die vorläufige Definitionsmatrix wird im weiteren Verlauf des langen Textes konkretisiert, und in dieser Konkretion liegen die begrifflichen Probleme, in der Schärfe bzw. Schwäche der Lesart ihr Traditionelles bzw. Zukunftsoffenes; letzteres im Sinne einer Dekonstruktion musikästhetischer und kompositionstechnischer Gegenbegrifflichkeiten – etwa der Unterscheidung von Deutlichkeit und Undeutlichkeit, von Ausdruck und Konstruktion, von Formintegrale und Einzelmoment –, was Adorno mit dem Hinweis auf die prinzipielle Gradualität aller technischen *mise-en-musique* zugesteht[31], worauf er sich aber nicht festlegen mag, so daß offenbleiben muß, ob die kompositionstechnischen Kriterien versöhnungsphilosophisch als Substantielles oder aber als konzeptuelle Bedingungen ihrer Destruierbarkeit gedacht werden.

Das musikalische Material wird gegenüber dem serialistischen objektivistischen Mißverständnis umgedeutet und sein immanentes geschichtliches (und damit gesellschaftliches) sowie subjektiv vermitteltes (und damit durch Subjektivität objektiviertes) Wesen behauptet. Damit kann Adorno auf der konstitutiven Nicht-Identität der musikalischen Parameter, trotz bzw. gerade kraft ihrer durchgängigen zeitlichen Vermitteltheit, bestehen und sie als ein System von Funktionsrelationen bestimmen.[32] Adorno reagiert somit auf die Negation von Tradition, worin Freiheit allererst möglich wird, wie auf die parametrische ›Revolution‹ von einst. Aber: Kompositorische Rationalität kann historisch weiter evolvieren, Traditionsnegation jedoch nicht, sofern sie die Tradition als ganze erfaßt hat.[33] Dies ist mit Cage nicht nur bereits geschehen,

30 *Vers une musique informelle*, S. 496.

31 »Der gegenwärtige Konstruktivismus hat, nach dem jeweils zu Komponierenden, ... eine Skala von Graden« (a.a.O., S. 512).

32 »Daß ... die Verhältnisse aller kompositorischen Dimensionen durchgepflügt wurden, daß eine jede alle anderen affiziert, ist so sehr ins Material eingesickert wie je zuvor kompositionstechnische Errungenschaften.« (A.a.O., S. 499)

33 Vgl.: »Der nackte Ton ist Durchgangsmoment der kritischen Selbst-

sondern historisch zu einem Endpunkt gelangt, der sich weder überbieten noch kontinuieren läßt. Seither ist somit alle Musik von neuem Auseinandersetzung mit musikalischen Vorgegebenheiten, die, wie immer, aus der Tradition bekannt sind (Adornos Zukunftsprogrammatik hatte darin ein unverbrüchliches Vertrauen in die Konstanz des ›Geistes‹).[34] Was Adorno an augenscheinlich Traditionellem einfordert, sind aber Differenzbegriffe von Musik schlechthin: die Differenz von Sinn und Expression, Konstruktion bzw. Logizität, von Konstruktion und Phänomen qua Erscheinung, Ausdruck, Subjektivität bzw. der »lebendigen Hörerfahrung«, die von Material und dessen Organisation, von Technik und Geist, von Integration und Desintegration, von System und konkreter Problemlösung, von Totalität und Einzelnem, ebenso die Differenzen innerhalb der Dimensionen, so zwischen der Vertikalen und Horizontalen[35] sowie zwischen Tonhöhe und Rhythmus.[36] Nur solche Differenzen leisten die Vermittlung-in-sich, ohne die keine Kunst möglich ist: »Der Geist der Kunstwerke ist ihre immanente Vermittlung«[37] – zentral ist dabei die Differenz von Gleichheit (etwa Wiederholung) und Verschiedenheit (Variation, Kontrast etc.). Neben dem historisch Beständigen von Logik, Kausalität, Zusammenhang und Organisation treten in Adornos Begriffsapparat Polyphonie[38], Originalität[39] (im Sinne der oben ausgeführten »Formphantasie«) und Artikulation im Sinne von

bewegung der Musik, ein anti-ideologischer Grenzwert.« (A.a.O., S. 519)

34 Ich betone: Musik. Dies schließt eine parallele, nebengleisige Entwicklung sogenannter performativer Künste, zu deren erweitertem, ja totalisiertem Materialbereich auch Klingendes gehört, keineswegs aus (vgl. Dieter Mersch. *Ereignis und Aura. Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis*, in: Musik & Ästhetik 3 [1997]).

35 Deren Einebnung ist der ›Fehler‹ der Zwölftontechnik.

36 So beim Serialismus.

37 *Ästhetische Theorie* (Anm. 13), S. 134.

38 Adorno spricht von »Bewältigung einer Fülle« (*Musik und Technik*, S. 244); und: »Das Mittel zur Organisation des Komplexen ist die durchgebildete Polyphonie« (a.a.O., S. 245).

39 »Nur zwischen musikalischen Setzungen, die selber so eindringlich sind wie einmal die Gestalten thematischer Musik, kann jene Spannung fühlbar werden, in der musikalisches Zeitbewußtsein sich artikuliert.« (*Vers une musique informelle*, S. 533)

Individuation bzw. »Qualifizierung«[40] des Einzelnen hinzu.
Adorno fordert um 1960 – Boulez, Nono, Stockhausen, auch Ligeti haben bereits eine Reihe von Meisterwerken vorgelegt; von einem absoluten Scheitern seriellen bzw. postseriellen Denkens kann mitnichten gesprochen werden – Kategorien von Musik auf dem gegenwärtigen Materialstand ein; zudem, daß diese als Äquivalente der Kategorien des früheren fungieren; und dieses um deren gleichmächtiger Funktionstüchtigkeit willen.[41] Ob eine solche Äquivalentform möglich und wie sie beschaffen sei, ist primär keine philosophische Frage, sondern eine kompositionstechnische[42], wobei die Definition des Stands des Materials entscheidend ist. Aus der Sicht des heutigen kompositorischen Problembewußtseins möchte ich – unbeschadet der seriellen Verfahren, die von den Protagonisten wie immer konkretisiert, wie immer bewußt angewandt wurden – die generalisierende These vertreten, daß der serialistische Materialstand die prinzipielle, präkompositorische Rationalisier*bar*keit musikalischer Parameter aller Art ist.[43] Diese Definition entspricht dem historisch Neuen und ist zugleich für Zukunftsanschlüsse flexibel. Und genau auf diese Weise reagierte auch die Nachgeschichte des Serialismus, soweit sie an dessen Erbschaft interessiert war.
Ob Adorno damit Tradition reformulieren oder bloß an ihr anschließen möchte, ist genauso schwer zu beantworten wie die Frage, wie stark das kompositorische Subjekt im konsitutiven

40 *Kriterien der neuen Musik*, S. 213.
41 *Vers une musique informelle*, S. 504.
42 Daher ist die verbreitete Kritik an Adornos Zukunftsprogramm einer musique informelle als rückwärtsgewandt, atonalitätsorientiert zurückzuweisen; sie übersieht, daß Adorno viel zukunftsoffener, weil abstrakter argumentiert, als es eine Lesart annehmen muß, die den Doppelcharakter der Materialevolution im Serialismus nicht richtig einschätzt: Diese ist nicht nur Verdinglichung, sondern zugleich auch Ermöglichung von Material, vordringlich einer post-traditionellen Rhythmik.
43 Die prinzipielle Offenheit, d. h. Definierbarkeit dessen, was ein einzelner musikalischer Parameter ist, zählt zu den Errungenschaften des Materialfortschritts. Ist jener – nach Adorno – nicht außerhistorisch, dann kann der Parameter überhaupt nicht physikalistisch verkürzt gedacht, sondern muß geradezu als virtuell unendlicher musikalischer Gestaltungsraum konzeptualisiert werden. Es reicht als Minimalbedingung sein zeitliches Wesen.

Akt der Komposition involviert ist[44], und wie die zentrale nach der Zeit. Spricht Adorno von einer Koppelung von »Sinn und Zeitfolge«[45] und nennt dies »Entwicklung«, so fragt sich, ob bzw. wie teleologisch, dynamisch, finalzentriert dies zu verstehen ist. Für die Bewältigung des »Verhältnisses von Zeitform und musikalischem Inhalt«[46] ist er klarer: er bietet als Bedingung die musikalische Morphologie allgemein an, deren Gestalten erst Relationen (als schlechterdings konstitutiv für alle Musik) auszubilden vermögen.[47] Die Gestalt wird über ein wiedererkennbares Identitätsmoment[48] definiert, für das es »unendlich viele Organisationsmöglichkeiten«[49] gebe – eine These, die auf parametrischem Denken beruht. Der ›Charakter‹ der Gestalt, seine spezifische Unterscheidbarkeit, prägt den »Ton« – Adornos Vokabel für den Personalstil – und den Ausdruck, der bald ein Espressivo, bald abstrakter ein das Konstruktive Transzendierendes ist.

Schließlich wird Adorno nicht müde, die zentrale Stellung des kompositorischen Subjekts einzufordern; das geschieht weniger mit der Emphase des Ausdrucksästhetikers als vielmehr mit der, die das Subjekt aus den Engen der es beherrschenden und entmächtigenden objektiven Instanzen – des verdinglichten Materials, der psychisch verinnerlichten gesellschaftlichen Repressivität – zu befreien sucht. Jenseits der aus den ästhetischen Schriften bekannten konstitutiven subjektiven Anteile an der Kunst ist in unserem kompositionstheoretischen Zusammenhang entscheidend, daß nur Subjektivität in der nominalistischen Situation als Erkenntnisinstanz auftreten kann. Und einzig vermöge ihrer wird

44 »Gerade dazu aber, zum Werden strikt der Sache an sich, bedarf es des subjektiven Eingriffs oder vielmehr des konstitutiven Anteils des Subjekts an ihrer Organisation, den sie reziprok selbst fordert. Davon hängt, wenn nicht alles trügt, die Zukunft von Musik ab.« (*Vers une musique informelle*, S. 527)

45 *Kriterien der neuen Musik*, S. 221.

46 *Vers une musique informelle*, S. 518.

47 In aller Deutlichkeit bekräftigt Adorno die Ablehnung des Tones oder Klanges als Letztinstanz: Das »zum Moment relativierte Unmittelbare in der Musik indessen wäre nicht der Ton, sondern die an ihrer Zeitstelle als einigermaßen Plastisches, von Kontrast und Fortschritt Unterschiedenes, distinkt aufzufassende Einzelgestalt.« (A.a.O., S. 520)

48 *Kriterien der neuen Musik*, S. 211.

49 *Vers une musique informelle*, S. 513.

man aus der Starre des rationalen Identitätsprinzips serieller Materialbeherrschung ausbrechen können[50] – darin waren sich ausnahmsweise die Postmodernen mit denjenigen einig, die die Moderne kontinuieren.
Kurz: Adorno klagt ein, was er immer schon einklagte, nur jetzt im Fokus der seriellen Selbst-Identifizierung mit aller bündigen Klarheit und Insistenz: Adornos musique informelle gilt einer material- und damit: kairos-adäquaten, polyphonen, morphologischen, relational-artikulativen, durchs expressivistische Subjekt mimetisch vermittelten, radikal temporalisierten, organisch-integralen, imprévu-verpflichteten, die eigene Historizität austragenden und dadurch künstlerische Freiheit allererst ermöglichenden Musik.[51] Neu ist ›nur‹ das Material, die sonderbare (Nicht-)Abhängigkeit von Tradition und erstmals die Betonung des »gänzlich« Freien.

III.

Solange ›neue‹ Musik unvermindert, ja stärker denn je jener Aufklärungsleistungen bedürftig ist[52], die philosophisch zu vollbringen Adorno in »Vers une musique informelle«, dem dichten und schenkend perspektivenreichen Chef d'Œuvre, zu den konzentriertesten und grundlegendsten Reflexionen zwingt, mithin kaum eine der postmodern pluralisierten Ästhetiken sich mit dessen *Freiheits*konzeption berühren möchte, ist der Text immer noch eine der ersten Adressen, an die heute verwiesen werden muß. Dies

50 Vielleicht kann man Adornos Denkfigur der Differenz-Einheit-Spannung ihrerseits vergeschichtlichend temporalisieren, dergestalt, daß Rationalität in (material-bedingten) Schüben zu extremen Identitäten führt, die nur über Re-Differenzierungen aufzulösen sind, deren zentripetale Diversifikation im nächsten Zug konzentrisch vereinheitlicht wird; und dies stets aufs neue. Adorno wäre dann ein Mephisto, der kairologisch die neuen Etappen negativ-normativ – durch Kritik – anheizt, so den integralen Konstruktivismus der Wiener Schule, so die zukunftsoffene Freiheit einer musique informelle, die Sehnsüchte des eigenen Menschenbildes dabei keineswegs versteckend.

51 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Adornos musikalische Utopie*, in: Ästhetik & Kommunikation, Heft 79 (Oktober 1992), S. 96.

52 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Das Ende der Avantgarde?*, in: Musik & Ästhetik 4 (1997)

dispensiert nicht von kritischen Überlegungen; zugunsten kompositorischer möchte ich mich indes grundlagenphilosophischer, etwa zeittheoretischer enthalten.

In einem Text von 1964 nennt Adorno »Modelle der Schwierigkeiten, die ... dem Ideal des Informellen entgegenstehen«[53], und sagt lapidar: »Vermittlung fehlt im banalen wie im strengen Sinne.«[54] Ein Dritteljahrhundert später, am (vorläufigen) Ende einer ausgreifenden Expansionsphase des Neue-Musik-Systems, ist es an der Zeit, die Vermittlung der Musik, die in sämtlichen musikästhetischen Oppositionspaaren liegt, *nach* Adorno – im doppelten Sinne – neu zu durchdenken. Dabei hilft die dekonstruktive Lesart von »Vers une musique informelle« durch das fortgeschrittene kompositorische Bewußtsein der *gleichen* Tradition. Nur auf diese Weise kann es zu jener musikästhetischen Empathie kommen, ohne die eine gegenwärtige ›Aneignung‹ der Adornoschen Theorie neuer Musik blindwüchsige Usurpation seitens einzelner künstlerprogrammatischer Entwürfe wäre.

Adorno überfordert beispielsweise das Subjekt als Komponierinstanz. Er sieht all das, was diesem im Wege steht – seine Präformiertheiten, die Anforderungen des Materials, die Komplizitäten des Nominalismus, die gesellschaftlich bedingte Ich-Schwäche, die historische Last –, zieht aber daraus nicht Konsequenzen auf eine radikale Weise, wie man es sonst von ihm gewohnt ist. Man fragt sich, ob die Zögerung an fehlendem Mut oder mangelndem Vermögen lag.[55] Im Kompositionsakt ist indes das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität komplizierter. Dessen mehrstellige Pendelbewegung müßte selber – als Arbeitsprozeß – objektiviert werden. Adorno vernachlässigt, entgegen seinem eigenen Denken, die Konstruktion. Subjektivität im heutigen Komponieren gleicht Haarrissen, für die allererst ein Ohr und konstruktive Phantasie zu entwickeln sind; es geht darum, daß sich das Subjekt durch sich selber hindurch überlistet, der ›Verseuchung‹ des Hörens durch Konventionalität, seinem virtuell schlechten Geschmack infolge von Traditionalität widersteht. Formgefühl und Hörenkönnen per

53 *Schwierigkeiten I. Beim Komponieren*, S. 271.

54 A.a.O., S. 272.

55 Die Protagonisten seiner Zeit gaben alles andere als ein brauchbares Vorbild für eine reformulierte Subjekt-Objekt-Relation ab, verwirklichten musikalisch kaum etwas von dem, was Adorno im Visier hatte, ja verließen bald Darmstadt im doppelten Sinne des Wortes.

se reichen hierfür bei weitem nicht aus. Statt dessen müßte das Subjektive seinerseits objektiviert werden, ohne auf Spontaneität gänzlich zu verzichten.[56] Dies geht aber nur in einer potentiell unendlichen Fluktuation zwischen Objektivierung und ihrer subjektiven Kritik. Die von der posttraditionellen Situation aufgenötigte Neubestimmung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses wurde erst nach Adornos Tod wirksam und führte in den 1980er Jahren zur Zweiten Darmstädter Schule, die eine – wie immer sich ihrer selbst bewußte – komplexistische war. Definiert man Rationalität nicht als Identitätsmechanismus, sondern, Habermasisch, als Begründungsinstanz, kann sie mit der bis in die Renaissance zurückreichenden Tradition eines genuin innermusikalischen, nämlich kompositorischen Denkens, das immer auch ein konstruktives war, zusammengefügt werden. Auf dieser Grundlage könnte heutige musikalische Objektivation gedacht werden: rational, weil potentiell unbegrenzt in sich begründet, und ›objektiv‹ vermöge der Teilhabe am abendländischen Formschatz. Das Subjekt wäre dann der Austragungspunkt solcherart differenter Instanzen. Eine musique informelle ist erst dann ›gänzlich erfüllt‹, wenn sie die subjektiven Kontingenzen sublimiert: Denn eine freie Musik wäre nicht nur die des freien Individuums, sondern eine, die sie selbst ist.

Günter Seubold ist zuzustimmen, daß Adornos Konzeption einer musique informelle hingegen nicht eine schlüssige Antwort auf die eminente Frage nach dem *Sinn* in der Musik im Anschluß an die modernistische Destruktion traditionell vorgegebener Semantiken zu geben vermag.[57] Seiner Lesart zufolge hat Adorno dies im Bergbuch gleichsam nachgeliefert, dort, wo er sich zu demjenigen äußert, der sein eigenes »musikalisches Dasein durchdrang.«[58] Wenn dem so ist, kann dieses späte Buch integral mit »Vers une

56 »Ist wirklich in der Musik abermals eine Wendung zum Subjekt an der Zeit, dann gewiß nicht so, daß es aufs neue der Sache seine Intention einlegte. Die Vermittlung durchs Subjekt gerät nur als objektive, als Kritik des technischen Zusammenhangs an sich selber, nicht als das, was einer dabei denkt, fühlt, nicht einmal als das, was er in isolierter Inwendigkeit imaginativ hört.« (*Musik und Technik*, S. 240)

57 Vgl. Anm. 24, vor allem die Kapitel zur Adornoschen Musikphilosophie im allgemeinen, zur musique informelle im besonderen.

58 Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Frankfurt a. M. 1977, S. 48.

musique informelle« zusammengelesen werden – als Ergänzung bzw. Einlösung. Denn der die Form-Inhalt-Ästhetik der okzidentalen Moderne insgesamt betreffende Paradigmenwechsel, den Seubold mit der Denkfigur einer permanent verflüssigten Sinn-Nichtsinn-Beziehung, einer von Entstehung und Auflösung, von Gestalt und Amorphem, von Generation und Destruktion, Gewährung und Entzug konstruiert, ist, will er musikalisch einlösbar sein, auf einen ihn ermöglichenden Materialstand angewiesen. Es gehört zur Nachgeschichte des Serialismus, daß er, gibt man die rigide Orthodoxie der historisch seriellen Ästhetik auf, und nicht etwa eine der Gegenströmungen einen solchen ermöglicht. In einem veritablen, nicht-verdinglichten Sinne ist dessen Materialinnovation die umfassende Flexibilisierung der musikalischen Dimensionen überhaupt, ohne die heutige Fakturen vom Typus des Bergschen Morphologieprinzips nicht denkbar wären.

Berg ist der Ahnherr des musikalischen Komplexismus, der die heutige Form eines dekonstruktiven Komponierens darstellt. Denn dessen zentrales Merkmal – apperzeptives Surplus einer abundant ausdifferenzierten diskursiven Differentialität in Form komplex vernetzter Polymorphien[59] – entspricht einer nicht-systematisierbaren und damit: nicht-vereinheitlichbaren ›Filterung‹ sowohl des material Gegebenen als auch des rezeptiven Hörens und des apperzeptiven Verstehens – also des gesamten Spektrums von Struktur, Aufführung und Rezeption. Die musikalische Struktur konstituiert sich durch eine Konstruktion mehrerer, materialiter unterschiedener Ebenen, die in ihrer Gleichzeitigkeit erst den Raum für jene Verschiebungen erzeugen, ohne die die Struktur, die klassischerweise als ›eine‹, allzeit präsente und virtuell durchhörbare (und dies heißt auch: gänzlich vergegenwärtigbare) gedacht wurde, nicht in sich pluralisiert werden könnte. Die Aufführung ist nicht mehr die idealiter restlose Realisierung (des Sinnes) der Struktur, sondern, weil die (über-komplexe) Struktur gegenüber der Aufführ*bar*keit einen autonomen Überschuß an nur idealiter realisierbaren Detailgenauigkeiten behält, eine die Spannung von Notwendigkeit und Endlichkeit aushaltende, der Struktur gegenüber differente und damit eigenständige Weise der Präsenz des Werkes. Die Rezeption (der klanglich realisierten Aufführung

59 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik*, in: MusikTexte 35, Köln 1990.

sowohl wie der textlich fixierten Struktur) schließlich ist kategorial selektiv und somit supplementär: angesichts der Über-Komplexität von Sinn- und Präsenzstrukturen, der dieser Komplexität inhärenten Tendenz, das Anwesende zugunsten verschiedener Grade und Modi der ›Abwesenheit‹ zu verschieben, und der in jeder Aufführung spürbaren Differenz von Faktizität und ›Geist‹ sind Hören und Verstehen immer in denjenigen Spannungsfeldern eingebunden, die kraftvoll zwischen den musikästhetischen Oppositionen konzeptuell entstehen. Der (komplexistischen) Neudefinition der Anwesenheit-Abwesenheit-Beziehung, der von Ordnung und Unordnung, Kontinuität und Diskontinuität, von Negentropie und Chaos, von Semantisierung und Entsemantisierung, der virtuell unendlichen Verschiebung der die Musik in ihrer Historizität auszeichnenden Differenzpaare, die heute kompositorisch und theoretisch am profiliertesten Brian Ferneyhough[60] vertritt, entspricht durchaus Seubolds ›Paradigmenwechsel‹, der nicht nur die Kompositionstheorie, sondern auch ein Weiterdenken der Adornoschen Musikphilosophie verändern dürfte.

So kann man zusammenfassen, daß, während Adornos musique informelle darauf angelegt war, daß sich traditionelle Sinnkonstitution und post-serialistischer Materialstand ›versöhnen‹, beide Momente eigensinnig evoluierten: Der Materialfortschritt führte zu einer Temporalisierbarkeit der rationalen Parametrizität – das ist meine These –, die Sinnkonstitution hat sich zugunsten eines Dekonstruierens von Sinn überhaupt qualitativ verändert (und von Adorno entfernt, der es im Bergbuch mindestens ahnte – so die Seuboldsche Lesart). Auf der einen Seite erfüllte sich, was Adorno sich erhoffte – die Kontinuität der Eigenbewegung des Materials, dessen Autopoiesis –, auf der anderen Seite kam es mit einem Generationswechsel zu einem »nach-metaphysischen« Philosophieren, das den Adornoschen Text selber neu lesbar macht. Ob sein Autor diesem Wechsel gefolgt wäre?

60 Vgl. Brian Ferneyhough, *Collected Writings* (Anm. 17), vor allem die Ausführungen zum »Second String Quartet«.

Exkurs zur Abwesenheit in der Musik

Wir sind längst in das Zeitalter der musikalischen Abwesenheit eingetreten.[61] Ein Blick auf die wichtigsten Hauptströmungen gegenwärtigen Komponierens verdeutlicht, wie sehr ›Abwesenheit‹ in neuer Musik unmittelbar (und deswegen nicht selten reduktionistisch) am Werke ist. Die ›Cage-Ideologie‹ preist ›Nicht-Musik‹ als ›höhere‹ Form von Musik an; Nono inszeniert großflächig die aussparende Stille; Feldmans Musik dünnt das diskursive Geschehen ins Überlange aus; die Neokonservativen beschwören zwar die Anwesenheit referentieller Semantiken (»Gefühle«, populare Elemente etc.) via bemüht revitalisierte, vor-avantgardistische Morphologien, gehen aber nicht nur des Gegenwärtigen und Jetzigen verlustig, sondern müssen auch den Umstand, daß ihre Semanteme eher als ikonische Reflexe an vergangene Stilmuster denn als bedeutungsvolle Zeichen eigenen Rechts fungieren, also die ›Veroberflächigung‹ ihrer Sprache billigend akzeptieren; die Minimalisten wählen aus dem unendlichen Bereich des musikalisch Möglichen und Sinnvollen den denkbar kleinsten Ausschnitt und repetieren ihn grenzenlos, ersetzen ›Poetik‹ durch eine empiristische Reduktion der Musik aufs akustisch Klangliche; die Negativisten erheben die Abwesenheit des durchs Geräusch ersetzten Tons demonstrativ und zugespitzt zum Programm. Solche Abwesenheit – Ausdruck der Verweigerung, der Entsagung, des Unvermögens bzw. von Beschränktheit – hat Geschichte gemacht und ist unhintergehbar. Es hat sich aber auch gleichermaßen eine musikalische ›Abwesenheit‹ durchgesetzt, die sich durch *An*wesenheit (hindurch) realisiert: durch die Anwesenheit einer Abundanz komplexistischer Morphologie, wie sie sich in vielfältigen personalstilistischen Individuationen ausprägt.

Eine solche ›Abwesenheit durch Anwesenheit‹ ist im Werk Alban Bergs vorgezeichnet, das, ganz anders als die Musik Schönbergs und Weberns – die erstere ist einem ›traditionellen‹ Strukturbegriff verpflichtet, letztere für ihre ›kristallin entschlackte Reinheit‹ berühmt – Über-Fülle mit Entzug koppelt. Dies ist insofern bemerkenswert, als die Wiener Schule die Durchhörbarkeit, die Trans-

61 Vgl. für ein emphatisches Gegenmodell: Georg Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1989.

parenz des Diskurses, die Ökonomie (die Sparsamkeit) der Mittel, also die prinzipiell umfassende Vergegenwärtigbarkeit zur ästhetischen Maxime erhob (Schönberg machte dies programmatisch, und Adorno blieb dieser Haltung, trotz seiner Schülerschaft Bergs, bis fast an das Lebensende treu). Die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert indessen zeichnet sich durch einen Übergang zur Un-Durchhörbarkeit, Nicht-ganz-Vergegenwärtigbarkeit, ja zur Un-Spielbarkeit aus, worin weniger eine Kultivierung von ›Sinnlosem‹ liegt als vielmehr ein fundamentaler Paradigmenwechsel, der die Grundfragen des Hörens, Verstehens, Komponierens, des Spielens und der ästhetischen Reflexion neu stellt bzw. verschiebt.[62]

Die ›Anwesenheit‹ in dichter, komplex abundanter Musik bewirkt berstende, ja explosive Gestalt-Phantasie, gedrängt und integrierend, wofür sonst mehr Zeit, was sonst auf mehrere Werke verteilt wäre. Abwesenheit wirkt sich hier subtiler aus: es sind weniger reale Pausen, dynamische Zurücknahmen oder morphologische Aussparungen – sie kommen als ›Sonderfälle‹ vor –, die ›Präsenz‹ unterminieren, als vielmehr Einbrüche und Unterbrechungen in der linearen Kontinuität des musikalischen Diskurses bzw. Ungleichzeitigkeiten in der polyphonen Interaktion. Abwesenheit wird aber nicht nur durch ›Störungen‹ der Form, sondern auch spürbar im flüchtigen, rapid-prozessualen Vorbeieilen von Morphem zu Morphem, von Stimme zu Stimme, wozwischen das Hören hin- und herjagt. An- und Abwesendes sind dabei nicht starre Entgegensetzungen, sondern verschiedene Grade von Deutlichkeit, die gegeneinander verschoben sind.

Das Anwesende in solcher Musik ist demnach *zugleich* ›abwesend‹ insofern (bzw. in dem Maße), als durch einen schnelle(re)n Prozeßtypus das Präsente ausschnittshaft, partialisiert wird – im Gegenzug zum ›klassischen‹ Ideal der Durchhörbarkeit –, und zwar in verschiedenen sinnvollen Graden von Fragmentiertheit (bei gleichzeitiger Präsenz der jeweiligen Entität als ganzer), deren Konkretion vom strukturellen Kontext (werkimmanente Seite)

62 Daß dieser Wechsel zur Un-Durchhörbarkeit nicht nur die komplexistische Musik kennzeichnet, demonstriert das Beispiel Feldmans, dessen Musik – licht und langsam, wie sie ist – zwar in der Nachbarschaft des jeweiligen Augenblicks, aber aufgrund der temporalen Zerdehnung, der Überforderung des Gedächtnisses nicht als Ganzes, die Zeitdauer insgesamt über-›blickend‹, gehört werden kann.

und individuellen Hörer (Rezeptionsseite) abhängt. In solcher Musik ist auf der einen Seite das Morphologische und Prozessuale *materialiter* präsent, auf der anderen aufgrund polyphon verdichteter Mehrebenenkonstruktionen aber *ästhetisch* (*poetisch*) fragmentiert (solche Fragmentation setzt paradoxerweise die materiale Integrität des ›Fragments‹ voraus). Und dies ist die Diskriminante zu jenen ›reduktionistischen‹ Typen von Abwesenheit: Abwesenheit in komplexistischer Musik ist die ›traurige‹ Erfahrung, das Anwesende, *trotz* seiner Anwesenheit, nicht ›greifen‹ zu können. In der musikalischen Ästhetik des Fragments hingegen wäre das ›Fragment‹ auch materialiter fragmentiert, so daß eine *Verschiebung*, eine différance zwischen (komponierter) Struktur und (phänomenaler) Erscheinung, zwischen dem (aufführungspraktisch) Gegebenen und dem (hörend) Wahrgenommenen, zwischen dem (integralen) Werk und dem (in die Individuation freigelassenen) Verstehen kaum möglich wäre. (Das – wie immer fragmentiert – Anwesende ist dort anwesend, und sonst nichts!)
Für die Ästhetik einer ›zweiten‹ Anwesenheit, also jener, die sich gegen das eigene Entzugsgeschehen behauptet bzw. in diesem neu emergiert oder an formalen Schlüsselstellen als eine ›erste‹ gleichsam zugelassen wird, bedeutet dies, daß *ästhetische* Fragmentation *materialer* Präsenz eine Abwesenheit durch reale Anwesenheit hindurch erfahrbar zu machen erlaubt – als Verborgenheit, Zugedecktsein, als Verhüllung, ›Zurüstung‹, Verstellung –, genauso wie eine Anwesenheit inmitten von Abwesenheiten – als Rettung aller Morphologie, die vom Traditionellen nicht loskommt, ja als Rettung der Anwesenheit als erträglicher, als Schutz des Bedeutenden vor Eindeutigkeit, aber auch als sinnliche Fülle und klangliche Präsenz, vielleicht sogar als Ahnung, wie es wäre, vermöchte man ›allwissend‹ zu hören. Zwischen diesen beiden Polen konzeptueller Differenziertheit findet ein anscheinend unerschöpfliches Dekonstruieren statt.

IV.

Wie sich die Widersprüche, Aporien, Probleme und Paradoxien des Serialismus lösen lassen, kann hier nicht im einzelnen kompositionstechnisch gezeigt werden.[63] Andeuten möchte ich nur, daß die angebliche sterile, technizistische Hyperobjektivität serieller

Musik – sowohl im Generieren als auch im Produkt – keineswegs absolut war; dies zu behaupten, war damals vielleicht Apologie, heute wäre es ohne Bedacht. Jene Risse der Objektivität im technischen Prozedere sind die Nahtstellen für Subjektivierung überhaupt auf seiten der Nachgeborenen und damit für die Kontinuierung jener Dialektik, ohne die für Adorno die Möglichkeit von Komponieren verschenkt wäre. Zudem – und dies ist wichtiger – zeitigte der Serialismus, wie eine jede Etappe des musikalischen Modernisierungsprozesses, emergente Errungenschaften, die erst für nachfolgende Generationen sichtbar sind, wobei die wichtigsten das parametrische Denken, die Präkomposition und der Immanentismus sind. Was dies im einzelnen heißt, ergäbe eine Theorie des Serialismus und eine mit starken Thesen operierende Geschichtsinterpretation; beide sprengten den Rahmen einer Adornodeutung, wiewohl sie dessen Grundansatz eines konstruktiv-expressiven Komponierens teilen. Andeuten möchte ich wenigstens, was unter diesen drei Phänomenen zu verstehen ist. Parametrisches Denken bezeichnet den Denkprozeß im Komponieren: Atonalität als Zerfall ›organisch‹ kohärenter Musiksprache, als welche Tonalität erscheint, zeitigte ein Auseinandertreten jener musikalischen Parameter, die dort in einem grammatischen System gleichsam naturwüchsig verbunden und daher auch verborgen waren. Die Dissoziation der Parameter gestattet aber nicht nur ein Bewußtsein für deren (subjektive) Definierbarkeit und Steuerbarkeit in der technischen Applikation, sondern auch für die Notwendigkeit einer superkontextuellen Koordination der (vereinzelten und daher intern verknüpfungsbedürftigen) Parameter. Dies geschieht auf der Ebene der Präkomposition, die jene Vorab-Grundlagen von Musik, die sich traditionellerweise ›von allein‹ ergaben, konstituiert und als selbständiger Arbeitsprozeß sich von der ›Komposition‹ (als Ins-Werk-Setzen) absetzt, dergestalt, daß zwischen beiden Phasen ein spannungsvolles Verhältnis (wenn man will: von Objektivierung und Resubjektivierung) tritt. Der Immanentismus schließlich ist, je nach Blickwinkel, der Preis bzw. der Gewinn einer solchen Emanzipation von traditionaler Musiksprache (im Sinne von Außenbezügen auf die Welt). Während

63 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1998, vor allem die Kapitel II, IV und V.

deren – durch kommunikative Verwendungszusammenhänge gewährte – Bedeutungen wenn nicht gänzlich, so doch weitgehend ausgehöhlt und somit entsemantisiert werden, steigen gleichermaßen die musikimmanenten Potentiale der auskomponierten Struktur, deren ›Sinn‹ sich auf Innenbezüge konzentriert und daher die Frage nach Sinn und Bedeutung generell neu stellt.

Das verschiebt im post-serialistischen Zeitalter den (autonomieästhetisch konzipierten) Materialbegriff gewaltig und verleiht ihm einen neuen (und dies heißt: auch für Adorno neuen) Sinn: Mit dem modernistischen Wegfall *vorgegebener* Materialstände wird das ›Material‹ als Inbegriff dessen, womit komponiert wird, von einer *materialiter* anwesenden Ebene auf eine *mentale* transformiert, die das Material (im konkreten Sinne) jeweils präkompositorisch allererst generiert. Die mentale Basis – parametrisches Denken – erzeugt im Arbeitsprozeß der Präkomposition jenes Material, das Komponisten (konventionell übernommen oder traditionell vorgegeben) sonst *vorab* zur Verfügung stand, das aber, weil durch das Erzeugtsein seiner gleichsam natürlichen Hülle entkleidet, nicht mehr jener Semantiken, die die Tonalität (und auch noch die Zweite Wiener Schule als deren ›Kontinuität mit anderen Mitteln‹) anbietet, mächtig ist und daher musikalische Bedeutung ins Musikimmanente zu verlagern nicht umhin kann.

Adornos Frage ist, wie Subjektivität und Freiheit in einem *immanent* nachseriellen Stadium zu denken sind, für deren Beantwortung, wenigstens Diskussion »Vers une musique informelle« nach wie vor der entscheidende Schlüsseltext ist. Es ist seine theoretische Kraft, auch abzüglich der versöhnungsphilosophischen, sprich: bald geschichtsutopistisch, bald politisch lesbaren Implikationen interpretiert werden zu können: Die Differenzen werden als Differenzen belassen und nicht als auflösungsbedürftige Antagonismen aufgefaßt. Der Text bietet eine nichtsystematisierte Theorie von Musik, die sich autonom aus einem nur ihr zugrunde liegenden Material zum Formganzen selber konstituiert; damit läßt sie die Schönberg-Strawinsky-Kontroverse der »Philosophie der neuen Musik« weit hinter sich, die Inkommensurables unvermittelt kompilieren mochte. Freiheit, so weit kann man jene Frage an dieser Stelle beantworten, kann nur dort ansetzen, wo in der Bewältigung eines objektiv vorgegebenen Problems – kompositorischer Herausforderungen, die als unbewältigte historisch weitergereicht sind – das Subjekt – als Vollzug der Verantwortung und

der Notwendigkeiten – das sachlich Erforderte aufgreift und darin allererst seine mimetischen Qualitäten entfaltet.
Statt einer kompositionstechnischen Konkretion eines solchen ›kairologischen‹ Eingreifens möchte ich den Kriterienkatalog der Adornoschen Musikästhetik mit den sechs Haupttypen des Komponierens im nachadornoianischen Zeitalter konfrontieren, mit Emotionalismus (etwa Neue Einfachheit), Negativismus (Lachenmann), Spektralismus (Grisey), Komplexismus (Ferneyhough), dem »nicht-intentionalen« Komponieren (Cage, Feldman, später Nono) und dem statistisch-stochastischen Komponieren (Xenakis). Wendet man die Adornoschen Kriterien an, ergibt sich folgendes Bild: Der Emotionalismus ist eine falsche Stilnostalgie, die einen affirmativen Subjektivismus hypostasiert, ohne ihn kompositorisch stringent zu validieren; das »nicht-intentionale« Komponieren dagegen verleugnet jedwede Subjektivität und fetischisiert den Klang an sich. Die vier anderen partizipieren, je auf eigene Weise, am Materialfortschritt. Das statistisch-stochastische Komponieren jedoch ist kein Auskomponieren der Details, sondern bescheidet sich mit der Makroästhetik von großflächigen Massenerscheinungen; der Negativismus hingegen verfährt umgekehrt, konzentriert sich auf das Innenleben der Klänge und Objekte, ohne deren Superkontextualisierung in der Form einlösen zu können. Der Spektralismus arbeitet in sich schlüssiger, seinem formalen Denken in Additionen und seiner Weiterentwicklung des Impressionismus entsprächen aber Adornos Prinzipialvorbehalte. Eine musique informelle, so endet der Text im Hinweis auf Kant, sei eine konkrete, verwirklichungsfähige Möglichkeit und zugleich eine Idee – Adornos virtuose Ambiguisierung relativiert diese Antinomie mit dem Zusatz, sie es »ein wenig«.[64] Geht man davon aus, daß die Verwirklichbarkeit einer musique informelle nicht allein in der Macht der Adornoschen Konstruktion liegt, sondern vordringlich in der des geschichtlichen Fortgangs, der dessen Sinn selber verschiebt, so muß man den Blick auf ein Komponieren richten, das erklärtermaßen – in Theorie und Praxis – konstruktiv und expressiv *zugleich* ist. Denn beide Minimalbedingungen beziehen sich historisch sowohl auf die Geschichte der musikalischen Subjektivität mindestens seit Beethoven als auch auf eine kompositorische Technologie, deren Kontinuität bis zum

64 *Vers une musique informelle*, S. 540.

Serialismus unbestritten, nach ihm durch postmodernen Pluralismus verdeckt ist.

Der Unterschied zwischen der traditionellen, d. h. morphologisch gesteuerten Musik und dem Serialismus bildet einen konzeptuellen Sprengsatz. »Man (darf) das Serielle nicht einzig als Gegensatz zum Motivisch-Thematischen begreifen. Serielle Musik selber entstand aus der Totalität des Motivisch-Thematischen, will sagen, der Ausdehnung jenes Prinzips auf Zeit und Farbe. Das Telos der totalen Organisation haben beide Verfahrensweisen gemein. Vielleicht ist der Unterscheid so zu wenden: im gesamten seriellen Komponieren wird die Einheit als Faktum gedacht, als unmittelbar Seiendes, wenngleich in seiner Einheit Verborgenes. Im thematisch-motivischen Musizieren dagegen bestimmt sich die Einheit immer als Werdendes und damit sich Offenbarendes.«[65] Die, wenn man will: Synthesis eines solchen Antagonismus besteht in der Temporalisation des Materials und seiner Technik, der Verzeitlichung des präkompositorisch als Einheit entworfenen technischen Verfahrens, das die Herstellung des Materials einbegreift. Berücksichtigt man die Adornosche These, daß die Letztelemente der Musik nicht quasiphysikalische Einzeltöne mit akustischen Eigenschaften, sondern, gestalttheoretisch, musikalische Morpheme welcher Art auch immer sind, dann kann die historische Lösung der dem Serialismus inhärenten Aporien nur in der *Temporalisation und Re-Morphologisierung des seriellen Denkens*, das ein parametrisches ist, bestehen.[66] Dieser Schritt vollzog sich in der Traditionslinie, die am »strukturalistischen« Denken von Boulez anknüpfte, im kompositorischen Schaffen Brian Ferneyhoughs seit den späten 1960er Jahren.[67] Seine Musik – ›avantgardistisch‹ im Sinne von Adornos Avanciertheitsideal und ›traditionell‹ im Sinne einer konsequenten Anbindung an die musikalischen Gattungsgeschichten bei gleichzeitiger souveräner Unabhängigkeit von allen postmodernen, multimedialen und cage-ideologischen Verlockungen – kann im Sinne von Adornos Geschichtsverständ-

65 A.a.O., S. 516.

66 »Der Begriff wird zum Parameter« (*Ästhetische Theorie* [Anm. 13], S. 152); dieser ist identisch und, sofern temporalisiert, nicht-identisch. Um ihn zu temporalisieren, muß er als flexibles Kontinuum von Graden, nicht als starres System von Werten bestimmt werden.

67 Damit ist der Unterschied etwa zu Lachenmann bezeichnet, der in der Linie Schönberg-Webern-*Nono* steht.

nis, genauer: im Sinne seiner Schönbergdeutung, als paradigmatischer Vertreter der Kontinuität der Zentrallinie kontinentaleuropäischen Komponierens als einer Austragung der Dialektik von Konstruktivismus und Expressivismus verstanden werden.[68]
Es mag erstaunen, daß ein Engländer Adornos Komponierideal, die mitteleuropäische, ja kritisch deutsch(sprachig)e Tradition auf den Punkt bringt.[69] Allein, alle wesentlichen Kriterien, die Adorno seit Beethoven sammelte, passen auf keinen Komponisten der Gegenwart so zielsicher wie auf ihn: der avancierte Materialstand, die artistische Technik, die Subjektivierung der Objektivität durch dialektische (oder auch dekonstruktive) Schneidung, die Dynamisierung des formalen Ablaufs, die Gedrängtheit der Zeit, der Arbeitscharakter der Prozesse, die Psychologisierung der Morphologie, die Polyphonisierung der musikalischen Diskursivität, das Aushalten der sozialen Bedingungen der Kunstautonomie, die interne Brechung der Traditionsbezüge, die Radikalität der ästhetischen Selbstreflexion[70] und die Intransigenz eines modernen Problembewußtseins. Am Ende von »Vers une musique informelle« wird Adorno für einen kurzen Augenblick hinsichtlich seiner Zukunftsvision konkret. Im Anschluß an die serielle Errungenschaft der Parametrisierung der Zeitdimension heißt es: »Informelle Musik könnte eine Flexibilität des Rhythmus gewinnen, von der man bis jetzt noch nichts sich träumen läßt.«[71] Wer je

68 Vgl. meine Analyse *Ferneyhoughs Streichtrio*, in: Musik & Ästhetik 1/2 (1997).

69 »Es kommt mir eigenartig vor, daß, da ich mich als Teil der zentraleuropäischen – grundsätzlich deutschen – kritischen Tradition sehe, dies in Deutschland im großen und ganzen nicht akzeptiert worden ist, das geht so weit, daß man mich als eine Art des neuzeitlichen ›Englischen Romantikers‹ sieht, ungeachtet der dort herrschenden sozialen Situation.« (Zitat von Ferneyhough, in: *Von Kranichstein zur Gegenwart* [Anm. 3], S. 474)

70 Das Medium von »Ästhetik ... wäre die Reflexion der musikalischen Erfahrung auf sich selber, derart, daß deren Gegenstand nicht als einfach zu Beschreibendes hingenommen, sondern als Kraftfeld entziffert wird. Ihre immanente Dynamik enthält, latent, die Anweisung, was heute und hier musikalisch das rechte sei.« (*Vers une musique informelle*, S. 539)

71 A.a.O., S. 540. Rhythmische Flexibilität – Inbegriff mehrdimensionaler Zeitorganisation – ist durch die Tonalität vorgezeichnet. Dort ist sie die Kombination aus Eigendifferenzierungen des Rhythmus als solchen

in eine Ferneyhoughpartitur geblickt hat, weiß, was gemeint ist; genauso bei folgender Textstelle Adornos: »Nun kann man sich Komponieren hohen Ranges anders denn als bis in die kleinste sinnvolle Artikulation der verwandten musikalischen Mittel kaum vorstellen.«[72]

So betrachtet, wäre »Vers une musique informelle« ein historischer Text, dessen immanente Probleme – solche der Kompositionstechnik – sich gelöst haben oder von anderen, historisch emergenten ersetzt wurden. Dem wäre so, gäbe es nicht noch weitere Lesarten. Die utopistische gemahnt uns daran, je wieder zu Adornos musikphilosophischem Zentraltext zurückzukehren, um sich stets aufs neue irritieren zu lassen[73]; die grundlagenphilosophische Lesart harrt eines künftigen Zustandes der Adornorezeption, ja von Musikphilosophie überhaupt.

(schwer-leicht, Metrum, Akzentuierung, Proportionen, Unterteilungshierarchien etc.) und der Rhythmik übriger Parameter (Motivik, Harmonik, Farbe etc.). Es ist eine Adornosche Forderung, hierfür ein »Äquivalent nach dem Maß des neuen Materials auszubilden«; deutlicher kann man eine komplexistische Faktur nicht einklagen.

72 *Vom Altern der Neuen Musik*, S. 150.

73 »Wonach es die Musiker gelüstet, weil es die Sache der Musik selbst ist, hat noch nicht sich erfüllen können. So wenig sich dechiffrieren läßt, was Musik eigentlich sei, so wenig existiert eine, die es ganz schon wäre.« (*Vers une musique informelle*, S. 540)

Blinde V
tende Kr
Schicksa
Philosop
risch inte
in die J
Prinzip
»Bach g
kierte e
Eiferer,
hatten. I
ber verte
wenhaft
Adorno-
Anhänge
des Hei
errichtet
Lassen w
unserer
Umgang
und war
lauert. S
inzwisch
damit A
verwirre
triebs, di
ter Küns
lich als l
rer Kuns
Es ist an
von den
schen K