Gianmario Borio

Die Positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966.

> "In der Position selbst liegt die Nötigung, permanent aus der Reihe zu tanzen, Sand ins Getriebe zu streuen; und es gibt keinen Gedanken, der nicht dem Getriebe ausgesetzt wäre."
> (Th. W. Adorno, 1968)

1. Bei der Untersuchung des Verhältnisses von Adorno zur musikalischen Avantgarde der Nachkriegszeit ist man genötigt, von Positionen im Plural und nicht einfach von der Position zu sprechen. Das hängt mit der Vielfältigkeit von Interpretationen und Urteilen 1) zusammen, die Adorno in seinen Schriften über die Neue Musik zwischen 1954 (Verfassungsjahr des polemischen Aufsatzes Das Altern der neuen Musik) und 1966 (letzte öffentliche Äußerungen über die gegenwärtige Musik) formuliert hat. Obwohl sich die Etappen dieser Urteilstransformationen chronologisch nicht festmachen lassen, ist ein gradueller Perspektivenwandel zu beobachten, der als Index einer Modifikation der ästhetischen Theorie insgesamt gelten kann. Wie des öfteren vermerkt wurde, bilden die letzten Schriften Adornos über die Neue Musik, ja die Reflexion über die Entwicklung jener Kunst, die ihm am nächsten stand, eine der Grundlagen seiner posthum erschienenen Ästhetischen Theorie. In allen diesen Schriften folgt Adorno dem in der Philosophie der Neuen Musik formulierten Prinzip: "den Stand des Komponierens selber, der allemal über den der Musik entscheidet, in die dialektische Behandlung hineinzuziehen." 2) Über Musik zu schreiben, bedeutet also, aus der Musik heraus zu schreiben: Die theoretische Abhandlung ist der immanente Vollzug dessen, was aus dem Gegenstand hervorgeht.

Trotz der Wandlung der Positionen erkennt man bestimmte Konstanten, die die begriffliche Einheit des Denkens doch garantieren. Diese Einheit ist durch die von Adorno praktizierte "höhere Kritik" 3) gewährleistet: Das Kunstwerk wird demzufolge als Gelegenheit einer philosophischen Reflexion benutzt, die weniger auf die ästhetische Wertung als auf die geistige und gesellschaftliche Situation abzielt. Diese Konstanten sind die Kritik an der ahistorischen Auffassung des musikalischen Materials, die Reflexion auf den Subjektverlust in der Musik und die Auseinandersetzung mit der Formfrage.

2. Daß Adorno nach dem Tod Schönbergs den Kontakt mit der Avantgarde nicht vernachlässigt hatte, zeigen seine regelmäßigen Besuche der Darmstädter Ferienkurse. Er nahm acht Mal daran teil. 1950 hielt er eine Vorlesung über die Kriterien der Neuen Musik; 1951 einen Vortrag innerhalb des Zwölftonkongresses mit dem Titel Anton Webern sowie einen Vortrag auf der Arbeitstagung "Musik und Technik"; 1954 hielt Adorno eine Vorlesung in Zusammenarbeit mit

Kolisch und Steuermann über Neue Musik und Interpretation; 1955 und 1956 analysierte er die Musik Schönbergs; 1957 trug er eine Neufassung der Kriterien vor; 1961 hielt er zwei Vorträge mit dem Titel Vers une musique informelle; 1965 nahm er an dem Kolloquium über Form teil; 1966 hielt er drei Vorlesungen über Die Funktion der Farbe in der Musik.

Der Aufsatz Das Altern der neuen Musik 4) ist allerdings die erste Stellungnahme Adornos zur musikalischen Situation der Nachkriegszeit: Es ist eine vehemente Kritik an der postschönbergschen dodekaphonischen Schule und dem seriellen Komponieren. In dieser Kritik nennt aber Adorno weder konkrete Werke noch bezieht er sich auf satztechnische Aspekte, an denen sich seine Kritikpunkte verifizieren oder zumindest diskutieren ließen. Er zieht vielmehr die Folgerungen aus Entwicklungstendenzen der Musik, die bereits in der Philosophie der Neuen Musik vorgezeichnet waren. Insofern kann dieser Aufsatz als Beispiel höherer Kritik gelten. Als solche trägt er aber ihren immanenten Widerspruch in sich: Einerseits sind die Adornoschen Überlegungen eine klarsichtige Analyse der geistigen Situation und der Gefahren, denen die Musik der Nachkriegszeit ausgesetzt war; andererseits verfällt seine Kritik nicht selten in Verallgemeinerungen und Pauschalurteile, die die Schärfe der Beobachtungen beträchtlich einschränken. Adorno kritisiert die integrale Rationalisierung und den mit ihr zusammenhängenden Primat der Technik über das formbildende Vermögen des Subjekts; er attackiert den Materialfetischismus und das Fehlen an Sinnzusammenhängen in der seriellen und aleatorischen Musik. Vor allem aber vermißt Adorno in diesen Kompositionen das, was das Neue in der Neuen Musik ausmachte: Die Radikalität eines musikalischen Ausdrucks, der der existierenden Welt seine Fremdheit, seine Andersartigkeit auszusprechen vermochte.

Diese drastische Kritik, die außerdem eine Übereinstimmung von ästhetischer Haltung und Tendenzen der spätindustriellen Gesellschaft feststellt, ist jedoch von keiner näheren Betrachtung der seriellen Musik und ihrer Verfahren gestützt. Das gab Heinz-Klaus Metzger den Anlaß zu einer Polemik, die mit dem Titel Das Altern der Philosophie der Neuen Musik in dem vierten Band der "Reihe" (1958) erschien. Der Titel dieser Erwiderung kann aber zum Mißverständnis führen. Es ist nicht die Philosophie, die angegriffen wird, sondern die empirische Tatsache, daß Adorno seine Kritik in Unkenntnis der Schlüsselwerke der seriellen Musik verfaßt hatte. Objekt der Polemik war also der Mangel an konkreten Quellen und nicht die philosophische Position, über deren Voraussetzungen sich Metzger und Adorno einig waren. Die Kontroverse löste sich in einer doppelten Konvergenz auf. Adorno erhielt von einer Reihe von Kompositionen Kenntnis, die er in seinem polemischen Aufsatz außer Acht gelassen hatte. Dieses neue Reflexionsstadium ist in den Vorlesungen über die informelle Musik von 1961 dokumentiert. Seinerseits konnte Metzger die "Kassandrarufe" Adornos nicht länger überhören und 1962 formulierte er eine Kritik an der neuesten Entwicklung, die bereits im Titel, Das Altern der jüngsten Musik, 5) auf den begrifflichen Weg Adornos hinweist.

3. Wenn von informeller Musik die Rede ist, liegt die Annahme nahe, es handle sich um eine Anlehnung der Musik an die zeitge-

nössische Malerei. Dies würde für eine Übereinstimmung mit der in jenen Jahren von Umberto Eco diskutierten Poetik des offenen Kunstwerks sprechen. Eco sah in Werken wie dem Klavierstück XI von Stockhausen, Scambi von Pousseur, der Dritten Sonate von Boulez und Sequenza I von Berio eine Tendenz der Kunst, die zur Sprengung der geschlossenen Form trieb. In diesen Werken vollzieht sich nämlich die Überwindung aller Regeln, die die musikalische Entwicklung der Komposition auf eine einzige Richtung festlegt: Statt der Eindeutigkeit des herkömmlichen musikalischen Sinnes behauptet sich die Mehrdeutigkeit mobiler Formen. Darin lag nach Eco die Konvergenz mit der informellen Malerei. 6) Der von Adorno adaptierte Terminus informell könnte somit theoretische Implikationen vortäuschen, die nicht vorhanden sind. Der Terminus ist nicht irgendeiner existierenden künstlerischen Richtung zuzuordnen, sondern stellt ein "Sollen" 7) dar. Mit informell beabsichtigte Adorno, die Entwicklungsmöglichkeiten einer Musik aufzuzeigen, die sich von der schlechten Allgemeinheit musikalischer Gesetze befreien will. Das Wort "informell" bezeichnet eine Musik, "die alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert". 8) Der Begriff musique informelle entspricht also einem Ideal, an dem sich die Neue Musik ausrichten soll, wenn sie nicht der trügerischen Alternative von rigider Form und Formlosigkeit unterliegen will. Der Ausweg wäre nach Adorno ein Tertium zwischen falscher Allgemeinheit und Verabsolutierung des Einzelnen, das Paradox einer "nicht formalen Form".

In einer Konversation zwischen Stockhausen und Adorno, die am 22. April 1960 vom Hessischen Rundfunk mit dem Titel Widerstand gegen die Neue Musik gesendet wurde, umschreibt Adorno die Problematik, die ein Jahr später zur Konzeption einer musique informelle führen wird. Der Akt des Hörens bei der seriellen und postseriellen Musik entspricht nicht mehr einem Mitvollzug von Ton zu Ton, von Motiv zu Motiv, vom Einzelelement zur Formtotalität, wie es in der Musik der Tradition geschah, für die ein Mitkomponieren beim Hören angebracht war. Diese Musik läßt sich eher mit "einem Blick auf das Ganze" wie bei der Betrachtung eines Bildes wahrnehmen. Diese Strukturveränderung des Hörens ist von Adorno in Vers une musique informelle wie folgt beschrieben: "Indessen habe ich auf die meisten jener Werke qualitativ anders angesprochen als auf die der gesamten Entwicklung, welche bis zum letzten Webern reicht und ihn wohl einbegreift. Meine produktive Einbildungskraft vollzieht sie nicht ebenso mit; ich vermöchte sie nicht mitzukomponieren wie noch das Streichtrio von Webern, gewiß gar kein zu simples Stück." 9)

Im Rundfunkgespräch zeigen sich gewisse Übereinstimmungen zwischen Adorno und Stockhausen bezüglich dieser neuen Hörsituation. Das Konzept einer "unendlichen Form", das Stockhausen gerade um 1960 ausarbeitete, entwickelt sich aus dem Problem, wie Sinnzusammenhänge zu stiften sind, in denen bestimmte Momente mit gemeinsamen Charakteren aufeinander folgen können, ohne ihr individuelles Profil zu verlieren. Nach Stockhausen wird die Frage nach kausal-logischen Zusammenhängen überflüssig, wenn eine Komposition - wie er in einer anderen Sendung 1960 sagte - "keine durchlaufende Geschichte erzählt, nicht an einem `roten Faden'

entlang komponiert ist, den man von Anfang bis Ende mitverfolgen muß, um das Ganze zu verstehen - wenn also keine dramatische Form mit Exposition, Steigerung, Durchführung, Höhepunkt- und Finalwirkung vorliegt (keine geschlossene Form), sondern wenn jeder Moment ein mit allen anderen verbundenes Zentrum ist, das für sich bestehen kann". 10) Diese Berührung der Momentform Stockhausens und der Adornoschen Vorstellung einer musique informelle bleibt jedoch transitorisch. In einer Darmstädter Diskussion von 1966, an der Adorno, Rudolph Stephan, György Ligeti und Herbert Brün teilnahmen, zeigt Adorno eine völlige Übereinstimmung mit der These Ligetis, es gehe nicht so sehr um die Alternative zwischen Seriellem und Aleatorischem, sondern um den Verlust des Vektorcharakters, der Richtungskonstante der Musik. Da nämlich die Musik in der Zeit verläuft, kann kein Ereignis gegenüber der zeitlichen Bewegung gleichgültig oder sogar konträr sein. Die musique informelle, als eine Musik mit möglichst vielen Relationen, war bereits implizite Kritik an den Formen, die keine Entwicklungrichtung aufzeigen, die die Zeit, die Dauer durch "die Konzentration auf das Jetzt", "die Zeitlosigkeit" 11) zu überwinden streben.

4. Die Zeitlichkeit in der Musik wiederherzustellen, das war für Adorno die primäre Aufgabe der musique informelle. Es handelt sich nicht nur um ein kompositionstechnisches Problem, sondern vor allem um ein ästhetisches: Zu schaffen war eine Musik, die die ästhetische Dimension vor der Reduktion der Kunst auf die Empirie bewahren konnte. Das war nur möglich, wenn man an der Differenz zwischen empirischer Zeit - also chronometrischer Dauer, meßbarer Zeitordnung - und ästhetischer Zeit festhielt. In den Kompositionen der Nachkriegszeit - bei Cage wie bei Stockhausen - vollzog sich eine Gleichsetzung beider Ebenen, die von der abstrakten Utopie der Suspendierung von Zeit diktiert war. In dieser Wende sah Adorno eine Tendenz in der Musik des 20. Jahrhunderts sich bestätigen, die von Debussy und Strawinsky ausging: Die Tendenz zur Verräumlichung der Musik, ihre "Pseudomorphose an Malerei". 12) In diesem Prozeß gewann der temps espace gegenüber dem temps durée die Priorität. 13) Was aber bei Debussy mit dem "poetisch-auratischen Wesen" 14) der impressionistischen Malerei seiner Zeit im inneren Zusammenhang stand, erhielt bei Strawinsky objektivistische Züge; damit ging aber die subjektive Dimension der Zeiterfahrung verloren. In der Nachkriegszeit wurde die Tendenz richtungbestimmend, indem sie von dem Mythos der totalen Vernunft Nahrung bekam. Das Ideal der musikalischen Freiheit büßte an Konsistenz ein zugunsten der Meßbarkeit und Organisation. Diese Situation bezeugen viele Kompositionen jener Zeit, in denen sich aus einer universalen Dynamik Statik ergibt.

In dem Aufsatz Über Statik und Dynamik soziologischer Kategorien (1961) erarbeitet Adorno im Bereich der Soziologie eine Dynamik, die für den Begriff musique informelle Relevanz hat. Mit der Dialektik von Statik und Dynamik läßt sich die Verkettung von Informellem, dessen Inbegriff Freiheit ist, und Zeit beschreiben. Wenn man Freiheit als Strömen des Unbedingten denkt, scheint sie auf Anhieb in der Dynamik sozialer Elemente zu liegen. Die Dynamik aber wird in dem Prozeß der Aufklärung zur Funktion der rationalen Beherrschung der Natur. In diesem Prozeß negiert Dynamik die Erinnerung, die qualitative Erfahrung mit den Dingen

und deckt sich schließlich mit der Statik der Gesellschaft. Eine gänzlich verwaltete Welt täuscht in ihrer Unbeweglichkeit Freiheit vor durch fiktive Dynamik: "Konkreter heißt Dynamik, in der Geschichte bis heute, zunehmende Beherrschung äußerer und innerer Natur ... Indem sie das Viele reduziert, potentiell dem beherrschenden Subjekt gleichmacht und dem, was ihm an gesellschaftlichen Instanzen entspricht, verkehrt Dynamik sich selbst ins Immergleiche, in Statik." 15)

In seiner Kritik an der Verräumlichung der musikalischen Zeit stellt Adorno eine Strukturanalogie mit dem gesellschaftlichen Prozeß her. Zu rekonstruieren wäre eine Dynamik, die im Unterschied zu jener der spätindustriellen Gesellschaft den Einzelnen nicht zu einem bloßen Artikel reduziert, der dem Ganzen, dem Statischen, untergeordnet ist, sondern von seinen Impulsen und Bedürfnissen ausgeht, um ihn in einer nicht zwanghaften Totalität aufzuheben. Das Projekt einer informellen Musik ist das einer Form, in der Einzelereignisse eine solche zeitliche Tendenz aufzeigen, die für die ganze Struktur verbindlich ist. Diese Form vermag sich der wachsenden Pseudomorphose an die Malerei entgegenzusetzen. Die streng seriellen Formen, die mobilen Formen und die Gruppenkompositionen sind derart gestaltet, daß das Aufeinanderfolgen ihrer Ereignisse nicht einem Prinzip organischer Gesetzmäßigkeiten untergeordnet ist. Die Elemente artikulieren keinen Sinnzusammenhang, sondern finden ihren funktionalen Stellenwert innerhalb der Gesamtkonstruktion. Daraus ergibt sich aber, daß die Sukzessionsverhältnisse de facto abgeschafft werden: Es gibt keine innere Zeitlichkeit mehr, die den Fortgang der Musik eindeutig bestimmt, sondern die Zeit wird "geplant, disponiert, von oben her organisiert, wie einst nur visuelle Flächen". 16)

Im Laufe der 60er Jahre gewann Adorno die Überzeugung, das Problem der Zeit sei die entscheidende Frage der musikalischen Situation. Er brachte dieses Problem ständig im Zusammenhang mit dem der "musiksprachlichen" Artikulation oder - in ästhetischer Terminologie ausgedrückt - der "Stimmigkeit". Das Sollen der musique informelle weist auf eine zeitliche und kausale Logik hin, die anders als die konventionelle geartet ist: "Begriffe wie Logik oder gar Kausalität, deren die Ordnungsfreude notwendig sich bedient, mit denen aber auch die Konzeption einer musique informelle nicht tabula rasa machen kann, walten im Kunstwerk nicht wörtlich, nur modifiziert. Insofern in dessen Elementen allemal solche der Realität wiedererscheinen, spielen immer auch Logik und Kausalität herein, eher wie in Träumen." 17)

5. Zwischen 1965 und 1966 beschäftigt sich Adorno, wahrscheinlich von den Klangflächenkompositionen von Ligeti angeregt, intensiver mit dem Verhältnis von Musik und Malerei. Diese Beschäftigung bildet das zweite Stadium der Reflexion auf die Verräumlichung der Musik. Sie ist in den Aufsätzen Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, 18) Die Kunst und die Künste 19) und in den Darmstädter Vorlesungen von 1966 mit dem Titel Die Funktion der Farbe in der Musik 20) dokumentiert. In diesen drei Arbeiten greift Adorno nicht nur das Problem der Synästhesie und der Verschmelzungen verschiedener Kunstgattungen auf, sondern versucht, jenen Wahrnehmungswechsel in der Musik zu begründen, den er in dem Aufsatz Über die musique informelle zwar

ahnte, aber nicht zu präzisieren wußte. Die Darmstädter Vorlesungen können als Entwurf einer Geschichte der Farbe in der Musik von Bach bis zu unseren Tagen verstanden werden. Dabei geht Adorno allerdings von der Kritik an einer Voraussetzung der seriellen und postseriellen Musik aus: Die Gleichberechtigung aller Dimensionen des Tons. Adorno hält die ungleichmäßige Entwicklung der Parameter für unüberwindlich und erläutert historisch den unterschiedlichen Stellenwert der Klangfarbe. Er konstruiert dazu eine Denkfigur, die sich in Extremen polarisiert: Klang und Struktur bzw. Farbe und musikalische Substanz. Das Streben nach der Einheit beider Extreme hat nach Adorno in der Musikgeschichte eine außerordentliche Rolle gespielt: In der Wiener Klassik ist die Farbe Ereignisträger, während die wahre Substanz die motivisch-thematische Arbeit ist; erst bei Berlioz rückt die koloristische Dimension in den Vordergrund, allerdings auf Kosten der Thematik, die in einem primitiven Stadium stehenbleibt.

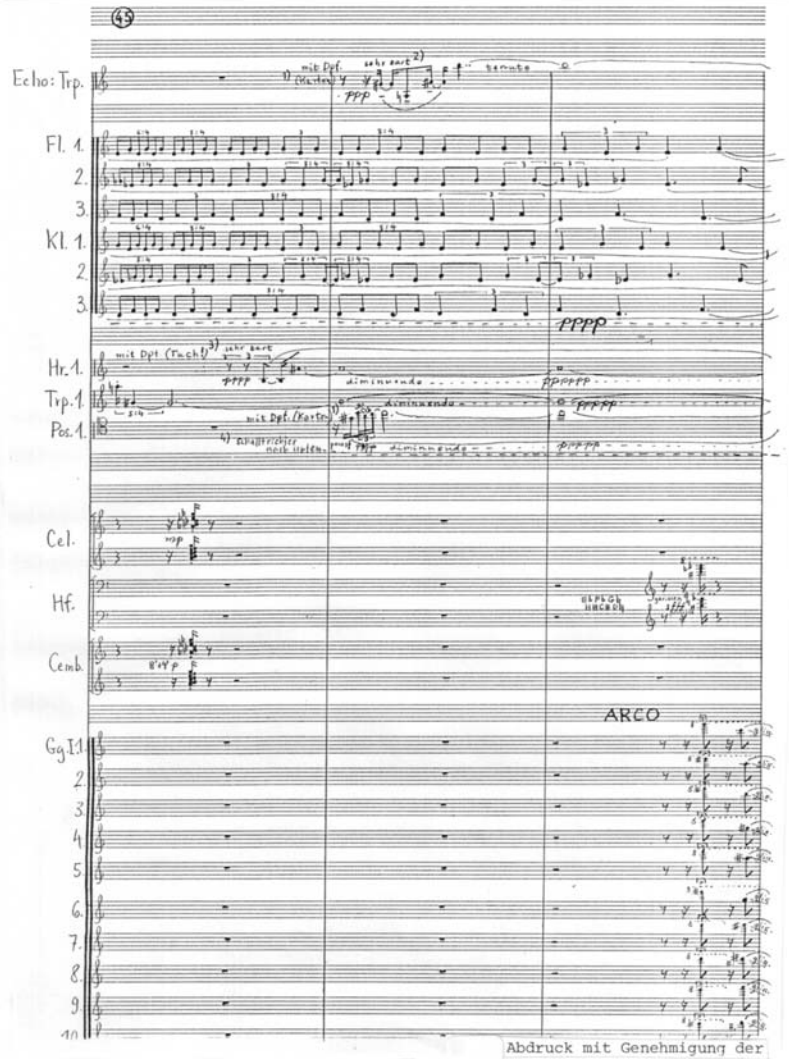
Das Problem der Einheit von Klang und Struktur ist von der Neuen Musik geerbt worden. Während Adorno in der Philosophie der Neuen Musik die Verräumlichung im Gegensatz zum zeitlichen Fortschreiten und zur entwickelnden Variation als Merkmal der französischen Musik - von Debussy, Ravel, Satie und Strawinsky - darstellte, setzt er hier mit Beobachtungen über das Verhältnis von Klang und Struktur bei Schönberg an. In seiner Kammersymphonie in E-dur versucht Schönberg, die Identität dieser beiden Momente durch eine Strukturveränderung der Instrumentation zu erreichen. Die traditionelle Gewichtsverteilung zwischen Instrumentalgruppen wird umgekehrt: Die fünf Solostreicher führen ein Schattendasein gegenüber den zehn durchdringenden Bläsern, die das Übergewicht gewinnen. Die Kammersymphonie sowie die Orchesterstücke op. 16 bezeugen nach Adorno, daß Schönberg Kritik an dem atmosphärischen und homogenen Orchester der Spätromantik übte, indem er die Farbe als strukturbildendes Element verwendete. Diesen Drang zur Emanzipation hat die Farbe in dem seriellen Postulat der Gleichberechtigung bewahrt. Adorno sieht allerdings in der Maxime Stockhausens "es gibt keine Tonhöhe ohne Klangfarbe und keine Klangfarbe ohne Tonhöhe" eine gefährliche Einschränkung. Der Farbe kann nicht dasselbe Recht der Tonhöhen zugesprochen werden; sie muß immer in Zusammenhang mit der Konstruktion gedacht werden. Wenn man von Emanzipation der Farbe redet, kann das nur heißen, daß die Farbdimension produktiv geworden ist. Als Beispiel nennt Adorno den Marteau sans maître von Boulez, in dessen Finalsatz die unverwechselbare Farbe des Tam-Tams - bis dahin ausgespart - den Eindruck des Schliessenden erweckt: Das Erscheinen dieser Farbe bestimmt die Form des Werks.

Die Komposition, die laut Adorno mit der Auffassung der Farbe als selbständige Dimension am weitesten gegangen ist, ist Atmosphères von Ligeti. Hier ist Farbe etwas Absolutes, die Klangimagination gewinnt über die Struktur die Oberhand und wird produktiv: "Dabei ist wichtig, daß Ligeti, vielleicht ohne volle theoretische Rechenschaft davon zu geben, die Schranke, die dem produktiven Klang durch seinen synsemantischen Charakter aufgelegt ist, durchbrach, indem er wirklich das Paradoxon einer Musik ohne Töne, nämlich ohne irgend unterscheidbare fixierte Tonhöhe zustande brachte." 21) Was hier Adorno nicht sagt, was man aber folgerichtig hinzufügen könnte, ist, daß dieser Grenzfall einer

Musik "ohne Töne" nur deshalb entstehen konnte, weil Ligeti in seiner Kritik an dem seriellen System an der genetischen Differenz der Parameter festhielt. Eine Geschichtsauffassung, die die Vergangenheit nicht als etwas Abgeschlossenes, sondern in der Gegenwart Überdauerndes betrachtet, erlaubt es ihm, über die Enge des Serialismus hinauszugehen. Anstelle des Versuchs, Statik durch die virtuelle Mobilität vieldeutiger Formen oder die Expansion der Musik in den realen Raum zu überwinden, begann Ligeti mit einem "imaginären Raum" zu arbeiten, dessen Realisierung eben der produktiven Gestaltung der Farbe zu verdanken ist.

Die Übereinstimmung mit dem Denken Adornos erschöpft sich aber bei Ligeti nicht in der Vorstellung eines imaginären Orts der Musik, also - in der Sprache Adornos ausgedrückt - der Vorstellung des Scheincharakters der Musik. Der Materialbegriff, mit dem Ligeti Musik dachte, hat mit der kruden Materie, über die die seriellen Komponisten zu verfügen glaubten, nicht das geringste zu tun. Vielmehr zeigt er Gemeinschaften mit dem Materialbegriff Adornos, vor allem mit der Idee der im Material sedimentierten Geschichte. In verschiedenen Stellen der Werke Ligetis der späten 50er und 60er Jahre tauchen Elemente auf, die der kompositorischen Anlage fremd sind und ihren eigentlichen Ort in einer anderen Zeit haben. Räumliche Perspektiven können auch historische Perspektiven bedeuten, wenn man die Geschichte als "aufgespeicherte und vergegenwärtigte Zeit" 22) betrachtet: Der imaginäre Raum geht somit in eine imaginäre Zeit über. Dazu ein Beispiel aus dem zweiten Teil von Apparitions von 1959. Nach einem bruchstückhaften und krampfartigen Ausbruch der Streicher (Abschnitt "Wild") zeichnet die Trompete - einzige solistische Episode der Komposition, die sonst aus einer mikrologischen Verteilung des Materials auf Instrumentalgruppen besteht - eine kurze, zarte Figur mit großen Septimen und kleinen Nonen. Diese Figur wird von Horn und Posaune wiederholt, um dann auf eine zweite Trompete überzugehen, die hinter das Publikum gesetzt ist, und verschwindet schließlich mit einem schwachen Echo in der Ferne. Es ist ein expressiver Gestus, der bei Mahler seinen Ursprung hat, der aber durch die Erfahrung der Orchesterstücke op. 6 und 10 von Anton Webern hindurchgegangen ist. 23)

Musikbeispiel Nr. 1
Apparitions zweiter Teil Takte 45-47



Abdruck mit Genehmigung der Universal-Edition, Wien

6. Eine der zentralen Folgerungen, die Adorno aus der Diagnose der musikalischen Situation um 1960 zog, ist, daß sowohl serielle als auch aleatorische Vorgänge in der Kunst die Depotenzierung des Subjekts bestätigen, welche sich bereits in der Gesellschaft vollzogen hat. In Parametern zu denken oder beliebiges akustisches Material in die Musik einfließen zu lassen, stellt eine "Entlastung" 24) der Subjektivität dar. Der Preis dieser Entlastung ist die Selbstnegation des Subjekts. In beiden Methoden hypostasiert man das Material als Wert an sich und übersieht, daß es nur durch die Vermittlung des musikalischen Subjekts zu dem geworden ist, was es heute ist. Adorno kritisiert die Auffassung des Materials als etwas rein Physikalisches und Prämusikalisches und erkennt in ihm eine historische "Tendenz", aus der der Komponist heraushören kann, was jeweils anwendbar ist. 25) Die Vorstellung einer monolinearen Vorwärtsbewegung des Materials und ihrer Verkörperung in einer Instanz, die dem Komponisten Diktate setzt, blieb keine unbestrittene Theorie: Sie wurde bereits in den 30er Jahren von Ernst Krenek als Beschränkung der kompositorischen Freiheit empfunden. 26) In der Nachkriegszeit erweist aber diese Theorie ein kritisches Potential: Sie ist die einzige, die sich konstruktiv der positivistischen Auffassung entgegensetzen kann, der Komponist arbeite mit einem neutralen, unbelasteten, puren Material.

Eine wichtige Unterscheidung ist dabei jene zwischen Stoff bzw. Inhalt und Material, die in der Ästhetischen Theorie endgültige Formulierung findet: Material ist "Was geformt wird. Es ist nicht dasselbe wie Inhalt; Hegel hat beides verhängnisvoll konfundiert. Man mag das an der Musik erläutern. Ihr Inhalt ist allenfalls, was geschieht, Teilereignisse, Motive, Themen, Verarbeitungen, wechselnde Situationen. Der Inhalt ist nicht außerhalb der musikalischen Zeit, sondern in ihr wesentlich und sie ihm: er ist alles, was in der Zeit stattfindet. Material dagegen ist, womit die Künstler schalten: Was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrungsweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet: Insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben." 27) Beide Termini wurden von John Cage in eins gesetzt. Von der Zen-Philosophie ausgehend, sah er im Klang etwas, das von einer metaphysischen Aura umgeben ist. Diese exzentrische Auffassung des Klangs gestattete ihm, alle musikalischen Konventionen zu durchbrechen und, ungeachtet jeder Tradition, für die Abschaffung der Naturbeherrschung in der Musik, also für den musikalischen Fortschritt zu operieren. Adorno hält diese Bestrebungen für Demonstrationsgegenstände, Signale für das wachsende Bewußtsein der informellen Musik. Jedoch ist damit ihr Ideal noch nicht erreicht. In diesen Bestrebungen taucht die falsche Ideologie der ersten Natur wieder auf: "Cage, und sicherlich viele seiner Schüler, begnügen sich mit der abstrakten Negation in Séancen, von denen Fäden sich spinnen zu Steiner, zur Eurhythmie, zur lebensreformerischen Sekte ... Abstrusität degeneriert zur Ideologie und zum kunstgewerblich Leeren, wo ihre Aktionen ästhetisch bleiben und dadurch eben dem Kriterium von Sinn - und Kultur ist zum Guten und Schlechten der Inbegriff des Sinnvollen - sich unterwerfen, das sie herausfordern." 28) Gerade die negative Poetik Cages, die den Prämissen der informellen Musik am nächsten zu kommen scheint, steht dem Negativitätsbegriff Adornos diametral entgegen. Seine Werke entfalten nicht Negation und reflektieren nicht auf die Krise des Sinns, sondern heben sich von Sinn ab, sie zeigen ihm gegenüber ihre Gleichgültigkeit. Dadurch verfallen sie den gesellschaftlichen Mechanismen der Entsubjektivierung, jenen Mechanismen also, die Adorno als Widerstand gegen die informelle Musik empfand.

7. Die Rezeption der Adornoschen Musikphilosophie bei den Avantgarde-Komponisten ist eine so verwickelte Angelegenheit, daß sie sich kaum erörtern läßt, ohne in Widersprüche und Paradoxa zu geraten. Obwohl z.B. der Materialbegriff, der in den 50er Jahren zum Schlagwort geworden war, zweifelsohne von Adorno stammt, ist jedoch seine Herkunft in der positivistischen Wendung seiner Befürworter kaum erkennbar. Paradox ist weiterhin die Tatsache, daß die unbekannten Adressaten der Darmstädter Vorlesungen von 1962, d.h. Boulez, Stockhausen und Cage, diejenigen sind, die die Herausforderung einer informellen Musik am wenigsten angenommen haben. Komponisten dagegen, die in den 50er Jahren eher eine extraterritoriale Existenz führten, deren Werke aber in den 60er Jahren wachsende Bedeutung erlangten - wie etwa Ligeti, Schnebel und Kagel, rezipierten verschiedene Aspekte der Ästhetik Adornos. Relevant ist hier nicht die Genauigkeit oder die Treue dieser Rezeption, sondern die selbständige Weiterführung von Keimen, die in der Theorie angelegt waren. Die Adorno-Rezeption der Avantgarde ist von Mißverständnissen und Divergenzen gekennzeichnet, hört aber deshalb nicht auf, eine Rezeption zu sein. Als Beispiel dafür sei auf die Glossolalie von Dieter Schnebel eingegangen, die in ihrer Fassung von 1961 Th. W. Adorno gewidmet ist.

Glossolalie ist eine Vokalkomposition, die aber nicht irgendeinen dichterischen Text verwendet, sondern sich als Gegenstand die Sprache selbst wählt. Das Prinzip der Komposition ist - wie der Titel sagt - das theologische des Zungenredens. In der christlichen Tradition ist die Glossolalie ein ekstatisches, in unverständlicher Sprache an Gott gerichtetes Gebet oder Singen. Die Teilnehmer des Pfingstfestes beginnen nach dem Erhalten des Charismas in Glossemen zu reden, die zwar auf das Gesamtvermögen der historischen Sprachen rückführbar sind, aber hier unzusammenhängend, alteriert und bar jeglicher Bedeutung ausgesprochen werden. Wenn also die Widmung an Adorno nicht einfach als Hommage an einen Philosophen zu verstehen ist, dessen Theorien im Kreise der Avantgarde Resonanz genossen, sondern als expliziter Hinweis auf die ästhetische Position, so kann man vermuten, daß Schnebel hier das Projekt einer "nicht affirmativen Sprache" auszuarbeiten versuchte, deren philosophische Fundierung die Adornosche Negativitätstheorie hat. Die Nicht-Koinzidenz, ja die antithetische Stellung von diskursiver und musikalischer Sprache wurde von Adorno in einem Text von 1956 erläutert, den Schnebel kannte, wie manche Bemerkungen in seiner Gedenkrede zu Adornos Tod 29) bezeugen. Unter den Aspekten, die beide Sprachen unterscheiden, erwähnt Adorno in diesem Text den transzendent-theologischen: "Was sie (sc. die Musik) sagt, ist als Erscheinendes bestimmt und zugleich verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen." 30) Daß die Glossolalie eine Art Gebet ist, liegt in dem theologischen und biblischen Sinn des Charismas. Daß sie in der

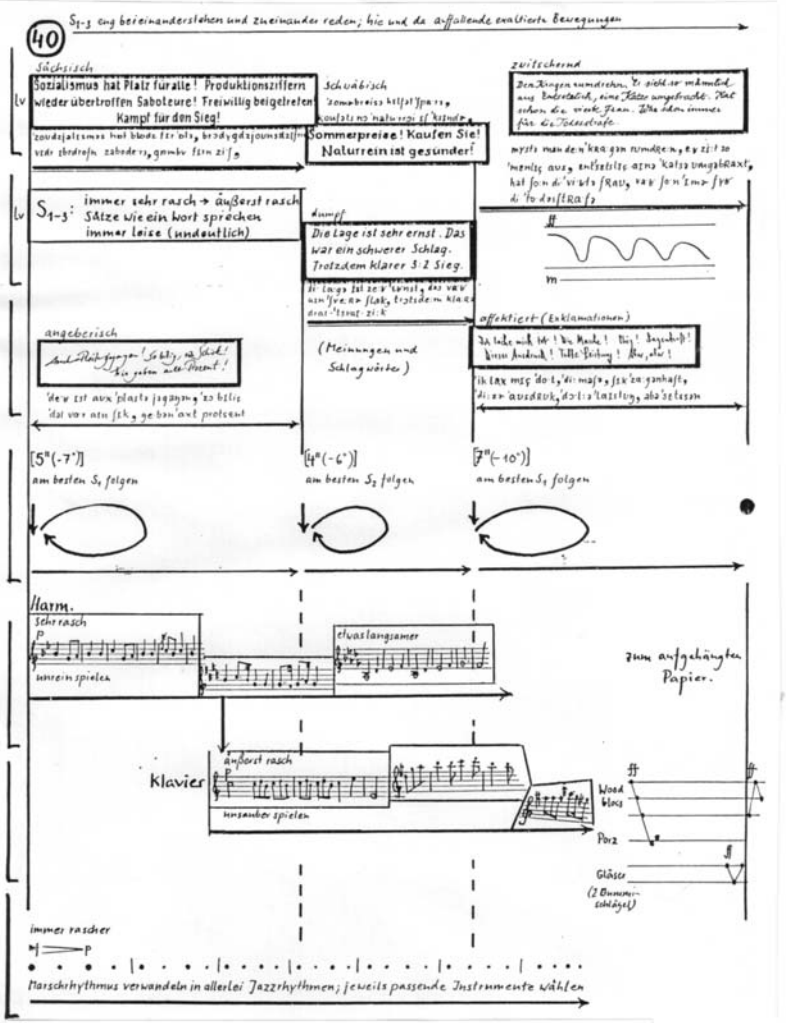
Fassung Schnebels einem "entmythologisierten Gebet" entspricht, beweist die Gestaltung der historischen Sprachen und der ihnen eingeschriebenen Antagonismen. Glossolalie kann als Versuch verstanden werden, den Namen Gottes durch die Gesamtheit seiner Erscheinungen zum Ausdruck zu bringen und somit die philosophische Frage nach der Bedeutung musikalisch zu lösen.

Allerdings ist die Adorno-Interpretation bei Schnebel durch die Einwirkungen der Schriften Blochs vermittelt und von ihnen bedingt. Einige Stellen aus der o.g. Gedenkrede seien hier zitiert, um diesen Sachverhalt zu erläutern. Schnebel weist dabei auf den Begriff informeller Musik zurück, jedoch deutet er ihn als "Zersprengung der musikalischen Struktur" und "Freisetzung von horizontal gerichteten Energien". 31) Er gibt somit der informellen Musik eine Wendung ins Energetische, die u.a. ihn zu dem Mißverständnis führt, die Haltung Cages mit der Position Adornos zu identifizieren - was übrigens die oben ausgeführte Kritik Adornos an Cage bereits ausschließen müßte. "Musique informelle - so Schnebel - läßt Musik zu dem werden, was sie materiell ist: schwingender Stoff, der sich in ständig neuen Gebilden verwirklicht." 32) Schnebel betrachtet das Problem der informellen Musik nicht als ein Problem der Form, sondern der Materie. Von Bloch stammt der Glaube an eine Materie als energetische Substanz, die von sich aus jeweils ihre eigenen Formen schafft. Während Adorno zwischen Form, Stoff und Materie unterscheidet, versteht Bloch unter Form "eductio formarum ex materia". Gemäß der aristotelischen Theorie wird die Materie von Bloch weder als Substanz noch als mechanische Regung noch als eigenschaftsloses Überbleibsel der Welt, sondern als Entelechia (Zielgerichtetheit) verstanden. Im Atheismus im Christentum definiert Bloch die Materie als "Baustoff", der sich vom bloßen "verdinglichten Klotz" unterscheidet, weil sie "das Substrat der noch `Dynamei on', des `In Möglichkeit-Seins" 33) darstellt. Da die Blochsche Kunstreflexion von der Expressionismus-Debatte ausgeht und die antiformale Neigung der Avantgarde um die Jahrhundertwende übersetzt, ist es nicht verwunderlich, daß in seiner Musikphilosophie die Kategorie der Form eine geringe Rolle spielt. Musik erscheint bei ihm zuerst einmal als Ausdruck der menschlichen Innerlichkeit, von formalen Fesseln frei, und zweitens als "reales Symbol" der Utopie. Zur Utopie wird sie als Theurgie, als Symbol werdender Traum, als Freisetzung der materiellen Energetik, da "das Hören des Tons ... eine Ähnlichkeit dieses Materials mit dem `Material' des unter Gott Bedeuteten zu konstituieren erlaubt". 34) Wenn dann Musik nach Adorno "der wie immer auch vergebliche Versuch, den Namen selber zu nennen", ist, gelingt ihr nach Bloch "die ganz andere Nennung eines Gottesnamens ... des so verlorenen wie ungefundenen". 35)

Die Priorität des "trouver" (Finden) vor dem "construer" (Durchgestalten), die eine der Grundlagen der Musikphilosophie Blochs bildet, wirkt auf die Prinzipien der Glossolalie in zweifacher Hinsicht. Formal besteht die Komposition aus einem Nacheinander von Teilen, die sich zwar auf mikrologische Anordnungen stützen, jedoch keinen großformalen Bogen spannen. Das Ausgehen vom unbearbeitet Konkreten, von historischen Sprachelementen erscheint zuerst als einzige Chance einer Musik, die irdisches und materielles Symbol der Befreiung sein will. Andererseits ist aber diese Gestaltung durch die Knappheit formeller Prinzipien

erheblich gelockert. Die voraussetzungslose Konzession an die Materie und der Verzicht auf Durchkonstruktion sind ihre Grenze: Die Selbstentwicklung der Materie kann nicht zur Konstitution des Namens gelangen, weil die Darstellung verdinglichter Sprachzeichen mit ihrer Aufhebung nicht identisch ist. Nach Schnebel hätte das "Programm einer nicht affirmativen Sprache" die Repositivierung der Negation vorbereiten sollen; die "babylonische Verwirrung" 36) als entmythologisiertes und historisiertes Gebet hätte die Überwindung des biblischen Bildverbotes ermöglichen müssen. Die Konkretisierung geht aber nicht über die Verdopplung der Entfremdung, ja der Negation hinaus, wobei die Tatsache, daß sie inszeniert ist, noch nicht mit ihrer Kritik bzw. ihrer Aufhebung zusammenfällt.

Musikbeispiel Nr. 2 Glossolalie Partiturseite 38



Abdruck mit Genehmigung des Verlages B. Schott's Söhne, Mainz

8. Das Beispiel von Glossolalie zeigt nicht nur, mit welchen ableitenden Tendenzen die kompositorische Rezeption von philosophischen Gedanken verwickelt sein kann, sondern auch bestimmte Grenzen der "Musikphilosophie der Freiheit" 37) oder des Projekts einer musica negativa. Die Negativität, die sich - zum Teil als Wirkung der Philosophie Adornos - in der Musik der 60er Jahre, in Stücken wie Heterophonie und Sur Scène von Mauricio Kagel oder Puppenspiel Nr. 2 und Etwas ruhiger im Ausdruck von Franco Donatoni niederschlug, wird zur unerträglichen Last der Komposition, wenn sie sich auf die Entfaltung des Unsinns beschränkt. Es mag auch sein, daß der Negativitätsbegriff, der sich dabei durchsetzte, nur ein Destillat des Adornoschen war; Tatsache bleibt, daß die Negativität in ein Extrem geriet und einer Gegenbewegung freien Lauf ließ: die sogenannte neue Expressivität. Diese Gegenbewegung manifestierte sich in wachsender Weise in den 70er und 80er Jahren nicht nur bei der jungen Generation, sondern auch bei älteren Komponisten und führte zur Preisgabe des Avantgarde-Konzepts. 38) Wenn das Nicht-Identische zum Absoluten erhoben wird, läuft die Musik Gefahr, in apokalyptische Eschatologie oder in Nihilismus überzugehen. Negativität wird dadurch zum Vorzimmer einer Positivität, die sich - gegen das Fortschrittsdenken Adornos - als Restauration eines Stücks Vergangenheit konstituiert.

Anmerkungen

1) In der musikwissenschaftlichen Adorno-Kritik wuchern Beschreibungen von Fehlern, Mißverständnissen, Widersprüchen, analytischen Unstimmigkeiten und desgleichen mehr. Diese Praxis hat sich mittlerweile derart gefestigt, daß es beinahe zum Gemeinplatz geworden ist, die Aussagen Adornos anhand solcher Unstimmigkeiten zu bagatellisieren und damit die gesamte Theorie zum alten Eisen zu werfen. Diese Ausführungen reichen aber nicht weit genug und entsprechen noch nicht echter Kritik. Sie schaffen bloß einer Vulgärästhetik Raum, die mit viel primitiveren Mitteln als der kritisierte Gegenstand arbeitet und im Namen der Exaktheit musikalischer Sachverhalte schlicht ihre Feindseligkeit gegen die Ästhetik zeigt. Eine Kritik, die ihrem Gegenstand angemessen ist, erkennt dessen Grenze, fällt aber nicht hinter sein Reflexionsniveau zurück. Diese Kritik müßte bedenken, daß der Irrtum nicht immer und unbedingt ein negatives Ergebnis ist. Irrtümer sind in einer militanten Musikwissenschaft implizit, die sich nicht auf letztgültige Urteile festlegt, sondern als ständige Auseinandersetzung mit der jeweils entstandenen musikalischen Produktion sich versteht. Irrtum ist also nicht notwendigerweise mit einem Fehlschluß identisch, der zur Wirkungslosigkeit verurteilt und mit einer objektiveren Beobachtung der Tatsachen zu revidieren wäre. Irrtümer vermögen mitunter sich produktiv in der musikalischen Praxis niederzuschlagen; sie können eine Kette von Reaktionen und Deutungen erzeugen, die zur Entwicklung des musikalischen Denkens positiv beitragen. Die Betrachtung der Avantgarde-Interpretation von Adorno und die Adorno-Interpretation der Avantgarde ist dabei sehr aufschlußreich und bezeugt die Produktivität von Irrtümern.

2) Th. W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt a. M. 1978, S. 9.

3) Zu diesem Begriff vgl. C. Dahlhaus, Die Polemik Adornos gegen Strawinsky und das Problem der `höheren Kritik', Vortrag gehalten am 28.5.1982 beim "Convegno internazionale Stravinskij oggi", Mailand.

4) Veröffentlicht in Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Göttingen 1956.

5) In: "Collage", Palermo n. 2 (8), marzo 1964, S. 64-70; dann in H.-Kl. Metzger, Musik wozu. Literatur zu Noten, Frankfurt a.M. 1980, S. 113ff.

6) "Offenes Kunstwerk meint ein Feld von Interpretationsmöglichkeiten, also die Konfiguration von Stimuli, die von einer substantiellen Unbestimmtheit gekennzeichnet sind, so daß der Rezipient zu einer Reihe ständig sich verändernden `Lektüren' veranlaßt wird. Es bildet letzten Endes eine Struktur als `Konstellation' von Elementen, welche unterschiedliche reziproke Relationen ermöglichen. In diesem Sinn ist das Informelle mit der postwebernschen Musik verbunden", U. Eco, L`informale come opera aperta, in: "Il Verri", n. 3, 1961, S. 98.

7) Vgl. M. Zenck, Auswirkungen einer `musique informelle' auf die neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung, in "The international Review of music aesthetics and sociology" Bd. 10, Dezember 1979, S. 148ff. Vgl. außerdem v. Verf. Il concetto di musica informale negli "Scritti musicali" di Th. W. Adorno, in: "Rivista di Estetica", n. 10, Turin 1982, S. 50ff.

8) Th. W. Adorno, Vers une musique informelle, in: "Gesammelte Schriften", Bd. 16, Frankfurt a.M. 1978, S. 496.

9) A.a.O., S. 494.

10) K. Stockhausen, Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1, Köln 1963, S. 190.

11) A.a.O., S. 199.

12) Th. W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, a.a.O., S. 174ff.

13) Die zwei Termini stammen von Bergson, welcher den naturalistischen Evolutionismus in einen spirituellen zu verwandeln suchte. Er sah im temps durée das Werden des Bewußtseins jenseits jeglicher geistiger Bestimmung und Kalküls. Bei Adorno wird dieser Gegensatz zu einem dialektischen. Die Dialektik entfaltet sich zwischen einem Werden heraklitäischer Art und dem Sein, dessen Charakteristik das Überdauern, die Statik, das Immergleiche ist. Zu dieser Dialektisierung bedient sich Adorno der Logik Hegels, nach welcher das Werden Einheit von Sein und Nicht-Sein ist: "Die Wahrheit des Seins sowie des Nichts ist daher die Einheit beider; diese Einheit ist das Werden" (G. W. F. Hegel, Werke, Bd. 8, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Frankfurt a.M. 1970, S. 188). Das wahre Ergebnis, das wiklich reale Sein ist also das Werden: Es ist der Prozeß, der sich durchsetzt, indem er die reinen Setzungen des Seins und des Nicht-Seins aufhebt. So in der Musik: Was wahrnehmbar ist, ist

das Werden, das weder mit der verräumlichten und quantifizierten Zeit der Notenschrift identisch ist (sonst würde sich die Wahrnehmung zum stummen Lesen verkürzen) noch mit der empirischen, meßbaren Zeit.

14) Th. W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, a.a.O., S. 175.

15) Th. W. Adorno, Soziologische Schriften I (= Gesammelte Schriften, Bd. 8), Frankfurt a.M. 1972, S. 235.

16) Th. W. Adorno, Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, S. 630.

17) Th. W. Adorno, Vers une musique informelle, a.a.O., S. 514. Diese Stelle findet eine fast genaue Entsprechung in einer der zentralen Formulierungen der Ästhetischen Theorie. Dort heißt es: "Schopenhauers principia individuationis, Raum, Zeit, Kausalität, treten in der Kunst, dem Bereich des bis zum Äußersten Individuierten, ein zweites Mal auf, jedoch gebrochen, und solche Brechung, erzwungen durch den Scheincharakter, verleiht der Kunst den Aspekt der Freiheit." (Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1977, S. 207.)

18) Angaben in Anmerkung 16.

19) In Th. W. Adorno, Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt a.M. 1967.

20) Diese Vorlesungen sind noch unveröffentlicht und nur auf Tonband verfügbar. Ich danke den Herren Friedrich Hommel und Wilhelm Schlüter, die mir im September 1985 die Gelegenheit anboten, dieses und anderes unveröffentlichtes Material beim Internationalen Musikinstitut Darmstadt abzuhören.

21) Das Zitat ist aus der Tonband-Aufnahme des Vortrags "Die Funktion der Farbe in der Musik" entnommen.

22) G. Ligeti, Über musikalische Form, in: "Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik", n. 10, Mainz 1966, S. 25.

23) Neben diesem Beispiel kann noch die Anwendung der Blechbläser in Lontano genannt werden sowie die zahlreichen Andeutungen an die Tradition, die im Streichquartett n. 2 enthalten sind. Zu diesen Andeutungen vgl. v. Verf., L`eredità bartókiana nel Secondo Quartetto di György Ligeti. Sul concetto di traditione nella musica contemporanea, in: E. Restagno (Hrsg.), Ligeti, Turin 1985, S. 149ff.

24) Der Begriff stammt von Arnold Gehlen; Adorno wendet ihn an im Aufsatz "Schwierigkeiten beim Komponieren", der in den Gesammelten Schriften, Bd. 17, Frankfurt a.M. 1980, veröffentlicht ist.

25) "Die Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel widerspricht der herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik. Es wird physikalisch, allenfalls tonpsychologisch definiert, als Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren Klänge. Davon aber ist das musikalische Material so verschieden wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute. Nicht nur verengt und

erweitert es sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses.", Th. W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, a.a.O., S. 38.

26) Dazu vgl. v. Verf., Fortschritt und Geschichtsbewußtsein in den musiktheoretischen Schriften von Krenek und Adorno, in: Ernst Krenek = Musik-Konzepte 39/40, hrsg. v. H.-Kl. Metzger und R. Riehn, S. 129ff.

27) Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 222.

28) Th. W. Adorno, Vers une musique informelle, a.a.O., S. 534-35.

29) Vgl. D. Schnebel, Komposition von Sprache - sprachliche Gestaltung der Musik in Adornos Werk, in desselben, Denkbare Musik. Schriften 1952-1972, Köln 1972, S. 461ff.

30) Th. W. Adorno, Fragment über Musik und Sprache, in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, a.a.O., S. 252.

31) D. Schnebel, a.a.O., S. 469.

32) A.a.O.

33) E. Bloch, Atheismus im Christentum. Zur Religion des Exodus und des Reichs (= E. Bloch, Gesamtausgabe, Bd. 14), Frankfurt a.M. 1968, S. 302.

34) E. Bloch, Geist der Utopie (= E. Bloch, Gesamtausgabe, Bd. 3), Frankfurt a.M. 1964, S. 187.

35) A.a.O., S. 201.

36) D. Schnebel, a.a.O., S. 470.

37) Zu diesem Begriff vgl. N. Nagler, Musiphilosophie der Freiheit, in: Dieter Schnebel = Musik-Konzepte 16, hrsg. v. H.-Kl. Metzger und R. Riehn, S. 23ff.

38) Was die jüngsten Werke Ligetis angeht, wurde diese Problematik bereits von Martin Zenck erläutert; vgl. sein Referat "Die ich rief, die Geister / Werd ich nun nicht los". - Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption, beim Ligeti-Symposion des Instituts für Wertungsforschung der Hochschule für Musik und Dartellende Kunst in Graz, 1983 gehalten.

Diskussion Borio

D.: Die Kategorien, die Adorno entwickelt hatte, wurden häufig von ihm im Nachhinein korrigiert. Ich möchte nur an sein kolportiertes Wort erinnern: "elektronische Musik, das ist Webern auf der Wurlitzer Orgel", das er dann, glaube ich, in seinem Vortrag "Vers une musique informelle" von 1961 zurücknahm. Die Wirkung der "Philosophie der Neuen Musik" auf die jungen Komponisten um 1949 beruhte teilweise wohl auf Mißverständnissen. Ein Beispiel

ist die in der "Philosophie" erhobene Forderung Adornos, doch die einzelnen Dimensionen der Musik gleichmäßig zu entwickeln. Diese Kritik bezog sich aber auf Strawinsky, der nur die rhythmische Komponente weitergetrieben, die harmonische aber zurückgelassen habe. Aus diesem Mißverständnis heraus (ich nenne die "Sonate für 2 Klaviere" von Karel Goeyvaerts, das "Kreuzspiel" Stockhausens und die "Structures" für 2 Klaviere von Boulez) erwuchsen jene Versuche, auch die Rhythmen reihenmäßig zu behandeln. Adorno aber hatte wohl nicht gemeint, man solle die Reihentechnik auch auf den Rhythmus anwenden. Hier wurde Adorno gewissermaßen nach vorne überholt. Für den Bereich der Klangfarben gilt Ähnliches. Denken Sie auch an das Wort von der "Flaschenpost", mit dem in der "Philosophie" Adorno das Schönberg-Kapitel abschloß: Das ist ja ein moralischer Impetus für einen Komponisten, der glaubt, mit der hoch durchrationalisierten seriellen Musik die geschichtliche Wahrheit auf seiner Seite zu haben, auch wenn diese Musik die Hörer kaum oder gar nicht erreicht: Die "Flaschenpost"-Vokabel verbürgte dann jedoch eine mögliche Kommunikation mit noch ungeborenen Hörern ferner Jahrzehnte.

Borio: Hier wurde auf die Situation der 50er Jahre hingewiesen, die ich in meinem Vortrag tatsächlich ein bißchen außer Acht gelassen hatte. Mir ging es vielmehr darum, den Begriff "musique informelle" in die Mitte zu stellen. Aber selbstverständlich ist "musique informelle" nur aus ihrer (auch seriellen) Vorgeschichte zu deuten.

D.: Man sollte deutlicher darlegen, inwiefern das musikalische Material, von dem Adorno dauernd spricht, historisch vermittelt sei. Musikalisches Material ist nicht krude akustische Gegebenheit. Das heißt, Dreiklänge z.B. sind nicht etwa naturgegeben, sondern ein historisches Phänomen: Sie waren also einmal an der Zeit und dann nicht mehr an der Zeit.

Borio: Am Beispiel eines komplizierteren Intervalls wird das noch deutlicher: am Tritonus. Dieser Klang hat seine immer gleichbleibende akustische Eigenschaft, ist also daher quasi "zeitlos". Aber dieser Klang geht als musikalisches Phänomen über die akustisch zu begreifende Schwingung hinaus, er ist eben mehr als ein Verhältnis von Frequenzen. Er trägt allemal die Charaktere der Geschichte mit sich, die er "erlebt" hat. Wenn man diesen Klang benutzt, zitiert man zugleich die gesamte Geschichte des Tritonus, die Geschichte dieses Klangs. Klänge und musikalische Formen sind die Vokabeln und syntaktischen Elemente einer Sprache: Sie sind zu verschiedenen Zeiten nicht identisch, sondern ihre Substanz verändert sich mit der geschichtlichen Gesamtentwicklung der Sprache.