

**Adorno, Theodor W.: Kranichsteiner Vorlesungen, in: *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, Band 17. Hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Berlin: Suhrkamp 2014. 642 Seiten. [978-3-518-58597-9]**

Rezensiert von Frank Müller (Freie Universität Berlin)

Vieles an Adorno mag umstritten sein, zum Klischee geronnene Aussprüche genauso wie seine Musikphilosophie, die einen Großteil seiner Arbeiten ausmacht. Seine Ablehnung von Jazzmusik ist berüchtigt. Weniger bekannt, aber ungleich umfangreicher ist seine anhaltende Auseinandersetzung mit der neuen Musik des 20. Jahrhunderts. Mit den Abschriften der Tonbandmitschnitte von Adornos „Kranichsteiner Vorlesungen“, die er in fünf Zyklen im Rahmen der Darmstädter „Internationalen Ferienkurse für neue Musik“ zwischen 1955 und 1966 hielt, liegt nun erstmals ein Dokument vor, das die Entwicklung von Adornos Musikphilosophie von seinen früheren, teils polemischen Interventionen in „Die Philosophie der neuen Musik“ (1949) und „Das Altern der neuen Musik“ (1954) hin zu seiner posthum erschienenen „Ästhetischen Theorie“ (1970) in ihrem ganzen Verlauf zeigt.

Neben den Abschriften und editorischen Anmerkungen werden mit dem Band auch die originalen Tondokumente auf einer beigefügten DVD zur Verfügung gestellt. Gerade die ersten beiden Vorlesungszyklen „Der junge Schönberg“ (1955) und „Schönbergs Kontrapunkt“ (1956) können als eine generelle Einführung in die Thematik der Neuen Musik betrachtet werden – nicht zuletzt wegen Adornos didaktischem Elan, der bei dieser Gelegenheit einer jungen Komponistengeneration mit gesungenen und angespielten Erläuterungen am Flügel nahelegen will, „wie also Schönberg eigentlich komponiert“ (105). Die akustische Qualität gibt den Mitschnitten, die von den Herausgebern durch präzise Zeitangaben gut erschlossen sind, allerdings einen mehr dokumentarischen als ästhetischen Charakter; die übrigen drei Vorlesungszyklen zu „Kriterien der neuen Musik“ (1957), „Vers une musique informelle“ (1961) und zur „Funktion der Farbe in der Musik“ (1966) kommen dann weitgehend ohne musikalische Erläuterungen aus und stellen so weniger detaillierte musikalische Analysen als eine spezifische Form von Musikphilosophie dar. Die Aufnahmen und Abschriften verzeichnen aber neben gelegentlichen Einwüfen von Anwesenden – so etwa von Rudolf Kolisch (77) und einem unbenannten „Sprecher“ (345) – auch eine Diskussion mit Eduard Steuermann, Gertrud Schönberg und Erich Doflein (285–308) und verweisen auf die historischen Debatten, in denen Adorno eine eigenwillige Position be-

zog: Bereits an bestimmten Tendenzen der Rezeption von Schönbergs „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“, mehr noch aber in dem daran anknüpfenden Serialismus der jüngeren Komponisten um 1950 kritisiert Adorno vehement die tendenzielle Verfestigung des Komponierens zum anwendbaren System und ein letztlich quantifizierendes, mathematisches Komponieren, das erst einzelne Töne als spezifisches Tonmaterial bestimmt und sie dann anhand einer – ihm zufolge: äußerlichen und recht willkürlichen – Kombinatorik zusammensetzt. Adorno spricht hingegen in Kranichstein als Vertreter von Schönbergs Zweiter Wiener Schule (vgl. 384) mit der sich selbst zugeschriebenen „reaktionären Gesinnung“ (126), dass sich auch auf dem jeweils entwickeltsten Stand des musikalischen Materials das Problem kompositorischer Sinnzusammenhänge stellt und dass bestimmte Formen von „Ausdruck“ oder „Sinn“ auch bei der Arbeit mit prinzipiell frei verfügbarem, nicht mehr tonalem Material möglich sein müssten. Die Frage, ob diese Kritik Adornos zutreffend ist, wurde in verschiedenen Kontroversen der 1950er Jahre diskutiert, etwa von Heinz-Klaus Metzger: „Seine Gedanken treffen an sich, aber nicht für die Musik zu, von welcher wohl allein Unkenntnis derartige zu vermuten ihm erlaubt.“ (Metzger 1957: 86).

Adorno ist jedoch, im Vergleich zu seiner Ablehnung des Jazz, die von ihm inhaltlich kaum aktualisiert wurde (vgl. GS 10.1: 123ff.), gegenüber der neuen Musik in viel höherem Maße zu einer direkten Auseinandersetzung bereit, damit er bei dieser Kritik „nicht ohne weiteres stehenbleibe“ (264). Er „möchte das ganz gerne etwas modifizieren.“ (343). Wie weit sich Adorno in den Kranichsteiner Vorträgen von seiner anfänglichen Kritik an der mechanistischen Kompositionsweise des Serialismus wegzubewegen versucht, zeigen die Unterschiede in seiner Positionierung zwischen den früheren und späteren Vorlesungen am deutlichsten. So wiederholt Adorno etwa im ersten Vorlesungszyklus „Der junge Schönberg“ weitgehend seine Kritik aus „Das Altern der neuen Musik“:

Sondern das, wogegen ich mich wende und worin ich eine Gefahr sehe, ist wirklich nur das, daß die Arbeit an bestimmten, bis zu einem gewissen Grad sogar außerkünstlerischen Mitteln sich anstelle der Darstellung der künstlerischen Idee oder des Komponierten eigentlich setzt. Das heißt, ich glaube, daß die Mittel eine Funktion des künstlerischen Sinnes sein müssen und nicht umgekehrt. Und ich glaube vor allem nicht, daß es ein künstlerisches, eigentlich künstlerisches Verfahren ist, erst Mittel beizustellen und dann darauf zu warten, ob von irgendwoher dann der Sinn vielleicht sich auch einstellt. [*Beifall im Auditorium*] Das ist etwas, was man sich gerade heute doch sehr schwer vorstellen kann, daß sich das in dieser Ordnung vollzieht. (88)

Denn falls „[wir] nun glauben, wenn wir uns neuen Materialien zuwenden, daß dann wir eine Art Pionierarbeit leisten und daß dann diesen Materialien der Sinn zuwächst“, so droht für Adorno in dieser Form „infantilen Bastelns“ ganz drastisch „ein Rückfall in den Kultus des bloßen Materials“, die „Gefahr einer Regression“ (88f.). Er warnt damit vor einer Musik, die „bei einem ihr fremden System, ihr äußerlichem System gewissermaßen Schutz sucht, was nicht die Courage mehr hat, absolut dem eigenen Sinn mehr zu gehorchen“ (89). In späteren Kranichsteiner Vorlesungen lässt sich gerade an diesem zentralen Aspekt seiner Kritik eine schrittweise, vorsichtige Modifikation erkennen – angeregt nicht zuletzt durch zeitgenössische Kritiker, durch andere Theoretiker wie Herbert Eimert und neuere Arbeiten jüngerer Komponisten wie Pierre Boulez’ „Le Marteau sans maître“ und Stockhausens „Gesang der Jünglinge“, die er zur Kenntnis nimmt und an denen für ihn „sich eine Art Umwandlung oder Wendung ankündigt“ (325):

So formuliert Adorno sein Anliegen in einer der Vorlesungen zu „Kriterien der neuen Musik“ durchaus diplomatisch:

wenn durch reine Konstruktionsprinzipien auch etwa entgegen der Absicht und dem Willen der einzelnen Komponisten so etwas herauskäme wie neue Charaktere und wie eine Wendung überhaupt zu den Charakteren, dann wäre das an sich schon etwas außerordentlich Wichtiges. (325)

In „Vers une musique informelle“ radikalisiert Adorno seine Auffassung nochmals und erklärt experimentelle und konstruktive Verfahren zu einem Konstitutionsprinzip der „gesamten traditionellen Musik“ (424):

Wenn Eimert formuliert hat, es sei erstaunlich, wieviel vernünftige Musik heute trotz der mechanischen Rezepte zustande kommt, dann wäre dieses Staunen auf die traditionelle Musik in weitestem Maß zu übertragen [, da bereits dort, etwa bei Beethoven,] der Kompositionsprozeß in einem Maß einem Puzzlespiel in Wirklichkeit weit ähnlicher war, als die Apostel der absoluten schöpferischen Subjektivität im allgemeinen sich träumen lassen. (425)

Der tendenziell mechanistische Aspekt serialistischen Komponierens kann von Adorno also gelten gelassen werden, insofern er kritisch, gegen die metaphysische Vorstellung eines schöpferischen, genialischen Subjekts oder eines rein transzendenten „Sinns“ verstanden wird. Diese Kritik gilt auch im historischen Rückblick und steht in Zusammenhang mit Adornos Denkfigur einer Erkenntnis des Älteren durch das jeweils Neueste – eine Denkfigur, die er etwa in Bezug auf Bach formuliert hat (GS 14: 139ff.). Im Umkehrschluss

lässt sich so aber auch der zukünftige Anspruch einer „*musique informelle*“ extrapolieren:

Gerade dadurch, daß dieses in der Geschichte der gesamten abendländischen Musik waltende rational-mechanische Prinzip nach außen gekehrt wird, dadurch hört es auf [...] Ideologie zu sein, und dadurch eröffnet sich zugleich die Möglichkeit [...] von diesem mechanischen Bann eigentlich uns frei zu machen. (426)

Das Dilemma ist,

daß es nicht möglich ist, aus den objektiven physikalischen Gegebenheiten allein den Zeitkern der Musik zu entwickeln, während andererseits die bloß subjektive oder psychologische Reduktion auch deshalb nicht möglich ist, weil ja ohne das Moment der objektiv-physikalischen Vorgänge so etwas wie nun musikalische Phänomene auch nicht möglich wären. (427f.)

Wenn man die Dialektik dieses Dilemmas in ihrer ganzen Konsequenz verfolgt, ergibt sich die nachgerade utopische Perspektive einer anderen, informellen Musik, nämlich dadurch

daß in einer »*musique informelle*« im positiven Sinn die Momente der Rationalisierung der Musik, wie wir sie heute in ihren äußersten Konsequenzen erlebt haben, doch positiv aufgehoben bleiben. Das künstlerisch ganz und gar Artikulierte allein ist das Bild des Unverstümmelten und damit der Freiheit. (431)

Adorno lässt also selbst im Versuch, seine eigene Kritik zu reflektieren und die kritisierte Position dialektisch aufzuheben, nicht völlig von dem Anspruch ab, von dem aus er seine Kritik formuliert hat: Rationalität wird zu einem Moment der Forderung, durchartikulierte, musikalische Sinnzusammenhänge von gleichsam objektiver ästhetischer Notwendigkeit herzustellen, also „die Technik als eine Funktion der künstlerischen Idee zu begreifen“ (125) beziehungsweise sich zu fragen, „wie vollkommen emanzipierte Musik klanglich zum zwingenden Sinnzusammenhang sich organisieren lasse“ (519). Den Begriff des „Sinns“ versteht Adorno dabei jedoch nicht hermeneutisch, als Ausdruck transzendenter Ideen oder als eine Art analysierbarer Kernbedeutung, sondern als die Aufgabe der Konstruktion eines völlig immanenten, werkinernen Verhältniszusammenhangs. Was ist unter einer solchen Intention genauer zu verstehen? Im Zuge der „Kranichsteiner Vorlesungen“ benennt Adorno diesen Widerspruch zwischen der irreversiblen Befreiung des musikalischen Materials und der letztlich bindenden, organisierenden Kraft des „Sinns“ wiederholt mit der philosophischen Formel von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ – in der die Selbständigkeit der einzelnen Elemente aber gewahrt bleiben soll. Darüber hinaus benutzt er eine ganze Reihe weiterer, teils metaphori-

scher Begriffe, die der Entwicklung der neuen Musik, der gegenüber traditionelle musikalische Kategorien problematisch würden, gerecht werden sollen: So spricht er von Kunst als „Kraftfeld“ oder bezieht sich auf die schönbergische Formulierung vom „Triebleben der Klänge“, erläutert Schönbergs „Kontrapunkt“ als ein die freie Tonalität organisierendes Prinzip, aber auch Gustav Mahlers Forderung nach der „Deutlichkeit“ der Instrumentation, verweist auf die Notwendigkeit von „Innenspannung“ oder „Verbindlichkeit“ in den Kompositionen, um so im Widerspruch zur angeblich vergleichgültigenden Entwicklung der neuen Musik dennoch zur Ausbildung von individuellen musikalischen Charakteren oder motivisch-thematischer Arbeit zu gelangen. Solche Begrifflichkeiten und Intentionen ziehen sich durch die gesamten „Kranichsteiner Vorlesungen“ und können als Erläuterungen der zentralen Formel von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ gelesen werden.

Ob solche widersprüchlichen Ansprüche an das moderne Komponieren überhaupt in Form von musikalischem Sinn einlösbar sind, ist natürlich fraglich. In einem seiner letzten Texte zu dem Thema – der im Juli 1969 geschriebenen Einführung für den Band „Nervenzpunkte der neuen Musik“ – bemerkt Adorno: „Das Verzweifelte der Fragestellung wird nicht verdeckt.“ (GS 16: 648) – das Problem aber wäre immerhin benannt. Bis in die Gegenwart hat Adornos Fragestellung dann auch weniger Anlass zur Verzweiflung, als zu philosophischer Reflexion gegeben, wie neuere Publikationen zum Thema zeigen, in denen der Begriff des musikalischen Sinns ebenfalls eine zentrale Rolle spielt (Hindrichs 2014: 185–224). Inwiefern diese aktuelle Diskussion Adornos Intentionen aufgreift und inwiefern Adornos Überlegungen etwas zur gegenwärtigen Diskussion beitragen, kann anhand der „Kranichsteiner Vorlesungen“ im Mitvollzug der Gedanken und jenseits bekannter Adorno-Klischees besser eingeschätzt werden.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. „Zeitlose Mode. Zum Jazz.“ In ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Gesammelte Schriften Band 10.1, S. 123–137. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Adorno, Theodor W. „Tradition.“ In ders.: *Dissonanzen/ Einleitung in die Musiksoziologie*. Gesammelte Schriften Band 14, 127–142. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Adorno, Theodor W. „Zu einer Auswahl aus den ‚Klangfiguren‘.“ In ders.: *Musikalische Schriften I–III*. Gesammelte Schriften Band 16, S. 645–648. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Hindrichs, Gunnar. *Die Autonomie des Klangs*. Berlin: Suhrkamp, 2014.

Metzger, Heinz-Klaus. „Das Altern der Philosophie der neuen Musik (1957).“  
In ders.: *Musik wozu. Literatur zu Noten*, hg. von Rainer Riehn,  
S. 61–89. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.