

Epilog: Ist Musikästhetik heute noch möglich?

»Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik
im Augenblick ihres Sturzes.«¹

Wenngleich Jean Paul mit seiner Beobachtung, dass es von nichts so wimmele wie von Ästhetik(e)r(n), auch in unseren Zeiten durchaus Gültigkeit beanspruchen darf, ist nichtsdestotrotz gleichzeitig auch an der Feststellung festzuhalten, dass es um die Ästhetik im Allgemeinen und die Musikästhetik im Besonderen momentan alles andere als gut bestellt ist. Nicht selten wird nunmehr das postmoderne Denken als Lösung aller Probleme gefeiert, und zwar in musikästhetischer Hinsicht als Lösung genau derjenigen Probleme, die die demzufolge als modern rubrizierte Musikästhetik Adornos hinterlassen habe; auch die Geschichte der postmodernen Musikästhetik – sofern es eine solche überhaupt gibt² – könnte somit in weiten Teilen als eine Geschichte der Kritik an Adornos musikästhetischem Projekt gelten.

Von der Notwendigkeit und der Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, das postmoderne Denken begrifflich adäquat fassen zu wollen; nachdem aber die heftig geführten Grabenkämpfe mittlerweile ein wenig sich beruhigt haben, lassen sich vielleicht *aequo animo* einige Tendenzen schlaglichtartig resümieren. Zentrum des Interesses bildet hierbei die Frage, wie der Diskurs, den wir üblicherweise »Musikästhe-

1 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/400.

2 | Eine postmoderne Musikästhetik, die diesen Namen wahrhaft verdiente, ist meines Erachtens noch nicht formuliert; das, was man in diesem Zusammenhang allenfalls namhaft machen könnte, ist die Quersumme einiger mehr oder weniger verstreuter Überlegungen, Aufsätze und Studien.

tik« nennen, heute noch möglich sei und welche Rolle dabei das postmoderne Denken spielen könnte.³

Auszugehen wäre in diesem Zusammenhang davon, dass aus postmoderner Perspektive die »Verschiebung« von einer Moderne zu einer Postmoderne alle Zentralbegriffe des Denkens, Wissens und Handelns ergreift: War die Vernunft in der Moderne universal verfasst, so erscheint sie – oder das, was nunmehr an ihre Stelle treten soll – in der Postmoderne kontextualisiert und topologisch wie chronologisch diversifiziert. Legte die Moderne eine objektive Wahrheit zugrunde, so ist in der und durch die Postmoderne die unumstößliche und universale Geltung beanspruchende Gewissheit gewachsen, dass Wahrheit nur eine konstruierte darstellen könne, die stets auf bestimmte (Macht-)Diskurse bezogen sei; man hat sich angewöhnt, nicht mehr von Wahrheit, womöglich – singulare horribile – von *der* Wahrheit zu sprechen, sondern redet jetzt je nach diskursiellem Zusammenhang ganz pragmatisch von Gültigkeit, Richtigkeit, Angemessenheit oder Stimmigkeit, von Begriffen also, die von vornherein nicht mehr einen totalitären Anspruch anmelden können und wollen. War die Moderne überdies von dem Bewusstsein einer Einheit der – zumeist fortschreitenden, mitunter jedoch auch regredierenden – Geschichte getragen, so hat sich nicht zuletzt durch den Hinweis auf das »Ende der großen Erzählungen« die *eine* Gewissheit in den Köpfen verfestigt, man könne nur noch von einer Vielzahl von miteinander verzahnten, netzwerkartig zusammenhängenden Geschichten, Serien und Tableaus sprechen, der Singular verböte sich im Zusammenhang mit dem Begriff »Geschichte« aber ebenso wie in den vorangehend erwähnten Kategorien; die Möglichkeit eines geschichtslosen Zustandes im Sinne der schwärzesten aller Spielarten der Postmoderne, der *Posthistoire*, schwebt hierbei als Damoklesschwert über allem Denken und Handeln.

Ebendiese Unterschiede, die aus der Perspektive des postmodernen Denkens von einer emphatischen Sicht auf eine positiv begrüßte Pluralität und He-

3 | Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf einen Gedankengang, den ich im Rahmen eines Vortrages über die »Notwendigkeit und die Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik« an der Universität Mozarteum in Salzburg zur Diskussion gestellt habe. Dieser Vortrag im November 2007 war Teil einer Vortragsreihe zur Frage nach der *Musikalischen Postmoderne*, der eine vorbereitende Arbeitstagung im Dezember 2006 vorausging. Weitere Vortragende dieser Ringvorlesung respektive Teilnehmer der Arbeitstagung waren Klaus Ager, Nikolaus Bacht, Johannes Bauer, Regina Busch, Claudia Jeschke, Reinhard Kapp, Adriana Hölszky, Claus-Steffen Mahnkopf, Christian Ofenbauer, Jürg Stenzl und Matthias Vogel. Dieser Diskussionsrunde verdanke ich wertvolle Hinweise.

Im Folgenden verzichte ich auf den Nachweis jeder einzelnen postmodernen Formulierung oder jedes einzelnen modernen Gedankengangs, dies findet sich fußnotenbeschwert bereits größtenteils in Urbanek, *Spiegel des Neuen*. Freilich enthalten die nunmehr hier verfolgten Überlegungen Argumente, die das dort Ausgeführte radikal in Frage zu stellen imstande wären.

terogenität grundiert sind, müssten sich – wollte man von einer wahrhaft post-modernen Musikästhetik sprechen – naturgemäß auch in denjenigen Begriffen spiegeln, die bislang als konstitutive dieser Disziplin gelten durften: Sowohl der Autor, der wie Gott und die Vernunft schon seit Jahren nicht mehr unter den Lebenden weilt, als auch das Werk, das es nicht mehr gibt, weil es als Meta-Text in einem unendlichen Gewebe von Zitaten aufgelöst wurde, sowie letztlich das Material, das in pluraler und heterogener Diversifizierung seiner fortschrittlich-fortschreitenden Tendenz vollends verlustig gegangen ist, können nicht mehr als universale Einheits-Begriffe gelten, sondern wären nunmehr ebenfalls kontextualisiert, fragmentiert und plural verfasst zu denken.

Von der doppelten Unmöglichkeit der modernen Musikästhetik

Von der doppelten Notwendigkeit der postmodernen Musikästhetik

Die *Notwendigkeit* einer postmodernen Musikästhetik als einer Musikästhetik, die quasi den Staffstab von der modernen Musikästhetik übernimmt, um den Werken des fortschreitenden Komponierens adäquat gegenüberstehen zu können, lässt sich meines Erachtens aus dem verschiedentlich konstatierten Scheitern der modernen Musikästhetik und der Nicht-Adäquanz des modernen ästhetischen Instrumentariums in Bezug auf einen beträchtlichen Teil der neueren und neuesten Musikproduktion recht plausibel ableiten. Diese Debatte ist in musikästhetischer Hinsicht wesentlich von einer Kritik an Adorno getragen; im Zentrum der anhaltenden Kritik der Musik(wissenschaft) stand hierbei insbesondere das der Kategorie des musikalischen Materials inhärente Kriterium eines notwendigen und unilinearen Fortschritts innerhalb seiner ästhetischen Theorie. Nicht selten wird in diesem Zusammenhang für die Musik die Grenze zwischen Moderne und Postmoderne als Grenze der Gültigkeit ebendieses Theorems definiert und die künstlerische Verabschiedung von Adornos Material-Konzeption respektive von dessen geschichtsphilosophischer Fundierung als Verabschiedung der Moderne gedeutet.⁴

Adornos Kriterium eines unilinearen Materialfortschritts birgt in Bezug auf unsere Fragestellung nun zwei entscheidende Aspekte, an denen sich die Kritik gleichermaßen entzündete: Zum einen führt die von Adorno angenommene Fortschrittstendenz in strenger Konsequenz zu dem zentralen Theorem, dass nur der je avancierteste Stand der Materialentwicklung das jeweils für den Komponisten konkret verfügbare musikalische Material darstelle.⁵ Alle übrigen materialen Konstellationen gehen – so Adorno – in einen »Kanon des Verbotenen«⁶ über, dessen kompositorische Verwendung nicht nur illegitim, sondern schlicht

4 | So auch die problematische Prämisse in Urbanek, *Spiegel des Neuen*.

5 | »Der fortgeschrittenste Stand der technischen Verfahrensweise zeichnet Aufgaben vor, denen gegenüber die traditionellen Klänge als ohnmächtige Clichés sich erweisen.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/40.)

6 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/40.

»falsch«⁷ sei. In der diesbezüglichen Referenzstelle aus der *Philosophie der neuen Musik* spiegelt sich eine moderne Argumentationsstruktur par excellence wider; indem die jeweilige Verfügbarkeit des musikalischen Materials nicht potentiell, sondern normativ bestimmt wird, resultiert hieraus eine explizite Kategorie ästhetischer Wertung.⁸ Zum anderen manifestiert sich in der und durch die Betonung der Unilinearität ein Verbot der Verwendung heterogenen Materials und damit eine dezidierte Abwehr künstlerischer Vielfalt innerhalb der Materialebene:

»Die gegenwärtige Mannigfaltigkeit aber ist nicht die des Reichtums kommensurabler, auf gleichem Niveau voneinander sich abhebender Produkte sondern eine von Disparatem. Sie verdankt sich der Inkonsequenz. [...] Solcher Reichtum ist falsch, und ihm hat das Bewußtsein zu widerstehen, nicht ihm nachzulaufen.«⁹

Diese Apodikta Adornos können – so müssen wir in der Reflexion gegenwärtigen Komponierens wohl konzedieren – heute keine unmittelbare Relevanz mehr beanspruchen.¹⁰

Nicht zuletzt an den Versuchen, das Theorem der einsträngigen Fortschritts-tendenz des musikalischen Materials zu aktualisieren und damit für eine musikästhetische Theorie zu retten, indem die Unilinearität – dem Materialbefund heterogener Pluralität entsprechend – in eine Multilinearität aufgelöst werden soll,¹¹ wird jedoch deutlich, welch zentrale Stellung der Kategorie des musikalischen Materials bei Adorno zukommt. Die Konsequenzen für das musikästhetische Denken Adornos, die derartige Versuche nach sich zögen, sind mehr als prekär, geriete doch die theoretische Systematik Adornos bereits allein durch die Verabschiedung des Theorems der Einsträngigkeit des Materialfortschritts entscheidend mehr ins Wanken, als dies zunächst den Anschein hatte: Ein in verschiedene Stränge ausdifferenziertes Material ginge seiner zwingenden Notwendigkeit verlustig; wenn von *einer* Tendenz des Materials schlechterdings nicht mehr zu reden wäre, entbehrte es seiner geschichtlichen Eigendynamik und Eigenlogik. Eine Modifikation des Materialbegriffs im Sinne einer bloßen Verschiebung von einer *Unilinearität* zu einer *Multilinearität* hätte in letzter Konsequenz also die theoretische Obsoleszenz der ästhetischen Kategorie des

7 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/40. Bereits an der zugrunde gelegten Begrifflichkeit ist zu ersehen, dass hier ein modernes Konzept offensichtlich noch als vollständig tragfähig erachtet wurde; ohne genau ein Konzept von »Richtigkeit« ist von »Falschheit« schlechterdings nicht zu reden, die Apodiktizität duldet hier schlechterdings keinen wie auch immer gearteten Relativismus.

8 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/39ff.

9 | Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/177, vgl. auch Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/14f.

10 | Hier wäre musikalische Konkretion vonnöten; dies freilich würde erneut den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

11 | Vgl. beispielsweise Kager, »Einheit in der Zersplitterung«, S. 107f.

Materials zur Folge, was notwendigerweise auch einen Abschied von grundlegenden Konstellationen der Ästhetik Adornos implizierte: Die Idee einer geschichtsphilosophischen Fundierung, die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Dechiffrierung von Musik und die hoch greifende Utopie der Versöhnung, die alle in einem direkten Verweisungszusammenhang mit der Materialdiskussion stehen, verlören mit einem Schlage ihre (musikalische) Grundlage; was als Rettung der ästhetischen Theorie Adornos intendiert war, versetzte ihr – mithin eine unüberschreitbare Grenze einer modernen Musikästhetik benennend – *no-lens volens* den endgültigen Todesstoß.

Die Grenze, um die es sich hier dreht, ist nun aber nicht, wie vielleicht zu vermuten wäre, eine rein historische, dergestalt, dass man davon ausgehen könnte, die moderne Ästhetik Adornos vermöge genau diejenigen künstlerischen Tendenzen und Phänomene, die *nach* ihrer Formulierung entwickelt wurden, allein aus chronologischen Gründen nicht mehr adäquat zu reflektieren. Vielmehr ist sie, wie Peter Bürger ausgehend von seiner *Theorie der Avantgarde* aufgewiesen hat, bereits Adornos Moderne-Konzept selbst immanent. Bürger macht anhand der Beobachtung der historischen Avantgardebewegungen – namentlich des Surrealismus und des Dadaismus – deutlich, dass die These der Einsträngigkeit des Materialfortschritts bereits in Zeiten, die wir durchaus noch der Epoche der Moderne zurechnen dürfen, sowohl in Bezug auf die Geltung ihres Fortschrittsparadigmas als auch in Bezug auf die Geltung ihres Purismusparadigmas frag- und kritikwürdig sei.¹² Die ausschließliche Thematisierung eines eingeeengten Kanons bei Adorno ist jedoch mitnichten zufällig, sondern gehorcht einer bestimmten theoretischen Absicht: Es sei, so Bürger, in der vehementen theoretischen Abwehr der hereinbrechenden historischen Avantgardebewegungen der systematisch verankerte Versuch zu sehen, eine puristische, den Paradigmen des Fortschritts und der souveränen Autonomie des Kunstwerks verpflichtete Moderne zu wahren; dies schlägt Bürger vor als »Anti-Avantgardismus« Adornos zu bezeichnen.¹³ Wenn wir mit Bürger überdenken, welcher Art die Angriffe waren, die die Avantgarde gegen die puristische Moderne führte, lässt sich die immanente theoretische Notwendigkeit, diese Tendenzen abzuwehren, aus der Sicht der modernen Ästhetik besser theoretisch verorten. Avantgardistischen Konzepten liegt ganz im Gegensatz zu Konzepten der puristischen Moderne neben einer fundamentalen Kritik am Werkbegriff und der Forderung, die Kunst ins Leben zurückzuführen, was als Angriff auf die souveräne Autonomie der Kunst (z.B. Einbeziehung des Zufalls) gedeutet werden kann, eine abso-

12 | »Adornos Ästhetik«, so Peter Bürger, könne »Gegenwärtigkeit im emphatischen Wortsinn nicht mehr beanspruchen«, da sie Kunstwerke, die außerhalb ihres engen »Kanons großer Werke« liegen, nicht adäquat ästhetisch zu reflektieren vermöge (Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, S. 128).

13 | Vgl. zu dieser Deutung, die Bürger ausgehend von seiner *Theorie der Avantgarde* in einigen Arbeiten sukzessive weiterentwickelt hat, summarisch Bürger, »Der Anti-Avantgardismus in der Ästhetik Adornos«, in: Bürger, *Das Altern der Moderne*, S. 31-47.

lute Missachtung der Tendenz des Materials zugrunde. Das Material ist für den Avantgardisten ein anzuwendendes, es stehen ihm – imaginierte man dies für den Bereich der Musik, welche freilich in den historischen Avantgardebewegungen keine allzu große Rolle spielte –, anders als Adorno dies für die Moderne reklamiert, sehr wohl *alle* Tonkombinationen zur Verfügung, er fühlt sich nicht dem Zwang eines Materials unterworfen, sondern verfügt gewissermaßen frei darüber: Rückgriffe auf traditionelle Elemente und die Verwendung heterogener Materialschichten (z.B. Montage) zeichnen somit ein Gegen-Bild der Moderne, welches eben nicht als ihre radikale Weiterführung oder ihre Überbietung zu interpretieren wäre. Der Avantgardist behandelt das ihm vorliegende Material letzten Endes ungeachtet seines geschichtlichen Zusammenhangs; in der Terminologie Adornos: in abstrakter Negation der das Material konstituierenden Tradition. Dass dergestalt von einer einsträngig-linearen Geschichte des Materials nicht mehr ausgegangen werden könnte, dürfte ebenso evident sein wie die sich hieraus für die ästhetische Theorie Adornos ergebende theoriearchitektonische Notwendigkeit eines ästhetischen »Anti-Avantgardismus«. Wiewohl der Darmstädter Serialismus mitnichten mit Bürgers Avantgarde-Begriff kompatibel ist,¹⁴ gibt es durchaus zentrale Motive, die dem »Anti-Avantgardismus« Adornos und seiner Darmstadt-Kritik gleichermaßen zu Eigen sind.

Es lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die moderne Musikästhetik nicht nur in chronologischer Hinsicht an Grenzen stößt, sondern dass ihr in der Abwehr der historischen Avantgardebewegungen immanente theoretische Begrenzungen eignen, die in diesem Falle von Adorno zwar bewusst gesetzt wurden, deswegen jedoch nicht minder fragwürdig sind. Es ergibt sich an dieser Stelle ein Selbstwiderspruch der modernen Musikästhetik, der aus der Gleichzeitigkeit ihres holistischen Anspruches und der Notwendigkeit, widerstreitende, heterogene Bereiche – die Avantgarde ist bekanntlich nicht der einzige abzuwehrende Bereich – als theorieunfähig ausschließen zu müssen, unmittelbar resultiert. Vermutlich aus diesem Grunde ist die ästhetische Theorie Adornos immer noch an einer äußerst empfindlichen Stelle getroffen, wenn man ihr angesichts der fehlenden musikästhetischen Reflexion der Popularmusik ihre theoretische »Exklusivität« vorhält.¹⁵

Weiters führt die immanente Kritik der Moderne, wird sie mit unerbittlicher negativistischer Konsequenz durchgeführt, an einen theoretischen Ort, an welchem die Moderne notwendig sich selbst überschreiten muss. Ebendies lässt sich beispielsweise an der Diskussion um das Altern der Neuen Musik zeigen, welche bei Adorno genau besehen das Altern der Moderne selbst in den Blick nimmt. Wie bereits erwähnt, argumentiert Adorno hier – und das halte ich im Rahmen seiner musikästhetischen Theorie trotz der inhärenten Stringenz dieser Argumentation für äußerst erstaunlich – mit der Möglichkeit, dass das ständig weiter ausdifferenzierte, fortwährend fortschreitende Material tatsächlich

14 | Vgl. hierzu meine Begründung in Urbanek, *Spiegel des Neuen*, S. 15-19.

15 | Vgl. neuerdings Wellmer, »Über Negativität und Autonomie der Kunst«, S. 256-278.

an sein Ende gelangen und damit tatsächlich eine absolute Grenze des Materialfortschrittes erreicht werden könne.¹⁶ Freilich holt er dies – sich gleichsam selbst wieder zur Raison rufend – sogleich mit dem Hinweis wieder ein, man müsse sich dann eben der Weiterentwicklung anderer Bereiche widmen, *aber*: Was hieße es denn tatsächlich für die Systematik seiner ästhetischen Theorie, wenn das musikalische Material an sein absolutes Ende gelangt wäre? Verlöre es damit nicht in gleicher Weise wie der oben skizzierte, notwendig scheiternde »Rettungsversuch« seine geschichtliche Fundierung und damit alles an ihr Anhängige? Schrammt Adorno hier nicht bereits haarscharf an dem Zustand einer musikalischen Posthistoire vorbei?

Von der doppelten Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik

Von der doppelten Notwendigkeit einer modernen Musikästhetik

Im Anschluss an die *Notwendigkeit* einer postmodernen Musikästhetik, die ich aus einem Scheitern der modernen abzuleiten vorgeschlagen habe, möchte ich nunmehr mit einer gewissen Lust am Paradoxon auch die gleichzeitige *Unmöglichkeit* einer postmodernen Musikästhetik behaupten. Auch diese lässt sich in mindestens zweifacher Perspektive benennen, zum einen in Bezug auf ihr Verhältnis zu einer modernen Musikästhetik, zum anderen anhand eines inneren Widerspruchs, in welchen sich ein radikales postmodernes Denken notwendigerweise selbst verstrickt.

In luzider Art und Weise wird das formale Verhältnis von Moderne und Postmoderne bei Gianni Vattimo thematisiert. Wie Adorno charakterisiert Vattimo die Moderne als allumfassendes Projekt, welches durch die universale Idee einer kritischen *Überwindung* gekennzeichnet sei. Da all ihre Charakterisierungen letztlich auf das Phänomen des Neuen rückführbar sind, könne eine sich von einer so verstandenen Innovations-Moderne absetzende, auf diese folgende »Epoche« nun nicht einfach als neue Epoche nach der Moderne gedacht werden, »aus dem einfachen Grunde« – so das bestechende Argument Vattimos –, dass »man dann immer noch ein Gefangener der diesem Denken eigenen Logik der Entwicklung geblieben wäre«¹⁷. Die Postmoderne kann also mitnichten als eine Epoche *nach* der Moderne gedacht werden, sondern impliziert eine *Auflösung* der für die Innovations-Moderne konstitutiven Kategorien, die im Gegensatz zu der modernen *Überwindung* im Sinne einer *Verwindung*¹⁸ zu denken ist. An dieser Stelle ergibt sich eine gleichsam formale Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik, die gewissermaßen als »neue« Musikästhetik die moderne abzulösen sich anschickt: Wenn die Postmoderne die Absage an die Kategorie

16 | Vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/155.

17 | Vattimo, *Das Ende der Moderne*, S. 6.

18 | Vgl. zu einer Charakterisierung und einer Herleitung dieses für das »schwache Denken« Vattimos zentralen Begriffes seine Lektüre der Nietzsche-Lektüre Heideggers in: Vattimo, *Das Ende der Moderne*, S. 63ff. und besonders S. 178ff.

des Neuen und der fortschreitenden Entwicklung impliziert, so kann eine postmoderne Musikästhetik ihre eigene Notwendigkeit nicht damit begründen, dass die alte (moderne) Musikästhetik dem neuen Komponieren nicht mehr adäquat gegenüberstehe und von daher einer Er-Neuerung bedürfe.

Die Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik ließe sich darüber hinaus in einer zweiten Hinsicht benennen. Eines der zentralen Merkmale bei unserer orientierenden Verständigung über das Verhältnis von Moderne und Postmoderne war die unterschiedliche Bewertung, die unterschiedliche Funktion und der unterschiedliche Status von Einheit und Pluralität sowie von Identität und Differenz. Obwohl ästhetische Implikationen in der letztlich auf eine politische Ethik zielenden Problematisierung der Diskursgerechtigkeit scheinbar nur eine untergeordnete Rolle spielen, ist in diesem Zusammenhang Jean-François Lyotards sprachphilosophisches Hauptwerk *Der Widerstreit* auch für unsere Überlegungen von unmittelbarer Relevanz. Das hier in den Blick genommene Denken einer absoluten Differenz und radikalen Pluralität stellt eine theoretische Extremposition dar, die in gleichbleibender Richtung zu überschreiten schlechterdings unmöglich erscheinen muss: Übergänge und Verbindungen zwischen Heterogenem besitzen in diesem Denken keinen Ort, die radikale Pluralität, für die Lyotard in direkter Entgegensetzung zu Habermas votiert, ist auf keine Einheit mehr rückführbar. Die Situation des Widerstreits, die sich genau dann ergibt, wenn zwei Diskurse sich widersprechen, ist hier per definitionem unauflösbar, da jeglicher Rekurs auf eine Meta-Ebene, welcher den Widerstreit quasi von oben herab zu schlichten vermocht hätte, ausgeschlossen wird, fügt er doch in der Verletzung der inhärenten Diskursregeln eines oder beider Diskurse diesem oder gar beiden Unrecht zu.¹⁹ Nun ließe sich aber scharfsinnig einwenden, dass in einem Denken einer solch radikalen Differenz auch die Situation des Widerstreits gar nicht denkbar sei, da es, um die Existenz eines Widerstreits überhaupt bezeugen zu können, wenigstens minimaler Übergangsmöglichkeiten bedürfe. Aus genau diesem Grund führt Lyotard in Rückgriff auf Kants *Kritik der Urteilkraft* eine gleichsam unabhängige Instanz ein, die zwischen den widerstreitenden Diskursen vermittelt.²⁰ An dieser Stelle manifestiert sich aber aus noch scharfsinnigerer Perspektive eine prekäre Ambivalenz: Einerseits ist eine *absolute* Meta-Instanz mit Lyotards grundlegender Prämisse unvereinbar, andererseits wurde eine solche von Lyotard in seiner theoretischen Praxis bereits als Fixpunkt verankert, da allein das Feststellen der Faktizität heterogener Diskurse eine übergeordnete Meta-Ebene unmittelbar notwendig gemacht hatte. Es ergibt sich demnach innerhalb der Überlegungen von Lyotard das Paradoxon, dass er zwar für eine radikale Pluralität plädiert, dies aber letztlich von der Warte einer ihr zugrunde liegenden Einheit unternehmen

19 | Vgl. Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 9. Dieser Ausschluss der Meta-Ebene ist eine direkte und notwendige Konsequenz der These vom Ende der großen Erzählungen, vgl. Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 112, und Lyotard, *Der Widerstreit*, besonders S. 226.

20 | Vgl. Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 218.

muss.²¹ Der von Lyotard als Ausweg für diese Aporie angebotene Vorschlag, die philosophische Reflexion als denjenigen Diskurs zu definieren, welcher auf die Ipseität der jeweils anderen Diskurse altruistisch sich beziehe,²² kann in unserem Zusammenhang das brisante Problem der Konnexionslosigkeit nur an der Oberfläche einer scheinbaren Auflösung zuführen; das postmoderne Denken einer pluralen Heterogenität und radikalen Differenz begibt sich in dieser von Lyotard vertretenen Radikalität, welche dann aber quasi modern integrierend überwölbt wird, in letzter Konsequenz in einen Widerspruch, den es selbst nicht mehr auflösen kann, mit einem Wort: Ein solch radikales Differenz-Denken vertritt eine zu starke Position, die es aber aufgrund ihrer zu schwachen Begründung nicht einlösen kann.

Dies möge an dieser Stelle genügen, um von einer mindestens zweifachen Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik sprechen zu können, zum einen in Hinblick auf ihr Verhältnis zur Moderne – eine postmoderne Musikästhetik als *neue* Musikästhetik nach der Moderne ist nicht möglich, verbliebe man doch genau damit in dem Argumentationszirkel der Moderne – und zum anderen in Hinblick auf einen Selbstwiderspruch, dem eine postmoderne Musikästhetik sich aussetzte, wenn sie – wie es in einem postmodernen Denken konsequenterweise angezeigt wäre – eine radikal gedachte Differenz bar jeglicher Rekursmöglichkeit auf eine zugrunde liegende Einheit zu ihrem Ausgangspunkt machte.

Zeitgemäße Musikästhetik? Drei fragmentarische Thesen

Erstens. Eine *zeitgemäße Musikästhetik*, die sowohl der Notwendigkeit als auch der Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik Rechnung zu tragen hätte, ist meines Erachtens heute nur möglich, wenn sie – teilweise wider besseres postmodernes Wissen – an grundlegenden Paradigmata der Moderne als einem Projekt der Aufklärung festhielte. Diese – ihrerseits freilich nicht minder »unmöglich« – wären nicht einfach unhinterfragt zu übernehmen, sondern nach wie vor in bestimmter Negation *aufzuheben*; nicht jedoch im Sinne einer postmodernen Verwindung ihrer radikalen Auflösung zuzuführen. Eine zeitgemäße Musikästhetik müsste sich den kritischen Stachel der Postmoderne zunutze machen, aber nicht als absolute Negation durch ihr vermeintlich Anderes, sondern im Sinne einer Selbstaufklärung der Moderne über ihre eigenen Begrenzungen.

21 | Auf der Basis des rhizomatischen Denkens, das Gilles Deleuze und Félix Guattari vorgestellt haben, wäre das Denken Lyotards deshalb auch konsequenterweise als »modernes« zu bezeichnen, vgl. Deleuze/Guattari, *Rhizom*.

22 | Vgl. Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 168 und S. 13.

Zweitens. An genau dieser Stelle könnte wiederum Theodor W. Adorno ins Spiel gebracht werden; einmal mehr wäre heute aus den Brüchen, Inkonssequenzen und Aporien seiner ästhetischen Theorie zu lernen, in die sie sich sehenden Auges begibt und die mitunter als notwendige Antinomien ungelöst stehen gelassen werden. Das, was ich eingangs als Hoffnung in Bezug auf die Lektüre der Beethoven-Fragmente exponiert habe, lässt sich nun in Hinblick auf die Chance, durch eine stereoskopische Lektüre der Beethoven-Fragmente aus den rigiden (Selbst-)Beschränkungen der modernen Musikästhetik Adornos herauszufinden, partiell präzisieren. Zuallererst ist darauf zu verweisen, dass das in zahlreichen Fragmenten zu beobachtende Ineinandergreifen von analytischen, hermeneutischen, geschichtsphilosophischen und systematischen Zugängen gleichsam in Hinsicht auf die ihnen zugrunde liegenden Verstehens-, Reflexions- und Erkenntnisvollzüge ein Abbild desjenigen Bildes zu geben scheint, das einem *ästhetischen Spiel* im Sinne Sondereggers durchaus nahe kommen dürfte. Weiters ergibt sich auf der Basis der Beethoven-Fragmente die Möglichkeit, das Thema der musikalischen Sprache, dem im Verhältnis von neuer und traditioneller, von tonaler und atonaler Musik auch heute noch eine zentrale Bedeutung beizumessen ist, in Hinblick auf die musikästhetische Theorie Adornos neu zu reflektieren und aus ihrer dialektisch erstarrten Sackgasse herauszuführen, in welche sie sich im Zuge der Darmstadt-Kritik hineinmanövriert hatte. Darüber hinaus erwächst aus der Konfrontation der Beethoven-Fragmente mit den *Gesammelten Schriften* die Möglichkeit, in einer musikphilosophischen Diskussion derjenigen dialektisch verzahnten Paradigmata musikalischer Zeitgestaltung, die Adorno an einigen Werken Beethovens exemplifiziert, auch andere Formen der musikalischen Zeitgestaltung als ästhetisch sinnvolle Artikulationsweisen zu etablieren und als adäquate Kategorien in eine Musikästhetik sinnvoll zu integrieren.

Drittens. Ein tragfähiger musikästhetischer Begriff des musikalischen Sinns, auf welchen sowohl die Diskussion der musikalischen Sprache als auch der musikalischen Zeit gleichermaßen zielen und der sich als der geheime Fluchtpunkt des Beethoven-Buches erweist, hätte sich in dem Kraftfeld zwischen *Klang* und *Sinn* und der sich stets durchkreuzenden Tendenzen einer irreduziblen *Sinnkonstitution* und *Sinnsubversion*, insbesondere mit den an einigen späten Kompositionen Beethovens zu beobachtenden Tendenzen der *Dekonstruktion* und der *Dekomposition* auseinanderzusetzen.

In diesem Zusammenhang ist die von Adorno allerorten beschworene Beziehung des musikalischen Sinns zur Wahrheit zu reflektieren, und zwar nicht nur in Hinblick auf seine prozessuale Bestimmung der Wahrheit²³ und die von

23 | »Wahrheit ist werdende Konstellation [...]. Daß kein philosophisches Denken von Rang sich resümieren läßt, daß es den üblichen wissenschaftlichen Unterschied von Prozeß und Resultat nicht akzeptiert – Hegel hat, wie man weiß, die Wahrheit als Prozeß und Resultat in eins sich vorgestellt – das übersetzt jene Erfahrung ins Handgreifliche.« (Adorno, »Anmerkungen zum philosophischen Denken«, X.2/604.) Die Nähe dieser Überlegung zu der musikalischen Prozessualität,

Benjamin übernommene Rede von einem »Zeitkern der Wahrheit«²⁴, sondern in besonderem Maße auch in Hinsicht auf das Verhältnis der Wahrheit der Kunst zu dem Spiel der Kunst, das sich in einem Spiel permanenter Durchkreuzungen von materialen, formalen und hermeneutischen Vollzügen manifestiert. Ebendiese Verknüpfung von Wahrheit und Spiel ist auch im Rahmen von Adornos Denken zentral; wenn er in seiner *Vorlesung über Negative Dialektik* konstatiert, dass »es ohne Spiel etwas wie Wahrheit überhaupt nicht gibt«²⁵, so dürfte dies auch für den Bereich der Kunst Relevanz besitzen.

Der Bezug der Kunst auf Wahrheit, welche auf dieser Basis als Wahrheit des Spiels der Kunst mit der Wahrheit²⁶ präziser gefasst werden könnte, ist dergestalt nicht mehr im Sinne eines »Wahrheitsgehaltes der Kunst« als starre Eigenschaft des Kunstwerks zu begreifen, sondern in der ästhetischen Erfahrung selbst zu verorten. Die eingangs exponierte fundamentale Kritik Bubners verliert an dieser Stelle somit mit einem Schlag ihren Hauptangriffspunkt. Der Wahrheitsbezug ist – bezogen auf seine unhintergehbare Relevanz für das Kunstwerk *und* für die ästhetische Erfahrung – (nach wie vor) konstitutiv für die Ästhetik schlechthin; die Alternative zwischen einer Werkästhetik und einer Erfahrungsästhetik stellt sich, diese beiden Argumentationslinien mithin bereits im Kern in Hinsicht auf ihren Wahrheitsbezug verknüpfend, schlichtweg als falsche Alternative heraus.

Zweitens. Ungeachtet vermeintlicher Grenzziehungen zwischen einem modernen und einem postmodernen Denken könnte auf diese Weise eine zeitgemäße Musikästhetik in einem »Dialog« zwischen Adorno, Gadamer und Derrida ihren Ausgangspunkt finden, um dergestalt gleichermaßen kritische, hermeneutische und dekonstruktive Aspekte, die als konstitutive Motive sowohl für das Kunstwerk als auch für die ästhetische Erfahrung auszumachen sind, sinnvoll in die Theoriebildung integrieren zu können. Eine offene Lektüre des Frag-

die an den Werken des mittleren Beethoven auszumachen war, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Vgl. auch die apodiktische Feststellung in der *Ästhetischen Theorie*: »Wahrheit ist einzig als Gewordenes.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/12.)

24 | »Entschiedene Abkehr vom Begriff der »zeitlosen Wahrheit« ist am Platz. Doch Wahrheit ist nicht – wie der Marxismus es behauptet – nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steht, gebunden.« (Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V.1/578.) Vgl. hierzu auch Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, NaS IV.16/71.

25 | Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, NaS IV.16/133.

26 | Vgl. Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«. Dass der Wahrheitsbezug auch für eine dekonstruktivistische Position wie diejenige Derridas irreduzibel ist, zeigt Sonderegger in einer brillanten Lektüre der Lektüre der Lektüre des Pantomimen-Librettos *Pierrot Assassin de sa Femme* in Mallarmés *Mimique* in Derridas *La double séance*. Der Wahrheitsbezug der Kunst wird hier von Derrida gleich zu Beginn programmatisch exponiert, vgl. Derrida, »Die zweifache Séance«, in: Derrida, *Dissemination*, S. 197ff.

ment gebliebenen Beethoven-Buchs könnte hier als Modell dienen, ohne dass Adorno deshalb freilich zu einem postmodernen Theoretiker *avant la lettre* erklärt werden müsste.

Erstens. Eine diesem Lektürevorschlag folgende Musikästhetik wäre nach wie vor dem unvollendeten, per definitionem unvollendbarem Projekt der Aufklärung verpflichtet. Das freilich hieße, den von der Postmoderne vorgeschlagenen Weg gerade nicht in vollständiger Konsequenz zu Ende zu gehen; eine *zeitgemäße Musikästhetik* müsste sich zwar der Dialektik der Aufklärung wahrhaft bewusst werden, dürfte jedoch nicht – dergestalt »solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes«²⁷ – ihre radikal auflösende, nihilistische, zynische oder posthistoristische *Verwindung* vollziehen. Selbst wenn sie es könnte.

27 | Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 400.