

Philosophie der neuesten Musik—ein Versuch zur Extrapolation von Adornos 'Philosophie der neuen Musik'

H. Sabbe *

Wenn man Adornos eigene dialektisch dynamische Konzeption der Geschichtsphilosophie der Musik vor Augen hat, muss man feststellen, dass es gänzlich unangebracht wäre, seine musikwissenschaftliche Hauptarbeit, die *Philosophie der neuen Musik*, als ein isoliertes Ganzes abzuhandeln ohne die wichtigen späteren Aufsätze in bezug auf den weiteren Stand des Komponierens in Betracht zu ziehen, in denen er doch eine regelrechte Demonstration der Treffsicherheit von einigen in der *Philosophie der neuen Musik* an der dialektischen Methode gewonnenen Prognosen und zum Teil auch eine Weiterentwicklung der dort angelegten Hauptgedankengänge vorführt.

Auf Grund einer Kombination der *Philosophie der neuen Musik*¹ mit den Aufsätzen: 'Ueber den Fetischcharakter in der Musik', 'Das Altern der neuen Musik', 'Vers une Musique Informelle', 'Schwierigkeiten beim Komponieren neuer Musik' und 'Kriterien der neuen Musik' werde ich versuchen, die integrale Entwicklung der Musik unseres Jahrhunderts zu skizzieren bis auf den heutigen Tag, wie sie aus den eben erwähnten Arbeiten Adornos rekonstruiert werden kann. Ich werde dabei allerdings auch versuchen, einige Adornosche Gedanken zu interpretieren und es handelt sich natürlich um einige jener Ideen, welche er seinen Exegeten aus der Reichhaltigkeit seiner Texte zur Auswertung hinterlassen hat. Eine derartige Interpretation kann man wohl als eine immanente Würdigung und Wertung jener zur persönlichen Verarbeitung stimulierenden Gedanken Adornos betrachten.

Die 1949 erstmals erschienene *Philosophie der neuen Musik* hatte zukünftige Entwicklungen der Musik kritisch vorweggenommen, die erst nach 1950 unumstösslich zutage getreten sind.

1958 heisst es dann in der Notiz zur Neuauflage: 'Da (der Autor) heute noch den Vollzug der Gedanken für notwendig hält, aus denen das Buch

* Für seine vielen sprachlichen Ratschläge danke ich meinem Freund E. Standaert herzlichst.

¹ Zitate sind folgender Ausgabe entnommen: Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M., 1958.

sich fügt bietet er den unveränderten Text’.

Hauptanliegen meines Vortrags ist, jene Gedanken unter dem Gesichtspunkt ihrer Weiterentwicklung dialektisch zu vollziehen. Nachgeprüft wird dabei, inwiefern der Vollzug jener Gedanken der Realität der konkreten musikalischen Entwicklung des jüngsten Jahrzehnts entspricht.

In bezug auf diesen ‘Vollzug der Gedanken’ stellt sich gleich ein fundamental sprachliches Problem: man soll in der Tat im eignen Text der syntaktisch weit verzweigten Kompliziertheit von Adornos Sprache Recht geschehen lassen, einer Sprache, die oft bewusste Mehrdeutigkeit nicht ausschliesst. Diese Sprache bildet den einzigen adäquaten Ausdruck eines seinem Wesen nach anti-definitoren Denkens, das sich nicht in isolierbaren Momenten fixiert sehen lassen will – es ist dies ein par excellence bewegliches Denken, das sich fortwährend dialektisch in der Zeit entwickelt, fortschreitend und zurückgreifend, die Identität des Nicht-Identischen festlegend: ein Denk- und Schreibstil also, der sehr deutlich den musikalischen Techniken der absoluten Durchführung und der permanenten Variation entspricht, wo auf analoge Weise das Thema selbst nie zur ausgeprägten Einzelgestalt aufgebaut wird.

So hat Adorno auch nie eine Definition als solche seiner doppelten musikästhetischen Einstellung gegeben, auf der immerhin seine ganze Evaluation der rezenten Musikgeschichte beruht und die man auf zwei zentrale Punkte zurückführen kann: 1) in historischer Hinsicht: der Komponist soll die historische Bewegung, als Immanenz vorhanden in den dialektischen Möglichkeiten des musikalischen Materials neuesten Entwicklungsstandes, weiterführen und sich nicht von ihr absondern; 2) in stiltypologischer Hinsicht: ‘alle grosse Musik ist eine dialektische Auseinandersetzung mit dem Zeitverlauf’.

Keine der beiden Einstellungen wird explizite in den Vordergrund gestellt; man soll sie aus Adornos musikalischen Wertbestimmungen, in die sie impliziert aufgenommen worden sind, ableiten.

Adornos Philosophie geht von einer Deutung der Musikproduktion als geschichtlicher Erfüllung einer Dialektik der technischen und subjektiven Produktivkräfte aus, einer Dialektik also von überliefertem Material und schöpferischer Aktion; diese Dialektik ist eben auch Ausdruck eines dialektischen Verhältnisses zwischen Musik und Gesellschaft. Denn das Material selber ‘ist sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was blosse Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander

wissen und sich gegenseitig befehlen. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft . . .' (S. 38). Das neu zu schaffende Werk wird also Resultat einer individuellen Auseinandersetzung des Komponisten mit der gesellschaftlichen Realität sein, wie sie im Material ihren Niederschlag gefunden hat. Die subjektiven Produktivkräfte werden in jedem Augenblick mit einem historischen Stand des Materials konfrontiert, mit einem Moment einer ständigen, immanenten Bewegung.

Der historische Stand des Materials sowie die ihm innewohnende geschichtliche Tendenz werden in jedem Augenblick auch vom historischen Stande des Bewusstseins bestimmt: nur dasjenige, was durch bewusste Erfassung Subjekt geworden ist, ergibt objektive Verbindlichkeit, die sich in historischen Implikationen des Materials und in dessen Forderungen an den Komponisten Geltung verschafft. Die subjektive Dynamik, vom schöpferischen und vom perzipierenden Bewusstsein am jeweiligen objektiven Materialstand geübt, bestimmt die musikalische Sprache.

Das Werk stellt die individuelle Subjektivierung des objektiven Materials dar. Aber eben in dieser Bindung der Individuation – einer immanenten, nicht einer äußerlich gesellschaftlichen Individuation – wird ihren Raum beschränkt: die Freiheit des Komponisten ist eine minimale Freiheit. 'Der Stand der Technik präsentiert sich in jedem Takt, den er (der Komponist) zu denken wagt, als Problem: mit jedem Takt verlangt die Technik als ganze von ihm, dass er ihr gerecht werde und die allein richtige Antwort gebe, die sie in jedem Augenblick zulässt. Nichts als solche Antworten, nichts als Auflösung technischer Vexierbilder sind die Kompositionen, und der Komponist ist einzig der, der sie zu lesen vermag und seine eigene Musik versteht. Was er tut, liegt im unendlich Kleinen. Es erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik objektiv von ihm verlangt. Aber zu solchem Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbständigkeit und Spontaneität. So dialektisch ist die Bewegung des musikalischen Materials' (S. 40 ff).

Es gilt das 'Principium Individuationis' in negativer dialektischer Verbindung mit der Einschränkung welche das vorherrschende Sprachsystem ihm auferlegt, ein Sprachsystem, das in sich Moment-Registrierung eines unaufhörlichen und vorranglosen Wechselwirkungsprozesses zwischen Subjekt und Objekt ist. Dieser Prozess ist irreversibel. Als Technik gilt immer nur die jeweilige letzte Stufe der Entwicklung, die als Resultante alle vorherigen Stufen enthält. Die historische Notwendigkeit wird zum dialektischen Zwang durch die Forderung an den Komponisten, der sich nur mit dieser Technik und mit ihr als Ganzem auseinandersetzen soll, d.h. dass der Komponist diese Technik nicht nur erhalten, sondern zur Weiterentwicklung erhalten soll. In diesem Prozess des Erhaltens soll

der Komponist den inneren dialektischen Widersprüchen dieser Technik gerecht werden und in bezug auf die Technik einen äusseren dialektischen Widerspruch bewirken.

Das Material verpflichtet den Komponisten. Die vorliegenden technisch-materiellen Produktivkräfte sind sein verpflichtendes Erbe, das die gesamten gesellschaftlichen Inhalte enthält, ihre Wahrheit und Unwahrheit. Entweder aus Bejahung oder aus Verneinung: aus dem geschichtlich Gesetzten heraus – wie es sich im augenblicklichen Materialstand offenbart –, soll der Künstler schaffen.

Die neue Musik hat Adorno in zwei Gesamttendenzen aufgeteilt, die sich dem dialektischen Zwang gegenüber als zwei Pole verhalten. In der *Philosophie der neuen Musik* hat er diese zwei Tendenzen anhand des Werks der zwei beispielhaften Protagonisten, Schoenberg und Strawinsky, dargestellt.

Schoenberg und seine Schule vertreten die positive Tendenz, weil eben Schoenberg den gegenwärtigen objektiven Möglichkeiten des musikalischen Materials gerecht zu werden versuchte und dessen Schwierigkeiten konzessionslos sich stellte.

Diese Haltung kulminiert in dem grossartigen Moment der freien Atonalität, wo die Freisetzung immer breiterer Materialschichten durch immer weitere Differenzierung zu einem Gesamtstand der Technik fortgeschritten ist, in dem die vorgegebenen Selektionsprinzipien der Tonalität völlig von der augenblicklichen Selektion im Komponierakt ersetzt worden sind. Die Einheit des Allgemeinen und Besonderen ist zugunsten einer Befreiung des Besonderen durchbrochen worden: in jedem Augenblick wird die Konsistenz von dem kompositorischen Willen bewirkt. Der Anspruch auf höchste Konsistenz stimmt mit der Forderung der ständigen Präsenz des Subjekts überein. Die Idee des runden Werkes, des in sich ruhenden Gebildes, wird aufgelöst. Musik ist Entstehung subjektiven Gehalts durch Ausdruck und Intention, die sich gegen alles überflüssige kehren, gegen jede Wiederholung, gegen Phrase und Ornament, und gegen die Autorität aller vorgegebenen Resultate, thematischer Gestalten oder sonstwie formelhaft, sedimentierter Elemente: der Unterschied Thema/Durchführung wird durch die Technik der totalen Durchführung mit Hilfe von permanenter Variation nivelliert. Keine Paradigmen werden hier vorgeführt, sondern eine Folge von Ausbrüchen, eine Folge von Kontrasten und von Ausdrucks – Extremen, die durch formale Polarisierung zur Einheitlichkeit geführt werden. Hier triumphiert zum ersten Mal der musikalische Nominalismus: die Absenz verpflichtender musikalischer Allgemeinbegriffe. Verbindlich ist bloss dassjenige, was vom komponierenden Subjekt gesetzt wird.

Der musikalische Begriff hat den Charakter der Einmaligkeit. Die Ori-

ginalität wird zum Kriterium und zur Forderung. Was sich durch Abweichung von der Norm behaupten soll, wird selber zur Norm erhoben. Die subjektive Dynamik hat den Komponisten dazu gebracht, sich um die Integration immer mehr kompositorischer Dimensionen zu bemühen. Wenn aber die permanente Variation auf mehrere Dimensionen übertragen wird, so wird die Konsistenz in Frage gestellt, falls die verschiedenen Dimensionen nicht rational integriert werden, falls sie nicht aus einander hervorgehen, nicht von einander abgeleitet werden.

So führt schliesslich die subjektive Dynamik zur Erstarrung, zur Statik. Das in der freien Atonalität emanzipierte Material (die chromatische Skala) wird in der Zwölftonreihe systematisiert. Die Intention wird von der Extension ersetzt. Das augenblicklich verfügbare Tonhöhenmaterial wird in seiner Totalität als verpflichtend akzeptiert. Indem die Limite also zum Zentrum geworden, und das Schema zum Absoluten erhoben ist, wird der Abweichung, der Modifikation den Grund entnommen. Die Operation der permanenten Variation hat sich in eine Operation der Permutation der vorgegebenen Totalität verwandelt. Die Operationen, welche die Freiheit verbürgten, sind zu einem Normensystem erstarrt, dessen Anwendung den ganzen Komponierakt beschlagnahmt und dem subjektiven Eingriff keinen Raum mehr übriglässt.

In der Systemmachung hat die Differenzierung sich selbst ausgeschaltet. 'Indem die Zwölftontechnik das Variationsprinzip zur Totalität, zum Absoluten erhob, hat sie es in einer letzten Bewegung des Begriffs abgeschafft. Sobald es total wird, entfällt die Möglichkeit der musikalischen Transzendenz; sobald alles gleichermassen in Variation aufgeht, ein 'Thema' nicht zurückbleibt und alles musikalisch Erscheinende unterschiedslos als Permutation der Reihe sich bestimmt, verändert sich in der Allheit der Veränderung gar nichts mehr' (S. 99).

Als Permutationen der identischen Totalität verlieren die einzelnen Werke ihre spezifische Bedeutung. 'Indem das produktive Interesse vom einzelnen Gebilde abgezogen wird und den typischen Möglichkeiten von Komposition überhaupt sich zuwendet, die in den Modellen jeweils nur noch gleichsam exemplifiziert sind, geht Komponieren selbst in ein blosses Mittel zur Herstellung der reinen Sprache von Musik über' (S. 104).

Die von Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* als Tendenz gedeutete Systematisierung hat sich nachher in der strengen frühseriellen Musik durch Ausweitung auf mehrere Parameter durchgesetzt. In der Ausweitung hat sich – durch weitere Fetischisierung der Verfahrensweise – der Umschlag in Unfreiheit bestätigt, der immerhin ein Umschlag ist der subjektiv geprägten Verfügung übers Material in eine Materialordnung, die sich gegenüber dem Subjekt als entfremdete und schliesslich beherrschende Macht verhält.

Durch die Ausweitung des Reihenprinzips auf weitere Parameter hat der Komponist selber das Komponieren, d.h. die differenzierende Variation, nun völlig auf die einzige integrale Materialanordnung die er für seine Komposition fixierte beschränkt. In der genannten Ausdehnung hat sich auch die Abstrahierung der Verfahrensweise vom Material, die Trennung also der technischen Produktivkräfte der Musik (auf die ich weiter zurückkomme) vollzogen.

Der Automatismus einer Reihentfaltung, die nicht vom nachprüfenden kompositorischen Ohr dauernd gesteuert wird, bedeutet ein Opfer der Musik zugunsten des Reihenprinzips. Die Vergleichgültigung des Materials führt, indem sie jeden Ausdruck unmöglich macht, zur subjektiven Indifferenz: '... weil nach Fortfall aller eingeschliffenen Relationen, aller Rangunterschiede der Intervalle, Klänge, Formteile (der Ausdruck) kaum mehr gedacht werden kann. Was einmal seinen Sinn aus der Differenz vom Schema empfing, ward in sämtlichen Dimensionen des Komponierens, ... entwertet und nivelliert' (S. 78).

Durch die serielle Normierung fügt sich das kompositorische Subjekt dem Diktat des Materials, über das er unbedingt verfügt (es fügt sich sozusagen seiner eigenen Verfügung über das Material). 'Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen' (S. 67). 'Hat die Phantasie des Komponisten das Material dem konstruktiven Willen ganz gefügig gemacht, so lähmt das konstruktive Material die Phantasie' (S. 67 ff). Das Subjekt unterwirft sich einem Zwange, der aus ihm selbst entstand.

Besondere Beachtung verdient hier der von Adorno in bezug auf diese Fügsamkeit und Unterwerfung angeführte Begriff der 'Entlastung': Unter dem Druck der von der historischen Entwicklung herbeigeführten Schwierigkeiten des Komponierens entlastet sich der Komponist auf die Technik, die zum Selbstzweck erhoben wird.

(Es scheint wohl ein auffälliges, vielleicht befremdendes und allerdings der weiteren Untersuchung bedürftiges Faktum zu sein, dass eben die Komponisten, welche sich am stärksten von der historischen Notwendigkeit haben antreiben lassen – einer historischen Notwendigkeit, die schliesslich zu einem Hang zur *technischen* Entlastung auf Material und Verfahrensweisen führen würde –, auffällig ist, dass genau jene Komponisten, die also nie und nimmer diese technische Entlastung zu Hilfe genommen haben, das Bedürfnis gehabt haben nach einer kompensierenden *psychologischen* Entlastung, indem sie ihre Innovationen, ihr subjektives Eingreifen in die materielle Objektivität – sei es auch, dass eine Beachtung der eignen internen Entwicklungstendenzen dieser Objektivität dabei zur Bedingung gemacht wurde – wie eine Schuld von sich abgewälzt und einer transzendentalen Kraft zugeschrieben haben. Ab

Beethoven ist die Entwicklung der deutschen Musik von dieser Zwangs-, bzw. Substitutionsidee bestimmt; das gilt besonders für die entscheidende Entwicklungsphase Wagner und für die Phase Schoenberg: für einen Schoenberg, der selbst den Übergang von psychologischer in technische Entlastung 'entworfen' und sich zu dessen Rechtfertigung mehr als je auf die psychologische Abschiebung berufen hat.

Ein weiteres interessantes Faktum ist eben auch, dass man sich für die aktuelle kompositorische Entlastungsform erneut auf die transzendente Kraft beruft, d.h. für die verbale Entlastung des kompositorischen Willens auf die Ausführenden: diesen Prozess kann man z.B. in den Jüngsten Werken des deutschen Komponisten Stockhausen feststellen.)

Die technische Entlastung hat sich in verschiedenen neuen Formen manifestiert, zum Beispiel im Bereich der elektroakustischen Musik, u.a. im instrumentellen Fetischismus vieler Komponisten, welche ohne weiteres die Materialentfaltung der Selbstwirksamkeit programmierbarer elektronischer Generatoren überantworten. Durch des Notwendigsein aber einer minuziösen Programmierung der von Rechenautomaten gesteuerten Musikrealisierungsprozessen hat diese Entlastung in ihrer extremen Erscheinungsweise sich selbst wieder aufgehoben. Die technische Entlastung manifestiert sich weiter im Bereich der sogenannten konkreten Musik, wo besonders die zu der Pariser Schule gehörenden Komponisten die Bildung ihres Klangmaterials den ihren registrierten Ausgangsklängen innewohnenden eigenen Periodizitäten überlassen. Stets im Bereich der Elektroakustik sei zum Schluss, auf der semantischen Seite, die Entlastung von der Notwendigkeit des Aufbaus neuer semantischer Inhalte (S. unten) auf die Verwendung banalster Klangassoziativer Wirkungen erwähnt (ein auf elektronischem Wege erzeugtes Geräusch ähnelt dem Rauschen des Windes).

Die technische Entlastung (als Folge der integralen Durchorganisation), das Sichfügen in das Diktat der technischen Produktivkräfte (sei es Material und Verfahrensweise, sei es eines von beiden), wurde von Adorno bereits in der *Philosophie der neuen Musik* mit der ideologischen Gleichgültigkeit und dem Automatismus der Verwaltung in der durch Verschmelzung von Produktions- und Beherrschungsapparat gekennzeichneten Gesellschaft in Beziehung gesetzt.

Das gilt ebenfalls für die zweite, der Schoenberg-Schule entgegengesetzte Tendenz der neuen Musik, von Adorno in der *Philosophie* an ihrem Protagonisten Strawinsky dargestellt: Strawinskys Haltung kann man als eine negative bezeichnen, weil er sich vom historisch dialektischen Zwang absolut distanziert. Strawinsky hat nie die gegenwärtigen, objektiven, von der höchsten Ordnung des musikalischen Materials getragenen Möglichkeiten berücksichtigt.

Strawinsky hat sich dem historisch dialektischen Zwang entzogen, eben weil er ihn ausser Kraft gesetzt hat. Während er auf die dialektische Einstellung verzichtet, durchbricht der Komponist die von ihr verbürgte geschichtliche Kontinuität. Und weil er sie durchbricht, macht er jeden früheren historischen Stand des Materials zum Objekt seiner individuellen Willkür. Nicht das in der dialektischen Bewegung befindliche Material wird zur Weiterentwicklung aufgenommen, sondern eben das endgültig vorgeformte, das gesellschaftlich erfasste, das längst erstarrte Material, sei es der Volksmusik, sei es den diskreten Ständen der historischen Materialentwicklung entnommen, wird zur Exponierung herangezogen. Von der Geschichte und ihrer dialektischen Bewegung losgelöst, macht die Musik die Geschichte zu ihrem Gegenstand. Das einheitliche Material der Musik fällt in disparate Materialien auseinander, die als subjektloses d.h. von der subjektiven Genese entferntes Gut, d.h. als blosses Objekt manipuliert werden. Die materiellen Konstellationen und Konfigurationen werden in ihrer Vergangenheit als Formeln isoliert und werden auch, weil sie in ihrer Absonderung einer wahrhaft kompositorischen Entfaltung nicht dienlich sind, gerade als Formeln bloss noch zitiert. Das Komponieren wird zum blossen Spiel mit diesen Formeln, die es, um den Schein des kompositorischen Eingriffs vorzuspiegeln, der Verzeichnung unterwirft. Nicht im Gehalt des Materials also, sondern nur in den Akten einer Manipulation trägt die kompositorische Tätigkeit sich zu. Dies bewirkt die äusserliche Einheit des Uneinheitlichen, die Verbindung des Disparaten.

Diese Materialien sind von den Intentionen, die sie getragen haben, völlig abgetrennt. Je weiter sie geschichtlich zurückliegen, desto formelhafter, formalisierter erscheinen sie. Die Manipulation dieser intentionslosen Formeln, deren subjektive Energie entladen ist, kann nur zur Parodie führen, welche die Maske jeglichen Ausdrucks ist. Der Ausdruck wird vom Schock, von der Synkope, von der nachdrücklichen gewaltsamen Dissonanz ersetzt. Bald werden die wiederholten Schocks zur Gewohnheit, zum reaktionären Moment, und die Schockwirkung wird in eine Therapie umgebogen, sie wird eine Restauration, die nur eine weitgehende Auslöschung der Empörungskraft der Musik bewirkt.

Die Geschichtslosigkeit, welche die allgemeine Haltung Strawinskys kennzeichnet, tastet auch das einzelne Werk an. Man könnte sagen, dass sich die Durchbrechung der phylogenetischen Entwicklung des musikalischen Materials in der Erstarrung der ontogenetischen Entwicklung innerhalb des Werkes widerspiegelt. Die Formeln die ihrer eigenen Dynamik beraubt sind, bilden ein Material ohne innere Verbindung, ohne jegliche dem Material innewohnenden Entwicklungstendenzen, ein Material also, das von sich aus zu keinem Fortgang auffordert oder gar nötigt,

diesem Material soll also von aussen her zwangsmässig ein Zusammenhang auferlegt werden – es ist ein Material mit Montage-Charakter.

In der inneren Unversöhnlichkeit der Momente scheint der Strawinskyse Neoklassizismus, der die Ordnung der Momente befiehlt, seinem Gegensatz, dem Schoenbergschen Zwölftonwerk, zu ähneln, welches in der Disposition des Ganzen die Spontaneität der Momente vertreibt. In der neueren Musik, sowohl in der seriell durchorganisierten als auch in der Zufallsmusik, hat sich der Umschlag ereignet von der negativen unwillkürlichen Isoliertheit der Momente in ihre vom Komponisten bewusst durchgeführte Isolierung, welche diese Momente, indem sie folglich von ihrer negativen Bindung befreit sind, einer neuen positiven dialektischen Bewegung zum Verwenden überlassen hat.

Indem der Komponist die geschichtliche Kontinuität durchbricht, die von dem Subjekt als Träger gesellschaftlicher Subjektivität gewahrt wurde (siehe die Einleitung), durchschneidet er zugleich die Verflochtenheit von Musik und gesellschaftlicher Realität. Diese Verneinung der gesellschaftlichen Realität ist gesellschaftlicher Art. Sie stellt vor allem die Reflexion der verneinenden gesellschaftlichen Allgemeinheit dar, die Negation durch das Ich der das Ich negierenden Gesellschaft. Sie ist die Reaktion, das negative Verhalten des Individuums gegen die Gesellschaft, eines Individuums, das von sich aus kollektive Verbindlichkeit zu stellen versucht.

Der Komponist stellt der gesellschaftlichen Realität das individuelle Kunstwerk als Autorität gegenüber, als autoritär fixiertes so-und-nicht-anders-sein. Es ist dies die Autorität des Entlehnten, des vom Komponisten mit der Geste der Selbstverständlichkeit wiederholt aufgenommen herrenlosen Gutes, des kollektiv Erfassten, das wohl individuell manipuliert sein mag; es ist dies die Autorität des Bestätigten, des Etablierten.

Die Reaktion erweist sich als Moment des Regredierens, als Regression in die Primitivität. Die Musik negiert sich selber als zivilisatorisches Moment, als Erscheinungsweise einer sich vollziehenden Zivilisation, um in eine Manifestation der Barbarei, eine handfeste Behauptung (Beharrung), eine Gewaltherrschaft von Klangformeln umzuschlagen, die in dem zwingenden, gleichsam mechanischen Ablauf keinen Widerspruch und nicht einmal eine einzige, auch nicht eine bloss momentane Mehrdeutigkeit duldet. Diese Musik macht nicht nur Gebrauch von schon gänzlich erfasstem Material, das sich als Gegebenheit aufdrängt und das, wo es der eigenen ehemaligen Dynamik entleert ist, als willenloses Objekt sich manipulieren lässt, sondern diese Musik schaltet rücksichtslos von vornherein die ehemalige Dynamik aus, wo von dieser ehemaligen Dynamik noch ein Geringes übriggeblieben sein mag. Wenn irgendwo eine Tendenz (als im-

manente Dynamik) im angewandten musikalischen Material wirksam geblieben ist, wird diese Tendenz aus prinzipiellen Gründen nie zu ihrer Verwirklichung im weiteren musikalischen Akt durchgeführt werden. Jede Entfaltung, die das objektiv Etablierte durch das subjektiv Etablierende zu ersetzen droht, jede Entwicklung, die objektive Sicherheit durch eine Zweifel ermöglichende Subjektivität zu ersetzen droht, wird brutal abgebremsst.

In der neueren Musik und besonders in der Pop-art-Musik hat sich die Anwendung herkömmlicher oder gar veralteter Rohmaterialien in ihrer Roheit oder in einer als Rohprodukt gestalteten Form weitgehend intensiviert und verallgemeinert; und das geschah in solchem Masse, dass die Musik, ihre eigene verweigernde Negativität vergessend, als positive sich darbietet mit einer Aufbietung toter Sprache, nicht aus sich selber lebenden, toten Materials. Indem diese Musik Klangdinge akzeptiert, die sich der fixierten Form unterwerfen, ist sie Zeugnis der gesellschaftlichen Verdinglichung.

Eben weil sie in den einzelnen Werken nicht mehr vorhanden ist, entfernt sich die immanente Dynamik auch aus dem Gesamtwerk als einer Reihe von einzelnen Werken. Eine wechselseitige, dialektische Identität der Werke wird also nicht länger aufgebaut. Was die Musiksprache anbetrifft, so wird nicht länger interne Kontinuität beabsichtigt.

Die Reihe als Kontinuum hat folglich nicht länger den Charakter einer Notwendigkeit. Sie ist bloss noch von einer externen, beliebigen Manipulation des Künstlers abhängig, welche keine innere Verbindung mit dem Material der früheren Werke aufweist. Der nicht dialektische Komponist bestimmt selbst den Wechsel von Stil und Sprache, etwa wie der Couturier den launenhaften Wechsel der Mode.

So wie die geschichtliche Dialektik in der Sprache und im einzelnen Werk ausser Kraft gesetzt wird, so setzt auch die von Strawinsky vertretene Tendenz des Komponierens das dialektische Verhalten von Hörer und Musik ausser Kraft.

Indem jene Strawinskysche Tendenz die Sicherheit des unanfechtbaren, unantastbaren Materials mit der Treffsicherheit des kompositorischen Zusammenreimens verbindet, ist sie, als Reflexion der Autorität des Unverwandelbaren, auch einer autoritären Hörer-Persönlichkeit besonders zugedacht. Im Gegensatz zur Schoenberg-Schule, die '... der gleichen Gewalt durch unbegrenzte Versenkung in sich selber, Durchorganisation teilhaftig zu werden hofft', und '... selbst Vollzug, vom Hörer mitvollzogen werden will' (S. 128), also einem 'expressiv-dynamischen Hörtyp' zugedacht ist, der 'aufs erfüllende Bewältigen der Zeit gerichtet ist und in seinen höchsten Manifestationen den heterogenen Zeitverlauf zur Kraft des musikalischen Prozesses umwendet', ist sie vielmehr dem

'rhythmisch-räumlichen Hörtyp' zugeordnet. 'Dieser gehorcht dem Schlag der Trommel. Er ist bedacht auf die Artikulation der Zeit durch Aufteilung in gleiche Maße, welche die Zeit virtuell ausser Kraft setzen und verräumlichen' (S. 182).

Die aktiv erlebende Perzeption wird ausgelöst und gefördert von einem dialektisch, subjektiv sich entwickelnden kompositorischen Gedanken, der das Material in zwingender zeitlicher Ordnung aus seiner eigenen Triebkraft entfaltet, und sich dabei bemüht um, einerseits, eine ausreichend grosse innere Entwicklung und Differenzierung der musikalischen Ereignisse, also Abstände (wie Pausen, Intervallspannungen, u.d.) zu erzeugen, an denen sich ihrerseits die Perzeption entfalten möchte, andererseits eine ausreichend grosse kombinatorische Dichte zu erzeugen, so dass der Hörer, eingespannt von den Zug um Zug sich entfaltenden musikalischen Kräften und von der Vielzahl der möglichen perzeptiven Verknüpfungen in eine Konfliktsituation gebracht, zur mitvollziehenden kritischen Reflexion genötigt wird.

Die reaktiv nacherlebende Rezeption wird durch die autoritär fixierte Aneinanderreihung von in sich statischen und in der Zeitfolge vertauschbaren Klangereignissen bewirkt, von denen die Perzeptionszeit völlig ausgeglichen ist. Der Hörer wird nicht eingespannt, sondern vielmehr wird er durch die Klangobjekte, die sich bloss mit ihrem unanfechtbaren Dasein behaupten und rechtfertigen, in eine total eindeutige Situation eingegliedert, welche die mitvollziehende kritische Reflexion ausschliesst. Jede der beiden Tendenzen des Komponierens hat sich in der neueren Musik durchgesetzt. In neuester Zeit freilich sind beide zu einer neuen dialektischen Bewegung zusammengebracht worden.

Die kritische Reflexion fördernde Tendenz hat sich neu durchgesetzt bei den Komponisten, die sich, auf die Vorgegebenheit (Präformiertheit) musikalischer Sprache verzichtend, doch dem freigesetzten Material nicht kritiklos unterworfen haben, sondern die mittels Herstellung neuer, vielfach dialektischer Identitäten im elektro-akustisch erzeugten oder transformierten Material oder mittels Herstellung von Identitäten, die entstehen aufgrund eines Zusammengehens eben dieses Materials mit dem instrumental und vokal erzeugten Material, zum Aufbau neuformierter Sprache beizutragen versuchen, damit der Hörer zur Herstellung von neuen Klassifikationen veranlasst wird, welche den Perzeptionsakt strukturieren. (Etwas Analoges in bezug auf die Behandlung von verbaler Sprache kann man bei denselben Komponisten feststellen: während sie auf die akustische Präformiertheit und die semantische Vorgegebenheit der Sprache verzichten, versuchen sie – ausgehend von dem freigesetzten phonetischen Material und hier auch vielfach durch dialektische Verknüpfung mit nicht phonetischem Material-neue semantische Identitäten aufzu-

bauen).

In ihrer Bemühung, die Komposition nicht als ein unveränderliches Phänomen dem Hörer aufzuzwingen, haben einige Komponisten, welche die kritische Tendenz vertreten, die Mehrdeutigkeit strukturalisiert, indem sie sie nicht (nur) auf die konkrete augenblickliche Perzeption, sondern (auch) auf die Totalität von verschiedenen möglichen vorgeschriebenen Realisationen bezogen haben. Diese strukturelle Mehrdeutigkeit hat, indem sie sich bald zu einer absoluten Vertauschbarkeit von Strukturen ausgedehnt hat, die ursprüngliche Dynamik gefälscht und zum Umschlag von subjektiver kritischer Substituierung, durch die Normierung ihrer objektiven Voraussetzung in der kompositorischen Struktur, in eine objektive kritiklose Substituierbarkeit geführt.

Die Tendenz, welche die kritische Reflexion abzubremsen versucht, hat sich auf dreierlei Weise neu durchgesetzt. Auf die kritiklose Anwendung von historischem Material in erstarrten Formeln habe ich schon hingewiesen – ich komme noch darauf zurück.

Das Ausser-Kraft-Setzen der Zeit, das dem Hörer jeden Grund zur kritischen Mitvollziehung des kompositorischen Verlaufs entnimmt ist Folge nicht nur der Aufteilung in gleiche Mass-Einheiten (s. oben), sondern auch des totalen Ausgleichs durch diffuse Ausfüllung der Zeit.

Dies trägt sich zu in einigen Kompositionen Ligetis (u.a. Apparitions und Atmosphères), wo in sich ruhende Klangtotalitäten, woran sehr viele Klangfarben und Tonhöhen gleichzeitig beteiligt sind, in äusserst langsamer (und in perzeptierender Artikulation nicht nachvollziehbarer) innerer Verwandlung, erst recht die völlig ausdrucks- und intentionslose Gleichgültigkeit ermöglichen, die das Zeitbewusstsein ausschaltet durch die absolute Verräumlichung der Musik, die keine Ereignisse, keine Konturen und Gestalten, sondern nur Zustände kennt in einem unbevölkerten Raum, der die Subjektlosigkeit der verwüsteten Gesellschaft reflektiert.

In diesem Raum vermag der Hörer ja seine Subjektivität nicht zu artikulieren; der Hörer ist nur imstande, seine Subjektivität in diesem Raum zu projizieren.

An dieser bei Ligeti doch auf der assoziativen Ebene noch wirksamen Freiheitsgewährung misst sich das zweifach reaktionäre Verhalten eines Penderecki z.B., der den ebenfalls kaum artikulierten Geräuschflächen seines Threnos z.B., einen autoritär auferlegten, programmatisch-propagandistischen Sinnzusammenhang zuschreibt, der nur eine aussere Beziehung zur musikalischen Struktur hat.

Das Verfahren Ligetis ist die Systematisierung einer Technik der Berausung, die in weitem Umkreis Exponenten gefunden hat. Sie bedient sich zur Abschwächung oder gar Aufhebung des kritischen Bewusstseins

entweder der Eskamotierung der Zeitperzeption durch die Anwendung von Tönen, welche die Gegenwartsdauer von etwa 8 Sekunden überschreiten, oder einer Folge von bloss lang ausgehaltenen und (daher) in ihrer zeitlichen Abfolge unvorhersehbaren Tönen (wie etwa aus den Arbeiten Morton Feldmans ersichtlich ist), oder der Eskamotierung der Differenzierungskapazität des Hörers durch das 'sempre fortissimo', das ohrenbetäubende Schreien, hinter dem einige Komponisten – die aus Unvermögen die elektroakustischen Mittel herangezogen haben – auch die Dürftigkeit der kompositorischen Ausarbeitung zu verstecken versuchen.

In jüngster Zeit sind die beiden ausführlich erwähnten Tendenzen des Komponierens, die des blossen Exponierens und die der durchgeführten Materialverarbeitung von Autoren wie Berio und Stockhausen in ganz unerwarteter und doch wirksamer Weise zusammengebracht und zueinander in Beziehung gesetzt worden, eine Beziehung woraus sich gleich eine neue dialektische Wechselwirkung entwickelt hat. Aus dem gleichzeitigen Zusammengehen präfixierter Formeln (wie z.B. Volkslieder oder Hymnen) mit musikalischer Sprache, die aus der Immanenz des selektierten Materials subjektiv hergestellt wird, ergibt sich ein neues kritisches Modell: die kritische Reflexion, indem sie sich mit der subjektiv hergestellten Sprache beschäftigt, bezieht auch die Formeln selbst in diesen kritischen Prozess mit ein. Auf diese Weise tritt die kritische Reflexion in eine neue weitere Dimension ein, in der dasjenige was seinem Wesen nach nicht in Frage kommt, namentlich die historisch fixierten Formeln, von seiner Bewegung aus erneut in Frage gestellt wird.

In der neoklassizistischen Phase hat sich das kompositorische Subjekt, wie wir feststellten, der eigenen Ausdrucksmöglichkeit beraubt durch die Durchbrechung der geschichtlichen Kontinuität und, wenn es noch nötig war, durch den Abbau der einst in das musikalische Material eingeschriebenen Intentionen.

Dieser Tendenz zur Befreiung der musikalischen Sprache von ihren historischen Implikationen hat der Eintritt der Technologie, der elektronischen Klangerzeugung und Klangtransformation, mächtig geholfen, indem sie das Klangmaterial als Ganzes bis in die intentionslosen gleichsam vorgeistigten Schichten freigelegt hat.

Der 'Vereidigung der Musik auf die Physis', ihrer Reduktion auf die Erscheinung, die als objektive Bedeutung vorausgesetzt, nicht als Träger subjektiver Bedeutung angeboten wird, wohnt nun die Grundlage zur Systematisierung inne.

Die Trennung von Material und Verfahrensweise, die sich auch schon in der Schoenberg-Schule durch die Abstrahierung der Regeln und durch die Aufnahme archaischer Variationstechniken in das Zwölfton-Arsenal

behauptet hatte, kann nun ungehindert durchgeführt werden. Prozess und Erscheinung, die schon in der Zwölftonmusik (welche als Resultat von Prozessen erscheint, die selber nicht hörbar gemacht werden) getrennt worden waren, werden in der materialgerecht ausgearbeiteten elektronischen Musik, indem die Prozesse das Phänomen im physiologisch unterschwelligem Bereich präformieren, in bezug auf die Perzeption völlig entfremdet.

Damit erreicht die hypo-kritische Tendenz der europäischen Musik, welche dazu führt, die Arbeit ins Phänomen oder hinter das Phänomen zu verstecken, ihren Höhepunkt. Hier setzt gleich die dialektische Gegenbewegung ein, die Bewegung, die darauf zielt, das Phänomen durchsichtig und die ihm zugrundeliegende Arbeit in ihrem konstitutiven Moment offenbar zu machen: in dem sogenannten Instrumentaltheater, sowie in der 'live electronic music' hört und sieht man, dass Arbeit das Phänomen macht und wie sie es macht. Diese Akzentuierung der materiellen Arbeit wird noch verschärft durch die Kombination dieser Arbeit mit dem entgegengesetzten Pop-art-Verfahren, wo präfixierte musikalische Objekte (wie z.B. Kurzwellen-Sendungen, bei denen also die Arbeit als konstitutives Moment nicht nur unersichtlich, sondern sogar auch nicht einmal mehr notwendig ist) als etwas Abgeschlossenes gleich dem ästhetischen Konsum überlassen werden.

Zur Einsicht in den Unterschied zwischen dem Phänomen und der Arbeit hat auch die ständige Komplexifikation der technologischen Mittel der Musik beigetragen, die zunehmende Tauglichkeit (etymologisch: Virtuosität) also der instrumentalen Vermittlung des kompositorischen Gedankens, ein Aspekt des bürgerlich-rationellen Instrumentalismus, der den Gedanken immer mehr von seiner Realisierung verfremdet hat. Der Instrumentalismus ist von den elektroakustischen Mitteln zu seinem Höhepunkt geführt durch die Verabsolutierung der geistigen Arbeit in der Computer-Converter-Kompositionstechnik, und zugleich auch in der direkt materiellen Arbeit an dem Magnetband abgebremst.

Die instrumentalistische Entwicklung, die in der arbeitsteiligen Spezialisierung des ausführenden Musikers, im Solo-Spiel und im solistisch aufgeteilten Orchester-spiel objektiviert worden war, ist in der extremen instrumentalen Spezifizierung, wie sie in der durchorganisierten seriellen Musik sich zuträgt (etwa in den 'Zeitmassen' Stokhausens) zu Ende gedacht und gleich abgelöst von einer entfetischisierenden Gegenentwicklung, die die Instrumentaltechnik entfunktionalisiert und entsakralisiert hat, indem sie die einzelnen Instrumente von ihrer ausschliesslichen Funktion, die von der geschichtlichen Genese bestimmt war, loskoppelt (z.B. das Anschlagen des Klangkörpers eines Saiteninstrumentes), und indem sie den ausführenden Musiker als allgemein agierendes Subjekt, das auch

mit anderen Mitteln als nur seinem eigentlichen Instrument und am Ende mit vielen Klangkörpern sich auszudrücken vermag, in seiner integralen Persönlichkeit wiederherzustellen versucht.

Der Abbau der Intentionen, also der Besetzung des musikalischen Materials mit semantischem Gehalt hat sich verallgemeinert durchgesetzt in einer Formalisierung. Diese Formalisierung ist zur Notwendigkeit geworden, indem sich die Programmierung (für Computer-Musik) nur auf formale Operationen beschränkt.

Der Abbau der Intentionen, d.h. die Reduktion der Material-Elemente auf ihren Signal-Charakter, ist von seinem Komplement negativ ergänzt worden, namentlich von der Unmöglichkeit, von den Signalen aus zum Aufbau neuer Zeichen (oder gar zu Erinnerung an alte Zeichen) zu kommen. Diese Unmöglichkeit wird gewahrt von der kompositorischen Konzentration auf die separaten Material-Elemente als solche und von ihrer Festlegung auf die monadische Beziehungslosigkeit, gegebenenfalls mittels der tatsächlichen zeitlichen Isolierung der einzelnen Signale innerhalb der Reihenfolge.

Die Durchbrechung der geschichtlichen Kontinuität und der durchgeführte Abbau der Intentionen haben das Klangmaterial in seiner Totalität als Vorrat vorgeformter und nicht vorgeformter Stoffe dem Komponisten zur Verfügung gestellt. Auch das Zitat ist zur blossen Material-Exponierung herabgesetzt. Als Separates hat es seine Autorität eingebüsst. Es stellt bloss noch die reflektierte Autorität des willkürlich Fixierten dar. Die 'Musik über Musik' des Neoklassizismus und der folkloristischen Tendenz, in der historisch isolierte musikalische Sprache verarbeitet wurde, ist zur 'Musik mit Musik' herabgesunken, die historisch isolierte konkrete Fragmente, die gleichsam durch doppelte Anführungszeichen voneinander getrennt sind, aneinanderreihet. Die Montage, die als Folge des Unterbleibens der inneren und wechselseitigen Verbindungsmöglichkeit von historisch isolierten Materialien aus einem formal funktionellen Bedürfnis entstanden ist, ist zur selbstzweckdienlichen Technik geworden.

(In einigen Fällen jedoch: in einigen Arbeiten Berios und Pousseurs z.B., wird das Zitat einer materialimmanenten aber historisch transzendenten Entwicklung zugrunde gelegt.)

In bezug auf die freigelegte Materialtotalität ist es schliesslich belanglos und irrelevant, ob die Materialien von vornherein vom Komponisten der Komposition zugeordnet und integriert worden sind, oder ob einige der Materialien oder gar alle zufällig während der Aufführungszeit vorhanden sind oder sich irgend wie einstellen. Damit hat die neue Autorität: der Zufall, ihren Eintritt gemacht, jene Autorität die zum ersten Male der Amerikaner John Cage sich angemasst hat, ihr unbedingte Folg-

samkeit bezeugend.

Die formalisierte, d.h. der semantischen Interpretation gegenüber gleichgültig sich verhaltende Sprache einerseits, und das zufällige Material andererseits treffen zusammen in der Ausschaltung des kompositorischen Subjekts. Es wird ihm unmöglich, anhand der eigenen Sprache, des eigenen Materials Protest einzulegen, sich gegen die eigene Eingliederung zu wehren, sich überhaupt gesellschaftskritisch zu behaupten. Die Unschädlichkeit des Protests, ist gerade zur Unmöglichkeit des Protests herangewachsen, zur Impossibilität eines Protests, der sich im Strawinskyschen Neoklassizismus parodierend oder karikierend auf die formeln der Vergangenheit bezog; es ist ein Scheinprotest, der in der heutigen Pendereckischen Reaktion – getrennt sogar von der idiomatischen Immanenz – ganz äusserlich sich erhebt als ein sentimentales Klagelied, das sein Objekt in die sichere historische Distanz zurückwirft, so dass sich jeder Spiessbürger mit Hiroshima und mit Auschwitz versöhnen kann.

Die Kapitulation des in geistigem Protest sich bestätigenden Subjekts hat die kompensierende Agitation des 'happenings' in die Wege geleitet, wo die Negation der Ideologie in Ideologie umschlägt, in eine Ideologie der zum Selbstzweck, zum brutalen bloss physischen Dasein gewordenen Aktion. Hier sind die sprachlich gestaltete Negativität und Verweigerung zur Parole entartet: die Verpflichtung hat sich zum Gebot veräusserlicht und der Horror vor dem künstlerischen Schein und Ornat läuft auf ästhetische Scheinrealität aus.

Indem die Musik als Gehalt zu einer sozusagen gelähmten Widerspiegelung der lähmenden gesellschaftlichen Realität herabgesetzt ist, versucht sie als Tat in der Aktualisierung diese Lähmung abzuschütteln. Ihre Bedeutung als Symbol wird fast völlig von ihrem Symptom-Charakter abgelöst.

In extremen Fällen wird die musikalische Kommunikation zur Mitteilung des bloss inhaltlichen Aktes: nicht dasjenige, was vom Akt erzeugt (Schall), zustandegebracht wird ('musiksprachlicher' Zusammenhang), ist Gegenstand der Kommunikation, sondern der Akt als solcher. Kommunikation ist dann: Transposition eines Verhaltens und – in gewissen Fällen – der symptomatischen Bedeutung des Verhaltens – als Symptom ist der musikalische Akt unter Umständen noch symbolisch. (Infantilistisches Verhalten kann z.B. im musikalischen Akt symbolisch wirksam werden: geistige Deutung einer infantilisierenden sozial-künstlerischen Situation, Protest gegen die Unmöglichkeit des Protestes).

Die als Akt verselbständigte Musikausführung entzieht sich nicht notwendig der Kritik als unmittelbarer Reflexion, als (musik)sprachlicher Mitvollziehung, wohl aber der Ausführungskritik als literarischem (verbalem) Niederschlag. Indem der Musikakt, als subversives Moment sich

also der Musikkritik, als Notierung gleichsam an der Konzertbörse, entzieht, ist er selbst als Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft zu deuten.

Der Versuch, die Spontaneität des Musikkomponierens durch die des mehr oder weniger improvisatorischen Musikspielens zu ergänzen oder gar zu ersetzen, dieser Versuch, der mit der Verselbständigung des Ausführungsaktes zusammenhängt, bedeutet für den Komponisten eine neue Erscheinungsform der Entlastung (wovon eben schon die Rede war): es handelt sich hier nicht mehr um die Entlastung von der subjektiven Verpflichtung (Entlastung entweder auf den Automatismus eines Verfahrens, oder auf die autonome physikalische Entfaltung des Materials oder auf dessen assoziative Wirkungen), sondern um die regelrechte Entlastung von der objektiven sozialen Funktion, vom funktionellen Verhältnis zum Ausführenden und zum Publikum.

Die Neustrukturierung dieses Verhältnisses zwischen dem Komponisten und den Ausführenden hat nicht die erhoffte Erneuerung der dialektischen Dynamik herbeigeführt. Die erwartete Durchbrechung der autoritären Erstarrung musste misslingen, weil die kompositorische Haltung notwendigerweise den Ausführenden in eine von drei extremen, nicht miteinander in Beziehung zu bringenden Situationen zurückdrängt, seine Interventionsmöglichkeiten auf einige bedingte Reflexe festlegt und ihn wenn nicht zur agitatorischen so doch zur geistigen Immobilität, also zur dialektischen Unwirksamkeit verurteilt. Entweder gründet der Komponist die Beweglichkeit der Komposition auf die serielle innere Variabilität und wechselseitige Vertauschbarkeit der Strukturen und setzt somit den Eingriff des Ausführenden mit dem virtuellen einer mechanistischen Permutation gleich, so dass die totalitär determinierte Geschlossenheit des Totalgebildes des Werks nicht gefährdet wird, so dass auch hier kein einziges Element der potentiellen Totalität der 'Gegenseite' übriggelassen wird, und die Kritik schliesslich im Konzept steckenbleibt; oder er veranlasst den Ausführenden bloss zur zeitlichen Exponierung des vorgeschriebenen Materials, wobei ihm (dem Ausführenden) kein durchstrukturierender Eingriff erlaubt, also keine wirklich geistige Tätigkeit ermöglicht wird: entweder beschränkt sich das Material auf etwas allzu Elementares, woraus überhaupt keine Dynamik zu entstehen vermag, oder die Ausführenden werden (wie z.B. in einigen Arbeiten Christian Wolffs) bloss als Reaktionszentren eingesetzt, in Gespanntheit auf ihre respektiven 'cues' geistig isoliert; oder der Ausführende wird ganz und gar dem Zufall, d.h. der Macht des Schicksals überlassen: es ist ja klar, dass dies eine Rückbildung des subjektiven Geistes bedeutet.

Das spezielle Einspannen der Interpreten, das die Komponisten in vielen Formen heute anstreben, vermag deshalb nichts an der allgemeinen

Erstarrung der Musik (Musik als subjektiv kritisches Modell) zu ändern. Vielmehr sind sowohl ausführendes als auch kompositorisches Subjekt auf sich selbst zurückgeworfen, als absolute Monade abgesondert worden. Die Einsamkeit des Autors, die schon in der expressionistischen Geste evident war, ist auch die des Ausführenden geworden, der inmitten der Ausführenden in gemeinsamer Einsamkeit, wie das Subjekt inmitten der durchorganisierten Gesellschaft, mit seiner 'Stimme' allein ist, die ihn fesselt, indem sie ihm die Freiheit vortäuscht: dasjenige was sie ihm als wählendem Einzelnem gestattet, entfremdet ihn dem musikalischen Gesamtergebnis der Ausführung, weil dadurch sein Anteil am Ganzen für ihn selbst rationell unkontrollierbar ist.

Von seiten einiger Komponisten ist der Versuch, aus der Einsamkeit auszubrechen und den Abstand zum Hörer durch die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, die Verallgemeinerung der Geste in einer Art 'action composing' (wie z.B. in Arbeiten Earle Browns) zu überbrücken, in eine Bestätigung der Einsamkeit, die nicht zu besiegen ist, übergegangen. Diese Tatsache darf man der Unverbindlichkeit, dem unzureichend artikulierten, wie Schrei anmutenden Charakter der in sog. impliziter Notation niedergeschlagenen Ausbrüche zuschreiben.

Aus der individuellen Isolierung des Subjekts kann der kompositorische Akt den Komponisten nicht befreien, solange die Individuation ihre eigene von ihr selbst objektivierte Ohnmacht nicht überwindet. Das künstlerische Individuationsprinzip hat sich selbst, in der von seiner eigenen Absolutierung herbeigeführten Hyper-Organisierung, in der Totalität der Ordnung erstickt, oder in dem dialektisch eingestellten Gegensatz der totalen Unordnung verloren.

Dadurch hat das kompositorische Subjekt nicht nur sich selbst, sondern auch den Hörer als Subjekt isoliert, das die intentionslosen, formalisierten Strukturen, die ihm vom Komponisten vorgeführt werden, von sich aus intentionalisieren und semantisieren soll.

Wenn man von dem Grundsatz ausgeht, dass die Musikgeschichte das Ergebnis ist der dialektischen Wechselwirkung zwischen den objektiven Produktivkräften (Material, Verfahren, Idiomatik) und den subjektiven Produktivkräften, so sieht man sich (in der heutigen Lage) einer Erstarrung dieser wechselseitigen Bewegung gegenübergestellt, Erstarrung die eben durch die reziproke Bewegung entstanden ist, weil der schöpferische Eingriff durch die von ihm geforderte weiterschreitende Differenzierung die Autonomie der Technik immer mehr gefördert hat, bis die subjektive Aktualität von der technologischen Wirkung völlig abgelöst werden konnte. Diese Divergenz ist der Krisis teilweise analog, vor allem weil die fortschreitende objektive Komplexifizierung der technisch-musikalischen Produktivkräfte von einer zunehmenden Entkräftung des Subjekts (Sub-

jekt als reale kritische Instanz) begleitet worden ist, so dass die wechselseitigen Kräfte nicht wieder aus der Trennung befreit werden und nicht zur reziproken dialektischen Auseinandersetzung geraten können. Die letzte Phase der dialektischen Wechselwirkung jener Produktivkräfte hat sich entwickelt, wenn sich an dem verallgemeinerten permutationalen Serialismus der Umschlag ereignet von höchster Differenzierung in blasse Gleichmässigkeit von äusserster Dynamik in Statik, von ausnahmsloser Ordnung in Chaos, von der total kontrollierten Rationalität der Komposition als Gefüge von Elementen und Teilen in Irrationalität des Ganzen, dessen ästhetische Richtigkeit sich in der unmittelbaren Erfahrung nicht mehr kontrollieren lässt.

Auf die letzte Phase folgt 1) die Wiederherstellung einer Art Dynamik, die jedoch nur als virtuell zu charakterisieren ist, weil sie sich nicht in der unmittelbaren einmaligen musikalischen Realität ereignet, sondern in der Gesamtheit, in dem Vorrat der in die Partitur eingetragenen Vertauschungsmöglichkeiten (Varianten) verzeichnet wird (cfr. die Arbeiten Pousseurs, Stockhausens, Boulez' aus den Jahren 1957-58); 2) die Regression in ein erneutes Verfahren der grammatisch-formalen Unterordnung, in eine formale Wieder-Hierarchisierung (die die Gleichschaltung der Material-Ebene kompensieren soll), wie sie etwa Boulez in seiner dritten Klaviersonate vornimmt; 3) die Aufnahme der deterministischen Ordnung – mittels einer neuen umfassenderen Logik – in die übergeordnete Ebene der Stochastik, wie sie von Xenakis um 1955 vorgenommen wurde.

Diese drei Simultanstadien haben nichts Wesentliches an demjenigen geändert, was die Musikproduktion heute ist: sie ist nämlich eine Permutation, eine selbstlogische Aneinanderreihung, die 'bloss in Zeitfolge exponiert was dem Sinne nach simultan ist', Aneinanderreihung von Erscheinungsweisen einer ständig gleichen ausgeglichenen offenbar unüberschreitbaren Totalität.

Die Permutation bildet einen Gegensatz zur Vorphase der Variation, die ja ein allmählicher Eingriff in ein Gesetztes war, das selbst eine Selektion aus dem totalen Materialbereich darstellte und sozusagen ein Ausschnitt war, der in seiner Begrenzung die Möglichkeit einer Überschreitung der Grenze implizierte.

Es hat den Anschein, als ob 'die dialektische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Zeitverlauf, die das Wesen aller grossen Musik seit Bach ausmacht(e)' (S. 173) als ästhetisches Kriterium ausser Kraft gesetzt oder zumindest sozusagen eingeklammert worden ist. Die innere Dynamik des einzelnen Werkes ist dadurch zum Halt gebracht, aber eben deshalb ist auch die Dynamik des kompositorischen Gesamtwerkes, und die der allgemeinen Stilgeschichte zum Stillstand gebracht.

In dieser Hinsicht ist die sog. historische Akzeleration, die sog. beschleunigte Stilentwicklung, welche sich im jüngsten Jahrzehnt vollzogen habe, bloss eine Täuschung. Wenn von Akzeleration überhaupt die Rede sein kann, so auf jeden Fall nur von einer in sich selbst kreisenden Akzeleration.

Das Subjekt tritt zurück, weil der Funktionsraum ihm versagt ist, und die Parole der Partizipation, des Mitmachens der ausführenden Musiker und des Publikums soll den Verlust des echten, innerlich-dialektischen Eingriffs ersetzen. Die Uebereinstimmung mit der allgemeinen sozialen Situation ist unverkennbar.

Die immanente Entwicklung des Materials hat sich selbst zu Ende geführt und aufgehoben. In der allseitigen Gegenwart der Material-totalität gibt es keinen historischen Stand des Materials mehr.

Diese (Adornoschen) geschichtlichen Konzepte sind von der Akkumulation der geschichtlichen Wirkung überholt worden.

Aufgrund der Tatsache, dass alle Materialstände zu einer in sich geschlossenen Gesamtheit herangewachsen sind, aufgrund dieser Wirkung also ist auch ein anderer wichtiger, herkömmlicher Begriff, der des 'Métier', das Kennntnis und Beherrschung des jeweiligen historischen Materialstands voraussetzte, gänzlich abgeblasst. In dieser a-historischen Situation, wo das Subjekt keinem historischen Fortsetzungszwang Folge leisten kann (vorausgesetzt, dass das Subjekt eindeutig einen solchen Zwang erfahren könne!), hat das Konzept des Experiments erst recht seinen Platz, das sich nur durchsetzen kann, wenn die technischen Produktivkräfte in solchem Masse von den subjektiven losgelöst sind, dass sie sich separat, (d.h. einerseits als Material und andererseits als Verfahrensweisen) und in reziproker Unabhängigkeit manipulieren lassen und dass sie in einem neuen Zusammenhang einem unvorhergesehenen Ablauf überlassen werden können.

Wenn in der Kunst überhaupt wahrhaft, tatsächlich experimentiert wird, so dürfte man sagen, nicht dass der Künstler mit den technischen Produktivkräften experimentiert, sondern vielmehr das von den technischen Produktivkräften mit dem Künstler experimentiert wird.

Technologische Einheit hat (in den besten Fällen) die ideelle Einheit ersetzt. Die Komposition entwickelt keine Ausgangsidee, an deren Entfaltung sich die Stimmigkeit des ganzen Gebildes misst, wohl zeigt sie Aspekte einer undefinierten, bestenfalls nur aus der Gesamtheit dieser Aspekte definierbaren Idee, an der die ästhetische Stimmigkeit also erst nachgeprüft werden kann.

Die Komposition verzichtet also weitgehend auf jegliche innere selbstgestellte Autorität – immerhin ist sie als Ganzes Reflektion der äusseren

Autorität – und jegliche Hierarchie.

Sie zeigt Musik vor ohne Geschichte, ohne Reminiszenzen, weil sie in jedem Augenblick die Totalität vergegenwärtigt. Als stetig selbstreproduzierendes Vervielfältigungsverfahren ist sie eine Darstellung der Ungleichheit des Gleichen, der absoluten Identität des Nicht-Identischen.

Die Konzentration entweder auf ein absolut vorwaltendes System – sei es ein systematisiertes Verfahren, sei es den Zufall als System –, oder auf ein äusserst beschränktes, in all seinen Verwandlungen immer sich selbst repräsentierendes Material, eine Konzentration also, die in beiden Fällen keinerlei Abweichung, keinerlei Anwendung des Variationsprinzips erlaubt, reflektiert das Zusammendrängen der (in ihrer Allgegenwärtigkeit jede Subjektivitätsäusserung lähmenden) vereinheitlichten Produktions- und Verwaltungskräfte in der 'konzentrationären' Gesellschaft.

Es hat den Anschein, als ob die Musik in einem undialektischen Materialismus steckenbleibt.

Die zu Ende geführte immanente Entwicklung kann man nicht an einem beliebigen rückständigen historischen Stand des Materials wieder anfangen lassen.

Bis jetzt hat sich die Irreversibilität der historischen musiksprachlichen Entwicklung (seit der Renaissance) als eine Aufnahme in immer höhere Gestalten des Komponierens erwiesen.

Das Neue konnte jeweils nur mittels der Kenntnis des Vorangegangenen verständlich werden.

Angesichts der dialektikfeindlichen Erstarrung, wozu diese dialektisch fortschreitende Integration geführt hat, soll jetzt einmal freilich der Zyklus unterbrochen werden durch den Verzicht auf jegliche historisch implizierten Materialien.

Die Abweisung jedes als dem Vorangegangenen zugehörig erkennbaren Zeichens entzieht das Material der objektivierten, verdinglichten kollektiven Autorität. Zwar geht auch die Abweisung vorläufig auf Kosten der Selbstbestätigung des kompositorischen Subjekts, sie ist aber eine musik-ästhetische Option in bezug auf die gesellschaftskritische Rolle der Musik, und schliesslich ist sie, wenn das schöpferische Subjekt erhalten werden soll, überhaupt die einzige Alternative.

Die gegenwärtige allgemeine musikalische Situation enthält also in den Elementen selbst ihres Dilemmas auch die Elemente der Lösung. Sie bietet in dem Nebeneinander von äusserster Reduktion und äussert komplexer superstrukturierender Integration einen starken Ansatz zu einer erneuten Dialektik, insofern freilich beide Tendenzen, die simplifizierende wie die komplexifizierende als Ausgangspositionen anerkannt werden können. Eine derartige Anerkennung widerspräche freilich dem traditionellen Begriff der historischen Irreversibilität. Durch die Anerkennung

könnten die beiden oben erwähnten Tendenzen als gleichwertige musikästhetische Optionen wieder zur dialektischen Wirksamkeit gebracht werden.

Wenn man Adornos eigenes dialektisches Konzept als Instrument einer geschichtsphilosophischen Musikästhetik weiterhin handhaben will, so soll man also seine impliziten Ausgangspunkte (s. S. 2.) bewusst explizite entfalten und als Optionen kritisch in den Vordergrund stellen, damit in dieser Weise die von Adorno abgeschlossene Möglichkeit zur Alternative wieder offengelassen wird.

Das Existieren einzelner 'historischer Stände des Materials' ist in der direkt vorhandenen Totalität der 'technischen Produktivkräfte' aufgegangen. Die Forderung, die an den Komponisten gestellt wird und die ihm diktiert, nur mit dem jüngsten (d.h. eben nur mit dem fortgeschrittenen, höchstentwickelten) 'Stand' zu rechnen, ist dadurch sinnentleert geworden. Der Komponist kann sich 'in dialektischer Auseinandersetzung' innerhalb oder ausserhalb der Zeit aufstellen, innerhalb aber auch ausserhalb der Adornosch- linearen Geschichte.

M. a. W.: Adornos Dialektik, die man 'axiologisch materialistisch' nennen könnte, denn Adorno akzeptierte nicht die zwei historisch wirklich vorhandenen musikkreativen Gegebenheiten als *Pole einer Dialektik*, sondern er bezog jede *einzelne* Gegebenheit dialektisch auf einen (autoritär?!) gesetzten Soll-Wert – eine solche Dialektik soll zu einer wahrhaft – historisch materialistischen Dialektik umgebildet werden.