

Reinhard Kapp

NOCH EINMAL: TENDENZ DES MATERIALS*

Für Adolf Nowak

Das so benannte Theorem bildet eines der Kernstücke von Theodor W. Adornos »Philosophie der neuen Musik«. Durch eine Reihe von Mißverständnissen hat es einmal eine bedeutende Wirkung gehabt und erlebt derzeit wieder einmal eine Krise. Im Namen des musikalischen Materials ist über den jeweils avanciertesten Stand der Technik verhandelt worden; nach dem neuerlichen Zerfall des so verstandenen 'Materials', da als Teil der jüngsten Tendenzwende die Befreiung von der Tendenz proklamiert wird, ergreife ich die Gelegenheit, den sachlichen Gehalt jenes Theorems zu rekonstruieren, unter dem die Komponisten und wohlmeinenden Kenner wie unter einem Alpdruck beschwert gewesen zu sein, von dem befreit sie endlich aufatmen zu können versichern. Die 'akademische' Rezeption war stets eine außermusikalische. Statt jedoch einen (positiv oder negativ besetzten) literarischen Programmpunkt zu bilden, sollte dieses Zentrum der Adornoschen Musiksoziologie dazu veranlassen, das material Spezifische der Musik auch materialspezifisch zu behandeln.

Ich beschränke mich in der Hauptsache auf eine Kommentierung des Abschnitts, der mit »Tendenz des Materials« überschrieben ist und die Hauptbegriffe exponiert. Die Verständigung darüber beginne ich bei MATERIAL, Werkstoff. Von Materie ganz allgemein unterscheidet sich Material einmal als bestimmter Stoff, dann als Stoff für eine bestimmte Tätigkeit. Nicht erst durch das In-die-Hand-Nehmen wird es zum Material, sondern es ist bereits bearbeitete Materie, und so steckt der Stand der Technologie (der Produktivkräfte) von vornherein darin. »Naturmaterial« bezeichnet insofern einen Widerspruch in sich und erscheint quasi in Anführungszeichen (*Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften* 12, S. 39). Nehmen wir als Gängigstes Baumaterial, so ist der Stein schon gebrochen, behauen, vielleicht poliert; der Boden bereitet, das Holz kultiviert, gefällt, geschält, transportiert, zersägt, geschnitten in Balken und Bretter. Wie weit man auch in die menschliche Früh- und Urgeschichte zurückgeht, es bleibt menschliche Praxis, die Materie in Material verwandelt hat, solange überhaupt von Bautätigkeit die Rede sein kann. In das Material ist stets schon Erfahrung im Umgang mit ihm eingegangen, wie umgekehrt verschiedenen Bearbeitungsverfahren verschiedene Bautechniken entsprechen mögen.

* Aus: Reinhard Kapp (Hsg.), Notizbuch 5/6. Musik, Berlin – Wien 1982, S.253ff.

Diesen 'gewöhnlichen' Begriff übernimmt Adorno und versucht lediglich, ihn nicht metaphorisch, sondern 'materialistisch' zu verwenden, die Historizität an ihm für die Musik in Anspruch zu nehmen.

Also MATERIAL, MUSIKALISCHES MATERIAL. Auf die lange (und stolze) philosophische und musiktheoretische Ahnenreihe dieses Begriffs muß hier nicht eingegangen werden. »Material der Musik« klingt, als ob sich die Musik in sich ihr Material schaffen, sich aus ihrem Material erschaffen wollte. Aus dieser Immanenz springt Adorno heraus und redet zunächst von den musikalischen MITTELN, dem Material in der Hand des Komponisten, dann vom KOMPOSITORISCHEN Material (38). Der Komponist wird eingeführt, um sogleich ganz empfindlich beschränkt zu werden. Die ihm »verfügbaren Klänge« stellen vielmehr Anforderungen an ihn, ihre Zahl ist jeweils begrenzt. Damit ist dem »Tonmaterial« kein »ontologisches Eigenrecht« zugesprochen (39), aber man kann darum doch nicht freien Gebrauch von ihm machen. Die reaktionäre Argumentation, daß »alle Musik« sich an den Dreiklang als Grundbedingung »binden müsse«, akzeptiert dieses Eigenrecht ebensowenig, sondern verbirgt hinter der ontologischen Maske die Annahme völliger Kontingenz. Nicht »an sich« richtet das Tonmaterial seine Forderungen an das Subjekt; diese »rühren vielmehr davon her, daß das 'Material' ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist« (39). Eben darin setzt sich ein Objektives, ein Ansich, gegenüber den subjektiven Absichten und Bedürfnissen durch. Insofern rechtfertigt sich aber auch, nicht einmal etwa vieldeutig von 'musikalischem Material', sondern endgültig lediglich von dem MATERIAL zu sprechen.

Worum geht es überhaupt? Die seinerzeit aktuellste (von Hindemiths »Werkstoff« kann abgesehen werden), auch wohl für Adorno sachlich und persönlich autoritativ sich nahelegende Formulierung des Materialbegriffs war die der Schönbergschen Harmonielehre: *Das Material der Musik ist der Ton*. Adornos Revision betrifft nicht nur den hier noch ungeklärten Status der Musik in diesem Verhältnis, sondern die Umfangsbestimmung des Materials selbst. »Nicht nur verengt und erweitert es sich mit dem Gang der Geschichte« (38) — mit Schönbergs Worten: Die Entwicklung der Musik ist den Weg gegangen, daß sie immer mehr von den im Ton gelegenen Zusammenklangsmöglichkeiten in den Bereich der Kunstmittel einbezogen hat —; an die Stelle bloß quantitativer Veränderungen des Materials treten bei Adorno qualitative: »Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses«, also in ihrer sozialhistorischen Vermittlung, nicht in einer abstrakten, allenfalls selber geschichtlichen Entwicklung neben der Geschichte her aufzusuchen. Dann auch sind wohl kaum die »im Ton gelegenen Zusammenklangsmöglichkeiten«, sondern minder spekulativ die in konkreten Entscheidungsprozessen tatsächlich herausgefilterten und sozusagen vorhandenen Töne das Material im Sinne Adornos. Substantiell aber, im Umfang des Begriffs, stimmt Adorno mit Schönberg überein. *Tonmaterial* ist so durchaus als Leitbegriff zu nehmen. Man kann alle materialiter gegebenen Beispiele durchgehen (es sind nicht gar so

viele) — von nichts weiter als von Tönen und Klängen (Akkorden) ist die Rede. Und doch nicht bloßen Tönen. Material ist der Inbegriff der Klänge, nicht freilich »der je(mals, nicht - weils) für den Komponisten verfügbaren« (38). Tatsächlich geht es zunächst schlicht um die Geschichte der Harmonik, zur Anschauung gebracht namentlich in den epochalen Akkorden, Beethovens vermindertem Septakkord, Wagners Tristanakkord und, wie man wohl wird hinzufügen dürfen, dem Eröffnungsakkord des Finales der Neunten, Schumanns Nonen- und Undezimen-, Schönbergs Quartenakkorden usf., wie sie als die Signaturen ihres Zeitalters den Stand des Materials repräsentieren. Außer in diesen vorgeschobenen Posten definiert sich der Bestand des jeweils Verfügbaren durch alle jene Klänge, die jeweils noch nicht oder nicht mehr 'gingen'. Alles weitere ist sekundär. Die zeitliche Ordnung des Materials ist nicht dieses selbst, mag auch die periodische Metrik beispielsweise ihre Spuren darin hinterlassen haben. »Die reale Gesellschaft« (40) mag über die Rhythmik unmittelbarer eingreifen, die Heteronomie der Kunst mag in der Mechanisierung des Instrumentariums, im Maschinenwesen des modernen Orchesters anschaulicher werden — Adorno geht es darum, daß das vermeintlich Erste, Unmittelbare, Natürliche bereits Material ist, vergegenständlichte Arbeit. Aber auch nicht mehr als Material, d. h. es führt noch nicht zu einer Technik der Komposition, und erst recht nicht zu einer Tendenz der Musik. Sowenig vielleicht der Ton die Musik macht, so wenig machen »die Forderungen«, welche das Material »ergehen« läßt, schon die Geschichte. Einschränkende Bestimmungen, wie sie gelegentlich vorkommen:

»wie das Stilideal zum Material des Werkes und seiner« — des Werkes, nicht des Materials — »konstruktiven Totalität sich verhalte« (14)

»tonales Material [...] exterritoriale Musik, deren Material, selbst als an sich geläufiges, ganz anders organisiert ist als das okzidentale« (41)

»die Trivialität wird nun zum einzigen Material« (165)

sind kein Einwand gegen die angesprochene Homogenität des Materialbegriffs, handeln nicht von übergeordneten Zusammenhängen; auch das Zurückgebliebene ist auf den aktuellen Stand bezogen, die hier in Rede stehenden jeweils verwendeten *Materialien* sind nicht das gesamte 'verfügbare' Material, eben darum aber auch nicht ein Material neben anderen.

'Das Material' umfaßt Klänge, nicht aber ihre, tonale oder atonale, Organisationsform. Auch wenn das Plausibilitätsbedürfnis es anders nahelegt, gehören Beziehungen nur hinzu, soweit sie im Material impliziert sind, wie etwa zum Holz die damit möglichen und üblichen Verfü- gungen, Verleimungen, Vernagelungen, Verschraubungen, die tragenden, abschließenden etc. Funktionen — nicht *als* diese, sondern nur in die Möglichkeit eingeschlossen, potentiell, nicht in actu. Ebenso wenig bezieht sich der »Kanon des Verbotenen« (40) auf kompositorische Verfahren. Verboten ist der Gebrauch gewisser »Tonkombinationen«. 'Sie' sind verboten, denn »sie erfüllen ihre Funktion nicht mehr«, sind nicht mehr imstande, das intendierte und mit den jeweils neuen Klängen gesetzte Spannungsniveau zu halten. Verboten erschienen in

den 40er Jahren dieses Jahrhunderts »die Mittel der Tonalität«, das sind die in dieser etablierten funktionalen Akkorde. Das Abgestorbene war nurmehr in der Beschwörung zu haben, und hat den beschwörenden Ausdruck in jeder neotonalen Musik bis heute behalten, durchgängig etwa in der Filmmusik. Der verminderte Septakkord leistet nach wie vor die bequeme Modulation (sofern noch moduliert wird), aber eben diese Bequemlichkeit schlägt auf den Charakter zurück und läßt dem Akkord den unerwünschten neuen Ausdruck des Bequemen, d.h. des ausdruckslosen Ausdrucks, der unerschweren Schwierigkeit zuwachsen. Zugleich geht erst jetzt der eigentliche Akkord-, der Verschmelzungscharakter des Zusammenklangs auf; vielleicht ist gerade dies die 'Materialisation', das Materialwerden, und der Anfang des Materialverschleißes. Doch ist die Geschichte der Harmonik im 19. Jahrhundert nicht allein durch die exponierten Akkorde bestimmt, sondern ebenso durch wechselnde Gewichtung im Bereich der Umkehrungsformen, durch die Entdeckung der Subdominante usw. Dieser gesamte Bestand unterschiedlich bestimmter und vom Ohr unterschiedlich 'besetzter' Materialien ist gemeint. Material sind die Töne und Klänge, wie sie dem an den aktuellen Problemen geschärften Ohr des Komponisten und des rekonstruierenden Interpreten zu einem bestimmten Zeitpunkt klingen. Dies ist diastematisch nicht eine ganze Kadenzformel, sondern die spezifische Qualität jeder einzelnen (relativen) Tonstufe. Ebenso ist harmonisch davon die Rede, wie die Akkorde klingen, nachdem sie zwei Jahrhunderte lang im Kadenzzusammenhang gestanden haben. Die Auflösungen gewisser Dissonanzen, gewisse komplementäre Fortschreitungen sind als Auflösungs- und Ergänzungsbedürftigkeit des Akkords, als seine Eigenschaft Bestandteil des Materials, nicht als die Technik dieser Verbindungen. Die Selektion und Erweiterung, der dieses Material unterworfen wird, umfaßt nicht den gewissermaßen materialunabhängigen Kontrapunkt, nicht eine bestimmte Metrik, es sei denn implizit. Erst nach dem Erscheinen des Buches konnte im Zuge einer Erweiterung des Materialbegriffs, auf die zurückzukommen ist, von 'tonaler Metrik' gesprochen werden.

MITTEL VERFAHRUNGSWEISEN TECHNIK. Sind vielleicht die Mittel die erwarteten Beziehungen, Zusammenhänge, Verbindungen im Material? Adorno beginnt den Abschnitt mit der Kategorie der MUSIKALISCHEN MITTEL, gebraucht sie jedoch zeitweilig nahezu synonym mit MATERIAL. Mittel, das Allgemeinste, sind mit dem Material nicht gleichzusetzen. Das Material hat seine Geschichte sozusagen zur Hälfte bereits hinter sich, steht am Ende eines Bearbeitungsvorgangs. Es kann, als Holz, gestapelt werden und vermodern. Wird es zu Material für ..., wird der Materialcharakter aktualisiert, so steht es am Anfang eines Verarbeitungsprozesses. Der Begriff des kompositorischen Materials hält sich auf dem Indifferenzpunkt, beides ist darin vereinigt: die bisher gesellschaftlich geleistete Arbeit, und der Komponist, der sich anschickt (im Begriff ist), mit diesem Material etwas anzufangen. Darauf ist das Material nicht angewiesen, als bereits bearbeitetes behauptet es eine gewisse relative Selbständigkeit gegenüber den Absichten und Maßnahmen des Komponisten. Dagegen ist Mittel ein zunächst ganz leerer Relationsbegriff. Alles kann Mittel zu allem werden, wer es im Verlauf eines Arbeitsprozesses als Mittel benutzt, macht es erst

dazu, und das Mittel überlebt den Prozeß nicht. So kann es auch aus sich selber, wie es gegenständlich vorgestellt so daliegt, keine Anforderungen stellen wie dagegen als vergegenständlichte Arbeit sehr wohl das Material. Mittel ist so das, wovon Adorno das Material gerade abgrenzen will; der Ausdruck Musikalische Mittel kommt der Vorstellung eines Klangreservoirs am nächsten, im Gang des Arguments ist er gerade hier an seinem Platze. Die Unterscheidung ist eher 'geschichtsphilosophischer' als musiktheoretischer Natur. Es geht nicht um verschiedene Gegenstandsbereiche, die durch die beiden Vokabeln umschrieben werden sollen. Der Ausdruck Mittel findet sich seiner allgemeinen Bedeutung entsprechend in dem Buch auf so ziemlich alles Musikalische angewendet, hier aber, 'synonym' mit Material gebraucht, akzentuiert er die Unselbständigkeit, die Verfügbarkeit für einen durch den Komponisten gesetzten Zweck. Nur konkret so hat die Unterscheidung einen Sinn. Dagegen ist die vielleicht naheliegende zwischen dem Material und Mitteln zu seiner Verarbeitung nicht gemacht, die hier gemeinten Mittel sind »der technischen Verfahrensweise« (40) untergeordnet. Die »Mittel der Tonalität« sind bestimmte Akkordarten und spezifische funktionale Wertigkeiten, die Dreiklänge, Dominantseptakkorde usf. in ihrem Bezug, nicht in ihren Beziehungen, bzw. in ihnen, nicht mit ihnen. Wenn nach Adorno »die unvermittelten Aufzeichnungen« des Schönbergschen Expressionismus bei Berg »zu neuen Bildern der Affekte vermittelt« sind, so bestätigt sich in der Koinzidenz von Materialwerdung und Vermittlung diejenige von Mitteln und Material.

BEREICHE DIMENSIONEN ELEMENTE. So weit reicht strenggenommen der Umfang des Materialbegriffs. Der Begriff MATERIALBEREICH an einer späteren Stelle des Textes scheint auf den ersten Blick mehr als das bloße Tonmaterial zu betreffen: »In den fünf Jahren vor dem ersten Weltkrieg hatte Schönberg das gesamte musikalische Materialbereich von der durchkonstruierten Tonalität über die freie Atonalität bis zur beginnenden Reihentechnik durchmessen. Dem kommen die zwanzig Jahre Zwölftontechnik kaum gleich. Sie wurden mehr auf die Disposition übers Material verwandt als auf die Werke, deren Totalität die neue Technik rekonstruieren sollte« (103). Auffallend, daß die Zwölftontechnik, und im Grunde selbst die 'beginnende' Reihentechnik, ausgeklammert wird, die Topographie dieses Gesamtbereichs des musikalischen (nicht also kompositorischen) Materials umfaßt keine Kompositionstechniken, obwohl der Kontext darauf hinweist, daß das gesamte Bereich in Werken durchmessen wurde, sondern geschichtlich determinierte Zustände, Stadien des einen Materials. 'Durchkonstruiert' heißt eine bestimmte materiale Spezifizierung der späteren, um zahlreiche Nebenstufen bereicherten Tonalität, die Übergänge von der freien zur reihenmäßig gebundenen Atonalität sind, was das Material angeht, fließend, wie auch die wechselnden Positionen zur Frage der Oktavverdopplungen (39) zeigen. Der Unterschied zwischen Tonalität und Atonalität betrifft ebensowohl den 'Vorrat' der jeweils verwendeten Klänge wie ihren unterschiedlichen Bezug hier untereinander, dort wenn auch vermittelt auf einen Grundton. Tonalität und Atonalität sind, freilich grobe, materiale Kategorien, Zwölftontechnik ist keine solche. Denkbar ist freilich auch, daß das gesamte Materialbereich

in einem etwas anderen Sinn, nämlich zu verschiedenen Malen jeweils insgesamt durchmessen wurde. *Der* (nicht musikalische, nicht kompositorische) Materialbereich, masculini, nicht neutrius generis, wäre vielleicht der Singular zu jenem umfassenden Begriff. Genannt werden Kontrapunkt, Instrumentalklang und Harmonie (55f.), bereichs- und inbegriffshaft verstanden, nicht als Verallgemeinerungen der entsprechenden 'Künste'. Ein Materialbereich wird (etwa zuungunsten anderer) »entwickelt«, d. h. er ist weder die Technik dieser Entwicklung noch die Entwicklung einer für ihn spezifischen Technik. Die Techniken selbst kommen an dieser Stelle nicht vor, impliziert ist allenfalls, daß die einzelnen Techniken verschiedene Materialschichten betreffen.

Nicht anders verhält es sich mit den musikalischen oder MATERIALDIMENSIONEN. Das sind die musiktheoretisch traditionsgemäß so gedachten: Horizontale und Vertikale, schließlich alles irgendwie räumlich Vorgestellte: für die »tonale() abendländische() Musik — Melodik, Harmonik, Kontrapunkt, Form und Instrumentation« (55), die »Dimension [...] des instrumentalen Klangs« (85f.). Natürlich geben diese Begriffe die raumzeitliche Dimensionalität nicht ganz rein. »Kontrapunkt« bezeichnet keine bestimmte Tonbeziehung, sondern eine bestimmte Richtung der Beziehungen. Die konkret kompositorischen kontrapunktischen Verhältnisse heißen dagegen »technische(s) Detail« (56). Kontrapunkt erscheint als Materialbereich, als Dimension und als Technik, und es ist jeweils etwas Verschiedenes an ihm damit bezeichnet. Der Rhythmus ist das Auswendige des Materials, diejenige 'Differenz' zu den Materialdimensionen (deren »'Indifferenz' [...] gegeneinander« (57) das Ideal ausmacht), welche die 'Musikanten' als »abgespaltenen Materialbereich« fetischisieren — dies, neben der musiktheoretischen Tradition, schließt den Rhythmus aus; die Parametrisierung *des Tones*, bzw. seiner musikalischen Dimensionen, in der seriellen Musik ist noch nicht vollzogen.

Mit den ELEMENTEN schließlich, deren »Durchorganisation« (55ff.) den Komponisten vom Musikanten unterscheidet (57), ist die größte Nähe zur TECHNIK erreicht. »Technische Elemente« sind am Beispiel von Strawinskys *Sacre du Printemps*: »Absage ans neuromantische Melodisieren« (138), »Orgelpunkte« als »Prinzip der Harmonik«, »kontrapunktische Ansätze«, formal »der Aufbau des Ganzen« (141), oder »das Aneinanderreihen von durch ein Muster definierten Komplexen« (142), dazu »von den Elementen der Musik das der markierenden Artikulation des Sukzessiven [...], und die instrumentale Farbe sei's als expansiver oder zuschlagender Tuttiklang, sei's als koloristischer Sondereffekt« (141f.). Wiederum ist der Rhythmus von den musikalischen Dimensionen, deren technische Behandlung hier zur Diskussion steht, abgetrennt. Der Abschnitt »Zwölftonmelos und Rhythmus« im Schönberg-Kapitel beginnt mit dem Satz »Das Mißlingen des *technischen* Kunstwerks läßt an allen Dimensionen des *Komponierens* sich bezeichnen« (71). Auch bei Schönberg verselbständigt sich die Rhythmik, aber nicht nur deshalb wird sie als kompositorische, nicht als materiale Dimension abgehandelt. Die Konnotation des

Elementaren, wie es zumal im Zusammenhang mit Strawinskys *Sacre du Printemps* dem Rhythmus zugesprochen wurde, wird von Adorno angefochten: Das künstlerisch Elementarste ist das Material. Statt, wie die Apologeten behaupten, musikalische Dimension zu sein, erscheint der Rhythmus dort spezialistisch verwaltet, als Technik — Technik als auf das Material angewendete, ihm äußerliche. »Technische Elemente« besagt, daß der Komponist sich in allen 'technischen Dimensionen' auf elementare Verfahrensweisen, und auf Verfahrensweisen mit Elementen beschränkt. Eine dem emanzipierten Material emanzipiert Rechnung tragende Technik aber hat es nicht mit vorgefertigten zusammengesetzten Elementen zu tun, sie soll nach Adornos Vorstellung das Werk aus den elementaren Impulsen individuell produzieren. Man könnte sagen, auch der Rhythmus ist eine Technik der Materialverarbeitung, es wird zeitlich eingespannt, in unterschiedlichen Dauern angeordnet, mit Akzenten beschwert. Die kompositorischen Lösungen der Vergangenheit sind im Material auch enthalten (impliziert), jedoch nicht in Form gebrauchsfertiger Elemente. Die in den einzelnen Akkord eingeschlossene Technik verlangt berücksichtigt zu werden, die »abstrakte Reflexion auf das technische Gesamtniveau« (42) dagegen muß sich die Frage gefallen lassen, ob die gewählten Kompositionstechniken oder 'Stile' bloß ausgedacht oder aus den konkreten Problemen, die das Material im Kompositionsprozeß stellt, als deren Lösung hervorgehen. Die Suche nach einem »Generalnenner für alle musikalischen Dimensionen«, der »Ursprung der Zwölftontechnik« (56), zieht wohl Konsequenzen aus der Entqualifizierung des Materials, aber gewissermaßen keine kompositorischen. Der in derselben Situation mit Fertigteilen operierende Strawinsky ist wie Schönberg von der Idee des Tonalitätsersatzes besessen, in seinem vergleichsweise literarischen Verhältnis zu seinem Material ist er der eigentliche Intellektualist. Adorno ersucht die Komponisten, sich in erster Linie nicht um ihre Kompositionstechnik zu kümmern, sondern mehr um die einzelne kompositorische Problemstellung, die ganz spezifischen Tendenzen (das 'Triebleben') der Klänge, also nicht mit dem Handgelenk, sondern mit dem Gehör, nicht aufgrund übergreifender Reflexion, sondern durch die Reflexion der klanglichen Imagination, nicht akademisch, sondern musikalisch zu komponieren.

Vielleicht läßt schließlich der Vergleich mit der Sprache, den Adorno selbst freistellt, freilich nicht durchführt, Rückschlüsse auf den Umfang des Materialbegriffs zu. Denkbar wäre ja, daß ein Sprachcharakter des Materials es aus sprachähnlichen Sinneinheiten bereits bestehen läßt und damit über die einzelnen Töne und Klänge hinausreicht. Worauf bezieht sich die Analogie? Jedenfalls ist klar, daß die verfügbaren Klänge, als unspezifische Möglichkeiten genommen, ebenso bereits tonsystematisch ausgelesen sind wie der sprachliche Vorrat phonetisch. Sind aber sie es, die mit dem Vorrat der Sprachlaute verglichen werden? Die Gleichung lautet wohl nicht *Laute : Sprache = Klänge : Material*. Zwischen Sprache und Laut klafft eine Lücke, die mit Silbe, Wort und Satz, sogar Satzverbindung u. U. auszufüllen wäre — was aber entspricht dem in der Musik? Die Überlegung wird durch die doppelte Bedeutung von 'Musik' irritiert: als Sprache, und als Literatur. Der Materialbegriff bezieht

sich auf den Sprach-, nicht den Literaturcharakter. Tatsächlich vergleicht Adorno das Material, nicht die Musik mit der Sprache. Daher der Sprung in der Analogie. Von den 'je verfügbaren Klängen' unterscheidet sich das kompositorische Material, das aus qualifizierten Klängen, nicht bloßen Tönen besteht. Den Lauten entsprechen die Töne, den Wörtern die funktional: melodisch und harmonisch qualifizierten Töne, die Klänge. Die Analogie ist also ganz richtig insofern, als Adorno zunächst nicht das dichterische Material anführt, welches die Sprache wäre, sondern das abkürzend Sprache genannte sprachliche Material, die (Silben und) Wörter. Die Schwierigkeit ist nur: Wo bleiben Grammatik und Syntax? Die genauere Ausfüllung für die Musik erfolgt nicht. Immerhin ist von Interesse, daß der Lossage vom Material die Destruktion des Sprachcharakters korrespondiert — in der Zwölftontechnik ist zwar der Sprachcharakter des Materials destruiert, noch nicht jedoch derjenige der Musik. Man könnte von der Schönbergschen Sprachreinigung sprechen, der Karl Kraus'schen vergleichbar. Kraus verlegt und verfolgt die moralischen und logischen Fragen in die Sprache zurück. Sie entscheidet in letzter Instanz. So hält es Adorno mit dem musikalischen Material.

Tendenz des Materials

Nach seiner gewöhnlichen Wortbedeutung heißt TENDENZ lediglich Hang, Neigung. Wenn dieser Begriff eingeführt wird (38), ist das entscheidende Wort nicht: Tendenz, sondern: geschichtlich. Die Mittel haben Tendenz auf Geschichte, im Widerspruch zum Traum von bleibendem Besitz. »Sie führen die historische Notwendigkeit [...] mit sich« — sie sind notwendig geschichtlich. Das Material ist weder unveränderlich noch unverändert verfügbar, es hat einen Zeitcharakter. Diese geschichtliche Tendenz ist Eigenschaft des Materials, nicht das Material 'materiales' Substrat der Tendenz. Subjekt der Tendenz des Materials ist nicht die Tendenz, sondern das Material. Begriff ist MATERIAL, nicht Tendenz des Materials. Die Tendenz gehört zum Begriff des Materials dazu, aber auch, daß es verarbeitet wird. Es kann keine Rede davon sein, daß die Tendenz sich gegen alle Widerstände siegreich durchsetzte, ebensowenig erfährt in dieser Theorie das Material eine unzulässige Hypostasierung. Die »Forderungen«, die es »ans Subjekt ergehen« läßt (39) — die mehrfach gebrochene Formulierung ist zu beachten —, kommen nicht aus ihm selbst. Die Sozialgeschichte ist das Dritte, welches das Material und seine Tendenz, seine Statik und seine Dynamik bestimmt. Seine »Bewegungsgesetze« — der Ausdruck dürfte sich von Marx herleiten —, die Gesetzmäßigkeiten seiner Veränderungen und seines Verhaltens, sind kein objektiver Geist¹, sondern im Gegenteil die 'materiale' Schwerkraft der musikalischen Mittel, ihr passiver Widerstand gegen ihre beliebige Verwendung durch den subjektiven Geist. »Solcher objektive Geist des Materials« ist also ironisches Zitat. Was »bloße Selbstbewegung des Materials dünkt« (40), ist eben eine abgeleitete, abhängige, nicht immanente Bewegung. Die eigentliche Ironie ist dabei, daß die Sedimentierung, Materialisierung des Geistes seine Objektivierung ist. Objektiver Geist ist es als sedimentierter. Mit seiner Tendenz ist nichts

bezeichnet als jeweils aktuelle, geschichtlich definierte Bedingungen, mit denen man rechnen muß (wenn ich einen Bekannten von mir zitieren darf: wäre das Kunstwerk ein Flugzeug, würde es sonst abstürzen). Die Tendenz des Materials ist nicht seine Aktivität. Das Theorem erklärt jedoch, wie es zugeht, daß ein Produkt menschlichen Geistes und menschlicher Arbeit mit einemmal Ansprüche anmeldet, die man nicht ungestraft als angemäße und eingebildete zurückweisen kann. Wenn es kompositorisch in Bewegung gesetzt wird, bewegt es sich oft anders als der Komponist es sich gedacht hat.

Wie kommt die Tendenz ins Material? Wie wirkt sie sich aus? Wie gesagt, es ist vergegenständlichte Arbeit, darüber hinaus gibt Adorno zwei metaphorische Antworten — eine pathologische (38, 44): die Wunden, welche die Geschichte schlägt, vernarben, die Schmerzen werden vergessen, die Erinnerungen verdrängt; eine geologische: das Material ist sedimentierter Geist (d. h. Ausdruck, Arbeit, Gedanke), er ist abgesunken, vermodert, verkohlt, versteinert, ein Stück Naturgeschichte. Was einmal lebendig war, stirbt ab. Dies sind seine 'Bewegungsgesetze'. In beiden Metaphern ist die 'Passivität' des Materials akzentuiert. Neu und noch »allen Ausdrucks voll« (41), sind seine »spezifischen Züge [...] unmittelbar als historische Charaktere lesbar« (38f.). Je mehr diese verblassen, desto weniger entgehen die Akkorde der »historische[n] Notwendigkeit«, desto deutlicher macht sich die Tendenz des Materials bemerkbar, die auf das Verblassen hinweist. Der »historische Ausdruck« ist den »historischen Implikationen« des Akkords gewichen. »Als abgestorbener repräsentiert der Akkord selbst in seiner Versprengtheit einen Stand der Technik als ganzer, der dem aktuellen widerspricht« (41f.). Die Auflösungsbedürftigkeit gewisser Dissonanzen ist z. B. aufgehoben, die »Spannung zwischen der äußersten [...] möglichen Dissonanz [...] und der Konsonanz« (41) hat sich verschoben, der »gesamte Stand der Technik« (40) ist unterdessen ein anderer geworden. Den 'komplizierteren Obertonverhältnissen' gegenüber, welche das subjektive Bedürfnis in die Komposition einführt, sind der Dreiklang oder der verminderte Septimakkord »ohnmächtige Clichés« geworden. Das Schicksal, das die Dreiklänge ereilt hat, die auch einmal Ereignisse waren, wird eines Tages auch den Ausdruck von heute treffen. Dies gilt freilich nur vom Material selbst, nicht von den Kompositionen, die seinem aktuellen Stand 'Rechnung getragen' haben. Unter gewissen Voraussetzungen schien vor 40 Jahren auch eigentlich veraltetes Material noch benutzt werden zu können, während die Dreiklänge sonst sowohl im atonalen Kontext als auch in einem wie immer tradierten oder restaurierten tonalen 'falsch tönten'. Es mußte jedoch den historischen Implikationen dieser Akkorde in einem »selektiven technischen Kanon« (41) entsprochen werden. Entscheidend war dann die Suspension der »Tradition jeglicher offiziellen Musik [...] inmitten aller Dreiklänge« (42).

»Tendenzen«, nicht die Tendenz des Materials »führ[en] zur Zwölftontechnik« (41). Das ist nicht der Plural zur Tendenz, sondern sozusagen der Singular. Vielleicht ist darin etwas von jener Dynamik zu finden, welche die Tendenz des Materials nach unserer Lektüre vermissen läßt. Sie führt nirgendwohin. Die Dodekaphonie wiederum entspricht nicht als Zwölftontech-

nik, sondern allenfalls als Zwölftontechnik der Tendenz des Materials. Diese fällt keineswegs zusammen mit der »Entwicklungstendenz der okzidentalen Musik« (41), sie ist da aufzusuchen, wo der verminderte Septakkord nicht mehr oder nurmehr in bestimmten Umkehrungsformen vorkommt, der Dominantseptakkord durch $D^{7/9}$ oder sogar $^{7/9/11}$ ersetzt wird. Die »ihrer selbst vergessene [...] Subjektivität« (39) ist subjektiv nicht länger zu 'besetzen'. Diejenige spezielle 'Tendenz des Materials', deren technische Konsequenz das Oktavverdoppelungsverbot ist, ist so wenig dynamisch wie die allgemeine, beide haben an der Gesamtbewegung des Materials nur teil, und wenn sie auch den Komponisten zu solchen Konsequenzen nötigen, so liegt bei ihnen doch nicht die neue Gestalt der Komposition. In diesen einzelnen Konkretionen des Fortschritts aber wird erst klar, wie es sich mit Widerstand und Forderung des Materials verhält. Was im 19. Jahrhundert Tendenz hieß, die Parteinahme, ist von der subjektiven Seite ab- und ins Material gezogen, ein objektives Verhältnis geworden. Das in 'Tendenzmusik' dem Material nur Aufgeprägte wird als ein ihm selbst Innewohnendes erkannt. Die 'begriffslose' Musik wird so, auf ihre spezifische Weise, sozusagen tendenzfähig. Das Material ist nicht mehr absolut bedeutungslos, 'rein' musikalisch, wenn man seine »Besetzung [...] mit Intentionen« (129) von ihm abzieht. Während in dem Aufsatz »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik« (*Zeitschrift für Sozialforschung*, 1932) die Musik als ganze, als Institution, Komposition und Reproduktion, der Gesellschaft ausgeliefert erscheint, handelt »Tendenz des Materials« innermusikalisch vom Stand der Produktivkräfte (außermusikalisch sozusagen wären es die musikalischen Gattungen, Institutionen, Technologien). Mit dem »Stand des Materials« (41) ist der 'materialistische' Kern der Musik bzw. ihrer Theorie gefunden, schließlich auch dasjenige, womit sich die Musik noch zur Wehr setzen kann, ihr oppositionelles Potential. Diese letzte Möglichkeit bleibt ihr: auf ihre rücksichtslose Verwertung mit Wirkungslosigkeit zu antworten.

Dem Verständnis der Tendenz als einer linear-dynamischen Gesamtbewegung stehen schon die Sprünge in der Musikgeschichte entgegen, die Adorno keineswegs leugnet, sondern als unmittelbare Einbrüche gesellschaftlicher Entwicklungen deutet. Spätestens hier löst sich die ihm manchmal unterstellte Annahme einer immanenten Entwicklung der Musik auf. Die Geschichte des musikalischen Materials ist von Brüchen durchsetzt, sie kennt Stagnation, plötzliche Schübe und entgegengesetzte Bewegungen, selbst Rückschritte. Es ist allerdings zu vermuten, daß die Trennungslinien zwischen Generalbaß und Vokalpolyphonie, zwischen gelehrtem und galantem Stil nicht so sehr auch materiale Veränderungen markieren. Es gibt also nicht nur eine technische Kontinuität von den Kirchentönen zur harmonischen Tonalität im Kontrapunkt, sondern auch eine materiale. Der Generalbaß und die serielle Technik sind Konsequenzen aus dem jeweiligen Zustand des Materials, nicht Einschnitte in dessen Geschichte. Der Expressionismus selbst erklärt sich nicht aus der Tendenz des Materials allein. Der Einsatz des Schönberg-Kapitels (*Erschütterung des Werkes*, 36ff.) ist einigermaßen verwirrend. Was Adorno über das Verhältnis des »Wozzeck« zur »Erwartung« sagt, entspricht eigentlich dem, was die gesamte Musikgeschichte hindurch geschehen sein

soll. Jenes »aufgescheuchte Zweiunddreißigstelmotiv« (38), das erste Beispiel für die 'Sedimentierung als Ausdrucksträger' (eine mißverständliche Formulierung übrigens), ist auch eines für den Einsatz der »neuen Mittel«, als Motiv aber nicht selbst Material. Gewiß erscheint der Expressionszwang bei Schönberg als Sprengung der musikalischen Autonomie. In diesem Extrem handelt es sich um einen »Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks« (44). Aber etwas davon, etwas die formale Immanenz Übersteigendes hatten auch die stilisierend-fiktiven Ausdrucksmittel in der früheren Musik, und das Materialwerden ist eben das Wiederimmanentwerden dieser Mittel. Wie Schönberg das Material von Mahler und Reger überliefert vorfindet, also überanstrengt und entqualifiziert, nötigt es zu entschiedenen Maßnahmen. Von der expressionistisch-neusachlichen Alternative bleibt es unberührt. Strawinsky zieht auf seine Weise ebenfalls materiale Konsequenzen. Der Tendenz des Materials entspricht, daß auch die äußersten Mittel, die damals in die Musik gekommen sind, der Sedimentierung unterliegen, wie es die Nachkriegsentwicklung gezeigt hat. Die poetologische, antiexpressionistische Ästhetik der seriellen Phase schließt andererseits nicht aus, daß auch ihre materialen Neuerungen 'historischer Ausdruck' sind. Die Irreversibilität solcher Vorgänge ist ein gutes Stück Tendenz des Materials; daß eine Wende in der Kompositionsgeschichte den ehemaligen Zustand wiederherstellen könnte, ist eine romantische Illusion. Daß der Expressionismus musikalisch nicht ganz zu absorbieren war, hat sich als eklatante Integrationsinsuffizienz auf das Material der seriellen Musik weitervererbt, von der allerdings zu vermuten steht, daß ihre Antinomien sich wenigstens teilweise durch die 'abstrakte Reflexion auf das technische Gesamtniveau' erklären. Die im musikalischen Material akkumulierte Erfahrung ist fruchtbar zu machen nur durch einen vorwärts gerichteten Blick, nicht den 'unbestechlichen' Adornos, nicht den gegenwärtig verbreiteten bestechlichen. Heute ist fast nicht mehr nachzuvollziehen, wie vor 1000 Jahren gehört worden ist, es entsteht der 'Einfachheit' der Phänomene wegen leicht der Eindruck, daß da überhaupt nicht in unserem Sinne *gehört* worden ist. Wir können uns heute eine einstimmige Melodie auch in einer erwiesenermaßen hochentwickelten Kultur wie der des gregorianischen Chorals nur von Harmonie abstrahierend vorstellen. Ebenso wenig will es gelingen, die Zusammenklänge der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit rein intervallisch aufzufassen. Natürlich nützen Hilfsvorstellungen wie die der Linearität nicht, welche die Zeichen des Modernen an der Stirn tragen und Harmonik voraussetzen. Die uns rudimentär erscheinenden Anfänge und die damit verbundenen Erfahrungen sind jedoch mit Sicherheit allesamt in unserer musikalischen Wahrnehmung noch enthalten. Dies, obwohl der Grund- und Generalbaß, oder die Umstellung auf das gleichschwebend temperierte System mit seinen neuen kompositorischen Möglichkeiten eine 'Katastrophe' für so ziemlich alle ältere Musik bedeuten mußte.

Wie die Tendenz des Materials sich aus einzelnen Tendenzen zusammensetzt, so kann sie auch von Bedürfnissen anderer Art: der Gattung, Funktion usw. überlagert und abgelenkt werden, noch ganz abgesehen vom Willen oder überhaupt der Person des Komponisten. Ihm tritt sie in konkreten kompositorischen Situationen entgegen. Tendenz des Materials ist eine

analytische Kategorie, der Komponist hat sich auf sie in ihrer Allgemeinheit nicht zu beziehen. Im Nachhinein scheint es (fast), als hätte es damit gehapert, kaum daß die musikalische Welt durch Adorno davon erfahren hatte. Dennoch wirkt sich die Tendenz im Ganzen der Geschichte so aus, daß etwas resultiert, das eben auch Tendenz genannt wird: die bestimmte Richtung der Gesamtbewegung. Dem Komponisten unbewußt, setzt sich über lauter 'spontane' Einzelentscheidungen quasi blind eine Art Gesamttendenz durch, wie sie etwa in den verschiedenen Stadien der Geschichte der Fortschreitung V-IV repräsentiert ist.

Etwas vom subjektiven Faktor

Adornos *Musiksoziologie* in nuce, im Akt der Komposition: Das musikalische Material ist »ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes« (39). Diese »vormalige Subjektivität« tritt dem Komponisten als ein Objektives entgegen. Über das Material kommuniziert er also mit der in besonders organisierten Subjekten vertretenen Menschheit vor ihm. Als ebenfalls gesellschaftliches Bewußtsein wird er in seiner musikalischen Produktion an diesem Material fortarbeiten, und sich für auf ihn folgende Komponisten material objektivieren. Die Bewegung des musikalischen Materials ist »desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß« — eine Auskunft, die für den Augenblick auf sich beruhen muß. Der gesellschaftliche Prozeß hinterläßt aber auch »stets wieder« seine »Spuren« darin, schon allein dadurch, daß das Material weiterhin durchs Bewußtsein von Menschen hindurch präformiert wird. Es bewegt sich so »im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehlen« (40); das Material wird als das Abgeleitete notwendig in die gleiche Richtung treiben wie die gesellschaftlichen Subjekte (die Komponisten). Wenn die Gesellschaft an dem Klang der ihr angebotenen Musik Anstoß nimmt und mit Haß oder Verachtung zurückschlägt, so fühlt sie sich doch nur von der Wahrheit über sich selbst betroffen. »Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht als bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht.« Selbstverständlich ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit der musikalisch materialisierten Gesellschaft (bzw. ihrem Bilde) nicht die einzige Form seiner Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, der er auch im Werk in materialübergreifenden Zusammenhängen unmittelbar konfrontiert ist. Es geht nur darum, daß selbst im 'dunklen Innern' des Kompositionsaktes die gesellschaftlichen Zwänge nicht aufgeboben sind. »In immanenter Wechselwirkung konstituieren sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen läßt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt.« Das Material ist kompositorisch, von gesellschaftlichen Subjekten, in den Zustand versetzt worden, in dem es sich jetzt präsentiert. So erhebt es dann auch Ansprüche. Indem der Komponist ihnen nachkommt, verändert er es und sie. »Was er tut, [...] erfüllt sich in der Vollstreckung dessen,

was seine Musik objektiv von ihm verlangt. Aber zu solchem Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams« (42). Bei dem Versuch, ihre Forderungen zu verstehen, gerät er, der nichts weiter will als eine schöne Musik machen, in Schwierigkeiten. Objektiv kann seine Musik etwas von ihm verlangen, was die Gesellschaft, ja was er selbst nicht will. Aber nur bei höchster Konzentration ist zu unterscheiden, ob eine Stelle wirklich 'ausgehört' ist, oder ob er einem beliebigen, bewährt schönen Einfall nachgegeben hat, auf Kosten größerer Richtigkeit und wirklichen musikalischen Glücks. Es ist also ein Stück direkter Auseinandersetzung — der Komponist muß sein 'gesellschaftliches Überich' zum Schweigen bringen, um hören zu können — und indirekter mit dem gesellschaftlichen Wesen im Material zugleich. Die aus diesem ans Subjekt ergehenden Forderungen sind wohl auch weniger zu verstehen — der gesellschaftlichen Blindheit des Komponisten entspricht in der Adornoschen Theorie die Vernachlässigung der Klassendifferenz im Begriff der Gesellschaft —, als am Widerstand des Materials zu spüren. Daß die traditionellen Mittel 'ihre Funktion nicht mehr erfüllen', wird der Komponist jedoch nur merken, wenn er seinerseits musikalische Ansprüche macht. Die ganze Resistenz des Materials gegen seine Verwertung besteht darin, daß es den Komponisten keinen Widerstand mehr spüren läßt. Die Erfahrung der Tendenz des Materials ist nur negativ zu haben. Der jeweilige Stand des Materials resultiert nicht einfach aus der Geschichte der Meisterwerke, an denen der Komponist allerdings seine Maßstäbe gebildet hat, er wird bestimmt erkennbar erst an flachen oder mißlungenen Kompositionen, wo die Abnutzung der Klänge unüberhörbar geworden ist und seine Reaktion sich verschärft, am Ausverkauf der Wirkungen, die er rekonstruieren oder ersetzen muß.

Die Position Mallarmés, ein Gedicht werde aus Wörtern gemacht, nicht aus Einfällen, erschien Adorno vor der Konzeption des Schönberg-Kapitels als der wahre ästhetische Materialismus². In dem späteren Essay »Der Artist als Statthalter« ist dies ausgeführt: »Das ästhetische Subjekt Valerys [...] ist nicht Subjekt in dem primitiven Sinn des Künstlers, der sich ausdrückt [...] Der Künstler, der das Kunstwerk trägt, ist nicht der je einzelne, der es hervorbringt, sondern durch seine Arbeit, durch passive Aktivität wird er zum Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts. Indem er der Notwendigkeit des Kunstwerks sich unterwirft, eliminiert er aus diesem alles, was bloß der Zufälligkeit seiner Individuation sich verdanken könnte. In solcher Stellvertretung des gesamtgesellschaftlichen Subjekts aber [...] ist zugleich ein Zustand mitgedacht, der das Schicksal der blinden Vereinzelung tilgt, in dem endlich das Gesamtsubjekt gesellschaftlich sich verwirklicht«³. Das Problem der »Vermittlung«⁴, der theoretischen Verankerung der Kunst in der Gesellschaft, des Überbaus in der materiellen Basis, erfährt eine entsprechende Behandlung im »Agentur«-Konzept der Faschismustheorie des Instituts für Sozialforschung: Dem Artisten entspricht dort die Familie. Man fand sich genötigt, zur Erklärung des Faschismus Marx durch Freud, die politökonomische durch die sozialpsychologische Analyse zu ergänzen. In den Schwierigkeiten, die Vermittlung zu fassen, kehren die Dunkelstellen in den Theorien der

Klassiker wieder, die ungenügende Einlösung des Marxschen Anspruchs, »aus den jedesmaligen wirklichen Lebensverhältnissen ihre verhimmelten Formen zu entwickeln [...] die einzig materialistische und daher wissenschaftliche Methode«⁵, bei Freud die Sublimationslehre. Da das heroische Dezennium der neuen Musik zugleich politisch die revolutionäre Phase um den 1. Weltkrieg war, erschien Adorno Schönberg als produktiver Gesamtarbeiter. Das musikalische Material, Repräsentant der künstlerischen Revolution, drängt zur Atonalität empor. Das 'Triebleben der Klänge' wird in jener Revolution emanzipiert. Es ist das Unbewußte, es arbeitet in einer Art Traumarbeit, und drängt nach Abfuhr. Die Revolution als Wiederkehr des Verdrängten — das ist Adornos Synthese von Marx und Freud. Gewiß eine Privatmythologie, aber eine von objektivem theoretischem Gehalt, und als Impuls von beträchtlichen theoretischen Konsequenzen. So spielt der Marx und Freud in gewissem Sinne gemeinsame Begriff der freien Assoziation⁶ für Adornos Organisationsbegriff, der die Vorstellung der Selbstorganisation enthält, eine konstitutive Rolle. Daher Adornos Vorbehalte gegen das Verfügende der Zwölftontechnik bis zuletzt.

'Theorie der Avantgarde'?

Ein ziemlich beliebter Einwand gegen den Adornoschen Materialbegriff gilt dessen Begrenztheit. Er sei konzipiert als ein Damm gegen alle Musik außer- und unterhalb der von Adorno kanonisierten europäischen, speziell Wiener Kunstmusik. An so bedeutende Figuren wie Verdi oder Mussorgskij, Debussy oder Skrjabin sei nicht gedacht, ganze Traditionslinien kämen schlechterdings nicht vor, der gewaltige Bereich nicht strikt kunstmäßiger und gleichwohl legitimer Musikausübung sei geradezu tabuiert. Es handle sich um einen bürgerlichen Begriff.

Tatsächlich wird dieser Begriff im Schönberg-Kapitel, dem zuerst entstandenen Teil der Philosophie der neuen Musik, exponiert. Aber er wird im Strawinsky-Teil ohne erhebliche Modifikationen angewandt, ohne daß deutlich gemacht wäre, dieses Material sei ein anderes als das Schönbergsche, nämlich ein zweites. Der Gegensatz Schönberg — Strawinsky ergibt bereits eine Weite des Materialbegriffs, die durch die Anführung noch anderer Komponisten oder Traditionen nicht mehr grundsätzlich geändert würde. Entweder ist auch das Material Weberns ein anderes als das Schönbergsche, dann geht es um bloß graduelle Unterschiede, oder alles Material ist nur eines, Bartók und Britten (um zwei in dem Buch erwähnte Komponisten zu nennen) eingeschlossen. Die Akkorde, die bei Britten 'falsch klingen', kommen bei Schönberg (wenigstens so) nicht vor, insofern partizipieren beide an einem und demselben Stand des Materials. Ives beispielsweise ist um 1850 sowenig vorstellbar wie Schönberg; der 'Materialstand' aber, den Schönberg vorfindet und auch theoretisch erfaßt, wird nicht von ihm allein, sondern von Debussy und Reger geradesogut definiert: Daß jeder Akkord mit jedem zu verbinden ist — das ist ein Aspekt am damaligen Stand des Materials.

Es ist also die inhaltliche Bestimmung des Materialbegriffs um die Bestimmung seines Geltungsbereichs zu ergänzen. Sage ich: das Material Schönbergs, so stelle ich diesen in einen verzweigten historischen Zusammenhang und unterscheide dieses Material von anderen früheren und gleichzeitigen und späteren, ohne damit den Begriff *des* Materials anzutasten. 'Das musikalische Material' ist 1. eines, 2. aber: jedes. Daß es nicht beliebig verfügbar ist, macht seine Tendenz aus, daß beliebig darüber verfügt wird, ist kein Argument dagegen. Es ist zu unterscheiden zwischen dem Stand des Materials als ganzem, der sich bei Schönberg und Strawinsky auf unterschiedliche Weise ausprägt und auswirkt, und dem Ausschnitt daraus, den die beiden jeweils benutzen. Selektiv verfährt jeder Komponist, dem vorgeschrittensten Stand muß keineswegs der größere Umfang, die größere Quantität an erschlossenem Material entsprechen. Der Anspruch Adornos, »etwas über die neue Musik als ganze« auszusagen (10), muß jedoch auch in dieser Hinsicht ernst genommen werden.

Eine wirkliche Erweiterung des Materialbegriffs hat Adorno allerdings selbst vollzogen; ihre einzelnen Stationen sind nach dem Schönberg-Kapitel chronologisch durch das (gemeinsam mit Eisler verfaßte) Filmbuch, das Strawinsky-Kapitel, die Parerga zur Philosophie der neuen Musik⁷ und die Ästhetische Theorie bezeichnet. Zum Material werden mehr und mehr die »Verfahrungsweisen« hinzugenommen. Dies hängt unzweifelhaft mit der Darmstädter Entwicklung zur seriellen Musik und darüber hinaus zusammen, etwa mit der Erweiterung der Materialdimensionen um die der Zeit durch Cage und Stockhausen, der hier nicht historisch nachzuforschen ist. Das berühmte 'Auseinandertreten von Material und Verfahrungsweise'⁸ und ihre Vereinigung zu einem erweiterten Materialbegriff liegt dann wohl auch schon der Idee einer »materialen Formenlehre«⁹ zugrunde. Anders als durch diese, Mißverständnisse provozierende Entwicklung ist nicht zu erklären, daß die Verselbständigung der musikalischen Technologie als Materialfetischismus erscheinen konnte. Immerhin wurde von Adorno terminologisch auch noch unterschieden, so in dem Darmstädter Vortrag über Form: nach dem »Prestissimo-Wechsel der Techniken [...] ist nicht mehr Form aus Autonomie zu erzeugen, souverän zu planen; genauso wenig aber ist sie aus dem Material herauszulesen«¹¹, das, nach der Entgötterung der Musik, als Götze sich aufrichtete.«¹² Freilich fiel der technologische Sprung zusammen mit einer 'Explosion des Materials', die für einen Augenblick die eigentlich kompositorischen Fragen in Schatten stellte, und auch in der Folge sich als kompositionstechnisch nicht beherrschbar erwies. Die Unentschiedenheit zwischen der Serialisierung der Tondauern oder der Einsatzabstände war verursacht durch eine über den Materialbegriff bestehende Unklarheit. Die Emanzipation des Geräuschs schien ihm den Todesstoß zu versetzen. Mit der Aufspaltung des Tones in seine 'Parameter', mit der Ableitung tendenziell der gesamten Musik aus dem *Ton* ist die letzte Höhe des Materialbegriffs im Schönbergschen Verstand erreicht, seither dürfte die nicht mehr verstummende Polemik seinen Niedergang, aber auch seine Unersetzlichkeit bezeugen. Was nach dem ersten Weltkrieg die Zwölftontechnik anvisiert habe, hat die serielle nach dem

zweiten nur potenziert: die »Integration des Unverbundenen« (52) zum Programm erhoben. Die Durchschlagskraft Cages beruhte nicht allein auf den Zufallsmanipulationen, die ein Widerspiel der seriellen waren. Sondern auf einem substantielleren Verhältnis zum musikalischen Material, worin sich Cage als Schönberg-Schüler erweist. 1948: »Musik ist Kontinuität des Klangs [...] Ein Musikstück hat nicht nur Struktur, Form und Methode, sondern auch Material, nämlich seine eigenen Töne [...] Im Bereich des Materials brauchen wir Differenzierung [...] Es wurden neue Materialien vorgeschlagen [...] Jedoch brauchen wir Neuerungen dieser Art nicht allzu ernst zu nehmen [...] Wenn Sie in Betracht ziehen, daß ein Ton durch seine Höhe, seine Lautstärke, seine Farbe und seine Dauer charakterisiert wird, und daß Stille, welche das Gegenteil und deshalb der notwendige Partner des Tons ist, nur durch ihre Dauer charakterisiert wird, dann kommt man zu dem Schluß, daß die Dauer, das heißt die Zeitlänge, die fundamentalste der vier Charakteristiken des musikalischen Materials ist [...] Satie und Webern [...] erkannten die wahre Natur des Problems der Atonalität, nämlich: wie kann der Musik eine Struktur gegeben werden, wenn nicht durch tonale Beziehungen? Ihre Antwort war: durch Zeitlängen«¹². Statt die Geräusche als Erweiterung des Tons zum Klang zu erfassen, hat Cage, ohne das temperierte System anzutasten, unvermittelt den Schritt zu verfremdeten Tönen und zu Geräuschklingen getan, als Lösung des Problems der atonalen Tonbeziehungen hat er tonlose Beziehungen vorgeschlagen. Nicht die Schlüssigkeit seiner hier zusammengezogenen Argumentation aber interessiert jetzt, sondern daß noch dieser systematische Sprung aus der Natur des Tones herzuleiten versucht wird. Die Ehrfurcht, welche der spätere Cage 'den Tönen' entgegenzubringen für erstrebenswert hielt, zehrte auch als Kritik am Materialbegriff vom 'Material der Musik'. Zwei Stellen mögen dagegen den Anschluß an die weitere Entwicklung der Musik bezeichnen, mit der Konsequenz einer Restitution des Materialbegriffs: »Anerkennung aller hörbaren Phänomene als eines der Musik eigentümlichen Materials«¹³ (1958), »Unter dem musikalischen Material, dem Klang, versteht man heute nicht mehr eine begrenzte Anzahl konventioneller Tonhöhen (die der europäischen Dur- und Moll-Skalen), sondern ein Feld-Phänomen«¹⁴ (1964). — In manchen Aufsätzen Adornos zeichnen sich die Umriss einer Auseinandersetzung mit der Cageschen Naturstoff-Mystik ab, ausgeführt ist davon nichts mehr. Auch er hat, statt den Materialbegriff dem erweiterten Material anzupassen, ihn derart erweitert, daß er seine musikalische Konkretheit einbüßte. Zusammenhängen dürfte dies jedoch nicht nur mit der desorientierenden Erfahrung der Nachkriegsmusik, sondern auch mit der Übertragung des Materialbegriffs auf die anderen Künste, die eine weitere Einbuße an 'Inhalt' mit sich brachte. Ich würde daher in musikalischen Zusammenhängen die Fassung der Philosophie der neuen Musik der Erörterung zugrunde legen, und ihn so auf die spätere Musik sinngemäß übertragen, ohne Adornos eigene Ansätze zu einer Weiterentwicklung des Begriffs in Anspruch zu nehmen.

Bleibt also zunächst der Stand der Dinge in den 40er Jahren. Ungeachtet seiner Kritik am Pluralismus konzidiert Adorno einen gewissen 'Materialpluralismus' insofern, als manche kriti-

schen Erscheinungen den verschiedensten Komponisten über alle 'stilistischen' Grenzen hinweg gemeinsam seien, wie ja auch in bestimmten Momenten selbst Schönberg und Strawinsky konvergieren. Die Beweiskraft für die objektive Geltung der angedeuteten Phänomene (wie etwa 'Melodielosigkeit') ist um so höher zu veranschlagen, als die Voraussetzungen im Materialen ganz unterschiedlich sind. Der Einwand, Strawinsky (z.B.) werde von Adorno als Teil der 'abendländischen' Tradition reklamiert, der er nicht angehöre, ist nur sehr bedingt richtig. Die Exotik Strawinskys realisiert sich in den westlichen Metropolen, und seine Distanz zur — sagen wir: (im weitesten Sinne) 'Wiener' Tradition erklärt nicht seinen Abstand von Mussorgsij, der sich globalen, nicht intern russischen Entwicklungen verdankt. Für Strawinsky wie für alle 'andere' Musik gilt die Anmerkung über Janáček, daß diese Musik einen selektiven und in sich stimmigen *technischen Kanon* ausbilde, der als solcher die Materialfrage natürlich berührt, aber sich im übrigen lediglich in einen Gesamtbegriff von Musik einordnet, der über eine einzelne Tradition hinausreicht. Man kann nicht einmal sagen, in dieser Musiksoziologie sei ein allzu emphatischer Begriff von Komposition vorausgesetzt. Sie ist eine Theorie der Kunstmusik, und anders als in der Komposition tritt in der Tat die Tendenz des Materials für den Komponisten nicht in Kraft. Objektiv aber wohl, und die Frage ist dann nur, ob im Interesse der Aufwertung weniger 'komponierter' Musik auf das Theorem verzichtet werden soll. Daß sich weder Komponisten noch Hörer *dem* Stand des musikalischen Materials entziehen können, ließe sich geradezu auf empirischem Wege erweisen. Freilich sollte Klarheit über den Begriff bestehen.

Beschränken wir uns also wieder auf das Material. Sachlich ist eine Verständigung durchaus möglich, die Berufung auf die Begriffslosigkeit der Musik, und damit auf die Beliebigkeit der musikalischen Kombinationen ist dilettantisch abstrakt. Selbst eine Disputation über den Geschmack, d. h. über bestimmte Stellen und deren Richtigkeit oder Falschheit, ist oft effektiver, als die politische Voreingenommenheit unterstellt. Soweit sich Adorno auf die musikalische Erfahrung als die materielle Substanz der Theorie beruft, ist nicht 'theoretisch', soziologisch, sondern musikalisch zu argumentieren. Das ist bisher kaum geschehen. Um hier urteilen, und das Theorem beurteilen zu können, muß man sich ein Stück weit einlassen. Es genügt in der Diskussion nicht, zweifelhafte Autoritäten ins Spiel zu bringen, die diesen oder jenen Akkord doch verwendeten. Man hat also die äußerste Genauigkeit in der (temperierten) Intonation oder in der Ausführung der real notierten Dauern zu akzeptieren, wie sie als der Interpretationsstandard der Wiener Schule auch der Adornoschen Vorstellung zugrunde liegt. Die gegenwärtige Unempfindlichkeit ist ein schlechter Ratgeber bei der Beurteilung der Stichhaltigkeit der Behauptung, das Material äußere so etwas wie einen Willen. Entschieden muß ja werden, ob es diesen Unterschied *gibt* zwischen ausgehörten und sich nur eben so ergebenden Partien, bzw. ob man bei gewissen Zusammenklängen tatsächlich von ihrer Verbrauchtheit reden kann. Vieler Kritik ist anzumerken, daß die Kritisierenden nicht wissen, wie sich das, wovon Adorno spricht, eigentlich anhört. Um über die These befinden zu können, die Tendenz des Materials werde in konkreten kompositorischen Entscheidungen

akut, muß man sich ins Material entschlossen hineinbegeben und nicht aus Konzilianz oder Angst vor Konsequenzen davor stehen bleiben. Was das »technisch erfahrene« Ohr (40) bei seinen Forschungen feststellt, gilt dann natürlich unabhängig von seiner Anerkennung durch das unerfahrene.

Es versteht sich, daß, wenn Schönberg und Strawinsky an dem einen kompositorischen, dem Material der Musik teilhaben, das auch für alle anderen Manifestationen des musikalischen Zeitgeistes zutrifft; daß, was Adorno an den Extremen der Avantgarde abliest, ebenfalls, wenn auch vielleicht minder ausgeprägt und konsequent, in all den anderen kompositorischen Bemühungen der Zeit sich zeigt, den ambitioniertesten und anspruchlosesten, den zentralsten und ephemersten. Die *Tendenz* erweist sich nur auf einem bestimmten *Stand* des Materials, der naturgemäß durch dessen jeweils exponierteste Bereiche bestimmt wird, nicht in einer geschichtlichen Aufeinanderfolge. »Tonales Material« (41) — das scheint die relative Ungleichzeitigkeit eines bestimmten begrenzten älteren gegenüber dem für Adorno aktuellen zu sein. Indessen ist nicht spezifiziert. Ginge es darum, als dieses andere Material dasjenige, sagen wir, des 19. Jahrhunderts anzunehmen, so wäre nicht zwischen dem Stand der Tonalität am Anfang und am Ende des Jahrhunderts unterschieden, aber ebensowenig zwischen den einzelnen etwa regionalen oder Gattungstraditionen, obwohl diese selbstverständlich auch im Material, in der Bevorzugung bestimmter Zusammenklänge differieren. Es geht um das, was in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts davon noch übrig geblieben war, Dreiklänge und Dissonanzen als nicht aufgelöste Dreiklänge, unabhängig vom Kontext, also nicht um ein anderes Material, sondern um gewisse traditionelle Bestandteile des aktuellen allgemeinen. Die Dreiklänge, die einmal den Grundbestand des Materials gebildet hatten, erscheinen nurmehr am Rand, um in manchen Kompositionen ganz zu verschwinden. Doch kann sich der Prozeß der Abstoßung und des endgültigen Absinkens in die Trivialität lange hinziehen, und ein partiell veraltetes Material muß noch keine im ganzen obsolete Musik entstehen lassen. Aber durch die bloße Existenz des Anderen gewinnt diese 'tonale' Musik bereits eine spezielle Färbung. Schließlich zeigt die Erfahrung, daß mit diesem Material allein nicht ernsthaft mehr komponiert werden kann. Der Stilkreis der sogenannten gehobenen Unterhaltungsmusik, wie sie die Mittagsprogramme der Rundfunkanstalten größtenteils bestimmt, wird von niemandem als aktuelle Produktion noch ernsthaft in Betracht gezogen, obwohl selbst diese zeitgenössische Tonalität die Zersetzung drastisch spüren läßt. Ein anderes aber ist es mit dieser Trivialität, ein anderes mit der für die Massen zugerichteten, ein anderes mit der vorgeblich in ihrem Interesse aufbereiteten, ein anderes mit der von ihnen in Anspruch genommenen und kritisch veränderten. Ein anderes also mit dem herablassenden, ein anderes mit dem nüchtern funktionalistischen Verhältnis zu ihr. Auszugehen ist von der Einheit des musikalischen Materials, dessen jeweiliger Stand jedem einzelnen Klang seine spezifische Physiognomie gibt. Dazu gilt es ein nüchternes Verhältnis zu gewinnen. Über jegliche musikalische Immanenz hinaus ist die Tendenz des Materials längst von der akustischen Gestalt der Umwelt geprägt. Nicht erst bei Cage, sondern bereits in der Adornoschen Theorie

ist dies mitgedacht. Die Übereinstimmung ist weniger spektakulär, wenn man sich vergegenwärtigt, daß beide Konzeptionen in den späten 30er Jahren in den USA ausgearbeitet wurden.

Man kann aus ökonomischen, humanitären oder politischen Gründen sich wünschen, tonales Material müsse noch zu verwenden sein; darüber, ob bestimmte Akkorde 'noch gehen' oder nicht, ist in jedem Fall nicht abstrakt verfügend zu entscheiden. Nun üben die wirksamste Kritik am musikalischen Hermetismus nicht die engagierten Theoretiker, sondern eben die Massen, in deren Namen die Kritiker ganz überflüssigerweise sich stark machen. Umgekehrt wäre die Antwort auf die Diagnose des Zerfalls der Tonalität ebenfalls nicht Sache der Theorie, sondern von Komponisten, deren keiner sich bisher als ein zweiter Eisler herausgestellt hat. Das liegt einmal daran, daß eine musikalisch ins Extrem, gesellschaftlich ins Abseits gedrängte bürgerliche Musik sich leichter der schwächeren Seite im Klassenkampf zur Verfügung stellen konnte als eine korrumpierte. Dann hat dieser sein Gesicht völlig verändert. Schließlich ist Eislers musikalischer Spielraum vor einem halben Jahrhundert ein anderer, u. U. größerer gewesen als er es heute wäre. Gleichwohl war Eislers Verhältnis zu den traditionellen Mitteln nicht so ungebrochen, wie diejenigen möchten, die seine Intelligenz rühmen und die Tonalität meinen, als habe Eisler ein einziges Stück komponiert, das im traditionellen Sinn tonal wäre (wenn ich ein wenig übertreiben darf). Und selbst dann ist die Entscheidung nicht abstrakt für 'die Tonalität' gefallen, der Gemeinplatz, die Mittel dürften nicht absolut gesetzt werden, bleibt ohne Beziehung zu der Sache, von der die Rede ist, einer bei höchstem kompositorischen Niveau weithin erfolgreichen Musik. Auch die in diesen Fragen laxeren Komponisten zeigen Wirkungen der Tendenz, und zwar paralyisierende, die nicht allein auf Unterschiede des Metiers oder Stilabsichten zurückzuführen sind. Eine einfache und sozusagen traditionelle Sprache kann natürlich gewählt werden, der Komponist muß sich nur im klaren darüber sein, daß die Mittel, wenn sie ein gewisses Alter haben, zur Darstellung moderner Fragen nicht mehr geeignet sein werden. Das Ausdrucksbedürfnis wird zu komplexeren Klängen nötigen, diese werden wiederum Ansprüche stellen und das 'technische Gesamtniveau' verändern usf. Die Erfahrung zeigt, daß gewisse noch nicht vollkommen abgebrauchte tonale Fortschreitungen ein Stück weit tragen (wie es zur Herstellung eines Schlagers oder zur musikalischen Ausstattung eines Filmvorspanns erforderlich ist), jedoch nicht weiter, die elektroakustisch aufbereitete Tonalität ist bereits umgekippt. Da die Reizschwelle des Ohrs heute insgesamt höher liegt, ist die Chance eines heutigen Komponisten, mit den unveränderten tonalen Mitteln noch etwas von Belang zustande zu bringen, gleich null. Ihre Verwendung gibt sich von vornherein als Anwendung zu erkennen. Das Problem ist, daß die Wirkung als gewohnte nicht mehr die gewohnte Wirkung ist. Das kommunikative Problem scheint gelöst, aber die Botschaft formuliert sich nicht. Die ansprechende Musik spricht niemanden an. Es ist kein Wunder, daß Wiederentdeckung auf Wiederentdeckung folgt, und das tonale Material (als solches) in Kompositionen nurmehr auf inflationäre Weise verwendet wird. Es ist fraglich, ob es

gelingen wird, das unaufhaltsame Veralten durch Methoden der Verfremdung allein ein weiteres Mal vergessen zu machen.

Ein in gewisser Weise zurückgebliebenes Materialbewußtsein, wie es von Adorno für Bartók und Janáček angenommen wird, ist heute weniger wahrscheinlich als vor 40 Jahren. Die Medien machen den Stand des Materials zum allgemeinen. Während in den Metropolen die regionale Tradition noch des letzten Winkels ausgesogen wird, verbreitet sich überallhin die universale, die Einheitsmusik. In der Kunstmusik ist der Zerfall der Tonalität überall und nicht auf jenen einen Strang der Avantgarde (der zu relativieren wäre, natürlich) beschränkt zu beobachten. Die Harmonik ist nach ihrer zweiten Krise nicht zu einer modernen, ebenso konsistenten fortgeschritten, zerfallen ist die Tonalität zunächst in ihrer konstruktiven Kraft, der Tonalitätsersatz der Zwölftontechnik funktionierte anders, Schönberg meinte wohl selbst, die Harmonik stehe derzeit nicht zur Diskussion. Allenthalben wurde Besinnung auf die melodischen Urkräfte, auf die unterdessen schon wieder unverbrauchten Reize der eigenen Prähistorie, wurden exotische Leitern, Jazztonalität, Klangkomposition oder auch Kontrapunkt, wenn nicht gleich Rhythmus propagiert, die Erneuerung in der Form gesucht. An die dem neuen Material innewohnenden und kompositorisch teilweise ja auch schon realisierten konstruktiven Potenzen wurde kaum eine Überlegung verschwendet. Es ist aber auch dort so, wo man den Kunstanpruch nicht macht, und wohin geschaut wird, wenn ein wirkliches Weiterleben der Tonalität erhofft und behauptet wird. Die Tonalität in ihrer traditionellen Gestalt ist in der U-Musik ebenso zerstört wie in der avancierten E-Musik und der nicht avancierten, die am Schein einer intakten Harmonik festhält. Der Stand des Materials ist nicht etwas, das außerhalb der jeweils verwendeten Materialien stünde, er ist derselbe für Rihm und Pink Floyd. Es gibt keinen Pluralismus des Materialstands, allenfalls einen des verwendeten Materials, der indessen heute auch nicht so sehr viel größer ist als im 19. Jahrhundert. Der Materialbegriff ist in seiner Geltung nach 'vorne' fortzusetzen, in die Musikentwicklung seit der »Philosophie« bis heute, und nach 'unten', in die U-Musik, mit der die E-Musik sich gezwungenermaßen immerfort auseinandersetzt, und die an der Tendenz selbst Teil hat.

Die Unterhaltungsmusik behandelt die Akkorde, deren technischen Erfordernissen sie nicht Rechnung tragen kann, ohne banal zu werden (d. h. wenn sie ihnen in Wahrheit Rechnung trüge, würde ihr vorausgesetztes Ideal einer reizvoll verständlichen Musik durchkreuzt), als versprengte, isoliert und neutralisiert sie gerade in ihrer isolierten emotionellen Zeichenhaftigkeit und bestätigt damit die Tendenz. Wenn sie schon dem Komponisten nicht fühlbar wird, objektiv, in ihren Folgen wird sie jederzeit offenbar. Der Ausverkauf stellt die Historizität der Mittel noch unmißverständlicher klar als die Kunst, die immer den Schleier der — Kunst darüber zu breiten versteht. Die Verschmutzung und Verbiegung des reinen Tons, die satztechnischen Fehler (die der Ideologie des sauberen Handwerks ins Gesicht schlagen) sind vielleicht ein Stück Verfremdung. Die 'magische' Behandlung der tonalen Bruchstücke korrespondiert

genauestens dem Cageschen Verfahren. Erscheinung und Signal definieren die Rolle, welche die Kunstmusik in manchen Rockkompositionen spielt.

Adornos zweiter Fall von Pluralismus: »Nirgends erweist sich das geheime Einverständnis der leichten und der fortgeschrittenen Musik bündiger als hier. Der späte Schönberg teilt mit dem Jazz, und übrigens auch mit Strawinsky, die Dissoziation der musikalischen Zeit« (62). Angesichts der gegenwärtigen Situation, daß die konstruktive Kraft auch des Rhythmus dahin zu sein scheint, daß der Zerfall des Werkes: das Nicht mehr Endenkönnen ein weiterer gemeinsamer Zug zwischen E- und U-Musik ist, wird sich zu entscheiden haben, ob der Materialbegriff um die Dimension der Zeit zu erweitern wäre, ob also die Nachkriegsavantgarde in der Theorie berücksichtigt werden sollte, falls jene Dissoziation nicht Grund genug ist.

Die Geschichte des musikalischen Materials hindurch dürften zu unterscheiden sein der Stand der Produktivkräfte und die Tendenz, die das Material von Fall zu Fall aufweist. Der Gesamtstand ist jedem Komponisten halbwegs gegenwärtig; ist er weniger empfindlich, so ist er eben kein guter Komponist. Innerhalb dieser allgemeinen Verfassung bestimmen sich nun die einzelnen Wertigkeiten, der spezifische Klang jedes Tons, Akkords, Geräuschs. Zum Gesamtstand rechnen 'Tendenzen' wie in der Harmonik- und Instrumentationsgeschichte des 19. Jahrhunderts die Auspolsterung des Klanges, die sich global durchgesetzt hat unabhängig von E oder U. Für das 20. wären zu nennen die verschiedenen Stadien der Emanzipation des Geräuschs, die derjenigen der Dissonanz auf dem Fuße gefolgt ist. Die antiwilhelministische Volksfront, der Generalangriff auf die 'Reinheit in der Tonkunst', verbindet so heterogene Erscheinungen wie den Jazz, die Futuristen, die neue Sachlichkeit, die akustischen Bedingungen von Rundfunk und Schallplatte, Mikrintervalle, elektroakustische Instrumente, die pro- und die antiindustrielle 'Vitalität', Folklorismus, Proletkult und das gepflegte musikalische Rabaukentum. Darum spricht weder die vorgeblich tendenzfreie (ein Schein nur für stumpfe Ohren) Aufeinanderfolge der verschiedenen Moden der industriellen Jugendmusikkultur dagegen noch die allerjüngste Phase des avantgardistischen musikalischen Handwerks. In beiden Fällen ist *die* Tendenz des Materials am Werk, in beiden Fällen nicht so, wie es bei Adorno auch nicht steht: immanent und über die Köpfe der Komponisten hinweg, die sie zu gleichen Teilen konstituieren und erfüllen — aber doch so, daß am entscheidenden Punkt die Gesamttendenz ihrer Einflußnahme entzogen ist, wie sie auch die Tendenz material am einzelnen Akkord nur registrieren und befolgen, nicht aber in Gang bringen oder durch Entschluß außer Kraft setzen können. Das Gegenbeispiel einer in befreitem Umgang mit dem Material komponierten attraktiven Musik gegen die Tendenz steht zur Zeit noch aus.

ANMERKUNGEN

I Vgl. jedoch (203 ff.).

2 »Ich wüßte kein besseres materialistisches Programm als jenen Satz Mallarmés, in dem er die Dichtungen als nicht inspiriert sondern aus Worten gemacht definiert« (1936), zit. nach *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, hrsg. v. B. Lindner und W.M. Lüdke, Frankfurt/M. 1980, S. 294. Ubrigens dürfte von dieser Briefstelle her ein Licht auf den Vergleich des musikalischen Materials mit der Sprache fallen, sh. auch Friedemann Grenz, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, Frankfurt/M. ²1975, S. 218.

3 1953, *GS 11, Noten zur Literatur*, S. 125f.

4 Vgl. das entsprechende Kapitel der *Einleitung in die Musiksoziologie*, *GS 14*, S. 394ff.

5 *MEW23*, S. 393 (den religiösen Überbau betreffend).

6 Bei Marx als Verein freier Menschen, siehe *Th. W. Adorno und E. Krenek, Briefwechsel*, hrsg. v. W. Rogge, Frankfurt/M. 1974, S.46.

7 sh. (200) und noch manchen der in Band 16 der *Gesammelten Schriften* zu findenden Aufsätze.

8 Sh. »Ideen zur Ästhetik« in: *Komposition für den Film*, *GS 15*.

9 *GS 13, Mahler*, S. 193.

10 Vgl. vor allem »Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition«, *GS 16*.

11 *GS 16*, S. 626.

12 Richard Kostelanetz, *John Cage*, Köln 1973, S. 109,111f.

13 zit. n.: a.a.O. 203.

14 a.a.O. 207