

# Die Rettung des Hoffnungslosen\*

Theodor W. Adornos Philosophie der neuen Musik

Von Lucia SZIBORSKY (Neuss)

Die Auseinandersetzung mit dem philosophischen Erbe Adornos, die nach seinem Tode zögernd begann, ist inzwischen nur ungleichmäßig weiter fortgeschritten. Sie bezieht sich selten auf die philosophischen und soziologischen Schriften, auf die Struktur und den Gesamtzusammenhang der Adornoschen Philosophie und auf deren anthropologisch-existentielle und metaphysische Dimension.<sup>1</sup> Sie konzentriert sich vor allem auf die Probleme der Ästhetik.<sup>2</sup>

Die Musikphilosophie findet im Spektrum dieser Auseinandersetzung kaum die ihr angemessene Beachtung.<sup>3</sup> Die offizielle Philosophie hat die 1949 erschienene ‚Philosophie der neuen Musik‘ so gut wie nicht zur Kenntnis genommen. In der Musikwissenschaft vollzog sich zwar zu Adornos Lebzeiten schon eine lebhaft Diskussions um sie und um andere Schriften zur Musik; doch geschah dies in einer Weise, die wesentliche Aspekte vernachlässigte. Im übrigen geriet sie zwischen die Mühlsteine einer vorwiegend soziologisch orientierten Kritik von ‚rechts‘ und ‚links‘, die den philosophischen Gehalt des Werkes zerrieb, bevor man ihn

---

\* Der Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag, den ich im Februar 1980 im Walberberger Institut gehalten habe. Als Titel habe ich dasselbe Adorno-Zitat verwendet wie W. Ries für seine früheren Ausführungen zur „theologia occulta“ Horkheimers und Adornos (s. Anm. 1).

<sup>1</sup> Zur letzteren vgl. etwa: U. Hedinger, Verhängnis und Wende bei Friedrich Gogarten und bei Theodor W. Adorno, in: Judaica. Beitr. zum Verständnis des jüd. Schicksals in Vergangenheit und Gegenwart, hg. von K. Hruby u. L. Schäppi (Zürich 1972); H. Hrachovec, Was läßt sich von Erlösung denken? Gedanken von und über Theodor W. Adornos Philosophie, in: Philos. Jahrb. 83 (1976) 357–370; W. Ries, Die Rettung des Hoffnungslosen. Zur „theologia occulta“ in der Spätphilosophie Horkheimers und Adornos, in: Zeitschr. f. philos. Forschung 30 (1976) 69–81; L. Sziborsky, Agnostizismus – ein Konstituens der Kritischen Theorie Horkheimers und Adornos, in: Der moderne Agnostizismus, hg. von H. R. Schlette (1979) 68–91; neuerdings auch H. Deuser, Dialektische Theologie. Studien zu Adornos Metaphysik und zum Spätwerk Kierkegaards (1980).

<sup>2</sup> Einen guten Ein- und Überblick vermittelt P. Ch. Lang, Kommentierte Auswahlbibliographie 1969–1979, in: Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne, hg. von B. Lindner u. W. M. Lüdke (1979) 509–556.

<sup>3</sup> Darüber darf die relativ hohe Zahl der musikwissenschaftlichen Beiträge nicht hinwegtäuschen (vgl. Lang [s. Anm. 2]). *Philosophische Fragestellungen* behandeln: M. de la Fontaine, Der Begriff der künstlerischen Erfahrung bei Theodor W. Adorno (Diss. Frankfurt a. M. 1977); W. Gramer, Musik und Verstehen. Eine Studie zur Musikästhetik Theodor W. Adornos (1976); U. Richter, Der unbegreifbare Mythos. Musik als Praxis Negativer Dialektik. Eine philosophische Abhandlung zur Schönberg-Interpretation Theodor W. Adornos (Diss. Köln 1974); M. Zenck, Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos (1977); L. Sziborsky, Adornos Musikphilosophie. Genese – Konstitution – Pädagogische Perspektiven (1979); dies., Das Problem des Verstehens und der Begriff der „Adäquanz“ bei Th. W. Adorno, in: Musik und Verstehen, hg. von P. Faltin u. H.-P. Reinecke (1974) 289–305.

wirklich zur Kenntnis nahm. Der Feststellung Martin Zencks, daß die ‚Philosophie der neuen Musik‘ bis heute nicht ernsthaft rezipiert worden sei,<sup>4</sup> ist, soweit ich sehe, immer noch zuzustimmen.

Dies ist um so erstaunlicher, als man sehr wohl die Bedeutung der von Adorno mit Horkheimer zusammen verfaßten ‚Dialektik der Aufklärung‘ nicht nur für die ‚Negative Dialektik‘, sondern auch für die posthum erschienene ‚Ästhetische Theorie‘ herausstellt.<sup>5</sup> Nach Adornos eigenen Worten soll die ‚Philosophie der neuen Musik‘ als „ein ausgeführter Exkurs zur Dialektik der Aufklärung“ verstanden werden,<sup>6</sup> was schon anzeigt, daß nicht nur diese, sondern auch jene in einer grundlegenden Beziehung zur ‚Ästhetischen Theorie‘ steht. Daß beide Schriften den Kern von Adornos geschichtsphilosophischer Theorie der Gesellschaft und der Ästhetik bilden, aus dem die späten Hauptwerke leben,<sup>7</sup> wird in den folgenden Ausführungen vorausgesetzt.

Hinweise zur Bedeutung der beiden Schriften für spätere gibt Adorno selbst. So heißt es im Vorwort zur Neuauflage der ‚Dialektik der Aufklärung‘ (1969), „daß nicht wenige Gedanken auch heute noch an der Zeit sind und unsere späteren theoretischen Bemühungen weitgehend bestimmt haben“<sup>8</sup>; von der ‚Philosophie der neuen Musik‘ sagt Adorno 1968 im Rückblick: Sie „war verbindlich für alles, was ich irgend danach über Musik schrieb, auch für die Einleitung in die Musiksoziologie“.<sup>9</sup> Demnach ist sie auch Grundvoraussetzung für die in den fünfziger Jahren so heftig umstrittene ‚Kritik des Musikanten‘, die damals mit dazu beitrug, die „pädagogische Wende“ im Bereich der Musikpädagogik auszulösen.<sup>10</sup>

Inwiefern ist nun die ‚Philosophie der neuen Musik‘ verbindlich für die ‚Ästhetische Theorie‘? In den ‚Minima moralia‘, die zur gleichen Zeit geschrieben wurden wie die ‚Dialektik der Aufklärung‘ und die ‚Philosophie der neuen Musik‘, finden sich folgende Sätze: „Vielleicht ist der strenge und reine Begriff von Kunst überhaupt nur der Musik zu entnehmen, während große Dichtung und Malerei – gerade die große – notwendig ein Stoffliches, den ästhetischen Bannkreis Überschreitendes, nicht in die Autonomie der Form Aufgelöstes mit sich führt. Je tiefer und folgerichtiger die Ästhetik, um so unangemessener ist sie etwa den bedeutenden Romanen des neunzehnten Jahrhunderts.“<sup>11</sup> Die Nähe der ‚Philosophie der neuen Musik‘ zur ‚Dialektik der Aufklärung‘, ihre Verbindlichkeit für alles später

<sup>4</sup> Vgl. Zenck (s. Anm. 3) 60.

<sup>5</sup> So Th. Baumeister/J. Kulenkampff, *Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik*. Zu Adornos „Ästhetischer Theorie“, in: *Neue Hefte für Philosophie* 5 (1973) 74–104; G. Kaiser, Benjamin, Adorno. Zwei Studien (1974) 79–168; F. Grenz, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*. Auflösung einiger Deutungsprobleme (1974); ders., *Zur architektonischen Stellung der Ästhetik in der Philosophie Adornos*, in: Theodor W. Adorno, hg. von H. L. Arnold (1977) 119–129.

<sup>6</sup> *Philosophie der neuen Musik* (1949, 21958), zuletzt Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*. Bd. 12 (1975). Daraus hier (Vorrede, 11) und im folgenden zitiert.

<sup>7</sup> Näher entwickelt ist dies in: Sziborsky, *Adornos Musikphilosophie* (s. Anm. 3), vgl. bes. 181–203.

<sup>8</sup> M. Horkheimer/Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam 1947, Neuaufl. 1969) IX.

<sup>9</sup> Th. W. Adorno, *Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika*, in: *Stichworte* (1969) 113–148, 129f.

<sup>10</sup> Vgl. Sziborsky, *Adornos Musikphilosophie* (s. Anm. 3) 236–258.

<sup>11</sup> Th. W. Adorno, *Minima moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (1951 u. ö.) 298f.

über Musik Gesagte und schließlich der Rang der Musik, „strenger und reiner“ Begriff von Kunst und damit Herzstück einer „tiefen und folgerichtigen Ästhetik“ zu sein – dies zusammen deutet die konstitutive Funktion der Musik für die an ihr entwickelte philosophische Ästhetik an. Der skizzierte Zusammenhang weist zugleich auf die Mitte von Adornos Philosophieren, das im „Angesicht der Verzweigung“ versucht, „alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellen“.<sup>12</sup> Intendiert ist die „Rettung des Hoffnungslosen“, intendiert ist, wie die ‚Dialektik der Aufklärung‘ grundlegt, die Wahrheit des von der „blinden Herrschaft“ der Vernunft Abgeschnittenen ins Bewußtsein zu heben und ins Recht zu setzen. Dieses Abgeschnittene faßt Adorno unter dem Begriff des „Nichtidentischen“.

Das Medium, das die Intention des Rettens von sich aus vertreten kann, ist für Adorno die Kunst. Sie ist es deshalb, weil sie nicht von vornherein durch den fixierenden Begriff bestimmt und dadurch ‚zugerichtet‘ ist wie die Gegenstände der Wissenschaft und der Philosophie. Von allen Objektivationen menschlichen Geistes bringt sie die Wahrheit des Hoffnungslosen am ‚wahrsten‘ zum Ausdruck. Am vollkommensten leistet dies die Musik, weil sie, wie Hegel schon sagte, die begriffloseste der Künste ist. Das musikalische Kunstwerk, das paradigmatisch für alle anderen steht, nimmt im Denken Adornos eine Schlüsselstellung ein: „Es ist seiner Intention nach Sein ohne Herrschaft und Bewußtsein ohne Begriff.“<sup>13</sup>

Doch bedarf das begrifflose Bewußtsein von der Wahrheit, das in den Kunstwerken enthalten, aber verschlossen ist, der zweiten Vermittlung durch Philosophie: „Das in der Kunst Vermittelte, das, wodurch die Gebilde ein Anderes sind als ihr bloßes Diesda, muß von der Reflexion ein zweitesmal vermittelt werden: durchs Medium des Begriffs.“<sup>14</sup> Was einer Philosophie, die „im Angesicht der Verzweigung“ die „Rettung des Hoffnungslosen“ zu denken sucht, zum einzigen „authentischen“ Gegenstand ihrer Reflexion wird – Kunstwerke als Erkenntnisgestalten der Wahrheit –, entwickelt Adorno in der ‚Philosophie der neuen Musik‘. Diese will er als „gesellschaftliche Theorie“ verstanden wissen; doch zugleich ist sie mehr. Durch die philosophische Konstruktion der „Idee der Werke und ihres Zusammenhangs“, die Adorno in ihr durchführt, wird sie zu einer „Konstruktion des Ästhetischen“ selbst.<sup>15</sup> Dadurch erhält die Musik, wie später die Kunst

<sup>12</sup> Ebd. 333.

<sup>13</sup> Kaiser (s. Anm. 5) 109.

<sup>14</sup> Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ästhetische Theorie (1970) 531. Vgl. auch ebd. 193: „Während kein Kunstwerk in rationalistischen Bestimmungen wie dem von ihm Geurteilten aufgeht, wendet gleichwohl ein jegliches durch die Bedürftigkeit seines Rätselcharakters sich an deutende Vernunft . . . Die Werke . . . warten auf ihre Interpretation.“

<sup>15</sup> Schon der Untertitel der Habilitationsschrift von Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen (1933, 3. erw. Ausg. 1966) umschreibt mit dieser Formulierung die Zielsetzung seiner Interpretation. Adorno erläutert sie in seiner „Notiz“ (ebd. 323): „Ästhetik heißt darin so wenig wie bei Kierkegaard bloß Kunstlehre, sondern, Hegelisch gesprochen, eine Stellung des Gedankens zur Objektivität.“ Dasselbe gilt für Adornos eigene Konstruktion des Ästhetischen sowie für seine Philosophie überhaupt. Während aber die negative Philosophie Kierkegaards in den theologischen Schriften durch den „Sprung“ in den Glauben auf positive Transzendenz hin überschritten wird,

überhaupt, die Funktion eines Organons der Philosophie.<sup>16</sup> Darin liegt die Bedeutung der ‚Philosophie der neuen Musik‘ für die spätere ‚Ästhetische Theorie‘, die sie – umgekehrt betrachtet – selbst in nuce ist. Daß die Philosophie Adornos nicht in der ‚Negativen Dialektik‘ ihr letztes Resultat gewinnt, sondern, durch diese hindurch, erst in der ‚Ästhetischen Theorie‘, ist eine Konsequenz aus der Verschmelzung von Gesellschaftstheorie und der Konstruktion des Ästhetischen. In der ‚Ästhetischen Theorie‘, der die Auseinandersetzung mit der Metaphysik in der ‚Negativen Dialektik‘ vorausliegt, unternimmt Adorno den paradoxen Versuch, den „Schein des Scheinlosen“ zu retten<sup>17</sup> – jenes „Scheinlose“, das der philosophischen Erkenntnis nicht zugänglich ist. In dem Bemühen, das nicht erkennbare „Andere“, dessen „Schein“ in der Kunst erscheint, doch auszudrücken, ist die Philosophie Adornos *negative* Metaphysik. Ihre Sehnsucht zielt auf die Entzifferung des „Rätsels“, sie zielt auf das „Verheißene“, das ihr im Untergang der Gegenstände aufgeht und zugleich – aporetisch! – sich entzieht.<sup>18</sup> Das Motiv der „Rettung des Hoffnungslosen“, das in der Spannung von Gesellschaftskritik und Metaphysik in vielfältigen Konstellationen das Werk von Adorno, verborgen oder offen, durchzieht, steht letztlich für dieses Aufgehende ein.

Mit diesen Vorbemerkungen ist der Horizont umrissen, innerhalb dessen die Durchführung des Motivs der „Rettung des Hoffnungslosen“ in der Musikphilosophie Adornos nachgezeichnet werden soll. Dabei ist kurz zurückzugreifen auf einen relativ frühen Ansatz, ausführlicher auf die ‚Dialektik der Aufklärung‘ und schließlich auf die ‚Philosophie der neuen Musik‘ im Ausblick bzw. Rückbezug auf die ‚Ästhetische Theorie‘.

---

erreicht Adorno in der Ästhetik, der für ihn einzigen noch möglichen Form des Philosophierens, das Transzendente als Negatives: Als Gestalt gewordener Ausdruck des Leidens sind die Werke neuer Musik Zeichen der Hoffnung; durch Negation verweisen sie auf ein nicht bestimmbares Transzendentes.

<sup>16</sup> Die grundlegende Bedeutung der Kunst, insbesondere der Musik, für die Philosophie Adornos erinnert an Schelling, der als einziger Philosoph der Kunst die Funktion verlied, „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie“ zu sein (Werke, Bd. 3, 627). Die Bedeutung der Kunst für den Inhalt der Philosophie ist bei Schelling freilich eine andere als bei Adorno, obwohl es in thematischer Hinsicht Entsprechungen gibt, die hier nicht erörtert werden können (vgl. dazu die Untersuchung von G. Figal, Theodor W. Adorno. Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur [1977]). Wohl aber ist die *Funktion* der Kunst als eines Organons der Philosophie, das bestimmte philosophische Aussagen erst ermöglicht, wie auch der systematische *Ort* der Kunst bei Schelling (im System des transzendentalen Idealismus, unter bestimmten Gesichtspunkten auch noch in der Spätphilosophie) und bei Adorno von derselben Relevanz. (Trotz der Abneigung Adornos gegen das System schlechthin, die er auch durch die Form seines Philosophierens ständig dokumentiert, ist seiner Philosophie in ihrem Gesamtzusammenhang eine innere Systematik nicht abzuspüren.)

<sup>17</sup> Das kündigt die „Negative Dialektik“ an: „Was von endlichen Wesen über Transzendenz gesagt wird, ist deren Schein, jedoch, wie Kant wohl gewährte, ein notwendiger. Daher hat die Rettung des Scheins, Gegenstand der Ästhetik, ihre unvergleichliche metaphysische Relevanz.“ (384) Vgl. ferner ebd. 394f., dazu Ästhetische Theorie, 199. Sodann ebd. 154–170.

<sup>18</sup> Vgl. Ästhetische Theorie, 198–205.

## I.

In einem Brief an Max Horkheimer schreibt Adorno 1935: „... könnte ich doch das Motiv der Rettung des Hoffnungslosen als Zentralversuch aller meiner Versuche einsetzen, ohne daß mir ein Mehr zu sagen bliebe“.<sup>19</sup>

Auffindbar ist dieses Motiv schon in den frühen Musikkritiken von Adorno, noch bevor es von ihm expressis verbis formuliert wird. So heißt es z. B. 1929 in der Interpretation der Oper *Wozzeck* von Alban Berg, die Adorno als „Passion“ begreift: „Die Musik legt den Menschen, dem Einzelnen *Wozzeck*, das Leid leibhaftig auf die Schulter, das die Sterne über ihm erheischen. Indem sie ihn ins Leid hüllt, darf sie hoffen, es werde von ihm genommen, was in der starren Ewigkeit der Sterne unentrinnbar drohte.“<sup>20</sup> Hier bereits ist deutlich, daß Musik nicht nur das Leiden der Menschen zum Ausdruck bringt: In der Geste des Einhüllens vertritt sie zugleich die Hoffnung auf Befreiung, auf Erlösung von Leiden.

Was sich in diesem frühen Text von Adorno fragmentarisch darstellt, aber aus dem Gesamtzusammenhang seines Œuvres genau gelesen werden kann, wird 1938 in einen vorläufigen theoretischen Zusammenhang gebracht. In der Abhandlung „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“<sup>21</sup>, einer in den USA entstandenen sozialpsychologischen Arbeit, sucht Adorno u. a. den Zerfall der musikalischen Kunstwerke der Tradition in der durch die „Kulturindustrie“ gesteuerten musikalischen Praxis aufzuzeigen. Dem Zerfall der Werke im Konsum entspricht eine regressive Verhaltensweise der Hörer, die nach Adorno auf tiefgreifende anthropologische Veränderungen zurückzuführen ist: Bewußtsein und Psyche der Individuen sind gleichermaßen deformiert. Widerstandslos verfallen die „beschädigten“ Subjekte dem „Waren-Hören“, was bedeutet, daß sie den Tauschwert der Musik vergötzen, indem sie diesen als Gebrauchswert nehmen.<sup>22</sup> Zwischen den Hörern und der Musik besteht ein Bruch; sie sind einander entfremdet. In der Unfähigkeit, den Sinnzusammenhang eines Werkes überhaupt noch wahrzunehmen, treiben die Hörer unbewußt den Zerfall der Werke weiter, die nur als „adäquat“ Vernommene ein Ganzes und in sich sinnvolles Gebilde sind. Umgekehrt befördert die Weise, in der die Werke bereits

<sup>19</sup> Zit. nach H. Gumnior/R. Ringguth, Max Horkheimer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (1973) 84. Adorno fährt fort: „es sei denn, daß ich zu jener historischen Verzeichnung des Leidens und des Nichtgewordenen den Leser hinzudenke, von dem Sie schweigen und der doch der einzige Leser wäre, dem diese Geschichte des kreatürlichen Leidens zugeeignet wäre. Und freilich glaube ich: so wie keiner meiner Gedanken das Recht zu atmen hätte, wenn er nicht, Ihrem Atheismus konfrontiert, sich als verhüllend und wahr erwiese, so sicher wäre keiner Ihrer Gedanken zu denken ohne dies Wozu als Kraftquelle durch den Tod hindurch, die um so gewaltiger in Ihre Erkenntnisse hineinwirkt, je dichter Sie diese dagegen absperren . . .“ (85)

<sup>20</sup> Die Oper *Wozzeck*, in: *Der Scheinwerfer*. Blätter der städtischen Bühnen Essen 3 (1929/1930) H. 4, S. 5–11, hier 11.

<sup>21</sup> In: Adorno, *Dissonanzen*. Musik in der verwalteten Welt (1956, 3. erw. Aufl. 1963 u. ö.); zuletzt Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 14 (1973). Zitate im folgenden aus der 4. Ausg. 1969.

<sup>22</sup> Ebd. 18ff. Adorno zeigt die Fetischisierung des Tauschwertes am Prinzip des „Stars“, an dem „Pantheon von Bestsellern“ unter den Werken, an der „öffentlichen Einschätzung von Singstimmen“ und am „Kultus der Meistergeigen“.

als „depravierte“ Gestalten angeboten werden,<sup>23</sup> den Prozeß der Deformation der Hörer.

Im Blick auf den hier nur knapp skizzierten „Zwangsmechanismus“, in dem Kunstwerke blind dem Zerfall anheimgegeben werden, während die Menschen anthropologische Veränderungen erfahren, die Adorno als „Signatur der Liquidierung des Individuums“<sup>24</sup> sieht, angesichts dieser totalen Negativität kulturindustriell bestimmter musikalischer Konsumpraxis, die vom „Einbruch einer katastrophischen Phase der Gesellschaft in die Musik“<sup>25</sup> zeugt, verweist Adorno auf die neue Musik der Wiener Schule (Schönberg, Webern und Berg), an der er schon vorher die ersten Züge seiner Musikphilosophie entwickelte.<sup>26</sup> Es heißt: „Sie setzt es sich vor, der Erfahrung des regressiven Hörens bewußt standzuhalten. Der Schrecken, den Schönberg und Webern heute wie einst verbreiten, rührt nicht von ihrer Unverständlichkeit her, sondern davon, daß man sie nur allzu richtig versteht. Ihre Musik gestaltet jene Angst, jenes Entsetzen zugleich, jene Einsicht in den katastrophischen Zustand, dem die anderen bloß ausweichen können, indem sie regredieren. Man nennt sie Individualisten, und doch ist ihr Werk nichts als ein einziger Dialog mit den Mächten, welche die Individualität zerstören . . .“<sup>27</sup>

Die zitierte Passage gibt nicht nur darüber Auskunft, welche Wahrheit es ist, die in der neuen Musik gestaltet ist – die der gesellschaftlichen Subjekte, die als Individuen scheinbar unrettbar der Zerstörung preisgegeben sind. Sie zeigt auch, daß diese Wahrheit dem widerspricht, was objektiv in der Praxis einer harmonisierten falschen Positivität, die Adornos Analyse zu destruieren sucht, „der Fall“ ist. Adorno verleiht dieser Musik (und nur ihr!) die Position des *Widerspruchs* und des *Widerstands*: Sie protestiert gegen die Liquidierung des Individuums, indem sie dessen Angst und Entsetzen – sein Leiden – im expressiven musikalischen Ausdruck „Laut“ werden läßt. Sie vertritt das Hoffnungslose gegen die Gesellschaft und auch gegen es selbst: Das Individuum verdrängt das an sich richtig Verstandene, es erträgt die Wahrheit über sich selbst nicht. Es bricht die mögliche Kommunikation mit dieser Musik ab und flieht – blind – in jene Konsumpraxis, die sein Ich zerstört.

Dieser Form des regressiven Hörens kann Musik standzuhalten suchen, indem sie sich in stets erneuter Anstrengung bemüht, die „anthropologische Schallmauer“ zu durchbrechen. Ein solches Standhalten setzte notwendig voraus, daß die neue Musik im öffentlichen Musikbetrieb zur Aufführung gelangte und gehört würde. Andererseits drohte ihr dort gerade die Gefahr, über kurz oder lang das Schicksal der traditionellen Musik teilen zu müssen. Sie würde zur Ware wie alle andere Musik und verfielen dem „Waren-Hören“, jener anderen Form des regressiven Hörens, in der Musik und Hörer infolge der Fetischisierung des Tauschwertes voneinander entfremdet bleiben. Unter dieser Perspektive darf die neue Musik

<sup>23</sup> Ebd. 22–25.

<sup>24</sup> Ebd. 16.

<sup>25</sup> Ebd. 42.

<sup>26</sup> Vgl. Sziborsky, Adornos Musikphilosophie (s. Anm. 3) Kap. 2–5.

<sup>27</sup> Dissonanzen, 44f.

nicht gehört werden, büßte sie doch als Konsumware die ihr zuerkannte Fähigkeit, dem regressiven Hören standzuhalten, ein.

Wenn demnach neue Musik von den beschädigten Individuen nicht vernommen werden kann, obwohl dies gerade geschehen müßte, andererseits aber nicht in den Kulturbetrieb eingepaßt werden darf, weil sie möglicherweise dem Waren-Hören verfielen, so ist die Folge dieser Aporie, in der sie steht, daß sie verstummt. Dies bedeutet: daß Musik nur als Chiffre, als verschlüsselter Notentext ihren Wahrheitsgehalt für die Menschen zu retten vermag, daß sie stumm widerspricht und standzuhalten sucht. Darin opfert sie gleichsam ihr Sein: Als Chiffre ist sie nur potentielle Musik, sie existiert erst wirklich in der Reproduktion, als Erklingende und zugleich Vernommene. So bleibt die Erkenntnis der Wahrheit des Hoffnungslosen, bleibt die Möglichkeit zur Rettung des Hoffnungslosen, die neue Musik in Widerspruch und Widerstand vertritt, monadologisch in den Chiffren der Werke verschlossen.

Dies ist das vorläufige Bild der Musikphilosophie Adornos, in der sich das Motiv in seiner *gesellschaftskritischen Funktion* darstellt, einer Funktion jedoch, die angesichts der Aporie des Ganzen von Musik und Gesellschaft praktisch zur Funktionslosigkeit verurteilt ist. In Abwandlung der von Kant formulierten Zweckmäßigkeit der Kunst ohne Zweck läßt sich sagen, daß die neue Musik in der Theorie Adornos die Funktion der Funktionslosigkeit gewinnt.<sup>28</sup>

## II.

Welche Mächte sind es, die das Hoffnungslose – den Menschen – zum Hoffnungslosen machen?

Antwort auf diese Frage geben Adorno und Horkheimer in der ‚Dialektik der Aufklärung‘, in der die Erfahrung des grauenvollen Geschehens unter der Diktatur des Faschismus ihre Spuren hinterläßt. Die dort entwickelte Theorie der Gesellschaft liefert der Musikphilosophie Adornos das letzte begründende Konstituens.<sup>29</sup>

Das Ziel, das sich Horkheimer und Adorno in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ stellten, war die „Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt“.<sup>30</sup> In der Verfolgung dieses Ziels, in dem Aufklärung über den gesamten geschichtlich-gesellschaftlichen Prozeß erstrebt wird, hat das Denken nicht nur die Realität in ihrem geschichtlichen Gewordensein zu begreifen. Vielmehr muß es zugleich sich selbst als das die Geschichte durchwirkende Prinzip der aufklärenden *Vernunft* der Besinnung unterziehen: „Aufklärung muß sich auf sich selbst besinnen, wenn die

<sup>28</sup> Vgl. Ästhetische Theorie, 336f.: „Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit.“ Ferner: Adorno, Impromptus (1968) 21.

<sup>29</sup> Ein anderes Konstituens ist die Theorie von der Dialektik des musikalischen Materials, die Adorno nicht erst in der „Philosophie der neuen Musik“ entwickelt hat, wie im allgemeinen angenommen wird, sondern bereits um 1930. Vgl. Sziborsky, Adornos Musikphilosophie (s. Anm. 3) 91–112.

<sup>30</sup> Dialektik der Aufklärung, 1.

Menschen nicht vollends verraten werden sollen. „Die Selbstreflexion des Denkens geht von der These der ‚Selbsterstörung der Aufklärung‘ aus, sie versteht sich als ‚Selbstbesinnung über seine eigene Schuld‘ und sie intendiert ‚die Einlösung der vergangenen Hoffnung‘.<sup>31</sup> Vorbereitet werden soll ein ‚positiver Begriff von Aufklärung, der sie aus ihrer Verstrickung in blinder Herrschaft löst‘.<sup>32</sup>

Horkheimer und Adorno legen in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ eine geschichtsphilosophische Konstruktion vor, in der die Geschichte der Menschheit als ‚Naturgeschichte‘<sup>33</sup> begriffen und als ‚Aufklärung‘ bezeichnet wird. Sie verfolgen die Genesis der Vernunft, die als *objektive* die Geschichte durchwirkt, aber zugleich als eine Gestalt der *subjektiven* ratio begriffen wird, bis an ihren urgeschichtlichen Anfang zurück. Sie zeigen auf, daß die Vernunft auf dem Weg ihrer konkreten Realisation in Praxis und Theorie den Fortschrittsprozeß der Menschheit bestimmt als Prozeß einer antinomischen Dialektik zwischen Mythos und Aufklärung, zwischen Naturbeherrschung und Naturverfallenheit. In diesem Prozeß zerstört ihre ‚blinde Herrschaft‘ die Natur und auch sich selbst.

Wie kommt es zu dieser zerstörerischen Herrschaft? Seit ihrem urgeschichtlichen Anfang ist Vernunft bezogen auf die *Selbsterhaltung* des Einzelnen und der Gattung, deren gesellschaftliche Lebensformen sie durch Arbeitsteilung organisiert. Das Prinzip der Selbsterhaltung bedingt, daß das Verhalten der Vernunft *notwendig* mit Herrschaft verbunden ist: „Das Wesen der Aufklärung ist die Alternative, deren Unausweichlichkeit die der Herrschaft ist. Die Menschen hatten immer zu wählen zwischen ihrer Unterwerfung unter die Natur oder der Natur unter das Selbst.“<sup>34</sup> Im Horizont dieser unausweichlichen Alternative, die durch „mythische Angst“ zwanghaft an Überleben oder Untergang fixiert ist,<sup>35</sup> verläuft die Geschichte der Menschheit als ein *unversöhnter* Widerspruch zwischen Mythos und Aufklärung, zwischen Naturbeherrschung und undurchschauter Naturverfallenheit, als unversöhnter Widerspruch zwischen einer sich vereinseitigenden, auf bloße instrumentelle Anwendung sich abrichtenden Vernunft,<sup>36</sup> und dem, woran sie selbst als endliche menschliche Vernunft teilhat: Natur. Sie zerstört nicht nur die Natur der Außenwelt, die sie zum reinen Objekt rationaler

<sup>31</sup> Ebd. 5.

<sup>32</sup> Ebd. 6.

<sup>33</sup> Die Theorie der Naturgeschichte findet ihre erste thesenartige Formulierung in einem Text Adornos von 1932: Die Idee der Naturgeschichte. Erstmals abgedruckt in: Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 1: Philosophische Frühschriften (1973) 345–365. Vgl. dazu F. Grenz, Die Idee der Naturgeschichte. Zu einem frühen, unbekanntem Text Adornos, in: Natur und Geschichte, hg. von K. Hübner u. A. Menne (1973). Hinzuweisen ist ferner auf eine Bemerkung Adornos in der „Notiz“ zur 3. Ausgabe seines Kierkegaardbuches (s. Anm. 15): „daß das Motiv der Kritik von Naturbeherrschung und naturbeherrschender Vernunft, das der Versöhnung mit Natur, des Selbstbewußtseins des Geistes als eines Naturmoments in dem Text bereits explizit ist“ (323).

<sup>34</sup> Dialektik der Aufklärung, 38.

<sup>35</sup> Vgl. ebd. 22.

<sup>36</sup> Vgl. auch Horkheimers Ausführungen zur „Kritik der instrumentellen Vernunft“, die er als „Aspekte“ der mit Adorno gemeinsam entwickelten philosophischen Theorie gesondert darlegt. M. Horkheimer, Eclipse of Reason (New York 1947). In der Übers. von A. Schmidt wieder abgedruckt in: Horkheimer, Zur Kritik der instrumentellen Vernunft (1967). Der Hinweis von Horkheimer ebd. 14.



Verfügbarkeit macht. Sie zerstört ebenso die innere Natur des Vernunftsubjekts, des Menschen, dessen „Befreiung“ vom Zwang der Natur sie zu dienen glaubt. In der vermeintlichen Befreiung vom Zwang der ‚ersten‘ Natur verfällt der Mensch dem Zwang seiner ‚zweiten‘, in Wissenschaft, technischer Apparatur, Organisation und Verwaltung selbst geschaffenen Natur. Nicht mehr er beherrscht dasjenige, was seine Vernunft schuf, sondern umgekehrt beherrscht das Geschaffene, nach dem er sich „an Leib und Seele“ zu formen hat, ihn, indem es ihn total in seinen Dienst zwingt. In der „Kreisähnlichkeit“ der Wiederholung des Immergleichen von Naturbeherrschung und gleichzeitiger Naturverfallenheit erscheint der Weg des „unaufhaltsamen Fortschritts“ der Menschheit als Weg ihrer „unaufhaltsamen Regression“.<sup>37</sup> Wenn Herrschaft die unausbleibliche Folge der Vernunft war, dann muß die Weise, in der diese sich realisierte, eine falsche sein: Das Resultat ist nicht allein eine allseitige Entfremdung, die als Riß durch die Beziehung der Menschen zur äußeren Natur, als Riß durch die Beziehungen der Menschen untereinander und als Riß durch das Individuum selbst hindurchgeht. Vielmehr trägt der Mensch, weil er zugleich auch Naturwesen ist, an sich dieselben Male der Zerstörung wie die Welt der Natur, der er die Eigenqualität absprach, indem er sie radikal seinen Zwecken unterwarf. Von daher begründet die ‚Dialektik der Aufklärung‘ das, was Adorno die „katastrophische Phase“ der Gesellschaft nennt. Sie begründet die Deformationserscheinungen der Menschen, die Bewußtsein und Psyche gleichermaßen betreffen, und sie begründet die Entfremdung der Menschen von einer Musik, die ihr Ausdruck und ihr Werk ist.

Angesichts dieses negativen Ergebnisses, das Horkheimer und Adorno in der Besinnung des Denkens auf sich selbst als Erkenntnis formulieren – eines Ergebnisses, das von schicksalhafter Unausweichlichkeit geprägt zu sein scheint –, ist zu fragen, wie „die vergangene Hoffnung“ überhaupt eingelöst werden kann. Und ferner: Wie kann ein „positiver Begriff“ von Aufklärung gewonnen werden, der sie „aus ihrer Verstrickung in blinder Herrschaft“ zu lösen vermag?

Unter Bezugnahme auf das jüdische Bilderverbot berufen sich Horkheimer und Adorno auf Hegels Begriff der „bestimmten Negation“, fassen ihn aber anders, als die Hegelsche Dialektik es tut. Der Begriff konstituiert sich durch eine zweifache Verneinung, die dialektisch aufeinander bezogen ist und die in zwei Dimensionen weist, in die des Endlichen und die des Unendlichen. Er zielt auf die Einhaltung des Verbots, den Namen Gottes zu nennen,<sup>38</sup> und zum anderen auf die Verneinung der erkannten Negativität der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt. „Bestimmte Negation“ bedeutet gegen Hegel also nicht die „Aufhebung“ des Verneinten in einem (wie immer gearteten) Positiven, letztlich im Absoluten. Sie bedeutet auch nicht, religiös oder theologisch gesprochen, die „Versöhnung“ der Negativität durch jenseitige Erlösung. Gegenüber diesen „unwahren Formen“ der „bestimmten Negation“ des Bestehenden, die dieses affirmieren, kann die *wahre* Form nur durch „bestimmte Negation“ *auch* des Absoluten gewonnen werden, die ihrerseits

<sup>37</sup> Dialektik der Aufklärung, 42.

<sup>38</sup> Ebd. 30.

der Negation des erkannten Negativen die Funktion des konkreten Wider-Stands verleihen soll.<sup>39</sup>

Das bedeutet aber nicht: Negation des Absoluten überhaupt. Vielmehr wird das „Recht“ seines Bildes durch Verneinung in ein anderes, in das Recht der Bilderlosigkeit, eingesetzt: „Gerettet wird das Recht des Bildes in der treuen Durchführung seines Verbots. Solche Durchführung, ‚bestimmte Negation‘, . . . verwirft die unvollkommenen Vorstellungen des Absoluten . . . Dialektik offenbart vielmehr jedes Bild als Schrift. Sie lehrt aus seinen Zügen das Eingeständnis seiner Falschheit lesen, das ihm die Macht entreißt und sie der Wahrheit zueignet.“<sup>40</sup>

Durch diese Absage an positive Religion und positive Metaphysik nehmen Horkheimer und Adorno das Absolute selbst in die Unerkennbarkeit zurück, für die das Bilderverbot einsteht. In dieser Unerkennbarkeit wird es zur letzten begründenden Instanz<sup>41</sup> einer Dialektik, die sich als *negative* versteht und die weder die Hegelsche Synthesis noch den Kierkegaardschen „Sprung“ in den Glauben mehr annehmen kann.<sup>42</sup> Von daher gewinnt das Motiv der „Rettung des Hoffungslosen“ ein agnostizistisch geprägtes philosophisch-theologisches Fundament, das die spätere Philosophie Horkheimers und Adornos auf das Transzendente hin öffnet. Das kündigt sich in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ an und wirkt hinein in die ‚Philosophie der neuen Musik‘. Bildet sich der Begriff der „bestimmten Negation“ unter Bezugnahme auf dieses Transzendente, so entspringt ihr, in ihrer Funktion des Wider-Spruchs und des Wider-Stands, ein „positiver“ Begriff von Aufklärung, der seinerseits bilderlos bleibt.

Wie wird nun die „bestimmte Negation“ des erkannten Negativen vollzogen? Sofern das Denken, wie die ‚Dialektik der Aufklärung‘ zeigt, in der „Allherrschaft“ der „materiellen wie intellektuellen Apparatur“ verfestigt bleibt, vermag es den „falschen Schein“ seiner Herrschaft nicht aufzulösen. Doch wächst ihm in der Reflexion auf sich selbst und seine Geschichte die Möglichkeit der Selbsterkenntnis und Bewußtseinsänderung zu: „Ohne sich der Verstrickung, in der es in der Vorgeschichte befangen bleibt, entwinden zu können, reicht es jedoch hin, die Logik des Entweder-Oder, Konsequenz und Antinomie, mit der es von Natur radikal sich emanzipierte, als diese Natur, unversöhnt und sich selbst entfremdet, wiederzuerkennen.“<sup>43</sup> „In der Selbsterkenntnis des Geistes als mit sich entzweiter Natur ruft wie in der Vorzeit Natur sich selber an, aber nicht unmittelbar mit ihrem vermeintlichen Namen, der die Allmacht bedeutet, als Mana, sondern als Blindes, Verstümmeltes.“<sup>44</sup> Die bildhaft in der dialektischen Rückwendung auf den Ursprung als Sichselber-Anrufen der Natur dargestellte Selbsterkenntnis des verstümmelten Geistes gilt *nicht einer versöhnten*, sondern jener seit Anbeginn

<sup>39</sup> Ebd.: „Die Verneinung freilich ist nicht abstrakt.“

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Vgl. Sziborsky, Agnostizismus (s. Anm. 1) 76.

<sup>42</sup> Vgl. I. Müller-Strömsdörfer: Die „helfende Kraft bestimmter Negation“, in: Philos. Rundschau 8 (1960) 81–105, 104.

<sup>43</sup> Dialektik der Aufklärung, 45.

<sup>44</sup> Ebd. 46.

*unversöhnten* Natur, als die der blinde Geist, sehend geworden, sich jetzt weiß. Der Geist erkennt, daß er als Natur beherrschender menschlicher Geist selbst unaufhebbar einer Natur angehört, die durch den Tod, der die Existenz des Menschen begrenzt, endlich ist. Darin besteht seine Naturverfallenheit, aus der er nicht heraus, aber deren Zwanghaftes er überwinden kann. „Durch die Bescheidung, in der dieser als Herrschaft sich bekennt und in die Natur zurücknimmt, zergeht ihm der herrschaftliche Anspruch, der ihn gerade der Natur versklavt.“<sup>45</sup> Im Horizont seiner wiedererkannten endlichen Natur wird dem Geist seine Herrschaft über Natur, in der er sich zum Absoluten aufwarf, in ihren Antinomien und in ihren sinnlosen zerstörerischen Konsequenzen durchsichtig.

Zwar kann durch diese Einsicht der „Verblendungszusammenhang“, in dem die Gesellschaft befangen ist, nicht aufgehoben werden, weil diese sowohl „in der Form der Wissenschaft an die blinde ökonomische Tendenz gefesselt“<sup>46</sup> als auch in ihrer Lebensorganisation dieser verhaftet bleibt. Wohl aber vollzieht das Denken durch das Einbekenntnis seiner falschen Herrschaft, das einem Schuldbekenntnis gleicht, deren „bestimmte Negation“. In ihr, die sich mit der Rücknahme in die Endlichkeit verbindet, eröffnet sich „die Perspektive einer Welt ohne Herrschaft“.<sup>47</sup> Sie liegt jenseits des Ursprungs der Vernunft aus Natur, der „ein erst zu findender“ wäre.<sup>48</sup> „Sie ist das schlechthin Andere, nicht nur zum Geist in seiner Entstellung, sondern auch zur Natur in ihrer Entstellung.“<sup>49</sup> Ohne Fixierung durch den Begriff, die das Bilderverbot verbietet, geht sie auf als eine Welt „versöhnter“, nicht entzweiter Natur, in deren aufscheinendem Licht die zerschundene Welt als erlösungsbedürftige daliegt. Als transzendentes, aber „bilderloses“ Gegenbild widerspricht sie der Negativität der endlichen geschichtlichen Welt, wie umgekehrt der seine Schuld erkennende und bekennende Geist sich auf jene andere Natur hin übersteigt.

In der Vorstellung von einer „versöhnten Natur“ findet der „positive Begriff“ von Aufklärung das bilderlose Bild, welches den Wider-Spruch und den Widerstand gegen das „Unversöhnte“ begründet. Vermöge dieses Begriffs, der durch eine zweifache Negation gewonnen wird – durch die Verneinung von Herrschaft und durch die Verneinung eines philosophisch oder theologisch begründeten Wissens vom Absoluten –, vermöge des so entspringenden „positiven Begriffs“ rücken Horkheimer und Adorno die negative Wahrheit der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt in eine andere „Konstellation“.<sup>50</sup> Sie ist die von „bestimmter Negation“ und Transzendieren auf ein Transzendentes hin, wodurch die erkannte

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd. 47.

<sup>47</sup> Vgl. A. Schmidt, Adorno – ein Philosoph des realen Humanismus, in: Theodor W. Adorno zum Gedächtnis, hg. von H. Schweppenhäuser (1971) 73.

<sup>48</sup> So Kaiser (s. Anm. 5) mit Bezug auf Adorno, Negative Dialektik, 156: „... Ursprung fiele allein dem Ziel zu, konstituierte sich erst von diesem her.“

<sup>49</sup> Kaiser (s. Anm. 5) 98f.

<sup>50</sup> Der bildhafte Begriff „Konstellation“ ist ein Schlüsselbegriff Adornoschen Denkens. Was er meint, legt Adorno dar in: Die Aktualität der Philosophie (1931). Erstmals abgedruckt in: Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 1. Vgl. bes. 334f.

Wahrheit des „falschen Absoluten“ als Unwahrheit bestimmt wird. Die konkrete „Einlösung der vergangenen Hoffnung“ jedoch scheint aporetisch verstellt zu sein.<sup>51</sup> Wohl aber gewinnt der Begriff den Sinn einer regulativen Idee, deren positive Setzung im Begriff die „äußerste Treue zum Bilderverbot, weit über das hinaus, was es einmal an Ort und Stelle meinte“,<sup>52</sup> verbietet. Eben dadurch wird die Option für die „Einlösung der vergangenen Hoffnung“ nicht aufgegeben. Denn der Geist dieses Begriffs bestimmt die „Unnachgiebigkeit der Theorie gegen die Bewußtlosigkeit, mit der die Gesellschaft das Denken sich verhärten läßt“, und es ist diese Unnachgiebigkeit, von der die „umwälzende wahre Praxis“ abhängt.<sup>53</sup>

Die materialistisch im Rekurs auf Natur begründete Geschichts- und Gesellschaftstheorie Horkheimers und Adornos verbindet sich mit einer Hegel und Marx widersprechenden, von Kant inspirierten, agnostizistisch und theologisch auf das alttestamentliche Bilderverbot bezogenen, im Begriff nicht positiv zu entfaltenden Metaphysik, in der das „Andere“ als „versöhnte Natur“ gedacht wird. Sie, die in die Dimension des Endlichen und zugleich in die des Unendlichen weist, steht ein für die „Rettung des Hoffnungslosen“. Durch den zweifachen Verweisungscharakter gewinnt die *gesellschaftskritische* Funktion, in der sich das Motiv bisher darstellte, ein *metaphysisches* (oder theologisches) Moment hinzu. Dieses Moment wird in der ‚Philosophie der neuen Musik‘ durch die „Konstruktion des Ästhetischen“ in einer entscheidenden Weise verstärkt: Die Musik (Kunst) wird zum Organon nicht nur der Gesellschaftsphilosophie, sondern auch der negativen Metaphysik Adornos, die in der ‚Ästhetischen Theorie‘ bis an die Grenze des ihr Aussagbaren geführt wird.<sup>54</sup>

### III.

In der ‚Philosophie der neuen Musik‘ faßt Adorno zwei Aufsätze und eine Einleitung zu einem Ganzen zusammen. Die beiden Aufsätze sind, wie ihre provokatorischen Titel „Schönberg und der Fortschritt“ und „Strawinsky und die Regression“ bereits ankündigen, antithetisch aufeinander bezogen, während die Einleitung die Überlegungen wiedergibt, die die beiden Arbeiten tragen.<sup>55</sup> Adorno geht von dem Stand der Theorie aus, der in seiner Abhandlung ‚Über den Fetischcharakter‘ entwickelt ist; erst jetzt bezeichnet er seine Betrachtungsweise ausdrücklich als eine philosophische. Die „objektiven Antinomien“, die die

<sup>51</sup> Die „Verspertheit der Wege, den aporetischen Zustand“ stellt Adorno bereits in seiner ersten großen Abhandlung Zur gesellschaftlichen Lage der Musik dar (in: Zeitschrift für Sozialforschung 1 [1932] 102–124 und 356–378). In einem Brief an Krenek aus dem gleichen Jahr sagt Adorno, daß hierin sein Interesse weiter gegangen sei als bloß auf „Musiksoziologie“: „ich habe eine bestimmte und sehr eingreifende *Erfahrung* ausdrücken wollen, nämlich die der ‚Verstelltheit‘, die im Kierkegaardbuch im Zentrum steht . . .“ Th. W. Adorno/E. Krenek, Briefwechsel, hg. von W. Rogge (1974) 37.

<sup>52</sup> Adorno, Vernunft und Offenbarung, in: Stichworte (s. Anm. 9) 28.

<sup>53</sup> Dialektik der Aufklärung, 48.

<sup>54</sup> Vgl. Sziborsky, Agnostizismus (s. Anm. 1), bes. 84–86 und 89f.

<sup>55</sup> Philosophie der neuen Musik, 11.

„Dialektik der Aufklärung“ reflektiert und in eine Theorie faßt, werden, so Adorno, auch in der Kunst ausgetragen. Angesichts der Verfassung des Ganzen von Musik und Gesellschaft, in dem der Zerfall der traditionellen Musik fortschreitet und der Verfall der neuen in der Produktion der nachfolgenden Komponisten bereits eingesetzt hat, in dem ferner das adäquate Verstehen der traditionellen und der neuen Musik unmöglich geworden ist,<sup>56</sup> muß sich neue Musik auf ihr „philosophisches Erbe“ besinnen, um es nicht *blind* von sich aus dem Untergang preiszugeben, dem sie selbst entgegengeht: auf „die Idee der Humanität“.

Stellte sich 1934 das der Musik Schönbergs zugesprochene „Hegelsche Selbstbewußtsein“<sup>57</sup> noch dar als Bewußtsein von der Freiheit, so setzt Adornos philosophische Betrachtung jetzt einen anderen Akzent. Von der Idee der Freiheit, die sich unter dem erhellenden Prinzip der musikalischen ratio in der Befreiung des Materials von seinen „naturalen Bedingungen“ und „mythischen Bindungen“ (in der Überwindung des tonalen Systems) durchsetzte,<sup>58</sup> wird nicht mehr gesprochen. In den Vordergrund rückt ein anderes Moment, das sich für uns schon aus Adornos Ausführungen „Über den Fetischcharakter“ ergab: der drohende Tod der Musik. Doch begründet dieser Tod sich jetzt anders. Der negativen Situation der Musik-Rezeption entspricht ein Negatives in den Werken selbst: „Indem sie totale Aufklärung in sich, ohne Rücksicht auf die abgefeimte Naivität des Kulturbetriebs vollziehen, werden sie nicht nur die um ihrer Wahrheit willen anstößige Antithese zur totalen Kontrolle, welcher der Betrieb zusteuert, sondern ähneln zugleich der Wesensstruktur dessen sich an, wogegen sie stehen, und treten in Gegensatz zum eigenen Anliegen.“<sup>59</sup> Ist damit gesagt, daß sie die „Rettung des Hoffnungslosen“ nicht mehr vertreten?

Wenn dies jetzt die Wahrheit der Musik ist: daß sich die Idee der Freiheit, die „Idee der Humanität“ in ihr Negatives verkehrt hat, dann ist neue Musik in ihrer Intention und in ihrer Existenz fragwürdig geworden. Wird sie von der Gesellschaft ignoriert, dann ist ihre Existenz überflüssig. Geschieht dies nicht, dann affirmiert sie das falsche Bestehende, dessen „Wesensstruktur“ sie sich angeglichen hat. Angesichts der Paradoxie des Ganzen stellt sich die Frage nach dem Ende der Kunst: „Durch vollendete Aufklärung von der ‚Idee‘ gereinigt . . . wird das Werk gerade vermöge seiner absoluten Vergeistigung zu einem blind Existierenden, in grellem Widerspruch zur unvermeidlichen Bestimmung eines jeglichen Kunstwerkes als Geist. Was mit heroischer Anstrengung bloß noch da ist, könnte ebenso gut nicht da sein.“<sup>60</sup>

Indem Adorno den Tod der Kunst in den Blick rückt, treibt er die „objektiven Antinomien“ bis an die äußerste Grenze. Doch spricht er der Kunst nicht ihre Existenzberechtigung ab. Vielmehr begründet er sie neu, und zwar letztlich in ethischer Absicht. Da die Musik von sich aus „positiven Sinnes“ nicht mächtig ist,

<sup>56</sup> Ebd. 15–19.

<sup>57</sup> Adorno, Der dialektische Komponist, in: *Impromptus*, 39–44, hier 43.

<sup>58</sup> Ebd. *passim*.

<sup>59</sup> *Philosophie der neuen Musik*, 24.

<sup>60</sup> Ebd. 30.

hat ihre negative Wahrheit den Sinn darin, daß sie „durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert . . . Sie ist unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten“<sup>61</sup> – wie die „unnachgiebige Theorie“, von der die ‚Dialektik der Aufklärung‘ spricht.

In musiktheoretischer Analyse, musikalischer und philosophischer Interpretation bestimmter Werke Schönbergs und seiner Schüler einerseits und Strawinskys andererseits, sowie im Rückbezug auf die Entwicklung der Musik seit Beethoven bis Schönberg, konstruiert Adorno die „Idee der Werke und ihres Zusammenhangs“. Er zielt, wie schon gesagt, auf „gesellschaftliche Theorie“; dies „vermöge der Explikation von ästhetischem Recht und Unrecht im Herzen der Gegenstände“.<sup>62</sup> Die Explikation stützt sich auf ein werkimmanentes dialektisches Verfahren, das an der „Stimmigkeit des Phänomens, in einem nur an diesem selbst zu entwickelnden Sinn“ die Wahrheit oder Unwahrheit der Werke festzustellen sucht. Die leitende Kategorie des Verfahrens ist ein Widerspruch „doppelten Wesens“: Indem die Werke den objektiven Widerspruch gestalten, machen sie ihn sichtbar und widersprechen ihm dadurch; das ist das Maß ihres Gelingens. Zugleich geraten sie in der Gestaltung des Widerspruchs in eine radikale Antithese zu sich selbst: sie sind zerstörte Werke. Die Methode der immanenten Analyse und Interpretation, in der Adorno die musikalischen Beurteilungskriterien aus den Werken selbst entwickelt, setzt „als ihren Gegenpol das dem Gegenstand transzendente philosophische Wissen voraus“. „Das ist die Grenze des immanenten Verfahrens, während es doch so wenig wie einst das Hegelsche auf *positive* Transzendenz dogmatisch sich stützen darf. Gleich ihrem Gegenstand bleibt die Erkenntnis an den *bestimmten Widerspruch* gefesselt.“

Welches transzendente philosophische Wissen ist es, das als Gegenpol dem Gegenstand der immanenten Analyse entgegengesetzt ist? Zu denken ist hier an die in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ entwickelte Theorie. Ebenso aber auch an das letzte Fragment aus den ‚Minima moralia‘, dem Adorno die Überschrift „Zum Ende“ gibt.<sup>63</sup> Das Fragment ist ein Schlüssel zur Philosophie Adornos. Es verdeutlicht die Intention seines Denkens – von der Erlösung her die Dinge zu betrachten – und es umreißt die Möglichkeit und die Unmöglichkeit des Intendierten: „Perspektiven müßten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird. Ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der Fühlung mit den Gegenständen heraus solche Perspektiven zu gewinnen, darauf allein kommt es dem Denken an. Es ist das Allereinfachste, weil der Zustand unabweisbar nach solcher Erkenntnis ruft, ja weil die vollendete Negativität, einmal ganz ins Auge gefaßt, zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammenschießt. Aber es ist auch das ganz Unmögliche, weil es einen Standort voraussetzt, der dem Bannkreis des Daseins, wäre es auch nur um ein Winziges,

<sup>61</sup> Ebd. 28.

<sup>62</sup> Ebd. 33. Die folgenden Zitate 34 und 35 (Hervorhebungen von mir).

<sup>63</sup> Minima moralia, 333 f.

entrückt ist, während doch jede mögliche Erkenntnis nicht bloß dem was ist erst abgetrotzt werden muß, um verbindlich zu geraten, sondern eben darum selber auch mit der gleichen Entstelltheit und Bedürftigkeit geschlagen ist, der sie zu entrinnen vorhat.“

Die Aussage führt in eine Aporie. Es ist *möglich*, jene Perspektive zu gewinnen, wenn die *vollendete Negativität* ganz ins Auge gefaßt wird. Dann schießt sie „zur Spiegelschrift ihres Gegenteils“ zusammen. In dieser *unlesbaren* Schrift scheint Erlösung auf als das Andere. Es selbst aber bleibt jenseits der Erkenntnis. Es ist *unmöglich*, eine solche Perspektive zu gewinnen, weil die philosophische Bemühung einen Standort einnehmen müßte, der dem endlichen Dasein um ein „Winziges“ nur entrückt wäre. Diesen Standort kann das Denken nicht einnehmen. Deshalb bleibt die Erkenntnis entstellt und bedürftig wie die „vollendete Negativität“, die sie zu fassen sucht.

Wie an der expliziten Bezugnahme Horkheimers und Adornos auf das jüdische Bilderverbot bereits deutlich wurde, ist das Transzendente die letzte Bedingung der Möglichkeit und Unmöglichkeit einer Philosophie, die die „Rettung des Hoffnungslosen“ zu ihrem zentralen Anliegen macht. Der „bestimmte Widerspruch“, an den die Erkenntnis „gefesselt“ bleibt wie die Gegenstände, die sie in ihr faßt, ist nicht allein jener Widerspruch im Sinne der „bestimmten Negation“, den das Denken um der *Möglichkeit* der Erlösung willen vollziehen muß. Er bezeichnet zugleich die unüberschreitbare Grenze, an die das Denken stößt, sofern es als endlich begrenztes und bedürftiges „Versöhnung“, „Erlösung“ in einem absoluten Sinne zu denken sucht.

Das hier wiederum durchsichtig werdende Bedingungsverhältnis von Erkenntnis, bestimmter Negation und Transzendenz, das in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ schon in konstitutiver Weise wirksam ist, wird konstitutiv auch für die ‚Konstruktion des Ästhetischen‘. Durch diese wird die ‚gesellschaftliche Theorie‘, die die ‚Philosophie der neuen Musik‘ – wie die ‚Dialektik der Aufklärung‘ – ist, in bestimmter Weise überschritten.

In der philosophischen Konstruktion der ‚Idee der Werke und ihres Zusammenhangs‘, in der Adorno die Entfaltung der Wahrheit in der Musik an den beiden Phänomengruppen, die durch Schönberg und Strawinsky vertreten sind, zur Darstellung bringt, bestimmt er Kunstwerke als Gestalten der Erkenntnis.<sup>64</sup> Dadurch rückt er die Wahrheit in eine Konstellation, in der das Transzendente nicht nur im Denken aufscheint, sondern in den *realen, materialen* Werken als Widerschein der Versöhnung gegeben ist. Wenn, wie zu sehen sein wird, die Werke Erkenntnisgestalten der *vollendeten Negativität* sind, wenn sie darin gleichsam zur „Spiegelschrift ihres Gegenteils“ zusammenschießen, so sind sie dem „Bannkreis des Daseins“ um jenes „Winzige“ entrückt, um das Denken sich zu verrücken sucht. Diese Ver-rückung, von Adorno auch „Versetzung“ genannt,

<sup>64</sup> Vgl. Philosophie der neuen Musik, 118ff. Schon in seinem ersten Brief an Krenek (1929) spricht Adorno davon, daß er jeder legitimen Kunst den „Charakter von Erkenntnis“ zumesse. Dabei sei die Erkenntnis bestimmt durch die „geschichtliche Aktualität“. Diese wiederum ist „innergeschichtlich“ gebunden an den fortgeschrittensten Stand des musikalischen Materials, das in der Komposition seine Ausformung findet. Adorno/Krenek, Briefwechsel (s. Anm. 51) 12ff.

realisieren die „authentischen Werke“: Das Transzendente ist ihnen durch die „Konfiguration“ der *Form* vermittelt, in der zugleich die geschichtlich-gesellschaftliche Wahrheit vermittelt ist: „Die Kunstwerke sagen, was mehr ist als das Seiende, einzig, indem sie zur Konstellation bringen, wie es ist.“<sup>65</sup> Und: „Das Nichtseiende ist ihnen vermittelt durch die Bruchstücke des Seienden, die sich zur apparition versammeln. Nicht ist es an der Kunst, durch ihre Existenz darüber zu *entscheiden*, ob jenes erscheinende Nichtseiende als Erscheinendes doch existiert oder im Schein verharret. Die Kunstwerke haben ihre Autorität daran, daß sie zur Reflexion nötigen.“<sup>66</sup>

Was die ‚Ästhetische Theorie‘ auf diese Weise ausspricht, leistet die ‚Philosophie der neuen Musik‘ im Vollzug ihres Gedankenganges. Indem Adorno an die innere Form der Werke sowohl die Erkenntnis der objektiven gesellschaftlichen Antinomien als auch die Negation dieser Widersprüche bindet, gewinnen die Werke notwendig den Charakter des Zeigens auf ein Anderes. Dieses ist ihnen dergestalt vermittelt, daß es ihnen zugleich innewohnt und entzogen bleibt. Es ist in ihnen, sofern es in der Konfiguration der *Form* aufscheint. Es bleibt ihnen entzogen, weil es in der *materialen* Vermitteltheit als das ganz Andere nicht aufgeht. Von hier aus ist es nur noch ein Schritt bis hin zu der Aussage in der ‚Ästhetischen Theorie‘, die vom „erscheinenden Nichtseienden“ spricht. Die „Konstruktion des Ästhetischen“, die Adorno gewinnt, indem er die „Idee der Werke und ihres Zusammenhangs“ entwickelt, ist eine „Stellung des Gedankens zur Objektivität“,<sup>67</sup> sofern sie ihren Gegenstand in eine Konstellation von Wahrheit bringt, deren „Figur“ bereits eine Aussage über die Wirklichkeit ist. Die Dimension des Metaphysischen, die in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ aufschien, gewinnt ihre andere Perspektive dadurch, daß sie der Dimension der endlichen geschichtlichen Welt vermittelt ist: Das Nichtseiende erscheint in den konkreten *materialen* Gestalten der Musik; sie können jedoch nicht darüber entscheiden, ob es als Erscheinendes wirklich existiert oder nicht. Ein *Mehr* an Erkenntnis ist auch der philosophischen Reflexion nicht möglich, die im „Wahrheitsgehalt“ der Werke mit der Kunst „konvergiert“ oder in ihr „erlischt“. „Die Bahn dorthin ist die der reflektierten Immanenz der Werke.“<sup>68</sup> In dem Bemühen, das „Rätsel“ zu entziffern, bringt die Philosophie das in der Kunst Erscheinende – das Aufgehende und sich Entziehende – in immer neue begriffliche Konstellationen; sie selbst aber bleibt *vor* dem, was ihr aufgeht.<sup>69</sup> In diesem Nicht-Ablassen, an dem sie selbst zerbrennt, hält sie die

<sup>65</sup> Ästhetische Theorie, 200f.

<sup>66</sup> Ebd. 129 (Hervorhebung von mir). Es ist zu vermuten, daß Adorno das „erscheinende Nichtseiende“ als an sich seiend denkt. Er fragt, „woher“ die Kunstwerke, als „Figuren des Seienden und unfähig, Nichtseiendes ins Dasein zu zitieren, dessen überwältigendes Bild werden könnten, wäre nicht doch das Nichtseiende an sich selber“ (ebd.).

<sup>67</sup> Vgl. Anm. 15.

<sup>68</sup> Ästhetische Theorie, 507.

<sup>69</sup> „Das Absolute jedoch, wie es der Metaphysik vorschwebt, wäre das Nichtidentische, das erst hervorträte, nachdem der Identitätszwang zerging.“ (Negative Dialektik, 396) Diesem Zwang unterliegt auch die negative Dialektik, weil sie nicht ohne identifizierende Akte auskommt. Indem sie diesen Akt nicht auf das Absolute anwendet, rettet sie das Nichtidentische, sofern sie es in seiner Möglichkeit



Möglichkeit der „Rettung des Hoffnungslosen“ fest – wie das Kunstwerk, wie authentische Musik. Eben darum hat gerade das untergehende Werk, dessen Form ästhetisch zerstört, das nur noch „Fragment“ ist, eine unabweisbare Dignität: Wie kein anderes bringt es das Leiden der Menschen – das Nichtidentische – zum Ausdruck und in Konstellation zum Nichtidentischen des Transzendenten. Das ist im folgenden zu verdeutlichen.

Der Sprache des musikalischen Werkes, die von der „meinenden“ Sprache verschieden ist, spricht Adorno einen theologischen Aspekt zu: „Was sie sagt, ist in der Aussage bestimmt und verborgen. Ihre Idee ist die des göttlichen Namens.“ Die Vermittlung der Sprache der Musik entfaltet sich „nach anderem Gesetz als dem der meinenden Sprache: nicht in aufeinander verwiesenen Bedeutungen, sondern in deren tödlicher Absorption durch einen Zusammenhang, der erst die Bedeutung errettet . . . Musik bricht ihre versprengten Intentionen aus deren eigener Kraft und läßt sie zusammentreten zur Konfiguration des Namens.“<sup>70</sup>

Die Sprache der Musik ist durch das musikalische Material vermittelt, das für Adorno kein „reines Naturmaterial“ ist, sondern „sedimentierter Geist“, in den „Gesellschaftliches“ eingegangen ist.<sup>71</sup> Als so bestimmtes geschichtliches Material ist es in permanenter Veränderung begriffen dadurch, daß es durch den Komponisten, durch die Epochen hindurch, in den Werken je anders gestaltet wird. Erst im Werk wird es zur Sprache, findet es durch die Form seinen „Laut“, seinen Ausdruck, vermag es die „Konfiguration“ des Namens zu bilden, was bedeutet, daß das Andere gleichsam in ihm anwesend ist: „versprengte Intention“, die die aufeinander verwiesenen Bedeutungen der „meinenden“ Sprache tödlich absorbiert. Mit der „Gewalt der Explosion“ geschieht dies in denjenigen Werken des atonalen und zwölftontechnischen Expressionismus, in denen die geschlossene Form der Tradition endgültig zerbricht.<sup>72</sup>

Dem Zerbrechen der Form in Schönbergs atonaler Phase, in der sich der Ausdruck in einer neuen fragmentarischen Gestalt gleichsam absolut setzt – Musik stellt das Leiden des Menschen nicht mehr harmonisch geglättet dar, sondern schreit es „unverklärt“ aus sich heraus<sup>73</sup> –, folgen in der mittleren Phase noch einmal geschlossene Formen. Sie müssen aus ästhetischen Gründen wieder angestrebt werden, wofür die Zwölftontechnik neue Möglichkeiten bereitstellt.<sup>74</sup> Die authentischen Werke dieser Phase (von Webern am konsequentesten realisiert)

---

festhält: Sie „vertritt in der innersten Zelle des Gedankens, was nicht seinesgleichen ist“ (ebd. 398). – Kaiser (s. Anm. 5, 166) sagt, daß Adornos Denken letztlich die Unmöglichkeit des Denkens reflektiere, nicht die Gegenstände. Müller-Strömsdörfer (s. Anm. 42) spricht von einem „Verbrennungsprozeß des Denkens durch das Denken selber“ (105).

<sup>70</sup> Adorno, Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren, in: Jahresring 56/57, 96–109, Zitate 97 und 99.

<sup>71</sup> Vgl. Philosophie der neuen Musik, 38ff.

<sup>72</sup> Vgl. ebd. 121. Adorno spricht von der „Rebellion der Musik gegen ihren Sinn“, davon, „daß Musik sich als Widerpart der Wortsprache erweist, indem sie gerade als sinnlose zu reden vermag“.

<sup>73</sup> Ebd. 46f.: „Was die radikale Musik erkennt, ist das unverklärte Leid des Menschen.“

<sup>74</sup> Vgl. ebd. 55–71.

gleichen sich in ihrer *integralen* geschlossenen Form<sup>75</sup> dem undurchdringlichen System – der „Wesensstruktur“ – der Gesellschaft an, dem also, wogegen sie in ihrer Intention stehen. Sie verschließen die einmal erkannte und zum Ausdruck gebrachte Wahrheit – das Leiden – in ihrer hermetisch abgedichteten „technischen“ Gestalt. Es scheint, als verträten sie das Hoffnungslose nicht mehr, geschweige denn seine Rettung. In seinen Spätwerken versucht Schönberg noch einmal, „Ausdruckstypen“ auszukomponieren; er sagt der geschlossenen Form ab. Die Intention der Musik, dem Leiden des Menschen zum Ausdruck zu verhelfen, setzt sich noch einmal durch. Ästhetisch mißlingen diese Werke wie jene „integralen“, technischen. Sie sind Fragmente, „zerrüttete“ Werke, die ihren „Hohlraum“ dem „gesellschaftlich Möglichen“ überlassen.<sup>76</sup> Das wird an der *Form* und am *Ausdruck* für Adorno ablesbar. – Doch was ist gesellschaftlich möglich?

Im Prozeß des Zerfalls der Werke, der sich etwa seit Beethoven anbahnte und spätestens bei Mahler sichtbar wird, nimmt die neue Musik „den Widerspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewußtsein und in die eigene Gestalt auf . . . Schon die traditionelle Kunst erkennt um so mehr, je tiefer sie die Widersprüche ihrer eigenen Materie ausprägt und damit Zeugnis ablegt von den Widersprüchen der Welt, in der sie steht. Ihre Tiefe ist die des Urteils über das Schlechte.“ Adorno spricht der Musik nicht nur die Erkenntnis der Realität zu, sondern er setzt sie darüber hinaus in den Stand der Richter:in: „Wodurch sie aber, als erkennende, richtet, ist die ästhetische Form.“<sup>77</sup>

Die neue Musik drängt noch hierüber hinaus. Im Zerfall ihrer Form legt sie „das kahle Urgestein ihrer Urteilkategorien – der Form – frei. Sie wirft die Würde des Richters von sich und tritt in den Stand der Klage zurück, die einzig von der Wirklichkeit versöhnt werden kann“<sup>78</sup> – einer Wirklichkeit allerdings, welche die Idee der Humanität realisiert haben muß, die aus der unmenschlich gewordenen Kunst entwich: „Die Unmenschlichkeit der Kunst muß die der Welt überbieten um des Menschlichen willen.“<sup>79</sup> Als unversöhnter Widerspruch ihrer selbst, den ihre zerbrochene Gestalt dokumentiert, stellt sie den Widerspruch des Allgemeinen dar: „Im Akt der Erkenntnis, den Kunst vollzieht, vertritt ihre Form Kritik am Widerspruch dadurch, daß sie auf die Möglichkeit seiner Versöhnung weist und damit auf das Kontingente, Überwindbare, Nichtabsolute am Widerspruch.“<sup>80</sup>

Ist es ihre *Form*, durch die Musik den Widerspruch erkennt und verurteilt, gegen den sie „Einspruch“ erhebt und dessen mögliche Versöhnung sie – ihre Intention vollendend – anzeigt, so weist ihr *Ausdruck*, im Gestus der Klage, noch in anderer Weise auf Versöhnung. Adornos Argumentation zufolge ist der Ausdruck der neuen Musik nicht mehr bestimmt vom Sinn der „meinenden“ Sprache, der die geschlossenen Werke der Tradition letztlich nachgebildet sind. Da sich der Sinn

<sup>75</sup> Ebd. 71: „Das integrale Kunstwerk ist das absolut widersinnige.“

<sup>76</sup> Vgl. ebd. 113–120.

<sup>77</sup> Ebd. 118f.

<sup>78</sup> Ebd. 119.

<sup>79</sup> Ebd. 125.

<sup>80</sup> Ebd. 119.

dieser Sprache, wie die Entwicklung der Musik zeigt, in „Sinn“-leere (Zerstörung der Bedeutungszusammenhänge der tonalen Sprache), damit aber ins *Sinnlose* verwandelt hat, wird der Ausdruck von Musik zur Sprache des Sinnlosen. Er ist der Sprache des Menschen in nichts mehr gleich. Das bedeutet zum einen: Musik und Menschen sind radikal einander entfremdet; und zum anderen: der Ausdruck des Sinnlosen muß einen Sinn enthalten, der außerhalb der „meinenden“ Sprache liegt.

Welcher Sinn hier verbleibt, soll aus den nachfolgenden Sätzen entziffert werden, die ich einzeln interpretiere.<sup>81</sup> „Subjektivität, Träger des Ausdrucks in der traditionellen Musik, ist nicht deren letztes Substrat – so wenig wie das ‚Subjekt‘, Substrat aller Kunst bis heute, schon der Mensch ist.“ Die sinnlose Sprache wäre demnach Ausdruck von etwas, das nicht das geschichtliche Subjekt Mensch ist. Sie gewinnt den Aspekt des Verweisens auf ein Anderes, denn: „Wie das Ende, so greift der Ursprung der Musik übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus.“ Ursprung und Ende der Musik, deren Beziehung aufeinander den Geschichtsprozeß gleichsam zum Kreis zusammenschließt,<sup>82</sup> weisen über die geschichtliche Welt hinaus. Das Hinausgreifen ist für Adorno *gestischer* Art und dem Weinen verwandt: „Es ist die Geste des Lösens . . . Musik und Weinen öffnen die Lippen und geben den angehaltenen Menschen los. Die Sentimentalität der unteren Musik erinnert in *verzerrter* Gestalt, was die obere Musik in der *wahren* am Rande des Wahnsinns gerade eben zu entwerfen vermag: Versöhnung.“ Die Klage der Musik spricht für den Menschen, sie scheint ihn von sich und seiner Geschichte zu befreien. Darin entwirft sie zugleich Versöhnung. Der anschließende Satz verändert das Bild, er nimmt den Menschen selbst hinein und läßt ihn als Entfremdeten in Beziehung treten zur Musik: „Der Mensch, der sich verströmen läßt im Weinen und einer Musik, die in nichts mehr ihm gleich ist, läßt zugleich den Strom dessen in sich zurückfluten, was nicht er selber ist . . .“ Der Mensch überläßt sich der Musik, deren Sprache er nicht mehr versteht. Versteht er aber das, was in ihn zurückflutet und was nicht er selbst ist? Und was ist dieses Zurückflutende?

Der doppelte Sinn dieser Sprache scheint es zu sein, Entfremdung, Leiden zum Ausdruck zu bringen und zugleich das transzendente Gegenbild aufscheinen zu lassen. Denkbar wäre, daß die Sprache der neuen Musik, die nicht mehr der „meinenden“ Sprache nachgebildet ist, sondern deren aufeinander verwiesene Bedeutungen aufgezehrt hat, zusammenträte zur Konfiguration des göttlichen Namens<sup>83</sup> und ihn in eine Beziehung zum Menschen brächte.

Fassen wir die hier nachgezeichneten Aussagen Adornos zusammen, so ergibt sich, daß in der zerstörten konkreten Gestalt des musikalischen Kunstwerks die „vollendete Negativität“ der geschichtlichen Welt zu begriffloser Darstellung gelangt und zugleich Versöhnung – Rettung – entworfen wird. Das erinnert an das Bild von der Spiegelschrift, in der die ins Auge gefaßte vollendete Negativität zusammenschießt zu ihrem unlesbaren Gegenteil. Während die Schrift aufblitzt

<sup>81</sup> Die folgenden Zitate ebd. 122 (Hervorhebungen von mir).

<sup>82</sup> Vgl. auch den analogen Prozeß, der in der „Dialektik der Aufklärung“ beschrieben wird.

<sup>83</sup> Vgl. Anm. 70.

und vergeht, liegt im Ausdruck der Musik die Geste des Zurückkehrens, mit der sie in die „entfremdete Wirklichkeit“ eingeht.<sup>84</sup> Die *Form* der Musik, die den Widerspruch erkennt, verurteilt und auf die Möglichkeit seiner Überwindung weist, und der *Ausdruck*, der Versöhnung aufscheinen läßt, bilden das Ganze des Werkes auch dann, wenn dieses kein ganzes mehr ist. So wird das geschichtlich „Nichtseiende“ in die Konfiguration der Werke eingerückt. In der sinnlos gewordenen Sprache der neuen Musik tritt die sprachlose geschichtliche Wahrheit – das Nichtidentische – in Konstellation zum Sprachlosen des Transzendenten.

Indem Adorno bildhaft den Menschen in eine kommunikative Beziehung zur Musik setzt, die seiner Theorie zufolge in der Realität gerade *nicht* besteht, verleiht er der Musik der Wiener Schule zur historischen Stunde des Zerbrechens der traditionellen Musik, aus der sie erwuchs, ein antizipierendes, utopisches Moment. Die Sprache der neuen Musik, die ihr geschichtliches Substrat abgeworfen hat, bezeichnet im Hinausgreifen über Ursprung und Ende der Geschichte eine Grenze, nicht nur der Kunst, sondern der gesamten Geschichte. Sie bedeutet Ende und möglichen Anfang: Musik verweist auf einen Menschen, der noch nicht ist, aber werden kann. Wie das Bild zu verstehen gibt, befreit sie ihn, und zwar aus der Teleologie ihres Materials; so wächst ihm aus seiner eigenen Geschichte, die in das Material einging, die Möglichkeit der Veränderung zu.<sup>85</sup>

Diese Möglichkeit entwirft Strawinskys Musik nicht. Denn sie überläßt sich nicht der „qualvollen Selbstbewegung der Sache“, der Dialektik des Materials, sondern greift auf archaische, mythische Stoffe zurück, die Strawinsky in frei gesetzten, nicht am geschichtlich aktuellen Entwicklungsstand des Materials orientierten Formen verarbeitet.<sup>86</sup> Die Werke von Strawinsky heben das Subjekt als „Liquidiertes“, als Totes in sich auf. Sie weisen nicht von sich aus über die geschichtliche Welt hinaus: Strawinskys Musik ist die „erscheinende negative Wahrheit selbst“, die „keine Transzendenz“ kennt.<sup>87</sup> Eben darin ist sie ihrerseits geschichtlich authentische Musik.<sup>88</sup>

Das antizipierende, utopische Moment der neuen Musik, das die „Idee der Humanität“, das Erbe der Philosophie rettet, indem es sie bilderlos werden läßt, ist doppeldeutig. Wenn es auf die reale Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit bezogen ist, dann ist die Realisierung der Versöhnung, die „Rettung des Hoffnungslosen“, vorzustellen als Befreiung des Menschen von Zwang, Entfremdung – von Leiden. Dazu bedürfte es einer veränderten Gesellschaft, die erst herbeigeführt werden müßte: In der „Chiffre des Leidens“ ruft Musik zu dieser

<sup>84</sup> Philosophie der neuen Musik, 122.

<sup>85</sup> Auch hier ist die Analogie zur „Dialektik der Aufklärung“ deutlich: Wächst dort dem Denken in der Besinnung auf sich selbst und seine Geschichte die Möglichkeit der Selbsterkenntnis und Bewußtseinsänderung zu, so geschieht dasselbe begrifflos im musikalischen Material, das sich in den Kunstwerken je und je zu einer Gestalt der Erkenntnis formt.

<sup>86</sup> Vgl. den Strawinsky-Aufsatz in: Philosophie der neuen Musik.

<sup>87</sup> Adorno, Strawinsky. Ein dialektisches Bild, in: Quasi una fantasia (1963) 201–241, Zitate 207 und 214.

<sup>88</sup> Vgl. Philosophie der neuen Musik, bes. 192–196.

Veränderung auf.<sup>89</sup> Darin hat das Motiv der Rettung nach wie vor eine eminent *gesellschaftskritische Funktion*, wie die „unnachgiebige Theorie“ der ‚Dialektik der Aufklärung‘ sie hat. Andererseits scheint Adorno den so zu interpretierenden Entwurf des Utopischen gleichsam auszustreichen, indem er Versöhnung um einen Pol konzentriert, der außerhalb von Ursprung und Ende der Musik, d. h. außerhalb der Geschichte, liegt. Dies würde bedeuten, daß Versöhnung nicht als innerweltliche gedacht werden kann.<sup>90</sup> Unter dieser Perspektive gewinnt die bildhaft dargestellte Beziehung zwischen Musik und Mensch den Sinn, daß der Mensch in der *ästhetischen Erfahrung* von Musik in einen Bezug zum Transzendenten einzutreten vermag, das das ganz Andere, Unbedingte, aber Unerkennbare ist: aufgehendes und sich entziehendes Licht. Solche Erfahrung, die im „Glück“ „das Innere der Gegenstände als diesen zugleich Entrücktes“ gewährt,<sup>91</sup> ist *negative* metaphysische Erfahrung: Sie ist „vergebliches Warten“ und „verbürgt nicht, worauf die Erwartung geht“. Dennoch: Diese Erfahrung stärkt das Ich, „das als Erschüttertes der eigenen Beschränktheit und Endlichkeit innewird“; sie „ist konträr zur Schwächung des Ichs, welche die Kulturindustrie betreibt“.<sup>93</sup>

Darin, daß sie dem Menschen die Erfahrung des Transzendenten ermöglicht,

<sup>89</sup> Vgl. K. Oppens, Zu den musikalischen Schriften Theodor W. Adornos, in: Über Theodor W. Adorno (1970) 7–27, hier 10.

<sup>90</sup> Bereits die frühe Wozzeck-Interpretation (s. Anm. 20) läßt beide Möglichkeiten der Deutung zu, wenngleich Adornos eigene Interpretation eher eine gesellschaftskritische Intention erkennen läßt. Siehe dazu Sziborsky, Adornos Musikphilosophie (s. Anm. 3) 88 ff. – Vgl. neuerdings auch H. Scheible, Die Kunst im Garten Gethsemane. Ästhetik zwischen Konstruktion und Theologie, in: Materialien (s. Anm. 2) 348–363. Scheible unterstellt Adorno die „Abwertung alles nur geschichtlichen Fortschritts vom Standpunkt eines Absoluten aus“ und vermutet, daß „auch Adornos Theorie der Gesellschaft von Anfang an nicht auf Veränderung der sozialen Realität hin angelegt war, sondern, wie die Ästhetik, in der Hoffnung auf eine doch noch erfolgende *Erlösung*, die dann nur als *religiöse* gedacht werden kann“ (ebd. 361). Hier wird die *Dialektik* zwischen Transzendenzbezug und auf Veränderung zielender Gesellschaftskritik nicht mehr gesehen. Eigentümlichkeit und Gewicht der Philosophie Adornos liegen gerade darin, daß in ihr Gesellschaftskritik und negative Metaphysik zueinander in Beziehung treten: Die Hoffnung auf Erlösung, auf Versöhnung, die selbst im Dunkel bleibt, enthält die ethische Forderung, das Leiden der Menschen zu vermindern. Dieses Postulat gilt für jeden Einzelnen, und damit zielt es auf gesellschaftliche Praxis und deren Veränderung.

<sup>91</sup> Vgl. Negative Dialektik, 365.

<sup>92</sup> Ebd. 366. Im weiteren heißt es: „Je weniger am Leben mehr bleibt, desto verlockender fürs Bewußtsein, die kargen und jähren Reste des Lebendigen fürs erscheinende Absolute zu nehmen. Gleichwohl könnte nichts als wahrhaft Lebendiges erfahren werden, was nicht auch ein dem Leben Transzendentes verheiße; darüber führt keine Anstrengung des Begriffs hinaus. Es ist und ist nicht.“ Zum Paradox der metaphysischen Erfahrung vgl. auch Sziborsky, Agnostizismus (s. Anm. 1) 82–86.

<sup>93</sup> Ästhetische Theorie, 364. – Hier drängt sich freilich die Frage auf, wie der verstümmelte, erfahrungsunfähig gewordene Mensch wieder fähig werden soll zu einer Erfahrung, die trotz ihres versagenden Charakters das Individuum zu stärken vermag. Eine Antwort versucht Adorno in seinen pädagogischen Aussagen, insbesondere in den 1957 veröffentlichten Skizzen: Zur Musikpädagogik (in: Dissonanzen [s. Anm. 21] 102–119) und – in allgemeinerem Sinne – in den Gesprächen und Aufsätzen des Sammelbandes: Erziehung zur Mündigkeit (1970 u. ö.). Es geht Adorno um eine *Erziehung zur Erfahrung*, in der die jungen Menschen „der Möglichkeit dessen innewerden, was mehr ist als die bloße Existenz, die sie führen, mehr als die Ordnung der Welt, auf die sie eingeschworen sind“ (Dissonanzen, 102).

erreicht die neue Musik ihr Äußerstes. „Ihre Zeichen erhellen die sinnlose Welt.“ Sie selbst aber opfert sich dem auf: „Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen . . . Sie verhält ungehört, ohne Echo. Schießt um die gehörte Musik die Zeit zum strahlenden Kristall zusammen, so fällt die ungehörte in die leere Zeit gleich einer verderblichen Kugel. Auf diese letzte Erfahrung hin, die mechanische Musik stündlich durchmacht, ist die neue spontan angelegt, auf das absolute Vergessensein.“<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Philosophie der neuen Musik, 126.