

# Worte für eine noch inexistente Sprache : György Ligeti und Adornos "musique informelle"

Autor(en): **Boissière, Anne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 57

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928019>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# WORTE FÜR EINE NOCH INEXISTENTE SPRACHE

VON ANNE BOISSIÈRE

György Ligeti und Adornos «*musique informelle*»

Der musikalischen Avantgarde gegenüber hat Adorno bekanntlich eine polemische Haltung eingenommen. Doch vielleicht hat man daraus allzu voreilig auf einen ästhetischen Konservatismus geschlossen und gefolgert, Adornos Denken sei durch die Rückbesinnung auf einen traditionellen, oder doch durch die Affinität zu einem organischen und geschlossenen Werkbegriff gekennzeichnet. Solche Folgerung beruht allerdings auf einer doppelten Vereinfachung, die ich in dieser Studie kritisch beleuchten möchte. Zum einen zieht sie die genauen Umstände, die zu der Polemik geführt haben, nur ungenügend in Rechnung; und vor allem bleibt sie einem allzu engen Begriff der Modernität verhaftet, wird hier doch offenbar unterstellt, Modernität sei mit Avantgarde gleichzusetzen und als Alternative zur Avantgarde bleibe einzig die Vergangenheit. Im folgenden möchte ich anhand von Henri Meschonnic's Unterscheidung von Avantgarde und Modernität<sup>1</sup>, welche die beiden Begriffe nicht einfach kurzschliesst, zu zeigen versuchen, dass Adorno keineswegs eine wie auch immer geartete Rückkehr fordert, vielmehr durch seine Kritik hindurch einen anderen Weg, die Modernität zu denken, sichtbar macht.

Adornos spätes Denken über Musik umkreist vornehmlich das Problem des Ausdrucks. Der Begriff begegnet in Adornos Schriften über Mahler und Berg auf Schritt und Tritt und thematisiert genau jene Kategorie, die den spezifischen «Ton» von deren Musik ausmacht. Solche Problemstellung in den Schriften der sechziger Jahre muss demnach auch für ein Verstehen jenes Urteils massgebend sein, das Adorno über die musikalische Avantgarde jener Zeit fällt. Denn durch seine Ablehnung von Serialismus und Unbestimmtheit (Cage), von System und Zufall also, betont Adorno im Grunde die Bedeutsamkeit einer Dialektik von Form und Ausdruck für die moderne Musik. Henri Meschonnic hat dies, mit anderen Worten, als Durchbruch eines «Form-Subjekts» («forme-sujet») bezeichnet<sup>2</sup>. Ich möchte demnach versuchen, die kritische Position Adornos nicht nur neuerlich anhand jener Argumente zu bestimmen, mit denen er Cage und Boulez in Opposition bringt; ich schlage vielmehr vor, die ästhetischen Hauptinteressen Adornos denjenigen György Ligetis anzunähern, aus dessen Werken eine Modernität spricht, die sich gerade nicht auf die Grundsätze der offiziellen Avantgarde reduzieren lässt.

## DER ZUFALL UND DAS SYSTEM

Wie zumal im Vortrag *Vers une musique informelle* zu lesen steht<sup>3</sup>, entwickelt Adorno seine Kritik der Avantgarde in erster Linie mit Blick auf den Serialismus und auf die indetermierte Musik Cages. Adornos Position gegenüber dem Konzept der Unbestimmtheit, dies muss betont werden, darf dabei keinesfalls mit derjenigen der zeitgenössischen seriellen Komponisten kurzgeschlossen werden, die sich ihrerseits polemisch gegen Cages Prinzip des Zufalls abgrenzten. «Schlüsselphänomene mögen auch gewisse musikalische Gebilde wie das Klavierkonzert von Cage sein, die als Gesetz unerbittliche Zufälligkeit sich auferlegen und dadurch etwas wie Sinn: den Ausdruck von Entsetzen empfangen.»<sup>4</sup> Weit davon entfernt also, Cage in die Gesellschaft verächtlichen Stümpertums und Dilettantismus<sup>5</sup> abschieben zu wollen, schätzt Adorno dessen Musik als bestimmend für das Verständnis der Epoche ein. Denn insofern sie sich auf radikale Weise mit der Krise des Sinns auseinandersetzt, bleibt sie für Adorno in ihrer Zielrichtung nicht ohne Affinität zur Idee einer informellen Musik. Zugleich jedoch wendet er gegen den amerikanischen Komponisten, dem er «positivistische[s] Penchant» vorwirft<sup>5</sup>, grundsätzlich ein: Die Negation des Sinns werde in seinen Werken faktisch verfehlt und verkehre sich ins Gegenteil. Adorno tadelt die Art und Weise, in der Cage die Negation des Sinns ins Werk fasst: Das Verschwinden des Subjekts rechtfertigt sich ideologisch durch Rekurs auf eine Metaphysik orientalischen Zuschnitts.

Wie zehn Jahre später François-Bernard Mâche<sup>6</sup> verurteilt Adorno diese uneingestanden ideologische Rückkehr zu einer anderen Tradition unter dem Deckmantel der Modernität. Solche Regression tingiert auch die Komposition, und zwar genau mit jener musikalischen Geste, die zum reinen Ton der Ursprünglichkeit dadurch vorzustossen versucht, dass sie das Ich und darüber hinaus die kulturellen Konventionen und Determinanten zurücknehmen will. Die Anklagepunkte Adornos betreffen zudem die naturalistische und metaphysische Konzeption des musikalischen Materials bei Cage: «Die Täuschung war, man könne dem bloss subjektiv Veranstalteten, Gemachten enttrinnen, wofern man den Stoff wie Neuschnee verehrt, ihm absolute Qualitäten attestiert

1. H. Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris 1993.

2. Ebenda, S.137 und 272.

3. T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften* (GS), Bd.16, S.493–540.

4. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (ÄT), Frankfurt am Main 1973, S.231.

5. GS 16, S.536.

6. F.B. Mâche, «A propos de John Cage», *Musique en jeu*, n° 2, S.53.

und diese zum Sprechen verhält.»<sup>7</sup> Deshalb konfrontiert Adorno der Absurdität und dem Un-Sinn Cages die Absurdität der Stücke Becketts: «Becketts Stücke sind absurd nicht durch Abwesenheit jeglichen Sinnes – dann wären sie irrelevant – sondern als Verhandlung über ihn. Sie rollen seine Geschichte auf.»<sup>8</sup> Im Hinblick auf die Krise des Sinns müsste es vielmehr darum gehen, eine Einheit zu komponieren, die «gegenüber ihren Elementen ein Negatives» darstellt;<sup>9</sup> in dieser Weise fasst Adorno die Negation des Sinns ins Auge, und genau dies geht der Musik Cages ab: Ihr fehlt jenes «Moment von Aktion»<sup>10</sup>, das erst verhindern könnte, dass sich die Negation des Sinns ins Gegenteil kehrt.

An dieser Stelle nun trifft Adornos Denken auf dasjenige von Pierre Boulez: «Der Begriff des Metiers, dessen aktuelle Theorie nicht sich begeben kann – bei Boulez steht er zentral –, ist [...] Repräsentant [dieses Momentes von Aktion] im Kunstwerk.»<sup>11</sup> Gegenüber Cages Unbestimmtheit scheint sich Adorno demnach auf die Seite des Serialismus und von Boulez zu schlagen, zumal er für die informelle Musik fordert, in ihr habe nicht etwa jeglicher Sinn abzudanken, sondern dieser müsse sich in der Konfrontation des Komponisten mit dem Material erst konstituieren. Tatsächlich ist bei Boulez der Begriff des «Handwerks»<sup>12</sup> für diese notwendige Beziehung des Komponierens (der «Erfindung») zu Geschichte und Technik bestimmend, aus der Sicht Boulez' bleibt ein «Machen» ohne Handwerk Dilettantismus, kraftlose Regung: Das Kunstwerk existiert nur als realisiertes, und diese Realisierung, Negation der Ausgangsidee, der «Erfindung», wird einzig von den konkreten Geboten der Beziehung des Denkens zu einer Technik bestimmt, die ihrerseits relativ, weil historisch ist. Trotz dieser offenbar gemeinsamen Grundsätze steht Adorno den spezifisch boulezschen Handwerksübungen und der Vorstellung eines formalen Verfahrens, das durch Technik und Ästhetik des Serialismus geprägt ist, feindlich gegenüber. Gewiss wird man die serielle Methode nicht mit blossem Zahlenkalkül mathematischen Zuschnitts verwechseln wollen, und Boulez selbst setzt, indem er Kategorien wie «Ableitung»<sup>13</sup> und «Verantwortung»<sup>14</sup> von Seiten des Komponisten betont, die Kunst der Wissenschaft gegenüber durchaus in ihre Rechte. Doch tut er dies im Rahmen einer kombinatorischen Perspektive, der Adorno, weil

7. GS 16, S.508.

8. ÄT, S.230.

9. ÄT, S.236.

10. GS 16, S.535.

11. Ebenda.

12. P. Boulez, *Jalons*, Paris 1989, S.33–70.

13. Ebenda, S.52f.

14. Ebenda, S.49.

sie einen naturalistischen und physikalistischen Materialbegriff voraussetzt, nicht zustimmen kann. Tatsächlich lässt sich etwa die Funktionalisierung der Reihe oder das Ableitungsverfahren kaum vom Gedanken einer Spaltung des Tons in seine konstitutiven Parameter wie Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe trennen. Dies aber ist ein Grundaxiom des Serialismus. Und in solchem Anspruch, mit nacktem, natürlichem Material zu arbeiten, wiegt sich der Serialismus in einer Illusion, die bereits bei Cage kritisiert worden war: Das Werk nämlich wird seiner historischen Dimension nun dadurch entkleidet, dass eine autoreferentielle Geschlossenheit, eine «Identifikation des Inhalts mit dem Werk»<sup>15</sup> (so Boulez mit Seitenblick auf Lévi-Strauss) angestrebt, dass also Form als Struktur definiert wird. Es ist diese Ambivalenz des Projektes von Boulez, die Adorno brandmarkt: Um das Werk in den Strom der Geschichte einzulassen, wird Geschichte aus dem Kunstwerk ausgeklammert. Wenn Adorno also mit Boulez den Grundsatz einer notwendigen Dialektik von Material und Komponieren teilt, so doch in einem ganz anderen Sinne. Aus der Perspektive von Boulez soll sie vermittle einer Logik des Bruches zu einem formalistischen und geschichtslosen Werk führen, der subjektive Anteil wird zugleich gelehnt. Das Prinzip des Handwerks, diesbezüglich durchaus ambivalent, hat solche Leugnung zu thematisieren. Denn wenn es die subjektiven Aspekte in dem Masse aus der Komposition verschiebt, in dem die Rationalität des Werkes freigesetzt wird, erscheint Handwerk zugleich als Mittel der Beherrschung, gar der Unterdrückung jener inneren subjektiven Kräfte, die für Boulez als reaktionär gelten. Die Rationalität einer verantwortungsbewussten, schöpferischen Vorstellungskraft dient als Gegengift zu einem beengenden und trügerischen individuellen Gedächtnis.<sup>16</sup> Negation sowohl des historischen wie des subjektiven Gedächtnisses: Von dieser Warte aus gesehen fällt der Serialismus für Adorno, wenn auch höchst widerstrebend, mit der indeterminierten Musik Cages zusammen. Im Falle von Boulez eben deshalb, weil Form und Ausdruck auseinanderklaffen und sein Werkbegriff jede Referenz, sei sie nun historisch oder existentiell, tilgen will.

Adornos Polemik gegen die Avantgarde, gegen Zufall und System – für einmal stehen sie Seite an Seite –, bedient sich demnach identischer Argumente. In beiden Fällen stört sich Adorno sowohl am naturalistischen und positivistischen Materialbegriff wie auch an der Zurücknahme des Ichs aus der Komposition. Wenn er bei Cage die Verleugnung des formalen Momentes verurteilt, so wendet er sich bei Boulez gegen die Verleugnung des expressiven. Für Adorno ist Form nicht auf eine Methode reduzierbar, und so wird der Identifikation von Form und Inhalt im Serialismus ihre vermittelte Unterscheidung gegenübergestellt, der Begriff des Materials eingeführt: «Gegen die banausische Teilung der Kunst in Form und Inhalt ist auf deren Einheit zu bestehen, gegen die sentimentale Ansicht von ihrer Indifferenz im Kunstwerk darauf, dass ihre Differenz in der Vermittlung zugleich überdauert. Ist die vollkommene Identität von beidem schimärisch, so geriete sie wiederum auch den Werken nicht zum Segen: sie würden, nach Analogie zum Kantischen Wort, leer oder blind, sich selbst genügendes Spiel oder rohe Empirie. Am ehesten wird, nach der inhaltlichen Seite hin, *der vermittelten Unterscheidung der Begriff des Materials* gerecht. Nach einer nachgerade in den Kunstgattungen fast allgemein durchgesetzten Terminologie heisst so, was geformt wird. Es ist nicht dasselbe wie Inhalt; Hegel hat beides verhängnisvoll konfundiert.»<sup>17</sup> Gewiss betont Adorno gegenüber einem illusorischen naturalistischen Materialbegriff den vermittelten, historischen Charakter. Doch weist er dadurch in noch fundamentalerer Weise darauf hin, dass sich

die Qualität des Kunstwerkes nach der Beziehung bemisst, die in der Komposition zwischen Material und formaler Gestaltung hergestellt wird. Diesbezüglich lässt sich Adornos Kritik der Avantgarde nicht vom antinomischen Blick trennen, den er auf das Feld zeitgenössischen Komponierens warf: System und Zufall sind seines Erachtens darin deckungsgleich, dass beiden der dialektische Zugang zum Komponieren abgeht, dass beide die notwendige Beziehung zwischen Form und Material missachten. Adorno denkt demnach die Emanzipation der Form selbst als vermittelte: Wie dies zumal in den Mahler- und Berg-Analysen entwickelt wird, hebt er die kompositorische Geste in den Rang des Bewertungskriteriums. Sie bezeichnet, mit anderen Worten, die Stellung der Subjektivität in ihrer Beziehung zu einem Material, das nicht mit natürlichen, sondern vielmehr mit spirituellen Implikationen versehen ist. Adorno kritisiert demnach die Avantgarde nicht im Namen eines traditionellen, sondern aufgrund einer dialektischen Werkbegriffs: Die Negation des Sinns kann nicht unabhängig von der Beziehung zwischen Form und Material, nicht unabhängig also von einer Dialektik von Form und Ausdruck verwirklicht werden. Solch dialektischer Begriff moderner Kunst entledigt sich auch einer fetischisierten Konzeption des Materialfortschritts. Indem er den Werkbegriff dialektisch fasst, sucht er in Wahrheit den Ort der Subjektivität im Kunstwerk zu ermitteln.

Gewiss wären diese Gedanken noch weiter zu entfalten; zumal die Schriften über Mahler und Berg, deren kompositorische Aktualität Adorno in den sechziger Jahren betonte, müssten einer erneuten Lektüre unterzogen werden. Ein solches Projekt kann ich hier nur andeutungsweise dadurch verfolgen, dass ich Adornos Denken einer Annäherung an Ligeti aussetze – ohne allerdings Adornos Begriff einer informellen Musik mit dem Werk des ungarischen Komponisten verwechseln zu wollen. Modernität soll, so lautet meine Absicht, in ihren unterschiedlichen Bestimmungen genauer gefasst werden, um die Kluft zwischen der avantgardistischen Ästhetik im engeren Sinne und dem, was als eine Ästhetik der Modernität zu bezeichnen wäre, sichtbar zu machen. Adorno hat zu Ligeti zwar keine Spezialstudien verfasst und sich nur auf kurze Bemerkungen beschränkt – immer günstiger Art übrigens. Dennoch dürfte es eine programmatische Konfrontation mit Ligetis Ästhetik und Werk erlauben, die Eigenständigkeit von Adornos Begriff der musikalischen Modernität genauer ermessen zu können.

## FORM UND AUSDRUCK

Die Wahl Ligetis als Referenzpunkt begründet sich aus dessen Eigenart, das Neue aufzufassen und den Bruch mit der Tradition zu vollziehen. Und seine musikalische Geste besitzt nicht wenige Berührungspunkte mit derjenigen, die Adorno in seinen reifen Analysen zu entwickeln trachtet. So bestimmt sich Modernität bei Ligeti – wie auch in Adornos Texten zu Berg oder Mahler – nicht einfach nach Massgabe des Fortschritts oder gar der blossen materiellen Innovationen. Vielmehr gilt es qualitative Sprünge bei Neuerungen formaler oder expressiver Art aufzuspüren. Die Distanz Mahlers zur Wagnerschen Chromatik etwa oder Bergs zur dodekaphonen Orthodoxie kann mit der Skepsis Ligetis gegenüber dem Serialismus verglichen werden. «Das Moment des Stilbruchs», wie Adorno in Bezug auf Berg formuliert, ist «damit abgeleitet, nicht verleugnet».<sup>18</sup> Das heisst, dass Ligetis Distanzierung vom «Mythos des avantgardistischen Bruchs»<sup>19</sup> (um eine Formulierung Henri Meschonnic zu wählen) ebenso eigenständige Wege eröffnet.

15. P. Boulez, *Penser la musique d'aujourd'hui*, Paris 1963, S.31.

16. Boulez, *Jalons*, S.113–114.

17. ÄT, S.221–222 (meine Hervorhebung).

18. GS 16, S.415.

19. Meschonnic, *Modernité, modernité*, S.67.

Die Randstellung Ligetis zur musikalischen Avantgarde der unmittelbaren Nachkriegszeit hat unmittelbar kompositorische wie auch autobiographische Gründe. So sei hier nur an seine Isolation erinnert, die mit der politischen Situation Ungarns in Zusammenhang steht, mit der deutschen Besetzung während des zweiten Weltkrieges und der kommunistischen Herrschaft bis ins Jahr 1956. Bis in sein drittes Lebensjahrzehnt besitzt der Komponist, der eine klassisch solide musikalische Ausbildung mit besonderem Schwergewicht auf Kontrapunkt genoss, keine oder fast keine Kenntnisse von den künstlerischen und musikalischen Umwälzungen im Westeuropa der Nachkriegszeit. Auch ist er nicht, oder doch nur rudimentär, über die Wiener Schule unterrichtet; und auch wenn er mit Strawinskys Musik ein wenig vertraut ist, so bleibt sein Modell im wesentlichen doch die Musik Bartóks, von dem er sich allerdings mehr und mehr löst. Diese Entwicklung hält an, bis er im Jahr 1956, nach seiner Flucht aus Ungarn, im damals von Herbert Eimert geleiteten elektronischen Studio von Köln eintrifft und sich gegenüber dem avantgardistischen Zirkel in Darmstadt öffnet. Die Begegnung allerdings verlief nur zögernd, was sicherlich, wenn dies als Erklärung auch kaum ausreichen mag, mit der Eigenständigkeit seiner kompositorischen Geste seit dem Beginn der sechziger Jahre in Zusammenhang stehen dürfte. Diese jedenfalls bestimmt sein dialektisches Verhältnis zur Avantgarde und zum emanzipierten Material: Ligeti bezieht sich auf den neuen Materialstand nur insoweit, als er zuvor aufgrund einer Ausbildung und einer Laufbahn, die von der Entwicklungsstufe der Technik und der musikalischen Sprache seiner Epoche kaum Kenntnisse besass, von ihm getrennt war. Ausserdem ist er zum Zeitpunkt der Begegnung mit den avancierten Techniken seiner Zeitgenossen bereits im Besitz von musikalischen Visionen, die durchaus nicht am Leitfaden des neuen, zukunftssträchtigen Materialstandes geschult, sondern Frucht einer starken schöpferischen Vorstellungskraft sind. Der Bruch mit der Tradition und mit dem Gedanken motivisch-thematischer Arbeit, den er seit den Jahren 1952/53 im Bestreben, sich vom Gewicht der klassischen und romantischen Musik zu befreien, zu vollziehen versucht, konkretisiert sich zunächst imaginativ in einer inneren Vision, über die er in seinen Gesprächen gerne Auskunft gibt: «Ich träumte damals von einer Musik, in der es keine rhythmische, melodische, motivische Gestalt mehr geben sollte, von einer Musik aus statischen Klangblöcken, die sich nach und nach in andere Blöcke verwandeln oder ganz klare Grenzen haben sollten.»<sup>20</sup>

Gewiss rücken ihn solch sensualistische Züge in die Nähe jener Komponisten der Nachkriegszeit, die sich in ihren Kompositionen bevorzugt an der Wahrnehmung orientierten. Akzentuiert werden soll hier allerdings die Eigenschaft der Beziehung, die Ligeti zum jeweils aktuellen Material mit grosser Konsequenz einnimmt. Seine in Ungarn gesammelten kompositorischen Erfahrungen sind durch die Abwesenheit einer musikalischen Sprache geprägt, in der sich die schöpferische Vorstellungskraft genügenden Ausdruck verschaffen könnte. Der musikalischen Intention, die nur über einen niedrigen Materialstand verfügt, sind somit die Flügel gestutzt, da die Mittel zu ihrer Umsetzung fehlen. Zudem kennt Ligeti bereits an der Wurzel seiner kompositorischen Suchbewegungen eine Erfahrung von Negativität, die übrigens auch Varèse während einiger Zeit seines Lebens gekannt haben mag und auf die Adorno im Hinblick auf Mahlers Modernität zu sprechen kommt. Es ist die Erfahrung eines Risses zwischen Intention und musikalischer Sprache, von dem die überschüssige Expression seiner Musik im wesentlichen zehrt: «Die auf sich selbst zurückgeworfene Seele findet sich in ihrem angestammten Idiom

nicht mehr zurecht. Sie ist verstört darin, es reicht nicht mehr an die unmittelbare Gewalt ihres Leidens heran. Darin war Mahler, der vom Rand der Gesellschaft herkam und die Erfahrung seines Ursprungs nie verleugnete, gar nicht so verschieden von Hofmannsthals hochgeborenem Lord Chandos, dem die Worte zerbröckeln, weil sie nicht mehr sagen, was sie sollen. Nur hat er daraus nicht die Konsequenz des Verstummens gezogen. Indem er vielmehr in die überlieferten Worte und Sätze der Musik Intentionen einlegte, die jene schon nicht mehr trugen, hat er den Bruch einbekannt.»<sup>21</sup>

Ligeti nun, um Adornos Mahler-Exegese auf den ungarischen Komponisten umzumünzen, nimmt eben diese Erfahrung von Negativität zum Ansatzpunkt eines Angriffes auf die «Voraussetzungen der Formensprache»<sup>22</sup> – und zwar: in seinem Werk. Genau dieser Punkt ist es denn auch, der die Neuheit von Ligetis Modernität von derjenigen der Avantgardisten unterscheidet. Die Motivation zur Komposition von *Apparitions* oder *Atmosphères* etwa nährt sich keineswegs aus dem Willen zu Fortschritt oder sprachlicher Erneuerung als Selbstzweck. Ligetis Entwicklung gehorcht vielmehr einem gänzlich anderen Imperativ: Ohne festen Grund nämlich die Mittel zu suchen, um zu sagen, was in der alten Sprache nicht sich sagen liess. Die Frage des Ausdrucks wirkt dabei bestimmend und legt sowohl die Beziehung zum Material fest wie sie auch die Natur des Bruches erklärt. Die avantgardistische Ideologie, die bereits im Schaffen Schönbergs zur Zeit der Erfindung der Zwölftontechnik gegenwärtig ist und deutlicher noch im Serialismus oder in der indeterminierten Musik Cages aufscheint, möchte Geschichte machen, und die unterschiedlichen Motive, die sie dazu antreiben, liegen immer jenseits der besonderen Ansprüche der Subjektivität. Die Modernität Ligetis, auch davon spricht Adorno in seinen Texten zu Mahler und Berg, fordert gänzlich andere Notwendigkeit: Nicht um *die* Geschichte soll es gehen, sondern um die Subjektivität in ihrer Beziehung zur Geschichte, einer Beziehung also, die dem Material gleichsam eingepägt wird. Ligetis Haltung unterscheidet sich demnach grundsätzlich von derjenigen seiner Darmstädter Zeitgenossen, denen er am Ende der fünfziger Jahre begegnet. Nicht etwa das Material vorwärtszutreiben oder gar ein bereits bestehendes Material restlos auszuschöpfen muss die grösste Herausforderung sein, vielmehr sollen die Worte zu einer noch inexistenten Sprache gefunden werden. Von Anbeginn stehen bei Ligeti die Neuerungen im Dienst einer bestimmten musikalischen Intention, und diesbezüglich beschreibt, was Adorno über Berg sagt, auch die Eigenständigkeit von Ligetis Beziehung zum emanzipierten Material nach seiner Flucht aus Ungarn: «Immer wieder werden die Konstruktionsprinzipien reflektiert, durchkreuzt, überholt von der künstlerischen Absicht. Sie fragt nach dem Recht eines jeglichen deduzierten Verfahrens an der Stelle, an der es Opfer verlangt. Was Berg dadurch nicht nur an Reinheit des Stils, sondern auch an sogenannter Richtigkeit der Konstruktion einbüßen mag, wird wieder gutgemacht durch die unermüdete Anstrengung, das Äusserliche, Aufgezwungene von Objektivität zu beseitigen, die Konstruktion mit dem Zug des spontanen Hörens zu versöhnen.»<sup>23</sup>

Nun ist es gerade die Tragweite einer solchen künstlerischen Intention, die Ligeti eine besondere Stellung im Feld zeitgenössischen Komponierens verleiht. Denn auch wenn er nie Anhänger der seriellen Ästhetik war, so hat er doch immer zugleich seine grundsätzliche Distanz zum Konzept der Unbestimmtheit betont; hier trifft er sich mit der Analyse Adornos. Gewiss weiss Ligeti, wie viel er dem Serialismus und der Musik von Boulez im besonderen schuldet. Doch verneint er, dass die «écriture» der einzige Ort der musikalischen

20. P. Michel, *György Ligeti*, Paris 1985, S.132 (Zitat im Original französisch).

21. GS 16, S.327.

22. GS 16, S.327.

23. GS 16, S.430.

schen Erfindung sei und weist somit den Gedanken einer Serialisierung mit Entschiedenheit zurück. Aus ähnlichen Gründen bleibt er auch Cage gegenüber skeptisch: «Ich mag das Ergebnis nicht dem Zufall überlassen, auch wenn man dadurch äusserst komplexe rhythmische Konstellationen erreichen kann. Für mich ist vor allem das Ergebnis wichtig, die Musik, die ich imaginieren.»<sup>24</sup> Der Genauigkeit und der Detailliertheit der Notation, die er sich nicht «global»<sup>25</sup> wünscht, misst er zudem massgebliche Bedeutung bei und verrät dadurch einen mikrologischen Zugang, der nicht wenig an Adornos Ansichten über Berg erinnert. Wenn Ligeti gegenüber dem Begriff der Unbestimmtheit auf dem konstruktiven und formalen Moment als unerlässlich besteht und damit den Charakter musikalischen «Scheinens»<sup>26</sup> betont, so lehnt er zugleich die Strenge – oder, um einen Begriff Adornos aufzunehmen: den Positivismus – der seriellen Form ab: «Wenn Sie *Lontano* ganz genau analysieren, werden Sie eine ganze Anzahl von «Fehlern» finden. In Wirklichkeit sind es nicht Fehler, sondern Abweichungen, die mir in entsprechenden Momenten der Komposition nützlich erschienen. Es handelt sich also nicht um eine bis ins letzte regulierte Polyphonie, die man etwa mit einem Computer berechnen könnte. Ich komponiere zwar mit verbindlichen Plänen, doch wenn ich während der Komposition spüre (wirklich ganz subjektiv), dass ich in einem bestimmten Augenblick abweichen muss, lasse ich mich abtreiben, kann ich abweichen. Ich will nicht unter meinen eigenen Regeln leiden, diese sind bloss Mittel, um eine gewisse Einheit herstellen zu können. Ich mag keine «leeren» Regeln, die einen zwingen, hier dies tun und sich dort so verhalten zu müssen. Die Abweichungen von der Ordnung verkörpern durchaus eine Konstruktion, eine weiche Konstruktion nämlich... Dies ist antiwebernsch, antiserial.»<sup>27</sup> Die kompositorische Geste Ligetis ist hinsichtlich der Form genau darin antiserial, dass Subjektivität Vorrang besitzt. Zufälligkeiten sind, anders als im Serialismus,<sup>28</sup> nicht Folge einer logischen Notwendigkeit, sondern entspringen dem bestimmenden Anteil an Subjektivität im Kunstwerk: Sie sind Resultate einer Dialektik von Form und Ausdruck.

## SINN UND UN-SINN

Ähnlich Mahler und Berg in Adornos Analysen weigert sich Ligeti demnach, den «Preis des Fortschritts»<sup>29</sup> zu zahlen: Die Frage der Mittel und des Materialfortschritts vermag nicht als Kriterium zu gelten, das über die Neuheit bestimmt. Deshalb kann Ligeti mit der tonalen Tradition brechen, ohne die Vergangenheit vollständig zu liquidieren oder zu opfern. Die Modernität seiner Musik – auch hier wieder vergleichbar mit derjenigen, die Adorno bei Mahler und Berg ermittelte – kann sich denn auch mühelos mit den regressiven Bewegungen des Materials abfinden. Indem gewisse Elemente der Tradition aufgenommen und in eine kompositorische Geste, die in erster Linie seiner Intention zu Diensten steht, verwandelt werden, führt Ligeti einen formalen Bruch herbei, der sich nach der Neuheit des Ausdrucks bemisst. Zwar erlaubt ihm die vorübergehende Beschäftigung mit der elektronischen Musik, bisher unbekannte Klänge zu entdecken, mit den konventionellen Schemata zu brechen und die Wirksamkeit einer «elastischen» Zeit und einer «fliessenden» Form<sup>30</sup> in der Musik freizulegen, doch bleibt von seinen Erfahrungen im Studio vor allem die Möglichkeit einer anderen, ausserordentlich differenzierten Arbeit mit dem klanglichen Material folgenreich: Fortan wird jede Stimme des Orchesters so behandelt und für die Komposition zugeordnet, als wäre sie Teil eines globaleren und komplexeren

Klanges. Gerade die Idee der Mikropolyphonie ist es demnach, die der Komponist im Durchgang durch die elektronische Musik entdeckt: Ligeti selbst sprach von einer «Begegnung der Tradition mit den Möglichkeiten des Studios»<sup>31</sup>. Eine klassische Form des Tonsatzes, der Kontrapunkt also, wird aufgegriffen – seine diesbezüglichen Fertigkeiten hat er durch das Studium zumal von Werken Bachs und Ockeghems vertieft –, durch Integration neuerer Techniken verwandelt und so zu einem Ergebnis geführt, das weder aus irgendeiner Tradition noch aus der «klassischen» Avantgarde bekannt ist. Zwischen der Dritten Klaviersonate von Boulez und dem Klavierkonzert Cages öffnet Ligeti mit *Apparitions* demnach in demselben Jahr einen eigenständigen dritten Weg: Die Neuerungen zehren hier vom Bezug auf die Tradition ebenso, wie sie zugleich mit dieser brechen. Sowohl die Art und Weise, in der Ligeti in seinen ersten nach-ungarischen Werken Beziehungen zur aktuellen Technik aufnimmt wie auch seine spezifische Haltung gegenüber dem Material überhaupt kann demnach paradigmatisch für jenen Geist der Modernität stehen, den Adorno im Begriff einer informellen Musik zu fassen versuchte: Nicht ein Materialfortschritt um jeden Preis muss im Zentrum des Interesses stehen, sondern eine Kraft, worin Form und Ausdruck untrennbar zusammenhängen. Hier wie dort besteht zudem eine Beziehung zu Tradition und Geschichte, die sich als Ausdruckswert im modernen Kunstwerk niederschlägt. Und schliesslich ist beiden die Ablehnung eines aseptischen musikalischen Materials gemeinsam, dessen Mythos einer «zweiten Natur» blosszulegen Adorno zumal in seinem Mahler-Buch nicht müde geworden ist.

Solch ernsthafte Bemühung um die Historizität des Materials ist es im übrigen, die erklärt, weshalb Ligeti im Moment seiner Annäherung an die aleatorische Ästhetik<sup>32</sup> zu einem Begriff des Absurden findet, der keine Gemeinsamkeiten mit demjenigen Cages besitzt. Wie Harald Kaufmann in seiner äusserst aufschlussreichen Analyse der *Aventures* (1962)<sup>33</sup> aufzeigt, konstruiert Ligeti Un-Sinn vermittelt der Ausarbeitung einer eigenständigen mimetischen Sprache, die jegliche Grenze zwischen den von menschlichen Stimmen produzierten Phonemen und dem Spiel der Instrumente verwischt. Allerdings geschieht Un-Sinniges nur, indem Sinn durchquert wird, ausgehend nämlich von einem Material, dessen konventionelle und soziale Implikationen gerade noch (an)erkannt werden. Zudem rühren die «unherkömmlichen» instrumentalen und klanglichen Effekte nicht von einer «Lust am dadaistischen Unsinn, einem Drang nach Klamauk und Nichtdagewesenem»<sup>34</sup> her, sondern entstammen einer Arbeit mit Bedeutungen, die, auch wenn mit konventioneller Grammatik und Syntax gebrochen wird, nichtsdestoweniger Folgerichtigkeit besitzt; Verschiebungen formaler Schichten und Sinnüberlagerungen durchziehen die Komposition wie Nervenbahnen, vergleichbar mit ähnlichen Verfahren in Joyces *Ulysses* oder in Becketts absurden Stücken, vergleichbar auch mit den «Sprachverfremdungen»<sup>35</sup> des Schriftstellers Hans G. Helms: «Absurd heisst nicht Abwesenheit von Sinn, was nur etwas Neutralisiertes, künstlerisch Reizloses ergeben würde. In der kompositorischen Struktur unterscheidet sich das absurde Kunstwerk nicht vom logischen Kunstwerk. Beide haben sich mit Convenus auseinanderzusetzen. Nur sind bei der absurden Konstellation die Bedeutungen konsequent zum Nichtzusammenpassenden verschoben, was logische Kontrolle und logisches Erfassen des Widerlogischen voraussetzt. Auch das absurde Kunstwerk entzieht sich nicht der Überprüfbarkeit, ob es in sich stimmt oder nicht, ob es richtig oder falsch ist. Erst dann, wenn eine solche Prüfung grundsätzlich möglich ist, kann es als Aussage erheblich sein.»<sup>36</sup>

24. P. Michel, *György Ligeti*, S.155 (im Original französisch).

25. O. Nordwall, *György Ligeti*, Mainz 1971, S.136.

26. Ebenda, S.131: «Die Musik hat wirklich etwas Artifizielles an sich, sie ist ein Schein.»

27. Michel, *György Ligeti*, S.167 (im Original französisch).

28. Boulez, *Points de repère*, Paris 1981, S.90.

29. GS 13, S.167.

30. Michel, *György Ligeti*, S.146.

31. Ebenda, S.151 (Zitat im Original französisch).

32. C. Miereanu, «Une musique électronique et sa «partition» Artikulation», *Musique en jeu*, n° 15, S.102: «In den Jahren 1961–63 trifft Ligeti mit der Fluxus-Gruppe zusammen. Einige seiner Werke wie *Aventures*, *Nouvelles Aventures* und *Poème pour 100 métronomes* zeugen vom Einfluss dieser Gruppe.»

33. H. Kaufmann, *Spurlinien*, Wien 1969, S.130–158.

34. Ebenda, S.133.

35. Ebenda, S.138.

36. Ebenda, S.143f.

Der kurze Umweg führt uns wieder zu Adorno zurück. Denn wenn dieser dem Werk Ligetis auch keine ausführlichen Analysen widmete, so hat er doch in einem Text über Hans G. Helms<sup>37</sup> einen Begriff des Absurden besonders hervorgehoben, der gerade nicht auf formale oder konstruktive Elemente verzichtet und damit demjenigen Ligetis nahekommt. Diesen positiv definierten Begriff des Absurden stellt Adorno dem Un-Sinn Cages entgegen; und Ligeti hat ihn in seiner Weise in einem Werk wie *Aventures* umgesetzt: Historische und konventionelle Materialbesetzungen werden zum Ausgangspunkt einer kompositorischen Arbeit genommen – bei Helms: die Sprache. In seiner Analyse hebt Adorno an Helms lobend hervor, eine doppelte Klippe umschiffen zu haben: die Skylla eines simplen Psychologismus, dessen streng individuelle Gesetze keine wie auch immer geartete Allgemeingültigkeit erlauben, und die Charybdis eines nackten Konstruktivismus, der die Form von allen Spuren einer subjektiven Beteiligung reinigt. Und wenn der Schriftsteller auch den psychologischen Assoziationen und unbewussten Implikationen nicht aus dem Weg geht, so unterwirft er sie doch einer Ordnung und einer Struktur, die zugleich auf die Bedingungen der Sprache Rücksicht nimmt. Helms denkt demnach das expressive Moment nicht unabhängig vom formalen, bezieht beide spannungsvoll aufeinander. Und genau an dieser Stelle trifft dessen literarische Stellungnahme laut Adorno auf die gleichgerichteten künstlerischen und musikalischen Absichten Ligetis: «Konstruktion aber wird zur künstlerischen – im Gegensatz zur buchstäblich-mathematischen von Zweckformen – nur dadurch, dass sie an Heterogenem, ihr gegenüber Irrationalem, gleichsam Stofflichem sich sättigt; sonst bliebe sie zum Leerlauf verurteilt. Nach der Sprache der Psychoanalyse gehörten im emanzipierten Werk Ausdruck und Konstruktion so zusammen wie Es und Ich. Was Es ist, soll Ich werden, sagt die Kunst mit Freud. Aber das Ich ist von seiner Kardinalsünde, der blinden, sich selbst verzehrenden und das Naturverhältnis ewig wiederholenden Herrschaft über die Natur nicht zu heilen, indem es auch die inwendige Natur, das Es sich unterwirft, sondern indem es mit dem Es sich versöhnt, wissend und aus Freiheit es dorthin begleitet, wohin es will. Wie der richtige Mensch nicht der wäre, welcher den Trieb unterdrückt, sondern einer, der ihm ins Auge sieht und ihn erfüllt, ohne ihm Gewalt anzutun und ihm als einer Gewalt sich zu beugen, so müsste das richtige Kunstwerk heute zu Freiheit und Notwendigkeit modellhaft sich verhalten. Das mochte dem Komponisten Ligeti vorschweben, als er auf den dialektischen Umschlag totaler Determiniertheit und totaler Zufälligkeit in der Musik aufmerksam machte. Nicht weitab davon dürfte die Intention von Helms sein.»<sup>38</sup>

## AVANTGARDE UND MODERNITÄT

Solche Annäherung an Ligeti erlaubt es demnach, die Bedeutung von Adornos Opposition der zeitgenössischen Avantgarde gegenüber genauer fassen zu können. Nicht im entferntesten postuliert Adorno damit ein wie auch immer geartetes Zurück-zu, ganz im Gegenteil geht es um das Verständnis einer Modernität, die es von der Avantgarde, so Henri Meschonnic, penibel zu scheiden gilt: «Die Avantgarden sind ein derart konstitutives Teil der Geschichte der Moderne, dass für viele selbstverständlich gilt, Avantgarde sei mit Modernität deckungsgleich, Modernität liege einzig in der Avantgarde... Die Avantgarden jedoch sind, entgegen ihrem Namen, nicht die Ersten. Auch nicht die Einzigen. Um die Modernität herbeizuführen.»<sup>39</sup> In den sechziger Jahren, zumal in den Berg- und Mahler-Analysen sowie im Projekt

einer informellen Musik vernachlässigt Adorno in der Tat das Signum der Avantgarde – dass sich nämlich der Fortschritt der Kunst nach der Fortgeschrittenheit ihrer technischen Verfahren bemisst –, und er tut dies im Namen einer alternativen Logik der Modernität. Wert gelegt wird nicht so sehr auf den Materialfortschritt als solchen, sondern vor allem auf die Eigenständigkeit der kompositorischen Geste, auf die Erfahrung des komponierenden Subjekts in seinen Beziehungen zum Material. Die kompositorische Arbeit, die Aktivität des Subjekts also, scheint demnach im Kunsturteil eine allererste Rolle zu spielen; dies gilt übrigens auch für jene Bemühung um eine Modernität, die nicht bloss «progressiv» ist und die sich deshalb nicht «selbst übertrifft», da sie sich, wie Meschonnic weiter formuliert, gemeinsam «mit dem Subjekt verschiebt».<sup>40</sup> Solcher Bruch ist also nicht Bruch mit der Vergangenheit, spielt sich nicht innerhalb einer einfach linear gedachten Zeitlichkeit ab, vielmehr stellt er einen qualitativen Sprung dar, der einer subjektiven formalen Intention entspringt. Modernität ist, wie Meschonnic im Hinblick auf Baudelaire<sup>41</sup> formuliert, «in das schöpferische Subjekt und in seine Anschauung» eingeflechtet<sup>42</sup>: Es ist diejenige «des Subjekts, der Aktivität und des Objekts» zugleich<sup>43</sup>. In vergleichbarer Denkbewegung stösst Adorno auf die Frage des ästhetischen Subjekts, und zwar negativ gesprochen: gegen den avantgardistischen Formalismus; positiv gewendet: im Bemühen um eine Modernität, die von der Dialektik zwischen Form und Ausdruck geprägt ist. Es handelt sich demnach darum, so Paul Klee mit Blick auf die expressionistische Gesinnung, «die Konstruktion in den Rang eines Ausdrucksmittels zu erheben»<sup>44</sup>, und zwar im Durchbruch dessen, was Meschonnic ein «Form-Subjekt» («formesubjekt») nennt<sup>45</sup>. Dies erscheint deckungsgleich mit dem, was Adornos Denken dem strengen Determinismus und der Unbestimmtheit entgegenzusetzen versucht. Adorno gibt in seiner Helms-Studie zu verstehen, dass er sich von einem Strukturalismus ohne Subjekt noch Geschichte distanzieren will. Hier stimmt er mit dem Denken Meschonnic überein,<sup>46</sup> der Modernität auf der Seite des Subjekts und in einer Einsamkeit des Modernen aufspürt, die dem avantgardistischen Gruppengeist und «Rädelsführertum»<sup>47</sup> strikt zuwiderläuft: «Das heisst, dass die einzige Funktion, die neue Lebensformen erfinden und verarbeiten kann, eine des Subjektes ist. Unterschieden ist sie von derjenigen des Individuums, indem sie nicht an denselben Gegensatzpaaren teilnimmt. Das Subjekt steht nicht in Opposition zum Sozialen. Es ist sozial. Kulturell, geschichtlich. Trans-individuell. Zugleich intra-individuell. Das Subjekt geht durch das Individuum hindurch. Es vermischt sich nicht mit ihm. Es geht nicht um die Differenz zum Subjekt. Sondern um Alterität. Und Kunst und Literatur zeigen in jedem Augenblick, dass Identität nur durch Alterität zu erreichen ist.»<sup>48</sup> Aus der Sicht Adornos gilt dies auch für Mahler und Berg: in ihren Werken. Immer ist es diese Gegenwärtigkeit der kompositorischen Geste, die die Analysen einzufangen versuchen. Mit den Worten Meschonnic wird die (nie vollendbare) künstlerische Modernität als «Durchbruch des Subjekts»<sup>49</sup> umschrieben. Dieser macht, dass andere Subjekte sein oder werden können. In der Zeit. In ihrer Beziehung zu den Kunstwerken. So verstanden umfasst Modernität auch die Aktivität des wahrnehmenden Subjekts, das, indem es Modernität zur Entfaltung bringt, nicht aufhört, das Kunstwerk zu «unvollenden».

37. GS 11, S.431–446.

38. GS 11, S.443–444 (meine Hervorhebung).

39. Meschonnic, *Modernité, modernité*, S.83.

40. Ebenda, S.295.

41. Ebenda, S.105ff.

42. Ebenda, S.120.

43. Ebenda, S.142.

44. Zitiert nach Meschonnic, *Modernité, modernité*, S.291.

45. Ebenda, S.137 und 272.

46. Ebenda, S.251.

47. Ebenda, S.93.

48. Ebenda, S.238.

49. Ebenda, S.292.