

# Möglichkeit und Wirklichkeit

## Musiktheoretische Variationen über Gunnar Hindrichs' *Autonomie des Klangs*

*Benjamin Sprick / Jan Philipp Sprick*

»Das Verhältnis zum Neuen«, so Theodor W. Adorno in der *Ästhetischen Theorie*,

»hat sein Modell an dem Kind, das auf dem Klavier nach einem noch nie gehörten, unberührten Akkord tastet. Aber es gab den Akkord immer schon, die Möglichkeiten der Kombination sind beschränkt, eigentlich steckt alles schon in der Klaviatur. Das Neue ist die Sehnsucht nach dem Neuen, kaum es selbst, daran krankt alles Neue. Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig.«<sup>1</sup>

In seinem Denkbild von der tastenden Hand des Kindes zieht Adorno mehrere Motive seiner Musikästhetik zu einer negativ-dialektischen Allegorie des musikalischen Kompositionsaktes zusammen. Diese bewegen sich im Spannungsfeld von kompositorischer Arbeit, künstlerischer Innovation und der verwickelten Beziehung von ›Möglichkeit‹ und ›Wirklichkeit‹ des musikalischen Materials. Das musikalisch Neue und die ästhetische Utopie des Neuen sind dabei durch einen unüberbrückbaren Abstand getrennt. Was auch immer die tastende Hand des Kindes auf der Klaviatur an neuen Klängen hervorbringen mag, entspringt einer bereits bestehenden Ordnung systematisch geregelter Tonabstände, die den Möglichkeitsraum dessen eröffnet, was auf der Klaviatur in musikalischer Hinsicht verwirklicht werden kann. Die »Möglichkeiten der Kombination« sind durch die Wirklichkeit der technischen Anordnung »beschränkt«: »[E]igentlich«, so Adorno, »steckt alles schon in der Klaviatur.« Mögliches bleibt Wirklichem unterworfen.

Das ›wirklich‹ Neue ist daher »eigentlich« unmöglich, so zumindest Adorno. Gleichzeitig taucht es aber immer wieder in und durch Musik auf, ohne dass sich genau sagen ließe, nach welchen Regeln es sich dabei Bahn gebrochen hat. Diese Paradoxie des Neuen, die Adorno in der Allegorie des tastenden Kindes philosophisch zu greifen versucht, versetzt spätestens seit Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* die philosophische Ästhetik in eine bis heute anhaltende Unruhe, die sich unter anderem in einer Vielzahl immer wieder neu artikulierter musikphilosophischer Problemstellungen bemerkbar gemacht hat.<sup>2</sup>

1 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 55.

2 Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* geht beispielsweise von der Annahme einer »beständigen Nötigung zur Innovation in der ästhetischen Produktion« aus, die er durch den Begriff der »ästhetischen Gelungenheit« und einer an diese angebundenen Theorie des musikalischen Kunstwerks zu fassen versucht. Vgl. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 163 und S. 134.

Etliche dieser Problemstellungen werden auch in Gunnar Hindrichs' Buch *Die Autonomie des Klangs* thematisiert, der Adornos Musikphilosophie – in einer geschichtsphilosophisch entschlackten und methodisch neu ausgerichteten Weise – eine ontologische Wendung zu geben versucht. Dabei rückt wie bei Adorno vor allem das Spannungsfeld von musikalischem Material, ästhetischer Innovation und der Verfassung des musikalischen Kunstwerks ins Zentrum der Aufmerksamkeit:

»Der Begriff des musikalischen Materials ist nicht etwas, für oder gegen das man sich zu entscheiden hätte. Vielmehr bildet er die erste ontologische Bestimmung des musikalischen Kunstwerkes. Hierdurch bindet sich die Philosophie der Musik zugleich an die Bewegung der Avantgarde, die aus der Tendenz des Materials erfolgt. Auch die Idee der Avantgarde ist nicht etwas, das den Gegenstand einer Entscheidung darstellte. Sie gehört zu der artikulierten Seinsweise des Werkes, weil sie der in dieser Seinsweise niedergeschlagenen Materialtendenz nachgeht. Es gibt kein gelungenes musikalisches Werk, das nicht im Zeichen des Neuen stünde. Dieses Neue ist nicht das Abziehbild vom Neuen um seiner selbst willen. Es ist das Neue um des gelungenen Werkes willen. So laufen Werkkontologie und Avantgarde zusammen im Konzept eines musikalischen Materialismus.«<sup>3</sup>

Wie Adorno konzipiert auch Hindrichs das musikalische Kunstwerk ausgehend von Aristoteles in Registern von »Möglichkeit (*δύναμις*, *potentia*) und Verwirklichung (*ἐνέργεια*, *actus*)«,<sup>4</sup> allerdings ohne deren Beziehung an eine negativistische Geschichtsphilosophie zu binden.<sup>5</sup> Im Material ist Hindrichs zufolge die Wirklichkeit des Werkes »als Möglichkeit angelegt, die ihre bestimmte Gestalt in der erarbeiteten

3 Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, S. 72. Nicht nur im Begriff der »Gelungenheit« kündigt sich eine gewisse begriffliche Nähe zu Albrecht Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* an, sondern auch in der Annahme, dass die Autonomie des musikalischen Kunstwerks an einen »beständigen Zwang zur Innovation« (Wellmer, »Adorno, die Moderne und das Erhabene«, S. 190) gebunden ist. Zum Innovationszwang der Kunst und seiner Beziehung zum Konzept »ästhetischer Gelungenheit« vgl. ausführlich B. Sprick, »Albrecht Wellmer, Theodor W. Adorno«, S. 609 ff.

4 Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, S. 48.

5 Hindrichs scheint wie Wellmer davon auszugehen, dass alle produktiven Anknüpfungen an Adornos Musikästhetik eine »Abkehr von jenen« – auch in der eingangs zitierten Allegorie anklingenden – »metatheoretischen Prämissen Adornos« gemeinsam haben, »durch welche die wirkliche Geschichte *a priori* auf Negativität fixiert wird« (Wellmer, »Die Bedeutung der Frankfurter Schule heute«, S. 228). Dass damit auch – bis auf eine Bezugnahme auf Marx' frühe Schriften zum Arbeitsbegriff – ein Durchstreichen aller marxistischen Bedeutungsdimensionen der Adornoschen Musikphilosophie verbunden ist, lässt sich u. a. durch Hindrichs' 2006 veröffentlichten Text »Das Erbe des Marxismus« plausibilisieren. In methodischer Hinsicht korrespondiert diese »entpolitisierte« bzw. »ästhetisierende Reduktion« Adornos (Mahnkopf, *Kritische Theorie der Musik*, S. 33) in *Die Autonomie des Klangs* mit dem Aufgreifen der Methode einer *deskriptiven Metaphysik der Kunst*, die primär »nach den kategorialen Grundstrukturen« – und somit nicht mehr nach den gesellschaftlichen Implikationen – »derjenigen Gegenstände fragt, über die wir in unseren ästhetischen Urteilen miteinander sprechen und diskutieren« (Kreis, »Kann es überhaupt noch autonome Kunst geben?«, S. 81).