

## Über Musik und Sprache

### I.

1. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist eine These zum Begriff der Sprache. Meine These ist, dass wir nicht richtig verstehen, was Sprache ist, wenn wir die nicht-verbale Formen der Kommunikation und der Artikulation von Sinn nicht als einen konstitutiven Aspekt der Sprache verstehen. Gestisch-expressive, das heißt nicht-verbale Formen der Kommunikation sind ein integraler Bestandteil der gesprochenen Sprache selbst; und als nicht-verbale Formen der Kommunikation und Artikulation von Sinn gehen sie auch in die Kunst ein, in Musik, Theater, Pantomime und Film, und verwandelt dann auch in die Literatur. Gerade die gestisch-expressiven Charaktere der Musik etwa verlangen, wie Adorno und Wittgenstein betont haben, ein mimetisches, eine „nachvollziehendes“ Verstehen. Soweit es daher um die gestisch-expressiven Charaktere von Musik geht, ist Musik-Verstehen, so könnte man sagen, ein nicht-verbales Verstehen. In neueren symboltheoretischen Deutungen der Musik, insbesondere im Anschluß an Nelson Goodman, ist darüber hinaus die These vertreten worden, dass das Musik-Verstehen in einem ganz allgemeinen Sinn ein nicht-verbales Verstehen ist. Der zentrale Begriff in diesem Zusammenhang ist der von Goodman stammende Begriff der „Exemplifikation“. Musikalische Strukturen, Gestalten, dynamische Verläufe, rhythmische pattern usw. exemplifizieren Strukturen, Gestalten, dynamische Verläufe, rhythmische pattern usw., wie sie auch außerhalb der Musik vorkommen und genau hierin ist die Welthaltigkeit der Musik begründet, nämlich jene Züge der Musik, worin sie auf etwas jenseits ihrer internen Konfiguration verweist. Goodman unterscheidet zwischen buchstäblicher und metaphorischer Exemplifikation. Dynamische Verläufe und rhythmische Zeitgestalten etwa sind buchstäbliche Muster möglicher Verläufe oder Zeitgestalten außerhalb der Musik, während sie zugleich wie auch andere Aspekte der musikalischen Klangorganisation noch in anderer Weise auf etwas außerhalb der Musik verweisen, indem sie es *metaphorisch* exemplifizieren. Eine traurige Melodie etwa, um ein simples Beispiel zu nehmen ist nicht buchstäblich traurig – das sind nur fühlende Lebewesen –, sie hat vielmehr den Ausdruck der Trauer, und das soll heißen, dass sie Trauer metaphorisch exemplifiziert. „Ausdruck“, so erläutert es Simone Mahrenholz, „liegt immer dann vor, wenn die Exemplifikation metaphorisch ist; also im Fall der Musik, wenn eine musikalische Struktur auf etwas Bezug nimmt, was selbst nicht Musik ist. Auf Farben, Formen, auf Licht bzw.

Helligkeit, auf Atmosphärisches, auf architektonische Formen – die Liste ist endlos.“<sup>1</sup> Das heißt auch, dass Ausdruck nicht notwendigerweise nur Ausdruck von Gefühlen oder von gestischen Charakteren ist; vielmehr steht Ausdruck für all dasjenige, worin die Musik *metaphorisch* auf etwas jenseits ihrer akustischen Konfiguration verweist. Dieser Verweis aber, das ist die These, muß nicht in Worten formulierbar sein, um hörend erfasst zu werden.

Im Sinn meiner eingangs formulierten Sprachthese spricht Mahrenholz auch von einer „semiotischen Wende“ in der Philosophie, durch welche die sprachphilosophische Wende in der Philosophie des 20. Jahrhunderts ergänzt werden soll durch eine Reflexion auf die vielfältigen, für die Wortsprache selbst konstitutive Bedeutung nicht-verbaler Kommunikations- und Artikulationsformen. Die semiotische Wende, wie Mahrenholz sie mit Goodman deutet, scheint prima facie geeignet, die Kunst in einer Welt symbolischer Formen neu zu verorten, und zwar so, dass das Eigengewicht der nicht-verbaler Formen der symbolischen Kommunikation und Darstellung ihr volles Recht bekommt. Zugleich ist der Ansatz von Goodman geeignet, drei konstitutiven Aspekten dessen, was Kunst in der Phase ihrer Autonomie ausmacht, gerecht zu werden, nämlich erstens der Bedeutsamkeit und dem Weltbezug auch noch der nicht-repräsentationalen Künste wie der Musik oder der gegenstandslosen Malerei, zweitens der Tatsache, dass das, was Kunstwerke „bedeuten“ oder zum Ausdruck bringen, sich nicht in die Wortsprache „übersetzen“ lässt und damit zugleich den Aspekt eines nicht-verbaler Verstehens, der zu Erfahrung von Kunst wie auch zu den Formen einer nicht-verbaler symbolischen Kommunikation hinzugehört, und schließlich drittens dem Phänomen der latenten Intermedialität aller Künste als der anderen Seite ihres Weltbezugs. Die latente Intermedialität der Musik etwa ist der Grund dafür, dass auch die „absolute“ Musik immer schon in einem potentiellen Verhältnis wechselseitiger Korrespondenzen, Brechungen, Erhellungen und Ergänzungen zu den anderen Medien der Kunst steht.

2. Die symboltheoretische Deutung der Musik ist ein Versuch, die Rede von einer „Sprache“ der Musik zu rehabilitieren und zugleich den Charakter dieser „Sprache“ im Universum der symbolischen Formen in einem Jenseits der Wortsprache zu lokalisieren. Gerade die Erweiterung des Sprachbegriffs macht die Rede von einer „Sprache“ der Musik ja erst verständlich. Wenn aber von einer Sprache der Musik im Ernst die Rede sein soll, dann reicht dazu nicht der Hinweis auf gestische oder Ausdruckscharaktere musikalischer Gestalten oder Figuren im Sinn von Goodman; vielmehr geht es auch um die Frage, wie diese gestischen

---

<sup>1</sup> „Musik-Verstehen jenseits der Sprache. Zum Metaphorischen in der Musik“, in: Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau (Hgg.), *Klang – Struktur – Metapher*, Stuttgart-Weimar 2000, S. 230.

oder Ausdruckscharaktere in einen musikalischen Zusammenhang integriert werden, in dem sie einen spezifischen Ort haben und von dem her sie überhaupt erst ihren spezifischen Sinn als Elemente eines musikalischen „Diskurses“ gewinnen – so wie in einem philosophischen Diskurs zwischen den Einzelsätzen und dem Redezusammenhang ein Verhältnis wechselseitiger Sinnbestimmung besteht. Jedoch sind die Mittel der musikalischen Zusammenhangbildung andere als die des sprachlichen Diskurses. Wie schon Dieter Schnebel betont hat, spielen bei der musikalischen Zusammenhangbildung Wiederholung und Variation, kurz ein Spiel mit Identität und Differenz auf den unterschiedlichen Ebenen der musikalischen Konstruktion anders als in sprachlichen Sinnzusammenhängen eine konstitutive Rolle. Insofern ist ein musikalischer Zusammenhang etwas anderes als ein sprachlicher Sinnzusammenhang, so sehr auch ein Spiel von Wiederholung und Variation in eher poetischen Sprachzusammenhängen eine Rolle spielen mögen. Das Spiel von Wiederholung und Variation – wie schon bei Kinderspielen: man denke etwa an „Ene, mene, mu, raus bist du“ – gehorcht einer anderen Logik als derjenigen von sprachlichen Sinnzusammenhängen; Hierin ist die *Sprachferne* der Musik begründet – ein erster Hinweis, dass die symboltheoretische Deutung der Musik im Sinne von Goodman insofern zu kurz greift, als Musik als Kunst sich nicht zureichend als ein Sinnzusammenhang symbolischer Zeichen begreifen lässt. Nicht nur lässt das musikalische Kunstwerk sich nicht in einen verbalen Sinnzusammenhang *übersetzen*, es ist überhaupt nicht dasselbe wie ein Sinnzusammenhang, und sei es einer von nicht-verbalen symbolischen Zeichen, und das gilt am Ende für die Kunst ganz allgemein.

3. Daß Kunstwerke trotz des in ihnen zirkulierenden Sinns keinen Sinnzusammenhang bilden, dass also ihr ästhetischer Zusammenhang sich nicht als Zusammenhang des Sinns deuten lässt, das hat nicht erst Adorno behauptet. Implizit ist dies bereits eine Konsequenz der Kantischen Ästhetik, explizit findet sich diese These nach Kant etwa bei Friedrich Schlegel, Paul Valéry und Martin Heidegger, wobei Letztere nicht anhand der formal-strukturellen, sondern anhand der *materialen* Aspekte der Kunstwerke das Verhältnis von Sprachnähe und Sprachferne der Kunst erläutern. Valéry hat mit Bezug auf die Lyrik von einem „Zögern auf der Schwelle von Klang und Sinn gesprochen“, Heidegger von einer „Gegenwärtigkeit“ oder einem „Streit“ von Welt und Erde im Kunstwerk. Zum Welt öffnenden oder welterschließenden Charakter des Kunstwerks gehört, dass es seinen materialen Stoff in seiner Materialität – die „Erde“, „nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen“ lässt. Öffnet sich die Welt im Kunstwerk, greift es ein in unser Welt- und Selbstverhältnis, so tut es dies nur, indem es in seiner stofflichen Materialität zugleich die Unergründlichkeit einer

nicht-menschlichen Natur als den Grund und das Andere einer sinnimprägnierten menschlichen Welt zum Vorschein bringt. Selbst bei Cage, der die Sinnimprägung der Musik, ihre „Welthaltigkeit“, am radikalsten in Frage stellte, so dass also der Streit von Welt und Erde zugunsten des einen Pols, der „Erde“, stillgestellt scheint, ist doch zugleich das Motiv der Weltöffnung in radikaler Weise wirksam. Es ist ja Cages zentrale Intention, durch ein verändertes Hören und Musikmachen ein anderes Welt- und Selbstverhältnis bei Hörern und Musikern zu initiieren.

Was Heidegger im Begriff der „Erde“ zu umschreiben versucht, ist in der Musik Ton, Klang, Geräusch, einschließlich der unendlichen lautlichen und geräuschhaften Artikulationsmöglichkeiten der menschlichen Stimme, kurz, der Bereich des *Hörbaren*. Klänge und Geräusche sind, wie John Dewey bemerkt hat, die Wirkungen von Kräften, die in der Außenwelt wirksam sind; sie kommen von außen, sind aber zugleich *im Ohr* und, wie Dewey sagt, „an excitation of the organism: we feel the clash of vibrations throughout our whole body.“<sup>2</sup> Die Erregungskurven der Musik sind zugleich solche des Körpers, eines dunkleren Territoriums zwischen Subjekt und Objekt, das heißt eines affektiv und erotisch in die Welt verwickelten Körpers. Im dynamisch-energetischen Aspekt von Klangverläufen ist zugleich das affektive Potential der Musik begründet und daher ein Aspekt jenes nicht-verbalen Verstehens, auf das die symboltheoretischen Deutungen der Musik hinweisen. So wie aber in der strukturellen Organisation von Klängen und Geräuschen zugleich ein Moment der *Sprachferne* von Musik begründet ist, so gilt Ähnliches für die Materialität der Klänge und Geräusche selbst; als Träger musikalischen Sinns widerstreiten sie in ihrer bloßen Materialität, ihrer „Erdhaftigkeit“, zugleich ihrem Aufgehen in einem Sinnzusammenhang.

Wenn aber der ästhetische Zusammenhang des musikalischen Kunstwerks sich nicht zureichend als ein Sinnzusammenhang darstellen läßt, wenn, wie schon Adorno mit Bezug auf Kunst im allgemeinen bemerkte, Kunstwerke keine hermeneutischen Objekte sind, dann muß, was mit der Idee des Musikverstehens *gemeint* ist, etwas anderes sein als das Verstehen oder der Nachvollzug eines Sinnzusammenhangs; es müsste vielmehr ein Nachvollzug jenes, mit Adorno zu sprechen, *rätselhaften* Ineinander und Gegeneinander von Klang, Struktur und Sinn sein, als welches der musikalische Zusammenhang sich jetzt darstellt. Im sprachlosen Nachvollzug von Musik halten sich Evidenz und Rätselhaftigkeit dieses Zusammenhangs die Waage; und gerade deshalb gilt, was Adorno sagt, nämlich dass das Kunstwerk seine (sprachliche) Explikation erwartet. Musikalische Analyse, Interpretation, Kritik, Beschreibung und Kommentar sind Formen solcher sprachlichen Explikation. Es ist die

---

<sup>2</sup> *Art as Experience*, a.a.O. S. 237.

musikalische Erfahrung selbst mit ihrem Ineinander von Evidenz und Rätselhaftigkeit, die sich in den Formen der strukturellen und klanglichen Analysen, der hermeneutischen Interpretationen oder physiognomischen Beschreibungen fortsetzt, expliziert und korrigiert. Solche Explikation ist freilich nicht die Auflösung des Rätsels, sondern eher das Nachzeichnen seiner bestimmten Figur; statt zu einem definitiven Resultat leitet sie zu einer vertieften Erfahrung der Werke selbst. Diese sind zwar, wie Adorno bemerkt, „mit Begrifflichem durchwachsen“, aber sie lassen sich nicht auf den Begriff bringen. Aber gerade darin, dass die Kunstwerke mit Begrifflichem durchwachsen sind, warten sie nicht nur auf ihre Explikation, wie Adorno sagt, eine Explikation, die in das Innere der Kunstwerke führt, sondern fordern ein Denken heraus, das sich an den Gehalten der Werke entzündet und zugleich über die Immanenz der Werke hinausführt. Hans Zender hat ein Buch betitelt „Die Sinne denken“ und suggeriert damit eine eigentümliche Nähe von Musik und Philosophie. Was das bedeuten könnte, möchte ich an Beispielen aus der Neuen Musik verdeutlichen.

## II.

1. Adorno hat den „Zeitkern“ aller bedeutenden Kunst betont als die Bedingung dessen, was er auch den „Wahrheitsgehalt“ der Kunstwerke nennt, und damit sagen wollen, dass bedeutend diejenigen Kunstwerke sind, in denen wesentliche Gehalte ihrer geschichtlichen Gegenwart „verhandelt“ werden bzw. sich in ihnen reflektieren. *Ein* solcher Zeitkern eines großen Teils der post-tonalen Musik ist, was ich als die Krise des Subjekts bezeichnen möchte. Diese Krise des Subjekts ist die Krise einer in der europäischen Neuzeit tief verankerten Vorstellung eines einheitsstiftenden und mit sich identischen Ich, das einer Welt von Objekten gegenübersteht. Schon Nietzsche hatte auf das Fiktionale in der Idee eines einheitlichen und selbsttransparenten Ich hingewiesen; darin ist ihm Freud gefolgt, indem er zeigte, dass dasjenige, was mit dem Namen des autonomen Subjekts belegt ist, ein Kreuzungspunkt psychischer und sozialer Kräfte ist eher als ein Herr dieser Kräfte, ein Schauplatz einer Kette von Konflikten eher als der Regisseur eines Dramas oder Autor einer Geschichte. Schließlich hat die moderne Sprachphilosophie, in einem radikalisierten Sinn noch einmal Derrida, das Subjekt als vorgeblichen Autor sprachlichen Sinns dekonstruiert. Nichts anderes als diese Dezentrierung des Subjekts ist es auch, die Michel Foucault meinte, wenn er vom „Ende des Menschen“ sprach. Die Krise des Subjekts wirft ein neues Licht auf die Geschichte der Moderne, das heißt auf die sukzessive Emanzipation der Individuen gegenüber den überpersönlichen Mächten kirchlicher und gesellschaftlicher Hierarchien, namentlich als Folge der bürgerlichen Revolutionen. Denn die Figur des autonomen Subjekts,

um dessen Denzentrierung es geht, ist die Figur des scheinbar mit sich identischen und selbstpräsenten Subjekts, als welche das sich emanzipierende bürgerliche Subjekt sich konstituierte und in seinen philosophischen Reflexionsformen, etwa bei Descartes und Kant, zugleich konzipierte. Und wie Michel Foucault und Adorno auf verschiedene Weise gezeigt haben, war die Identität dieses Subjekts kein bloßer Schein; allerdings handelte es sich, wie Adorno sagt, um eine *repressive* Identität, Resultat – wie Foucault zeigt – eines gesellschaftlichen Disziplinierungsprozesses. Im Zusammenhang mit der Entstehung der kapitalistischen Gesellschaft, so Adorno, wurde die repressive Identität des sich emanzipierenden bürgerlichen Subjekts zur Instanz der Kontrolle und Beherrschung der inneren und äußeren Natur, zum Ort einer instrumentellen, die Phänomene zum Zweck ihrer Kontrolle und Beherrschung zurechtstellenden Vernunft; einer instrumentellen Vernunft, die in den modernen Industriegesellschaften sich gleichsam systemisch verselbständigt und in deren Entwicklung zu einer zunehmenden *Entmächtigung* der Individuen geführt hat. In der fortgeschrittenen Moderne – oder wenn man will, der Postmoderne – könnte man daher von einer „Krise des Subjekts“ in einem dreifachen Sinn sprechen: Erstens im Sinn einer Krise des traditionellen philosophischen Subjekt*paradigmas* durch die Einsicht in die Dezentriertheit des Subjekts, zweitens im Sinn einer *Kritik* des Subjekts als Ort einer instrumentellen oder „identitären“ Vernunft, drittens im Sinn einer Entmächtigung der Individuen durch die systemischen Zwänge der modernen Industriegesellschaften. Ich möchte zeigen, wie diese dreifache Krise des Subjekts sich in der Neuen Musik reflektiert. „Lebte die auf Bach folgende Musik des 18. und 19. Jahrhunderts von den Freuden und Leiden des Ichs“, so hat es Hans Zender formuliert, „so beginnt die Neue Musik genau da, wo dieses Ich gespalten, gesprengt, überschritten, wie immer aufgelöst erscheint ...“<sup>3</sup>

2. Für das, was folgt, erinnere ich zunächst an mehr oder weniger Bekanntes: Komponierte Musik liegt vor in Partituren, die nach einer klanglichen Realisierung verlangen, wobei solche klanglichen Realisierung mehr oder weniger gelungen oder misslungen sein können. Je mehr in der Geschichte der neueren Musik die Selbstverständlichkeiten der musikalischen Praxis in Frage gestellt wurden, desto mehr hing das Gelingen musikalischer Aufführungen von einer angemessenen *Interpretation* der Notentexte ab. Je größer aber der Spielraum möglicher Interpretationen von Notentexten wurde, desto größer wurden auch die Anstrengungen der Komponisten, den Interpretationsspielraum mit Hilfe einer immer detaillierteren Notation einzuengen; das gilt insbesondere für einen Großteil der Neuen

---

<sup>3</sup> Hans Zender, „Bach 2000“, in: Ders., *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975-2003* (Hg. Jörn Peter Hiekel), Wiebaden-Leipzig-Paris 2004, S. 79.

Musik, insbesondere, aber nicht nur, dort, wo ganz neue Spielweisen für die traditionellen Instrumente verlangt werden. Es handelt sich hierbei um den Versuch, die unvermeidbaren „Unbestimmtheitszonen“ der musikalischen Partituren durch präzise Anweisungen zu verringern und auf diese Weise das Risiko schlechter Aufführungen so weit wie möglich zu verringern,

Zugleich sind diese Unbestimmtheitszonen jedoch von zeitgenössischen Komponisten oft, und zwar programmatisch, in radikaler Weise *erweitert* worden. In diesem Zusammenhang ist natürlich John Cage eine zentrale Figur, aber nach Cage und seinen Freunden von der so genannten New York School und unter deren Einfluß sind solche erweiterten Unbestimmtheitszonen auch in die Partituren europäischer Komponisten wie Boulez oder Stockhausen eingewandert, die im Übrigen, und zwar im Gegensatz zu Cage, an der Idee komponierter Musik im Sinn der europäischen Tradition festgehalten haben. Drei unterschiedliche Impulse sind es, die bei Cage dieser Erweiterung von Unbestimmtheitszonen zugrunde liegen: *Erstens* die Nobilitierung des Zufalls, durch die Cage, wie Heinz-Klaus Metzger meinte, „eine uralte Katze aus dem Sack (ließ): dass es insgeheim mit der Notwendigkeit in der inneren Komplexion der Kunstwerke nie gestimmt hatte,“<sup>4</sup> die jedenfalls bei Cage mit der Idee einer Destruktion der für die europäische Tradition kennzeichnenden Idee eines kompositorisch zu erzeugenden musikalischen *Zusammenhangs* einherging und mit der Idee, zu einem neuen Hören des je einzelnen Klangs hinzuführen. Im Zusammenhang damit war es *zweitens* die Idee einer neuen musikalischen Zeiterfahrung, die nicht mehr der Erfahrung eines linear vom Anfang bis zum Ende linear gerichteten Zeitverlaufs entspricht. Hinzu kam *drittens* die Idee einer Freisetzung der Musiker vom „Diktat“ der Partitur bzw. eines Dirigenten dadurch, dass dasjenige, was als „Partitur“ fungiert (oft auch in ganz neuen, z.B. graphischen Notationsweisen), den Musikern viel größere Spielräume als traditionelle Partituren eröffnet hinsichtlich dessen, was oder wie zu spielen ist. Der Impuls, eine neue, von der traditionellen musikalischen Erfahrung radikal verschiedene Erfahrung von Klang in der Zeit zu eröffnen, ist bei den anderen Vertretern der so genannten New York School auch in anderen Formen als bei Cage wirksam geworden. Hans Zender hat auf die enge Verflechtung aller Komponisten der Cage-Gruppe mit den zeitgenössischen New Yorker Vertretern der bildenden Kunst hingewiesen. „Das führte“, so Zender, „dazu, dass die Komponisten, die in den traditionellen Bauprinzipien ihrer eigenen Kunst keine Stütze mehr fanden, Grundvorstellungen der bildenden Künste als formale

---

<sup>4</sup> Heinz-Klaus Metzger, „Über die Verantwortung des Komponisten“, in: Ders., *Musik wozu – Literatur zu Noten*, (hg. von Rainer Riehn), Frankfurt am Main 1980, S. 31.

Paradigmen benutzen. Das heißt: Sie übertrugen räumliche Vorstellungen in das Medium der Zeit.“<sup>5</sup> Zender hat auf die Konsequenzen dieser Tendenz zur Verräumlichung der Zeit hingewiesen: „Verläßt der Musiker das reale Zeitkontinuum als Basis seines Tuns und Vorstellens und behandelt er die Zeit wie den Raum, in dem man sich in verschiedenen Richtungen bewegen kann, so verläßt er das gewohnte Bild, das wir uns von der Zeit machen. Man wird hier zunächst von Abstraktion sprechen müssen, denn ein solcher Musiker abstrahiert von einer Grundeigenschaft der Zeit: ihrer Irreversibilität. Seine Formen bilden nicht mehr lineare Bewegungen auf der Zeitachse ab, sondern beschreiben imaginäre, nicht-lineare Zeitverläufe bzw. Zeitsprünge.“<sup>6</sup> Tendenzen zur Konstruktion nicht-linearer Zeitformen sind seither auch in der europäischen Musik wirksam geworden, und zwar auch dort, wo die Folge der Klänge durchaus kompositorisch determiniert ist. Ich denke etwa an die Momentformen Stockhausens, denen eine Idee von musikalischem Zusammenhang zugrunde liegt, die den Cageschen Intentionen nahe steht. „Einheit und Zusammenhang“, so Stockhausen, „ergeben sich weniger aus äußerlichen Ähnlichkeiten, als aus einer immanenten, möglichst ungebrochenen Konzentration aufs Gegenwärtige.“<sup>7</sup> In einem anderen Sinn hat auch Lachenmann die Idee eines linear gerichteten, etwa dramatischen Zeitverlaufs, in Frage gestellt, wenn er mit Bezug auf die Zeitgestalt eigener Werke von „Situationen“ spricht. Man darf wohl annehmen, dass zwischen den gerade genannten Tendenzen einer Abkehr von einer linearen musikalischen Zeiterfahrung und buchstäblichen Formen einer Verräumlichung von Musik, etwa im Sinn eines durch die Verteilung der Musiker im Raum oder auch durch elektronische Mittel bewirkten Herumwanderns des Klangs im Raum eine untergründige Affinität besteht. Eine solche Affinität dürfte auch zwischen der Konstruktion nicht-linearer musikalischer Verlaufsformen und Momenten der kompositorischen Indetermination bestehen, der Absage an eine musikalische Verlaufsform, bei der, wie Adorno es formuliert hat, „jeder „musikalische Augenblick von sich aus zum nächsten und weiter möchte.“<sup>8</sup> Denn wenn ein jeder musikalische „Augenblick“ nicht mehr gleichsam „organisch“ bestimmt ist durch das was ihm vorausging und was ihm nachfolgt, haftet ihm ein Moment der Zufälligkeit an; ein Moment der Zufälligkeit, das auch dort ins Spiel kommt, wo durch die Art der musikalischen (etwa einer graphischen) Notation den ausführenden Musikern ein mehr oder weniger großer Freiheitsspielraum eingeräumt wird. Wo Letzteres geschieht, wie bei Cage,

---

<sup>5</sup> Hans Zender, „Der Abschied von der geschlossenen Form“, in: *Die Sinne denken*, a.a.O. S. 82.

<sup>6</sup> A.a.O. S. 83.

<sup>7</sup> Karlheinz Stockhausen, „Momente (1962) für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten“, in: Ders., *Texte zur Musik 1963-1970* (Bd 3), S. 31

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno, „Vers une musique informelle“, in: *Gesammelte Schriften Bd. 16*, Frankfurt am Main 1978, S. 529.

tritt, wie Zender es formuliert, „der alte, nie vollständig aufzuklärende Zwiespalt von Notentext und Aufführung ...in ein ganz neues Stadium, denn jeder Buchstabe des Textes muß erst von den Interpreten zu Ende geschrieben werden.“<sup>9</sup> Cage's „Eingriff“ in die Musik des 20. Jahrhunderts kann in seiner Bedeutung wohl kaum überschätzt werden, wobei ich auf andere Innovationen von Cage, etwa seine musikalische Nobilitierung von Geräuschen aller Art und seine Öffnung der Musik zum instrumentalen Theater noch gar nicht eingegangen bin. Auch wenn natürlich nicht in allen Formen der posttonalen Musik die Tendenzen wirksam geworden sind, die ich hier mit dem Namen Cage in Verbindung gebracht habe, so hat sein Eingriff (obwohl nicht seine spezifischen Verfahren), und sei es über die anderen Komponisten der New York School wie Morton Feldman, Earle Brown und Christian Wolf doch so stark auch in die europäische Musik hineingewirkt, dass die Frage unabweisbar wird, was eigentlich in diesem Angriff auf die europäische Tradition der Musik seit Beethoven auf dem Spiel steht – und Beethoven ist wohl der meistgenannte Name, wenn es bei den Vertretern der New York School darum ging, sich von der europäischen Tradition abzusetzen.

2. Was auf dem Spiel steht, ist die Rolle des kompositorischen und des rezeptiven Subjekts, die Expressivität der Musik, die Art des musikalischen Hörens und damit die Idee der musikalischen Zeit und des musikalischen Zusammenhangs. Es ist wohl kein Zufall, dass es Hegel war – ein Zeitgenosse Beethovens – dem wir eine prägnante Charakterisierung jenes Typus von Musik verdanken, den Cage und seine Nachfolger hinter sich lassen wollten. Hegel nennt die Musik eine „kadenzierte Interjektion“ und will damit sagen, dass „Ausdruck“ der Empfindung und „Konstruktion“ sich in der europäischen Musik an- und miteinander entfaltet haben. Hierdurch erst wurden die expressiven und dramatischen Potentiale der Musik hervorgebracht, die die Musik dazu befähigten, „nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.“<sup>10</sup> Hans Zender hat denn auch mit einem gewissen Recht darauf hingewiesen, dass die „Axiomatik des musikalischen Kunstwerks“ in Europa in Korrespondenz steht mit basalen Denkfiguren des deutschen Idealismus. Wenn Hegel von der „subjektiven Innerlichkeit“ spricht, die sich in Tönen entäußert, so bezeichnet er damit genau jene Expressivität der Musik in der europäischen Tradition, über die Cage und seine Freunde hinauswollten. Aber weshalb und mit welchem Recht? – das ist die Frage. Bei Helmut Lachenmann, der im Gegensatz zu Cage dezidiert an der Werkidee der europäischen Tradition festgehalten hat, gibt es eine interessante Parallele

---

<sup>9</sup> Hans Zender, „John Cage und das Zen“, in: *Die Sinne denken*, a.a.O. S. 66.

<sup>10</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III, Frankfurt am Main 1970, S. 135.

zur Kritik des expressiven Subjekts, dessen Krise er in einen Zusammenhang bringt mit dem, was er den „Sprachverlust“ in der post-tonalen Musik nennt. „Entscheidend“, so Lachenmann, „ist die Voraussetzung, dass der komponierte Affekt ein ungebrochenes Subjekt setzt bzw. voraussetzt ... War die Geschichte des affektorientierten Komponierens bis ins 19. Jahrhundert hinein die Geschichte des sich emanzipierenden Individuums, so hat sie sich in der Folge verwandelt in die Geschichte des sich in seiner Unfreiheit erkennenden Subjekts. Das expressiv handelnde Ich stößt auf seine Vergesellschaftetheit, das Subjekt entdeckt sich als Objekt, als Gegebenheit, als Struktur, um mit Wozzek zu sprechen: als ‚Abgrund‘, in dem ganz andere Mächte wirken als die, woran der bürgerliche Idealismus glauben machen wollte.“<sup>11</sup> Ähnlich auch Adorno, wenn er sagt, „dass die jüngste Geschichte, die fortschreitende Entmächtigung des einzelnen Individuums bis zur drohenden Katastrophe des Ganzen, den unmittelbaren Ausdruck von Subjektivität mit Eitelkeit, mit Scheinhaftem und Ideologischem überzogen hat. Das Subjekt, in dem die Kunst den abendländischen Nominalismus hindurch ihr Unverlierbares, ihre Substanz zu besitzen wähnte, hat schließlich als ephemere sich entblättert.“<sup>12</sup> Adorno wie Lachenmann unterstellen offenbar, daß die „Krise des Subjekts“ zugleich eine konkrete geschichtlich-gesellschaftliche Konstellation bezeichnet, in der die Emanzipation des bürgerlichen Individuums umgeschlagen ist in „eine fortschreitende Entmächtigung des einzelnen Individuums.“ An dieser Stelle wird deutlich, weshalb der Verdacht gegenüber dem expressiven Subjekt in der Musik bei Adorno, Lachenmann *und* Cage verbunden ist mit einem Freiheitspathos, das auf eine emanzipatorische Veränderung der „Vergesellschaftetheit“ der Subjekte abzielt. Es ist ein anderes Freiheitspathos als dasjenige, das, als ein Echo der Französischen Revolution, bei Beethoven und, wie Adorno einmal sagt, noch „wie in Träumen“ bei Schumann hörbar wird, es ist kein revolutionäres Pathos, sondern das insistierende Pathos eines Eingreifen-Wollens in einen Lauf der Dinge, der den Horizont einer *möglichen*, gesellschaftlichen wie individuellen Freiheit zu verdunkeln droht. Ich komme darauf zurück.

Ich habe eben, was die Problematik des expressiven Subjekts betrifft, auf Berührungspunkte zwischen Cage und Lachenmann hingewiesen; eine Parallele zu Cage sehe ich auch in Lachenmanns Emphase auf der physischen Materialität des Klangs und einem neuen Hören, das Lachenmann als ein „Abtasten“ des Klangs beschreibt. So hat denn auch die Neue Musik dem Hören eine ganze Welt neuer Klänge, Klangverbindungen und Klangbewegungen jenseits der expressiven und tonmalerischen Potenzen der tonalen Musik eröffnet. Jedoch

---

<sup>11</sup> Helmut Lachenmann, „Affekt und Aspekt“, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 66.

<sup>12</sup> „Vers une musique informelle“, a.a.O. S. 502.

haben Lachenmanns kompositorische Konsequenzen, mit denen er sich affirmativ nicht nur auf die Tradition der europäischen Musik, sondern dezidiert auch auf die Tradition des seriellen Komponierens bezieht, mit denjenigen Cages und seiner Freunde kaum etwas zu tun. Für diese ist, wie es scheint, nicht das Subjekt als ein „Abgrund“ das Problem, sondern das Subjekt in seinem Selbstbehauptungs- und Ausdruckswillen. Bei Zenders Deutung der Musik der New York School liegt der Nachdruck denn auch auf der veränderten Zeiterfahrung und einer Kritik am Subjekt, am „Ego“, als einer kontrollierenden, einheitsstiftenden Instanz. Genau in diesem Sinn hat Morton Feldman im Rückblick auf den Beginn seiner Freundschaft mit Cage, Brown, Wolff und Tudor von der gemeinsamen Suche nach einem Musik-Konzept gesprochen, bei dem „die verschiedenen Elemente (Rhythmus, Tonhöhe, Dynamik etc.) entkontrolliert“ würden.<sup>13</sup> Die Krise des Subjekts bedeutet nach Zender auch einen Abschied von der „geschlossenen Form“, wobei Zender nahelegt, die „offenen“ Formen gleichzusetzen mit Formen, die nicht mehr der linearen Zeitlichkeit des von einem „kontrollierenden“, einheitsstiftenden Subjekts hervorgebrachten Zusammenhangs entsprechen. Der Begriff der offenen Form ist jedoch vieldeutig. Gerade wenn man mit Zender annimmt, dass die Krise des Subjekts etwas mit dem Abschied von der geschlossenen Form zu tun hat, liegt ein viel weiterer Begriff der offenen Form nahe. Adorno hat einmal gesagt, „Kunst obersten Anspruchs drängt über Form als Totalität hinaus ins Fragmentarische“<sup>14</sup> und ich glaube, er hat damit nicht nur eine Tendenz der zeitgenössischen Kunst gemeint, sondern auch schon Züge des späten Beethoven, bei dem bereits die Form als Totalität in Frage gestellt wird, auch wenn die späten Werke sicherlich nach Maßgabe der kompositorischen Durchkonstruktion „geschlossene“ Werke sind. Nicht nur scheint die Krise des Subjekts in der Musik älteren Datums zu sein, als ich es bisher unterstellt habe, vielmehr spricht alles dafür, daß die Musik der New York School nur eine der möglichen Antworten auf diese Krise darstellt.

Das meint auch Zender. Der Abschied von der geschlossenen Form, die Erfahrung einer nichtlinearen Zeit und einer nicht durch einen vorgegebenen Zusammenhang determinierten Präsenz des musikalischen Augenblicks, das ist für Zender, der selbst vom Zen stark beeinflusst ist, der Ort einer Freiheitserfahrung, das Versprechen eines nicht zwanghaften Selbst jenseits des „Subjekts“, einer offenen Geschichte und damit der entscheidende Impuls, der von der New York School auch auf die europäische Musik ausgestrahlt hat. Nahe bei Cage bleibt Zender auch in seinen, wie er selbst sagt, „postmodernen“ Schlussfolgerungen, wenn er ein neues Verhältnis zur Geschichte, insbesondere der Musikgeschichte, jenseits von

---

<sup>13</sup> Morton Feldman, „Vorbestimmt/Unbestimmt“, in: Ders., *Essays* (Englisch-Deutsche Ausgabe, hg. von Walter Zimmermann), Kerpen 1985, S. 48.

<sup>14</sup> *Ästhetische Theorie*, a.a.O. S. 121.

Konzeptionen einer „Avantgarde“ postuliert, „eine Anschauung der geschichtlichen Formen als Steinbruch, als Rohmaterial für neue Gestaltungen, als ein von der ‚Kugelgestalt der Zeit‘ (Bernd Alois Zimmermann) bereitgestelltes Nebeneinander der verschiedenen, potenziell gleichwertigen Formen aller historischen Epochen und Kulturen.“<sup>15</sup> Die Kritik am Subjektparadigma, wie Zender sie in der Musik der New York School in Szene gesetzt sieht, verbunden mit der Kritik an einer linearen Zeitorganisation und Zeiterfahrung, bedeutet für ihn zugleich eine Kritik an linearen Konzeptionen des musikalischen oder auch des gesellschaftlichen Fortschritts. Damit trifft er zweifellos einen wunden Punkt Adornos und dessen eher lineare Konzeption des musikalischen Fortschritts von Brahms und Wagner über Schönberg und die serielle Musik zur postseriellen Musik. In seiner Fixierung auf die Rolle Schönbergs hat Adorno die alternativen Wege zur Neuen Musik, etwa bei Varèse, Ives, Strawinsky oder eben der New York School immer eigentümlich vernachlässigt. Zender argumentiert demgegenüber als Postmoderner für einen Pluralismus kompositorischer Möglichkeiten und musikalischer „Materialstände“. Indirekt bedeutet dies zugleich eine Kritik an Adornos Eurozentrismus und ein Plädoyer für einen „Polykulturalismus“ der Neuen Musik. Diese Kritik kann sich einerseits berufen auf die vielfältigen Impulse, die aus musikalischen Kulturen außerhalb der europäischen Tradition – aus der ostasiatischen, arabischen, afrikanischen – Musik, schon seit Debussy und Messiaen, dann z.B. bei Ligeti, den Minimalisten, Klaus Huber und anderen, Werke der Neuen Musik im nordatlantischen Raum inspiriert haben, und andererseits auf ästhetische und philosophische Impulse aus dem ostasiatischen Raum, die im musikalischen *Denken* nordatlantischer Komponisten ihre Spuren hinterlassen haben, nicht nur bei Cage oder den Minimalisten, sondern auch bei Komponisten wie Lachenmann und Mundry (und natürlich bei Zender selbst), und schließlich wäre auf die Anverwandlung lokaler musikalischer Kulturen durch die Komponisten Neuer Musik in den Ländern der ehemals „Dritten“ Welt hinzuweisen, die ihrerseits die kompositorischen Errungenschaften der neueren europäischen Tradition assimiliert und ihnen neue „Sprach“-Potentiale zugeführt haben.

Neue Sprachpotentiale – das bedeutet aber immer auch neue expressive Potentiale. Bedeutet die Krise des Subjekts zugleich die Krise des expressiven Subjekts, so sind doch die expressiven Potentiale der Musik nicht gebunden an eine individuelle Subjektivität, die sich in Tönen entäußert, wie es Zender und Adorno für die tonale Musik unterstellen. Schon der Eingriff in das Denken und Fühlen, wie Lachenmann es als Aufgabe für seine Musik postuliert, ist ja kaum zu denken ohne eine Musik, die eine neue Expressivität jenseits

---

<sup>15</sup> „Der Abschied von der geschlossenen Form“, a.a.O. S. 84.

derjenigen der tonalen Musik zuwächst. Die Krise des expressiven Subjekts in der Musik bedeutet nicht die Austrocknung der gestisch-affektiven Potentiale der Musik, die im Gegenteil in manchen Formen neuerer Musik bis ins Extrem gesteigert erscheinen. Aber diese gestisch-affektiven Potentiale der Musik gehorchen einer anderen Logik als derjenigen eines lyrischen Ichs oder einer dramatischen Geschichte; eher schon ähnelt der Zusammenhang gestisch-affektiver Figuren dem Zusammenhang der Realitätsfragmente in einer Collage; in ihrer Diskontinuität, oszillierend zwischen Extremen, lassen sie sich nicht einem in ihrer Folge sich durchhaltenden einheitlichen Ich zurechnen,

3. Es bleibt die Frage nach dem kompositorischen Subjekt. Hier gibt es auf den ersten Blick einen radikalen Dissens zwischen Zender und Adorno. Zender orientiert sich an der Kritik der New York School am kontrollierenden, einheitsstiftenden Ego des Komponisten; unter Berufung auf die Lehre des Zen folgert er aus dieser Kritik, daß die Kategorie des Subjekts obsolet geworden ist. Demgegenüber ist für Adorno eine Musik, die den Namen verdient, ohne den Eingriff eines kompositorischen Subjekts undenkbar „Das Subjekt“, so Adorno, „ist das einzige Moment von Nichtidentischem, von Leben, das in die Kunstwerke hineinragt; nirgends sonst finden sie, was sie zum Lebendigen geleitet. So wenig Musik dem Subjekt gleichen darf, - als objektiviert ist sie gegenüber jeglichem Subjekt ... ein qualitativ Anderes geworden –, so wenig darf sie ihm auch vollends nicht gleichen; sonst würde sie zum absolut Entfremdeten ohne *raison d'être*.“<sup>16</sup> Das „lebendige“ Subjekt, von dem Adorno spricht, ist jedoch nicht (nur) das „kontrollierende“ Subjekt, dem der Argwohn von Cage und seinen Freunden galt, Adorno denkt im Begriff des „Lebendigen“ vielmehr an die unwillkürlichen Regungen des Subjekts und seine „unbewussten Kräfte“<sup>17</sup>, die dem rational konstruierenden kompositorischen Subjekt in die Parade fahren und erst auf diese Weise etwas unabsehbar Neues möglich machen. Wenn man nun Zenders Betonung einer Pluralität der Materialstände und Verfahren in der Neuen Musik ernstnimmt, so bedeutet das, daß auch für ihn der spezifische Abschied vom kontrollierenden kompositorischen Ego bei den Vertretern der New York School nicht die ganze Wahrheit über die Neue Musik sein kann. Denn die Musik in der Nachfolge Schönbergs ist in einem eminenten Sinn konstruktiv, zumindest was die präkompositorische Zurichtung des musikalischen Materials betrifft. Sie verlangt ein *emanzipiertes* Subjekt, das jenseits aller Konventionen musikalische Formen und Zusammenhänge neuer Art zu kreieren imstande ist. Auf der anderen Seite hat aber auch das sich-loslassende kompositorische Subjekt einer „ent-kontrollierten“ Musik, von dem Feldman

---

<sup>16</sup> „Vers une musique informelle“, a.a.O. S. 527.

<sup>17</sup> Vgl. Hand Zender, „Über Helmut Lachenmann“, in: *Die Sinne denken*, a.a.O. S. 69. ^

sprach, zugleich eine konstruktive Seite, bei Cage zum Beispiel manifest in den konstruktiven Aspekten seiner Zufallsverfahren. In beiden Fällen handelt es sich um ein emanzipiertes Subjekt, „lebendig“ bzw. „sich-loslassend“ und zugleich konstruktiv jenseits aller Formkonventionen. Insofern liefe der Dissens zwischen Zender und Adorno auf einen Streit um Worte hinaus.

Zender behält dagegen recht gegenüber Adorno, wenn er auf der immensen Bedeutung von Cage, für den Adorno wenig Verständnis hatte, für die Geschichte der Neuen Musik besteht. Der wirkliche Dissens zwischen Zender und Adorno betrifft die Rolle von Cage. Für Adorno ist Schönberg, für Zender dagegen Cage gleichsam das Zentralgestirn der Neuen Musik, wobei Zender aber zugleich Schönberg sein Recht gibt. Jedoch steckt hinter der Frage „Cage oder Schönberg“ noch eine andere Frage, auf die Zender kaum, Adorno aber entschieden eingeht, nämlich die Frage nach der Autonomie der Kunst. Es ist die Frage, wie, wenn überhaupt, das Motiv eines „Eingriffs“ der Kunst in die Wahrnehmung und das Selbstverständnis der Kunstrezipienten heute noch wirksam sein kann. Dieser Frage gelten meine abschließenden Überlegungen

In der Kunst der Moderne, insbesondere seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, ist das Motiv des „Eingriffs“ immer wieder in zwei polar entgegengesetzten Weisen wirksam geworden, nämlich von seiten einer Kunstproduktion, die auf ihrer Autonomie besteht, und von seiten einer Kunstproduktion, die die Autonomie der Kunst in Frage stellt. Bedeutete die Herausbildung einer Sphäre autonomer Kunst ursprünglich die Emanzipation der Kunst von ihrer Dienstbarkeit gegenüber gesellschaftlichen, insbesondere höfischen und kirchlichen Zwecksetzungen und damit zugleich die Herausbildung ihrer kritischen Potentiale, so war doch mit dieser Autonomisierung der Kunst, insbesondere seit der Herausbildung der modernen Kulturindustrie, tendenziell die Gefahr ihrer Neutralisierung, ihrer Abschiebung in eine Sondersphäre jenseits der Lebenspraxis verbunden. Genau hierin ist eine der großen Tendenzen der modernen Kunst angelegt, mehr sein zu wollen als *bloß* Kunst, das heißt eine Tendenz zur Entgrenzung der Kunst. Tendenzen zur Entgrenzung der Kunst, zur Infragestellung der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst, gibt es ja schon seit den frühen Avantgardebewegungen, insbesondere im Dadaismus und Surrealismus mit ihren Versuchen einer Aufhebung der Kunst als eines von der Lebenspraxis abgehobenen Bereichs, sowie des Gegensatzes zwischen Produzenten und Rezipienten, Versuche, die Institution Kunst als solche zu überschreiten und mit den Mitteln einer entgrenzten Kunst in die Lebenspraxis einzugreifen. Mit Jacques Rancière könnte man von einem Spannungsverhältnis zwischen zwei gegensätzlichen „Politiken“ sprechen, das seither die moderne Kunst bestimmt,

„zwischen der Logik der Kunst, die Leben wird um den Preis, sich als Kunst abzuschaffen, und (der) Logik der Kunst, die Politik macht unter der ausdrücklichen Bedingung, keine Politik zu machen.“<sup>18</sup> Gerade heute ist dieses Spannungsverhältnis wieder deutlich sichtbar geworden, mit Entgrenzungstendenzen in dokumentarischen Formen etwa in der bildenden Kunst, im Film und Theater, z.B. auch in den Arbeiten Schlingensiefels mit Obdachlosen und Skinheads oder auch in neueren Formen experimenteller Musik. In der Musik war es vor allem Cage, der mit seiner Kritik am traditionellen musikalischen Kunstwerk die Intention verband, direkt ins Leben einzugreifen und in der Musik die Möglichkeit einer von Autoritätsverhältnissen befreiten Lebensform vorzuführen. Cage und Lachenmann repräsentieren die beiden Pole des von Rancière beschriebenen Spannungsverhältnisses; was sie jedoch verbindet, ist nicht nur die musikalische Reflexion auf die Krise des Subjekts, sondern auch die Idee einer möglichen – individuellen und gesellschaftlichen Freiheit jenseits der vermeintlichen Autonomie eines monadischen Subjekts. Jenes Spannungsverhältnis aber bringt zum Ausdruck, dass, wie Adorno es auf der ersten Seite seiner *Ästhetischen Theorie* formuliert hat, „der Ort der Kunst ungewiß geworden“ ist<sup>19</sup>; es ließe sich daher auch als ein Widerstreit im Innern der modernen Kunst beschreiben, ein Widerstreit „zwischen den Anforderungen des ästhetischen Gegenstands und denen seiner Aufhebung“<sup>20</sup>, wie Heinz-Klaus Metzger es einmal formuliert hat, ein Widerstreit zwischen Autonomie und Entgrenzung der Kunst. Wie das Beispiel Lachenmann und viele andere Beispiele zeigen, bedeutet dies nicht das Ende der Musik als autonomer Kunstform. Aber vielleicht könnte man mit Ruth Sonderegger sagen, dass seither „wahre autonome Kunstwerke“ solche sind, „die an ihren eigenen Überlebensfäden“ – nämlich denen ihrer Autonomie, A.W. – „zerren, als wären sie Fesseln.“<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2007, S. 58.

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O. S. 9.

<sup>20</sup> Heinz-Klaus Metzger, „Über die Verantwortung des Komponisten“, in: Ders., *Musik wozu – Literatur zu Noten*, Hg. Rainer Riehn, Frankfurt am Main 1980, S. 38.

<sup>21</sup> Ruth Sonderegger, „Zu Adornos Ästhetischer Theorie“, Ms. S. 24.

