

Dissonante Wahrheit. Notizen zur Musikästhetik Adornos

Dieter Mersch

„Die Formen der Kunst verzeichnen die Geschichte der Menschheit gerechter als die Dokumente.“

Adorno, Philosophie der neuen Musik, S. 47.

Philosophie und Ästhetik

Die Vielseitigkeit Adornos lässt sich nur in jenen Konstellationen begreifen, in denen er selber, dem Systemgedanken widerstehend, zu denken pflegte. Kein Werk, das nicht in unterschiedlichen Schichten philosophische, soziologische, ästhetische oder literarische Motive in sich versammelte. Die soziologischen Untersuchungen bilden minutiöse dialektische Studien, die kompromisslos die Verunglückungen der amerikanischen und später bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft geißeln. Seine zusammen mit Max Horkheimer in den 40er Jahren verfasste *Dialektik der Aufklärung* nimmt dabei *in nuce* vorweg, was erst später sein entstelltes Gesicht zeigen sollte, vor allem das berühmte Kapitel über die Kulturindustrie, das sich in vielen Punkten mit dem etwa zeitgleich entstandenen Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* deckt. Die philosophischen Hauptwerke wiederum, die *Minima Moralia* mit ihren aphoristischen Sentenzen, deren Stil Adornos Arbeitsweise geradezu auf den Leib geschrieben war, sowie die *Negative Dialektik*, die ihre gleichberechtigte Geltung neben den großen metaphysik- und rationalitätskritischen Werken des 20. Jahrhunderts, vor allem Ludwig Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* und Martin Heideggers *Sein und Zeit*, behauptet, entwickelt ihre kritischen Modelle in Form verschlungener Motivreihen, die immer wieder neu ansetzen, den Gedanken verschieben und ihn buchstäblich nie zur Ruhe kommen lassen. Statt der geordneten Logik strenger Kapiteleinteilungen zu folgen, gleichen sie eher – wie verschiedentlich bemerkt worden ist – musikalischen Kompositionen, verwenden in der Zeit fortschreitende Reihenbildungen, aber auch Umkehrung und Reprise, von der Adorno in seinen musikphilosophischen Schriften, freilich mit Blick auf das Werk Ludwig van Beethoven, gesagt hat, sie bedeute nicht einfach nur eine Wiederholung, sondern sie lasse das Thema vielfach erst in seiner eigentlichen Schärfe zum Vorschein kommen. Daneben tritt wie ein unvollendeter Monolith die *Ästhetische Theorie*, in der Adorno nicht nur auf umfassende Weise die Kunst seiner Zeit von der Malerei über die Literatur bis zur Musik und vor allem der Neuen Musik in Augenschein nehmen, sondern auch eine Theorie der Avantgarde

vorlegen wollte. Es dekonstruiert die philosophische Ästhetik von Kant über Hegel bis zur Philosophischen Hermeneutik, um zuletzt immer wieder auf die „Rätselgestalt“ des Kunstwerks zu stoßen, das sich in dem Maße seiner kategorialen Bestimmung verweigert, wie die Sprache, das Verstehen ihm habhaft zu werden versucht: „Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.“¹ Und weiter: „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von alters her die Theorie der Kunst irritiert.“²

Es ist dieses Credo, das darüber hinaus Adornos literaturtheoretischen Einzeluntersuchungen, wie sie z.B. in *Noten zur Literatur* gebündelt sind, anleitet, wie ebenfalls das große musiksoziologische und musikphilosophische Werk. Nicht nur beschränkt sich dieses auf die streitbare *Philosophie der neuen Musik* von 1945, die wohl bekannteste musiktheoretische Schrift Adornos, sondern erstreckt sich gleichermaßen auch auf den immer wieder neu vorgenommenen Rückgang auf die Klassiker, namentlich auf Mozart, Beethoven oder Richard Wagner. Hinzu kommen die umfangreichen musikalischen Monographien, etwa über Gustav Mahler und Alban Berg, sowie seine im Grunde marginal gebliebene Studien zur *Komposition für den Film* und *Der getreue Korrepetitor*, seine „Lehrschriften zur musikalischen Praxis“. Nicht unerwähnt bleiben darf außerdem seine unermüdliche Lehr- und Vortragstätigkeit für die Darmstädter Ferienkurse, deren theoretisches Gewicht er entscheidend mitprägte und aus denen vor allem die späteren Überlegungen zur Musikästhetik hervorgingen – hervorzuheben sind vor allem die Kranichsteiner Vorlesung *Vers une musique informelle*, die Notizen zum Verhältnis von Musik und Sprache sowie die in den „Musikalischen Schriften“, den *Klangfiguren* von 1959 und *Quasi una fantasia* von 1963 versammelten Aufsätze zur Neuen Musik. Dabei verdankt sich das Einzigartige dieser Arbeiten zweifellos der eigenen kompositorischen Erfahrung und Praxis, der sensiblen Vertrautheit mit dem Handwerk, das sich selbst noch in den barschesten Bescheiden etwa gegen Jean Sibelius, Richard Strauss oder Igor Strawinsky bekundet und sich ganz auf der Linie der Wiener Schule hält, wie sie von seinem Lehrer Alban Berg repräsentiert wurde. Zwar wurde bei der Wiederaufführung einiger Stücke Adornos gelegentlich bemerkt, diese könnten sich durchaus mit der Originalität seiner philosophischen Werke messen – doch bildet dies insoweit eine ehrenvolle Übertreibung, als Adornos Stücke durchkomponiert und sorgfältig ausgearbeitet wirken und dabei manche interessante Aspekte enthalten, gleichwohl über Schönberg, Berg und Anton Webern hinaus kaum eigenen Akzente setzen, vielleicht am ehesten noch einige kurze Klavier- und Orchesterstücke aus den 20er Jahren und die Orchesterlieder des Opernfragments *Der Schatz des Indianer-Joes* von 1932/33.

¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1970, S. 179.

² Ebenda, S. 182.

Sichtet man indessen dieses vielfältige Material, bilden die musiktheoretischen Schriften einen wesentlichen Block innerhalb des Gesamtausgabe; sie umfassen allein die Bände 12 bis 19, d.h. immerhin acht Bände von insgesamt Zwanzig der *Gesammelten Schriften*. Davon kann hier wiederum nur ein kleiner Ausschnitt behandelt werden, bestenfalls also Konstellationen von Konstellationen, die sich um zentrale Motive gruppieren. Der folgende Beitrag beschränkt sich deshalb auf den prominentesten und vielleicht auch philosophisch brisantesten Teil, nämlich die Grundlegung einer „Philosophie der Neuen Musik“ im Zeitraum zwischen 1938 und den 60er Jahren – mit anderen Worten, auf die theoretische Durchdringung dessen, was Adorno selbst in seiner eigenen kompositorischen Entwicklung am Nachhaltigsten prägte: nämlich das Schicksal der Wiener Schule im Übergang von der „Freien Atonalität“ Arnold Schönbergs über ihre Fortsetzung zur Zwölftonmusik und deren Ausgestaltung bei Berg und Webern bis schließlich zu deren Wiederaufnahme in der Nachkriegszeit, ihre Weiterentwicklung zum Serialismus und deren Umsturz durch die Aleatorik, die Adorno freilich nur noch peripher und dann eher ablehnend wahrnahm.

Negative Dialektik des Ästhetischen

Verortet ist die Musikphilosophie Adornos in seiner philosophischen Ästhetik. Diese wiederum gründet auf zwei Säulen, der Ästhetik und Philosophie Georg Wilhelm Friedrich Hegels einerseits sowie deren Überwindung durch die *Negative Dialektik* andererseits. Hegel hatte in seiner Ästhetik eine Philosophie der Kunst entworfen, die diese ins geschichtliche Wahrheitsgeschehen selber einzuordnen suchte, um ihr einen Platz in der Selbstentwicklung des Geistes zuzuweisen.³ Bekanntlich steht dabei das Ästhetische als eine Weise des sinnlichen Darstellens unterhalb des Begrifflichen, so dass die Gebundenheit ans Material sein fortwährendes Problem bleibt, das zu tilgen und zu überwinden es vergeblich bemüht ist. Dagegen ging es Adorno zeitlebens um die Bewahrung einer negativen, d.h. kritischen Wahrheit *wie gleichzeitig* der Zersetzung des ästhetischen Scheins. Hegel dachte die Medialität der Kunst von der Medialität des Philosophischen, der Diskursivität des Begriffs als deren Kriterium her, weshalb ihm die Mittel der Kunst zum *Mangel* gerieten: Im Ausdruck der Wahrheit betrüge Kunst die Möglichkeiten der philosophischen Bestimmungen, weil ihr Ausdruck des sinnlichen Scheins und damit der ganzen Unzulänglichkeit des Materialhaften bedürfe: Der Stoff verunreinige gleichsam den Gedanken, so dass die Darstellungsweise der Kunst zuletzt untergehen müsse. Trotz aller thetischen Setzung, dass „uns“, wie Hegel formuliert, die Kunst nicht mehr Darstellung des Absoluten sein könne, denn „(d)er Gedanke und die

³ Vgl. vor allem Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik I*, Werke in 20. Bden, Bd. 13, Frankfurt/M 1970, Einleitung S. 13-124.

Reflexion“ habe schließlich „die schöne Kunst überflügelt“,⁴ bezeichnet das Großartige und Bleibende seiner Ästhetik gleichwohl, dass alle Kunst auf die Zeit und ihre Geschichtlichkeit bezogen bleibt. Jeder Epoche kommt damit ihre eigene Gestalt zu, worin sich ihr bestimmender Gehalt, ihre eigentliche „Wahrheit“ manifestiert: Denn Kunst ist wesentlich eine Reflexionstätigkeit und darin der Philosophie verwandt und wohnt, wie diese, in der Nähe des Absoluten. Darum ist jedes Ästhetische selbst schon Form der Selbstdarstellung und des Selbstbewusstseins eines Zeitalters – auch wenn es aufgrund der Dominanz des philosophischen Systems für Hegel „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung (...) ein Vergangenes (ist und bleibt)“.⁵

Adorno hat genau an dieser wunden oder zwiespältigen Stelle angesetzt, sie durchkreuzt und ihr eine andere Wendung erteilt. Er stellt die Kunst nicht ans Ende einer Entwicklung, sondern, um mit Heidegger zu sprechen, an einen „anderen Anfang“. Zwar bleibe sie der Philosophie entgegengesetzt, doch vermöge sie, wie die *Negative Dialektik* notiert, weit eher als diese, sofern ihr Diskurs am Begriff klebe und, qua Diskurs, immer schon idealistisch verfare, die unverwindbare Materialität gerade wieder herzustellen und zu retten: „Der Schein von Identität wohnt (...) dem Denken selber seiner puren Form nach inne. Denken heißt identifizieren. Befriedigt schiebt begriffliche Ordnung sich vor das, was Denken begreifen will. Sein Schein und seine Wahrheit verschränken sich.“⁶ Scheinhaf ist darum nicht die Kunst ob ihrer Abhängigkeit vom Sinnlichen, sondern, in direkter Umkehrung zu Hegel, scheinhaft ist das Begriffliche selbst: „Philosophie (...) exponiert sich dem generellen Einwand, dass sie, indem sie zwangsläufig Begriffe zum Material habe, sich idealistisch vorentscheide. Tatsächlich kann keine, selbst nicht der extreme Empirismus, die facta bruta an den Haaren herbeischleppen und präsentieren wie die Fälle in der Anatomie oder Experimente in der Physik; keine, wie manche Malerei lockend ihr vorgaukelt, die Einzeldinge in die Texte kleben.“⁷ Adorno korrigiert folglich Hegel um die Stelle der Unauslöschlichkeit der Dinge und ihrer Materialität, sofern nicht das Denken, sondern am ehesten noch die Kunst ihrem Leiden und ihrer Versehrtheit oder Sperrigkeit angemessenen Ausdruck zu verleihen im Stande sei. Entsprechend wird ihm nicht die Angewiesenheit alles Ästhetischen aufs sinnliche Material und deren Schein zum Problem, sondern, angesichts des historischen Standes, einzig das Unzureichende und Verbogene der Mittel selber – ihre Inadäquanz angesichts des objektiven Zustandes oder ihr Anachronismus, etwa wenn, wie im Falle der Malerei, der Rekurs aufs Figurale, auf die Maßstäbe der Einheit von Form und Stoff oder Form und Inhalt wie auch auf das Ideal der Schönheit ihre Möglichkeiten dem Allgemeingeschmack opfere, oder wenn, wie im Falle der Musik, ihr hartnäckiger Traditionalismus, ihr beharren auf die Schemata der Tonalität

⁴ Ebenda, S. 23, 24 passim.

⁵ Ebenda, S. 25.

⁶ Adorno, *Negative Dialektik* (= Gesammelte Schriften Bd. 6), Frankfurt/M 1973, S. 17.

⁷ Ebenda, S. 23.

angesichts der Regression des Hörens und dem Schrecken der Verhältnisse, wie Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* schreibt, wie bloßer Verrat wirkten.⁸

Für die Bedingungen des Ästhetischen entsteht aber damit eine höchst verwickelte und zwiespältige Situation, die seinen Wahrheitsanspruch im Innersten trifft. Sie erweist sich noch dem Erbe Hegels verpflichtet. Denn von Hegel bezieht Adorno den Gedanken eines ästhetischen „Scheinens der Idee“; gleichzeitig aber erweist sich der Wahrheitsgehalt der Kunst als notwendig paradox, insofern er sich ebenso an deren eigenem Anspruch wie an der Zeit reibt, woraus der künstlerische Prozess seine permanente, ja unaufhebbare Spannung bezieht. Denn die Wahrheit der Kunst ereignet sich für Adorno nicht als Darstellung der Zeit im Ganzen – hier opponiert er entschieden gegen die Wahrer des Hegelschen Totalitätsanspruchs in der Realismusdebatte, wie ihn z.B. noch Georg Lukács vertrat⁹ – sondern vielmehr als deren Umsturz, als Kritik. Wahrheit geschieht einzig als Negativität, als Perhorreszierung des gesellschaftlich Unwahren – darin dokumentiert Kunst ihren fortwährenden Protest, ihren Widerstand gegen die Zeit und deren Entstellungen; doch im gleichen Augenblick vermag sie ihren Protest allein nur im Metier eben der Mittel zu artikulieren, die sie aus der fehlgeschlagenen Epoche bezieht, auf der sie bezogen bleiben. Deshalb, so Adorno, partizipiere sie stets am Kritisierten und gerate in ihre eigene, unausweichliche Aporie. Beruhe also ihre „Wahrheit“ auf der Kennzeichnung des Unwahren, beweise sie weiterhin ihre Unwahrheit dadurch, dass sie diese ausschließlich im Medium des Kritisierten zu äußern vermag, so dass sie, wie im Zirkel, deren Befangenheit nirgends aufbrechen kann. Wahrheit und Unwahrheit der Kunst verschränken sich derart ineinander: Kunst wird, was sie zu überwinden trachtet, nicht los – dennoch manifestiert sich gerade dort ihr Gewicht, wo sie diesen Widerspruch aushält, d.h. wo sie die Unwahrheit des gesellschaftlichen Zustandes gleichermaßen aufweist wie sie die eigene Unwahrheit ihrer Möglichkeiten reflexiv offenbart. Anders ausgedrückt: Die Wahrheit der Kunst ist die Kritik, ihre Unwahrheit die Verstelltheit dieser Kritik, die Wahrheit dieser Unwahrheit aber die Enthüllung ihrer immanenten Aporie als einziger Chance, gleichsam ihr Widerspenstiges oder Unfügliches noch zu wahren. Doch auch diese Wahrheit zerrinnt am Sog der Unwahrheit, sofern Kunst zwar die Verzerrungen des gesellschaftlichen Scheins, die Zwänge der „verwalteten Welt“ und ihres „Verblendungszusammenhangs“ zwar aufzudecken, nicht aber zu entgehen vermag. Die Unwahrheit der Wahrheit ihrer Unwahrheit liegt folglich in ihrer Ohnmacht, zu der sie im Angesicht der Macht des Entstellten verdammt bleibt – und eben gerade darin erweist sie sich, wie es am Schluss des Essays über *Das Altern der Neuen Musik* heißt, „in hoffnungsloser Vereinzelung“ befangen und als „Spiegelung des hilflos Einsamen“.¹⁰

⁸ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M 1978, S. 18f.

⁹ Vgl. etwa Georg Lukács, *Ästhetik*, 4 Bde., Darmstadt Neuwied 1972.

¹⁰ Adorno, *Dissonanzen*, Göttingen, 6. Aufl. 1982, S. 159.

Adornos Philosophie der Musik gründet in dieser negativen Dialektik des Ästhetischen. Sie lässt im Unbestimmten, was Kunst letztlich sei und Neue Musik im Sinne kritischen Komponierens vermag. Musikalischer Ausdruck, der im Sinne Hegels dem Anspruch auf „Wahrheit“ zu genügen trachte, könne sich daher lediglich im Bruch mit der Tradition, der Verweigerung ebenso überkommener wie verhärteter Hörgewohnheiten artikulieren – um an dieser Anstrengung immerwährend ihr Prekäres zu erfahren. „Wahrheit“ gelinge deshalb nur in der Auflösung, der Untergrabung des ästhetischen Scheins, wie er musikalisch in den tonalen Gefügen Gestalt angenommen habe, um im Zustand verfallener Kultur, wie Adorno sich ausdrückt, das Abgestorbene selber repräsentieren. Wie die melodischen Muster, die dem Ohr zu schmeicheln scheinen, dem Gegebenen gegenüber blind bleiben, es verklären oder deren Falsches behaupten, dekuviert sich Musik, wo sie angepasst dem Gebot der Konsonanz und den Gesetzen der Tonalität gehorcht, wie sie schon zu Wagners Zeiten brüchig geworden sind. Darin zeigt sie ihre „objektive Unwahrheit“. Geltung vermag sie sich darum allein in der Abkehr, der Vermeidung jeglicher Konsonanz zu verschaffen. Immer wieder hat Adorno diesen Gedanken variiert und neu umgewendet. Früher Zeuge dieses Motivs bildet der bereits im amerikanischen Exil und noch vor der *Dialektik der Aufklärung* entstandene, ihr buchstäblich vorhergehende Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, worin sich erste Erfahrungen mit der amerikanischen Unterhaltungsindustrie niederschlagen: Musikalischer Massengeschmack und deren Bedienung, die allgegenwärtige Konsumierung des Wohlgefälligen besiegle die „Liquidierung des Individuums“ als „eigentliche Signatur des neuen musikalischen Zeitalters“. ¹¹ Noch die Fragmente der *Ästhetischen Theorie* bemerken später: „Sinnliche Wohlgefälligkeit (...) ist geschichtlich zum unmittelbar Kunstfeindlichen geworden, Wohllaut des Klangs, Harmonie der Farben (...) zur Kennmarke der Kulturindustrie.“ ¹² Index der Harmonie sei so die Versöhnung sowohl mit der Liquidation des Subjekts als auch der Verblendung – psychoanalytisch gesprochen eine Identifizierung mit dem Aggressor, die im vermeintlichen Genuss noch die Kritik aushöhlt und neutralisiert, weshalb Kunst nur negative Lust- oder Glücksmomente zu verzeichnen habe: „Alle ‚leichte‘ und angenehme Kunst ist scheinhaft und verlogen geworden: was in Genusskategorien ästhetisch auftritt, kann nicht mehr genossen werden“, ¹³ postulierte bereits die Studie *Über den Fetischcharakter in der Musik*.

„Neues“, heißt es entsprechend in der nahezu ein Vierteljahrhundert später gehaltenen Rundfunkrede über *Tradition*, begründet sich daher allein im „Einspruch“ gegen alles Überlieferte: „Besteht die Tradition von Musik (...) in der emphatischen Idee von

¹¹ Ebenda, S. 16.

¹² Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 411.

¹³ Adorno, *Dissonanzen*, a.a.O., S. 13.

Wahrheit, dann genügte ihr auch unter diesem obersten Aspekt bloß solche noch, die nicht an Traditionelles sich anlehnt.“¹⁴ Die Wertigkeiten kehren sich damit um: „Was der restaurativen Kulturkritik und ihren musikalischen Exponenten für heillos gilt, ist, indem es vom Leiden und der Negativität zeugt, dem Wahren näher“.¹⁵ Gegen Irving Berlin und Walter Donaldson – ‚the world’s best composer‘, wie letzterer damals apostrophiert wurde – aber auch gegen George Gershwin, Jean Sibelius und Peter Tschaikowsky, so die Aufzählung im *Fetischcharakter in der Musik*,¹⁶ stünden Schönberg, Berg und Webern „mitten im Weltfernen ums Nächste der geschichtlichen Stunde“.¹⁷ Das, was sich zerbrochen gibt und fremd erscheint, entpuppt sich als das Authentischste und Adäquateste: „Der Schrecken, den Schönberg und Webern heute wie einst verbreiten“, bescheinigt der Schluss der frühen Studie, „rührt nicht von ihrer Unverständlichkeit her, sondern davon, dass man sie nur allzu richtig versteht. Ihre Musik gestaltet jene Angst, jenes Entsetzen zugleich, jene Einsicht in den katastrophischen Zustand, dem die anderen bloß ausweichen können, indem sie regredieren.“¹⁸ Je mehr deren „Neue Musik“ von den Hörern abgewehrt würde, desto wahrer erwiese sie sich, ergänzt die zehn Jahre später, kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs verfasste *Philosophie der neuen Musik* erneut in psychoanalytischer Manier: „Die Dissonanzen, reden von ihrem eigenen Zustand: einzig darum sind sie ihnen unerträglich.“¹⁹ In einer befremdlichen Welt muss Musik selber befremdlich, ja verstörend klingen: Ihre Wahrheit gelingt allein im Riss, im Generalbass ihrer Dissonanzen.

Progression und Regression: Aporien neuer Musik

„Als Musik zum ersten Mal an alledem gründlich irre ward, wurde sie zur Neuen“, resümiert bündig der Vortrag über *Das Altern der Neuen Musik*²⁰ von 1954. Das Irrewerden meint die Verzweiflung an ihrer eigenen Vergangenheit. Sie drückt sich in der Krise des musikalischen Repertoires aus, dem Zerfall des tonalen Schemas und jener kompositorischen Ordnungen, wie sie vom Barock über die Klassik bis zur Romantik kanonisiert und weitergetragen wurden: Die auf einen Grundton bezogene Organisation der melodischen Struktur, die Dominanz des Themas, die Formen der Variation, die Subordination des Rhythmus unter das Melos,²¹ außerdem die Vorherrschaft der Sonatenform, die vierzügige Symphonik oder das notationale Schema, um nur die

¹⁴ Ebenda, S. 128, 129.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda, S. 16.

¹⁷ Ebenda, S. 134.

¹⁸ Ebenda, S. 45.

¹⁹ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 18.

²⁰ Adorno, *Dissonanzen*, a.a.O., S. 136.

²¹ Vgl. dazu vom Vf., „Maß und Differenz. Zum Verhältnis von Mélós und Rhythmós im europäischen Musikdenken“ (erscheint 2005).

wichtigsten zu nennen. Ihre Prinzipien wurden – wie in der Malerei der klassischen Avantgarden – nacheinander verworfen und umgestürzt, bis Musik zu etwas ganz anderes wurde, das sich, ebenso unverständlich wie sperrig, weder auf angestammte Hörgewohnheiten noch auf die Kategorien traditioneller Musiktheorie stützen konnte. Und genauso wie die experimentelle Malerei der Moderne ihren Bruch mit aller Figuralität, wie Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* schreibt, durch die „Defensive gegen die mechanische Kunstware, vor ab die Photographie“ probte, so bestimme sich ebenso die Neue Musik durch ihre Reaktion „gegen die kommerzielle Depravierung des überkommenen Idioms“ und seiner universellen Sprachform, des Systems der Tonalität:²² Die „Antithese gegen die Ausbreitung der Kulturindustrie“ sei ihr Impuls zur Negation, der mit Schönberg ansetze: „Was vor dem Bruch galt, die Konstitution musikalischen Zusammenhangs durch Tonalität“ sei „unwiederbringlich dahin“.²³

Die entscheidende Übergangsstelle, so Adorno, bildet die freie Atonalität. Werde in Schönbergs früher *Verklärten Nacht*, wie es Lenard Bernstein treffend formulierte, Wagner buchstäblich überwagnert, setzte der *Pierrot Lunaire* die Zäsur und inszenierte besonders mit der Schlusspassage: „O alter Duft aus Märchenzeit“ den endgültigen Abgesang von aller seligen und selbstvergessenen Romantik. Adornos *Philosophie der neuen Musik* folgt genau diesem Einsatzpunkt und erhebt ihn zur Norm. Atonalität demoliere die Tradition, schreibt er noch gut fünfzehn Jahre später;²⁴ aus ihrer Zerstörung beziehe Neue Musik ihre Notwendigkeit, ihr innerstes Bewegungsgesetz: „Die neuen Mittel der Musik (..) sind aus (...) den alten hervorgegangen, von der sie sich zugleich durch qualitativen Sprung absetzt.“²⁵ Der Sprung markiert eine historische Diskontinuität, weil keine logische Brücke mehr zwischen dem Vorher und Nachher besteht: Nicht nur seien deswegen die Dissonanzen Ausdruck einer inneren ästhetischen Konsequenz, sofern sich, wie man gesagt hat, das tonale Schema mit seiner Ausschöpfung und Entgrenzung bei Richard Wagner endgültig überlebt habe; sie seien vielmehr zugleich deren inhärentes Wahrheitsmoment im Sinne von Reflexion, die nunmehr, wie der Aufsatz *Kriterien der neuen Musik* betont, „auch in der kompositorischen Praxis zum integralen Moment der Sache“ wird.²⁶ So bleiben Reflexion und Kritik die einzigen Formen der „Wahrheit“ selber, denn „(j)e mehr die allmächtige Kulturindustrie das erhellende Prinzip an sich reißt (...), um so mehr tritt Kunst in Gegensatz zur unwahren Helle, setzt dem omnipotenten Zeitstil des Neonlichts Konfigurationen jenes verdrängten Dunkel entgegen und hilft zur Erhellung einzig noch, indem sie die Helligkeit der Welt bewusst ihrer eigenen Finsternis

²² Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 15.

²³ Ebenda, S. 16.

²⁴ Adorno, *Dissonanzen*, a.a.O., 137.

²⁵ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 20.

²⁶ Adorno, „Kriterien der neuen Musik“, in: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften Bd. 16), Frankfurt/M 2003, S. 170-228, hier: S. 170.

überführt“,²⁷ wie die Einleitung zur *Philosophie der neuen Musik* pathetisch formuliert. Philosophie der Musik sei seither einzig möglich als „Philosophie der neuen Musik“²⁸, ihre Legitimität die „Aufkündigung“ der missratenen Kultur, ihr Preis jedoch der Verlust eben derjenigen Hörerschaft, um derentwillen sie geschaffen wurde – Misserfolg also, wie Adorno mit kalkulierter paradoxaler Volte pointiert, ihr Ausweis: „Es bleibt der avancierten Musik nichts übrig, als auf ihrer Verhärtung zu bestehen, ohne Konzession an jenes Menschliche, das sie, wo es noch lockend sein Wesen treibt, als Maske der Unmenschlichkeit durchschaut. Ihre Wahrheit scheint eher darin aufgehoben, dass sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert, als dass sie von sich aus positiven Sinnes mächtig wäre. Sie ist unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten.“²⁹

Neue Musik, wie ihre Philosophie, erweist sich dann als ebenso aporetisch wie die Gesellschaft, die sie spiegelt: Dies avanciert für Adorno zur Leitmaxime der Lesbarkeit ihrer Geschichte. Einseitig hat sie Adorno indessen in der *Philosophie der neuen Musik* am Gegensatz der beiden „Extreme“ Schönberg und Strawinsky ausgerichtet³⁰ – trotz aller späteren Abmilderungen figurieren beide bis zum Schluss als Paradigmen einer Opposition, entlang derer sich „Fortschritte“ wie „Rückschritte“ der musikalischen Entwicklung bemessen lassen. Schönberg fällt dabei unverhohlen der Platz der Innovation zu, während sich Strawinsky als Reaktionär entpuppt. Partei ergreift Adorno insbesondere für den Schönberg der freien Atonalität: Ihrem expressionistischen Gestus seien die Momente einer Unversöhnlichkeit eingeschrieben, die als Protokolle „unverklärte(n) Leid(s)“ die Wundmale zerrissener Subjektivität bloßlegten.³¹ Sie wird später als Modell dessen dienen, was die zunächst in den *Darmstädter Beiträgen* abgedruckte Kranichsteiner Vorlesung von 1961 programmatisch als „musique informelle“ bezeichnete.³² Ihr sei der Verzicht auf alle „abstrakte Formen, auf alle musikalisch schlechte Allgemeinheit der innerkompositorischen Kategorien“ zu eigen, heißt es dort, ihr „Stil“ maßgeblich einer der „Freiheit“:³³ Insofern wäre sie als eigentliche ‚musica negativa‘ zu bezeichnen. Unmittelbar sucht sie Adorno an den frühen Rigorismus Schönbergs anzuschließen: „Die Perspektive auf solche informelle Musik war schon einmal offen, um 1910. (...) Der Idee unrevidierter, konzessionsloser Freiheit hätte (sie

²⁷ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 23, 24.

²⁸ Ebenda, S. 19.

²⁹ Ebenda, S. 28.

³⁰ Ebenda S. 13, 71.

³¹ Vgl. ebenda, S. 44, 47, passim.

³² Adorno, „Vers une musique informelle“, in: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften Bd. 16), Frankfurt/M 2003, S. 493-540, bes. S. 495-498.

³³ Ebenda, S. 496. Tatsächlich wird sie als ein „Drittes“ zwischen historischer Atonalität und zwölftöniger bzw. serieller Organisation bestimmt – ebenso unterscheidet sie sich von Formlosigkeit wie von zwanghafter Erfüllung eines Ordnungsprinzips; vgl. ebenda, S. 531.

sich) (...) aufs neue sich zu stellen“, ohne sie freilich „als Reprise“ zu wiederholen.³⁴ Dagegen mache sich die spätere Zwölftontechnik, die von Schönberg als „demokratische“ Egalität exponierte Gleichwertigkeit aller zwölf Töne der chromatischen Tonleiter propagiert wurde, als Engführung aus: Sie verlagere die dissonanten Klänge ins System, unter dessen Rationalisierung die Freiheit des subjektiven Ausdrucks erneut verkümmere. Ihr Bedürfnis entspringe einem „Verlangen nach Ordnung“, nicht der „Wahrheit der Sache“.³⁵ Zwar verkennt Adorno nicht deren emanzipatorischen Potentiale: Schönberg breche ein für allemal mit dem überkommenen System, selbst dort, wo er gegen es ein anderes errichte, weil der Bruch, den er vollzog, irreversibel sei, doch fürchtet Adorno ihr Abgleiten ins Mechanische, in Verhärtung: „Man darf die Zwölftonmusik nicht als eine ‚Kompositionstechnik‘ (...) missverstehen. Alle Versuche, sie als solche zu benutzen, führen ins Absurde“,³⁶ bekennt schon die *Philosophie der neuen Musik*, weil sie das rationale System, das sich objektiv über die gesellschaftlichen Subjekte verhängte, letztlich im Medium des Musikalischen redupliziere: „Die Zwölftontechnik (...) fesselt die Musik (...). Indem sie sich in der Verfügung übers Material verwirklicht, wird sie zu einer Bestimmung des Materials, die sich dem Subjekt als entfremdete gegenüberstellt und es ihrem Zwange unterwirft.“³⁷

Adorno macht so eine innere Zweideutigkeit Schönbergs aus. Denn eine zur Systematik missratenen kompositorische *technē* wersetze sich der musikalischen Autonomie. Sie schlage vollends ins Verhängnis musikalischer Totalität um und werde darin zum Korrelat allgemeiner Verdinglichung, wo sie, wie in ihrer Weiterführung durch den Serialismus, durch Diagramme und Schemata statt Ideen ersetzt würde, die weit mehr einer errechenbaren Mathematik gleichen als einem hörbaren musikalischen Eindruck. Entsprechend gerate die Regel dort zum Siegel einer Gewalt, wo sie sich als Gesetz sanktioniere und die Aufhebung der Differenzen, welche die Ordnung der tonalen Harmonik einst sprengte, umkehre: „Ganz und gar rational organisierte und einsichtige Musik verewigt den Zwang der Form“,³⁸ resümiert die Kranichsteiner Vorlesung. Er sei dem Schönbergschen Verfahren bereits von Anfang an immanent: „Womit man in der Entwicklung seit 1945 sich herumschlägt, das ist nicht vom Himmel gefallen, sondern geistert bereits in der (...) klassischen Zwölftontechnik. Von Werken der Kranichsteiner oder Darmstädter Schule wie Stockhausens ‚Zeitmaßen‘, ‚Gruppen‘, ‚Kontakten‘, ‚Carré‘,

³⁴ Ebenda, S. 497, 498 passim.

³⁵ Ebenda, S. 498. Weiter heißt es: „Man sollte auch in der Musik einmal darüber nachdenken, warum die Menschen, sobald sie wirklich ins Offene kommen, das Gefühl produzieren: da muss doch wieder Ordnung her, anstatt aufzuatmen (...). Kaum eine künstlerische Bewegung, die nicht den Mechanismus des Oktrois geraten wäre; auch die Entwicklung vom Fauvismus bis zum Neoklassizismus, Cocteau Parole ‚L’ordre après de désordre‘ hat es bezeugt. In der ewigen Wiederkehr auf Schemata gerichteten Ordnungsbedürfnisse vermag ich keine Bürgschaft von dessen Wahrheit zu sehen, eher ein Symptom perennierender Schwäche.“ S. 513.

³⁶ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 63 u. 63ff.

³⁷ Ebenda, S. 68.

³⁸ Adorno, „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 534.

vom ‚Marteau sans maître‘ von Boulez, von dessen Zweiter und Dritter Klaviersonate und der Flötensonatine habe ich bedeutende Eindrücke empfangen. (...) Indessen habe ich auf die meisten jener Werke qualitativ anders angesprochen als auf die der gesamten Entwicklung (...). Meine produktive Einbildungskraft vollzieht sie nicht ebenso mit; ich vermochte sie nicht hörend mitzukomponieren (...).“³⁹

Dennoch handle es sich nicht, wie es weiter heißt, um eine einfache Entscheidung gegen den musikalischen Fortschritt, vielmehr entspringe ihre Konsequenz der Logik des Bruchs selber, dessen interne Widersprüchlichkeit zur Radikalisierung des Prinzips nötigte. Von Karl-Heinz Stockhausen übernimmt er die Einsicht, dass die atonale Kompositionsweise, weil sie sich allein der tonalen entgegengesetzte, sogar noch die spätere Zwölftonmusik aufgrund ihrer rhythmisch-metrischen Strukturierung, „in gewissem Sinn tonal geblieben“ sei: „Das ist nicht mehr zu vergessen; die Unstimmigkeit nicht zu dulden“⁴⁰ – doch sei sie nicht in Richtung einer sich verschärfenden Fessel zu überwinden, sondern als schrittweise Aneignung und Durchdringung der geschichtlichen Paradoxien. Sie zwingt zur Abkehr vom Werk, seiner Auflösung ins Nicht-Identische, in reine Prozessualität. „Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, die keine mehr sind,“ verfügt daher das berühmte Diktum aus der *Philosophie der neuen Musik*: „Nicht der Komponist versagt im Werke: Geschichte versagt das Werk.“⁴¹ Die Auffassung hält sich noch bis zuletzt in der *Ästhetischen Theorie*: ‚Werke‘ sind, indem sie werden; einzig vermöchten sie die „unvereinbare(n), unidentische(n), aneinander reibende(n) Momente“ zu synthetisieren: „(S)ie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und Nichtidentischen prozessual.“⁴²

Folgt solche ‚Auflösung‘ im gut Hegelschen Sinne einer Dialektik der Sache selber, macht Adorno deren eigentlichen Feind des Fortschritts jedoch in Strawinsky aus. Dieser offenbare sich dort als Reaktionär, wo er am obsolet gewordenen tonalen System festhalte und dessen überkommenes Format fortschreibe. Zwar hat Adorno diese vielgescholtene Einseitigkeit später abgemildert, etwa wenn er, wie im Vortrag über *Das Altern der Neuen Musik* den frühen, ebenso radikalen wie kompromisslosen Strawinsky des *Sacre du Printemps* gegen den „restaurativen“ der *Petruschka* abgrenzt⁴³ und in der Kranichsteiner Vorlesung sogar Konvergenzen mit Schönberg sieht,⁴⁴ oder wenn er 1962 in der im Hessischen Rundfunk gehaltenen Rede *Strawinsky. Ein dialektisches Bild* die nach *The Rake's Progress* einsetzende spätere Entwicklung Strawinskys durchaus goutiert⁴⁵ – doch bleibt das harsche Urteil, dass dieser vor allem im Rückgang auf einen vermeintlich

³⁹ Ebenda, S. 494. Noch zu den Folgen von Zwölftontechnik rechnet dort Adorno ebenfalls die gegen den Serialismus opponierende Aleatorik; vgl. S. 523.

⁴⁰ Ebenda, S. 499, auch: S. 540.

⁴¹ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 37 u. 96.

⁴² Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 263.

⁴³ Vgl. Adorno, *Dissonanzen*, a.a.O., S. 139, aber: S. 129.

⁴⁴ Adorno, „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 497.

⁴⁵ Vgl. Adorno, „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“, in: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften Bd. 16), Frankfurt/M 2003, S. 382-409, hier: S. 382. Siehe aber auch S. 383: „Strawinsky bleibt ein Skandaon.“

musikalischen Urzustand das beschädigte Subjekt in dem Maße, wie er es zu retten suchte, um so nachhaltiger zum Verschwinden brächte: „Wo Subjektives begegnet, begegnet es als depraviert“.⁴⁶ Insbesondere dem *Sacre* mit seiner Polytonalität, die willkürlich sich der chromatischen Skala bediene, ergänzt um einige diatonische und pentatonische Elemente,⁴⁷ wird ein anachronistischer Rekurs aufs „Prähistorische“ und „Präindividuierte“ bescheinigt, dessen antiromantischer Gestus sich allemal als romantisch entlarve: „Der Glaube, das Archaische liege ohne weiteres zur ästhetischen Verfügung (...) ist oberflächlich, bloße Wunschphantasie.“⁴⁸ Entsprechend schroff mündet die Analyse im Bescheid, dass der „Primitivismus von Gestern (...) die Einfalt von Heute“ sei: Strawinsky sei ein Archaiker, der *Sacre* ein „Virtuosstück der Regression“, die *Petruschka* sogar – ganz im Gegensatz zu Schönbergs *Pierrot Lunaire* – nichts als „Infantilismus“, als „Kunstgewerbe“.⁴⁹

Noch späterhin dominiert der Vorwurf der „Ideologie“, des „objektiv falschen Bewusstseins“:⁵⁰ In Strawinskys Musik kehre sich „Kultur gegen Kultur“⁵¹. Vergeblich jage sie „(i)n all ihren archaischen und mythischen Neigungen einer spirituellen Schimäre“ nach, betreibe „technisch“ durch „Mimesis an den Wiederholungszwang“ und „Anpassung an die Maschinen“ nebst ihren „zuckenden Reflexen“ eine „Identifikation mit der kollektiven Gewalt“:⁵² „Etwas an Strawinskys Musik stimmt nicht (...). Strawinsky hat die musikalische Pflicht zur Freiheit verleugnet (...).“⁵³ Allerdings verrät die Ungerechtigkeit der Kritik, ihre z.T. vernichtende Maßlosigkeit, wie sich die psychoanalytische Volte Adornos auf ihn selber zurückwenden lässt, den Ausdruck einer Affektion: Sie vermag ihre Berührung kaum zu verleugnen. Insbesondere zielt die Aggression auf jene expressiven Rhythmen, die den *Sacre* nach Jean Cocteau gerade als ein „Œuvre fauve“ auszeichneten und worin zugleich auch dessen eigentlicher Beitrag zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts erblickt lässt. Zu unterscheiden wäre nämlich zwischen Melos und Rhythmus als zwei grundsätzliche musikalische Kategorien, deren Differenz sich durch die gesamte europäische Musiktradition zieht und die durch die Moderne auf disparate Weise entgrenzt wurden. Denn indem Schönberg allein die Töne aus ihrer tonalen Bindung emanzipierte und als indifferent gegeneinander stellte, dekonstruierte er allein die Regime des überlieferten Melos, während er den Rhythmus, seine tendenzielle Unterordnung unter die Melodie, unberührt ließ – auch wenn Adorno die strukturellen Muster des Zwölftonverfahrens gelegentlich als „rhythmisch-metrische“ *patterns* zu kennzeichnen

⁴⁶ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 135. Der Vortrag „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“ ergänzt: „Ich finde von dem 1947 Geschriebenen nichts zurückzunehmen; manches in kritischer Selbstreflexion weiterzutreiben.“ A.a.O., S. 383f.

⁴⁷ Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 127ff.

⁴⁸ Ebenda, S. 148f., 153, 154f. passim.

⁴⁹ Ebenda, S. 148, 137 u. 132.

⁵⁰ Vgl. Adorno, „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“, a.a.O., S. 385.

⁵¹ Ebenda, S. 399.

⁵² Ebenda, S. 390, 393 passim.

⁵³ Ebenda, S. 386, 387 passim.

suchte.⁵⁴ Dagegen betrieb Strawinsky die eigentliche Emanzipation des Rhythmus, entfesselte ihn aus dem Joch des Melos, das ihn Jahrhunderte lang dominierte, und verlieh ihm dadurch seine Autonomie, sein eigenes Recht zurück. Darin liegt ebenso sehr die Bedeutung Strawinskys wie Adornos Verkennung: Nicht die Bearbeitung der tonalen Ordnung, der Rekurs auf Pentatonik ist für Strawinsky wesentlich, vielmehr stürzte er die für die gesamte europäische Musikgeschichte konstitutive Hierarchie zwischen Melos und Rhythmus um. Denn indem Strawinsky im *Sacre* die rhythmische Struktur einer mehrfachen Synkopisierung und Akzentversetzung unterzog, brach er – weit über die Dichotomien zwischen tonal und atonal oder Konsonanz und Dissonanz hinausgehend – mit der Autorität des Melodischen, um sie in Richtung einer Souveränität des rhythmischen Elements zu überwinden.⁵⁵ Sie sollte, unter dem Eindruck außereuropäischer Rhythmen, mit Steve Reich, John Adams, Philip Glass und anderen gerade zum leitenden Prinzip der amerikanischen Musik der 70er und 80er Jahre avancieren.

Sprachhaltige Musik und die Exzesse leiblicher Rhythmik

Eigensinnig rechnet Adorno statt dessen den „Anhängern“ Strawinskys, die ihn „als Rhythmiker (zu) erklären pflegten“, vor, dass dessen „Begriff des Rhythmischen (...) viel zu abstrakt“ und „verengt“ sei: „Zwar tritt die rhythmische Gliederung als solche nackt hervor, aber auf Kosten sämtlicher anderen Errungenschaften der rhythmischen Organisation. (...) Der Rhythmus ist unterstrichen, aber vom musikalischen Inhalt abgespalten.“⁵⁶ Folglich gebe es nicht mehr, sondern weniger Rhythmus: Ihm entbehre die musikalische Notwendigkeit, sein „semantisch Erfordertes“. Nicht nur demaskiert die Passage die Normativität des Standpunktes Adornos, sondern auch für die Grundlagen des Verfahrens, die analytische Diktion der *Philosophie der neuen Musik* selber. Zwar klingen die späteren, selbstkritischen Analysen moderater, insofern sie Strawinsky bescheinigen, er sei „(i)m Klang des Anschlagens (...) nach Hause gekommen“, habe den „musikalischen Schlag“ als „Material von eigenem Wesen“ freigesetzt, indem er „die Valeurs der Perkussion“ durch „genaueste Kenntnis der Spielweisen“ herausgehört habe – „(s)ie unterscheidet ihn (...) tief von der Wiener Schule“⁵⁷ – gleichwohl verkennt Adorno weiterhin die genuine Performativität des Rhythmischen, indem er deren körperliche

⁵⁴ Vgl. bereits Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 63, 92ff.; auch – „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 524.

⁵⁵ Dass Strawinsky im Gegensatz zum Urteil Adornos die Entgrenzung von *mélós* und *rhythmós* vollzieht, konstatiert auch Hermann Danuser: „Diese Emanzipation des Rhythmus von einem taktmetrischen Hintergrund erfolgte zur gleichen Zeit wie die Emanzipation der Dissonanz im Bereich der Harmonik (...). Gemessen an der herrschenden Stellung dieser Tradition (der deutsch-österreichischen Musik, H. v. m.) in der Musik des 19. Jahrhunderts erscheint demgegenüber der von Strawinsky vollzogene Traditionsbruch radikaler, weil er durch keine dialektische Kontinuität mehr mit ihr verbunden war und die darin entwickelte Sprachhaftigkeit von Musik bei ihm tendenziell aufgehoben wurde.“ Vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hg. v. Carl Dahlhaus, fortgeführt v. H. Danuser, Bd. 7, 2. Auflage Laaber 1992, S. 67 u. 69.

⁵⁶ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 143.

⁵⁷ Adorno, „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“, a.a.O., S. 402 passim.

Struktur unter das Gebot musikalischer Semantik stellt. Wider Willen reproduziert er damit das Primat des Melos, ja sogar den in der *Ästhetischen Theorie* mehrfach kritisierten Idealismus Hegels. Sogar bleibt der kritische Impuls der Orientierung an Klassik und Aufklärung verhaftet, an deren latente Maxime Adornos Musikphilosophie unausgesprochen noch bis zum Ende festhielt.

Dies lässt sich durchgängig an einer Reihe von Motiven seiner Musikästhetik nachweisen. Denn nirgends mochte Adorno zum einen von der Unverzichtbarkeit des Subjekts, sowohl des kompositorischen als hörenden, abzurücken: Es galt ihm als ein „Unverlierbares“, wenn auch dialektisch Aufzuhebendes. „So wenig Musik, Kunst überhaupt, bar des subjektiven Moments gedacht werden kann – sie muss eben jener durch den Ausdruck sich bespiegelnden und damit allemal affirmativen Subjektivität sich ent schlagen (...)“, heißt es in *Vers une musique informelle*; gleichzeitig aber hänge von ihm „die musikalische Zukunft ab“: „Denn das Subjekt ist das einzige Moment von Nichtmechanischem, von Leben, das in die Kunstwerke hineinragt; nirgends sonst finden sie, was sie zum lebendigen geleitet. So wenig Musik dem Subjekt gleich darf (...), sowenig darf sie ihm auch vollends nicht gleichen (...).“⁵⁸ Möglich und unmöglich zugleich, bemisst sich der musikalische Gedanke, der die musikalischen Gebilde trägt und ihre Kunsthaftigkeit ausmacht, am Stand und Zustand von Subjektivität, selbst dort, wo diese bereits brüchig geworden ist und sich einzig negativ zu artikulieren vermag. „Subjektivierung und Vergegenständlichung in der Musik sind das Gleiche“, lautet der entsprechende Bescheid in der *Philosophie der neuen Musik*: „Das vollendet sich in der Zwölftontechnik.“⁵⁹ Garantiert wird dadurch zweitens die Sprachhaltigkeit des Musikalischen. Die luzidesten Hinweise dazu finden sich, neben der *Ästhetischen Theorie*, sowohl in dem spätem Beitrag *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* von 1965 wie in den Reflexionen zu *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren* von 1956, deren Kurzversion als *Fragment über Musik und Sprache* in *Quasi una fantasia*, den ‚Musikalischen Schriften II‘ aufgenommen wurden. Was Musik sagt, schreibt Adorno dort, sei „oft ein Menschliches“.⁶⁰ Doch darf der Zusammenhang nicht im Sinne von Mitteilung missverstanden werden: Sprache sei alle Kunst, nicht nur Musik, durch „Verzicht aufs Kommunikative“.⁶¹ Deswegen heißt es gleich zu Anfang des *Fragments*: „Musik ist sprachähnlich. (...) Aber Musik ist nicht Sprache. (...) Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie in die Irre“ – und der Schluss fügt hinzu: „Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt.“⁶² Zwischen

⁵⁸ Adorno, „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 503 und 527.

⁵⁹ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 151.

⁶⁰ Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, in: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften Bd. 16), S. 251-256, hier: S. 251.

⁶¹ Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Sprache“, in: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften Bd. 16), S. 628-642, hier: S. 634.

⁶² Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, a.a.O., S. 251 und S. 256.

beiden Sentenzen entspannt sich ein dialektisches Verhältnis, dass die Sprachhaltigkeit des Musikalischen ebenso sehr an Ausdruck bindet wie sie ihm kein Benennbares oder Verstehbares zurechnet. Vielmehr ereignet sie sich im Riss durch die Logik der Zeichen, an dem sich zugleich die Wunde der Subjektivität offenbart. Kunst ist Sprache nicht als Sagen, sondern als ihr eigenes Anderes – als *Zeigen*.⁶³ In ihm enthüllen sich die nicht zu tilgenden Spuren des liquidierten Subjekts wie sie sich gleichermaßen verhüllen: Ohnmächtig seiner selbst, doch mächtig noch, in Symptomen seiner eigenen Ohnmacht zu sprechen. Sie sind der künstlerischen Gestalt selbst imprägniert. Deshalb halten die programmatische Vorlesung *Vers une musique informelle* wie auch die *Ästhetischen Theorie* am Prinzip der Materialgestaltung fest: Nicht schon als Explikation, sondern als Zeugnis, das bezeugt, indem es verbirgt: „Durch ihre Form werden (Kunstwerke, Hinzufügung von mir) sprachähnlich, scheinen in jedem ihrer Momente nur eines und dieses zu bekunden, und es entwischt. (...) Dass Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“⁶⁴ Indem aber Adorno derart die Sprachhaltigkeit von Musik an Subjektivität, wie fragmentarisch auch immer, bindet und alles Musikalischen ihrer „Wahrheit“ angleicht, privilegiert er einerseits das Kompositorische im Sinne der organisierten Gestalt und erteilt ihr den Vorrang vor allem bloß Strukturalen und Nichtintentionalen,⁶⁵ wie er andererseits die primär leiblich angehende Rhythmik perhorresziert. Denn was am Musikalischen sprachähnlich anmutet, verweist auf die klassische Hierarchie von Melos und Rhythmus, auf die Regime des Melodischen gegenüber der Subordination des rhythmischen Elements unter die mathematische Metrik. Entsprechend gilt die hauptsächliche Aufmerksamkeit Adornos den Tönen und ihrer Relationen zueinander, die jedoch durch die musikalische Gestalt erst beglaubigt werden muss, denn „(d)as rein Akustische wird, mag es wollen oder nicht, beseelt, sobald die Komposition es absorbiert (...)“.⁶⁶ Das Ideal bleibt die durch äußerste Materialbeherrschung durchgestaltete Form, auch wenn Adorno am Schluss seiner Kranichsteiner Vorlesung die Formel ausgibt, die künstlerische Utopie bestünde heute darin, „Dinge (zu) machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind“.⁶⁷

So avanciert letztlich doch das Kompositorische und nicht das freigesetzte Material, der Schlag, ganz im Sinne Hegels, zum Geistigen in der Musik. Daher der erbitterte Widerstand, die übersprungshafte Polemik gegen Strawinskys Polyrythmik: Die Allergie trifft das vermeintlich Geistlose, den Leib. Denn anstatt zu bedeuten, rege die rhythmische Exzentrik des *Sacre* nicht die seelische, sondern die „körperliche Bewegung“ an und

⁶³ Vgl. dazu vom Vf. *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.

⁶⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 182; auch – „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 537ff.

⁶⁵ Vgl. Adorno, „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 520f.

⁶⁶ Ebenda, S. 521.

⁶⁷ Ebenda, S. 540.

vindiziere auf diese Weise im Leiblichen die Illusion wiedergewonnener Authentizität.⁶⁸ Weil der Rhythmus bevorzugt die Körper tangiere, zieht ihn Adorno, auch darin Hegel folgend, um ihm demgegenüber das Melos, wenn auch schon im zersplitterten Format, erneut ins Zentrum zu rücken: Strawinskys „körperliche Kunst“ führe allein „zur Vereidigung der Musik auf Physis, zu ihrer Reduktion auf Erscheinung, die objektive Bedeutung annehme, indem sie auf Bedeuten von sich aus verzichtet.“⁶⁹ Man mag Adorno die Heftigkeit der Reaktion aus erlittener Erfahrung am nationalsozialistischen Körperkult und dessen Vorboten, dem Biologismus der Jahrhundertwende, nachsehen; gleichwohl wiederholt die Kritik lediglich das Schema europäischer Musik und zementiert deren Metaphysik. Als deren Grundzüge werden beiläufig aufgezählt: „Melodik, Harmonik, Kontrapunkt, Form und Instrumentation“, wobei „die Melodik (...) die harmonische Funktion ‚umschrieb‘“ und die „Harmonik (...) sich im Dienst der melodischen Valeurs (differenzierte)“.⁷⁰ Bezeichnenderweise kommt in dieser Aufzählung, wie sie sich in der *Philosophie der neuen Musik* findet, der Rhythmus nicht vor. Befreite, wie Adorno weiter unterstreicht, das romantische Lied die „Melodik von ihrem alten Dreiklangscharakter“, verblieb es ganz „im Rahmen der harmonischen Allgemeinheit“.⁷¹ Erst die Ausspreizung des Akkords zur Dissonanz löste den Klang aus der Gefangenschaft seiner klassischen Normierung und gab den Weg frei zu jenem ‚anderen Anfang‘ der Musik, der die Orthodoxie des Tonalen sprengte und statt der Konsonanz die dissonanten Klänge und deren ‚Farben‘ freisetzte. Doch verharret diese ‚Dekonstruktion‘ allein im Privileg des Melos: Der entscheidende Punkt ist, dass die Wiener Schule weiterhin in dessen Rahmen komponierte, weil sie ausschließlich mit der tonalen Organisation der Töne brach, nicht jedoch mit deren Vorrangstellung selber. Der Streit um Neue Musik, wie ihn Adorno modellhaft am Konflikt zwischen Schönberg und Strawinsky durchficht, kann deshalb auf ganz andere Weise noch einmal als Streit um die Differenz von Melos und Rhythmus und deren implizite Hierarchie ausbuchstabiert werden.

Das wird besonders deutlich anhand jener wenigen Passagen, die Adorno der Bedeutung des Rhythmus im Musikalischen widmete. Ihnen sind die Vorurteile abzulesen, die jenes System von Unterscheidungen errichten, das Adorno unreflektiert in seine Polemiken einfließen lässt. Das gilt zunächst mit Blick auf die Rhythmuskussion angesichts der Zwölftonmusik Schönbergs: Die rhythmischen Mittel, heißt es dort, würden ihrem Reihenprinzip zur Gestaltbildung nur gleichsam äußerlich hinzugesetzt. Durch ihren abstrakten Konstruktivismus drohe weiteres Unheil: „Mechanische Muster befallen das Melos. (...) Damit wird aber der melodische Zusammenhang auf ein außermelodisches Mittel verwiesen. Es ist das der verselbständigten Rhythmik (...). So fällt die melodische

⁶⁸ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 136, 146f.

⁶⁹ Ebenda, S. 132, auch: S. 131.

⁷⁰ Ebenda, S. 55.

⁷¹ Ebenda.

Spezifikation an festgehaltene und charakteristische rhythmische Gestalten. Bestimmte stets wiederkehrende rhythmische Konfigurationen übernehmen die Rolle der Themen.⁷² Unverkennbar obsiegt somit das Melos über den Rhythmus, wie umgekehrt alles Rhythmische als strukturbildendes Prinzip zurückgewiesen wird, sobald es zu dominieren beginnt. Indem schließlich das Melos „dem thematischen Rhythmus (...) zum Opfer“ falle, eskamotiere es das Musikalische selber: „(E)in Sinn aber lässt der melodischen Modifikation nicht mehr sich anhören. So wird das spezifisch Melodische vom Rhythmus entwertet.“⁷³

Sinn und sekundäre Funktion des Rhythmus rangieren damit ausdrücklich *vor* seiner Autonomie, wie auf der anderen Seite das Melos als Unbedingtes jeder musikalischen Figur zuvorkommt. Daran zeige sich entsprechend die „Schwäche und Uneigentlichkeit“ der Strawinskyschen Kompositionstechnik: Sie teile die Vorliebe für den Tanz. „Sie legt der Komposition von Anbeginn an ein Dienendes, den Verzicht auf Autonomie auf. Wirklicher Tanz ist, im Gegensatz zur reifen Musik, statische Zeitkunst, ein sich im Kreise drehen, Bewegung ohne Fortgang.“⁷⁴ Erneut erhellt sich der Kern des Ressentiments der *Philosophie der neuen Musik* als Abwehrstrategie: Sie entlehnt ihr Paradigma dem Rondo, dem Bauerntanz. Dem wohnt aber jene Regression inne, die Adorno bei Strawinsky erkennt, die jedoch gleichermaßen auf sein Argument zurückfällt, insofern es Musik und Tanz gegeneinander ausspielt, diese als „geistige Kunst“ verklärt, jene als „körperliche“ abwertet. Ihm wären dieselben Invektiven zurückzugeben, die Adorno seinem Widersacher vorhält, den Verdacht nämlich, das etwas unbewältigt geblieben ist, sich aber durch die Kraft der musikalischen Rhythmik „unüberhörbar“ aufdrängt: der Leib. Die Ablehnung Strawinskys geht dessen vermeintlicher Opposition zum Geistigen konform. Deswegen heißt es auch, der „Wirkungszusammenhang“, den die Musik Strawinskys auslöse, entspringe nicht der Identifikation des Publikums mit den ausgedrückten Seelenregungen, sondern einem „Elektrisiertwerden gleich dem der Tänzer“.⁷⁵ Die dionysischen Elemente der Musik, die leibliche Performanz der Rhythmik geraten somit zugunsten des „Seelischen“, des apollinischen Ausdrucks und seiner Semantik in den Status einer Abweichung, einer Negativität.

Dem korrespondieren, wie Adorno am Ende der *Philosophie der neuen Musik* ausführt, „zwei Hörtypen“: der „expressiv-dynamische“ und der „rhythmisch-räumliche“.⁷⁶ Der erstere habe seinen Ursprung im Melos, dem Gesang – „(d)er andere Typ gehorcht dem

⁷² Ebenda, S. 75.

⁷³ Ebenda, S. 75, 76. Eine Fußnote erkennt in dieser Hinsicht sogar eine „formale Analogie“ zwischen Schönbergscher Zwölfton-Konstruktion und Strawinskys rhythmischer Kompositionsweise: Sie erstrecke sich auf den Rhythmus, „der bei Schönberg und Berg zuweilen gegenüber dem intervallmäßig-melodischen Gehalt sich verselbständigt und die Rolle des Themas“ übernehme. Vgl. ebenda, S. 143, Anm. 11.

⁷⁴ Ebenda, S. 179.

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Ebenda, S. 180ff.

Schlag der Trommel“.⁷⁷ Man muss sich das Verächtliche der Formulierung vergegenwärtigen: Der Schlag der Trommel gemahnt ans Militärische, an Gehorsam. Mit ihm ist Faschismus assoziiert. Noch nahezu Zwanzig Jahre später vermerkt Adorno fast gleichlautend: „Attentate aufs Leben sind vollends seine (Strawinskys, Hinzufügung von mir) Schlagzeugwirkungen, Nachbilder der archaischen Kriegstrommel, Schläge wie die, welche Opfer und Sklaven zu erdulden haben. In der Perkussion zersprengt der Stock musikalisch die Kontinuität von Lebendigem.“⁷⁸ Bestand demgegenüber die „Idee der großen Musik (...) in einem wechselseitigen Durchdringen beider Hörtypen und der ihnen gemäßen Kategorien des Komponierens“,⁷⁹ wobei Adorno keinen Zweifel daran lässt, das ersterer dem letzteren vorzuziehen sei, behielt sich mit dem Widerstreit beider ein stets prekäres, unversöhnliches Verhältnis, aus dem die musikalische Arbeit schöpfte. Ihre Trennung, ihre Verselbständigung, so weiter, bezahle hingegen „mit Unwahrheit“:⁸⁰ Während der Vorrang des Gesangs zur leichten Unterhaltung tendiere und darin seine Sensibilität erdrossle, ziehe Strawinskys Werk „wahlverwandt (...) die Konsequenz aus dem Absterben des expressiv-dynamischen Typus. Es wendet sich einzig noch an den rhythmisch-räumlichen, spielerisch-geschickten, der heutzutage mit den Bastlern und Mechanikern aus der Erde wächst, als stamme er aus der Natur.“⁸¹ Mit „unregelmäßigen Akzentstößen“ trainiere es gegen die subjektive Regung und berufe sich dabei, „als auf ihren Rechtstitel, auf den Körper“.⁸² Strawinskys Rhythmen seien folglich „vom Hass gegen die Vergeistigung von Musik“ gespeist, die stets sich in Sublimierung erfülle, die Adorno vehement gegen den Brutismus der Körper zu verteidigen sucht.⁸³ Die Unerbittlichkeit des Urteils offenbart einmal mehr den an den Idealen der Klassik Geschulten, dem Musik allein als ein geistiges Erlebnis galt. Kaum eine Stelle der *Philosophie der neuen Musik* verrät so deutlich den unverwundenen Hegelianismus, der der Ästhetik wie dem ganzen Werk, seiner Anlage nach, eingeschrieben bleibt. Sie bescheinigt absoluter Musik fast schon ein Esoterisches.⁸⁴

⁷⁷ Ebenda, S. 180.

⁷⁸ Adorno, „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“, a.a.O., S. 401

⁷⁹ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a.a.O., S. 180.

⁸⁰ Ebenda, S. 181.

⁸¹ Ebenda, S. 182.

⁸² Ebenda.

⁸³ Ebenda.

⁸⁴ Die Verbindung von Musik und Theologie scheint durch viele Passagen des musikphilosophischen Werkes Adornos durch – vielleicht am deutlichsten wird sie ausgesprochen im *Fragment über Musik und Sprache*. Im Typus der Sprachhaftigkeit von Musik liege nämlich „ihr theologischer Aspekt“. Und weiter: „Was sie sagt, ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisierendes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen (...)“. A.a.O., S. 252.

Gescheiterte Dekonstruktion

Die Struktur der Argumentation Adornos gegen Strawinsky ist an dieser Stelle so ausführlich rekonstruiert worden, um an ihr exemplarisch jenen problematischen Zug der Musikästhetik festzuhalten, den diese im selben Sinne auch gegen Hegel ausspielt.⁸⁵ Er beruht im Pochen auf der Subjektivität allen Ästhetischen. Dass es Kunst ohne Subjektivität sowenig gäbe wie Wahrheit, registriert ausdrücklich eine Passage über *Das Altern der Neuen Musik*.⁸⁶ Erst durch ihren Vorrang gelänge Kunst ihr Widerstandsmoment, gerate sie zum Statthalter von Freiheit, zur Zufluchtsstätte gegen das Verhängnis eines sich verselbständigenden Rationalismus. Anderes mochte Adorno nicht zu akzeptieren, einen anderen Begriff von Kunst, eine andere Praxis sich nicht vorzustellen. Dies bedingt indessen die weitere Verkennung, die die Musikphilosophie Adornos durchzieht, die die jüngere Entwicklung, namentlich die in den 50er Jahren auf den Darmstädter „Internationalen Ferienkursen für neue Musik“ geführten Debatte um Serialismus und Aleatorik. Adornos Interventionen, die die theoretischen Diskussionen im entscheidenden Maße prägten, liegen dabei, trotz aller partiellen Anerkennung der Leistungen Pierre Boulez' oder Karlheinz Stockhausens und John Cages,⁸⁷ ganz auf der Linie der Privilegierung freier Atonalität und ihrer Weiterentwicklung zu einer „informellen Musik“ gegenüber der Zwölftontechnik, in der Adorno bereits die Spuren der Zumutungen ebenso eines rationalen Konstruktivismus wie des dadaistischen ‚Dekonstruktivismus‘ á la Cage witterte.⁸⁸

Mit „Altern“ der Neuen Musik, wie es in der gleichlautenden Rundfunkrede von 1954 heißt, ist genau dies gemeint: Hatte Schönberg mit der Zwölftonkomposition die Reihentechnik wieder eingeführt und so die Freiheit der Gestaltung erneut dem Gesetz einer Regel untergestellt, tendiert das Prinzip bereits bei Anton Webern zur formalen Durchorganisation des Materials, gerät es vollends zur Norm, zur abstrakten Konstruktion, wo es, wie im Serialismus, sämtliche musikalischen Parameter wie Tonhöhe, Metrik, Dynamik und Klangfarbe erfasst. Sein Pendant findet es „im Schrumpfen der Freiheit“ und dem „Zerfall der Individualität“.⁸⁹ Serialismus, im Sinne der seriellen, fast mathematisch präzisen Erzeugung unterschiedlicher, miteinander verwobener Reihen für alle Einzelelemente, sanktioniert inmitten deren Ausdrucks die Herrschaft der Struktur. Sie unterwirft die Entfaltung der Klänge ihrer totalen Determination und gerät damit, wie Adorno nicht müde wird zu betonen, „in Widerspruch zu ihrer Idee und büßt deshalb auch ihre eigene ästhetische Substantialität und

⁸⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frühe Einleitung, a.a.O., S. 528f.

⁸⁶ Adorno, *Dissonanzen*, a.a.O., S. 152.

⁸⁷ Vgl. bes. ebenda, S. 121f. sowie vor allem Adorno, „Vers une musique informelle“, a.a.O., bes. S. 505ff., 516ff., 527ff. und 533ff.

⁸⁸ Adorno, „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 533ff.

⁸⁹ Adorno, *Dissonanzen*, a.a.O., S. 157.

Stimmigkeit ein.“⁹⁰ „Man hat also vor allem versucht, in die strenge Ordnung des Zwölftonverfahrens auch die Rhythmik hineinzuziehen und schließlich das Komponieren überhaupt durch eine objektiv-kalkulatorische Ordnung von Intervallen, Tonhöhen, Längen und Kürzen und Stärkegraden zu ersetzen – eine integrale Rationalisierung, wie sie in der Musik kaum vorher visiert worden ist. Die Willkür jener Gesetzlichkeit, der bloße Schein der Objektivität in einer dekretierten Systematik wird aber schon offenbar in der Unangemessenheit der Regeln an Strukturverhältnisse des musikalischen Verlaufs, die sie nicht aus der Welt zu schaffen vermögen. Das bloß Ausgedachte ist immer auch zu wenig durchdacht.“⁹¹ Denn besaß das Verfahren der Zwölftönigkeit, so Adorno weiter, „sein Existenzrecht in der Darstellung komplexer musikalischer Inhalte, die sonst sich nicht bewältigen ließen“, entarte es, davon losgelöst, „zum Wahnsystem“: „Dass die Neue Musik, zumal die Leistung Schönbergs, wesentlich unter dem Schlagwort der Zwölftontechnik erscheint und damit behend eingeordnet wird, während ein sehr großer und vielleicht der qualitativ entscheidende Teil ihrer Produktion *vor* dieser Technik liegt oder unabhängig von ihr ist, sollte stutzig machen. Schönberg selbst hatte sich konsequent geweigert, das zu lehren, was die jüngste Hausse zum System verfälscht.“⁹²

Adornos Problem mit dem Serialismus ist also ein doppeltes: Einerseits die Reduktion alles Kompositorischen gleichsam auf seine Atome, die dem Ton den Status eines „unmittelbar Seienden“ verleiht, wie später die Kranichsteiner Vorlesung ausführt,⁹³ sowie die Eliminierung des Subjekts und damit die Deformation des Materials zur entfremdeten Struktur: „Es ist (...) der bisherigen seriellen Praxis immanent, alles bis auf die Parameter des Einzeltons abzubauen und dann – das Wort zeugt gegen die Sache – das Ganze wiederaufzubauen.“ So werde „(d)as bereits subjektiv und in Wahrheit historisch präformierte Tonmaterial (...) hingenommen, als wäre es ein Ansichseiendes. Der Ton wird gleichsam hypostasiert. Darauf beruht der Begriff des Parameters: alle musikalischen Dimensionen des Gesamtverlaufs sollen deduzibel sein aus Eigenschaften des Einzeltons.“⁹⁴ Folgt so die Strukturierung des Materials dem „Telos totaler Organisation“⁹⁵, habe die „Reduktion auf den Ton“ zugleich ihre „negative Wahrheit“ darin, dass sie „die Intentionen des Subjekts, die als bloß eingelegte zugleich zu erstarren drohen, ausstrahlt.“⁹⁶ Musik aber, so Adorno weiter, sei „kein Agglomerat von Tönen“:⁹⁷ Denn „(w)ährend die Epigonen der Moderne, denen man heute auf Schritt und Tritt begegnet, vergessen, was das Ganze eigentlich sollte“, nehme, auf dem Papier errechnet,

⁹⁰ Ebenda, S. 136.

⁹¹ Ebenda, S. 144.

⁹² Ebenda, S. 140, 141.

⁹³ Adorno, „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 516.

⁹⁴ Ebenda, S. 520 und 508, ähnlich auch S. 516.

⁹⁵ Ebenda, S. 516.

⁹⁶ Ebenda, S. 519.

⁹⁷ Ebenda, S. 520.

„die Qualität, die Verbindlichkeit der Gefüge ab“: „Man muss schon einem unbelehrbaren Glauben an den gradlinigen Fortschritt huldigen, um zu überhören, wie wenig seit den frühen zwanziger Jahren fortgeschritten ward, wie viel verlorenging, wie zahm, in vielem auch arm die meiste Musik unterdessen geworden ist.“⁹⁸ Einzig handle es sich noch um ein „Jonglieren mit der Reihe als Tonalitätsersatz, ohne dass überhaupt noch recht komponiert“ werde.⁹⁹ „Vergeblich die Hoffnung, es stelle sich durch mathematisierende Manipulationen ein reines musikalisches Ansich her. (...) Es ist die Passion der Leere (...).“¹⁰⁰ So werde „Sinnlosigkeit (...) zum Programm“: „(A)ufs Absurde bewegt man sich zu. Diese Stücke sind musikalisch im strengen Verstande sinnlos, ihre Logik, ihr Aufbau und Zusammenhang weigert sich dem lebendig hörenden Vollzug, der Basis jeden Taktes auch bei Schönberg.“¹⁰¹ Darum gebe es „in dieser Musik“ auch „kein Komponiertes mehr. Regrediert auf die Sphäre des vormusikalischen, vorkünstlerischen Tons“ merke vielmehr der Zuhörer „beim ersten Takt“ resigniert, „dass er einer Höllenmaschine überantwortet ist, die gnadenlos abläuft, bis das Schicksal sich erfüllt hat und er aufatmen darf.“¹⁰²

Kaum weniger erbittert und polemisch fällt auch das Urteil über die Aleatorik aus, in der Adorno vor allem eine Verschärfung des Serialismus sah¹⁰³ und wie sie die Konvertierung Pierre Boulez' exemplarisch belegt. Sie radikalisiere den Strukturalismus zur Feier von Nichtintentionalität. Es war der Schock des Zufalls bei John Cage, der der seriellen Kompositionsweise und den Normen des Strukturalen seit Mitte der 50er Jahre ein Ende setzte: Nicht nur klingt die Aleatorik ähnlich wie diese, sie übersteigt diese noch, indem der Zufall den Schnitt durch den gordischen Knoten der stets noch an Ordnung und Hierarchie gebundenen Konstruktionen legte und die Aufmerksamkeit zu dem hin umspringen ließ, was absichtslos begegnet, was darum seinen Grund weder in der Form noch im Verstehen oder der Konzentration auf etwas hat, sondern in Ereignissen, die widerfahren. Für Adorno spiegelt sich in ihr jedoch nur abermals die „gesellschaftliche Depotenzierung des Individuums“, die „auch künstlerisch (lähmt)“: „Darauf reagieren die kompositorischen Tendenzen, auf die Ich-Kontrolle der Musik zu verzichten, sie lieber treiben zu lassen, des Eingriffs zu enthalten, hoffend, dass dadurch, nach Cage's Wort, nicht Webern rede sondern der Ton.“¹⁰⁴ So begnüge sich das Programm letztlich mit einer „abstrakten Negation“.¹⁰⁵ Insbesondere entkomme sie nicht der Aporie, dass sich, was sie eskamotiert, hinter ihrem Rücken wieder einstellen muss. Mehrfach hebt Adorno auf

⁹⁸ Adorno, *Dissonanzen*, a.a.O., S. 137.

⁹⁹ Ebenda, S. 155.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 152.

¹⁰¹ Ebenda, S. 149.

¹⁰² Ebenda, S. 152, 154, 155 passim.

¹⁰³ Ebenda, S. 121ff., 127. Über Pierre Boulez heißt es weiter: „Er und seine Anhänger sind darauf aus, zugleich mit den Resten des traditionellen musikalischen Idioms auch jegliche kompositorische Freiheit als Willkür zu beseitigen.“ Ebenda, S. 144. Auch ders., „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 523, 533f.

¹⁰⁴ Adorno, „Vers une musique informelle“, a.a.O., S. 505.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 534.

diesen Punkt ab, entziffert in ihm eine elementare Paradoxie – die freilich mehr aus dem Begriff als auch der Sache gedacht ist, eine Denkform, der er selber äußerst skeptisch gegenüberstand. Denn der Ausschluss des Subjekts setze seine nachträgliche Restitution ebenso voraus, wie Nichtintentionalität die *intentio*: Bedeutet nicht, fragt er in *Vers une musique informelle*, „dass das Subjekt, das mit so vieler Anstrengung eliminiert worden ist, vermöge der Präformation des Materials wieder hereinkommt“, dass die Selbstentfaltung des Materials dessen „Eingriff“ und „Korrektur“ benötige, dass schließlich der „Sinn“, gegen jede Tilgung, sich „unentrinnbar“ und „noch gegen den Willen der Kunstwerke“ sich aufzwingt: „(A)uch der negierte Sinn (...) ist Sinn.“¹⁰⁶

Erweist sich die Paradoxie als nicht überspringbar, bildet demgegenüber „Hörbarkeit“ Adornos eigentliches Kriterium: „(E)s entfällt die Ausschließlichkeit des Hörideals aller Musik der neueren Zeit, das Komponieren im Hören“,¹⁰⁷ heißt es in dem kurzen Text über *Tradition*, und die Vorlesung über ‚informelle Musik‘ setzt hinzu, dass von einer solchen nur gesprochen werden könne, wo „das Ohr dem Material lebendig anhört, was daraus geworden ist“: „Nicht hat die Forderung nach Materialbeherrschung als dem Durchbilden des Komponierten (...) einem laxeren Verfahren zu weichen. Materialbeherrschung aber muss, als Reflexion des komponierenden Ohrs, selbstkritisch sich steigern, bis sie nicht länger einem heterogenen Stoff widerfährt. Sie muss zu einer Reaktionsform jenes kompositorischen Ohrs werden, das passiv gleichsam die Tendenz des Materials sich zueignet.“¹⁰⁸ Doch wäre hier der Kritiker seinerseits zu befragen, ob nicht die Kritik zuletzt die Pointe des Kritisierten verfehlt – eine Kritik, die im übrigen sich sehr ähnlich zu der etwa zeitgleich vorgebrachten Kritik von Claude Levy-Strauss verhält.¹⁰⁹ Denn zum einen hatte Adorno selber an anderer Stelle den leeren Formalismus der paradoxen Volte aufgespießt, die dem philosophischen Argument der Selbstwiderlegung des Skeptikers nicht unähnlich ist und der er in der *Minima Moralia* bescheinigt, ihre „Wahrheit oder Unwahrheit steht nicht bei der Methode als solcher, sondern bei ihrer Intention im historischen Prozess“.¹¹⁰ Indessen beschränkt sich dieser nicht auf die Ausdifferenzierung interner Konsequenzen des Schönbergschen Bruchs, sondern gräbt sich tiefer in die Fundamente jener Metaphysik und Ästhetik, die noch diesen austragen. Anders ausgedrückt: Serialismus und Aleatorik gehen weit über den „anderen Anfang“ von Musik und Kunst hinaus, wie ihn die Wiener Schule setzte, sondern zäsurieren auch diesen, um sogar in einen „anderen Anfang“ des Denkens und in der Kultur insgesamt zu gelangen.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 509, 527 und 535, 536 passim.

¹⁰⁷ Adorno, *Dissonanzen*, a.a.O., S. 122.

¹⁰⁸ Adorno, „*Vers une musique informelle*“, a.a.O., S. 538 und 537. Vgl. auch S. 540.

¹⁰⁹ Vgl. Claude Levy-Strauss, *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt/M 1971, S. 28ff.

¹¹⁰ Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt/M 1971, Nr. 152: *Vor Mißbrauch wird gewarnt*, S. 330. Die *Negative Dialektik* ergänzt: „Das wider Spengler, seit Leonard Nelson, beliebte Argument etwa, der Relativismus setze zumindest ein Absolutes, nämlich die Geltung seiner selbst voraus und widerspreche sich damit, ist armselig. Es verwechselt die allgemeine Negation eines Prinzips mit ihrer eigenen Erhebung zur Affirmation, ohne Rücksicht auf die spezielle Differenz des Stellenwertes von beiden.“ A.a.O. S. 46

Daher, besonders bei Cage, das Interesse für das Nichteuropäische, für Zen und die Kultur Asiens: Es sucht dem Anspruch auf Herrschaft, auf Kontrolle des Materials, wie es in *Silence* heißt,¹¹¹ selber zu entfliehen. Notwendig verbleiben solche Versuche im Paradoxen, das ihnen daher auch nicht vorgehalten werden kann, um zum Vorschein zu bringen, was sich der Darstellbarkeit verweigert.¹¹² Gerade Cages *Tacet 4'33"* (1952) bildet in diesem Sinne den vollendeten Versuch einer ‚musica negativa‘, indem sie nichts willentlich erklingen, sondern im Durchriss durch das Schweigen jenes Andere zu Ohr kommen lässt, was sich gewöhnlicher Aufmerksamkeit entzieht.¹¹³

Demgegenüber scheinen Vokabeln wie „Materialbeherrschung“ oder „Organisation“, von denen Adorno nicht abzulassen vermochte, verräterisch: Sie unterstellen nicht nur vom Wort her Herrschaft, sondern auch Verfügung. So restaurieren sie, trotz aller Negativität und Zurückhaltung, den prekären Anspruch traditioneller Metaphysik. Negation von Intentionalität meint eben mehr als nur die Volte einer Intentionalität des Nichtintentionalen.¹¹⁴ Serialismus und Aleatorik reihen sich statt dessen in jene Überwindung europäischer Metaphysik ein, wie sie philosophisch auf unterschiedliche Weise gleichermaßen von Wittgenstein wie von Heidegger auf den Weg gebracht wurde und an der auch Adornos *Negative Dialektik* partizipierte. Sie zeigt sich hier radikaler als die Musikästhetik. Diese erträumt erst, worauf jene schon vorweist.

¹¹¹ John Cage, *Silence*, Frankfurt/M 1987, S. 17ff.

¹¹² Vgl. dazu vom Vf., *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M 2002.

¹¹³ Noch radikaler geht das Konzept *4'33"* (No. 2) (0'00") vor: ein Solo, das auf jede Weise von jedermann an jedem beliebigen Ort aufgeführt werden kann.

¹¹⁴ Die entsprechende Reflexion dazu findet sich bei Heidegger im Gespräch zur „Erörterung der Gelassenheit“, sofern ein Wollen des Nicht-Wollens stets noch ein Wollen bleibe und sich damit verstelle; es bedürfe vielmehr des Durchgangs durch die Paradoxie, um an deren Grenze die Umkehrung der eigenen Position zu erfahren. Vgl. Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen, 6. Auflage 1979, S. 30ff.