

Beate Kutschke

Posthistoire und dessen Bedeutung für die Musik

Zusammenfassung: Im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickeln Geschichtsphilosophen, Soziologen und Literaten verschiedene Konzepte zur Denkfigur vom 'Ende der Geschichte'. Diese außergewöhnliche, einen ganzen Zweig der Geschichtsphilosophie prägende Metapher gelangt in jüngster Zeit, wie beiläufige Anmerkungen in den Medien und im Kulturleben zeigen, in das Bewußtsein weiter Bevölkerungskreise und prägt dort eine eigene, nämlich endgeschichtliche Weltanschauung. Die Idee vom 'Ende der Geschichte' tritt jedoch nicht nur verbal in Erscheinung, sondern findet auch Eingang in musikalische Werke. Vor allem sogenannte postmoderne Kompositionen beziehen sich in Titeln und vertonten Texten auf den Endgeschichtsgedanken; in den 50er Jahren wurden seitens des Musikschrifttums serielle Werke mit endgeschichtlichen Charakteristika beschrieben. Die Zusammenhänge zwischen dem Endgeschichtsgedanken, sogenannter postmoderner Musik und musiktheoretischen Schriften über serielle Werke werde ich anhand von Theodor W. Adornos Aufsatz *"Das Altern der neuen Musik"* erläutern.

1.

Das traditionelle Geschichtsbild, das vom Menschen Fortschritt und Entwicklung zur Verwirklichung des humanen Heils fordert, entstammt dem aufklärerischen Denken des 18. Jahrhunderts. Schon im 19. Jahrhundert erscheinen jedoch Tendenzen zur Entwicklung einer kritischen Geschichtsauffassung, die, im Laufe des 20. Jahrhunderts durch einschneidende katastrophische Erfahrungen gefördert, Zweifel am Fortschritts- und Entwicklungsdiktum hegt und zunehmend mit dem aufklärerischen Geschichtsverständnis konkurriert.¹ Das neue Geschichtsbild prophezeit eine vom Menschen selbst verantwortete Stagnation und Erstarrung der europäisch-gesellschaftlichen bzw. der globalen Vorgänge. Für die neue gesellschaftliche und/oder weltliche Verfassung² entsteht die Denkfigur vom 'Ende der Geschichte'. Sie steht u. a. im Zusammenhang mit anderen kulturpessimistischen bzw. endzeitlichen Strömungen, wie

z. B. nihilistischen und apokalyptischen Weltsichten, unterscheidet sich von diesen aber aufgrund eigener, spezifischer Charakteristika.³

Die komplexe endgeschichtliche Idee läßt sich in diesem Zusammenhang nur ausschnittsweise umreißen. Zunächst muß man sich jedoch darüber im klaren sein, daß die Denkfigur keineswegs nur wörtlich aufgefaßt werden darf. Sie hat stattdessen, angewachsen zum 'Endgeschichtstopos', entlegene metaphorische Denotationen und Konnotationen, die letztlich die wörtliche Bedeutung an den Rand drängen. Mit *Posthistoire* bezeichnet Arnold Gehlen z. B. "*einen Endzustand, in dem die Geschichte sozusagen stillsteht, da sie angesichts des regelmäßigen Funktionierens der Räder der Verwaltung und der Industrie nur noch störende Wirkungen habe.*" (Gehlen 1947, 65)⁴

Die Inhalte des Topos orientieren sich am reellen Befund, schildern aber eine spezifische Gesellschafts- und Weltverfassung, die, oft mit naturwissenschaftlichem Vokabular beschrieben, in ihren Charakteristika weit über tatsächliche Phänomene hinausgeht. Der Endgeschichtstopos weist dabei - dieser Aspekt wird noch für musikbezogene Überlegungen wichtig werden - zwei gegensätzliche, die Intention des Redners betreffende Modi auf. Die eine Seite ist die neutrale, stimmungsfreie Beschreibung einer erstarren bzw. in Erstarrung begriffenen Welt; seine zweite Seite besteht in der Regel in der *Distanzierung* von und *Warnung* vor einem potentiellen Geschichtsende. Thomas Jung fordert als Resultat seiner Untersuchung zum Endgeschichtsgedanken⁵ z.B. die "*Wiedergewinnung geschichtlicher Perspektiven*" (Jung 1989, 206).

Im letzteren Sinne gewinnt die abstrakte Denkfigur vom 'Ende der Geschichte' trotz ihres fiktionalen Charakters für die Realität an Bedeutung, weil sie aufgrund ihrer ethischen Qualität - sie ruft zur Gegenwehr auf - neue Handlungsimperative ausbildet, die, über die kreativen Aktionen der Menschen vermittelt, Politik, Wirtschaft und Kultur beeinflussen. Sie manifestiert sich u. a. in Kulturgütern wie Literatur, Architektur, Kunst und Musik. Hieraus leitet sich die Auseinandersetzung mit dem soziologisch-geschichtsphilosophischen Endgeschichtsgedanken auf musikwissenschaftlicher Ebene ab:

Carl Dahlhaus zeigt in der "*Musik des 19. Jahrhunderts*" (1980) am Beispiel des Musikkritikers Franz Brendel, daß sich die traditionellen ästhetischen Prämissen, die sich im vergangenen Jahrhundert, mit Beginn

der Frühromantik entwickeln, Ableitungen vom traditionellen, Fortschritt und Entwicklung fordernden Geschichtsbild sind.⁶ Ebenso wie der Mensch, dem aufklärerischen Geschichtsbild gemäß, in seinem politischen, sozialen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Handeln versucht, die Geschichte voranzutreiben, indem er mit der Absicht von Fortschritt und Innovation handelt, so muß auch der Komponist bzw. der Künstler im allgemeinen Kunstwerke schaffen, die sich gegenüber den vorangegangenen durch Originalität und Innovation im Dienste des Fortschrittsgeistes auszeichnen. Diese vom aufklärerischen Geschichtsbild abgeleiteten ästhetischen Prämissen bestimmen die Musik- und Kunstartentwicklung im 20. Jahrhundert weitgehend.

Ab Mitte der 70er Jahren entstehen jedoch sogenannte postmoderne Kompositionen⁷, die auf solchen formal-strukturellen, stilistischen und inhaltlichen Konzeptionen basieren, welche darauf hinweisen, daß die traditionellen ästhetischen Prämissen der Moderne hier keine Gültigkeit mehr besitzen. Kompositionen von Hans-Jürgen von Bose, Henryk Górecki oder Hans Georg Pflüger greifen auf ältere Stile zurück, kehren zum Teil zur Tonalität zurück, sind eklektizistisch und/oder nicht originär. George Rochberg z.B. bedient sich verschiedener Stilschichten. Ladislav Kupkovic verwendet Kompositionsprinzipien des 19. Jahrhunderts. Alfred Schnittke arbeitet mit einem Recyclingverfahren, bei dem er Zitate tonaler Werke in seine Kompositionen integriert. Wolfgang von Schweinitz hält eine Verhaftung in der Natur-Ton-Reihe für naturgegeben.⁸ Dem entsprechend offenbart sich über die verbalen Äußerungen der Komponisten eine geänderte Werkästhetik. Wolfgang Rihm meint 1978, daß "*die neue Musik..., erleichtert von der Abhängigkeit, neue Bausteine zu exponieren, ...zu sich selbst gekommen*" sei. "*Sie kann bauen.*" (Rihm 1978, 40 [Hervorhebung B.K.]). Hans-Jürgen von Bose begründet sein Schaffen mit einer "*Sehnsucht nach einer verlorengegangenen Schönheit und Inhaltlichkeit und Ablehnung eines erheuchelten Fortschrittsglaubens*" (von Bose 1978, 25).

Auf dem Hintergrund der oben geschilderten lebensweltlichen Entwicklungen im 19. und vor allem 20. Jahrhundert lassen sich die neuen kompositorischen Verfahren der sogenannten postmodernen Musik folgendermaßen erklären. Katastrophische lebensweltliche Erfahrungen, wie Holocaust und zweiter Weltkrieg, bringen die aufklärerische, Fortschritt und Entwicklung verheißende Geschichtsphilosophie ins Wanken. Folglich

erscheinen auch die hieraus abgeleiteten ästhetischen Prämissen als obsolet. Auf diese Zusammenhänge ist in der Musikwissenschaft schon von verschiedenen Seiten hingewiesen worden. Im Rahmen eines Vortrages über dramaturgische Entwicklungen neuerer Opern erklärte Carl Dahlhaus 1982 Tendenzen der sogenannten postmodernen Musik durch den Umstand, daß *"die Geschichtsphilosophie, die dazu diente, bestimmte Entwicklungswege als historisch notwendig erscheinen zu lassen, ...zerfallen [ist], und vom Diktat des musikalischen Materials, das den Komponisten vorschreibt, was möglich ist und was vermieden werden muß, ...nirgends mehr die Rede [ist]."* (Dahlhaus 1982, 20/21) Bei Helga de la Motte-Haber z.B. *"ist der Verlust der Vergangenheit und damit der Verlust der Geschichte [...] symptomatisch"* für die postmoderne Kunst (de la Motte-Haber 1987, 38).⁹ Diese Überzeugung formuliert sie in Form einer rhetorischen Frage: *"Ist unsere Kultur, die einmal aus einer Vorgeschichte in einen historischen Prozeß eingetreten ist, nun aus der Geschichte hinausgetreten?"* (ebd. 40) Zusammenhänge gegenwärtiger kompositorischer Tendenzen mit direkten lebensweltlichen Erfahrungen, die über ein geändertes Geschichtsbild die Kunstwerke beeinflussen, führt ebenfalls Hermann Danuser an, ohne jedoch die Einflußnahme genauer zu begründen. *"Seit Mitte der 70er Jahre, ausgelöst zumal durch den Schock der ersten Ölkrise 1973/74, [als] das ökonomische, politische und kulturelle Fortschrittsdenken in Europa in tiefe Zweifel gestürzt wurde, ist gleichzeitig im Bereich von Kunst und Ästhetik die jahrzehntelange (freilich niemals unangefochtene) Vorherrschaft der Geschichtsphilosophie der »Moderne« in eine Krise geraten, in deren Verlauf der Grundsatz, Kunst müsse neu sein, um als authentisch gelten zu können, aufgelöst oder gar in sein Gegenteil verkehrt wurde. Diese »Tendenzen stellen dabei ein übergreifendes Phänomen dar: Kategorien wie »Freiheit« »Subjektivität« »Innerlichkeit« »Privatheit« die als Charakteristika der deutschen Literatur der 70er Jahre genannt worden sind, gelten uneingeschränkt auch für die Musik."* (Danuser 1984, 400) Die lebensweltlichen Erfahrungen, wie auch das neue endgeschichtliche Geschichtsbild, d.h. also der Endgeschichtsgedanke, vermitteln sich jedoch nicht nur indirekt und implizit über geänderte ästhetische Prämissen, sondern auch unmittelbar und explizit in den Werken über Kompositionstitel und -texte, weil deren Komponisten offensichtlich vom pessimistisch-nihilistischen Endgeschichtsgedanken beeinflußt sind. Verschiedene Werke verarbeiten

z.B. die Titanic-Metapher, wie u.a. Wilhelm Dieter Sieberts "*Untergang der Titanic*" (1979) und Luciano Berios "*Opera*" (1969/70). Spätestens seit Hans Magnus Enzensbergers 1978 geschriebener 'Komödie in Versen' ist das Passagierschiff Titanic eine allgemein bekannte endgeschichtliche Metapher für das Scheitern des hybriden Fortschrittsglaubens. Der technisch fortschrittliche, die Natur überwindende, für unsinkbar befundene Riesendampfer zerschellt an den Naturgewalten, nämlich an einem Eisberg. Die zum Vergnügen der Passagiere geplante Fahrt endet mit dem grausamen, ausweglosen Tod der Kreuzfahrer. Der Schriftsteller Ernst Jünger hat die Titanic-Metapher folgendermaßen interpretiert: "*Hier stoßen Licht und Schatten zusammen: Die Hybris des Fortschritts mit der Panik, der höchste Komfort mit der Zerstörung, der Automatismus mit der Katastrophe, die als Verkehrsunfall erscheint.*" (Jünger 1951, 30) Bei Luigi Nono finden z.B. über die Zusammenarbeit mit Massimo Cacciari Walter Benjamins pessimistische geschichtsphilosophische Entwürfe Eingang in die Werke des italienischen Komponisten. In Nonos dramma in musica "*Prometeo, tragedia dell' ascolto*", (1980/84) verarbeitet er die neunte der "*Geschichts-philosophischen Thesen*" aus dem "*Angelus Novus*", Reflexionen Walter Benjamins zum Scheitern des aufklärerischen Geschichtsbildes. Ein anderer wichtiger Indikator endgeschichtlicher Implikationen ist die Apokalypse-Thematik. (Auf deren Zusammenhänge mit der Idee vom 'Ende der Geschichte' habe ich bereits hingewiesen.) Wolfgang Rihm verquickt in "*Dies*" und in "*Andere Schatten*" die Apokalypse-Vision mit den Gefahren von Technisierung und Umweltzerstörung. (Eberhardt Klemm bezeichnet die Vertreter der postmodernen Kompositionswweise - wohl aufgrund dieser Thematik - als "*apokalyptische*"Antiutopisten (1987, 403).)

2.

Neben den bereits erwähnten Kompositionstiteln und -texten wird der Zusammenhang zwischen Musik und dem 'Ende der Geschichte' jedoch auch in musiktheoretisch-philosophischen Beschreibungen reflektiert. Im Gegensatz zu den Kompositionstiteln und -texten benennen die Texte über Musik jedoch nicht nur textlich-akzidentielle, sondern auch musik-immanente Phänomene. Theodor W. Adorno steht hier im Zentrum, weil dieser vor allen anderen philosophisch denkenden Musikschriftstellern auf Zusammenhänge zwischen einer neuen Verfassung der Welt, die sich als

tendenziell endgeschichtlich interpretieren läßt, und der kompositorischen Gestaltung von Kunstwerken hingewiesen hat.¹⁰ Grundlage für Adornos Überlegungen ist dabei seine implizite philosophische Theorie, daß sich außermusikalische Phänomene und Fakten, durch das kompositorische Subjekt vermittelt, das durch Erfahrungen der Welt geprägt wird, in den Werken mitteilen. Die Aussagen Adornos über die Verfassung von Kultur und Gesellschaft im Kontext des Endgeschichtsgedankens zu interpretieren, ist angemessen, weil verschiedene Schriften des Philosophen bezeugen, daß er mit der Auffassung wichtiger Verfechter des Endgeschichtsgedankens, - soweit diese Gedanken nicht erst nach Adornos Zeit, wie z.B. bei Jean Baudrillard, entwickelt wurden - nämlich Oswald Spengler und Arnold Gehlen, vertraut war.¹¹

Bemerkenswert ist, daß die Schriften sich nicht auf Werke der sogenannten postmodernen Musik beziehen, die ich bereits in einen Zusammenhang mit dem Endgeschichtsgedanken gestellt habe - Adorno konnte sie nicht kennen, denn schließlich starb er 1969 -, sondern vor allem auf Werke serieller Musik - Werke also, die gerade unter einer Innovation und Entwicklungfordernden Konzeption entstehen und die damit die Ideale des aufklärerischen Geschichtsbildes widerspiegeln. Der scheinbare Widerspruch, daß nämlich sowohl die serielle Musik als auch die postmoderne Musik in Analogie zum 'Ende der Geschichte' bzw. dessen Idee treten können, löst sich auf, wenn man sich klar macht, daß - so die endgeschichtliche Theorie - gerade das Fortschritt und Entwicklungfordernde aufklärerische Geschichtsbild auf soziologischer Ebene das Ende der Geschichte befördert, nämlich zu einer stagnierenden Gesellschaft führt. In diesem Sinne zeichnen Werke, die, den aufklärerischen Prämissen nachkommend, innovativ und fortschrittlich sind (wie z.B. die seriellen Kompositionen), den Prozeß hin zu einer erstarrten Gesellschaft analog nach. Werke dagegen, für die das aufklärerische Geschichtsbild keine Gültigkeit hat, die also nach aufklärerischem Geschichtsbild aus der Geschichte austreten (wie die Werke nach Mitte der 70er Jahre), beziehen eine Gegenposition zur Gefahr eines soziologischen 'Endes der Geschichte'.

Besonders deutlich wird die Beziehung zwischen Musik und endgeschichtlicher Welt, wie sie Adorno entwirft, in seinem 1956 in dem Sammelband *"Dissonanzen"* veröffentlichten Aufsatz *"Das Altern der neuen Musik"*. Der Aufsatz ist eine erweiterte Fassung eines Vortrages,

den der Philosoph im April 1954 im Süddeutschen Rundfunk hielt, und entstand als Reaktion auf die Analyse von Karel Goeyvaerts integral seriell konzipierter Sonate für zwei Klaviere, die der Komponist im Rahmen eines Kranichsteiner Kompositionskurses vorstellte und der er später den Titel op. 1 bzw. Nr. 1 gab. (vgl. Konold 1987, 101)

Adorno leitet die jüngsten musikalisch-kompositorischen Tendenzen nach 1945, d.h. nach dem Ende des zweiten Weltkrieges - er beschreibt sie als "*Altern der Neuen Musik*" und meint damit einen gesellschaftskritischen Impulsverlust - nicht von musikimmanenteren Entwicklungen ab. Sondern er begründet sie, unserem Untersuchungsziel entgegenkommend, gerade mit deren Bezug auf eine endgeschichtliche Welt. Der Grundtenor ist dabei eine Gegenüberstellung von Ausdruck (bzw. dessen Verlust) und Rationalisierung¹²: Einer der "*entscheidenden anthropologischen Gründe fürs Altern der Neuen Musik*" ist, "*daß die Jugend sich nicht mehr getraut, jung zu sein. Angst und Leiden*", die Erfahrung von Holocaust und zweitem Weltkrieg, "*sind ins Extrem angewachsen und lassen von der Psyche des Einzelnen kaum mehr sich bewältigen. Das nötigt zur Verdrängung* [zunächst der Realität und daraus resultierend der Ausdrucksqualitäten], *und diese, nicht die Positivität eines vorgeblich höheren Zustands von Scham und Selbstbeherrschung steht hinter der Idiosynkrasie gegen den Ausdruck, der mit dem Leiden eins ist.*" (Adorno 1982, 148f.) Statt der Ausdrucksqualität von Angst konstatiert Adorno in der Neuen Musik eine Tendenz zur Rationalisierung. "*Gerade auf die Tendenzen zur totalen Rationalisierung indessen scheint etwas in der jüngsten Generation stark anzusprechen.*" (ebd.) Das Rationalisierungsprinzip ist für die serielle Musik nach 1945 von basaler Bedeutung: Adorno bezeichnet damit das kompositorische Verfahren, "*in die strenge Ordnung des Zwölftonverfahrens auch die Rhythmik hineinzuziehen und schließlich das Komponieren überhaupt durch eine objektiv-kalkulatorische Anordnung von Intervallen, Tonhöhen, Längen und Kürzen und Stärkegraden zu ersetzen.*" (ebd.) Er charakterisiert diese Methode als 'integrale Rationalisierung' und beschreibt damit die auf numerische Prinzipien zurückführbare Organisation sämtlicher traditioneller Parameter musikalischer Werke, wie sie seriellen Kompositionen zugrunde liegt.

Rationalität bzw. Rationalisierung werden im Zusammenhang mit Musik nun zu ambivalenten Kategorien, weil sie gemäß Adorno als Antipoden zur Ausdruckskategorie auftreten. Ausdruck, nach traditionellem musikwissenschaftlichem Konsens eine zentrale ästhetische Prämissen traditioneller musikalischer Werke,¹³ ist im Gegensatz zu Rationalität durch Irrationalität und Spontaneität begründet. Rationalisierung dagegen zielt darauf ab, das Irrationale auszuschließen.¹⁴

3.

Auch wenn Adorno selbst nicht vom 'Ende der Geschichte' und deren Einfluß auf die Musik spricht, so läßt sich zeigen, daß die Dichotomie Ausdrucksverlust - Rationalisierung, die Adorno als Ergebnis des Realitätseinflusses der seriellen Musik zuschreibt, wesentliche Züge einer endgeschichtlichen Weltverfassung ausmachen, so wie sie von verschiedenen Endgeschichtsautoren als Reaktion auf Erfahrungen in der Realität entwickelt wurden. Die Beziehung zwischen Realitätserfahrung, Endgeschichtsgedanke und Musik wird offensichtlich, wenn man die von Adorno genannten Charakteristika typischen endgeschichtlichen Visionen gegenüberstellt. Die Darstellung beschränkt sich dabei auf die zwei, schon in Adornos Aufsatz zentralen Aspekte Ausdrucksverlust - Rationalisierung.

Im Zentrum der endgeschichtlichen Idee steht die Verfestigung der gesellschaftlich-politischen Strukturen: Es ist die Grundidee menschlicher Fortschrittsbemühungen, Wissenschaft, Technologie und Produktion so im industriellen System einzusetzen, daß diese als Mittel dem Menschen mühevolle Arbeit ersparten und das Leben lebenswerter machten. *"Seit zwei Jahrhunderten bemühen sich Wissenschaft und Technik, das Leben zu einem mechanischen Vorgang zu machen, der automatisch und mit geringstem Aufwand an menschlicher Initiative abläuft."* (Mumford 1960, 156) Hierzu dient das Rationalisierungsverfahren als Grundlage, das, wie gezeigt, ebenfalls für die serielle Musik konstitutiv ist. Die genannten Mittel (Wissenschaft, Technologie und Produktion) stellen die Basis eines industriellen Systems dar, das aufgrund sich wiederholender Mechanismen effizient und automatisch, d. h. nach dem Prinzip der Rationalisierung arbeitet und unabhängig von der arbeitsintensiven Kontrolle des Menschen funktioniert. Für diese Art des selbstreferentiellen, stabilen Systems entsteht die Metapher der "Mega-

maschine" (vgl. Mumford 1974: Kapitelüberschriften) und der "Großapparatur" (Gehlen 1986, 99).

Soweit geben diese Beschreibungen unsere Erfahrungen mit der Realität wieder. Die Einsichten in die industriellen Konstellationen werden jedoch fiktional fortgesetzt und führen unweigerlich zum Ende der Geschichte. Es bildet sich eine 'Industriekultur auf Weltebene'. Sie bedeutet den *"Endzustand, in dem die Geschichte sozusagen stillsteht, da sie angesichts des regelmäßigen Funktionierens der Räder der Verwaltung und der Industrie nur noch störende Wirkungen habe."* (Gehlen 1975, 126) Ein stabiles System, das immer zur selben Ausprägung hin tendiert, ist starr.¹⁵ Es entwickelt bzw. ändert sich nicht und tritt insofern aus der Geschichte im aufklärerischen Sinn aus. Genau dieses Moment hat auch Adorno in bezug auf die serielle Musik in seinem Aufsatz moniert. *"Musikalische Logik wird zu ihrer Karikatur, die freilich in jener selbst schon angelegt ist, einem starren Bann, und er läßt alles andere verkümmern. Resigniert merkt der Zuhörer..., daß er einer Höllenmaschine überantwortet ist."* (Adorno 1982, 154) Die Starre schlägt sich auch im Hörprozeß nieder: Die kompositorische Logik, die für den einzelnen Ton und die Beziehung zwischen den Tönen verantwortlich zeichnet, ist nämlich so kompliziert, daß die Konstruktion - das schließt die Komposition nicht unbedingt mit ein¹⁶ - hörend nicht mehr nachvollziehbar ist.

Für das Leben in der posthistorischen Gesellschaft und Kultur bedeutet die Systematisierung der industriellen Produktion, daß *"das Leben [der Individuen] ... auf vorausgeplante, maschinell programmierte und kontrollierte Vorgänge [reduziert wird], in denen jedes unberechenbare, d. h. jedes schöpferische Moment peinlichst vermieden ist."* (Mumford 1960, 145) In der Fabrik agiert der Arbeiter z. B. im Takt der Maschine. Dadurch muß der Mensch mutieren, indem seine primären Wesenszüge, nämlich seine Subjektivität und Individualität ausgelöscht werden. Die Dehumanisierung ist der tragische Kulminationspunkt im Endgeschichtsgedanken.

Es läßt sich zeigen, daß entsprechend dem Subjektverlust in einer endgeschichtlichen Gesellschaft, auch in der seriellen Musik die Rolle des Subjektes aus kompositorischer und interpretatorischer Perspektive fragwürdig wird: Gemäß der seit dem 19. Jahrhundert geltenden Ästhetik spricht ein Subjekt, d.h. eine Person, die nicht mit dem Schöpfer des

Kunstwerkes identisch sein muß, aus der Komposition und bedingt das musikalische Werk, das als Ausdruck des Subjektes erscheint (vgl. Dahlhaus 1981, 18). In einem seriellen Werk dagegen konzipiert das künstlerische Subjekt, d. h. der Komponist, ein Programm für verschiedene Operationen, das, nachdem die Koordinaten festgelegt worden sind, sich in großen Teilen selbst, d. h. ohne daß der Künstler diesen Prozeß im Detail begleitet, realisiert. Damit ist die Komposition frei von den Ausdrucksimplikationen des Subjektes. Der Ausdrucksverlust kommt aber einem Subjektverlust gleich, weil Ausdruck eine essentielle menschliche Qualität ist. Das Moment des Ausdrucks- und Subjektverlustes in der Komposition beanstandet auch Adorno: Es sei die Intention der Verfechter der seriellen Kompositionstechnik, der "*punktuellen Musik*" und der "*integralen Rationalisierung*", d. h. also z. B. Stockhausens und Pierre Boulez', mit Hilfe ihrer Technik, "*das Subjekt aus dem Bannkreis der eigenen Subjektivität*" zu entführen (Adorno 1982, 146), um eine "*objektive Verbindlichkeit*" zu erreichen (ebd., 157). In Adornos Worten deutet sich jedoch schon ein entscheidender Unterschied zum Subjektverlust in der endgeschichtlichen Gesellschaft an. Im Gegensatz zum endgeschichtlichen Subjekt, das die Kontrolle über das System verliert und daher von ihm vereinnahmt wird, bleibt das künstlerische Subjekt, also der Komponist - der dem Idiom der Zeit gemäß das System gerade schafft, um nichts in der Musik von sich mitteilen zu müssen¹⁷ - immer außerhalb der kompositorischen Realisierung des Programms.¹⁸ Wenn eine Abkopplung des Kompositionssprozesses vom Künstler erfolgt, so ist sie freiwillig und geplant. Dieser Einschränkung muß noch eine zweite hinzugefügt werden, die den Befund des werkimmanenten Ausdrucks- und damit des Subjektverlustes in der Komposition relativiert. Die verschiedenen subjektiven Eingriffe sind perzeptorisch von großer Bedeutung. In "*Kreuzspiel*" von Karlheinz Stockhausen z. B. setzen einzelne subjektiv disponierte Abschnitte rezeptorisch sinnvolle, d.h. das Hören leitende Zäsuren. Diese werden nochmals durch, von der strengen Organisation abweichende, Konstellationen, d. h. Eingriffe des Komponisten, sinnfällig gegliedert. (Hierzu dient u. a. im Zentrum der Takte 14-91 die 6. Phase).

Musikalischer Ausdruck wird aber nicht nur vom komponierenden Subjekt geschaffen, sondern muß vom interpretierenden Subjekt auf der Basis des Notats sinnlich erfahrbar gemacht werden. Die Bildung musikalischer, Ausdruck vermittelnder Gestalten und Formationen erfolgt

traditionell durch musikalische Elemente, die graphisch nicht genau fixiert werden können und die erst durch die klangliche Realisierung des Interpreten entstehen. Man denke z.B. an die Dynamik und Artikulation; desgleichen wird aber auch die Realisierung der Dauern flexibel gehandhabt (Agogik) und distinkt notierte Tonhöhen werden von Instrumenten, die beim Spielen intoniert werden können, wie der Geige z. B., den harmonisch-tonalen Prozessen angemessen, modifiziert (Intonation). Entgegen dieser traditionellen Aufführungspraxis werden in der seriellen Musik alle genannten Parameter nach einem mathematisch-kalkulatorischen Verfahren, das keine Gestalten im musikalischen Sinn erzeugt, fixiert und machen das interpretierende Subjekt überflüssig, dessen Ausdruckspotential keinen Eingang in das Werk findet. Danuser bestimmt die "*Kategorie des musikalischen Ausdrucks*" daher als "*in der seriellen Musik der 50er Jahre stark zurückgedrängt*" (Danuser 1984, 380).

Die Analogiebildungen zwischen seriellen Werken und einer potentiell endgeschichtlich verfaßten Gesellschaft, wie ich sie am Beispiel von Adornos Aufsatz "*Das Altern der neuen Musik*" gezeigt habe, wären nicht so interessant, wenn der Endgeschichtstopos nicht in jüngster Zeit an Popularität gewonnen hätte und er parallel hierzu in sogenannten postmodernen musikalischen Werken explizit (verbal über Kompositionstitel und -texte) wie auch implizit (über geänderte ästhetische Prämissen) vermittelt, aufgegriffen werden würde. Geht man davon aus, daß Schöpfer postmoderner, also postserieller Musik auf die Rezeptionsweise serieller Werke, die diese als zum 'Ende der Geschichte' analog beschreibbare prägt, reagieren, so leuchtet es durchaus ein, daß diese Komponisten strukturelle Charakteristika für ihre Werke bevorzugen, die gerade keine Analogiebildungen zu denen des 'Endes der Geschichte' zulassen. Dies deuten die Werke seit Mitte der 70er Jahre an. Die zu Beginn getroffene Unterscheidung zwischen den zwei Modi des Endgeschichtsgedankens - die neutrale Beschreibung und die kritische Distanzierung - spiegelte sich also im Verhältnis zwischen serieller Musik und Musik nach Mitte der 70er Jahre wieder.

Anmerkungen

1. Deren, wenn oft auch nur latente, Dominanz bestätigt der Umfang an Literatur zu diesem Thema.
2. Die Theorien der verschiedenen Autoren fluktuieren zwischen einem europäisch-gesellschaftlichen und einem globalen Wirkungsradius des 'Endes der Geschichte'.
3. Die verschiedenen Strömungen scheinen nur schwer gegeneinander abgrenzbar. In der Tat weisen sie verschiedene Gemeinsamkeiten auf, zeichnen sich aber durch jeweilige Eigenqualitäten aus. Die Schwierigkeit der Unterscheidung der Strömungen resultiert zu einem Großteil aus einem den ursprünglichen Wortsinn mißachtenden, ungenauen Gebrauch der Begriffe. (vgl. z. B. zur Apokalypse: Böhme 1988, 37)
4. Auch George Orwell hat die Herrschaft der Maschinen und der Technik über den einzelnen Menschen im totalen Staat in seinem Roman *"1984"* bereits 1948 beschrieben.
5. An dieser Stelle sei auf zwei wichtige Monographien von Jung und Niethammer verwiesen, die den Endgeschichtsgedanken ausführlich und komplex darstellen.
6. Vgl. zu den historischen Wurzeln der Prämissen Carl Dahlhaus' Untersuchungen zur Musikhistoriographie und -ästhetik im 19. Jahrhundert: Dahlhaus, C.: Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977 und ders.: Die Musik des 19. Jahrhunderts, Laaber 1980
7. Verschiedene Musikwissenschaftler setzen den Beginn der postmodernen Kompositionswelt früher, nämlich mit John Cage an (vgl.: Danuser, H.: Die Postmoderne des John Cage, in: Kolleritsch, O. (Hrsg.): Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall Postmoderne in der Musik, Wien/Graz 1993. Oder: de la Motte-Haber, H.: Interkontinentale Verschiebungen, in: Kolleritsch, O. (Hrsg.): Die Neue Musik in Amerika, Wien/Graz 1994). Eine Zuordnung Cages hängt letztlich von der zugrundegelegten Definition von Postmoderne ab.
8. Er fordert im Grunde genommen also, Adornos Forderung entsprechend, die Rückkehr zur dem Menschen entfremdeten Natur (vgl. Theodor W. Adorno: Die Dialektik der Aufklärung.)
9. Siehe auch de la Motte-Haber, H.: Versöhnung mit der Tradition, in: Motiv 2/3 1991, 22f; Mosch, U.: Musikalische Postmoderne als Krise des Geschichtsverständnisses, in: Motiv 2/3 1991, 24ff.; Borio, G.: Musikalische Avantgarde um 1960, Laaber 1993, 5ff.
10. Niethammer (1989) zählt Adorno daher zum weiteren Umkreis der Endgeschichtsautoren.
11. Adorno verfaßte drei Rezensionen zu Spenglers *"Untergang des Abendlandes"* (1922) und in einem schriftlich bezeugten Gespräch mit Gehlen, am 3.2.1965 vom SFB unter dem Titel *"Ist die Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen? Ein Streitgespräch zwischen Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen"* gesendet, stimmte er den Beschreibungen Gehlens im großen und ganzen zu.

Thomas Jung stellt in seiner geschichtsphilosophisch orientierten Dissertation von 1989 Oswald Spengler, Arnold Gehlen und Jean Baudrillard in den Mittelpunkt seiner Untersuchung zum Ende der Geschichte. Auf diese Autoren konzentriert, arbeitet er die für den Endgeschichtsgedanken prägnantesten Aspekte heraus.

12. Der Rationalisierungsbegriff Adornos entspricht keinesfalls der heutigen, vom allgemeinen Sprachgebrauch geprägten pejorativen Bedeutung (im Sinne von 'Wegrationalisierung'), sondern bezeichnet in der Tradition Max Webers, der ethymologischen Bedeutung gemäß, einen Prozeß, der auf Rationalität basiert.
13. Hugo Riemann z.B. vertritt die These, daß *"alle Tongebung in erster Linie Ausdruck ist, der [...] von dem Standpunkte des Subjektes aus zu werten ist, das seinem Empfinden diesen Ausdruck gibt."* (zitiert nach Gerhard 1994) Die musikalischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert, insbesondere die der seriellen und der aleatorischen Technik, relativieren jedoch diese Auffassung.
14. Daher pries Adorno die Werke Arnold Schönbergs, in denen er objektive Rationalität und subjektiven Ausdruck synthetisiert empfand (vgl. Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik).
15. ...Systeme mit unveränderlicher Struktur [werden] als starr bezeichnet ... (Ropohl 1978, 36)
16. Bei *"Kreuzspiel"* von Karlheinz Stockhausen z.B. wird der Großprozeß durch die Instrumentierung sinnfällig gemacht.
17. Daß dies vom Komponisten durchaus intendiert ist, belegen zumindest in bezug auf Stockhausen dessen zahlreiche schriftliche Zeugnisse.
18. Der Programmabegriff ist hier im allgemeinen Sinn, nicht im Sinne des musiktheoretischen Terminus gebraucht.

Literatur

- Adorno, T.W.: Das Altern der neuen Musik, in: ders.: Dissonanzen, Göttingen 1982
- Böhme, H.: Apokalypse, in: Spuren Nr. 22, Februar 1988
- von Böse, H.-J.: Suche nach einem neuen Schönheitsideal. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz 1978
- Dahlhaus, C.: Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977;
- ders.: Die Musik des 19. Jahrhunderts, Laaber 1980.
- ders.: Musikästhetische Paradigmen, in: ders. (Hrsg.): Funk-Kolleg Musik, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1981
- ders.: Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper, in: Kühn, H. (Hrsg.): Musiktheater heute, Mainz u. a. 1982

- Danuser, H.: Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber 1984
- Gehlen, A.: Das Ende der Geschichte, in: Schatz, O. (Hrsg.): Was wird aus dem Menschen, Köln 1947
- ders.: Einblicke: Ende der Geschichte?, Frankfurt a.M. 1975
- ders.: Anthropologische und sozialpsychologische Untersuchungen: Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie, Reinbek 1986
- Gerhard, A.: Ausdruck, in: Finscher, L. (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel u.a. 1994
- Jünger, E.: Waldgang, Stuttgart 1992. Erstausgabe 1951
- Jung, T.: Das Ende der Geschichte, Oldenburg 1989
- Klemm, E.: Nichts Neues unter der Sonne: Postmoderne, in: Musik und Gesellschaft, 1987, 37
- Konold, W.: Adorno - Metzger, in: Jungheinrich, H.-K. (Hrsg.): Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno, Kassel 1987
- de la Motte-Haber, H.: Die Gegenauklärung der Postmoderne, in: Stephan, R.: Musik und Theorie, Mainz 1987
- Mumford, L.: Die Verwandlungen des Menschen, West-Berlin 1960
- Mumford, L.: Mythos Maschine, Wien 1974
- Niethammer, L.: Posthistoire, Reinbek 1989
- Rihm, W.: Der geschockte Komponist, in: Darmstädter Beiträge zur neuen Musik, Mainz 1978
- Ropohl, G.: Einführung in die allgemeine Systemtheorie, in: Lenk, H./Ropohl, G. (Hrsg.): Systemtheorie als Wissenschaftsprogramm, Königstein/Taunus 1978