

Zweiter Teil: Das Scheitern der Krisenbewältigung aufgrund insuffizienter Modernebegriffe

Ja und ja, liebe Gesellen, daß die Kunst stockt und zu schwer worden ist und sich selbst verhöhnt, daß alles zu schwer worden ist und Gottes armer Mensch nicht mehr aus und ein weiß in seiner Not, das ist wohl Schuld der Zeit. Lädt aber einer den Teufel zu Gast, um darüber hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zieht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, daß er verdammt ist. Denn es heißt: Seid nüchtern und wachet!

TH. MANN, DOKTOR FAUSTUS

Im Unterfangen, die Krise der Kunst durch ästhetische Reflexion überwinden helfen zu wollen, mag sich für die einen die Hybris normativer Regelpoetik dokumentieren, anderen wird der Versuch von vornherein aussichtslos scheinen, da die Ästhetik sich zu weit von der Kunstpraxis entfernt habe. Aber noch vor allen Anwendungsproblemen drohen sogleich immanente Gefahren. Es sind allerorten Fallen aufgestellt, in welche die ästhetische Reflexion allzu schnell tappen kann. Zwei bequem erreichbare, aber damit nicht weniger gefährliche, sind – dies hatte sich bereits in der EINLEITUNG gezeigt – die Integration traditioneller und populärer Kunst. Man antwortet auf die Sinn-Negation mit einem Auffrischen traditional-semantischer Bestände und wehrt der Isolation durch populäre, die „Massen“ ansprechende Idiome. Davor warnt Adorno ausdrücklich. Und seine Warnungen sind höchst aktuell: Sie können als vorgängige Kritik der „Postmoderne“ gelesen werden. Auf sie wird in diesem ZWEITEN TEIL unter der Thematik „Amplifizierte Moderne: Tradition und Popularkunst als Supplement“ eingegangen (C). Davor aber ist Adornos eigener und letztlich – so die hier vertretene These – scheiternder Versuch einer Überwindung der Krise zu erörtern, nämlich seine

Programmschrift „Vers une musique informelle“. Dieser Überwindungsversuch basiert auf einer „Aufhebung“ der Tradition – die letztlich mißlingt, weil der Begriff der Moderne zu eng gefaßt ist (A. „Restringierte Moderne“). Aber auch Heideggers Erörterungen moderner Kunst scheinen nicht geeignet für eine Überwindung der Krise, und zwar deshalb, weil sie die Modernität dieser Kunst und die mit ihr einhergehenden Probleme nicht spezifisch genug herausarbeiten: Sein Begriff der Moderne ist zu weit, zu traditionell ausgerichtet (B. „Nivellierte Moderne“). Der letzte Punkt (D) dieses ZWEITEN TEILS leitet über zu Adornos, Gehlens und Heideggers Begriff einer anderen Moderne, der für eine Überwindung der Krise der Kunst sich weitaus effizienter erweist.

A. Restringierte Moderne: Fortschritt im Material (Adornos Programm einer „musique informelle“)

Bleibt ästhetische Erfahrung ohne begriffliche Artikulation konkretistisch-undifferenziert, so ästhetische Reflexion ohne ästhetische Erfahrung allgemein-leer. Von einer philosophischen Ästhetik aber, die nicht allein aus der ästhetischen Erfahrung des Rezipienten, sondern ebenso aus der des Produzenten sich speist, wird man einiges erwarten dürfen. Wird gar ein so heikles Thema wie das der Zukunft der Kunst verhandelt, so wird die Erwartungshaltung noch höher liegen – zumal dann, wenn diese Ästhetik sich in ständiger Auseinandersetzung mit den aktuellen Strömungen der Zeit, künstlerischen wie philosophisch-ästhetischen, auskristallisiert hat. Können diese mit Erfahrung gesättigten Reflexionen gar noch ein tief in die Geschichte zurückreichendes „Bewegungsgesetz“ der Kunst in Anspruch nehmen, so scheint auch die Gefahr situativer Blindheit, die Aufblähung des Hier und Jetzt zum Absoluten, gebannt.

Adornos 1961 gehaltene Kranichsteiner Vorlesung „Vers une musique informelle“ erfüllt diese Voraussetzungen: Diese Programmschrift entstand nach jahrzehntelangen philosophisch-

ästhetischen Bemühungen, eigenen Kompositionen sowie unmittelbarer Rezeption und Interpretation zeitgenössischer Produktionen.

Adornos Programm liegt in der Kranichsteiner Vorlesung komprimiert vor, aber es erschöpft sich nicht in ihr, sondern durchzieht das Gros seiner musikästhetischen Schriften der Nachkriegszeit. Und bezieht sich dieses Programm zunächst nur auf die Situation der Musik, so ist es doch – Hinweise auf action painting und Maler wie Schultze belegen das auch wörtlich (vgl. 16, 526/535) – im Horizont der Situation der Kunst überhaupt, des Reduktionismus und der Traditionsnegation, der integralen Rationalität und des verdinglichten Zufallsprinzips (s. u.), kurz: im Horizont der These vom „Ende der Kunst“ verfaßt. Auch für die Erörterung der Zukunft der Kunst gilt: An der Situation der Musik werden exemplarische Modelle gewonnen, die dann, *mutatis mutandis*, d. h.: nicht wörtlich, aber strukturell, auf die Situation der Kunst im allgemeinen übertragen werden oder zumindest, wenn bei Adorno nicht selbst geschehen, vom Interpreten übertragen werden können.¹⁷²

In Punkt I „Musique informelle: zwischen Tradition und Leerlauf der Moderne“ ist zu zeigen, daß Adorno in der „seriellen“ Komposition und in der „Aleatorik“ eine bloß abstrakte Negation der Tradition erkennt, die entscheidende, kunstkonstitutive Züge preisgibt. Diese gilt es zu bewahren – bei freilich entschiedener Kritik der Tradition. Adorno glaubt dies unter der Ägide des Hegelschen Begriffs „aufheben“, *tollere, conservare, elevare, bewerkstelligen* zu können.

In Punkt II werden dann die wesentlichen Charakteristika erörtert, die Adorno bei solcher Art „aufgehobener“ Tradition bleiben. Punkt III schließlich thematisiert die grundlegenden Antinomien der Konzeption einer informellen Musik; sie rühren letztlich davon her, daß Adorno den Materialstand der Avantgarde beibehalten, sich aber mit den daraus resultierenden sinnlosen Produkten nicht abfinden will, sondern mittels gewandelter tra-

¹⁷² Vgl. hierzu Adorno selbst, im Juli 1969 niedergeschrieben: „Der Text (,Kriterien der neuen Musik‘, G. S.), ähnlich wie der später geschriebene ‚Vers une musique informelle‘, leitet von den immanent musikalischen Bemühungen des Autors zu denen um ästhetische Theorie; diese setzt ihn voraus.“ (16, 648)

ditioneller Kategorien Avantgarde und Tradition zu versöhnen sucht.

I. *Musique informelle:*
zwischen Tradition und Leerlauf der Moderne

Nicht im historischen Sinne steht die „musique informelle“ „zwischen“ der Tradition und der leerlaufenden Moderne, nicht dadurch, daß erneut *die* Perspektive aufgenommen werden sollte, die sich bereits um 1910 auf eine informelle Musik eröffnet hatte. Diese Art von Rück-Schritt, den historischen, lehnt Adorno explizit ab: Eine „Reprise“ (16, 498) des Stils von 1910 sei nach all dem, was sich zwischenzeitlich zugetragen habe, nicht mehr möglich, der „Fortschritt in der Materialbeherrschung“ (16, 499) sei nicht rückgängig zu machen, kein „Widerruf“ (16, 540) angestrebt; „hinauszugehen“ sei über die Zwölftontechnik wie über „die alte Atonalität“ (16, 510).

„Zwischen“ Tradition und leerlaufender Moderne steht die informelle Musik in einem elementaren Sinn: Sie sucht die die Tradition bestimmenden sinnstiftenden und von den avantgardistischen Strömungen aufgegebenen Momente des Kunstwerks – Subjektivität, Ausdruck, organisch-differenzierte Einheit – zu bewahren und gleichwohl am „fortgeschrittenen Material“ der Avantgarde festzuhalten.

1. Heteronome Notwendigkeit (Serialismus) und heteronomer Zufall (Aleatorik): sinnleere Moderne durch abstrakte Traditionsnegation

Vor allem zwei Strömungen der Avantgarde sind es, die Adorno bei der Konzeption des Programms einer musique informelle kritisiert: Serialismus, die Mathematisierung der Musik durch Verwandlung allen kompositorischen Materials in zu verrechnende Quantitäten („Parameter“), und Aleatorik, der Verzicht auf das kompositorische Ich als kontrollierende und eingreifende Instanz. Und trotz differenter Prinzipien – Berechnung (Notwendigkeit) und „Laufenlassen“ (Zufall) –: Adorno wird nicht müde,

den wesentlichen Zusammenhang dieser beiden Strömungen zu betonen.¹⁷³

In der Regel verbindet er mit der Aleatorik die Position von John Cage. Seine Versuche mit dem Zufallsprinzip „möchten von dem gewaltsam Mechanischen heilen“ (18, 136f), das der kalt berechnenden seriellen Komposition eignet: „In diese Situation des Seriellen platzte John Cage herein; sie erklärt die außerordentliche Wirkung, die er übte. Sein Zufallsprinzip, das, was Ihnen allen unter dem Namen Aleatorik geläufig ist, möchte aus dem totalen Determinismus, aus dem integralen, obligaten Musikideal der seriellen Schule, ausbrechen.“ (17, 270)

Hier wird die Aleatorik von Cage also vor allem als Bewegung gegen die sich von der Zweiten Wiener Schule, insbesondere Webern, herleitende Serialität eines Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna gesehen und ihr Erfolg aus der Enge der Situation erklärt – nicht aus der Trefflichkeit des neuen Prinzips.

Zufall, im Sinne von Unbestimmtheit, sieht Adorno aber auch bei den seriellen Berechnungen selbst am Werk: „Aber das Bewußtsein der Unmöglichkeit absoluter Konstruktion dämmert im Umkreis jener Komponisten selbst, Stockhausen gesteht eine Schwelle von ‚Unbestimmbarkeit‘ zu ...“ (18, 133 vgl. auch 18, 137)¹⁷⁴

Aber nicht bloß im historisch-ursächlichen, sondern auch im essentiellen Sinne sieht Adorno eine Beziehung zwischen diesen beiden avantgardistischen Strömungen: Sie sind ihm letztlich eins.

¹⁷³ Zu Berührung und Differenz von Serialismus und Aleatorik vgl. auch: Danuser (1991).

¹⁷⁴ Das Zitat stammt aus dem Jahre 1955. 1957, anlässlich der Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, stellte Stockhausen sein Klavierstück XI vor, das, ebenso wie Boulez' 3. Klaviersonate (1956 ff), serielles mit aleatorischem Verfahren kombinierte. 1958 wurde Cage's „Imagery Landscape No. 4“, hier wird der Zufall als Kompositionsmethode verpflichtet, uraufgeführt, war aber bereits 1951 entstanden. Dieses prinzipielle „Zufallskomponieren“, dem Boulez in seinem 1957 in Darmstadt gehaltenen Vortrag „Alea“ eine klare Absage erteilt hatte, läßt sich auf Duchamp zurückdatieren. Der Neoavantgardist Cage hatte, unter diesem prinzipiellen Aspekt betrachtet, nur den Schnee von gestern zusammengekehrt. – „Teleologisch bereits ... vorgebildet“ (16, 523) sieht Adorno „das Zufallsprinzip“ in Atonalität und Zwölftontechnik. – Zur Kritik an Cage, bis heute von vielen Ästhetikern (z. B. Lyotard) maßlos überschätzt, vgl. das Kapitel „Zufall als Ideologie“ von K. Boehmers aufschlußreicher Studie „Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik“, (1967), 170–186.

Die „zwei einander entgegengesetzten Tendenzen ... konvergieren ... miteinander“ (18, 137), „im Effekt ... fallen die Extreme der absoluten Determination und des absoluten Zufalls zusammen“: Dem „lebendigen Gehör“ ist der „reine Zufall ... so äußerlich ... wie ... die sture ausweglose Notwendigkeit“ (17, 270f). Das Zufallsprinzip als „Gegenreaktion auf die Totalität der Relationen“ (16, 512) ist somit letztlich, als bloß „abstrakte Negation“ (16, 616), ein nur „scheinbares Gegenteil“ (17, 270).

„Scheinbar“ ist der Gegensatz auch, wenn es um die Frontstellung von Serialismus und Aleatorik geht: Marschieren sie zwar – sich polaren Prinzipien, Zufall und Notwendigkeit, anvertrauend – getrennt, so schlagen sie doch auf einen gemeinsamen Feind ein, die Tradition. Die Avantgarde der Nachkriegsära kämpft an gegen wesentliche ästhetische, die traditionelle Musik bis hin zur Zweiten Wiener Schule konstituierende Momente.

a. Negation des „Subjekts“, des „Ausdrucks“

Lässt sich die Entwicklung der neuzeitlichen Musik, von Bach bis zu Schönbergs expressionistischer Phase, als Destruktion vorgegebener Formen verstehen – wodurch die ungegänzelte Artikulation des Subjekts ermöglicht, dem Subjekt aber auch die ganze Last der sinnvollen Artikulation auferlegt wird –, so ist mit Schönbergs Zwölftontechnik, so Adorno, eine Gegenbewegung der „Entlastung“ (vgl. z. B. 16, 618) – Entlastung durch ein vorgegebenes, die Tonhöhe vorweg festlegendes Artikulationsmuster – zu konstatieren. Gleichwohl verstand Schönberg die Zwölftontechnik nicht als System durch das alles entschieden wäre, sondern als *Komponieren* mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen.

Dieser subjektive Anteil nun, der es dem Komponisten weiterhin erlaubt – nach „subjektivem Ermessen“ –, über Tondauer, Tonstärke, Tonfarbe und Rhythmus frei zu verfügen, ist den Seriellen suspekt; sie wollen ihn vollends und radikal ausmerzen, indem sie – analog zur Tonhöhe – auch diese Qualitäten der quantifizierenden Systematik unterwerfen.

Obleich dieses „methodisch Betriebene“ (16, 493) auf „veranstaltende Subjektivität“ (18, 138) zurückverweist, geht das Subjekt nicht in die Komposition ein; diese tritt ihm vielmehr als ein

„Fremdes und Inkommensurables“ (18, 138) gegenüber. Der „totale Konstruktivismus“ ist ein „Tabu übers subjektive Ausdrucksbedürfnis“ (18, 138), eine „Allergie gegen den Ausdruck“, ist die „Liquidierung des Komponierens in der Komposition“ (18, 132).

Dieses Tabu wird von der Aleatorik nicht gebrochen, sondern vielmehr bestätigt. Obwohl sie von dem „gewaltsam Mechanischen heilen“ (18, 136f) möchte, „berührt“ (18, 138) sie sich mit der seriellen Kompositionsweise darin, daß sie sich – genau wie diese – der „Selbstausschöpfung der subjektiven kompositorischen Intention ... überantwortet“ (18, 137). Wie die serielle Entwicklung das Subjekt „virtuell ausmerzt“ (17, 269), so bleibt auch das „von Cage lancierte Zufallsprinzip ... ichfremd“ (17, 270).

b. Negation der organischen Einheit des Kunstwerkes

Wie gegen den subjektiven Ausdruck rebellieren Serialismus und Aleatorik auch gegen die organische Einheit des Kunstwerkes. Gegen diese organische Einheit: das Besondere dient dem Ganzen, und dieses konstituiert sich, wie im lebendigen Organismus, aus den besonderen Teilen, das als Ganzes mehr ist als die Summe seiner Teile, ist die nachromantische und postexpressionistische Musik allergisch. Bewußt kehrt der Serialismus die Einheit als „gemachte“ hervor – ohne „organische“ Vermittlung der Einzelgestalten. Durch die totale Berechnung wird die Einheit ein „Faktum“ (16, 516), eine „von oben her diktierte klassifikatorische Ordnung“ (16, 220). Einheit konstituiert sich nicht mehr aus dem Sinn der Einzelgestalten in der sinnvoll strukturierten Zeit und durch diese Zeit, sondern Einheit wird äußerlich verordnet durch „Reihung“, durch „das abstrakte Nacheinander“, „durch Bescheidung beim inwendig unverbundenen Erst-Nachher“ (16, 619), eine räumliche Aneinanderreihung von „Blöcken“ (16, 630). Adorno sieht darin „nachzüglerische Anleihen bei der Malerei“ (16, 619), eine „Pseudomorphose an die Malerei“ (16, 533) ohne sinnvoll-organischen Verlauf und Zusammenhang, kurzum: „entwicklungslose, statische Musik“ (16, 221).

Dieser Verordnung entzieht sich zwar die Aleatorik. Aber sie überläßt durch ihr verdinglichtes, absolut gesetztes Zufallsprinzip die Einheit dem Zufall und entmächtigt sie damit. Ohne „dem subjektiv-organischen Ideal nachzutruern“ (16, 533), hält sie al-

les Geschehen offen. Sie wirft die Dynamik, und damit die organische Einheit, ab: In ihr können die Teile vertauscht werden (vgl. 16, 517).

Durch diese grundlegenden Negationen zerstören Serialismus und Aleatorik nicht allein den Sinn der traditionellen Musik – sie zerstören nach Adorno den Sinn von Musik überhaupt. Denn die negierten Momente sind nicht allein für die Tradition, sie sind für die Musik als solche konstitutiv – sofern sie nämlich ihren in der Geschichte mühselig errungenen innerästhetischen Autonomie-Status, die Mündigkeit des in Freiheit schaffenden Subjekts, nicht preisgeben will. Werden die Kategorien der organischen Einheit und des subjektiven Ausdrucks negiert, so ist alle autonome Kunst, und nicht nur die Musik, am Ende. Kunst „regrediert ... aufs Vorästhetische“ (16, 618).

Aus einer – auch für Adorno – schier ausweglosen Situation, in die die Musik durch universale Beherrschung ihres Materials gelangt ist, sucht sie sich durch eine Roßkur zu „entlasten“: Sie zediert ihre Autonomie an eine neue Form von „Heteronomie“, an „heteronome Notwendigkeit“ einerseits und „heteronomen Zufall“ andererseits (16, 539). Und verdankt sich die heteronome Notwendigkeit einem falschen Sekuritätsbedürfnis, so ist der heteronome Zufall nur ein Surrogat von Freiheit (vgl. 16, 539). Kunst wird sinnlos: „Die Rücksicht auf einen irgend nachzuvollziehenden musikalischen Sinn, ja auf die Möglichkeit musikalischer Imagination überhaupt, entfällt.“ (16, 658f) „Aragon, der produktivste Künstler des Surrealismus, warf diesem nach seiner Desertion vor, die automatische Niederschrift eines Geistlosen sei so blödsinnig, wie der vordergründige Sinn des akademisch Approbieren. Das ist auf den Kult des Zufalls, die systematisierte und vollends ichfremde Auferstehung des surrealistisch Automatischen, erst recht anzuwenden.“ (16, 618f)

All dies wäre ästhetisch nicht so gravierend, und man könnte Serialismus und Aleatorik getrost „vergessen“ und zur sinnvollen Kunst zurückkehren, wenn die Kritik, die diese Bewegungen an den elementaren Konstituentien von Musik und Kunst geübt haben, nicht berechtigt gewesen wäre. Daß sie es gewesen ist, daß sie es immer noch ist, konzidiert Adorno ohne Vorbehalt. Die „Schein-“Kategorien der autonomen Kunst, subjektiver Aus-

druck und organische Einheit, erfahren zu Recht die Destruktion, innerästhetisch sowohl wie auch in gesamtgesellschaftlicher Hinsicht. Innerästhetisch, weil die wunden Punkte der traditionellen Musik nicht länger hinter der Fassade versteckt werden können, sondern offen klaffen: Die organische Einheit des Kunstwerks erweist sich als scheinhafte Fassade, hinter der sich die einzelnen mechanischen Teile verstecken: „Der mechanische Aspekt wird von der kompositorischen Kunst überspielt ...“ (17, 281). „Gesetztes, Gewordenes steht ein, als wäre es Natur“. (16, 526) Ebenso sind die musikalischen Ausdruckscharaktere verbraucht und leer. Auch die expressive Subjektivität, die die Auflösung abstrakter, als heteronom erkannter allgemeiner musikalischer Formen initiierte, wird von dieser Auflösungstendenz angegriffen: Sie kann nicht länger positiv, als „Substanz“, behauptet werden (vgl. 16, 502f).

Im Verhältnis zur Gesellschaft aber werden die sinnstiftenden Kategorien zerstört, weil Musik nicht länger als Ideologie mißbraucht werden will, nicht länger den durch die gesamtgesellschaftliche Entwicklung im zwanzigsten Jahrhundert verlorengegangenen Sinn ästhetisch kompensieren will (vgl. 16, 483).

An dieser Kritik sind nicht die geringsten Abstriche zu machen – darin geht Adorno mit Serialismus und Aleatorik konform. Wohl aber sind zu kritisieren die therapeutischen Konsequenzen, die Serialismus und Aleatorik aus der Diagnose ziehen: Sie destruieren die Fassade scheinhafter Musik durch Destruktion der Musik selbst; sie bekämpfen den Krankheitsherd durch Liquidation des Gesamtorganismus! Denn sie negieren nicht allein die traditionellen musiksprachlichen Konstituenzien der scheinhaften Musik, sondern die sprachlichen, sinnvermittelnden Konstituenzien von Musik überhaupt. Sie negieren Tradition nur „abstrakt“, anstatt sie – im negativen wie positiven Sinne – „aufzuheben“: „... der subjektive Anteil an musikalischer Autonomie ist durch die Kritik an seiner Verblendung nicht einfach zu durchstreichen. Sonst wird die Grenze ästhetischer Gebilde zum empirischen Dasein verwischt, aufs Vorästhetische regrediert.“ (16, 618) „Man verfiel dem, was Hegel abstrakte Negation genannt hätte, einer Technik veranstalteter Primitivierung, bloßen Weglassens. Kraft eines asketischen Tabus über alles Musiksprachliche

hoffte man des reinen musikalischen An sich, einer musikalischen Ontologie gewissermaßen, als des Residuums habhaft zu werden, so als wäre was übrig bleibt die Wahrheit. Anders gewandt, man hat das neunzehnte Jahrhundert verdrängt ...“ (16, 657)

2. „Musique informelle“: Rettung des musikalischen Sinns durch „Aufhebung“ der Tradition

Es besteht kein Zweifel, und folgendes Zitat sucht den programmatischen Anspruch sogar ein Stück weit zu konkretisieren, daß Adorno die Rettung des musikalischen Sinns durch das „Aufheben“ der Tradition zu erreichen sucht: „Gut harmonisiert ist heute nicht ein Stück, das ignoriert, daß es jemals eine Tonalität gab, sondern eines, das diese bestimmt negiert und sie, in der Vermeidung ihr entlehnter Klänge oder Strukturen, durch Aussparen also, in sich aufhebt. Ähnlich wohl müßte man es auch mit den entlegeneren Formkategorien des musikalischen Sinns halten.“ (16, 187) Aufgehoben im Sinne von negiert (tollere) ist die Tonalität, wenn die Funktionsharmonik nicht mehr auftritt; aufgehoben im Sinne von bewahrt (conservare) ist die Tonalität, wenn man die Dissonanzen so fügt, daß ihnen, wie es Adorno bei Alban Berg konstatiert, ein „tonales Residuum“ beigesellt bleibt: „Ihnen sind noch die Dreiklänge oder Akkorde anzuhören, die sie nicht mehr zulassen.“ (18, 658).

Adorno verwendet aber auch dem Begriff „aufheben“ nahestehende bzw. diesen Begriff umschreibende Termini und Wendungen wie „nicht einfach zu liquidieren, sondern zugleich festzuhalten“ (16, 187; bezogen auf musiksprachliche Formkategorien). Die musiksprachlichen Formkategorien seien „so wenig zu konservieren wie über Bord zu werfen, sondern zu verwandeln“ (16, 187). Nicht seien die alten musiksprachlichen Kategorien zu „restaurieren“, wohl aber „ihre Äquivalente nach dem Maß des neuen Materials auszubilden“ (16, 504).

Natürlich ist nicht immer dort, wo Adorno das von einer „musique informelle“ Geforderte thematisiert, sogleich vom zweifachen Sinn des „Aufhebens“ die Rede. Er kann durchaus auch jeweils nur einen Aspekt hervorheben. Vor allem ist Adorno hier immer wieder an dem Aufweis gelegen, daß die ihm vorschwe-

bende informelle Musik nicht festhält an dem von der Zwölftontechnik und der seriellen Technik zu Recht ausgeschiedenen, da verbrauchten Material. Grundsätzlich sei durch die serielle und postserielle Musik – auch durch die Versuche von Strawinsky und Varèse – „das Expressionsideal irreversibel überholt“; das Subjekt habe als ephemer sich entblättert, positive Subjektivität sei durch den Gang der Geschichte unterminiert. Kunst müsse „jener durch den Ausdruck sich bespiegelnden und damit allemal affirmativen Subjektivität sich entschlagen“ (16, 502f). Insofern sei die jetzige Situation mit der „klassisch-expressionistischen“ (16, 503) Situation unversöhnlich. Ausdruck könne nun nicht mehr, wie damals, „als Substanz“ (16, 503) festgehalten werden. Ja letztlich dürfe man nicht einmal hinter Cages Utopie zurückfallen: „der Lüge alles Sinnvollen, in seinem Sinn jedoch bloß vom Subjekt Gesetzten zu entrinnen“ (16, 534).

Betont Adorno das an der Tradition, was man erhalten müsse – „aufheben“ im Sinne des „conservare“ –, so spricht er gern von „positiv aufheben“. Nachsprachliche Musik, die keine Selbstaufgabe betreiben will, könne nur geraten, wenn „das Subjekt auch positiv aufgehoben wäre“ (18, 162). „Positiv aufzuheben“ (16, 537) gilt es in einer informellen Musik dann aber nicht bloß das, was Rationalität an subjektivem Ausdruck ausschied, sondern ebenso die „Momente der Rationalisierung“, die „heute entstellt“ (16, 537) seien (die also durch „Aufheben“ ihre Entstellung verlören).

In der Regel aber werden die Momente des „conservare“ und „tollere“ zusammen angeführt: In der „musique informelle“ sei der Rationalisierungsprozeß „bewahrt“ (conservare)¹⁷⁵, zugleich aber seiner Gewalttätigkeit „entäußert“ (tollere)¹⁷⁶ (16, 538). Die „Musikalität, deren eine musique informelle ... bedürfte, wäre eine, welche ebenso die Konstituentien der alten in sich trägt“ (conservare), wie sie „zurückscheut vor dem, was die Convenus des Musikalischen anbefehlen“ (tollere) (16, 539).

Die Frage, die Adorno mit seiner „musique informelle“ zu beantworten unternimmt, lautet also: Wie sind die subjektiven,

¹⁷⁵ Negiert (tollere) ist damit das rückständig Traditionale.

¹⁷⁶ Bewahrt (conservare) ist damit das an der Tradition zu Rettende.

sinnstiftenden Ausdruckscharaktere, wie ist die organische Einheit des Kunstwerkes, mithin also: wie ist sinnvolle Musik zu retten, wenn die geschichtliche Entwicklung diese Konstituenzen zu Recht zerstört hat und die avancierten Komponisten der Nachkriegsära diese nicht mehr zulassen können? Das Dilemma anders formuliert: Ausdruck, organische Einheit *soll* sein, Ausdruck, organische Einheit *darf nicht* mehr sein.

Wie dies inhaltlich und konkret – soweit eben die Musikästhetik hier konkret werden kann, denn natürlich ist die Aufgabe nicht allein durch bloßes „Nachdenken“ zu lösen – von Adorno ausgeführt wird, sei nun anhand der von ihm thematisierten zwei wesentlichen traditionellen Kategorien „Subjekt“ und „organische Einheit“ erörtert.

II. *Die sinnkonstitutiven Charakteristika einer musique informelle*

Zweifellos ist die von Adorno propagierte *musique informelle* normativ grundiert. Von der Ideologie scheidet sie sich aber dadurch, daß sie von guten Gründen getragen wird. Nicht weniger charakteristisch für Adornos Programmdenken ist jedoch, daß es nach Anhaltspunkten, nach „Entwicklungstendenzen der Komposition“ (16, 495) der fünfziger und sechziger Jahre sucht, die auf eine solche informelle Musik zusteuern und die Adorno natürlich seinerseits durch sein Programm stützen möchte. Er sucht diese Anhaltspunkte in der ästhetischen Beurteilung der Lage – sei es konkret auf die Kranichsteiner Kommilitonen bezogen,¹⁷⁷ sei es, mehr abstrakt, den Zeitgeist aufrufend¹⁷⁸; er sucht diese Anhaltspunkte in den neuesten Kompositionen, hier vor allem bei „den begabtesten und fortgeschrittensten Komponisten“ (16, 527), also vor allem Stockhausen (so z. B. 16, 527/ 531/ 622) und Boulez (z. B. 16, 531/622 f).

¹⁷⁷ „Es tritt buchstäblich ein, was ich vor Jahren als Altern der neuen Musik prognostizierte. Damals waren mir manche meiner Kranichsteiner Kameraden böse; heute darf ich sagen, daß jedenfalls die besten in der Diagnose mit mir in weitem Maß einig sind.“ (17, 270)

¹⁷⁸ „Ist wirklich an der Zeit, was man allerorten spüren kann ...“ (16, 539)

Allgemein definiert Adorno seine „musique informelle“ als „eine Musik, die alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert“ (16, 496).¹⁷⁹

Nun ist es schon an sich einigermaßen schwierig, auf die von außen auferlegte „schlechte Allgemeinheit“ (16, 496) vorgegebener Formen zu verzichten und eine „sich selbst durchsichtige Gesetzlichkeit aus Freiheit“ (16, 513), eine Form „von unten nach oben“ (16, 624; vgl. auch 16, 169), d.i. „gute“ Allgemeinheit zu finden. Schier unmöglich aber scheint es zu werden, wenn dabei der Materialstand von Serialismus und Aleatorik, der subjektiven Ausdruck und organische Einheit nicht mehr zulässt, beibehalten werden soll.

Wie also gelingt es Adorno, die für sinnvolle Musik – und Sinn ist ihm die „raison d'être von Kunst“ (16, 181) – benötigten Kategorien Ausdruck und organische Einheit beizubehalten, ohne sich dem Vorwurf der Restauration auszusetzen?

1. Subjektiver Ausdruck

a. *Subjekt, gebrochen*

„Korrektiv“ des Serialismus sei keineswegs die „Restauration einer reinen Subjektivität“ (16, 210). Notwendig ist für Adorno allein „das expressive Moment“ (16, 635), nicht das „sich ausdrückende, mit sich identische Subjekt“ (16, 635), nicht das „synthetisierende Ich“, das „sich gebärdet, als wäre es bruchlos ... seiner selbst mächtig“ (16, 635).

Das „expressive Moment“ ist das „eines Ausdrucks ohne festes Auszudrückendes“ (16, 635); durchschnitten sei die signifikative Beziehung auf ein Auszudrückendes wie die Beziehung auf das mit sich identische Subjekt.

¹⁷⁹ Auch in dieser Definition sind – neben der traditionellen Musik – die beiden hauptsächlichsten Gegner einer informellen Musik auszumachen: Das „heteronom Auferlegte“ richtet sich gegen die „Seriellen“; daß eine informelle Musik aber trotz der Absage an dieses heteronom Auferlegte im „Phänomen ... objektiv zwingend“ sei, gegen die Aleatorik, den verdinglichten Zufall.

Nicht das selbstherrlich-herrschaftliche Subjekt also gibt in Adornos „musique informelle“ den Ton an. Vielmehr konstituiert sich ihm das Subjekt in einer Entäußerung, in der es sich von übergeordneten Strukturen leiten lässt – in Analogie zur sprachphilosophischen Reflexion, eine Sprache „beherrschen“ habe nur dann einen menschenwürdigen Sinn, wenn jemand die Kraft hat, sich von der Sprache beherrschen zu lassen (vgl. 16, 538).

b. Das spekulative Ohr

Korrektiv der „fremden Notwendigkeit“ der Seriellen ist also nicht der dem Material „auferlegte Wille“ eines herrschenden Subjekts. Das Subjekt ist vielmehr gedacht als „Reservoir ... idiomatischer, übergreifender Momente“ (16, 626). Diesen idiomatischen Momenten soll sich das Ohr anschmiegen, da die „Selbstversenkung des Gehörs“ (16, 626) in diese Momente der einzige, heute noch offene Weg sei. Die Materialbeherrschung soll dabei nicht gebremst werden; sie soll vielmehr „selbstkritisch sich steigern, bis sie nicht länger einem heterogenen Stoff widerfährt“ (16, 537). Bei all dem bedürfte es der „äußersten subjektiven Anspannung“ (16, 626).

Adorno redet hier vom „komponierenden“, „kompositorischen Ohr“ (16, 537), von einem „spontanen Gehör“ (16, 538): einer subjektiven Sensibilität für das, was nicht selbst Subjekt ist, einer Sensibilität für die „Tendenz des Materials“ (16, 537). Materialbeherrschung würde damit dem Material nicht widerfahren, weil das Subjekt nicht selbstherrlich über es verfügt. „Der Musik dorthin nachhören, wohin sie von sich aus will“ (16, 626) – das ist für Adorno die Utopie einer „musique informelle“. Ja, er redet gar von einem „spekulativen Ohr“, dem „einzigem Organ der unverbürgten Objektivität“ (16, 626). Und wie sonst sollte in diesem Zusammenhang der Kierkegaardsche Begriff des „spekulativen Ohrs“ gedacht werden als im Hegelschen Sinn des Wortes „speculari“: des Zusehens (Zuhörens) dessen, was sich da bewegt?

2. Organische Einheit

a. Konstruktiv-organische, gänzlich artikulierte Einheit; Ausscheidung des Rückstands traditionell-organischer Idiomatik

Die Einheit des Kunstwerkes, als sinnvolles, nachvollziehbares Beziehungsgeflecht, soll in der informellen Musik gewahrt und dennoch nicht der falsche Schein des Natürlich-Organischen aufrechterhalten werden. Diesen hatte das traditionelle Kunstwerk – paradoxerweise – gerade dadurch aufrechterhalten, daß es vollkommen durchgebildet war: Je perfekter es die Teile ausgestaltete und zum Ganzen zusammenfügte, desto eher wurde die Illusion des „So-und-nicht-anders“, die Illusion des „Natürlichen“ erzeugt. Dieser „Antinomie“ (16, 526) darf sich nun eine „musique informelle“ nicht dadurch entziehen, daß sie bei der Organisation der Werke nachläßt, um eben damit das Unvollkommene, Zufällige, Unnatürliche zum Vorschein zu bringen. Die informelle Musik hält am „Organischen“, am „Schein des Organischen“ fest (16, 526), ohne doch ihren artifiziellen Charakter – ein „Kunst“-produkt zu sein – hinter der Fassade zu verstecken: Vom „Schein des Organischen“ läßt sie nur das übrig, was von ihrem „artifiziellen Prinzip, ihrer Durchkonstruktion“ (16, 526) herrührt.

Alles andere aber, was die Tradition an spezifisch „organischer“ Idiomatik geschaffen hat, wird ausgeschieden – so die normative Kategorie des „Gleichgewichts, der Erzeugung von Spannungen und deren Ausgleich durch die Formtotale“ (16, 530), so insbesondere die Chromatik: „Der minimale, gleichsam anstrengungslose Übergang des Halbtonschritts assoziiert sich regelmäßig mit der Erinnerung an pflanzlich Treibendes, als wäre er nicht veranstaltet, sondern wüchse zu seinem Telos ohne subjektiven Eingriff von sich aus.“ (16, 526)

Gesucht werden von Adorno also Möglichkeiten des Organischen, „die nicht zur Nachahmung eines organischen Lebens sich verleiten lassen“ (16, 530); das organische Ideal soll sein „nichts anderes als das antimechanische; der konkrete Prozeß einer werdenden Einheit von Ganzem und Teil“ (16, 526).

b. Dynamische, gewordene Einheit

Ist der „musique informelle“ die traditionelle organische Idiomatik verboten, will sie organisch-sinnvolle Werke allein mittels radikaler Konstruktion erreichen, so ist dieses Ziel nur dadurch möglich, daß Einheit nicht *vor* der konkreten kompositorischen Arbeit *gesetzt* wird – das Prinzip der Seriellen, denen Einheit mit der „Methode“ des Komponierens *gegeben* ist –, sondern daß Einheit vielmehr konkret und nachvollziehbar *entsteht*. „Verhältnisse zwischen unmittelbar und mittelbar Aufeinanderfolgendem ... wären herzustellen, die von sich aus Stringenz stiften.“ (16, 530)

Hier führt Adorno die Kategorie der Dynamik ein: Durch innere kompositorische Dynamik vor allem sind die beim Verfahren des Serialismus und der Aleatorik „bloß nebeneinander gestellten ... Abschnitte“ (16, 531) – die „Reihung“ und das „abstrakte Nacheinander“ (16, 619) – in Beziehung, ist die ganze Komposition damit in Bewegung zu setzen. „Die Notwendigkeit dieser und keiner anderen Zeitfolge ... müßte aus der Komposition als solcher sich begründen.“ (16, 619)

„Musique informelle“ muß ernst nehmen, was alle bisherige Musik nicht recht ernst nahm, da sie sich auf abstrakte, vorgegebene – und damit verräumlichte – Schemata gründete: daß sie eine Zeitkunst ist; nicht nur in der chronometrischen, der „räumlichen“ Zeit verläuft, sondern „noch einer anderen Zeitordnung angehört“ (16, 518), „Erlebniszeit“ (16, 531) ist und durch je spezifisch dynamische Linien und Linienzüge (vgl. 16, 619f), durch „Knoten“ (16, 620f) – Konzentration des Vorhergehenden und damit Zwang zum Fortgang – eigene Zeitfelder konstituiert.¹⁸⁰ Gefordert ist also: „in sich geschürzte, in sich geschichtliche Musik“ (16, 621).

Aus den Bestimmungen der subjektiven Ausdrucksweise und

¹⁸⁰ Es liegt nahe, das Verhältnis von traditioneller Musik und „musique informelle“ mit Blick auf die Zeit in Analogie zum Verhältnis von Newtonscher Physik und Relativitätstheorie zu setzen: Zeit ist nicht als ablaufendes Kontinuum, nicht absolut, nicht als „Rahmen“ vorgegeben, sondern gebunden an Materie und Bewegung. – Über Adorno hinaus gehört ja die „Befreiung“ der Zeit aus dem engen Korsett der traditionell-ästhetischen Auffassung zu den grundlegenden Ereignissen der Kunst des 20. Jahrhunderts. Für die Musik vgl. Büttemeyer (1993).

der organischen Einheit ergibt sich nun, wie Adorno den Begriff des „Sinns“ der informellen Musik faßt – und damit auch dem Vorwurf begegnen will, alle sinnvermittelnde Kunst verkomme im postmetaphysischen und posthumanistischen Zeitalter zur Lüge und blanken Ideologie: *Sinn ist nicht, Sinn entsteht*. Musique informelle ahmt nicht einen vorgegebenen metaphysischen Sinn nach, behauptet einen solchen nicht; sie läuft aber auch nicht durch eigenes sinnloses Geschehen zur sinnlosen Barbarei der Welt über. Je konkret in der Komposition sucht sie Sinn entstehen zu lassen. Gegen den Vorwurf der Erschleichung kann sie sich einzig durch ihre offene, dem Rezipienten nachvollziehbare Dynamik zur Wehr setzen: „Der Sinn des Kunstwerks ist ein erst Herzustellendes, nicht ein Abzubildendes; er ist, was er ist, einzig, indem er wird.“ (16, 535)

Der Sinn der Musik „leuchtet auf“ (16, 621), ist weder subjektiv projiziert noch objektiv, durch Schemata, gegeben. Er legitimiert sich allein dadurch, „daß er vom fortgeschrittensten Ohr in jedem Augenblick auch als dessen eigenes Desiderat wahrgenommen werden kann“ (16, 539).

Sinn ist hier allein durch die Faktur gewährleistet, nicht durch einen hineingepumpten und nicht legitimierten poetischen Gehalt, nicht durch ein eingeschliffenes, allgemein bekanntes Idiom. Allein durch den Funktionszusammenhang der Faktur – jegliches kompositorische Mittel muß sich für die anderen Mittel und den Gesamtzusammenhang als notwendig erweisen – soll die Musik ein „Mehr“, ein über den bloßen Funktionszusammenhang Hinausweisendes, soll sie ihren „Sinn“ gewinnen (16, 195). Allein durch Dynamik und „Notwendigkeit des Verlaufs“ soll Musik sinnvoll werden: „Sinnvoll bleibt Musik, die organisiert ist, als müsse sie so, könne nicht anders sein, nur jetzt ohne den Beistand abstrakter Normen.“ (16, 185)

III. Die Antinomien der „Musique-informelle“-Konzeption; das Verzweifelte der Fragestellung

Das kompositorische Subjekt der „musique informelle“ profiliert sich nicht als herrschaftliche, seine „Seele“, „Stimmung“, „Empfindung“ ausdrückende Substanz, sondern eher passivisch. Als „kompositorisches Ohr“ folgt es der Musik dorthin, „wohin sie von sich aus will“ (16, 626). Gefordert werden „Gebilde, die aus sich heraus wuchern, sich verschlingen und, gleichsam pflanzenhaft, nicht durch Disposition von oben her sich artikulieren“ (16, 621). Formulierungen dieser Art erwecken aber den Verdacht, es sei die Rettung des Subjekts einer musique informelle erkaufte mit einer Restauration des überholten Ideals der traditionellen organischen Einheit. Gewiß soll dieses Traditionell-Organische destruiert und an seine Stelle ein sich allein durch seine Konstruktion ausweisendes Organisches gesetzt werden.¹⁸¹ Aber um dieses Konstruktiv-Organische bewerkstelligen zu können, ist ein „starkes“, eingreifendes Subjekt gefordert. Beide grundlegenden Bedingungen einer musique informelle scheinen also einander auszuschließen.

Doch wäre dieser Einwand zu simpel, da zu sehr an einer verständigen Logik orientiert, für die passives, „spekulatives“ Hören, das den Klängen folgt, und aktives, zerstörendes Eingreifen sich ausschließen. Der künstlerischen Erfahrung, ja bereits dem „vernünftigen Denken“ sind solche Gegensätze aus der der diskursiven Logik eigenen Beschränktheit produziert. Die Bewegung der Sache *zieht* das autonome Subjekt in eine Richtung; allein *durch* das autonome Subjekt realisiert sich diese Richtung. Das „spekulative Ohr“ *ist* konstituierendes, spontanes Subjekt, nur eben nicht über der Sache stehendes und Einheit, abstrakt rechnend, entwerfendes, sondern im konkreten Vollzug stehendes, in diesem objektiven Vollzug sich generierendes Subjekt: „... auch Passivität bedarf aller Spontaneität des Bewußtseins,

¹⁸¹ Daher dürften Wendungen wie die eben zitierte bei Adorno nicht mehr auftreten, denn gerade das „Pflanzenhafte“ ist ja das Traditionell-Organische. Freilich darf man Wendungen eines „essayistischen“ Denkens immer nur in einem funktionalen, niemals substantiellen Sinne verstehen: Ihre Bedeutung erhalten sie aus dem jeweiligen Zusammenhang.

aller Regung von Phantasie, meint keine Selbstausslöschung ...“ (16, 210)

Nicht aus dem Widerspruch also von „Aktivität“ des eingreifenden Subjekts und „Passivität“ des „spekulativen Ohrs“ wäre die informelle Musik der Kakophonie zu überführen. Wohl aber bekunden sich, ursprünglicher noch, eminente Schwierigkeiten bereits bei den einzelnen, noch nicht in Beziehung zueinander gesetzten sinnkonstitutiven Momenten. Freilich berühren diese Schwierigkeiten auch die Aspekte „passiv-natürlich“ und „aktiv-veranstaltet“, u. d. h. hier: traditionales, den Hörer wie Komponisten gleichsam zur „zweiten Natur“ geronnenes musikalisches Idiom und traditionsnegierende, die „zweite (traditionale) Natur“ austreibende moderne Haltung.

Letzten Endes rühren diese Unstimmigkeiten her von einem für Adorno doch wohl ziemlich merkwürdigen „positiven“ Begriff von Dialektik: daß die Negation der Negation wiederum ein Positives sei – eben die sinnvolle informelle Musik. Denn ist Tradition die Wirklichkeit sinnvoller Musik, Serialismus und Aleatorik deren (berechtigte) Negation, dann ist die informelle Musik die neue, durch aufgehobene Sinnlosigkeit gestählte, „hinaufgehobene“ Position.

1. Prekäre „Aufhebung“ der Tradition durch „positive“ Dialektik

Adornos Versuch einer „Aufhebung“ der Tradition gelingt nicht. Im Falle des „spekulativen Ohrs“ bleibt die Tradition penetrant: Sie fordert einen zu hohen Tribut. Gelänge hingegen die Ausschcheidung des „Rückstands“ traditioneller organischer Idiomatik, so bliebe Adorno kaum mehr als der von ihm so angelegentlich kritisierte bloße „Tonhaufen“.

a. Das „spekulative Ohr“ – traditionell bestimmt

Vermutet Adorno 1960, daß sich der Übergang von der „freien Atonalität“ zur Zwölftontechnik weniger „rein musikalisch“ vollzog, sondern eher „soziologisch und ideologisch“ bedingt war (16, 497), so gibt es von ihm doch auch explizite Reflexionen, dieser Übergang sei *musikalisch* notwendig und sinnvoll gewesen. Die Regeln der Zwölftontechnik sind ihm „nicht willkürlich aus-

gedacht. Sie sind Konfigurationen des geschichtlichen Zwanges im Material.“ (12, 65) Ausdrücklich wird diese Technik in kompositorischer Hinsicht legitimiert: „Wer immer mit freier Atonalität umging, weiß von der ablenkenden Kraft eines Melodie- oder Baßtons, der zum zweitenmal auftritt, ehe alle andern da waren. Er droht den melodisch-harmonischen Zug zu unterbrechen. Die statische Zwölftontechnik verwirklicht die Empfindlichkeit der musikalischen Dynamik gegenüber der ohnmächtigen Wiederkehr des Gleichen.“ (12, 65)

Ebenso erkennt Adorno den in dieser Hinsicht konsequenten Fortgang der Zwölftontechnik zur seriellen Kompositionstechnik an. Denn die Zwölftontechnik erzeugt dadurch „gewisse Unstimmigkeiten“ (Diss 142), daß sie Mittel wie Themenbildung, Spannung, Auflösung, Übergang etc., die dem Boden der Tonalität erwachsen, auf ein atonales Material überträgt. Allein diese Unstimmigkeiten wollen die Seriellen „beseitigen“. Ausdrücklich akzeptiert Adorno diesen Schritt als Fortschritt im Materialbereich; hinter ihn könne man nicht mehr zurück. Freilich: Adorno wird zu betonen nicht müde, daß dadurch das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, sinnvolle Musik liquidiert werde. Dies zu verhindern, tritt die „musique informelle“ auf den Plan. Durch die Methode (eigentlich eine Anti-Methode) des „spekulativen Ohrs“ sollen Ausdruck und organische Einheit bewahrt werden, ohne daß hinter den „Stand des Materials“, der mit den Seriellen erreicht ist, zurückgegangen werden müßte.

Aber die Schwierigkeiten, die Adorno sich damit einhandelt, sind enorm, da „aufs Subjekt, sein Gehör, seine Musikalität als organisches Bewußtsein kein Verlaß ist. In kaum abzuschätzendem Maß hat darin die abgestorbene Musiksprache sich sedimentiert.“ (16, 528) Und genau dies – und nicht Komponistenwillkür – ist ja der Grund gewesen, Zwölftontechnik, Serialität und Aleatorik zu installieren!

Bezieht man diese Situation sedimentierter Tradition auf Adornos Konzeption des „spekulativen“, des „spontanen Ohrs“, das sich dem Triebleben der Klänge anschmiegen, ihnen sich ausliefern soll, dann wird die ganze Fragwürdigkeit, der Wagemut, ja die Tollkühnheit des Programms offenbar: Durch die sedimentierte traditionelle Idiomatik des „kompositorischen Ohrs“, die

diesem – und noch dem Ohr des kühnsten Avantgardisten – wahrhaft zur „zweiten Natur“ geworden, wird dieses Ohr in eine Richtung, traditionelles Idiom, gezogen, in die *nicht* gezogen werden darf. Es soll auf dem Materialstand der Serialität bleiben. Hierzu aber bedarf es der größten Anstrengungen eines inneren Zuchtmeisters, dessen Erfolg auch bei größter Härte äußerst fragwürdig bleibt. Auf die französische Parole „Vers une musique informelle“ (16, 495) wird man also *lateinisch* zu antworten haben: „Naturam expellas furca; tamen usque recurret.“¹⁸²

b. Die Ausscheidung des Rückstands organischer Idiomatik und der bloße „Tonhaufen“

Musique informelle will den sinnvollen Fortgang im Kunstwerk, will dessen organische Einheit nicht preisgeben, andererseits aber auch nicht hinter die von Serialismus und Aleatorik betriebene Destruktion des Organischen zurück. Daher müssen alle traditionellen organischen Elemente als „Rückstand“ gebrandmarkt und aus der Konzeption verbannt werden. Organische Einheit, sinnvolle, verständliche Musik, soll sich allein durch dynamisch-konstruktives Verfahren herstellen.

Aber was alles muß jetzt an traditionell-organischen Beständen ausgeschieden werden! „In weitem Maß“ (16, 526) die gesamte traditionelle musikalische Sprache ist betroffen: „Kaum eines unter den sinnstiftenden Mitteln, auch den scheinbar formalsten einer bloßen musikalischen ‚Logik‘, das nicht ... mit der traditionellen Formensprache zusammengewachsen wäre.“ (16, 186)

So ist „das Chroma vorab“ (16, 526) zu verabschieden, die normative Kategorie des Gleichgewichts, der Erzeugung von Spannungen und deren Ausgleich durch die Formtotale (vgl. 16, 530), alle „übliche“, auch in der Zwölftontechnik noch verwendete „rhythmisch-metrische Struktur“ (16, 499); selbst auf die „thematische Arbeit, im allerweitesten Sinn“ (16, 499), und deren Mittel: Identität, Variation, Oberflächenzusammenhang der Motivik, habe man „erbarmungslos (zu) verzichten“ (16, 533).

Wird das „spekulative Ohr“ durch das Gravitationsfeld „Tradition“ geöffnt und, paradoxerweise, damit von seinem „spontanen

¹⁸² Quintus Horatius Flaccus, Epistolae I, 10, 24.

Hören“ abgelenkt, so scheint ihm die bewußt-zwanghafte Austreibung traditionaler organischer Bestände nun zu Hilfe zu eilen. Aber wird das Problem damit gelöst? Zum einen ist fragwürdig, ob man die „zweite Natur“ traditionaler Idiomatik so ausrotten kann, daß das „spekulative Ohr“ nicht mehr traditionell bestimmt ist; zum anderen aber: Stünde denn dieses Ohr mit der bewußten Ausmerzungen traditionaler organischer Idiomatik, gelänge sie denn, nicht vor der gähnenden Leere? Bleibt in diesem Falle der „musique informelle“ mehr als der von Adorno so eindringlich kritisierte bloße „Tonhaufen“ (16, 504)?¹⁸³

Wie weit reicht denn diese auszuschaltende „Tradition“? Nur bis zur Zwölftontechnik, nicht mehr in die Anfänge des Serialismus? – Wohl kaum, denn der Serialismus war hier noch nicht zu sich selbst gekommen. Also muß auch hier noch ausgeschieden werden. Wo aber ist dann die Grenze? Schließlich werden ja auch die jüngsten Ereignisse Tradition. Der Furor, der kein Halten kennt, liegt im Wesen dieser Haltung: Fortschritt im „Material“ und Ausmerzungen traditionaler Bestände. Damit aber vollendet sich genau jenes den Letalfaktor in sich tragende Bewegungsgesetz, das Adorno als Reduktionismus, als Verarmung der Mittel, beschrieben hat (vgl. ERSTER TEIL, C.I.2.b). Sollte aber der Furor, kurz vor dem Ende, zum Halten gebracht werden, wohl kaum anders denn als willkürlicher Akt zu denken, so wäre man, nach vorausgesetztem Moderneverständnis, „gemäßigt modern“ (vgl. z. B. 18, 138), was doch Adorno wiederum selbst verabscheut. – Von daher fällt neues Licht auf die von ihm mit Nachdruck vorgebrachte These, beim Fortschritt im Materialbereich sei ein „Schwellenwert“ erreicht (vgl. ERSTER TEIL, C.I.2.b).

All diese Schwierigkeiten, in die Adorno mit der „musique informelle“ gerät, gründen letztlich darin, daß er den Materialstand, der mit dem Serialismus und, als dessen Gegenbewegung, der

¹⁸³ Adorno selbst kommt mit diesem Entwurf nicht zurecht. Vgl. z. B. den Brief an Steuermann aus dem Jahre 1962 – geschrieben also nur ein Jahr nach der Kranichsteiner Vorlesung: „... daß es eben doch entscheidend auf die Prägung thematischer *Einzelgestalten* ankommt ... Wir hatten vor vielen Jahren einmal eine Diskussion über den Begriff des Einfalls; ich glaube, da steckt es, und es ist sonderbarerweise dieser Punkt, an dem ich über einen gewissen Traditionalismus nicht hinauskomme.“ (Zitiert in: Metzger/Riehn (1989) 107)

Aleatorik erreicht ist, nicht aufgeben möchte – und dennoch die traditionellen Kategorien „Ausdruck“ und „organische Einheit“ zu erretten sucht. Er möchte, wie oben erörtert, die Tradition – anstatt sie abstrakt zu negieren – „aufheben“. Damit aber scheint er überfordert – irregeleitet vom Narrenseil einer Dialektik, das er doch selbst durch seine „negative Dialektik“ zu zerreißen suchte, deren grundlegende Idee, nach Adornos eigenem Bekunden, bereits auf seine Studentenjahre zurückgeht. Denn es ist ja wohl deutlich geworden, daß Adorno nicht bloß den durch die Hegelsche Dialektik schwer belasteten Terminus „aufheben“ verwendet, sondern ihn auch im Hegelschen Sinne denkt. Der „viel mißbrauchte Hegelsche Doppelsinn“ (19, 462) – dieser Doppelsinn läßt Adorno bei der Konzeption der „musique informelle“ nicht nur nicht los, er wird hier auch mißbraucht. Es kann nicht aufgehoben werden, was aufgehoben werden soll. Die Synthese von seriell-aleatorischem Materialstand (als Negation der Tradition) und zu bewahrenden traditionellen Sinnkonstituenzien wird erschlichen.

2. Concept Music: das Verstummen des Komponisten

Mit diesen zwei Punkten wird eine weitere Schwachstelle der informellen Musik deutlich: Das Konzept ist zu abstrakt, zu allgemein, zu vage, um seine Stimmigkeit, seinen „Sinn“ zureichend erörtern zu können, anders: Es fehlt der exemplarische Komponist. Daß die Perspektive auf eine informelle Musik um 1910 kompositorisch sich eröffnete, dann aber wieder verdeckt wurde, hilft hier nichts: Es kann nicht auf 1910 rekuriert werden, zumindest nicht in den entscheidenden Punkten, da diese sich ja ergeben aus der Reibung des Materialstandes der Seriellen, hinter den man nach Adorno nicht zurück darf, mit den traditionellen Kategorien Ausdruck und Organismus, die die Musik zwischen 1910 und 1920 eben noch entscheidend bestimmt hatten. Bedeutet Adorno am Ende seiner Programmschrift, die „musique informelle“ gleiche dem ewigen Frieden Kants, den dieser als aktualisierbar *und* als Idee dachte,¹⁸⁴ so ist die „musique informelle“ doch wohl

¹⁸⁴ „Die informelle Musik ist ein wenig wie der ewige Frieden Kants, den dieser

nur als Idee zu denken, der es an Aktualisierungen gebricht und die damit sich auch die Frage gefallen lassen muß, ob sie denn als Idee taue.

Erschwerend wirkt sich hier aus, daß der Komponist Adorno dem Programmschreiber Adorno die Gefolgschaft aufsagte, ihn schmähslich im Stich ließ: Nach 1946¹⁸⁵ hat er das Komponieren eingestellt; und es scheint, die Rede von den „prohibitiven Schwierigkeiten“, die Adorno immer wieder bemüht, um dem gebildeten Laien die Meisterschaft des komponierenden Heros verständlich zu machen – sie ist alles andere als Koketterie: Sie ist ernst gemeint, todernst.¹⁸⁶

Ist die „musique informelle“ mehr als „Concept Music“ – eine Idee ohne Realisierung, ohne Möglichkeit zur Realisierung? Viele der von Adorno theoretisch entwickelten kompositorischen Prinzipien, wie etwa Ähnlichkeit und Kontrast (vgl. 16, 187), sind, wie er selbst weiß, „noch zu abstrakt, um allein Sinn herzustellen;

als reale, konkrete Möglichkeit dachte, die verwirklicht werden kann, und doch auch wiederum als Idee. Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.“ (16, 540).

¹⁸⁵ Vgl. hierzu: R. Riehn: Werkverzeichnis, in: Metzger/Riehn (1989), 144–146. Nicht erklärlich, warum Schnebel (1979) einige Kompositionen bis ins Jahr 1951 datiert.

¹⁸⁶ Freilich hat Adorno des öfteren zu erkennen gegeben, er wolle wieder komponieren. Vgl. z. B.: Tiedemann (1979), 120: „Kurz vor seinem Tod sprach er häufiger davon, erneut komponieren zu wollen, wenn er von seinen Pflichten als Universitätslehrer und Direktor des Frankfurter Instituts für Sozialforschung entbunden wäre.“ Vgl. Schnebel (1979), 15: „Er hat auch zu mir hie und da von kompositorischen Projekten gesprochen, die er realisieren wolle, wenn die Lehrtätigkeit aufhörte und er Zeit hätte.“ – Wie ernst darf man solches Vorhaben nehmen? Vielleicht hat Adorno selbst die richtige Antwort hierzu gegeben – im Brief vom 11. 10. 63 an Ernst Krenek, der dem offenen Brief Kreneks zu Adornos 60. Geburtstag am 11. 9. 63 antwortet, in dem Krenek auch Adornos „kompositorische Enthaltbarkeit“ im Horizont seiner „theoretischen Äußerungen“ zu einer *musique informelle* anspricht: „Wenn Sie mich freilich dessen gemahnen, daß es leichter sei, über diese Dinge zu schreiben, als sie zu realisieren, so rühren Sie damit an den allerwundesten Punkt, nämlich mein Komponieren. Aber darüber kann man nur mündlich reden – es sei denn, es gelingt mir doch noch, einiges von dem zu realisieren, was ich mir als Komponist vorstelle. Meine theoretisch-philosophischen Pläne sind jetzt jedenfalls soweit artikuliert, daß eine Möglichkeit dazu sich absehen läßt, von der ich freilich keinem Menschen, auch dem freundlichsten nicht, zumuten kann, daß er daran noch glaubt.“ (Rogge (1974), 156) – Zumindest nicht uninteressant in diesem Zusammenhang, daß sich in Adornos Orchesterstücken op. 4 ein „Walzer“ findet (V); auch Dreiklänge läßt er passieren (VI).

Musik kann solche Kategorien sorgsam berücksichtigen und doch des inneren Zusammenhangs entraten“ (16, 187).

Legitimiert Adorno sein Programm mit der avantgardistischen „Zivilcourage zum Manifest“ (16, 495), so übersieht er, daß bei allen maßgeblichen Ismen der Moderne das Manifest stets mit der konkreten künstlerischen Produktion einherging und wohl auch nur von diesen Produktionen her erst eigentlich sinnvoll wird. Die „Entwicklungstendenzen der Komposition“ (16, 495), die anzuführen Adorno sich genötigt sah, um Kredit für das Luftschloß zu erhalten – sie waren wohl mehr Adornos Wunsch. Aus diesen „Tendenzen“ sind in der geschichtlichen Entwicklung der sechziger, siebziger und achtziger Jahre keine Werke im Sinne der „musique informelle“ entstanden.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Freilich ließen sich da und dort singuläre Einflüsse aufzeigen. Zenck (1979) hat z. B. an Ligetis „Aventures“ und „Nouvelles Aventures“ „kompositorische Konsequenzen“ (156) ausgemacht. Unter der hier relevanten Fragestellung – Möglichkeit einer „Aufhebung“ der Tradition unter Beibehaltung des Materialstands der Seriellen – sind Zencks Analysen jedoch gerade eine Bestätigung der soeben vortragenen Kritik: Ligetis Kompositionstechnik dieser beiden Mimodramen nennt Zenck eine „thematisch-motivische Arbeit auf der Stufe der post-seriellen Musik“ (162); Adornos Konzeption aber der „Verfahrensweise, die zu einer informellen Musik führt, ist die der athematischen Komposition“ (141 f.). – Die Behauptung von C.-S. Mahnkopf (1992, 95/99/101), Adornos „Utopie einer musique informelle ... sei ... im Komplexismus B. Ferneyhoughs verwirklicht“ (sic!, auch von „einlösen“ ist die Rede) – ein Gespräch mit Wellmer habe ergeben, „daß wir darin übereinstimmen“ –, kann nicht überzeugen. Selbst bei Mahnkopf, der „keine gravierenden Differenzen“ zwischen Adornos Ideal und Ferneyhoughs kompositorischer Verwirklichung zu sehen vermag, keimt der Verdacht, daß der Zeuge Ferneyhough gar nicht bezeugen kann, was zu bezeugen er von der Verteidigung aufgerufen ist: Es gibt „keine gravierenden Differenzen; vielleicht, weil bei Adorno Vorsicht und hoher Abstraktionsgrad eine Alliance eingehen“. Adornos Programm „musique informelle“ in der heutigen Situation (Stichwort: Postmoderne, Pluralität etc.) noch einmal auflegen zu wollen, wäre ohne Witz. Philosophische Ästhetik darf gewiß nicht den allerneuesten Moden auf Gedeih und Verderb sich anvertrauen, darf nicht wie der Hund den in alle Richtungen geworfenen Bällen nachhetzen wollen. Sie geriete dabei zu schnell außer Atem, und auf Sauerstoffmasken sollte sie in jedem Falle verzichten. Sie kann aber auch nicht die Kunst entwerfen wollen wie die französischen Revolutionäre ihren „Vernunft-Staat“. Auch in diesem Sinne (der freilich gegenüber der sachlichen Präferenz zweitrangig bleibt) ist Adornos ästhetischem Ansatz, den er seiner Berg-Interpretation zugrunde legt (vgl. DRITTER TEIL, A), der Vorzug gegenüber dem Konzept einer musique informelle zu geben: Er ist weitaus „anschlußfähiger“ als die Konzeption der musique informelle – und vermag doch die pluralistische Kunst zumindest im selben Maße vor der „postmodernen Beliebigkeit“ zu bewahren, wie die musique informelle es könnte, wenn sie stimmig wäre.

3. Integration der Populärmusik?

Wo aber bleibt die populäre Musik in der Musique-informelle-Konzeption? Hat Adorno vergessen, daß es ihm vier Jahre vor dem Manifest lobenswert war, daß Kurt Weill „die Grenze zwischen ernster und leichter Musik verflüssigte“ (18, 802), hat er seine Einsicht vergessen, daß die Dichotomisierung von „U“ und „E“ eine unheilvolle und aufzuhebende ist? (Vgl. hierzu: ZWEITER TEIL, C.III.1) Mit der „Hoffnung auf eine Musik, deren Kraft das Verständnis der Indifferenten und Feindseligen sich erzwingt“ (17, 291), mit dieser Hoffnung allein ist es nicht getan. Aber gesetzt, die Integration der populären Musik wäre nur „vergessen“, d. h.: eben bloß nicht ausgeführt: Wo könnte dieses Postulat in einer so konzipierten musique informelle – bei diesem Materialstand! – denn überhaupt greifen? Diese Frage scheint nicht nur nicht zu beantworten, sondern gar unverständlich!

Die „Antihelden“ aus Becketts Werken – und Becketts Werke sind Adorno bekanntlich eine für die Gegenwart maßgebliche Form von Kunst – sind „von den Clowns und der Filmgroteske inspiriert“ (7, 127). Wo findet sich Analoges in der musique informelle? Hätten nicht auch bei der musique informelle die Elemente und Formen der leichten Musik „allerhand aufzulockern“ (18, 802)? Was Adorno bei Mahler und Berg so überaus positiv hervorgehoben hat: daß die Musikware der Tangos ebensowenig vergessen sei wie Gassenhauer und Unterhaltungsmusik (vgl. ZWEITER TEIL, C.III.1) – es ist hier nicht einmal ansatzweise zu finden. Dabei könnte man sich doch auch beim Materialstand der musique informelle, wo alles „rückständig Organische“ ausgeschieden ist, gut vorstellen, daß die „Kraft des Namens ... in Kitsch und Vulgärmusik besser behütet ... ist ... als in der hohen“ (13, 185).¹⁸⁸

¹⁸⁸ Durchaus hörenswert übrigens, Adornos „Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano“.

4. Sinn-Genese: „Einverleibung“ des Untergangs der Kunst?

Mit der „musique informelle“ will Adorno auf die „Austreibung des Subjekts“ und die Zerstörung des Sinns, auf den Untergang und den Tod der Kunst eine Antwort geben. Diese Antwort aber soll kein billiges, trotziges „Und-dennoch“, kein „Es-geht-schon-irgendwie-weiter“ sein. Diese Antwort muß nach Adornos eigenem Anspruch den Untergang der Kunst ganz ernst nehmen, so ernst, daß die „musique informelle“ den Untergang zu ihrer innersten Faser zu machen hätte. Kunst, die „von außen her unmöglich erscheint“, muß „immanent fortgesetzt werden“ – das sei die Antinomie des gegenwärtigen Standes der Kunst, der sich im „Beckettschen Punkt“, einem äußersten Reduktionismus, manifestiere. Neu sei die Qualität, „daß Kunst ihren Untergang sich einverleibt“ (7, 474). Auf diese radikale Art sucht Adorno die These vom „Ende der Kunst“ zu kontern, ihr die absolute Geltung dadurch zu nehmen, daß er dem Untergang der Kunst eine neue Form von Leben abgewinnt.

Daher stellt sich die Frage, ob es Adorno gelingt, den Untergang der Kunst in seine Konzeption einer „musique informelle“ aufzunehmen: Ist die „musique informelle“ nur andere, „bessere“, da sinnvollere Musik als die serielle/aleatorische, oder nimmt sie die durch den Serialismus und die Aleatorik zu Recht betriebene Destruktion des Sinns der Musik in sich auf, „verleibt“ sie diese Destruktion sich „ein“?

Auf die Kritik, aller Sinn in der Kunst sei Lüge und Ideologie, hatte Adorno in seiner Konzeption mit der *Genese* von Sinn repliziert: *Musique informelle* behauptet keinen Sinn, setzt ihn nicht ideologisch, sondern läßt ihn entstehen: „Der Sinn des Kunstwerks ist ein erst Herzustellendes, nicht ein Abzubildendes; er ist, was er ist, einzig, indem er wird. Das ist das Moment von Aktion an informeller Musik.“ (16, 535)

Dennoch: Auch ein gewordener Sinn ist ein Sinn; auch dieser behauptet sich dann – gerade weil er geworden und nicht einfachhin gesetzt ist – als positiv seiend. Die Werke einer *musique informelle* wären – gelängen sie denn – sinnvolle Werke, daran kann nach Adornos Ausführungen kein Zweifel sein. Die *musique informelle* wird somit der Anforderung, „Einverleibung“ des

Nicht-Sinnes zu sein (was etwas anderes ist als Produktion von Unsinn), nicht gerecht.

Ist Sinn $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$ und nicht $\varphi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota$, so darf er nicht zur „zweiten Natur“ gerinnen. Er müßte sich wieder zurücknehmen – um sich dann vielleicht wieder neu und anders bilden zu können. „Leuchtet“ Sinn in der Musik „auf“ (16, 621), dann verlischt er auch wieder. Sinn zeigt sich *und* entzieht sich. Das wäre *nach* dem „Verstummen der Kunst“ nicht mehr nur als allgemeine hermeneutische Situation des Rezipienten zu reklamieren – es müßte in die Komposition selbst aufgenommen und hier thematisiert werden. Davon aber ist in Adornos Konzeption nicht die Rede.¹⁸⁹ Das bezeugen auch Adornos Bestimmungen des Serialismus und der Aleatorik als „Engpaß“ (18, 133), „Durchgangsmoment“ (16, 519) und „Durchprobieren“ (16, 540); sie machen – erneut geleitet vom dialektischen Gedanken eines Umschlags im Extrem – nur allzu deutlich, daß Adorno den Untergang des Sinnes bei der Konzeption seiner *musique informelle* nicht allzu ernst nahm.

Adornos Konzept einer „*musique informelle*“ hält also bei kritischer Prüfung nicht, was es verspricht. Es will den durch die radikale Moderne erreichten Materialstand nicht preisgeben, sich aber auch nicht mit deren sinnlosen Gebilden abfinden. Mit der „lebendigen musikalischen Erfahrung“ will die Konzeption den Materialstand „einholen und ... verändern“ (16, 540). Die lebendige Erfahrung aber basiert auf den traditionellen Kategorien Subjektivität, Ausdruck und organische Einheit, die nach Adorno die *raison d'être* von Kunst überhaupt sind. Adornos „verzweifelter“ Versuch (vgl. 16, 648) verdient Beachtung und Bewunderung. Seine Reflexionen enthalten zweifellos viele bedeutende Postulate für eine Musik, die im Ausgang des zwanzigsten Jahrhunderts „fällig wäre“. Man wünschte, sie fänden bei der heutigen Komponistengeneration mehr Beachtung. Aber das elementare Postulat der *musique informelle* – und um dieses vor allem ist es einer philosophischen Ästhetik zu tun – ist nicht stimmig. Daher

¹⁸⁹ Die Frage, ob solche Sinn-Struktur denn möglich sei, hat Adorno selbst beantwortet: mit seiner Mahler- und, vor allem, Berg-Interpretation. Erst in Adornos Berg-Interpretation wird dieses Desiderat von Sinn-Genese *und* Sinn-Entzug, und somit die Einverleibung des Untergangs von Kunst, wahrhaft erfüllt (vgl. DRITTER TEIL, A).

wird man die Reflexionen nicht als grundlegendes Programm, sondern, schon genug, nicht anders denn als Steinbruch verwenden können.

Ist hier nichts aufzuheben, nichts zu versöhnen, so wäre hier vielleicht etwas zu erlösen. Zu erlösen wäre das Subjekt von einem Modernebegriff, der Moderne mit Innovation und Traditionsnegation kurzschließt. An dieser Moderne hält Adorno bei aller Kritik an Serialismus und Aleatorik fest. Gleichwohl sieht er auch die „Dialektik“, die Kosten dieser Moderne, durch die die Kunst schließlich bankrottiert. Der musikalische Fortschritt überschlägt sich (vgl. 18, 132). Wahrlich in einer Art Super-Synthese, hegelscher als Hegel, will er diese sich überschlagende Moderne erretten, „aufheben“: Ausdruck *darf nicht sein und soll doch sein*. Das ist so bewundernswert wie fragwürdig. Fragwürdig zuallererst ist hier wiederum, „Moderne“ und „Fortschritt“ mit *Material*fortschritt zu identifizieren, wie es Adorno in seinem Programm „musique informelle“ tut. Die Verwunderung wächst, wenn man bemerkt, daß Adorno noch einen anderen Fortschritts- und Modernebegriff kennt. Dieser dominiert vor allem seine Mahler- und Berg-Interpretation (vgl. ZWEITER TEIL, D.I und DRITTER TEIL, A).

B. Nivellierte Moderne: Entdifferenzierung des Materials (Heideggers antiästhetische Haltung)

Nach Heidegger ist die Krise der modernen Kunst „ästhetisch“ begründet. Das heißt bei ihm aber gerade nicht „kunstimmanent“ im Sinne einer reduktiven Entwicklungslogik, welche die Kunst ihrer differenzierten Darstellungsmittel beraubt und zuletzt ins Verstummen mündet. Qualitativ gelungene Werke gibt es bei Heidegger auch in der Ende-Situation (vgl. ERSTER TEIL, A.I: „Daneben und trotzdem“: Sektoralisierung). Die Krise der Kunst ist „ästhetisch“ begründet, das heißt bei Heidegger grundlegender: Die Kunst gerät in den fundamental-geschichtlichen neuzeit-

lichen Differenzierungsprozeß und wird damit aus dem geschichtsbildenden Funktionszusammenhang gerissen und als eigenständiger, eigengesetzlicher Bereich, als „Kultursektor“ begründet. Kunst wird zum geschaffenen „Objekt“ für ein betrachtendes „Subjekt“. Das Schöpferische wird verstanden „im Sinne der genialen Leistung des selbstherrlichen Subjekts“ (UK 87), die Rezeptionshaltung reduziert sich auf das „Erlebnis“ (Holzw 86f) und das Werkverständnis auf „gewirkt“ und „gemacht“ (EiM 122).

Will die Kunst überleben, u. d. h., will sie noch einmal geschichtsbildend und wahrheitsstiftend sein, so muß sie ihr aus Erlebnis, Leistung und Wirken konstituiertes Reich, muß sie die Vergegenständlichung – eben die „Ästhetisierung“ – verlassen und „ein ganz anderes ‚Element‘ für das ‚Werden‘ der Kunst zu erlangen“ (5, 67) suchen. Zu verlassen ist damit aber auch die aus der Subjekt-Objekt-Polarisierung agierende kunstwissenschaftliche Betrachtung, die das Kunstwerk als ein autonomes Gebilde nach Stilkriterien untersucht.

Daher artikulieren sich Heideggers Bemühungen um eine Bewältigung der Krise der modernen Kunst – ganz im Gegensatz zu Adorno – nicht im kunstimmanent-innerästhetischen und entwicklungsgeschichtlichen Bereich. Denn in diesem Bereich zu verharren heißt nach Heidegger: die Krise perpetuieren und forcieren. Heidegger will den ästhetischen – und für ihn: gordischen – Knoten durchschlagen, um wieder in eine ursprünglichere Beziehung zur Kunst zu gelangen.

Im folgenden Kapitel soll an Heideggers Thematisierungen moderner Kunst (solcher, die er bejaht, und solcher, die er ablehnt) erörtert werden, ob diese nichtästhetische Haltung einen wesentlicheren Zugang zur modernen Kunst ermöglicht und damit auch beiträgt zu einer Überwindung der gegenwärtigen Krise „ästhetischer“ Kunst. Untersucht werden soll im Zusammenhang damit, was Heidegger an der Moderne geschätzt und was er abgelehnt hat, wie er die moderne Kunst thematisierte, auf welche Weise die Moderne sein Kunstdenken geprägt und bestimmt hat. Hierbei wird vor allem darauf zu achten sein, welche „Kosten“ solch ein nichtästhetisches Vorgehen verursacht: was alles an Differenzierungen verlorengelht, ob dieses Vorgehen schließlich nicht in unproduktive und banale Widersprüche treibt. Eingegan-

gen wird dabei – dies erlaubt einen Vergleich mit den explizit innerästhetisch-kunstimmanenten Erörterungen bei Gehlen und Adorno (vgl. ERSTER TEIL, C.I u. II) – auf seine Thematisierungen moderner Malerei (I) und Musik (II).

I. Malerei

1. Van Gogh

Eine fundamentale Bedeutung für Heideggers Kunstdenken scheint van Gogh, einer der Gründerväter der Moderne, einzunehmen. Denn Heideggers grundlegende Bestimmung der Kunst, sie sei das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit, wird an einem Gemälde van Goghs, den „Bauernschuhen“, gewonnen – so jedenfalls sagt es Heidegger selbst (vgl. UK 32f).

Doch dieses „Wesen“ der Kunst gilt *auch* für die vormoderne Kunst, für den griechischen Tempel nicht weniger als für das Gedicht C. F. Meyers. Unter dieser Hinsicht gibt es also keinerlei Differenz zwischen moderner und vormoderner Kunst. Und die Hoffnung, daß Heidegger im Verlauf des Kunstwerkaufsatzes auf dem Boden dieser allgemeinen Wesensbestimmung die spezifische Differenz hervortreibt, wird nicht erfüllt.

Was in „Der Ursprung des Kunstwerkes“ fehlt, ist demnach nichts weniger als die geschichtliche Dimension, d. h. hier insbesondere: die Differenz zwischen Moderne und Tradition: Griechischer Tempel und van Gogh stehen bezüglich des Sich-ins-Werk-Setzens der Wahrheit des Seienden im Ganzen auf derselben Stufe.

Fragt man sich darüber hinaus nun, was Heidegger alles an den gemalten Bauernschuhen erfahren hat, das er nicht auch an den „realen“ Bauernschuhen hätte erfahren können, so bleibt nur die Antwort: nichts. Seine Behauptung, daß „nur im Werk das Zeugsein des Zeuges eigens zu seinem Vorschein“ (UK 32) komme, ist nicht zutreffend – zumindest dann nicht zutreffend, wenn man von der *Heideggerschen* Werkanalyse ausgeht. Denn all die Ergebnisse der Bildanalyse, das Erfahren des „Zurufs der Erde“ und der „Welt der Bäuerin“, der „Dienlichkeit“ und „Verlässlich-

keit“ des Schuh-Zeuges, hätte er mit einer phänomenologischen Analyse auch an den wirklichen Schuhen finden können!¹⁹⁰

Dies hat seinen fundamentalen Grund in der nichtästhetischen Perspektive Heideggers; denn nur die ästhetische Perspektive erlaubte, auf das Spezifische des Gemalten, auf die formkonstitutiven Momente, die Faktur des Geschaffenen näher einzugehen. Die bloß rhetorische Frage am Beginn seiner Bildbeschreibung: „Aber was ist da schon viel zu sehen?“ (UK 28) hätte Heidegger selbst ernst nehmen und auf die spezifische Faktur des Gemäldes beziehen müssen! Er aber versucht, das ist das Paradox-Kuriose, das Spezifische an der Kunst zu finden, ohne auf das der Kunst Eigentümliche einzugehen. Das ist im Grunde der eigentliche Skandal dieser „Bildanalyse“. ¹⁹¹ Daß die „Bauern“-schuhe gar keine Bauernschuhe sind, sondern des Künstlers eigene Schuhe, ist dagegen nur sekundär und nur die Folge von Heideggers grundsätzlicher Moderne- und Kunstverfehlung. ¹⁹²

Mag sein, daß die Heideggersche Analyse einen ursprünglicheren Zugang zum Wesen der Schuhe erschließt: Dienlichkeit und Weltbezogenheit, statt Vorhandenheit und Gegenständlichkeit; doch mitnichten erschließt die Heideggersche Analyse einen wesentlicheren Zugang zur modernen Kunst. Heideggers van-

¹⁹⁰ Vgl. hierzu Sobrevilla (1992, 75 f): „Im Prinzip sieht man nicht ein, warum ein Kunstwerk und nur ein Kunstwerk fähig sein sollte, das Zeugsein des Zeuges eigens zu seinem Vorschein zu bringen.“

¹⁹¹ Vgl. hierzu die Kritik G. Boehms (1989, 272), Heideggers van-Gogh-Interpretation sei „zu eng“, „zu literarisch“, zu stark am Inhalt des Dargestellten ausgerichtet. – Interessant und sprechend in diesem Zusammenhang ist auch die von Otto Pöggeler (1989, 107) überlieferte Episode: „Wenn man Heideggers Abhandlung diskutiert, teilen sich die Studenten freilich in zwei Parteien. Die einen halten fest, daß sie schlicht aus dem kunsthistorischen Proseminar herausflögen, wenn sie eine Bildbeschreibung in der Weise Heideggers geben würden; offenbar sei Heidegger von van Gogh so umgeworfen worden, daß er nichts mehr gesehen habe.“

¹⁹² Vgl. hierzu Schapiro (1968, 203–209), dann auch die Erörterungen von Derrida (1978a, 1978b, 1992a) sowie Kockelmanns (1985, 127–132). – Derridas Endlos-Meditation über das „Zurückgeben“ des lesbaren Geheimnisses (1992a, 442) nimmt ihren Ausgang zum einen von der Wahrnehmung der „bekannten Stelle über ‚ein bekanntes Gemälde von Van Gogh‘ ... als das Moment eines pathetischen, lächerlichen und symptomatischen, bezeichnenden Zusammenbruchs“ (309), zum anderen aber von der Kritik Schapiros, die ihn „nicht befriedigt“, da sie den Heideggerschen „Zusammenbruch“ auf einen „Disput über die Zuschreibung der Schuhe reduziert“ – und damit die „offensichtliche Ärmlichkeit dieser Restitutionsquerelen“ (309) dokumentiert.

Gogh-Rezeption ist nicht nur nichtästhetisch – sie geht überhaupt nicht auf die Spezifität dieser Kunst ein! Sie dokumentiert einen gravierenden Fall von sublimem Ikonoklasmus.

2. Klee

Auch Paul Klee muß auf Heidegger sehr stark gewirkt haben. Und er muß ihm viele neue, qualitativ neue Erfahrungen beschert haben, denn Heidegger glaubte nach der Erfahrung der Kunst Klees, ein „Pendant“ zu „Der Ursprung des Kunstwerkes“ schreiben zu müssen.¹⁹³ Aufgrund dieser Klee-Begeisterung wähnt man sich vor der Erfüllung seiner Hoffnung, Heidegger werde – im Gegensatz zum Kunstwerkaufsatz – das wahre Wesen der modernen Kunst angeben. Und er scheint die Differenz sowohl zur vormodernen Kunst wie zur bisherigen – unzureichenden – Klee-Rezeption wirklich fundamental anzusetzen. Denn bei Klee, so Heidegger, „wandle“¹⁹⁴ (!) sich die Kunst: „Es ist da etwas eingetroffen, was wir alle noch nicht erblicken.“¹⁹⁵

Heideggers Klee-Notizen¹⁹⁶ sprechen nicht nur das Verdikt über alle abendländische, gegenständlich arbeitende Kunst, sie sei „als solche“ metaphysischen Wesens, d. h. allein an der Herausarbeitung des Seienden interessiert, – auch die spezifisch modernen Strömungen „Surrealismus“, „abstrakte“ und „gegenstandlose“ Kunst kämen von der Metaphysik nicht los. In der bloßen „Umkehrung“ des Gegenständlichen ist nach Heidegger die Metaphysik nicht zu überwinden, in der symbolischen Aufladung des Gemalten werde nur deren Wesen perpetuiert. Also auch hier – dahingestellt sei, ob die Kritik berechtigt ist – eine Art Gleichschaltung von Moderne und Tradition.

Von dieser metaphysisch bestimmten Kunstproduktion nimmt Heidegger Klee nun prinzipiell aus. Doch ist die Interpretation,

¹⁹³ Vgl. hierzu: Petzet (1983), 154 u. 157 sowie Pöggeler (1982), 47.

¹⁹⁴ Petzet (1983), 157.

¹⁹⁵ Brief an Petzet vom 21.2.59, in: Petzet (1983), 158.

¹⁹⁶ Vgl. hierzu: Seibold (1993a). Für die Erlaubnis zur Einsicht danke ich herzlich dem Nachlaßverwalter Dr. Hermann Heidegger. – Heideggers Klee-Interpretation wird ausführlich und unter anderem Aspekt im DRITTEN TEIL, C.II erörtert.

die Heidegger von Klee (und Cézanne, s. u.) gibt, keine Interpretation im herkömmlichen Sinne. Sie ist mit massiven begrifflichen Vorgaben der eigenen Spätphilosophie „belastet“. Damit aber wird das Problem der Überformung und Übervorteilung virulent.

Das Auszeichnende der Kunst Klees sucht Heidegger vor allem mit den Begriffen „Her-vor-bringen“, „Sichtbar machen“, „Sehen lassen“ und „Bildsamkeit von Welt“ zu fassen: Klee stelle weder Gegenständliches dar, noch produziere er abstrakt; er arbeite vielmehr im genuin bildnerischen Medium an eben den Strukturen, die Philosophie und Kunst bislang, da allein mit Seiendem beschäftigt, „vergessen“ hätten: dem Anwesen-lassen, der Ent-stehung von Seiendem, dessen Gebung, Erscheinung, Ereignung. Dies ist für Heidegger – mit Klees Worten – das „Wohnen im Herzen der Schöpfung“.

Hier gewinnt man durchaus den Eindruck, daß Heidegger etwas grundsätzlich Neuem, noch nicht Dagewesenem, somit „Modernem“, daß Heidegger bei Klee einem „Kunst-gesetz“ auf der Spur ist, das allzu früh preisgegeben wurde und dessen Wiederaufnahme man nicht einfach als „restaurativ“ würde brandmarken und ablehnen können.

Freilich sind die Klee-Notizen Heideggers sehr fragmentarisch, elliptisch und enigmatisch. Solange diese Notizen der Konkretion ermangeln, kann man gar nicht beurteilen, ob in ihnen etwas Wesentliches an der Kunst Klees entdeckt worden ist oder ob die Kunst Klees nur durch Heideggers philosophische Terminologie überformt und für eigene philosophische Zwecke funktionalisiert wird. Wie anders aber sollte diese Konkretion geschehen als durch eine *ästhetische* Analyse?

3. Cézanne

Im „Zwischenreich“ des Anwesenlassens, zwischen Gegenständigkeit und Ungegenständigkeit, arbeitet nach Heidegger auch Cézanne:

„Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit einfältig geworden, ‚realisiert‘ und verwunden zugleich, verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.“ (13, 223)

Hier wünscht man erneut, Heidegger hätte über das „realisiert“ wenigstens einige Bemerkungen gemacht. Die sogenannte „Spätere Fassung“¹⁹⁷ erläutert zwar die Cézannesche „réalisation“; aber bezeichnenderweise nicht dadurch, daß Heidegger etwas über die spezifische Faktur der Cézanneschen Spätwerke sagt, sondern daß er diesen Begriff auf seine philosophische Terminologie bezieht! „Was Cézanne la réalisation nennt, ist das Erscheinen des Anwesenden in der Lichtung des Anwesens – so zwar, daß die Zwiefalt beider verwunden ist in der Einfallt des reinen Scheinens seiner Bilder. – Für das Denken ist dies die Frage nach der Überwindung der ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem.“

Die Frage lautet also auch hier: Eruiert Heidegger, wie er es intendiert, tatsächlich einen ursprünglicheren Zugang zur Kunst, und erschließt er damit möglicherweise auch einer zukünftigen Kunst ein neues Aktionsfeld, oder funktionalisiert und degradiert er die Kunst Cézannes zur Exemplifizierung der Kategorien seiner Spätphilosophie?

Und auch hier ist die Frage nicht anders zu entscheiden als durch eine eingehende, auf ästhetischen Kategorien fußende Interpretation dieser Kunst selbst. Dabei kann man mit Heidegger durchaus die Frage stellen, ob die ästhetische Analyse das „Wesen“ dieser Kunst trifft. Aber das Einklagen der ästhetischen Analyse meint in diesem Zusammenhang ja nicht das Beugen der Kunst unter das Joch eines fixen und die Sache zerstörenden wissenschaftlichen Methodenkanons, sondern meint allein das Eingehen auf die Sache, fordert allein die Einlösung des phänomenologischen Gebotes der Konkretion.

Und dennoch: In Heideggers Cézanne- und Klee-Interpretation meint man Potentiale zu sehen, die noch nicht aktualisiert sind. Hier glaubt man verheißungsvolle Spuren gelegt, denen noch nicht nachgegangen wird – und die zu einer Art „anderer Moderne“ führen könnten, die zwar nicht unbedingt „gängige Vorstellung“ ist und für die nicht die handgreifliche Innovation und der revolutionäre Gestus ausschlaggebend sind, die aber vielleicht doch spezifisch „modern“ genannt zu werden verdiente.

¹⁹⁷ Jahressgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft 1991.

Aber hier sind von Heidegger auch Wechsel ausgestellt, die noch nicht eingelöst sind, von denen man noch nicht einmal weiß, ob sie denn überhaupt gedeckt sind. Dem wird im DRITTEN TEIL, C nachzugehen sein.

II. Musik

Neben Heideggers van-Gogh-, Cézanne- und Klee-Interpretation kommt seinem Verhältnis zur modernen Musik eine herausragende Bedeutung zu für die Beurteilung seiner Beziehung zur modernen Kunst und für seinen Versuch einer Überwindung der Krise dieser Kunst durch eine neue – nichtästhetische – Grundlegung.

Dabei ist die Text- und Indizienlage ziemlich prekär. Für Hörende und geübte Partitur- und Fährtenleser bekundet sie aber dennoch Entscheidendes.

1. Wagner

Mit guten Gründen kann man Wagner¹⁹⁸ als Schlußpunkt des 19. Jahrhunderts *und* bereits auch als Brückenkopf ins 20. Jahrhundert, als Wegweiser zur Neuen Musik interpretieren.¹⁹⁹ Als Schlußpunkt, wenn man die „unendliche Melodie“, das „Romantisch“-Haltlose oder – mit Heideggers Worten – „die maßlose Nacht des reinen Versinkens, ... die völlige Auflösung in das reine Gefühl, das sinkende Verschweben in das Nichts“ (N I 104) hervorhebt; als Anfangs- und Ausgangspunkt, wenn man bei Wagner

¹⁹⁸ Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, sei betont, daß es hier nicht um Vorlieben geht, daß also etwa nicht Heideggers Verdikt über Wagner in ein positives Urteil umgemünzt werden soll. Das wäre bloße Liebhaberei, also zu wenig. Es gilt hier zu sehen, wie Heidegger Wagner und die Neue Musik interpretiert, was er zur Kenntnis nimmt und was nicht.

¹⁹⁹ Vgl. z. B.: Dahlhaus (1984); Boulez (1984). Boulez betont: „... auf dieser Ebene (der Musik und des Dramas, G. S.) ist er, bleibt er absolut konkurrenzlos, absolut umstürzlerisch. ... daß Mahler und Schönberg ... die berühmtesten Erben ... werden.“ Das hat nach Boulez seinen Grund in einem – in *dem* Heidegger-Thema: der Zeit: „Die neustrukturierte, die neuerforschte Zeit: darin sehe ich das wirklich Aufrührerische in Wagner.“ (318)

das Neue der Faktur: die exzessive Chromatik, die z.T. nicht mehr aufgelösten Dissonanzen, die Unkenntlichkeit der Tonart, die Leitmotivik, die Sequenztechnik, betont. Bei Heidegger ist ausschließlich das erstere der Fall.

Von der Modernität Wagners bleibt bei Heidegger nur das „Romantische“ im pejorativen Sinne einer „völligen Auflösung in das reine Gefühl“. Ein höchst fragwürdiges, da höchst einseitiges Urteil – das seinen, wenn auch gänzlich undifferenzierten, ästhetischen Standpunkt nicht ganz verleugnen kann. Dabei hatte Heidegger doch selbst – und in derselben Vorlesungsstunde – bezüglich des 19. Jahrhunderts im allgemeinen gefordert, daß es „von zwei Seiten her gegenläufig eingegrenzt werden ... muß, vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und vom ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“ (N I 102). Warum also tut dies Heidegger dann nicht im Falle Wagners, wo er dies aufs anschaulichste hätte darlegen können? – Aber wie anders hätte er es tun können als mit einer ästhetischen Analyse der vor- und nachwagnerschen Musik! Heidegger ist also in kunstphilosophischen und kunstgeschichtlichen Fragen nicht auf *der* Höhe, die er sonst anlässlich seiner Erörterungen zur Geschichte der Metaphysik erreicht.

Gewiß: Heidegger will – mit Nietzsche – Wagner verabschieden und die Kunst – ohne Nietzsche – auf ein neues, ein fest gegründetes Fundament stellen. Dabei spielt Wagner keine Rolle.²⁰⁰

Günstiger steht es da schon um Musiker des 20. Jahrhunderts.

²⁰⁰ Für Adorno bezeichnet Wagners Musik den „ersten Fall von konsequentem musikalischen Nominalismus“ (16, 548): Zusammenhang, Sinn, Verständlichkeit der Musik werden nicht mehr durch vorgegebene Formen garantiert, sondern allein mit der konkreten Kompositionsstruktur generiert. – Heideggers Wagner-Kritik ist nicht bloß Musikkritik, sondern wird getragen von einer Kulturkritik. Auch für die Heideggersche Interpretation gilt der Satz Julius Babs aus dem Jahre 1911: „Über seinen (Wagners, G. S.) Fall entscheidet nicht Musikkritik, sondern Kulturkritik, und der Kampf gegen Wagner ist in Wahrheit ein Kulturkampf ...“ (1984, 55) – Von Interesse, aber hier nicht durchführbar, wäre, die Heideggersche Wagner- und Moderne-Interpretation zur Wagner- und Moderne-Interpretation Adornos und Blochs in Beziehung zu setzen – vor allem um aufzuweisen, daß und wie die Wagner-Interpretation mit der Moderne-Interpretation jeweils korreliert, daß man die Wagner-Interpretation geradezu als „experimentum modernitatis“ des jeweiligen kunstphilosophischen Denkens verstehen kann. Zu dieser Relation hat Nietzsche das entscheidende Wort gefunden: „Wagner *resümiert* die Modernität. Es hilft nichts, man muß erst Wagnerianer sein ...“ (Der Fall Wagner, Vorwort; Werke [ed. Schlechta] II, 904)

Heideggers Begeisterung für Orffs „Antigone“ mag man sich noch als Begeisterung vor allem für die griechische Tragödie und die Hölderlinsche Übersetzung verständlich machen. „Ich danke Ihnen für die Wiedererweckung der griechischen Tragödie“, soll er unmittelbar nach der Vorstellung zu Orff gesagt haben.²⁰¹ Doch in seiner Beziehung zu Strawinsky und Webern hat er Farbe hinsichtlich der *Musik* bekannt.

Man muß hier drei Begebenheiten zusammendenken, von denen eine bislang, da nicht dokumentiert, gänzlich unbekannt geblieben ist.

2. Strawinsky

Heinrich Strobel, der Herausgeber der „Zeitschrift für Neue Musik – Melos“, richtete – anlässlich des 80. Geburtstages am 17. 6. 62 – das Heft 6 vom Juni 1962 auf Strawinsky aus. Und unter dem Titel „Strawinsky unter uns“ veröffentlichte er die Antworten „namhafter Persönlichkeiten aus Kunst und Wissenschaft“ auf die Frage: „Kennen sie Werke von Igor Strawinsky? Mögen Sie seine Musik?“ – Darauf nun antwortet Heidegger u. a.: „Ihre beiden Fragen sind, recht bedacht, nur eine, sobald wir uns der alten Weisheit erinnern, daß wir nur das kennen, was wir mögen. Auf solche Weise kenne ich zwei Werke von Igor Strawinsky: die ‚Psalmensymphonie‘ und das Melodrama ‚Perséphone‘ nach der Dichtung von André Gide. Beide Werke bringen auf verschiedene Weise uralte Überlieferung zu neuer Gegenwart. Sie sind Musik im höchsten Sinne des Wortes: von den Musen geschenkte Werke.“ (182, jetzt in: 13, 181)

Gewiß kann man über Strawinskys Musik unterschiedlicher Meinung sein. Über diese Musik läßt sich streiten. Aber das ist hier nicht die Aufgabe, zumal man nicht um die Argumente Heideggers weiß – zumal man nicht weiß, was er unter „neuer Gegenwart“ versteht. Wenn Heidegger aber mit der „Psalmensym-

²⁰¹ Petzet (1983), 171. Interessant in diesem Zusammenhang ist die folgende Bemerkung Petzets: „In jenen Tagen kamen die Gespräche immer wieder auf das Ereignis zurück, das trotz der modernen Bühne eine fast magische Wirkung auf alle Empfänglichen ausströmte.“ (Ebd.) Ist es nicht symptomatisch auch für Heideggers Beziehung zur Moderne, dieses „trotz der modernen Bühne“?

phonie“ und der „Perséphone“ zwei Stücke Strawinskys herausgreift, die geradezu als Paradebeispiele eines Klassizismus gelten können, den er bei Gelegenheit der Erörterung der Kunst im allgemeinen nicht (bloß) als „Stellung zur Kunst“, sondern gar als „Entscheidung gegen die Geschichte“ – und völlig zu Recht – verurteilt, so verstrickt er sich in nicht mehr aufzuhebende und unproduktive, weil banale Selbstwidersprüche. Heidegger schreibt nämlich in den „Beiträgen zur Philosophie“ zum Klassizismus: „Überall jedoch handelt es sich hier darum, geschichtlich zu denken und d. h. zu *sein*, statt historisch zu rechnen. Die Frage des ‚Klassizismus‘ und die Überwindung der ‚klassizistischen‘ Mißdeutung und Herabsetzung des ‚Klassischen‘ und ebenso die Kennzeichnung einer Geschichte als ‚klassisch‘ ist keine Frage der Stellung zur Kunst, sondern eine Entscheidung für oder gegen die Geschichte.“ (65, 505)

Nun kann man natürlich einwenden, aufgrund seiner mangelnden Kenntnisse der (modernen) Musik hätte Heidegger Strawinskys musikalischen Klassizismus mit seiner ihm spezifischen Entscheidung „gegen die Geschichte“ weder gehört noch um die – in Anlehnung an Cocteau und in Kooperation mit Roland-Manuell und Suwtschinsky verfaßte – ästhetische Legitimation der „Poétique musicale“²⁰² gewußt. Doch wird man dies nicht als Entschuldigung gelten lassen dürfen. Denn es liegt hier ja mehr als ein bloßes Versehen vor – nämlich eine *absichtsvolle* Vernachlässigung ästhetischer Kunstbeurteilung. Genau diese aber treibt Heidegger, anstatt den ästhetischen Standpunkt zu überwinden und einen neuen Zugang zur Kunst zu schaffen, in solch fundamentale Widersprüche.

²⁰² Erstveröffentlichung 1942, deutsch 1949; jetzt in: (1983), 173–256. Insbesondere auch Strawinskys Erörterungen des musikalischen Zeitprozesses hätten Heideggers Gehör schärfen können. Vor der Folie der nichtästhetischen Heideggerschen Zuneigung für die Psalmensymphonie gewinnt Adornos aus einem explizit ästhetischen Blickpunkt formulierte Kritik des klassizistischen Strawinsky eine schärfere Kontur: „Am schwersten zu ertragen sind die chef d’œuvres des neuen Genres, in denen der kollektive Anspruch geradewegs auf Monumentalität aus ist, also der lateinische Ödipus und die Psalmensymphonie. Der Widerspruch zwischen der Präntention von Größe und Erhabenheit und dem verbissen-kümmerlichen musikalischen Inhalt läßt gerade den Ernst in den Witz herüberschillern, gegen den er den Finger hebt.“ (12, 191)

Eine interessante Episode zur Musik Weberns kann die Fragwürdigkeit dieser nichtästhetischen Haltung noch einmal verdeutlichen.

3. Webern

Zu seinem 70. Geburtstag (26.9.59) erhielt Heidegger als Geschenk der Berliner Akademie der Künste – fatalerweise, vielleicht aber nicht ganz ohne „Hinter“-gedanken – eine Plattenkassette mit dem Gesamtwerk Anton v. Weberns. Am 4.10.59 schreibt er Kästner, der das Geschenk im Auftrag überbracht hatte, er werde „das überraschende Geschenk ... hören lernen“²⁰³.

Er mag es versucht haben. Aber er ist nicht „durchgekommen“, er konnte zu dieser Musik keinen Zugang finden. Er verschenkte diese Kassette 1970 an einen in seiner Nachbarschaft wohnenden Studenten der Musikwissenschaft!²⁰⁴ Heidegger konnte nichts damit anfangen. Das Lernenwollen, von dem man nicht weiß, wie nachdrücklich es sich zu erfüllen suchte, war vergeblich. Denkwürdigerweise schreibt er im Brief vom 4.10., der dem Brief mit

²⁰³ Petzet (1986), 41.

²⁰⁴ Martin Zenck, nun zum Professor der Musikwissenschaft avanciert, erläuterte mir dankenswerterweise diesen Vorgang in einem Brief. Aus diesem Brief sei eine längere Passage zitiert, die in mehrfacher Hinsicht äußerst interessante sachdienliche Hinweise für Heideggers Verhältnis zur (modernen) Kunst enthält. Herr Zenck sei für die Erlaubnis des Abdrucks gedankt: „Ich erinnere mich noch genau an die Situation, als mir Heidegger persönlich die Webern-Cassette überreichte und mir eine persönliche Widmung dazu schrieb ... Wir sind damals im Gespräch auf Webern gekommen, als wir über Trakls Gedicht ‚Ein Winterabend‘, über das Heidegger eine Interpretation vorgelegt hatte, sprachen. Als ich mich von Weberns Interpretation dieses Gedichtes in seinem opus 13 enthusiasmiert zeigte, war Heidegger überrascht und sagte, daß er zu dieser Musik keinen Zugang finden könne. Dies muß, zeitlich gesehen, unmittelbar vor meiner Übersiedlung von Freiburg nach Berlin im Sommer 1970 gewesen sein, denn Heidegger hatte sich doch gewünscht, durch mich einen Weg in die Musik des 20. Jhdts. zu finden. Er schlug in diesem Zusammenhang vor, ich möge mit Monteverdi und Mozart beginnen, weil es ihm vor allem auf das Verhältnis von Musik und Sprache ankäme. Dabei erwähnte er auch den von ihm sehr verehrten und als kongenial eingeschätzten Münchner Musikologen Thrasybulos G. Georgiades, dessen kleine Schrift ‚Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe‘ (Berlin 1954) er genau kannte. Vertraut war er mit diesem Namen auch durch dessen Rezension von Adornos ‚Philosophie der neuen Musik‘.“

der Zusicherung des Hörenlernens vorangeht: „So schön wie Ihr Besuch gewesen, so schön ist der ‚Vivaldi‘. Wir danken herzlich für dieses Geschenk, darin eine Heiterkeit durch alle Jahreszeiten hindurchtönt.“²⁰⁵

Vielleicht aber hat auch dies, es nicht „hören lernen“ zu können, nicht bloß akzidentelle Gründe – denn durchaus war ja Heidegger, was man „musikalisch“ nennt –, sondern fußt letztlich auf einer nichtästhetischen Einstellung zur Kunst. Denn setzt nicht, eine Musik „hören lernen“ zu wollen, einen dezidiert „ästhetischen“, d. h. vergegenständlichenden Standpunkt voraus – noch dazu im Falle einer Musik, wie der Weberns, die auf so hohem Rationalisierungsniveau sich abspielt?

4. Exkurs: Musik und Wort

An dieser Stelle sei noch ein Wort zu Heideggers Musikverständnis gesagt. Denn mit seinem Musikverständnis werden auch sein Moderneverständnis und seine Bemühungen, die Kunst auf ein neues, nichtästhetisches Fundament zu gründen, erhellt.

Seit dem 19. Jahrhundert läßt sich in der Ästhetik die Behauptung finden, daß die Musik die fortgeschrittenste aller Künste sei, weil mit ihrer Sinnlichkeit dem Menschen ein Reich erschlossen werde, das die Sinnenwelt hinter sich lasse – ein Reich, das durch die Sprache nicht erreicht werden könne. So die Romantiker.²⁰⁶ Diesen, durch (welt-)geschichtliche Subjektivierung bedingten, Fortschritt der Musik hatte aber auch Hegel, obgleich er von platonischen Ängsten gegen die „elementarische Macht“²⁰⁷ der Musik nicht loskommt, mit der Betonung des „engen Zusammenhangs“²⁰⁸ der Musik mit der „romantischen Kunstform“ (an-)erkannt; die Poesie dagegen hatte er zwar im „System der Künste“ unter der Klassifikation „romantische Künste“ abgehandelt, sie aber nicht in dem Sinne wie die Musik und Malerei der romantischen Kunstform zuzurechnen vermocht, sondern sie als „*allge-*

²⁰⁵ Petzet (1986), 40.

²⁰⁶ Vgl. hierzu vor allem: Dahlhaus (1978a) und (1988b).

²⁰⁷ Ästh. II, 276.

²⁰⁸ Ästh. II, 333.

*meine Kunst*²⁰⁹ gekennzeichnet, die keiner spezifischen Kunstform angehöre.

Diese Beziehung und Differenz von Musik und Wortkunst ist nun auch für Heideggers kunstphilosophisches Denken von höchstem Interesse. Doch sind hier die Wertungen anders gesetzt. Denn letzten Endes macht er die Musik dafür verantwortlich, daß es mit der Kunst in unserer Zeit so schlecht steht! Und als Heilmittel gegen diesen Verfall empfiehlt er eine Erstarkung der Sprachkunst.

Die Beziehung von Musik und Sprache nimmt in Heideggers Wagner-Interpretation eine alles entscheidende Stellung ein. Letztlich scheitert nach Heidegger Wagners Kunst, weil in ihr die Musik über die Sprache herrscht. Bei Wagner sei „die Herrschaft der Kunst als Musik ... gewollt“, blieben „Dichtung und Sprache ... ohne die wesentliche und entscheidende gestalterische Kraft des eigentlichen Wissens“ (N I 102 f).

Es ist hier durchaus nicht das Spezifische der Wagnerschen Musik gemeint, sondern getroffen werden soll die Musik als solche – oder vielmehr: das in Wagner zum Vorschein kommende Wesen der Musik. Heidegger schlägt den Sack und meint den Esel. Denn Heidegger, der in seiner Wagner-Kritik Nietzsche – häufig bis in die Terminologie – Schritt für Schritt folgt, nennt nicht, wie Nietzsche, *Bizets Musik* „das Gegenstück zu Wagner“²¹⁰, die „ironische *Antithese* gegen Wagner“²¹¹, sondern, sich nun gleichwohl auch hier auf Nietzsche beziehend, *Stifters ‚Nachsommer‘* die „fast ... reine Gegenwelt zu Wagner“ (N I 106)). Einleuchtend wird diese Strategie mit folgendem Satz: „Die Aufsteigerung in das Wogen der Gefühle mußte den fehlenden Raum für eine gegründete und gefügte Stellung inmitten des Seienden bieten, wie sie nur das große Dichten und Denken zu schaffen vermag.“ (N I 105)

Heidegger zieht – und nicht nur 1936 – die Sprach-Kunst der Musik und allen anderen Künsten vor – und natürlich eine spezifisch verstandene Dichtung, vor allem durch seine Pindar-

²⁰⁹ Ästh. II, 334.

²¹⁰ Werke [ed. Schlechta] II, 905.

²¹¹ Werke [ed. Schlechta] III, 1347.

Sophokles-, Hölderlin- und Trakl-Interpretation dokumentiert.²¹² Die fort-schreitende, „moderne“ Subjektivierung, wie sie sich exemplarisch in der Musik manifestiert, ist für Heidegger der „Verfall“ der Kunst, den er freilich nach seiner Beteuerung nicht negativ verstanden wissen will, den man aber in dieser Hinsicht schwerlich wird anders verstehen können. Von der Dichtung behauptet er dagegen – man erinnert sich der Hegelschen Bestimmung dieser als „allgemeiner Kunst“ – gleichbleibende Nähe zum Ursprung: sie sei „der Stätte ursprünglichen Auf-gehens nicht ab-trünnig geworden“ (15, 284).

Es kommt daher nicht von ungefähr, daß Heidegger von der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts (vor allem) solche Werke schätzt, die nicht nur an das Wort rückgebunden bleiben, sondern vom Wort wesentlich geprägt sind: Orffs *Antigone*,²¹³ die doppelt abgesichert ist durch den griechischen Text in der Hölderlinschen Übersetzung, sowie Strawinskys *Perséphone* und *Psalmensymphonie*, die ebenfalls durch „uralte Überlieferung“ legitimiert sind.²¹⁴

Die Kunst neu gründen hieße also auf Heideggers nichtästhe-

²¹² Zum idealtypisch entworfenen Verhältnis von Dichtung und übriger Kunst vgl. UK 83–85.

²¹³ Über Orffs Musik urteilt Adorno: „Nach Provenienz und Habitus Neoklassizist, treibt er (Orff, G. S.) die Vereinfachung und Reduktion der Mittel so weit, daß das eigentliche Komponieren zugunsten der Erstellung dramaturgischer Hörkulissen liquidiert wird.“ (18, 137)

²¹⁴ Über das Verhältnis von Musik und Sprache vgl. auch das oben aus einem Brief Martin Zencks Zitierte. Auch bei japanischen und chinesischen Tuschbildern war Heidegger vor allem am Verhältnis von Wort und Malerei interessiert (vgl. Buchner (1989), 264); und in Bremen leitete er ein Seminar zur Thematik „Bild und Wort“ (vgl. Petzet (1983), 59–69). – Diese Rückbindung der Musik an das Wort – man erinnert sich unwillkürlich an Platons wie Hegels (mithin des „Begründers“ wie „Vollenders“ der Metaphysik!) Kritik der Loslösung der Musik vom Wort – ist bei Heidegger also – in grundlegendem Sinne – durchaus restaurativ zu verstehen. Dieses Anliegen einer Rückbindung findet sich in der Entwicklung der modernen Musik aber auch dort, wo das prinzipielle Anliegen ein durchaus fortschrittlich-revolutionäres ist, so z. B. bei Wagner, der in der Schrift „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ (1879) die harmonischen Experimente außerhalb des szenischen Kontextes, ihre Übertragung etwa auf die Symphonie, nicht zulassen wollte (vgl. (1983) Bd. 9, 340), so z. B. bei Schönberg, der nach dem Verlust der tonalen Orientierung eine Absicherung der atonalen Musik in Wort und Szene suchte. Vgl. hierzu Dahlhaus (1984), 362.

tischem Standpunkt: der Wortkunst die Führung über alle anderen Künste erteilen.

Allem Anschein nach kann man Heidegger „vergessen“, wenn man Hilfestellung zur Überwindung der gegenwärtigen Kunst- und Ästhetik-Krise sucht. Denn hierfür scheinen die bislang herangezogenen Heideggerschen Versuche gänzlich ungeeignet. Heidegger durchschlägt den gordischen „Ästhetik“-Knoten, bringt dadurch aber nicht die „wahre“ Kunst zum Vorschein, sondern manövriert sich in eine Rezeptionshaltung, die nicht über die Moderne hinausweist, sondern als prämodern bezeichnet werden muß. Das „Ästhetische“ an der Kunst wird nicht „destruiert“ – die Kunst wird nicht von den Schlacken der modern-ästhetischen Überformung befreit und auf ihren Wesenskern konzentriert –, sondern das Ästhetische wird weggeschoben und in eins damit nicht nur alles Moderne an der Kunst, sondern am Ende diese selbst.

Von „Überwindung“ der ästhetischen Moderne und deren Krise kann hier also keine Rede sein. Vielmehr macht sich Heidegger einer Nivellierung von Moderne und Tradition schuldig: Es liegt eine Entdifferenzierung des künstlerischen Materials vor. Er möchte die Moderne am liebsten vergessen machen. Mit der ansonsten bei ihm angestrebten Haltung zur Geschichte der Metaphysik, welche die „Überwindung“ als „Verwindung“ fassen, d. h. also: das zu Überwindende nicht einfach zur Seite schieben will, hat diese Haltung zum „Ästhetischen“ kaum noch etwas zu tun. Sie wird auch nicht explizit begründet, der nichtästhetische Standpunkt degeneriert zum bloß anti-ästhetischen, reduziert sich letztlich auf einen antiästhetischen Affekt. Die Probleme der modernen Kunst bleiben damit *eo ipso* unberücksichtigt.

Und doch bleiben – auch was die gegenwärtige Krise betrifft – die Heideggerschen Bemühungen aktuell unter anderem Aspekt. Es sind hier vor allem die Ansätze seiner Cézanne- und Klee-Interpretation, die es aufzunehmen und weiterzuführen gilt – vorausgesetzt, man vermag diese Cézanne- und Klee-Interpretation zu konkretisieren und mit der Heideggerschen Spätphilosophie zusammenzudenken. Dies soll im DRITTEN TEIL, C geschehen.

Entscheidendes scheint sich indessen seit Heideggers, Adornos und Gehlens ästhetischen Bemühungen getan zu haben. Vor allem

die Strömung des „Postmodernismus“ hat die „Szene“ nachhaltig bestimmt (vgl. EINLEITUNG). Und auch der „Postmodernismus“ geht von einer Kritik der Moderne aus, sucht aber – im Gegensatz zu Adorno, Gehlen und Heidegger – die Krise der Moderne zu überwinden vor allem durch das Heranziehen traditioneller und populärer Kunst. Davor aber hatte Adorno bereits ausdrücklich gewarnt. Seine Warnungen sind, vor der Folie der Postmoderne-Diskussion, nun zu überprüfen.

C. Amplifizierte Moderne: Tradition und Popularkunst als Supplement (Adornos Kritik der „Postmoderne“)

Daß Adorno als Kritiker der Postmoderne fungiert habe, scheint eine kühne, wenn nicht gar indiskutable These. Denn dieser Begriff, obgleich als Adjektiv bis auf das Jahr 1870 zurückzudatieren²¹⁵ und seit 1934 auch im engeren Sinne ästhetisch besetzt²¹⁶, spielt in Adornos Denken keine Rolle;²¹⁷ und es ist dies auch nicht weiter verwunderlich, denn 1969, z.Zt. seines Ablebens, war die eigentliche Diskussion um die ästhetische Postmoderne noch nicht einmal entfacht. Und dennoch: Hängt man sich nicht an bloße Worthülsen, ist man bereit, einmal gefaßte Vorurteile zu

²¹⁵ Vgl. Welsch (1988a), 7. Dies gilt zumindest so lange, bis die Archäologen einen neuen, noch tiefer liegenden Fund ausgraben. Denn reichte dieser Begriff 1977 nur bis zum Jahr 1934 zurück (Köhler (1977)), so wird 1987 das „Geburtsjahr“ mit 1917 (Welsch (1987), 12; dieses Datum übernimmt auch das „Historische Wörterbuch der Philosophie“) und 1988 mit 1870 angegeben (Welsch (1988a), 7).

²¹⁶ Vgl. zur Geschichte des Terminus: Köhler (1977).

²¹⁷ Wohl findet sich im Aphorismus „Consecutio temporum“ der „Minima Moralia“ („Das Moderne ist wirklich unmodern geworden. Modernität ist eine qualitative Kategorie, keine chronologische“) der Begriff „ultramodern“; dieser meint aber das Hypermoderne, das bloß Modische, Reizvolle, sich sogleich Abstumpfende – und damit nicht mehr Moderne (verwendet von Adornos erstem Kompositionslehrer, als er Adorno die „atonalen Mucken“ auszutreiben suchte; von Adorno dann allgemein bezogen auf das „quid pro quo von Fortschritt und Reaktion“ – das „längst historisch Verfallene“ werde hier als „jüngste geschichtliche Macht“ durchgesetzt –, im besonderen aber den „Neoklassizismus“ vor Augen).

revidieren, so ist man, wie im folgenden gezeigt werden soll, durchaus berechtigt, in Adorno einen, vielleicht sogar schon *den* Kritiker der Postmoderne zu sehen.

Mit dem Begriff „Alzheimersche Ästhetik“ hat ein geistreicher Mensch den Zustand gegenwärtiger Ästhetik und Kunst zu diagnostizieren versucht. Solch ein Stück „Alzheimersche Ästhetik“ und seniler Demenz scheint bezüglich der Ästhetik Adornos vorzuliegen: Man diskutiert heute im Horizont „Postmoderne“ Fragen, die Adorno beinahe ausnahmslos gestellt hat; man gibt *die* Antworten, die Adorno verworfen hat; und – man *vergißt* die von Adorno gegebenen guten Gründe, die ihn davon abhielten, eben *die* Antworten zu geben, die man heute gibt.

Kritiker der Postmoderne – das Wort Kritik in seiner besten, nämlich Kantischen Bedeutung genommen – konnte Adorno nur sein, weil zum einen die Sache, um die es geht, so neu nicht ist (also gerade nicht „nach“ [post] dem „eben“ [modo] Gewesenen ist); und weil er zum anderen den – auch für ihn veritablen – Anliegen der Postmoderne nahesteht. Die postmoderne Haltung kann so kritisiert werden, noch bevor der Postmodernismus als Programm aufgestellt wurde.²¹⁸

Wie die Ästhetiker der Postmoderne kritisiert auch Adorno eine übersteigerte, damit aber leere, sprach- und ausdruckslose Moderne. Das wurde ja bereits oben (vgl. ERSTER TEIL, C.I.) deutlich.

²¹⁸ Eberhardt Klemm (1987) titelt gar: „Nichts Neues unter der Sonne: Postmoderne“. Gilt sein Postmoderne-Begriff für die Musik, so wäre Adorno ein Postmoderner: „In der Musik würde ich den Begriff ‚Postmoderne‘ nur in einem Sinn für praktikabel halten. Postmoderne wäre dann eine Musik (und sicher auch eine Musikwissenschaft ...), die Kritik an der Hochmoderne, vor allem an ihrer selbstgefälligen Variante (dem Serialismus etwa), übt und Zweifel am unentwegten Fortschritt des Materials zum Ausdruck bringt, ohne die Errungenschaften des Vergangenen und Jünstvergangenen preiszugeben, gar mit den Intentionen, die sie hervorgebracht haben, radikal zu brechen.“ (403) Freilich ist hier der Begriff zu weit gefaßt und daher nicht geeignet, Adornos Beziehung zur Postmoderne zu charakterisieren. Es wird im folgenden darum zu tun sein, den Begriff zu begrenzen vor allem durch die Bezugspunkte Tradition und Popularkunst. – Vgl. hierzu auch Krones (1989) sowie H. de la Motte-Habers (1989, 65) These, die „gegenwärtige Postmoderne“ habe bereits „eine Tradition“. Hierzu auch die Diagnose von H. Danuser (1989, 72 f): „... daß eine Postmoderne im Sinne einer Nicht-Moderne im 20. Jahrhundert schon lange gegenwärtig war, bevor sie in den letzten beiden Jahrzehnten – wie zuvor in den dreißiger und vierziger Jahren – die Positionen der ästhetischen Moderne nachhaltig erschüttern konnte.“

Diese Kritik wird von Adorno zwar in der Musikästhetik, am „Altern“ der Neuen Musik, erarbeitet, sie wird aber auch an der Paradekunst der Postmoderne, der Architektur, geübt – ein ganzes Jahrzehnt vor Eröffnung der postmodernen Architekturdiskussion durch Klotz und Jencks.²¹⁹ Dies ist in Punkt I „Kritik der Moderne“ darzulegen. Die Punkte II und III thematisieren dann die grundlegenden Heilmittel, die die postmodernen Ästhetiker einer dahinsiechenden modernen Kunst verschreiben: Mit dem Rückgriff auf Tradition (II) wird die semantische, durch den Reduktionismus der Ausdrucksmittel bedingte Leere mit Sinn zu füllen versucht; durch Integration der populären, volkstümlichen und unterhaltenden Kunst (III) will man die „ernste“ Kunst verständlicher und akzeptabler machen, mithin die gesellschaftliche Isolation der Kunst durchbrechen. Und auch hier erweist sich Adorno als ernst zu nehmender Kritiker nicht zuletzt deshalb, weil er diesen Forderungen nahesteht.

I. Kritik der Moderne

Obleich die Debatte um die ästhetische Postmoderne ihren Ausgang von der Literaturtheorie nahm,²²⁰ avancierte doch alsbald die Architektur zur Paradekunst der Erörterungen, so daß selbst deren prominente philosophische Kritiker auf diesem für sie schlüpfri- gen Terrain agieren mußten.²²¹ Die postmoderne Architekturkritik, namentlich von Jencks und Klotz, entzündete sich an der Verselbständigung des Funktionalismus zu einem Stil, der in und an den Bauwerken die ornamentlose Leere der Fabrikhalle zele-

²¹⁹ Klotz leitete 1974 eine Veranstaltung zur Thematik am Design-Zentrum Berlin, von Jencks erschien 1977 das Buch „The Language of Post-Modern Architecture“. Jencks reklamiert das Verdienst der ersten Verwendung dieses Begriffs in der Architekturtheorie (eine Art vergeistigtes *ius primae noctis*) für sich – „von einigen Ausrutschern wie Philip Johnson oder Nikolas Pevsner abgesehen“. Er übernimmt den Begriff 1975 von der Literaturwissenschaft. Vgl. Jencks (1986), 209. Klotz war dies zwar „kein glücklicher Einfall“ – meint aber, man könne den Begriff „heute“ (=1984) durch einen „besseren“ nicht mehr ersetzen. Vgl. Klotz (1985), 15.

²²⁰ Vgl. z. B. Howe (1959); Levin (1960).

²²¹ So Habermas (1985); Wellmer (1985, insbes. 115–134).

brierte. Jencks Buch „The Language of Post-Modern Architecture“, das die Diskussion erst eigentlich entfachte, läuft Sturm gegen den uniformen Stilfunktionalismus der „rechtwinkligen Kisten des Internationalen Stils“ (Jencks (1988a), 86) und die fünfzigjährige „Zwangsdiet“ (89), deren Ergebnisse schließlich doch nur aussähen „wie Metaphern für Funktion und Wirtschaftlichkeit“ (92).

Es ist nun einigermaßen erstaunlich, daß Adorno dasselbe Phänomen – also die Verselbständigung des Funktionalismus zum nichtssagenden, sinnleeren Stil um seiner selbst willen – bereits 1965 konstatiert, in einem Vortrag mit dem Titel „Funktionalismus heute“, gehalten auf der Tagung des Deutschen Werkbundes: „Das Unzureichende der reinen Zweckformen ist zutage gekommen, ein Eintöniges, Dürftiges, borniert Praktisches.“ (O. L. 114) Das „illusionäre Moment an der Zweckmäßigkeit als Selbstzweck“ (O. L. 109) enthülle sich der einfachsten gesellschaftlichen Reflexion. „Positivistische Kunst“, eine „Kultur des bloß Seienden“, sei nicht schon „ästhetische Wahrheit“ (O. L. 110). Die Rede ist hier von einer Sachlichkeit mit „barbarischem Zugriff“: sie versetze den Menschen durch „spitze Kanten, karg kalkulierte Zimmer, Treppen und Ähnliches sadistische Stöße“ (O. L. 110f). Funktionelle Architektur vertrete zwar „den intelligiblen Charakter“ des Subjekts, aber „nicht alles Recht“ sei bei ihr. Adorno sieht hier die Gefahr einer Art transzendentaler „fragwürdiger Anthropologie“: Le Corbusier habe seine Menschenmodelle nicht zufällig ersonnen (vgl. O. L. 120f). Das bloß Nützliche sei Mittel der Verödung der Welt (vgl. O. L. 123), und eine „bloß formale Schönheit ... wäre leer und nichtig“ (O. L. 127).

Kritik am Funktionalismus wird von Adorno sogar schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts geübt: Schon der 1944 niedergeschriebene Aphorismus „Asyl für Obdachlose“ der „Minima Moralia“ rechnet nicht allein mit den „traditionellen Wohnungen“ und „zusammengekauften Stilwohnungen“ ab, sondern macht auch den „neusachlichen“ Wohnungen, die „tabula rasa gemacht haben“, den Prozeß: Sie sind „von Sachverständigen für Banausen angefertigte Etais, oder Fabrikstätten, die sich in die Konsumsphäre verirrt haben, ohne alle Beziehung zum Bewoh-

ner: noch der Sehnsucht nach unabhängiger Existenz, die es ohnehin nicht mehr gibt, schlagen sie ins Gesicht“ (MM 40).²²²

Bereits hier wird das Ableiten des Funktionalismus in einen Stil, in Funktionsmetaphern (Jencks), die sich nicht essentiell vom Ornament unterscheiden, kritisiert: „Aus der Entfernung ist der Unterschied von Wiener Werkstätte und Bauhaus nicht mehr so erheblich. Mittlerweile haben die Kurven der reinen Zweckform gegen ihre Funktion sich verselbständigt und gehen ebenso ins Ornament über wie die kubistischen Grundgestalten.“ (MM 41)

Veranlaßte die Entwicklung der neuen Musik Adorno zu einem Exkurs zur „Dialektik der Aufklärung“, eben zur „Philosophie der neuen Musik“, so differiert seine Interpretation und Haltung gegenüber dem architektonischen und gestalterischen Funktionalismus diesbezüglich nicht: Auch der Funktionalismus läßt sich verstehen als ein Exempel für die Antinomien des konsequenten Fortschritts. Fortschritt wird zum „Fortschritt zur Leere“ des in sich ganz Konsequenten, zur technokratischen Bastellei und „organisierten Sinnleere“; Fortschritt verschwistert sich mit Regression. (Vgl. ERSTER TEIL, C.I)²²³

²²² 1979 formuliert Peter Gorsen: „Die ästhetische Angleichung der Wohnarchitektur an die Fabrik- und Kaufhausarchitektur und damit der einmal fortschrittlich gedachte Bogen, den der Funktionalismus der 20er Jahre zwischen Produktions- und Reproduktionssphäre, zwischen Arbeits- und Freizeitplatz des Menschen spannen wollte, führen heute zu Erfahrungen, die einen zwanghaften, neurotischen oder sogar psychotischen Charakter annehmen.“ (1979, 689)

²²³ Merkwürdig mutet es an, daß Habermas (1985, 14) als frühen Exponenten einer „immanenten Kritik“ moderner Architektur nicht Adorno, sondern S. Giedion in den Zeugenstand ruft; „schon“ im Jahre 1964 habe dieser seine Kritik vorgetragen. Von Adorno wird nicht der für das Thema maßgebliche Aufsatz „Funktionalismus heute“ herangezogen, sondern einzig ein Zitat aus der „Ästhetischen Theorie“, aus dem abgeleitet wird, Adorno stelle „das ‚in sich‘ funktionelle Kunstwerk dem für ‚äußere Zwecke‘ funktionalen Gebilde gegenüber“. Dagegen Habermas: „In ihren überzeugendsten Beispielen fügt sich jedoch die moderne Architektur der von Adorno bezeichneten Dichotomie nicht.“ (21) Das freilich hatte auch Adorno festgestellt: „Raumgefühl ist ineinander gewachsen mit den Zwecken; wo es in der Architektur sich bewährt als ein die Zweckmäßigkeit Übersteigendes, ist es zugleich den Zwecken immanent. Ob solche Synthesis gelingt, ist wohl ein zentrales Kriterium großer Architektur.“ (O. L. 118) Auch in der „Ästhetischen Theorie“ (7, 72) ist zu lesen: „Funktionalismus heute, prototypisch in der Architektur, hätte die Konstruktion so weit zu treiben, daß sie Expressionswert gewinnt durch ihre Absage an traditionale und halbtraditionale Formen.

Adorno ist nicht naiver Modernist, sondern ein Kritiker dieser „ganz konsequenten“ Haltung des Modernismus; ja Adorno hat, wie sonst wohl keiner von denen, die ihn des Modernismus bezichtigen,²²⁴ die Überdehnung des avantgardistischen Ansatzes, den „unbelehrbaren Glauben an den gradlinigen Fortschritt“, geradezu als Letalfaktor der Kunst diagnostiziert.²²⁵

Diese Haltung bringt Adorno in die Nähe des Anliegens der Postmodernen.²²⁶ Doch damit nicht genug. Adorno kennt auch

Große Architektur empfängt ihre überfunktionale Sprache, wo sie, rein aus ihren Zwecken heraus, diese als ihren Gehalt mimetisch gleichsam bekundet.“ Und über die Scharounsche Philharmonie heißt es: „Indem ihr Zweck in ihr sich ausdrückt, transzendiert sie die bloße Zweckmäßigkeit ...“ (73)

²²⁴ Vgl. z.B. Sloterdijk (1987), 25. Adorno wird hier ganz unverblümt und ohne den leisesten Zweifel als „Theoretiker des Modernismus“ gebrandmarkt, als jemand, der den „Mythos der Moderne“, die „modernistische Mythologie“ verteidige. – Konsequenz differenziert dagegen P. Bürger (1983, 185), der bei Adorno eine „radikale Kritik der Moderne, genauer seines Begriffs der Moderne“ konstatiert.

²²⁵ Habermas' Behauptung, Adorno habe sich „so vorbehaltlos“ dem Geist der Moderne verschrieben, „daß er schon in dem Versuch, die authentische Moderne von bloßem Modernismus zu unterscheiden, jene Affekte wittert, die auf den Affront der Moderne antworten“ (1988, 177), bleibt einseitig und undifferenziert: Zum einen, da neben der von Habermas angesprochenen Stelle aus der „Ästhetischen Theorie“ (vermutlich: 7, 45 f) eine Passage zu zitieren wäre, in der Adorno „Modernität“ gegenüber dem pejorativ gebrauchten „modernistisch“ ausspielt (Diss 146; vgl. zur Differenz „Modernismus“ und „Modernität“, die „nicht im *blanken* Gegensatz ... stehen“ (Hervorhebung G. S.): 15, 145 f); zum anderen aber, da sie von einem einsinnigen Begriff der Moderne bei Adorno ausgeht. Dies aber ist nicht statthaft (vgl. ZWEITER TEIL, D.I und DRITTER TEIL, A).

²²⁶ Dies, daß Adornos Kritik an der Moderne in der Postmoderne-Diskussion so wenig präsent ist – selbst dort nicht recht gesehen ist, wo, wie etwa bei Lyotard, eine Rezeption von Adornos Anliegen erfolgte („... gibt Adorno zu verstehen, daß die Moderne in der Tat redigiert werden muß ...“ (1988b, 212)) –, hat der Diskussion von Anfang an zum Nachteil gereicht. Den Gründen für diese Mißachtung nachzuspüren ist hier nicht die Aufgabe. Man wird aber nicht ganz fehlgehen, wenn man sie darin sucht, daß Adorno diese Kritik genuin und grundlegend in der Musikästhetik entwickelt, die postmodernen Philosophen aber fortsetzen, was schon die führenden traditionellen Ästhetiker auszeichnet: die ungerecht-stiefmütterliche Behandlung der Musik gegenüber der bildenden Kunst im engeren und die des Gehörsinns gegenüber dem Gesichtssinn im weiteren Sinn. So scheint Lyotard (1982) Adornos Kritik an Cages aleatorischem Prinzip nicht einmal zur Kenntnis genommen zu haben. Es hat geradezu symbolische Bedeutung, wenn er schreibt, er „überlasse das Feld (des „Dispositivs“ Musik, G. S.) schlauneren Leuten – das geht ohne weiteres“ (100). – Interessant in diesem Zusammenhang ist die Bemerkung von W. Welsch zur dritten Auflage von „Unsere postmoderne Moderne“, er würde „heute“ u. a. auch über Musik ausführlicher spre-

die postmodernen Postulate, man darf sie durchaus die elementaren nennen, die aus der verfahrenen Situation, aus den Sackgassen des Modernismus herausführen sollen. Zugleich unterzieht er diese Postulate aber einer scharfen und entscheidenden Kritik. Adorno wird zum Kritiker *der* Gestalt von Postmoderne, die diese heute angenommen hat. Diese Kritik wird vor allem in den musikästhetischen Schriften geführt. Auf die postmoderne Diskussion ist sie übertragbar. Durch Bezugnahme auf exemplarische Positionen, wiederum vor allem die von Jencks und Klotz, sei dies belegt.²²⁷

II. Tradition

1. Traditionsbezug

Die Postmoderne, so Jencks, strebe eine „Erweiterung der Sprache der Architektur“ an – unter anderem auch durch eine Einbeziehung der „Überlieferung“ (1988a, 88), durch eine „Einstellung zur historischen Überlieferung“ (1988a, 86). Klotz sieht eine Analogie zur Intention Schinkels: „Schinkel suchte die Befreiung (aus dem ‚nächsten (trivialen) Zweck allein und aus der Construction‘, G. S.) in den zwei wesentlichen Elementen, die auch heute die Antwort sind auf die ‚radikale Abstraktion‘: *Das Historische und Poetische*. Mit dem Historischen ist die Bereicherung des Spektrums gegeben, Bezüge herzustellen und die unterschiedlichen

chen. Auch A. Wellmer hat im Sommersemester 1993 – „privatissime“ und zu später Stunde, doch man hofft, nicht zu spät – ein Kolleg über Musikästhetik abgehalten. – Generell hat man ja zu lange Adornos „ästhetische Position“ erörtert unter Verwechslung des notwendigerweise bisweilen etwas ruhig dahinfließenden oder z. T. auch schon abgestandenen Gewässers allgemeiner Essenzen und Lehrmeinungen (mit denen man aus dem Buch „Ästhetische Theorie“ auftauchte) mit dem sprudelnden Quell genuiner Einsichten und Erkenntnisse seiner Musikästhetik (die freilich einen guten und ausdauernden Schwimmer fordern, der zudem einiges „schlucken“ können muß).

²²⁷ Vgl. hierzu Adorno selbst: „Das Gemeinsame von Architektur und Musik hat man längst in einer bis zum Überdruß wiederholten Pointe ausgesprochen. Indem ich, was ich sehe, zusammenbringe mit dem, was ich von den Schwierigkeiten der Musik weiß, verhalte ich mich vielleicht doch nicht ganz so unverbindlich, wie nach den Regeln der Arbeitsteilung zu erwarten wäre.“ (O. L. 104f)

historisierenden Stilmittel zur Sprache der Gegenwart hinzuzugewinnen, um das Poetische daraus entstehen zu lassen.“ (1988, 107) Während sich die Moderne von aller Geschichte zu befreien suche, „haben wir mit der Postmoderne die Erinnerung zurückgewonnen“ (1988, 109).

Auch die *Musik* der siebziger und achtziger Jahre ist reich an traditionellen Bezügen, ja sie konstituiert sich geradezu durch diese. Stellvertretend sei hier Wolfgang Schreiber aus der Textbeilage zur Kassette 10 „Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland, 1970–1980“ des Deutschen Musikrates zitiert: „Gewissermaßen im Zentrum der Musikanschauung der siebziger Jahre steht die neu angefachte Auseinandersetzung mit der musikalischen Überlieferung, ja mit der Geschichte überhaupt.“ (8) Das Spektrum der traditional ausgerichteten Komponisten dieses Jahrzehnts reicht von Schnebel (bezeichnend die Kompositionstitel „Bearbeitung“ und „Tradition“ sowie die ästhetische Reflexion „Gestoppte Gärung“) über Kagel und Henze bis hin zu Rihm.

Das Postulat „Bezug zur Tradition!“ kennt nun auch Adorno. Freilich läßt sich dieses Postulat so weit fassen, daß auch der Antitraditionalismus der Avantgarde darunter fällt – sofern dieser Antitraditionalismus nämlich mittels Negation sich auf die Tradition bezieht. Ist es nicht dieser Traditionsbezug, den Adorno analysiert und auch propagiert? „In unerschüttertem Glauben an die Tradition wird diese aus der eigenen Konsequenz zersetzt.“ (12, 155) Das aber meinen Jencks und Klotz, meinen die Postmodernen ja gerade nicht: Es geht ihnen um die *positive* Beziehung zur Tradition, um ein Aufgreifen traditionaler Elemente. Ist somit die Analogie zu Adorno verfehlt?

Daß Adornos Haltung zur Tradition weitaus komplexer ist, als man gemeinhin annimmt, dürfte bereits oben (vgl. ERSTER TEIL, C.I.2 und ZWEITER TEIL, A.I und A.II) deutlich geworden sein. Es war vor allem die Traditionsnegation der Bewegungen „Serialismus“ und „Aleatorik“, die er aufs schärfste kritisiert hat – und er hat sie explizit kritisiert als *Verdrängung des 19. Jahrhunderts* (vgl. 16, 657). Adorno, der im Gegenzug zu dieser abstrakten Negation der Tradition von einem „Aufheben“ der Tradition spricht (vgl. hierzu ZWEITER TEIL, A.I.2), kennt sehr wohl eine Beziehung

zur Tradition im Sinne des Bewahrens. Sei jegliche Tradition ausgelöscht, so beginne der „Einmarsch in die Unmenschlichkeit“ (O. L. 35).

Nur weil Adorno dieses Moment des Bewahrens kennt, kann er „das Schwinden der Tradition innerhalb der Neuen Musik“ (Diss 155) beklagen. Ja er betrauert gar, daß „die Tugenden des Akademismus verloren gingen“: „Grund ist zum Verdacht, daß jene, die mit dem neuen Material nicht fertigwerden, auch des alten nicht mächtig sind, keinen einwandfreien vierstimmigen Palestrinasatz schreiben, vielfach kaum einen Choral rein ausharmonisieren können.“ (Diss 155) Nicht der Ausdruck als solcher, also das, was für das 19. und den Beginn des 20. Jahrhundert im allgemeinen und die Romantik und den Expressionismus im besonderen konstitutiv war, sei zu exorzieren, sondern das Moment des Verklärenden am Ausdruck, dessen Ideologisches (vgl. Diss 148).

Wie diese Bewahrung der Tradition im Geiste Adornos bewerkstelligt werden kann, ohne den Antinomien der Musique-informelle-Konzeption zu verfallen (vgl. ZWEITER TEIL, A.III), ist im DRITTEN TEIL, A zu thematisieren. Hier, wo es um eine Kritik der Postmoderne geht, ist vorerst nur auf die Gefahren aufmerksam zu machen, die das die verschiedensten Spezifizierungen zulassende Traditionspostulat in sich birgt. Adorno ist darin vorbildlich als Ästhetiker, daß er es nicht bei der Unbestimmtheit dieses Postulats beläßt, sondern es konkretisiert, u. d. h. zunächst: den *falschen* Traditionsbezug kritisiert.

2. Kritik des falschen Reichtums vergangener, zu Recht kritisierter Formen; Kritik der postmodernen Ironie

Hellsichtig und hellhörig sucht Adorno nun die Fallen zu umgehen, die das Traditionspostulat auslegt und in die die postmoderne Kunst und Ästhetik nicht selten tappt.

Erstaunlich zunächst, daß Adorno sie beinahe alle kennt und erörtert, die Vorgehensweisen der Postmodernen, Tradition aufzurufen, zu inszenieren und arrangieren: Er kennt die „Montage der Trümmer des Gewesenen“ (17, 137), die „Montage aus Bruchstücken“, die „einem witzig-organisatorischem Verfahren sich verdankt“ (12, 138), kennt ein Komponieren, das die „verfallenen

Mittel nutzt“ (17, 137), kennt natürlich das Verfahren des „Zitierens“ (vgl. z. B. 12, 52/100; 13, 206/349/418/455/459f; 16, 497; 18, 127/641) und die „Annäherung“ ans Zitat (16, 213);²²⁸ kennt die Methode einer „Musik über Musik“ (12, 166 f/169–171); kennt das „parodische Element“ (16, 657), die Parodie als „etwas nachmachen und durchs Nachmachen verspotten“ (12, 170); Typenbezeichnungen (Largo, Adagio, Andante etc.) sind ihm „legitim allein dort, wo nicht romantisch in den Typen, sondern bewußt, transparent und aktuell mit den Typen gespielt wird, ohne daß deren Realität behauptet wäre“ (17, 310). Er kennt das „Spiel mit Tonalität“ (12, 79f), den offenen Rückgriff auf das dynamische Material der Tonalität (vgl. 12, 100), den „Eklektizismus des Zerbrochenen“ (12, 16), das „eklektische“ Heranziehen „vorkritischer“ Formen (12, 94), mit denen „tiefsinnig gespielt“ wird (12, 97; vgl. auch 16, 363) und die „in der künstlichen Schwebelage gehalten“ werden (12, 97), kennt die „Lossage“ (12, 113) vom einmal erreichten und als gültig behaupteten Materialstand²²⁹ und das

²²⁸ Vgl. für das Zitat in der Musik: Kühn (1972). Anhand der Werke von Henze, Stockhausen, Kagel, Schnebel, Berio und Zimmermann werden folgende Charakteristika des Zitats herausgearbeitet: „das Zitat als Reverenz, als große musikalische Geste, das Zitat als Auslöser bestimmter Assoziationen, das Zitat als Stimulanz der Imagination, als Parodie und Ironie, das Zitat als Dokument, als Gegensatz oder Übereinstimmung zur eigenen musikalischen Sprache, als Gegenstand der Auseinandersetzung oder Identifikation, das Zitat als Träger eines bestimmten Stimmungsgehaltes und (bei Zimmermann) als Ausdruck einer pluralistischen, durch einen bestimmten musikphilosophischen Zeitbegriff geprägten Idee“. (99)

²²⁹ Mehr als nur interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung von Dahlhaus, der „Begriffskomplex“ von Adornos Analyse des späten Schönberg – Gleichgültigwerden des Materials (das Nebeneinander von Atonalität und Tonalität sowie von dodekaphoner und nicht-dodekaphoner Atonalität) und Restitution ungehemmt ausbrechender Expressivität – hätte die Tendenzen der Kompositionspraxis der 70er Jahre – also der „Postmoderne“ (genauer der „neomodernen“ Spielart der Postmoderne, vgl. Anm. 251) – vorweggenommen (Stichwort: „Neue Expressivität“ und unbefangener Umgang mit Tonalität und Atonalität) – ohne daß den Komponisten der Zusammenhang bewußt gewesen wäre (vgl. 1983, 135f sowie 1978b). Das trifft bis in die Terminologie zu, so z. B. bei Hans-Jürgen von Bose, der anlässlich der Uraufführung seines 1973 entstandenen Streichquartetts proklamierte: „Die Materialexperimente sind erschöpft – jetzt kommt es auf den Ausdrucks willen an, der mit dem Materialfetischismus Schluß macht.“ (Zitiert in: Häusler (o. J.), 8) – Es lassen sich freilich, was Adornos Vorwegnahme ästhetischer und für die Postmoderne in kompositionstechnischer wie aufführungspraktischer Hinsicht so überaus wichtiger Prinzipien betrifft, noch verblüffendere Zusam-

Sichbedienen mit dem, „was verging“, der Tonalität (12, 116), kennt weiter den Modus „ironisch gebrochen“ (16, 497), das „ironische Spiel mit Formen, deren Substantialität geschwunden ist“ (12, 45; vgl. auch 12, 184), kennt die Prozedur mit „aneinandergerihten ... Erinnerungstrümmern“ (12, 171), kennt „aneinandergeriht(e) ... Abschnitte verschiedener Klangphysiognomie“ (16, 377), die „statische Juxtaposition von ‚Blöcken‘“ (12, 192) und „verselbständigte“, „losgerissene“ Elemente ohne Einheit des musikalisch-logischen Gefüges (12, 189).

Aber es sind die Gefahren, die mit diesen postmodernen Vorgehensweisen einhergehen, die Adorno zur kritischen Reflexion herausfordern und ihn die allermeisten dieser Verfahren verwerfen lassen.

So ist er, grundsätzlich, skeptisch einer Vorgehensweise gegenüber, die keine Hemmungen hat, aus der Tradition das zu nehmen, was sie eben braucht – und meist ist es nicht wenig. Solche Haltung übersieht, daß es gerade nicht die Opulenz des Materials ist, die ein Kunstwerk zu einem gelungenen macht, sondern beinahe das Gegenteil. Erst das begrenzte Material zwingt den Künstler zu Konzentration und kreativem Schaffen. Daher nennt Adorno diesen Reichtum einen „falschen Reichtum“ (O. L. 32), der dem bürgerlichen Geist des Disponierens, Besitzens und Verwertens entspringe. Läßt sich der Künstler von diesem Reichtum vereinnahmen, so „verfertigt er Kunstgewerbe, erborgt sich aus Bildung, was seinem eigenen Stand widerspricht, Leerformen, die sich nicht füllen lassen: denn keine authentische Kunst hat je ihre Formen gefüllt“ (O. L. 33).²³⁰

Tun zwei ein Gleiches, so ist es noch lange nicht dasselbe. Auch Alban Berg verwendet vielerorts die alten Formen, praktiziert eine Art „Reprise des ältern Idioms“ (13, 436) – und doch verfällt er

menhänge ausmachen: die Präferenzierung Mahlers (Auslösung der „Mahler-Welle“) und Bergs, die Wiederentdeckung von Zemlinsky und Schreker (vgl. 16, 351–381), die Aufwertung des Werkbegriffs und der „auskomponierten“ Partitur, die Zuwendung zur „heroischen“ Zeit vor Ausbildung der Zwölftontechnik.

²³⁰ Nicht zuletzt angesichts des heutigen postmodernen Reichtums lernt man das avantgardistische Gebot in der Adorno-Formulierung besser verstehen, das Verhältnis zur Tradition habe sich umzusetzen in einen „Kanon des Verbotenen“ (O. L. 33).

diesbezüglich nicht, zumindest nicht generell, Adornos Verdikt. Verlaufen beispielsweise in Hindemiths Oper „Cardillac“ die alten Formen „weithin unabhängig neben dem dramatischen Verlauf“ – ein Beispiel also für schlechten Traditionsbezug –, so sind diese bei Berg „allenfalls eine Art Grund- und Aufriß, ein Rahmen der Komposition, nicht diese selbst“, sind „wie als Korrektiv zur auflösenden Kraft“ ein Moment des Planens und tragen zur „Großarchitektur“ bei, die von der Idee einer „negativen Totalität“ (18, 670) geleitet wird.

Der Möglichkeiten, sich aus dem Fundus der Tradition zu bedienen, sind viele; sie gehen gegen unendlich – was den materialen Gehalt wie die Art des formalen Vorgehens betrifft. Das wirft die Frage nach Einheit und Vielheit *im* Kunstwerk und der Kunstwerke *untereinander* auf. Es ist ja eines der fundamentalen Anliegen der Postmoderne, das „Einheitsideal“, die verordnete strenge Diät der Moderne, zu überwinden und auf Differenz und Vielheit zu setzen – gewonnen eben auch durch Rückgriff auf traditionale Bestände. Zwei polare Möglichkeiten sind hier denkbar, von den Postmodernen auch in Szene gesetzt und von Adorno zuvor schon kritisiert: Einmal überwiegt die Einheitskomponente, das andere Mal die Vielheit. Die erste Möglichkeit kann sich wieder polar aufspalten (unendlich viele Zwischenmöglichkeiten sind denkbar) – je nach Quelle des Einheitsmoments: Es kann der Moderne entstammen und ist dann – quasi ornamental – mit traditonellen Komponenten gespickt; es können aber auch „Modelle von anno dazumal kopiert und mit eingestreuten falschen Noten aufgeputzt“ werden (Diss 137f).

Diese Vorgehensweisen erörtert Adorno nicht allein in der Musik, sondern auch in den anderen Künsten. So weist er gerade auch anhand der Architektur auf die Fragwürdigkeit des Modells einer Aufbesserung der Moderne durch traditionale Accessoires hin: Der Versuch, der Moderne, d.i. in diesem Falle: „den reinen Zweckformen“, dadurch „etwas aufzuhelfen“, daß man als Korrektiv heranzieht, was nicht aus ihr selbst stammt, sei „vergeblich“: Es dient „der falschen Auferstehung des von der neuen Architektur Kritisierten, Schmückenden“ (O. L. 114). Das Trostlose der gemäßigten Moderne des deutschen Wiederaufbaustils sei warnendes Beispiel. Problem ist hier aber auch, wie Altes und

Neues zueinanderfinden. Oft stehen sie dann doch bloß „desinteressiert nebeneinander“ (12, 85).

In der Orientierung aber an modern gestylten alten Modellen sucht man nach Adorno „Deckung“; sie ist eine Flucht aus den Aporien der Moderne, um einen „überindividuell bestätigten künstlerischen Zustand (zu) fingieren“ (Diss 158).

Überwiegen nun aber Differenz und Vielheit – ein Verfahren, das, tendenziell, von den alten Ägyptern bis zu Le Corbusier alles „ansprechen“, alles einbeziehen möchte –,²³¹ so geht das nicht nur

²³¹ Vgl. Jencks Plädoyer für den „radikalen Eklektizismus“ (1988a, 92–94). Als „überzeugendes Beispiel für radikalen Eklektizismus“ führt er Charles Moores „Piazza d’Italia“ in New Orleans an: „Für Historiker sind es die Bezüge auf das Theater Hadrians und die Triumphbögen von Schinkel, für die Sizilianer die archetypischen Piazzas und Brunnen; für den modernen Architekten ist es die Anerkennung des Hochhauses und die Anwendung moderner Technologien (Neon und Beton); für den Liebhaber reiner architektonischer Formen sind es die behauenen Kämpfer aus gesprenkeltem Marmor und eine sehr sensible Anwendung von poliertem Chromstahl. Die Kapitelle der Säulen aus diesem Material glänzen, wenn das Wasser aus den Akanthusblättern hervorschießt. Die strengen, gedrunghenen toskanischen Säulen sind ...“ (93f) Es zeugt für die glückliche Unbekümmertheit des Architekturtheoretikers, wenn im unmittelbaren Zusammenhang dieser Ausführungen dann ein neuer „metaphysischer Inhalt“ eingeklagt wird: „Mit Sicherheit wird der Erfolg dieser Rhetorik von außerhalb der Architektur liegenden Faktoren abhängen: von einem überzeugenden sozialen oder metaphysischen Inhalt.“ (94) Deutet Moores Entwurf nach Jencks „auf eine Architektur wie die des Barock“ (94) hin, so liegt hier ein neuer Fall von „mißbrauchtem Barock“ vor (vgl. Adorno, O. L. 133–157). – A. Wellmer sucht das Programm der postmodernen Architektur zu unterteilen in eine „wirklich postmoderne Seite“, die es zu einer eigenen Sprache nicht mehr bringe und „aus der Not der eigenen Sprachlosigkeit ... die Tugend eines willkürlichen oder frivolen Spiels mit Sprachformen der Vergangenheit macht“ (1985, 124), und in eine „produktive Seite“, die auf eine „immanente Überschreitung der modernen Architektur“ hindeute „im Sinne einer Befreiung von den Simplifikationen und Einschränkungen eines technokratischen Rationalismus“ (ebd.). Fraglich bleibt allerdings, ob Jencks, wie es Wellmer nahelegt, auf der zuletzt genannten „Seite“ der Postmoderne, der Seite des „authentischen“ Eklektizismus, des „Eklektizismus der Vergegenwärtigung“ (126f) steht. Hält man sich Jencks Moore-Plädoyer vor Augen, so scheint „der Eklektizismus eines unverbindlichen Spiels mit Stülformen“ (126) weitaus naheliegender. – Radikaler über den Eklektizismus (und gemeint ist dabei sowohl der real existierende Eklektizismus wie der Eklektizismus als potentielles Konstruktionsprinzip) urteilt dagegen der – gegenüber dem „modernen“ Wellmer – als „postmodern“ rubrizierte Lyotard: „Eklektizismus ist der Nullpunkt zeitgenössischer Bildung ... Es ist leicht, für eklektische Werke ein Publikum zu finden. Indem die Kunst zu Kitsch wird, schmeichelt sie dem Durcheinander, das den ‚Geschmack‘ des Liebhabers beherrscht. Künstler, Galerist, Kritiker und Publikum gefallen sich in schierer Beliebigkeit; es ist die Zeit der Erschlaffung.“ (1988a, 197)

auf Kosten der Einheit – das könnte ja noch angehen –, sondern es ergibt sich dann nichts anderes als ein bloßes „Agglomerat von ‚Stilen““ (16, 177), ein „synkretistisches Nebeneinander“ und „Stilgemenge“ (16, 177). Dieses Vorgehen vergißt, was für das Werk als einzelnes wie für die Werke zueinander gilt: „Mannigfaltigkeit gibt es nur in der Einheit, nicht als Agglomerat von Stilen.“ (16, 177)²³²

Nun hat sich freilich, um dem Vorwurf einer aus Sekuritätsbedürfnissen ergriffenen Flucht in die Vergangenheit zu entgehen, ein beliebtes postmodernes Vorgehen herausgebildet: Die rezipierten traditionellen Formen werden nicht substantiell behauptet, weder bloße „Stilkopie“ noch „simples Zitat“ (18, 127) werden geboten; diese Formen werden vielmehr ironisch gebrochen, mit ihnen wird gespielt und eine ontologische Dignität wird ihnen nicht mehr zuerkannt, kurzum: Viele der Postmodernen wollen gerade *nicht* „die positive Rückkehr dessen, was verfiel“ (12, 10), wollen keine „ungebrochene Bejahung von Autorität“ (12, 168).

Adornos Verhältnis zur Ironie ist nun – wie eben auch zur Tradition – durchaus differenziert; von einer pauschalen kategorischen Ablehnung kann jedenfalls keine Rede sein. Bergs Klavier-sonate op. 1, so Adorno, liege kein abstraktes Schema zugrunde; vielmehr münde sie – und dies wird nicht kritisiert – in eine Form, „die, am Ende gleichsam und ironisch, als sonatenhaft sich kundgibt“ (18, 458).

Das wurde 1925 geschrieben. Äußerst restriktiv – gleichsam stets zur Vorsicht mahnend – verfuhr Adorno mit dem Begriff der Ironie bei seiner Mahler-Interpretation. Vielfach könnte dieser Begriff bei Mahler Verwendung finden.²³³ Er bietet sich an

²³² Dabei lehnt Adorno den „Eklektizismus“ nicht pauschal ab. Daß man mit diesem Begriff „unverdrossen abwertend operiert, beweist nur, wie weit das ästhetische Denken hinter der konkreten Kunst zurückblieb; wie hilflos es ans ideologische Erbe sich klammert“ (16, 352). Bei Mahler würden „eklektische Züge“ und „beredteste Originalität“ (16, 352) zutage liegen. In der „Empfindlichkeit gegen den Eklektizismus“ wittert Adorno „etwas vom antirömischen Affekt des protestantisch-deutschen Philhellenismus“ (16, 352). Grundsätzlich differenziert er zwischen „dem minderen (Eklektizismus, G. S.) und jenem, der selber etwas sagt“ (16, 353). – Das Gelingen der Integration unterschiedlichsten Materials bezweifelt für die postmoderne Musik: Weber (1989), insb. 206 f.

²³³ Adolf Nowak (1992, 202) z. B. verwendet den Begriff der „Ironie“, der „ironischen Bewußtmachung“ zur Interpretation des Finales der Vierten Sinfonie. Vgl.

aufgrund Mahlers indirekter Rede: eines „Als ob“, das die Einheit von Komponiertem und kompositorischem Subjekt nicht mehr zulässt. Adornos Interpretation legt keinen Wert auf die Betonung dieses angeblich „ironischen oder parodischen“ Moments der Musik Mahlers und nennt dessen Konstatierung eine „meist phrasenhafte und feindselige Beobachtung“ (13, 178).

Adorno ist vorsichtig, weil Ironie, wie er es bei Strawinsky vor allem konstatiert (und wie man es bei den postmodernen Künstlern und Ästhetikern in der Tat beobachten kann), immer im Begriffe steht, „die verlorene und beschworene Bilderwelt zu ver-lachen“ (13, 188). Dieses Gebaren aber sei Mahler fremd. Er möchte vielmehr die „Trümmer der musikalischen Dingwelt“, die Bruchstücke und Erinnerungsfetzen „retten“ und dem „Kitsch die Zunge lösen“ (13, 189).

Welch unterschiedliche Bewertung die Ironie bei Adorno erfährt, wird überaus deutlich bei einem Vergleich der Picasso- mit der Strawinsky-Interpretation. Während bei Picasso die Ironie den „Vorbehalt der Freiheit“ meine, die „Zurücknahme der Gewalt“, die der Gegenständlichkeit angetan wird, und die „Versöhnung von Subjekt und Objekt“ (18, 145 f), so sei im Historismus Strawinskys (der „Fetischisierung der Kulturleichen“) die Ironie gerade umgekehrt gegen das Subjekt gerichtet und diene der Bekräftigung der überkommenen, konventionellen Formeln, gelte dem „Triumph der kruden, gewalttätigen Objektivität, in der das Ich sich selbst durchstreicht“ (18, 146).

Es ist eigentlich nicht weiter verwunderlich, wie facettenreich die ironische Brechung der Tradition zu sein vermag. Gerade deshalb ist es erstaunlich, wie grobschlächtig die postmoderne Ästhetik diesen ironischen Traditionsbezug erörtert hat. Bietet die postmoderne Kunst ein breites, facettenreiches, von Willkür und Beliebigkeit regiertes Spektrum der ironischen Brechung, so ist es

auch Adler (1916, 92 f): „Das Groteske, Bizarre, Ironische, Parodische in einzelnen Stellen und Sätzen kann leicht mißverstanden werden. Das hohe Pathos, der befreiende Humor, die zarte Heiterkeit heben über die Schrofheiten hinweg ... Diese edlen, vornehmen Eigenschaften sind ein Palladium, eine Schutzwehr gegenüber der in einzelnen Stellen und Teilen von manchen bisher empfundenen Überreizung und dem dort und da sich geltend machenden, in unserer Zeit im allgemeinen hervortretenden Hypersubjektivismus.“

im Gegenzug geradezu ernüchternd, wie weit das postmoderne ästhetische Denken, nach jahrzehntelangen Versuchen, hinter diesen Differenzierungen zurückgeblieben ist. Adorno fordert, Ästhetik müsse auch eine „kunstpraktische Funktion“ erfüllen: der Kunst dort zu Hilfe kommen, wo immer sie kann. Bei der ironischen Brechung der Tradition könnte sie es. Postmoderne Ästhetik hat hier bis heute versagt.²³⁴

Allem zuvor müßte erarbeitet werden, daß der Spielraum der Ironie nicht gegen unendlich geht, Ironie nicht über jedes beliebige Objekt, jede beliebige Konstellation ausgeschüttet werden darf; sie bliebe in diesem Falle, also bei fehlender „Dignität“ des Objekts und der Konstellation, „grundlos und billig“, „unbe-gründet“ (18, 127).

Ironie ist für die postmoderne Kondition ein „lockendes Kunstmittel“. Doch sollte man nicht vergessen, daß Geschmack weithin zusammenfällt „mit der Fähigkeit zum Verzicht auf lockende Kunstmittel“ (12, 142). Leicht ist der Tradition eine „Nase ... zu drehen“ (12, 168), wenn man „im ironischen Spiel die Unmöglichkeit der Restauration“ erkennt (12, 184). Alles darf dann passieren, wenn es nicht mehr es selbst ist, sondern nur noch dessen „Totenmaske“: „Die letzte Perversität des Stils ist univer-sale Nekrophilie.“ (12, 185)

III. Popularkunst

1. Integration der Popularkunst

Die Aufforderung Leslie Fiedlers: „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“ ist zum Kategorischen Imperativ der Postmoderne geworden. Gemeint ist die „Lücke ... zwischen hoher Kultur und niederer, *belles-lettres* und *pop art*“, die „Überbrückung der Kluft zwischen Elite- und Massenkultur“²³⁵.

Unter Jencks Begriff der „Doppelkodierung“ ist dieser Impera-

²³⁴ Vgl. z.B. Eco (1986), 76–82 („Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“); Hassan (1988), 51f. Noch am differenziertesten: Booth (1983), (1974); Wilde (1981).

²³⁵ Fiedler (1988), 61f.

tiv dann auch in die Architekturdebatte eingewandert: Postmoderne Architektur spreche den Fachmann und die „breite Öffentlichkeit“ gleichzeitig an,²³⁶ die „Elite und den Mann auf der Straße“²³⁷. Die Sprache der Architektur müsse deshalb um den „kommerziellen Jargon der Straße“²³⁸ erweitert werden: durch ein „Übermaß an populären Zeichen und Metaphern“²³⁹, durch „einkalkulierte Geschmacksverirrungen“²⁴⁰.

Legion sind auch die von Komponisten und Musikästhetikern ausgehenden Postulate einer Überwindung der Kluft zwischen Musik und Publikum, zwischen „seriöser“ Musik und „Unterhaltungsmusik“, „E“ und „U“. Auch hier will man „heraus aus dem Elfenbeinturm der Avantgarde“²⁴¹. Stellvertretend sei der Komponist Peter-Jan Wagemans zitiert: „... ich glaube, daß wir Schritt für Schritt die Musik auf das Publikum abstimmen müssen.“²⁴²

Die mit der Dichotomisierung der Kunst²⁴³ verbundenen Probleme sind auch Adorno nicht fremd. Deutlicher noch als die die

²³⁶ Jencks (1988a), 85.

²³⁷ A. a. O., 88.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ A. a. O., 91.

²⁴⁰ A. a. O., 93.

²⁴¹ G. Eberle: Zurück zum Dreiklang? Neue Trends in der Gegenwartsmusik, Rias Berlin, 21.2.1977, zitiert in: Heister (1981), 107. Allerdings kommen dem Postulat einer Integration der Populärmusik auch die als „typisch“ postmodern geltenden Komponisten bisweilen nur zögerlich nach. Dieses Postulat wird oft allein mit der Zuwendung zur „populären“ traditionellen Kunstmusik erfüllt – so z. B. bei W. Rihm, der „keine Lust“ hat, „in ein und demselben Topf zu garen, aus dem dann eine neue Volksküche beliefert wird. Ja, das wollen wir elitär verstanden wissen.“ (Zitiert in: Heister (1981), 122) H.-W. Heister faßt im Anschluß an seine Analyse von Rihms Kammeroper „Jakob Lenz“ zusammen: „Rihm nimmt Musikelemente aus Oper, Konzert, Hof und allenfalls Dorf, nicht von Straße oder Stadt. Schon von der Material-Auswahl und -Konzeption her bleibt Rihms *Lenz* also innerhalb des Bereichs der ‚seriösen‘ Musik. Die Grenzen zwischen Kunst- und Populärmusik werden keineswegs überschritten; bestenfalls ist die Durchlässigkeit dieser Grenze vorbereitet, eben nicht zuletzt durch Rückgriffe auf die tonale Idiomatik, die die Grenze zwischen traditioneller und avantgardistischer Kunstmusik verwischen.“ (Ebd.) – Nietzsche, obgleich ihm das Theater „etwas für Massen Zurechtgebogenes, Zurechtgelogenes“ (1973, Bd. II, 929) ist, hatte gegenüber Wagner an der Musik Bizets hervorheben zu müssen gemeint, daß sie „populär ... bleibt“; sie habe das „Raffinement einer Rasse, nicht eines einzelnen“ (905).

²⁴² Zitiert in: Samama (1987), 447.

²⁴³ Für die Literatur vgl. auch: Bürger/Bürger/Schulte-Sasse (1982).

Postmoderne propagierenden Autoren hat er die gesellschaftliche Isolierung der avantgardistischen Kunst diagnostiziert als „tödliche Gefahr ihres eigenen Gelingens“. Indem die intransigenten Kunstwerke „totale Aufklärung in sich, ohne Rücksicht auf die abgefeimte Naivetät des Kulturbetriebs vollziehen, werden sie nicht nur die um ihrer Wahrheit willen anstößige Antithese zur totalen Kontrolle, welcher der Betrieb zusteuert, sondern ähneln zugleich der Wesensstruktur dessen sich an, wogegen sie stehen, und treten in Gegensatz zum eigenen Anliegen“ (12, 24). Neue Musik „muß“ daher „wollen, die Menschen zu erreichen“. Noch in ihrer verschlossensten Gestalt sei sie ein Soziales und „von Irrelevanz bedroht, sobald jedes Gefädel zum Hörer durchschnitten ist“ (17, 291).

Auch für Adorno ist die Kluft zwischen sogenannter niederer und hoher Kunst eine unheilvolle und aufzuhebende. Die Extreme des „Obersten“ und „Untersten“, das autonome Werk und das Kino, Schönberg und der amerikanische Film seien die „auseinandergerissenen Hälften der ganzen Freiheit“²⁴⁴. Von Kurt Weills Meriten sei sicherlich nicht das kleinste, „daß er die Grenze zwischen ernster und leichter Musik verflüssigte“ (18, 802). Ja es ist Adorno gar „fraglos“, daß „die Form des musicals allerhand aufzulockern vermöchte; vor allem, daß sie in den allzu geschlossenen musikdramatischen Ablauf neudeutschen Stils heilsame Zäsuren setzen kann“ (18, 802).

Die „scharfe Dichotomie oberer und unterer Musik“ will nicht Adorno zum Gesetz erheben – sie wird es von der „verwalteten Musikkultur“ (16, 374).

Es gibt nicht wenige Passagen in Adornos musikästhetischem Œuvre, in denen er konziliante Musik – und nicht nur die unerbittliche – akzeptiert und die Einbeziehung folkloristischer, populärer, ja banaler und vulgärmusikalischer Elemente billigt und sogar fordert.

Den späten Nebenwerken Schönbergs, so konstatiert er, sei eines gemeinsam: größere Konzilianz dem Publikum gegenüber.

²⁴⁴ Brief an W. Benjamin vom 18.3.1936, in: Benjamin (1980), Bd. I.3, 1003. Zu Differenzierung und möglicher Annäherung von „Avantgarde“ und „Jazz“ bzw. „Pop“ vgl. auch Brinkmann (1978).

Zwar vertrete Schönbergs „unerbittliche Musik“ die gesellschaftliche Wahrheit gegen die Gesellschaft. Die „konziliante“ aber „erkennt das Recht auf Musik an, das die Gesellschaft auch als falsche trotz allem noch besitzt, so wie sie auch als falsche sich reproduziert und damit objektiv Elemente ihrer eigenen Wahrheit beistellt durch ihr Überleben“ (12, 116).

Es sind Adornos Schreker- und Zemlinsky-, vor allem aber die Berg- und Mahler-Interpretationen, die viele der Begriffe thematisieren, die in der Postmoderne-Diskussion eine elementare Rolle spielen. Nicht wenige Passagen ließen sich geradezu als programmatische Postulate zur Überwindung der Kluft von „U“ und „E“ lesen. Für Bergs „Weinarie“ z. B. könne man sich kein treffenderes Motto denken als ein Exzerpt aus Hofmannsthals „Buch der Freunde“: „Claudel über den Stil von Baudelaire: C'est un extraordinaire mélange du style racinien et du style journaliste de son temps.“ (13, 463) In der Arie seien verwoben „allegorischer Trübsinn“ und „trivialer Leichtsin“, der „Geist aus Flaschen“ und die „Musikware der Tangos“, der „Seelenlaut des Einsamen“ und die „entfremdete Geselligkeit von Klavier und Saxophon aus Jazz oder Salonorchester“ (13, 463).

Mahlers Symphonien „paradieren ... schamlos ... mit dem, was allen in den Ohren liegt, Melodieresten der großen Musik, schalen volkstümlichen Gesängen, Gassenhauern und Schlagern“ (13, 184). Und es ist nicht allein die Funktion der Kontrastierung, die diesen Elementen aus der U-Sphäre zugewiesen wird: „Die Kraft des Namens ist vielfach in Kitsch und Vulgärmusik besser behütet als in der hohen, die schon vorm Zeitalter radikaler Konstruktion all das dem Stilisationsprinzip opferte.“ (13, 185)²⁴⁵

²⁴⁵ Durch Sätze wie diesen wird die folgende Behauptung Wellmers zumindest relativiert: „Die ‚leichte‘ Musik der Gegenwart ist für Adorno *nur noch* Ideologie, Kulturmüll, Produkt der Kulturindustrie wie der Film.“ (1985, 41; Hervorhebung G. S.) Sie ist es nicht nur; dann nämlich, wenn man sie nicht wörtlich nimmt; wenn man ihr, wie eben bei Mahler und Berg, eine „zweite Bedeutung“ abgewinnt. – Es ist hinlänglich bekannt, daß sich Benjamin in dieser Hinsicht gegen Adorno ausspielen läßt: „Die amerikanischen Grotesk-Filme, so Benjamin beispielsweise, bewirken eine ‚therapeutische Sprengung des Unbewußten‘, die im ‚kollektiven Gelächter‘ ihren Ausdruck findet.“ (Ebd.) Ein Schritt über das Bekannte hinaus bestünde in einer Erörterung von Adornos verstreuten Bemerkungen zum Gelächter (z. B. DA 126 f) wie auch des Satzes, daß er „in einigen Filmen der Marx Brothers“ die Erfahrung, daß Musik im Horizont des regressiven Hörens „einen

Bereits 1929 konstatierte Adorno: „Nun die pathetische Einsamkeit der hohen Musik des neunzehnten Jahrhunderts selber fragwürdig ist, bemächtigt die leichte Musik sich der sinkenden hohen – darum wohl auch, weil in ihr verzerrt etwas von den großen Gehalten aufgehoben bleibt, die die hohe vergebens anredet.“ (17, 53)

Immer wieder betonen Adornos Interpretationen die konstitutive Funktion des „Banalen“ (so z.B. 13, 417/208), der „Vulgärmusik“ (z.B. 13, 184f/200/434), der „verfallenen Musik“ (13, 477), der „Volksmusik“ (13, 180; 20.2, 802) der „Folklore“ (20.2, 802; 12, 41; 13, 419/467; 18, 477), der „Warentrümmers“ (12, 157), des „Potpourri“ (13, 183f), der „populären“ (12, 165) und „leichten“ (13, 465) Musik, der „gehobenen Unterhaltungsmusik“ (13, 482) und „unteren Musiksphäre“ (13, 210), des „Kitsches“ (18, 501; 13, 186/189/467), der „Salonmusik“ (13, 481), des „Jazz“ (15, 361; 13, 465–467), „Tangos“ (13, 466f), „Chansons“ (13, 481). Ja Adorno kennt sogar ein „dekonzentriertes Hören“, eine „zweite Dekonzentration“ (13, 440) als eine aus Freiheit gewählte Laxheit.²⁴⁶

2. Kritik einer regressiven Nivellierung dichotomisierter Kunst

Die Gefahren freilich, die mit solch einem Postulat, genauer: mit der Realisierung (und damit Konkretisierung) eines solchen Postulats verknüpft sind, sind nicht weniger akut als die mit dem Traditionspostulat einhergehenden. Und Adorno wäre nicht Adorno, wenn er nicht die Gefahren gesehen hätte, die eine kurzschlussige Einebnung der Differenzen mit sich bringt.²⁴⁷

komischen Aspekt anzunehmen ... beginnt, ... mit großartiger Eindringlichkeit festgehalten“ sieht (Diss 43).

²⁴⁶ Unter anderem Aspekt, der für die hier geführte Auseinandersetzung aber nicht relevant ist, wäre freilich zu kritisieren, daß Adorno den Begriff der Populärmusik nicht zureichend differenziert, so daß die Begriffe Schlager, Jazz, Unterhaltungsmusik, Trivialmusik etc. nahezu austauschbar sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Adorno dem Jazz am intransigentesten gegenübertritt. Das hat wohl mehr mit der Avantgarde-Attitüde zu tun, mit der der – nach Adorno regressiv – Jazz bisweilen auftritt, als mit der „väterliche(n) Strenge gegenüber Kindern, aus denen etwas werden könnte“, wie Wolfgang Sandner meint (1979, 129).

²⁴⁷ Adorno steht hier freilich nicht allein. So hat auch A. Gehlen betont, daß es

Es ist hier nicht zu reden vom psychischen Problem des Adhärenzen, ja der Anbiederung an den „Volks“-geschmack, dem so manch einer der postmodernen Künstler bzw. Ästhetiker erliegt. Das ist *ihr* Problem. Hier soll es nur um das Sachproblem gehen. Und das besteht – grundlegend – in der Gefahr, daß die Qualität leidet und im Extrem ganz geopfert werden muß durch Konzession an den „Geschmack“ eines Publikums, von dem ja noch gar nicht ausgemacht ist, ob es wirklich der Geschmack des Publikums ist oder der dem Publikum bloß angedrehte Geschmack profitorientierter Manipulatoren und Konzerne. „Dem Rezipienten gibt sie (die neue Kunst, G. S.) das Seine in ihrem Reichtum und ihrer Artikulation, also durch die eigene Qualität, nicht durch die Anpassung an seine präformierte Bescheidenheit.“ (16, 640)

Die Agenten der Postmoderne machen es sich dann zu einfach, und man hat hier schon Entsprechendes hinnehmen müssen, wenn sie eine „Anpassung“ an die Majorität suchen, die nur auf

kaum mehr möglich sei, „sich eine volkstümliche Literatur oder Malerei vorzustellen, die nicht zugleich rückständig und platt wäre“ (1963, 318). – Den „Wunsch nach ... Popularität“ wie die Intention, „das Erbe der Avantgarde zu liquidieren“, hat Lyotard – dabei vor allem Fiedler, Oliva und Jencks im Visier – scharf kritisiert (1988a, 195). Die Nähe Lyotards zu Adorno ist denn auch in manch anderer Hinsicht frappierend. In Lyotards Resümee der „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, „Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Widerstreite, retten wir die Ehre des Namens“ (203), sind grundlegende Anliegen Adornos aufgenommen: daß das Ganze das Unwahre sei, daß es das Nicht-Identische zu (be)achten gelte, daß das Besondere nicht durch das Allgemeine, der Name nicht durch den Begriff liquidiert werden dürfe, daß – grundlegend – die „nominalistische Situation“ nicht durch das Herbeizutieren neuer „Leitbilder“ und eine repressive, uniformierende Allgemeinheit überwunden werden darf. Und natürlich sieht das Lyotard auch selbst: „Am Ende der *Negativen Dialektik* und auch in der ... *Ästhetischen Theorie* gibt Adorno zu verstehen, daß die Moderne in der Tat redigiert werden muß ...“ (1988b, 212) „Liest man jetzt ... Adorno, insbesondere Texte wie die *Ästhetische Theorie*, die *Negative Dialektik* oder die *Minima Moralia*, so gewahrt man, wie sehr er in seinem Denken das Postmoderne vorwegnahm, obschon er ihm oftmals zurückhaltend, wenn nicht ablehnend gegenüberstand.“ (Lyotard (1985a), 87) – Auch A. Wellmer sucht anzudeuten, „in welchem Sinne Adornos Philosophie der Versöhnung gelesen werden könnte ... als eine Philosophie der Postmoderne“ (1985, 160). Vgl. auch 103: „Ich glaube nun, daß man Adornos Ästhetik gewissermaßen nur gegen den Strich zu lesen braucht, um statt einer Philosophie der Versöhnung Ansätze einer Philosophie der Postmoderne in ihr zu finden.“

Kosten der Qualität durchzusetzen ist.²⁴⁸ Für die „postmoderne Situation“ ist in der Tat die Überwindung der Isolation der avancierten Kunst gefordert; aber ebenso wäre gefordert, was Adorno als Ziel der Mahlerschen Symphonik festhält: „Sie möchte die Massen ergreifen, die vor der Kulturmusik flüchteten, ohne doch ihnen sich gleichzuschalten.“ (13, 185)

Hat Kunst ein Wahrheitsmoment und dient Kunst nicht allein dem „Vergnügen“ des Menschen, so wäre es widersinnig, dieses Wahrheitsmoment zugunsten anderer Momente opfern zu wollen. Verlangt doch auch niemand von Wissenschaft oder Ethik, sie sollten gefälligst auf Erkenntnisse verzichten, wenn sie nicht von allen verstanden würden. In einer Zeit, in der man alles auf „Unterhaltung“ setzt, in der Unterhaltung selbst in Bereichen wie Politik und Religion die Oberhand gewinnt; in einer Zeit, in der nicht Kunst und Ästhetik dominieren, der aber wohl der „ästhetische Hedonismus“ zur Signatur geworden ist, kann man Adornos Warnung vor einer Nivellierung der Differenzen, vor einer dekreterischen und kurzschlüssigen Wiedervereinigung von „U“ und „E“, seine Warnung vor einer Musik, „die schon für den Hörer hört“ (18, 801), nicht hoch genug einschätzen.

Aber nicht nur auf Kosten der Sache geht eine solche Anpassung der Kunst an den herrschenden Geschmack – sie wäre auch ein Frevel am Rezipienten selbst. Schwer läßt sich jemand, der die avancierte Kunst erfahren hat, ausreden, daß in dieser „mehr“ geschieht als in der von der Unterhaltungsindustrie verwalteten; daß

²⁴⁸ Nicht weiter verwunderlich, daß ein Künstler wie Ligeti, der sich gegen die „Gefahr“ Avantgarde wendet, nicht sogleich einer „Postmoderne“ um den Hals fällt: Hier herrsche „ein ungeheurer Kitsch ... Ich bin gegen die Postmoderne in allen Künsten, weil ich die Restauration einer Kunst ablehne, die gefällig ist und eine große Masse von Leuten erreicht, die endlich aufatmen: ‚Genug mit dieser Modernität‘. Das empfinde ich heute genauso als eine Lüge wie die Avantgarde weiterzuführen.“ (In: Die Zeit (1993) 22, 57) – Immer sollte man die „Kosten“ denken, wenn man dem Künstler abverlangt, er solle die ästhetische Eigendynamik der Produktion abbremsen zugunsten der Rezipienten: „... – vom Künstler verlangen, daß er sich die Optik des Zuhörers (Kritikers, -) einübe, heißt verlangen, daß er sich und seine spezifische Kraft *verarme* ...“ (Nietzsche (1967 ff) VIII/3, 149). Und wem Nietzsche zu „aristokratisch“ denkt, der vernehme das Wort des demokratisch gesinnten Staatsmannes Václav Havel: Des Künstlers Kreativität im Namen „öffentlicher Empfindlichkeiten zu beschneiden heißt, die Gesellschaft um eine ihrer bedeutendsten Ressourcen zu bringen“. (Zitiert in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. 11. 90, 33)

hier das Wahrheits- und, allem zuvor schon, recht verstandene ungeschmälerte Lustmoment besser aufgehoben ist als in der „populären“. Dieser Rezipient weiß, daß er damit ein Privileg innehat. Aber wem nützte es, wenn er es preisgäbe? Ihm nicht – aber auch dem nicht, der dies Privileg nicht besitzt. Der andere Weg scheint ihm daher besser geeignet: „Die soziale Dressur, welche die Majorität auf ein überholtes Hörniveau verweist, wäre prinzipiell abzuschaffen, Hören zu ändern. Nichts verbietet, daß, was stets noch als Privileg erscheint, das die Benachteiligten nur zu gern als Anomalie der anderen verdächtigen, allen zuteil werde.“ (16, 639) In diesem Sinn ist Adorno allerdings gegen die Anpassung an die „präformierte Bescheidenheit“ (16, 640) des Rezipienten.²⁴⁹

Dieses Problem wird von Adorno auch unter der Thematik „Verpädagogisieren der Kunst“ erörtert: Kritisiert wird eine Gesinnung, der das *Daß* und das *Wie* der Vermittlung wichtiger sind als das *Was*. Verpädagogisierung mindert die Ansprüche herab und etabliert „den Vorrang des Mitmachens vorm Hören“ (17, 288). Weil hier das Erreichen des Publikums wichtiger als die Sache wird, wird „das Publikum um das betrogen, was ihm Ehre antäte“ (17, 288).

Adorno ist in seinem ästhetischen Denken nicht der Vertreter eines „elitären Exorzismus“²⁵⁰, sondern ein demokratischer Aufklärer par excellence: Keinem Menschen darf der Weg zu Erkenntnis und Lust verbaut werden – auch nicht durch eine noch so gut gemeinte, aber damit das Entscheidende der Sache preisgebende pädagogische Aufbereitung; nicht durch eine Art „Kompromiß“, der beide Seiten zur „Mitte“ hin angleicht. Das „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“ – es ist gewiß auch

²⁴⁹ Es darf hier noch einmal Ligeti aus einem 1993 gegebenen Interview zitiert werden: „Die Neue Musik ist eben in der alternativen Kunstszene nicht ‚in‘, weil in der aufmüpfigen Post-68er-Generation die Stelle dessen, was relevant ist, eher die Rockmusik übernommen hat. Es gibt eine Generation, die mit der Pop- und Rockmusik aufgewachsen ist, die kein Verständnis mehr hat zum Beispiel für rhythmische Vorgänge, die fluktuieren oder sehr komplex sind. Es muß ein durchgehender Beat sein. Genauso die Leute, die mit Tonalität aufgewachsen sind: Sie begeben sich sehr schwer außerhalb der gängigen Tonalität.“ (Die Zeit (1993) 22, 57)

²⁵⁰ Sloterdijk (1987), 25.

Adornos Postulat; aber es ist nicht dadurch einzulösen, daß man das Wahrheits- und Lustmoment aufgibt zugunsten heillosen Verblendung und schaler Lust. Aus den zersprungenen Hälften läßt sich das Ganze eben nicht einfach zusammenaddieren.

Der „Postmodernismus“²⁵¹ antwortet auf den durch Isolation

²⁵¹ Freilich hat sich längst eine Aversion gegen diese Lösung gebildet. Wellmer redet vom „modischen Jargon“ (1985, 160), und Lyotard verwahrt sich gegen „Rubriken wie ‚Postmoderne‘, ‚Postmodernismus‘, ‚postmodern‘“ (1988b, 204). Der Begriff scheint untauglich – und zudem noch durch die reale geschichtliche Entwicklung desavouiert –, weil er zu Heterogenes unter sich befaßt. Ist der Postmodernismus, wie Lyotard meint, „nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt“ (1988a, 201)? Oder ist die Postmoderne, wie Jencks meint, nichts anderes als ein „radikaler Eklektizismus“ (1988a, 92) oder gar „Klassizismus“ (vgl. z. B.: 1988b)? Oder ist, wie U. Eco vermutet, die Postmoderne keine zeitlich begrenzte Strömung, sondern eine „metahistorische Kategorie“, so daß „jede Epoche ihre eigene Postmoderne hat“ (1986, 77)? – Auch dem Musikwissenschaftler geht es hier nicht besser: „Der Begriff Postmodernismus ist problematischer (als Neoromantik, G. S.), besonders für den Musikwissenschaftler, da seine Bedeutung so vage ist, daß es kaum möglich scheint, den Inhalt klar zu bestimmen.“ (Samama (1987), 448) „Wer wissen will, was ‚Postmoderne‘ sei, sollte sich den Begriff lieber auf der Zunge zergehen lassen, anstatt nach genauer Definition zu fragen.“ (Schneider (1987), 394) „Unter funktionalen und ästhetischen Aspekten“ führt Schneider Minimal- und Meditationsmusik, Aleatorik und Sonoristik, Fluxus und Neue Einfachheit an. (396) Als Bonmot der untergegangenen DDR-Mentalität – hat man doch die neueste Mode immer nur als Ladenhüter des Westens zu Gesicht und Gehör bekommen – schätzt man das bezüglich der spezifisch postmodernen Integrationspostulate „Tradition aller Art“ und „populäre Idiome“ Gesagte: „... mit Blick auf das kompositorische Gesamtbild könnte man ironischerweise sagen, die Musik des ‚Sozialistischen Realismus‘ sei die eigentliche Erfindung und historisch längst vorausproduzierte Einlösung des postmodernen Gewissens.“ (397) Zu welch absurden Konsequenzen der gängige Postmoderne-Begriff in der Musik führen kann, läßt sich bei H. Krones (1989) nachlesen: Schönberg, Webern und Berg gehören ebenso dazu wie Mozart, Beethoven, Brahms. Krones’ Fazit: „In jenem emphatischen Sinn, in welchem der Begriff heute verwendet und diskutiert wird, von ‚Postmoderne‘ zu sprechen, ist daher in bezug auf die österreichische Gegenwartsmusik nicht möglich.“ (239 f) – Zur Postmoderne in der Musik vgl. auch das Kapitel „Moderne, Postmoderne, Neomodern – ein Ausblick“ von H. Danuser (in: (1984), 392–406). Danuser unterscheidet hier grundsätzlich zwischen einer Postmoderne, die „immer zugleich als Antimoderne in Erscheinung tritt“ (393), da sie „Subjektivismus entweder auslöscht oder durch ein Streben nach Bewußtseinsformen nicht-westlicher Provenienz ersetzt“ (397, die Avantgardebewegungen mit Cage und der Minimal- und Meditations-Musik), und einer die Subjektivität nicht nur nicht verlegenden, sondern gerade hervorkehrenden Postmoderne als „Neomodern“, die sich durch den kompositorischen Rückbezug auf die Zeit zwischen 1890–1920 konstituiert (eine Zeit, gelegen zwischen Romantik und Neuer Musik, die man, seit Dahlhaus’ Definitionsvorschlag, in der Musikwissenschaft „die Mo-

und Sinn-Negation erfolgten „Tod“ der modernen Kunst mit einem massiven Zugriff auf die traditionellen Bestände und einer nicht gerade von Skrupeln geplagten Integration der populären Kunst. Der Rückgriff auf die Historie dient insbesondere der Auffrischung der zerstörten Sinn-, Ausdrucks- und Sprachstrukturen, der Zugriff auf Folklore, pop-art etc. wehrt vor allem der Isolation der Kunst.

Damit aber überwindet der Postmodernismus den traditionellen Modernebegriff nicht, sondern suppliert ihn bloß durch die flankierenden Momente der Traditionskunst- und Populärkunst-Integration; zudem gibt solche Art „amplifizierter Moderne“ zu viele Errungenschaften der Moderne, den radikalen Eigensinn ästhetischer Autonomie, preis und läßt sich auf einen falschen Kompromiß mit regressiv-infantilen Rezeptionsgewohnheiten ein.

Deshalb ist für die Überwindung der gegenwärtigen Kunstkrise eine „amplifizierte Moderne“ so wenig brauchbar wie Adornos „restringierte“ und Heideggers „nivellierte“ Moderne.

Statt dessen²⁵² läßt sich mit Adorno, Heidegger und Gehlen ein

derne“ zu nennen sich angewöhnt). Die Mehrdeutigkeit des Terminus „Moderne“ – ästhetisches Prinzip und historischer Epochenbegriff – zeitigt dann freilich die paradoxe Folge, „daß ausgerechnet die Neomoderne, die sich heute aus dem kompositorischen Rückbezug auf die zwischen Romantik und Neue Musik gelagerte Epoche um 1900 ergibt, eine Richtung der gegenwärtigen Postmoderne darstellt, insoweit sie nämlich dem auf stete[r] Erneuerung des musikalischen Materials beruhenden Kunstprinzip der Modernität abschwört“. (403) Als Schlagwort dieser Neomoderne ist auch „Neue Expressivität“ in Umlauf. Insbesondere W. Rihm, von Bose, Trojahn und Sinopoli werden der Bewegung zugerechnet. Irreführend aber ist das Schlagwort „Neue Einfachheit“, sofern es mit dem der „New Simplicity“ der traditionsfernen und subjektnegierenden Minimal- und Meditationsmusik Strukturanalogie suggeriert! – Bedenkt man, daß bei Ch. Jencks der Begriff Neo-Moderne die (dekonstruktivistische) Gegenbewegung zur Postmoderne charakterisiert, so kann man beinahe schon von babylonischen Zuständen reden. Vgl. Jencks (1990).

²⁵² Obgleich der Stern des „Postmodernismus“ im Untergehen begriffen ist, die Erscheinung sich wieder zu verlieren beginnt und andere Modeströmungen aszendieren (um wohl ebensoschnell wieder zu deszendieren), ist nach wie vor eine Auseinandersetzung mit den veritablen Grundanliegen der Postmoderne, die ja auch Adornos Grundanliegen sind, gefordert. Daß der Postmodernismus als Modeerscheinung schon zugrunde, also, mit Hegel, zum Grunde gegangen ist, sollte diesem Anliegen keinen Abbruch tun. Im Gegenteil: Erst jetzt und um so besser werden *die* Philosophen und Ästhetiker, die sich etwas zu behend dieser Modeströmung verschrieben haben und durch bewußt inszenierte Ungereimtheiten

Modernebegriff finden, der die Errungenschaften der Moderne nicht preisgibt – und dennoch der Sinn-Negation, dem Verstummten und dem Tod der eingleisigen Fortschrittsmoderne zu entgegen vermag.

D. Übergang zur „latenten Moderne“

I. *Fortschrittlich in der Formgebung*

„Zuweilen ist die Zuflucht des Fortgeschrittensten in der Kunst der Rückstand des Vergangenen, den sie mitschleppt; dessen, was sie als unerledigt Aufgegebenes empfängt. Sie reicht über die Sphäre des up-to-date dadurch hinaus, daß sie aufgreift und umdenkt, was am Wege liegen blieb.“ (16, 339f) Zitate wie dieses, die im „Rückstand des Vergangenen“ die Zuflucht des „Fortgeschrittensten“ sehen, stehen merkwürdig quer zum Postulat einer Ausscheidung des Rückstandes organischer Formen, wie es Adorno bei seiner Konzeption einer „musique informelle“ aufstellt (vgl. ZWEITER TEIL, A.II). Auch wenn diese „Zuflucht“ nur „zuweilen“ geboten sei – der Leser und Interpret wird hellhörig: So einsinnig, so eingleisig kann Adornos Moderne- und Fortschrittsbegriff in aestheticis offenbar nicht sein.

In Adornos Mahler- und Berg-Interpretation vor allem²⁵³ wird

Tiefe vortäuschen zu wollen schienen, ihr ruhig-gelassenes, vorübergehend in Ruhe gelassenes Gedankengeschäft wieder aufzunehmen vermögen.

²⁵³ Hinzuweisen wäre auch auf Adornos sporadische Bemerkungen zu Bartók oder Janaček, bei denen „bis in die jüngste Vergangenheit tonales Material ohne Schande noch sich verwenden ... ließ“ (12, 41); hinzuweisen wäre hier insbesondere auf die kurzen, aber sehr interessanten Interpretationen zu Zemslinsky und Schreker. Gelegentlich der Erörterung von Schrekers „Luftwurzeln“ treibendem Klangideal, seiner Verleugnung der „kompositorischen Bestimmtheit“ als einer „Kritik des herkömmlichen Melos“, heißt es: „Das verleiht seiner Musik trotz ihres gemäßigten Materials nach einer Richtung hin einen radikalen Zug, der die Zurechnung Schrekers zur Avantgarde besser rechtfertigt, als die Fassade vermuten läßt ... Wenn ihm Aktualität gebührt, dann um solcher Momente willen. Sie lehren, daß die Veränderung von Material und Bewußtsein nicht notwendig eindimensional auf der Linie verlaufen müsse, auf der die neue Musik sich bewegte. Der Drang zur Auflösung des Vorgegebenen vermochte vor dem Ersten Krieg auch unter anderen Kategorien als denen der großen historischen Tendenz sich zu äußern; heute, da diese Tendenz total und mechanisch zu werden droht, ge-

ein anderer Moderne-Begriff entwickelt als der des „Fortschritt(s) in der musikalischen Materialbeherrschung“ (19, 628), dem Tradition nur als „Kanon des Verbotenen“ gilt. Explizit wendet Adorno sich hier gegen eine „etwas kleinliche Vorstellung vom Modernen“, gegen eine Vorstellung, die „die Farben mit der peinture verwechselt“ (16, 415; vgl. auch 16, 367).²⁵⁴

Und es wird wohl immer ein Rätsel bleiben, warum Adorno bei der Konzeption seiner „*musique informelle*“ nicht auf diesen anderen Modernebegriff zurückgriff.²⁵⁵ Man könnte annehmen, daß mit Berg und zumal Mahler bei den Kranichsteiner „Kameraden“

winnt manches veränderten Stellenwert, was unterdessen als Nebenlinie des musikalischen Fortschritts verlassen ward.“ (16, 372)

²⁵⁴ Die „etwas kleinliche Vorstellung vom Modernen“, die „Fixierung ... auf eine zu frustrierenden Ergebnissen führende Bahn des Fortschritts in der Kunst“ (Wiggershaus (1991), 716), ist freilich auch in der „Ästhetischen Theorie“ dominierend. Die bedrückende Wirkung des Buches auf die authentische zeitgenössische Kunstproduktion beschreibt Wiggershaus wie folgt: „Die wirklichen Zeitgenossen Adornos aber standen als die Fortgeschrittenen und Ärmeren da, denen er nicht mehr zu sagen hatte, als daß bei ihnen die Fülle des Beckettschen Atoms fehle, daß bei ihnen die Kunst in der Tat an ein Ende gelangt schein(e), daß sie aber konsequent weitermachen müßten.“ (717) – Wie man die „Ästhetische Theorie“ zureichend nur von Adornos Musikästhetik her verstehen kann und eine adäquate Lektüre der „Ästhetischen Theorie“ das Studium der Musikästhetik voraussetzt, so wird man auch erst nach dem Studium der Musikästhetik den Stellenwert der „Ästhetischen Theorie“ innerhalb des ästhetischen Denkens Adornos richtig beurteilen können. Keineswegs stellt das Buch „Ästhetische Theorie“ die „Quintessenz“ von Adornos Arbeiten zur Musik (und Literatur, Architektur etc.) dar. Das ist bei einem essayistischen Denken wie dem Adornos nicht möglich. Vielmehr ist die „Ästhetische Theorie“ selbst essayistisch: kein bloßes Auf-Begriffe-Ziehen von „Feldforschungen“, kein Lehrbuch über Kunst. Entscheidende Aspekte der Musikästhetik, so auch der in dieser Arbeit anhand Adornos Alban-Berg-Interpretation erörterte, sind nicht oder zumindest nicht deutlich genug in die „Ästhetische Theorie“ eingegangen.

²⁵⁵ Mit Grund wundert sich Peter Bürger, daß sich aus der, z. T. massiven, Moderne-Kritik Adornos keine Konsequenzen für sein ästhetisches Denken ergeben hätten. – Doch hat sich in Adornos musikästhetischen Analysen eine Art „Gegen-“entwurf zur Innovationsmoderne auskristallisiert. Bürger selbst sind zwei wichtige Indizien dieses Gegenentwurfs, der sich nicht mehr aus Adornos einsinnig-restriktivem Moderne-Begriff verstehen läßt, nicht verborgen geblieben: die Behauptung, daß das Fortgeschrittenste bisweilen im Rückstand des Vergangenen Zuflucht zu finden vermag (bei Mahler, Zemlinsky), und die Billigung der Zitation des Banalen (bei Mahler). (1983, 196f) – Freilich ist dieser andere Moderne-Entwurf nicht als Antiposition zu verstehen, sondern – wie sich unten zeigen wird – als ein sich auf einer grundlegenden Ebene konstituierender: Er relativiert die als „Fortschritt im Materialbereich“ verstandene Moderne, schließt sie aber nicht aus, sondern ein.

(so Adorno) kein Staat zu machen gewesen wäre. Anführen könnte man auch, daß dieser andere Modernebegriff, in seiner Komplexität und der pointierten Bergschen Variante zumindest, später entwickelt wurde als die Konzeption einer „musique informelle“. Als historische Wegmarke könnte man für die *musique informelle* 1960 (die Kranichsteiner Vorlesung), für den anderen Modernebegriff das Mahler-Buch (1960) und vor allem das Berg-Buch (1968) anführen. Das wäre aber zumindest unbefriedigend. Denn wie die *Musique-informelle*-Konzeption auch nach 1960 thematisiert wird, so reichen Teile des Berg-Buches bis 1936, der Mahler-Interpretation mindestens bis 1938 zurück. 1938 schon, im Aufsatz „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, entwickelt Adorno einen Innovationsbegriff, der dem des Materialfortschritts geradezu entgegengesetzt ist: In Mahlers Musik schössen die durch das „regressive Hören“ depriviert vorgefundenen musikalischen Fragmente („alles, womit er umgeht, ist schon da“) „wirklich zum Neuen zusammen“ (Diss, 44). Mahler steht damit „quer ... zum Begriff des musikalischen Fortschritts“ (im Sinne der Materialinnovation) – und ist doch als „Modell“, um Fetischcharakter und Regression zu überwinden, höchst aktuell (vgl. Diss 44).

Betont wird von Adorno, daß Mahler „fortschrittlich nicht durch handgreifliche Innovationen und avanciertes Material“ sei, daß er überhaupt „keiner geradlinigen geschichtlichen Bahn folgt“ (13, 167). Von „gewohntem Vokabular“ (16, 327), von einer „Harmlosigkeit des Materials“ (13, 167) gar ist hier die Rede. Gegenüber Reger, Strauss und Debussy sei Mahler in harmonischer, melodischer und koloristischer Hinsicht „konservativ“ (16, 326) – und dennoch sei seine Musik „eminent modern“ (13, 210), darin nämlich, daß sie kein sinnhaftes Ganzes surrogiere. Mahler binde sich ans „tradierte Material“ (13, 166), an die „Opfer des Fortschritts“, jene „Sprachelemente, welche vom Prozeß der Rationalisierung und Materialbeherrschung ausgeschieden werden“ (13, 166); er schöpfe seine Charaktere aus dem „Fundus der traditionellen Musik“ (13, 197) – und dennoch arbeite sein „nominalistischer Habitus“, der Verzicht auf vorgegebene Formen, auf die „Abschaffung der Tradition“ hin – trotz „konservativen Materials“ (13, 210). Hier kündigt sich

eine Thematisierung der Tradition an, die in der Berg-Interpretation fortgesetzt wird.

Bei beiden wendet sich Adorno gegen das „Cliché vom Spätromantiker“ (13, 152; 16, 417). Aber im Grunde wird ihre „Romantik“ nicht bestritten,²⁵⁶ vielmehr wird aufgewiesen, daß diese Charakterisierung das Wesentliche nicht trifft.

Das Eigentliche, das Neue, Authentische, das „Moderne“ der Komposition ist hier freilich nicht plakativer Art. Oberflächlichem Hören und traditioneller Analyse erschließt es sich nicht. Es muß vom Hörer gelernt und vom Interpreten eigens eruiert werden²⁵⁷ – bei Mahler schon, dessen Musik Adorno mit den Wendungen „anachronistisch modern“ (13, 256) und „latente Moderne“ (13, 278) charakterisiert; erst recht aber bei Alban Berg: Bei ihm spricht Adorno von „wahrer Moderne“ – und meint anderes damit als den „Fortschritt im Material“ (darin waren Schönberg und Webern durchaus fortschrittlicher).

Adornos Berg-Interpretation darf man *in dieser Hinsicht* als Fortführung und Pointierung des Anliegens seiner Mahler-Interpretation betrachten. Berg nimmt die Mahlersche Formgesinnung, den Mahlerschen, wenn man will: „spätromantischen“ Ton auf, um ihn zu vollenden. Fähig ist er dazu, weil er nicht mehr gebunden ist an „Bedingungen einer Tonalität, die die volle Realisierung verhinderte“ (16, 624). In *anderer, maßgeblicherer Hinsicht* aber ist die Berg-Interpretation eine Revolutionierung von Hören und Interpretation überhaupt: Adorno wird durch die komplexen Strukturen, durch die „Überlagerung mehrerer Struk-

²⁵⁶ Im Gegenteil: Es wird immer wieder betont, daß beide in der romantischen Tradition – vor allem: Schubert, Schumann, Wagner – stehen. Zu Schumann heißt es in den „Kriterien der neuen Musik“: „Hat Schumann im zweiten Stück der Kreisleriana zum ersten Mal musikalisch den Gestus dafür entdeckt, an ein längst Vergangenes sich zu erinnern, anstatt daß Musik unmittelbar sich entfaltetete, so war das nicht minder kühn und produktiv als irgendeine Verstärkung der technischen Einheitsbeziehungen ... Solche Schichten des Komponierens trocken durch die Konzentration auf musikalische Materialbeherrschung oder, in der Sprache der ‚Dialektik der Aufklärung‘, auf Naturbeherrschung ein ...“ (16, 199 f)

²⁵⁷ „Merkmale der Kapellmeistermusik, die Nachbilder des Bekannten im neu Produzierten, hört bei ihm (Mahler, G. S.) jeder Esel. Nicht jedoch die Leistung der Kapellmeisterinstanz in der kompositorischen Formulierung. Ihr fällt die gebrochene uneigentliche Objektivation auf Kosten der spontanen Einheit von Komponiertem und kompositorischem Subjekt zu.“ (13, 179)

turen“ (16, 621) der Musik Bergs gezwungen, die Beziehung von Wahrnehmbarem und Nichtwahrnehmbarem, Gewährung und Entzug zu analysieren – und wird damit genötigt, die abendländische Form-Inhalts-Ästhetik zu verlassen. Adorno erarbeitet an Bergs Kompositionen, wenngleich auch dies nicht sogleich sich zeigt und nur geduldiger Lektüre seiner Analysen sich erschließt, eine Struktur von Musik, die man als das eigentliche Vermächtnis seiner Musikästhetik betrachten darf (vgl. DRITTER TEIL, A).

II. *Das Unsichtbare im Augenfälligen*

Auch in Heideggers Kunstdenken wird eine Art anderer, latenter Moderne konzipiert. Und wie bei Adorno wird auch bei ihm diese Art von Moderne erörtert an Künstlern, die durchaus nicht an vorderster Front der Materialinnovation kämpfen. Ja noch in Heideggers Interpretation des doch gemeinhin als „konservativ“ und „restaurativ“ geltenden Stifter blitzt diese Konzeption einer „latenten“ Moderne auf. Heideggers Interpretation von Stifters „Eisgeschichte“ (13, 185–198) zeigt, daß es ihm nicht um das „Restaurative“ bei Stifter zu tun ist, sondern daß es ihm bei der Interpretation vor allem um die Verborgene-Unverborgene-Struktur (ἀ-λήθεια) der Erzählung geht: „Das Zeigen des wahrhaft Großen im Kleinen, das Zeigen in das Unsichtbare, und zwar durch das Augenfällige und durch das Tägliche der Menschenwelt hindurch, das Hörenlassen des Ungesprochenen im Gesprochenen – dieses Sagen ist das Wirkende im Wort des Dichters Adalbert Stifter.“ (13, 197)

Damit – Stifter wird auf eine ganz spezifische Weise „modern“²⁵⁸ – gibt Heidegger einen Fingerzeig für einen anderen

²⁵⁸ Man bedenke, daß Lyotard für genau diesen Verweis auf das „Unsichtbare“ die „Avantgarden“ (bei ihm freilich ein unverständlich weit gefaßter Begriff) bemühen muß: „Der wesentliche Einsatz seiner (des avantgardistischen Malers, G. S.) Arbeit liegt darin, sehen zu lassen, daß es Unsichtbares im Sichtbaren gibt.“ (1985b, 98) – Stifters spezifische Modernität faszinierte, auf andere Weise freilich, auch Thomas Mann, der Stifter einen der „heimlich kühnsten ... Erzähler der Weltliteratur“ nannte – „kritisch viel zu wenig ergründet“ (1984, 95). Bekanntlich war ja auch Nietzsche von Stifter fasziniert (vgl. z. B.: Werke [ed. Schlechta] I, 921); und für Adorno (7, 346f) fungiert Stifters Werk als „ein Modell“ dafür, daß

Begriff von Moderne: Moderne nicht als Innovation formaler Darstellungsmittel und thematische Entgrenzung, sondern Moderne als Sensibilisierung für das, was nicht darzustellen ist, für das Un-darstellbare, das sich Entziehende. Durch diese Fragestellung öffnet sich Heidegger eine neue Perspektive der Thematisierung moderner Kunst. Eröffnet wird sie nicht durch eine intensive oder extensive Beschäftigung mit moderner Kunst, sondern durch Heideggers eigene denkerische Bemühungen um eine Überwindung der „Metaphysik“, die unter wechselnder Begrifflichkeit stehen – ἀλήθεια, Wahrheit, Unverborgenheit, Sein, Seyn, Lichtung, Ereignis. Heidegger sieht in der modernen Kunst nicht mehr nur Metaphysik am Werk („Heutige Kunst: Surrealismus = Metaphysik; abstrakte Kunst = Metaphysik; gegenstandslose Kunst = Metaphysik)²⁵⁹, sondern auch sein ureigenstes Anliegen thematisiert – und das Jahrzehnte vor seinen eigenen denkerischen Bemühungen.

Besonders zwei Maler, Cézanne und Klee, waren es, die an dem arbeiteten, was sich Heidegger als – sollte sie es denn geben – Zu-Kunft der Kunst darstellte. An Heideggers Bemerkungen zu Cézanne und Klee, mögen sie auch kryptisch und enigmatisch genannt werden, läßt sich Heideggers Begriff einer „latenten“ Moderne erarbeiten (vgl. DRITTER TEIL, C).

„ideologische Überspannung“ durchaus einen „unideologischen Wahrheitsgehalt“ zeitigen kann. – Zur spezifischen Modernität Stifters vgl. auch Begemann (1995).

²⁵⁹ Vgl. Seubold (1993a), 10.

