

# ... entfalten oder den Geist austreiben?

Zum Materialbegriff am Ende des 20. Jahrhunderts

*Die entscheidenden und viele Jahre lang maßgeblichen Erörterungen zum Begriff des musikalischen Materials finden sich in Theodor W. Adornos Theorie zur Neuen Musik. Das ist beinahe fünfzig Jahre her. Seitdem hat sich das Materialreservoir stark ausdifferenziert. Ebenso haben sich Bereiche des Komponierens und des Hörens, ihr Verhältnis zueinander, in einer wahrhaft revolutionären Weise verändert, so daß es uns notwendig erschien, die Kategorie des musikalischen Materials erneut zu hinterfragen. Letztlich ging es um die Überprüfung des Adornoschen Materialbegriffs auf seine Tauglichkeit für die heutige Musik. Die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber und die Germanistin Sabine Sanio, die Komponisten Helmut Lachenmann und Dieter Schnebel, der Ästhetiker Günter Mayer und der Philosoph Albrecht Wellmer diskutierten auf Einladung der Redaktion am 17. Februar 1997 im Funkhaus von DeutschlandRadio Berlin mit- und gegeneinander. Ko-Partner war der SWF Baden-Baden, in dessen Programm Forum am 31. Juli ein Teil dieses Gesprächs gesendet wurde.*

**Günter Mayer:** Zunächst einmal stichpunktartig eine Rekonstruktion des Materialbegriffs bei Adorno. Dieser war ja polemisch gegen den aus der Tonalität abgeleiteten, überkommenen Begriff des musikalischen Materials gerichtet. Er hat den Übergang zur freien Atonalität, vor allem bei Schönberg, als Position der Moderne, der historisch fortschreitenden, arbeitsteiligen Spezialisierung positiv bewertet und als in sich widersprüchliches Phänomen fortschreitender, kapitalistisch formierter Vergesellschaftung kritisch analysiert. Er hat die ältere Vorstellung vom Naturstoff der Musik scharf kritisiert und durch die zugleich musik- und gesellschaftstheoretische Historisierung des Materialbegriffs ersetzt. Und bei Adorno ist der Begriff des musikalischen Materials, wie Dahlhaus 1972 treffend bemerkt hat, ein interdisziplinärer Terminus, das heißt, eine gleichermaßen kompositionstechnische, ästhetische, geschichtsphilosophische und soziologische Kategorie. Er hat damit also den Systemzusammenhang musikalischer Produktion und Konsumtion sowie die geschichtliche Ausdifferenzierung in den Teilsystemen der bürgerlichen Gesellschaft begrifflich zu fassen versucht, zielend auf die zunehmende Eigengesetzlichkeit des Materials. Das heißt, Musik vermag in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Widersprüche in ihrer eigenen Struktur darzustellen.

Man müßte nun also darüber reden, was für Adorno das neue Material war, nämlich die Emanzipation von den vorgegebenen Formkategorien und Strukturen, und

darüber, was davon heute noch zutrifft. Man müßte darüber reden, was Material und Verfahrensweise in seiner Konzeption bedeuten, und seiner These von der Vergleichgültigung des Materials nachgehen. Adornos Materialbegriff enthält schon das Auseinandertreten von Material und Verfahrensweise in dem Sinne, daß die Verfahrensweise, also die fortgeschrittenste Kompositionstechnik, gegenüber der Eigengesetzlichkeit des Materials das Entscheidende wird. Und das ist nun in der Anwendung auf andere Medien ganz wichtig, weil nicht nur das neue oder aktuelle Material, dem im Prinzip der Vorzug gebühren sollte, wesentlich ist, sondern eine fortgeschrittene Kompositionstechnik sich jedes Material, auch verbrauchtes, unterwerfen kann und somit dessen Ausdrucksdimension und spezifische musikalische Beschaffenheit »gebrochen« wird. Diesen Gesichtspunkt hat Adorno nicht weiter verfolgt. Aber durch die Öffnung zu anderen Medien, also zu Film und Radio, kommt er auch zu solchen Überlegungen, daß diese Musik dann auch ganz anders aussehen müsse als bisher. Und das ist wiederum zusammenzudenken mit Adornos These, daß eine Verfahrensweise wie die Zwölftontechnik nicht das Entscheidende der Neuen Musik ist, sondern deren Regeln vielmehr von der Spontaneität des freien Komponierens und des kritischen Ohres absorbiert werden. Und noch ein letztes scheint mir wichtig, nämlich der Akzent, daß die kompositorische Subjektivität, die kritische Selbstbesinnung auch als Widerstand das Entscheidende bleibt und nicht die Produktion immer neuer Klänge.

**Helmut Lachenmann:** Ich kann jetzt nicht auf alles reagieren, obwohl ich es im einzelnen schon gern gemacht hätte. Zwei Dinge. Das eine ist, Adorno scheint doch, so, wie Herr Mayer es eben beschrieben hat, diese Trennung von Verfahren und Material vorgenommen zu haben und das ist eigentlich schon durch die Seriellen entkräftet worden. Hier kann ich die Erfahrungen des Klanges und dessen, was den Klang da individuiert hat, gar nicht vom Verfahren trennen. Das heißt, das Material wurde durch die Verfahren verändert und die Verfahren haben praktisch dem Material eine ganz neue Definition gegeben. Da scheint mir Adorno wie ein Fossil aus dem 19. Jahrhundert, welches, hell wach, aber mit den Augen des 19. Jahrhunderts ins 20. Jahrhundert blickt. Daß es um die Verfahren mehr als um den Klang geht, das könnte einer Menge von Leuten den Rücken stärken, die sich am liebsten mit den bewährten Klangrequisiten begnügen möchten und sagen, na o. k., dann machen wir einfach wieder sorgfältig konstruierte Musik mit Klängen, die ansonsten keinen Anstoß erregen. Dann wäre die Frage, wie weit müssen die Verfahren gehen, damit sie wirklich so etwas wie eine Brechung leisten. Das andere: ich frage mich bei Adorno, der vom Bergschen Violinkonzert einmal gesagt hat, das sei nicht sein bestes Werk, weil die Dissonanz als Zeichen des Unheils und die Konsonanz als Zeichen der Erlösung neudeutsche Relikte seien, ob nicht sein Materialbegriff selbst ein neudeutsches Relikt ist. Denn immer noch ging es ihm um die, wie soll ich sagen, Beweinung einer verlorenen Schönheit, auch noch bei Schönberg, also um die Abbildung des Leidens im Widerspruch. Und da, meine ich, haben Komponisten seit 1950 dieses Netz schon längst durchrissen und eigentlich neue Horizonte mindestens angedeutet, eine Welt, in der jene alte Wehleidigkeit abgelegt ist.

**Albrecht Wellmer:** Ich möchte an Herrn Mayer und Herrn Lachenmann anknüpfen. Ich lese ja, muß ich gestehen, Adornos Materialbegriff anders, vielleicht habe ich ihn auch etwas zu positiv gelesen. Aber Adorno hat ja immer betont, daß Material kein Naturstoff sei und insofern war seine erste und Hauptthese: Material ist

sedimentierter Geist, zum Material wird es dann, wenn sich Verbindungen, Zusammenhänge, Bedeutsamkeiten, Verfahrensweisen im Naturstoff, wenn man so will, abgelagert haben. Das heißt, in diesem Sinne definiert der Materialzustand der Musik sozusagen nur den Ausgangspunkt der musikalischen Komposition, der jeweils zu überschreiten ist. Diese Idee des Adornoschen Materialbegriffs würde ich gern verteidigen, er scheint mir nach wie vor aktuell zu sein. Ich sehe das Problem an einer etwas anderen Stelle, nämlich wo er von den Bewegungsgesetzen des Materials spricht, die ähnlich denen der Gesellschaft seien oder diese spiegeln würden. Darin scheint mir ein gefährliches teleologisches Element enthalten zu sein, nämlich so etwas wie eine Geschichtsdiagnostik im Sinne der Dialektik der Aufklärung, die, glaube ich, verknüpft ist, mit seinen versöhnungsphilosophischen Deutungen der Kunst, also das, Herr Lachenmann, was Sie die Wehleidigkeit nennen: die Deutung des Kunstwerks als Ausdruck der Negativität des Gesellschaftszustandes, was bei Adorno immer damit verknüpft ist, daß das Kunstwerk ein Schein scheinloser Versöhnung ist, also eine utopische Dimension hat. Ich muß gestehen, als ich die Einladung zu diesem Gespräch bekam, hatte ich Ihr neues Buch, Herr Lachenmann, noch nicht gelesen. Jetzt aber habe ich den Eindruck, daß Sie die Frage, die Sie gestellt haben, nämlich wie man den Adornoschen Materialbegriff zeitgemäß umformulieren müßte, darin selbst beantwortet haben; wobei sehr vieles von dem, was ich bei Adorno verteidige, in anderer Form wiederkehrt, aber diese geschichtsphilosophische Metatheorie ist eliminiert. Wenn Adorno von Bewegungsgesetzen spricht, dann scheint das so, als wenn sich das Material, wie die Gesellschaft, selbst bewegt. Während Sie, und das finde ich eine entscheidende Verbesserung, immer dort von Gesetzmäßigkeiten im Material sprechen, wo es darum geht, diese zu brechen. Das heißt, Sie sprechen von Gesetzmäßigkeiten im Material oder von dessen Aura im Sinne der im Material sedimentierten Verbindungen, Assoziationen, Bedeutungen usw., die in der Komposition zu brechen sind, wenn überhaupt so etwas wie musiksprachliche Innovation stattfinden soll. Das scheint mir sehr nah an dem zu sein, was Adorno eigentlich intendiert hat. Aber der Unterschied besteht darin, daß Sie sozusagen den latenten Determinismus Adornos und seine versöhnungsphilosophische Interpretation dieses Materialbegriffs in Frage stellen.

**Sabine Sanio:** Ich möchte auf ein Problem aufmerksam machen, in dem für mich die Entwicklung zu neuen Umgangsweisen mit dem Material bzw. dem Materialbegriff liegt. Am deutlichsten wird das in der Rezeption von Adornos *Ästhetischer Theorie* durch Hans Robert Jauß, der in einem Aufsatz einmal nachgewiesen hat, wie Adorno den Rezipienten ins Kunstwerk selbst hineinverlegt. Er weist darin ein Hineinnehmen der subjektiven Erfahrung, eine Objektivierung nach – er redet manchmal vom Augenaufschlagen der Natur in der Kunst. Etwas ähnliches scheint er mir auch beim Materialbegriff zu versuchen, indem er in das Objekt, in das Material, Elemente hineinlegt, die das Subjekt betreffen, auf Musik bezogen die Menschen, die mit ihr umgehen, sie hören, sie komponieren. Also ich denke, daß die Interaktion, die Orientierung an dem, wie wir wahrnehmen, wie wir auch Material wahrnehmen, wichtiger geworden ist, es also immer um Beziehungen geht. Beim Materialbegriff scheint mir heute die Betonung mehr als je zuvor darauf zu liegen, wie sich das Subjekt dazu verhält, als nur in dem Versuch, am Material festzumachen, was sich darin sedimentiert hat.

**Dieter Schnebel:** Ich möchte auf eine Spezialität hinweisen, die die Eigenart und

die uns heute so erscheinende Enge des Adornoschen Materialbegriffs erklärt. Adorno ist ja tatsächlich ein sehr deutsches Phänomen, wobei ich mit deutsch den deutschen Sprachbereich meine. Er war fixiert auf die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts, Debussy lag bei ihm eigentlich schon etwas abseits. Es war diese Linie von Bach, Beethoven über Brahms, genau wie bei Schönberg und mit genau den gleichen Vorlieben. Er hat also diese deutsche handwerkliche Meisterlichkeit vertreten und die war ja 1950 tatsächlich prägend: wir, die damaligen Avantgardisten, kamen ja von Schönberg und Webern her. Und ein Komponist wie Messiaen, der ganz andere Orientierungen hatte, rückte damals ziemlich langsam in den Blick. Die Anfänge der Neuen Musik um 1950 sind letztlich doch ein aus deutschen Wurzeln stammendes Phänomen. Diese Situation hat sich entscheidend verändert, als die deutsche Dominanz relativiert worden ist. Dafür gibt es eine ganze Reihe von Gründen. Einer ist sicher der, daß man durch die Schallplatte und durch Forschungen die Musik der Welt kennengelernt hat, etwa diejenige aus Tibet, Arabien, Indonesien, Zen-Musik, Nô-Theater und so weiter. Der musikalische Horizont hat sich erweitert, nicht zuletzt durch den Einbruch der amerikanischen Neuen Musik seit etwa 1960. Da war zunächst einmal das Phänomen Cage, um 1960 ist aber auch schon La Monte Young im Kompositionskurs von Stockhausen gewesen und hat großes Aufsehen erregt. Ich weiß auch noch, was es unter den Adornianern für einen Aufschrei gab, als Steve Reich 1970 in Bremen, glaube ich, sein *Drumming* vorgeführt hat. So ist heute die Perspektive eine gänzlich andere als vor fünfzig Jahren, und das macht, glaube ich, die Situation auch bei der Neufassung eines Materialbegriffs nach Adorno schwieriger. Andererseits, glaube ich, ist es an der Zeit und dringend, Adorno, wie soll ich sagen, zu entnationalisieren.

**Wellmer:** Ich fände es gut, wenn wir zwischen Adornos Materialbegriff und seiner normativen Ausfüllung unterscheiden würden. Natürlich, wenn Adorno vom musikalischen Material spricht, denkt er immer in sehr traditionellen Kategorien. Er hat im wesentlichen die deutsche Musik von Bach bis Schönberg im Sinn und läßt viele Dinge nicht zu, die ihm als barbarisch erschienen. Man sollte vielleicht zwischen dieser Enge des Adornoschen Horizonts, der tatsächlich zu entnationalisieren ist, und dem Materialbegriff unterscheiden, der, glaube ich, weiter ist. Ich habe ja die These vertreten, daß Herr Lachenmann Adornos Materialbegriff neu formuliert hat, und Herrn Lachenmann wird man diese Enge nicht vorhalten können, obwohl er vielleicht auch noch eher in der deutschen Tradition steht als viele andere. Aber der *Materialbegriff* ist ja nicht das, was sich Adorno als zulässige Form der Musik oder des Komponierens denkt, sondern etwas Abstrakteres, nämlich alles das, womit Komponisten umgehen, und dazu gehören nicht nur Klänge, Töne usw., sondern Verfahrensweisen, Techniken, Bedeutungen, die sich sedimentiert haben usw. Und diese Bestimmung des Materials scheint mir unabhängig davon, daß das Material sich ungeheuer erweitert hat, nach wie vor richtig zu sein.

**Mayer:** Ich glaube, die Bemerkung, daß Adorno an den Kategorien des 19. Jahrhunderts festgehalten hat, muß man etwas differenzieren. Denn er macht ja gerade bei der Analyse Schönbergs auf den Widerspruch zwischen dem entqualifizierten Material und den traditionellen Kategorien der Formentwicklung aufmerksam. Also er bemerkte den Widerspruch und gerade in seinen Aussagen über die Verwendung der Musik im Radio nennt er als notwendige Attribute, ich zitiere: »Kürze, der Verzicht auf die übliche Formentwicklung, zwingende jähe Gegenwart des

Erscheinenden, das nicht erst entstehen darf, sondern die schlaghafte Qualität der Sensation sich aneignet, Verzicht auf funktionale perspektivische Harmonik zugunsten des unverwechselbar für sich einstehenden Einzelklangs, vielleicht auch zurücktreten des Kontrapunkts im traditionellen Verstand.« Also er hat da schon einiges geahnt.

**Lachenmann:** Aber er lebte von diesem Widerspruch und kam aus diesem Polarisierungsprozeß nicht heraus.

**Helga de la Motte-Haber:** Ich glaube, daß der Materialbegriff von Adorno für die heutige Zeit nicht zu retten ist und ich versuche das – vereinfacht – zu begründen. Die Auseinandersetzung Ende der 20er Jahre zwischen Adorno und Ernst Krenek über die Revolution des Materials, die dann 1932 in dem Aufsatz über die gesellschaftliche Lage der Musik kulminierte, den Adorno zurückgezogen hat, weswegen er nicht rezipiert werden konnte – diese Diskussion ging von einem sehr einfachen Modell aus. Wenn man dieses Modell vor Augen hat, dann versteht man auch den späteren Adorno und die Komplikationen viel leichter. Es war ein ganz einfaches marxistisches Modell: die Basis verändert sich und infolgedessen verändert sich der Überbau. Daher kommen die Bewegungsgesetze des Materials, das sich sozusagen ganz selbständig bewegt. Nun bewegen sich aber die Töne wohl doch nicht ganz so von selbst, weshalb dann der geschichtsphilosophische Zuckerguß drüber gekommen ist, der sogenannte sedimentierte Geist. Das Material ist also durch das Bewußtsein der Menschen geprägt und hat damit eine Bewegung erlebt, auch im Sinne eines Fortschritts – auch letzteres eine sehr zweifelhafte Kategorie. Das heißt, das Material ist mehr oder weniger durch die Geschichte präformiert. In das Material sind damit Verfahrensweisen eingegangen. Aber das, was Krenek das gespenstische Eigenleben des Materials genannt hat, hat bei Adorno die Doktrin hervorgerufen, daß der Komponist diesen Bewegungsgesetzen des Material folgen muß. Und da, Herr Lachenmann, sehe ich die große Differenz zu ihrem Ansatz. Der Komponist schafft nicht etwa durch ein Verfahren ein Material, sondern so, wie es Adorno formuliert hat, hat der Komponist zu vollziehen, was das Material von ihm fordert. Der Komponist als Subjekt – diese Kategorie taucht ja auch auf – ist vollkommen entfremdet und hat nur den Bewegungsgesetzen des Materials zu folgen. Und dieser Aspekt, Herr Wellmer, daß der Komponist den Forderungen des Material zu folgen hat, der ist spezifisch für Adornos Materialbegriff und, so meine ich, nicht zu retten. Ich möchte nebenbei darauf hinweisen, daß es 1958 einen Vortrag von Cage in Darmstadt gegeben hat, wo er diese Idee von Adorno in einer sehr poetischen Weise auf den Arm genommen hat, indem er sagte: »Komponisten machen ja nicht mehr ein Experiment, sondern sie tun, was notwendig ist. Sie tun ja auch nichts mehr für Geld, sie tun auch nichts mehr für die Wahrheit, sie tun nur, was notwendig ist«. Diese Absage an ein geschichtsphilosophisches Konzept ist ganz wundervoll. In diesem Zusammenhang zitierte er zwei Künstler, der eine ist Wilhelm de Kooning. Jemand fragte de Kooning, welche Maler der Vergangenheit ihn beeinflusst hätten und de Kooning sagte: Die Vergangenheit beeinflusste mich nicht, ich beeinflusse sie.

Der zweite Punkt knüpft an das an, was Sie gesagt haben, Herr Schnebel. Cage hat ein Interview mit Varèse durchgeführt und ihn auch gefragt, wie denn sein Verhältnis zum Material, zur Vergangenheit sei. Und Varèse hat geantwortet, daß ihn weder die Vergangenheit noch die Zukunft bekümmere, sondern einzig und allein die Gegenwart. Wir haben bei Cage also eine definitive Absage an die

geschichtsphilosophische Konzeption, die hinter dem Materialbegriff von Adorno steckt. Und dann ist ja wirklich die Frage: Welche Geschichte steckt denn hinter dieser Geschichtsphilosophie? Adorno selber spricht von der deutsch-österreichischen Geschichte, aber dieser Geschichtsbegriff hat sich aufgelöst. Wir haben heute viele Geschichten, aber keine Geschichte mehr, die progressiv irgendeinen Geist entfaltet, der im Material dann auch seinen Niederschlag findet. Soviel zu dem bisher Gesagten.

Ich habe eine These, die ich hier gleich noch mit in die Debatte werfen möchte, nämlich, daß angesichts einer pluralen Welt voller Musik das Material heute vom Komponisten mehr denn je erfunden oder gefunden werden muß. Und eine zweite These wäre: Wir können nicht mehr von *einem* Materialbegriff reden, sondern es könnte sein, daß wir verschiedene Materialbegriffe formulieren müssen und zwar deshalb, weil wir nicht mehr *eine* Entwicklung haben, von der wir sagen können: Da geht es lang! Wir müssen eventuell zugestehen, daß es kein Materialdenken mehr gibt, das unter einen Begriff zu subsumieren ist.

**Sanio:** Ich wollte mich dem anschließen, weil alles andere hieße, Herr Wellmer, zu versuchen einen Materialbegriff zu retten, der dann so allgemein geworden ist, daß er eigentlich nicht mehr viel sagen kann. Das hat ja Herr Schnebel sehr deutlich gemacht, daß das deshalb nicht mehr geht, weil der sedimentierte Geist für Adorno ja tatsächlich geschichtsphilosophischer Geist ist, der eine Geschichte reflektiert. Dann wäre tatsächlich ein Materialbegriff vorzuziehen, der von verschiedensten Arten von Material ausgeht. Das andere große Problem besteht für mich darin, daß, wenn Adorno von diesen Gesetzen und dieser Logik des Materials spricht, es immer nur einen gibt, der es wirklich richtig machen kann. Obwohl er auf der anderen Seite auch die Ausdruckskategorien – und in der *Ästhetischen Theorie* das kompositorische Subjekt – zu retten versucht, durch das sich überhaupt die Darstellung der gesellschaftlichen Situation im Kunstwerk vermittelt.

**Lachenmann:** Als ich vor fünfundzwanzig Jahren die *Ästhetik* von Lukács las, war ich völlig begeistert und dann total schockiert, wie gerade dieser Mensch einen Dichter wie Beckett ablehnen konnte. Das entkräftet aber dennoch nicht die Triftigkeit dessen, was Lukács entwickelt hat. Er hat im Grunde viel mehr vorausgesehen, als er nachher mit seiner eigenen Konstitution aushalten konnte. Es ist mir eigentlich ganz egal, wie doktrinär das aussieht, was bei Adorno formuliert worden ist. Fest steht doch, daß er ein Vehikel des Denkens geschaffen hat und inzwischen fangen wir alle an, unsere eigenen Vehikel zu schaffen. Und mir ist es ganz egal, ob das nun deutsch ist oder nicht. Ein paar Sachen sind für mich tatsächlich ganz wesentlich geblieben, zum Beispiel der Begriff der Brechung. Ich glaube, daß wir unsere Material-Terminologie permanent erneuern müssen, auch im Blick auf alte Musik und vollends auf Neue Musik. Wenn wir wirklich von ihr berührt, verändert oder wie auch immer ergriffen werden wollen, dann muß es »ans Eingemachte« gehen. Das heißt, es muß auch der bei uns vorläufig bestimmte Materialbegriff noch einmal berührt und verändert worden sein. Und wenn man dem technisch nachgeht, was da eigentlich passiert, dann sind es doch Eingriffe in die Syntax, also Setzung von und Eingriff in Materialstruktur, übrigens auch in meine Struktur als Hörer. Das ist ja gerade die Geschichte, daß sich etwas verändert und daß ich berührt werde, weil meine bisherige Musikerfahrung irgendwo einen Stich kriegt. Das ist ein Vermächtnis, wie ich

es wahrscheinlich nur von Adorno kenne. Die Sensibilität gegenüber dem, was sich in einer Musik mitteilt, die hat er für mein Gefühl relativ vereinfacht, vielleicht als Kind seiner Zeit oder eben als Fossil aus dem 19. Jahrhundert: nämlich als Reaktion auf den Verlust von etwas. Aber er hat die Antennen und die Vehikel für ein kreatives Materialdenken geschaffen. Nun sollen wir natürlich nicht auf diesem uralten Rolls Royce weiterfahren, sondern wir haben inzwischen andere Fahrzeuge und wir haben auch andere Landschaften, die es zu befahren gibt. Insofern können wir, glaube ich, von dem alten Adorno weg einen relativ großen Sprung machen.

**de la Motte-Haber:** Direkt zu dem, was Sie gesagt haben, Herr Lachenmann, wollte ich fragen, ob es nicht besser ist, dann statt Adorno etwas viel Allgemeineres zu nehmen und zwar zum Beispiel den Sprachbegriff, wie ihn Saussure entwickelt hat. Er geht davon aus, daß es ein Sprachsystem gibt, das zunächst mehr oder weniger unabhängig vom Sprecher existiert. Wir reden noch gar nicht über Musik. Das heißt, es hat nur Funktionen für das sprechende Subjekt, aber es ist zunächst unabhängig. Jetzt kommt der Sprecher und dessen Sprechen wird mehr oder weniger als eine »Schöpfung« verstanden, wobei auch die Vorschriften, die in diesem System liegen, neu formuliert, übergangen werden, dagegen verstoßen wird. Wenn wir so etwas der Musik anverwandeln, dann finde ich, kann man erstens Gerechtigkeit einer Vielfalt von Stilen widerfahren lassen, weil die »Sprachsysteme« für einzelne Komponisten verschieden sind und man sie in ihren Kompositionen miterfassen muß. Wir haben dann überhaupt keinen Ballast, sondern einen Komponisten vor uns, der sich mit etwas Vorgegebenem auseinandersetzt und in Vorschriftenverletzungen erst etwas zum Sprechen bringt. Ich hätte lieber so etwas Neutrales, statt den Materialbegriff noch auf Adorno zu beziehen.

**Mayer:** Das scheint mir ungefähr das zu sein, was Adorno mit dem Begriff des historischen Materialstands bezeichnet hat. Unabhängig vom einzelnen Sprecher gibt es durch viele produziert eine historische Situation des Geformten, in Verfahrensweisen komponiertes Material, was nun als Vorgegebenes bestimmte Problemkonstellationen enthält, auf die sich der einzelne so oder so bezieht. Also ich will ihn ja nicht auf Teufel komm raus verteidigen, aber man muß dann schon sagen, wie es war, allerdings mit der Grenze, daß er den historischen Materialstand eben an Schönberg festgemacht hat, damit auch an einer engen Vorstellung von Fortschritt. Wenn man das aber wegnimmt, dann kann man den Begriff des historischen Materialstands durchaus noch einmal diskutieren, weil er verschiedenste Materialien enthält. Wir sind ja in den letzten Jahren auch dazu gekommen, nicht mehr von *der* Musik zu reden, sondern von den Musiken der Kulturen der Welt. Die Frage ist nur, ob man heutzutage einen übergreifenden Materialbegriff mit bestimmter Problemstellung für die einzelnen formulieren kann, oder ob sich das alles so pluralisiert, daß ein übergreifender Begriff von musikalischem Material nicht mehr möglich ist oder so abstrakt wird, daß er eigentlich nichts mehr bedeutet.

**Wellmer:** Ich möchte noch auf Frau de la Motte antworten. Ich stimme vollkommen mit Herrn Lachenmanns Antwort überein, möchte sie aber von einem anderen Punkt noch einmal zu formulieren versuchen. Was Sie in ihrem vehementen Plädoyer gegen Adorno eben gesagt haben, habe ich in einem Nebensatz anfangs versucht zu formulieren, ich weiß nicht, ob Sie es bemerkt haben. Das Eigentümliche ist ja, daß man dasselbe Argument gegen Adorno formulieren und ganz verschiedene

Konsequenzen daraus ziehen kann, und das finde ich jetzt interessant. Die Frage ist, warum sollte man denn noch auf Kategorien oder Gedanken Adornos eingehen, wenn man doch Saussure hat? Und ich vertrete die These, Saussure ist absolut keine Alternative, das ist eine in sich begrenzte Theorie, was ich hier jetzt allerdings nicht begründen kann. Aber ich wollte noch etwas anderes sagen. ...

**de la Motte-Haber:** Eine Alternative ist er nicht, sondern ich wollte damit sagen, daß es allgemeinere Beschreibungsmöglichkeiten gibt, bei denen wir ohne Adorno auskommen.

**Wellmer:** ... , nämlich begründen, warum Adorno trotz all dieser wirklichen Defizite als Theoretiker immer noch ernst zu nehmen oder interessant ist. Weil er nämlich als erster Fragen und Probleme aufgeworfen hat, die sonst niemand so erhellend formuliert hat. Der Materialbegriff Adornos ist dabei nur noch insofern interessant, als er sozusagen einen Knoten von Fragen und Problemen in sich enthält. Es ist sicher kein Zufall, Herr Lachenmann, daß in Ihren Überlegungen zum Materialbegriff so vieles vorkommt, was ich wie eine produktive Neuformulierung der Adornoschen Überlegungen sehe. Aber ich glaube, die einzige Art, einen Philosophen, den man kritisiert, weiterhin ernst zu nehmen ist, seine Einsichten produktiv neu zu formulieren. Unsere Differenz, Frau de la Motte, besteht darin, daß ich glaube, daß, wenn man Adorno in einer produktiven Weise neu, »dekonstruktiv« liest und die Geschichtsphilosophie dabei in den Orkus gehen läßt, daß dann immer noch sehr viel mehr Substanz in Adornos Musikphilosophie steckt als in dem meisten, was an Alternativen heute vorgeschlagen wird. Cage hatte ja Recht, wenn er sich über diese Zwangsläufigkeiten bei Adorno mokiert. Aber warum sollte man deshalb sagen, sein ganzer Materialbegriff sei obsolet? Diese Schlußfolgerung leuchtet mir nicht ein, sie wäre nur dann überzeugend, wenn Adorno in jeder Hinsicht ein uninteressanter Philosoph geworden wäre. Aber Adorno hat Fragen gestellt, die bis heute produktiv geblieben sind und deshalb meine ich, könnte man seinen Materialbegriff, in dem sich eine Reihe von Fragen, Problemstellungen und Einsichten kondensieren, von seinen zeitbedingten Vorurteilen ablösen.

**Lachenmann:** Ich würde sogar sagen, daß diese These von Adorno, der Komponist habe dem Material zu folgen, absolut richtig ist. Aber ich glaube, daß der Komponist diesem Material kreativ zu folgen hat, daß er das Material zugleich neu zu bestimmen hat. Das heißt, er folgt im Grunde dann immer noch »seinem Dämon«, um mit Nono zu sprechen. Insofern würde ich Adornos Vermächtnis jederzeit produktiv umsetzen können. Und ich glaube, daß auch Adorno selber das schon längst getan hatte. Er hat ja Dieter Schnebel als Komponisten anerkannt, ebenso Ligeti und hat gespürt, ...

**Schnebel:** ... auch das Cage-Klavierkonzert ...

**Lachenmann:**... ja, und hat gespürt, daß da Energien sind, die er mit seinem Vokabular vielleicht nicht erreichen konnte, aber von seiner Gedankendynamik her durchaus erfaßt hat. Zum Beispiel hat Adorno Nono ja nicht zur Kenntnis genommen, also da gibt es einfach persönliche Unbeholfenheiten im Gefängnis der eigenen Verbalisierung oder Denkpraxis. Aber die Perspektive halte ich durchaus für eine, die uns bis heute noch alle kreativ beflügeln kann. Wichtig ist immer noch, daß die



Materie einen Widerstand bildet, so wie er es eben bei Berg gesehen hat. Da gibt es eine unheimliche Dialektik, die ich für eine ganz wesentliche und bewahrenswerte Erfahrung halte, wenn wir überhaupt den Materialbegriff noch irgendwie formulieren wollen. Was übrigens auch nicht unbedingt notwendig ist. Komponieren wir lieber, als daß wir theoretisch spekulieren.

**Sanio:** Mir scheint der Materialbegriff, wie er im Moment verhandelt wird, doch sehr unspezifisch in dem Sinne zu sein, daß wir wieder bei diesem alten angelangt sind, worüber wir uns alle relativ einig sind. Ich möchte einen Gegenvorschlag präsentieren, um diese Einigkeit in Frage zu stellen: daß nämlich Kunst sprachähnlich ist, nach dem Sprachmodell funktioniert, so, wie es bei Saussure formuliert ist, wie man es aber eigentlich schon seit Hegel kennt. Einer hat eine »parole«, die er in einem Repertoire in einer »langue« formuliert. In der Kunst ist es keine »langue«, sondern kann ein musikalisches oder ein skulpturales Material sein. In jedem Fall ist es eine Sache, die er sagen möchte, und das Publikum nimmt dieses zur Kenntnis - das ist der Grundgedanke. Bei diesem Denken gehört dann aber immer dazu, daß man auch weiß, wie sich eine Rede gestaltet. Davon ist bis jetzt überhaupt noch nicht die Rede gewesen, weil das natürlich bei Adorno gewissermaßen im Materialbegriff mitgedacht ist. In der aktuellen Umgangsweise scheint mir aber das Hauptproblem zu sein, wie das Material in eine Formulierung umgesetzt wird. Wenn man sich von Adorno und seinen geschichts- und fortschrittsphilosophischen Unterstellungen abwendet, muß man versuchen, die anderen Materialien und was in ihnen sedimentiert ist aufzuarbeiten. Natürlich werden sehr sehr viele Komponisten, wenn sie sich einem Material zuwenden, genau so arbeiten.

Meine Frage ist, ob es nicht doch eine weitergehende Verschiebung dahingehend gibt, daß sich Komponisten in diesem Jahrhundert – und dafür ist natürlich Cage der Vorreiter – doch auch von dieser bearbeitenden, vergegenständlichenden Handlung als Komponisten distanzieren haben. Daß sie versucht haben, ihr Verhalten in eines des Vorzeigens umzuinterpretieren, eines einfachen Vorzeigens dessen, *was* es gibt und *welche* Möglichkeiten der ästhetischen Wahrnehmung dieses Vorgefundene enthält. Das fängt bei Duchamp natürlich schon an. Das kann eine geringfügige oder eine sehr weit gehende Uminterpretation des Vorgefundenen sein. Damit aber ist das Struktur- und Formproblem zumindest relativiert und es wird im Formproblem ein ganzes Spektrum an Möglichkeiten aufgemacht, vom gar nicht bearbeiteten Material bis zum endgültig in einer einmaligen, nur so denkbaren Form möglichen Kunstwerk.

**Lachenmann:** Im Grunde ist doch auch Cage ein Komponist, der dem Material gehorcht. Bei ihm ist es einfach auf den Generierungs-Prozeß verlagert, aber der ist im Grunde absolut streng, das heißt frei. Ich war bei ihm in New York, als er die *Freeman Etudes* komponiert hat. Ich besuchte ihn zufällig, als er den zweiten Teil komponieren wollte, und da sagte er, er habe inzwischen etwas anderes dazwischen geschrieben und wisse nun nicht mehr das Verfahren. Er habe einen Musikwissenschaftler aus der Julliard-School angestellt, der ihm den ersten Teil analysieren solle, damit er das Verfahren herausbekomme, mit dem er weiterkomponieren müsse. Das war für ihn also ein Spiel, für das er die Spielregeln vergessen hatte. Er hat Regeln gesetzt, diese befolgt oder sie vielleicht auch übertreten, wie es zum Spiel dazugehört. Ich sehe da keinen so großen Unterschied zu einem strukturierenden Komponieren, außer, daß er den nackten Generierungs-

Prozeß in den Mittelpunkt gestellt hat, der für ihn selbst überraschend war, aber nicht problematisiert wurde, während die anderen vielleicht noch irgend etwas zum Material hinzugedacht haben.

**Sanio:** Ich möchte dazu nur kurz sagen, daß bei Cage doch durchaus von einer ganz konsequenten Trennung zwischen dem Material, dem einzelnen Klang und dem Verfahren ausgegangen wird. Das Verfahren dient bei ihm wirklich nur dazu, eine Präsentationsform zu ermöglichen. Das kann ein Computerprogramm sein, das kann nur die Geste von David Tudor sein. Es ist aber eine völlige Trennung von Material und Verfahren. Und es wird nicht mehr versucht, aus dem Material zu erklären, wie dieser Klang weiter zu bearbeiten wäre. Sondern der Klang selbst entwickelt sich nach seiner eigenen Logik und die muß freigesetzt werden, was etwas Menschenfremdes ist.

**Nauck:** Die Frage lautet dann also, was bedeutet es für das Material und die Musik, wenn sich der Komponist – im Gegensatz zu Adornos theoretischer Position – als Subjekt aus dem Material herausnimmt?

**Sanio:** Das bedeutet, worauf Cage immer bestanden hat und was bei ihm auch eine Hoffnung ist, daß man musikalisches Material auch als ein Menschenfremdes mit ästhetischem Gewinn hören könnte.

**de la Motte-Haber:** Adorno hat dazu gesagt, daß Cage dem Material »den Geist ausgetrieben hätte« – das war wörtliches Zitat.

**Sanio:** Adorno war wirklich sehr zwiespältig. Er hat gemerkt, daß das mit dem Wimmeln unter dem Stein, den man hochhebt, im Klavierkonzert, daß da was dran ist. Und demzufolge auch gemerkt, daß dieses Das-Material-Beherrschen-Wollen, wie er es gern wollte, vielleicht doch nicht funktioniert und von daher die Wahrheit bei Cage unter Umständen größer ist, zumindest in diesem Stück.

**Schnebel:** Ich glaube, wir verdanken Adorno ganz wesentliche Anstöße und einer dieser Anstöße ist der Fortschrittsbegriff. In der Kunst gibt es zweifellos immer wieder Neuerungen – daß etwas ganz neu gesehen, geschaffen wird, und dazu gehört dann auch, daß es dahinter kein Zurück gibt. Solche Neuerungen sind beispielsweise die serielle Technik oder die Mathematisierung des Materials bei Xenakis oder dieses Ausziseln von Klanglinien beim späten Nono oder der wirklich völlig neuartige Umgang mit Zeit beim späten Feldman. Und wenn wir Cage nehmen, dann ist ja das, was er im wesentlichen wollte, so etwas wie eine abstrakte Musik, die frei ist von menschlichen Intentionen. Daran hat er sein Leben lang gearbeitet. Und was nun das Material selber angeht – Cage war da auch ein Fortschrittsdenker, der ja schon 1937 in einem Manifest gesagt hat, die Zukunft der Musik heißt Allklang-Musik. Und ich glaube, diesen Stand des Materials, den haben wir jetzt. Das wirft freilich eine ganze Reihe anderer Probleme auf, nämlich ob in dieser Allklang-Musik nicht gerade jetzt die Gefahr einer ungeheuren Nivellierung besteht, daß da halt alles – Cageianisch oder man könnte auch sagen seriell gedacht – gleichwertig ist. Die Frage, die diese Allklang-Musik heute an uns stellt, ist aber auch eine Frage an unsere Existenz in dieser Welt überhaupt, nämlich eine nach der Rettung des

Besonderen. Überall gehen die Dialekte kaputt, es verschwinden ganze Volksstämme und mit ihnen ihre Musik. Diese Rettung des Besonderen scheint mir etwas zu sein, was beim heutigen Stand des musikalischen Materials eine Notwendigkeit ist.

**Mayer:** Bei aller Vielfalt des Materials aber ist doch festzuhalten, daß – Adornos Theorie entsprechend – alle Materialien gesellschaftlich und geschichtlich produziert sind. Als Problem scheint mir aber in den jeweiligen kulturellen Bereichen zu bleiben, was Lachenmann den ästhetischen Apparat nennt – in den auch die Institutionen eingeschlossen sind – und wie diese die jeweils neuen Konnotationen beeinflussen und als allgemeine Muster setzen. Sonst laufen wir einem absoluten Relativismus hinterher.

Ich möchte aber vorschlagen, noch über eine andere Frage zu reden. Adorno hat ja den Begriff des Fortschritts im Sinne der Dialektik der Aufklärung gar nicht so blank positiv genommen, sondern er ist zu der Überzeugung gekommen, daß die bisherige Form des kapitalistisch formierten Fortschritts, der fortschreitenden Naturbeherrschung usw. unaufhaltsam in die tellurische Katastrophe führt. Das artikuliert ja auch Metzger immer wieder. Und das ist, glaube ich, für die verschiedensten kompositorischen Subjekte oder Akteure eine Situation, mit der sie und auch ihre Hörer konfrontiert sind. Bei der derzeitigen Situation aber ist der geschichtliche Verlauf derart, daß das, was Adorno beschworen hat, nun mitnichten aus der Welt ist. Sondern der Zustand spitzt sich immer mehr zu. Adornos Forderung war, daß die sensible kompositorische Subjektivität darauf kritisch reagieren solle, sonst könne von Wahrheit in der Kunst nicht die Rede sein. Adorno hat ja eigentlich einen versteckten Realismusbegriff gehabt: daß Kunst wahr sein solle und zwar nur durch das kritische Subjekt, das dem Schein der Ideologie oder der Widerspruchsblindheit widerspricht und die Verdinglichung durchschlägt. Daran ist meiner Meinung nach weiterhin festzuhalten, wenn es um den Vorrang des Ästhetischen gegenüber den Mitteln geht. Welche Konsequenzen hat das für die Verwendung verschiedenster Materialien, für ihre Brechung oder ihre Integration oder für die Beziehung auf andere künstlerische Ebenen im Sinne der Multimedialität: auf Texte also, auf Bildvorgänge, auf Handlungen. Wie steht es mit diesem Kriterium in Bezug auf die tellurischen Katastrophen? Es kann für die Kunst, für die Musik einfach nicht egal sein, daß wir gegenwärtig bei aller Pluralisierung zu einem Universum zusammenwachsen, wo die existenziellen Grundlagen der Weiterexistenz der Menschheit auf diesem Globus fortschreitend zerstört werden.

**Nauck:** Die Frage ist ja aber, ob dieser Wahrheitsbegriff auf andere Musik als die von Adorno gemeinte anwendbar ist. Ist etwa Feldmans *Neither* oder Scelsis 4. Streichquartett weniger oder gar nicht wahrhaftig? Da fangen die Probleme ja eigentlich an.

**Wellmer:** Es ist wirklich sehr vertrackt. Ich glaube, unsere Kritik an Adornos geschichtsphilosophischen Thesen hängt durchaus auch mit einer, wie ich finde, problematischen Wahrheitsästhetik bei ihm zusammen, einer Wahrheitsästhetik, die, ganz grob gesagt, Kunstwerke in dem Maße exemplifizieren, indem sie die Negativität der Welt zum Ausdruck bringen und gleichzeitig transzendieren, so etwas wie einen Schein von Versöhnung konfigurieren. Ich halte das für einen Teil dieser geschichtsphilosophischen Thematik und auch einen Restbestand von idealistischer

Ästhetik bei Adorno. Wenn man das aber klar ausspricht, dann kann man diese Art von Zusammenhang zwischen authentischer Kunst und tellurischer Katastrophe nicht mehr so herstellen, wie Sie das, Herr Mayer, mit Adorno möchten. Es mag ja sein, daß wir auf eine tellurische Katastrophe zusteuern, aber das gibt uns keine Antwort darauf, was ein authentischer oder stimmiger musikalischer Zusammenhang ist. Das heißt, wenn man diese wahrheitsästhetischen Prämissen Adornos kritisiert, kann man nicht mehr zwischen Wahrheit und musikalischem Zusammenhang kurzschließen. Und deshalb ist für mich die Frage, wie man denn diese Kategorie des musikalischen Zusammenhangs bestimmen soll. Hinter manchem in unserer Diskussion scheint mir jetzt diese Frage aufzutauchen, was eigentlich musikalischen Zusammenhang ausmacht. Wenn Sie sagen, daß Cage die Objekte einfach nur hinstellt und man Naturgeräusche ja auch ästhetisch hören kann, dann frage ich mich natürlich sofort, was heißt denn ästhetisch hören? Heißt hier ästhetisch dasselbe, als wenn man einen musikalischen Strukturzusammenhang komplexer Art hört? Wahrscheinlich ja nicht. Und wenn es nicht dasselbe heißt, dann muß man doch fragen, ob denn so ein Desiderat von komplexer musikalischer Struktur – und das ist ja das, was die traditionelle Musik bis zur Avantgardemusik heute charakterisiert –, ob das irgendwie ausgedient hat und an dessen Stelle etwas anderes tritt. Und da habe ich meine Schwierigkeiten, denn man müßte dann sagen, was das eigentlich ist. Mir scheint, wenn man Adornos wahrheitsästhetische Prämissen in Frage stellt, dann folgt daraus auch, daß so etwas wie die Kategorie des Werkes im traditionellen Sinne problematisch wird, das würde ich zugestehen. Nur glaube ich, daß die Art, wie man diese Kategorie problematisiert, das Entscheidende ist. Ich glaube nicht, daß man sie so problematisieren soll, daß sozusagen nur noch zerstreute ästhetische Phänomene übrigbleiben und damit ein stimmiger oder authentischer musikalischer Zusammenhang als Kategorie für obsolet erklärt wird. Ich glaube, man muß die Grenzphänomene, bei denen man sagen kann, daß hier die Kategorie des Werkes in Frage gestellt ist, immer noch verstehen, sonst ist es wirklich schlechte Postmoderne.

**Sanio:** Ich komme jetzt wieder zum Anfang zurück und zu einer weiteren These. Als Antwort auf die Frage: Natürlich gehe ich nicht davon aus, daß der komplexe musikalische Zusammenhang im Werk oder im Werkähnlichen obsolet geworden ist. Worum es mir bei dieser Auseinandersetzung mit dem Materialbegriff eigentlich geht, ist die Frage, wie sich die Rolle der Kunst im 20. Jahrhundert verändert hat. Also meine Ausgangsüberlegung zu unserer Diskussion bestand darin, daß es durch die Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts eine Umorientierung gegeben hat, wenn wir von einer Logik des Materials in diesem werkästhetischen Denken, wie wir es kennen, sprechen. Und zwar gerade darin, wenn diese sich fragen: und welchen Bezug hat das auf das Leben? Was ist also der Unterschied, wenn wir so einen komplexen musikalischen Zusammenhang hören oder wenn wir ein alltägliches Phänomen hören? In einem ganz entscheidenden Aspekt ist die Haltung des Hörers ähnlich, wie es schon Kant beschrieben hat: ein interesseloses Aufmerken, Wahrnehmen, das versucht, den Gegenstand, das Phänomen als solches ganz zu erfassen, womit – nach Kant – ein Lustgefühl verbunden ist. Und das ist die ästhetische Erfahrung, in dem Moment, in dem man nicht mehr versucht, den Begriff dazu zu entwickeln. Das macht – und das ist meine These – für die Künstler im 20. Jahrhundert das Neue aus, das eine Weiterentwicklung gegenüber dem 19. Jahrhundert darstellt. Für sie geht es mehr um die Wahrnehmung von alltäglichen Phänomenen, auch von alltäglicher Komplexität, so daß man nicht mehr sagen kann, das sind die gleichen Gedanken, Intentionen oder Grundstrukturen wie schon im 19.

Jahrhundert. So wäre es für ein besseres theoretisches Verständnis sinnvoll, sich zu überlegen, was es am Material neben dem Objektiven, woran sich der Künstler aus produktionsästhetischer Perspektive abarbeitet, noch gibt, nämlich Elemente, die gerade interaktive Aspekte betreffen. Mit interaktiv meine ich, daß wir an dem Material etwas wahrnehmen, was eigentlich Wahrnehmungsverhalten oder Wahrnehmungserfahrungen betrifft und ich glaube, diese Ausdifferenzierungen, die stehen sehr stark an. Dementsprechend wäre die Vorstellung vom Künstler als Herstellendem, Vergegenständlichendem, die für uns ja ganz prägend ist, zu erweitern, ohne uns von ihr vollkommen zu verabschieden.

**Lachenmann:** Aber erweitert hat sie sich total. Künstler machen nicht nur Strukturen, sondern sie ermöglichen auch Strukturen, legen Strukturen frei. Sie stimulieren das Entstehen von Strukturen, das sind alles Prozesse, die zum Komponieren dazugehören. Und es muß geistvoll gemacht sein, der Geist muß sich irgendwo zu erkennen geben, selbst, indem er mal losläßt und die Dinge sich selbst überläßt.

**de la Motte-Haber:** Daran anknüpfend möchte ich eine Vorstellung von Musik formulieren, die mit Ihrer, Frau Sanio, nur bezüglich des vierten Punktes korrespondiert, denn sie ist teilweise noch werkbegrifflich. Das Erste wäre: wir haben keine Logik des Fortschritts mehr, aber wir haben eine Logik des Fortschreitens und zwar dahingehend, daß man beobachten kann, das Besondere hat zwar das Allgemeine im Verlauf der Zeit aufgezehrt, aber das Besondere konnte wieder zum Allgemeinen werden. Ich denke zum Beispiel an die Komponistengeneration jetzt so um fünfunddreißig, die so tut, als wäre der Stil der 60er Jahre irgendein musikalisch Allgemeines, obwohl es damals das Besondere war, und daraus dann wirklich wieder etwas Neues schafft. Auf jeden Fall haben wir hier Materialien, die durch Verfahren geprägt sind, und wieder Werke, die eine Stimmigkeit des Zusammenhangs erlauben. Und ich glaube, daß ein Großteil unserer Kultur heute von diesem Denken geprägt ist. Das Zweite wäre, daß wir einen Musikbegriff doch bedenken müssen – es geht ja beim Material um Musikbegriffe – wo Material und Verfahren entflochten sind und – da kann man Cage stellvertretend nennen - es darum geht, das Material vorzuzeigen. Wie ich glaube in der Hoffnung, daß im Material noch irgend etwas drinnen steckt, was durch die Verfahren normalerweise sonst hineingezwungen wird. Aber wir haben eine Entflechtung von Material und Verfahren zugunsten dessen, daß das Material so rein als möglich dargestellt werden soll. Der Komponist sucht in diesem Fall nach den Verfahren – das hat ja Cage getan –, mit denen er das Material darstellen kann. Ein Drittes, und das denke ich, macht tatsächlich auch einen weiten Teil unseres Musikbegriffs heute aus, ist, Herr Schnebel, das, was Sie Allklangmusik genannt haben, die ich vom ersten Begriff der Musik absetzen möchte und zwar deshalb, weil alles, was klingt, möglich geworden ist. Dabei schafft letztendlich das Verfahren das Material, aber man geht dabei doch mehr oder weniger von der Vorstellung aus, daß sich Klänge als Rohstoff dadurch definieren, daß wir ja wissen, was das Wesen und die Natur der Musik ist. Dieser dritte Begriff der Allklangmusik aber, der letztendlich einen Natur- und Wesensbegriff der Musik definiert, faßt relativ schlecht die grenzüberschreitenden Künste, weil er ja Musik als Gattung voraussetzt. Eine vierte Vorstellung von Musik, von Kunst überhaupt, geht von der ästhetischen Wahrnehmung aus, und dabei, so würde ich zugespitzt sagen, bestimmt die ästhetische Wahrnehmung die Mittel und die Verfahren; hier ist nichts mehr

vorgegeben. Wenn eine Künstlerin wie Anna Tretter, die keine Musikerin ist, ein Video zeigt, das einen wirklich alltäglichen Vorgang wie das Wassertropfen auf bestimmte Art und Weise zeigt und hörbar macht, so geht sie mit der Aufmerksamkeit des Rezipienten um, die in ihr Material und Verfahren eingeschlossen ist, um eine alltägliche Erfahrung in eine ästhetische Erfahrung zu transformieren. Und dieses Denken von Künstlern, finde ich, muß man mindestens neben den drei anderen Formen als gleichberechtigt ansehen, weil hier nun de facto etwas ganz Neues in unserem Jahrhundert in das ästhetische Denken eingeflossen ist. Und um auf Adorno zu kommen – das Neue hat er immer verteidigt und deswegen möchte ich das wenigstens auch tun.

**Wellmer:** Ich glaube, das ist kein ganz so gutes Schlußwort, weil jetzt die Dissense wirklich anfangen. Jetzt wäre die Zeit für eine gute Diskussion gekommen. Wir sollten nicht den Eindruck erwecken, als wäre dies sozusagen ein Konsens, es besteht ein radikaler Dissens.