uli aumüller
heidelbergerstr. 25
7520 bruchsal
tel. 07251 - 15310
tags. 07251 - 72724
fax 07251 - 72746
bruchsal, der 4.5.1992

U: Die Beobachtung, die ich machte, gleich am Anfang, war die, daß sich eigentlich niemand fand, der sich als Gesprächspartner für so etwas anbot. Es wird weiterhin viel über Musik gedacht, und viel über Musik geschrieben, aber doch einerseits nur Monographien über bestimmte Werke, da wird beschrieben, was weiß ich, wie Scelsi, wie Cage, wie Feldman und so weiter, nur um ein paar Namen zu nennen, ihre Werke aufbauen, wie sie sich geschichtlich entwickelt haben, wie sie sich selbst programmatisch dazu geäußert haben, wie sie rezipiert wurden und so weiter, das auf der einen Seite und dann natürlich die - ich sag jetzt mal üblichen musikgeschichtlichen Werke und auf der anderen Seite die Philosophie, ich sag auch mal die Philosophie, ein Begriff, der so wahrscheinlich auch nicht paßt, aus bestimmten Gründen, über die wir uns vielleicht auch noch unterhalten könnten, die sich speziell mit der Musik seit Adorno nicht mehr befaßt hat, die Musik subsummiert, wenn dann unter anderen Kapiteln, wie zum Beispiel Medienwissenschaft, oder bestenfalls als Metapher einsetzt für etwas anderes, also Lärm der Motoren und so weiter, wahrnehmungs- und gestalttheoretisches, ich glaube in der Gestalttheorie ist die Musik am längsten noch bedacht und bearbeitet worden. So daß sich wiegesagt seit Adorno sich die Philosophen von diesem Thema eher haben abschrecken oder ich weiß nicht, es hat sie nicht interessiert, und nun ist das merkwürdige entstanden, daß es auf der einen Seite die Musiker oder die Musikwissenschaftler sagen, sie können mir dazu keine Antworten geben, weil sie haben von der aktuellen philosophischen Diskussion keine Ahnung, wissen eigentlich nicht genau, was da passiert, und auf der anderen Seite sagen mir Philosophen, ja also gut, über Wagner das weiß ich noch, Schönberg auch ein bischen, und natürlich was Adorno geschrieben hat, auf welche Musik und Komponisten er sich berief, die sind ja auch überall erhältlich auf dem Markt, diese Sachen, in mehrfachen Einspielungen, aber was seitdem passiert ist, da kann ich nichts dazu sagen.

Norbert Bolz: Nun, das ist ja auch keine Überraschung, daß Adorno sich der Musik gewidmet hat, man sollte vielleicht fragen weniger, warum Philosophen sich heute nicht mehr für Musik interessieren, als vielmehr wieso Adorno als wesentlichen Teil seiner Philosophie als Musikphilosophie entwickeln konnte. Das hat sehr sehr tiefgehende Gründe. Das war nicht nur ein Bereich unter vielen, die ihn interessiert hat, sondern Musik hatte eine Doppelfunktion. Sie war einmal vor dem Hintergrund eines jüdischen Denkers und einer jüdischen Tradition, die dem Bilderverbot genügt, und Adornos gesamte hat in einer säkularisierten Form ne sehr eminente Anknüpfung an dieses mosaische Bilderverbot immer wieder bewiesen. Man soll sich kein Bild machen und das heißt dann auch, für ihn ist der Materialismus, der an der Zeit ist, das muß ein bilderloser Materialismus sein. So hieß es beispielsweise in der negativen Dialektik. Wo kann man das nun einlösen. Bilderlosen

094
Materialismus können sie einmal in einer ganz abstrakten Theorieform einlösen. Das hat Adorno ja zum Teil versucht. Und sie könnens natürlich ästhetisch innerhalb der Musik einlösen. Allein dadurch ist die Musik schon zu einem überragenden Denkmodell geworden für Adorno. Und der zweite Punkt ist nun der, und der ist für mich fast noch wichtiger. Es ist für mich auch kein Zufall, daß Adorno nicht nur in den letzten Lebensjahren, sondern in dem Gesamtwerk eigentlich schwerpunktmäßig ästhetische Fragestellungen verfolgt hat. Auch das war nicht nur einfach nur ein Hobby von ihm oder eine besondere Spezialisierung von ihm, sondern ich halte es für fundamental, daß Philosophie vor allem die dialektische Philosophie, des 20. Jahrhunderts sich prinzipiell nur im Inkognito ästhetischer Fragestellungen ausgedrückt hat. Das heißt alle möglichen traditionellen Abteilungen des philosophischen Denkens, seien es nun ethische Fragen, erkenntnistheoretische Fragen wurden im Inkognito ästhetischer Fragen abgehandelt. Das können sie bei sehr viel jüdischen Philosophen des 20. Jahrhunderts wiederfinden, denken sie nur an Walter Benjamin, denken sie an Ernst Bloch, an den Geist der Utopie, also Ästhetik ist mehr als Theorie der Schönen Künste oder nicht mehr Schönen Künste, sondern ist auch wenn so will der Deckmantel, der gefaltet wird, über eine Philosophie, die sich explizit nicht mehr aussprechen kann. Und diese Doppelüberlegung muß man anstellen, um überhaupt zu begreifen, warum Adorno Musik so ernst nehmen konnte. Also das ist eine Die Musik hat innerhalb der Ästhetik übrigens auch noch mal eine hervorragende Position für Adorno innerhalb des ästhetischen Gesamtgefüges, weil sie die einzige Kunst, bei der Synthesis erlaubt ist. Sie können sich sicher gut erinnern an dei vielen Verbote, die Adorno ausspricht über dialektische Syntesis, also es muß ja immer bei der Negation bleiben. Und die einzige Form der Synthesis, die erlaubt ist, ist die, die er nennt auch die begriffslose Synthesis, und wenn man sich irgendwie klar machen soll, was das wohl heißen soll, kann man sich nur eine musikalische Durchführung vergegenwärtigen. Also diese, wenn sie so wollen, eine Vielfachbelastung, eine sehr philosophische Belastung, dessen, was Musik leistet, ist glaube ich eine Voraussetzung daß etwa die Philosphie der Neuen Musik zum Hauptwerk Adornos werden konnte.
U: Es kommt ja noch etwas anderes hinzu, und das ist Abbild eines gewissen Logos. Den er in bestimmten Kompositionen, die er anerkannte, nachweisen konnte. Und zwar eines spezifisch modernen Logos, also eines sehr konstruktiven, so würde ich es bezeichnen, der im musikalischen Material auf keinen Widerstand stieß. Solange Musik im wesentlichen auf dem Notenpapier entstand. Der Widerstand kam ja erst dann, als die Musik sich mit naturlistischen Klängen oder besser gesagt, Krach oder Geräusch zu beschäftigen begann, wie es Cage dann tat, der diese logische Art von Aufbau bald auch dann aufgab, und der Nachweis des Funktionierens eines solchen Logos in ästhetischen Produkten, könnte man annehmen war gleichbedeutend mit dem Nachweis eines möglichen Funktionierens dieser Moderne auch an außerästhetischen Bereichen.
Bolz: Ich finde, das ist der springende Punkt, der uns heute trennt von Adorno. Adorno hat - wir könnten es ganz detailiert festmachen etwa an seiner Analyse von Berg - Adorno hat sich sehr wohl auseinandergesetzt mit dem Problem der - ich möchts mal auf

ne simple Formel bringen, Rezeption des aktustischen Chaos. Und Alban Berg ist für ihn eine gelungene großartige Figur dieses akustischen Chaos, aber typisch für Adorno, diese Rezeption erfolgt nur unter der Bedingung, daß dieses chaotische Klangmaterial von Geist, von kompositorischen Geist durchdrungen wird. Durcharbeitung, geistige Durcharbeitung, das ist - wenn man so will, ich sags jetzt mal sehr grob, die Formel, mit der er Alban Berg Orchesterstücke Op. 6 interpretiert. Das heißt natürlich im Klartext, Adorno ist nicht an dem musikalischen Geräusch selber interessiert, also an der wenn man will der physiologischen Komponente dieser neuen musikalischen Erfahrung, der Auseinandersetung von Musik mit noise, mit Rauschen: Und ich würde sagen, da wird auch klar, daß er eine ganze untergründige Tradition einer anderen Musik auch nicht wahrnehmen kann, nämlich die gesamte Tradition der eher physiologischen Musik. Adorno ist ein Musikästhetiker des musikalischen Geistes, und deshalb auch wie sie richtig bemerken, seine Insistenz darauf, daß man im Grunde das volle ästhetische Erlebnis hat, oder die volle ästhethische Erfahrung hat, wenn man die Partitur studiert. Und auch dies ist eine Konsequenz aus dem mosaischen Bilderverbot. Denn für Adorno geht der Imperativ der Vergeistigung so weit, daß selbst das Erklingende, der erklingende Ton schon ein bischen Verrat ist an der Konzeption. An der musikalischen Konzeption, also er wittert, wenn man so will im Klangfarbenspektrum schon die Verführung durch goldenen Kalb. Alban Berg ist ein schönes Beispiel für seine Auseinandersetzung mit akustischem Chaos, aber natürlich steht hinter der ganzen überlegung seine Kritik an Wagner. Also er ist ja wohl fasziniert gewesen, wie viele seiner Generation, aber gleichzeitig war für ihn Wagner auch der große Verführer, und warum, weil Wagner seine gesamte avantgardistische Kraft und seine gesamte Modernität eben auf dem Niveau der Physiologie der Klangfarben entwickelt hat. Ich glaube, das ist genau die Wasserscheide der ästhetischen Theorie Adornos, wo er verzweifelt versucht, diese Traditon der Vergeistigung festzuhalten, aber auch deutlich sieht, daß die Musiker, die Künstler selber, den Verlockungen des physiologischen, des Klangs und auch den Verlockungen von nicht artikuliertem Geräusch folgen. Also von nicht mehr durch Menschenhand geformte akustische Materie. Ich denke, daß er dann auch Abschied genommen hat von der musikalischen Avantgarde.
U: Ich geh nochmal zurück auf das Zwischenergebnis meiner Recherchen, wie ich es ihnen vorhin geschildert habe. Es gibt wenig Komponisten oder Wissenschaftler, die sich auf dem philosophischen Terrain bewegen wollen, weil sie befürchten, ich sags mal ganz rabiat, eins vor die Schnauze zu kriegen, was wagst du da philosophisch herumzudilletieren, und andersherum bei den Philosophen mit der Musik. Sie haben jetzt einen, ich nenn es jetzt mal Essay geschrieben, Ich weiß nicht ob sie mit dieser Bezeichnung zufrieden sind
Bolz: In jedem Falle
U: ... der sich sehr viel mit Nietzsche und Wagner beschäftigt, aber dann auch einen großen Sprung macht von dem endenden 19. Jahrhundert mit dem Zwischenscchritt: Entdeckung des Kinos oder Kinomusik auch hin zu der gegenwärtigen Medienrealität. Auch da wird von gegenwärtiger musikalischer Produktion sehr wenig geredet. Hat das Gründe darin, daß sie die gegenwärtige

avantgardistisch oder postavantgardistische Produktion nicht kennen, oder meinen sie, daß in diesem Phänomen Wagner und Nietzsche all das schon vorgezeichnet ist, was an erkenntnishaftem und Interessanten passiert ist im 20. Jahrhundert.
Bolz: Es wäre absurd, wenn ich mich als Spezialist der Avandgarde der 90er Jahre aufführen würde. Allerdings meine ich in der Tat, man kann an bestimmten Urphänomenen der musikalischen Entwicklung sehr vieles ablesen, was dann wahrscheinlich wahrscheinlich auch über diese konkreten Phänomene hinaus Geltung hat und ich vermute es einfach mal an zwei Punkten, von denen ich einmal schon kurz ein paar Dinge gesagt habe. Der eine Das eine Urphänomen der musikalischen Avantgarde scheint mir in der Tat ein bestimmter Richard Wagner zu sein. Ein Richard Wagner der weniger der Vorläufer der von Mahler oder der zweiten Wiener Schule ist, was er natürlich auch ist, sondern der Richard Wagner, der auf der Ebene des Inszenatorischen seiner Konzeption des Gesamtkunstwerks zur großen Fusion von E- und U-Musik übergeleitet hat. Das scheint mir das erste und große musikalische Urphänomen zu sein. Und das zweite ist eben dies, und dafür steht eben auch noch immer der alte Klassiker John Cage ein, die Rezeption des Rauschens, die Rezeptions des Geräuschs, die Rezeption des Chaos, wenn man so will die Rezeption der unmenschlichen Töne innerhalb der Menschenmusik. Diese beiden Phänomene machen glaube ich sehr gut deutlich, daß es der Avangarde nicht mehr darum geht, nicht mehr jedenfalls nach dem zweiten Weltkrieg nicht mehr darum geht, einmal Musik auf unter tradtionellen Produktionsbedingungen, nämlich nicht elektronischen Produktionsbedingungen zu produzieren, und zum zweiten geht es ja nicht mehr darum, die Fiktion ein schöpferischen Subjekts aufrecht zu erhalten. Diese beiden Vorstellungen, die Vorstellung des großen Komponisten und die Vorstellungen der traditionellen Instrumentierung, die sind nicht mehr zu halten. Die Künstler sind willens und bereit, seit langen schon, sich den neuen Medienbedingungen ihrer musikalischen Produktion zu stellen. Und da passiert nun natürlich etwas wunderbares, seit vielen vielen Jahren, daß nämlich sich herausstellt, daß die sogenannte Unterhaltungsmusik eben genau dieselben Medientechnischen Bedingungen hat wie die ernste Musik. Die Tonstudios sind schon fast die gleichen, zumindest kann man sich dort treffen, und man trifft sich tatsächlich, das wird also immer gegenstandsloser großartig gemachte Popmusik zu unterscheiden von avantgardistischer, sogenannter ernster oder seriöser Musik. Ich gebe zu, daß das ein bischen überzeichnet ist, essayistisch zugespitzt, sicherlich. Aber die Tendenz scheint mir klar zu sein, es gibt eine Konvergenz zwischen einer eher physiologisch orientierten, man könnte sogar sagen Rauschmusik, Popmusik scheint mir nach wie vor der Eigenname dieser Musik zu sein, und auf der anderen Seite der Experimentierfreudigkeit der alten seriösen Avantgarde die nun sich öffnet für diese neuen Erfahrungen, und diese Konvergenzphänomen, wenn man so will, wird von Seiten der Popmusik von Artisten von den Beatles bis zu Pink Floyd sicher repräsentiert, und auf der Seite der Seriösen Musik mit Sicherheit zum erstem Mal von John Cage, aber ich denke, es ließen sich gerade in der Gegenwart zahlreiche andere Beispiel zufügen. Das sind also für mich die beiden wichtigsten Dinge, man kommt eher ab von einer eher konzeptionellen Form von Musik und

richtet und orientiert sich in Richtung auf eine Musik der Klangoberflächen, der Gestaltung von Klangoberflächen.
U: Jetzt muß ich hier meinen Zettel zu rate ziehen, daß ich das nicht genau falsch herum zitiere. Sie haben weil das auch die ein Titel der Sendung werden soll, Explosion. Sie haben in ihren Essay eine Art Formel plaziert. Die lautet Explosion des Sinns und Implosion der Sounds. Wozu ich mir dachte, es müßte doch grad andersherum heißen: Denn meines Erachtens sind die Sounds explodiert, nun in dem Sinne, daß sie allgegenwärtig geworden sind, es gibt eigentlich keine Nische mehr in unserem Land, wo Sounds nicht hindringen. Also die Stille, das Nichtereignis von Musik ist das musikalische Ereignis, denn die Wahrnehmung oder die Verbreitung von Musik - während der Sinn, also das, wonach Adorno noch gesucht hat, was er noch versucht hat, zu bestimmen in der musikalischen Struktur, in der musikalischen Partitur, und auch in der Erscheiung selbst im übrigen, diese Frage stellt sich fast niemandem mehr und man wird eigentlich für verrückt oder für ja frigide gehalten, wenn man diese Frage stellt. Selbst diese Frage zu stellen ist schon hirnverbrannt.
Bolz: Daß sie diese Frage stellen an die Formel, die ich gegeben habe, Explosion des Sinns und Implosion des Sound, zeigt, daß die Formel hochmißverständlich offensichtlich ist. Ich meinte natürlich nicht, daß es zu einer explosionartigen Vervielfältigung von Sinn kommt, sondern ich meinte es ganz brutal so, daß Sinnkonstruktionen expoldieren und in nichts zergehen. Also so, wie das offenbar auch ihre Erfahrung ist mit den Klangteppichen, die uns alltäglich umgeben. Nun meine ich allerdings umgekehrt, daß das interessantere Phänomen nicht die Allgegenwärtigkeit des Sound in dem Sinne ist, daß wir unentwegt dem Terror von Beschallung ausgesetzt sind. Das ist zwar auch charakteristisch für unsere Zeit, aber das halte ich nicht für das interessante Phänomen. Ich glaube dieser Terror könnte nicht mit soviel Konsequenz und Widerstandslosigkeit auch ausgeübt werden, wenn sich nicht etwas ereignet hätte, was ich versuche auf diese Formel Implosion des Sound zu bringen. Daß nämlich die ästhetische Distanz zwischen musikalischem Ereignis und Hörer eingezogen worden ist. Musik erklingt nicht mehr als ein autonomes Gebilde, das Akte der Rezeption, der Aperzeption, wie man philosophisch sagen müßte sogar, fordert, sondern Musik schaltet sich kurz mit dem Nervensystem der Menschen. Und das ist eine Erfahrung, die für alle Medienprodukte unserer Zeit man machen kann. Und die schon früh registriert worden sind von Leuten wie Marshal McLuhan. Er sagte beispielsweise einmal sehr schön: It is rediculess, to ask what people want plyaed over their own nerves. D.h. also es ist lächerlich, danach zu fragen, welches Programm die Leute gerne sehen möchten im Fernsehen oder im Radion hören möchten, denn was da gesendet wird, wird unmittelbar über die Nerven gesendet. Also die Nervenbahnen der Menschen sind die unmittelbare Verlängerung der Drähte und Kabel, an die wir angeschlossen sind. Also Musik wird über die Nerven gespielt. Und wird nicht mehr als ein differnziertes ästhetisches Gebilde der Rezeption dargeboten. Und diese Erfahrung war nämlich schon die geniale Technik oder diese Erfahrung steckte schon hinter der genialen Technik von Richard Wagner. Richard Wagner war sicher schon der erste Musiker, der unmittelbar Nervenmusik produziert hat. Ich habe in meinen Buch Theorie der Neuen Medien deshalb Nietzsche immer wieder so stark gemacht, und immer wieder

zitiert, weil er als erster sehr stark gesehen hat, was da eigentlich musikalisch passiert: Nämlich ein Angriff auf die Nerven. Und das ist die Art und Weise, wie die neuen Medien insgesamt funktionieren. Und deshalb denke ich, man muß diese Musik auch unter den Bedingungen der neuen Medien verstehen und interpretieren.
U: Ja nun, taucht da natürlich ein Problem auf, vor allem wenn man das als ein Ausläufer der kritischen Schule oder des Späthegelianismus sieht, wie das zum Beispiel Metzger sieht, den sie sicher kennen werden, Der spricht da natürlich von Narkose. Dieses Wort taucht bei ihnen auch auf, Es gibt allerdings zwei verschiedene Arten von Narkose, scheinbar. Die eine, die auch Metzger meint, ist die eines Sedativums, d.h. einer Narkose, wo man so vor sich hin dämmert. Und vor allen Dingen in diesem Zusammenhang sieht er die Wirkung der Musik heute, so wie sie eingesetzt wird über die Massenmedien, oder eingesetzt ist, die auch den Wahrnehmungsapperat von Menschen sediert, d.h. einschlafen läßt. Er bringt das dann auf die Formel: Wenn es diese Musik nicht gäbe würden die Leute ihre Autos stehen lassen und mit der Bahn fahren, weil diese Musik sie daran hindert, zu bemerken, daß die Welt vor ihren Augen in ihren Händen zugrunde geht. Und dann gibt es noch eine andere Art von Narkose, die sie glaub ich meinen. Die ist eigentlich ein Art von Narkose, die die Menschen zu sich selbst erweckt. Ich sag das jetzt auch so paradox, obwohl sie auch gegen dialektisches polemisieren. Ja, eigentlich sind das zwei Fragen, die da drinstecken: Nämlich die ist Wirkung der Musik, wie sie derzeit wahrgenommen wird, tatsächlich so extrem, hat sie dieses Ausmaß, kann man ihr dieses Ausmaß zuschreiben, daß sie bewußte kritische Wahrnehmungsformen gegenüber der eigenen Umwelt und Mitwelt lahmlegt und auf der anderen Seite, was für eine Art von Narkose ist es, diese andere, die eigentlich zu sich selbst führt, im körperlichen Sinne.
Bolz: Ich meine, daß was Metzger im Auge hat, ist eine uralte Beobachtung, das gehört zu den allerersten Jehremiaden, die über neue Medien, und zwar, seit es den Telegraphen gibt, heruntergebetet worden sind. Das ist bekannt, seitdem der Telegraphen existiert, gibt es nicht mehr die feine, distinguierte Weltwahrnehmung der Buchkultur, sie zerbröckelt immer stärker und wir sind am Endpunkt dieses Zerbröckelns, der Errusion der alten, differenzierten intelligenten Buchkultur angekommen. Man kann das bejammern, man kann aber auch zur Tagesordnung übergehen und überlegen, was de facto passiert. Was de facto passiert läßt sich durchaus auch als eine Form von Narkose beschreiben, aber ich denke, mit einer ganz anderen Funktion. Die Funktion dieser Mediennarkose ist dies, die Menschen überhaupt in die Lage zu versetzen, mit einer revolutionär veränderten technologischen Wirklichkeit umzugehen. Denn sie werden ja auch festgestellt haben, daß die freaks, die sich an diese Musikmaschinen ankoppeln, auch diejenigen sind, die die wenigsten Reibungsprobleme haben in der Auseinandersetzung mit den neuen Medien und Technologien. Also die sogenannten Gadget-Lovers, also die Leute, die lustvoll sich verknüpfen mit diesen neuen Gegenständen, diesen neuen Technologien, sind meistens auch diejenigen, die an die Musikmaschine angeschlossen sind, mit derselben Lust und sich von ihr betäuben lassen. Diese Betäubung hat also offentlich auch den Sinn, Schmerzen zu betäuben, die entstehen, wenn der Menschenkörper sich neuen
450

Gliedmaßen oder neuen Prothesen vertraut machen muß. Mit ihnen arrangieren muß. Und das passiert ja ohne Frage. Wir werden ja praktisch von Monat zu Monat neuen Technologien ausgesetzt und müssen mit Ihnen operieren. Die Musik hat also in der Tat hier eine Schmerz narkotisierende Wirkung und sie ist zugleich das Medium, in dem wir und dieser Welt nähern. Ich möchte das ganz ohne Wertung, einfach deskriptiv einmal festhalten. Ob das zunächst ein Prozeß ist, den wir begrüßen sollten oder nicht, ist für mich, offengestanden zweitrangig. Es zählt zunächst einmal die Beschreibung der Situation. Wenn dem so ist, könnte allerdings Musik auch und gerade diese rauschhafte Musik ein Medium sein, in dem Menschen, bitte nehmen sies in Anführungszeichen, es klingt sehr pathetisch, in denen Menschen tatsächlich wiedergeboren werden können als andere nicht mehr gutenbergianische Subjekte. Ich nehme bewußt in Anführungszeichen das Wort Wiedergeboren, denn besagter Nietzsche hat ganau diesen Ausdruck benutzt, seine Utopie zu charaktersieren, die er mit Wagners Gesamtkunstwerk, mit Wagner großen Musikdramen verbunden hat: nämlich die Wiedergeburt des echten ästhetischen Zuschauers. Also eines Zuschauers, bei dem nicht mehr auseinanderfällt das kritische Bewußtsein und das genießende, die genießende Haltung, sondern wo dies wieder eins, ein lustvoller Akt der Musikwahrnehmung oder der Gesamtkunstwerkwahrnehmung wäre. Das ist nach wie vor eine Utopie, das ist nach wie vor ein Traum, aber es ist ein Traum, über den wir mittlerweile sehr konkret nachdenken können. Man kann sich vorstellen, was heute Gesamtkunstwerk oder die Asthetik eines Gesamtkunstwerks heißen könnte. Dieser Begriff hat ja auch Konjunktur in den letzten jahren wieder gehabt, und ich glaube diese Konjuntkur ist nicht nur ein schlechtes Modephänomen, sondern diese Konjunktur antwortet auf technische Sachverhalte. Das nämlich die neuen Medien und die Computertechnologien uns heute in den Stand versetzen alte uralte Träume des 19. Jahrhunderts heute wirklich einzulösen, und ich würde mich soweit vorwagen zu sagen, bei bestimmten besonders gelungenen Medienspektakeln der Popmusik ist es zu einer derartigen Einlösung der alten Gesamtkunstwerksträume schon gekommen. Was dann auf Rezipientenseite geschieht, unter den Zuschauern geschieht, ist sicher noch nicht die Wiedergeburt des echten ästhetischen Zuschauers, aber das sind sicher Formen der Rezeption, und dann auch Formen der ästhetischen Wahrnehmung, die alles sprengen, was sich Adorno, und Metzger ist ja nur ein Adorno-Schüler, sich Metzger je träumen ließe. Das Medium aber ist das der physiologischen Musik und ich denke, das kritische Bewußtsein, das davor zurückschreckt, ist im Grunde immer ein Bewußtsein, das zurückschreckt vor der Dimension einer klangintensiven durchaus auch rauschfähigen Musik. Also einer Tradition, die geht von Wagner, bis zur Popmusik.
U: Womit ich natürlich Schwierigkeiten habe, ist die Art, wie sie den Begriff des Subjekts bezeichnen. Denn zum Beispiel, wenn ich im Radio arbeite, und dort meine verschiedenen Töne und Zuspielungen zusammenmische, aus den verschiedensten Bereichen, seis nun gesprochen, seis nun Musik, seis nun Geräusch, mit denen man ja Rauschzustände herstellen will, oder so etwas ins Gleiten Bringen kann, dann fühle ich mich da ja als Handwerker, der Entscheidungen trifft, der sagt, der Erhfahrungen hat, der bestimmte Effekte, teils herstellen will, teils entdeckt, und ich habe das immer als einen Dialog empfunden, zwischen dem Material,

das ich verwende und meiner Selbst. Und das, was dann herauskommt, als fertige Sendung, ist das, was ... ist ein Drittes. Da ist subjektives drinn, da ist aber auch Intersubjektives, oder ja alles mögliche ist da drinn. Und ich denke nicht, daß jedweder Komponist oder Literat oder Schriftsteller, ich verwende jetzt bewußt, Leute, die sich eher in der Literatur, der Buchgegend bewegen, wird es keinem andern gehen. Also dieses Subjekt ist in ästhetischer Produktion immer nur ein Teil meines Erachtens. Also da hat sich nichts verändert. Die Wirkung kann sein, daß rauschhafte Zustände entstehen. Aber der Hersteller, der Produzent, auch Wagner selbst wird nicht ständig besoffen gewesen sein, er wird auch nicht diesen Liebestrank getrunken haben, von dem seine Oper handelt, Tristan und Isolde. Also damit habe ich etwas Schwierigkeiten, weil weil für mich etwas den Eindruck macht, da sei eine Projektion passiert, bei Nietzsche auf das griechische Theater, das so, wie er es erinnert, nun mal nicht war, oder auch an die in seiner Zeit gerade entdeckten Stammeskulturen, die sogenannten Naturvölker, und so etwas taucht bei ihnen ja auch wieder auf, wenn sie sagen, die Medien, so wie sie uns jetzt kreuz und quer durch den Kopf schießen und wie sie sich in uns inkarnieren, sind so etwas wie das Wiederentstehen dieser dieses Stammesich, oder dieser, wie nennen sies selbst, es fällt mir der Begriff nicht ein, also jedenfalls etwas, das an Stammesgesellschaften erinnert.
Bolz: Into a heart of tribal darknes.
U: Ja genau.
Bolz: Nun, das ist eine Auffassung, die sicher nur metaphorisch zu nehmen ist. Das ist ja ein Zitat aus Joseph Konrads Roman Heart of darknes, Und steht ein diese Formel heart of darknes steht ein für dieses wie wir heute gern so modisch sagen dieses andere der Vernunft, also sozusagen die Leiche im Keller der abendländischen Rationalität, und daß wir diese Kellertüren öffnen, geschieht immer dann, wenn wir über die Schwelle des Realitätsprinzips einmal hinauswagen. Und es gibt eben lizensierte Formen, wenn man so will der Auseinandersetzung mit diesem Schwarzen, mit diesem Dunklen, mit dem was normalerweise nicht Wort werden darf und eine dieser lizensierten Formen ist eben die Kunst und vor allem Dingen auch die triviale Kunst, und ich denke, es war schon immmer die Musik das Sammelbecken diese Erfahrungen, und dieser Erlebnisse. Nun bin ich um Himmels willen kein Fürsprecher irgendwelcher Regessionsprogramme. Das wäre absurd und lächerlich. Und die Bannflüche, die Adorno gegen die Thalassale Regression von Jungianern, auch musikalischen Jungianern ausgesprochen hat, die bleiben in Kraft, und sind selbstverständlich richtig. Und in diese Richtung bewegt sich auch keine Avantgarde, auch nicht die Avantgarde der Popmusik. Was ich meine ist nur, daß es sinnvoll ist, sich zurückzuerinnern an Schemata, wie sie etwa auch Nietzsche ausgebildet hat, eines Miteinanderringens von ästhetischen Produktivkräften. Es gibt eben nicht nur Nietzsche nannte sie apollinische und dionysische, ich finde das garnicht lächerlich, diese alten Formeln, wenn man sie in Ruhe durchdenken würde und überlegen würde, wie man das heute technisch implementiert, was Nietzsche damals in seiner Greichensehnsucht mit diesen beiden Göttern benannt hat, dann würde das einen sehr guten Sinn bekommen. Gedacht war bei Nietzsche nur das beständige Ringen zweier ästhetischer

Produktivkräfte, ein gestaltintensiven, einer strukturierenden, einer konstruktiven Kraft und auf der anderen Seite einer Kraft, die er dann mit dem Titel des Dionysischen belegte, in der die physiologische Seite der Produktion, die Seite der Klangintensität, die Seite des Rauschs eben benannt wurde. Und daß Menschen in sich selbst diese Kräfte tragen, wird ihnen selbst jedesmal klar, wenn sie etwa träumen. Nietzsche philosophisches Paradigma war ja dann auch der singende träumende und auch der betunkene Mensch. Es geht also nicht darum, zum hundertsten mal pseudoromantisch in die Regression oder in den Urwald zurückzurufen oder gar zu irgendwelchen Buschtrommeln, sondern es geht darum zu sehen, daß Kunst die großartige Erfarhungschance bietet, Expeitionen in ein Reich zu unternehmen, das normalerweise strengen Tabus unterworden ist. Un dzwar Expeditionen, die geleitet sind, souverän geleitet sind von einer äquilibirierende, balancierenden, anderen ästhetischen Produktivkraft, die Nietzsche das apollinische genannt hat, wir könnten es das Konstruktive, das gestalterische nennen, also das Moment der strengen Form. Es kommt auf diese Balance, auf diese Experimente an. Und ich denke alle großen alle großen Musiker haben Experimente in diese Richtung angestellt. Wenn wir noch einmal Adorno erwähnen wollen. Adorno hat eine sehr charakteristische Verwandlung durchgemacht in seinem Urteil über Stravinsky. Sie werden sich erinnern. Stravinsky war der Inbegriff des Protofaschismus. Des Protofaschismus in seiner großen Philosophie der neuen Musik. Aber in seinen späteren Jahren hat Adorno völlig anders über Stravinsky gedacht. Nämlich mit charakteristischen Modifikationen und hat sehr genau gesehen, daß diese scheinbaren Regressionen bei Stravinsky ein sehr souveränes Zitieren von musikalischen Formeln darstellen, die diesen Bereich des Dunklen anzapfen. Die eben diesen Bereich des Rituellen, eben von Zivilisatin tabuisierten spielen. Und zwar in sehr souveräner, verblüffender und eingängiger Weise. Eine Philosophie der wirklich neuen Musik hätte sich wieder an solche Schemata zu erinnern, und zu überlegen, wie wir die heute neu definieren und neu beschreiben.

U: Ja, aber jetzt sagen sie Philosophie. Ist denn eine Philosophie von etwas Physiologischem, was seinen Rhythmus hat, aber nicht seine Systematik, möglich. Ist das ... Ich mein, es kann über das, was ästhetisch momentan passiert, in seiner unglaublichen Vielfältigkeit nicht über einen Kamm geschoren werden und geredet werden. Da kann man sagen, da geht es die Richtung, da geht es in die Richtung, der eine zitiert mehr, der andere versucht sich mehr in konstruktivistischen Methoden. Der nächste verwendet den Computer. Und der eine verwendet den Computer eher physiologisch, dh. indem er Klangsprektren untersucht, der andere verwendet den Computer, weil er besser und noch schneller 12-Ton-Musik errechnen kann. Also diese Situation, vor der Adorno sich selbst stellte, also hie Stravinsky, und da Schönberg. Die kann man nicht mehr annehmen jetzt. Das wäre - ich weiß nicht, wen sollte man da gegenüberstellen: Lachenmann und Birtwhistle. Ich weiß nicht.

Bolz: Es fehlen diese idealen Repossoir(?)-Figuren für eine neue Philosophie der neuen Musik, aber das heißt nicht das es philosophisch nicht möglich und dringlich sein sollte, über Musik und musikalische Avantgarde nachzudenken. ich finde, das ist dringlicher denn je. Diese Philosophie könnte natürlich weder

eine Adornosche sein. Also eine Geistästhetik. Noch könnte es eine schlichte physiologische Ästhetik im Nietzsch'schen Sinne sein. Denn Nietzsche bleibt 19. Jahrhundert. Daran kann auch die tollste Interpretationsleistung nichts ändern. Es bleibt also uns aufgetragen, wenn wir etwas in Richtung Philosophie der avantgardistischen Musik unternehmen wollen, eine Fortschreibung üver Nietzsches Physilogischer Ästhetik in Richtung Medientheorie zu unternehmen. Denn Medientheorie ist nichts anderes als physiologische Ästhetik unter Bedingungen der neuen Technologien. Bedingungen, die Nietzsche natürlich nicht kannte, die uns aber gegenwärtig und über die wir uns Rechenschaft ablegen müssen. Es ist jedenfalls nicht mehr möglich, denke ich, eine Philosophie der neuen Musik 1992 zu schreiben, in der nicht klar wird, was es bedeutet mir Synthesizern zu arbeiten, in der nicht deutlich wird, was es bedeutet, unter Bedingungen elektronischer Aufnahmestudios zu produzieren, und in der auch nicht klar wird, was es bedeutet, das schlechterdings jedes akustische Datum digital aufgezeichnet, transformiert, verarbeitet werden kann. Das sind natürlich völlig neue Standards ästhetischen Produktion und der ästhetischen Reproduktion, die fundamental sein müßten für eine ästhetische Philosophie 92.
U: Was da allerdings als Problem auftaucht. Sie beschäftigen sich ja dann praktisch mit den Übertragungswegen, und den HerstellungsArt- und Weisen. Aber nicht mit der Musik selbst. Also die Bedeutung von Musik - ich meine, daß sich ihre Bedeutung wandelt, je nachdem wie und wo sie gehört wird, und wo sie produziert wird, und wo sie rezipiert wird, ist völlig klar. Aber nun den Gehalt der Musik selbst, wie das Adorno ja auch nannte, den zu bestimmen.
Bolz: Also ich halte das nicht für belanglos. Das wäre sicherlich das Ziel einer derartigen Philosophie, das gehört zu ihrem Pensum. Ich meine nur, bevor man sich daran macht, bräuchte man erst mal das Werkzeug, die theoretische Armatur, das Instrumentarium, man müßte gewisse Register ziehen können, um diesen Gehalt zu bestimmen. Das wären zunächst einmal Register der Technologie dieser Musik, und ich meine auch wenn sie sagen, auf der Ebene einer reinen Medienanalyse des Musikalischen kommt man nicht zum Gehalt, so sollte man immer noch ins Auge fassen, daß für Neue Medien die alte Einsicht Marshall McLuhans gilt, The medium is the message. Sehr, sehr viel was an message, an Botschaft rübergebracht wird, steckt schon in der Medialität selber. D.h. Wenn man sich klar darüber wird, was man da eigentlich zu hören bekommt. Durch welche Vermittlungsinstanzen, durch welche Technologien, hat man auch ein großes Stück Botschaft schon verstanden und auch aufgenommen, Ihc glaube, wenn sie sich zum Beispiel Selbstinterpretationen von John Cage anschauen oder auch von Ligeti, werden sie nichts anderes hören. Das sind Leute die auch wenn man so will den geistigen Gehalt ihrer Kompositionen verankern in ihrem technologischen Equipment. Diese Gleichgültigkeit, diese arrogante Gleichgültigkeit der Geisteswissenschaftler gegenüber den Technologien, den sie ihre eigene Produktion verdanken, die hat glaub ich heute keine Chance mehr.
U. Aber ich nehm mal die Kompositione von Bernd Alois Zimmermann. Mischungen von verschiedensten Materialien, teils gesungen, teils O-Tonaufnahmen berühmter Reden berühmter Leute, und das alles zusammengeworfen, in einen Kosmos, den er selbst definiert. So
656

etwas wie eine Polyphonie, die auch den Anspruch hat, die Welt insgesamt abzubilden, vergleichbar dem elisabethanischen Weltbild ungefähr. Da komm ich ja über die Analyse des Mediums, das er verwendet, nicht an den Sinn, warum er das so macht, heran. Man kann sagen, es hat die Voraussetzungen gebraucht. Man kann sagen, er brauchte Zimmermann brauchte das Studio des WDR, brauchte die Archive, über die wir noch garnicht geredet haben, aber über alles kann man nicht reden, und diese ganzen Voraussetzungen machten es erst möglich, daß man in dieser Form der Collage musikalische Produktion produziert.
Bolz: Ich bin einverstanden. Nur würde ich meinen, mein zweites Paradigma zur Erklärung dessen, was sich musikalisch zuträgt, genügt völlig zur Auflösung auch dieses Phänomens und zu seiner sehr sinnvollen Einordnung, nämlich die Rezeption von Chaos, bzw. die Rezeption von Unartikuliertem. Es geht ja nicht darum, daß man nun in der Rezeption des akustischen Chaos nur noch neues produziert, das wäre wirklich dilletantisch und und uninteressant, sondern das Interesse bei der Rezeption des akustischen Choas besteht eben genau darin, daß man sagt, Belle Canto und dirty voice sind beide gleich möglich, E und U ist beides gleich möglich. Sie können wohlartikuliertes und komponiertes aber auch gefundenes Geräusch in ein und dieselbe ästhetische Konstruktion einbinden. Es hat eine Gleichberechtigung gewonnen, es gibt keine Hierarchie der Kompositionen mehr, und - was sie ja selber völlig zu recht als polyphone Konzeption ansprechen, nur mir Registern, die in der alten Polyphonie undenkbar waren, was ich aber auch als Polyphon empfinden würde, gerade diese Polyphonie hat gerade wieder, wenn ichs anekdotisch wenden darf, ein wunderbares Urbild bei Mahler, Mahler hat ja, befragt, wie er zu seiner Konzeption von Polyphonie gekommen sei, gesagt, immer wieder gesagt, seine Urerfahrung sei eben das Volksfest gewesen. Er war als Kind eben oft auf dem Volksfest. Da hat eine Militärkapelle gespielt, da gab es Kindergeschrei, da ist ein Karusell gefahren und hat gequietscht. Diese Kakophonie war das Urmodell seiner Polyphonie und das ist ein eminent avantgardistisches Modell, das man natürlich weit über Mahler'sche, die Feinheit der Mahler'schen Realisation hinaus in die 90er Jahre transponieren könnte. Auch hier gilt in der Tat Kakophonie unter der Hand eines ästhetisch souveränen bewußten Komponisten zum Urmodell neuer Polyphonie. Das ist Medientechniker würden das Modell des Found foodage nennen, wenn sie ein Parallelphänomen zu dieser Form von Musik etwa im Film wollen, denken sie an Alexander Kluge. Alexander Kluge produziert so Filme, wie offenbar Zimmermann seine Kompositionen konsturuiert. Das ist Found foodage. Man nimmt vorgefundenes, unterschiedlichster Qualität und der Reiz, der ästhetische Reiz steckt in der Kollage, in der Konstellation.
U: Ja klar. Und da nun freilich läßt sich eine Philosophie schlecht ansetzen, es sei man - was sie ja auch erwähnen - man verläßt sich auf die eigene Assoziation des "Zurücklesens" des Unartikulierten Materials. Man artikuliert es auf seine Weise zwangsläufig synästhetisch, denn das ... denn ein Schnittplan meinetwegen von Zimmermann oder meinetwegen auch ein Schnittplan von Alexander Kluge sagt nichts über den Gehalt seiner Filme. Man kann sagen, er hat das so und so aufgeteilt. Es gibt sicherlich irgendeine Struktur, irgendeine Symetrie. Wer weiß. Aber damit hat man aber auch nicht annähernd das an Ironie, was beide ja haben, Zimmermann weniger als Kluge, da eigentlich ausweisen.

703
Bolz: Da haben sie sicher recht. Ich würde deshalb sagen, das philosophische Nachdenken müßte deshalb auf einer etwas formalistischeren Ebene ansetzen.
Cassette 2 Seite
U: Es ja nun die Frage, weil die Philosophie ist ja nun nicht Kunstkritik. D.h. es müßte da etwas gemeinsames gefunden werden, was all diesen neuen Erscheinungen zu grunde liegt oder warauf sie hinauswollen. Das scheint mir das schwierige zu sein, Ich habe, wenn ich es von dieser Seite her betrachtet habe, immer immense Probleme und hab sie eigentlich noch und habe sie nicht beantwortet, mir, was dann bei einer solchenArt von überschauender Kunstbetrachtung das Philosophische daran wäre. D.h. wo daran dann das Moment an Erkenntnis stattfindet, das über die Addition von Einzelbefunden hinausgeht.
Bolz: Sie werden sicher keine Interpretation mehr auf philosophisch ansprechenden Niveau finden, das mit so sensationellen gesellschaftlichen Diagnosen dann endet, wie dann Adorno Philosophie der neuen Musik, also daß man durch die Analyse ästhetisch formaler Strukturen durchschlägt, und in virtuosen dialektischen Vermittlungen durchschlägt bis zum gesellschaftlichen Kern des ganzen, bis zum Ausdruckskern dieser Formen. Das ist, das hat seine Zeit gehabt. Ich hab vorhin versucht ein paar Andeutungen zu machen, vor welchem Hintergrund Adorno diese Analysen gemacht hat, dort könnte auch im übrigen eine Kritik an Adorno einmal ansetzen, an dieser Form der ästhetischen Theorie als Inkognito einer Geschichtsphilosophie, oder auch einer Gesellschaftsanalyse, aber mir scheint etwas anderes wichtig, Philosophie und philosophische Diagnose, die die Form selber und die formalen Prozesse selber als das wesentliche nimmt. Und ich finde, das ist eigentlich guter Artistenbrauch, die Form als das wesentliche zu nehmen und nicht die Inhalte, und Gehalte an der Form abzulesen, die hätten in der Tat nicht zu resignieren, Und ich würde meinen eines der übergreifenden Phänomene ist doch ganz offensichtlich, daß die Artisten sich genötigt sehen, sich mit einer unglaublich angewachsenen Weltkomplexität auseinanderzusetzen. Also keine subjektive Verarbeitungsperspektive mehr haben auf Welt, klare Schablonen oder dialektische Mechanismen zur Verarbeitung von Welt, seis ein symphonischer Satz, was ja ein derartiger dialektischer Mechanismus, der ein derartiger der Weltverarbeitung war, seien es komplexere ...
U: Kontrapunkt zum Beispiel.
Bolz: Genau. Kontrapunkt wäre ein gutes Beispiel. Das liegt offensichtlich so nicht mehr vor. Man hat sich die Aufgabe gestellt, man weicht nicht zurück von der Hochkomplexität von Welt, und versucht nun Schneisen zu schlagen in die Unübersichtlichkeit, diese berühmt gewordene neue Unübersichtlichkeit soll nun nicht als das letzte Wort hingenommen werden, sondern man versucht das, was Benoit Mandelbrot mal so schön formuliert hat. to split chaos, also eine Spaltung, eine Trennung innerhalb des Chaos selber einzuführen. Nicht zu sagen, es ist unübersichtlich, die Welt ist chaotisch, sie ist hyperkomplex, sondern wir können Regelmäßigkeiten finden, wir können Darstellungsmuster patterns, finden. Nur diese patterns lassen sich nicht mehr deduktiv ableiten, sondern auch da muß ich wieder ein Modewort der Gegenwart, das allerdings sehr prägnant ist, bringen: Es ist ein Effekt von Immergenz. A pattern

790
immerge, sagt man dann so schön. Und ich glaube auch, das ist eine der schönen großen ästhetischen Erfahrungen, die man heutzutage macht. A pattern immerge. Es zeigen sich Zusammenhänge, es zeigen sich Muster, es zeigen sich verblüffende Konstellationen, aber hinter denen steht nicht mehr ein kompositorisches Subjekt, dahinter steht nicht die große dialektische Synthesis, sondern das sind pattern, die aufscheinen aus Experimentalanordnungen heraus, aus ästhetischen Experimentalanordnungen heraus. Und deshalb denke ich ist das große die große Expedition ins Chaos auf allen Ebenen des Ästhetischen angebrochen und die Techniken, die Expeditionstechniken sind nicht mehr die der heroischen Phase der dialektischen Phase der Moderne, diese Phase ist ohne Frage beendet. Und deshalb wird sicherlich eine Philosophie, die an Adorno anknüpft keine Chance mehr haben, diese neuen ästhetischen Phänomene zu beschreiben.
U: Also statt des einsamen Erfinders, der wahrscheinlich auch im Kollektiv arbeitende Entdecker.
Bolz: Mit Sicherheit jemand der in Studios sowieso abhängig ist von Kollektiven, nämlich den Technikerkollektiven, und in der Tat mit allem, was er macht, in netzwerkartigen Verschränkungen zu seines gleichen, anderen Artisten, anderen Technikern steht.

Stenzel
000
U: Nun gut, das Thema ist die Musikphilosophie, um mal den bisherigen Recherchenverlauf mal kurz zu beschreiben, daß von Seiten der Philosophie, also der reinen Philosophie, in Hinblick auf die Musik sehr wenig geschehen ist. Da gibt es dieses eine riesen Werk, eines Menschen, der nach der Wahrheit in der Musik und nach der Wahrheit außerhalb der Musik an sich gesucht hat, und sich die Musik ausgesucht hat, um es daran zu entwickeln, aber seither ist bis auf wenige Philosophen oder Wissenschaftler, also eher eigentlich Literaturwissenschaftler, die das Werk Adornos untersucht haben und zusammengefaßt haben, in puncto Musik wenig nachgedacht worden. Es gibt auf der anderen Seite die Musikwissenschaft, die die Entwicklung der Musik nachzeichnet, die sich mit einzelnen Komponisten befaßt, die sich mit ästhetischen Phänomenen der neueren Musik befaßt, die aber wiederum mit der Philosophie wenig am Hut haben. Nun erst mal unabhängig von ihrem Aufsatz, der ja die Grenzen der Musikwissenschaft, der engen Musikwissenschaft verläßt, auch sich mit Lyrik beschäftigt, zum Beispiel, vielleicht auch eine Frage an sie: Haben sie eine Idee dazu, warum das so sein könnte. Warum von Seiten der Philosophie, von Seiten der Philosophen, der jeweils einzelnen, über Musik so wenig gesagt wird.
Stenzel: Vielleicht lohnt es sich einen kurzen Blick in die Vergangenheit zu werfen. Dort. wo Philosophie und Künste zum ersten mal zusammenkommen, das ist der Bereich der Ästhetik. Und die Ästhetik gibt es ja nicht von allem Anfang an, sondern grosso modo seit der Aufklärung und denkbar ist immerhin auch, daß sie ein Ende hätte. Philosophen, nicht nur die Schulphilosophen, kommen und ich sage das mit allem Respekt als Laien an die Musik heran, und umgekehrt sind Leute, die sich mit Musik beschäftigen, Laien in der Philosophie. Aber das gilt nicht nur für die Kombination Musik und Philosophie, das gilt für sehr viele "und", für sehr viele Brückenthemen. An sich wäre ein Musikhistoriker, wenn er sich beispielsweise mit Schubertliedern abgibt, durchaus auch verpflichtet, einen einblick in die Literatur der Schubertzeit zu haben, mehr noch Schuberts Textwahl und die Art und Weise, wie er einen text versteht, denn wie er ihn versteht, das sagt uns seine Musik, diese Textwahl ernst zu nehmen. Er müßte eigentlich auch Literaturhistoriker sein. In diesem Falle. Genauso wie ein Opernforscher und vielleicht ist die Oper in diesem Zusammenhang ein gutes Vergleichsbeispiel - ein Opernforscher kann ja nicht nur ein Forscher von Opernpartituren und allenfalls Libretti sein. Gerade die letzten Jahre haben gezeigt, daß es ganz wesentlich ist, etwa in einem italienischen Libretto des 19. jahrhunderts, Versstrukturen zu untersuchen. Weil man erkannt hat, in wie immenten Maße ein Komponist wie G. Verdi ein Rhythmiker ist und daß seine Rhythmik auf ganz bestimmte Verstypen die er für ganz bestimmte Personen in ganz bestimmten Situationen einsetzt, zurückgeht. Mit anderen Worten, wer über die italienische Oper oder französische oder deutsche arbeitet, muß also mindestens auch ein Metriker sein, er sollte aber eigentlich auch ein Theaterwissenschaftler sein, denn Oper findet ja nicht im luftleeren Raum statt, sondern innerhalb einer Institution, für die sie geschrieben wird, und innerhalb derer die Partitur und der Gesang und das Kostüm und das Bühnenbild fungiert. Wir haben also bei dem von ihnen angesprochenen Thema eine Schwierigkeit, die man - wenn man als Historiker mit Musik

umgeht, immer hat. Adorno ist sicherlich ein Glücksfall. Ein Glücksfall einfach deshalb, weil er im musikalsichen Bereich zu einem professionellen Urteil fähig war. Er konnte eben mir Partituren umgehen. Erstaunlicher sind vielleicht Philosophen wie Hegel, der in seiner Ästhetik ja durchaus auch zeigt, daß er einen profunden Einblick in Musik hat, diesen Einblick in einen ganz in einem geschlossenen System einbaut. Und das ist vielleicht eine weitere Schwierigkeit, die beim Zusammentreffen von Musik und Philosophie entsteht. Nämlich die tendenz zur Systematisierung und zwar auf beiden Seiten. Ich geb ihnen ein Beispiel. Je nachdem welcher Typus Oper für sie im Zentrum steht, muß anders sagen. Jener Typus Oper, der für sie im zentrum steht, konditioniert die Art und Weise, wie sie Oper, und vor allem wie sie Operngeschichte sehen. Ich glaube erst dadurch, daß in den letzten Jahrzehnten das Schaffen Wagners historisch geworden ist, ablesbar etwa am Regietheater mit Wagner, ich denke an P. Chereau, und den Ring, unter der Leitung von P. Boulez, das zeigt ja, daß man einen anderen Blick auf dieses Werk werfen kann und zwar einen gegenwärtigen blick. Dadurch, daß dieses Werk historisch geworden ist, muß die Operngeschichte neu geschrieben werden, weil nicht mehr selbstverständlich Wagner in der Mitte steht. Das stand er für die ganze Operngeschichtsschreibung vom Ende des 19. Jahrhunderts bis ich würde sagen mindestens bis zum ende des 2. Weltkrieges. Infolgedessen beispielsweise eine Neubewertung der Nummernoper, der romantischen, der italienischen Oper, eine Neubefragung jenes Operntypes, des Wagner zurückgestossen hat, um seinen eigenen in die Mitte zu setzen, etwa jenen von Meyerbeer und der Grande Opera. Also es gibt auch eine Systematisierungstendenz auf Seiten der Musikgeschichte. Und daß diese Systeme konvergieren können, wie etwa im Hegelianismus und der zeitgenössischen Musikgeschichte, das ist eine Möglichkeit, aber ich würde fast sagen, es ist nicht so sehr das normale. Weil Musikgeschichte dazu tendiert, wie es Dahlhaus gesagt hat, eine Teilautonomie zu haben. Man kann eben Musikgeschichte nicht einfach entlang der Weltgeschichte, der politischen Geschichte, beispielsweise oder der Sozialgeschichte schreiben, obwohl Musikgeschichte immer eingebunden ist in eine Sozialgeschichte, einen politischen und gesellschaftlichen Kontext. Und da gibt es einfach mal grundsätzliche Schwierigkeiten. Und ich würde noch einen zweiten Punkt hier anführen, der aus dem ersten, nämlich der Tendenz zum System geradzu sich von selber ergibt. Auch Adorno ästhetisches Hauptwerk, die ästhetische Theorie, tendiert ja noch zu einer globalisierenden Gesamtschau. Das tat schon seine Philosophie der neuen Musik. Da kommen ja schon im Titel Musik und Philosophie zusammen. Und die Tatsache, daß Adornos Philosophie der neuen Musik nicht über ein Personenregister verfügt, läßt uns vielleicht leichter darüber hinwegsehen, welche Komponisten in diesem System Platz haben und welche eben nicht. Es läuft ja eigentlich auf eine Konfrontation eines Strawinsky-Bildes und eines Schönberg-Bildes zunächst mal hinaus. Mit ganz eindeutigen auch Wertsetzungen, die sich aus Adornos Werdegang sowohl dem philosophischen wie insbesondere dem musikalischen und deren spezifischen Verknüpfung erklären lassen. Die Tendenzen ja auch in der Philosophie und zwar wenn ichs richtig sehe nicht nur Europaweit sondern weitgehend abendlandweit, laufen ja darauf hinaus, daß man solchen Globalentwürfen, sei es in