

*Was von dem was ich schreibe übrigbleibt ist meinem
Wissen wie meiner Macht entzogen, aber auf eines
erhebe ich Anspruch: daß ich die Sprache der Musik so
verstehe wie die Helden in Märchen die Sprache der
Vögel verstehen.* Adorno

Gedanken, die mit Taubenfüßen kommen,
lenken die Welt. Nietzsche

Für

Sonja,

Noah

&

Dem Andenken

Unserer

Engel

INHALT:

Vorbemerkung	5
1. Prolegomena	15
1.1 Anfang bei Alban Berg	15
1.1.1 Lehrer und Schüler	15
1.1.2 Exkurs: Kracauers Künstler	17
1.1.3 Wozzeck, Wahl und Wahrheit	25
1.1.4 Der kritische Komponist	29
1.1.5 Das Unausdenkbare	39
1.2 Ästhetik im Anbruch (1919-1929)	42
1.2.1 Abituriums-Aufsatz	42
1.2.2 Expressionismus	47
1.2.3 Konzertkritiken	56
1.2.4 Anbruch-Aufsätze	68
2. <i>Der große Pan ist tot</i>	74
Entfremdetes Hauptwerk	74
(Anstelle der ungeschriebenen Vorrede)	76
<i>MOTIVE</i>	79
<i>REAKTION UND FORTSCHRITT</i>	84
<i>KRITIK DES MUSIKANTEN</i>	96
<i>KONTROVERSE</i>	99
<i>Arbeitsprobleme des Komponisten (mit Krenek)</i>	99
<i>Kontroverse über Heiterkeit (mit Stuckenschmidt)</i>	102
<i>SITUATION DES KUNSTLIEDES</i>	105
<i>FIGUREN</i>	111
<i>Berg</i>	111
<i>Webern</i>	123
<i>Krenek</i>	129
<i>Bartok</i>	131
<i>Ravel</i>	133
<i>ZUR NATURGESCHICHTE DES THEATERS</i>	134
<i>ZUR THEORIE DER REPRODUKTION</i>	136

<i>SCHÖNBERG</i>	140
<i>Der dialektische Komponist</i>	140
Zu einzelnen Werken	143
<i>Zur Zwölftontechnik</i>	147
<i>STRAWINSKI</i>	150
<i>SURREALISMUS DER MUSIK</i>	152
<i>HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN</i>	157
<i>ERNIEDRIGTE UND BELEIDIGTE</i>	158
<i>ZUR GESELLSCHAFTLICHEN LAGE DER</i>	
<i>MUSIK</i>	159
<i>LEICHTE MUSIK</i>	187
<i>NACHTMUSIK</i>	198
<i>SPÄTSTIL BEETHOVENS</i>	206
<i>SCHUBERT</i>	209
3 Epilegomena (1930-1937)	219
3.1 Grenzgänge	219
3.2 Noch einmal Ernst Krenek	224
3.2.1 Der rätselhafteste aller Komponisten	224
3.2.2 Zum Briefwechsel Adorno - Krenek	226
3.2.3 Kreneks Vorlesungen ÜBER NEUE MUSIK	241
3.2.4 <i>ZWEITE NACHTMUSIK</i>	257
3.3 Mahler zum Abschied	261
Literatur, Siglen	278
Abstract	281
Curriculum vitae	283

Vorbemerkung

Adornos Frühwerk hat bis heute nicht diejenige Beachtung gefunden, welche ihm, sowohl aufgrund seines sachlichen Gewichtes als auch seines Umfangs, eigentlich zukäme. Auch den Verfasser selbst hat erst die langjährige Beschäftigung mit dem Werk Adornos zu verstärktem Interesse und Verständnis für dessen Bedeutung geführt. Die vorliegende Arbeit entsprang daher der Intention, die Ausgangskonstellation des Adornoschen Denkens, insbesondere in Hinblick auf seine musikalische Erfahrung, zu rekonstruieren.

Was die zeitliche Abgrenzung betrifft, soll unter dem 'Frühwerk' mehr oder minder alles verstanden werden, was Adorno bis zu seiner Emigration schrieb; dieser Zeitraum ist weiters unterteilbar in (mindestens) zwei Phasen: die zweite ist die bekanntere, zumeist allein mit dem 'frühen Adorno' identifizierte, beginnend in Ansätzen ab 1928/29, spätestens voll 1931 ausgebildet, geprägt von dezidiert 'dialektischem' Selbstverständnis und der Aufnahme marxistischer Terminologie. Davor gibt es aber auch noch eine andere, mehr oder minder prä-marxistisch zu nennende, deren maßgebliche Orientierung zunächst vor allem an Siegfried Kracauer, und ab der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre zusehends auch an Walter Benjamin erfolgte; weiters durch die Lektüre der Frühwerke von Ernst Bloch und Georg Lukacs, nicht zuletzt aber auch Kierkegaards.

Eine inhaltliche Unterteilung könnte erfolgen in: a) Akademische Schriften (die Dissertation über Husserl und die zurückgezogene erste Habilitationsschrift, beide vorgelegt bei Hans Cornelius); b) die Habilitationsschrift über Kierkegaard, *KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN*; c) die 'musikalischen Schriften' (Kritiken, Rezensionen, Aufsätze und Abhandlungen) sowie evtl. d) diverse Aufsätze, teils bereits aus der späten Schul- oder frühen Studienzeit, v.a. literaturkritischen Inhalts¹. - Dem Umfang nach umfaßt das 'Frühwerk' die Bände 1 und 2 der Gesammelten Schriften vollständig, sowie den größten Teil der Bände 18 und 19, weiters jeweils mehrere Texte in den Bänden 16, 17 und 20, einen² in Bd. 14, sowie eine Anzahl kürzerer auch in den *NOTEN ZUR LITERATUR*.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich ausschließlich auf die Interpretation der frühen musikalisch-ästhetischen Schriften Adornos, sowie die Darstellung und Diskussion der Anfangsgestalt und Ursprungssituation seiner Philosophie der Musik, soweit sie sich aus jenen entnehmen läßt, unter Heranziehung des Briefwechsels, v.a. mit Berg und Krenek, sowie einzelner anderer Schriften.

Obwohl die (Wieder-) 'Entdeckung' der frühen und auch frühesten, v.a. auch musikalischen Schriften Adornos sogar noch vor deren vollständiger Edition im Rahmen der Gesamtausgabe, bereits Ende der 70er Jahre v.a. durch die Arbeiten von Lucia Sziborsky erfolgte, blieb die Aufmerk-

¹ Die z.T. noch deutlich unter dem Einfluß seines Gymnasial-Lehrers Reinhold Zickel stehen, der damit den ersten und als solcher durchaus bedeutsamen Gegenstand 'bestimmter Negation' für das eigenständige Denken des angehenden Philosophen bildete.

² Die bekannte Abhandlung über den *FETISCHCHARAKTER IN DER MUSIK*.

samkeit der Rezeption in der Folge doch weitestgehend beschränkt auf die Schriften der dreißiger Jahre, welche sich unschwer als ‘Vorstufen’ der späteren, bekanntgewordenen Gestalt seiner Theorie deuten ließen. Demgegenüber konnte die Terminologie und Gedankenführung der früheren, sofern sie überhaupt berücksichtigt wurde, nur als noch uneigentliche, unselbständige oder ‘unreife’ Jugend-Produktion erscheinen und somit vermeintlich ohne größere Bedenken übergangen werden.

Ganz anders soll in der vorliegenden Arbeit die These vertreten und belegt werden, daß bereits auch Adornos Schriften der 20er Jahre³ sowohl als vollgültiger Bestandteil seines Gesamtwerks (welches man, aus der historischen Distanz von vier Jahrzehnten zu deren spätesten, und acht zu den frühesten Texten, keineswegs mehr auf das, nicht minder als jedes andere kontingente und vorläufige, ‘letzte Wort’ etwa der *ÄSTHETISCHEN THEORIE* zu vereidigen haben wird), als auch als eine eigenständige, deutlich abgehobene Phase der Entwicklung und des ‘Denkwegs’ ihres Autors anzusehen sind.

Lohnender als wiederholte Exegesen des Allzubekanntenen erweist sich nämlich der Blick auf die früheste Produktion Adornos, zumal auch auf die zahlreichen musikalischen und literarischen Aufsätze. Die Vermutung, daß sich darin bereits Motive geltend machten, welche für die weitere Entwicklung seines Denkens in wenn auch verhüllter, aber nichts desto weniger nachdrücklicher Weise bestimmend bleiben sollten, ungeachtet der baldigen Distanzierung von ihrem teils noch ‘idealistischen’ Nährboden, läßt sich denn durch eingehendere Betrachtung bald bestätigen. So finden sich etwa in dem - im Anhang zu den *NOTEN ZUR LITERATUR* mitgeteilten - Text über *EXPRESSIVISMUS UND KÜNSTLERISCHE WAHRHAFTIGKEIT* bereits die Kerngedanken des Gesamtwerks, die bis in die *ÄSTHETISCHE THEORIE* in vielfältigsten Konstellationen weiterverfolgt und variiert werden sollten.

Das bedeutet aber nicht bloß eine historische Korrektur des Bildes von Werk und Autor, sondern eröffnet eine neue, alternative Lesart auch des Späteren, in dem Sinne nämlich, wie es Adorno selbst, in einer Nachbemerkung zur Neuausgabe des *KIERKEGAARD*, formulierte:

Was an einer Produktion die Chance hat zu dauern und was nicht, ist der Meinung und dem Willen des Urhebers entzogen. Maßt er sich die Entscheidung über Leben und Tod seiner Arbeiten an, so wird er an diesen schuldig; was etwa an ihnen taugt, ist eben das, was aus seinem personellen Verfügungsbereich sich abgelöst hat. Soviel Unzulängliches an dem einst Geschriebenen ihn später stört, es mag dafür auch die Möglichkeiten enthalten, die er in seiner Entwicklung nicht einlöste und die ihm selber gar nicht offenbar sind. (K 294)

Während Rolf Tiedemann in Adornos (philosophischen) Frühschriften “gewiß nur erst ein Versprechen” sah, “wie denn doch eines, das der Autor durch sein späteres Werk eingelöst hat”⁴, so dürfte es hinsichtlich der musikalischen nicht eindeutig feststehen, ob die späteren Werke wirklich (in allem) die Einlösung von deren ‘Versprechen’ gebracht, oder es womöglich - wenn auch keineswegs gebrochen - als versiegeltes Vermächtnis der Nachwelt übermittelt und zur Enträtselung aufgegeben

³ Mit Ausnahme der Dissertation und weiter Teile der ersten Habilitationsschrift.

⁴ Editorische Nachbemerkung, GS 1/384

haben. Wenn schon die (gewiß hinterfragbare) Auffassung, daß Adorno sich, vor allem in seinem Spätwerk, zusehends in unlösbare Aporien verstrickt habe, die längste Zeit über zu einem Gemeinplatz der Literatur avanciert ist, dann müßte doch der Versuch immerhin lohnend erscheinen, von dem schmalen Grat zwischen Scheitern und Vergessenheit, auf welchem sich die Kritische Theorie einstweilen noch hält, einige Schritte zurückzusteigen, um vielleicht zu einer außer Acht gelassenen Abzweigung zu gelangen, sodaß es die Dialektik am Ende doch noch mit der Echternacher Springprozession zu halten vermöchte: zwei Schritte zurück, aber drei nach vorn.⁵

Insgesamt zeigt es sich im Falle Adornos vor allem geboten, auf die Texte selbst zurückzugehen und ihnen zu folgen, 'wohin sie von sich aus woll(t)en'; nämlich in einer Situation, da der Paraphrasenschwung der anwachsenden Sekundärliteratur die Originalgestalt der adornoschen Gedanken bereits zu überwuchern und unkenntlich zu machen droht⁶. Die Reduktion der Texte nämlich auf bloße einzelne Begriffe und Wendungen verfehlt deren Gehalt.⁷ Wenn, nach Adornos eigener Auffassung, die Wahrheit sowohl in der Musik wie auch in philosophischer Rede allein in deren kleinsten Zügen geborgen liegt, dann wird zu jenen doch nur vorzudringen sein durch die labyrinthische Extension des sie umgebenden, tragenden Sprachbaues.

Adorno hat freilich - u.a. durch seine spätere Veröffentlichungspolitik - selbst nicht zum wenigsten dazu beigetragen, die anfängliche Gestalt seiner Philosophie und die Herkunft ihrer Motive zu verschleiern. Sie lassen sich aber einigermaßen deutlich rekonstruieren aus den mittlerweile zugänglichen Texten sowie verstreuten Hinweisen, wie sie etwa in den Briefwechseln mit Alban Berg und Ernst Krenek vorliegen, denen deshalb hier auch jeweils eigene Abschnitte gewidmet wurden.

Ohne die später verschwiegenen, bzw. umgedeuteten, teilweise auch, aber selten ganz fallengelassenen Voraussetzungen der (aller)frühesten Texte (gerade auch in der Abhängigkeit von Autoren und Positionen, die man retrospektiv wenig mit ihm assoziieren würde) bleibt aber Adorno (auch der spätere) eigentlich überhaupt miß-, ja unverständlich. - Es gilt nur, sich nicht einschüchtern und irremachen zu lassen von seiner eigenen späteren, zuweilen schroffen Selbstkritik, die das Bild verzerrt, die Bedeutung des Frühen herunterspielt. (Was fraglos das Recht der Person und Konsequenz seiner Entwicklung war, darf keineswegs das Apriori seiner Interpretation bilden, zumal auch für ihn selbst gelten muß, was er oft genug in bezug auf andere betonte: daß kaum je ein Autor gehalten gewesen sei, sich adäquat selbst zu verstehen. Solche konstitutive hermeneutische Distanz - die Verpflichtung, den Autor, um ihn überhaupt verstehen zu können, besser verstehen zu müssen als er sich selbst - ist selbstredend nicht zu verwechseln mit der, ebenfalls von ihm registrierten, allzeit

⁵ Vgl. *Minima Moralia*, 107

⁶ Es wollte hier erst gar nicht versucht werden, dieses Dickicht auszulichten, sondern es vielmehr möglichst weiträumig zu umgehen.

⁷ Den Eiligen wird Adornos Vermächtnis freilich nichts zu bieten haben als den befremdlichen Anblick der eingestürzten Fassade ehemaliger Popularität, welche gewiß ebenso auf einem Mißverständnis beruhte wie, nach seiner Einschätzung etwa der zeitgenössische Erfolg der Dreigroschenoper.

unbegründeten Arroganz der Spätergeborenen, die vor ihm nichts voraus haben als eben dies, welche oft genug die Reaktionen auf sein Werk bestimmt.) - Sein Bestreben, *das jeweils ihm erreichbare Resultat dessen zu geben, was er denke, nicht den Prozeß, der es dahin brachte*⁸, kollidiert eigentümlich mit dem besseren dialektischen Bewußtsein, daß eigentlich auch diese keine, oder nur vorläufig seien und es daher insgesamt auf sie weniger ankommen könnte als auf den Weg - den gesamten Weg, den vielleicht erst die Heutigen vollständig ins Auge zu fassen beginnen können.⁹

Unter den, sowohl unter chronologischen wie sachlichen Gesichtspunkten, zur Einbeziehung in den Raum der Untersuchung in Frage kommenden Texten und Themenkomplexen wurde zumindest einer weitestgehend ausgespart: nämlich der Aspekt, die Theorie der 'Kulturindustrie': zum einen, da der Begriff in den Schriften des fraglichen Zeitraums noch nicht (explizit) vorkommt (der Sache nach freilich wohl); zum anderen, da dies vom Verf. in einer späteren Arbeit eigens zu behandeln geplant ist, und überdies bereits eine umfängliche und hervorragende Rekonstruktion ihrer Entwicklung in einer Studie von Heinz Steinert vorliegt.¹⁰ (Allerdings finden sich hier, bei Gelegenheit von Fragen der musikalischen Reproduktion und 'Leichten' Musik auch bereits manche Vorgriffe darauf.) - Ebenso wurde die - thematisch ohnehin eng mit dem vorigen zusammenhängende - Auseinandersetzung mit Walter Benjamin aufgeschoben, auch wo sie bereits teilweise in den relevanten Zeitraum fällt.¹¹ - Verzichtet wird auch auf umfängliche Nachweise von Parallelstellen etwa aus der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*, welche zu den Formulierungen in Adornos früheren Texten gewiß in reicher Zahl zu finden wären; nicht zuletzt aus der Absicht, diese, die frühen, einmal primär für sich sprechen zu lassen; dann, weil eine Analyse der Akzentverschiebungen, die sich darin abspielen, die genauere Berücksichtigung auch des jeweiligen Kontextes in der späteren Schrift erfordern würde, die hier aber einmal nicht zur Debatte steht. Ebenso bleibt die umfänglichere Rekonstruktion der Motivgeschichte (bei Lukacs, Bloch, Benjamin, Kracauer) einer weiteren, vom Verf. projektierten Untersuchung zu Adornos Frühwerk vorbehalten, in deren Zentrum weiters die (Re-) *KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN* bei Kierkegaard zu stehen hätte.

⁸ GS 17/210

⁹ Deshalb würde auch, entgegen seiner erklärten Abneigung, die Herstellung einer historisch-kritischen Ausgabe für die nicht allzu ferne Zukunft zu wünschen sein.

¹⁰ Vgl. Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie*. - Dort findet sich auch eine eingehende Diskussion von Adornos 'Jazztheorie', zu deren 'Rettung' d. Verf. bei Gelegenheit selbst noch manches beizutragen vorhat. Daß deren Gegenstand im Vorliegenden (weitgehend, bis auf einige gelegentliche Bemerkungen) ausgeklammert wurde, hat nicht nur mit dem Umfang und der Unabgeschlossenheit seiner Überlegungen zu tun, sondern läßt sich primär damit begründen, daß es sich bei Adornos Aufsatz *ÜBER JAZZ* aus dem Jahre 1936 um seine erste ganz in der Emigration entstandene Arbeit handelte, *das erste Ausführlichere, was der Autor, nach der Erstarrung der ersten Jahre unterm Faschismus, zustande brachte* (17/10). Ebenso fällt etwa der noch später entstandene *VERSUCH ÜBER WAGNER* außerhalb des gesteckten Rahmens.

¹¹ V.a. diejenige um dessen 'Kunstwerk'-Aufsatz, wozu ohnehin genug Literatur vorliegen dürfte, und wovon manches nicht weniger Bedeutsame lange Zeit zu Unrecht überschattet wurde.

Der mit der Sache Vertraute wird gewiß auch das Fehlen eines gesonderten Eingehens auf die Musikphilosophie von Ernst Bloch bemerken und bemängeln können, dem der junge Adorno gewiß so manches, darunter die Inspiration zu dem bedeutenden Schubert-Aufsatz von 1928, verdankte, in dessen *GEIST DER UTOPIE*, den er als 17jähriger las, die Musik doch breitesten Raum einnahm. Es ist dies hier zunächst auch nur zu rechtfertigen und zu begründen damit, daß die Fortsetzung der Studien des Verfassers über den 'jungen Adorno' ein entsprechendes Kapitel selbstverständlich enthalten und darin auch das in bezug auf das Musikalische Relevante nachliefern werde. Da jedoch - was an dieser Stelle freilich auch nur erst thesenhaft behauptet und nicht belegt werden kann - der 'Einfluß' des Blochschen Vorwurfes sich insgesamt keineswegs so groß ausnehmen dürfte wie man zunächst anzunehmen geneigt wäre, und aufgrund der auffälligen, weitgehenden Nicht-Erwähnung des Autors Bloch in den frühen Texten Adornos auch nur ex negativo, durch Identifikation impliziter Konvergenzen oder Absetzbewegungen nachgewiesen werden wird können, mag es letztlich kein Nachteil sein, wenn die Darstellung des adornoschen Frühwerks vorläufig wenigstens einmal für sich, ohne die Suggestion einer grundlegenden Abhängigkeit von dem anderen großen 'Musikphilosophen' der Moderne stehen bleibt. (Was den Grund der Distanznahme zu jenem betrifft, sei hier lediglich die Vermutung angeführt, daß die größere theoretische und praktische Kenntnis und Beherrschung musikalisch-technischer Sachverhalte und Zusammenhänge, gefördert noch durch die Nähe zum Schönbergkreis, namentlich die Schülerschaft bei Alban Berg, und damit auch die größere Affinität zur ästhetischen Moderne insgesamt, den Jüngeren dazu veranlaßte. Zu bedenken ist weiters die sehr kritische Haltung Siegfried Kracauers, der gewissermaßen der eigentliche, außerakademische philosophische Lehrmeister des jungen Adorno war, gegenüber Bloch.)¹² - Im übrigen findet sich auch die Frage der philosophischen Kontinuität oder Diskontinuität des adornoschen Musikdenkens zu den in der Geschichte der Disziplin vorliegenden Ansätzen insgesamt hier unberücksichtigt, zum einen wegen des Umfangs der Aufgabe, die eine eigene Untersuchung erfordern würde, zum anderen, weil sich bei Adorno selbst dazu nur sehr wenige ausdrückliche Anknüpfungspunkte ergeben, die einen historischen Rückgang unbedingt geboten scheinen lassen könnten. (In gewisser Hinsicht gehört Bloch auch vielleicht sogar eher ans Ende jener Tradition als an den Anfang des adornoschen Denkens, welches sich von jener grundlegend darin unterscheidet, daß es

¹² Außerdem verdichtete sich beim Verf. im Zuge seiner Arbeit der Eindruck, daß eine fruchtbare Erörterung der Blochschen Musikphilosophie mitunter erst nach derjenigen der Adornoschen stattfinden werde können - vielleicht auch im Sinne der von ihm selbst monierten Divergenz von historisch-soziologischen und metaphysisch-geschichtsphilosophischen Beziehungsreihen, nicht bloß der Musiken und Musiker, sondern wohl auch der musikalischen Philosophien (vgl. GdU 91ff.); sodaß die von ihm - sei es auch in der noch so problematischen und vergänglichen Einkleidung ihres rhetorischen Überschwangs - präsentierte Frage sich im Anschluß an die, wenn nicht abschlägige, so doch verweigerte Antwort Adornos doch wieder, immer noch und erst recht stellen mag, und die Fülle seiner Andeutungen endlich vor der Folie dessen, was beim Jüngeren davon verloren oder sonst nicht aufgegangen war, sich nach Spreu und Weizen für eine neue Aussaat sondern lassen wird können.

gegenüber allem Vorangegangenen den erst- und nahezu einmaligen Fall bildete, daß sowohl mit der vollen Kompetenz eines originären Komponisten und zugleich auf dem aktuell geschichtlich verfügbaren Niveau über, oder nicht eigentlich über, sondern von der Musik her philosophiert wurde.)

Schließlich sollte vor allem endlich dasjenige 'Werk' einmal überhaupt als solches erfaßt und herausgestellt werden, welches diese Phase - wenn auch bereits im Übergang in die dezidiert (materialistisch-)dialektische - der seinerzeitigen Absicht Adornos nach primär repräsentieren sollte, nämlich eben die geplante und auch praktisch in Angriff genommene, aber nicht mehr zustandegekommene Buchpublikation gesammelter (bzw. ausgewählter) Aufsätze, deren projektierte Inhalt nunmehr, seit der 2003 erschienenen Bildmonographie mit dem Faksimile des Typoskript-Blattes vom Herbst 1934 und dem - wie dort mitgeteilt, von Gretel Adorno stammenden - Titel *DER GROSSE PAN IST TOT*, bekannt geworden ist. Weshalb Adorno diesen Buchplan später nicht mehr aufgriff, ist unbekannt; es steht freilich zu vermuten, daß er inzwischen mit manchem, das er ursprünglich dafür vorgesehen hatte, nicht mehr zufrieden war und schließlich anstelle des Ganzen zunächst die *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*, als nunmehr repräsentativen Ausdruck seines ästhetischen Denkens, und später die diversen Sammlungen *neu gedruckter musikalischer Aufsätze* publizierte, worunter die *MOMENTS MUSICAUX* noch die größte Ähnlichkeit mit dem älteren Sammelwerk aufweisen, will sagen, daß dort etliche der bedeutendsten Texte aus den zwanziger und dreißiger Jahren (so der *SCHUBERT*-Aufsatz, *SPÄTSTIL BEETHOVENS*, *REAKTION UND FORTSCHRITT*, *DER DIALEKTISCHE KOMPONIST*, *NACHTMUSIK*) Aufnahme fanden. (Des weiteren darf erwähnenswert scheinen, daß Adorno, wie er in der Vorbemerkung zum besagten Band berichtet, selbst seit der Emigration von den meisten seiner frühen Texte keine Exemplare mehr besaß¹³. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß er manches schlicht übersehen oder vergessen hatte, das ihm selbst durchaus noch einer Neupublikation wert erschienen wäre.) Keineswegs darf die bloße Tatsache, daß ein Text, wie allerdings sehr viele der hier besprochenen, zu Lebzeiten des Autors nicht mehr aufgelegt wurde, als Indiz dafür genommen werden, ihn als irrelevant oder ungültig zu betrachten.¹⁴

Auch wenn er selbst mitunter das Wort dafür gebrauchte, handelt es sich bei Adornos musikalischen Schriften doch durchwegs nicht um 'Musikschiffstellerei' im üblichen Sinne (von der er sich wiederholt befreien zu wollen erklärte, so in den Briefen an Berg), sondern (in ihren exponiertesten Produkten) um *autonom philosophische Gebilde*: aber selbst noch die von bloßer Gelegenheit diktierten Arbeiten sind von philosophischer Relevanz, sei es auch nur, daß sich aus ihren terminologischen Reverenzen manche 'Einflüsse' und Momente in der Entwicklung des Denkens des jungen Adorno

¹³ Sie wurden gesammelt und *gerettet von Rudolf Komarnicki in Wien* (Vorrede zu *Moments musicaux*, GS 17/9), dem er dort seinen Dank aussprach.

¹⁴ Tatsächlich hat Adorno nur einzelne wenige Texte nachträglich ausdrücklich 'verworfen', was im übrigen nichts gegen deren dokumentarische Bedeutung besagt, wie v.a. im Falle des Aufsatzes über Reinhold Zickel (jetzt im Anhang zu GS 20.2).

ablesen lassen, für die es sonst aus diesem Zeitraum kaum Belege gibt. - Nur vor dem Hintergrund dieser - später mitunter verdrängten, aber nicht einfachhin überwundenen, sondern stets im Modus bestimmter Negation auch bewahrten - Motive läßt sich die erste Vollgestalt der adornoschen Philosophie (wie sie im Hauptwerk jener Periode, der Schrift über Kierkegaard mit dem Unter- und ursprünglichen Haupttitel einer *KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN* vorliegt), ja selbst die ganze weitere und spätere Ausformung seines Denkens erst angemessen verstehen.

Eine weitgehend chronologische Aufarbeitung der frühen Texte Adornos besorgten zwar bereits die erwähnten Studien von Lucia Sziborsky, deren Bedeutung für die ‘Entdeckung’ des frühen Adorno, zumal der frühen musikalischen Schriften (u.a. als “verborgene werkgeschichtliche Voraussetzungen” der *NEGATIVEN DIALEKTIK* und *Vorstufen der PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*, aber auch darüberhinaus: für die ‘Geburt’ seiner Philosophie als solcher aus dem Geiste der Musik, sehr hoch zu schätzen, wie auch ihre Ausgangsthese vorbehaltlos zu teilen ist:

“Seinen Anfang nimmt Adornos dialektisches Denken [...] bereits in den musikkritischen Schriften der Zwanziger Jahre. Diese sind zunächst getragen von einer subjektiven, höchst sensiblen Erfahrung der neuen Musik. Die *ästhetische Erfahrung*, die bei Adorno in die frühe Kindheit zurückreicht, wird zur Substanz und bewegenden Kraft eines von Anfang an auf das je ‘Konkrete’ bezogenen Philosophierens, das seine Gegenstände allererst aus dem Bereich der Musik gewinnt. Die zahlreichen musikkritischen und musiktheoretischen Schriften, die zwischen 1921 und 1933 erscheinen, sind dafür ein beredtes Zeugnis. [...] “Die Musik - so meine These - ist der Ursprungsort der materialistischen Dialektik Adornos. Sie bildet zugleich den Gegenstandsbereich, an dem sich philosophische Motive entwickeln [...].”¹⁵

Für die vorliegende Untersuchung sind allerdings diese, nach dem Eindruck Sziborskys “bis heute” (das war 1993; man muß nicht zwangsläufig davon ausgehen, daß sich die Lage seither entscheidend verändert habe) “vernachlässigten Zusammenhänge”, und die frühen Texte insgesamt aber nicht nur als “werkgeschichtliche Voraussetzungen” der späteren von Interesse, sondern sollen vielmehr als eigenständige Phase im Denken Adornos ins Auge gefaßt werden (wobei sogar noch unentschieden, jedenfalls nicht vorentschieden sein soll, inwieweit es sich dabei auch schon um ein dialektisches und ‘materialistisches’ in dem Sinne der späteren handelte). Sziborsky beschränkte sich auch noch weitgehend auf eine ‘immanente Interpretation’, also darauf, ‘Adorno durch Adorno zu erklären’, womit mitunter am Ende soviel offen blieb wie am Anfang. Das mag letztlich seinen Grund darin haben, daß, nach dem Wort der *NEGATIVEN DIALEKTIK*, Philosophie (zumindest solche vom Schlage der seinigen) im wesentlichen *nicht referierbar* sei¹⁶; doch dieser Satz wird, wie alles andere auch, von der Verfasserin doch wieder referiert, als sei nichts geschehen, und es wird hinsichtlich der Form und Weise, wie über Philosophie zu sprechen sei, keine Konsequenz daraus gezogen; etwa - wie es im Vorliegenden versucht wurde - diese Form, als durchaus einmalige, vom jeweiligen Gegenstand abhängige, eben zu ‘komponieren’, aus (extensiver) Zitation, (Mikro-)Analyse des Textes und der

¹⁵ Sziborsky, *Rettung des Hoffnungslosen*, 120f.

¹⁶ Vgl. ebd. 131

Terminologie sowie einem interpretierenden Kommentar, der zwischen den Extremen hermeneutischer Versenkung ins Kleinste und scheinbar beliebig weiter Entfernung - eigentlich aber: dem Einholen aktueller Erfahrung in die Bewegung des Gedankens - oszilliert.

Die Entscheidung zu jener Verfahrensweise gründet in der Überzeugung, daß eine immanente Interpretation (Adornos, aber nicht bloß seiner) heute nicht mehr durchzuhalten sei, und zwar aufgrund von tiefgreifenden Veränderungen, die sich nicht bloß in der 'auswendigen Geschichte', sondern auch im Werk selbst zugetragen haben. So kam es darin zu einer Ablösung von Schichten und Gehalten, zunächst dessen, was als quasi kodifizierbare 'Lehre' sich herauschälen ließ; dessen Kodifizierung auch bald erfolgte, mitunter zu dem paradoxen Anblick einer zur Orthodoxie verhärteten Kritischen Theorie führend. Diese umfaßt aber vornehmlich genau diejenigen Gehalte, die seither abstarben, teils abfielen, teils durchlässig oder durchsichtig wurden auf darunter Verborgenes. Heute hat Interpretation (im Dienste der Sache und im Sinne Adornos selbst, nicht erst aufgrund modischer Redeweisen) anzusetzen gleichsam an den Rändern des Textes, seinen Sprüngen und Hohlräumen, um darin dem (entwichenen) Wahrheitsgehalt nachzuhorchen.

Zu der von Adorno selbst aufgeworfenen Frage, was von ihm bleibe, ist seine Auffassung zu bedenken, daß Wahrheit einen Zeitkern habe, aber nicht so, daß sich etwa eine Scheidung von bloß Zeitbedingtem und Überzeitlich-Gültigem würde vornehmen lassen, sondern, daß das wahr(e) Bleibende gerade im zeitlich-Bedingtesten zu suchen sei, aufscheinen müsse - jedenfalls aber weniger in dem, was die offizielle Intention war, sondern in z.T. ephemeren Motiven und Wendungen. Dies zu erfassen und zur Geltung zu bringen, erfordert ebenso extensive Zitation wie intensive Interpretation. Entsprechend wird der Kommentar mitunter manche dieser Motive stärker, deutlicher hörbar machen gegenüber dem oft schon abgewetzten Haupttenor, der mitunter wohl am ehesten noch durch Verschweigen zu ehren wäre. Es geht dabei nicht um eine 'Revision', sondern um 'Aktualisierung' (falls diese Kategorie der Aktualität, um die es Adorno sehr zu tun war, für Philosophie überhaupt noch zu retten sein sollte, was freilich bereits zu bezweifeln ist): um die 'Rettung' dessen, was - auch unter veränderten Bedingungen - erhellende Kraft besitzt und behält, und sei es auch nur, indem es auf fortbestehendes Dunkel verwies. Denn Denken, nicht nur das dialektische, sieht sich heute überhaupt vor der frappierenden Situation, daß dem Altern und Verfallen der Kritik das Fortbestehen und eine Verjüngung des Kritisierten gegenübersteht, welche diesem faktisch Recht zu geben scheint, während es sich in Wahrheit (ideell) auf jene gar nie ernstlich einließ, quasi sich unter ihr hindurchbewegte. Während also die sozioökonomischen Grundverhältnisse, wie immer modifiziert, weiterbestehen, unterscheidet sich die aktuelle geschichtliche Situation von derjenigen des jungen Adorno v.a. durch den Fortfall der utopischen Perspektive und solch singulärer Gebilde (wie gewisser Werke der 'Schönbergsschule'), an die sie bei ihm (notwendig) geknüpft schien; weiters aber auch durch die gewandelte Gestalt und Funktion der 'Kulturindustrie', welche nicht mehr eindeutig bloß als Widerspiel der Kunst gedeutet werden kann, sondern ein Pandämonium durchaus zweideuti-

ger Bildelemente bietet. Auch das Bedenken dieser Aspekte der allgemeinen geschichtlichen Situation nötigt zum Abrücken von immanenter Interpretation. (Die bei Adorno überhaupt besonders problematisch erscheinen muß, insofern sie - paradox und kontraintentional - sein Denken unterderhand in ein Analogon eben desjenigen 'Banns' verwandelt, den es doch zu brechen stets sich bemühte.)

Durchaus in Einklang mit manchem, das er in seiner Frankfurter Antrittsvorlesung über *DIE AKTUALITÄT DER PHILOSOPHIE* programmatisch für Philosophie überhaupt antizipierte, vollzieht sich im Fall seines eigenen Werkes (vielleicht besonders deutlich) der Zerfall von Theorie selbst, analog dem Prozeß, den er (wie zuvor schon Benjamin) an den 'archaisch' (und damit rätselhaft) gewordenen Kunstwerken aufgezeigt hatte: der Dissoziation ihres 'Oberflächenzusammenhanges' in Elemente und Fragmente, 'Trümmer' von Motiven und Erkenntnis(sen). 'Zerfall' von Theorie soll heißen: Zerfall jeder ihrer Antworten in eine Mehrzahl von Fragen, während ihre manifesten Fragen unbeantwortbar werden, 'verstummen' (aber nicht, weil sie etwa 'gelöst' wären: denn dann hätten sie zu 'verschwinden'¹⁷).

So ist wohl heute (auch) in Philosophie, und für die seinige, die Stunde der *fremderen, immanent minder ableitbaren Assoziationen, mit denen der Hörende dem Ruf der absterbenden Werke antwortet*¹⁸, gekommen. Nichts wäre dem Geiste seines Werks fremder, als seinen Sinn, wie er vom Autor zu irgendeinem Zeitpunkt intendiert worden sein mochte, in der Weise einer 'orthodoxen' Interpretation, (wieder-)herstellen zu wollen, wenngleich kein Zweifel besteht, daß solche sich finden werden, ebendies zu versuchen. Die vorliegende Interpretation bewegt sich demgegenüber im Spannungsfeld von 'Treue' (d.i. zuerst und vor allem solche zum Text, und zwar eben zum ganzen und nicht einem selektiv eingeschränkten Bestand an 'Hauptwerken') und eben genannter Unmöglichkeit (oder sogar Unsinnigkeit) der Wiederherstellung eines 'Ursinnes', der, wie die Entstehung der Texte, gebunden war an eine unwiederbringliche Konstellation von Gesellschaftlichem, Politischem, Ästhetisch-Theoretischem und -Praktischem, 'Subjektivem' und 'Objektivem' (etwa 'Ausdruckswillen' und 'Materialstand' etc.). Keine bloß historisch-antiquarische Erkenntnis dieser Umstände kann von einer philosophischen Auseinandersetzung angestrebt werden, wenn sie auch einer Kenntnis derselben in bestimmten Maßen nicht entraten darf. - Zu den vergänglichsten dieser Schichten dürfte womöglich dasjenige zählen, was man das 'Musikpolitische' nennen könnte; dann wohl auch manches zeitgebunden Soziologische. Nicht wiederherstellbar (und kaum auch nur adäquat nachvollziehbar) ist gewiß auch der Stand der musikalischen Erfahrung (des 'Materials', das ja recht verstanden quasi ein 'Subjekt-Objekt' ist!); die Situation, in welche die neue Musik, v.a. die der 'expressionistischen' Phase Schönbergs, als wahrhaft Unerhörtes einbrach. Ohne dies zu berücksichtigen, bliebe aber vieles an der Emphase, mit der sich (nicht nur der junge) Adorno für sie einsetzte, wohl unverständlich.

¹⁷ Vgl. GS 1/335ff.

¹⁸ GS 18/20

Nunmehr 'erheischt' das Werk Adornos selbst eine 'Rettung'. Worin könnte sie bestehen? - Gewiß nicht in Simplifizierung und Popularisierung, aber auch nicht in der neutralisierenden Kanonisierung und Musealisierung eines als sakrosankt bewahrten, vermeintlich als solchen identifizierbaren Bestandes an Befunden und Theoremen. Womöglich hat er selbst mit dem in seiner Antrittsvorlesung von 1931 (in bezug auf das Verhältnis von Philosophie und Soziologie gebrachten) Gleichnis vom 'Fassadenkletterer'¹⁹ schon den Weg für eine adäquate, aktuelle Aneignung gewiesen. - Im übrigen brauchte auch das Gespenst des Antiquierten den passionierten Interpreten nicht abzuschrecken, kann er sich doch auf des Autors eigenes Bekenntnis berufen:

Für den Alexandrinismus, die auslegende Versenkung in überlieferte Schriften, spricht manches in der gegenwärtigen geschichtlichen Lage. Scham sträubt sich dagegen, metaphysische Intentionen unmittelbar auszudrücken [...]. Auch objektiv ist heute wohl alles verwehrt, was irgend dem Daseienden Sinn zuschriebe, und noch dessen Verleugnung, der offizielle Nihilismus, verkam zur Positivität der Aussage, einem Stück Schein, das womöglich die Verzweiflung in der Welt als deren Wesensgehalt rechtfertigt [...]. Darum sucht der Gedanke Schutz bei Texten. Das ausgesparte Eigene entdeckt sich in ihnen. Aber beide sind nicht Eines: das in den Texten Entdeckte beweist nicht das Ausgesparte. In solcher Differenz drückt sich das Negative, die Unmöglichkeit aus; ein O wär' es doch, gleich weit von der Versicherung, daß es so sei, wie von der, es sei nicht. Die Interpretation beschlagnahmt nicht, was sie findet, als geltende Wahrheit und weiß doch, daß keine Wahrheit wäre ohne das Licht, dessen Spur in den Texten sie folgt. Das färbt sie als die Trauer, von welcher die Behauptung des Sinnes nichts ahnt und welche von der Insistenz auf dem, was der Fall sei, krampfhaft verleugnet wird. Der Gestus des interpretierenden Gedankens gleicht dem Lichtenbergischen "Weder leugnen noch glauben", den verfehlte, wer ihn einebnen wollte auf bloße Skepsis. Denn die Autorität der großen Texte ist, säkularisiert, jene unerreichbare, die der Philosophie als Lehre vor Augen steht. Profane Texte wie heilige anschauen, das ist die Antwort darauf, daß alle Transzendenz in die Profanität einwanderte und nirgends überwintert als dort, wo sie sich verbirgt.²⁰

Schließlich konnte - und wollte - der Autor der vorliegenden Untersuchung auch nirgends die historische (und nicht bloß historische) Distanz verleugnen, die sich in dem Dreivierteljahrhundert aufgetan hat, das uns vom von der geschichtlichen und philosophischen Situation des frühen adorno-schen Denkens trennt; war aber ebenso immer auch bemüht, womöglich die Kluft durch Interpretation und Extrapolation zu überbrücken. Nicht die schlechteste Weise ihrer 'Aktualisierung' wäre es wohl, Adornos Texte als Spiegel zu gebrauchen, um ihn der Gegenwart vorzuhalten, und gewiß nicht ganz aussichtslos, wenn auch in aestheticis (et) musicis Nestroys Wort gelten sollte, daß es der Fortschritt überhaupt so an sich habe, zunächst immer größer auszusehen, als er dann wirklich sei. So mag es sich am Ende auch mit den Fortschritten verhalten, welche über Adorno und 'seiner' Musik hinaus stattgefunden haben sollen.

¹⁹ Vgl. GS 1/340

²⁰ NL 129, ZUR SCHLUSSZENE DES FAUST (1959). Der letztere Gedanke dürfte unausdrücklich von Kracauer übernommen sein, bei dem es schon 1926 hieß: "Denn der Zugang zur Wahrheit ist jetzt im Profanen." (5.1/365)

1. Prolegomena

1.1 Anfang bei Alban Berg

1.1.1 Lehrer und Schüler

[I]ch bin 1903 in Frankfurt geboren, absolvierte 1921 das Gymnasium und promovierte 1924 auf der Universität zum Dr. phil. auf Grund einer erkenntnistheoretischen Arbeit. - Musik habe ich seit frühester Kindheit getrieben, spielte erst Geige bzw. Bratsche, später Klavier. Auch meine ersten Kompositionsversuche habe ich frühzeitig gemacht; Harmonielehre trieb ich autodidaktisch und kam 1919 zu Bernhard Seckles [...]. Seitdem bin ich sein Schüler [...]. Unabhängig vom Unterricht schrieb ich für mich weiter; 6 "Studien für Streichquartett" (1920) wurden 1921 vom Rebner-Hindemith-Quartett privat aufgeführt, mein 1. Quartett (1921) 1923 von Hans Lange. Außerdem schrieb ich 2 Streichtrios und Lieder in verschiedenen Besetzungen. [...] Mit alledem bin ich heute unzufrieden und meine neuen Pläne zu verwirklichen, möchte ich mich zunächst Ihrer Leitung und Kontrolle anvertrauen. [...]

Als Nebenergebnis meiner zugleich philosophischen und musikalischen Betätigung fand sich mein kritisches Wirken: 1921/22 war ich Musikkritiker an einer Frankfurter Zeitschrift; seit 1923 Frankfurter Referent der "Zeitschrift für Musik"; seit 1925 berichte ich auch für die Berliner "Musik". [...] Aufsätze von mir sende ich ihnen gern, wenn Sie sie wünschen; mehr gedient wäre Ihnen wohl mit Kompositionen, aber da mir nichts genügt, mag ich Ihnen nichts schicken. Immerhin können Sie wohl an meiner Musikschristellerei etwas von meiner geistigen Art sehen. (ABBW 9)

Mit diesen Worten stellte sich Anfang Februar 1925 der einundzwanzigjährige Theodor Wiesengrund-Adorno in seinem ersten Brief an Alban Berg vor, bei dem er in der Folge ein halbes Jahr Unterricht nehmen und dem er bis an dessen Lebensende in herzlicher Verehrung verbunden bleiben sollte. Berg seinerseits zeigte sich überzeugt, sein Schüler sei

"auf diesem Gebiet der tiefsten Erkenntnis der Musik [...] das Höchste zu leisten berufen [...]. Ob dabei nicht Ihr musikalisches Schaffen (ich meine das Komponieren), auf das ich so große Dinge setze, zu kurz kommt, ist eine Angst, die mich immer befällt, wenn ich an Sie denke. Es ist ja klar: Eines Tages werden Sie sich, da Sie doch Einer sind, der nur auf's Ganze geht [...] für Kant o d e r Beethoven entscheiden müssen." (ABBW 66)

Doch während all dieser Zeit ließ der junge Adorno, wie der Briefwechsel belegt, keinen Zweifel daran, daß er sich primär als Komponist fühlte und verwirklichen wollte. Dies gilt es stets gebührend zu berücksichtigen, auch im Rahmen von Untersuchungen (wie der vorliegenden), die sich ausschließlich dem philosophischen, musiktheoretischen (und -kritischen) Schaffen Adornos (in den Briefen Bergs stets noch *Wiesengrund* angesprochen) widmet. "Die Tatsache, daß seine Kompositionen beinahe unbekannt geblieben sind, besagt nichts über deren Bedeutung; wenn wir diese unbekannte Musik nicht hätten, besäßen wir auch nicht seine bekannten Schriften," urteilte René Leibowitz. Der Philosoph, der er - beinahe (aber eben doch wohl nur beinahe) wider Willen wurde, wäre er nicht geworden, wäre er nicht auch der Komponist gewesen, der er nicht 'wurde'. Es konnte schließlich für ihre eigene innere Struktur nicht gleichgültig bleiben, daß vielleicht kaum jemals, nicht bloß im letzten Jahrhundert, eine Philosophie so sehr und in solcher Weise aus dem Geiste der Musik erwachsen war wie diese (und eines Musikers wie diesem, der dem einzigen anderen, der philosophisch ebenbürtig zu nennen wäre, Nietzsche also, nicht zwar an Leidenschaft, doch an technisch musikalischer

schem Verständnis, nicht nur geschichtlich also, deutlich überlegen war); wie umgekehrt auch kaum je Musik tiefer in Philosophie eingegangen sein, eingegriffen haben mag als in diesem Fall. Schönbergs spöttisch-distanzierendes Wort über das spätere, ‘offizielle’ musikästhetische Hauptwerk: “Was tut die neue Musik? - Sie philosophiert”, dürfte mehr von der Wahrheit getroffen haben als sein Urheber sich träumen hätte lassen.

Der scheinbar nur privat-biographische Umstand, ob einer Komponist oder Musiker geworden sei, weist im Falle Adornos indes auf eine geschichtliche Objektivität, der sich weder die Person, noch Philosophie und Musik zu entziehen vermochten und welcher das musikalische Denken seinerseits Rechnung zu tragen hatte. Das Verstummen - wenn nicht von Philosophie und Musik, welche sich gleichwohl darauf zubewegen mögen - so des Musikers zumindest antwortet einer namenlosen Trauer, die aus Geschichte spricht²¹, worin sich Natur einzugedenken sucht (vergeblich bislang, wenn es um die Befreiung aus Naturverfallenheit als zwanghafter Imitation der natürlichen Gewalten geht²²). Der Trauer der Philosophie gegenüber stand aber stets die dialektische Durchdringung von Trauer und Trost in der Musik, mochte dieses Motiv auch im Laufe von Adornos Entwicklung in einem fortschreitenden diminuendo begriffen gewesen sein. Da aber nach seinem eigenen Wort *der Schritt von Trauer in Trost der kleinste* sei²³, könnte er nur in unendlicher Annäherung ans absolut Verschwindende gesucht werden, und es bliebe also Aufgabe der Philosophie (und ihrer Interpretation), dieser infinitesimalen Reduktion getreu und furchtlos zu folgen.

Alban Berg war der Komponist, von dem Adorno später sagen konnte, er habe wie kein anderer den *Drang zum Verschwinden auskomponiert*²⁴; was er aber anfangs wohl ebensowenig noch ahnte, wie daß seine eigene Komponistenlaufbahn mit der Studienzeit bei jenem eigentlich zu enden beginnen würde. - Über ihre erste Begegnung und die Motivation zur Wahl Bergs als Lehrer schrieb er in seinen Erinnerungen:

Kennenlernte ich ihn auf dem Frankfurter Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1924, im Frühjahr oder frühen Sommer, am Abend der Uraufführung der drei Bruchstücke aus Wozzeck. Hingerissen [...] bat ich Scherchen, [...] mich Berg vorzustellen. In ein paar Minuten wurde vereinbart, daß ich als sein Schüler nach Wien kommen sollte; ich mußte meine Promotion, im Juli, abwarten. Die Übersiedlung nach Wien zog sich hin bis Anfang Januar 1925. Der erste Eindruck von Berg [...] war der größter Liebenswürdigkeit, auch der seiner Schüchternheit, die mir wiederum die Angst nahm [...]. Suche ich mich auf den Impuls zu besinnen, der mich spontan zu ihm trieb, so war er gewiß überaus naïv, bezog sich aber doch auf etwas [...] Wesentliches: die Wozzeckbruchstücke [...] erschienen mir, als wäre das Schönberg zugleich und Mahler, und das schwebte mir damals als die wahre neue Musik vor. (Mon. 340)

Und über die Art des Unterrichts:

²¹ Die Empfänglichkeit für deren Ausdruck fand Adorno vor allem bei Siegfried Kracauer (vgl. NL 389f.), wie auch dem jungen Lukacs und Walter Benjamin, dessen Ursprung des deutschen Trauerspiels das geschichtsphilosophische Fundament der frühe(sten) Kritischen Theorie legte.

²² Dem gelten im Rahmen des Frühwerks v.a die große Schrift über *KIERKEGAARD*, sowie der Vortrag über *DIE IDEE DER NATURGESCHICHTE*.

²³ K 253; GS 17/31

²⁴ Vgl. Mon. 325ff., sowie das Ende dieses Kapitels.

Berg entschied sich von der ersten Stunde an, als ich ihm einiges zeigte, nichts Schulmäßiges mit mir zu betreiben, [...] sondern nur meine eigenen Sachen mit mir durhzusprechen. [...] Gewöhnlich sah er sich, was ich brachte, lange an und rückte, vor allem bei Stellen, über die ich nicht hinausgekommen war, mit Lösungsversuchen heraus. [...] Viel Liebe verwendete er darauf, mir meine Hemmungen beim Komponieren abzugewöhnen, wie er mich denn, anders als Schönberg mit seinen Schülern umging, stets ermutigte; ich glaube, er mißbilligte, daß ich überhaupt anderes tat als komponieren. (Mon. 364f.)

Daß der Jüngling mit seinem Enthusiasmus und einer offenbar schier unerschöpflichen Bereitschaft zum Theoretisieren über die von ihm geliebte Musik bisweilen an die Grenzen des seinem Lehrer Zumutbaren ging²⁵, will zumindest aus Berichten von Soma Morgenstern hervorgehen.²⁶ Daß Berg ihn aber durchaus gemocht und der Unterricht auch seine humoristischen Seiten gehabt haben dürfte, geht aus den persönlichen Erinnerungen Adornos hervor, die u.a. von gemeinsamen Spaziergängen auf den *Schönbrunner Hügeln* zu berichten wissen, wobei ihm, dem sehr viel Kleineren, (damals noch) Schmächtigen, Berg üblicherweise die mit Manuskripten und Noten vollgestopfte, schwere Tasche trug, welche er damals immer *Gott weiß warum* mit sich *herumschleppte* (vgl. Mon. 344), und sogar von einer gemeinsam angefertigten Parodie eines Webernschen Stückes, *die aus einer einzigen, mit einer Quintolenzahl überdachten, mit allen erdenklichen Zeichen und Vortragsanweisungen ausgestatteten Viertelpause bestand, die dann auch noch verlöschen sollte.* (Mon. 358)

Lorenz Jäger resumierte: “Alban Berg war ein Lehrer im großen Sinn. Mit Lukács und Bloch konnte er den gleichen Rang beanspruchen. Zudem besaß er [...] menschliche Wärme. Und Adorno wußte, daß er nun in die Arkana der Neuen Musik eingeweiht wurde [...]. Was Berg ihm übermittelte, hatte, wie er sie bewußt war, *unzweideutig den Charakter von Lehre, der Autorität 'unserer Schule'*. Im Hintergrund dieser Autorität stand Arnold Schönberg, dessen geradezu diktatorischer Machtwille noch über den von Stefan George hinausging.”²⁷ - Die Beziehung zwischen Adorno und Schönberg verlief denn auch, bekanntlich, alles andere als konfliktfrei. Über Berg aber konnte er sagen: *seine Autorität war die der vollkommenen Abwesenheit von autoritärem Wesen. Ihm gelang es, kein Erwachsener zu werden, ohne daß er infantil geblieben wäre.* (Mon. 367)

1.1.2 Exkurs: Kracaers Künstler

Außer seinen Idolen in Wien (bzw. Mödling, wo Schönberg inzwischen wohnte) gab es im Leben Adornos, abgesehen von seinen ‘Müttern’, seit seiner Jugend aber mindestens noch einen maßgeblichen Menschen: nämlich Siegfried Kracauer.²⁸ Im Brief an Berg vom 12. September 1925

²⁵ *Sicherlich war ich damals tierisch ernst, und das konnte einem reifen Künstler auf die Nerven gehen. Aus lauter Verehrung trachtete ich, nie etwas zu sagen, als was ich für besonders tief hielt, ohne daß ich diesen Anspruch stets erfüllt hätte; noch ahnte ich nicht, daß emphatisch produktive Menschen im Umgang mit anderen eher von jenem Äußersten an Intensität und Anspannung sich erholen möchten, das mir damals das ihrer allein Würdige dünkte. (Mon. 361)*

²⁶ Vgl. Bildmonographie, ..., auch: Jäger, Adorno, 57, 59ff.

²⁷ Jäger, Adorno, 56 (Kursivierung des Adorno-Zitats im Zitat von mir, F.B.)

²⁸ Siehe zu dessen Bedeutung für Adorno: *DER WUNDERLICHE REALIST. Über Siegfried Kracauer*, NL 388ff., z.B.: *Über Jahre hindurch las er mit mir, regelmäßig Samstag nachmittags, die Kritik der reinen Vernunft. Nicht im leisesten übertreibe ich,*

erwähnt er Kracauers Aufsatz DER KÜNSTLER IN DIESER ZEIT²⁹, mit dem ich mich identifiziere (ABBW 25), den er Berg auch zu senden ankündigt. Da es nicht übertrieben sein dürfte, anzunehmen, daß man sich die Gedankenwelt des jungen Adorno adäquat (nur) in weitestgehender Übereinstimmung mit derjenigen Kracauers vorstellen wird können, rechtfertigt sich ein sehr eingehender Blick auf jenen Text. Dort wird eingangs das Folgende konstatiert:

“Auf nahezu allen Kunstgebieten gilt gegenwärtig ein Gleiches: daß die Künstler das Eigentliche, das, um dessentwillen die Sprache ihnen zusteht, nicht durchaus zu fassen vermögen. Entweder sie stoßen, die Grenze der Kunst durchbrechend, nach oben vor, und maßen sich die religiösen Befugnisse an, die ihrer Ohnmacht im ästhetischen Medium nicht beschieden sind. Oder sie treiben [...] nach unten ab und erschöpfen sich in der Darbietung der entleerten Welt, des scheinhaften äußeren Lebens [...]. Das Zwischenreich aber, in dem es Seele, Tragik und den Abglanz der Versöhnung gibt [...]: für die Kunst scheint es kaum noch vorhanden. Epigonen suchen das entwichene in abgegriffene Formen zu bannen [...]. Und die Berufenen [...] müssen erkennen, [...] daß sie in einer Vereinzelung stehen, die ihnen die ästhetische Durchdringung des gesamt menschlichen Daseins mehr als billig erschwert. / Die Schwierigkeit ist zu allgemein, [...] als daß sie ihren Grund in einem Ungefähr haben kann, wie es der Mangel an Schaffenden wäre. Umgekehrt mögen die Schaffenden heute gebunden harren, weil ein durch sie unabwendbares Geschick die Kunst als solche bedrängt. Was verwehrt ihr das Sagbare, trennt den Künstler ab von seinem Gebilde? Nicht der Kunst allein gilt die Frage.” (5.1/300)

Man ist angehalten, auf die Affinität dieser Diagnose zu der nahezu zeitgleich von Hugo Ball gestellten hinzuweisen; da man es hier aber in der Tat mit einem allgemeinen ‘Geist der Zeit’ und allenorts erwachten Krisenbewußtsein zu tun hat, braucht freilich die Prioritätsfrage in diesem Zusammenhang nicht weiter zu interessieren. Die Beispiele für ähnlich Lautendes ließen sich im übrigen wohl ohnehin nahezu beliebig erweitern. Aber Kracauers Terminologie und Gedankenführung sind auch durchaus eigentümlich:

“Die Menschen erfüllen die Wirklichkeit nur, wenn sie aus ihrer Bedingtheit sich hinspannen zu dem Unbedingten, wenn sie zu dem Göttlichen sich verhalten, aus dem und durch das sie sind. Verschließen sie sich ihm, in dem sie Halt finden, unternehmen sie nicht, soweit es an ihnen liegt, das *Werk der Verknüpfung* - ihr Leben enträt der Bestimmung, ihr Sein zergeht in der Zeit, die teilnahmslos fließt. Dem Denken nicht zu erschließen ist, wie die Beziehung geartet sein müsse, die ihnen Wirklichkeit schenkt; daß sie gelebt und erfahren sei, ist stets und überall gefordert.” (5.1/300f.)

Idee, Bestimmung und Möglichkeit des Kunst-Werks ergeben sich somit vielleicht überhaupt erst und nur aus der - zunächst existenziellen, in der unmittelbaren Lebens-Praxis einer Gemeinschaft (unreflektiert-naturwüchsig, darum aber auch ohne alle Zweideutigkeit des ästhetischen ‘Spiels’) unternommenen - Aufgabe, das ‘Werk der Verknüpfung’ zu vollbringen: der Verknüpfung von Oberem und Unterem, dem Göttlichen und den Sterblichen. Wo es zu einer ‘Kunst’ als eigenständiger Praxisform kommt, hat sich die vorgegeben-vorausgesetzte bereits gelockert:

“In einer Welt, in der das Zwielficht der Beziehung herrscht, ist die ästhetische Sphäre nicht nur freigegeben, sondern durch ihre Erfüllung erst wirkt das Menschliche ganz sich aus. Dem Künstler wird in ihr der Auftrag zuteil, die immer wieder versinkende Fülle mit emporzureißen, die sich verlierenden Gelegenheiten einzusammeln aus ihren Zufallsasylen.” (5.1/303)

wenn ich sage, daß ich dieser Lektüre mehr verdanke als meinen akademischen Lehrern. [...] Von Anfang an erfuhr ich, unter seiner Anleitung, das Werk nicht als eine bloße Erkenntnistheorie, [...] sondern als eine Art chiffrierter Schrift, aus der der geschichtliche Stand des Geistes herauszulesen war, mit der vagen Erwartung, daß dabei etwas von der Wahrheit selber zu gewinnen sei.

²⁹ Jetzt in: Siegfried Kracauer, Schriften, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Band 5.1: Aufsätze 1915-1926, Frankfurt a. M. 1990, 300-308 [im folgenden zitiert mit Bandnummer/Seitenzahl im Text]

Die Aufgabe und Tätigkeit des Künstlers besteht darin, die metaphysische Bedeutung der Welt(inhalte) zu zeigen; er vollführt seine Deutung (so es im engeren Sinne überhaupt 'seine' ist) im Bilde, nicht in Begriffen, wie die Philosophie, und sie ist auch nicht wie die letztere prinzipiell (d.h. nicht unbedingt auch immer empirisch) autonom von theologischen Vorgaben.

“Dem Künstler liegt ob, Stück für Stück der Schöpfung, Menschliches und Welthaftes, im Lichte einer äußersten Bedeutung zu zeigen. Diesem Äußersten und Höchsten zu wendet er sich durch den Stoff hindurch, und indem er die Fabel zum ästhetischen Gebilde gestaltet, wandelt er die undurchscheinende zum sinnhellen Gehalt. Die Form, die er dem Besonderen gibt, erteilt dem Geformten die Gnade des Selbstzeugnisses, sie ist nichts anderes als die Hinordnung der unendlichen Befunde auf das ihnen in Wirklichkeit Gemeinte. Eine Hinordnung im Abbild, nicht in der Realität; im Abbild aber die Durchdringung des Gegebenen mit einem Geiste, der es aufrafft aus der Zerstreuung und der Bedeutungslosigkeit entrückt. Das Kunstwerk hält der Welt einen Spiegel vor, der sie nicht nur spiegelt, sondern sehend macht.” (5.1/301f.)

Das letztere, außerordentlich schöne Motiv, wurde von Adorno mehrfach aufgegriffen, so etwa auch in der Rede von der ‘Spiegelschrift (ihres Gegenteils)’, welche der (verfallenen) Welt durch die (authentische) Musik vorgehalten werde, um sie gleichsam zu zwingen sich zu wandeln. Das war aber bereits in Hinblick auf eine Situation gesprochen, in der eben das bereits zutiefst problematisch geworden war, was Kracauer als ideale Voraussetzung der Möglichkeit des Gestaltens beschrieb:

“Damit der Künstler aber als Künstler beginnen und rechtmäßig walten kann, muß die Bedeutung, auf die er den Stoff bezieht, von den Menschen vernommen sein. Nicht sagt er aus, was zu glauben sei und wie man ein richtiges Leben zu führen habe; doch er enthüllt die Welt im Hinblick auf das Geglaubte und stellt ein jedes Leben in seine Richtigkeit ein. [...] Seine Werk ist die immer neue Schau der stets sich erneuernden Welt; indessen, er kann sie nur erblicken, wenn sie sich blicken läßt, wenn der Sinn ergriffen ist, in dessen Wirklichkeit sie treten mag. Dann - und dann allein - wird ihm gewährt, die Dinge beziehbar zu machen und durch ihre Gestaltung ihnen zur letzten Transparenz zu verhelfen; den Sinn ästhetisch zu übermitteln, ist seines Amtes nicht. Er errichtet die Tempel - die Fundamente des Glaubens müssen ihm vorgerichtet sein.

Nur in einem Weltzustand also, in dem die Verknüpfung geschieht, in dem die Menschen die Bestimmungen anerkennen, die ihnen von oben her zukommen, ist der Kunst die Erfüllung gegönnt. Erfragt die Gesamtheit das Göttliche, so ereignet sich der Eingang des Oberen in das Unten, des Sinnes in den Stoff, und das Übergestalthafte neigt sich hin zur Gestalt, die es scheu und vermessen bewahrt. Die Bedeutungen aber, die aus der Wirklichkeit aufsteigen, haften im Grunde des gemeinsamen Ringens um das Letzte, solche Gemeinsamkeit erst ermöglicht das Vortreiben des Letzten in die Welt. Wo sie besteht, ist eine Ordnung der Dinge und ein die Wirklichkeit durchgreifendes Leben vorgegeben, das dem künstlerischen Gebilde Anfang und Ende weist, eine Realität drängt an, die sich in ihrer Ganzheit meint und darum die Schöpfung des ästhetischen Ganzen erlaubt.” (5.1/302)

Die Metaphorik - falls es sich denn um eine Metaphorik handelt - des Oberen und Unteren beherrscht auch zentrale Passagen in der - dem Freunde Adorno gewidmeten - Studie über den Detektivroman, die Kracauer im selben Jahr abgeschlossen hatte. - Äußerst bedeutsam für die früheste Ausprägung von Adornos musikalischer Ästhetik erweist sich Kracauers Auffassung des Wesens der künstlerischen Formen:

“Der Bestand großer künstlerischer *Formen*, wie der Tragödie etwa, zeugt davon, daß das Obere sich im sinnlichen Element befestigt hat. Die Gehalte, die aus der realen Verknüpfung mit dem Göttlichen erwachsen, werden durch die Form dem Künstler bis ins ästhetische Medium hinein vorgegeben, so daß er, ohne für die Verknüpfung selbst beansprucht zu sein, das Besondere unmittelbar den vertrauten Bedeutungen zuordnen kann. Die Gültigkeit der ästhetischen Formen freilich hängt daran, daß das besteht, was sie gründet; sie sind verbürgt nur, wenn der Glaube das von ihnen Verlebte mitnimmt und trägt.” (5.1/302f.)

Dabei ließe sich fragen, Ob sich die (Un-)Gültigkeit der Formen inner-ästhetisch, am Gelingen oder Mißlingen, erfahren lasse oder vorausgehender metaphysischer Einsicht verdanke - oder letztere vielmehr aus den ästhetischen Befunden destilliert wird. Die 'Befestigung des Oberen im sinnlichen Element' ist ein sehr plastisches Bild dafür, was Sein bzw. Bestehen der 'Formen' heißen soll. - Das Bestehen aber des Glaubens, der sie allein zu 'gründen' vermöge, wird wiederum offenbar aus den aktuellen Beispielen der Erfüllung oder Nichterfüllung der Formen abgelesen. - Adorno fand hier ein Theorem, das er umstandslos auf das Gebiet der Musik übertragen konnte; es gab ihm weithin seine Fragestellung bezüglich der Möglichkeit etwa der modernen Oper vor, und lieferte eine Erklärung, weshalb eigentlich nach Mahler keine gültigen Symphonien mehr geschrieben wurden. Denn deren Form beruhte ganz besonders auf dem Bestehen einer (sei es auch bereits zur säkularisierten einer bürgerlichen 'Kunstreligion' gewordenen) 'Gemeinschaft', die immer weniger vorausgesetzt werden konnte (und im Fall Schönbergs, wie noch zu besprechen sein wird, vollends zerbrach.)

Die "objektiven Formen" (die es in der Sicht des jungen Adorno fraglos einmal gegeben haben muß), schienen die Menschen definitiv, auf überindividuell 'verbürgte' Weise mit Transzendenz zu verbinden (Bachs Passionen repräsentieren diesbezüglich wohl schon eine späteste Stufe; die Synthese der Klassik war schon mehr gewollt, gemeint, gemacht als gelungen). Seine Rede muß freilich einer Gegenwart unverständlich, bestenfalls befremdlich klingen, die keine (substanziellen) Formen (mehr) kennt und daher auch nicht zu glauben vermag, daß es solche jemals wirklich gegeben habe. Für die "seienden" Formen galt nach Kracauer:

"Die[...] *ästhetische* Verknüpfung geht aus der *realen* hervor und mit ihr zusammen, sie unterstützt die Einbeziehung in die Verbundenheit und errettet im Abbild die Welt. Wendet die Seele dem Unbedingten sich zu, erfährt sie das ihr zubestimmte Geschick und bangt sie um die Erlösung, so mag der Künstler sie durch alle irdischen Gestaltungen hindurchgeleiten, damit sie Tragik und Hoffnung allerorten wiederfinde, damit sie weiter wandle in dem unermeßlichen Reich des Irdischen und nirgends auf ein Undurchdringliches stoße." (5.1/303)

Das Gegenbild, nämlich dasjenige einer "Welt, in der das Werk der Verknüpfung ungetan bleibt" (ebd.), zeichnete Kracauer unter Bezugnahme auf Karl Grunes (von ihm auch gesondert in der Frankfurter Zeitung besprochenen) Film DIE STRASSE (1923); mit dem Ausblick:

"Wer wach und sehnsüchtig in diese verlorene Realität sich verirrt, scheint ein Träumer zu sein; denn Wirklichkeit wird zum Traum, wenn Leere sich als wirklich geberdet. [...] Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt, und in dem Grauen über das Vakuum, das zwischen den Sekunden sich dehnt, gibt das negierte Göttliche sich mittelbar kund." (5.1/304)

Noch sehr im Sinne Kierkegaards - was die Distanzierung zum Ideal des 'objektiven' Wissens betrifft - und wohl auch von einer, wenn auch schon problematisch werdenden, aber noch nicht vom Schatten der Hoffnungslosigkeit überzogenen (nämlich nicht nur in der 'Verknüpfung' oder 'Beziehung', sondern auch in einer 'Spannung' stehenden) persönlichen Gläubigkeit getragen war es gesprochen, wenn Kracauer, als Antwort auf die Gegenwartsdiagnose, wie sie für ihn aus dem angeführten 'Filmwerk' abgelesen werden konnte, fortfuhr:

"Rechtes Verhalten nur, ein Ausgerichtetsein auf das Göttliche, gestattet das Begreifen der Dinge, und so der Gegenwart - ein Begreifen freilich, das sich nicht voraussetzungslos gibt, sondern eingedenk seiner Bedingtheit ist. Solches Wissen geht aus der Verknüpftheit mit dem Oberen hervor und führt in

sie zurück, es ist ein Wissen, dessen Aussagen zugleich Forderungen sind. Nicht was an sich ist, meint der in der Spannung Stehende ermitteln zu können, wohl aber spricht das Seiende ihn so konkret an, wie er ihm zuspricht, er hat einen Angriffspunkt, weil er anzugreifen befugt ist, und erhält eine Antwort, weil seine Fragen ihm gewiesen sind.” (5.1/304)

Anders, wenn die Fragen nicht mehr ‘gewiesen’, mithin der Angriffspunkt nicht schon gegeben ist, wenn die ersteren den Charakter von ‘Rätseln’ annehmen und die Antworten nur in deren Verschwinden bestehen könnten, aber sowohl der Kanon rechten Verhaltens als auch der Schlüssel zur Deutung der Phänomene, oder m.a.W. die metaphysische Bedeutung des Daseins nicht mehr offenliegen, nicht mehr von einer Instanz außer-, gar oberhalb des philosophischen Denkens bereitgestellt werden: das sollte die Ausgangslage werden, wie sie Adorno in seiner Antrittsvorlesung über die Aktualität der Philosophie, in der er sich nur noch implizit auf Kracauer bezog, umriß.

In gewisser Weise fand sich sogar in dessen frühem Aufsatz über den KÜNSTLER IN DIESER ZEIT das (von Adorno später ausgeführte und seither kaum ohne Bezug auf seinen Namen und Beitrag diskutierte und diskutierbare Programm einer ‘Negativitätsästhetik’³⁰ und ‘Mimesis an die herrschende Destruktivität’³¹ bereits antizipiert:

“Gerade die Menschen vielleicht, denen es Ernst ist um Wirklichkeit, spüren doppelt tief die Gewalt der Mächte, die heute die Welt [...] entformen. Und da sie nicht minder zu wissen glauben, daß erst die Mitnahme und Verwandlung des unwirklichen Lebens zur Wirklichkeit führt und zerfallene Gehalte sich nicht zusammenstücken oder lügnerisch behaupten lassen, verweigern sie sich strikte dem romantischen Versuch, die Realitäten der Technik und Wirtschaft zu vertuschen und den Prozeß der Zivilisation durch Mittel, die seiner Größe nicht gewachsen sind, an der Entfaltung zu hindern. Alles ist ihnen vielmehr daran gelegen, daß die Welt ihre Scheinhaftigkeit vollends enthülle [...]. Sie sind *Nihilisten* um des möglichen Positiven willen, und treiben dem Ende der Verzweiflung zu, damit nicht ein Ja auf halbem Wege ohnmächtig hemme. Dieses Verlangen nach der Offenbarung des Negativen hält sie davor zurück, das andere ebenbürtig einzusetzen, das, vorzeitig vielleicht, verschleiern und glätten könnte. [...]

Die nach Wirklichkeit Verlangenden gerade mögen [...] die verschlossene Unwirklichkeit der Zeit so ausschließlich erfahren. Gilt ihnen aber der Zug zum Nichts als bestimmende Realität, dann ist *ein* Gebot ihnen vor allen anderen gegeben: die Herstellung der Verknüpfung mit dem Oberen, die in die Wirklichkeit reißt. Sie müssen den Anruf erharren, der auf das Göttliche verweist [...]. “ (5.1/305)

Was hier 'Wirklichkeit' nicht zuletzt heißt, wird klar aus Kracauers andernorts geführter Erörterung der Philosophie Martin Bubers, auf welche auch der Begriff der 'Beziehung' verweist.³² -

³⁰ Siehe dazu etwa Liessmann, Ohne Mitleid, bes. 97ff.

³¹ So der bevorzugte Ausdruck und ein Hauptmotiv bei Frisch, Theologie im Augenblick

³² “Daß Buber das religiöse Leben mit dem Leben in der *Wirklichkeit* gleichsetzt, ist eine Bestimmung von ungemeiner Tragweite. Das Religiöse ist dieser Bestimmung zufolge nicht eine Sphäre neben oder über anderen Sphären (etwa der Sphäre der Ethik oder der Sphäre der Kunst), sondern es ist die allfassende Sphäre der Wirklichkeit schlechthin. [...] Für den Menschen der Wirklichkeit besteht nanach nicht jene von der modernen Wissenschaft als selbstverständlich angenommene Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, Ich und Welt sind für ihn vielmehr von vornherein miteinander verbunden, eine Beziehung waltet zwischen ihnen ob, in die erst nachträglich durch den trennenden Verstand ein Keil getrieben wird [...]. [...] Das heißt aber nicht zuletzt, daß eine jede Erkenntnis lediglich dann Bedeutung für uns hat, wenn sie aus der 'Beziehung' erwächst [...]. [...] Diese Anschauungen haben ihre eschatologischen Untergründe. Die Wirklichkeit der Du-Welt [...] ist für Buber gleichsam ein punkthafes Aufleuchten der Wirklichkeit des *messianischen* 'Reichs', der einzigen Wirklichkeit, die sinngemäß überhaupt als Wirklichkeit angesprochen werden darf.” (Kracauer, 5.1/238f.)

Mit Hugo Ball³³ teilte er, wissentlich oder nicht, die Diagnose vom Verlust der 'Wirklichkeit' aufseiten des Künstlers auch in einem gesellschaftlich konkreteren Sinn:

“[S]treckt das reale Leben dem Künstler keinen Kredit an Bedeutungen und Gehalten vor, so hat er nicht Grund noch Anfang, sondern muß, um überhaupt beginnen zu können, hinter den Anfang zurückgehen, muß das Material selber zubereiten, das er verwenden will. Er ist *überbelastet*. Er soll die Bedeutungen künden und zugleich das Gebilde mit ihnen durchdringen, soll die Menschen der Verbundenheit zuführen, und zugleich die Gehalte des verbundenen Lebens ästhetisch bewältigen, soll Formen zeugen und zugleich sie voraussetzen, soll Glauben geben und auf Geglaubtes beziehen. [...] Real Mitteilender und ästhetisch Schaffender in einer Person zu sein: das ist die Aufgabe, die das Heute dem Künstler stellt - eine Doppelaufgabe, kaum zu erfüllen, da die Forderungen nicht ineinandergreifen. Beschränkt er sich darauf, Künstler zu sein, er kann als Künstler nicht zum Ende gelangen; und will er das andere mit einbeziehen, das ihm die volle Auswirkung im Ästhetischen erst ermöglicht - Anrede der Welt und Gründung der Seele - so gefährdet er den Künstler in sich, der sich auf das beruft, was er herbeizurufen ihm trachtet. (5.1/306)

In analoger Weise charakterisierte Adorno noch in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* die Lage der *avancierten Komponisten*: Diese sähen *sich vor so unlösbare Aufgaben gestellt wie ein Schriftsteller, der für jeden Satz, den er schreibt, Vokabular und Syntax eigens beistellen muß* (PhNM 101³⁴). - Namentlich gegen Fritz von Unruh gerichtet (über dessen Schauspiel *PLATZ* der junge Adorno eine Kritik³⁵ verfaßte), aber der Tendenz nach allgemein mahnte Kracauer:

“Mag heute Vollendung der Kunst an den Nachhall des aufschließenden Wortes gebunden sein, der Künstler ist seiner nicht mächtig, er überschreitet seine Grenze, sobald er ihm Werk dessen Voraussetzung gibt. [...] Daher die ästhetische und ethische Unreinheit jener Werke, die nicht nur als Abbild, sondern als Lehre auch zu gelten beanspruchen; das Gelehrte wird durch die Ästhetisierung um den letzten Ernst gebracht, und das Gebilde verfehlt die konkreten individuellen Gestaltungen des Zwischenreichs [...]“ (5.1/306)

Angeführt werden u.a. Beckmann, Grosz, das Bauhaus, Strawinsky, Schönberg, ‘der’ Film und Jazz, als Repräsentationen einer Kunst, welche “die Mitte” (der Ausdruck wird unter Berufung auf Franz v. Baader eingeführt) überfliege, “im besten Falle das Nichtgegebene des Wesens, das Nichts als Privation” gebe:

“Die sie [=die Mitte] dennoch fassen möchten, die das erfüllte, zu dem Göttlichen hingespante Leben in den ästhetischen Bereich hineinzwingen wollen, stoßen auf kaum zu übersteigende Schranken. Jene

³³ “Fragt man die Künstler, woran sie leiden, so kann man immer wieder dasselbe hören. Sie haben keine Beziehung mehr zur Wirklichkeit. Das Band, das sie in früheren Zeiten mit der Gesellschaft einigte, ist zerrissen. Es ist keine Tragfähigkeit, kein Anknüpfungspunkt mehr vorhanden. Es finden sich, soweit überhaupt von einer distinguierenden Umgebung die Rede sein kann, kaum zwei Menschen mehr, die noch dasselbe glauben und lieben. An wen soll beispielsweise der Romancier sich wenden, wenn er sich nicht eingestehen will, daß seine ganze Kunstgattung dem Untergang verfallen ist? Wen soll er darstellen, ohne sofort in eine Mythologie zu geraten? [...] der Bildner, der Maler: sie finden sich einem abstrakten und imaginären Raum gegenüber, wie der Dichter sich einer abstrakten und imaginierten Gesellschaft gegenüber findet. Für wen soll einer seine Bilder malen? Für den Händler? Und wem gibt der sie weiter? [...] Zum Künstler gehört es wesentlich, daß er den Empfänger kennt und dessen Glauben, dessen Liebe, dessen Hoffnung in die Form mit einbezieht. Im Auswiegen des beiderseitigen Anteils beruht vielleicht das Geheimnis der Form.” (Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, 108)

³⁴ Und er bringt dort in einer Anmerkung zum Vergleich eine Aufzeichnung aus Kafkas Tagebüchern: “Theaterdirektor, der alles von Grund auf selber schaffen muß, sogar die Schauspieler muß er erst zeugen. Ein Besucher wird nicht vorgelassen, der Direktor ist mit wichtigen Theaterarbeiten beschäftigt. Was ist es? Er wechselt die Windeln eines künftigen Schauspielers.” (PhMN 101, Anm. 34)

³⁵ Siehe NL 612ff.

Seele, der sie sich zuwenden, ist bei ihnen selber zwar, als objektive Bestimmung jedoch scheint sie verloren, ja nicht zu hoffen vorerst. Wird sie geformt, so ist es darum das Subjektive, Einzelne, das Gestaltung findet, ein Gebilde von individueller Struktur, das in dem entleerten Außen sich isoliert und mit der Ironie der Hilflosigkeit sich preisgibt wie ein Galgenlied *Morgensterns* und der 'Pierrot lunaire', oder Klänge über seine Einsamkeit führt und die ferne Seele sucht, dem 'Lied von der Erde gleich'. Das Mitzuteilende wird in diesen verwaisten Schöpfungen vorausgesetzt, es ist in ihnen einbegriffen, als sei es vorhanden, und zugleich von dem Wissen durchdrungen, daß es hier nur vorhanden ist. Solche Aussage des Nichtgegebenen schafft dem Künstler die schwierige Situation. Er kann als Künstler seine Vereinzelung nicht löschen, und so verbieten sich ihm alle objektiven Formen und Gehalte, die auf gemeinsamen Glauben sich gründen - es sei denn, daß er gebrochen sie umspiele. Symbolisch die Tatsache, daß *Schönberg* die Komposition seines Oratoriums zu vollenden noch immer unterließ. Die eigene Seele, die im Negativen sich bewegt, mag ihre Mitte ästhetisch entfalten und die Abwesenheit des Du in der Scheinwelt melancholisch bekunden; das Objektive als seiend beschlagnahmen kann sie nicht. Und zu dieser Schwierigkeit des Sichausdrückens tritt der *Gewissenskonflikt* [...]. Daß er als Isolierter in das Werk spricht, wo Gemeinschaft zu erwirken wäre, ist seine besondere Not. Er muß den Zwiespalt zwischen dem Religiösen und dem Ästhetischen erfahren, der immer aufbricht, wenn die Leere sich mächtig zeigt und die Einbeziehung der Menschen in die Wirklichkeit zum Primat des Handelns wird - jenen Zwiespalt, der in Platons 'Staat' eine Lösung fand, die wie jede Lösung hier ver Gewaltigte, und nicht nur Tolstoi die Absage an sein Künstlertum auferlegte." (5.1/307f.)

Symptomatisch in der Tat, wurde das Oratorium Schönbergs - die Rede ist von der JAKOBSLEITER - auch niemals vollendet; für Adorno wie Kracauer wohl ein Beleg seiner metaphysisch bedingten Unvollendbarkeit in einer solchen Situation von Welt und Kunst. Die Spannung zwischen den Ansprüchen und Aufgaben führte bei Schönberg des öfteren zu Abbrüchen (so auch, nicht zufällig wieder bei einem ausdrücklich religiösen 'Vor-Wurf', der späten Oper MOSES UND ARON). - Den 'Zwiespalt zwischen dem Religiösen und dem Ästhetischen' sollte Adorno wenig später auf seine Weise aufzulösen suchen, indem er freilich in seiner kritischen Studie an Kierkegaard gegenüber dessen (der platonischen analogen) Verwerfung des Ästhetischen eine Apologie desselben setzte, welche ihre Legitimation aus der Entkräftung der kierkegaardschen Opfertheologie beziehen sollte, durch die Adorno zufolge gerade die eigentlichen Gehalte des Christentums (d.h. für ihn v.a.: die Perspektive auf 'Versöhnung', 'opferlose Seligkeit', sowie leibhafte 'Erfüllung' - statt der idealistischen Ausdünnung der Heilsvorstellungen) preisgegeben worden seien. - Allerdings scheinen die nahezu prohibitiven Schwierigkeiten des Künstlertums, wie Kracauer sie beschrieb, zunächst ihm selbst (schon sein zweiter Roman blieb unvollendet und erschien erst aus dem Nachlaß) und in späterer Folge auch dem seine Sichtweise weitgehend teilenden Adorno die nämliche Absage 'auferlegt' zu haben. Die verschärfte Einsicht in die Unvereinbarkeit der Aufgaben von 'Lehre' und 'Darstellung' ließ letzteren deren etwaige Vermischung bei anderen unnachlässig brandmarken; und während etwa Benjamins Philosophieren sich stets noch im Horizont zumindest angestrebter Dignität von 'Lehre' im theologischen Sinne bewegte, schloß er dies für sein eigenes kategorisch aus, sich dergestalt bisweilen ziemlich weit in die Richtung der von Kracauer charakterisierten 'Nihilisten um des möglichen Positiven willen' begebend; ja seine Dialektik schien immer mehr der Überzeugung zu folgen und Ausdruck zu geben, daß erst und ausschließlich von der Position bis ins Äußerste vorgetriebener Negativität - vielleicht - der Umschlag in deren Anderes erfolgen könnte, wobei freilich zusehends auch fraglich wurde, ob und inwiefern im Zuge solcher Strategie (sowohl als philosophischer und vor allem ästhetischer - bei anderen aber auch politischer, was zu leidig bekannten Folgen führte -) die

Bewegung in diesem Sinne noch von derjenigen des unzweideutigen, dialektisch-ungebrochenen, ungebremsten Sturzes in Verzweiflung und Vernichtung noch zu unterscheiden wäre.³⁶ - Seine ästhetische Theorie führte letztlich (im Grunde aber nicht erst als *ÄSTHETISCHE THEORIE*) vor die Konsequenz des Verstummens, da inzwischen nicht nur, wie Kracauer schon vermerkte, "[...] eine Gegenwart [...] denkbar [ist], die um der Verknüpfung willen der Kunst das Letzte auszudrücken versagt" (5.1/301), sondern auch eine solche, die um des Letzten (ja selbst des 'Vorletzten', wie es ebenfalls bei ihm heißt) willen der Kunst als solcher den Ausdruck, oder (richtiger vielleicht) dem Ausdruck der 'Sehnsucht' nach 'Wirklichkeit' versagt, sich noch als 'Kunst' zu geben. -

Gerade ihrer Intensität wegen gestaltete sich die Beziehung zu dem Älteren auch nicht unproblematisch.³⁷ Am 15. Oktober 1925 erwähnt Adorno, zur Entschuldigung einer längeren Unterbrechung seiner Korrespondenz mit Berg, die *in jedem Betracht schwierige Auseinandersetzung mit meinem Freund* (d.i. Siegfried Kracauer), *die mich nicht aufatmen ließ* (die beiden hatten gerade eine Italienreise unternommen):

In Neapel trafen wir, kurz vor der Rückkunft, Benjamin und lieferten uns mit ihm eine philosophische Schlacht, in der wir zwar das Feld zu behaupten vermochten, aber gleichwohl es recht sehr notwendig fanden, unsere Kräfte umzugruppieren; ein strategisches Beginnen, das bis heute noch nicht zuende kam. (ABBW 33)

Die 'Umgruppierung' der Kräfte (nicht zuletzt der Anziehungskräfte Kracauers und Benjamins) in Adornos eigener Philosophie sollte ihr vorläufiges Ende erst etwa zwischen 1929 und 1931 nehmen, nämlich einerseits in der - Kracauer gewidmeten, aber in deutlich Benjaminschem Geist verfaßten Schrift über Kierkegaard (den Philosophen, auf welchen sich der Jüngere wohl auf Anregung von Kracauer verlegt haben dürfte - sofern nicht die Präsenz Kierkegaards in dessen, Adorno gewidmeter Studie über den Detektivroman umgekehrt auf dessen Passion für den Dänen zurückzuführen wäre), die zugleich die Loslösung von diesem (Kierkegaard - vielleicht aber auch schon von Kracauer) markierte - sowie zum anderen der akademischen Antrittsvorlesung über *DIE AKTUALITÄT DER PHILOSOPHIE*, deren Publikation, die zwar nicht zustandekam, Benjamin gewidmet sein sollte, die allerdings, zumal in ihren soziologischen Partien, auch noch an den jüngsten Arbeiten Kracauers (*DIE ANGESTELLTEN*) orientiert war. - Was den Inhalt jener denkwürdigen 'philosophischen Schlacht' betrifft, wird man wohl nicht fehlgehen, ihn in stärkstem Zusammenhang mit den Gedanken des im selben Jahr (1925) beendeten (1928 publizierten) frühen Hauptwerks Benjamins über den *URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS* zu vermuten. Um die Vertonung eines Trauerspiels (wenn auch keines barocken), und um dessen 'Rettung' durch die Musik Bergs zentrierten sich in jener Zeit auch Adornos Reflexionen.

³⁶ Dieser Frage widmet sich eingehend die herausragende Studie von R. Frisch, *Theologie im Augenblick*.
³⁷ Vgl. Jäger, Kap.2, bes. 32, 36, 46

1.1.3 Wozzeck, Wahl und Wahrheit

Ein erster Markstein auf diesem Weg war nämlich der erste Wozzeckaufsatz, einer der ersten musikalisch-ästhetischen Texte Adornos, die er selbst ausdrücklich als philosophisch vollgültig für seine damalige Position anerkannte. - Berg schrieb ihm am 3. 11. 1925 nachdem er von dem Plan erfahren hatte:

“Ich freue mich sehr darauf. Aber eine Bitte!! Nicht *schwer* schreiben! Sie haben gewiß *so viel* darüber zu sagen, u. ich möchte, daß die, die das lesen werden, das alles von Ihnen *erfahren*. Das können sie aber nur - da sie ja meist nur Musiker u. Musikliebhaber sind, - und philosophisch ganz ungebildet sind - wenn *Sie* sich *gemeinverständlich* ausdrücken. Das wird Ihnen sicher leicht gelingen.” (ABBW 39)

Mochte der letzte Satz nun Ausdruck wirklicher Hoffnung oder ironische Antizipation des Vergeblichen (im Sinne des von Adorno in seinen Erinnerungen an Berg liebevoll portraitierten echt Wienerischen ‘Pessimismus’ des Verfassers - “Ich hab’s ja gleich gewußt”-) gewesen sein: das Resultat sollte sowohl seine schlimmsten Befürchtungen erfüllen als auch zu Reaktionen, Schönbergs vor allem, führen, die einen zutiefst gekränkten und erbitterten Adorno zu einer entsprechenden Antwort sich genötigt sehen ließen. - Zunächst aber meldete er (am 23. 11.) seinem *Liebe[n] Herr[n] und Meister* freudig die Fertigstellung mit den Worten:

Möchte er Ihnen ein wenig von der Freude bereiten, die er mir bereitete: er ist eigentlich der erste, mit dem ich recht zufrieden bin, und gewiß der erste, der mein neues Stilideal in einiger Reinheit ausprägt. Daß er w u r d e, scheint mir das wichtigste daran. [...] Ihren Direktiven bin ich gefolgt, soweit es im Rahmen des ganzen möglich war; [...] und ich habe mich wirklich bemüht, leicht zu schreiben; dafür wurde der Aufsatz, um mancher Explikationen willen, lang genug. Zwei Dinge bringt er, auf die ich Sie noch hinweisen möchte:

1) *Versuch einer Abgrenzung gegen Schönberg und zwar so, daß Schönberg damit einverstanden sein muß; [...] (Absicht: das Geschwätz vom “Schönberg-Schüler” soll aufhören).*

2) *“Theorie der Variation” bei Schönberg und Ihnen, die den Zusammenhang und die typische Verschiedenheit treffen will. [...]*

Ich betone es deshalb, weil der Aufsatz, im Gegensatz zu früheren, nicht nach dem “Oberflächenzusammenhang” disponiert ist, sondern in der Kontinuität der gedanklichen Führung, der - ideellen - Gleichzeitigkeit und faktischen Gleichwertigkeit der Intentionen sein Maß hat; nicht also “Abschnitte”, Themen, die sich i s o - l i e r t verstehen. Meine geheimste Absicht war, in der sprachlichen Führung des Aufsatzes unmittelbar so zu verfahren, wie Sie [...] komponieren. Wobei eine seltsame Begegnung zwischen ihrer Kompositionsart und meiner heutigen geistigen Haltung sich ergab. Sie können sich denken, wie gespannt ich auf Ihr Urteil bin. (ABBW 43f.)

Auf einen - offenbar nicht erhaltenen - Brief Bergs, der Reaktionen Schönbergs und anderer auf den Wozzeck-Aufsatz referiert, vielleicht auch eigene Vorbehalte genannt und einen Vorschlag Erwin Steins zu einem zweiten Aufsatz Adornos weitergeleitet haben dürfte³⁸, schrieb Adorno am 6. Jänner 1926:

Ich habe nun wieder angefangen, stehe aber unter schweren Hemmungen. Von ihnen suche ich mich zu befreien, wenn ich mich gegen die schweren Anklagen verteidige, die Ihr Brief, implizit zwar, doch mir deutlich genug, wider mich erhebt - Anklagen, die [...] zwar von taktisch-schriftstellerischen Erwägungen scheinbar ihren Ausgang nehmen, ihrer objektiven End-Intention nach aber radikalern und moralischen Wesens sind.

³⁸ Vgl. Anm. d. Hg., ABBW 60f.

Denn wenn wir alle - Schönberg und Sie und Webern und ich - in einem Punkte mit Karl Kraus einig sind: so ist es der doch gewiß, daß die "Sachlichkeit" in jeder Objektivationsphäre, die unablösbare Aufeinanderbezogenheit von "Inhalt" und "Form" (deren bloße Disjunktion bereits problematisch, und zwar geschichtsphilosophisch problematisch ist!) das eigentlich m o r a l i s c h e Kriterium für den Zusammenhang des Gebildes mit dem Bildner ist. Krausens Sprachkritik, Schönbergs Satz, Kunst (und sicherlich auch ein der Erkenntnis dienstbares Produkt wie mein Aufsatz) solle nicht schmücken, sondern wahr sein, Ihre These [...]: die kompositorische Ausdrucksweise sei, w i e d i e S p r a c h e j e d e s K u n s t w e r k s (und nannten Sie nicht selbst meinen Aufsatz ein solches? - ich zitiere nicht aus Eitelkeit, sondern sachlicher Absicht!) die dem darzustellenden Gegenstände einzig adäquate - all jene Denkmotive stimmen in dem einen Punkt überein. [...] Unter dieser Voraussetzung aber trüfe der Einwand "zu schwer" meine S a c h e ins Herz. Er besagte, daß ich nicht die Sache rein dargestellt, bis in die sprachliche Tönung dargestellt hätte, sondern unsachlich getrübt wie ein untalentierte Schüler frech einem harmonischen Satz einen schmückenden Kontrapunkt aufklebt. Wenn wirklich, an der Sache gemessen, ein Satz in meinem Aufsatz zu schwer wäre, so hätte Schönberg ganz recht, erbost über mich zu sein, und der Aufsatz gehörte ins Feuer. Freilich an der Sache will das gemessen sein, nicht am Publikum. [...] Und was sagte wohl der Meister Arnold Schönberg, wenn ein Kurzhörer von ihm verlangte, daß er einen Takt einfacher schriebe, als er ihn gehört hat und als er objektiv gehört sein muß? [...] So wenig es mir beikommt, meine Leistung mit der geringsten Schönbergs zu vergleichen, so entschieden muß ich darin allerdings gleiche Dignität beanspruchen: daß der Maßstab alles dessen, was ich geistig unternehme, Wahrheit ist, nicht Wirkung in ihrer Zufälligkeit. (ABBW 56f.)

Ich will Ihnen nicht verschweigen, daß die Angriffe Schönbergs - den ich gleichsam als den idealen Leser meiner Aufsätze supponiere, die ja so tief an seinen Gehalten orientiert sind - mich bald ebenso ärgerten, wie sie mir zunächst schmerzlich waren. Wenn Schönberg der Terrorist, durch fünfundzwanzigjährige Fackel-Lektüre selber terrorisiert, den Schmock riecht, sobald er nur "Von ... reden" und "Wahrheit" liest, mag das ein Wiener Schicksal sein, wogegen selbst sein Format machtlos ist. [...] Ich will [...] nicht über Tiefe und Problematik des Krausenschen Universalismus rechten, über dessen Intention, die großen Universalien in der Sprache, die heut nur mehr "große Worte" sind, zu tilgen. [...] Hier mag der kurze Aufweis genügen, daß die Worte, an denen Schönberg sich stößt, nicht in vager Größe, sondern exakt gebraucht sind. Für "Von der Schule A. S.'s reden" kann darum nichts anderes stehen, weil mit dem "Reden" das übliche G e r e d e von der Schönberg-Schule tatsächlich gemeint ist, das phrasenhaft des Wozzeck sich bemächtigen könnte [...]. Und nun gar die "Wahrheit"! Es ist die gleiche, die, arg verstellt, das Motiv der Schönbergischen Kritik abgeben mag, diese Wahrheit, die "von ihm ausgeht", deren musikalisches Maß er gefunden hat, ist die Adäquation nun nicht bloß von Inhalt und Form, sondern in ihr die von Person und Gesamtsituation oder, um es (- was mir aus sehr ernsten Erwägungen erkenntnistheoretischer Art sehr schwer fällt) ohne Hülle zu sagen: die Wahrheit ist der theologische Realitätsgehalt der Werke Schönbergs u n d des Unterrichts. Sie sehen, [...] daß das Wort die schwerste Belastung trägt und recht eigentlich, in der Anwendung auf Ihr Werk unter der Kategorie der "freien Wahl" die konstruktive Mitte des ganzen Aufsatzes ist. Die Schwierigkeit [...] ließ sich nicht vermeiden, da theologische Worte nicht hereingebracht werden durften. Und überall, wo das Wort "Wahrheit" steht, ist eine Art geistiger Hohlraum darum, aus dem es sich fremd und akzentuiert heraushebt. Werfel wird mir all dies sicherlich bezeugen. (ABBW 57ff.)

Dieser - aus nicht minderer Verantwortlichkeit um der Sache willen extensiv wiedergegebene - Abschnitt ist aus mehreren Gründen äußerst aufschlußreich, was die geistige Physiognomie des jungen Adorno anbelangt. Zum ersten bildet er einen Beleg sowohl für die 'schwer belastete' Bindung an den Geist der Kraus'schen Kritik als auch für eine bereits sehr früh sich ankündigende quasi meta-kritische Empfindlichkeit nicht nur gegen deren 'terroristischen' Gestus, sondern auch die Fragwürdigkeit ihres philosophischen Fundaments. Besonders bemerkenswert ist es, wenn Adorno sich zur Legitimation seiner Haltung just auf den von Kraus geschmähten Franz Werfel beruft (mit dem Berg

durch dessen Ehe mit Alma Mahler persönlichen Umgang hatte³⁹), was er später, etwa nach 1931, als jener mit seinen Essays ZWISCHEN OBEN UND UNTEN glühend anti-materialistische Positionen vertrat, die sich streckenweise wie ein Gegenentwurf zu dem in Adornos Antrittsvorlesung Niedergelegten lesen, vermutlich nicht mehr getan hätte.⁴⁰ - Weit bedeutsamer aber wiegt die, für Adornos Verhältnisse schon recht unverhüllte, Erklärung dessen, was er unter (musikalischer, ästhetischer, wie auch philosophischer) 'Wahrheit' verstanden wissen wollte: worin der theologische 'Realitätsgehalt' von Werk und Unterricht (wohl nicht Schönbergs allein, sondern auch des Bergschen, was zumindest zwischen den Zeilen lesbar ist) konkret bestünde, darüber hätte man sich wohl aus den entsprechenden Schriften Benjamins, Kracausers, auch Kierkegaards, zu informieren. - In bezug auf Schönberg, den 'Terroristen', heißt es weiter:

Einer Sprachschule, der Schönberg vorsteht, könnte ich mich guten Gewissens nicht unterwerfen. [...] Ich bin dem Auführer zu dankbar, um mich ihm zu unterwerfen. [...] Er stellt den Gedanken auf den Kopf, indem er ihn auf gerade Füße zu stellen meint. Der S c h l ü s s e l s a t z des ersten Abschnitts [...] lautet: A. S.'s Schüler sein heißt sein Schüler nicht sein. Denn die Wahrheit, die von ihm ausgeht, ist personale Einsamkeit und verweht den Zusammenschluß einer "Schule". [...] Darum ist Ihr Verhältnis zu Schönberg, gerade als das s t r e n g e r Schülerschaft, f r e i e Wahl. - So die Gedanken des ersten Abschnitts r o h und u n e x a k t. Verantwortlich sind sie im Aufsatz gesagt. (ABBW 59f.)

Die Emphase auf der Kategorie der 'freien Wahl' indiziert den zu dieser Zeit noch mehr oder weniger ungebrochenen Kierkegaardianismus des Verfassers. Die dialektische Komplexion von 'strenger Schülerschaft' und 'personaler Einsamkeit' (ein weiterer quasi-kierkegaardischer Terminus) trifft gewiß auch auf ihn selbst zu. Wenn sich die vorliegende Rekonstruktion an dieser Stelle damit begnügt, dessen 'rohe und unexakte' Selbst-Paraphrasierung zu übernehmen und es dabei zu belassen, dann deshalb, weil es ihr noch um manches andere zu tun ist, das in jenem Aufsatz, vor allem an philosophisch Relevanterem, sich finden läßt. Handelt es sich doch nach dem eigenen Zeugnis des Autors um dessen erste vollgültige philosophisch-ästhetische Schrift (s.o.). Was die (indirekte) Kontroverse mit Schönberg betrifft, konnte diese wohl mit Bergs Antwort vom 28.1.1926 zumindest vorübergehend beigelegt scheinen, der seinen erzürnten Schüler auf seine humorvolle Weise zu beschwichtigen suchte:

"S i e h a b e n m i c h v o l l s t ä n d i g ü b e r z e u g t. Ich weiß heute, daß das, was Sie schreiben, sollte es nicht viel umständlicher u. länger gesagt sein [wobei es allerdings für unsereins viel klarer wäre] nicht besser nicht preciser, nicht beziehungsvoller zur ganzen Umgebung gesagt werden könnte als Sie es tun. Und daß es daher von einer ganz besondern sprachlichen Feinheit u. höchstem Niveau ist. Ich habe das freilich nie bezweifelt, aber durch mein gewalttätiges auf den Zahn fühlen: einerseits durch Debatten mit Schönberg u Webern u. a. andererseits durch meinen Brief an Sie u schließlich durch oft u oftmaliges Durchsprechen mit Morgenstern (u. auch Steuermann) erst die unumstößliche

³⁹ *Bergs Stellung zu Werfel war besonders diffizil. Karl Kraus blieb unbefragte Autorität, aber Werfel war der Mann von Alma Mahler, und Berg mochte ihn, den persönlich überaus Unpräzisen und Angenehmen, im Umgang gern. (Mon. 340)*

⁴⁰ Eine 'positive' Bezugnahme zumindest auf den jungen Werfel, der als Expressionist wohl mit auf den jungen Adorno gewirkt haben dürfte (und den auch ein Franz Kafka "sehr gern" hatte, vgl. dazu die als Dokument unschätzbaren Gespräche mit Kafka von Gustav Janouch, S. 154f.), findet sich allerdings auch noch in einem Text aus dem Jahre 1936 (den *MARGINALIEN ZU MAHLER*, siehe dazu den letzten Abschnitt der v.A.).

Klarheit über den Fall erlangt. Und daß es ein "schwerer Fall" ist, werden Sie mir doch wohl auch zugeben müssen; das behaupten auch Morgenstern und Steuermann, obwohl diese jede Zeile u jedes Wort ihres Artikels *v e r s t e h e n* (nach 3 bis 4maligem Lesen freilich), ihn daher für sehr schön erklären, aber trotzdem der Meinung sind, daß er für eine Zeitschrift unbedingt zu schwerverständlich ist u. eigentlich nur solchen zugänglich ist, die gewohnt sind Phylosophen [sic!] wie etwa Kierkegaard zu lesen, wodurch sich die Ablehnung etwa Schönbergs erklärt." (ABBW 65f.)

Daß es mit Kierkegaard allein bald nicht mehr getan war, zeigen Adornos Briefe vom 30. März und 28. Juni 1926:

Seit Herbst vorigen Jahres - der großen Auseinandersetzung mit Walter Benjamin in Neapel - ist meine Philosophie in einer heftigen Entwicklung begriffen, deren erste Zeichen der Anbruch-Aufsatz bereits brachte. Bei nachdrücklicherem Denken aber stellte sich mir die Unvollständigkeit, Unzulänglichkeit meiner bisherigen Kategorien immer schlagender heraus. Auch der musikästhetischen: mit den Begriffen der Personalität und Innerlichkeit hatte ich es mir allzu leicht gemacht, mit ihnen eine Privat-Insel mir häuslich eingerichtet, wo ich, halben Herzens zwar, vor der objektiv vorgezeichneten Problematik mich sicher meinte. Nun wurde sie mir überflutet. Nicht daß ich jene Begriffe preisgegeben hätte. Aber ich bin dabei, sie zu ergänzen: von den metaphysischen Ansatzpunkten durch die Erkenntnistheorie hindurch durch eine positive Geschichtsphilosophie und politische Theorie. Daß ich mich dabei politisch dem Kommunismus entscheidend genähert habe, mag drastisch die Entwicklung verdeutlichen. Für die Musik aber scheint mir, korrelativ dem Begriff der Innerlichkeit zu-, ja jenem vielleicht sogar kritisch übergeordnet, ein Begriff der "Auswendigkeit" anzusetzen notwendig. Zu seiner materialen Konstruktion nun hat mir der Wozzeck verholpen. (ABBW 74f.)

[I]ch bin überzeugt, daß nichts heute in Musik schwerer wiegt als die formkonstruktive Phantasie - schwerer in der Tat als jene Personalität und Innerlichkeit des "Einzelnen" selbst (die sie freilich dialektisch voraussetzt!), auf der ich jahrelang kierkegaardisch herumgeritten bin. (ABBW 87f.)

Ergrimmt durch die Nachricht über Störungen bei der Prager Aufführung der Oper suchte Adorno, aus der Ferne, seinem 'Herrn und Meister' beizustehen:

Der Wozzeck hat wie kein anderes ästhetisches Gebilde dieser Zeit Teil an der Wahrheit und eher zerfällt alles Bestehende vor der Wahrheit, als daß das Bestehende irgend Macht hätte, sie zu tilgen. [...] Ich weiß wohl, wie schwer es fällt, Ihre Einsamkeit zu erreichen, und maße es mir gewiß nicht an [...] und obwohl es nicht gesagt sein müßte, will ich es Ihnen heute wieder sagen, daß ich mich durch jedes Schicksal hindurch an Sie gebunden fühle, daß mir meine Existenz unabtrennbar ist von Ihrer und daß mir Ihre Existenz recht eigentlich das Maß der eigenen ist. / Ich wünschte mir nichts anderes, als jetzt bei Ihnen sein zu dürfen und dann mit Ihnen auf den Schönbrunner Hügeln zu gehen. Es wird ja, hoffentlich, bald sein. Bis dahin wünsche ich Ihnen innig alles Schöne und dem "Wozzeck" den Sieg. ([19.11.1926] ABBW 121f.)

Wie sich herausstellte, war die Sache halb so schlimm, die Störung nicht ästhetisch, sondern politisch-nationalistisch motiviert gewesen. Auch am Schicksal des Prager stellvertretenden Bürgermeisters hatte wohl nicht die Musik schuld. Berg antwortete:

*"D a n k , mein lieber Wiesengrund, für Telegr. u. den l i e b e n Expreßbrief. Aus den Zeitungen haben Sie wohl von den aufregenden Tagen in Prag gehört. Aber es war auch viel, sehr viel Schönes dort [...] So daß die Premiere wahrlich zu einem Fest [...] wurde. Erfolg gewaltig [...] Im Ganzen wurde ich etwa 30-40 mal gerufen. Die Opposition *v e r s c h w a n d* dagegen; von dem vom Schlag getroffenen Bürgermeister wußte man im Theater [...] überhaupt nichts u. erfuhr es erst aus den Zeitungen tags darauf. Für das Ausland (Österr. inbegriffen) war dieses Zusammentreffen [...] natürlich ein Fressen!" (ABBW, 123)*

Es sollte freilich nicht das einzige Mal bleiben, daß sich Adornos Rittertum durch die Windmühlen der musikalischen 'Reaktion' herausgefordert sah.

1.1.4 Der kritische Komponist

Am 15.6.1926 wurde die Übersendung eines neuen Textes begleitet von der Erklärung:

[D]a ich [...] die ganze Musikschriftstellerei für längere Zeit unterdrücken möchte, so nahm ich die Gelegenheit wahr, die Probleme, die mich seit Jahren bedrängen [...] einmal noch aufs volle Niveau zu bringen und programmatisch darzustellen. Die Abhandlung die daraus entstand und die mein aktuelles musikalisches Glaubensbekenntnis ist, zugleich noch einmal die Frage nach dem Recht der Musik stellt, [...] heißt "Nachtmusik" und ist Ihnen gewidmet. Ich glaube, daß es sich nicht um einen Musikaufsatz im üblichen Sinn, sondern ein autonom philosophisches Gebilde handelt, das die Widmung wohl tragen kann, ohne daß es gegen die Bescheidenheit verstößt. (ABBW 81)

Inzwischen hatte er sich auch mit Schönbergs neuer Errungenschaft auseinandergesetzt:

Ein paar Worte noch zur Zwölftontechnik [...]. Ich habe nun selber allerhand darin gearbeitet und von innen schaut sich die Sache ja doch noch erheblich anders an. Vor allem, weil einem so erst die Erleichterung aufgeht, die die Technik bedeutet: daß nämlich die Möglichkeit der Fortsetzung jedesmal durch den Bestand der Reihe garantiert wird. Das kann man beim bloßen Analysieren, das ja das Komponieren selber nie adäquat trifft, sondern nur das "Komponierte", unmöglich erkennen. Diese Erleichterung freilich indessen scheint mir die Gefahr der Zwölftönigkeit. Der Prozeß des originären Hörens wird zu früh abgestoppt; es gibt keine Garantie dafür, daß der Bezug auf das Material [...] tatsächlich gerade die Fortsetzungsmöglichkeit in sich begreift, die das Ohr hier und so will! [...] Daß es verboten sein soll, [...] "willkürlich" [...] zu schreiben, will ich nicht einsehen. Als Regulative zur Fernhaltung tonal kadenzierender Residuen ist die Zwölftontechnik in ihrer erhellten Rationalität notwendig und zu ihrer Stunde erschienen. Aber einen positiven Kanon des Komponierens kann, darf sie nicht abgeben. Ich denke etwa heute so: es gibt nur eine "negative" Zwölftontechnik, als äußersten rationalen Grenzfall der Loslösung von der Tonalität (auch dann, wenn Tonales in der Zwölftönigkeit sich ereignet; es ist ja dann, konstruktiv, als Tonales zufällig, nur eben von der Reihe gefordert!). Positive Zwölftontechnik, als Garantie der Fortsetzbarkeit von Musik in Objektivität gibt es nicht. [...] Dies nur als Anregung und Frage für Sie; nicht für die Öffentlichkeit, die die reinigende Gewalt der Zwölftönigkeit erst einmal erfahren soll; und beileibe nicht für Schönberg. ([19.8.1926] ABBW 104f.)

Seine heutige theoretische Stellung werde repräsentiert durch den Aufsatz über Berg (d.i. der 'erste Wozzeck'), die *NACHTMUSIK* und den Aufsatz *ZUR ZWÖLFTONTECHNIK*⁴¹.

Am 28.11.1926 dann geradezu ein Hilferuf, nicht allein aus künstlerischen Gründen heraus:

Lieber Herr und Meister, ich bitte Sie dringend, in ständiger, sich meines Quartetts anzunehmen, es anzuschauen und falls Widerstände kommen (wovon ich nichts weiß, womit ich aber sicher rechne, da ich augenblicklich von Katastrophen verfolgt bin), das Stück zu verteidigen. [...] Die Aufführung ist für mich menschlich eine Existenzfrage im buchstäblichen Sinn. Wenn ich nicht diese Woche noch zu Ihnen kommen kann, mit Ihnen reden, musizieren, das Stück studieren, weiß ich nicht, wie ich die nächsten Wochen weiter leben soll, wofür es sonst kein Motiv gibt. Sogar die Tatsache der öffentlichen Aufführung einer Sache von mir, die mir sonst ganz gleich wäre, [...] hat eine ganz verzerrte und unmaßige Wichtigkeit für mich angenommen.

Ich bin durch Ereignisse so vernichtend getroffen, daß keine Hilfe und Bestätigung mir drastisch genug kommen kann.

Was ich Ihnen im Sommer andeutete, ist furchtbar und völlig sinnlos eingetroffen. Die Frau, um die ich mich ganz eingesetzt habe, hat mich eines anderen wegen verlassen - in einer Weise, der nur Kafka gewachsen wäre. (ABBW 130)

⁴¹ Jetzt: GS 18/114-117 (dort irrtümlich auf 1938 datiert).

Die ‘Andeutung’ aus dem Sommer dürfte in der Stelle aus dem Brief vom 19.8.26 zu finden sein, die da lautet: *Unser Verhältnis ist ganz seltsam, mir und ihr unbegreiflich gemischt aus Nähe und Fremdheit. Und demonstriert mir wieder furchtbar die Unrealisierbarkeit zwischenmenschlicher Beziehungen, die große Intentionen haben. In der stummen Natur, die Menschen und gar Frauen mitgesetzt ist, liegt ein Unangreifbares, von dem man ohne Hoffnung abprallt, und wenn es tausendfach durchbrochen schien. Daß man immer wieder abprallen muß!* (ABBW 103) - Überhaupt ist in den Briefen an Berg (besonders in den ersten Jahren) des öfteren von einigermaßen *schweren Depressionen* die Rede, welche ihm das Arbeiten und auch das Briefeschreiben zeitweilig mehr oder minder unmöglich machten; mitunter teilte er dem Empfänger auch selbstironisch mit, er werde sich *demnächst bei Ihnen den Strindberg ausborgen*. - Was zumindest die *Quartettangelegenheit* (es handelte sich dabei um die *ZWEI STÜCKE FÜR STREICHQUARTETT* op. 2) betraf, wandte sie sich alsbald zum Besten; die Wiener Aufführung durch das Kolisch-Quartett im Dezember 1926 kam zustande und das Werk wurde von Berg in einem Brief an Schönberg als “sehr gut” und würdig, der Schönbergschule zugerechnet zu werden, beurteilt (vgl. ABBW 131f.)

Während der Rekonvaleszenz von einer *ziemlich schwierige[n] und schmerzhaft[e]n Operation* und mitten in der Vorbereitung seiner Beiträge für ein den Orchesterwerken Arnold Schönbergs gewidmetes Sonderheft der Zeitschrift PULT UND TAKTSTOCK läßt Adorno erstmals deutliche Kritik nicht etwa bloß an einer Wortspende Schönbergs, oder der Zwölftontechnik im allgemeinen, sondern an dessen jüngsten Kompositionen (op. 27 und 28) verlauten:

[...] habe [...] die Chöre und Satiren genauestens studiert [...] und bin von beiden, besonders den Satiren, sehr enttäuscht. [...] Hätte da nicht wirklich das Vorwort, erweitert und im Anbruch gedruckt, ausgereicht? Muß das alles noch verkomponiert, muß bis in alle Ewigkeit das 19. Jahrhundert prolongiert und aus Kunst Kunst gemacht werden [...]? Und welch ein Humor, wer lacht da, für wen ist das alles überhaupt geschrieben? Wenn Schönberg (richtig!) erkennt, daß der Objektivismus von heutzutage nichts taugt und reaktionär ist, so soll er bessere Musik machen als jener und allenfalls literarisch polemisieren, aber nicht Leistung und Betrachtung verwirren und eine kindische Mißform erzeugen! [...] Daß die Krise des heutigen Schönberg nicht von der Zwölftontechnik kommt, sondern von ihm, beweist Ihr Quartett. Zwischen Ihren und Schönbergs letzten Werken ist überhaupt kein Vergleich möglich: Ihre sind lebendig, jene sind sich selbst historisch geworden. Wenn nicht doch sein Dämon wieder frei wird [...], dann wird er selbst für uns historisch sein. Ich spreche nicht leichtsinnig. Sie wissen am besten, wie ich an seiner Musik hänge, aber ich kann nicht nicht der Erkenntnis versperren. ([16.3.1927] ABBW 142f.)

Vergleicht man dazu die demgegenüber äußerst schonenden, aber auch wenig aussagekräftigen Besprechungen, die Adorno dann doch zu Schönbergs Chören verfaßte und publizierte, läßt sich diese Diskrepanz wohl aus der damaligen Situation erklären, die er so einschätzte:

[I]ch kann mich allen Bedenken zum Trotz der Einsicht nicht länger verschließen, daß die Lage der Musik, auf die es ankommt, also der von Schönberg und Ihnen, in der sozialen Welt so kritisch ist, daß man als Apologet vor allem kunst p o l i t i s c h zu wirken hat [...]. (ABBW 125)

Bemerkenswert bleibt retrospektiv, wie früh Adorno bereits in wesentlichen Punkten Zweifel und Kritik gegenüber Schönbergs Verfahrensweise gehegt hatte, die in aller Deutlichkeit erst zwei Jahrzehnte später - durch die Publikation der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* - öffentlich bekannt wurden. - Anders als dort ließ er in den Briefen auch keinen Zweifel daran, wen er als den inzwischen überlegenen Komponisten ansehe, so schrieb er an den Lehrer über dessen *LYRISCHE SUITE*:

Von all Ihren Werken ist es mir das liebste, vielleicht auch objektiv das größte. Ich kann Ihnen nicht verschweigen, daß sich das III. Quartett von Schönberg [...] dagegen ernstlich nicht behaupten kann, bei allem technischen Komfort und aller Größe seiner distanzierten Objektivität. Es ist menschlich stumm geworden, während Ihr Quartett, das doch weiß Gott nicht geringer konstruiert und nicht "romantisch" ist, den personalen Bezug in blinder Sicherheit sich erhält. Das entscheidet. Nach häufigem Hören des Schönbergquartetts und genauestem Studium der Suite op. 29 kann ich mich nicht länger der Erkenntnis verschließen, daß für Schönberg die Zwölftontechnik doch ein Rezept wurde und mechanisch funktioniert (vor allem im Rhythmus, der durch die dauernden Komplementärverhältnisse monoton wird, aber auch in der willkürlichen Melodiebildung [...]). Im Grunde wissen wir es ja alle, nur getraut es sich noch keiner zu sagen. [...] Ich kann mir nicht denken, wie die letzten Stücke von Schönberg eine Geschichte haben sollen: heute schon sind sie durchsichtig wie Glas, ohne Geheimnis - da liegt es. ([6.9.1927] ABBW 158f.)

In den Konzertbesprechungen hörte sich das doch wieder etwas anders an, so zu einer Aufführung beider Werke durch das Kolisch-Quartett, April 1929:

Zuerst Schönbergs op. 30, von einer Gewalt, die den Hörern den Atem verschlug: vollends erhellte Musik [...]. [E]in mächtiges Werk, unerbittlich und unangreifbar wie keine Kammermusik seit 1827, von niederzwingender Gewalt! Das dämonisch erfüllte Gefüge der Konstruktion ist mit keiner neusachlichen Objektivität, keinem musikantischen Spiel zu verwechseln: alles bloß Natürliche an Musik ist hier gezwungen und aufgeklärt. Dabei bleibt im Adagio Raum für den Affekt der Trauer, der sich rein ausformt. [...] Ob das Stück heute vernommen wird oder nicht, ist völlig gleichgültig: es kann warten, wie nur die säkularen Gebilde. (19/148)

Berg seinerseits band ihn durchaus auch in seine künstlerischen Entscheidungen ein:

"Lieber Doktor, ich habe beschlossen im kommenden Frühsommer mit der Komposition einer Oper zu beginnen. Hierzu habe ich 2 Pläne von denen e i n e r g a n z b e s t i m m t ausgeführt wird. Es fragt sich also nur w e l c h e r. Zu diesem Zweck frage ich auch Sie um Rat: Es ist: entweder 'Und Pippa tanzt' oder Lulu (letzteres durch Zusammenziehung von 'Erdgeist' u. 'Büchse der Pandora' zu einem 3aktigen (6-7bildrigen) Opernbuch). Was sagen Sie dazu? Da ich unbedingt ein's dessen (oder ev. beide) komponieren werde ist also eine Entscheidung w e l c h e s von beiden (resp. ev. welches z u e r s t) vonnöten." (ABBW 161)

Ob das Anraten seitens von Adorno oder Soma Morgenstern den Ausschlag gab, ist nicht mehr zu ermitteln: *Ob ich, wie es mir in der Rückerinnerung scheint, ihn zuerst auf die Lulu hinwies, vermag ich nicht mit Bestimmtheit mehr zu sagen; in solchen Dingen irrt man sich leicht aus Narzißmus. Jedenfalls redete ich ihm mit allen Argumenten zur Wedekindoper zu [...]. (Mon. 357)*

Am 14.5.1928 berichtete Adorno von Problemen mit seiner Habilitation (wegen der Erkrankung und Emeritierung von Hans Cornelius) und seinen musikalischen Ambitionen:

[...] wenn die ganze Habilitation - eine soziale, mir weder sachlich noch ökonomisch notwendige Angelegenheit - danebengelänge, so wäre es mir herzlich gleichgültig und au fond sogar lieb. Denn ich bin jetzt völlig auf Musik, will sagen aufs Komponieren eingestellt [...]. Mit dem Komponieren also habe ich unterdessen wieder energisch angefangen und ich glaube, es geht. [...] Mir stellt sich immer deutlicher das Problem einer neuen technischen Verfahrensweise, die in vollkommener motivisch-thematischer Strenge und Determiniertheit geübt wird, zugleich aber die Zusammenhänge konstruktiver Art gewissermaßen hinter die Kulissen verlegt und an der Außenfläche ganz frei erscheint (im Gegensatz also etwa zur Technik der Kammer-symphonie, wo überall sichtbar eines aus dem anderen entwickelt wird). Ich halte nach wie vor daran fest, daß die Freiheit der Phantasie-konstruktion, wie sie zu poetischem Zwecke in der "Erwartung" errichtet wurde, für die absolute Musik fruchtbarer sein wird, fruchtbarer als jede Rekonstruktion dagewesener Formen; und ich sehe in der Zwölftontechnik je länger je mehr das Mittel, die Organisation des Materials hinter die Fassade, also hinter die erscheinende, erklingende Musik zu verlegen und jene der Phantasie frei zu überlassen. (ABBW 171)

Es entstand ein Zyklus von Liedern, deren Widmung er Berg *anzunehmen* bat:

Heute schreibe ich Ihnen, um Ihnen die glückliche Beendigung meines Liederzyklus mitzuteilen. Es sind vier Lieder, nach verschiedenen Dichtern, zwei von Däubler, eines von Trakl, eines von Georg Heym; alle ziemlich

groß und innerlich, übrigens auch motivisch miteinander zusammenhängend; das Ganze eine Art von Requiem [...]. Keine gelegentliche Liedproduktion also, sondern ein sehr belasteter und bewußter Versuch der Form des Liedes als solcher gilt. (ABBW 178f.)

Am 17. August 1928 meldet ein *getreuer Teddie W.* seinem Herrn und Meister die Beendigung auch noch eines zweiten Liederzyklus, nach Stefan George, dessen beiden erste Stücke er noch in Wien bei Berg geschrieben hatte, nunmehr ergänzt um zwei weitere, von denen er über das letzte nicht ohne Stolz berichtete: *Das letzte Lied ist [...] strengste Zwölftonmusik, strenger als das Bläserquintett* (op. 26 von Schönberg), was freilich der Lehrer, bei aller freudiger Dankbarkeit, zurückweisen mußte: “Daß es aber etwas strengeres als Schönbergs 5^{ter} gibt, in dem nicht eine 'freie' Note vorkommt (höchstens als Druckfehler), ist eine falsche Annahme von Ihnen.” (ABBW 184; 187)

In dieser Zeit gab Adorno sich überzeugt:

Ich glaube nicht, daß ich das Komponieren noch einmal loslassen werde. (ABBW 179f.)

Beinahe hätte er es womöglich unfreiwillig tun müssen: Ausgerechnet an dem Tag, als er das erste des Berg zugeordneten Zyklus von Liedern gefertigt hatte, erlitt er einen “schweren Autounfall” (sein Taxi war mit einem Autobus zusammengestoßen) - “es ist ein Wunder, daß Teddie so mit dem Leben davongekommen ist” schrieb seine Mutter an Berg. Dieser bemerkte, nachdem er seine Anteilnahme und Genesungswünsche ausgesprochen hatte, freilich auch:

“Ist es nicht eigentümlich: Sie, der Sie immer neben Ihrem Körper dahin-lebten, müssen nun an allen seinen Ecken und Enden verspüren, daß Sie einen haben!” (ABBW 166)

Schmerzliche Erfahrungen anderer Art warteten auf Adorno im Zusammenhang mit seinen Bestrebungen, die im Verlag der Universal Edition erscheinenden MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH zu einer Plattform für den musikpolitischen Kampf gegen die ästhetische 'Reaktion' umzugestalten. Am 17. Dezember 1928 bittet Adorno, inzwischen maßgeblich beteiligt an der Redaktion des ANBRUCH, Berg *inständig* darum, für das Januar-Heft 1929 doch einen geplanten, aber durch diverse Umstände noch nicht zustande gekommenen Aufsatz über, und d.h. gegen das zuvor dort veröffentlichte neoklassizistische Manifest (SCARLATTIANA) von Alfredo Casella zu verfassen (vgl. ABBW 191): *Casella hat die moderne Musik [...] zu vernichten unternommen und es ist nur rechtens, wenn die Verteidigung als Vernichtung Casellas gerät* - etwa in der Weise, wie der Angesprochene 1920 über DIE MUSIKALISCHE IMPOTENZ DER ‘NEUEN ÄSTHETIK’ HANS PFITZNERS geschrieben habe. Berg, der sich nach einer “scheußliche[n] Kopf-Grippe [...] nicht mehr entschließen” konnte, den Aufsatz zu verfassen, setzte sich daraufhin dafür ein, daß Adorno ihn schriebe: “Der Fall ist für Gleichgesinnte, wie wir: Sie und ich es sind, ganz eindeutig. Sie werden daher d a s s e l b e sagen, was ich gesagt hätte. Und daß Sie es anders sagen als ich (der da ja doch nur ein Vorbild kennt, und das ist Karl Kraus) ist ja ein Glück für den Anbruch. D a durch ist eben die Replik nur möglich. M e i n e kann es nie sein! G a n z unmöglich ist aber Krenek, der der einzige erfolgreiche europäische Komponist ist, den Casella gelten läßt, und dessen Anschauungen sich mit mindestens zwei Dritteln von Casellas Artikel geradezu decken!” (ABBW 195) - Tatsächlich sollte Adorno die Aufgabe übernehmen, sein Beitrag erschien unter dem Titel *ATONALES INTERMEZ-*

20, fiel zu Bergs höchster Zufriedenheit aus⁴² und machte der Intention des 'Vernichtens' gewiß keine Schande; es sollte allerdings auch schon der Anfang vom Ende des leitenden Redakteurs Wiesengrund-Adorno sein, zumal sich die Sache der bedingungslosen Verteidigung der 'modernen Musik' insofern als prekär erwies, als sich nicht nur manche der Angegriffenen, sondern auch der Angreifer Casella unter den - erfolgreicheren - Komponisten befand, deren Werke - wie die Zeitschrift selbst - im Verlag der Universal-Edition erschienen. So war es kein Wunder, wenn nach nicht allzulanger Zeit der Verantwortliche Rudolf Heinsheimer aus Rücksicht auf die Interessen des Verlags die radikale Linie, die Adorno programmatisch eingeschlagen wissen wollte für undurchführbar erklärte und ihm lediglich mehr eine "beratende" Funktion zugestehen wollte (vgl. dazu ABBW 349ff.). Am 9. Oktober 1929 schreibt Adorno an Berg über die Angelegenheit:

[I]ch habe die Leitung des Anbruch, die ich seit einem halben Jahr faktisch innehatte [...] niedergelegt und trete aus dem Redaktionsverbande aus. [...] Daß ich gehe, ist selbstverständlich und fast erscheint es mir heute [...] überhaupt bedenklich, daß ich mich mit den [...] eingelassen habe. [...] Ich mache mir auch keinerlei Illusionen über den Anbruch, so wie er unter meiner Redaktion gewesen ist. [...] Aber [...] trotz allem [war] das Blatt unter meiner Initiative wenigstens ein V e r s u c h [...], in musikalischen Dingen die Wahrheit zu sagen. (ABBW 228)

Der besagte Brief enthielt auch einen *Passus über* "Schönberg und seinen engsten Kreis", der Adorno, der sich ohnehin von allen im Stich gelassen fühlte, *zutiefst verletzten mußte*, wobei er es freilich *dahingestellt* sein ließ, *ob er der Wahrheit entspricht oder einfach der Phantasie des Herrn Heinsheimer entspringt, der mir damit einen tödlichen [sic] Schlag versetzen wollte* (ebd.). Wieder einmal fürchtete er, Schönberg könnte ihm *in den Rücken* gefallen sein und bedachte diesen dafür vorsorglich mit bitteren Vorwürfen (ebd. 229), während er, bezugnehmend auf das Wort vom 'engsten Kreis', freilich Berg selbst von allem Verdacht ausgenommen sehen wollte.

Im Brief vom 17. Oktober 1929 berichtet Adorno, er *glaube [...] die Wirkung einer Aktion von Ihnen indirekt der U. E. anzumerken, die doch irgendwie einzulenken scheint. [...] Der Anbruch ist im Bereich der musikalischen Publizistik der einzige Posten, der von uns gehalten wird und das scheint mir doch so wesentlich, daß ich [...] nicht alles hinwerfen wollte* (ABBW 235). Allerdings habe er auch *kategorisch verlangt, daß das Blatt nicht wieder in ein Reklameblatt verwandelt werden darf, [...] daß ich, wenn ich weiter maßgebend mitwirken sollte, das nicht als externer Berater, sondern nur in der Redaktion und mit den notwendigen Kompetenzen tun könne; habe die Angriffe, die gegen mich erhoben wurden, scharf zurückgewiesen und natürlich auch mich (aus Prinzip, die Zahlen spielen ja gar keine Rolle) geweigert, irgendweche Abzüge von den Honorarbedingungen zuzugestehen.* (ABBW 236) - Berg, der auch einen völligen Austritt für richtig gehalten hätte, fand es "um u n s e r e r gemeinsamen Sache willen [...] allerdings sehr gut, daß Sie eine Form gefunden haben, noch mitzutun. Ich bitte Sie nur,

⁴² "Ihr Casella-Aufsatz ist wirklich ganz, ganz hervorragend gut. Erstens als Abfuhr, dann aber wegen des allgemeinen Teils, worin Sie über den derzeitigen Stand der Musik alles sagen, was überhaupt gesagt werden kann, und was vor Ihnen noch niemand gesagt hat, und d a h e r drittens wiederum: als Abfuhr! Allerdings wird er nicht d i e Beachtung finden, die er verdient; u. zw. aus dem selben Grund wie alle Polemik, der nicht widersprochen werden kann, und die man daher totschweigt." ([Berg an Adorno, 8.8.1929] ABBW 222)

dies in einer Art zu tun, daß es nicht wie eine Kapitulation aussieht.” (ABBW 237) - Im übrigen suchte er den Jüngeren zu beruhigen wegen diverser “Schmonzes, über die Sie sich doch um Gotteswillen nicht aufregen sollen”, auch bezüglich Schönbergs:

“Schönberg lebt in konstantem Streit mit der UE, fühlt sich unentwegt benachteiligt [...] und bezieht in den Kreis seiner [...] Vorwürfe eben auch den Anbruch ein. Aber es ist mir ganz zweifellos, daß - soweit er ihn überhaupt liest - daß er, der schon vor einiger Zeit mir gegenüber Ihre Aufsätze gelobt hat [...], von ihren letzten Artikeln, z. B. dem Casella-Aufsatz nur hochbefriedigt sein kann und gewesen sein wird. [...] Sie müssen [...] mit ihm reden und Sie werden sehen, daß nichts Persönliches vorliegt. Und dann insgeheim sicherlich auch Ihre in Ihrer begreiflichen Aufregung an mich geschriebenen Worte über ihn bereuen.” (ABBW 238)

Adorno zeigte sich hochofren, *in dieser Situation, die mich furchtbar und wahrscheinlich ganz disproportioniert niederdrückt, doch von denen nicht verlassen zu sein, auf die es einzig ankommt* und stellte klar, daß eine “Kapitulation” meinerseits [...] *k e i n e s f a l l s* in Frage käme. Freilich was die von Berg kolportierte Äußerung Schönbergs, *im Anbruch sei für andere Komponisten etwas geschehen und für Schönberg nichts*, betreffe, widerspreche sie *schlechterdings den Tatsachen. Schönberg muß den Anbruch überhaupt nicht gelesen haben. Ich verdenke ihm das keineswegs; aber dann sollte er sich nicht darüber äußern.* Und er verweist auf seine *Motive II und III* [...]; *an den Liedaufsatz, der überhaupt nur ihm galt; [...] an Atonales Intermezzo und jetzt den Zwölftonaufsatz* sowie auf Beiträge von G. Westphal. (ABBW 239f.)

Ein zweiter Aufsatz über WOZZECK wurde geschrieben, in zeitlicher wie sachlicher unmittelbarer Nachbarschaft zur Urfassung der *KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN*:

Ich verspreche Ihnen jedenfalls, daß der Aufsatz diesmal ganz konkret wird und gereinigt von einer Philosophie, die nichts taugt, solange sie sich abstrakt formuliert, anstatt sich an ihrem Material zu bewähren. Ich sage damit, daß ich glaube, dem Anbruchaufsatz über Wozzeck von 1925 gegenüber einiges gut machen zu müssen. [...] Zum richtigen Komponieren komme ich nicht, des Kierkegaardbuches wegen, das aber nun gewiß der letzte Aufenthalt sein soll. (ABBW 231 [9.10.29])

Fast ein Jahr später die Mitteilung auf einer Ansichtskarte aus Pontresina, 21.8.1930:

Lieber Herr und Meister, nachdem mein Kierkegaardbuch fast fertig, bin ich zusammengebrochen und in die Berge geflohen und in deren Schönheit wieder zu mir gekommen. Verzeihen Sie das lange Schweigen einem, der Monate hindurch vor Arbeit kein Mensch war! (ABBW 249)

Dann erst wieder aus Frankfurt am 16. Jänner 1931:

*[E]s ist schon so schmäzlich lange her, seit ich Ihnen nicht geschrieben, daß ich mich schäme, indem ich nun beginne. Aber diese Scham fresse ich als wohlverdiente Strafe [...]. Ich muß wohl ziemlich weit zurückgehen [...]. Daß ich ein Kierkegaard-Buch vorbereitete, wußten Sie. [...] Ich habe mich [...] aus der Stadt nach Cronberg, einem kleinen, sehr hübschen Platz im Taunus, zurückgezogen und in völliger Isolierung gearbeitet. So intensiv, daß ich Anfang August einen vollständigen Zusammenbruch erlitt - was mir in meinem Leben noch nicht vorgekommen war - und, ehe mein Buch zuende kam, in die Berge ging, erst in die Dolomiten und dann ins Engadin. Anfang September war ich wieder in Frankfurt und schrieb mein Buch, von dem nur noch das letzte Kapitel fehlte, zuende; ging dann zur Korrektur und Berichtigung des Ganzen nochmals 3 Wochen nach Cronberg; sitze seit Oktober wieder hier und warte auf die Habilitation, die sich - freilich diesmal nur als Nebenzweck - aus der Arbeit ergeben soll. [...] Das Buch, dessen genauer Titel lautet “Konstruktion des Ästhetischen in Kierkegaards Philosophie”, ist diesmal von der offiziellen Funktion ganz unabhängig und rein eine philosophische Sache meiner Intention und ich glaube, daß sie wirklich, *t r o t z d e m* sie als Habilitationsschrift dienen muß, etwas taugt und etwas Neues und Originales ist. Wenn Sie Lust haben, sich in das absonderliche Dickicht des Buches zu begeben, das sicherlich von meinen bisherigen literarischen Arbeiten am tiefsten mit meiner und wie ich wohl sagen darf unserer Musik zusammenhängt - dann hoffe ich Ihnen in wenigen Wochen ein Exemplar senden zu können. Vielleicht macht es Ihnen Spaß zu hören, daß dagegen ungefähr*

dieselben Argumente gemacht werden, an die wir von der Musik her so gut gewöhnt sind: Überintellektualität, Unverständlichkeit, Verrücktheit, Zersetzung; das kann doch selbst über die Habilitation trösten. (ABBW 249ff.)

Berg am 26.1.1931 über einen für eine englische Übersetzung und Publikation (in der Zeitschrift MODERN MUSIC) geschriebenen Aufsatz Adornos über *BERG UND WEBERN - SCHÖNBERGS SCHÜLER*:

“Ihr Artikel hat mir diesmal besonders gut gefallen. Wohl, weil Sie wissen, daß ein gewöhnlicher sterblicher Amerikaner, das Deutsch, das Sie sonst schreiben nie übersetzen könnte, schreiben Sie diesmal weit einfacher u. stellen Sie sich vor: *i c h* verstand jedes Wort und konnte *d a h e r* auch so großen Gefallen daran finden. [...] Natürlich will ich Ihr Buch über Kierkegaard haben - wenn ich auch jahrelang auf Ihn eifersüchtig war (das gehört nämlich auch zu meiner Schönberg-Schülerschaft!) (ABBW 257)

Die Charakterisierung der 'Schülerschaft' nahm sich darin folgendermaßen aus:

Berg und Webern bezeichnen die extremen Pole des Schönbergschen Bereiches. Beide setzen an Einzelwerken des Meisters an, deren Problem-Umkreis sie zu ihrer spezifischen kompositorischen Landschaft erweitern; Berg an der Kammer-symphonie, Webern an dem 'aufgelösten' Stil von op. 11 bis op. 20 [...]. [...] Selbständigkeit ist hier nicht an der Oberfläche des Stiles, sondern im verborgensten kompositorischen Gehalt gelegen; die Homogenität des Stiles, die zwischen Schönberg, Berg, Webern waltet, ist nicht sowohl schulmäßige Abhängigkeit als gefordert durch einen Erkenntnisstand, der die radikale Durchformung aller Kompositionselemente vorschreibt und in deren Durchformung die Merkmale des 'Stiles' einander annähert. - Berg und Webern bieten beide Kommentare der Schönbergschen Entwicklung, durch die sie in der geschichtlichen Totalität sichergestellt wird: Berg verbindet ihn, nachträglich gleichsam, mit Mahler einerseits und andererseits mit der großen Musikdramatik und legitimiert ihn von dort her; Webern verfolgt den Schönbergschen Subjektivismus, den der Meister vom "Pierrot" an in ironischem Spiel zu lösen beginnt, bis zur letzten Konsequenz, konstituiert, als einziger, im strengsten Sinne einen musikalischen Expressionismus und treibt ihn bis zu dem Punkt, wo er aus sich selbst heraus in neue Objektivität umschlägt. Beider Exkurse aber bleiben nicht an das Werk des Meisters gebunden; in ihrem reinen Vollzug tritt die ursprüngliche Substanz der Ausleger zutage, wie in den großen Kommentaren des philosophischen Schrifttums, etwa des Platon und Aristoteles, in jedem neuen Kommentar das neue und andere Bewußtsein des Kommentators im Material des Textes durchbricht. (20.2./783f.)

Im strengen Vollzuge ihrer kompositorischen Aufgabe sind Schönbergs Schüler Erben geworden, die erwarben, was sie besitzen, und damit das Erbe weitertreiben zum dunklen, kaum geahnten und dennoch sicheren Ziel aller Musik hin. Bei keinen ist der Vollzug der musikalischen Geschichte in besseren Händen als bei ihnen. (20.2./792)

Auf Bergs Aufforderung zur Einreichung einiger seiner Kompositionen für den Allgemeinen Deutschen Musikverein, bei dem er seit 1929 Juror war (“- auch ihretwegen -”) antwortete am 23.9.31 Adorno, der sich *als Komponist in einer, freundlich ausgedrückt, Krise und, unfreundlich ausgedrückt, Stagnation* befand:

*[I]ch könnte es nicht verantworten, mit etwas von meinen Dingen heute auf einem der großen Feste zu erscheinen [...]: sie genügen mir nicht. [...] Ich bin sicher, daß ich, dem es ja *s e h r* schwer fällt, einmal viel Besseres schreiben werde [...]. Aber was mir kompositorisch eigentlich vorschwebt, habe ich bis heute nicht realisiert. [...] Seit zweieinhalb Jahren habe ich nichts Größeres mehr zuende gebracht. Ehe ich mir aber selber wieder schlüssig bewiesen habe, daß ich ein Komponist bin, kann ich den anderen auch nicht zumuten, es zu glauben. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr gerade dies auf mir lastet, es vergüllt mir eigentlich meine ganze Existenz, hat mich der Universität gegenüber, die mir die Zeit stiehlt, mit Haß geladen und ist auch der tiefste Grund, warum ich Ihnen so schwer nur schreiben konnte! [...] [D]ie einzige ernstliche Entschuldigung, die ich habe, ist der trostlose Phantasiehorizont, in dem man heute in Deutschland leben muß und der mir jede Freiheit und damit auch jede echte Produktivität verschlägt. Wenn ich Ihnen sage, daß ich trotzdem mich in der Welt für nichts anderes als einen Komponisten halte und am liebsten alles andere zum Teufel jagte, so werden Sie mir das nur schwer glauben können. Trotzdem steht es so [...] und ich weiß sicher, daß es wieder ganz durchkom-*

men wird. [...] *Wie man komponieren muß und wie man es nicht darf, sehe ich immer deutlicher - nur, ich selber habe nicht die Courage, sicher auch weil ich es zu genau weiß.* (ABBW 263f.)

Einige Zeit später, während die äußeren geschichtlichen Ereignisse wenig dazu angetan schienen, hatte er sie offenbar, wenn auch nur vorübergehend, gefunden. Am 8. September 1933 konnte er vermelden:

Es geht mir jetzt soweit ganz gut. Ich habe im letzten Semester nicht an der Universität gelesen, werde es auch kaum im folgenden, sondern muß damit rechnen, daß mir als "Nichtarier" auf Grund des Beamtengesetzes die venia legendi entzogen wird. Aber ich habe, als ich nach den ersten Wochen wieder zu mir kam, die Zeit nicht vertan. Im Gegenteil. Sie erinnern sich vielleicht, daß ich Ihnen vor ein oder zwei Jahren schrieb, ich wisse genau, daß ich eines Tages mit einer Explosion, so oder so, zum Komponieren käme. Nun ist es soweit und mit meiner hat sich Ihre alte Prophezeiung erfüllt: ich arbeite an einer Oper. Der Text, von mir selber, ist f e r t i g, eine Dramatisierung von Mark Twains "Tom Sawyer" [...]. Und zwar als "Singspiel", also nicht durchkomponiert [...]; aber beileibe kein "Song"-stil, sondern, wie ich hoffe, ordentliche und ausgewachsene Musik. [...] Ich habe gewisse Hoffnungen, daß es [...] in Wien an der Volksoper herauskommt [...]. (ABBW 275f.)

Die Intention von Adornos Singspiel⁴³ suchte Rolf Tiedemann so zu erläutern:

“Wollte man, soweit das Libretto es erlaubt, den Gehalt des Adornoschen Singspiels in der Sprache bestimmen, die dem Denken Adornos mit demjenigen Benjamins gemeinsam ist, so ließe sich sagen, daß in ihm die Angst und eine Welt, die - wie es mit entschieden materialistischer Wendung am Schluß des zweiten Finales heißt - den Hunger erst noch vergessen, nämlich konkret abschaffen muß, für den Mythos; die Musik aber für jene säntfügende und heilende Kraft eintreten, in der die Menschen es bis heute nicht viel weiter gebracht haben, als ihr in den Märchen Symbole zu schaffen. Die Darstellung der Angst durch die Musik intendiert dann nicht weniger als die Versöhnung von Mythos und Märchen. Eine ernstere, auch eine ambitioniertere Aufgabe könnte schwerlich für ein Singspiel erdacht werden.”

“ ‘Darstellung der Angst’, das war Adorno ein Stichwort für die Neue Musik auf dem Gipfel ihrer höchsten Dignität; Darstellung der Angst war ihm zufolge Gegenstand der *Erwartung* wie der *Glücklichen Hand*, nicht zuletzt auch des *Wozzeck*. Daß er mit dem eigenen Opernplan nicht weniger intendierte als eine Nachfolge des musikalischen Expressionismus dieser Werke, bezeugt der Anspruch, den die Formulierung in dem Brief an Benjamin erhebt.”⁴⁴

Dem Plan war indes die Realisierung nicht beschieden (nur das Libretto und zwei Orchesterlieder sind erhalten⁴⁵); fraglich ist, wie groß die Rolle war, die dabei Walter Benjamins ablehnende Antwort auf dessen Mitteilung spielte:

“Benjamin [...] sandte Adorno eine - im Grunde vernichtende - Kritik: er wollte im *Schatz des Indianer-Joe* eine ‘Reduktion aufs Idyllische’ ausmachen, die ihm mit den Gehalten, um die er Adorno bemüht sah und deren zentralen er in der ‘Beschwörung der Kindheit’ zu erkennen glaubte, nicht vereinbar schien.”⁴⁶

Im Grunde konnte Benjamins recht knapp gehaltene Stellungnahme⁴⁷ ihn weniger getroffen haben als der Umstand, daß dieser ein langes Schweigen oder Zögern vorausgegangen war. Adornos Antwort vom 4. März 1934 suchte denn auch noch das Mißverständnis auszuräumen:

⁴³ Siehe dazu auch Adornos Selbstkommentare, unten im Abschnitt zum Briefwechsel mit Ernst Krenek.

⁴⁴ Tiedemann, Frankfurter Adorno Blätter VII, 162; 151

⁴⁵ Obwohl Adorno am 4.3.1934 an Benjamin geschrieben hatte: *Von der Musik gibt es schon allerhand.* (BABW 39)

⁴⁶ Tiedemann, Auch Narr! Auch Dichter!, FAB VII, 150

⁴⁷ Die (nach einer reichlich gewundenen Einleitung) in nicht viel mehr besteht als: “Was Sie im Sinne gehabt haben, glaube ich zu erkennen. Und trägt mich meine Ahnung nicht, so konnte das, nach Cocteau, kaum mehr ganz gelingen. Da geht es in den ‘Enfants terribles’ g e f ä h r l i c h e r zu. Und die Gefahr ist nun einmal

[D]er Gang der Handlung [...] kommt mir nicht so harmlos vor; wenn es nicht arrogant klingt, so darf ich vielleicht sagen, daß in das Stück sehr viel eingekocht ist, nichts so, wie es dasteht, gemeint ist und am Kindermodell sehr ernste Dinge demonstriert werden: wobei es eben mehr um die Demonstration am Kindermodell als um die Beschwörung von Kindheit geht. Es ist bestimmt nicht am Cocteau zu messen und auch nicht am epischen Theater; am ehesten hängt es mit dem Kierkegaard zusammen. Zentral ist der Eidbruch und das ganze ein Fluchtplan: Darstellung der Angst. Vielleicht, wenn Sie es nochmals zur Hand nehmen, kehrt es Ihnen ein besseres Gesicht zu; ich kann gerade von dieser Arbeit am wenigsten glauben, daß sie daneben traf und am letzten Sie als ihren idealen Leser. (BABW 39)

Näheres über den Ausgang eines vereinbarten "Tomgesprächs" geht aus dem Briefwechsel nicht hervor. Zu vermuten ist aber gewiß ein enger Zusammenhang von Benjamins Kritik am Singspiel, Bergs Tod Ende 1935 und Adornos darauffolgendem (allerdings erst allmählichen) Verstummen als Komponist. Eine weniger 'psychologische' Erklärung bot Tiedemann:

"Alles andere als ein dilettierender Auch-Komponist, wie er unter den Philosophen immerhin von keinen Geringeren als Rousseau und Nietzsche vertreten wird, hat Adorno unter dem beschämend schwachen Echo, das seinen eigenen Kompositionen beschieden war, nicht wenig gelitten. [...] Was objektiv auseinandergerissen ist: die Erkenntnis von Seiendem durch den Begriff einerseits, Philosophie als verbindliche Interpretation der Wirklichkeit, und andererseits deren Zerfällung zu Bildern oder Elementen von Bildern, aus denen ein Nicht-Seiendes, der ästhetische Schein sich bilden ließe, das kann auch im einzelnen Subjekt nicht erneut zusammengebracht werden. [...] Auch in den Individuen setzt die gesellschaftliche Arbeitsteilung derart sich fort, daß, nach Adornos Einsicht, Theorie und Kunst zwar im Wahrheitsgehalt konvergieren, dieser Wahrheitsgehalt jedoch nur um den Preis strikter Askese gegenüber den Mitteln und Techniken der jeweils anderen Sphäre zu haben ist. Nicht unwahrscheinlich ist, daß auch solche Einsicht dazu beigetragen hat, daß Adorno nach 1945 nicht mehr zum Komponieren zurückkehrte."⁴⁸

An René Leibowitz schrieb Adorno in einem Dankesbrief für dessen Beitrag zur Festschrift zu Adornos sechzigstem Geburtstag, der nach Tiedemann "die wahrscheinlich überhaupt erste Arbeit über den Komponisten Adorno" (FAB VII, 60) war, vom 3.10.1963:

Es bedarf ja wohl keiner langen Erklärung, daß die Tatsache, daß ich durch mein biographisches Schicksal, und sicherlich auch gewisse psychologische Mechanismen, in meinem Leben nicht entfernt das als Komponist realisiert habe, wovon ich nach wie vor überzeugt bin, daß ich es hätte realisieren können, in meiner ganzen Existenz ein Trauma bildet. (FAB VII, 61)

Adornos Theorie trägt darum aber vielleicht auch insgesamt in gewisser Weise den Charakter einer 'Rationalisierung' (im psychoanalytischen Sinne): dessen, daß und weshalb er es letztlich nicht wagte, selbst als Komponist hervortreten. Jener Verzicht hatte wohl nicht zum wenigsten damit zu tun, daß er sich im Innersten - nicht etwa 'technisch' - außerstande sah, dem zu 'gehörchen', was er als geschichtliche Tendenz (als vom Material ausgehenden 'Zwang') theoretisch außer Frage gestellt zu haben glaubte. Aus Loyalität zur Schönbergsschule und als öffentlicher Verteidiger der Zwölftonkomposition hielt er seine frei-atonalen Kompositionen, letztlich sich selbst als Komponist zurück. Erst die post-seriellen Tendenzen ließen ihn sich in seiner 'nostalgischen' Treue zum Bild des Indeterminierten auch theoretisch wieder bestärkt fühlen und eine Konzeption zukünftiger, 'informeller'

der Gradmesser für die Gestaltung dessen, was Sie mir - im höchsten Sinne - intendiert zu haben scheinen. Sie werden mir glauben, daß ich Dinge von großer Schönheit in dem Spiel nicht übersehe. [...] Aber es ist die Reduktion aufs Idyllische, wie ebensowohl die Songs als der Ablauf der Handlung sie zum Ausdruck bringen, die mit den Gehalten, um die es Ihnen geht, meiner Ansicht nach, unverträglich ist. So unmittelbar ließe sich die Kindheit denn in der Tat nur um eine Grube mit Opferblut beschwören. Bei Cocteau fließt es reichlich. Bei Ihnen steht der tüchtige, rustikale Ton der Dialoge dem entgegen." (BABW 36f.)

⁴⁸ Tiedemann, Adorno, Philosoph und Komponist, FAB VII, 64

Musik entwerfen, in welcher jenes positiv aufgehoben wäre und mit den Bestrebungen der jüngeren Generation konvergierte. Er, der mit Recht die Komponisten fragte, weshalb sie sich eigentlich vor der Freiheit fürchteten, vermochte seiner eigenen Furcht doch nur mit dem Verstummen seiner musikalischen Produktivkraft zu begegnen. Während er theoretisch nach 'Zwang', 'Gesetz', geschichtlicher Entwicklungstendenz und daraus resultierender 'Forderung' oder 'Notwendigkeit' verlangte, wonach sich die Produktion einzig zu legitimieren vermöchte, äußerte er in dialektisch durchaus unvermittelter Weise mancherorts die geradewegs entgegengesetzte Sehnsucht oder Sympathie für (primär musikalische, aber das hieß für ihn ja auch etwas 'Gesellschaftliches') 'Anarchie'⁴⁹ (so etwa in Aufsätzen zu Krenek, Schönberg, im Buch über Berg⁵⁰).

Während Adorno, der nach den Berichten seiner Freunde eine bisweilen beunruhigende Fähigkeit zur Assimilation an deren geistigen und sprachlichen Habitus besaß (siehe Jäger ...), durch solche Orientierung an ausdrücklich gewählten Leitbildern (v.a. Kracauer und Benjamin) als philosophischer Schriftsteller offenbar außerordentlich zu wachsen vermochte, schien ihm ebendies auf musikalischem Gebiet, als Komponist gerade nicht gegönnt gewesen zu sein: Obwohl es ihm zwar durchaus gelang, sich dem 'Stil' Bergs und Schönbergs, vor allem von deren 'expressionistischer', freitonaler Periode in einer keineswegs bloß epigonal-imitierenden Weise anzumessen (vertraut man dem Urteil von Alban Berg höchstpersönlich, der etwa Adornos Quartettstücke gegenüber Schönberg priors), dürfte seine Produktivität durch die Orientierung an eben diesen, vielleicht übermächtigen, Vorbildern doch insgesamt mehr gelähmt als gefördert worden sein, falls nicht primär noch ganz andere, etwa psychologische, Gründe dabei ihre Rolle gespielt haben mochten. (Etwa sein Schutzbedürfnis, sein Bedürfnis nach Bestätigung - und womöglich gar so etwas wie die Ahnung, daß er einen dezidierten Mißerfolg als Komponist nur sehr schlecht verkraftet haben würde. Als Philosoph und Soziologe, unter der Ägide von Max Horkheimer, konnte er sich hingegen zumindest ab Mitte der dreißiger Jahre oder spätestens seit dem amerikanischen Exil ungleich sicherer fühlen.) - Eine andere (nicht widersprechende) Erklärung wäre die, u.a. von Steinert vertretene Auffassung, daß für Adorno als Komponist im Grunde schlicht nichts Wesentliches mehr zu tun gewesen, er zumal auch 'zu spät gekommen' sei, da die expressionistische Revolution in der Musik schon fast zwei Jahrzehnte zurücklag, als er als Schüler zu Berg kam. Das setzt allerdings freilich voraus, daß es sich erstens bei der Entwicklung, welche die Musik der Zweiten Wiener Schule seither genommen hatte, um eine Ent-Radikalisierung (durch das Quasi-System der 'Zwölftontechnik') gehandelt habe, und zweitens, daß es Adorno als Komponist immer nur darum gegangen sei, möglichst so zu klingen wie jene um 1910. Beides ist aber äußerst anfechtbar, da, wie der Briefwechsel mit Berg deutlich zeigt, einerseits

⁴⁹ *Der fortgeschrittenste Stand der Musik ist anarchisch und setzt eine Ordnung der Dinge voraus, in der verpflichtende gesellschaftliche Formen nicht mehr bestehen, sondern die Menschen sich unmittelbar zueinander verhalten und als Verein von Freien die Wahrheit besitzen, die ihren Werken innewohnt. Dem ist indessen die gesellschaftliche Lage keineswegs angemessen [...].* (18/722)

⁵⁰ *Alle Schönbergschen Konstruktionskünste sind bei ihm zu solchen der Selbsterhaltung von Anarchie geworden.* (Mon. 353)

die sogenannte Zwölftontechnik um 1925/26 noch bei weitem noch nicht so weit ausgebildet, durchdacht und gar als Schema gehandhabt wurde, wie Außenstehende vermutet haben mochten. Und zudem zeigt der Briefwechsel, daß Adorno, ungeachtet seiner Jugend und seines Schülerstatus, schon sehr bald aktiv nicht nur an der Diskussion um, sondern auch der Formulierung der Technik selbst teilgenommen hatte. Als Theoretiker vertrat er damals vehement den Standpunkt, daß es sich bei der Zwölftontechnik um einen Fortschritt, um eine konsequente und notwendige Weiterentwicklung dessen handle, was in der freien Atonalität geschehen sei; als Komponist suchte er, ähnlich wie auch Berg, nach einem (eigenständigen) Weg, beides - 'Freiheit' und 'Notwendigkeit' - in seiner musikalischen Verfahrensweise zu verbinden.

1.1.5 Das Unausdenkbare

Zwischen Februar 1934 (einem Geburtstagstelegramm) und Februar 1935 scheint der Briefwechsel unterbrochen gewesen zu sein. Zum fünfzigsten Geburtstag Bergs (der sich in seinen Briefen inzwischen des öfteren mehr oder minder scherzhaft als sein "alter", 'alter', "alt gewordener", "alter, aber schon sehr alter" bezeichnete) verfaßte Adorno, inzwischen in Oxford weilend, einen umfangreichen, stellenweise von einer etwas befremdlich wirkenden, geradezu zeremoniellen Feierlichkeit durchtränkten Brief, in dem es unter anderem hieß:

Sie sind nicht fünfzig Jahre alt wie einer, der in die Reife seines Lebens eintritt, sondern wenn es je galt, dann gilt es von ihnen, daß Jugend Ihnen als Wesen zugehört; Ihrem Gesicht nicht anders als Ihrer Existenz - Jugend als Passion, als die ungeminderte Fähigkeit des Leidens, [...] die wohl, um den schmerzlichsten Preis, allein uns fernhält was Goethe Altern nennt, nämlich das "stufenweise Zurücktreten vor der Erscheinung", der Sie auf Gedeih und Verderb verschworen bleiben wie nur je ein Künstler Ihrer Art [...] - wissend, daß da keine Wahrheit ist denn die in der Erscheinung und kein Glück als das Leid das ihr Schein zufügt. [...] [S]o wüßte ich in der Tat nichts besseres Ihnen zu wünschen als was Sie vor allem Wunsch, ohne ihn, ja wider ihn haben: Jugend als die ungeminderte Kraft des Leidens, die nichts anderes ist als Menschlichkeit selber. Lassen Sie mich des zum Zeichen ein paar Zeilen von Rudolf Borchardt hersetzen, der wohl wert wäre, einmal Ihre Musik zu finden: Handle nur, du opferst schon / Dich den Deinen, Überwinder: / Keinem ward es noch gelinder: / Lebe nur, es ist Passion.⁵¹

Nun könnten Sie mir entgegenhalten, das sei kein so guter Wunsch, daran ehle es Ihnen allein schon nicht [...]. Aber verstehen Sie mich recht: mit dem Wunsch, daß Ihnen die ungründige Fähigkeit zum Leiden stets und stets bleibe, aus der der Wozzeck kam und, ich bin gewiß, nun auch die Lulu - mit diesem Wunsch vereint sich der andere, daß dieser Fähigkeit, die an einem Tage Nahrung genug für ein ganzes Leben finden kann, im Leben dafür so viel Glück beschieden sei wie es ein Menschenleben nur zuläßt; ja so unmäßig viel Glück, wie es wohl notwendig ist, daß die Fähigkeit zum Leid das Leben überhaupt ertrage. (ABBW 293f.)

⁵¹ Das Gedicht Borchardts - "Einem Jüngern in den 'Joram'" - zitierte Adorno, wie der Herausgeber anmerkt, "offenbar aus dem Gedächtnis; gegenüber dem Wortlaut des Originals ergeben sich Veränderungen, die gleichsam für eine Interpretation des Gedichts stehen" (ABBW 297). Es lautet im Original (zitiert nach der genannten Anmerkung, ABBW 297f.): "Nicht nur Gott von Gottes Thron / Der Gepeitschte mit der Kron - / Alle seid ihr seine Kinder, / Keiner näher, keiner minder, / Keiner dingt vom ganzen Lohn. / Handle: und du opferst schon / Dich für Brüder, dich für Kinder; / Sprich: du bis mit jedem Ton / Überwunden, Überwinder. / Gottes Sohn ward es nicht gelinder - / Lebe: und es ist Passion."

Am 11. März 1935 erkundigte er sich bezüglich der LULU, nachdem er erfahren hatte, daß zumindest eine Szene des ursprünglich als aus einer einzigen Reihe streng zwölftönig durchzukomponierend geplanten Werks dieser Ankündigung widersprach:

[...] was mich am meisten bedrängt ist die Frage ob s o n s t das ganze in Zwölftontechnik geschrieben ist (wie es ja ursprünglich die Absicht war); oder ob Sie wieder, und gewiß wieder mit den denkbar schwerwiegendsten Gründen, sich "unprinzipiell" verhalten haben. Selber wieder stark mit Komponieren befaßt [...] stehe ich in jeder Sekunde vor der Antinomie: daß das Nichtzwölftönige an konstruktiver Strenge und Zwang entbehrt; die Zwölftönigkeit aber die Konstruktion aus Phantasie ungemein beengt und immer wieder die Gefahr der Erstarrung aufruft. So wenig ich meine Zweifel je nach außen bekunden würde, so wenig kann ich sie doch Ihnen verschweigen, der als einziger weiß, daß sie nicht reaktionär sind oder aus einem Mangel an Formgesinnung entspringen. (ABBW 310)

Das könnte geradezu als indirektes Eingeständnis einer tendenziellen Aufspaltung von Adornos Musikdenken in quasi eine esoterische und exoterische Seite gelesen werden - einerseits begründet aus den oben genannten 'musikpolitischen' Rücksichten, aber auch aus einem Bedürfnis nach Selbstschutz heraus; auffallend seine Furcht, als 'reaktionär' zu gelten, was ihm offenbar ein größeres Greuel gewesen sein mußte, als der gewiß auch nicht eben befriedigende Zustand, seine eigentlichsten, tiefsten Bedenken gegenüber der neuen musikalischen Technik zu verschweigen.

Nochmals aus Frankfurt, am 23. März 1935, über die Londoner Aufführung der 'Lulusymphonie':

[...] eine private Reaktion: den größten Eindruck haben auf mich die allerersten Takte gemacht. Vielleicht um des Geheimnisses des Ersten willen, weil in ihnen zuerst die Atmosphäre des Werkes mich getroffen hat, vielleicht aber doch aus einem tieferen Grunde: das innerste Geheimnis der Lulu, das eines der Zartheit und Schönheit ist und nicht, wie die Dummköpfe schreiben, eines der "elementaren Natur", scheint mir hier getroffen, ja ich möchte sagen das Geheimnis von Schönheit selber: in diesen unsagbaren Streicherakkorden mit der Flöte darüber ist all das Versprechen ausgesagt, das die Schönheit uns gewährt, all die Seligkeit, die nie gelebte, nie erfüllte und dennoch über allen Zweifeln gewisse, die im Anblick des schönen Menschen - und das ist: der Frau - aufgeht - und alle Trauer zugleich über das Unerreichbare davon; jener unbeschreiblich genaue und nie in Worten getroffene, nur von Musik zu erreichende Schmerz, der dem ersten Anblick der wahrhaft Schönen beigesellt ist [...]. (ABBW 314f.)

Nachdem Berg, der - in seltsamer, nachdenkenswürdiger Parallele zu Mozart, mit dem er vielleicht in mehr als einer Hinsicht zu vergleichen wäre - mit dem als Auftragswerk für den amerikanischen Geiger Louis Krasner begonnenen, durch die Umstände - den plötzlichen Tod seiner Nichte(?) Manon Gropius - zu einer Art von Requiem, und letztlich seinem eigenen, gewordenen Violinkonzert - während dafür s e i n e 'ZAUBERFLÖTE', die LULU, unvollendet blieb - am 23. Dezember 1935 an den Folgen einer Blutvergiftung verstorben war, schrieb Adorno vier Tage später an Helene Berg:

[...] bis zur letzten Sekunde habe ich das Unausdenkbare nicht glauben können - noch auf die Zeitungsnachricht an Krenek despeschiert, hoffend, daß es eine Falschmeldung sei. Nun nimmt seine Antwort alle Hoffnung. Ich kann nicht viele Worte machen. Dieser letzte Schlag hat mich so getroffen, daß ich nichts mehr wünsche als daß ich dem geliebten Freund, dem ich das Schönste als Künstler wie als Person danke, bald nachfolgen darf. Eine Existenz die sich nicht mehr an ihm ausrichten darf liegt ganz sinnlos vor mir. [...] (ABBW 329)

Bei dem vorletzten Schlag handelte es sich um den Tod seiner 'zweiten Mutter' Agathe Calvelli-Adorno (am 26. Juni desselben Jahres). Im Oktober hatte er noch Berg gegenüber bekannt:

Ich bin seit dem Tod Agathes ein ganz veränderter Mensch. Mit Kierkegaard zu reden, ich habe aufgehört, „unmittelbar“ zu leben -. (ABBW 322) - Es dürfte nicht zu weit gegriffen sein, im Verlust des Älteren das entscheidende Ereignis zu vermuten, welches (gewiß nicht allein) dazu beitrug, daß Adorno letztlich auch aufhörte, als Komponist zu leben: weil die 'Existenz', an welcher er die seinige (zumindest in dieser Hinsicht) allein 'auszurichten' vermochte, ihm weggebrochen war. (Hinzu kam die Kritik Benjamins an seinem Opernprojekt, das er daraufhin offenbar entmutigt fallen ließ; was vielleicht unter der Gegenwart Bergs nicht geschehen wäre. Seither sollte zunehmend Max Horkheimer ihm an die Stelle der Gewissens- und Orientierungsinstanz treten; es scheint, als konnte Adorno, in geistigen Dingen durchaus anlehnsbedürftiger als sein schriftstellerischer Gestus es vermuten lassen würde, ohne eine konkrete Person in dieser Funktion nicht existieren. Mit Horkheimer kam aber auch die Wendung zur Philosophie und Soziologie quasi im Hauptberuf, mochte er dies auch nicht von vornherein so betrachtet haben; noch 1949, bei seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil, berichtete er an Helene Berg, dort *auch allerhand komponiert* zu haben und erwähnt die von ihm übernommene *Vertretung der Horkheimerschen Professur für Sozialphilosophie* gleichsam noch wie eine Übergangslösung (vgl. ABBW 340). Möglicherweise wurde ihm erst etwas später - nicht zuletzt wohl auch, als sich herausstellte, daß er als Exponent der Schönbergschule wieder einmal, nun gar im Verdacht des 'Reaktionären', in der Defensive stand, da diese inzwischen quasi historisch geworden und von der jüngeren Komponistengeneration (Boulez etc.) attackiert wurde - klar, daß auch dies nicht der Zeitpunkt sein würde, um endlich selbst doch noch als Komponist an die Öffentlichkeit zu treten.)

Davor schrieb er nochmals am 16.4.1936 an Helene:

Der Tod eines geliebten Menschen - und wen dürfte ich so nennen wenn nicht ihn - erfüllt mit dem Bewußtsein von Schuld; alles ungewordene Mögliche, alles Versäumte und der kleinste Fehler noch den man sich vorzuwerfen hat tritt zwischen den Gedanken an den Toten und einen selber - und oft war mir zumute, als ob ich ihn ermordet hätte, nur weil ich vielleicht dann gerade, wenn ich ihm hätte helfen können, nicht da war. Ich weiß nicht, wie ich, durch den Tod Agathes schon aufs tiefste herabgedrückt, seinen Tod überhaupt hätte überstehen können, wäre nicht die Möglichkeit gewesen, noch einmal für ihn einzustehen mit dem einzigen, was ich vermag: der Darstellung und theoretischen Interpretation seines Werkes. (ABBW 330)

Die Gelegenheit dazu bot sich bald durch die Mitarbeit an einer Berg-Monographie, die von Willi Reich herausgegeben wurde (erschienen 1937). Dafür verfaßte Adorno die Beiträge über die Klaviersonate, die Lieder op. 2, Sieben frühe Lieder, Streichquartett, Klarinettenstücke, Orchesterstücke, Lyrische Suite, sowie die Weinarie. Im Gedenkheft der "23. Eine Wiener Musikzeitschrift" erschienen 1936 die beiden Texte *ERINNERUNG AN DEN LEBENDEN* und *ZUR LULU-SYMPHONIE*; während der letztere offenbar m.o.w. unverändert in das Berg-Buch von 1968 aufgenommen wurde, verfaßte Adorno dafür unter dem Titel Erinnerung ein umfangreiches neues Kapitel, beruhend auf dem Aufsatz von 1936 *und umfangreichen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1956* (diese finden sich, unter dem Titel Im Gedächtnis an Alban Berg, mit der Angabe "1955", nunmehr im Band 18 der Gesammelten Schriften; der Aufsatz aus der "23" fehlt in denselben.)

Darin versuchte dessen Schaffen insgesamt zu charakterisieren durch

[...] *die Intention, den Abschied auszukomponieren, das Verschwinden von Musik zu gestalten [...], Musik selber zum Bild des Verschwindens um[zu]schaffen, mit ihr dem Leben Valet zu sagen. Komplizität mit dem Tod, urbane Freundlichkeit fürs eigene Verlöschen sind Charaktere seines Werkes. [...] Das Verschwindende, das eigene Dasein Widerrufende ist bei Berg kein Ausdrucksstoff, kein allegorischer Gegenstand der Musik, sondern das Gesetz, nach dem sie sich fügt.* (Mon. 325f.)

Doch:

Er hat keine Todesmetaphysik illustriert; im geistigen Haushalt seiner reifen Zeit spielte Schopenhauer keine Rolle. Der Drang zum Verschwinden ergreift statt dessen die Musik selber, die nicht länger den Anspruch einer ansichseienden Ideenwelt anmeldet. Darin war Berg, bei vollkommen verschiedener Verfahrungsweise, doch der Tendenz seines Freundes Webern verwandt, dessen Miniaturen ebenso aufs Verstummen angelegt sind wie die großen Bergschen Formen auf die Negation ihrer selbst. (Mon. 329)

Dialektisch ließ sich solches Sich dem Nichts Gleichmachen⁵² womöglich interpretieren als List, ihm zu entgehen:

Bergs Drang zum Sich-selbst-Tügen, Sich-selbst-Auslöschen ist im innersten eins mit dem Drang, durch Erhellung, Bewußtwerdung dem bloßen Leben sich zu entwinden [...]. (Mon. 334)

Auch ihn selber ein gutes Stück weit mit charakterisierte er in den Worten⁵³:

Wahrscheinlich ist der spezifische Ton der Traurigkeit in seiner Musik das Negativ des Glücksverlangens, Desillusion, Klage darüber, daß die Welt eine utopische Erwartung, welche sein Naturell hegte, nicht einlöst. (Mon. 346)

1.2 Ästhetik im Anbruch (1919-1929)

1.2.1 Abituriums-Aufsatz

Als entscheidend noch für das Verständnis eines Autors kann es sich mitunter erweisen, von welchen Ansichten er sich (ursprünglich) wegbewegt, gleichsam abgestoßen hat⁵⁴; im Fall Adornos ist dies besonders die zunächst positive Einschätzung des 'Irrationalen' oder 'Unbewußten' als unauflös-

⁵² Technisch hat man sich das so vorzustellen: *Seine Musik pflegt ein wahrscheinlich aus der Lehrzeit stammendes Lieblingsverfahren. Von jedem Thema behält sie einen Rest, immer weniger, schließlich ein differentialähnlich Kleines zurück, wodurch nicht nur das Thema als Nichts sich deklariert, sondern zugleich die formalen Beziehungen zwischen den sukzessiven Teilen unendlich eng gewoben werden.* (Mon. 328) - *Konstruktion bei Berg hieß eigentlich stets soviel wie aus Nichts ein Maximales machen und es widerrufen; durch und durch paradox.*(ebd. 355)

⁵³ Wie außerdem vielleicht: *Bergs empirisches Dasein unterstand dem Primat der Produktion; er schliff sich selbst als ihr Instrument, und seine erworbene Lebensklugheit lief nur darauf hinaus, Bedingungen herzustellen, die ihm gestatteten, eigenen physischen Schwächen und psychologischen Widerständen das Werk abzuзwingen.* (Mon. 367) - Und gar: *So unversöhnlich fühlte er seinen Antagonismus zum Bestehenden, so sehr empfand er seine Erfolge a priori als Mißverständnisse, daß er Taktik als sein Menschenrecht ausbildete. Wer darüber moralisieren wollte, machte sich zum Sprecher der Welt, die desto mehr Unmittelbarkeit fordert, je gründlicher sie diese verhindert.* (ebd. 366)

⁵⁴ Wie Lorenz Jäger, Adornos vielleicht einfühlsamster Biograph, ebenfalls betonte: "Die Erstlinge eines Schriftstellers oder eines Künstlers sind besonders aufschlußreich, wenn sie am Beginn einer geistigen Auseinandersetzung stehen, die mit der Zeit an Prägnanz gewinnt." (Jäger, 24; dort v.a. bzgl. des - hier nicht berücksichtigten - Aufsatzes *ZUR PSYCHOLOGIE DES VERHÄLTNISSES VON LEHRER UND SCHÜLER* gesagt, aber durchaus auf Adornos gesamte Jugendproduktion verallgemeinerbar.)

lichem Grundzug an 'Natur'. Ein ergiebiges Dokument dafür ist sein Abituraufsatz, unter dem - wie anzunehmen ist, von seinem Lehrer vorgegebenen - Titel *DIE NATUR, EINE QUELLE DER ERHEBUNG, BELEHRUNG UND ERHOLUNG*:

Das Wort 'Natur' bedeutet in seinem allgemeinsten Sinne die Gesamtheit des unbewußten Daseins schlechthin. [...] Die geschichtliche Entwicklung der letzten Jahrhunderte hat den Menschen dem unbewußten Dasein immer mehr entfremdet. Als die abendländische Kultur zur Civilisation geworden war, entfloh das Unbewußte und ließ den Menschen einsam die Verzweiflung seiner ganz wissenden Seele tragen. In das Unbewußte, das ihn umgab, trug er, unfähig es zu durchseelen, seine Bewußtheit, indem er es völlig auf menschlichen Zweck umstellte und ihm den letzten Rest von Daseinshaftigkeit austrieb: es entstand die Maschine. Aber je quälender die Vereinsamung im Bewußten ward, um so stärker wuchs die Sehnsucht, das verlorene Unbewußte wiederzugewinnen. Natur war nicht mehr Heimat, sondern Ziel; sie wurde im Gegensatz erlebt zum Bewußten und Allzubewußten, zum Mechanisierten. Mit Rousseaus Lehre von der Rückkehr zur Natur fand erst der Naturbegriff seine eigentliche Betonung. [...] Das unbewußte Dasein ist die Mutter alles Daseins überhaupt: aus dem Unbewußten wächst alles Bewußte hervor. Und gütig wie eine Mutter ist das Unbewußte, kehren wir zu ihm zurück, so empfangen wir die verlorene Stärke zurück, die uns das Um-Alles-Wissen, das ein Um-Alles-Kämpfen bedeutet, vordem geraubt hat. /In der Natur gibt es keinen Zwiespalt von Geist und Erscheinung; glauben wir überhaupt ein Geistiges, so finden wir es in der Natur im Sinnlichen gestaltet. Darum dürfen wir in der Natur Sinnliches stets als Sinn-Bild fassen und deuten. / Wir holen in der Natur unser verlorenes Wesen, wir erholen uns selbst: [...] Erholung ist ein Heimfinden zu sich. [...] Die Natur aber ist allen die große Heimat. [...] (20.2/729f.)

Was sich davon in seinen späteren (immer noch 'frühen') Schriften, etwa den, am einhellig anerkannten 'Anfang' 'seiner' Philosophie stehenden Vorträgen⁵⁵ und im Kierkegaard-Buch, ausdrücklich in Begriffen widerrufen fand, war es zuvor gewiß bereits durch Erfahrung gewesen; das Bild des 'Mythischen' spiegelt die Zweifel an der 'Güte' von Natur oder Unbewußtem; das schmerzliche Erleben des 'Zwiespalts von Geist und Erscheinung' führte zum Zweifel am Glauben an ein 'Geistiges überhaupt' und somit zur Ablehnung der 'Symbol-Funktion' in Philosophie.⁵⁶ Entfremdung als Zeichen der Zeit wie subjektiver Befindlichkeit antwortete 'Heimweh'⁵⁷; das Selbst verirrt und verlor sich in der zur 'zweiten Natur' gewordenen (und damit die 'erste' 'verstellenden') geschichtlich-gesellschaftlichen Welt. Geahnt war das schon in dem frühen Text:

Aber das Bewußtsein, das wir in die Dinge trugen, hat vielerorten ihr wahres Sein verfälscht, indem es die Fülle des Gegenständlichen nach dem Maßstabe menschlichen Wertebewußtseins [...] beschränkte und verengte. Das war notwendig, aber gefährlich: notwendig, weil nur im Menschen das Unbewußte Gestalt finden kann, gefährlich, weil es drohte, den Menschen zum Maß aller Dinge werden zu lassen und ihn unerschrocken zu machen. Dieser Gefahr entgeht er, wenn er in seinem Streben nach Erkenntnis zum unbewußten Dasein zurückkehrt, zur Natur. / Die Natur wirkt belehrend zunächst durch die Fülle von Erscheinungen, die der Mensch aufnimmt. Diese Fülle durchdringt ihn, ohne daß er eine menschliche Zweckidee darin zu finden vermöchte, und offenbart sich ihm darum in ihrer ganzen Reinheit. Die Erfahrungen in der Natur sind unvergleichlich viel grundsätzlicher und gültiger als alle in der Gesellschaft, weil keine Bewußtseinskomplizierungen sie umhüllen. Von allen Erfahrungen sind die der Natur am unverfälschtesten und darum der reinen Erkenntnis am nächsten. (ebd. 731)

⁵⁵ *DIE AKTUALITÄT DER PHILOSOPHIE DIE IDEE DER NATURGESCHICHTE* (1932)

⁵⁶ Vgl. 1/336

⁵⁷ Und zwar, wie im *KIERKEGAARD* angenommen wurde, *aus der Seligkeit* (K 226).

Weder das schulmäßige Ideal 'reiner Erkenntnis' noch das, im Folgenden zum Ausdruck gebrachte Vertrauen in die Teleologie des Natürlichen - später, als 'mythischer' Wiederholungszwang und Schuldzusammenhang geradezu das Gegenbild jeglichen 'Sinns' abgebend - sollten der Adoleszenz seines Denkens standhalten. Noch schien das Versprechen des kantischen gestirnten Himmels ungebrochen:

[D]aß die Natur nicht Chaos, sondern Kosmos ist [...] [d]iese Erkenntnis ist entscheidend für die Gestaltung der Weltanschauung des Menschen. Sie zeigt, daß selbst im Unbewußten alles zweckhaft und sinnhaft geschieht, absolut zweckhaft, nicht unter dem Blickpunkte des Menschen. In den Verkettungen des Bewußten könnten wir zu dieser Erkenntnis kaum je gelangen, obwohl wir gerade dort sie vorauszusetzen pflegen, sondern würden in den Widersprüchen der bewußten Seele müde entsagen. Die Natur aber kann uns lehren: daß alles Dasein sinnvoll ist. [...] [S]ie kann den Menschen aus der Vereinzelung des Ichhaften in die sinnvolle Ganzheit, ins Kosmische emportragen, sie kann ihn e r h e b e n . [...] Der Mensch, der in seinem Eigenleben immer wieder die Tragik des Gebundenseins im Endlichen erleben muß, darf in der Natur die Unendlichkeit erleben, das unendlich Große ebenso wie das unendlich Kleine. Die gleiche Fülle der Welt, der er seine gültigsten Erfahrungen dankt, führt ihn über das Begreifbare hinaus zum Unbegreifbaren und zwingt ihn zur Ehrfurcht. Und dieser Zwang ist der schönste: nur den Kleinlichen macht er klein, der Große wächst in seiner Ehrfurcht empor zum Unbegreifbaren, er ist, mit des Dichters Worten zu reden, ein Funke nur vom heiligen Feuer, ein Dröhnen nur der heiligen Stimme. / Wäre die Natur sinnlos - dann freilich müßte sie das Ich zerschmettern. Aber die Erkenntnis hat sie als sinnvoll erwiesen. Und der ehrfürchtige Mensch kann in der Natur den Geist finden, weil er den Sinn finden muß. Der Geist ist in der Natur als Gesetz gestaltet: und so erlebt der Mensch das Gesetz, gegen das er in seinen Lebenskreisen stündlich sich auflehnen möchte, im Unbewußten wirkend, und eine Ahnung fällt in ihn, daß dies große Gesetz auch seiner Seele die Bahnen vorschreibt wie den Sternen. Dann weiß er sich eins mit den Sternen und allen unbewußten Dingen um ihn, die alle vom Geist-Gesetz voll sind und schwer wie Früchte an dem Baum: Gott. (ebd. 731f.)

Die Stimme Stefan Georges redet (oder 'dröhnt') bereits mit in diesem Credo, auch der Ton des (frühen) Nietzsche scheint darin vernehmlich; das Motiv der Sternenbahnen, in denen das Leben vorgezeichnet sei, findet sich in Lukacs THEORIE DES ROMANS; bemerkenswert darf auch scheinen, daß bereits hier vom 'unendlich Kleinen' die Rede ist, und, in der Folge, vom 'Wiederfinden':

Und noch eines erhebt ihn, ein Wiederfinden: er, der die Seele im Bewußten verlor, findet sie wieder im Unbewußten. Das Irrationale hat er aus seinem Bereich verdrängt: nun sieht er es im Baum und hört es im Bach. Er muß feine Augen haben und feine Ohren: aber dann begegnen ihm leise und mit großen guten Augen all die heimlichen Dinge, die den feinen Maschen seines Begriffsnetzes entschlüpft waren. [...] [S]ie alle haben die Natur geliebt, Goethe und Hölderlin, Schubert und Mahler, Eichendorff und Nietzsche [...]; alle diese ungleichen Menschen haben sich verloren, um sich zu finden, sie haben ihre Seele gefunden, sie wurden erhoben in ihre Heimat. [...] - Es soll nicht geleugnet werden, daß in diesem Sich-Verlieren Gefahr ist [...]. / Denen aber, die Mut haben zum Leben, ist in unserer späten müden Zeit die Natur die letzte Wurzel der Kraft. In dem Naturerlebnis vollzieht sich die Gestaltung der Welt im Ich: eine gestaltete Welt geht in ein gestaltetes Ich sinnvoll ein, leuchtend im Abglanz des Göttlichen. Die Welt aber im Ich zu gestalten, ist der Sinn des Lebens. Nur durch Gestaltung der Welt wird das Ich Persönlichkeit. [...] Ostern 1921 (20.2/732f.)

In einer Tagebuchnotiz vom 31. Juli 1920 bezeichnete er es als sein künstlerisches Ziel, *Irrationales zu gestalten*⁵⁸. Da ihm diese *Gestaltung* - musikalisch - aber offenbar nie zu seiner eigenen

⁵⁸

Vgl. BM 62; weiters den Brief an Arnold Schönberg aus dem gleichen Jahr, ebd. 62f.

Zufriedenheit gelungen war, erscheint es - dialektisch - nicht unstimmig, wenn er sich in der Folge zusehends auf das andere Extrem: die rationale 'Erhellung' verlegte.⁵⁹

In gewisser Weise könnte Adornos gesamtes folgendes Werk gelesen werden als Erklärung und Begründung dafür, weshalb man so nicht (mehr) sprechen kann⁶⁰; aber nicht als Widerruf des Gehalts, der Intention, der Empfindung, die dieser ersten Äußerung zugrundelag und darin nach Ausdruck tastete, arglos noch die idealistische Sprache seines Lehrers aufgreifend. Mag daran eine Naivität und 'Romantik' befremden, die durch den Kontrast zu der angestregten Unnaivität des 'reifen' Werks umso stärker hervorsteht, so muß dies umso sympathischer wirken, als es zeigt, welcher Kern durch die rauhe Schale, das Dornendickicht dialektischer Diktion, geschützt werden sollte. (Es streckt sich darin gleichsam das Fühlhorn der Schnecke, ein gern von ihm gebrauchtes Bild, noch arglos vor, sogleich die Notwendigkeit der Möglichkeit jederzeitigen Rückzugs in das befestigte Haus erfahrend. Und doch darf das Verletztlichste, Innerlichkeit, nicht einfach bei sich selbst bleiben, sonst droht ihr Verkümmern. Aus dieser 'Aporie' - den widersprechenden und doch untrennbaren Notwendigkeiten von Selbsterhaltung und Selbstentäußerung - entwickelt sich, so könnte die These lauten, seine gesamte Dialektik; aber freilich nicht nur die seine.) Bei aller Vehemenz der Absetzbewegung und aller kritischen Unnachsichtigkeit gegen die Unbeholfenheit der eigenen Anfänge kam es Adorno dennoch niemals bei diese zu verleugnen und zu widerrufen.⁶¹ Das aber macht ihn vertrauenswürdig, im Unterschied zu denen, die vorgeben, niemals naiv gewesen zu sein oder ihre Naivität absolut verloren, nicht auch bewahrend aufgehoben zu haben, und die in masochistischer Selbstverleugnung, die an den Erfolg solch bloßer Verdrängung und Verleugnung glauben, erst recht naiver geblieben sind als sie je ahnen. - Zugleich manifestiert sich in dem Text exemplarisch ein objektiver, mindestens die gesamte geschichtliche Epoche des 'Bürgertums' oder der Neuzeit umspannender, auch heute noch aktueller Sinn der Erfahrung von 'Jugend', im doppelten Sinne: Erfahrung des Jungseins als solchen⁶² und Erfahrung des 'Bestehenden' aus der Perspektive des jungen Menschen, zugespitzt im Gefühl von Entfremdung (gegenüber der zivilisiert-kulturellen Welt) und 'Sehnsucht' bzw. 'Heimweh' (angesichts der Natur, oder ihres Bildes). Jeder Ausdruck dieser Befindlichkeit, und der unreflektiert-unmittelbare nicht am wenigsten, bleibt aktuell in seinem Wahrheitsgehalt (so schwierig dieser auch zu destillieren sein mag), solange auch objektiv jene Entzweiung anhält. Aber freilich nicht jedem solchen Ausdruck, oder dessen Subjekt, ist es gegönnt, sich hernach zu der einsamen Höhe von Reflektiertheit zu steigern wie im Falle Adornos. Das aber macht sein Werk, in allen

⁵⁹ Das dokumentierte sich etwa in dem Thema seiner ersten Habilitationsschrift, über den *BEGRIFF DES UNBEWUSSTEN IN DER TRANSZENDENTALEN SEELENLEHRE* (1927).

⁶⁰ So sieht es auch Jäger, a.a.O. 296

⁶¹ Vgl. auch die 'Notiz' zum Kierkegaard (K 293ff.) und die Einleitung zur Hindemith-Dokumentation (17/210ff.)

⁶² Vgl. dazu die ähnlich frühen Texte Benjamins zur *METAPHYSIK DER JUGEND* (ders., GS II.1)

Teilen, zu einer potentiellen Leiter, deren unterste Sprosse sich noch als die unentbehrlichste herausstellen könnte, und die noch lange nicht weggeworfen werden wird dürfen.

Wenn in dem frühen Text (in durchaus kantischem Sinne) die Rede war von 'Abwesenheit einer menschlichen Zweckidee', dann könnte das (retrospektiv) eine Begründung, eine Formel abgeben für die Dignität der atonalen Musik, wofern diese nämlich dem *Naturschönen* im Sinne der Naturschönheit⁶³, nicht aber irgendeiner Naturgegenständlichkeit⁶⁴ nachgebildet erscheint, und für die geschichtliche, was auch heißt moralische, Notwendigkeit ihrer Schaffung; weil die überkommene, tonale Musik allzusehr mit 'menschlichen Zweckideen' oder Analoga von solchen durchsetzt (worden) war. - Auch die Erfahrungen in der Musik sind für ihn wohl *unvergleichlich viel grundsätzlicher* gewesen *als alle in der Gesellschaft*, wiewohl er - mitunter etwas angestrengt - später auch die musikalischen als gesellschaftliche, als solche mit der Gesellschaft verstanden wissen wollte (aber ebenso, wenn auch nicht ebenso offenkundig, galt gewiß auch stets für ihn, daß sie darin, im Gesellschaftlichen, nicht restlos aufgingen; vielleicht am Ende weit weniger, als es seine Theorie in gewissen Stadien anvisierte). Zwar daß *keine Bewußtseinskomplizierungen sie umhüllen*, hätte er weder hinsichtlich der musikalischen noch der Natur-Erfahrungen mehr gelten lassen können; aber der Widerspruch zwischen der artikulierten Evidenz der unreflektierten frühen Erfahrung, worin sich, 'unbewußt' zwar, bereits eigentlich die Sehnsucht nach - verlöreener - Unmittelbarkeit, nach einem Verhältnis (zur Natur, zum Dasein), wie es sein sollte (also nicht durch 'Bewußtseinskomplizierungen' 'umhüllt', *verstellt* in der später gefundenen Ausdrucksweise), ausdrückt, und dem Verdikt der, an Erfahrung reicheren (aber dafür vielleicht an 'Evidenzen' ärmer gewordenen) Theorie ist ein notwendiger, transsubjektiv gültig stehender, als Ausdruck der objektiven Komplikation des Verhältnisses zur Natur (innen und außen, was in dem frühen Text noch allzuleicht ineinander verschwimmt.)

Wenn Adorno sich bereits zu den 'Angehörigen einer späten, müden Zeit' zählte, drängt sich freilich die Frage auf, wie sich dann die Heutigen zu fühlen hätten. Später und müder als es sich die Damaligen je auszumalen vermochten, sind sie dem Pathos jener Jugend denkbar weit entfremdet und stets in Gefahr in Defaitismus gegenüber der Idee des Utopischen zu verfallen, aus Ungeduld, Unerträglichkeit der dämmernden Einsicht, beim heiß erhofften Endziel der Geschichte, oder jedenfalls dem entscheidenden Schritt und Aufbruch dorthin, dabei zu sein. Dieser Aufbruch, oder Anbruch eines neuen Zeitalters, den man wahrzunehmen meinte, verkündigen oder vielleicht doch erst beschwören zu müssen glaubte, war es gewesen, der die kurze, aber dennoch der Anrede wohl würdige 'Epoche' bestimmt hatte, welche, als der Jüngling jenes schrieb, noch nicht einmal völlig vorbeigegangen, aber doch schon merklich im Sinken begriffen war: diejenige des Expressionismus.

⁶³ In dem Sinne, wie sie auch die späte ÄSTHETISCHE THEORIE verstand.

⁶⁴ Womöglich noch einer vermeintlichen, wie der kosmischen Sphärenordnung, welche von der älteren Musikästhetik als in Musik Abgebildetes oder Abzubildendes behauptet wurde. Gegen eine derartige, "astralmythische" Deutung der Musik wandte sich bereits entschiedenermaßen Bloch: Vgl. GdU 222ff.

1.2.2 Expressionismus

Der Text Adornos aus dem Jahr 1921 über *EXPRESSIONISMUS UND KÜNSTLERISCHE WAHRHAFTIGKEIT*, ist zwar noch der für den Leser des späteren Adorno befremdlichen Terminologie der 'Geisteswissenschaften' verpflichtet, versammelt aber bereits, wie auch Lucia Sziborsky feststellte, fast vollständig die bestimmenden Motive der folgenden Produktion; das sind vor allem: Der ethische Auftrag der Kunst - das Gebot ihrer Wahrhaftigkeit; die Dialektik des Ausdrucks, als Problematik des Expressionismus; die Diagnose der Zeitsituation als eine von Krise und Erwartung; die Rolle der ästhetischen Kritik als Ablesen des Standes der Geschichte aus der künstlerischen Produktion.

In auffallendem Kontrast zu späteren Formulierungen steht die Einführung des Wahrhaftigkeits-Postulats in Verbindung mit der zunächst affirmativ rezipierten Terminologie von 'Erlebnis' und 'Katharsis'. Erstere wird bald abgelöst durch den - der Objektivität des ästhetisch Gestalteten Rechnung tragenden - Begriff des Gehalts. Die Gründe für die spätere (im Grunde bemerkenswert undialektische) kraß negative Bewertung der Katharsis (vor allem in der *ÄSTHETISCHEN THEORIE*) wären sowohl aufzusuchen in den - im Kontext der 'arbeitsteiligen' Theoriebildung des Instituts für Sozialforschung in den frühen dreißiger Jahren prototypisch durch Herbert Marcuses Ausführungen *ÜBER DEN AFFIRMATIVEN CHARAKTER DER KULTUR* repräsentierten - grundsätzlichen Erwägungen zur Funktion der 'idealistischen' Kultur insgesamt, als auch in den Erfahrungen mit der expandierenden Kulturindustrie, in der die Mittel und Funktionen jener gleichsam 'satanisch parodiert' wiederkehren. Was in der Kulturindustrie aus Katharsis wurde, ist tatsächlich die Produktion des Einverständnisses mit Unterdrückung; weil aber für Adorno die Wahrheit einer Sache letztlich nicht abtrennbar ist von dem, was aus ihr wird, gilt ihm dies als Fazit über das Wesen des Phänomens bereits in seinen geschichtlichen Anfängen.⁶⁵ Es dürfte aber ausgehend von der Emphase, die er anfangs darauf legte, auch einmal zu fragen sein, ob nicht auch der Weg einer differenzierenden 'Rettung' dieser Konzeption gangbar und wünschbar gewesen wäre. (Die nähere Erörterung der Motive jenes Fallenlassens in Zusammenhang mit der Funktion des Katharsiskonzepts in anderen, womöglich 'reaktionären' ästhetischen Theorien kann hier jedoch nicht unternommen werden.) Durchaus kennt im übrigen die musikalische Ästhetik Adornos, in allen ihren Phasen, Erfahrungen und Wirkungen von Musik, welche, ungeachtet des Vorkommens oder Nichtvorkommens des Terminus, der Katharsis gleichkommen dürften. Das Kapitel über *Vernunft und Opfer* der Schrift über Kierkegaard kannte sogar noch den Begriff von *Versöhnung als Katharsis* (K 193).

⁶⁵ Es handelt sich hier vielleicht um eines derjenigen Motive, welche gerade in ihrer (bestimmten) Negation, die sie zuweilen auch unkenntlich macht, in seinen Reflexionen fortwirken, nämlich eigentlich die Frage der Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung überhaupt, worüber all seine Polemik gegen Schiller nicht hinwegtäuschen darf.

Bedeutet Kunst schließlich das Auflösen des Ich in eine höhere Einheit, muß sie als Katharsis die ganze Tiefe des Ich umfassen, so hat sie erst dann Geltungsrecht, wenn sie wahrhaftig ist [...]: in ihr Blickfeld nur das einbezieht, was adäquat ist dem Erlebnisuntergrund, über dem die Kunst aufwächst. Die Wahrhaftigkeit des Erlebnisses ist das erste Gesetz der Gestaltung. Diese Wahrhaftigkeit aber ist zweifach - wie Kunst in Werden, Form, Wirkung zweifach ist. Ihre Komponenten sind Welt und Ich - ausgedrückt durch typisches und individuelles Erlebnis. Die Wahrhaftigkeit des Icherlebnisses ist notwendig, das Werk aus dem Chaos der Seele zur Reinheit eines gesonderten Willens emporzuzwingen. Die Katharsis erfordert Wahrhaftigkeit des Welterlebnisses. Dann nur vermag die Dichtung das Ich in die überzeitliche Gesetzlichkeit der Menschheit überzuführen, wenn sie das Bild dieser Menschheit - bedeute sie nun noch Feind oder schon Ziel - nach ihrer typischen gemeinsamen Eignung entrollt. Nur eine wahre, aus dem typischen Erlebnis hervorquellende Menschheit vermag Ziel zu sein. Ist die individuelle Wahrhaftigkeit Gebot in jeder Lebensform, so prägt der Gedanke der Katharsis die typische zum spezifisch künstlerischen Gebot.

War der vorexpressionistischen Kunst die individuelle (und damit freilich auch die typische, insofern nämlich sie die Menschheitsschöpfung gar nicht mehr einbezog, die Katharsis überwunden glaubte!) verloren gegangen, so droht der Expressionismus die typische zu verlieren.

Das dem Ich-Abbild entgegengesetzte Weltbild bleibt Abbild des auf die Welt projizierten Ich, nicht Abbild der typischen Erlebnisinhalte. [...] Der Künstler, unfähig oder nicht willens, die Vielheit der Welt aus ihrer Totalität heraus zum Typus zu gestalten, setzt das individuelle und im letzten zufällige Eindruckserlebnis zum Abbild der Welt [...]. Die Freiheit des Ich ist dem Expressionisten noch nicht Gesetz geworden. Symptom für die letzte Unwahrhaftigkeit ist das Zersetzen der Wirklichkeiten - die ihrer Eigengesetzlichkeit beraubte Welt wird Spielzeug in der Hand dessen, der sie ergreift um der Zweifelt willen, nicht, um aus der Zweifelt ihren Sinn zu ergründen. Das Drama wird Scheinworgang, Aufprall von Doppeltgängern [...]. Das Drama wird sinnlos. Und der Schöpfer verfällt einer Unerfurchbarkeit, die ihn an irgendeinem Punkte lieblos macht und steril. (NL 610f.)

Denn, wie es in einem anderen frühen Text (*'PLATZ'. ZU FRITZ VON UNRUHS SPIEL*), in dem expressionistischen Schreihälse[n] vorgehalten wird, sich auf der Flucht zu befinden, heißt: *Der Sinn des Dramas ist: eine Zweifelt in eine höhere Einheit überzuführen.* (NL 614) (Ob dies auch realiter, in der geschichtlichen Situation, möglich sei, wurde an dieser Stelle nicht gefragt und bezweifelt.)

Um die Gefahr der Unwahrhaftigkeit an einem der ersten und richtungweisenden expressionistischen Dramen aufzuzeigen: es ist kein Zweifel, daß Reinhard Sorges 'Bettler' individual restlos ehrlich durchlebt wurde. Aber aus der Tatsache, da eines Dichters Vater ein wahnsinniger Architekt ist (ohne daß die Wurzeln seines Wahnsinns irgendwie bloßgelegt würden!) folgt nicht das Recht, den "Vater" als typisches Erlebnis nun zum wahnsinnigen Architekten werden zu lassen. Ebenso gut könnte er besoffener Spießler sein. Das große typische Erlebnis von Vater und Sohn, weltgegensätzlich aufwachsend an der tragischen Antithese von Werden und Vergehen, wird verzufällig zum Kampf Irgendwelcher. Die Wahrheit der Welt wird zur Fratze verengt wie nur in irgendeinem naturalistischen Schmarren der neunziger Jahre. Die ethische Geltung verschwindet [...]. (NL 611)

Die 'ethische Geltung' könnte indessen auch verschwunden sein, weil die Welt, schon seit dem naturalistischen Zeitalter, in Wahrheit 'zur Fratze' geworden war (was nunmehr den Idealismus, mit seiner Dramatik, die jegliches zum 'typischen' Kampf verengte, zum 'Schmarren' werden ließ). Berücksichtigt man, daß ebendies wenig später die dezidierte Auffassung Adornos sein sollte, lassen sich die letzten Sätze des Textes auch für die neuerworbene aufrechterhalten (und sie bilden geradezu den Schlüssel für seine frühen Schönberg-Deutungen):

Die Kunst der Zeit steht vor der Frage nach ihrem Bestand. Ihre Notwendigkeit droht zum Schein zu verblassen, und, wo sie ausgeschrien wird, zur Lüge herabzusinken. Ichhaft Zufälliggewordenes bleibt ichhaft zufällig auch in seiner Wirkung. Wir alle drohen schuldig zu werden am Geiste. [...] Die kommenden Tage [...] werden uns künden, ob der neue Wille neue Wahrhaftigkeit zu gebären die Kraft in sich trägt. (NL 611)

Was der planen Exegese leicht entgehen könnte, ist, daß sich Adornos Haltung zum Expressionismus sehr bald, wohl auch unter dem Eindruck des von Bloch im GEIST DER UTOPIE Gesagten, vor allem wohl aber dem des musikalischen Expressionismus der Schönbergsschule, doch wesentlich änderte.⁶⁶ Wobei allerdings eine Grundidee des frühen Textes beibehalten wurde: nämlich die, daß es - eigentlich - so etwas wie eine geistige, moralische, gesellschaftliche 'Objektivität' geben müßte, sollte; wozu sich dann die Einsicht gesellt, daß diese gegenwärtig aber 'ungegeben', 'verstellt', (objektiv) verunmöglicht, also auch nicht subjektiv voluntaristisch (wieder)herstellbar sei. (Er hat diese Idee im Grunde nie völlig aufgegeben, wie sehr sie auch in den Hintergrund gedrängt worden sein mochte. Das unterscheidet Adorno fundamental sowohl von seinen neusachlichen Zeitgenossen wie von allen fröhlichen Relativismen seither.)

Die 'Unfähigkeit', 'die Vielheit der Welt aus ihrer Totalität heraus zum Typus zu gestalten' wurde hier noch individuell dem Künstler vorgehalten; später sollte sich die Problematik, zunehmende Unmöglichkeit der Totalitätsgestaltung als Epochensignatur herausstellen. Die Forderung nach solcher Totalitätsgestaltung (und die Zuversicht der Möglichkeit) findet sich analog in Lukacs' Romantheorie. - Die Rede von 'typischem Erlebnis' und 'kollektiver Wahrhaftigkeit' zielte, undeutlich zwar noch, auf die Frage der 'Richtigkeit' der (bestehenden) Lebensformen. Die 'Zersetzung' des 'Typischen' (der fundamentalen Beziehungs- und Daseinsformen, wie Vater-Sohn) zu Kontingenz, Banalität, Verächtlichkeit - typisch in der Tat für den Expressionismus - wird als Bedrohung empfunden; eine Empfindungsweise, die eher dem Lehrer als dem Schüler entsprochen haben dürfte.⁶⁷ - Der Wunsch nach ethisch und menschlich Gültigem, nach der Rettung des (Ur-)Sinnes der elementaren Beziehungsformen spricht sich darin aber eher aus als bloß ideologisch-reflexhafter Konservatismus. Adorno will an diesem Punkt noch nicht wahrhaben, daß es wirklich so weit gekommen sei, daß 'Wahrhaftigkeit' hinfort bedeuten werde müssen, auf die Gestaltung des 'Typischen' (als eines gültigen Normativen) zu verzichten, weil weder der Künstler, noch der Philosoph, noch ein anderer mehr wüßte, wie es auszusehen hätte (und zwar nicht aus subjektiver Unzulänglichkeit, sondern aufgrund einer objektiven Kondition der geschichtlichen Welt). - Naturalismus reichte darum allerdings nicht mehr hin, um die Fratzenhaftigkeit der Wirklichkeit darzustellen, die von Wahnsinn und Spießertum jedenfalls tief genug geprägt war, um ihre beiden großen Kriege auszubrüten.

Auch das 'Verschwinden der ethischen Geltung', in Zusammenhang mit dem 'nicht welthaf-ten Zufall' und der darüber gebreiteten *Decke einer mystisch ungreifbaren Gesetzmäßigkeit*, die der junge

⁶⁶ Ein wesentlicher Indikator dafür ist auch die Auswahl der von ihm, seit Anfang der zwanziger Jahre, für seine eigenen Liedkompositionen zur Vertonung ausgewählten Dichter, von George einmal abgesehen: Däubler, Trakl, Heym.

⁶⁷ So kann auch der andere, von den Herausgebern als 'Juvenilia' im Anhang zu GS 20 mitgeteilte Text aus Adornos Schulzeit (über das Verhältnis von Lehrer und Schüler) als Appell gelesen werden, jener (Zickel) möchte das Sich-Widersetzen des Schülers nicht als aus der Intention entspringend auffassen, ihn persönlich zu verletzen.

Adorno an R. Sorges BETTLER als dramatische Insuffizienz zu bemängeln müssen meinte, sollten ihm sich wenig später darstellen als chiffrierter Ausdruck der irrationalen Rationalität des gesellschaftlichen Zustandes, dessen tragende (ökonomische) Gesetzmäßigkeit den Subjekten eben unkenntlich blieb, in deren Konsequenz die ubiquitäre Ausbreitung von (moralischer) Indifferenz und Ambiguität⁶⁸ (von Hermann Broch registriert als 'Zerfall der Werte') auf die Ebene der fundamentalen Beziehungsformen durchschlug. Das 'Ich' hat hier gar keine andere Wahl, als sich (zunächst einmal) 'polemisch' 'absolut' zu setzen, wo es von akuter Vernichtung bedroht ist. Daß die 'Welt' im Gegenzug zum Reversbild solcher Bedrohung, Inbegriff der Destruktivität und sonst scheinbar nichts mehr wird, ist vorderhand ebenso unvermeidlich. Freilich 'kann dabei nicht stehengeblieben werden'; 'Welt' nicht nur geballte Negativität bedeuten; aber das Andere ist dem Blick des Subjekts geschichtlich verstellt; immer deutlicher wird die Unmöglichkeit, etwa das Ziel der 'wahren Menschheit' (wie es, erfolglos zwar, nämlich nicht 'wahrhaft', auch dem seinerzeit anerkannten Dramatiker Unruh, vorschweben mochte) noch irgend positiv auszumalen. Daher war der Expressionismus im Tiefsten wahrhaftiger als jene Kritik ihm zugestehen, es wahrhaben und wahrnehmen wollte und konnte. Wahr ist an ihrer Sichtweise, daß das verzweifelt sich behauptende 'Ich' selbst schon (auch) nicht (mehr) über die ethischen Ressourcen, die Positivität verfügte, welche der substantiellen Sittlichkeit (hegelisch gesprochen) des Zeitalters verloren gegangen waren. Das Individuum - nämlich das '(real-)typische'(!) - war nicht (nicht mehr, oder noch nicht, auch das ist die Frage) in der Lage, sich selbst zum exemplarischen Menschen (Kierkegaards 'Allgemeinen') zu gestalten (das aber war es, was, etwa nach der für den jungen Adorno besonders maßgeblichen Lukacs der Romantheorie, quasi-'symbolisch', in aller 'großen' Dichtung bis dahin geschildert wurde). Wo dies nicht mehr, sondern bloß noch die getreue Darstellung des Negativen, Verwehrtten möglich ist, wird folgerecht auch das 'geschlossene', 'runde', aufs Typische, Verbindliche, Totale zielende Kunst-Werk als solches fraglich und unmöglich; eine Konsequenz, die Adorno in seinen ästhetischen Schriften ausdrücklich zog; eine Konsequenz, vor welcher gerade Lukacs zurückwich und durch die Konversion zur marxistischen Orthodoxie die problematisch gewordene Totalität, in Kunst wie in der Gesellschaft, wiedererringen zu können glaubte.

Zu konstatieren und zu berücksichtigen ist in bezug auf den Expressionismus-Text indessen die Abhängigkeit der adornoschen Äußerungen nicht nur von Zickel, sondern ebensosehr von Kracauer, dessen Aufsatz über die SCHICKSALSWENDE DER KUNST, von 1920, ebenfalls die Problematik des Expressionismus zum Gegenstand und die Urteile von Adornos Text weitgehend vorweg nahm.⁶⁹ So hieß es darin etwa:

⁶⁸ Vgl. dazu etwa die Darstellungen bei Zima, Textsoziologie (an literarischem Material).

⁶⁹ Es handelte sich dabei im übrigen nicht um die erste Auseinandersetzung Kracaunders mit dem Phänomen der expressionistischen Bewegung, welcher er schon 1917 eine umfangreiche Studie gewidmet hatte, die allerdings erst kürzlich aus dem Nachlaß veröffentlicht wurde. Vgl. jetzt Kracauer, Schriften 9.2

“[...] die unserer Zeit eigentümliche *expressionistische Kunstbewegung* ist für den Untergang reif. So unvergänglich auch die großen, jäh von ihr emporgespülten Menschheitsideale sind, die besondere Weise, in der wir diese Ideale erfahren und auszudrücken wünschen, wandelt sich doch von Epoche zu Epoche. Ganz abgesehen davon, daß die Formensprache der jetzt noch herrschenden Kunstrichtung bei Vielen bereits zur Manier erstarrt ist [...] - die durch den Expressionismus zutage geförderten Gehalte selber beginnen infolge der Art ihrer Darbietung nachgerade ihre Bedeutung für uns zu verlieren [...]. Es hilft nichts, man muß den Mut besitzen und sich eingestehen, daß der Expressionismus seine Möglichkeiten erschöpft hat, daß er nach kurzer Blütezeit zu einer historischen Erscheinung von scharf ausgeprägten Umrissen geworden ist. Um dieses Urteil einigermaßen zu begründen und zu rechtfertigen, ist es erforderlich, den Expressionismus zuvor in seiner *Notwendigkeit* begriffen zu haben. Am Ende gewährt uns die Erkenntnis seines Wesens Klarheit darüber, warum wir anfangen, seiner müde zu werden und wohin eigentlich unsere Sehnsucht nach seiner Überwindung zielt.” (5.1/72f.)

“Die allgemeine Lage der letzten Jahrzehnte vor dem Weltkrieg, derjenigen Epoche also, in der die expressionistische Bewegung einsetzt, läßt sich etwa wie folgt charakterisieren. Beherrscht wird diese Epoche vor allem von dem Geist der Naturwissenschaften und dem Geist des kapitalistischen Wirtschaftssystems. Beiden Mächten im Verein gelingt es, eine Lebenswirklichkeit zu schaffen, die so objektiv und so in sich gefestigt ist wie wohl die eine Wirklichkeit zuvor. [...] Die ganze Umwelt des Menschen ist zu einem Gebilde von erschreckender Unpersönlichkeit geworden, in dem nur eines überflüssig und beinahe wie ein Zufall erscheint: der Mensch selber und seine Seele. Brutal und selbstherrlich türmt diese Wirklichkeit sich immer höher auf, bis schließlich die in ihr verschmachten, die sie ursprünglich gezeugt haben. Eine mechanisierte Natur steht dem Menschen gegenüber, ökonomische Zwecke und Spannungen [...] unterjochen ihn, verwandeln die zu lebendiger Einheit verbundene Gemeinschaft in die atomisierte Gesellschaft und gestalten kraft ihrer Eigengesetzlichkeit alle menschlichen Verhältnisse. Losgelöst von dem Urgrund der Gemeinschaft, versklavt in einem unbarmherzigen Wirtschaftssystem, eingespannt in ein unabsehbares Netz nationaler und sachlich-technischer Beziehungen, vermag sich der Einzelmensch nur noch als privates Ich, als Sonderindividualität zu behaupten. Die Brücken zwischen ihm und dem anderen Menschen sind abgebrochen, in allen wesentlichen Dingen bleibt er sich selber überlassen und grauenhaft allein; wohin er auch blickt, stets grinst ihm die Fratze einer kalten, starren, scelenlosen Wirklichkeit entgegen. [...] Einem Alpdruck gleich lastet die gottfremde Wirklichkeit auf der Seele, wie ein eherner Mauerwall schließt sie sich um die Menschen zusammen.” (5.1/73)

An dieser Lagebeschreibung könnte frappieren, daß zunächst lediglich die Rede von ‘dem’ Weltkrieg eindeutig verrät, daß sie der Situation vor einem Jahrhundert gilt und nicht etwa der heutigen.⁷⁰ Allerdings macht sich auch bemerkbar, daß ihre Rhetorik es keineswegs verschmäht, selbst an typisch expressionistischen Mitteln zu partizipieren (‘grinst ... die Fratze ...’). So wenig sich in einem solchen Zeitraum also offenbar an den allergrundlegendsten Zügen der ‘Lebenswirklichkeit’ geändert haben mochte, so deutlich ist andererseits das gegenwärtige Ausbleiben jedweder, der expressionistischen nach Art und Richtung verwandten oder vergleichbaren Gegen-Bewegung.

“Es ist das historische Verdienst des Expressionismus, in diesen Wall eine Bresche geschlagen, ihn zertrümmert zu haben. Als ein fernes Wetterleuchten, eine Vorahnung künftiger Ereignisse taucht er bereits vor dem Kriege auf, in den Bereichen der Kunst das erfüllend, was die großen sozialen Revolu-

⁷⁰ Vgl. dazu auch Sätze wie die folgenden, dem Aufsatz über *GESTALT UND ZERFALL* aus dem gleichen Jahr entnommen: “Das rationale, unmenschliche Wesen des heutigen Wirtschaftssystem und, damit zusammenhängend, die [...] Struktur des gegenwärtigen Denkens überhaupt, derzufolge die Wissenschaften auf weite Strecken verödet sind und abgelöst von ihrem Grund, das Verlassensein der Seele inmitten des rein vom Intellekt beherrschten Bereichs, das sich durch die Anarchie der Meinungen verrät, das Ausgeschaltetsein der letzten Dinge, und der vorletzten auch, aus der Sprache und den Beziehungen zwischen den Menschen - kurz, das Maschinenhafte unserer Existenz, die in strengem Sinn gar keine ist, die ganze Herabwürdigung des Menschen zum Atom in einem lediglich rational verwalteten Atomgemenge: diese schlagwortartig bezeichneten Tatsächlichkeiten sind etwa die Merkmale der Realität, die immer noch ist.” (Kracauer, Schriften 5.1/325f.)

tionen der Gegenwart sich in den Bereichen des realen Lebens zur Aufgabe setzten: die Vernichtung der bisher in Gültigkeit gewesenen Daseinsmächte.“ (73f.)

Das letztere betraf realiter aber wohl primär die politischen, und gewisse gesellschaftlichen Konventionen und Strukturen, denn die wie oben gesagt unerhört ‘gefestigte’ Objektivität der technisch-wissenschaftlich-ökonomischen Zivilisation vermochten jene in ihren Grundlagen nämlich nicht anzutasten. - Allerdings richtete sich die Revolte des expressionistischen Subjekts (exemplarisch verkörpert im Künstler) auch noch weiter, in einem schier niedagewesenen Sinne allen Ernstes gegen die (sogenannte) ‘Wirklichkeit’ - die präformierte, entfremdet-verdinglichte Gestalt der Erfahrung als solcher:

“Der Künstler wehrt sich nicht nur dagegen, eine Beute der wahllos ihn bedrängenden Eindrücke zu sein, ein Empfangsapparat der tausend Reize, die von einer ihm ob ihrer Zufälligkeit verhassten Umwelt ausgesandt werden; mehr noch: er verneint diese unselige Wirklichkeit überhaupt, er möchte sie am liebsten ganz ausschalten, um hüllenlos und unvermittelt sein Inneres auszudrücken.“ (5.1/74)

Eindringlicher mag es sich kaum beschreiben lassen, was auch die Angehörigen einer späteren (und müderen) Zeit nicht minder bedrängt, die sich freilich die umgekehrte Strategie zu eigen gemacht zu haben scheint, aus der Ohnmacht, sich dessen noch zu erwehren, eine Tugend zu machen versucht, wobei es durchaus unklar bleibt, ob solche ‘Identifikation mit dem Aggressor’ als List eines sich bis zur Unkenntlichkeit verstellenden ‘Inneren’ oder als Symptom seiner definitiven Kapitulation verstanden werden müsse. - Ganz anders, freilich auch argloser, hieß es dagegen noch bei Kracauer:

“Es ist die durch eine gleißnerische Zivilisation verschüttete Seele, die [...] nach Ausdruck ringt und sich den Weg zu Gott neu erobern will. Aufschreiend vor Empörung, wälzt sie mit ungeheurer Kraftanstrengung den plumpen, schweren Block der Wirklichkeit beiseite, um endlich ungehindert sich entfalten zu dürfen. [...] Zurück bleibt inmitten eines Trümmerfeldes der von Urgefühlen trunkene Mensch, der Mensch schlechthin, der sich eins weiß mit seinen Brüdern in der Sehnsucht nach Gott und einer wahren Gemeinschaft des Geistes. [...] Seine Ungebundenheit bringt ihn zur Verzückung, ekstatische Krämpfe befallen ihn, und er schwingt ihn, Urlaute stammelnd, in einem einzigen Rausche von seinem Zerstörungswerk^[71] zu seinen Idealen auf, in einem Rausche, der ihn zugleich davor bewahrt, wieder in die Gewalt des Seienden zurückgezwungen zu werden.“ (5.1/74f.)

Die Wendung fort von der Gegenständlichkeit, der dezidierte Antinaturalismus und Subjektivismus der Gestaltung werden von Kracauer in der Folge interpretiert⁷² als Versuch, das Gewicht des bloß Seienden überhaupt abzuschütteln, als intendierte Emanzipation eines sich weitgehend autonom wahnenden ‘Geistigen’ von den Bindungen an die empirische Welt als solche. Das Ikarushafte, vorprogrammierte Scheitern solch hybriden Strebens mochte sich dem jungen Adorno nachdrücklich eingepägt haben, vielleicht umso schwerwiegender, als dem in einem regelrechten Treibhaus von Musik, Kunst und Religion Aufgewachsenen die Tendenz mehr als nahe gelegen sein dürfte, selbst in dem Abgrund seiner ‘Innerlichkeit’ zu versinken, sodaß sich daraus (und womöglich nur daraus) auch die Vehemenz der späteren Kritik an derselben, projiziert oder appliziert auf Kierkegaard, erklären

⁷¹ In der ersten Auflage von Bd. 5.1 wohl irrtümlich: ‘Zerstörungswert’

⁷² Vgl. ebd. 75f.

ließe. (Dabei braucht gar nicht unterstellt zu werden, daß sich Adorno selbst je vorbehaltlos der expressionistischen ‘Manier’ hingeeben, hätte - man kann ihn sich in der Tat nur schwer ‘Urlaute stammelnd’ vorstellen -; im Gegenteil zeigen die, freilich spärlichen, autobiographischen Dokumente für jene Zeit noch eine stark traditionelle Orientierung an der klassizistischen Dramatik seines Lehrers Zickel; das fügt sich auch stimmig in das Bild ein, daß er bei allem Sympathisieren mit dem ästhetischen Radikalismus seinerseits sich stets abwartend und nachzüglerisch verhielt, nie an der äußersten Front des Neuen stand, was gewiß mit seiner tiefen - in einem keineswegs abschätzig zu nehmenden Sinne romantisch-nostalgischen - Verbundenheit zur Tradition, nicht nur der musikalischen von Beethoven und Schubert bis Mahler, auch der literarischen⁷³). Zudem bewahrte ihn wohl auch der Einfluß des älteren Freundes mit seinem vorausweisenden Urteil davor, der Bewegung länger zu vertrauen.

“Diese expressionistischen Hymnen, diese Manifeste in Wort und Farbe gelten letzten Endes alle einem und demselben Ziel: dem Triumph der Seele über die Realität. Über jedwede Wirklichkeit hinweg schweift der utopische Künstler einem Wunschlande zu, in dem, ungehemmt durch äußeren Zwang, die Seele unermeßlich sich ausbreiten kann. Während ihn aber derart sein Flug in Regionen führt, die nur noch ein Schrei der Sehnsucht erreicht, versinkt hinter ihm wie in einem Nebelmeer die Mannigfaltigkeit des Seienden und die Fülle menschlichen Lebens.” (5.1/76)

Damit ist schließlich die krasse Divergenz zwischen dem in den genannten Zügen so aktuell wirkenden Bildes und der ‘Lebenswirklichkeit’ derer bezeichnet, für die der Expressionismus nur mehr eine blasse historische Erinnerung ist: denn nicht vom ‘Triumph der Seele über die Realität’ kann mehr die Rede sein, sondern von dem umgekehrten, und der bloße Gedanke an das andere setzt sich heute der Lächerlichkeit, ja dem Verdacht der Geistesstörung aus.

Den Formulierungen von Adornos Aufsatz kommt bei Kracauer der Passus am nächsten:

“Für jede geistige Bewegung, die gewissen seelischen Bedürfnissen einer Epoche antwortet, kommt aber einmal die Zeit, von der ab sich ihre anfängliche Wirkung in das gerade Gegenteil verkehrt. [...] So verhält es sich auch mit dem Expressionismus. Denen, die ihn von Anbeginn als den künstlerischen Ausdruck ihrer Wesensnöte durchlebt haben, hat er gegeben, was zu geben er überhaupt vermag. Geradlinig weiter fortgeführt, wird er jedoch zur edlen Lüge, zum unfruchtbaren Selbstbetrug. Soll denn der Schrei erstarren und die Raserei sich verewigen? Schrei und Raserei, sie haben fast schon zu lange gedauert, um uns noch *nennenswert* zu erregen, man stumpft nur ab gegen eine Katastrophe, die sich in Permanenz erklärt. Wahrlich, es ist an der Zeit, daß endlich das ins Werk gesetzt wird, wozu erst der Expressionismus uns reif gemacht hat: *der Aufbau einer neuen Wirklichkeit in der Kunst.*” (5.1/77)

D.h. aber wohlgemerkt nicht Schaffung einer bloß in der Kunst-Sphäre verbleibenden Schein-Wirklichkeit, sondern Um-Schaffung der außer-ästhetischen mit den Mitteln oder von den Intentionen der Kunst aus. (Deren quasi-’transzendente’ Bedeutung wurde oben bereits durch die Anklänge an die Terminologie der kantischen Erkenntnistheorie - die Rede war vom ‘Mannigfaltigen’ - angezeigt.) Allerdings taucht in diesem Zusammenhang auch eine These auf, die dies wieder einzuschränken scheint: “Die Kunst setzt dem schaffenden Willen keine Grenzen, sie kann darum jene Erfüllung gewähren, die das gelebte Dasein uns wohl noch auf lange hinaus vorenthält.” (5.1/77) eine

⁷³

Das zeigen die in den *NOTEN ZUR LITERATUR* besprochenen Namen, wie Eichendorff, Mörike u.a.

These im übrigen, von der sich Adorno im Zuge seiner weiteren Entwicklung entschieden lossagen, ja ihre Umkehrung propagieren sollte: daß nämlich um der realen Erfüllung willen, und sei es auch nur der Aufrechterhaltung des Gedächtnisses an deren Forderung, die bloß scheinhafte, die Antizipation im Medium des Ästhetischen, zu unterlassen sei.

Kracauers Text klingt aus in einer ebenso pathetischen wie vagen Beschwörung dessen, worin die vom Titel angekündigte ‘Schicksalswende der Kunst’ bestehen könnte:

“Die alten Bildungen sind dahin, was einst uns Wirklichkeit hieß, dehnt sich jetzt als ungestaltete Mannigfaltigkeit wie ein ödes Brachfeld vor uns aus. Der Expressionismus hat es verabsäumt, diese Brachflächen zu bebauen, er hat den neuen Geist zwar proklamiert, ihn aber zu Schöpfungen verdichtet, die bar jedes Wirklichkeitsgehaltes sind. Nun gilt es von neuem, das Mannigfaltige voll in uns aufzunehmen und es so zu verarbeiten, wie wir es mittlerweile gelernt haben. Statt Gott immer bloß anzurufen, müssen wir danach trachten, ihn zu *verwirklichen*, die Wüste der Welt harrt nur darauf, von uns durchwandert und in einen Fruchtgarten verwandelt zu werden. [...] Welche Wege diese den Expressionismus ablösende Kunst einschlagen mag? Man erhofft, was man entbehrt [...]. Daß doch das überhastete *presto prestissimo*, das laute Gedröhn des Expressionismus sich mäßige und eine Kunst erstehe, die wieder den unfaßlichen Reichtum des Lebens mitsamt seinen gleitenden Übergängen einzufangen versucht, die liebevoll und allseitig das Seiende durchdringt, statt es zu zerstampfen und derart selber zu verarmen, eine Kunst zugleich, die jene große Stille der Wälder und der heißen Sommernachmittage hervorzuzaubern weiß, nach deren Geheimnissen wir - ach, wie lange schon - ein schmerzliches Verlangen tragen!” (5.1/77f.)

Daß jene ersehnte Kunst nicht zustandekam, mag sich noch hinnehmen lassen, solange noch Wälder und Sommernachmittage selbst sind, welche wortlos halten, was jene nur versprochen hätte; schwerer wiegt, daß aber auch ‘Gott’ nicht ‘verwirklicht’ worden ist, und der ‘Aufbau einer neuen Wirklichkeit’ scheint darauf hinausgelaufen zu sein, daß keineswegs die Dominanz der technisch, wissenschaftlich und wirtschaftlich bestimmten Zivilisation, sondern bloß die jene hemmenden Reste der ancien regimes beseitigt wurden, und daß auch in aestheticis letztlich nur denjenigen Tendenzen der frühen Moderne ein Fortleben gestattet war, welche der Versachlichung und Technifizierung mit Vorschub leisteten, nicht etwa eben jene, die der ‘Seele’ und ihrer ‘Sehnsucht’ galten; vielmehr wurde diese, nicht nur als Wort (das Adorno bald zu vermeiden begann), selbst noch zu den Hemmnissen der Entwicklung relegiert und wie die anderen weitestmöglich ausgeräumt. (Von daher erhält Adornos sachlich, gegen den schwülen Muff der psychischen und physischen ‘Interieurs’ des fin de siècle noch so berechtigte, Kritik der ‘Innerlichkeit’, eine zweideutige, zwielichtige Funktion, zumal sie sich der herrschenden zeitgenössischen Tendenz zum Kahlschlag aller solchen, wider Willen wohl, aber in der Konsequenz ihrer eigenen Dialektik, einzufügen scheint.) - Offenbar erlaubte die Bresche, welche der Expressionismus Kracauers Darstellung zufolge in den Wall, oder das ‘stahlharte Gehäuse’ (Max Weber) der Moderne geschlagen hatte (aber tatsächlich fern davon blieb, diese zu ‘zertrümmern’), der ‘Seele’ gerade einmal, aus jenem zu entweichen; seither ist ihr Aufenthaltsort unbekannt.⁷⁴

⁷⁴ Wenn Adorno einmal in seinen Beethoven-Fragmenten erwog, *Seele* als *Gestus* (B 249) zu verstehen, dann erlaubte dies womöglich eine Diskussion des Phänomens - seines Ausschlusses oder Verschwindens - unter Umgehung substanzmetaphysischer Theoreme, und das Begreifen ihrer essentiellen Geschichtlichkeit, insofern

Daß sich bald nach ‘dem’ Krieg ein gewisses Erlahmen der Produktivität im Expressionismus bemerkbar machte, hatte gewiß nicht zuletzt seinen Grund darin, daß zahlreiche seiner hervorragendsten Protagonisten, mehr oder minder unmittelbar durch jenen, sehr früh verstarben (so Stadler, Trakl, Heym schon 1914, der letztere allerdings beim Eislaufen verunglückt; oder Schiele). Zu den Fortlebenden zählte dagegen etwa der erwähnte heute vergessene Dramatiker Fritz v. Unruh, den auch Kracauer (in dem Text von 1925) als Exempel ohnmächtigen ästhetisch angemessenen Prophetentums nannte. - Noch außerhalb der Sichtweite des kracauerschen Aufsatzes von 1920 waren offenbar die Tendenzen geblieben, welche (beginnend etwa mit Arbeiten Stramms, Balls) die Bewegung, die als expressionistische begonnen hatte, einmünden ließen in oder ablösen sollten durch den Dadaismus (als seine absolute Radikalisierung) und Surrealismus (der demgegenüber zumindest teilweise als Entschärfung gelten mußte⁷⁵). - Daß etwa ein so bedeutender Vertreter des Dadaismus wie Hugo Ball aus tief empfundenem Ungenügen an der Moderne die nicht minder radikale Wendung - nämlich einer Konversion zum Katholizismus - vollzog, liegt im übrigen ganz im Sinne der Epochen-Deutung, wie sie Kracauer in zahlreichen Aufsätzen dieser Jahre sowie in dem, inhaltlich weit reicher, als der Titel es vermuten läßt, sich anbietenden Buch *SOZIOLOGIE ALS WISSENSCHAFT* (1922) vorbrachte.

Adornos - von Kracauer mitunter kritisch betrachtete⁷⁶ - Fähigkeit zur Aneignung von dessen Gedanken und Sprache zeigt sich in den meisten seiner Texte aus jener Periode, so etwa auch in dem über *FRANK WEDEKIND UND SEIN SITTENGEMÄLDE ‘MUSIK’*:

Der Dramatiker Wedekind erstet an der Grenze der Zeiten. Die ihres Sinnes in Jahrhunderten beraubte Kultur verliert den letzten Halt in der Idee im platonischen Sinn: das Prinzip des Individualismus gipfelt im für sich seienden Ich. Der Eros flieht aus der Welt. Die Kultur wird zur Zivilisation, ihre Wertungen verlieren ihre Bezogenheit auf ein überpersonales Prinzip und werden relativ auf die Bezugssysteme der verschiedenen in den leeren Raum hinaustretenden Individuen. Das Ich wird entselbstet zur Zahl in der zwecklos und mechanisch ablaufenden Transformation des Lebensvorganges. Denn es hat den Eros verloren. Und nur der Eros gibt ihm feste Gestalt und Haltung in der Welt des Äußeren. Jede Zeit aber stellt mit ihrer Kunst die Frage nach der Stellung des Ich zur Welt. Während in einer sinngebundenen Kultur - bei Dante etwa - diese Grundfrage sich ausdrückt in der Frage nach der Haltung des gottgefüllten Ich zu geistiger und sinnlicher Welt, zu Metaphysis und Physis, bedeutet sie in unserer sinnentleerten Welt geradezu die Frage nach der Existenz des Geistigen schlechthin. Geht dies Problem ins dramatische Kunstwerk ein, so wird es zum Problem der Liebe, denn Liebe ist im weitesten Sinn die einzig vorstellbare Form des Göttlichen zwischen Ich und Du. - Der Künstler aber trägt selbst an seiner Zeit, auch sein Ich ist dem Atomisierungsvorgang irgendwie verfallen. Er hat nicht den Gott, sondern sucht ihn; er hat nicht die Liebe, sondern sucht sie und sieht sie darum in der Enge seiner willenshaften Gebundenheit. Und vor allem: der kosmische Bereich der Liebe zerfällt ihm, weil nicht vom Sinn gebunden, wird in sich selbst problematisch und der Tummelplatz notentborener Verkörperungen von Geist und Ungeist. So wird [...] die in sinngebundener Epoche naturhaft notwendige Liebe von Mann zu Weib doppeldeutig und also unrein. So wird die Kunst Wagners und Strindbergs. (NL 620f.)

sie im emphatischen Sinne eben nicht gleichzusetzen wäre mit demjenigen, was in der zeitgenössischen Sprache von Verdinglichung konsequent als ‘psychisches System’ (Luhmann) angesprochen wird.

⁷⁵ Vgl. PhNM 54. - Zu Adornos Anfang der dreißiger Jahre stark ausgeprägtem Interesse für den Surrealismus und seinen eigenen literarischen Beiträgen (gemeinsam mit Carl Dreyfus) siehe Jäger, Adorno, Kap. 5 (86ff.)

⁷⁶ Siehe Jäger, ebd. 32; 46

Welche beiden letzteren von gewiß nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Werden derjenigen auch der Vertreter der Zweiten Wiener Schule gewesen waren. Der Zusammenhang von Ambivalenz des Eros und Stellung des Ich zur Welt sollte den jungen Adorno im weiteren vor allem am Gegenstand des Werks seines ‘Herrn und Meisters’ beschäftigen, in dessen LULU er ihn exemplarisch für die Epoche (scheinbar zwar nur für die abgelaufene, doch ist hier wohl interpretatorische Vorsicht angebracht) gestaltet fand. - Damit mag endlich der Übergang zur Besprechung des eigentlichen Gegenstandes der vorliegenden Untersuchung, der dem Musikalischen gewidmeten frühen ästhetischen Schriften Adornos, bereitet sein.

1.2.3 Konzertkritiken

Das geschichtliche Datum und die glückliche Hand der Herausgeber fügten es, daß bereits die erste der (nunmehr im vorletzten Band der Gesammelten Schriften versammelten) Frankfurter Konzertkritiken des jungen Adorno (zum dritten Kammermusikabend im Verein für Theater- und Musikkultur) vom Februar 1922 mit Schönbergs PIERROT LUNAIRE eines der für (nicht nur den jungen) Adorno paradigmatischen Werke der Moderne zum Gegenstand hatte, Anlaß bot für Reflexionen, die weit über die Besprechung des Konzertabends hinausgingen.⁷⁷ Was Adorno dort von der Situation des Komponisten sagt, konnte ebensogut die des Philosophen, mithin seine eigene, charakterisieren:

Schönberg hat es nicht leicht, zu beginnen. Hineingeboren in eine heillose Zeit, findet er jene Schichten, aus denen bei Beethoven noch das Gebilde dumpf und notwendig hervorquoll, im eigenen Bewußtsein vor. Was einst formale Voraussetzung des Schaffens war, ist ihm materialer Inhalt geworden,^[78] und so singt er denn im Pierrot geradezu von der Heimatlosigkeit unserer Seele. (19/11)

Pierrot verkörpert demnach die (*vom Symbol des Mondes beherrschte*) [...] *tragisch isolierte Innerlichkeit* [...] - Die ‘Fabel’ des Melodrams, *cum grano salis* [...] *in Begriffen* nachgezeichnet, lautet in Adornos Version:

Der erste Teil i s t Pierrot, entfaltet den Fremden in der fremden Welt; er wird bezeichnet durch die unsagbar einsame Flötenmelodie zum “Kranken Mond”. Der zweite gilt dem K a m p f ; da aber die Welt des Pierrot ihren Ort nur noch im Ich hat, wird es ein Kampf mit Dämonen, ein nur innerlicher Kampf, dessen gegenständliche Bezugspunkte erst sekundär bedingt sind. Eine Vision von der Apokalypse macht den Anfang, und alles bleibt Qual des seelischen Erstickungstodes im leeren Raum; hoffnungslos zischt ein Gebet, Pierrot opfert sein Herz, wird enthauptet vom Monde und der Galgendirne anvermählt; in den “Kreuzen” dröhnt nur noch ein

⁷⁷ Wie seine diesbezüglichen Schriften insgesamt, der Intention nach: *Die hier geplanten Einführungen können sich nicht damit begnügen, Einführungen zu sein. Wenn irgendwo, dann ist in musikalischen Dingen einfühlendes, standloses Sichversenken fragwürdig: da hier am wenigsten eindeutig gegebene Stofflichkeit zum konkreten Maßstab für die menschliche Fundierung wertfreier Darstellung dienen kann. Solche Einfühlung ergibt niemals mehr als bloße Stilanalyse, trifft nicht das Was, sondern nur das Wie der Gegenstände. So wird hier bewußt darauf verzichtet, Wesen und Wert zu trennen. (19/21) - [...] Stilkritik ergibt sich nur im Zusammenhang mit der Kritik am Wesen. (19/25)*

⁷⁸ Was darunter konkret zu verstehen sei, läßt sich wohl nicht mit Sicherheit rekonstruieren. Am ehesten wäre vielleicht zu denken an solche Beethoven zugeschriebenen Äußerungen wie diejenige, “über Religion und Kontrapunkt lasse sich nicht disputieren”, die Adorno in den Fragmenten seines Beethovenbuches erwähnt.

nackter Mensch seinen Schmerz durch die Nacht. [...] Der dritte Teil sucht die Lösung, die ganz Ahnung und vielleicht doch noch romantisches Wagnis ist. Dies Bergamo der Gedichte jedenfalls ist ein Irgendwo, dahin sich die Seele mit dem holden Lächeln des Wahnsinns flüchtet. Doch vermag die Musik, einen Schimmer wahrer Heimat zu gestalten, wen die Schauer der Stelle

“da vergißt Pierrot die Trauermienen”

überwehten, der wird sie nie vergessen. [...] Ob von der Kunst aus das ungeheure Wagnis glücken kann, das im “Pierrot” unternommen wurde, ist eine Frage, deren Erörterung weit über den gegebenen Anlaß hinausführen müßte. Notwendig aber scheint es, zu bekennen, daß dies Werk an Weite, Tiefe und Strenge von keinem Zeitgenossen erreicht wird. (19/12f.)

Bemerkenswert auch, daß Adorno hier gleich zu Eingang auch bekennt: *Das Erstaunlichste war nicht die Technik* (ebd. 11). Umfasse diese hier sowohl *strenge Formen* wie (ironisch gebrochene) Impressionistik, so sei ihm - Schönberg - beides *nur Maske vor einem diesseits unauflöslchen Rest des Irrationalen* (ebd.). Die Frage, ob denn von der Kunst aus das Wagnis, 'wahre Heimat (der Seele) zu gestalten', gelingen könne, findet sich im *KIERKEGAARD*, contra intentionem, allerdings verneint: mochte nämlich Kierkegaards Ästhetik zwar der Herausforderung der modernen Kunst nicht gewachsen sein, so war umgekehrt diese es nicht gegenüber der unmodern-absoluten der religiösen Existenz, welche erst (und einzig) Ernst zu machen vermöchte mit den Forderungen oder Versprechen, welche jene nur spielend und zum Schein erfüllt. Was, in diesem Sinne, wenn nicht von Kunst, so von Philosophie zu wagen (gewesen) wäre, war freilich nicht weniger als eine Theorie der Erlösung, sei es auch nur einer innerweltlichen: von Entfremdung, oder dem Druck des 'theoretischen und praktischen Rationalismus' (Weber)⁷⁹. (Daß die Lösungen musikalischer Probleme *philosophischen Theorien gleich* zu stehen kommen sollten, sprach dann der Aufsatz über *DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE DER MUSIK* (1932) in aller Offenheit aus, mochten dort auch schon primär damit die marxssche und hegelsche gemeint sein.-) Daß Adorno diese später fast ausschließlich als eine Theorie säkularer 'Versöhnung' zu fassen versuchte und vermochte, stellt freilich weniger die Überwindung als ein Ausweichen vor dem 'diesseits unauflöslchen Rest an Irrationalem' dar; eine Verdrängung oder Rationalisierung, indem die ganze Irrationalität des Daseins der 'Gesellschaft' in die Schuhe geschoben wird. Was aber, wenn Vergesellschaftung selbst nicht das 'Wesen', sondern bloß 'Erscheinung' (Epiphänomen) wäre'? Dann dürfte nicht mehr postwendend bei jeder Gelegenheit das Soziologische als Lösung der metaphysischen wie (meta-)psychologischen Rätsel herbeizitiert werden. (Es wäre dann, im Sinne der Antrittsvorlesung, Teil der Frage, selbst zum 'Verschwinden' bestimmt.)

Das andere, das es zu gestalten gibt und gilt, wäre aber, wie es in einem etwas späteren Text über Schönbergs *SERENADE* heißt, *die hoffnungslose Formverlassenheit der ästhetischen Welt ästhetisch mitzuteilen*. (18/325) - 'Formverlassenheit' aber und 'Heimatlosigkeit der Seele' sind wohl zwei Ausdrücke für dasselbe Phänomen, dieselbe Erfahrung. Die *THEORIE DES ROMANS* von Georg Lukacs, die nach seinem eigenen Zeugnis zu den bedeutendsten philosophischen Eindrücken seiner Jugend gehörte,

⁷⁹ Vgl. ders., *Religionssoziologie I*, 555

prägte den Ausdruck der “transzendente(n) Obdachlosigkeit”; Siegfried Kracauer, der die geschichtsphilosophische und -metaphysische Konzeption Lukacs' aufgriff und vertiefte, schrieb in seiner Rezension:

“Zu Beginn seines Buches führt Lukács das erleuchtete Wort von Novalis an: 'Philosophie ist eigentlich Heimweh, der Trieb, überall zu Hause zu sein.' Ein unnennbares Heimweh nach dem entschwundenen Sinn brennt und bohrt auch in Lukács selber, jenes gleiche Gefühl, das jeden hohen Menschen beseelt, der sich seines Aufenthaltes in unserer gottverlassenen Welt als eine Verbannung bewußt geworden ist. Und es ist vielleicht die tiefste Erkenntnis, die man aus dem Werk von Lukács gewinnen kann, daß sich heute mehr denn je die Aufgabe der Philosophie - und nicht nur der Philosophie - darin erschöpft, die Flamme der Sehnsucht wach zu halten, bis endlich einmal der Genius erscheint, der durch seine Tat diese unsere aus den Fugen gegangene Welt von dem Fluche der Sinnlosigkeit erlöst.” (5.1/122f.)

Arnold Schönberg hatte in seiner Rede über Mahler (1912) diese Seelenlage seinerseits folgendermaßen umschrieben:

“[...] es gibt nur einen Inhalt, den alle großen Menschen ausdrücken wollen: die Sehnsucht der Menschheit nach ihrer zukünftigen Gestalt, nach einer unsterblichen Seele, nach Auflösung im Weltganzen, die Sehnsucht dieser Seele nach ihrem Gott.”⁸⁰

Für Ernst Bloch galt entsprechend die Musik als das metaphysische Licht, welches der Seele auf ihrer “Wallfahrt nach innen”, auf dem Weg zur “Heimkehr müder, namenloser Kaspar-Hauser-Natur” (GdU 224, 355; 154) einzig leuchte. Der von ihm verkündeten Botschaft von Musik als einer “einzig[e] subjektiv[e] Theurgie” (ebd. 234) vermochte allerdings Adorno offenbar nicht zu folgen, wohl nicht zuletzt unter dem Einfluß der sehr kritischen Haltung Kracauers gegenüber Bloch.⁸¹

Für Adornos kritische Reflexion auf die neu entstehende Musik bildete sich somit als zentrales Motiv der Gedanke heraus, daß, da die Wiederherstellung metaphysisch-religiöser, damit aber auch: ästhetischer, Objektivität aus bloßer Subjektivität nicht möglich, das vordringliche Ziel also die Überwindung des ‘Subjektivismus’ sei - so äußerte Adorno etwa angelegentlich eines Streichquintetts von Philipp Jarnach, aber eigentlich grundsätzlich das Problem des (nicht nur musikalischen) ‘Objektivismus’, benennend:

Man kann keine Kathedralen bauen, wenn keine Gemeinde sie begehrt, - auch wenn man selber an Gott glaubt. Man kann nicht zur Objektivität kommen, indem man seine Subjektivität in fremde, an andere metaphysische, ästhetische, soziologische Voraussetzungen geheftete Formen bannet. Sonst zerreißt sie die Form und feiert Selbstvergottung. Nur vom Ich aus und seiner weiterwirkenden Entscheidung läßt sich über das Ich hinauswachsen, kein objektives Gehäuse faßt uns, wir müssen unser Haus selbst bauen. (19/23f.)

⁸⁰ Schönberg, Stil und Gedanke, 30

⁸¹ Vgl. z.B. seine Rezension des Thomas-Münzer-Buches, jetzt in: Kracauer, Schriften 5.1, 196-204). Kritisch in die Richtung Blochs (wenn auch ohne Namensnennung) zielte auch eine Passage in “Die Wartenden” (1922): “Da tauchen z. B. messianische Sturm- und Drangeister kommunistischer Färbung auf, die in apokalyptischen Vorstellungen leben und des die Welt vergottenden Messias harren. Gegen die Tücke des sinnleeren Nur-Seienden setzen sie strahlende Visionen der Erfüllung, des Überwundenseins unseres brechenden Wandels. Die gnadenlose Zeit gebietet diese chiliastischen Wunschnaturen, die aus dem Vakuum im tempo furioso ausbrechen, um gewisse religiöse Endpositionen stürmender Hand zu nehmen; wobei sie übrigens im Hinblick auf die ersehnte utopische Gemeinschaft alles, was Form und Gesetz heißt, als Vorläufigkeiten niederer Ordnung glatt überrennen.” (5.1/163)

Unter den - seltenen - Besprechungen älterer, zumal geistlicher Musik findet sich die folgende von Emilio de Cavalieris “Rappresentazione di anima e di corpo”,

historisch vertraut als eines der ersten Werke, die entschieden dem stile rappresentativo zuzählen; stumm jedoch als Gebilde und dem Leben nicht zu beschwören. [...] Zwar mag die Zeit anderes als Gehalt eines Werkes herauszustellen, als wodurch das Werk zu seiner Zeit wirkte. Dies andere aber ist in der Rappresentazione heute ihr Vergangensein selbst. Während der gläubige Zug, der einmal das Ritual der allegorischen Handlung mit der bestätigten Hoffnung in ihr binden mochte, getilgt ist, bleiben die Formen, die er bewegte, starr übrig und zerfallen vor Kritik. Was der späten Renaissancemusik als letzte ästhetische Umhüllung des schwindenden Gemeindegesanges angehört, erklingt nun als leeres Spiel; der Ort seines Bezuges hat sich verhüllt; Musik, die Antwort war, hat sich zur Frage gewandelt. Was aber personal ist darin, scheint derart gefesselt an die allegorische Intention, so unfrei als redende Musik, daß Trauer allein daraus sich mitteilt; Trauer wohl, die dem Ursprung der Oper zugehört; die aber dem oratorischen Beginn sichtbar heute widerstreitet. (19/79) [...] Man muß geistliche Musik hören, um zu erfahren, daß es keine mehr gibt. Man muß sie so gut hören wie unter Scherchen, um die Art ihres Verfalls im Material zu begreifen. Ihre unverlorenen Gehalte wird man anderswo suchen. (19/81)

Dieses Anderswo könnte, nach dem obigen, etwa im Schönbergischen Pierrot gelegen sein. Die Trauergroteske um die enttäuschte Liebe des Clowns konnte von Adorno quasi zum Passions-Spiel des modernen Subjekts (gedeutet) werden, weil Subjektivität, als lyrische, selbst komisch zu werden begann (lyrisch sein hieß allemal, sich substantziell setzen, und das ging, in der Moderne, unter den Bedingungen der Massenvergesellschaftung, nicht mehr ungebrochen, sondern allenfalls ironisch).

Neben der Huldigung Schönbergs erscheint von Adorno im selben Jahr auch eine kleine Schrift zu Ehren seines Frankfurter musikalischen Lehrers (*BERNHARD SEKLES. ZUM 50. GEBURTSTAGE: 20. JUNI 1922*), den er, gesinnungsmäßig zumindest, jenem an die Seite zu stellen nicht zögerte; gewiß auch als einen, der sich, nur von seinem (‘lyrischen’) ‘Ich’ ausgehend, ‘sein Haus selber baute’:

Der Musiker Bernhard Sekles ist still und ohne viel Aufhebens seinen Weg gegangen [...]. Er ist nicht jung geblieben, sondern recht eigentlich jung geworden in den dreißig Jahren seines Wirkens. Die ersten Stücke, die von ihm bekannt wurden [...] haben schon jene schöne Ferne von aller Geschwollenheit und pathetischen Geste, [...] haben auch schon jene spielerische Ironie, hinter der er eine zage, heimatsüchtige und keusche Innerlichkeit sorglich versteckt. [...] [D]ie Groteske ist ihm nicht irgendein Selbstzweck, sondern nur die Brücke, die seine Seele aus ihrer lyrischen Abgelöstheit hinüber in die Welt schlägt, um nicht im Abgrund zu versinken; seine Fremdheit endlich ist nicht artistisch bloß im Stil gelegen, sondern entspricht einfach der Fremdheit seines Wesens dem Außen gegenüber. [...] So ist sein Schicksal ein echtes Lyrikerschicksal [...]. Mit seiner zweiten Oper, der “Hochzeit des Faun” [...] hat Sekles eine [...] bedeutsame Station auf dem Wege zur Neuerfüllung der Oper erreicht. [...] Neben diesem kompositorischen Schaffen übt Sekles in Frankfurt eine ausgedehnte, äußerst fruchtbare Lehrtätigkeit aus [...]. Ihn [...] führt seine Berührung mit der Jugend zu den Quellen seines Wesens zurück: dem Jungsein in Sehnsucht und Singen. Er ist nie aus seinem Umkreis herausgetreten, aber hat diesen Umkreis immer weiter gelegt. Er hat sich nicht das Fremde unterjocht, aber ist sich treu geblieben. Und das ist viel. (18/269f.)

Bereits im Jahr davor erschienen war ein Text, der ganz die Besprechung jener Oper zum Gegenstand nahm (*“DIE HOCHZEIT DES FAUN” GRUNDSÄTZLICHE BEMERKUNGEN ZU BERNHARD SEKLES’ NEUER OPER*). Theoretisch relevant ist der Versuch der Bestimmung des Verhältnisses von Musik und Dramatik. Die Eingangspassagen zeigen den jungen Autor ganz unter dem Eindruck der Zickelschen Auffassung des Dramas:

Zwischen Metaphysis und gegebener Welt entsteht die Spannung des Dramas. Die Entscheidung des zwischen Geist und Ungeist gestellten tragischen Helden löst den dramatischen Prozeß ins Überindividuelle auf und belastet den Helden mit der Schwere eines ganzen Weltchicksals. Der dramatische Prozeß bedeutet darum in weitestem Sinn Katastrophe, Wende im ewigen Kampf von unverlierbarem göttlichen Gestalt-Sinn und vergänglicher Gestalt-Form. [...] Löst man die Musik aus den analogischen Ketten, [...] so stimmt sie mit der Dramatik nur in einer allen Künsten gemeinsamen Beziehung überein: im Willen, Geistiges im Sinnlichen zu bewältigen. Die Diskrepanz von Sinn und Leben hat in ihrer formalen Allgemeinheit für die Musik keine Geltung [...]. Zwischen ihrem Dasein und ihrer Bestimmung ist kein Zwischenglied notwendig [...]. Wo die künstlerische Idee, von der die Musik ausgeht, begrifflich ausgemünzt und zerspalten, mit einem Schlagwort gesagt: programmatisch wird, verliert sie sich an ein von außen in sie Hereingetragenes [...]. Überkleidet sie ein Drama, so saugt eine Form die andere auf [...]. Wobei dann schließlich das 'Gesamtkunstwerk' eine Täuschung darstellt: insofern nämlich entweder beide Schaffensformen nebeneinander herlaufen und nur soweit sich bedingen, wie sie sich durch ihre in bezug auf die begriffliche Entfaltung verschiedenen Voraussetzungen verfälschen - oder eine Form unterdrückt wird und zum Lückenbüßen im schwanken Bau der anderen herabsinkt. Es soll damit nicht gesagt sein, daß nicht das Musikdrama als intensivster Tatprotest wider die aus der Verflachung bourgeoiser Kultur sich ergebende Entgeisterung oder Erstarrung aller Musik einmal notwendig war - als Eigenwert soll es bestritten werden. (18/263f.)

Daraus ergab sich ihm die Forderung und Aufgabe einer Neubestimmung, Neu-(Er-)Findung der Opern-Form als offenbar stets prekären Balanceakts zwischen zwei eigentlich unvereinbaren Künsten. Seinem Lehrer Sekles attestiert der junge Adorno nun, auf diesem Weg einen bedeutsamen Schritt getan zu haben, und zwar auch über das hinaus, was seit Wagner vor allem durch Richard Strauss geleistet worden sei (wovon in der Folge noch die Rede sein wird).

Es soll nicht gesagt sein, daß dies Werk in allen Stücken schon Verwirklichung sei. [...] hier Anfang zu sein, wäre immer noch tausendmal mehr als anderswo Ziel. [...] Dies ist entscheidend: daß hier ein ganz spezifischer reifer Mensch jenen Punkt seiner Entwicklung erreicht hat, wo sie mit der Entwicklung der gesamten Kunstgattung zusammenfällt. Diese Tatsache stellt Sekles, kommt es auf den Menschen an, und nicht auf die Akkorde, heute zu Arnold Schönberg und nicht zu Richard Strauss. (18/267f.)

Die 'Verwirklichung' seiner musikalischen Erwartungen und Intentionen sollte Adorno in der Tat anderswo finden: "Seine Kompositionsstudien" - (in Wien, bei Berg) - "fortzusetzen, hieß für Adorno vor allem der leise akademischen und unreflektiert rückwärtsgewandten Zwänge seines ersten Lehrers sich zu entziehen. Bernhard Sekles, bei dem Adorno 1919 Unterricht genommen hatte, konnte ihm den Rat nicht geben, nach welchem es ihn verlangte. Die Befreiung, *nicht mehr tonal schreiben zu müssen*, die Adorno bei Berg erfuhr, erfüllte ein musikalisches Bedürfnis, das er kompositorisch bereits visitiert hatte, das aber zu realisieren, nach seinem eigenen Urteil ihm noch nicht gelingen wollte."⁸² - Sekles seinerseits, an den Berg am ... einen Brief mit anerkennenden Worten bezüglich der Fähigkeiten Adornos geschrieben hatte, erklärte Adorno bei einem Besuch, *das Lob, das darin auf ihn entfalle, sei unverdient, er verstehe ja meine Musik gar nicht* (BW 44).

Was hingegen Richard Strauss betrifft, zu dem Sekles 'nicht gehörte', so scheint er zumindest in einer frühen Phase für Adorno von einer gewissen Anziehungskraft gewesen zu sein, wie nicht nur die *GLOSSE* über dessen Namen (s. u. den Abschnitt 'Motive') belegt. Darüber hinaus verfaßte er

⁸² Nachbemerkung des Herausgebers H. Lonitz, ABBW 363

nämlich auch eine weit umfänglichere und theoretisch substantiellere Schrift *RICHARD STRAUSS. ZUM 60. GEBURTSTAGE: 11. JUNI 1924*:

Der Gegenstand seiner Musik ist das Leben: Leben in der spezifischen Bedeutung, die in der Philosophie Nietzsches, Simmels und Bergsons begrifflich geformt wurde, der in der Kunst etwa die Bilder von [...] Corinth, die Skulpturen von Rodin, [...] die Romane von [...] Thomas Mann entsprechen. Überall hier soll Leben, für sich des Sinnes noch bar, selbst der letzte Sinn sein; überall hier erschöpft sich Leben in der sinnleer ablaufenden Zeit; überall hier versteht sich der Mensch nicht als Kreatur, die sich von Gott abhängig weiß, sondern setzt sich selbst als oberes Maß der Dinge. Wie dies immanente Leben der Gegenstand von Straussens Musik ist, so ist der Träger seiner Musik jener Mensch, dessen Seele, aus der Beziehung zu Gott entsunken, sich rein in sich genügt: das psychologische Ich. Der Musik des psychologischen Subjekts sind keine verpflichtenden Formen gegeben, Formen die einzig in der Beziehung rechtmäßig empfangen werden könnten; sie deutet zurück auf den Menschen als gleichsam zufälligen Vertreter abgelöst seelischer Funktionen, in denen sie ruht, ohne doch in ihnen ruhen zu können. (18/254)

Offenkundig ist die Herkunft der Terminologie - Sinn, Beziehung, Ausgerichtetsein - und des theologischen Hintergrunds der Interpretation; man sieht hier den jungen Adorno ganz auf dem Boden der Sichtweise argumentieren, wie sie in der 1922 erschienenen Schrift Kracauers über *SOZIOLOGIE ALS WISSENSCHAFT*⁸³ dargelegt worden war. (Aus dem Briefwechsel mit Berg war ja bereits deutlich geworden, daß Adorno, lange vor seiner philosophischen Partnerschaft mit Horkheimer, wenn er damals von 'unserer' Philosophie sprach, noch unzweideutig die zusammen mit Kracauer entstandene meinte). Darum wird man hier - und v.a. eben in dem gegenüber Berg erwähnten Kracauerschen Text über den *KÜNSTLER IN DIESER ZEIT* - legitimerweise den 'Ursprung' von Adornos Philosophie(ren) aufzusuchen haben. Der Aufsatz zu Strauss' Geburtstag verdient in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit, weil es sich um das erste umfänglichere Dokument einer Anwendung jener Sichtweise des Ästhetischen und Gesellschaftlichen auf den Gegenstand der Musik handelt. Zudem wird dadurch - und eigentlich nur dadurch - klar und verständlich, was im relevanten Kontext 'psychologisches Subjekt', 'Psychologie' und 'Psychologismus' sowie die kritische und polemische Wendung gegen den letzteren bedeuten. - Die sowohl geschichtliche wie metaphysische Herkunft jenes Subjekts sah Kracauer in Zusammenhang mit dem Ende der "sinnerfüllten Epoche"⁸⁴ des Abendlands:

⁸³ Welche eigentlich viel mehr als das enthielt: nämlich neben einer differenziert-fundierten Diskussion der Problematik der neuen Phänomenologie auch die Grundlinien der eigenen Geschichtsphilosophie des Verfassers, welche dieser aus einer Adaption und Extrapolation des knappen Vorwurfs von Lukacs' Romantheorie gestaltet hatte.

⁸⁴ "In einer 'sinnerfüllten Epoche' sind alle Dinge auf den göttlichen Sinn bezogen. Es gibt in ihr weder einen leeren Raum noch eine leere Zeit, wie sie beide von der Wissenschaft vorausgesetzt werden; Raum und Zeit bilden vielmehr die unentbehrliche Hülle von Gehalten, die in irgendeiner bestimmten Beziehung zum Sinn stehen. Die ganze Welt wird durch den Sinn überdeckt; das Ich, das Du, sämtliche Gegenstände und Ereignisse empfangen von ihm ihre Bedeutung und ordnen sich zu einem Kosmos von Gestalten. Dem Leben fehlt die schlechte Unendlichkeit und die ganze Fragwürdigkeit einer des Sinnes ermangelnden Epoche; soweit es sich dehnt, es ist überall Gottes voll, selbst der Stein noch zeugt vom göttlichen Wesen." (SW 13) - Dazu ebd. weiters: "Wenn der Sinn herrscht, klingen Welt und Ich zusammen, die individuellen Gestaltungen sind dann gebannt, sämtliche Wesenheiten empfangen Halt und Haft, Notwendigkeit, die dem Sinn entquillt, regelt den Ablauf des Geschehens. Nicht das autonome Ich der idealistischen Philosophie, sondern der überindividuelle, überweltliche,

Wenn der Sinn verlorengeht [...], wenn der bestimmt geformte Glaube mehr und mehr als beengendes Dogma, als lästige Fessel der Vernunft empfunden wird, bricht der [...] Kosmos auseinander und die Welt spaltet sich in die Mannigfaltigkeit des Seienden und das der Mannigfaltigkeit gegenüber tretende Subjekt. Dieses Subjekt, das vorher einbezogen war in den Reigen der die Welt erfüllenden Gestalten, entsteigt nun vereinsamt dem Chaos als alleiniger Träger des Geistes, und vor seinem Blick öffnen sich die unermeßlichen Reiche der Realität. Hinausgeschleudert in die kalte Unendlichkeit eines jeder Bedeutung entblößten Stoffes, den es gemäß der ihm, dem Subjekt innewohnenden (und aus der Epoche des Sinnes herübergeretteten) Ideen verarbeiten und formen muß. (SW 13)

Zu der Mannigfaltigkeit und Unendlichkeit 'jeder Bedeutung entblößten Stoffes' gehört gewiß auch das 'Material' der Musik, von dem nicht minder gilt, daß es nun vom Subjekt gemäß gewisser 'Ideen' (etwa 'Totalität' zu ordnen sei (um vielleicht zumindest wieder ein Bild des verlorenen Kosmos abzugeben). Entscheidend ist die geschichtsphilosophische Herleitung dieses Bedeutungsverlustes; keineswegs wird damit die Auffassung vertreten, daß dieses (und überhaupt jedes) 'Material' immer schon und immer nur an sich bedeutungslos gewesen sei und einzig durch Einlegen subjektiver Intentionen 'Sinn' empfangen hätte. In einer 'sinnverlassenen' Epoche beschreibt allerdings eine solche Theorie den Sachverhalt einigermaßen korrekt, vergäbe sie nicht (in ihrer gängigen psychologischen Gestalt) die Bezogenheit auf ihr Gegenbild. Nur dialektische Besinnung vermag die Wahrheit im Unwahren auszumessen.

Zu der sich aufdrängenden Frage nach der geschichtlichen Lokalisation der angesprochenen 'Epoche des Sinns' (welche Lukacs seinerseits noch in die Welt des homerischen 'Griechentums' verlegt wissen wollte), findet sich in einem anderen vom Anfang der zwanziger Jahre stammenden Text Kracauers, DEUTSCHER GEIST UND DEUTSCHE WIRKLICHKEIT - der in der Sache eigentlich ein Ansatz zur Genealogie und Kritik des deutschen (philosophischen) Idealismus ist - die Auskunft:

“Die katholische Welt des reifen *Mittelalters*, aus der sich der deutsche Geist einst losgelöst hat, ist ein sinnerfüllter Kosmos gewesen, dessen Einheit [...] auf dem Durchdrungensein einer gläubigen, natürlich gegliederten Menschheit von der geoffenbarten göttlichen Heilslehre beruhte. Es ist unendlich wichtig für uns, die Verfassung dieser Welt wenigstens in einigen ihrer Grundzüge allgemein zu begreifen. Alles bezieht sich in ihr auf ein gegebenes, absolutes Dogma, das dem Menschen Wertmaßstäbe schenkt und ihrem Denken einen Abschluß gewährt. Jedes Wesen in ihr wirkt sich nach dem göttlichen Heilsplan, der dem ganzen Kosmos zugrunde liegt, der den Kosmos erst zum Kosmos macht, an seinem bestimmten Orte aus: Mannigfache Formen, die eine überindividuelle Autorität gestiftet oder auch nur geweiht hat, binden es und fügen es dem Reigen der übrigen Wesen ein; lebendige Vorbilder von vielerlei Arten weisen ihm die Regel seiner Entfaltung [...]. [...] Er lebt [...] umhegt von einem

ewige und materiale Sinn ist der Born, dem die Gestalten entsteigen, die Achse, um die sich alles dreht, der Bezugspunkt jeglichen Erkennens, die Norm jeglichen Wertens. Man muß es unauslöschlich tief sich einprägen, daß einzig der Sinn die materiale, konkrete Welt ergreifbar und begreifbar macht, und zwar ein Sinn, der weder dem für sich seienden, entindividualisierten Subjekt von selber entfließt noch irgendwo jenseits dieses Subjekts thront - auch das wäre ja /97/ schließlich noch eine subjektivistische Auffassung -, ein Sinn vielmehr, der Welt und Ich allererst schafft und beide gleichmäßig überwölbt. Es ist sehr schwierig, mit unseren heutigen philosophischen Begriffen jenen Zustand treffend zu kennzeichnen, in dem Welt und Ich aufeinander passen, in dem das Ich sich des Sinnes als eines Schlüssels bedienen kann, um die Welt sich soweit zu erschließen, als eben der Sinn es gestattet; besonders schwierig ist es, das Verhältnis des Sinnes zum Subjekt sich vorzustellen, da man nach dem Vorgang Kants das Ich aus allen konkreten Zusammenhängen ausgeschieden hat und so als Bezugspunkt einen rein formalen Subjektbegriff erhält, dem natürlich alle materialen Bestimmungen heteronom sind. Die Gewöhnung an ein derartiges, der Mannigfaltigkeit gegenüber verselbständigtes Ich hindert immer wieder daran, einen Kosmos zu denken, in dem das Subjekt ein Erzeugnis des Sinnes ist und nicht umgekehrt dieser jenem entwächst, hindert daran, eine materiale Wesenheit als Mittelpunkt anzunehmen, die dem Ich nicht immanent und auch nicht eigentlich transzendent ist, weil sie ja das Ich zu sich emporrafft, statt sich von ihm entdecken, ersehen und besitzen zu lassen.” (SW, Schriften 1, 96f.)

geheiligten traditionellen Formengewebe, in engster Berührung mit einer eindeutig bestimmten, in konkreter Fülle gegebenen Wirklichkeit, und der göttliche Mythos [...] zeigt ihm und der Gestaltengemeinschaft den Weg zur Erlösung.

Die Wendung des deutschen (wie überhaupt des europäischen) Geistes seit der Reformation besteht nun darin, daß er nach und nach den Glauben an die unbedingte Wahrheit und Absolutheit der kirchlichen Heilslehre einbüßt und damit die kosmische Einheit [...] sprengt. Aus der sinndurchglühten, organisch miteinander verknüpften Gestaltenvielheit scheidet sich immer deutlicher das Ich als der alleinige Träger aller Substanz ab. Natur und menschliche Umwelt selber sinken zur chaotischen Mannigfaltigkeit herab, die ihre Erscheinungsweise jetzt nicht mehr einem überpersonalen göttlichen Prinzip, sondern der Formkraft des autonomen kantischen Vernunftsubjekts bzw. der Aktivität der schöpferischen Persönlichkeit dankt. [...] Wenn das Weltgewölbe zusammenstürzt, weil sein Schlußstein: der Glaube an den absoluten Sinn, herausbricht, hat natürlich auch die Bindung des Denkens an die den Kosmos erfüllende konkrete Wirklichkeit ein Ende. Statt zur Aufnahme der in ihrer Ganzheit erschauten Gestaltenvielheit angehalten zu sein, kann der Geist, sich zum reinen Intellekt verengend, von diesen konkreten Gestalten jetzt nach Gefallen abstrakte Momente abspalten und sie einer gesonderten Betrachtung unterwerfen. Die reinen Wissenschaften entstehen, das Denken wird *formalistisch*. (Kracauer, Schriften 5.1/153ff.)

Während das letztere unstrittig bleiben dürfte, wird doch gegen die vorangehende Aussage ein, gerade nach Kracauers eigenem Maßstab, schwerwiegender Einwand geltend zu machen sein: Denn die Vorstellung vom Einsturz des Kosmos oder *ordo* durch einen Mangel an Glauben (ja der bloßen Möglichkeit dessen) scheint offenbar selbst noch 'subjektivistisch' gedacht. So erklärt man den *ordo* im Grunde zu einer (retrospektiven) Konstruktion. Aber entweder 'gibt es' ihn - dann ist er subjektiv nicht zum Einsturz zu bringen (sowenig wie er auf solche Weise zu errichten wäre). Oder er war immer schon nur eine 'romantische' Idealisierung, Imagination und Illusion; dann war eigentlich auch das Mittelalter schon 'romantisch', wie es der Ansicht von Lukacs entspricht.⁸⁵ - Die konsequente Gegenposition wäre aber, daß der Kosmos, *ordo*, die Welt des 'Sinns' in Wahrheit (noch - und immer) bestünde, allerdings mitunter unkenntlich geworden, verborgen bzw. 'verstellt' sei. (Das letztere entspricht im übrigen der durchgängig bei Adorno anzutreffenden Redeweise.⁸⁶) Daß sich Kracauer in seiner Diagnose der deutschen Situation aber gegen eine 'romantische' Rückkehr in den Schoß der (katholischen) Kirche aussprach⁸⁷, dürfte wohl für Adorno mit dem Ausschlag gegeben haben, diesen Schritt zu unterlassen.

“Nach dem Einsturz des ungeheuren Sinngebäudes bleibt das Subjekt verlassen in dem Trümmerfeld der wesenlos gewordenen Realität zurück. Keine Grenzen umfassen mehr die entzauberte Dingwelt und hegen die zerberstende Seele ein. Die Wege des Heils sind verschüttet, und nur die Ideen noch, leuchtende Spuren des einst der Welt einwohnenden Sinnes, haben sich erhalten. Das Gute, Schöne und Wahre, Notwendigkeit und Freiheit: alles, was ehemals Besitz war und in bestimmten Gehalten sich darbot, es wird nun zielsuchendes Streben, das an wechselnden Gehalten sich zu sättigen trachtet. Form und Materie klaffen auseinander, und ihre Verschmelzung ist ins Unendliche gerückt. Und wenn jetzt das Erkenntnissubjekt in die an sich seiende Realität Notwendigkeit hineinzupfahlen sich bemüht, so geschieht das, um jenen festen, absoluten Grund wiederzugewinnen, in dem es sich verankert wußte, als

⁸⁵ Vgl. Lukacs, *Theorie des Romans*, 29f.

⁸⁶ Ohne daß es hier weiter ausgeführt werden könnte, mag doch angemerkt werden, daß die Divergenz zwischen der Rede (und zugrundeliegenden Weltansicht) von 'Sinnverlassenheit' und 'Seinsverlassenheit' letztlich nur eine in Nuancen bestehende sein dürfte, die keine 'Differenz ums Ganze' ausmachen, wie Adorno später, bezüglich gewisser anderer, scheinbarer oder tatsächlicher Affinitäten zwischen Kritischer Theorie und dem Denken Heideggers festgestellt haben wollte.

⁸⁷ Siehe Kracauer, *Schriften* 5.1, 158

noch der Sinn die Welt überwölbte. Notwendigkeit bannt das Chaos; und je mehr sie dem Erkennen den sich offenbart, um so mehr schließt sich das Mannigfaltige zu zwangvoller Einheit zusammen, die, mag sie auch gottfremd sein, so doch als Abglanz und Widerschein der hohen, durch reine Erkenntnis selber nicht erreichbaren Sinneinheit tiefste metaphysische Bedürfnisse des Sucher-Menschen befriedigt ...“ (SW 34f.)

Aus dem vorigen wird somit auch bereits deutlich, welche (geschichts-)metaphysische Funktion und Bedeutung dem Ordnungs-stiftenden, bisweilen und notfalls auch mehr oder minder gewaltsamen Eingriff des Künstler-Subjekts in sein Material aus dieser philosophischen Perspektive zukommt: die eines Stellvertreter-Handelns allemal, wo solches Tun nicht unmittelbar zur Heilstat stilisiert wurde (so noch bei Wagner und Nietzsche). Zudem steht es in der Analogie zur transzendenten Aktivität des Erkenntnissubjekts, wobei die Frage der metaphysischen Über- oder Unterordnung des einen und anderen (erinnert sei abermals an Nietzsche) selbst im Rahmen des Krisenvorgangs geschichtlich umstritten bleibt. Und der letzte Gedanke: daß sich in aller, sei es noch so unvollkommenen und zwangvollen Einheit, zu welcher sich das Mannigfaltige irgend zusammengeschlossen finde, doch immer und immerhin auch noch auf irgend eine Weise ein Abglanz der wahren, ursprünglichen, göttlichen Einheit und Ordnung der Dinge auffinden lasse, lassen müsse (das formuliert die Aufgabe ‘deutender’ Ästhetik) erweist sich als entscheidend und grundlegend für die Adornosche Einsetzung des Kunstwerks als Experiment in metaphysicis, als Probe aufs Exempel für die Möglichkeit der Utopie, auf dem Wege fortschreitender Realisierung idealerweise sowohl immer umfassenderer als auch immer zwangloserer Einigung des ‘Mannigfaltigen’, seiner materialen Momente, wobei es die bislang und womöglich niemals vollständig aufzuhebende, mithin tragische, Dialektik dieser Bewegung ausmacht, daß jeder Gewinn in der einen Richtung stets einen Verlust in der anderen nach sich zieht und sich im Gang der ästhetischen Geschichte, vielleicht nicht so viel anders als im Bereich der ‘auswendigen’, der Zuwachs an errungenen Freiheiten und jener an unwiederbringlichen Opfern am Ende die Waage halten könnten, ohne daß aber auch irgend ein Punkt ersichtlich wäre, an welchem sie, ohne das Ganze zu verspielen, sich etwa abrechnen ließe.

Damit kann nun zu Adornos *STRAUSS*-Aufsatz zurückgekehrt werden. Jetzt erst wird verständlich, wenn es dort heißt:

Die Musik des psychologischen Subjekts entspricht jenem Subjekt. Die Welt, die sie betrifft, ist Schöpfung des Ich, und was in ihr ist, ist aus dem beziehungslosen Ich. Darum vermag die Musik des psychologischen Subjekts an keiner Stelle ihr Bereich unmittelbar nach oben zu durchstoßen. Im 19. Jahrhundert, da sie sich bildete, sind Mendelssohns fröstelnder Klassizismus und Chopins blendendes Spiel, Schumanns blinde Wiederholung der Sonate und Bruckners Choral ohne Gemeinde gleich tragische Versuche, die Macht der Formen nochmals zu beschwören. Ihnen allen aber ist noch realer Anteil an überdauernden Formen gewährt, der Zerfall des Ich hat sich noch nicht vollendet, und Beethovens Gelingen lockt aus erreichbarer Ferne. [...] - Bei Strauss ist die Wirklichkeit der Formen definitiv erloschen, besteht weiter nur als Schein; er lebt nicht mit den Formen, nicht gegen sie, er setzt die vergangenen sich selber. Darin scheidet Strauss radikal sich von Beethoven und rückt in Wagners Nähe. [...] - Die Einschränkung der Musik des psychologischen Ich auf die subjektive Sphäre ist die Grenze dessen, was sie meint. Je weiter die Situation, in die der Künstler hineingeboren ward, vom Sinn entfernt liegt, je blasser die Formen ihm sich abzeichnen, um so unverhüllter wird ihm die Darstellung seiner eigenen Innerlichkeit zur Aufgabe, der Innerlichkeit, die er vordem nicht darstellen mußte, da sie, ausgerichtet nach oben, das Gebilde als Zeugnis ihres Ausgerichtetseins aus sich entließ; die Innerlichkeit, die längst aufgehört hat, wahrhaft Innerlichkeit zu sein. Wagners tief in schlechten Psychologismus sich hinabneigende Musik

suchte den Zug nach oben durch das Mittlertum des Wortes zu erhalten. Strauss dann reduziert die Musik entschlossen auf die psychologische Darstellung, gibt das Mittlertum des Wortes preis und macht das Wort, das selbst Abgelöst-Seelisches meint, überflüssig; Liszts symphonische Dichtung, der Wagner mißtraute, ist von ihm erst im Sinnlichen bewältigt. Die Psychologie des abgelösten Individuums ist die Antwort seiner Musik, ihre Form aber ist der Schein. (18/255)

Das ist zwar nicht im engeren Sinn von 'Form' zu verstehen; gemeint ist, wovon gleich im Anschluß auch die Rede ist, die *Scheinhaftigkeit der Form* (im Gegensatz zur 'bestätigten'); diese entspricht der metaphysischen Situation. 'Psychologie': das bedeutet die gottverlassene Innerlichkeit des spätbürgerlichen Individuums, und seine narzißtische Spiegelung; deshalb, und nur insofern es sich darum handelte, sollte Kunst, Musik nicht (mehr) 'psychologisch' sein, während sehr wohl der 'unverstellte', 'scheinlose' Ausdruck des leidenden Subjekts legitimer 'Gegenstand' - aber eben nicht eigentlich Gegenstand, sondern Substrat, Ursprung - musikalischer Expression nach Adornos Auffassung sein konnte, ja mußte. Die Terminologie ist eindeutig kracauerisch:

Während für den ausgerichteten Einzelnen und die ausgerichtete Gemeinschaft das Gebilde Sein und Gestalt hat wie der Mensch, der es hervorbrachte, aber offen bleibt nach oben hin und nicht in der Gestalt sich selbst vollendet, ist eine aus der Beziehung ausgebrochene Kunst bar des gestalthaften Seins und zugleich verdammt, als vermeintlich letztem der eigenen Gestalt zuzustreben, die doch nur Schein bleibt, solange sie nicht von oben bekräftigt und in Zweifel gerissen wird. (ebd.)

Die Einschätzung der (Simmel'schen) Lebensphilosophie als paradigmatischer Verkörperung der zeitgenössischen, 'relativistisch'-verzweifelten Geistesbefindlichkeit konnte ebenfalls von Kracauer⁸⁸ bezogen werden:

Der Lebensphilosophie, Simmel vor allem, ist das Kunstwerk, vom Leben aus gesehen, Schein; allein dadurch, daß es aus dem Fluß des wirklichen Lebens herausgehoben ward, hat es Dauer und steht der Bewegtheit des Lebens als Festes entgegen. So auch begreift sich Straussens Form. Sie ist nicht geboren in realer Gemeinschaft, sondern lediglich aus dem Leben gewachsen, gleichen Stammes wie das Leben, freie Setzung des Ich. In der Scheinhaftigkeit der Form offenbart sich Straussens Verhältnis zur Romantik, der er doch wieder ganz fremd ist: denn weder will er die Formen als wirklich aufrichten, noch wird ihm ihre Unwirklichkeit zum ironischen Mittel, die Unwirklichkeit der eigenen Existenz bloßzulegen. Sie sind vielmehr scheinhaft gegenüber der Bewegtheit des Lebens, in der hart vom Lebensraume abgetrennten Sphäre der Kunst aber solange real, bis das Leben sie wieder hinwegspült. Strauss ist Artist im Sinne der lebensphilosophischen Antithese von Leben und Kunst; und nicht zufällig hat man von seinen Werken den Begriff der kompositionellen Technik als einer sich selbst genügenden Virtuosität abgezogen. (18/255f.)

⁸⁸ Vgl. dessen Rezension GEORG SIMMEL: "ZUR PHILOSOPHIE DER KUNST", jetzt in: Kracauer, Schriften 5.1/233-236, und die Passage aus dem Aufsatz DIE WARTENDEN: "Typisch für diese geistige Lage ist die Philosophie Georg Simmels, der am Ende den Relativismus dadurch zu besiegen glaubte (und ja auch zum mindesten seine Problematik scharf erfaßte), daß er das 'Leben' als letzte Absolutheit setzte, das Leben, das aus seinem Schoße Ideen und Formen entläßt, die für eine gewisse Zeit das Leben unterjochen, um dann ihrerseits wieder vom Leben verschlungen zu werden. Diese Lehre erkannte aber lebensjenseitige Normen und Werte sozusagen nur auf Zeit an und vernichtete das Absolute gerade dadurch, daß sie nur das wertindifferente Fließen und Strömen, daß sie den Prozeß des Lebens zur Absolutheit erhob. Sie war eine Verzweigungstat des Relativismus, der auf der Suche nach einem festen Grunde schließlich an das grund- und wurzellose Leben geriet und hiermit wiederum bei sich selber landete - oder auch nicht landete ..." (ebd., 162)

Was ganz und gar nicht der Sache, nach Adornos hier wohl bereits an der Schönbergschule geschärfter Auffassung entspricht. - An der Forderung, der intendierte Gehalt habe sich technisch auszuweisen, sieht er denn auch Strauss scheitern:

Der Widerstreit der Technik - des Inbegriffs der isoliert ästhetischen Sphäre - und des Programms, das die Aufgabe psychologischer Darstellung und die letzte Unfaßlichkeit des Lebens durch Formen verkörpert, dieser Widerstreit wird zum Antrieb für die Entwicklung von Straussens Symphonik. (18/258)

Der Widerstreit ließ sich letztlich nicht anders auflösen (oder eben nicht auflösen) als durchs Mittel der Konvention. Diese erweist sich aber nicht nur als Stigma, sondern auch als trans-ästhetisch bedeutsam:

Wissend unterwirft Strauss sich der Konvention, die ihm, Lebendes und Starres, Wirkliches und Unwirkliches undurchdringlich verflechtend, warnt, voreilig den vermeintlich realen Formen zuzustreben und der Wirklichkeit allzu leicht sich zu entziehen, die auch das bloße Individuum noch um sich hat. Zugleich umschließt Straussens Biagsamkeit der Konvention gegenüber einen menschlichen Sinn, der über seine bloße Situation hinausdeutet. (18/260)

Die vielfach als problematisch diskutierte Beziehung Straussens zu Hofmannsthal erklärt sich für den Deuter aus dem Versuch des Komponisten, seiner Musik doch wieder etwas wie trans-subjektive Gehalte zu erschließen (was nach dem Urteil mancher auf Kosten seiner 'Vitalität' ging):

Die Vergänglichkeit des Menschen in der fließenden Zeit ist Hofmannsthals Thema und Straussens Geheimnis. Erschreckend vor der Sinnleere des Psychologismus hascht Strauss nach einem Sinn, der doch selber nur aus der Sinnleere tönt; zugleich aber ist seine sinnliche Kraft gebrochen, das Hier entgleitet ihm, und das Driüben bleibt ihm fern. Dies ist Straussens Tragik: daß er, sobald sein Wille sich über die Sphäre bloßen Lebens hinausspannte, das Wirkliche verlor, das er besaß. (18/261)

Und mit Blick auf den ROSENKAVALIER resumiert er schließlich:

Die Straussischen 'Konzessionen' der späteren Zeit [...] sind Konzessionen nicht an das Publikum, sondern das Eingeständnis der Unzulänglichkeit des selbstschöpferischen Individuums, beschattet von seiner Schwermut; das Zugeständnis auch, daß es mit der isoliert ästhetischen Sphäre nicht so gar ernst ist, daß sie vergeht vor dem Tage. [...] Längst hat die Unbedingtheit des Lebens in seinen Gebilden ihre Grenze: er hat den höchsten Preis darum bezahlt, den er zahlen konnte. Er hat allen Glanz des Zeitlichen gesammelt und läßt ihn strahlen aus dem Spiegel seiner Musik; er hat die Scheinhaftigkeit der Musik vollendet und die Musik durchsichtig gemacht wie Glas; das Ende der Scheinhaftigkeit mag auch mit seinen Werken gemeint sein. (18/262)

'Ende der Scheinhaftigkeit' und 'Unser Haus selbst Bauen': damit war formelhaft die Idee und Aufgabe der wahrhaft neuen Musik umschrieben.

An dieser gemessen werden fortan alle Komponisten, etwa der von Adorno zunächst positiv eingeschätzte Hindemith, dessen Entwicklung er aber bald mit zunehmender Ambivalenz und Skepsis verfolgte. Bemerkenswert die Begründung der zunächst überwiegend positiven Bewertung Hindemiths:

Wer jedes Werk des Komponisten als in sich ruhendes, persönlich vollbefrachtetes Dokument nimmt, verkennt darüber das Spezifische seiner nicht bekennerrischen, sondern auf überpersonale Sachlichkeit ausgerichteten Haltung, die ein Werk durch das andere korrigiert, wo es not ist, ohne jedes einzelne anders als technisch-musikalisch zum besonderen Problem zu machen, und die in ihrer Ganzheit so fest gegründet steht, daß sie es wagen darf, im beglückend leichten Spiel sich zu lösen, ohne darum spielerisch zu werden [...]. (19/27)

So heißt es, im August 1923, sogar noch von dem später geschmähten MARIENLEBEN, es sei

voll von wirklicher, geräumiger, schwingend bewegter Musik [...]. Meisterlich sind diese Lieder; trotzdem aber will es mir scheinen, als habe die Begegnung mit Rilkes Lyrik, ihrer ersehnten, nur nicht geglaubten Gläubigkeit, ihren aus allen Bildungsbereichen gesammelten ästhetischen Religionsurrogaten in Hindemiths Welt einen fremden Klang gebracht. Doch ist ihm Rilke wohl keine Gefahr, und wenn ich ihn recht verstehe, so hat ihn am "Marienleben" weit eher die musikhafte Unkörperlichkeit der Phantasiegesichte als des Dichters eigene Seelenart gereizt. (19/29)

Im April 1925 melden sich bereits kräftige Bedenken an:

An Hindemith [...] erweist sich Hans Sachsens Lehre "Ihr stellt die Regel selbst und folgt ihr dann" als romantischer Trug: der selbstgestellten Regel, die als Regel sich fixiert, kann keiner folgen, da sie unbestätigt auftritt und zu starr darum. [...] Allen Einwänden zum Trotz scheut man sich, über Hindemiths Situation Prinzipielles auszusprechen: denn so labil ist er mit seiner Musik verknüpft, daß Treffer und Nieten, Gespanntes und Wahlloses dauernd wechseln. Daß allerdings Stetigkeit ihm mangelt, ist gerade der gewichtigste Einwand wider ihn. (19/57f.)

In diesem Sinne hatte Adorno bereits in seinem frühesten Text über den Komponisten - von 1922⁸⁹ - resumierte:

Es liegt gegen einen Mann, der so vieles und vielerlei schreibt, der Verdacht der Extensität, des psychisch allzu-leichten Produzierens nahe. Sicherlich hat er nicht Gleichwertiges geschaffen, ist Verführungen erlegen, ist nicht frei von Artismus und manchen Ressentiments. Auch fällt es schwer, ihn auf eine Formel zu bringen. Er ist nicht, was man so einen Musikanten nennt, er ist auch nicht im übertechnischen Sinne problembewußt [...]. Es schwebt ihm etwas vor wie eine [...] Maschinenkunst [...]. Aber es steckt in diesem Willen ein Kern tiefen Künstlertums. Er bezieht sich zuinnerst auf das Verhältnis zur Realität, einer Realität, die in der Musik mehr und mehr an Würde und Eigengesetzlichkeit verlor; sei es, daß sie wie bei Brahms im Abgrund der subjektiven Innerlichkeit versank; sei es, daß sie wie bei Strauss in ihrer Stofflichkeit, losgelöst vom Ich, durch psychologische Analogien dargestellt [...] ward. Bei ihm aber kündigt sich das Bestreben an, die Realität als gültige Komponente in den Bewußtseinszusammenhang hereinzuarbeiten. Dies ist der Sinn seiner Demut, seines wirbelnden Lachens, seines jähen Erschreckens, dies zieht ihn zu Trieb und Tanz; dies auch stellt seine Menschlichkeit in die geistige Bewegung unserer Zeit. (17/216f.)

Allerdings sollte der Kritiker bald sowohl die Sache der 'Realität' als auch das technische (und womöglich auch 'übertechnische') Problembewußtsein besser bei einem andern: Schönberg aufgehoben sehen.

⁸⁹ Mit diesem, seinerzeit in den "Neuen Blättern für Kunst und Literatur" in Frankfurt erschienenen, ging er selbst freilich retrospektiv kaum weniger harsch um als mit dessen Gegenstand, Werk und Person Hindemiths; im fünften, 1962 verfaßten, Abschnitt der 'Dokumentation' *Ad vocem Hindemith*, ist darüber zu lesen: *Kaum etwas ist mir mehr recht daran; brächte mir heute einer meiner Schüler ein Erzeugnis solcher Art, er hätte wohl nichts zu lachen. Der Aufsatz [...] ist eine Mischung aus versierter Keßheit und provinziellem Muff [...]. Offenbar muß man von geistigen Verhaltensweisen, von denen man einmal energisch sich abstößt und gegen die dann das polemische Pathos sich richtet, ein Stück in sich selber haben, um sie verabscheuen zu lernen. Unter den Motiven meiner späteren Sachen [...] fehlt auch nicht die Scham über das, was ich, bloß dem Anschein nach frühreif, als Neunzehnjähriger in diesem Aufsatz und manchem anderen anstellte. [...] Am meisten stört mich an dem Hindemith-Aufsatz, daß er Unvereinbares: ungebrochene Begeisterung für ein eruptives Talent, vages Unbehagen daran und den Gestus souveräner Verfügung, bedenkenlos verbindet. Ich merkte schon in den Jugendarbeiten Hindemiths, [...] daß irgendetwas nicht stimmte [...]. Aber ich war dem nicht gewachsen, was ich spürte. [...] Der subjektive Grund meiner Torheit war einfach Mangel an Metier. Noch verstand ich nicht, welcher Zwang zur Durchbildung, zum Verzicht auf blanke Oberflächenzusammenhänge von den neuen Mitteln ausgehen [sic] [...]. Erst die Wiener Schule hat mich auch theoretisch von den herrschenden Clichés kuriert; in dem Hindemith-Aufsatz kommt das Wort musikalisch positiv vor. [...] Aber etwas läßt sich für meinen Irrtum sagen [...]. Mit dem Hindemith jener Jahre, in dem auch ein Dadaist steckte, einer, den es ekelte, mit der Kultur mitzuspielen, hätte alles auch ganz anders gehen können [...]. Die Idee von Kritik aber [...] ist, an künstlerischen Phänomenen ihrer Potentiale gewahr zu werden; was sie bloß sind, als das zu vernehmen, was sie sein könnten. [...] Das Schiefe und Forcierte meines aus Unerfahrenheit allzu geschickten Aufsatzes hatte seine Ursache im Drang zu solcher Erweiterung, und deshalb schäme ich mich doch nicht nur diesen, wessen ich mich zu schämen habe. (17/235f.)*

Hindemiths Oper "Cardillac", im August 1928 *spät* nach Frankfurt gekommen, krankte nach Adorno sowohl an dem *unhindemithischen* Vorsatz, ein *standard-work* zu schreiben, als auch an der Textwahl:

Daß der ingrimmige Unromantiker nicht zu E. T. A. Hoffmann paßt, sieht jeder; noch weniger aber paßt zu ihm die gehoben poetisierende und kunstgewerblich prätentöse Art des Literaturlibrettos, während er doch einen Text nötig hätte oder eine Dichtung und keine gebrauchsfertige Mischung von beidem. Dies kunstgewerbliche Wesen nun wirkt tief in die Musik hinein. (19/131) [...] Hindemith, erklärter Feind des Individualismus, sucht in der Stilisation objektiver Spielcharaktere die Wiederholbarkeit zu erretten, kann jedoch ihrer puren Willkürlichkeit [...] nicht anderes entrinnen, als indem er das Thematische so reduziert, daß mit ihm alles geschehen kann, was nur Bewegung ist. Darum verwandelt sich ihm die hartnäckige Dynamik seines vielberufenen Bewegungswillens unter der Hand in Statik: alles bleibt ohne Konsequenz, und die ewige Bewegung ist stete Wiederkehr des Gleichen, Scheinbewegung also, bar aller dialektischen Gewalt des variierenden Eindringens. [...] In heillosen Immanenz schichtet sich die Form, aus dem hartnäckigen Spiel wird grausamer Ernst, kein Funke des Unmittelbaren schlägt mehr durch und keine Ironie wagt mehr zu blinzeln. (19/132)

Anerkennen mußte er aber die Instrumentationskunst des Komponisten: deren beherrschtes Handwerk *deutet über alle Reaktion hinweg auf das Konkrete selber, daß[sic] Hindemiths Musik heute noch erreichbar ist wie je.* (ebd.) - Die weiteren Stationen seiner Auseinandersetzung finden sich in der (1968 in den *Impromptus* publizierten) Sammlung *Ad vocem Hindemith* dokumentiert, darunter ein längerer Aufsatz aus dem Jahr 1926, dessen Fazit lautete:

Das klassizistische Ende entwächst dem klassizistischen Anfang: der frei gesetzten Objektivität, der die geschichtliche Wahrheit nicht entspricht und deshalb nicht das subjektive Konkrete, über das sie sich erstreckt. Die Werke aus Hindemiths klassizistischer Epoche treten mit dem Anspruch auf, in den Formen zu spielen, und spielen tatsächlich mit den Formen bloß. Darum nur hat er die Wahl zwischen gegebenen Formen, weil keine Form ihm - so wenig wie einem anderen - gegeben ist. An dies Ungemäße im Verhältnis einzig ästhetischer Realität und realer Leistung des Ästhetischen mußte Kritik rühren. Es liegt ihr fern, Hindemith nach dem Maß seiner Absicht zu messen; was ihm im Bereich der Absicht mißlingt, läßt sie selbst mißlingen. (17/221)

1.2.4 Anbruch-Aufsätze

Über Adornos Beziehungen zum ANBRUCH wurde manches bereits oben aufgrund des Briefwechsels mit Berg berichtet; Näheres dazu findet sich auch bei Steinert⁹⁰:

"1929 [...] ging Adorno die Umgestaltung der 'Musikblätter des Anbruch' sehr energisch an. Er verfaßte dazu eine umfangliche Programmschrift. [...] Dieses Exposé ist in einem erstaunlich herrischen Stil gehalten, [...] alles in allem kein Dokument von hoher Diplomatie [...]. Die bisherigen Redakteure können damit keine Freude gehabt haben." (155f.)

"An neuen Mitarbeitern sind ab 1929 vor allem Krenek, Redlich, Bloch, Weill - und vor allem Adorno selbst aufgetreten und ab 1931 wieder mehr oder weniger abrupt verschwunden. [...] Es ist [...] insgesamt deutlich, daß ab dem Heft IX/X/1929 der Einfluß Adornos auf die Zeitschrift verschwand, daß Adorno sich nicht mehr redaktionell bemerkbar machte, sondern durch seine Beiträge, die er offenbar nach wie vor leicht dort unterbrachte. Ab 1931 ist auch damit Schluß, es erscheint gerade noch ein Beitrag von ihm in diesem Jahrgang. Dem Paukenschlag am Beginn war nur eine rasch verklingende Melodie gefolgt, die in den Alltagsgeräuschen unterging." (157f.)

In jenem Exposé war zu lesen: *Die reaktionäre Musik, die ja in der Tat stets und nur die schlechte Musik ist, muß von nun an im Anbruch mit allen Mitteln der Polemik und rücksichtslos angegriffen werden.* (19/597)

⁹⁰ Siehe ders., Adorno in Wien, 141ff.

In Adornos Geleitwort ZUM JAHRGANG 1929 DES "ANBRUCH" klang es doch etwas anders:

Wir bleiben dem Namen treu, weil wir der Sache treu sind, die er meint. Wir glauben, daß die neue Musik, die wir hier verfechten, in ihren besten Repräsentanten einem [...] ⁹¹ radikal veränderten Bewußtseinsstand zugehört, und für die neue Musik eintreten, heißt für uns zugleich, für jenes veränderte Bewußtsein eintreten. Wir vermögen dies Bewußtsein nicht in dem stabilisierten objektiven Geist der Nachkriegsepoche zu sehen; wir erwägen skeptisch, ob nicht die geschmähete Zeit, da man von Anbruch und Aufbruch redete, schließlich mit verändertem Bewußtsein mehr zu tun habe als eine Situation, in der man Veränderung des Bewußtseins nicht einmal mehr fordert, geschweige denn aus verändertem Bewußtsein existiert. (19/606)

Als "Anbruch" hoffen wir den Impuls des Beginns weiterzutragen in eine musikalische - und nicht bloß musikalische - Situation, die eines solchen Impulses aufs äußerste bedarf, um nicht der ärgsten Reaktion zu verfallen: der versiert zeitgemäßen des guten Gewissens. Im Namen "Anbruch" meinen wir solchem Impuls als der besten Tradition zu begegnen [...]. (19/608)

(Nicht, daß das gute Gewissen der zeitgemäß Versierten heute ausgestorben wäre.) - Die 'geschmähete Zeit', das war damals vor allem der Expressionismus (ANBRUCH war zunächst der Name einer seiner führenden Literaturzeitschriften, als deren "MUSIKBLÄTTER" die dann allein übrig gebliebene Zeitschrift ursprünglich zu erscheinen begonnen hatte).

Die meisten der im Folgenden besprochenen Aufsätze Adornos wurden dort publiziert; einbezogen wurden hier aber auch einige weitere Texte, die thematisch mit jenen in engster Verbindung stehen. - Eine der dezidiertesten musikpolitischen 'Kampfschriften' Adornos trug den Titel *DIE STABILISIERTE MUSIK*; es gibt aber eigentlich zwei Schriften, die diesen Titel tragen: ein selbständiger Aufsatz, der allerdings seinerzeit unveröffentlicht blieb, und eine ausführliche Kritik *ZUM FÜNFTEN FEST DER I.G.N.M. IN FRANKFURT AM MAIN*.⁹²

Es ist eine geschichtlich sehr genau vorgezeichnete Paradoxie, daß zur heutigen Stunde des Zerfalls objektiv bestätigter geistiger Gehalte in der Gesellschaft die sozial erheblichen, in zwangvoller geschichtlicher Dialektik geforderten Leistungen der Einzelnen sind, vereinzelt oftmals bis zum Geheimnis; während die scheinbar kommunikative, verständliche, minder isolierte Produktion tatsächlich der sozialen Realität weit fremder ist, weil sie sie als bestehend hinnimmt, während sie doch als Macht über geistige Ereignisse längst nicht mehr besteht. Daß aber das Dekor ihrer geistigen Macht gewahrt werde, liegt im Interesse der herrschenden Ordnung, und sie ist, wie sehr auch individualistisch ihrem ökonomischen Grunde nach, sehr geneigt, ästhetische Unternehmungen einer präsumtiven Gemeinschaft zu fördern, die sie darum nicht zu fürchten hat, weil es jene Gemeinschaft ernsthaft ja gar nicht gibt. So schützt die Volkskunst das Privateigentum, während man von Schönbergs Musik immerhin nicht wissen kann, ob sie nicht ein Bild der Wirklichkeit in sich trägt, das dem daseienden hart entgegen ist. (19/102)

Daß Bergs Kammerkonzert ins Festprogramm geriet, ist Zeichen der Gewalt einer Musik, die sich Hörer erzwingt, die sie ihrer gesamten Disposition nach kaum hören mögen und gewiß nicht verstehen können; ist aber, von der Situation der Gesellschaft aus gesehen, Zufall und zugleich der große Glücksfall des Festes insgesamt: seine moralische Rettung. [...] Irre ich mich nicht, so wird dies Kammerkonzert einmal mit Mahlers und Schönbergs Zeugnissen dafür einstehen, daß selbst die Musik dieser Tage, der kein sichtbarer Stern mehr leuchtet, im Bewußtsein von Menschen Hoffnung bewahrt, die durch das Dunkel dringt. Heute umgibt das Kammerkonzert noch eine Isolierschicht, die es rein erhält und die Geschichte erst zu durchdringen vermag. (19/103ff.)

⁹¹ An dieser Stelle findet sich zumindest im Nachdruck in GS 19 wohl irrtümlich *unveränderten, radikal veränderten*. [Konjektur vom Verf., F.B.]

⁹² Von der lt. Angabe der Herausgeber "nur eine entstellte Fassung" erschien (vgl. 19/648).

Der Aufsatz *DIE STABILISIERTE MUSIK* von 1928 antizipierte einiges von dem, was vier Jahre später in demjenigen über *DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE DER MUSIK* in der Zeitschrift für Sozialforschung zu lesen sein sollte:

Zwar aus der Nähe will es scheinen, als sei die Veränderung des musikalischen Bewußtseins heute so fortgeschritten wie nur die Zeitsituation insgesamt. [...] Aber bedeutet das zugleich auch, daß die Komponisten von sich aus beginnen und mit der Sprengkraft der Phantasie und der unerbittlichen Kontrolle des freigesetzten Bewußtseins produzieren? [...] Die Entwicklung, die die Auflösung der Komponiernormen mit sich brachte, ist keineswegs gesellschaftlich revolutionär gewesen. Sie vollzog sich durchaus im Rahmen [...] der bürgerlichen Gesellschaftsordnung [...]. Der fortgeschrittenste Stand der Musik ist anarchisch und setzt eine Ordnung der Dinge voraus, in der verpflichtende gesellschaftliche Formen nicht mehr bestehen, sondern die Menschen sich unmittelbar zueinander verhalten und als Verein von Freien die Wahrheit besitzen, die ihren Werken innewohnt. Dem ist indessen die gesellschaftliche Lage keineswegs angemessen; vielmehr sind die herrschenden Mächte der gesellschaftlichen Ordnung stärker als je zuvor, und von ihnen müßte seinem Bewußtsein nach sehr unabhängig sein, wer mit der Freiheit produzieren wollte, die die Signatur des musikalischen Zeitstiles scheint. (18/722)

Die genannte 'Voraussetzung' ist durchaus nicht nur als Konditional, sondern auch als Konjunktiv zu lesen, wie der folgende Satz ('... keineswegs angemessen') zeigt. Musikalische 'Freiheit' wird so zum praktischen und theoretischen Paradox: nach marxistischer Auffassung könnte es solche Unabhängigkeit des Bewußtseins allein gar nicht geben; wer so produzieren wollte, müßte vorab (auch) ökonomisch unabhängig von den 'gesellschaftlichen Mächten' sein. 'Anarchie' - oder, mit dem weniger drastischen, an die Idee der kantisch-beethovenschen 'Menschheit' anknüpfenden Formulierung, der 'Verein von Freien' - bildet somit nicht die (faktische) Voraussetzung, sondern allenfalls den (ideellen) Gehalt 'fortgeschrittenster' Musik. Zumindest aber die wie immer vereinzelt und machtlose Gestaltung ihres Bildes scheint offensichtlich möglich, sogar ohne gegebene Unabhängigkeit von der ökonomischen Basis (vgl. die notorischen Geldsorgen Schönbergs, Weberns etc.). Das nötigt die Theorie zu einer Erklärung. Diese zentriert sich um die Formel der 'Stabilisierung der Musik', in Analogie zu der sozio-ökonomischen (in der Situation vor 1929!). Kaum je hat Adorno im übrigen die Option einer Deutung musikalischer Phänomene durch ökonomische, um nicht zu sagen ökonomistische Analogien weiter getrieben als hier:

Der Übergang von der nationalen zur Weltwirtschaft hat seine genauen Reflexe in der Musik. [...] Die Relativität in der Wahl der musikalischen Bezugsschemata, nicht ohne Zusammenhang mit der Relativitätstheorie der Physik, entspricht genau der Freiheit in der Wahl des wirtschaftlichen Standortes, die der Imperialismus für sich in Anspruch nimmt; die neuen Tonsysteme [...] haben als Kolonialland der Tonalität weit eher zu gelten, als daß es gelungen wäre, vom tonalen Mutterland radikal sie zu scheiden, das durchwegs als ihr bereicherter Nutznießer sie ausbeutet, auch wo [...] einige Selbstverwaltung gewährt wird; und der Streit um die Ordnungsschemata der Neuen Musik erinnert im kleinsten an die Kämpfe, die fortgeschrittenere und zurückgebliebenere Staaten um ihre Absatzmärkte ausfechten. (18/724)

Diese Passage verdient insofern Interesse, als sie nahezu die einzige ist, worin sich Adorno ausdrücklich der Frage nach Alternativen zu dem (seit Einführung der gleichschwebenden Temperierung) gebräuchlichen Tonsystem der abendländischen Musik zuwandte; daß er damit allerdings auch gleich wieder rasch fertig sein konnte, liegt sichtlich an der ökonomischen Analogie; die 'neuen Tonsysteme' werden nicht unter sachlich musikalischen Gesichtspunkten betrachtet, brauchten es

scheinbar auch nicht zu werden, da sie - als überwiegend aus 'folkloristischen' Kontexten entspringend - als Attribut des 'Zurückgebliebenen' gelten konnten. 'Stabilisiert' hatte sich mithin auch - wenn nicht vor allem - das hergebrachte Tonsystem, vielleicht weniger seiner 'Rationalität' wegen als - um der ökonomischen Deutung den ihr zustehenden Tribut zu zollen - wegen seiner festen Verankerung in den dominierenden, 'fortgeschrittenen' Ländern West- und Mitteleuropas.

[D]ie Flut der musikalischen Geschichte, die die Dämme der Gesellschaft überflutet hatte, ebbt von jenen Dämmen zurück, nachdem sie ihre exponiertesten Werke dort draußen abgesetzt hat, wo sie nun einsam bleiben; der Strom aber hat ins alte Bett zurückgefunden. Die Musik hat sich stabilisiert und den Forderungen der ebenso frisch stabilisierten Gesellschaft unterworfen [...]. Leicht läßt sich der Umkreis der stabilisierten Musik [...] überschauen. Sie scheidet sich in zwei große Gruppen, [...] die klassische und die folkloristische [...]. Soziologisch ist der Klassizismus als die Form der Stabilisierung in den fortgeschritteneren, rational aufgehellteren Staaten zu verstehen, während die rückständigeren, wesentlich agrarischen Länder - übrigens, kurios genug, auch Sowjetrußland - und weiter die Staaten der faschistischen Reaktion dem Folklorismus zuzählen. (18/725)

Ganz Europa befindet sich also fest in den Händen der musikalischen Reaktion. Wirklich ganz Europa? Nein: in Wien trotz ein kleines Fähnlein Aufrechter der objektivistischen Flut:

Einzig die letzte dialektische Konsequenz aus jenem Prozeß, wie Schönberg und seine Nächsten ihn zogen: nämlich alle Brücken der Verständlichkeit hinter der monologischen Musik abzubrechen, damit sie vom bürgerlichen Geltungsraum zu emanzipieren, indem das Prinzip des bürgerlichen Individualismus bis zu seinem Umschlag getrieben wird, und damit Raum zu schaffen für die Konstruktion aus Phantasie in Freiheit - einzig diese letzte, in ihrer Tiefe und Gewalt kaum nur geahnte Konsequenz trägt das Bild einer zukünftigen Gesellschaft in sich und ist vom Diktat der bestehenden in Entscheidenden unabhängig. Alle andere Musik aber gehört dem bürgerlichen Raum zu, enthält so viel an vorgegebenen Formen in sich, wie in der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung noch gegenwärtig sind, und unterliegt der gleichen Problematik wie die gesamte Ideologie einer Gesellschaft, die nicht mehr zu glauben ist. (18/723)

Wenn sie es denn je war. - Es gibt also offenbar eine Polarisierung der ästhetischen Funktion in eine antizipierende (die wahrhaft 'avancierte') und eine die gesellschaftlichen Zustände und Veränderungen bloß passiv widerspiegelnde (m.o.w. 'arrivierte'). Im Grunde ergehen freilich nach Adornos Sicht beide Ansprüche ans künstlerische Bewußtsein: sowohl dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung zu entsprechen (was immer das genau heißt), als auch - darüberhinaus - dem Bild einer 'zukünftigen' (utopischen) die Treue zu halten. Beides findet sich vermittelt in dem dialektisch-materialistischen Theorem, daß die bestehende Gesellschaft - nämlich in ihren 'Widersprüchen' - bereits die Keime einer neuen enthalte. Es schied sich also das ästhetische Bewußtsein danach, ob seine Träger diese wahrzunehmen und ihnen zum Ausdruck verhelfen imstande oder gewillt seien; wofür aber allemal die Voraussetzung (nun auch faktisch) von ihr erfüllt sein müsse, daß sie zunächst dem 'Stand der (musikalischen) Produktivkräfte' entspreche. Eigentümlich kommt bei Adorno jetzt hinzu, daß er beides fast untrennbar verschränkt, indem er kaum einer Musik, welche die erstere Forderung (die utopische Gesinnung) nicht erfüllte, zuzugestehen bereit ist, wenigstens die zweite zu erfüllen; allenfalls Strawinsky, und auch dieser bilde eigentlich einen Grenzfall.

Der Klassizismus ist einheitlich allein im Willen, auf alte Formen zurückzugreifen; worin sich die Unmöglichkeit aussprechen mag, neue Formen von der Art zu finden, daß sie von der bestehenden Gesellschaft apperzipiert werden könnten; weiter in der Absage an die psychologische Ausdrucksmusik und in der Betonung des Spielcharakters; die Kritik des privaten Individualismus, zugunsten eines kollektiven, spricht sich darin aus und zugleich

die Absicht (die unbewußte, wohlverstanden), von dem krisenhaften Ernst der fortschreitenden Entwicklung durch unentwegte Heiterkeit abzulenken; endlich das Luxusbedürfnis der neuen Bourgeoisie, der mit Innerlichkeit nicht mehr gedient ist. (18/725)

Auf seiner höchsten und zeitgemäßesten Stufe, als Neoklassizismus, bei Strawinsky [...], ist die Unmöglichkeit, der alten Formen unmittelbar und positiv habhaft zu werden; die Unmöglichkeit des fröhlichen Spiels in einer wenig fröhlichen Wirklichkeit; die Unmöglichkeit, als ungebundenes Individuum in objektiver Verbindlichkeit sich mitzuteilen, bereits einkalkuliert. [...] Ganz anders jener Objektivismus, wie er [...] etwa bei Hindemith und Honegger exemplarisch ausgebildet und zum Vorbild fast allen mittleren, flüchtig auf Aktualität bedachten Komponierens wurde. Die motorische Energie von Spielmusik [...] oder der Pantomime [...] werden ernstlich, unironisch und ungebrochen in objektiven Formen aufgefangen; sei es, daß Gebrauchsmusik deren Anwendung regelt, sei es, daß sie sich selbständig machen und als realer gültiger Ausdruck einer 'sachlichen' Generation genommen sein wollen, deren Sachlichkeit darum ihre objektive Form finden mag, weil in ihr keine Sachgehalte angelegt sind, die zu Formen wären; die aber im Sport immerhin ein Gemeinsames besitzt, daß [sic] sich allem musikalischen 'Spiel' zugrunde legen läßt. (18/726)

Dem 'Folklorismus' zählte er neben Bartok, Janacek, Kodaly etwas überraschend auch den Jazz zu (worunter er freilich nur mehr dessen kompositorische Nachstilisierung verstand):

Allein in seiner niedrigsten und unmythologischsten Gestalt, als Jazz, konnte das Folklore ernstlich in die Dialektik der großen europäischen Musik eindringen; freilich auch er rasch genug als kunstgewerblicher Spaß gehandhabt, aber doch mit Möglichkeiten, wie sie Kurt Weill in "Mahagonny" jüngst eröffnet hat. Der Jazz allerdings ist bereits [...] weit von aller naturwüchsigen Bodenständigkeit distanziert [...].

Bemerkenswert darf hier scheinen, daß Adorno an dieser Stelle 'den' Jazz, als die zeitgenössisch 'niedrigste' (mit Bourdieu gesprochen: "illegitime") Kunst, immerhin ernstlich an 'Entmythologisierung' teil haben läßt; weiters sein 'Eindringen ... in die Dialektik der großen europäischen Musik' konstatiert und ihn selbst noch von seiner 'kunstgewerblichen' Anwendung abhebt. Es hätte sich gewiß gelohnt, diese Differenz weiterzuverfolgen, statt (wie in der berüchtigten kleinen Schrift von 1933⁹³ und auch in dem großen Aufsatz von 1936) ihn alsbald mit seinem Abklatsch in einen Topf zu werfen und leichten Mutes (und voreilig, wie sich herausstellte) zu 'verabschieden'.

Nachdem dergestalt die Situation der stabilisierten Musik [...] grob und gewalttätig gezeichnet (18/727) wurde, bleibt dem Verfasser nur abzuwarten, ob das Stabilisierte bestehe (ebd. 728). Wie sich im übrigen bald zeigen sollte, hielt die musikalische Stabilisierung weitaus länger an als die wirtschaftliche. Man könnte freilich auch dies nach dem selben Schema erklären: als ideologische Entsprechung zur Politik kriegsführender Staaten, die sich keine, auch nicht ästhetisch-bildhafte, Destabilisierung ihrer inneren Ordnung leisten konnten. - Ähnlichen Analogien zugetan war *ATONALES INTERMEZZO?* (1929), gerichtet gegen die Auffassung, es werde sich bei der Atonalität nur um eine Übergangserscheinung handeln:

Atonalität ist nicht Sache einer luftdicht gegen die Außenwelt abgeschlossenen Musikgeschichte, sondern die Durchbrechung der tonalen Grenzen hat *r e a l e* Bedeutung: es verzichtet ein Bewußtsein auf Tonalität, das sich nicht mehr bei der naturhaften Statik seiner Existenzbedingungen zu bescheiden gedenkt, sondern dessen aufrührerische Produktivkraft sich selber evident wird. Sie will nicht nur die naturalen Voraussetzungen verändern [...], sondern trachtet das Naturmaterial in die Gewalt zu nehmen und in engster Fühlung mit dessen Art, aber frei von seinem dämonischen Zwang, es intentional zu durchdringen. Solcher Wille ist aber nicht isoliert musikalisch, sondern zugleich, ob auch uneingestandenermaßen, politisch. Solange der unveränderte Bestand von

⁹³

ABSCHIED VOM JAZZ: jetzt in GS 18/795ff.

Natur als einem Ewigen den Grund aller Ideologie und Reaktion abgibt, solange auch mögen Reaktionäre jeden Schlages Musik nicht leiden, in der eine Naturewigkeit entzaubert wird, an deren Erhaltung sie gar zu großes Interesse haben. Nicht umsonst steht in Schönbergs Harmonielehre zentral die Polemik gegen die Obertontheorie als eine Methode "zurück zur Natur". Das "Vorwärts zur Natur", das er dem entgegenstellt, ist bereits ähnlich einer Kampfansage wider den trägen Bestand des natürlich Seienden, einer politischen Parole gleich. (18/97)

Das fand sich fortgesetzt in *GEGEN DIE NEUE TONALITÄT*. Diese gilt ihm als Entsprechung eines gesellschaftlichen Zustandes, der, einmal als Trug desillusioniert, nachträglich den Menschen wieder eingeredet werden soll, um sie glauben zu machen, sie seien eine Gemeinschaft, [...] während es gerade darauf ankäme, ihnen zu zeigen, daß sie keine mehr sind, und daß nichts dämonischer sie voneinanderreißt als die blinde Naturmacht, an welche sie musikalisch mit Dreiklängen sich klammern, deren Naturrecht gewiß fraglich ist. Der normative Charakter einer positiven neuen Tonalität wäre soziologisch und handwerklich gleichermaßen zu bestreiten. Soziologisch: weil sie Bindungen vortäuscht, die in der Gesellschaft nicht mehr gegenwärtig sind und, soweit sie noch übrig sein mögen, der radikalen Kritik unterstehen (18/102).

'Tonalität', das tonale System entspricht, bedeutet in Adornos Dechiffrierungspraxis naturhaft-naturwüchsige Formen von Vergesellschaftung; die im engeren Sinne gefaßte bildet nicht bloß zufällig das historische Pendant zur bürgerlichen Gesellschaft (unter feudaler Vorherrschaft, wäre hinzuzufügen: der Prävalenz des Einzelnen, Monarchen, im Staatsgefüge entspräche die des Grundtons im tonalen Gefüge). Spinnt man die Analogie weiter, ließe sich mit Hegels Worten sagen: In der klassischen Tonalität war nur einer frei, in der chromatisierten (Wagners) und 'ausgestuften' (Brahms) waren es einige, in der Atonalität seien es endlich alle. Insofern kann die musikalische Umwälzung als Gegenstück einer gesellschaftlichen gedeutet werden (aber eher als deren Antizipation, nicht 'Widerspiegelung', was die gesellschaftliche Veränderung ja als faktisch geschehen voraussetzen würde). - Die Tonalität 'bedeutet' aber nicht nur quasi 'wertfrei' einen gewissen Typus sozialer Ordnung, sondern - nach Auffassung Adornos - zugleich auch dessen Legitimität, bzw. 'Wirklichkeit': man könnte versuchen zu sagen 'zu Recht geglaubte Legitimität' (dieses Recht, das Recht bestimmter sozialer Legitimationsformen besteht und verfällt wiederum geschichtlich). Auf der tonalen Ordnung beharren bedeutete somit, ideologiekritisch 'übersetzt', an überkommenen Formen gesellschaftlicher Ordnung nicht nur festhalten, sondern diese auch mit dem (falschen) Schein von Legitimität zu überziehen. Daher habe die 'neue Tonalität' *ihr Recht allein als dialektische Zersetzung der alten*, wie Strawinskys HISTOIRE DU SOLDAT und Weills MAHAGONNY. Die Frage nach der Atonalität aber sei, *laut Schönbergs Formel, nicht Frage der Gesinnung, sondern der Erkenntnis. Aber in der Erkenntnis ist das Moralische mitenthaltend: ob das Bewußtsein von Menschen verändert oder in seinem dumpfen, beharrenden Sosein von Kunst anerkannt werden soll.* (18/107) 'In der Erkenntnis ist das Moralische mitenthaltend': im Ästhetischen aber die Erkenntnis; also auch im Ästhetischen das Moralische. Darum konnte Adorno auch (im *KIERKEGAARD*) eine Apologie des Ästhetischen (als 'Sphäre') als Medium wesentlicher Existenz unternehmen. Ausgeklammert blieb dort weitestgehend die Musik, die doch für ihn und die ihm Nächststehenden eben ein solches bedeutete, noch dazu das exemplarische. Dies (aber nicht dies allein) läßt sich belegen aus der Rekonstruktion seines anderen, zwar nicht ungeschriebenen, aber doch als solches niemals zur Geltung gekommenen 'Hauptwerks' jener Periode.

2. 'Der große Pan ist tot'

Entfremdetes Hauptwerk

Der Plan zu einer Publikation einer Sammlung seiner musikalischen Aufsätze in Buchform dürfte Adorno irgendwann im Lauf des Jahres 1934 gefaßt haben; vom Herbst 1934 datiert ein *Entwurf* im Typoskript, der auch bereits den - von Gretel Adorno vorgeschlagenen - Titel trug. Einige Zeit noch ist der Plan Thema im Briefwechsel mit Krenek; erst danach, als die Realisierung in einem Wiener Verlag nicht zustandekam und der Autor in die Emigration nach England ging, scheint er aufgegeben worden zu sein.⁹⁴

Ob es sich bei den Versen von Stefan George, welche dem Buch als Motto vorangestellt werden hätten sollen, um dieselben handelt, die er Krenek zuvor bereits (am 5. November 1934) sandte, geht nicht eindeutig hervor⁹⁵, legt sich aber insofern nahe, als er dazu dort anmerkt, daß diese ihm *trotz des unseligen vergotteten Leibes das Tiefste zu enthalten scheinen*:

“Und wenn die grosse Nährerin im zorne / Nicht mehr sich mischend neigt am untern borne / In einer weltnacht starr und müde pocht: / So kann nur einer der sie stets befocht / Und zwang und nie verfuhr nach ihrem rechte / Die hand ihr pressen. packen ihre flechte / Dass sie ihr werk willfährig wieder treibt: Den leib vergottet und den gott verleibt. (aus: Der VII. Ring - Templer). (KBW 59)

Das Motiv der Resitution von Natur durch ins äußerste getriebene Naturbeherrschung korrespondiert deutlich genug mit seinen Interpretationen zu Schönberg (und nicht nur diesen); das Bild des Aufstands der Natur dagegen mit gewissen Vorstellungen bei Karl Kraus. Das ‘Befechten’ wäre freilich selbst dialektisch zu denken: nämlich gerade nicht als Imitation des Naturzusammenhangs, als gewaltförmige Unterwerfung der Umwelt und Kreatur, sondern im Gegenteil als Verzicht ebendarauf, die Fortsetzung blind-naturwüchsigen Zwanges in bzw. durch Gesellschaft und Technik. Der zwingend- 'pressende' Eingriff ins Naturmaterial wäre demnach einzig statthaft in einem abgespaltenen gesellschaftlichen Sonderbereich, dem Ästhetischen, als ‘musikalische Naturbeherrschung’. Würde sich Philosophie in der Tat eine in bezug auf das stets noch naturwüchsig-zwangsförmiger Herrschaft unterstehende Gesellschafts ganze heilsame, verändernde Wirkung von solcher Musik erwarten, handelte es sich dabei gewissermaßen um eine Art von (m.o.w. säkularisiertem) ‘Gegenzauber’ oder Gegengift, welches weitgehend mit dem Bekämpften identisch sein müßte. Der (in den angeführten Versen nicht genannte) Große Pan dürfte wohl als Inkarnation solcher restituierten

⁹⁴ In seinem Brief vom 23. März 1935 kündigt Adorno dem Freund die Widmung des zur Veröffentlichung im gleichen Verlag wie eine Auswahl von Kreneks Schriften vorgesehenen Buches an (beide kamen damals übrigens nicht zustande). Da immerhin noch am 29. Juli 1935 und (vonseiten Kreneks) am 8.8. 1935 die Rede von Adornos Pan ist, dürfte sich das Buch-Projekt demnach jedenfalls nicht vor Ende jenes Jahres zerschlagen haben. - Vgl. AKBW 71ff.

⁹⁵ Vgl. aber die Anmerkung der Herausgeber zum Briefwechsel Adorno/Benjamin, BABW 88, worin dies als gewiß betrachtet und außerdem darauf hingewiesen wird, daß “Benjamin ... diese schon 1933 zitiert” habe.

Ungerechtigkeit. - Selbst die Wahrheit, *die sich im Schein gibt* - die *beste* - könnte auf Dauer verloren gehen, oder dauerhaft *verstellt* bleiben. - Verstellt blieb bis heute auch der Blick auf das Buch, welches als solches nie das Licht der Welt erblickte, das aber unzweifelhaft nach *KIERKEGAARD, KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN* das intendierte zweite frühe 'Hauptwerk' seines Verfassers gebildet hätte. Ihm selbst durch Zeit, Umstände und Entwicklung entfremdet, konnte und wollte er es auch später offenbar nicht mehr realisieren, sodaß es auch seinen Lesern fremd blieb.

(Anstelle der ungeschriebenen *Vorrede*)

Wie das Buchprojekt insgesamt unrealisiert, so blieb die *Vorrede* zum *GROSSEN PAN ungeschrieben*. Anstelle bloßer Vermutungen bietet sich als Weg, um zu rekonstruieren, was dort zumindest hätte gesagt sein können, ein Blick auf Adornos Antrittsvorlesung zur *AKTUALITÄT DER PHILOSOPHIE* (1931) an, die quasi eine "Methodologie" seiner materialen Arbeiten geben sollte. Dort wird die Musik zwar nicht *expressis verbis* genannt; dennoch läßt sich das dort Gesagte zwanglos auch auf sie beziehen. Jene (Anti-)Methodologie dürfte sich selbst nämlich nicht zuletzt aus den musikalischen Arbeiten und der musikalischen Erfahrung des Verfassers hergeleitet haben. Eine ausdrücklich als solche vorgestellte 'Methodik' seiner musikalischen Deutungen gibt es bei Adorno ohnehin nicht, das hätte seinem Programm (einer dezidiert anti-systematischen, induktiv-empirisch vorgehenden, dabei auf spekulative Extrapolationen keineswegs verzichtenden Philosophie) widersprochen. Musikphilosophie (selbst dieser Ausdruck findet sich bei ihm nicht gebraucht, was im übrigen auch einmal bemerkt werden sollte) bestand für ihn primär in einem Ensemble von Modellanalysen, Deutungen konkreter musikalischer Gebilde, als deren Inbegriff sie allenfalls zu fassen wäre.

Die offenkundigste und bedeutsamste Verbindung zwischen der in jener Vorlesung exponierten 'Idee' von Philosophie als 'Deutung' und der 'Methodik' der Musikphilosophie besteht wohl unter dem Aspekt der ungesicherten, quasi-experimentellen, phantasie-geleiteten 'Dechiffrierung':

Dabei bleibt das große, vielleicht das immerwährende Paradoxon: daß Philosophie stets und stets und mit dem Anspruch auf Wahrheit deutend verfahren muß, ohne jemals einen gewissen Schlüssel der Deutung zu besitzen; daß ihr nicht mehr gegeben sind als flüchtige, verschwindende Hinweise in den Rätselfiguren des Seienden und ihren wunderlichen Verschlingungen. Die Geschichte der Philosophie ist nichts anderes als die Geschichte solcher Verschlingungen; darum sind ihr so wenig 'Resultate' gegeben; darum muß sie stets von neuem anheben; darum kann sie doch des geringsten Fadens nicht entraten, den die Vorzeit gesponnen hat und der vielleicht gerade die Lineatur ergänzt, die die Chiffren in einen Text verwandeln könnte. (1/334)

Unter diesen 'Rätselfiguren' mit ihren 'wunderlichen Verschlingungen' sind es nun wohl nicht zuletzt diejenigen der Musik, welche stets aufs neue die philosophischen Deutungskünste herausfordern. - Für eine solche heuristische Zu-Schreibung von Bedeutungen lassen sich indessen doch einige (mindestens drei) hypothetische 'Schlüssel', Decodierungsebenen bzw. -strategien bei Adorno identifizieren und unterscheiden: Gesellschaft, Subjekt und Absolutes. Anders gesprochen: Soziologie - Psychologie - Theologie (oder Politische Ökonomie, Psychologie und Metaphysik) fungieren als - hypothetische - 'Codes' zur Übersetzung von Musik in den Begriff. Der Vorgang der 'Übersetzung'

aber und die genauen Regeln bleiben im Dunkel. Es handelt sich dabei um keine kontinuierliche, graduelle Transformation, sondern einen Umschlag, Sprung, die spontane Zuordnung von Komplexen: nur das Resultat tritt vor Bewußtsein. (Ähnlich ist ja auch die von der Psychoanalyse supponierte 'Traumarbeit' als solche nicht beobachtbar, sondern nur deren Resultat. Wenn zu diesem eine scheinbar passende Deutung gefunden ist, können die mutmaßlich stattgefundenen Vorgänge der entsprechenden 'Verschiebung', 'Verdichtung' etc. rekonstruiert werden; aktuell bewiesen sind sie damit nicht. Nicht viel anders verfährt wohl die musikalische Hermeneutik.)

Adorno mochte also wohl die Sprache der Musik verstanden haben wie die Helden im Märchen die Sprache der Vögel, aber das heißt eben auch: nur wie im Traum. Beim Erwachen besteht zwar noch eine gewisse Erinnerung an den Inhalt, an das Verstandene, aber der Übersetzungsvorgang bleibt oder versinkt im Dunkel⁹⁷ und die Arbeit des musikalischen Zeichendeuters gleicht den unendlichen Fahrten der Traumdeutung, die Sprache des Unbewußten zu rekonstruieren. So wenig gesichert wie diese ist bis heute auch jene und wird es womöglich bleiben. Denn die Musik ist, wie Adorno ja auch betonte⁹⁸, nicht durchaus strukturiert 'wie eine Sprache' (was im übrigen auch vom 'Unbewußten' nicht gewiß sein dürfte), und doch einer solchen Struktur immer noch zu verwandt, um wohl je die Rede davon ganz suspendieren zu können.

Doch ging er mitunter - in dem ein Jahr nach der Antrittsvorlesung entstandenen Aufsatz über *DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE DER MUSIK* - noch weiter, indem er der Musik nicht bloß den Status eines Gegenstandes philosophischer Deutung, sondern darüberhinaus vielmehr ihrerseits eine eigenständige Erkenntnisbedeutung zuerkennt: *In ihrem Material muß sie die Probleme rein ausformen, die das Material - [...] gesellschaftlich-geschichtlich produziert - ihr stellt; die Lösungen, die sie dabei findet, stehen Theorien gleich: in ihnen sind gesellschaftliche Postulate enthalten [...]* (18/732).

Musik sei zu verstehen als Erkenntnis; und zwar als Erkenntnis qua Darstellung von 'Problemen' (und 'Lösungen') in ihrem spezifischen Material. Solche Erkenntnis qua Darstellung bedarf dann aber doch noch der Explikation durch Sprache, also Philosophie.⁹⁹

Darstellung¹⁰⁰ ist sie, ihren wesentlichen Gehalten nach, aufs Kürzeste und Schematischste gesprochen: des geschichtlich-gesellschaftlichen Seins ('Weltlauf'); b) von dessen Subjekt(en); der Utopie (als geschichtlichem oder übergeschichtlichem Telos).

⁹⁷ Das würde sich auch durch eine Äußerung von ihm selbst bestätigt finden können, aus dem *MAHLER*-Buch, wo es heißt, *daß dem, der die Sprache der Musik versteht, sich verdunkelt, was sie bedeutet: bloßes Bedeuten wäre lediglich Bild jener Subjektivität, deren Allmachtsanspruch an ihr zunichte wird.* (Mon. 174)

⁹⁸ Vgl. v.a. das *FRAGMENT ÜBER MUSIK UND SPRACHE*, GS 16

⁹⁹ *Daß Musik nur das ihr Eigene sagen kann: das bedeutet, daß nicht unmittelbar Wort und Begriff ihren Inhalt auszusprechen vermögen sondern nur vermittelt d.h. als Philosophie.* (B 31 [fr. 23])

¹⁰⁰ Es es hier längst an der Zeit, den allerdings empfindlichen Mangel einzugestehen, daß hier die Begriffe 'Ausdruck' und 'Darstellung' - wie auch 'Bedeutung' - vorläufig und problematisch, nämlich des weiteren unexpliziert, stehen bleiben müssen, welche (wie manche andere) erst in einer anderen, primär nur dieser ihrer Frage gewidmeten Untersuchung ihre angemessene Behandlung erfahren werden können, mit welcher d. Verf. die vorliegende zu ergänzen beabsichtigt. Eine solche wird freilich nicht allein von der Grundlage der frühen Schrif-

Die Darstellung des gesellschaftlichen Seins gelte vor allem der Negativität des 'Bestehenden'; gleichzeitig aber auch als 'Aufruf' zur Veränderung und womöglich sogar 'Spiegelschrift' von Gegenteil); solche des geschichtlichen Subjekts (oder der geschichtlichen Gestalten von Subjektivität) wäre sie als Ausdruck individuellen oder kollektiven Leidens, aber auch als antizipierte (potenzielle) Gestalt von 'Humanität', oder des Menschen, wie er noch nicht ist, aber werden soll - als Darstellung einer Verhaltensweise, die es nachzuahmen gelte: Vor-Ahmung wahrhafter Humanität, quasi umgekehrte Mimesis (die Musik ahmt nicht die Realität nach, sondern soll von der Realität, nämlich der menschlichen, nachgeahmt werden). 'Darstellung' der Utopie, als der 'richtigen Gesellschaft', 'Versöhnung', oder als des (ganz?) 'Anderen' (etwa: der 'Konfiguration' des 'göttlichen Namens'), zielt in unterschiedlichem Maße auf Transzendenz: während die erstere noch rein innerweltlich bliebe, überschritte 'Versöhnung', als solche der Menschen untereinander, mit der Natur und 'Gott' überschritte bereits zum Teil die Sphäre von Immanenz; ganz transzendent wäre ihre Auffassung im Sinne einer wie bei Schopenhauer oder m.o.w. christlich verstandenen 'Erlösung' (wie sie wortwörtlich zwar nicht bei Adorno vorkommt, wohl aber anklingt in Wendungen wie 'opferlose ewige Seligkeit'; 'Wiedergutmachung an den Toten' oder 'Abschaffung vergangenen Leidens'[!]).

Die Weise, auf welche diese Gehalte von den musikalischen Gebilden, Phänomenen 'abgelesen' werden, bleibt freilich im Dunkel - eine 'Methode' wird auch a posteriori nicht daraus. Philosophie, die sich in ihren Gegenstand versenkt, wird mit ihm dialektisch eins (also identisch und nicht-identisch zugleich), ohne ihn freilich zu verdrängen. - Die Schwierigkeit, zwischen der Deutung und der Bedeutung¹⁰¹ zu unterscheiden, kommt sicherlich von daher, daß in philosophischer Ästhetik stets die Deutung dazu tendiert(e), sich an die Stelle der Bedeutung zu setzen, also den Begriff als Sinn der Sache zu unterscheiden.

Freilich bleibt so stets noch die Frage virulent, ob das Herausgelesene nicht am Ende doch nur ein bloß Hingelegtes sei. Wenn Roland Barthes seiner paradigmatischen Textanalyse augenzwinkernd voranschickte: "Mit Hilfe der Askese soll es manchen Buddhisten gelingen, eine ganze Landschaft aus einer Saubohne herauszulesen"¹⁰² - dann könnte Ähnliches auch von der musikalischen Deutungs- bzw. Dechiffrierungs'kunst' behauptet werden: aus der mit Hilfe der rechten Theorie soll - gewissermaßen als säkularer Form der Askese, einer Versenkung ins Phänomen - die 'Signatur' einer Epoche oder das Bild einer Welt 'herausgelesen' werden können. - Ein solches Unterfangen, dessen Erkenntnisdignität aus der Sicht der etablierten Wissenschaft ohnehin nur irgendwo zwischen dem Lesen aus dem Kaffeesatz¹⁰³ und der Graphologie angesiedelt wäre, hätte gewiß unverzüglich den Einwand zu gewärtigen, daß sie stets nur dasjenige an 'Einsicht' zutage fördern werde, was sie

ten allein ausgehen können.

¹⁰¹ Die als solche ja nicht gegeben ist, nur als Rätsel, bzw. dessen angenommener Auflösung, mit welcher sie darum auch zusammenzufallen scheint, was aber nicht der Fall ist, da - nach Auskunft der Antrittsvorlesung - Antwort und Rätsel *nicht zusammen bestehen können* (1/338).

¹⁰² Barthes, S/Z, 7

¹⁰³ Welches freilich, nach Walter Benjamins Auffassung, von der wahren Philosophie nicht ausgeschlossen werden dürfte; vgl. sein PROGRAMM EINER KOMMENDEN PHILOSOPHIE.

zuvor doch selbst schon weislich hineingelegt habe. Dem würde sie entgegen dürfen, daß es sich dabei eben um ein 'Wiedererkennen' jener geschichtlichen Erfahrung handle, die allerdings einer bereits überhaupt und zunächst unreflektiert-lebensweltlich gemacht haben muß, bevor er sich anheischig machen kann, sie in den reflektierten Objektivationsformen gleichwelcher 'kulturellen' Produktion wiederzufinden. Nicht hat also die Theorie die Gedanken zuerst in den (musikalischen oder anderen) Texte 'versteckt', um sie hernach in bewährter Taschenspielermanier wieder herauszuziehen, sondern es ist dieselbe Erfahrung, die sich in der ästhetischen Produktion ebenso wie in der theoretischen sedimentiert manifestiert und reflektiert, sodaß es philosophisch 'lediglich' gilt, diese Entsprechung ausdrücklich zu machen.

Als Konzepte, um die Möglichkeit der obengenannten 'Übersetzung', ihre rationale Nachvollziehbarkeit plausibel zu machen, boten sich Adorno vor allem diejenigen von 'Sprache' und 'Ausdruck', 'Schrift' und 'Chiffre', 'Bild' und 'Allegorie' an. Ihren Gebrauch, ihre Funktion und gar Legitimität näher zu untersuchen und zu diskutieren, wird allerdings eine eigene Abhandlung erforderlich und muß daher hier unterbleiben. - Hier konnte nicht mehr erbracht werden, als zunächst (was allerdings auch unumgänglich dafür ist) die von Adorno vorgelegten Deutungen zu ihren 'Gegenständen' in eine Übersicht zu bringen und in einem ersten - improvisatorisch-vorläufigen, nämlich ebenfalls ohne gegebenen 'Kode' und Schlüssel, Methode oder Regeln vorzugehen gezwungenen - Schritt und Anlauf deren philosophischen Implikationen nachzuspüren.

MOTIVE

Aus der kaleidoskopischen Vielfalt der aphoristisch behandelten Gegenstände können hier nur einige wenige herausgegriffen werden, um wenigstens im Ansatz zu demonstrieren, was 'materiales Philosophieren' über Musik damals bei Adorno meinte.

Die beiden folgenden Stücke wählte Adorno, unter anderen, selbst auch zur Wiederveröffentlichung - in dem Band *KLANGFIGUREN* - ausgewählt; sie bringen entscheidende Motive, zum einen das 'Kinderbild' des Komponierens, zum anderen die 'positive' Qualität der Negation:

Das Kind, das auf dem Klavier eine Melodie sucht, bietet das Vorbild alles wahren Komponierens. So unsicher und stockend, doch mit genauer Erinnerung sucht der Komponist, was vielleicht stets schon da war und was er nun wiederbringen soll, auf den unterschiedslos schwarzen und weißen Tasten der Klaviatur dessen, woraus zu wählen ist. (16/263)

Eine musikalische Ästhetik des Fortgelassenen wäre zu schreiben. Komponisten finden sich, und selbst ganze Stilgattungen, die sich mehr doch durch das charakterisieren, was in ihnen nicht vorkommt, als durch das, was positiv bei ihnen sich ereignet. Nicht Fülle allein ist das Zeichen kompositorischer Phantasie, sondern ebenso die Gewalt, mit der die kompositorische Intention einen Hohlraum sprengt in all das Mögliche, das sie umgibt. Die Kraft originaler musikalischer Anschauung zeichnet Figuren in den feinen Staub der abgestoßenen Chancen rings, und jene Figuren sind es gerade oft, die als kompositorische Schrift entziffert werden müssen. (16/263)

Als ein solches Entziffern - 'Dechiffrieren' - versteht und bezeichnet Adorno mitunter sein ganzes Verfahren; es soll an die Stelle dessen treten, was traditionell Hermeneutik genannt wurde und in seiner hergebrachten Form der Kritik verfallen sei:

Man hat die Hermeneutik verbannt. Mit Recht: weil sie die Gehalte von Musik auf den Umkreis der subjektiven Erlebnismannigfaltigkeit, der Seelengungen des einzelnen beschränkte, der dem musikalisch Gemeinten nicht angemessen ist, verzerrt bloß es wiedergibt, niemals der musikalischen Objektivität eindeutig zugeordnet werden kann. Jedoch man ist in der Kritik der Hermeneutik, wie der des 'Subjektivismus' insgesamt, zu umstandslos verfahren und hat echte Objektivität darum gerade verfehlt. Denn man hat Musik, als leeres Spiel, losgerissen von allen ihren Gehalten; Gehalten, die sie zwar nicht, als deren 'Ausdruck', symbolisch bedeuten muß, um welche sich aber die Figur des musikalisch Erscheinenden je und je gruppiert; nach denen die Konstellationen der Musik sich richten; als deren Chiffren sie in Geschichte lesbar sind. Freilich, diese Gehalte dürfen nicht, als ideelle 'Inhalte', welche die 'Form' der realen Musik umschlüsse, isoliert und abgelöst werden. Sie sind andererseits auch nicht zum vagen Begriff eines 'Stils' zu verflüchtigen, der als historische Einheit den bei sich selber sinnlosen Phänomenen nachträglich einen 'Sinn' geben könnte. Vielmehr, die eigentlich objektiven, von der psychologischen Konstitutionsweise unabhängigen Gehalte von Musik sind stets an deren materiale, innertechnische Beschaffenheit gebunden. Dort müßte echte Hermeneutik sie aufsuchen; müßte lernen, Frage und Antwort technischer Aufgaben und Lösungen als Sprache dessen zu verstehen, was durch Musik durchscheint, ohne in ihr als seinem subjektiven 'Ausdruck' aufzugehen. Noch ist die musikalische Technik nicht so transparent geworden, wie gefordert wäre, wollte man ihre Deutung der abstrakten Stilkritik entreißen. Gleichwohl ist heute bereits Hermeneutik nicht ohne alle Chance. Ihr bieten als interpretierbares Material die Affekte sich dar: anstatt in vermuteten 'Gefühlen' des Autors, denen Hermeneutik nachhing, als die Werke auf der Höhe ihres Lebens standen, in den fremderen, immanent minder ableitbaren Assoziationen, mit denen der Hörende dem Ruf der absterbenden Werke antwortet. Sie sind weder auf den Ausdruck der Werke zurückzuführen noch auf deren Stil. In ihnen kündigt fragmentarisch sich an, worum einmal die Gestalt der Werke als ihren geheimen Kern zusammenschloß. Die Kraft von einst wird in den zerfallenen Werken als Holraum sichtbar, den die Masse des real Erklingenden nicht mehr ausfüllt. In diesen Holraum hat hermeneutische Interpretation sich zu begeben. (18/19f.)

Unter anderem ist es die Auffassung von Kunst(werken) als 'organischen' Gebilden resp. Schöpfungen, welche die neue kritische und dialektische von der alten, idealistischen Hermeneutik trennt. In einer, Widerlegungen betitelten, Aphorismenfolge, die sich gegen exemplarische Vorurteile gegenüber der neuen Musik (resp. das übliche Vokabular der musikalischen Reaktion, so der Originalton) richtete, fand sich dazu in dem Stück "Experiment":

Der Vergleich von Kunst und Organismus selber trägt. Nur wenn der Geist des Menschen frei aus sich bestünde und die Welt souverän formte, wäre Kunst, als Zeugnis dieses Geistes, autonom und hätte Genügen an ihrem eigenen Wuchs. Da aber dem Geist solche Freiheit abgeht; da er je und je in Dialektik steht mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit: so kommt der Kunst, die er aus sich entläßt, niemals das Recht bruchlos organischer Selbstentfaltung zu. Dies Recht wird vielmehr durchbrochen, so oft die Wirklichkeit über den selbtherrlichen Geist Macht gewinnt. Die Augenblicke des Durchbruchs zeichnen sich nicht blindlings in der Figur des Kunstwerks ab: Bewußtsein muß die Kunstwerke erhellen, um in ihnen die tragende Wirklichkeit über ihrem verstockten Für sich zu behaupten. [...] (18/27)

Es finden sich Antizipationen zum großen BEETHOVEN-Projekt, etwa bezüglich des Verhältnisses von Beethoven zu Kant und Schiller:

Über die Beziehung des bei Kant und bei Beethoven Gemeinten entscheiden nicht die zuverlässig moralischen Gesinnungen und nicht das längst bereits zerfallene Pathos der schöpferischen Persönlichkeit [...]. Etwas [...] vereint beide auf dem gleichen geschichtlichen Ort. Wie in der Hierarchie des Kantischen Systems die schmale Region der synthetischen Urteile a priori den Umriß der schwindenden Ontologie verkleinert bewahrt, frei nochmals ihn erzeugend, um ihn zu retten; und wie solche Erzeugung im Indifferenzpunkt des Subjektiven und Objektiven gellingt und untergeht - so steigen die Bilder der gesunkenen Formen in Beethovens Werk aus dem

Abgrund des verlassen Menschen auf und erleuchten ihn; sein Pathos ist die Gebärde der Hand, die die Fackel entzündet; sein Gelingen die Tiefe der Schatten, darin die trauernde Gestalt vor dem Ende des Lichtes sich birgt; sein Leiden geschieht in dem steinernen Blick, der das blässende Licht empfängt, wie um es für den Rest der Zeit zu bewahren; seine Freude gleicht dem flackernden Schein auf Wänden, die sich schließen. (16/260f. [1928])

Geradezu die Essenz all seiner Kritik am ästhetischen Idealismus (und nicht nur diesem) kondensierte in den Worten:

Beethoven trifft sich mit Kant tatsächlich in Schiller; aber konkreter als unterm Zeichen eines formalen ethischen Idealismus. In der Ode an die Freude hat Beethoven, mit einem Akzent, das Kantische Postulat der praktischen Vernunft komponiert. Er betont in der Zeile "muß ein lieber Vater wohnen" das 'Muß': Gott wird ihm zur bloßen Forderung des autonomen Ichs, die überm gestirnten Himmel noch beschwört, was im Sittengesetz in ihr vollständig doch nicht bewahrt scheint. Solcher Beschwörung aber versagt sich Freude, die das Ich ohnmächtig wählt, anstatt daß sie als Stern aufginge über ihm. (16/271 [1930])

(Das Motiv der wie ein Stern aufgehenden Hoffnung, das Adorno besonders liebte, hatte er in Benjamins Essay über Goethes Wahlverwandschaften gefunden). - Schon nicht mehr im Selbstvertrauen beschwörender Kraft, sondern reflexiv und resignativ gebrochen tritt das Als ob bei den späteren Komponisten auf:

Nichts vermöchte Trauer als Grund ins Inwendige gewandter Musik sichtlicher herauszustellen als Schumanns Vorschrift: 'Im fröhlichen Ton'. Der Name der Freude dementiert ihre Wirklichkeit, und das 'im', das einen fröhlichen Ton als bekannt und vergangen voraussetzt, meldet seine Verlorenheit zugleich und den Vorsatz, ihn zu beschwören. (16/259)

Daher auch die geschichtsphilosophische Ableitung der Bedeutung der Dissonanz, spezifisch ihrer Funktion in der neuen Musik. Dialektisch wird dabei die denunziatorische Rede vom 'Sadistischen' an der komplexen Harmonik aufgegriffen:

Die vieltönigen Akkorde sind zunächst Dissonanzen gewesen; entsprangen ausnahmslos aus schmerzlichen Affekten. Von solchem Ursprung bewahren sie mehr, als die geläufige Doktrin ihnen konzederen möchte. Denn Freude ist heute wie damals der Musik verstellt; in Wahrheit schon, seit Beethoven, im Rezitativ der Neunten, ihren Namen vergebens beschwor. [...] die Funktion der dissonanten Akkorde ist dialektisch; dialektisch wird ihr Dissonanzcharakter negiert [...]. Hier kann das Gleichnis vom 'Sadismus' sich bewähren. Wie in jener erotischen Form, darin Menschen mit Natur wider Natur rebellieren, der Schmerz dialektisch wird und für eine Lust eintritt, die den Pervertierten leer und schal mag geworden sein: so gewinnt im Zentrum der Konstruktion Dissonanz dialektisch Freude oder deren Ahnung, die aus den Liebkosungen selbst der zärtlichsten Nonenakkorde längst entwich. Der Ort dieser Dialektik aber ist beide Male der menschliche Leib; beide Male vollzieht unsymbolisch die Dialektik sich im Umkreis der Empfindungen, ohne an 'Ausdruck' gebunden zu sein: sprengt damit die innersubjektive Region. Die billige Konsequenz: also seien die neuen Akkorde pervers, ist nicht zu fürchten. Denn der Charakter der Perversion im Sexuellen rührt davon her, daß dort bloße Natur das letzte Wort behält; daß ihre mythische Macht aus der Dialektik als beherrschend hervorgeht und schließlich verschlingt, was immer ihr dialektisch sich entgegenstellte. Anders in Musik, einem Bereich von Bildern. Ihr Konstruktionsprinzip vermag vordeutend aus dem blinden Naturzusammenhang sich zu lösen; ihre Dialektik darum je und je auf Freude sich zu richten, wo der naturalen Wirklichkeit der Menschen einzig Lust bleibt. Ob beide jemals konvergieren, wird nicht in Kunst entschieden. (18/21f.)

Unter den Widerlegungen galt eine auch dem Wort 'Asozial':

Manche Einwände kommen scheinbar von links. Indem die neue Musik [...] ihre technischen Forderungen bis zur letzten Konsequenz treibe, werde sie unverständlich [...]. Der Einwand [...] ist gerade historisch-dialektisch [...] unzulänglich. [...] Er rechnet allein mit der geschichtlichen Veränderung des Musikmaterials, nicht mit deren Möglichkeit bei den Hörern. [...] Die realen Herrschaftsverhältnisse verhindern, daß die Menschen [...] kollektiv einen Bewußtseinsstand erreichen, wie er in der fortgeschrittensten Musik sich anzeigt. [...]

Angesichts der ideologischen Vorgeformtheit der Hörschaft ist die Frage nach dem sozialen Recht der Werke nicht aus deren Wirkung, sondern aus ihrer objektiven Struktur heraus zu beantworten. Es darf vermutet werden, daß einer künftigen aufgehellten Verfassung der Menschheit [...] eine wahrhaft erhellte Musik zugehört [...]. Die erhellteste Musik aber ist eine solche, die vom Konstruktionsprinzip vollständig ergriffen ist; bei der alles blinde Naturmaterial in radikaler Formung durchsichtig wird. (18/30)

So fern und antiquiert wie das ungebräuchliche Kompositum 'aufgehellt' (aus 'Erhellung' und 'Aufklärung') könnte aus heutiger Perspektive beinahe auch die Idee und Hoffnung auf eine entsprechende Wirkung von Musik erscheinen. Das wirft aber bereits die Frage auf, ob ein ursächlicher Zusammenhang zwischen 'richtigem gesellschaftlichem Bewußtsein' und 'richtigem ästhetischem Bewußtsein' bestehe und behauptet werden könne. Das *gesellschaftliche*[...] *Recht* der konsequenten Musik sah er sich *negativ* bestätigen, insofern nämlich

alle Musik, die mit dem gegenwärtigen Material arbeitet und zugleich um die unmittelbare Kommunikation mit der Hörschaft sich müht, dafür mit dem Preis der Unstimmigkeit zu zahlen hat. [...] An Publikumseffekt übertrifft sie der dümmste Tonfilmschlager. Der Glaube an eine 'brauchbare' Musik mit 'Niveau', die zwischen ästhetischer und sozialer Forderung vermittele, ist illusorisch. Die Wahrheit liegt allein noch bei den Extremen. Wenn sie sich berühren, dann ist der Vorwurf des Asozialen gegen die neue Musik ohne Grund. (18/30f.)¹⁰⁴

Aber auch in den scheinbar entgegengesetztesten Phänomenen und Sphären vermochte der musikalische Aphoristiker durchaus Momente des 'Fortschrittlichen', im Sinne der Entmythologisierung zu lokalisieren:

Die gegenwärtig auftretenden Sänger und Sängerinnen mögen leicht einer nicht fernen Generation kaum anders sich präsentieren als heute die Hofschauspieler, die das Rollen und von ihren vergangenen Großtaten erzählen: fettig bleiche Photographien des Abgelebten, noch da sie in ihrer Fülle wandeln. [...] Das macht, daß sie allemal sich selber mit Wort und Ton ihres Gesanges identifizieren. Als feiste Priester, als üppige Hierodulen bewohnen sie die Tempel ihrer Stimmen [...]. Von jeglichem musikalischen Opfer, das sie zelebrieren, behalten sie das Beste sich zum Fraß und zur Wollust vor. Vom Schein ihrer empirischen Wirklichkeit vermöchte erst die Wirklichkeit des Scheins zu emanzipieren; erst Stimmen, die nicht mehr Menschen sein wollen, sondern von der Person sich losreißen, die sie trägt und die ohnehin keine ist - sie könnten wie gute Vögel und schenkende Blumen die Menschen grüßen und versöhnen. Dazu aber will die Scheinhaftigkeit des amerikanischen Films verhelfen. Das schlanke, hochbeinige Gezücht, das dort heranwächst, in die hauchfeine Seide seiner Stimme gehüllt - es vermag jähler zu rühren als aller Gesang des Ausdrucks und zu wilden Tränen hinzureißen. Mit solchen Stimmen verdoppelt nicht länger ein Mensch sich selber, der sich halten will - sie geben anderen sich hin zum Bilde jener Lust, die von Musik versprochen ist. Wie die Gesten der Jeanette McDonald nicht sowohl Seelenleben widerspiegeln als je und je Scheu und Passion, Koketterie und Schwung darstellen, ohne daß die Schöne einen Augenblick glauben machen wollte, dies sei sie selber - so verheißt ihre Stimme Glück. Sie zahlt es nicht mehr sich selber aus, sie schenkt es dem, der ihr zuhört. Wie solch unmenschliche Kunst die von Liebe, als die eigentlich menschlichere, entwirft, so bereitet sie den heute herrschenden Sängern zart und sicher ihr Verderben. (18/39f.)

Macht nach Hegel das Lautwerden des subjektiv-Inneren, qua "Erzittern" der Körper das Wesen der Musik aus, so ist damit der Übergang vom Motiv der Stimme (des Menschen) zu dem des Laut-Werdens der Dinge gefunden:

Die Dingwelt ist auch in der Musik notiert; notiert eher als illustriert. Hat man den hohlen Klarinettenklang, im Schalmeregister, bemerkt, der stets wieder in der Butterfly ertönt? Es wäre bequem, ihn als exotische Farbe

¹⁰⁴ Den Gedanken der Polarisierung in 'Extreme' teilte er wiederum mit Benjamin und Kracauer.

aufzufassen. Aber seine Funktion ist exakter. So hohl wie dieser Klang ist der Bambus nur, aus dem Häuser gebildet sind wie das, darin "Butterfly" sich zuträgt. Es ist *B a m b u s m u s i k*; die Bambusdinge, dies lose zerbrechliche Sommerhäuschen, wo Butterfly zerbricht, ist als Ding für die Musik unmittelbar zitierbar geworden, indem es selber erklingt. (18/35)

Assoziative Klang-Semantik bestimmte auch seine erste Begegnung mit jenem Komponisten, dessen Exterieur der fragilen Butterfly-Welt denkbar entgegengesetzt war: über Richard Strauss verfaßte Adorno 1924 eine GLOSSE, die er sogar nachdrucken ließ:

Aus meiner Kindheit bewahre ich deutlich die Vorstellungen, die den Horizont des Namens Richard Strauss ausmachten [...]. Unter Richard Strauss dachte ich eine Musik, laut, gefährlich, überaus hell und ähnlich der Industrie [...]; es war das Kinderbild der Moderne, das der Name entzündete. Mehr noch als die Erzählungen von lärmenden Stücken seiner Komposition, die meine Eltern und meine Tante gehört hatten, mehr selbst als die schmerzliche Weigerung, mir den Inhalt seiner Opern zu berichten, den ich doch nicht verstehen könne [...] - mehr als das nährte meine Imagination das Wort Elektra. Dies Wort war tosend und künstlicher, anziehend boshafter Gerüche voll wie ein großes chemisches Werk bei meiner Stadt, dessen Name sehr ähnlich lautete; blinkte kalt und weiß wie Elektrizität, nach der es zu heißen schien; ein elektrisches Räderwerk, das glänzte, Chlor ausströmte, und das man erst betreten durfte als Erwachsener, luminös, mechanisch, ungesund. Als ich dann mit fünfzehn Jahren Straußens Musik kennen zu lernen begann, traf sie kaum mehr die alte Begierde, mit der ich sie gleich einer sonntäglichen Exkursion in den Osthafen erwartet hatte. [...] Viel später erst bemerkte ich, daß die Vorwegnahmen meiner Phantasie eigentlich der Musik Straußens weit angemessener waren als die Verifizierung, die ich danach versucht hatte. So teilt die latente Gestalt eines Kunstwerkes sich vielleicht einzig in der Aura mit, in die man gerät, wenn man es anrührt, ohne es zu kennen, während es im dichten Kern der Gestalt allzusehr sich verkapselte [...]; jene Aura aber formt sich in strahlender Emission [...], erlischt und flammt nochmals endlich auf, wenn wir das Gebilde durchschauen. Kein Werk ist echter in seiner Aura, trügender in seiner Gestalt als das Straußens, und kaum wagt zuviel, wer behaupten wollte, eigentlich kenne es nur der, der es vom Hörensagen anstatt vom Hören kennt. (16/281f.)

Zum Schönsten, aus allernächster Fühlung mit Sache und Phänomen zur Sprache Gebrachten gehören die Nadelkurven von 1927, die darum erst recht des Kommentars nicht bedürfen:

Der Mechanismus des Grammophons betrifft allein die verkleinerte, wohnlichem Bedürfnis angepaßte Mitteilung vorgegebener Werke. Werk und Reproduktion werden akkomodiert zwar, doch nicht angetastet oder verschmolzen: das Werk bleibt in relativen Dimensionen erhalten und die fügsame Maschine, keineswegs von sich aus Formprinzipien diktierend, folgt dem Interpreten geduldig nachahmend in jede Nuance. Solche Praxis setzt den in sich fraglosen Bestand der Werke voraus und das Recht des Interpreten zu jener Freiheit, die die Maschine mit andächtigem Rauschen begleitet. Beides jedoch verfällt. Die absterbenden Werke, die verstummende Reproduktion gehorchen dem privaten Apparat nicht länger mehr. Reproduktionen, deren subjektiver Anteil, wie virtuell bei Strawinsky, gestrichen ward, verlangen nicht nochmals nach Reproduktion; die Werke aber, die von sich aus freier Reproduktion bedürfen, beginnen unreproduzierbar zu werden. Der archivalische Charakter der Schallplattenalben ist offenkundig: rechtzeitig noch wurden den schrumpfenden Klängen Herbarien angelegt, die freilich zu unbekanntem Zweck dauern. (19/526f.)

Der Hund, der auf Platten his master's voice durch den Trichter vernimmt, ist das rechte Wappen für den Ursprungsaffekt, auf den das Grammophon traf und der es wohl gar erzeugte. Der Grammophonhörer wünscht eigentlich sich selbst zu hören, und der Künstler bietet ihm bloß Ersatz für das tönende Bild seiner Person, das er als Besitz hüten möchte. Nur darum läßt er die Platte gelten, weil er selbst ebenso gut aufgehoben sein könnte. Schallplatten sind gemeinhin virtuelle Photographien ihrer Besitzer, geschmeichelte: Ideologien. [...]

Der Plattenteller von Sprechmaschinen ist der Töpferscheibe zu vergleichen: Ton-Masse wird darauf geformt, der Stoff vorgegeben ist. Aber das fertige Tongefäß, das so entsteht, bleibt leer. Der Hörer erst erfüllt es.

Einmal nur greift das Grammophon in Werk und Reproduktion ein. Das geschieht, wenn die Feder abläuft. Dann sinkt der Klang in chromatischer Schwäche und trostlos verrinnt die Musik. Es bedarf des Endes grammophonischer Reproduktion, die Gegenstände zu verändern. Oder man entfernt die Platten und läßt die Feder im Dunkeln ausspielen. (19/528f.)

Während freilich solche Erfahrungen, nach dem Ende nicht allein der grammophonischen Reproduktion, sondern dem (zwar nicht völligen) der Platten, die sie überlebten, schon archaisch geworden sind, bereitet der technische 'Fortschritt' den Hörern seither neue Erlebnisse verwandter Art, zumal auch die digitale Wiedergabe durchaus ihre Meriten haben kann. - Der musikalische, dezidiert ohne Anführungszeichen, bildete im übrigen den Anlaß und Gegenstand des folgenden Textes.

REAKTION UND FORTSCHRITT

Anlaß zur Entstehung und den Kontext der Erstveröffentlichung (im ANBRUCH) bildete seine damalige Diskussion mit Krenek, auf dessen Beitrag ("FORTSCHRITT UND REAKTION") daher hier ebenfalls eingegangen wird. - Der Text, einer der bekanntesten aus jener Zeit, auch einer, auf den Adorno große Stücke gehalten haben mochte, zumal er bereits im ersten Band 'neu gedruckter musikalischer Schriften' aufschien, trägt aber auch Spuren ungenauer, überhasteter Arbeit, was sich zum Teil aus des Autors damaliger Situation (in die gleiche Zeit fallen nicht nur die Arbeit an der Habilitation und teils umfangreiche Korrespondenz, sondern auch zahlreiche andere Beiträge für Zeitschriften u. dgl.) erklären läßt, aber auch auf gewisse grundsätzliche Probleme seiner Argumente und Prämissen weist, die ihm selbst vielleicht nie ganz deutlich geworden sind - schließlich blieben sie auch in dem Wiederabdruck unverändert stehen¹⁰⁵ - sodaß es nicht wunder nimmt, wenn etwa die über lange Zeit mit Krenek geführte Diskussion um den Materialbegriff und die damit zusammenhängende Auffassung von der (Un-)Freiheit des Komponisten auf keinen grünen Zweig führte.

So macht sich bereits ein gewisses Schwanken, wenn nicht ein latenter Widerspruch in der Formulierung der Ausgangsthesen bemerkbar:

Den Schauplatz eines Fortschrittes in Kunst liefern nicht ihre einzelnen Werke sondern ihr Material. Denn dies Material ist nicht [...] ¹⁰⁶ naturhaft unveränderlich und jeder Zeit identisch gegeben. In den Figuren vielmehr,

¹⁰⁵ Nicht unbedingt typisch für Adorno, der, wo es ihm notwendig dünkte, durchaus Korrekturen an Texten vornahm, die er zum Neudruck brachte, und es demgegenüber ausdrücklich vermerkte, wenn, um der historischen Dokumentation willen die Urfassungen gebracht wurden. Siehe dazu das Vorwort zu den *MOMENTS MUSICAUX* und die Einleitung zu *Ad vocem Hindemith* (beide: GS 17).

¹⁰⁶ Es folgen die Worte: ... *wie die zwölf Halbtöne mit ihren physikalisch vorgezeichneten Obertonverhältnissen*, ... die an dieser Stelle ausgelassen werden können, um der Übersichtlichkeit des Arguments willen, anderseits aber auch, gesondert, zu diskutieren sind, um Mißverständnissen durch Leser, die mit den grundlegenden Tatsachen des, mit Max Weber gesprochen, okzidental Rationalismus in der Musik nicht vertraut sind. Zunächst ist klarzustellen (was zwar 'gemeint' sein dürfte, aber nicht eindeutig aus dem Text hervorgeht), daß 'die 'zwölf Halbtöne' sowenig wie jeder einzelne von ihnen natürliche Gegebenheiten sind; sondern es handelt sich um Produkte einer von gewissen, praktischen wie theoretischen Erwägungen bedingten, künstlichen, 'rationalen' Unterteilung des Klangraums der Oktave in ebensoviele gleich große Einheiten. Die weiters erwähnten Obertonverhältnisse sind nun allerdings primär physikalische Gegebenheiten, aber solche des rein physikalisch betrachteten akustischen Materials vor oder unabhängig von aller Zurichtung desselben für irgend einen spezifischen kulturellen Gebrauch als Material einer 'Musik'. Zwar bestehen zwischen den zwölf Tönen (den Schwingungsverhältnissen) der 'temperierten' (gleichmäßig geteilten) Oktave und den sich rein aus den Schwingungsverhältnissen der

in denen es dem Komponisten begegnet, hat Geschichte sich niedergeschlagen. Und nie findet der Komponist das Material abgelöst von jenen Figuren vor. [...] Fortschritt heißt nichts anderes als je und je das Material auf der fortgeschrittensten Stufe seiner geschichtlichen Dialektik ergreifen. (17/133)

[I]n die Dialektik des Materials ist die Freiheit des Komponisten miteingeschlossen und im konkreten Werk vollzieht sich die Kommunikation beider in Strenge, meßbar an dessen Stimmigkeit, die darum, so unvergleichbar sie gegen das andere Kunstwerk sein mag, in ihren kleinsten Zellen über Fortschritt und Reaktion ohne Rücksicht aufs andere Werk entscheidet. Bloß in seiner immanenten Stimmigkeit nämlich weist ein Werk als fortgeschritten sich aus. In jedem Werk zeigt das Material konkrete Forderungen an, und die Bewegung, mit der jede neue darin zutage kommt, ist die einzig verpflichtende Gestalt von Geschichte für den Autor. Im fensterlosen, dichten Werk wird der Autor der Geschichte gewahr; im Anspruch, den das Werk an ihn richtet, und er legitimiert sich als fortgeschritten, wenn er die Stimmigkeit des Werkes realisiert, deren Möglichkeit objektiv im Werke angelegt ist. (17/134)

Die Rede von der 'Fensterlosigkeit' des Werkes korrespondiert mit dessen Bestimmung als 'Monade', an welcher Adorno bis zuletzt (in der *ÄSTHETISCHEN THEORIE*) festhielt (und weiterarbeitete). Als Formel für Adornos Verfahren bietet sich somit quasi das Hegelsche Geschichtsdenken eingesetzt in den Leibnizschen Monadenbegriff (bzw. umgekehrt). So spiegelt bzw. repräsentiert sich in jeder Monade die 'Welt' auch im Sinne der gesamten und konkreten Welt *g e s c h i c h t e*, und der geschichtliche Weltgeist verkörpert sich im Grunde in allen Individuen, nicht nur in den zu Pferde Reitenden, wenngleich es auch bei Adorno solche gibt, denen es in besonderer Weise aufgetragen und vorbehalten ist, die geschichtlichen Notwendigkeiten zu vollziehen (wie Schönberg).

Allerdings scheint es eher, daß den 'Schauplatz' sehr wohl das einzelne Werk, das Material aber vielmehr den Gradmesser abgebe, wenn bald darauf von den *Zentren* der Werke als *Schauplätze(n)*

Obertöne rechnerisch und meßbar ergebenden Werten weitgehende, aber keineswegs vollkommene Übereinstimmungen, sodaß die oft unternommenen Versuche (z.B. auch Hindemiths), die kulturell, 'musikalisch' gebräuchlichen doch in irgendeiner Weise aus den 'reinen', physikalischen Tönen bzw. Intervallen 'herzuleiten', wenigstens sie als pragmatische Annäherungswerte an jene zu rechtfertigen, keineswegs der vernünftigen Grundlage entbehrten. Aber es stellt doch im Grunde eine Irreführung dar, wie es in so mancher 'Musiklehre' geschieht, von einer derartigen Konstruktion auszugehen und dann das temperierte, europäische, Tonalität und Harmonik im Sinne der abendländischen Musik der letzten ca. vier Jahrhunderte überhaupt erst ermöglichende Tonsystem als quasi sich von selbst verstehendes, wie von selbst aus den natürlichen Grundlagen ergebendes erscheinen zu lassen. Daß dem nicht so ist (was, in aller wünschenswerten Breite, Max Weber dargestellt hat, in seiner nachgelassenen Schrift über *DIE RATIONALEN UND SOZIOLOGISCHEN GRUNDLAGEN DER MUSIK*; siehe weiters auch die daran anknüpfende *MUSIKSOZIOLOGIE* von Kurt Blaukopf), daß also das 'tonale System' und die tonale Musik nicht als Naturgegebenheiten ausgegeben werden dürfen, macht eine wesentliche Grundlage von Adornos Polemik, Opposition und Argumentation bis hin zur *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* (vgl. dort 38ff.) aus und scheint selbst heute, wie die Erfahrung mancher Seminare zeigt, nicht überflüssig zu betonen. Aber, um nochmals auf die ausgesparte Formulierung zurückzukommen, streng genommen sind nicht 'die zwölf Halbtöne mit ihren ... Obertonverhältnissen ... naturhaft unveränderlich und jeder Zeit identisch gegeben': dies wäre eben genau jener trügerische Eindruck, welchen die ahistorischen Musiklehren erwecken, auf die Adorno damit wohl anspielen wollte, ohne selbst etwa zu vertreten, was als apophantischer Gehalt dabei ausgesagt wurde. 'Unveränderlich' und 'jeder Zeit identisch' gegeben, nämlich in spezifischem Sinne 'zeit-los' ist jedoch das temperierte System, sofern es bloß als mathematische Konstruktion aufgefaßt wird. Dennoch verhält es sich auch mitnichten so, daß diese von 'jeder Zeit', an jedem beliebigem Punkt der Geschichte hätte als Grundlage eines kulturellen Musiksystems eingesetzt zu werden (wohl aber 'entdeckt', unter Voraussetzung einer entsprechenden Mathematik). Zu dieser Auffassung (es war u.a. diejenige Karl Poppers) siehe Steinert, Adorno in Wien, 45-54. Adornos - gegensätzliche - Überzeugung lautete bekanntlich: 'Es ist nicht alles zu jeder Zeit möglich', d.h. die Entstehung der tonalen Musik (im spezifisch abendländischen Sinne, und nur dieser steht primär zur Diskussion) war nur unter bestimmten Voraussetzungen, einer sehr komplexen, kontingenten Konstellation sowohl 'rationaler' (wissenschaftlicher, technischer) und 'soziologischer' Faktoren (Schichtung, religiöse Lehren, 'Wirtschaftsethik' etc.) möglich und ihr Sinn und Gehalt ist, ebenso wie ihre konkrete Gestalt und Entwicklung nicht ablösbar von der geschichtlichen Situation, und also von Geschichte überhaupt. Gleiches gilt für die entsprechende Ästhetik.

vergangener Geschichte die Rede ist (17/135). - Die einzelnen Kunstwerke sollen zwar ‘unvergleichbar’ sein, sich aber doch hinsichtlich ihrer Fortschrittlichkeit bemessen lassen, wobei allerdings das Kriterium der Bemessung der ‘Stimmigkeit’ jeweils des einzelnen nur in vager Umschreibung formuliert wird, die jeder Intention auf Operationalisierung in irgendeinem praktikablen Sinne entzogen bleibt. Das einzig denkbare Prüfverfahren, welches sich nach dem Gesagten anzubieten scheint - und in der Tat auch mit dem konvergieren dürfte, was Adorno in den musikalischen Analysen zu zahlreichen seiner Aufsätze praktizierte - wäre dann eben die Betrachtung, und zuvor oder ineins die Identifizierung, Lokalisierung solcher *kleinster Zellen*, in denen bereits - gleichsam monadenhaft - die Entscheidung über Fortgeschrittenheit und somit wohl auch ‘Wahrheit’ des Werkes vollzogen und ablesbar sei. (Das impliziert im Grunde auch, daß die Werke, zumindest die gelungenen, im wesentlichen aus homogenen - d.h. nicht völlig identischen, sondern gleichwertigen - ‘Zellen’ gefügt sein müßten: im Wahren dürfte es eigentlich nichts Falsches geben, um eine bekannte Wendung Adornos ins Ästhetische zu transferieren, aus dessen Erfahrung sie vielleicht ursprünglich sogar stammen mag; denn im ‘falschen’, also mißlungenen, bzw. ‘reaktionären’, Werk - wobei sogar die Werk-Kategorie hier in einer quasi-uneigentlichen, bloß im ‘wertfreien’ Sinne, den es für Adorno allerdings im Grunde gar nicht geben kann, fungieren muß - dürfte sich dann, in exakter Umkehrung, auch kein intaktes Element, quasi keine gesunde Zelle, finden lassen. Da aber, wie spätestens die *ÄSTHETISCHE THEORIE* unmißverständlich klarmacht, es vollkommen gelungene (und vielleicht nicht einmal vollkommen mißlungene) ‘Werke’ in Wirklichkeit überhaupt nicht gibt - *kein Werk ist in der Wahrheit*, verkündete freilich bereits der Text der *NACHTMUSIK* von 1929 - wird man empirisch doch darauf gefaßt sein müssen, es stets mit mehr oder minder (in)homogenen Legierungen zu tun zu haben. So findet Adorno schließlich selbst mitunter *original Angeschautes* in ihm insgesamt so suspekten Gebilden wie den Hölderlin-Liedern Joseph Matthias Hauers¹⁰⁷, sondert er im Grunde ständig und überall nach Spreu und Weizen, taubem Gestein und tönendem Erz, das es aus dem Schutt der Geschichte zu bergen und wenigstens für die Erkenntnis zu ‘retten’ gilt. (Das scheint freilich der offiziellen Doktrin zuwiderzulaufen und vielmehr zu indizieren, daß es doch ‘Wahres im Falschen’ geben könne, was an dieser Stelle lediglich vermerkt und allerdings zu anderwärtiger Weiterverfolgung aufgegeben werden soll.)

Wenn ein Werk ‘bloß in seiner immanenten Stimmigkeit’ sich als ‘fortgeschritten’ ausweist, dann fragt sich freilich, inwiefern sich überhaupt noch Avanciertheit von Stimmigkeit auseinanderhalten lassen sollen, und wie sich die nach Adornos eigener Feststellung bestandene Stimmigkeit von Werken früherer Epochen von derjenigen der ‘fortgeschrittenen’ unterscheidet. Zu unterscheiden wären ferner allgemeinere Forderungen, welche das Material (z.B. eine komplexe, dissonanzenreiche Harmonik) an alle prospektiven Werke einer Epoche stellte, und den ganz spezifischen, welche sich in einem konkreten einzelnen geltend machen, was gewiß noch eine Differenzierung im Begriff des

¹⁰⁷ Vgl. 19/306f.

Materials nach sich ziehen müßte, falls man darauf beharren möchte, alles an irgendwie vorausgesetzter Objektivität, das in den Prozeß¹⁰⁸ des Werkes einzugehen bestimmt ist - Sujet, musikalische 'Formen', Techniken der Verarbeitung, in einem gewissen Sinne der gesamte hermeneutische Horizont, der diese Elemente umgibt - unter der Kategorie des 'Materials' zu fassen.

Der Komponist erscheint in dieser Darstellung weniger als 'Schöpfer' denn als Mäeutiker des Werkes, 'dessen Stimmigkeit er realisiert': welche also, so könnte man extemporieren (denn Adorno selbst bietet keine 'rationale' Auflösung der entsprechenden 'mystisch' anmutenden Formeln an) gleichsam in dessen 'Idee' bereits präexistiert. In irgendeiner, noch zu fassen aufgegebenen Weise geht auch die 'Objektivität' des Werks der 'Realisierung seiner Stimmigkeit' voraus, schließt somit die Möglichkeit ein, daß diese nicht realisiert werde und das Werk als solches doch bestehe, wenn wohl auch nicht als gelungenes. (Es sei denn, man läse den Terminus 'Werk' an dieser Stelle bloß äquivok, sodaß dann lediglich gesagt wäre, daß im Begriff des Werks-überhaupt, der das Merkmal der Stimmigkeit enthält, die Realisierung dieser Stimmigkeit gewissermaßen als Möglichkeit für jedes konkrete empirische Einzel-Werk 'angelegt' sei, was freilich etwas dürftiger wäre und nicht unbedingt dem 'Stil' Adornos entspricht.)

Es wurde oben bereits angedeutet, daß 'Werk' und 'Subjektivität' mindestens darin übereinkommen, einen 'Schauplatz' geschichtlicher Dialektik abzugeben. Die gleichsam okkulten Qualitäten, welche Adorno 'dem Werk' bisweilen attestiert, lassen dieses, gegenüber der Rolle des Komponisten, weitgehend als 'Subjekt' seiner eigenen 'Realisierung' auftreten. Die offenkundige Divergenz zwischen der prinzipiellen Emphase auf 'Rationalität', die Adornos Eintreten für die neue Musik insgesamt eignet, und solchen enigmatischen Theoremen, die seine untergründige Kommunikation mit Walter Benjamin bekunden, macht ein wesentliches Spannungsmoment seiner Dialektik aus und sollte keinesfalls durch voreilige Bereinigungsmaßnahmen zur Beschwichtigung des (bezüglich seiner Gesundheit stets frag-würdig bleibenden) all-gemeinen Menschenverstandes zu glätten versucht werden.

Implizit sind also bei Adorno vorhanden und wirksam: ein 'mystischer' Werkbegriff und ein entsprechender, vielleicht am ehesten als 'phänomenologisch' faßbarer Materialbegriff; beide müßten freilich explizit gemacht werden, um die Argumentation nachvollziehbar zu gestalten. Das würde ihn freilich in gewisse Kollisionen mit dem aufgeklärten gesellschaftstheoretischen und 'materialistischen' Gesamt-Habitus der Kritischen Theorie bringen. Aber beides wäre doch nicht absolut unvereinbar, wie das Beispiel Benjamins lehrt. Zwar tangierte die Verbindung von beidem wohl auch den Begriff des philosophischen Materialismus, der, will er überhaupt aktuell bleiben, durch die physikalische Modifikation des Materiebegriffs ohnehin bereits entsprechend herausgefordert worden ist. In der komplementären Vergeistigung des Materie- und Materialisation des Geistbegriffs im Zuge der jünge-

¹⁰⁸ Diese Kategorie rückt dann in der späten *ÄSTHETISCHEN THEORIE* ins Zentrum der Erwägungen.

ren Wissenschaftsentwicklung deutet sich aber womöglich eine dialektische Konvergenz an, deren ontologische Konsequenzen allerdings bis heute wohl noch nicht adäquat gezogen wurden; stattdessen werden vielfach überholte Positionen von Populärmaterialismus und ebensolchem Idealismus konserviert (besonders auffallend etwa in der Diskussion um die Religion), denen im Bereich der Ästhetik eine ähnlich unfruchtbare Konstellation von unreflektiertem Traditionalismus und ebenso unreflektiertem Avantgardismus entspricht.

Anklänge an die Formulierungen der Antrittsvorlesung ('Aufheben der Frage!...') sind unüberhörbar:

Umso freier ist ein Autor, je enger der Kontakt, in dem er mit seinem Material steht. Der von außen freiweg darüber schaltet, als fordere es¹⁰⁹ nichts von ihm, verfällt ihm gerade, indem er es auf jener Stufe seiner Geschichtlichkeit hinnimmt, über die die neue materiale Forderung hinausweist, der er sich um seiner vermeintlichen Freiheit willen gerade widersetzt. Der aber dem Werke sich unterwirft und anscheinend nichts unternimmt, als ihm dorthin zu folgen, wohin es ruft, der fügt der geschichtlichen Konstitution des Werkes, wie sie in dessen Frage und Forderung gelegen ist, mit Antwort und Erfüllung ein Neues hinzu, das aus der geschichtlichen Gestalt des Werkes allein nicht folgt, und die Macht, in strenger Antwort die strenge Frage des Werkes aufzuheben, ist die wahre Freiheit des Komponisten. Alle Souveränität, mit der er von außen übers Material gebietet, gleitet übers Werk hin, ohne es zu durchdringen, und prallt von seinen Zentren ab, die unbehelligt bloße Schauplätze vergangener Geschichte bleiben. Erst in der Unterwerfung unters technische Diktat des Werkes lernt es der beherrschte Autor beherrschen. (17/135)

Der Text erschien beim Wiederabdruck geringfügig gekürzt¹¹⁰, wobei es allerdings aufschlußreich ist, einen Blick auf das Weggelassene zu werfen. Dabei handelt es sich um eine Passage unmittelbar nach dem ersten, unverändert beibehaltenen Satz:

Der Begriff des Fortschrittes ist in der bürgerlichen Gesellschaft in Verruf geraten, seit sie als solche gegenüber den Trümmern feudaler Macht so gründlich sich durchgesetzt hat, daß jeder Fortschritt einen Schritt über sie hinaus und somit ihrer Bedrohung gleichkommt. Ihr Interesse, Fortschritt zu bestreiten und im eigenen heroischen und entlegenen Ursprung ihre glücklichste Manifestation zu erblicken, findet seine Stütze an jedem Kunstwerk, das, geschlossen in sich selbst, keiner Form verbindlich unterliegt als der der eigenen Stimmigkeit. Nicht umsonst hat die Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts ihre Wendung gegen die Fortschrittsidee mit Nietzsche in einer Weltansicht genommen, die das Leben der Menschen dem Kriterium von Kunstwerken unterstellen zu sollen; nicht zufällig auch besitzt das bürgerliche Bewußtsein in ungetrübler Sicherheit gerade einen ästhetischen Begriff wie den der Klassik, an dessen vollendeter Banalität wo nicht die arriviertere Kunsttheorie, so doch die praktische Kunstübung treu festhält. (AKBW 174)

Es mag sein, daß eine gewisse Inaktualität dieser Einschätzung - bedingt durch die periodischen Schwankungen, denen die Konjunktur des Fortschrittsbegriffs unterliegt - den Verfasser bewogen hat, sie nicht zu wiederholen, obwohl sie sich im wesentlichen kaum von der Perspektive noch der späten Ästhetischen Theorie unterscheidet. (Auch hinderte ihn die Kritik an Nietzsches These, das menschliche Dasein - einzig! - "als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt" sehen zu können, nicht daran, seinerseits die Kriterien einer 'befreiten Gesellschaft' analog zu denjenigen zu konzipieren, vor welchen sich die ästhetischen Phänomene, als Kunstwerke, zu bewahren hätten.)

¹⁰⁹ Konjektur von mir, F. B.; in der 1. Auflage von GS 17 heißt es: ... *als fordere er* ...

¹¹⁰ Die Originalfassung findet sich im Anhang des Briefwechsels mit Ernst Krenek nachgedruckt.

Daher wäre das sachliche Motiv eher zu suchen in der zweideutigen Stellung, in welche durch diese Exposition der im weiteren stark belastete Begriff der Stimmigkeit gerät, was freilich durch die bloße Weglassung nicht wirklich behoben, sondern nur vorderhand unkenntlich gemacht wird.

‘Stimmigkeit’ erscheint hier nämlich zunächst als Prinzip des ‘geschlossenen’, traditionellen Werkes - hier von Adorno (noch) festgehalten auch für das neue, avantgardistische.¹¹¹ Ungeklärt bleibt im übrigen auch das Verhältnis von ‘Stimmigkeit’ und ‘Wahrhaftigkeit’; in seiner späteren Rezension über dessen Vorlesungen ÜBER NEUE MUSIK war Adorno durch die Ablehnung des letzteren Begriffes dieser Klärung ausgewichen, obwohl, nach Sziborsky, die Idee der Wahrhaftigkeit im Grunde auch bei ihm und in seinem späteren Werk durchaus in kraft blieb. Wenn ‘Stimmigkeit’ ein Prinzip der bürgerlichen Kunst darstellte, dann wäre sie durch ‘Wahrhaftigkeit’ zu transzendieren. Oder es müßte der Begriff der Stimmigkeit derart modifiziert werden, daß er nicht mehr eingeschränkt auf ein traditionelles Harmonieideal fungierte und die formale Einheit jedweden, auch des modernen Werks, umfaßte; dies letztere ist in Adornos späterer Theoriebildung geschehen (nicht unähnlich Gadamer), und auch die nachträgliche ‘Korrektur’ des obigen Textes sucht ihn in diesem Sinne fungieren zu lassen.

Wenn das Prinzip der Stimmigkeit, als Ausdruck der ästhetischen Ökonomie der Mehrwertbildung und Profitmaximierung, aber im tiefsten Grunde korrespondiert mit dem Prinzip des gesellschaftlich Bestehenden, dann erwiese sich gar Adornos Denken diesem bürgerlichen Bestehenden am tiefsten verfallen, wo er ihm am meisten zu opponieren vermeinte, indem er die ‘gute’ Rationalität des Kunstwerks der schlechten Rationalität von Herrschaft und Ausbeutung kontrastierte. Der innertheoretische ‘Ausgleich’ dieses Widerspruchs, von Intention und Instrument, durch eine Dialektik der Mimesis (der Werke bzw. Verfahrensweisen) an die herrschende Negativität (bzw. Destruktivität, wie Frisch bevorzugt schreibt), führte letztendlich zur quasi-doktrinalen Formulierung einer ‘Negativitätsästhetik’, welche die theoretische Diskussion, zumindest in ihren Nachwehen, bis heute beschäftigt.¹¹² Daß Adornos Insistieren auf der These, es sei der Teufel einzig mit dem Beelzebub auszutreiben, von Anfang an nicht ohne Widerspruch geblieben war, bezeugt das Beispiel Kreneks. Dieser war - aufgrund welcher Disposition auch immer - im augenfälligen Gegensatz zu dem wenig Jüngeren stets frei geblieben von der geradezu ‘panischen’ Furcht, sich nicht in jedem Moment in seiner ästhetischen Produktion als ‘fortgeschritten’ ausweisen zu können. Zudem war er - durch seine Verwurzelung im Katholizismus - auch nicht veranlaßt gewesen, was ihm an religiösem fehlte, durch einen prekären Glauben an die Geschichte zu kompensieren.

Auch wenn er sich zunächst quasi als persönlich Betroffener zu Wort meldete, gingen Kreneks Argumente gegen einen normativen Fortschritts-Begriff doch weit über diesen Anlaß hinaus:

¹¹¹ Vgl. dagegen PhNM 118f.

¹¹² Siehe dazu exemplarisch: Frisch, *Theologie im Augenblick*; Liessmann, *Ohne Mitleid*.

“Das Wort 'Reaktion' schließt in sich die Vorstellung eines Zustandes, auf den re-agierte worden ist, man denkt nach dem Sprachgebrauch meist an die einer Revolution folgende rückläufige Bewegung. Im vorliegenden Fall meine ich bezweifeln zu sollen, daß eine Revolution stattgefunden hat, deren Fahnen man bei fortschreitender 'Stabilisierung' untreu geworden ist [...]. Jedoch halte ich die Termini 'Reaktion' und 'Fortschritt' für auf die Kunst überhaupt nur mit größter Vorsicht anwendbar. Im Augenblick, wo wir die Fortschrittlichkeit einer Leistung als Kriterium für ihren Wert zulassen, stehen wir vor der Notwendigkeit, Normen um der Ausnahmen von diesen Normen willen anzunehmen, indem die Fortschrittlichkeit doch stets darin besteht, daß etwas Geltendes oder als geltend Gedachtes gesprengt wird, worauf aus den dazu nötigen 'Kühnheiten' neue Normen entstehen, nur damit sie von neuen 'Fortschritten' verdrängt werden.

Nun beruhen aber alle 'starken' Wirkungen [...] keineswegs darauf, daß wir sie auf ein historisch bekanntes Niveau beziehen und ihre Kühnheit etwa daran ermessen, daß wir bedenken, was die Zeitgenossen alles nicht 'riskiert' haben, sondern wir erkennen sie an sich selbst [...]. Wer von allen, die die Besonderheit und Frische von Pergolesi Musik z. B. unmittelbar erleben, kennt genau den damaligen Stand der musikalischen Mittel, um beurteilen zu können, inwiefern Pergolesi ins Zukünftige vorgestoßen ist [...]? Vielleicht war er überhaupt nicht kühn und die Besonderheit und Unverwundlichkeit seiner Wirkung könnte in der ihm allein eigenen und sein Genie und seine Persönlichkeit ausmachenden Handhabung vielleicht (oder sogar sicher) längst bekannter und benützter Mittel liegen. [...] Soll aber der Grad der Fortschrittlichkeit einer Leistung in ihrer bewußten Einfügung in den jeweiligen 'geschichtlichen Stand des musikalischen Materials' gesehen werden, so müßte erst dieses ein wenig gespenstische Eigenleben des Materials erwiesen sein, das den Einzelnen zu einer ganz bestimmten Auswahl von Mitteln zwingt, indem es ihm die einer biologischen Vorstufe gewissermaßen verbietet. Das ist aber doch wohl mehr ein Glaubensartikel als eine Folgerung [...]. (AKBW 181f.)

Krenek begründete sein (damaliges, vorläufiges) Festhalten an der Tonalität schlicht damit, daß diese sich letztlich als überlegenes und optimales v.a. harmonisches Ordnungsprinzip erwiesen habe (vgl. AKWB 182f.). Gegen den dräuenden Vorwurf des Populismus verwahrt er sich mit einem Argument, das gleichzeitig die (nicht nur von Adorno vertretene) These unterminiert, das tonale System müsse schon allein deshalb aufgegeben werden, da es sich 'verbraucht' habe:

“Das Material des tonalen Systems ist dem Durchschnittsmenschen von heute freilich vertrauter als irgend etwas anderes, weil seine ersten musikalischen Eindrücke in diesem System stattfinden [...]. Deswegen sind aber die wesentlichen Vorgänge in der Musik noch keineswegs verständlicher. An Beethoven und Schubert hat man sich eben gewöhnt, aber was in ihrer Musik geschieht, ist rätselhaft wie am ersten Tag.” (183f.)

Wenn er gegen die “surrealistische Verwendung der Tonalität” vorbringt,

“daß sie als Geisteshaltung doch wohl nur temporär ausricht, indem sie im Grunde negativ, unproduktiv und auf die Dauer dürftig sein muß [...], da sie mit Trümmern und Abfällen hantiert. Auch scheint sie mir innermusikalisch kaum durchführbar, da sie erst in den literarisch sich ergebenden Kontrasten der bewußt falschen Anwendung, des desavouierten Pathos, der schadenfrohen Konfrontation [...] u. s. f. sich manifestiert” (ebd. 184),

dann unterscheidet sich das sachlich gar nicht so sehr von der Einschätzung Adornos, dem das Decouvrierende und 'Destruktive' daran in bezug auf die bürgerliche Gesellschaft zwar durchaus Recht war, der aber auch bereits die Möglichkeit der Entschärfung der verfremdeten Mittel zu Tendenzen der künftigen Unterhaltungsmusik (voraus)gesehen hatte (wie es in der Tat geschehen sollte).

Kreneks Rede vom ‘Ursinn’, seine Intention auf dessen 'Wiederherstellung' versteht sich aus einer doppelten Gegenbewegung zur sowohl unter- wie quasi-überkünstlerischen Behandlung der tonalen Mittel:

“In der Interpretation meiner Bestrebungen habe ich einmal den Ausdruck 'Wiederherstellung des Ursinns' gebraucht. Es ist richtig, daß, wäre die Tonalität nicht irgendwie problematisch geworden, nichts wiederhergestellt werden müßte. Der von mir angewendete Ausdruck bedeutet zweierlei: etwas Technisches und etwas Affektives. Durch die fortschreitende Durchsetzung des diatonischen Charakters

des tonalen Systems mit chromatischen[sic] Wesen ist nach und nach eine Verschleierung der harmonischen Vorgänge bis zu ihrer Unkenntlichmachung erfolgt. [...] Das Gegenteil einer Differenzierung war der Erfolg, indem alles nunmehr alles bedeuten, alles in jedes 'übergeleitet', 'umgedeutet' werden konnte [...]. Man hat mit und vor der Tonalität Verstecken gespielt und Unklarheit, Verworrenheit und Undeutlichkeit erreicht. Wenn ich mich nun entschließe, tonal¹¹³ zu schreiben, und das deutlich, mit Nachdruck und Klarheit machen will, so muß ich mit einer Neuerwerbung und unverschleierten Setzung der Grundtatsachen anfangen, ihr 'Ursinn' muß wiederhergestellt werden. Damit werden keine noch so entlegenen Erscheinungen und Beziehungen ausgeschlossen, sie sollen nur in deutlicher Weise dem Bezugszentrum des Ganzen zugeordnet werden. [...] Hand in Hand geht damit auch eine Wiederhervorrufung des affektiven Ursinnes mancher Fügung und Gestalt. Hier wird eingewendet, daß das Material als solches wie auch seine wichtigsten und uns [...] als stärkste bekannten Wirkungen 'verbraucht' seien. Jeder starken Wirkung haften als Kriterium die Erstmaligkeit ihres Erscheinens an. Nun ist zweierlei zu unterscheiden: das geistige Agens, das irgendeine musikalische Erscheinung zu etwas erschütternd Einmaligen und Extraordinärem macht, hängt an der Einmaligkeit der Person und des schöpferischen Augenblickes. Dagegen kann das rein materiale Moment einer solchen exceptionellen Wirkung von gerade unerklärlich untergeordneter Bedeutung sein. Eine Stelle, die in der Musikkritik hundert Mal vorgekommen sein mag und den Eindruck gänzlicher Abgegriffenheit macht, kann plötzlich in solchem Zusammenhang und mit solcher geistigen Wucht und Überzeugungskraft auftreten, daß man ihre sogenannte Verbrauchtheit vergißt. Diese Möglichkeit kann unter keinen Umständen nur dem im strengsten Sinne noch Unausgesprochenen, noch nie Dagewesenen vorbehalten sein, sonst müßte jeder Schöpfer beinahe für jedes Werk ein neues Material erfinden, um sicher zu gehen." (ebd. 185f.)

“Die Vermeidung des Eindrucks geistig verbrauchter Werte geschieht durch die geistige Frische der neuen Leistung und ist vom Material unabhängig [...]. In der Tat wirkt das atonale Material als solches nicht einen Augenblick interessanter oder auch nur weniger 'verbraucht' als irgendein anderes, erst was in ihm und wie es geschaffen wurde, findet unsere Teilnahme oder nicht. [...] So sind wir wiederum an jener Schwelle angelangt, jenseits welcher die Fragen von Material, Technik und Stil scheinhaft und wesenlos werden angesichts der reinen und direkten Äußerung des Geistes.” (ebd. 186)

Mag man zwar, was etwa die augenblickliche Konfrontation eines 'vieltönigen' mit einem diatonischen Klang betrifft, durchaus abweichender Ansicht sein können, bleibt doch auch die Erfahrung zu bedenken, daß in der Tat sogar das 'atonale Material' mitunter stärkeren Abnützungsercheinungen unterliegen könne als es beim tonalen der Fall war¹¹⁴; so vermerkt auch Adorno (in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*¹¹⁵) daß die Kraft der Nuance, der signifikanten Abweichung im Kleinsten, in der Tonalität ungleich größer gewesen und mit der Zwölftönigkeit bis zu einem gewissen Grad verloren gegangen sei. - Die Sekundarität der Fragen von Technik, Stil und Material hatte im übrigen bemerkenswerterweise auch Ernst Bloch in seiner Philosophie der Musik (dem entsprechenden großen Abschnitt im *GEIST DER UTOPIE*) betont; ein Aspekt offenbar, in welchem ihm Adorno am allerwenigsten zu folgen bereit gewesen war. - Wie immer es um Kreneks abschließende Vermutung bestellt sein mag, “daß die letzten und geheimsten Wege des Geistes wohl unerforschlich bleiben dürften” (AKBW 186): erst wenn sich der Knoten der Thesen zu Material, Stil und 'Gedanke' (der Terminus begegnet sowohl bei Schönberg wie Krenek) in der Musik zur Klarheit einer philosophi-

¹¹³ In AKBW 185 offenbar irrtümlich: 'total'.

¹¹⁴ Insofern die ausschließliche oder vorwiegende Verwendung von Intervallen wie großer Septime und kleiner None, auch Tritonus und Quarte in der Melodiebildung offenbar sehr viel rascher als 'klischeehaft' empfunden werden konnte als es theoretisch wohl zu erwarten gewesen wäre.

¹¹⁵ Vgl. PhNM 76-79

schen Frage nach der Qualität ihres spezifischen Sprachcharakters¹¹⁶ geläutert fände, könnte sich zeigen, inwieweit die Erforschung oder wenigstens Nachzeichnung hier reichen könnte.

Adornos Theorem der Unwiederherstellbarkeit des 'Ursinns' ließe sich, rekonstruktiv, allerdings unterstützen durch die Herantragung einer 'struktural(listisch)e' Sichtweise (bzw. den Nachweis, daß die seinige bereits eine solche impliziert): den Gedanken, daß ein 'Element' seine qualitative Bestimmtheit nicht aus sich selbst, sondern aus der Totalität seiner Beziehungen zu allen übrigen erhalte; sobald sich aber etwas an diesen Beziehungen ändert - etwa, weil nun gewisse Akkorde und Akkordverbindungen gebräuchlich bzw. 'erlaubt' sind, die es vorher nicht waren - verändert sich auch der Stellenwert des Elementes, z.B. hört der verminderte Septimakkord irgendwann auf, den höchsten Grad an Dissonanzspannung zu repräsentieren, welcher der musikalischen Sprache zur Verfügung steht, usw. - Wesentlich ist also, daß die musikalischen P h ä n o m e n e , um welche es allein geht (wie Adorno und Krenek einhellig betonen), ihrerseits 'in Geschichte stehen', nicht unabhängig sind vom 'Gebrauch', der vom 'Material' gemacht wird. 'Gebrauchen' läßt sich aber strengen Sinnes überhaupt nur solches Phänomene, das bereits - aufgrund vorangegangenen Gebrauchs - ein Element musikalischer Sprache geworden ist. Werden musikalische Phänomene auch nicht eigentlich 'erzeugt', sondern treten 'ursprünglich' in Geschichte ein¹¹⁷, so bedeutet doch die Erhebung eines vorerst nur virtuell-pragmatischen Materialelements (also etwa einer bis dato ungebräuchlichen, nur 'theoretisch' vorhandenen Tonverbindung) zu einem faktischen Ausdrucksträger einen Akt der Sprachwerdung. Dem die Stiftung solcher 'Sprache' (bzw. ihres 'Vokabulars') obliegt, ist der originäre Künstler. Nur als Moment eines stringent durchgeführten Ganzen (d.i. 'Werks') legitimiert sich ein Materialbestand als wahrhaft musikalisches Element. - Der gesamte Prozeß der geschichtlich vollzogenen Sedimentierung (es ist im Sinne Adornos eher in solchen Gleichnissen aus dem Bereich des Kristallinischen zu sprechen als etwa von organischem 'Wachstum') solcher Sprachmittel erweist sich als irreversibel, sowohl im ganzen als auch im Einzelnen. Um den Ur-Sinn (oder auch nur früheren Sinn) auch nur eines einzigen Elements wiederherstellen zu können, müßte im Grunde die gesamte Tonsprache (und das musikalische Bewußtsein) auf den historischen Stand vergangener Epochen zurückgeschraubt werden. Das ist praktisch unmöglich, und wäre ohnehin ästhetisch widersinnig; das Verfahren der Stilkopie entspricht am ehesten dieser Intention, indem es zumindest augenblickhaft versucht, einen musikalischen Raum abzustecken, in welchem allein die Mittel einer bestimmten Zeit gelten und vorkommen sollen, was freilich wiederum

¹¹⁶ Eine Frage, die hier bewußt ausgeklammert wurde; siehe dazu aber, mit Blick auf die späteren Schriften: Pöltner, Sprache der Musik; und Verf., (Ver-)Bergung des Sinns

¹¹⁷ Zum Begriff des 'Ursprungs', der hier wie insgesamt im Vorliegenden im Sinne Walter Benjamins gebraucht worden sein wollte, siehe dessen "Erkenntniskritische Vorrede" zum URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS.

nur physikalisch gilt, da die späteren ja im Bewußtsein der Hörer und Ausführenden dennoch mitanwesend bleiben.

Wenn Adorno nun thetisch formuliert: *Der "Ursinn" aller musikalischen Funde haftet unwiederbringlich an ihrem ersten Auftreten*, dann braucht dies nicht über Gebühr historisch-faktisch verstanden zu werden, sondern bedeutet wesentlich das Auftreten der Mittel in ihrem Ursprungskontext. Dessen Ermittlung gestaltet sich indes, wie Benjamins Untersuchung über das Trauerspiel zeigte, weit diffiziler als das historisch-chronologische Verbuchen von Fakten.

Geschichte geht ein in die Konstellationen der Wahrheit: wer ihrer geschichtslos teilhaft werden will, den schlagen die Sterne mit Verwirrung durch den toten Anblick ihrer sprachlosen Ewigkeit. / Der sprachlosen Ewigkeit die musikalischen Urbilder zu entreißen, ist die wahre Intention des Fortschrittes von Musik. [...] Zum "Ursinn" führt der Weg nicht ins archaische Bilderreich, sondern in den Bereich der Bilder, die uns frisch erscheinen [...]. Das Bild einer befreiten Musik, einmal so scharf gesichtet, wie es uns geschah, läßt sich wohl in der gegenwärtigen Gesellschaft verdrängen, deren mythischem Grunde es widerstreitet. Aber es läßt sich nicht vergessen und vernichten. (17/138)

Die Wendung zur Atonalität und Zwölftönigkeit bedeutet einen Fortschritt in der *Entmythologisierung der Musik* und zugleich eine Rettung des Konkreten, Qualitativ-Besonderen:

Wie der gesellschaftliche Prozeß nicht an allen seinen einzelnen Fakten oder im Sinne durchgehender "Entwicklung" als Fortschritt zu deuten ist, sondern als Fortschritt der Entmythologisierung, so auch die Genesis von Musik in der Zeit. [...] das Material ist heller und freier geworden und den mythischen Bindungen der Zahl, wie sie Obertonreihe und tonale Harmonik beherrschen, für alle Zeit entrissen. (17/138)

Die qualitativen Differenzen in der Musik waren geschrunpft gerade unter der Herrschaft ihres letzten und gewalttätigsten Naturprinzips, des Leittons und der Dominante. [...] Die Stufen auskonstruierter Zwölftontechnik stehen in qualitativen Differenzen zueinander, sind von verschiedener Wertigkeit, ohne daß diese Wertigkeit von den Obertonverhältnissen blind diktiert würde. (17/139)

Musikalischen 'Naturschutz'-Bestrebungen wird eine Absage erteilt:

Was unveränderlich ist an der Natur, mag für sich selber sorgen. An uns ist es, sie zu verändern. Einer Natur aber, die trübe und schwer in sich beharrt und das Licht des erhellenden und erwärmenden Bewußtseins zu scheuen hat, ist füglich zu mißtrauen. (17/139)

Dem entspricht, wenn Adorno in einem der Musikalischen Aphorismen, über *"Intellekt"* vermutete,

die Kraft der Natur bewähre sich daran, daß sie den Angriff des Bewußtseins zu tragen vermag, anstatt vor ihm zu flüchten und sich zu verstocken. Niemals hat große Kunst existiert, die dumm gewesen wäre, und die Macht von Bewußtsein in ihr reicht unvergleichlich viel weiter, als eine Auffassung zugestehen möchte, die Kunstwerke nicht als Gebilde von Menschen sieht, sondern mit Schöpfung in trüber Mystik verwirrt (18/29),

sowie einem weiteren, *"Destruktion"* betitelten gegen die Befürchtungen derer richtete, die den Begriff der Zersetzung *auf das bloße Material* angewendet hätten,

als ob die einfachen Obertonverhältnisse in den Sternen geschrieben stünden. Stünden sie es selbst: was mit ihnen geschieht, in Kunst wie anderwärts, als Destruktion des bloß Bestehenden, das sich für natürlich ausgibt, um den Angriff des veränderten Bewußtseins von sich fernzuhalten, der aus besserer Natur kommt als das Bestehende selber. (18/28)

Dazu wäre allerdings doch anzumerken, daß das Recht auf Veränderung hier aus der Künstlichkeit bereits des Systems der temperierten chromatischen Skala beruht; die Verdrängung der Naturtonreihe(n) aus der musikalischen Praxis war längst, weit früher vor sich gegangen. - Ansonsten

fügte sich freilich der forcierte Antinaturalismus im Grunde schlecht zur geistigen Physiognomie des Verfassers, wie sie sich aus den Schriften der Schulzeit entnehmen läßt; nämlich als eine im Grunde 'romantische', aber zusehends uneingestanden, verdrängte romantische, darin sehr wohl einer (für die Musik eingangs polemisch abgewiesenen) 'Forderung der Zeit' gehorchend, die da lautete': 'Sachlichkeit' bzw. 'Objektivität', sodaß auch Krenek mit seinem brieflich geäußerten Eindruck, Adorno rücke mitunter bedenklich nahe an die Doktrin des musikalischen Objektivismus, nicht allein bleiben wird.

Einer Betrachtung aus historischer Distanz, die hinter Adornos offiziöser Argumentation und ihren 'musikpolitischen' Veranlassungen durch zeitgenössische Kontroversen deren eigentliche, vielleicht sogar nur halb-bewußte, aber ästhetisch-philosophisch signifikantere Motivation aufzuspüren suchte, drängt sich als eigentliches Movens zum musikalischen 'Fortschritt' die permanente Nötigung auf, der (trotz Kreneks obigen Einwänden faktisch wohl beobachtbaren) geschichtlichen Abnutzung der Ausdrucksmittel¹¹⁸ entgegenzutreten - diese hat aber zweierlei (wenn auch zusammenhängende) Ursachen: Erstens die Vergänglichkeit der psychischen, gesellschaftlichen, geschichtlichen Konstellationen, die sich in den musikalischen Figuren, Gestalten, Gebilden chiffrieren, 'ausdrücken'; zweitens die Vergänglichkeit, im Sinne der Vernutzung, des Spannungs- und Ausdrucksverlustes der Mittel bzw. des Materials, aus dem diese Figuren etc. gebildet sind (nicht zuletzt - aber vielleicht auch nicht allein - wegen der Bindung an jene Konstellationen und Gehalte). - Anders gesagt, befindet sich der moderne Komponist permanent auf der Flucht vor dem Kitsch, der ihm auf dem Fuße folgt und seine Materialvorräte aufzehrt wie ein Heer von Mäusen; und mag auch jeder einzelne Bissen in seiner Winzigkeit kaum mehr die geringste Ähnlichkeit haben mit dem Ganzen, dem er entrissen wurde, schlägt doch deren einmal kritische Masse um in eine Totalität des Entfremdeten und er steht mit leeren Händen da. Was wunder, wenn er beginnt sich aufs vorgeblich Ungenießbare verlegt; der Zahn der Zeit nagt indessen selbst an den Dissonanzen, und wenn auch kein Zwölftonakkord jemals aus einer Jukebox ertönen sollte, beginnt sich doch unüberhörbar eine gewisse Patina darauf abzulagern. -

Die Problematik (und die Frage nach der eigentlichen Substanz) des musikalischen und allgemein ästhetischen Fortschrittsgedankens läßt sich aber auch noch in einer anderen Hinsicht aufrollen, wie es Clytus Gottwald¹¹⁹ getan hat, nämlich also theologisch, im Rückbezug auf das neutestamentlich verbürgte Ideal der Vervollkommnung im Sinne der Gottähnlichkeit (oder im Dienste, denn

¹¹⁸ Er mußte sie alsbald wohl doch auch selbst (stärker als zuvor) empfunden haben, wie seine folgende Wendung zur Zwölftontechnik (mit der Oper KARL V., 1933) belegt; es könnten aber auch die zeitgeschichtlichen, politischen Umstände eine Rolle dabei gespielt haben, wenn er sich entschied, künftig demjenigen möglichst unähnlich klingen zu wollen, was Adorno als quasi-faschistische Ästhetik angegriffen hatte und wofür ihm prototypisch Alfredo Casella stand.

¹¹⁹ In NEUE MUSIK ALS SPEKULATIVE THEOLOGIE, dort v.a. mit Blick auf Stockhausen, aber durchaus verallgemeinerungsfähig.

zumindest im Ursprung geht es hier nicht um Hybris, mag diese auch mit der angemäßen Souveränität des Künstler-Subjekts später durchaus eine Rolle spielen):

“Die Idee der Perfektion hat die neue Musik von Anfang an regiert, weil sie auch die technizistisch denkende Gesellschaft regiert, mithin für Kunst, wenn sie mit der Gesellschaft kompatibel bleiben wollte, zur unausweichlichen wurde. [...] Obwohl schon in der klassischen Philosophie virulent, hat die Idee erst im Christentum die entscheidende Schärfung erfahren. Was heißt es denn, wenn die Schrift fordert, vollkommen zu sein, wie der Vater im Himmel es ist?” (Gottwald, Neue Musik 138)

(Nämlich unter Bezug auf Mt. 5,48.) - Die theologisch kontroverse Frage war zunächst überhaupt, ob diese Forderung erfüllbar sei; das ist im übrigen der eigentliche Ursprung auch der leidigen Diskussion um die ‘Freiheit des Willens’. Augustinus verneinte: “Jede Form von Perfektion ist und bleibt ein Gnadengeschenk Gottes” (Gottwald, ebd. 139); die Gegenposition dazu hielt der Pelagianismus. Eine Mittlerstellung nahm Thomas von Aquin ein.¹²⁰ Allerdings wurde diese Vermittlung nur möglich durch eine Spezifik des thomistischen Ansatzes, das Begriffspaar von Akt und Potenz, welches auch auf den Begriff der Vollkommenheit Anwendung findet, sodaß auch hier im Grunde gilt, “daß jede menschliche Perfektion insofern imperfekt bleibt, als sie vergänglich ist, nur als temporalisierte gedacht werden kann, die das Moment der Perfektibilität mit sich führt. Aus diesem Gesichtswinkel läßt sich die Welt als vollkommene behaupten, weil ihre Vollkommenheit sich konstituiert aus Perfektion und Perfektibilität oder, um es thomistisch-aristotelisch zu sagen, aus Akt und Potenz.” (ebd. 140) - Das bedingt aber gerade ihre geschichtliche Dynamik:

“[...] säkularisiert [...] konnte die Auffassung vom freien Willen und mit ihr die Idee der Perfektion als menschliche und nicht nur göttliche Möglichkeit eine schwindelerregende Karriere machen. Der Fortschritt in Wissenschaft und Technologie zehrt ebenso davon wie das ‘freie’ Unternehmertum und die Kunst.” (ebd.)

Das ist zu bedenken in Hinblick auf die verschwiegenen geistesgeschichtlichen Hintergründe der Diskussion um Fortschritt und Reaktion in der Musik, bei Adorno und anderen. Der Fortschritts-Imperativ bezieht seine Motivation und Legitimation aus dem wie immer auch säkularisierten Perfektibilitätspostulat: wenn es möglich ist, weiter zu gehen, dann müsse es auch getan werden. Adorno war, trotz ‘Verblendungszusammenhang’ usf., in diesem Sinne Pelagianer. Er hätte sich bis zum letzten Atemzug geweigert, die Unverbesserlichkeit der menschlichen Natur oder der Gesellschaft anzunehmen, nicht viel anders, als er, nach dem Bericht eines Biografen, niemals wahrhaben wollte, daß die Instrumentierung von Bergs LULU nicht vollendbar oder Benjamins Passagenwerk nicht rekonstruierbar seien. (Zumindest im Falle des ersteren sollte er Recht behalten, auch wenn die Erstaufführung erst zehn Jahre nach seinem Tode stattfand. - Immerhin ging er nicht so weit, an die Vollendbarkeit von Mahlers Zehnter Symphonie zu glauben.) Kein Zweifel, daß Schönberg seiner-

¹²⁰ “Thomas von Aquin [...] hat das Problem in gewisser Weise ‘vergeistigt’, indem er Perfektion nicht mehr allein als Sündenlosigkeit verstand, sondern indem er zugab, daß der Mensch, indem er das höchste Objekt zum Gegenstand seiner Kontemplation macht, selbst Gott ähnlich werden könne. [...] [D]ie Ratio, als höchster Teil der menschlichen Natur, setzt den Menschen instand, menschliche Vollkommenheit herbeizuführen, die Einheit mit Gott gleichsam in Ekstasen des Denkens zu erreichen.” (Gottwald, ebd. 139)

seits solchen 'Fortschritt', seiner insgesamt stark religiös bestimmten Haltung gemäß, wohl auch ohne Umschweife als ein 'Näher zu Gott' verstanden hätte. - Das zeitlichkeits- und endlichkeitsbedingte Imperfektbleiben aller menschlichen Perfektibilisierungen bei gleichzeitigem Aufrechtbleiben des Perfektionsimperativs bedeutet in Hinblick auf den Fortschrittsgedanken als dessen Säkularisierung somit, daß es immer noch weiter gehen müsse, ganz gleich wie weit man schon gekommen sei. In der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* konzentriert sich diese Idee in dem Konzept der 'integralen Rationalisierung' aller musikalischen Dimensionen (oder 'Parameter', wie später gesagt wurde), wobei Adorno allerdings bald einen dialektischen Umschlag im Kommen sah, der das Bild des 'integralen Werks' (als vollends entfremdetem, menschlich-sinnentleertem) in eine Schreckensvision verwandeln konnte. Daher konnte die Infragestellung des (post-Schönbergischen) Serialismus gleichbedeutend werden mit einer Infragestellung des Fortschrittskonzepts in der Musik oder Kunst überhaupt und mit der Idee eines Endes der Moderne, die ohne dieses Konzept nicht zu denken wäre, vielmehr dessen äußerste und vielleicht darum letzte Zuspitzung bildete. Adornos vehementes, eigentümlich unreflektiertes Festhalten am Imperativ des 'il faut être absolument moderne', über dessen metaphysische und theologische Gründe er sich kaum zureichend Rechenschaft abzulegen imstande gewesen zu sein schien, läßt sich allerdings (und vielleicht nur) aus dessen Ursprung als eines zwar säkularisierten, aber mit unverminderter Energie versehenen Gebotes verstehen. Die ästhetische Probe aufs Exempel in Sachen Vervollkommnungsfähigkeit hatte bei ihm nicht zuletzt die Funktion, die menschliche Utopiefähigkeit unter Beweis zu stellen. Daß der Mensch *anders werden* solle, davon ist bereits in dem Schubert-Aufsatz von 1928 die Rede, auch davon, daß diese Veränderung eine solche sei, welche mit einer zu Tränen rührenden Erschütterung einherginge. Das wirft freilich nochmals ein anderes Licht auf das musikalische Fortschrittsideal, welches sich nicht bloß als Anweisung zur Herstellung einer akustischen Glas- und Stahlarchitektur verstehen läßt, sondern wesentlich dem Bestreben gilt, zivilisatorische Verhärtungen aufzubrechen, unter der Kruste konventionell-verdinglichter Empfindungs- und Reaktionsweisen hervorzuholen, was fähig wäre, sich zu *verströmen im Weinen und in einer Musik, die ihm in nichts mehr gleicht* (PhNM 122).

KRITIK DES MUSIKANTEN

Eine allzusehr dem Bestehenden (und dem Menschen, wie er von jenem geformt und gefordert war) gleichende Musik und Musikauffassung nahm der Aufsatz *KRITIK DES MUSIKANTEN*¹²¹ ins

¹²¹ Es existieren hierbei übrigens wiederum zwei Texte dieses Titels, wobei der zweite, spätere, aus den fünfziger Jahren stammende eine Wiederholung und Bekräftigung von Adornos schon in früheren Texten geübten Kritik an der zeitgenössischen Musikpädagogik darstellte; vgl. dazu Sziborsky, Adornos Musikphilosophie, Kap. 9, die diese Thematik umfassend aufgearbeitet hat, sodaß hier darauf nicht weiter eingegangen werden braucht.

Visier. In der Vorbemerkung zur Neuveröffentlichung bezeichnete der Autor den Aufsatz als erste *prinzipiell[e]* Stellungnahme zum Neoklassizismus (vgl. 17/21); da dieser sich aber doch in anderen Texten weit ausführlicher und schärfer charakterisiert findet (u.a. in demjenigen über *DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE DER MUSIK*) ist hier dazu nur wenig anzumerken. (Der Text wurde auch, als dritter Teil, in die Dokumentation *Ad vocem Hindemith* aufgenommen, obwohl dieser nur wie beiläufig darin erwähnt, der Sache nach aber wesentlich gemeint war; andere Texte über Hindemith hatte Adorno nicht zur Aufnahme in das Buch vorgesehen, wohl weil er inzwischen unzufrieden damit war.)

Zum Neoklassizismus als solchem müßte freilich aus heutiger Sicht angemerkt werden, daß dessen Demonstration des Vergangenseins, der Desubstantialisierung der Formen - wie Adorno sie exemplarisch dem frühen Strawinsky zuschreibt - keineswegs (mehr) als überflüssig angesehen werden könne, da das postmoderne Bewußtsein schon gar nicht mehr weiß, was das gewesen sein sollte, was Adorno emphatisch als (substantielle) 'Formen' ansprach. Fraglich bliebe nur, ob es den Unterschied zwischen den 'bestätigten' und den verhöhnten überhaupt wahrzunehmen vermöchte. Mit der Wahrheit der einen ist nämlich auch die Unwahrheit der anderen unzugänglich geworden.

In der Tat dürfte sich das Bleibende dieses Textes, auf welchen sein Autor unbegreifliche Stücke gehalten zu haben scheint, auf nicht viel mehr reduzieren als die Sätze des Anfangs:

Seit geraumer Zeit ist die Rede von Musikantentum und Musizierfreudigkeit als Kompliment in die musikalische Phraseologie eingegangen. Der Clichégebrauch weckt Mißtrauen und das Wort selber. Denn es widerspricht den realen gesellschaftlichen Verhältnissen, unter denen heute Musik gemacht wird, ebensowohl wie der Sprachgeschichte, die, in Übereinstimmung mit der gesellschaftlichen, nicht mehr den Musikanten, sondern den Musiker kennt. [...] Vom Musikanten und Spielmann hat die Romantik gesprochen; bei Eichendorff ist er geradewegs der, welcher sich den Normen des erstarrten Lebens nicht einfügt, sondern als Vagant das Gedächtnis an die verlorene geschöpfliche Freiheit wachhält. Es kennzeichnet tief die Unstimmigkeit und Unsicherheit des neusachlichen Betriebes von heutzutage, daß er einen seiner wirksamsten musikalischen Begriffe ungebrochen eben dem romantischen Denken entleiht, das man zu bekämpfen vorgibt und dem man wider Willen doch unterworfen bleibt, indem man aus Geschichte in trügerische Natur ausbricht. Es gibt keine Musikanten heute. (17/222f.)

Sowie die Feststellung, gegen eine allzu billige Ausflucht:

Der Ausdruck kann nicht fallen; Namen lassen sich nicht nach Belieben austauschen, sondern in ihnen liegt die geschichtliche Figur des Erscheinenden beschlossen [...]. (ebd. 224)

Denn man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß es sich dabei über weite Strecken um ein Produkt von Ressentiment und Verunsicherung handle, und daß hier mit Kanonen auf Spatzen geschossen worden sei, nämlich mit der geballten philosophischen Forderung nach künstlerischer Wahrhaftigkeit auf blockflötenspielende Kinder. Aber selbst wenn man in Rechnung stellt, daß natürlich nicht jene selbst, sondern deren musikalische Erzieher die Zielscheibe abgaben sollten (umso mehr, insofern sich die 'Gemeinschaftsmusik'-Bewegung weithin mit dem Neoklassizismus assoziierte), bleiben Sprachkreationen wie 'Blockflötenwarte' (Adorno) und der 'Geist, der auf dem letzten Loch der Blockflöte pfeift' (Krenek) denkwürdig allenfalls als Dokumente einer seltsam panischen Angst, welche offenbar die fortgeschrittenen Komponisten vor der neuen Einfachheit ergriff.

'Musikanten'-Ideal und entsprechende pädagogische Praxis wären gewiß angemessen nur in Kenntnis der zeitgenössischen Jugendbewegung (etwa der 'Wandervögel') zu verstehen; und aus heutiger Sicht könnte man dazu neigen, darin auch quasi eine Vor-Form von 'Jugendkultur' zu erblicken, wie sie in den 50er und 60er Jahren aufkam; damals aber unter denkbar verschiedenen politisch-geschichtlichen Vorzeichen, die denn auch zu ihrer alsbaldigen Absorption durch totalitäre Kollektivismen führten, als deren Vorboten sie von Adorno (fast ausschließlich) gewertet wurden; mit wieviel Recht, bliebe noch zu ermitteln. - In befremdlich und überzogen wirkenden Besorgnis und Schärfe der Kritik Adornos und Kreneks an den Bestrebungen jeglicher 'Gemeinschaftsmusik' (dokumentiert in Kreneks Referat und Adornos Offenem Brief) zeigt sich eigentümlich verzerrt die Erfahrung eines beginnenden tiefgreifenden Wandels der musikalischen Kultur an, der v.a. der traditionellen Rollen- und Arbeitsteilung zwischen autonom und autark 'schöpferisch' produzierenden Künstler-Subjekten und einer lediglich zur objektiven und exakten Ausführung verhaltenen Mehrzahl der Musiker in Frage stellen und bis zu einem gewissen Grad auch beseitigen, 'aufheben' sollte. Von den Komponisten wurde dies offenbar als Bedrohung empfunden; in der Tat beruhte ihre Existenz(weise) ja auf einer - zutiefst fragwürdigen, nämlich mit ihren eigenen Ideen von 'Freiheit', auch als wesentlichem Gehalt der Musik selbst, in eklatantem, merkwürdigem und dialektisch herausforderndem Widerspruch stehenden - Monopolisierung der Gestaltungskompetenz, gleichsam dem Beharren auf dem Privateigentum an den musikalischen Produktionsmitteln. (Für Adorno fanden sich ja die musikalischen 'Produktivkräfte' ausschließlich in den 'großen' Komponisten verkörpert.) Während Kreneks Haltung immerhin die Stimmigkeit eines festgehaltenen traditionellen Kunstideals eignet, widerspricht die von der sich kritisch verstehenden Theorie aufrechterhaltene privilegierte Funktion des Komponisten, gleichsam als eines obersten Musikfunktionärs, in die recht unvermittelte Übertragung des politischen Konzepts der 'Avantgarde' auf die Ästhetik, also die Vorstellung, daß es eine wissende Elite geben müsse, um den anderen die Marschrichtung vorzugeben, Adornos sonstigen Bemühungen, bei aller Sympathie für eine egalitäre Umgestaltung der Gesellschaft zugleich doch auch stets den Spielraum und die Autonomie des Individuums zu verteidigen. Aber offenkundig waren die am meisten schutzbedürftigen Individuen in jener zeitgenössischen 'Lage der Musik' solche wie er selbst: die Komponisten radikal moderner Musik, welche sich von allen Seiten Anfeindungen und Forderungen ausgesetzt sahen, etwas anderes tun zu sollen, nämlich 'brauchbare' Musik zu schreiben. Deshalb verwendete er (etwa im Aufsatz über die *GESELLSCHAFTLICHE LAGE DER MUSIK*) eine, heute vielleicht befremdlich wirkende, Menge an Energie an den Versuch nachzuweisen, daß das Komponieren solcher Musik ohnehin bereits das Beste sei, was man zum Klassenkampf beitragen könne; seine Gegner (aber auch seine späteren Anhänger) vermochte er freilich damit nicht zu überzeugen. Die Personalunion des Komponisten, als eines Trägers notwendig partikularer Interessen, und des Soziologen der Musik verhinderte hier offenbar die im Sinne seiner Theorie freilich geforderte Arbeitsteilung zwischen diesen.

Krenek schrieb an Adorno,

Ihren Aufsatz über den Musikanten habe ich mit voller Zustimmung gelesen [...]. Nur zur Motivierung möchte ich mir eine Bemerkung erlauben. Ich kann in dem Warencharakter der Kunst, den sie heute fraglos hat, nicht eigentlich eine neu hinzugekommene Eigenschaft erblicken, da ich glaube, daß auch der wirkliche Musikant der Vorzeit für sein Tun eingetauscht hat, daß er von den Konsumenten in Brot gesetzt wurde. [...] Neu ist vielmehr etwas anderes, nämlich die zwiespältige Tatsache, daß die Erzeuger einer zwangsläufig autonom gewordenen Kunst, die keinen Gebrauchswert mehr hat, dennoch begehren, aus ihrer Tätigkeit die Mittel ihrer Subsistenz zu erwerben. Diese innere Lüge ist es, die uns am Ende quält, wenn wir Dinge produzieren, deren inneren und äußeren Gebrauchswert für die Gesellschaft wir selbst gleich Null ansetzen müssen. Und das, was die neuen Musikanten treiben, ist am Ende als ein kindlicher und verzweifelter [...] Versuch anzusehen, dem künstlerischen Tun wieder zu einem Gebrauchswert zu verhelfen, um sich selbst die Befriedigung zu verschaffen, daß man kein unnützer Mitbürger sei, sondern einer, der als Gegenwert für die Tantiemen, von denen er zu leben gedenkt, angeblich vergnügte Stunden für Spieler und Hörer liefert.” (AKBW 27f.)

Dabei bleibt, wie allerdings auch bei Adorno, immer noch die problematische Gleichsetzung von ‘Gebrauchswert’ und Nachfrage vorausgesetzt: Denn wenn die Rede davon ist, daß etwa die neue Musik ‘keinen Gebrauchswert’ habe, ist doch im Grunde eigentlich gemeint, daß keine Nachfrage nach ihr bestehe, jedenfalls keine, die ausreichte, ihren Produzenten die Subsistenz zu gewähren. Wenn bzw. wo die Zuteilung der Subsistenzmittel aber ausschließlich über den Markt erfolgt und der Tauschwert der vom Produzenten angebotenen Musikware geringer ist als der seiner benötigten Subsistenzmittel, wird seine Situation ökonomisch ruinös. Nicht aber wegen des ‘Warencharakters’ seiner Produkte als solchen, auch nicht, weil Gebrauchswert und Tauschwert einander ausschließende Bestimmungen wären. Das eigentliche Problem ist das Einbrechen bzw. Ausbleiben der Nachfrage; dies ist aber kein ausschließlich ökonomisch erklärbares, zumal sie auch dann ausbleibt, wenn sich eine größere Zahl von Konsumenten den Besuch entsprechender Konzerte und Aufführungen leisten kann. - Die Rede von einer ‘inneren Lüge’, welche vorläge, wenn die Komponisten einer Musik, die sich nicht verkauft, dennoch nicht zu verhungern begehrt, lebt freilich von einer problematischen Internalisierung des Imperativs: wer keinen Gewinn erwirtschaftet, soll auch nicht essen; im Zeitalter öffentlichen Mäzenatentums umschreibt es das potentielle schlechte Gewissen vor dem Steuerzahler, der um sein Geld aber doch auch oft Schlechteres bekommt.

- Der Ausdruck ‘Musikant’ ist indessen weiter abgesunken und findet heute nur noch Verwendung in einer Sphäre wohl noch unterhalb dessen, was Adornos Phantasie auszudenken vermochte, wie auch dessen, was von philosophischer Kritik getroffen werden könnte.

KONTROVERSE

Arbeitsprobleme des Komponisten (mit Krenek)

Zu dem, was der Titel erwarten lassen mochte, erbrachte das (am 10.12.1930 in der Frankfurter Zeitung abgedruckte) Rundfunkgespräch der beiden im Grunde recht wenig; Krenek wollte auf Soziologisches im engeren Sinne nicht eingehen; Adorno mühte sich ab, gegenüber Kreneks Plädoyer

für die im Grunde unbeschränkte Freiheit des Komponisten, sein Material - durchaus auch aus dem Bereich des historisch Vergangenen - zu wählen, seine Konzeption des musikalischen Materials und des 'Zwanges', der aus dem Material selbst spreche zu plausibilisieren. Beide Problematiken kamen freilich im Briefwechsel wie auch in Kreneks 1937 in Buchform erschienenen Vorlesungen über Neue Musik weit deutlicher zum Ausdruck und zur Austragung (siehe dazu unten den Abschnitt über den Briefwechsel der beiden).

Krenek verstand den Begriff des 'Materials', als "Gesamtheit aller musikalischen Ausdrucksmittel: also Harmonik, Rhythmik und Melodik, so wie sie als natürliche Gegebenheiten, als Möglichkeiten des Komponierens zu jeder Zeit vorfindlich sind", wobei er betonte,

"daß die objektiv-physikalische Struktur des Materials für den Komponisten nicht ausschlaggebend ist, sondern er es nur mit der subjektiven Erscheinungsweise des Materials zu tun hat. Andererseits aber ist das Material nicht selbst bereits als geformt zu denken [...]" (19/433)

Der Hinweis auf die 'subjektive Erscheinungsweise' hätte unter Umständen zu einer fruchtbareren Erörterung auch der 'Seinsweise' des musikalischen Materials - als eines quasi-hegelischen 'Subjekt-Objekts' - führen können; Adorno ging allerdings sogleich zu dessen geschichtlichen Implikationen über:

Für Bewußtsein gibt es kein reines Naturmaterial, sondern nur geschichtliches Material. Damit hört es auf, bloße Möglichkeit zu sein, und stellt sich in gewissem Umfang selbst als bereits Vorgeformtes dar. [...] Die Harmonik etwa, die der Komponist heute vorfindet, ist nicht die gleiche wie vor dreihundert Jahren. [...] ich meine, daß, auch wenn man heute einen Akkord schreibt, wie man ihn vor dreihundert Jahren gekannt hat, er nicht mehr den gleichen Sinn hat wie damals; als Dreiklang etwa nicht mehr die gleiche Macht bestätigten, in sich ruhenden Seins, die ihm einmal zukommen mochte; und daß er darum nicht mehr in der gleichen Weise wie damals, vielleicht sogar überhaupt nicht mehr angewandt werden kann. (19/434)

Damit findet man immerhin 'bestätigt', was Adorno dem Phänomen als Bedeutung zugeschrieben (oder abgelauscht) haben wollte. - Das meiste des Folgenden stimmt sinngemäß mit dem Text über Reaktion und Fortschritt überein, so bringt er etwa auch seine Vorbehalte gegen die 'Wiederherstellbarkeit des Ursinns' etc. - Krenek hingegen traf, bewußt oder nicht, mit dem - im (Miß-)Verhältnis zu dem, was er gerade verkörpern sollte - stets etwas nebulos bleibenden Begriff der 'Stimmigkeit' einen wunden Punkt der Argumentation Adornos

"Die Frage inwieweit der Komponist sich überkommener Ausdrucksmittel bedienen will, muß er meiner Ansicht nach in voller geistiger Unabhängigkeit vom Material selber entscheiden. [...] Wenn Sie dem subjektiven Ausdrucksbedürfnis die Stimmigkeit des Gebildes als geistigen Endzweck musikalisch-schöpferischer Tätigkeit gegenüberstellen, so scheint mir darin eine zu starke Einschnürung der Gestaltungsmöglichkeiten zu liegen. Wenn wir unter Stimmigkeit einen gewissen strukturellen Charakter von Musik verstehen, so würde ich diese Stimmigkeit einfach zu den Mitteln musikalischer Gestaltung rechnen. Ob sie nun angewandt werden soll oder nicht, wäre wiederum danach zu entscheiden, ob dieses Mittel der Realisierung des Ausdruckswillens in einem konkreten Fall dienlich ist. Würden Sie jedoch sagen wollen, daß die Stimmigkeit in dem genannten Sinn heute eine ausschließliche Bedeutung als kompositorische Verfahrensweise gewinnen soll, so würde Ihnen der Beweis obliegen, daß ein anderes kompositionstechnisches Verfahren, aus welchem Grunde immer, ausgeschlossen ist." (19/434; 436)

Welchen Beweis der Befragte zumindest in jenem Gespräch schuldig blieb. - In der Tat kann ja gerade die ostentative und bewußt in Kauf genommene 'Unstimmigkeit' eines Gebildes, in Ansehung seines geistigen 'Endzwecks', mitunter außerordentlich 'stimmig' wirken, wofür die surreali-

stische Musik v.a. des frühen Weill das - auch von Adorno als solches gesehene - schlagende Beispiel lieferte. (Später war es die musikalische Postmoderne, welche mit diesem Effekt operierte, ihn aber auch entschärfte, vielleicht auch und gerade dort, wo sie ihn überspannte.) Freilich ließe sich zur Behebung der terminologischen Problematik (die aber nicht schon die ganze ist) eine weitere Unterscheidung, etwa zwischen einer Stimmigkeit erster und zweiter Ordnung, einführen¹²², die sogar unumgänglich ist, will man die genannte paradox-'stimmige' (in Einklang mit einer künstlerischen Intention erzeugte) Unstimmigkeit von einer akzidentiellen, auf bloße gestalterische Unfähigkeit zurückzuführenden und allenfalls unfreiwillig signifikanten abheben können. (Entsprechende Differenzierungen wären dann aber auch hinsichtlich der Begriffe von 'Material' und 'Technik', respektive 'Verfahrungsweise', vorzunehmen.) - Ob die von Krenek beanspruchte 'geistige Unabhängigkeit vom Material' allerdings wirklich je in vollem Umfang gegeben sei, ist eben die Frage; sie wird von Adornos geschichtsphilosophischer Argumentation negativ beantwortet:

*Weder entscheidet über die Wahl der Mittel irgendeine Einsicht des Komponisten über den Gang der Geschichte, noch sein subjektives Ausdrucksbedürfnis, sondern die Stimmigkeit des Gebildes in sich. [...] ich erblicke in der Stimmigkeit des Gebildes genau das *K r i t e r i u m*, das [...] praktisch und konkret den Ausdruckswillen des Komponisten begrenzt. An der Stimmigkeit, und nur an ihr, läßt sich gleichsam ablesen, ob die soziale Wirklichkeit so erfüllt ist, wie sie ihre Forderungen im Material geltend macht. Die Freiheit des Komponisten erblicke ich, paradox gesagt, eben in der Erfüllung dieser Forderungen. (19/435f.) [...] Als materiale Forderung würde ich anmelden: daß das *k o n s t r u k t i v e* Verfahren des Komponisten das Naturmaterial der Musik möglichst vollständig in Gewalt nimmt, möglichst wenig an Naturstoff blind sich gegenüber läßt; dies alles aber aus der Produktivkraft, wie sie im Material hervortritt, und nicht aus der Berechnung. (19/439)*

Ob das Ansprechen des Materials selbst als 'Produktivkraft' nicht im Sinne der marxistischen Terminologie schlicht ein Unding darstelle, muß speziell gesinnten Erörterungen überlassen werden; über bereits Bekanntes hinaus geht allenfalls noch der Versuch, einen Konnex zwischen den 'Forderungen des Materials' und der 'sozialen Verbindlichkeit' (man könnte wohl, mit Blick auf Adornos frühere Terminologie, auch sagen: der Substantialität der 'Formen') zu formulieren:

Wenn die Erfüllung der materialen Forderungen keine soziale Verbindlichkeit zu erzwingen vermag, so liegt das nicht daran, daß diese Forderungen zu radikal und lebensfern erhoben wären, sondern vielmehr daran, daß die gegenwärtigen Herrschaftsverhältnisse in der Gesellschaft soziale Verbindlichkeit von Kunst, und gerade von Kunst mit Wahrheitsgehalt, überhaupt nicht zulassen. Ja, wo solche Verbindlichkeit [...] überhaupt angestrebt wird, hege ich den Verdacht, daß es sich um Täuschungsversuche handelt: um Versuche nämlich, den Menschen in ihrer Isoliertheit einzureden, daß sie noch etwas wie eine Gemeinschaft vorstellten, während in Wahrheit jeder Augenblick des Lebens, das sie leben, das Gegenteil beweist. (19/438)

In solcher Skepsis gegenüber musikalischen wie außermusikalischen 'Gemeinschafts'-Ideologien waren sich beide allerdings ausgesprochen einig, wie Adornos, als 'Offener Brief' gestalteter, Kommentar zu einem Beitrag Kreneks beim ... zeigt. (Dieser Text fand sich im 'Entwurf' von 1934 nicht für das Pan-Buch vorgesehen.)

¹²² In *REAKTION UND FORTSCHRITT* findet sich die Unterscheidung von 'organischer Formimmanenz' und 'konstruktiver Einheit'; nur die letztere sei der surrealistischen Technik zu stiften möglich (vgl. 17/137).

Kontroverse über Heiterkeit (mit Stuckenschmidt)

Ebenfalls in Form offener Briefe ausgetragen wurde eine weitere 'Kontroverse', gedruckt im ANBRUCH; der 'Herausforderer' war diesmal H. H. Stuckenschmidt, in dessen Beitrag zu lesen war:

“Es gehört ja zu den Erbübeln deutscher Kunst- (und nicht nur Kunst-) Betrachtung, dem Werk nur dann Qualität zuzubilligen, wenn die Mühe der Arbeit, die Menge des vergossenen Schweißes in seiner Diktion und Form unzweifelhaft zutage tritt. [...] Es muß aber einmal gesagt werden (was überall außerhalb Deutschlands eine Selbstverständlichkeit ist), daß der Sinn eines Kunstwerkes sich zuletzt in der Wirkung herausstellt, und nicht in dem, was ihr voranging. Ganz abgesehen davon, daß ich mir gut einen Schaffenden vorstellen kann, der mit größtem Arbeitsaufwand scheinbar leichteste Formen zustande bringt. Und vice versa.

Es gibt für deutsche Intellektuelle nichts Lehrreicherer und Gesünderer, als von Zeit zu Zeit ein Varieté zu besuchen. Der Unterschied zwischen leichter und schwerer Kunst wird ihnen dort z.B. durch einen Jongleur und einen Athleten höchst sinnfällig ad oculus demonstriert werden. [...]

Da haben wir uns nun mit Mühe und Not von dem Ballast der Wagnerei, der philosophischen Kunst befreit. Und schon kommen die Herren wieder mit ganz ähnlichen Sorgen.

So leid es mir tut, hier muß ich auch meinem hochgeschätzten Freund Wiesengrund eins auswischen. Er hat einmal [...] Grundsätzliches gegen die 'neue Heiterkeit' drucken lassen. Schön und gut. [...] Es ist in der neueren Musik ein bißchen zu viel gegrinst worden. / Der naseweise Optimismus dieser Art von Kunst ist gewiß auf die Dauer langweilig. Aber er hat weniger Unheil angerichtet als das prinzipielle Flennen und Maunzen pessimistischer Trüblinge. Man kann gegen Heiterkeit sagen was man will, - kommt sie von Herzen, so hat sie mehr Blut, mehr lebensbejahenden Willen als die Griesgrämigkeit. Tiefe hin, Erlebnis her: Ziel aller grundsätzlichen Melancholiker ist und bleibt die Negation, der passive Nihilismus, der Selbstmord (zu dem sie sich, untreu ihrer innersten Maxime, denn doch nur in den seltensten Fällen entschließen!) / Die einzige Entschuldigung für den pessimistischen Künstler ist der Glaube an ein besseres Jenseits. [...] Wir, allen metaphysischen Glaubens beraubt, gewärtig nur eines utopischen besseren Diesseits, haben kein Recht, mit künstlerischen Mitteln die große Traurigkeit zu proklamieren. Wir haben nicht einmal Anlaß dazu. Wir haben, mit einem Wort, andere Sorgen. /

Woher aber stammt dieser Glaube an die Vorteile der tränenfeuchten Miene, dieses Ressentiment gegen die 'Attitüde des keep smiling'? Aus demselben Wahn, man sei ein besserer Mensch, wenn man sich das Leben schwer macht. Aus der Furcht vor dem Einfachen. Aus dem Minderwertigkeitsgefühl der deutschen Intellektuellen, sie könnten von den anderen nicht ernst genommen werden. 'Aber erlauben Sie, Herr Rechnungsrat, auch unsereins arbeitet seine acht Stunden. So ein doppelter Kontrapunkt ...' [...]“ (19/449)

Die Pointe der Visualisierung des Unterschieds von leichter und schwerer Kunst sollte wohl darin bestehen, daß (nach der Meinung Stuckenschmidts) die Tätigkeit des Jongleurs eigentlich die schwere(re) sei als die des Athleten, oder daß man mit leichtgewichtigeren Gegenständen elegantere Bewegungen auszuführen imstande sei; wie auch immer: Statt des Varietés dürfte man heute etwa das Fernsehen einsetzen, oder den Besuch von Popkonzerten empfehlen. Nicht ausgeschlossen aber, daß man gerade dabei einer Möglichkeit gewärtig würde, die Stuckenschmidt offenbar gänzlich außen vor gelassen hatte, nämlich daß hinter der Attitüde der 'Griesgrämigkeit'¹²³ mehr 'lebensbejahender Wille' stecken könne als im prinzipiellen smiling gewisser 'Optimisten', die es nur sind, weil sie nicht imstande wären, das Negative auszudenken. Man kann gewiß gegen Traurigkeit sagen, was man will - die verholene Rüge, weshalb sich die Unzufriedenen nicht besser gleich selbst liquidierten, statt

¹²³ Die Angaben über Beethoven als Privatperson lassen darauf schließen, daß das Grimmige, Abweisende mit Scham und zurückgestoßener Liebe zusammenhängt. [...] Ein Mensch der zur Monade wird und an der monadologischen Form festhält um das Menschliche zu erhalten. [...] Das Abweisende kommt daher daß für den richtigen Menschen den Beethoven vorstellt alle menschlichen Beziehungen das Moment des Menschenunwürdigen haben. (B 56 [fr. 72])

deutsches Blut zu vergiften, präludierte in einer Weise, für die der metaphysische Unglaube allein keine 'Entschuldigung' bietet, die Praxis derer, die aus 'gesundem Instinkt' bald darauf ernstlich darangingen, das 'Entartete' auszumerzen. Dafür gaben sie der künftigen Kunst reichlich Recht und Anlaß, 'große Traurigkeit zu proklamieren'. - Woher aber stammt dieser Glaube - ebenfalls typisch deutsch, in einem Sinne, für den besonders der eingangs von Stuckenschmidt erwähnte Nietzsche steht - an die Nachteile der besorgten Miene? Aus dem Wahn, man sei ein besserer Mensch, wenn man sich das Leben leicht macht? Aus der Furcht vor dem Komplizierten? ('Erlauben Sie, Herr Steinmetz! Unsereins philosophiert doch auch mit dem Hammer ...') - Was die 'Kronzeugenschaft' Nietzsches betraf, gab Adorno darauf zu bedenken:

Einmal hat er ja die Geburt der Tragödie geschrieben und die Antithese des Dionysischen und Apollinischen erfunden, die mir zwar bedenklich monumental und neudeutsch vorkommt, aber immerhin gegenüber Nietzsches eigenem Ideal postkartenblauer Südlichkeit und klassischer Tänzerei sehr wirksam die Erinnerung daran bewahrt, daß die gute Endlichkeit geschlossener Formwelt möglich ist allein auf dem Grunde des dunklen und amorphen Elementarischen; während Sie sie^[124] gerne umstandslos und zweidimensional statuieren möchten. So wenig ich sonst geneigt bin, als Nietzsche-Apologet aufzutreten - Sie könnten mich dazu verführen: wenn irgend etwas bleibt von seinem Werke, dann gewiß der dialektische Zug, der ihn tief genug leitet, alle wahre Form in der furchtbaren Spannung zwischen dem Bewußtsein und der Naturmacht zu erkennen, der es sich entringt. [...] Aber keiner hat an der psychologischen Umdunstung jenes Bereichs größere Schuld als (19/450f.)

Letzteres fand sich dann in einer langen Fußnote der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* näher begründet.¹²⁵ - Das Bleibende jenes Zugs allerdings, dessen einer bereits weitgehend antizipierten Dialektik von Aufklärung als Ent- und komplementärer Re-Mythisierung, sollte Adorno in der Folge immer öfter zur Verteidigung Nietzsches (nicht zuletzt gegen seine Liebhaber) veranlassen. Wenn aber aus der Fragwürdigkeit der 'monumentalischen' Antithese etwas zu lernen war, dann, daß das 'tragische' Bewußtsein der Kunst nicht unabhängig von der geschichtlichen Lage der Produzierenden und Betrachtenden zu fassen sei. Insofern bestand doch auch ein (unausdrücklich gebliebenes) Einverständnis der Kontrahenten bezüglich dessen, daß sie keinesfalls die 'pessimistische' Sicht der (geschichtlichen) Welt 'prinzipiell' und ungeschichtlich-'metaphysisch' verabsolutiert wissen wollten.

Außerdem suchte sich Adorno gleich eingangs gegen das Mißverständnis der Gleichsetzung von künstlerischer 'Arbeit' mit m.o.w. schweißtreibender Anstrengung zu verwahren, sie bedeute *nichts, was sich auf den Akt der Produktion psychologisch bezieht:*

Sondern die Arbeit ist als Kategorie dem Produkte selber gegenüber anzuwenden: die 'thematische Arbeit' etwa gleichbedeutend mit Reichtum der motivisch-thematischen Beziehungen im Gebilde, einerlei, wie jene Beziehungen vom Autor hergestellt wurden. (19/449f.)

Freilich war solches Pochen aufs Metier, und die dem Adressaten gegenüber eigentlich überflüssige Explikation, noch wenig geeignet, dessen Argwohn zu zerstreuen. Einig sein konnten sich beide zwar darin, daß es nicht darum gehe, ob einer sich leicht oder schwer tue mit dem Komponie-

¹²⁴ Konj. F. B.; in GS 19 wohl irrtümlich: *sich*

¹²⁵ Vgl. Philosophie der neuen Musik, 129f., Anm. 2

ren, sondern um das, was dabei herauskäme. Allerdings hätte Adorno gegen jede 'Wirkung' von Musik, die nicht vermittelt eines gewissen nicht unbeträchtlichen 'Arbeitsaufwandes' seitens des Rezipienten zustande gekommen wäre, doch die schwersten ideologiekritischen Vorbehalte geltend gemacht:

Ich stehe zu dem, was ich gegen die Serenitas von heutzutage, die Attitüde des keep smiling gesagt habe [...]. Alle psychologischen Raisonsnements für oder gegen die Heiterkeit lehne ich ab, weil ich sie für gleichgültig halte [...]. [...] Mein Kampf gegen die neue Heiterkeit hat nichts mit dem deutschen Bildungsglauben zu tun, [...] das Varieté besuche ich so gerne wie Sie und mit Rechnungsräten pflege ich mich nicht zu unterhalten. Vielmehr, es geht ums Realitätsbewußtsein: die Serenitas sucht einen Zustand objektiv geschlossener Gemeinschaft, sicherer ontologischer Orientierung, richtiger sozialer Ordnung vorzutäuschen und den Hörern einzureden, den es nicht gibt und den ästhetisch sich vorspielen nichts anderes heißt, als sich von der Not der gesellschaftlichen Verhältnisse ablenken lassen. Ich bekämpfe die neue Serenitas als eine I d e o l o g i e : [...] als die Musik der schlechten Stabilisierung. Es ist zur Fröhlichkeit objektiv kein Grund und gerade, daß heute die Fröhlichkeit als solche sich deklariert [...], erweist ihre Fragwürdigkeit: das steckt den Kopf in den Sand und strampelt dazu motorisch mit den Füßen - solange es geht. [...] Es bleibt darüber hinaus zu sagen, daß der Hurra-Optimismus der Kleinauto-Generation in Gefahr ist, einzubüßen, wovon am Ende doch Kunst sich nicht vollends lossagen sollte: Humanität. [...] Die inhumane Heiterkeit der hellen Leere, die in nichts besteht als in ihrem eigenen Tempo, in dem gar nichts mehr bewegt wird - die wird die Verbesserung des Diesseits nur hintertreiben und muß um jener Verbesserung willen endlich durchschaut werden. Sie sprechen vom utopischen Diesseits: nun, ich finde, man kann sich getrost ein wenig utopischer dazu verhalten, als Sie es mir konzедieren möchten. (19/451f.)

Stuckenschmidts Seitenhieb auf die im ANBRUCH publizierten Auslassungen Adornos gegen die 'Heiterkeit' dürften sich vor allem auf einen der musikalischen Aphorismen bezogen haben, der da lautete:

So viel reden sie jetzt von der serenitas, die Arm in Arm mit der neuen Sachlichkeit anmarschiert komme. Wenn man nur wüßte, warum wir auf einmal alle fröhlich sein sollen. Hat man darum bloß den siechen Tristan verlassen, um seinen schmerzvoll verzogenen Mund zur Grimasse des keep smiling anzuhalten? Und wenn schon der Ausdruck in Musik dubios wurde: warum muß dann dies Ausdruckslose, dessen Intention noch im Dunkel liegt, sogleich zur Fröhlichkeit der hellen Leere sich bequemem? Wäre das Ausdruckslose zu realisieren nicht schwieriger und mehr? Hat man am Ende die serenitas nicht nur dazu eilends erfunden, den Menschen einzureden, Leere sei das Allerheiligste ihrer Gemeinschaft? Soll serenitas sie nicht gar hindern, jener Gemeinschaft allzu ernstlich nachzufragen? Es gibt eine authentische Serenade in diesen Tagen: von Schönberg. Sie ist so fröhlich nicht. (16/261f.)

Bemerkenswert die ostentativ-antinominalistische Beanspruchung der Gattungsbezeichnung 'Serenade'; in dem gültigen, ihr wesenhaft entsprechenden Werk, als 'geschichtsphilosophischer Sonnenuhr' zeigt sich mit dem Wandel des Gehalts der drohende Schatten an, welcher damals längst bereits über die Realität zu fallen begonnen hatte. In der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* gebrauchte Adorno für diese Funktion das Bild der 'Seismographie'.¹²⁶ - Bemerkenswert freilich, daß er von jener Funktion der Musik als Seismographin geschichtlicher Katastrophen offenbar noch weit weniger gewahrt hatte, als diese sich bereits dröhnend heranwälzten. Aber vielleicht wurde ja auch sein notorisch aufs Leiseste und Kleinste gerichtetes Sensorium vom Lärm der Kohorten schlicht

¹²⁶ Sowie auch in einem noch späteren Text *ÜBER EINIGE RELATIONEN ZWISCHEN MUSIK UND MALEREI* (1964, jetzt in GS 16).

übertäubt, oder hatte ihn vorübergehend, so lange es möglich schien, aus dem Bereich bewußter Aufmerksamkeit verbannen müssen, um der geistigen Selbsterhaltung willen. Oder es konnte dem geschichtsphilosophischen Deuter der musikalischen Zeichen-Schrift darum zunächst gar nicht einfallen, sie auf die Ereignisse jener Tage zu beziehen, weil er die Geschehnisse und ihre Protagonisten für moralisch und metaphysisch viel zu inferior hielt, um als Gegenstände ästhetischer Prophezeiungen in Frage zu kommen. Daß sich rückblickend freilich die musikalischen (Alp-)’Traumprotokolle’ Schönbergs fast zwingend anders lesen, wie etwa auch die Straßlanger-Visionen Kafkas erst zu Antizipationen der realen gemünzt werden konnten, nachdem diese errichtet wurden, erlegt jedoch nicht rückwirkend dem Interpreten von damals die Pflicht auf, es immer schon gehört haben zu müssen. So scheint auch für den geschichtsphilosophischen Ästhetiker die Formel des ‘rückwärtsgewandten Propheten’ zuzutreffen, was nicht zwangsläufig umgekehrt bedeuten muß, daß es nicht doch schon immer dort geschrieben stand, wo erst das Licht der Weltbrände es lesbar werden läßt.¹²⁷

Daß der unmittelbare Geschichtsverlauf das Match der beiden Diskutanten scheinbar so eindeutig entschied, sollte aber nicht dafür blind machen, daß die Frage als solche weiter besteht, und vielleicht in weniger von neudeutschen Schatten umwölkten Zeiten einmal anders zu beantworten wäre. (So 'utopisch' - um nicht zu sagen: 'pessimistisch' - man sich auch dann noch zum 'besseren Diesseits' - dessen Nähe oder Ferne, und Möglichkeit oder Unmöglichkeit überhaupt betreffend - verhalten mag; ansonsten hätte man nämlich die geschichtlich und geschichtsphilosophisch begründete Negativitätsästhetik Adornos mißverstanden als metaphysische Position, welche denn doch das 'prinzipielle Flennen und Maunzen' für allezeit verordnete.)

SITUATION DES KUNSTLIEDES

Wer ist es, von dem uns heute Lieder kommen?

Längst schon verstummte die menschliche Stimme, die von Menschen vernommen wird, denen sie vom Gleichen redet, was in ihnen selber ist: keine Gemeinschaft ist dem Liede vorgegeben. Vielleicht was niemals die Stimme Mittlerin eines seienden kollektiven Sinnes, wie es uns die Romantik einreden mochte, vielleicht hat sie von je das dauernd uns Verstellte herbeiziehen wollen, wie heute noch in der Landschaft der singende Ruf den herbeiziehen will, der nicht da ist, und die rituale Übung, die des Gesanges stets sich bediente, darf keinesfalls als Gegenwart Gottes unter den Menschen verstanden werden: wieviel eher wohl sollte sie die Angst vorm Schicksal bannen helfen und die Figuren jener Angst, die bösen Geister. Die Romantik erst hat den Gesang zum Wunschbild eines bestätigten Kollektivs verklärt, denn ihr erschienen die bösen Geister im Bilde des einsam verstummten Menschen; doch immer wohl stand das Lied gewagt und schief zu dem was ist, und die Kinder irren nicht,

¹²⁷ Es könnte sich die Geheimschrift der Kunstwerke, und selbst ihrer scheinbar kunstlos-unwerkhaften Nachfahren, ja noch als eine solche entpuppen, die, analog einer legendären Methode der Geheimdienste, erst durch eine chemische Umwandlung, beispielsweise ausgelöst durch Hitzeeinwirkung, sichtbar würde; nur daß die hermeneutische Alchemie, welche die Texte der begriffslosen Offenbarung aus dem Fegefeuer geschichtlicher Erfahrung zu bergen vermöchte, stets noch eine gesuchte Wissenschaft bleibt. Muß sie aber nicht, streng gemäß dem Kantischen Argument, da doch nun einmal scheinbar unabweisliche Beispiele ihrer Erkenntnis vorliegen, also auch wirklich möglich sein?

die gerne singen, aber erschrecken, wenn einer ihnen zuhört, und erröten, wenn eines ihrer kleinen vergriffenen Worte ihnen im Gesang wiederbegebenet, von dem sie Schutz und Geheimnis erhoffen wie die Ahnen. Ihre Scheu hat freilich die Romantik zerschlagen, ohne doch deren Gegenstand ergreifen zu können: für ihn hat sich Innerlichkeit erst und schließlich Psychologie substituiert und im Umkreis des Menschen, der so vor sich hinsingt, jeden Bezug aufs wirkliche Außen getilgt. Dafür hat Romantik das Lied gleich einem Möbel in Besitz genommen, und möbelgleich hat sich ihr die Stimme in ein mangelhaftes Musikinstrument verzaubert, das die nächste Verbesserung der Klarinette hätte austreiben können. Nur Schuberts unbegreiflich richtige Musik registriert den echten auswendigen Bezug des Gesanges. Der andere aber wird privat; mit dem Zeichen echter Trauer und unversöhnter Innerlichkeit noch bei Schumann, dumm gemäßigt dann oder unleidlich eitel und schließlich gespensterhafte Photographie dessen, was sogleich vergeht und nicht gehalten werden soll. So auch bei Wolf, der die Gedichte, die ihm gefielen, in Musik noch einmal machen wollte, ohne von der Ursprungsdiagnostik zwischen Wort und Lied auch nur zu ahnen: daß das Lied über die Verlassenheit des Wortes tröstet und darum Feind des Wortes ist und das Gedicht vernichtet, in das die Musik einstürzt [...]. (18/345f.)

Vom Privatier der ausgedrückten Gefühle will man nichts mehr wissen; ein Kollektiv aber, das andere Lieder als die Schlager - die wahrhaft nicht die schlechtesten sind - zu singen gedächte, gibt es nicht [...]; auch Volkslieder auf Vorschub für eine zukünftige Gesellschaft lassen sich gewiß nicht komponieren, zumal sie, wenn sie irgend Chancen behaupten wollen, gegen Nachnahme aus der Vergangenheit bezogen werden müssen. Und was sich leer hinbaut, von allem Menschlichen gleich emanzipiert, und auch einmal die Singstimme kontrapunktierend gelten läßt, enthüllt sich im Liede rascher noch als Kunstgewerbe denn sonstwo; darum wohl, weil tiefer als jedes andere Material der Musik die Singstimme in ihren naturalen Bedingungen gefangen ist. / So scheinen dem Liede alle Wege gleichermaßen versperrt. (18/346)

Wollte man ernstlich versuchen, die Frage des Textes, der heute bereits zu uns herüberklingt wie aus einer Welt, so versunken fast wie sein Gegenstand selbst, - von wem also 'uns' - d.h. den in die (auch ästhetisch) 'verwaltete' Welt allesamt schon Hineingeborenen, deren Situation Adorno von innen also nicht kennen konnte -, woher den empirisch wirklichen 'Kollektiven' (die zwar keine 'Gemeinschaft' im Sinne der traditionellen Vergesellschaftungsform mehr sind, aber doch auch nicht bloßes Aggregat sozialer Atome) die Lieder kommen, dann sind es zunächst gewiß nicht die Komponisten der 'Kunstmusik', weder der neuen noch der älteren; zwar Operette und Schlager (die, wie man bei Adorno auch erfahren kann, *wahrhaft nicht die schlechtesten* Lieder boten - nicht unbedingt besser geworden seit Adornos Tagen, und in der Tat wenig verändert im wesentlichen, wie zur Bestätigung seiner These von der 'negativen Ewigkeit' -, vor allem aber, was von der zunächst amerikanischen, bald internationalisierten, wie zur Parodie auf Entfremdung tendenziell tatsächlich 'überall zuhause' seienden 'Kulturindustrie' kommt, welche mit Recht noch mit demselben Namen belegt werden darf wie die adornosche, aber gleichwohl auch weitreichenden und vielleicht entscheidenden Veränderungen unterlegen ist. Schärft man den theoretischen Blick unter Suspension aller bloß das soziale Prestige von Musik betreffenden Vorurteile, bietet sich vom Niveau des Gebotenen hier nun ein Bild so vielfältig wie nur je in der Geschichte des Liederschaffens: und wenn es wie dort, kaum überraschend, nach unten hin auch keine Grenze zu geben scheint, berühren sich oben die Extreme, lassen die Musik der Beatles nicht minder 'unbegreiflich richtig' erscheinen als diejenige Schuberts. (Die Liste wäre fortzusetzen, was hier aber nicht die Aufgabe ist.) Am Ende erweist sich die Rock- und Popmusik, im Guten wie im Schlechten, als eigentliche Erbin der romantischen Liedtradition, die sich in der 'populären' Sphäre vielleicht ungebrochener fortsetzte als es der strengen theoretischen Besinnung möglich scheinen konnte; was freilich 1928 so auch nicht zu prophezeien gewesen wäre.

So hat die ‘populäre’, oft gar nicht mehr so ‘leichte’ Kultur, über alle Phasen ihrer ökonomischen Direktion hinweg, eine stabile und kontinuierliche ‘Tradition’ ausgebildet, welche bis heute anhält, mögen die Ursprünge und Verflechtungen dessen, was inzwischen als Gemeinplatz herumgeistert, der Mehrheit der Hörer auch kaum bewußt sein. Weder soll darob die Aufhebung der konstatierten Entfremdung von Musik behauptet sein, noch die ästhetischen und ideologischen Folgen ihrer Kommerzialisierung geleugnet; aber das ‘System’ der Kulturindustrie ist längst nicht so total(itär), so kompakt und einheitlich, wie dasjenige, welches sich noch den Autoren der *DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG* darbot (unter dessen Oberfläche freilich auch bereits das Andere heranwuchs, das ihre glatte Geschlossenheit, an die fast mit Recht eine Zeitlang geglaubt werden konnte, ein für alle Mal der Vergangenheit angehören machen sollte). -

Es ist also eine radikal veränderte, geradezu inkommensurable ‘Situation des Liedes’, in die uns jene Frage und Antwort heute hereinklingt. Umso bedeutender ist es vielleicht, wenn überraschenderweise gewisse Koordinaten und Wesenszüge, welche die philosophische Reflexion des Liedes damals zutagebrachte, auch heute noch von Belang und Geltung scheinen, ja womöglich gerade durch ihren zunächst befremdliche Präsentation manches erst oder wieder sichtbar machen an dem, was uns heute umgibt und allzu selbstverständlich geworden ist. Allzu selbstverständlich geworden ist vor allem die trügerische Vertrautheit, der Eindruck der Nicht-Entfremdung, welcher gerade Zeichen und Bürgschaft weiter bestehender Entfremdung ist, wenn auch diese ihre Geschichte und ihre Wandlungen erfahren haben mag. - Das Vergangenste an Romantik ist wohl die Idee, daß ‘Kunstlieder’ noch ‘populär’ werden, ins ‘Kollektiv’ dringen könnten, wie doch so manches von Schubert bis Brahms. Unvergänger ist sie in Gestalt der stets wiederkehrenden Neigung und Versuche, bewußt an Gewachsenes anzuknüpfen; und unsuspendierbar bleibt, was sich geschichtlich immer wieder in Stimme und Gesang erhebt. - Ist das Lied also noch zu retten? Das Lied muß gerettet werden:

Wer da retten will, muß in die Hölle hinabsteigen; daran hat sich seit Orpheus nichts geändert. Schönberg hat sie betreten. (18/346)

Zu retten sei es aber nur (gewesen), nach Adorno, durch Überwindung des ‘psychologischen’ Liedes, und zwar durch dessen ‘Vollendung’ und ‘Tilgung’ zugleich. Schönberg sei dies gelungen durch eine - ‘dialektische’ - Neubestimmung des Verhältnisses von Text und Musik:

[D]er Bericht, den Schönberg unter dem Namen “Das Verhältnis zum Text” im Blauen Reiter veröffentlichte [...] präzisiert das Verhältnis des Komponisten zur poetischen Partikel so, daß er im Anfang der Textworte eher den Anlaß zur Komposition sieht als etwa im expliziten ‘Gehalt’ des Gedichtes, der kompositorisch reproduziert würde. Nach der Berührung im Anfang der Textworte [...] wächst nach eigenem Gesetz die Musik weiter [...]. [...] Im echten Lied sind Text und Musik unvergleichlich. Sie berühren sich in einem Punkte bloß, wahrhaft einem Punkte, in der kleinsten einmaligen Konkretion nämlich, an die der Wahrheitsgehalt von Wort und Musik gleichermaßen gebunden ist. Nach jener Berührung verläuft die Musik blind zum Text, wohl nochmals im Worte ihn kreuzend, nie aber [...] ihn total reproduzierend. Der einmalige Anstoß vielmehr zeichnet der Musik ihre Gleichung vor, sie gestaltet sich nach dem Einbruch des transzendenten Wortes autonom zwar, doch kraft eben jenes Anstoßes gerade [...] mag es geschehen, daß die Figuren von Text und Musik, indem sie ohne Rücksicht aufeinander sich bilden, zur Deckung kommen: zur Deckung kraft des identischen Wahrheitsgehaltes, den sie als Zelle in sich verschließen, nie aber zur Ähnlichkeit durch Nachbildung der trügenden Oberflächen-

struktur des Textes. So nur ist die Tatsache des Strophenliedes, das zu wechselndem Text stets die gleiche musikalische Strophe wiederholt, angemessen zu begreifen [...]. (18/348f.)

Problematisch kann freilich gesehen werden, daß Adorno trotz dieser Emphase es ablehnt, Schönbergs Verfahrensweise und Theorie zu *interpretieren* [...] *mit den vergänglichen Kategorien jener Ausdruckskunst, deren Wesenheiten längst so problematisch wurden wie die psychologischen Manifestationen von vorgestem*; gemeint ist die Rede von *einer reineren oder nach der Terminologie jener Tage geistigeren Musik* (18/348). Es bleibt also womöglich das Verhältnis von ‘materialistischer’ Theorie und dem Begriff und Phänomen des Geistigen so dialektisch wie nach ihrer eigenen Auffassung das Verhältnis von Text und Musik im Lied.

[D]ialektisch ist dies Verhältnis [...] auch dort, wo im geglückten Liede von Kongruenz die Rede sein darf. Jene Kongruenz ist allein von der Art, daß das Wort untergeht im Ton, daß seine Stummheit sich löse und weggenommen werde; niemals, daß sie nochmals unverwandelt sich darstelle. So verhält sich Liedkunst zur Trauer ihres Ausganges. Sie will sie nicht wiederholen, sondern im Trost eben tilgen, und gerade jene Tilgung ist es, die in der kleinen Partikel, darin Wort und Ton sich begegnen, glückt. Wohl hat Musik, einmal bereichert um alle Werte der Expression, die Dialektik von Trauer und Trost in sich selber aufgenommen und Schuberts gesamtes Werk ließe sich leicht als Schauplatz jener Dialektik verstehen. Aber die Gestalt der Trauer vermag im Liede niemals die definitive Antwort der Musik zu bleiben, sondern die musikalisch-immanente Dialektik von Trauer und Trost ist allein das Mittel, die realere zwischen dem trauernden Wort und der tröstenden Musik herauszustellen. (18/349)

Zum Unvergangenen und Unsuspendierbaren der geschichtlichen Ontologie des Liedes gehört also vor allem wohl die Dialektik von Trauer und Trost:

[L]iedhafte[...] Musik [...] ist in ihrem Ursprung nach Trost über das Verfallensein an den Naturzusammenhang und dort muß Musik rettend am nächsten sein, wo das Lebendige zum Kreise unerbittlich sich zu schließen scheint. In der Intention des Trostes berühren sich die großen Liedwerke der Musik. (18/18)

Darunter die Vertonung von Stefan Georges BUCH DER HÄNGENDEN GÄRTEN:

Georges Gedichte gehen in Schönbergs Musik unter, aber solcher Untergang ist gewaltiger als je ihre stumme Dauer sein könnte: die Form, die sie bei Schönberg finden, greift über die mythisch beharrende hinaus und setzt frei, was irgend an Wahrheit in ihnen zur Rettung bereit lag. Alle Musik Schönbergs zu Worten von George ist Musik des Trostes [...]. (18/349f.)

In dieser Intention berühren sich indessen die Extreme von Kunst und Kitsch: keine Frage, woher den Entfremdeten der Trost kommt (oder der Schein davon, der Trug von Trost; was aber für die unmittelbare Wirkung keine Rolle spielt); keine Option aber mehr für Theorie, auch diesen ihnen noch vorenthalten zu wollen, auf daß aus der Situation vollendeter Trostlosigkeit vermeintlich zwangsläufig die Aktion entspringe, welche jene abschaffte. Nannte doch der Verfasser der *KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN* die vollendete Verzweiflung ohnehin ‘unvorstellbar’ (K 247), und vermag sich der vom unmittelbaren Daseinskampf Entbundene am negativitätsästhetischen Bilde der vollendeten noch ideologisch zu laben, und haftet sich das ‘Konsumentenbewußtsein’ am Ende gar wissentlich an den Trug, keineswegs allein als dessen passives Opfer, sondern in einer der Situation vielleicht einzig noch angemessenen und aussichthabenden letzten ästhetischen List, dann ist philosophisch in der Tat einmal mehr auf das Apokryphe, den Kitsch als Vexierbild der Wahrheit zu setzen. - Nicht untröst-

lich sein sollte aber die Theorie, wenn sie feststellen muß, daß weit auseinanderklafft, worin sie das Tröstliche erblickt und was unter den empirischen Menschen so wirkt:

Die kollektiven Gehalte einer Musik sind nicht abzuschätzen danach, wie sich die tatsächliche Gesellschaft jeweils im Augenblick zu den Werken stelle, sondern über den kollektiven Charakter eines Werkes entscheidet dessen Struktur selber. Dann ist einem Werk kollektive Dignität zuzugestehen, wenn seine Gehalte dem fortgeschrittensten Stand der Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit angemessen sind. Das Gefallen oder Mißfallen einer vom ideologischen Interesse beherrschten Gesellschaft, deren Kunstübung eher darauf abzielt, das Bewußtsein ihrer eigenen Bedingtheit zu verdrängen als herauszustellen, kann die gesellschaftliche Realität oder Irrealität eines Kunstwerkes nicht legitimieren. Ja, fast wäre zu glauben, daß die Kunstwerke, die den Stand eines radikal veränderten Bewußtseins und damit einer veränderten Gesellschaft anzeigen, von der bestehenden Gesellschaft kaum ohne weiters akzeptiert werden können, da das oberste Interesse jener Gesellschaft gerade dahin geht, sich vor jeder Veränderung zu schützen und ihr gegenwärtiges Befinden als vital notwendig und naturgegeben zu verherrlichen. Diese Gesellschaft akzeptiert aber, indem sie 'versteht', und lehnt ab, indem sie 'nicht versteht'. Sie hat die Hintergründe ihrer Wahl ins Unbewußte verlegt. (18/350)

Der 'kollektive Charakter', das meint vielleicht, etwas mißverständlich gesprochen, die überindividuelle Bedeutsamkeit, das potentielle Ansprechen und Umfängen Vieler, denen die Musik 'etwas zu geben' hat. Musik registriert und reflektiert epochal bedeutsame Befindlichkeiten (des 'kollektiven Unbewußten', wenn man so will) und zwar, indem der Produzierende in sein eigenes Unbewußtes hinabsteigt, ihm zum Ausdruck verhilft, aber nicht etwa durch einen bewußten 'Übersetzungs'-Vorgang, sondern indem er sich primär mit seinem Material auseinandersetzt. (Also nicht etwa über Psychologisches spekuliert; Bewußtheit ist ihm nur förderlich in bezug auf den Umgang mit dem Material, nicht unbedingt in bezug auf die darzustellenden Gehalte). - Der Komponist (im bürgerlichen Zeitalter) vermochte dies nach Adorno kraft seiner sozialen Herkunft und entsprechenden psychischen Disposition: als Repräsentant bürgerlicher Subjektivität, die in ihm zugleich individuell und überindividuell wirkte. - 'Subjektives', 'Psychologisches' im pejorativen Sinn dagegen bedeutet (zweierlei): daß die Künstler-Individuen tendenziell aufhören, den Geist der Klasse, und, daß die Klasse selbst aufhört, den Geist der Zeit, den fortgeschrittensten nämlich, und damit den höchsten möglichen Stand von 'Humanität' zu repräsentieren, und entsprechend ihre Produktion keine überindividuelle Geltung und Bedeutung mehr beanspruchen könne. Umgekehrt vermag das, was den Geist der Zeit - im Sinne der Identifikation maßgeblicher Gesellschaftsschichten - repräsentiert, eines Tages nicht mehr den Anspruch von 'Kunst' zu erfüllen (die 'Massenkultur', Populärmusik). Dieser Anspruch bedeutete, forderte eine Repräsentation des Zeitgeists, welche idealiter - und faktisch wenigstens tendenziell, in ihren besten Fällen - nicht-ideologisch, 'richtiges Bewußtsein' wäre. Dagegen war nach Adorno in der bürgerlichen Kunst, von Beethoven bis Wagner und Strauss ein stetes Anwachsen des Ideologiegehalts zu beobachten. Aber auch das Gegenteil: wie bei Mahler, Schönberg et al. Die letzteren sind aber bereits Repräsentanten der 'Einsamkeit', zu welcher die ideologische Voreingenommenheit des spätbürgerlichen Publikums die intransigenten Künstler verurteilt. Bei Beethoven etwa sei die Distanz zwischen beiden noch nicht unüberbrückbar, wiewohl bereits vorhanden gewesen. Denn die maßgebliche ästhetische Produktion beschränkte sich in Wahrheit nie bloß darauf, den vorhandenen Zeitgeist einer Majorität oder dominanten Schicht zu

spiegeln, sondern war stets auch Antwort darauf im kritisch-polemischen Sinn, Aufdeckung seiner Blindheiten und Antizipation besseren Bewußtseins. In der klassischen bürgerlichen Kunst waltete somit eine Dialektik von Affirmation und Negation, die mit der Moderne in die Krise geriet: sich in ihre Extreme aufspaltete, die Kommunikation von Publikum und Repräsentanten ästhetisch fortgeschrittenen Bewußtseins zerschnitt, die Produktion polarisierte in Kitsch und Avantgarde. Die Dekomposition von 'Kunst' in 'E' und 'U' kann aber auch als Ausdruck dessen gesehen werden, daß sich die (quantitativ-qualitativ umschlagend) bedeutsamen kollektiv(-unbewußt)en (oder 'objektiv-geistigen') Veränderungen, Entscheidungen, Ereignisse nicht mehr in der Trägerschicht jener Kunst abspielen, sondern (entsprechend dem Charakter einer 'nivellierten Massengesellschaft') in den quantitativ überwiegenden ('unteren') Schichten. Diese bestimmten fortan den 'Zeitgeist' und die Entwicklung, sei es auch durch ihre Passivität und Lenkbarkeit durch Minoritäten, etwa faschistische Führerschichten.

Adorno spricht weiter von der *Unmöglichkeit, die Kunst Schönbergs jemals [...] der Reaktion ideologisch nutzbar zu machen* (wie es allerdings mit den Texten Georges der Fall war); seine Lieder seien *unvermittelte Darstellungen von Wahrheit* (18/351). Diesen ebenbürtig gelten ihm sonst fast nur noch Berg und Webern, der letztere

tiefer zwar verstrickt ins Privat-Expressive, aber doch voll objektiver Kraft im vergeistigten Gefüge, kristallhaft rein im Ton und alle romantische Umkehr den Ursprungsaffekten des Liedes klar zugewandt. Zumal in den Kammerliedern nach Dichtungen von Trakl hat die singende Stimme, wie weit auch gespannt zwischen den Intervallen, zu sich selber zurückgefunden und in der Tiefe des vollends destruierten Klanges wird der archaische Laut der Erde wach. (18/351)

Es folgt noch eine Übersicht zur Frage von wem *uns heute die Lieder kommen*: [...] *nicht die Stabilisierten*, darunter auch Hindemith; viel eher noch Debussy und Strawinsky, gerade weil diese außerhalb der deutsch-romantischen Liedtradition standen; unter den anderen Krenek und Eisler, dessen ZEITUNGSAUSSCHNITTE[N] FÜR GESANG UND KLAVIER, op. 11 Adorno 1929 eine eigene Besprechung widmete:

Die Lieder mit den niedrigen, banalen, oft infantilen Texten sind keine Parodien [...]. Der Angriff, den sie unternehmen, gilt dem Recht lyrischer Bekundung als solcher [...]. In einer Situation [...], in der die gesellschaftlichen Verhältnisse derart Macht haben über den einzelnen, daß seine Freiheit Schein und die ästhetische Mitteilung solcher Freiheit, die personale Lyrik, Ideologie ist, kommt der personalen Lyrik weder Wahrheit in sich noch Interesse in der Gesellschaft zu. Da aber kein Kollektiv existiert, das lyrische Gehalte liefern könnte, die verbindlicher sind als jene privaten; da Eisler die Fragwürdigkeit einer Gemeinschaftskunst ohne Gemeinschaft durchschaut, so gibt er die Idee einer positiven, erfüllten Lyrik ganz dran und formt statt dessen radikal eine negative Lyrik aus. (18/524)

[D]ie schmerzliche, aufbegehrende Sehnsucht nach menschlicher Unmittelbarkeit, der zu singen wieder verstattet wäre, gründiert die Lieder allesamt und macht ihre wahre Form aus [...]; daß keine wahre Lyrik heute möglich ist, daß so grausam unsere Existenz im Dunkeln liegt, das wollen die Zeitungstexte einzig bedeuten; in ihrer Abgeschmacktheit und Verwirrung birgt sich, was Lyrik je und je meinte und was heute echt auszusprechen ihr versagt ist. Vollends jene latenten Gehalte in ihrer Unangemessenheit ans Wort zu ergreifen, ist die Funktion der Musik. (18/525)

Die zentrale Gewalt der Lieder ist ihr Ton: höchst differenziert zugleich [...] und gesammelt in einem Willen, der Kunst durchbricht: die Welt zu verändern. [...] Kritisch wäre anzumerken: es ist Gefahr, daß um der Verständlichkeit willen die Mittel nicht auf den vollen Stand der musikalischen Aktualität gebracht, sondern

auf eine Stufe reduziert werden, die Entwicklung bereits hinter sich ließ [...]. Es könnte also hier politisch revolutionäre Gesinnung ästhetisch reaktionäre nach sich ziehen [...]. Zudem wäre immerhin zu fragen, ob denn das Recht der lyrischen Bekundung tatsächlich so ganz erloschen, so ohne Hoffnung privat sei, wie die Meinung es will, die den Liedern innewohnt: ob nicht vielmehr die vollkommene ästhetische Realisation der Einsamkeit in dialektischem Umschlag Zugang eröffne zu eben jener Region sozialer Verbindlichkeit, die Eisler geraden Weges zu betreten unternimmt. (18/527)

Der Aufsatz über die *SITUATION DES LIEDES* schließt mit Worten, die ebensogut die Lage des kritischen Theoretikers, und wohl nicht bloß die damalige, zu bezeichnen vermöchten:

Die gesellschaftliche Realität bietet dem Lied keine sichere Aussicht - aber keiner anderen Musik bietet sie größere. Und manche von uns, die recht wohl wissen, was die Stunde geschlagen hat, können sich das Lieders Schreiben nicht abgewöhnen. So ungewiß und voller Hoffnung sind wir dabei wie nur einzelne es sein können in ihrer paradoxen Lage: die lieber im Vertrauen auf eine kommende Gesellschaft das tun, was sie gerade wirklich vermögen, als daß sie sich aufzugeben gedächten um der gegenwärtigen Gesellschaft willen. (18/353)

FIGUREN

Berg

Über die bewegten Geschehnisse von Adornos 'erstem Wozzeckaufsatz' und dessen Bedeutung für den Autor wurde bereits mit Blick auf den Briefwechsel berichtet; die Unzulänglichkeiten, die er daran seither wahrgenommen haben wollte, scheinen ihn bewogen zu haben, den Text bei der Erstellung des Buchplans zu übergehen. Das konnte indessen hier nicht geschehen, aufgrund seiner fraglos mehr als nur 'werkgeschichtlichen' Bedeutung.

Wiewohl den Hauptinhalt und -Anlaß die *Uraufführung des "Wozzeck"* bildete, schien diese nur im Untertitel des ebenso schlicht wie weitreichenden Anspruch anmeldend, *ALBAN BERG* überschriebenen Textes auf. Manches vom Inhalt wurde bereits angedeutet und kann daher hier übergangen werden. Die Hauptlast der sachlichen Begründung der Rede von der Schönberg-'Schule' als einer wesentlich durch Tradierung von musikalischem *Handwerk* gestifteten hatte dabei die - in den Briefen, nicht im Text so genannte - 'Theorie der Variation' zu tragen. Das könnte, als scheinbar nur einen speziellen Aspekt betreffend, befremden; jedoch wird im Zuge der Erörterung bald deutlich, daß für Adorno darin gewissermaßen ein Zentralnerv der musikalischen Tradition lag, welche (mindestens) von Haydn über Beethoven zu Schönberg führte. Die *Variationsform*, heißt es nun,

vollendet die Ökonomie des Technischen, indem sie den musikalischen Zusammenhang kontrollierbar einsichtig erweist als Abwandlung eines gleichen; [...] ihre musikalische Totalität ist die Totalität der Beziehungen zum Thema. Gleichwohl hat auch die Variationenform kein Schicksal fern der Geschichte. Das Thema selbst ist der Geschichte untertan. Während es im Rahmen einer wie immer vorgezeichneten Formobjektivität seiend beginnt und in Variationen spielend sich verhüllt, nicht aber verschwindet, läßt es die freie Setzung nicht sein mehr, sondern werden zugleich und untergehen [...]. Damit wird der Bezug der Variationen, der einzig im Thema gründen sollte, dem Zufall überantwortet [...]. Die Variationenform genügt sich selbst nicht mehr [...]. Die Sonate nun empfängt sie als Durchführung. Bei Schönberg, zumal in der Kammer-symphonie und im Zweiten Quartett, ergreift die Variationsdurchführung Besitz von der ganzen Sonate, die an ihr ökonomisch wird und die Variation variierend erhält. Der nun werdenden Form dient untergehend die seiende - Variation - als regulatives Prinzip.

Das finde sich aufgenommen in der Klaviersonate, Bergs op. 1:

An Stelle des aufgelösten Kontrastes von Thema und Variation tritt die variierende Genesis der Themen selbst. Jedes Thema der Sonate ist doppel- oder mehrdeutig, entläßt das folgende aus sich oder erscheint als dessen Vorwegnahme. Alle verhalten sich wie Variationen zueinander, nur daß ihr thematisches Bezugssystem nicht aufgedeckt wird, sondern in der Zuordnung der Themen versteckt bleibt, so daß man, in Paradoxie den Sinn dieser Technik fassend, sagen darf, das Thema der Variationen sei die Form der Sonate als der Inbegriff aller zwischenthematischen Verwandtschaften, dem sonst in Variationen deren Thema eben genügt. (18/458)

Diese Tendenz setzte sich im Streichquartett op. 3 fort, zusammen mit der weiteren zur Verkleinerung der Motive, welche diese wesentlich nicht mehr als rhythmisch-wiederholbare (wie bei Beethoven), sondern als melodisch-unwiederholbare prägte (vgl. ebd. 459). Daraus lasse sich auch *Einsicht gewinnen in Bergs Verschiedenheit von Schönberg:*

Bei diesem hat im Bestand des Themas die motivische Verwandlung ihre Grenze. Nachdem die Variation das geschlossene Thema zerstörte, wird für Schönberg [...] Verwandlung nicht zur tragenden musikalischen Entität. Wohl gelangt er zur partikularen Motivilik. Anstatt jedoch aus ihrer Abwandlung formbildende Kräfte zu ziehen schließt er [...] die melodischen Partikeln zu Themen höherer Ordnung zusammen, die zu den aufgelösten sich verhalten wie, in der infinitesimalen Mathematik, die Ableitung zur gegebenen Funktion. Daß Schönberg das Thema nach seinem Untergang noch bewahrt, deutet auf den lyrischen Ursprung seiner Musik. Alle lyrische Musik wurzelt im Thema und wächst ohne Hülle aus ihm. Der symphonischen dagegen ist das Thema lediglich der Vorhang, hinter dem die Identifizierung von Motiv und Satz sich vorbereitet. Er fällt, sobald sie gelungen ist. In der Relativierung des Themas mag Berg mit Beethoven typisch sich begegnen. (18/460)

Weiters binde ihn die *Verwandtschaft* zu Mahler an die *symphonische Überlieferung des neunzehnten Jahrhunderts* (man muß also keine Symphonien schreiben, um - im technischen Sinn - 'Symphoniker' zu sein). Exemplarisch geschehe bei Berg - insbesondere in den Orchesterstücken - *die Auseinandersetzung der zur einsamen Freiheit durchgebrochenen Person mit der großen Überlieferung, der sie sich entrang und an der sie polemisch sich festigen muß* (18/461). Ähnliches wird im übrigen auch von Adornos Auseinandersetzung mit der philosophischen Tradition zu sagen sein, in deren Zuge er sich 'polemisch' etwa von dem kierkegaardschen Terminus (und Pathos) der 'Wahl' distanzierte, welches in dem frühen Text allerdings eine tragende Rolle spielte:

Schüler Schönbergs sein aus Wahl und entschiedener noch als in handwerklicher Treue besagt: sein Schüler nicht sein, sondern, gleich ihm, im Bruch mit aller vorgegebenen Objektivität und unter dem Zeichen der Einsamkeit zu beginnen und die Macht der Bestätigung allein in jeder Wahrheit zu belassen, die Einsamkeit befahl. [...] Denn in freier Wahl hat Berg zu Schönberg sich gestellt. Einmal noch wird die Tradition des neunzehnten Jahrhunderts aufgehoben in einer Personalität, die von ihr sich trennte: in Personalität einzugehen, trachtet jene Tradition von sich aus schon. Indem aber Personalität dies Trachten besiegelt, besiegelt sie den Untergang der Tradition. [...] Aus der endlich selbstgewordenen Person treten die Formen hervor, an deren Untergang sie zur Selbstheit gedieh. Symbolisch erhellt Bergs Weg den der Musik, durch die er einsam sich schlug. Daß anders nicht als durch den Weg die Musik erhellt werde, symbolisiert seine Einsamkeit. (18/457; 461)

Daraus mag sich auch einiges von der Motivation erhellen, die den jungen Adorno *in freier Wahl* zu Berg sich stellen ließ, an dessen Existenz er die seine 'auszurichten' gedachte, in der Hoffnung, aus dieser Schülerschaft am Ende seinerseits als *selbstgewordene Person* heraustreten zu können. - Dessen exemplarische 'Personalität' erwies sich an der Behandlung des Ausdrucks:

Bergs Harmonik ist, wie die Schönbergs, ursprünglich Harmonik des Ausdrucks. Die Einsamkeit des Individuums, seine Leiden, seine Sehnsucht, seine lethargische Schwermut bildet sie psychologisch nach. [...] Sie zerfüllt

in die Unendlichkeit psychologischer Momente. Mit dem Augenblick, in dem die punktuelle Harmonik und ihr konstruktives Formkorrelat von der Herrschaft der psychologischen Expression sich unter dem konstruktiven Willen emanzipieren, ereignet sich ein Umschlag. Die formkonstitutiven Bestände, deren Objektivität der psychologische Individualismus verzerrt bewahrt, versinken. Der Beschränkung auf die Sphäre schlechter Individualität entwächst es, weil es des Zwanges sich entledigt, diese darzustellen. Hier trennt Berg geschichtlich sich von Mahler, dem er wesenhaft verwandt ist, und als freie Wahl wird seine Entscheidung zu Schönberg sichtbar. Diese Wahl erst, die Lossage vom Psychologismus durch seine Vollendung, begründet die vollendete technische Ökonomie. In jener Ökonomie erheischt sie die Verantwortung der Person angesichts der chaotisch zerspellten Formen. Deren Trümmer sind ihr Stoff; ihr Gegenstand ist verborgen. (18/462)

‘Psychologismus’ meint, aufs Inhaltliche bezogen, den Selbsta Ausdruck (und die Selbstaffirmation) des privilegierten bürgerlichen Individuums; den äußersten Gegensatz dazu bildete die Deskription des passiven, beinahe sprachlosen Geschicks eines von ganz Unten (wie des Soldaten Woyzeck). Realisiert werden konnte der Umschlag (der Funktion von Musik) aber nur durch die bestimmte Negation ihrer hergebrachten technischen Mittel (eben die der ‘psychologi(sti)schen’ Musik): zuerst durch Überbietung, was den ‘Zerfall’ ihrer ‘Sprache’ zur Folge hatte; sodann durch Rekonfiguration der trümmerhaften Elemente in einer anderen Formorganisation. Der ‘verborgene Gegenstand’ der Musik aber war die Rettung der Hoffnungslosen, wie Woyzeck einer war. Die ‘human’ sich verhaltende Musik zielte auf den Ausdruck des Wesentlichen menschlich-kreatürlichen Seins, das nicht in der ‘psychologischen Außenschicht’ - im Selbstbewußtsein des Bürgertums - aufging.

Anknüpfend an Kracauers oben referierte Betrachtungen ließe sich sagen: Wie im Protestantismus der Christ allein vor Gott, so findet sich in der Moderne der Künstler, Komponist ‘einsam’ vor die Aufgabe, das Problem der ‘Form’ gestellt. Was Schule und Tradition nicht mehr leisten, soll die ‘Persönlichkeit’ nochmals vollbringen können: den überindividuellen, transsubjektiven Bezug und Bestand der Form zu verbürgen, bzw. (wieder-?)herzustellen; letzteres v.a. durch die Mittel ‘äußerster technischer Ökonomie’.¹²⁸ - Wenn aber ‘Einsamkeit’ nicht allein für den Komponisten, sondern auch den Philosophen das Gebot der geschichtlichen Stunde war (wie es sich von Kierkegaard her zwingend nahelegte), hatte sich Adorno nicht später dagegen vergangen, mit seinem, wie immer auch ‘in freier Wahl’ vollzogenen Anschluß an das Frankfurter Institut, woraus sich, damals freilich nicht vorhersehbar, am Ende sogar ein Äquivalent dessen - der (philosophischen) Schulbildung - ergeben sollte, was er für die Musik dezidiert ausschloß? (Freilich handelte es sich auch hier nur um ein relativ loses Kollektiv, dessen Kern die zwei-Personen-Zelle der beiden, durchaus also auch als ‘Einsame’ anzusprechenden, Horkheimer und Adorno bildete, die denn auch das Projekt Kritischer Theorie nach dem Exil zunächst allein in Deutschland weitertrugen.) - Es soll hier gewiß nicht darum gehen,

¹²⁸ Der Komponist muß mit seinem Material haushalten wie der Calvinist mit seinem Kapital; nicht als ob er den himmlischen Lohn erwerben könnte, wie es jener nicht kann; sondern um vielleicht, wie jener durch den Gewinn, durch das Gelingen, die ästhetische Mehrwerterzeugung, ein Zeichen seiner gnädigen Prädestination zu erhalten, seine Hoffnung auf ‘Rettung’ zu nähren. So steckt mitunter in Adornos musikalischer Ästhetik, mit ihrer Ökonomie des Materials, mehr ‘protestantischer Geist’ als er sich vielleicht je bewußt wurde. (Vgl. zum ‘Geist des Kapitalismus’ und zur ‘Protestantischen Wirtschaftsethik’: Weber, Religionssoziologie I)

Adorno und Horkheimer nachträglich 'auseinanderzuidividieren'; aber ebensowenig darf übersehen werden, daß es eben auch und sehr wohl eine Phase vor ihrer Zusammenarbeit gab, in der Adorno bereits die Hauptmotive seiner Philosophie ausgebildet und versammelt hatte; zum einen in der Konstruktion des Ästhetischen, zum anderen in den frühen musikalischen Schriften. - Das vielberufen 'Aporetische' bei Adorno könnte freilich nicht zuletzt als eine Folge dessen gesehen werden, daß er die Hauptthesen seiner früheren, kierkegaardisch-existenzphilosophischen Position (mit Einschlägen eines aristokratischen Ästhetizismus im Geiste Nietzsches und Georges, dessen unmittelbare Gestalt bei ihm freilich nie aufscheint, einzig - aber dafür umso deutlicher - im Modus bestimmter Negation bewahrt wurde), auch nach dem Wandel seiner Haltung im Sinne des, sowohl an Marx wie an den Empiristen und Enzyklopädisten orientierten, Aufklärertums Horkheimers beibehielt, sie aber einer mit einer neuen, abgewandelten 'Begründung', nun mithilfe marxistischer Kategorien, ausstattete, die oft genug in seltsamem Kontrast zu ihrem Gegenstand stand; so z.B. bereits im zweiten Wozzeckaufsatz von 1929, der eingangs gleich die Legitimität von Bergs Gegenstandswahl und Verfahrensweise aus einer quasi-politökonomischen Überlegung zu erweisen sucht, während der erste, von 1925, noch ganz 'personalistisch' gehalten war.

Der zweite, ausdrücklich für das Buch vorgesehene Aufsatz aus der Zeitschrift 'Scheinwerfer' nun, *DIE OPER WOZZECK*, hob unter Verweis auf den seither statthabenden *Klassenkampf* an mit der Frage nach der Aktualität des Dramas, *dessen Form er gebildet* sah um einen *kleinbürgerlichen Einzelnen* und dessen *Ohnmacht gegenüber dem Herrschaftsapparat des Bürgertums* (18/472). Die Zweifel daran konnten aber abgewiesen werden, denn:

So wenig [...] das Leiden des unterdrückten Menschen bis heute [...] weggenommen ward, so wenig ist auch Kunst verloren, die dies Leiden zum Gegenstand macht. [...] In der Kraft des Leidens begegnen sich Musik und Wort, und die Musik errettet Leiden, das wohl mit den Worten des Wozzeck gemeint war, das Wortdrama aber nicht mehr trägt. [...] Daß das Trauerspiel als Totalität zerfiel, gibt es der Musik preis, die durch die Sprünge der Form eindringt [...]; daß seine Zellen Wahrheit enthalten, rechtfertigt das Bemühen der Musik [...], an Stelle seiner zerfallenen Form neue aus sich zu erzeugen. (18/472)

Weder spätromantisch noch neusachlich, nehme diese Oper *die Haltung einer realen Humanität* ein; Prüfstein dafür ist wiederum die Funktion des Ausdrucks.

Diese Haltung zu bestimmen, ist zumal Kritik des Begriffs der Ausdrucksmusik not, der heute, mit einigem polemischen Recht, viel zu vag gehandhabt wird. Ob eine Musik psychologisch sei, darüber entscheidet nicht, ob sie etwas ausdrückt. [...] Den objektiven Charakter von Musik bestimmt wesentlich, was in ihr ausgedrückt ist. Im neunzehnten Jahrhundert, der Region von Ausdrucksmusik im spezifischen Sinne, reproduziert Musik, in stets wechselnden Grenzen, den Erlebnisverlauf des Menschen; sei es in der Kontinuität seiner Übergänge, sei es im Bilde des einzelnen Erlebnisses, der einzelnen Regung. Der Ausdruck der vorbeethovenischen Musik indessen zielt auf objektive Seinscharaktere, an denen wohl die Erlebnis Mannigfaltigkeit des Menschen teil hat, die aber mit jener keineswegs zusammenfallen; die Affektenlehre des achtzehnten Jahrhunderts gibt davon deutliche Kenntnis. Wenn [...], was Wahrheit ist an den objektiven Charakteren, verwandelt fortbesteht auch unter der Hülle des musikalischen Subjektivismus, dann ist ein Verfahren legitimiert, das eben jene Hülle durchstößt und unter ihr die Gehalte aufs neue ergreift. Das geschieht in Bergs Wozzeck. Andere haben im Bewußtsein der Krise des musikalischen Subjektivismus dessen Situation verleugnet und frischweg begonnen, als beginne mit ihnen das achtzehnte Jahrhundert. Berg hält aus in der Situation, die er vorfindet, treibt sie bis zum Verfall und wird in ihren Trümmern der objektiven Charaktere habhaft. [...] Er vernichtet das Musikdrama, indem er es vollends realisiert; er gelangt zur Konstruktion, indem er den musikalisch-psychologischen Prozeß in eine

Tiefenschicht treibt, darin die Einheit des Oberflächenzusammenhanges von Bewußtsein nicht mehr herrscht, sondern wo in ihrer Vereinzelnung aus dem Abgrund der Subjektivität die objektiven Charaktere aufsteigen, deren sich das Gebilde kraft der Konstruktion bemächtigt. (18/473f.)

Die 'Anderen': das waren v.a. Strawinsky, auch Hindemith, die französischen Neoklassizisten etc. - Wenn Adorno feststellt: *Zwischen dem Wozzeck* - d.h. eigentlich: dem Berg'schen Verfahren darin - und der *Psychoanalyse* gilt nicht Ähnlichkeit bloß, sondern Verwandtschaft (18/474), dann rekurriert er damit auf eine Unterscheidung, wie sie Benjamin getroffen hatte:

Wie die Analyse, so hebt Bergs Musik an mit Schlaf und Traum; [...] dem Traum als einem Gespinnst von Bildern, die aus der verlorenen Tiefe des Menschen sich erheben und die Konstruktion deutend erfaßt. Nicht bilderlos ist Bergs Musik: doch ihre Bilder entstammen einem archaischen Reich, der Kindheit, [...] und die Musik greift die Bilder nicht in Reproduktion, sondern mit dem Angriff der Erinnerung. Dem Zerfall der Oberflächenstruktur des Bewußtseins durch die Analyse, der Destruktion des geschlossenen Bewußtseinsverlaufs, die sie durchführt, indem sie mit der Idee der Geschlossenheit ernst macht und jegliches Erlebnis aus der Totalität des Psychischen versteht, bis ihr die Totalität als Trug durchsichtig wird - jener echt dialektischen Wirkung des analytischen Vorganges entspricht bei Berg der radikale Zerfall der geschlossenen musikalischen Oberfläche, ein Stil, der die Substanz zu kleinsten Partikeln zerschlägt, um aus der Konstruktion von deren Übergang seine Form zu gewinnen. Wie endlich der psychoanalytische Prozeß auf Seinsbestände trifft, die aus dem Prozeß selber nicht mehr herzuleiten sind und die Allmacht des Prozesses illusorisch machen, so trifft auch Bergs Musik, Prozeß so gut wie die Analyse und überaus funktionell, auf Seinsbestände, an denen sie haftet, und jene eben sind das Maß der Objektivität der Oper. (18/474f.)

Wie die sogenannte 'psychologische' Musik, war insbesondere im neunzehnten Jahrhundert auch die meiste Philosophie allzu sehr bestrebt, die 'Oberflächenstruktur des Bewußtseins' zu reproduzieren, zwar nicht unter Verleugnung von deren Heterogenem und Diskontinuierlichem, aber doch abzielend auf (Wieder-)Herstellung von Kontinuität kraft eines Logos, welcher sämtlichen Zugehörigkeiten der Psyche ihr Gesetz vorschreiben sollte können. Wo sich Lücken und Brüche auftaten, wurden sie durch Interpolation ausgefüllt und überbrückt, nicht analytisch in die Tiefe verfolgt. Die Musik, wie die Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts meinte, glaubte, hoffte noch das 'Ich' als 'Herrn im Haus' der Psyche erhalten, bestätigen, festigen zu können. Die Unwahrheit des solcherart 'Psychologischen', auch in entsprechender Musik, trat freilich zunehmend zutage als ideologischer Charakter ihrer 'Rationalisierungen', die avant la lettre oft genug bereits solche im Freud'schen Sinne waren. Schon bei Schopenhauer, Wagner und Nietzsche war der Glaube an die Macht des Bewußten über das Unbewußte in die Krise geraten; zur Jahrhundertwende, mit Freud, auch 'wissenschaftlich' widerlegt. Das umschreibt die 'Situation', in der Schönberg und Berg sich, und die Musik, vorfanden, in der sie einsetzten. Die Kritik an der 'psychologischen' 'Ausdrucksmusik' betraf, ihrem sachlichen Recht nach, also nicht so sehr die Möglichkeit, Fähigkeit von Musik, Psychisches nachzubilden, als vielmehr die Unwahrhaftigkeit des abgebildeten Psychischen; nach der musikalisch-technischen Seite hin freilich auch die Inadäquanz der Mittel zur Darstellung ihres Gegenstandes. - Im übrigen war auch in der Philosophie, durch den Zerfall der neukantianisch so genannten 'Einheit des Kulturbewußtseins', eine analoge Situation eingetreten, auf die, wenig überraschend, auch analog zu den ästhetischen und musikalischen Tendenzen der Epoche die Reaktionen sich bildeten: einerseits die einer 'neuen Sachlichkeit', wofür paradigmatisch, aber auch durchaus

nicht eindeutig, Heidegger einsteigen mag, zum anderen die eines modernistischen Radikalismus, so in der historisch mit Marxismus und Psychoanalyse verschwisterten, kritischen Dialektik, bei Adorno und Benjamin auch in aestheticis am fortgeschrittensten, bis in die Werk- und Textgestalt hinein die Auflösung der philosophischen 'Oberflächenzusammenhänge' betreibend (zunächst des deduktiven, 'systematischen' Vorgehens, dann der Orientierung an traditionell vorgegebenen Fragen, der historischen Dignität ihrer Gegenstände, den Usancen des Definierens und Argumentierens, bis fast zum Verlust jeder Ähnlichkeit mit klassischen Vorbildern, wie in Benjamins Passagenwerk). Ihnen entspräche denn auch eine Praxis der Interpretation und Lektüre, welche, in Analogie zu der (von Adorno etwa in dem Aufsatz über *NEUE TEMPI* geforderten) modernen musikalischen, die 'Einheit' der 'Werke', der klassischen wie modernen, nicht mehr 'kanonisch' nähme, sondern deren Trümmern sich zuwendete, sei es mit der wissenschaftlichen Behutsamkeit des Archäologen, sei es mit der Unbekümmertheit des 'Bastlers'. Ist der Zerfall zu 'kleinsten Partikeln' fortgeschritten, mögen diese in der Tat keine Ähnlichkeit mehr haben mit den großen philosophischen Gegenständen im Zustand ihrer Intaktheit; aber sie bleiben jenen doch zutiefst 'verwandt'; tiefer, als es jegliche Restaurationsversuche sind, die doch bloß die Außenfassade wiederherzustellen vermögen. -

Dem Auftreffen auf 'Seinsbestände' - sei es auf dem Wege der Analyse oder der musikalischen Konstruktion - Ilte Adorno zwar von seiten der Philosophie nicht ausdrücklich ein analoges Pendant zur Seite stellen (etwa ein Verfahren wie die heideggersche 'existenzialen Analytik', von welcher er vielleicht damals, 1929, noch nicht ausschließen zu müssen überzeugt war, daß darin das echte Gegenstück zu jenen gefunden sein könnte). Mit der 'Verkleinerung' ihrer Gegenstände, bis hin zur ästhetischen (musikalischen) oder psychologischen Partikel, fällt allerdings der Philosophie die Möglichkeit weg, ihr ehemals Erfragtes unmittelbar selbst anzuzielen, und dafür die Rolle zu, als Metareflexion von Psychologie wie Ästhetik, sich 'alexandrinisch' in die kleinsten Züge ihrer Texte zu versenken, um am Ende dort der Geheimnisse habhaft zu werden, welche die traditionellen Fragen - und auch Antworten - hartnäckig verschlossen hielten. - Versenken wollten sich Adornos Analysen zu demselben Ende in die technischen (Mikro)struktur der musikalischen Gebilde, da er dieser, wofern sie nur entsprechend durchgebildet war, durchaus zutraute, jene zur trans- oder meta-musikalischen 'Wahrheit' zu vermitteln:

[...] wenn alles Vollkommene über seine Art hinausweist, dann gewiß die kompositorische Technik; deren Vollkommenheit fraglos erst ist, sobald sie als Figur des Gemeinten verständlich wird. Wie Berg kraft der Vollendung des psychologischen Musikdramas auf die objektiven Wahrheitsgehalte trifft, so schlägt die Konstruktion [...] in ihr Gegenteil um und schafft Platz für eben jene Gehalte. (18/476)

Daß Musik ihre Gehalte nicht 'erzeugen', sondern nur 'treffen' könne, bildet quasi die dialektische Lösung des Widerspruchs zwischen der (Hanslick'schen) These der 'tönend bewegten Form' und ihrer Antithesis (wie immer diese zu benennen wäre): die 'Gehalte' sind 'objektiv', 'Seinsbestände'; aber auch das 'Subjektive', 'Psychische', der 'Ausdruck', sind in diesem Sinne 'objektiv', eben 'Seinsbestände'. Der traditionelle Ausdruck dafür war der des 'Affekts':

Über das mythische Reich, in das die Wozzeckmusik hundert Schächte legt, erhebt sich mächtig der Affekt der Trauer. [...] Wie diese Trauer mit irrer Militärmusik, mit Trommeln und Klarinetten, über den versinkenden Dämonen aufsteigt, das hat das neunzehnte Jahrhundert niemals erhört; die Expression des Wozzeck hat insgesamt nichts mit der des Tristan zu tun. (18/477) [...] Man mag den Österreicher und sogar eine Beziehung zu Schubert erkennen an der Hinnahme des Vollzugs von Schicksal in jener Musik, die nicht das Schicksal von sich aus zu lenken trachtet, sondern darüber tröstet, da sie es in Treue empfängt. [...] [S]eine Passivität macht den Soldaten Wozzeck zum Träger des Schicksalsvollzuges, den die Musik meint und übersteigt. (18/475)

‘Treue’ Darstellung des ichfremd-Überwältigenden¹²⁹ - des ‘Schicksals’ - bedeutet bereits dessen Überwindung, zumindest ein ‘Übersteigen’. - Daß die Phänomene der Psycho-Pathologie als solche gerade auch das ‘Private’ übersteigen, Sachverhalte von ‘kollektiver’, ‘objektiver’, ja womöglich ‘ontologischer’ Bedeutung anzeigen, erlaubt der Musik, die sich ihnen erfolgreich annäht, ihrerseits (wieder?) ‘objektiv’ gültige ästhetische Chiffren der fundamentalen, über- so gut wie sub-individuellen menschlichen, ja trans-humanen, kreatürlichen, Affekte auszuprägen.

Die Musik leidet nicht im Menschen, hat nicht teil an seinem Handeln und seiner Regung selber: sie leidet über ihm; darum nur vermag sie, wie die alten Passionsmusiken, jeden Affekt darzustellen, ohne jemals die Maske einer der Personen des Trauerspiels wählen zu müssen. 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, daß es ihn gänzlich berührt, darf sie hoffen, es werde von ihm genommen, was in der starren Ewigkeit der Sterne unentrinnbar drohte. (18/479)

‘Psychologische’, ‘romantische’ Ausdrucksmusik präsentierte (sich als) das Selbstbild des Erlebenden, die trügende Innen-Ansicht einer ‘Innerlichkeit’, welche sich, oder dieses Bild von sich aber nur falsch gezogenen Grenzen verdankte (weil sie ‘in’ sich ebensoviel Fremdes, Äußeres enthielt wie sie umgekehrt als unzulässig Zensiertes, projizierend, von sich ausschloß). - Das Motiv des In die Sterne Geschriebenen enthält schließlich ein Vexierbild: nach der Benjamin’schen Deutung der Astrologie (in SCHICKSAL UND CHARAKTER) als gleichsam selbsterfüllender Prophezeiung müßte deren Macht vergehen, wenn sie erkannt und im Bilde gebannt würde.

Wozzecks private Pathologie ist die Einfallspforte der objektiven Charaktere, herkömmlicher Psychologie so unangemessen wie Bergs Musik der romantisch-psychologischen; sein beherrschender Affekt, die Angst, der Grundaffekt der Oper zugleich; das Staunen, mit dem er sich “vielen auf der Spur” meint und unter der Erde die Freimaurer schreiten hört, gleicht dem Staunen einer Musik, die schauernd unter der Erde archaisches Traumgut findet. (18/475)

Musik wie jene stellt das Dunkel und die Angst dar, um sie von den Menschen zu nehmen. Immer noch steht eine Philosophie aus, die ebensolches vermöchte. Die Musik zeichnet ihr einstweilen das Echtheitssiegel ihres Staunens vor: das Erschauern. WOZZECK wurde dergestalt in seiner philosophischen Reflexion die Musik zur Passion des ‘verlassenen’ Menschen (des m.o.w. modernen ‘Subjekts’). In die Hände der Musik befiehlt er seinen Geist - und sie, nahe daran den ihrigen aufzuge-

¹²⁹ Dem Verfasser unterlief an dieser Stelle eine ‘Fehlleistung’, die er nicht unerwähnt lassen möchte, zumal sie eine in der Tat bedenkenswerte Lesart eröffnet: statt ‘Überwältigenden’ schrieb er zunächst ‘Überwältigenden’.

ben, bleibt ihr nur ihr endliches Verstummen dem Schweigen dieser unendlichen Räume entgegenzuhalten.

Zur Aufführung in Berlin 1929 schrieb Adorno:

[I]mmer noch bleibt Wozzeck der dunkle Weg, den Musik genommen hat, um herrschend und rettend in die Unterwelt der verlassenen Inwendigkeit einzudringen. [...] Nirgends ist der Schritt zur Kollektivität auf dem musikalischen Theater legitimer vollzogen worden als hier: denn hier erwächst er in wahrhaft geschichtsphilosophischer Dialektik aus der Vollendung der Subjektivität, der das Espressivo dieser Musik dient, indem es in den bodenlosen Abgrund einstürzt, als der, nach Wozzecks Wort, der Mensch darin erscheint. Nur durch die Schlucht des Wozzeck vermag vielleicht die Oper in ihr objektives Bereich zu gelangen. [...] Bis heute ist Wozzeck die exemplarische Oper aus unserer Generation, und wer ihn romantisch schilt, wird in Wahrheit allein ängstlich die Gewalt der Trauer verleugnen, der das Werk entspringt und die über uns ist. So wird die Wiederbegegnung mit Wozzeck in der Zeit der deklarierten neuen Sachlichkeit zur erschütternden Erfahrung. (19/273f.)

Die Figur des Wozzeck ist somit gewiß anzusprechen als einer der 'Hoffnungslosen', denen die Intention der Rettung gilt, die Sziborsky als eines der Zentralmotive im Denken Adornos benennt. "Auffindbar ist dieses Motiv schon in den frühen Musikkritiken von Adorno; noch bevor es von ihm expressis verbis formuliert wird. So [...] in der Interpretation der Oper *Wozzeck* von Alban Berg, die Adorno als 'Passion' begreift [...]" (RH 99)

Wörtlich fand sich das Motiv in einem Brief an Horkheimer aus dem Jahr 1935: ... *könnte ich doch das Motiv der Rettung des Hoffnungslosen als Zentralversuch aller meiner Versuche einsetzen, ohne daß ein Mehr zu sagen bliebe [...] 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 [un]verhüllend¹³⁰ 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 (RH 99).¹³¹ - Sziborsky erklärt dazu:*

"Unbestreitbar ist, daß das Motiv der 'Rettung des Hoffnungslosen', die Mitte der Adornoschen Musikphilosophie, ja seines Philosophierens überhaupt, [...] seine erste Gestalt gewinnt, [...] bevor er es als Zentralmotiv aller seiner Bemühungen benennt. Erkennbar ist weiterhin, daß die analytischen Momente, die Adorno zur Begründung und Rechtfertigung der neuen Musik einbringt, einen geschichtsimmanenten dialektischen Prozeß verdeutlichen, der sich potentiell auf Transzendenz hin überschreitet." (RH 134)

"Die musikalisch begründbare Deutung der Musik als 'Passion', die 'über' dem Menschen leidet, die physiognomische Geste, in der Musik den Menschen 'in Leiden einhüllt' und zugleich 'hofft', daß es von ihm genommen werde, ist ein neues dialektisches Bild, das die geschichtliche Dialektik abbricht. In der Konstellation von Immanenz und Transzendenz stellt die Musik das Leiden dar und verweist zugleich auf dessen Gegenbild, das negativ bleibt. Bergs Oper *Wozzeck* ist - in den Worten der *Negativen Dialektik* - eine 'Gestalt von Hoffnung' [...], die erste, die Adorno entwirft." (RH 134f.)

"Die Musik des *Wozzeck* [...] realisiert [...], was die *Ästhetische Theorie* als zweite Reflexion ausspricht: 'Die Elemente jenes Anderen sind in der Realität versammelt, sie müßten nur, um ein Geringes versetzt, in

¹³⁰ Die Vorsilbe *un-* war bei der Zitation (oder in deren Quelle, s. nächste Anm.) irrtümlich ausgefallen.

¹³¹ Dort zitiert nach Gumnior/Ringguth, Max Horkheimer zur Einführung, Reinbek 1973; für den berichtigten und vollständigen Text siehe jetzt: Adorno-Horkheimer, Briefwechsel 1927-1937, 52f.

neue Konstellation treten, um ihre rechte Stelle zu finden.' Diese Versetzung 'machen die Kunstwerke der Realität ... vor ([...] [ÄT], 199).'" (RH 135f.)

Eine Vor-Ahmung, von der bereits die Rede war, und die sich bei Berg gewiß in außerordentlicher Weise geleistet fand. - In der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*, die von Berg sonst weitgehend schwieg, hieß es am Anfang des Schönberg-Teils bezüglich des WOZZECK aber doch auch einmal kritisch:

Für seine extensive Fülle und die kontemplative Weisheit der Architektur hat das komponierte Trauerspiel den Preis zu zahlen. Die unvermittelten Aufzeichnungen des expressionistischen Schönberg werden zu neuen Bildern der Affekte vermittelt. Die Sicherheit der Form erweist sich als Medium der Absorption von Schocks. Das Leiden des ohnmächtigen Soldaten in der Maschinerie des Unrechts beruhigt sich zum Stil. Es wird umfassen und beschwichtigt. Die ausbrechende Angst wird musikdrama-fähig, und die Musik, welche die Angst widerspiegelt, findet sich ins Schema der Verklärung resigniert-einverstanden zurück. "Wozzeck" ist ein Meisterwerk, ein Werk der traditionellen Kunst. (PhnM 37f.)

Wenn Jäger in Hinblick auf diese (und eine benachbarte) Passage von "geradezu ein[em] Verrat an seinem Lehrer Berg"¹³² sprach, war dies doch wohl überzogen; in der Tat handelt es sich nahezu um die einzige Stelle in Adornos gesamtem Werk, an der überhaupt ausdrücklich kritisch zu einem Aspekt von Bergs Schaffen Stellung genommen wird. Wenn aber die Schärfe des Ausdrucks in der Tat unter dem Eindruck einer schwerwiegenden, geradezu umstürzenden Wendung von Adornos Haltung, gewählt worden sein mochte, dann findet sich diese am unverwundensten einbekannt in den scheinbar lapidaren Worten eines (gesprochenen) Textes aus Adornos letztem Lebensjahr, nämlich einem Rundfunkvortrag mit Musikbeispielen zu *ALBAN BERG: OPER UND MODERNE*, 1969:

Expressionismus war nirgends der absolute Ausdruck der Seele, als den er sich verstand. Allerorten bildete er bestimmte Typen von Chiffren aus, die das Ausdruckshafte spezifizierten, ein Vokabular für den Vorrang des Ausgedrückten über die polierte Erscheinung. (18/663)

Hält man diese unscheinbare Äußerung aber gegen die zahlreichen Proklamationen des 'protokollarischen', m.a.W. buchstäblich-unmittelbaren, also im obigen Sinne 'absoluten' Ausdrucks, wie er bei Schönberg realisiert worden sein sollte, dann bedeutet sie nahezu eine Revokation der These vom 'Funktionswandel des Ausdrucks'. - Daß aber im Grund weder Berg noch er selbst an seinen ursprünglichen Intentionen 'Verrat' geübt habe, wird ersichtlich aus dem (Rück-)Blick auf die Position des (zweiten) Wozzeck-Aufsatzes, wo es doch gerade als die hervorstechendste Leistung des Komponisten und seiner 'Konstruktion' gerühmt worden war, - wieder: da es dergleichen schon gegeben hatte: in der 'Affektensprache' des Barock - gleichsam 'objektive' 'Bilder' der 'Affekte' erzeugt zu haben, als musikalische Entsprechungen von 'Seinsbeständen' (man fühlt sich befugt zu 'übersetzen': 'Existenzialien', konnte doch Adornos erste, wie es heißt nicht durchwegs negative, Begegnung mit Heideggers SEIN UND ZEIT zum Zeitpunkt der Abfassung jenes Aufsatzes nicht mehr als zwei Jahre zurückliegen).

¹³² Jäger, Adorno, 190

Wer schließlich von Musik Trost, Versöhnung und Utopie wünschte, wie es der junge Adorno bei aller Verteidigung der Dissonanz ausführlich genug getan hatte, durfte sich eigentlich weder wundern noch beklagen, wenn er darin auch (wieder) 'Verklärung', 'Beschwichtigung' und 'Beruhigung' begegnete. Die Antinomie war nicht zu schlichten wo es noch 'Kunst', 'Werk' und 'Form' geben sollte; gewiß dekretierte Adorno in der Konsequenz: *Die einzigen Werke sind diejenigen, die keine Werke mehr sind*, war aber letztlich doch selbst nicht in der Lage, diesem Grundsatz zu folgen.¹³³ - Auffallend ist jedoch, daß in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* kaum mehr auf das Motiv, die Funktion des 'Trostes' rekurriert wird; ihn dürfte der Philosoph im Angesicht der jüngsten Geschichte sich wie der 'verantwortlichen' Musik, die in solcher Lage noch zu entstehen vermochte, verboten haben. Allerdings konnte dies doch nicht auf Dauer durchgehalten werden, ohne mit seinen tiefsten, nicht nur frühesten, sondern eben ursprünglichsten Intentionen in Konflikt zu geraten. Den Verzicht auf jeden Gedanken an 'Versöhnung' vermochte denn auch, aller 'Schwärze' zum Trotz, das spätere Werk nicht zu leisten. Dialektisch verumumt sich dort Hoffnung in der Perspektive auf die Möglichkeit, es könnte sich am Ende die ästhetische Darstellung vollendeter Negativität als 'Spiegelschrift ihres Gegenteils' (MM 334) lesen lassen - oder, mit einem anderen Bild: die Ödipus-Antwort der Kunstwerke (also doch noch Werke!) die 'Welt' gleich der mythischen Sphinx in den Abgrund stürzen (vgl. PhnM 125).

Zur Frage der Bedeutung von 'Verklärung' wäre auch zu berücksichtigen, wenn Adorno über die zweite Oper Bergs schrieb, in LULU

[...] wirkt die konstruktive Macht in genau entgegengesetzter Richtung als bei Schönberg. Reißt sie bei diesem alle Erscheinung in das An sich des Gebildes als in ihre Wahrheit verzehrend hinein, so saugt bei Berg die Erscheinung das konstruktive An sich gleichwie mit Begierde auf und verklärt das Erscheinende zu seiner Wahrheit. (Mon. 473)

Ein Umgekehrtes gab es aber auch bei Berg: Konstruktion, welche um der Wahrheit willen den Schein verzehrte: nach Adornos Auffassung in der Instrumentation der frühen Lieder. -

Während der (in den *KLANGFIGUREN* 1959 wiederveröffentlichte) Aufsatz über *DIE INSTRUMENTATION VON BERGS FRÜHEN LIEDERN* sich nahezu 'deutungslos' analysierend in die musikalischen Details versenkt, enthält das im später großteils aus vorhandenen Texten (v.a. den Beiträgen Adornos zur 1937 von Reich herausgegebenen Berg-Monographie) zusammengestellte Buch über Berg einen Abschnitt (der vielleicht ursprünglich mit dem anderen zusammengehörte; der Briefwechsel berichtet wegen des Umfangs Probleme bei der Veröffentlichung), in dem das Prinzip jener Instrumentation benannt wird:

¹³³ Was sich u.a. darin ausdrückt, daß er wohl kaum je bereit gewesen wäre, den aleatorischen Produkte z.B. Cages oder sonstigen Anti-Werken der Spät- (wenn nicht schon Post-) Moderne dieselbe Dignität zuzugestehen wie etwa Schönbergs *ERWARTUNG* und *Zweitem Streichquartett* oder Bergs *LYRISCHER SUITE*, *WOZZECK* und *LULU*, welche (exemplarisch) eben als die maßgeblichen Modelle seiner ästhetischen Theorie (bis hin zur *ÄSTHETISCHEN THEORIE*) nahezu unverrückbar feststanden.

Bergs Treue zum Schein lebt nicht darin bloß, daß er die Frühen Lieder nicht verleugnete [...]. Treu ist vielmehr die Instrumentation selber. Sie heftet sich an den kleinsten kompositorischen Zug der Lieder, ihn deutlich zu machen und durchsichtig; sie eben konstruiert die Lieder, auch ihren Schein, aus. (Mon. 388)

*Freilich an dem Schein der Frühen Lieder wird solche Konstruktion möglich erst, nachdem sie an scheinlos ihr gemäßem Material bereits sich durchgesetzt hat; möglich nicht im naiven Vollzug, sondern im *S e l b s t b e - w u ß t s e i n* des Scheins. Darum hat erst der ganz Reife die Lieder instrumentiert. Er hat sie aufgehoben im genauen Hegelschen Doppelsinn: vernichtet und gerettet. Das Rätselbild des wunderlichen Zyklus schließt einen historischen Prozeß als seinen Gehalt ein. Der ist aber nichts anderes denn das spielerische Modell für Bergs Geschichte im großen. (Mon. 390)*

Einen weiteren Aufsatz, *SIEBEN FRÜHE LIEDER*, publizierte Adorno 1929. Man wird nicht ganz fehlgehen, darin nicht nur einen Versuch zur Erfassung des jungen Berg, sondern auch einen Ausdruck der Affinität, wenn nicht sogar ein verschlüsseltes Selbstbekenntnis zu erblicken:

Die Lieder sind früh nicht bloß ihrem biographischen Ort nach: in ihnen spiegelt sich Frühe. [...] Gewiß sind [...] Bergs frühe Lieder [...] Ausdrucksmusik: aber solche, in der die ausgedrückte Subjektivität sich eher verschweigt als mitteilt; vom Ausdrucksgehalt ist nur dies noch übrig: bei sich selber zu bleiben, sich zusammenzuziehen und zu horchen auf das, was wird. Es ist diese horchende, verschwiegene Stimmung nicht die individuelle Stimmung des Jünglings bloß: es ist die der geschichtlichen Stunde, so wie sie damals im Bewußtsein des Jünglings allein angemessen sich darstellen konnte. (18/469)

*Der beherrschende Affekt von Bergs frühen Liedern ist die *S c h a m* [...]. In diesen Liedern ist das Erröten komponiert, das nie zuvor von Musik gemeint war, und es stimmt außerordentlich zu ihnen, daß sie zwanzig Jahre in einem Schreibtisch versperrt lagen, bis der Meister sie zögernd, lächelnd, immer noch verschämt, aber doch jetzt ihrer Ungewißheit gewiß herausnahm. (18/466)*

*Sie bezeugen eine *H u m a n i t ä t*, wie sie in solcher Reinheit und Echtheit kaum in Musik spricht und wie sie nicht genug zu akzentuieren ist in einer Situation, die das Menschliche vergessen möchte, indem sie es mit dem Privaten verwechselt. (18/468)*

Der Text über die 'Lulusymphonie', den Adorno für den *GROSSEN PAN* vorgesehen hatte¹³⁴, setzt sich, nach des Verfassers späterer Angabe, *zusammen aus Impressionen nach der Londoner Aufführung [...] unter Sir Adrian Boult, 1935* und war die letzte literarische Arbeit Adornos, die Berg gelesen hat (Mon. 471). Die *fragmentarische[...] Publikation* des Werkes, dessen Fertigstellung sich immer wieder verzögerte, ließ nach seiner Auffassung die fünf Sätze *[ein]stehen für die Form des Ganzen, wie nur je ein großer Torso es vermochte. [...] Nirgends ist die Beziehung zum späten Mahler deutlicher als hier. (Mon. 476)*

Forscht man nach Details - kein schöneres wäre anzugeben als der allererste Beginn, die acht Takte Introduction, so traurig und selig, wie es nur im Versprechen der Schönheit selber gelegen ist - sie werden einmal für den unstillbaren Schmerz, der im Anblick des Schönen uns ergreift, so endgültig eintreten wie Schumanns Ton für die Einsamkeit auf großen Festen. Danach die atemlos gedrängte Filmmusik, virtuos wie eine Karriere, flüchtig wie ein Feuerwerk, innehaltend inmitten. Als Mittelstück Lulus Lied, gläsern hell und klar, Prosa der Erkenntnis und Reim des Leibes zur Melodie verschränkend. Die folgenden kurzen Variationen sind authentischer musikalischer Surrealismus. Lulus Verfall wird grell bebildert an verfallener Musik; ein Bänkelsang von Wedekind wird nicht eigentlich variiert, aber mit Stimmen überkleidet, wie die Decke des Kuppelsalons mit Gipsornamenten; die Verwesung des Schlaglers von 1890 leuchtet als trauriges Gaslicht zu Lulus letzter Flucht. Das Adagio-Finale ist die Todesszene. (ebd. 477)

¹³⁴ Vielleicht erst als zu schreiben geplant; denn der überlieferte entstand anlässlich der Londoner Aufführung 1935, der Entwurf zum Pan soll aber vom Herbst 1934 stammen.

Konstatiert wird *eine Evolution der Technik in allen Stücken*, als deren Konsequenz sowohl die harmonische *Eroberung der Zeitdimension* - es gebe im Unterschied zum Wozzeck nun ein Fortschreiten und *Fundamentbewußtsein* (ebd. 476) - als auch eine *Vereinfachung* im Dienste gesteigerter *Deutlichkeit*. All das vereinige sich zum *Erkenntnischarakter am Gefüge einer Musik die, gleich ihrer Geliebten Lulu, "nie in der Welt etwas anderes scheinen" hat wollen, als wofür man sie genommen hat; eben darum aber auch nie für etwas anderes genommen wird, als was sie ist: die ihre Substanz so vollkommen in der Erscheinung besitzt, wie nur ihr Gegenstand selber: Schönheit.* (ebd. 473) Die Figur der Lulu erscheint als Geliebte der Musik, denn, wie erst die dreißig Jahre spätere Ergänzung der *ERFAHRUNGEN AN LULU* ausdrücklich machte: *Tatsächlich ist Lulu nicht das Ich, aus dessen Perspektive musiziert wird, sondern Alwa, der sie liebt. [...] Alwas Liebe, nicht die Seele der Heldin, die sie nicht hat, ist der Ort der Musik, die an sie sich herschenkt wie der todverfallene Künstler an die Schöne.* (ebd. 484) Unklar wird dadurch freilich, ob die in dem früheren Text benannte *Gebärde der ohne Hoffnung Liebenden* (ebd. 476) ihr oder doch ihm, wenn nicht beiden, zugehöre.¹³⁵

Daß die *zynische Dimension* des Wedekindschen Vorwurfs von Berg kaum beachtet¹³⁶ wurde, war dem Deuter in dem Text von 1935 noch kein Grund zur Beanstandung; anders dann in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*, wo es in der von Jäger inkriminierten Fußnote hieß:

Das Beschwichtigende ist in der Luluoper vollends zutage getreten. Nicht bloß ist aus Alwa durch den musikalischen Tonfall ein schwärmerisch deutscher Jüngling geworden und damit freilich die Möglichkeit erschlossen, Bergs romantische Ursprünge mit seinen reifen Intentionen aufs rührendste zu versöhnen. Sondern der Text selber ist idealistisch verbogen: Lulu zum weiblichen Naturwesen vereinfacht, an dem die Zivilisation frevelt. Wedekind hätte auf die Wendung sardonisch reagiert. Indem Bergs Humanismus die Sache der Dirne zur eigenen macht, entfernt er zugleich den Stachel, als welcher die Dirne die bürgerliche Gesellschaft irritiert. Das Prinzip, nach dem sie errettet wird, ist selber das bürgerliche, das der falschen Sublimierung des Sexus. (PhNM 37)

Dann freilich wieder in dem Text von 1968, beinahe als wäre nichts gewesen:

Sie steht ein für unterdrückte Natur, ihre Inkommensurabilität an die Zivilisation, ihre Schuld darin und die Rache dafür. [...] Jeder Takt der Musik meint die Rettung der Verfemten, der Figur des Geschlechts, einer Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt, wie es in den unwiderstehlichsten Taktten der Oper heißt. [...] Als strahlend bunter Schmuck des geliebten Leibes möchte sie dem verfemten, verketzerten Drang sein Menschenrecht wiedergeben. (Mon. 484; 332)¹³⁷

Möglich, daß die vorangegangene Polemik eigentlich mehr der - von ihrem Autor als falsch betrachteten - realen Sublimierung galt als deren Darstellung in der Oper (wenn diese Deutung zu Recht besteht), ja daß Adorno - der es auch nicht unterließ, Berg als Opfer des Hitler-Regimes zu bezeichnen¹³⁸ - der Lösung des erotischen Konflikts durch Entsagung mit Schuld am frühen Tod des

¹³⁵ All das ist nicht zuletzt mit Bezug auf die unerfüllte Liebe von Berg und Hanna Fuchs zu lesen, von welcher Adorno von Anfang an wußte, aber zu schweigen verpflichtet worden war; wovon er sich erst nach dem Tod seines Meisters entbunden fühlen konnte, nachdem Helene Berg bereits anderweitig davon Kenntnis erhalten hatte (siehe dazu Adornos Brief an Helene Berg vom 16.4.1936, im Anhang zu ABBW, 329ff.).

¹³⁶ Vgl. Mon. 484

¹³⁷ Auch sonst läßt er dort, ästhetisch wie ideologiekritisch, über die Oper 'nichts kommen'; vgl. ebd. 484ff. und 332f.

¹³⁸ Vgl. Mon. 364 und 18/483

Komponisten gab. Somit hätte sich in der sardonischen Reaktion auf das, was ihm bürgerlich und idealistisch galt, als Grund des 'Verbogenen', dialektisch doch wieder *Treue* gegenüber seinem Meister bekundet, wie er es letztlich insgesamt getan zu haben hoffte.¹³⁹

Webern

Zu Webern hatte Adorno offenbar nur den Aufsatz aus der Schweizerischen Musikzeitung von 1932 aufnehmen wollen. Es gibt aber viel mehr Texte von ihm über den Komponisten, und sie sind alle der Aufmerksamkeit wert (umso mehr, als sie sie vielleicht bis heute nicht gefunden haben) und sollen daher hier ebenso betrachtet werden.

Daß Adorno der Musik Anton Weberns anfangs durchaus mit gewissen Zweifeln und Vorbehalten gegenübergestanden war, davon zeugt eine Konzertbesprechung von Dezember 1924, betreffend dessen FÜNF SÄTZE FÜR STREICHQUARTETT OP. 5,

die Schönbergs Subjektivismus zu Ende denken und damit gerade entwerten. Denn die Ichbezogenheit von Schönbergs Werken deutet in lebendiger Spannung über das bloße Ich hinaus und hält sich mit zögernder Ironie an der Grenze der Formen. Webern aber durchschneidet jene Bindung und verabsolutiert das Ich, das damit seine personhafte Geltung verliert und sich atomisiert [...]. Weberns Musik endet bei der psychologischen Partikel und spiegelt allenfalls die Zuständlichkeit einer abgelösten Seele wider; den ganzen Menschen bewährt sie nicht. Tiefzeichnend ist die Rationalisierung der technischen Mittel in den durchweg mit winzigen Motiwteilchen haushaltenden Stücken: da ihnen ein jenseits des Musikalischen gelegener Haftpunkt abgeht, möchten sie isoliert im Musikalischen sich formen, das selbst wieder vom psychologischen Ausdruckszwang zersetzt ist und darum das abstrakte Kalkül zu Hilfe holt. (19/45f.)

Ursprünglich als Aufsatz geschrieben, aber nur *verstümmelt* publiziert worden war ein Konzertbericht *ZUR AUFFÜHRUNG DER FÜNF ORCHESTERSTÜCKE, OP. 10*, in Zürich (1926):

Die Schwierigkeit und Exklusivität der Werke Anton Weberns rührt daher, daß in ihnen das Spannungsverhältnis zwischen vorgesetzter Form und personaler Freiheit vollständig aufgelöst ist, weil sie das formsetzende Recht allein dem Individuum zumessen: während die Verständlichkeit von Musik sonst eben durch eine Spannung ergänzt wird, die zwischen der Gemeinschaft und dem Einzelnen waltet; die von der Gemeinschaft bestätigend zum Einzelnen hinüberwirkt und die Gemeinschaft dem sprengenden Willen des Einzelnen öffnet. Bei Webern hat der Wille des Einzelnen den gemeinschaftsmäßig konstituierten Formkreis definitiv gesprengt. Die traditional vorgezeichneten Formen halten dem Angriff des subjektiv-expressiven Zwanges nicht stand. Längst zerfiel ihre Realität, und ihr Schein reicht nicht hin, die Seele zu umfassen, die, einsam nun, auf Wahrheit sich richtet. Weberns Musik entspricht, wie kaum eine andere, der Forderung des Expressionismus [...], hat [...] an der reinen Darstellung der subjektiven [...] Intention ihr Genügen; [...] wahrhaft absolute Lyrik und, der Idee nach, nur sich selbst verständlich. So dringend denn auch, begrifflich faßbar zu werden, Weberns expressionistische Miniaturen subtiler Deutung bedürfen, so spröde entziehen sie sich ihr zugleich [...].(18/513)

An Berg schrieb er in Zusammenhang damit:

¹³⁹ Bei einem Abschied für längere Zeit schrieb Alban Berg dem Autor eine Postkarte mit dem Zitat der Hagenstelle aus der *Götterdämmerung*: "Sei treu". Er wünschte sich nichts Besseres, als daß er dahinter nicht zurückgeblieben sei, ohne daß doch leidenschaftliche Dankbarkeit eine Autonomie beeinträchtigte, die musikalisch sein Lehrer und Freund in ihm entwickelte. (Mon. 324)

Daß Webern [...] auf verlorenem Posten steht, nicht nur privat, sondern geschichtlich auch; daß ihm die sprengende Kraft der Konstruktion abgeht, mochte ich freilich [...] nicht ganz vergessen und der Aufsatz ist von der Erkenntnis getönt. Aber die Verlorenheit gerade wieder ist es, die seinem Werk den Glanz gibt. (ABBW 88)

Diese Einschätzung änderte sich allerdings bald, nicht zuletzt unter dem Eindruck der Person: Am 30. November 1929 berichtet Adorno dem zu seiner Enttäuschung umständehalber nicht nach Frankfurt angereisten Berg von seiner dortigen Begegnung mit Anton Webern:

Wir waren die ganze Zeit zusammen und es war wunderbar mit ihm. Die Vorbehalte, die ich früher hatte, habe ich völlig aufgegeben und muß Ihnen völlig beiflichten. Er ist ein wunderbarer Mensch, von einer Art, wie es wirklich heute kaum welche gibt, und so unerhört substanziell und echt, daß gewisse Bindungen, die er hat, tatsächlich gar keine Rolle spielen. Und welch ein Künstler! Die Aufführung der Kindertotenlieder, aber auch der g-moll Symphonie^[140] gehört zu dem Schönsten, was ich überhaupt je gehört habe. [...] Ich habe Webern auch meine Sachen vorgespielt [...], und hatte, vor allem aus dem Ernst, mit dem er mir vorhielt, ich dürfe nichts tun als Komponieren, den Eindruck, daß er wirklich zufrieden war. (ABBW 245f.)

Mit der Schilderung eines persönlichen Eindrucks beginnt auch der Webern-Abschnitt - "Beschwörung" - eines Textes über *DREI DIRIGENTEN*:

Das erste Mal hörte ich ihn in einem seiner Wiener Arbeiterkonzerte. Der große Konzerthausaal war halbleer und hallte, das Orchester war mittelmäßig, die Solisten weniger noch. Vorn begann ein Mann zu musizieren. [...] Auf einen Punkt gedrängt, zielte ein schmaler Wille in die Masse und wirkte durch beharrliche Exzitation. Er begann langsam mit der eigenen Wirkung zu steigen. Eine musikalische Demagogie ohnegleichen nahm ihren Anfang; die Leidenschaft, die die Werke faßte, brannte sichtbar über sie hinaus. Ein dichter Sturm schon, wandte sie Musik an die Bedrängung unbekanntes Zieles. Auch wer die Gefahr kennt, metaphorisch Gehalte der Religion im Bereiche von Kunst ungebrochen wieder aufzusuchen, kann sich des Gedankens an einen besessenen Laienprediger nicht erwehren, wo das Wort starb, zelosig Musik in den Dienst dessen stellt, was ihm zu sagen ist. [...] Der Sinn jener musikalischen Intensität [...] ist: Musik beredt zu machen. Mag immer selbst der Vorsatz verloren sein: so müssen wohl die verdrängten Rufe der aufrührerischen Inbrunst laut werden, in Kunst selbst erinnernd, bis sie ihre soziale Entsprechung endlich vielleicht doch, und freilich ganz gewandelt, finden. (19/457f.)

Längst ist die Kirche nicht mehr fähig, die großen Häresien in sich zu empfangen. Das Quere mag verständlich sein, daß ein Häretiker aus dunkler Katholizität Kapellmeister wird, weil die Zeit predigender Mönche vorbei ist, weil das Amt des Geistlichen ihm nicht taugt und weil er zu eng doch an der Kirche haftet, um ins Profane überzugehen. Ihm ist wahrhaft Kunst die letzte Ausflucht und darum mehr als Ausflucht: nicht Kunst mehr allein. Sprengend gibt sich sein unvernommenes Selbst kund. Das Dirigieren des Komponisten Anton Webern ist gewalttätige Innerlichkeit. Er beschwört durch Kunst Gehalte, die der Wirklichkeit entfielen; für Sekunden nimmt sie die unerbittliche Hand in Griff. [...]

Webern, nach der Wahrheit seiner Situation produzierend der absoluten Lyrik verfallen, tilgt in der entbundenen Unmittelbarkeit seines Dirigierens alle Lyrik eigentlich, alles, was bei sich bleiben, pflanzenhaft blühen und welken möchte. Das komplementäre Verhältnis des Komponisten und Dirigenten bildet vollständig zugleich den Riß ab, der das musikalische Heute durchschneidet. Wenn seine Werke, der letzten Absicht nach, ihm selbst nur verständlich sind, so wendet sein Dirigieren sich an alle, die die einsame Musik verließ. Es müßte nur die Möglichkeit sein, daß sie ihn hörten. (19/458f.)

Zu Beginn eines Radiovortrags von 1932, der div. Nachdrucke erfuhr und dann in den *IMPROMPTUS* wieder erschien, wendete sich Adorno gegen drei gängige Mißdeutungen des Komponisten: *die der Unselbständigkeit, der destruktiven Zerrissenheit und der monologisch überfeinerten, spätromantischen Einsamkeit* (17/204f.).

¹⁴⁰ KV 550 von Mozart.

Der erste [...] gilt dem Verhältnis Weberns zu Schönberg. [...] Nun steht gewiß Webern auch bei genauerer Sicht näher als irgendein anderer. Aber näher eben durch Konsequenz [...]. Zugleich aber ist es Konsequenz auch gerade, die ihn von Schönberg sondert. Während dieser [...] in jedem Werk einen Zusammenhang von Problemen auskristallisiert, die im folgenden Werk zugleich gelöst und aufgehoben werden, so daß jedes Werk Schönbergs einen Gegenschlag gegen das Vorhergehende und die Formulierung eines gänzlich neuen musikalischen Problemzusammenhanges bedeutet, treibt Webern Zug um Zug, und ohne Umbruch ins Neue, das Bild einer Musik heraus, wie sie bereits im tonalitätsfreien Ausgangsmaterial Schönbergs für Webern als Idee angelegt war. [...] Ziel seiner Musik ist einzig und unausweichlich der lyrische Augenblick, in dem die Zeit sich drängt und verschwindet: darum ist sie entwicklungslos, im Gang von Werk zu Werk nicht anders als im Einzelwerk. (17/205f.)

Dann folgt die ungleich bedeutsamere Benennung dessen innerster (oder, in anderer Hinsicht, äußerster) Intention:

Der losgelöste, unverstellte, rein kreatürliche Laut: das ist die Idee seiner Musik, und ihre Konsequenz will nichts anderes, als bis zu ihm hinabdringen und alle Form versinken lassen in ihm, unterm Zwang seines eigenen Formgesetzes. [...] Subtilität und konstruktive Gewalt seiner Musik dienen bloß dazu, die kreatürliche Ursprungsmacht des bloßen Lautes, des einzelnen Tones wiederherzustellen. Erst wenn er verhallt - "verlöschend" ist eine seiner liebsten Vortragsbezeichnungen -, findet die Kreatur, ihres Machtanspruches entkleidet, ihren Trost als vergehende. (17/206)

Das ist der tiefe und fruchtbare Widerspruch Weberns: die äußerste Kunst der kompositorischen Technik, das wachste kritische Bewußtsein, die bewußteste Formdisziplin dienen allein dazu, die Musik aller vorgegebenen Regel, aller willkürlich-geistgesetzten Bindung, aller Architektur und Symmetrie zu berauben, bis sie wahrhaft klingt wie der Gesang einer gefangenen Amsel. Bei ihm will nicht Natur sich vergeistigen - am Ende seines Weges wird der Geist selber als kreatürlich, als Natur offenbar. Aber erst am Ende des Weges und nicht im Rückgriff aufs Vergangene. (17/207)

Die höchste Künstlichkeit (wie die von Weberns Reihenkonstruktionen) erscheint dialektisch aber als (einziger) Weg (vorwärts!) zur wahren, unverstellten Natur, zu den authentischen Gesten des Ausdrucks (einer 'Symbolik' vielleicht, deren Echtheit sich gerade dadurch ausweist, daß sie nicht ahistorisch-invariant konzipiert ist).¹⁴¹ - So vermutet denn auch Adorno in der, sehr knapp gehaltenen, Webern gewidmeten Passage des Aufsatzes über *DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE DER MUSIK*, nachdem er wieder auf die nahezu prohibitiven Deutungsprobleme bei diesem Komponisten hingewiesen und zumindest die Hoffnung geäußert hatte, daß diese sich *in Geschichte* einmal auflösen könnten, als letztes, eigentliches Ziel oder tragende Intention Weberns,

eine Art Natursprache der Musik, den reinen Laut freizumachen, wie er dem Rückgriff auf ein Natur m a t e r i a l, also die Tonalität und die 'natürlichen' Obertonverhältnisse, unweigerlich sich versagte. Das Bild der Natur in geschichtlicher Dialektik zu produzieren: das ist die Absicht seiner Musik und das Rätsel, das sie aufgibt; das, als Rätsel, zu jeder positiven Natur-Romantik als Antwort gänzlich konträr steht. (18/742)

Prohibitiv waren freilich vielleicht eher die Schwierigkeiten, die dezidiert 'gesellschaftliche', soziologische und marxistische Deutungsperspektive jenes Textes irgend in Einklang zu bringen, oder wenigstens zu vermitteln mit dem (gar nicht so Wenigen), was er andernorts (und zur gleichen Zeit) über Webern doch zu sagen vermochte. (Und doch wäre gerade dies die eigentliche, und was die

¹⁴¹ In demselben Sinne heißt es auch noch im späten Berg-Buch, es erscheine in der Partie der Lulu *der aller künstlichste Laut als Allegorie der schrankenlosen Lust* (Mon. 485; vgl. auch 475: *Lulus Musik, der zerbrechlichen Koloratur als Rätselbild einer Schönheit, deren Natur sich erfüllt im Künstlichsten*).

Arbeit an Adornos gedanklichem Vermächtnis betrifft, spannendste und vielleicht lohnendste Aufgabe.) Am andern Ort war, gleichsam als Entwurf negativer 'Natur-Romantik', weiters gesagt worden:

Der Weg zum reinen Ton, zum Laut durchs Geäst der vielfältigsten musikalischen Sprache wird geleitet vom Ausdruck. Subjektive Beseeltheit durchdringt seine Musik gänzlich und verwehrt jede musikalische Konstellation, die nicht in Beseeltheit sich löste. "Ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken": das hat Schönberg als Intention von Weberns Musik bezeichnet, und sein Ausspruch wäre zu ergänzen damit, daß nur im Aufatmen, nicht aber in ihrer tektonischen, innerzeitlichen Geformtheit Musik Glück, und mehr noch als Glück: Trauer ausdrücken könne. Der Ausdruck zieht die Musik zur Geste zusammen und staut sie im Ton, bis der nun ausdruckslos, als reiner Laut übrig bleibt. Das ist das Schema der Webernschen Verfahrensweise und der Grund seiner Kürze zugleich. Seine Form aber ist bloß noch der Widerstand, den Musik sich setzt, um an ihm sich zu verkleinern, zu verschwinden: nie vermöchte sie anders als im gefügten Körper der Form zum beseelten Atem sich zu wandeln. Sie kennt keine Zeit in sich und keine zeitliche Vermittlung, keinen Übergang; sie ist gleichsam simultan und erst in die Zeit transponiert [...]. Sie fügt sich aus Kontrasten wie eine Landschaft oder wie das ungebundene Lied eines Vogels. Die Aufgabe, die sie dem Ohr stellt, ist nicht, Entwicklungen zu verfolgen oder die Wiederkehr des Gleichen zu erkennen, sondern über den Abgrund des Schweigens hinweg die Laute zur Einheit zu binden, in welcher sie erst, als Laute, ihren wahren Ausdruck gewinnen. [...] Sie steigert nicht: im Wechsel von Atmen und eingehaltenem Atem entwirft sie das Bild des Lebendigen. (17/207f.)

Ganz gegen die frühere These vom subjektiven Ausdrucksmusiker gewendet die Folgerung:

Weberns Ausdruck liegt in der Gebärde des Verstummens, nicht im Reden; auch Trauer verschmäht bei ihm den Trost vertrauender Mitteilung. Das allein sollte genügen, ihn vor dem Vorwurf spätromantischer Artistik und privater Ausdruckssprache zu verteidigen. Denn der Private drückt sich aus, indem er redet; der Ausdruck des Verlöschens aber kommt der Natur zu. Nirgends ließe sich für Weberns Ausdruck ein psychologisches Korrelat finden: eine Seelenregung, die ausgedrückt wäre. Sondern das Laut Werden, das klangliche Erscheinen selber ist der Ausdruck: das kreatürliche Wesen drückt sich aus, indem es den Laut findet. (17/208)

Webern erscheint so geradezu als der paradigmatische Komponist des 'Ausdruckslosen'. Dieses bleibt (bei Adorno) freilich noch mehrdeutig: als das pascalsche 'Schweigen dieser unendlichen Räume'; als Negation des intendierten, (m.o.w. 'psychologischen') Ausdrucks'; und damit, oder darüberhinaus aller Ähnlichkeit mit menschlicher Sprache¹⁴² und Menschlichem überhaupt, als Transzendieren zum kreatürlichen oder Natur-Laut. Musik strebt danach, sich der 'Sprache' der transhumanen Natur gleichzumachen¹⁴³, ob diese nun (einen irgend menschlich nachvollziehbaren) 'Sinn' habe oder nicht - die Entscheidung darüber liegt nicht bei ihr). Das Transhumane kann vom Ausdruckslosen aber auch bedeutet scheinen als (theologisch) Erhabenes. Im zweiten Wozzeckaufsatz war diesbezüglich zu lesen gewesen:

Der Begriff des Ausdruckslosen hat seine echte Geltung allein in den gewaltigsten Momenten des Musikalischen: wo Musik bilderlose Gegenwart erreicht. Alle ausdruckslose Musik, der die bilderlose Gegenwart versagt bleibt,

¹⁴² Die Rede von Musik als *Widerpart der Wortsprache* tritt zuerst bei Benjamin, im URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS auf, und wird von Adorno in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* (121) aufgenommen.

¹⁴³ Unter Adornos nachgelassenen Notizen fand sich, als *Nachtrag zur Philosophie der neuen Musik* überschrieben: *Bei der Frage des Ausdrucks ist ein wichtiges dialektisches Moment nicht genannt. Die Steigerung des Ausdrucks durch Befreiung von allen konventionellen Momenten ist nicht einfach gleich der Psychologisierung. Je reiner vielmehr der Ausdruck hervortritt, je freier auch von allen Ausdruckskonventionen (wie sie etwa bei Wagner und Strauss entwickelt sind), um so mehr stößt der Ausdruck auf ein Nicht-Subjektives - auf Natur. Der ganz reine Seelenlaut ist zugleich der Naturlaut. Webern ist gar kein "psychologischer" Komponist wie der Schönberg der Erwartung, der Berg des Wozzeck. Die absolute Versenkung in das Klingen der Stille ist der Versuch, der außermenschlichen Sprache - der der Dinge - das Echo zu finden. ([ca. Februar/März 1949] FAB VII, 19)*

ist allein leere Hülle von Ausgedrücktem, das fortblieb; das freilich gerade durch Verschweigen Macht gewinnen kann, aber nie die des Ausdruckslosen. Es findet sich denn auch kaum irgend Musik, die ausdruckslos wäre, und gerade Bach, unerreichbares Ziel alles objektiven Willens der Moderne, hat sich tief ins Bereich des Ausdrucks hinabgeneigt. (18/473)

In der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* war er jedoch skeptischer geworden, was Webern betraf:

Mit Webern abdiziert verstummend das musikalische Subjekt und gibt sich dem Material anheim, das ihm doch mehr nicht gewährt als das Echo des Verstummens. Seine melancholische Versenkung ist noch im reinsten Ausdruck vor der Spur der Ware mißtrauisch zurückgeschreckt, ohne doch des Ausdruckslosen als der Wahrheit mächtig zu sein. (PhNM 108)

Der *WEBERN*-Aufsatz aus der Schweizerischen Musikzeitung schließlich entstand *ZUM ANLASS DES FÜNFZIGSTEN GEBURTSTAGES DES KOMPONISTEN AM 3. DEZEMBER 1933*. Er versuchte nochmals bei dessen Anfängen anzusetzen, ohne diesmal eine totale Antithese von Expression(ismus) und

Das einzige in den kargen Gesten seiner Musik ließe bloß mit genauen musikalischen Begriffen zureichend sich benennen; einer Musik, [...] entfernter dem redenden Wort als jegliches sonst. Wohl indessen läßt die literarische Landschaft sich angeben, an welche Weberns Musik [...] angrenzt [...]. Es ist die des Expressionismus im prägnanten Sinne; moralisch abgegrenzt von Strindbergs Schuldfiguren, lyrisch versöhnt etwa in Trakls Versen. "Rechten Lebens Brot und Wein, / Gott in deine milden Hände / Legt der Mensch das dunkle Ende / Alle Schuld und rote Pein" - das dürfte jedem sich neigenden Ton Weberns, mehr noch der sprachlosen Demut seiner Pausen eingeboren sein. Von anderen überlebenden Expressionisten aber unterscheidet Webern sich durch Treue: die mythische Treue bis zum Ende, die Treue der Kreatur, die lyrisch-sprachlos vorm Tod aushält, bis der letzte Seufzer in Versöhnung entschwindet. Diese Treue ist zugleich eine des Stiles, der keine 'Entwicklung' und Ausbreitung kennt, sondern sich verdichtet; intensiv wird mit Verkleinerung und Schrumpfung des musikalischen Materials: in der unbegreiflichen Askese des Eremiten. Solche Askese vereint legendengleich die unvereinbaren Gegensätze; vor der Hütte seiner Musik äsen friedvoll miteinander der Wolf der Schuld und das Reh der Sanftmut. (18/517f.)

Weberns Musik begegnet hier gleichsam als eine Einstimmung zur 'Abgeschiedenheit'; daß Adorno hier nicht bloß von 'Treue', sondern gar vom 'Mythischen' (zumindest als Adjektiv zu jener) offenkundig positiv zu sprechen vermochte, scheint geradezu einen Musterfall solcher legendendären Vereinbarung abzugeben; wie denn auch das Weitere, aus seinem Munde, durchaus verwundern mag:

[D]er ländlichste Musiker dieser Tage ist der artistischste zugleich; seine Sprache ist der Dialekt der Berge oder das himmlische Latein, doch nie eine der mittleren Verständigung; seine verwegene Kunst des Kontrapunkts und der Konstruktion gelangt, als zu ihrer künstlichsten Spitze, zum bloßen, einzelnen Ton: dem reine kreatürlichen Laut. - Daß einzig das Neueste das Älteste ist und vielleicht vom Ewigen die Spur trägt: worum unsere jüngste Erkenntnis verzweifelt sich müht, das bezeugen Weberns Miniaturen seit fünfundzwanzig Jahren mit der Sicherheit der Handwerker und der Inspiration vergessener, darum aber um so mächtigerer theologischer Überlieferung. (18/518)

'Unsere': das betraf wohl vor allem Benjamin und ihn, aber wohl auch noch Kracauer; in dem Text ist deutlich die Terminologie *KIERKEGAARD*-Buches präsent, nicht allein wegen der zeitlichen Nachbarschaft zu dessen Umarbeitung, sondern vor allem der konstatierten Nähe zu dem dänischen Philosophen selbst.¹⁴⁴ Ein anderer Wesensverwandter war ein Österreicher gewesen:

¹⁴⁴ Vgl. den Aufsatz über *BERG UND WEBERN*, worin vom *Kierkegaardische[n] Wesen* des letzteren die Rede ist (20.2/790).

Daß Webern dem Dichter Trakl begegnete, darf symbolisch genommen werden. Beide gemeinsam sind heimisch in einem Bereich, wo es keine Gemeinsamkeit und Heimat mehr gibt. Beider Werk erwächst der abgelösten, sinkenden Innerlichkeit, beider Werk tönt aus der Not der bei sich selbst gefangenen Seele in Schwermut. Sie beide bezeugen rein die Verlassenheit der Kreatur von Gott. Ihm gilt ihre Rede, der das Echo schwand.
(18/516)

Bei dieser Gelegenheit mag es angebracht scheinen zu rekapitulieren, was eigentlich die Rede von 'Verlassenheit' beim jungen Adorno besagt: einmal die 'Verlassen(heit) von der Musik' (im Text zum Schubert-Rondo); dann 'Formverlassenheit' (des modernen Menschen), etwa zu Schönbergs Serenade; c. 'Gottverlassenheit': ausdrücklich nur dieses eine Mal im Text über Webern; unausdrücklich womöglich auch jeweils mehr oder minder hinter den anderen Wendungen stehend. - Daraus wird bezüglich der Auffassung der 'Formen' nochmals deutlich: Den 'Formen' käme oder kam die Funktion einer 'Mittlerschaft' zwischen Gott und den Menschen zu, wenn oder solange sie galten. Was an ihnen (ver)zweifeln ließ, war der geschichtliche Anblick ihrer Vergänglichkeit, die Erfahrung ihrer nachlassenden Kraft, die Hörer zur Gemeinde zu verbinden, ja auch nur noch dem einzelnen die Gehalte zu vermitteln, denen sie ursprünglich dienten. Die Formen seien 'in trügerischer Ewigkeit von den Sternen abgelesen' worden: die Frage ist, ob Geschichtlichkeit, Wandel und Vergängnis der Formen irgend zusammen bestehen könne mit der (unsuspendierbaren) Ewigkeit der Gehalte (wobei selbst die letztere zumindest unkenntlich werden könnte). Daß die Vermittlung von Zeitlichem und Ewigem als solche nur geschichtlich möglich sei, dachte schon Hegel. Es mochte daher sachlich zwingend gewesen sein, wenn Adorno sich in der Folge (etwa ab Mitte der dreißiger Jahre) von seinem lebensphilosophisch-kantianischen Ausgangspunkt (repräsentiert und vermittelt durch das Frühwerk von Lukacs, Benjamin und Kracauer) immer stärker an diesem, freilich nur dessen Prozeßdenken, nicht der Systemkonstruktion, orientierte. Dabei kam es allerdings nie zu einer Auflösung der ästhetischen und metaphysischen Antinomien, was daran liegen dürfte, daß Adorno trotz allem gleichsam in der Tiefenstruktur seines Denkens - wie der junge Lukacs - an der kantischen Disjunktion des regulativen und postulativen Seins gegenüber dem faktischen festhielt.

Mitunter aber sagt Adornos Webern-Deutung sogar mehr als über jenen über die Person des Deuters aus - denn bei Webern gab es doch eigentlich weder 'Subjektivismus' noch 'Gottverlassenheit'. (Sogar der Verdacht könnte sich aufdrängen, es sei Adornos Abwendung vom Religiösen primär aus 'ästhetischen' Motiven erfolgt. Vielleicht aber hätte er sich besser nicht seiner 'gottverlassenen Innerlichkeit' schämen sollen und ihrem 'Irrationalen' künstlerisch Ausdruck verleihen, ohne Rücksicht auf den Imperativ der absoluten Modernität. Der Verzicht nämlich auf die (musikalische) Formung dieses Irrationalen bedeutete, wie ungewollt auch immer, letztlich dieses anderen zu überlassen, die damit zu womöglich schlechterem Zwecke umgingen. Daß ein gewisser 'Rationalismus' wohl auch ein Grund für seine eigene Gehemmtheit als Komponist war, gestand er (an sehr

entlegener Stelle¹⁴⁵) indirekt auch ein: *Aber die konkreten Entscheidungen der musikalischen Geschichte geschehen nicht in der Reinheit der Einsicht, sondern allemal unter dem Zwang der musikalischen Natur, die nicht vollends sich tilgen läßt und wiederkehrt aus den Höhlen des Vergangenen.* (18/303)

Um einen allemal unter solchem 'Zwang' Stehenden, Produzierenden handelte es sich bei dem Komponisten, der ihm mitunter sogar noch 'rätselhafter' erschien als Webern:

Krenek

Vorgesehen war für die Aufnahme in das Buch offenbar primär nur der Aufsatz aus dem Anbruch 1931, der sich nun in GS 18/531-534 findet. Mit dem Komponisten hatte er sich freilich bereits seit 1923 in zahlreichen Konzert- und Opernbesprechungen auseinandergesetzt, die später noch gesondert zu betrachten sein werden.

Seine gesamte Produktion wird durch ein Moment von Inkommensurabilität im Goetheschen Sinne bezeichnet - ein Moment nicht nur in seiner Entwicklung, sondern auch in jedem einzelnen seiner Werke. Denn da ist keines, das 'aufginge'; keines, das nicht seine Rätsel hätte; ja keines, von dem nicht, aus dem Innersten erzeugt, ein Choc ausginge. Was meint dies? was bedeutet dies? welchem Gesetz gehorcht dies?, ist nach jedem Werk zu fragen und zugleich zu wissen, daß noch dort, wo willkürlich Linien abbrechen, Formen umkippen, Harmonien sich schichten, Zwang herrscht und gerade das Unwahrscheinliche notwendig macht. (18/531f.)

Die Werke Kreneks aus dieser Frühzeit [...] sind vielleicht neben einigen Stücken des mittleren Schönberg das einzig große Beispiel echter Anarchie in der Musik. Das Schlagwort vom linearen Kontrapunkt - hier allein wird dämonischer Ernst daraus. Mit wirklicher Rücksichtslosigkeit gegen die Harmonie [...] folgen die Stimmen einzig ihrem Drang; einem traumhaft bedrohlichen Drang [...]. Das bedeutendste und erregendste Werk dieser Periode ist Kreneks Zweite Symphonie, beschlossen von einem wahrhaft furchterregenden Adagio - das ganze Werk eine Musik gewordene Katastrophe. Allerdings, der Traum hält selten durch, bringt es selten zur Einheit, mitteninne erlahmt der Drang der Stimme, schlägt um in ein anderes Bildbereich - und diese Augenblicke bringen den Choc mit sich. / Es ist aber zugleich ein Choc des Erwachens. Durch die Brüche des Traums, die Lücken der Form, dringt aus weitester Ferne Bewußtsein ein - jene Gegenmacht, die es verwehrt, Krenek tatsächlich als 'naiv' anzusehen. (18/532)

Ist der Musiker [...] ganz erwacht, so hat er mit einem anderen Vergessen dafür zu zahlen: dem seines Traumes. [...] Nur etwas vom Traum hält das Bewußtsein zäh fest. Kaum weiß es selber, was es ist. Im "Jonny" heißt es Natur, und naturgläubig rückgewandt ist über lange Strecken die Entwicklung nach jenem Stück [...]. Aber das Bewußtsein, einmal freigesetzt, läßt sich bei keiner statischen Natur mehr beschwichtigen. Elementarkraft so gut wie nur der Traum es war und, wer weiß? vielleicht die gleiche, treibt es weiter. [...] Das Bewußtsein, so lange mit 'Stil' und Haltung befaßt, greift endlich ins Werk selber tief hinein als technische Kontrolle [...] und plötzlich, auf einer neuen Stufe, erzwingt die kompositorische Kontrolle und Kritik aus der Forderung der musikalischen Gegebenheit selber einen neuen Stil, der sich enthüllt als nichts anderes den die traumhaft aggressive Atonalität der ersten Werke, jetzt endlich im Material beherrscht. (18/533f.)

In jedem seiner Werke wirft er weg um zu besitzen; in jedem setzt er die Einheit des Ich aufs Spiel um der Wahrheit seines Gehaltes willen, der nicht im Ich aufgeht. (18/534)

1932 hielt Adorno eine Rundfunkrede, aus der ein Teil unter dem Titel *ZUR DEUTUNG KRENEKS* auch gedruckt wurde. Dort nennt er seine Absicht, einzig *den geistigen Zusammenhang deutlich zu machen, der sie im wunderlichen Wechsel der Stile bei Krenek verbirgt* (18/572) und skizziert zunächst drei

¹⁴⁵ [Marginalien zur "Sonata" von Alexander Jemnitz (1928), 18/303

bisherige Werkphasen: die jüngste einer *Art von neuen Romantik*, die mittleren mit JONNY SPIELT AUF und die ihm offenbar nach wie vor unheimliche erste:

Diese frühen Werke von Krenek sind Maelstrom-Musik; ganz unerhell, bar jeder faßlichen Intention, aber voll einer unmenschlichen und erschreckenden Kraft, mit der sie ihre Flut durch die Zeit wälzt (18/571) [...] aus einer Schicht tief unter aller Innerlichkeit, unter allem Ausdruck; aus einem Abgrund des Unbewußten, aus dem, das darf ernstlich behauptet werden, kaum je Musik so unverwandelt, darum auch so fremd und unverständlich aufstieg wie die des ersten Krenek. Kein Erwachen vermöchte die Schätze der Angst zu bergen, die die Traumtiefe umschließt. Darum gibt es keine Entwicklung bei Krenek, die Zug um Zug das Gewesene ins werdende umsetzt. Die Geschichte seiner Werke gehorcht anderem Rhythmus. Es ist der von Vergessen und Einholen. (18/573)

Seine kompositorische Geschichte ist die von einem, der sich selber einholt, indem er einholt, was vor ihm war. Die Grenze von Wachen und Traum versperrt ihm den unmittelbaren Zugang zu seinem Tiefenraum; so wird ihm der Umweg über die Stile zum Serpentinpfad in den Abgrund der eigenen Musik, der anders tödlich ihn bedrohte. Das ist der wahre Grund seiner Romantik [...]. [...] Den Traum der anderen bildet er auf dem Weg zum bilderlosen Traum seiner selbst. Krenek ist [...] ein Epigone aus Tiefe [...]. Es ist möglich, dies rätselhafte Epigonentum vom Stand unseres kompositorischen Materials aus zu kritisieren [...]. Aber es wäre oberflächlich, die allgemeine Einsicht hier auf den besonderen Gegenstand zu übertragen und zu übersehen, wie gerade hier die rätselhafte Fremdheit des Beginns und die rätselhafte Vertrautheit des Fortganges sich durchdringen: wie in Kreneks Doppeldeutigkeit die Doppeldeutigkeit der musikalischen Natur selber sich mitteilt. (18/574)

In dieser Musik kennt das Gewesene und das werdende keinen Übergang; sie bewegt sich zwischen den Polen des dicht verschlossenen, unkonstruierbaren, blinden Traumes und des überdeutlichen wachen Rückgriffs aufs vergangene. Aber das vergangene ist ihr bloß der Stoff, an dem die feindliche Flamme des werdenden sich entzündet, und was in ihr wird, ist nichts als das Traumgesicht dessen, was von je war. (18/575)

Obwohl bereits etwas aus dem chronologischen Rahmen fallend, sei hier auch noch der Schluß des Kommentars angeführt, den Adorno in der Einleitung zu einem Rundfunkkonzert vom 22. Februar 1940, zu Kreneks Liederzyklus DURCH DIE NACHT (nach Worten von Karl Kraus) formulierte:

Der Weg "durch die Nacht", den die Lieder darstellen, ist ein Weg der produktiven Kritik: die furchtbare Anklage: "Was hat die Welt aus uns gemacht" hat als ihr Reversbild die Devise: "Nicht Gott, nur alles leugnet" ich, was ihn leugnet". Es ist aber diese symbolische Verflechtung des Kritischen und des Produktiven, die mir den eigentlichen Sinn unserer neuen Musik auszumachen scheint. Insofern ist Kreneks Liederzyklus ein Programm dieser Musik selber: ein Programm, das Musik vielleicht nicht von sich aus zu erfüllen mag, das sie aber besser und reiner formulieren kann als jede andere Kunst. (18/580)

Bemerkenswert daran ist nicht zuletzt die 'symbolische Verflechtung' der dialektischen Kritik mit der katholisch-'konservativen': als Ankläger der herrschenden Destruktivität. Die polemische Haltung des Gläubigen bei Kraus und Krenek war freilich eine gleichsam *mit geschlossenen Augen und zusammengebissenen Zähnen*, wie es in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* dann von dieser insgesamt heißt, und mit dem Rücken zur Wand; sie ist nach deren Einsturz nicht mehr einnehmbar; wenn aber nun die Anklage: was wir aus der Welt gemacht haben, inzwischen schwerer wiegen dürfte als die umgekehrte, und danach sich nicht länger leugnen läßt, was daran alles 'Gott leugnet', wurde das Programm auch bloß zu formulieren fraglich: *Die Möglichkeit von Musik selber ist ungewiß geworden* (PhNM 108).

Als 'Aufbegehren' gegen die 'Transzendenz' von Musik als solche wollte dann auch Adorno die charakteristischste Haupttendenz des Komponisten in dem spätesten Text über Krenek - dem

einzigsten im übrigen, welcher zu Lebzeiten des Autors in einem seiner Bücher vertreten war - *ZUR PHYSIOGNOMIK KRENEKS* (1957; 1964 in den *KLANGFIGUREN*) gekennzeichnet haben können; die Schlüssigkeit der dortigen Argumentation kann hier nicht überprüft werden, zumal dafür ein genaueres Eingehen auf den Begriff musikalischer Transzendenz (bei Adorno, und auch anderwärts) wie auch auf den (Klages-)benjaminschen der 'Aura' (mit welchem Adorno dabei, in vielleicht nicht sehr scharfer Weise, operierte) unabdingbar wäre.

Bartok

Wie auch im Fall Weberns und Kreneks konnte Adorno bezüglich Bartoks bereits auf ein umfangreiches Material zurückgreifen; wiederum soll dieses hier möglichst umfassend in den Blick gebracht werden, zumal es sich um teils sehr frühe und wenig beachtete Texte handelt.

Im ersten, *BELA BARTOK* (von 1922), findet sich wohl gar der mögliche Ursprung des späteren Buchtitels:

Sein Vaterland quillt über von Musik, der Musik der Wandernden, Heißblütigen, Heimatlosen, die dennoch daheim sind, - und wieder der Dumpfen, Schollengebundenen, denen die unendlichen Horizonte der Ebene ins Blut schon gestellt sind und die Rhythmen bemessen. [...] Die Musik des großen Pan hat hier noch ihre Stätte, aus der zottigen Sinnlichkeit ihrer Bockslaute bricht ganz nah und groß noch der Schrecken vor dem Dritten auf. Noch ruht die Musik bei der Volkheit, hat noch die epische Zeitlosigkeit, die sich versagt dem aus der Naturgemeinschaft gelösten Ich, das die Zeit und ein eigenes Schicksal trägt. [...] In diese Welt platzt das moderne Europa herein [...]. Eine kleine Schicht trennt sich ab, zäh und mutig, die den Fluch der Vereinzelung auf ihre starken Schultern nimmt und die eingeborene gewaltige Kraft daran wendet, vom Individuum aus (- das hier doch noch nicht bloß Individuum bedeutet!) den Kreis einer eigenwüchsigen Kultur zu schließen. Hier etwa liegt der geschichtliche Ort, an dem wir Bela Bartok zu suchen haben. (18/275)

Es mag derjenige des Textes zwar nicht der geschichtliche, oder philosophische, gar terminologische Ort sein, an dem seine Leser Adorno sonst zu suchen pflegen; dafür sieht man ihn hier (und in den folgenden) sehr konkret auseinandersetzen, was es mit Wesen und Funktion der vielberufenen 'Formen' auf sich hatte:

Die Homogenität von Ich und Formen, Bartoks Glück und Enge, bedingt es, daß die möglichen Formtypen sich einschränken mit ihm. Es sind nur drei, um die er sich müht; die Volksmusik hat sie vorgezeichnet als deklamatorisch durchbrochene Rhapsodie, als liedhaft geöffnete Monodie und als leidenschaftlich bewegten Tanz; er empfing sie als Kritik der westlichen Instrumentalformen, der Sonate, des Adagio und des Scherzo oder Rondo [...] und seine Entwicklung ist nichts anderes als der Weg vom verborgenen Keimen zum luziden Sichtbarsein dieser Stücke. (18/283) (ÜBER EINIGE WERKE VON BELA BARTOK, 1925)¹⁴⁶

Das erfährt eine Präzisierung, vielleicht auch gewisse Korrektur in dem Text zu *BELA BARTOKS TANZSUITE* (1925):

Sein Verhältnis zur ungarischen Volksmusik [...] ist nicht so gesichert, wie romantischer Glaube sich erhofft. Zu tief ist der Bruch, der auch in Bartóks Werken Ich und Form auseinandertreten läßt, zu schmal der Raum,

¹⁴⁶ Vgl. auch ebd. 293, 287: *Die psalmodierende, motivisch aufgelöste Rhapsodie als Durchführungssonate, die ausgebreitete offene Monodie als Adagio, der widerstandslos bewegte, selbst von der Synkope gejagte Csárdás als Rondo [...] (BELA BARTOKS DRITTES STREICHQUARTETT, 1929).*

in dem sie sich mühevoll versöhnen [...]. Er weiß, nicht in der Reflexion zwar, doch als Gestalter, daß die Formen, die vom Ich sich losrissen und starr wurden bei sich, ihre verpflichtende Macht über das Ich verloren; daß ihnen von sich aus seine Wirklichkeit mehr innewohnt; und er verzichtet darauf, sie so zu fügen, als wären sie wirklich. Aber er weiß auch, daß die Formen noch übrig sind, wiewgleich sie nicht mehr existieren; daß ihre Forderung stets noch an das Ich ergeht, wiewgleich es ihr nicht mehr genügen kann, so wie sie ihm nicht mehr genügen. Die Zone der Versöhnung, die ihm überlassen bleibt, gewährt ihm keinen ruhigen Aufenthalt; nach beiden Seiten muß er stets trachten, sie zu sprengen. [...] Wie Bartok tief in isolierten Subjektivismus sich hineinneigte (findet man doch Stellen bei ihm, die fast von Webern sein könnten!), so mag ihn die Dialektik seiner Position auch nötigen, in Formen einzutreten, die ihn als Person nicht bergen, fremd seinem Wesen entgegenweisen und ihn zugleich verlocken, daß er nicht in sich versinke. [...] Anstatt daß er pathetisch kämpfte um die Realität der Formen oder sie romantisch vorspiegelte, spielt er mit ihnen, läßt sie sich von der Gelegenheit bringen, die zum Symbol des Zufalls wird, der allein noch das Verhältnis zu solchen Formen regelt; versucht nicht, sie subjektiv zu belasten und zu durchbrechen, sondern offenbar sich selbst gerade in der weisen Ironie, mit der er sich verschweigt. [...] [D]ie Entfremdung seiner Person den Formen gegenüber ist nicht vollendet, es bleibt ihm Anteil an ihnen, Anteil ihnen an ihm, sein Spiel wird nicht zur Spielerei. (18/280f.)

Eine der seltenen Stellen übrigens, an denen Adorno der 'Spieldmusik' eine legitime Chance einräumte.

Der gleichen Generation wie Schönberg und Strawinsky angehörig, der gleichen musikalischen Gesamtsituation entwachsen, fand er sich im Verlaufe seiner Produktion den gleichen Problemen gegenüber, die jene aufrührten: auch an ihn erging die Frage, wie aus dem brüchigen Gelände einer von der menschlichen Existenz abgelösten Romantik die Musik sich heimtaste zum Grund der vollen Wirklichkeit oder, wenn solcher Grund ihr unerreichbar bleibt, wie sie in der vollendeten Aussage der Unwirklichkeit diese als Unwirklichkeit enthülle und polemisch deute auf ihre Überwindung. Während aber Schönberg, blindlings der Frage untertan, den Schein bis zur schmelzenden Glut steigerte, nichts unversucht ließ, von allem sich versuchen ließ, um in der bewegten Fülle dynamischer Seelenkunst sich selbst dann zu begegnen; während Strawinsky, frevelerisch sicher, den Schein bis zur dialektischen Vernichtung transparent machte, das Eisengerippe bloßlegte, um das der Flitter sich bauscht, das Eisengerippe als Haus schließlich in die Welt baute, die schaudernd darin wohnen sollte - während jene beiden das Chaos der versinkenden Formen durchmaßten und an ihm sich erhärteten, trat Bartók vor dem Chaos in sich zurück, sobald es ihn betraf, und forschte, was dort wohl an Wirklichem übrig wäre, an Wirklichem auch aus den Formen; zu jedem Wagnis der Sinne abenteuerlich bereit, aber geborgener darin als die Abenteurer der Seele und ärmer zugleich. Denn indem er sich von der fragwürdigen Unendlichkeit des Psychologismus abkehrte, reduzierte sich ihm das musikalisch Wirkliche nach dem Maße dessen, was an seienden Formen im Volke gegenwärtig war, in seinem Volke, in der Bauernmusik der Magyaren und Rumänen; nicht weiter erkühnte seine Seele sich zu schweifen, als wo sie eben noch Antwort erfuhr von der Gemeinschaft. (18/282f.)

Nämlich von den realen, höchst paradoxen Gesängen, die der Sammler aufzeichnet und die er nicht imitieren will, sondern an denen er das eigene Beginnen begrenzt [...]. (18/282f.) Ein 'Beginnen', dem in der Folge hohes Lob ausgesprochen wird: *sein Dialekt tendiert zur eigentlichen Sprache der Musik.* (18/294) Schon in den Musikalischen Aphorismen war klargestellt worden: *Es gibt nicht bloß einen Folklorismus der konservativen Bodenständigkeit, sondern auch einen gegen die koloniale Unterdrückung.* Das führte zur Einsicht in den

Doppelsinn des Folkloristischen [...].[:] Während nämlich die mittlere, gemäßigte Folklore nicht bloß die Heimat verherrlicht, sondern in ihrer naturhaften Einfalt bekräftigt und ein organisch-verbundenes Wesen als das völkische den Menschen einredet, dringt eine ernstliche und radikale in Tiefenräume des Materials, in denen solche Einheit und Einfalt nicht besteht, sondern zerfällt. Ihr eigenet eine seltsame Macht der Dissoziation; am deutlichsten bei Strawinsky [...], aber technisch auch bei Bartok, in der vollendeten Asymmetrie eines Kompositionsverfahrens, das solange in die Ursprünge sich neigt, bis es die geschlossenen Oberflächenzusammenhänge der Form auflöst und Partikeln an ihre Stelle setzt. (18/36)

Alles andere als 'folkloristisch', mondän geradezu, war der letzte der Komponisten, deren Figuren in diesem Abschnitt nachgezeichnet werden sollten, dabei in der Konsequenz seines Gestaltens

vielleicht nicht minder ausgehend auf eine Partikularisierung des musikalischen Materials, deshalb meist als Impressionist bezeichnet:

Ravel

Impressionismus: *Soll das Wort Strengeres bedeuten als bloße Analogie zur vorhergehenden malerischen Bewegung, so nennt es Musik, die kraft der unendlich kleinen Einheit des Übergangs ihr Naturmaterial vollends auflöst und gleichwohl tonal bleibt.* (17/60) *Sein Impressionismus habe sich sogleich als Spiel gewußt* (ebd. 62). Das unterschied ihn von Debussy: *Die Mittel, die jener fand im Glauben an ihre geschichtliche Dignität, hat er leichter, skeptischer [...] gehandhabt* (ebd. 61)

Seine Trauer wählt die imago der Kindlichkeit, weil sie in Natur verharrt und, konkret musikalisch, im Naturmaterial der Tonalität und der Obertonreihe. [...] Vom traurigen Kinde bewahrt Ravels Musik Züge insgesamt: vom Wunderkind. (17/63)

Wie in gewisser Weise auch Adorno eines war¹⁴⁷; daraus erhellt sich vielleicht auch die Affinität zum Affekt der 'Scham' in Bergs Liedern: *er maskiert sich wie aus einer Scham, die zu durchbrechen die Formen ihm nicht verstaten, aus denen er sein Leben zieht, der Scham des Wunderkinds: all dies zu haben und doch unerbittlich in Naturgrenzen eingeschlossen zu sein.* (17/63) - Seine Melancholie ist eine moderne, nicht die barocke von Benjamins Trauerspieldichtern: *Ravels Melancholie ist die helle und gläserne der enteulenden Zeit* (ebd.). Wissen um Vergänglichkeit habe ihn zur Vergleichgültigung des Materials geführt:

Ravel hat zur Substanz, die ihm der Welt romantischen Scheins angehört, von Anbeginn das Zutrauen verloren und atomisiert sie darum gar nicht erst, sondern umgeht sie, umspielt sie, wendet sie neu und verflüchtigt sie schließlich ins Nichts gleich einem Zauberünstler. Darum kennt er in Wahrheit keine Entwicklung. Nachdem er einmal den Impressionismus durchgehört hat, wird ihm jedes neue Werk zum neuen Kunststück [...]. [...] Nicht anders mehr vermag Musik sich darzustellen, die ganz und gar der Dignität ihrer Formen vertraut, nachdem deren Macht selbst in Frankreich verging. [...] Seine Musik beschließt damit die romantische Epoche, daß sie das Recht der formsetzenden Persönlichkeit bricht. (17/64)

Deren Recht somit auch der ästhetische Theoretiker als gebrochen betrachtete. - Dieser (zweite) Ravel-Aufsatz erschien (*überarbeitet*) auch wieder in den *MOMENTS MUSICAUX*. Es existiert aber noch ein früherer Text zu dem Komponisten, der seinerzeit unveröffentlicht geblieben war und von den Herausgebern der Gesammelten Schriften auf "ca. 1928" datiert wurde. Darin begegnen und durchdringen einander die Motive des 'Panischen' und der 'Treue' (zum *Bild*):

Erotische Musik: darunter versteht man nun einmal solche, die liebendes Begehren ausdrückt; Sehnsucht der Ferne und Sucht der Nähe, immer jedoch den Affekt des Liebenden. Wagner, der lockende Venusberg, die

¹⁴⁷ Begleitet von einem Gefühl der Bedrohung: Siehe dazu unter den Musikalischen Aphorismen *JUNG STIRBT, WEN DIE GÖTTER LIEBEN: Warum wünscht man Wunderkindern den Tod?* (18/42) Die Antwort, im Aphorismus #101 der *MINIMA MORALLA*, "TREIBHAUSPFLANZE", über die 'Frühreifen': *Sie sind ein Ärgernis der naturhaften Ordnung, und hämische Gesundheit weidet sich an der Gefahr, die ihnen droht [...]* (MM 212) - weil sie selbst eine Gefahr seien für jene: *Wenn einer, der in seiner Freizeit mit Bleisoldaten spielt und die Absicht hat, nach Erlangung der Reife, die die Kritiker ihm wünschen, Konditor zu werden - wenn so einer die Kreuzersonate kontrollierbar besser spielt als einer, der sie 'erlebt und mit ihr 'gerungen' hat: sollte das nicht etwas gegen den Wert des Erlebens und Ringens in der Musik beweisen; zeigen, daß sie nicht aufgeht in seelischer Dynamik, Innerlichkeit und Persönlichkeit, sondern anderen Gesetzen gehorcht?* (18/42f.)

chromatische Dehnung des Tristanvorspiels, die Skala der Passionen im zweiten Akt, auch Hans Sachsens Glühwürmchen und noch Kundrys Verführungsszene sind das unverlöschliche Urbild; so klingt noch, südlicher und dunstloser, Debussys Ile joyeuse, so tobt es mit fruchtloser Raserei sich aus in Skrjabins Ekstasen, und was immer unterm panischen Gebot der Dominante als des ausschließlichen Mittels harmonischer Formung in den spätromantischen Dezennien [...] gedieh, hat diesen Ton, [...] diesen Ausbruch und Ermatten. (18/273)

Die Leittonspannung, Inbegriff musikalischer 'Naturverfallenheit', verkörpert leibhaft das 'Triebleben' der Klänge und bedeutet das menschliche; bei den genannten vor allem das (hegelische?) Bei-Sich-Selbst-Sein (oder -Ankommen) in der Anderen.

Aber das panische Urbild von Liebe ist nicht das einzige, das Musik entwerfen darf. Denn in ihm weiß das tönende Ich bloß von sich selber [...]. Soll erotische Musik immer bloß dem Liebenden gleichen, anstatt daß er verschwindet und die Geliebte statt dessen beschwört; nicht psychologisch irgendeine von draußen, sondern die, welche als wahres und unzerstörbares Objekt dem eigenen Traume innewohnt? Ja, mag nicht der vereinsamten, lyrisch abgeschiedenen Seele ihre Musik zur Geliebten, der nie Gefundenen doch stets Geliebten sich wandeln? / Solche Stellen gibt es, zwischen ganz anderen, bei Chopin [...]. Sie gleichen solchen bleichen Daguerrotypen, von denen man meint, sie stellten die wahre Anverlobte dar, ihr matter Umriß müsse, wiedererkannt, einen selber wiedererkennen und lächeln; die altmodischen Rüschen und Draperien gälten dem Leib, dem wir die Treue hielten. [...] (18/273f.)

Solche alten Photographien als unvergeßliche Elemente der Kindheitsumgebung Adornos konnten die erotische Phantasie des Heranwachsenden inspiriert haben, ehe diese sich als solche bewußt wurde. Altmodisch wie das Wort, wie Anverlobungen überhaupt, und wie jene Rüschen und Draperien erscheint das Motiv der Treue in dem selbst verblichenen Text.

Der Meister aber, der sein kunstreiches und mühevolltes Leben daran wandte, [...] dies blasse Bild zu bannen, wiederzuerkennen, seine Sprache aufzuschreiben und kurzum seine Musik in die imaginäre Geliebte zu verzaubern, heißt Maurice Ravel. [...] Er ist der letzte Feind Wagners, weil dessen Konzeption der erotischen Musik seiner eigenen so nah - und so gefährlich entgegengesetzt ist. Er wird ein Artist und Ästhet gescholten - wer würde es nicht, der an die Schönheit der Geliebten sich verliert? Er ist wissend und klar bis zum Grunde - wer würde es nicht, geschult an der Unbewußten und Unergründlichen. Seine tiefste Tugend aber ist die Treue zum Bild. (18/274)

Die ('mythische'?) Treue zum Bild neigt jedoch zum dialektischen Umschlag, wo das 'Urbild' im Jüngstvergangenen und Geschichtlichen, noch dazu einer menschlich-kunstreichen Erfindung gefunden wird. Indem die Betrachtung wissend sich an den musikalischen Homunculus verliert, vermag sie das Panische zu bannen und sich als Entmythologisierung zu bewähren.

ZUR NATURGESCHICHTE DES THEATERS

Die Folge von Impressionen, welche die Stücke ZUR NATURGESCHICHTE DES THEATERS bringen, präsentieren und deuten Impressionen, die man im geläufigen Sinne zu dessen 'Sozialgeschichte' rechnet; die ungewohnte Verwendung des Begriffs der 'Naturgeschichte' sollte hier wohl - wie in dem von dem ihn näher explizierenden Vortrag¹⁴⁸, anzeigen, daß alle bisherige 'Geschichte', soweit die

¹⁴⁸ DIE IDEE DER NATURGESCHICHTE (1932); jetzt in GS 1/345-365

Geschehnisse darin der 'mythischen' Macht des Schicksals, eines Undurchschauten jedenfalls, unterstehen, eben noch nicht ihren Begriff erfüllt, also eigentlich noch gar nicht (wahrhaft menschliche) Geschichte, sondern bloß Fortsetzung des Naturgeschehens sei. Die einzelnen Stücke - *Applaus*, *Galerie*, *Loge*, *Parkett*, *Foyer*, *Kuppel als Schlußstück* - veranschaulichen die, von Adorno mit Benjamin, der davon sehr angetan war, geteilte Auffassung des 'Archaischen' als des 'Jüngstvergangenen'.

Zu tief ist indes hier die Erkenntnis des (quasi 'Prä-')Historischen dessen Bildern eingesenkt, als daß versucht werden könnte, sie auf ein Extrakt aus begrifflichen Formeln zu bringen. Darum sollen nur als exemplarisch, auch Ausgangs- und Fluchtpunkt, das erste und das letzte Stück einer näheren Betrachtung unterzogen werden. - Das erste, *Applaus*, spricht unmittelbar den mythischen, vorgeschichtlichen Ursprung der musikalischen Rituale an:

Applaus ist die letzte Form objektiver Kommunikation von Musik und Hörer. Was im Hörer vorgeht, während er Musik vernimmt, bleibt seine Privatsache; [...] nur im blinden Vollzug des Beifalls treffen sie sich. Der Vollzug mag auf alte, längst vergessene Opferrituale hindeuten. So haben vielleicht einmal [...] unsere Ahnen in die Hände geklatscht, wenn die Priester die Opfertiere schlachteten. Die Musik kümmert sich nicht mehr darum; die Menschen sind durchs Podium von ihr getrennt: von einer Ware, die sich kaufen läßt. Nur im Takt der Hände klingt ein mythischer Ursprung von Musik merkbar nach, den sie sonst in ihren Zellen sorglich verschließt. (16/309)

Das legt die Deutung des Ursprungs aller Musik aus Ritualen nahe - Formen der 'Versöhnung' (der Gemeinschaft mit Gott, bzw. Göttern, Geistern oder Naturmächten, zwischen verschiedenen Gruppen oder innerhalb ihrer), am archaischesten in der Form eines Opfers. 'Kunst' wäre dann dessen reale Aufhebung durch 'symbolische' Wiederholung, 'sublimiertes' Opfer als dessen Darstellung, wie in Strawinsky's SACRE DU PRINTEMPS. Ein möglicher 'Dechiffrierungs'-Ansatz könnte also darin bestehen zu fragen, welcher Art von Ritual eine Musik (in ihrem 'Verhalten') ähnele.

Die Reihe wird beschlossen von dem dialektischen Bild der *KUPPEL ALS SCHLUSSSTÜCK*:

Daß die Oper mehr ist denn jene Verfallsform, als welche das Studium des Trauerspiels sie erscheinen läßt, könnte nichts drastischer erweisen als die Existenz der Kuppel im neuzeitlichen Theaterplan. Denn mag immer seit der Renaissance, über jeglichem Theaterbau, modern und uralt, die Kuppel sich wölben: ihre strenge Funktion erfüllt sie einzig in der Oper. Hier sperrt sie nicht nur den jenseitigen Himmel aus, um mit den Kronleuchtern als Sonne und aufgemalten Sternen diesseits als beschwörendes Gleichnis an seiner Stelle sich zu erheben; sie schafft zugleich den akustischen Raum, in welchem der Oper allein sich zuzutragen erlaubt ist. Die Kuppel birgt eine Dialektik, die von der Oper freigesetzt wird. Von ihr prallt die Musik ab, die einmal als Choral zu den Ohren Gottes dringen wollte. Aber die Unerbittliche sammelt als weiches Rund den Klang, der im Freien ohne Umriß sich verlöre. Den gesammelten dann schenkt sie verwandelt zurück. Von der Kuppelgestalt der Opern selbst wäre zu reden. Die wahren Opern sind auf die Reflexion durch die Kuppel angelegt, und die falschen danken dieser ihr Leben allein. [...] Indem die Kuppel als Schlußstück über unserem Theater sich erhebt, beschließt sie zugleich die Form, die mit der ungefügigen Trauerspiel-Bühne rätselvoll aufging und nun in den sanften Schwebungen der Höhe abklingt. Denn die Trauer all der Bilder, emporgerissen vom klagenden Wort bis zum Rande des Raums, den sie sprengen möchte, zerbricht als gesungener Ton nicht an dessen Grenze, sondern findet von dort heim. Auf der Kuppelhöhe aber wandelt sie sich in Trost. Der gefangene Laut der Kreatur, der aufstieg als Gesang und nicht zerschellte, sondern im Echo dem wieder begegnet, der ihn entließ, tönt von der Hoffnung, die Kreatur sei nicht verloren, die einmal zu singen vermag. So ist in der Kuppel, die am strengsten die heillose Immanenz unserer geschlossenen Theater vom kultischen Vollzuge der offenen antiken unterscheidet, zugleich das Versprechen angelegt, daß, was immer hier geschieht, nicht vergessen werde, sondern aufgehoben, um einmal, versetzt um ein Unmerkliches, als Echo im Rund des endlichen Weltraums uns zu empfangen. Non confundar: das ist die klare Resonanz, welche die Kuppel dem trüben, fehlbaren, unreinen

Gesang spendet. Einmal, so scheint es, will das Rund der Kuppel das gesamte Theater in sich hineinziehen. Dann ist das Theater eine Kugel, die so wenig wie ein Oben und Unten die Richtung der historischen Zeit mehr kennt, die zu beherrschen die Sehnsucht unserer Theater war. Im geträumten Kugeltheater wird nicht bloß als bestes Kostümstück das Vergangene gegenwärtig; kraft der Vergänglichkeit, mit der sie transparent die Bühne betritt und sie wieder verläßt, wird Gegenwart ewig. Darin liegt die Rechtfertigung der theatralischen Illusion, wie sie aller Selbstsicherheit der autonomen Ästhetik entgegen als Wunsch den Theatern nicht auszutreiben ist. Das Vergänglichste präsentiert sich in der Kugelreflexion jäh als gerettet.

Der Schluß evoziert dann wohl nicht umsonst die Felsenschluchtszene des FAUST II. Das Vergänglichste als Allegorie des Ewigen, die Illusion als metaphysische Bürgschaft, das Theater als traumhafte Antizipation des wirklichen Himmels, verbunden mit dem Bild der Kugel und des Einstands von Zeit - selten dürfte Adorno sich verwegener zum Häretiker seines Materialismus aufgeschwungen haben als hier, wo auch das Bilderverbot ganz vergessen scheint; aber doch nicht vergessen ist, daß es eben Bilder bloß sind, die beschwörend zitiert werden, und zwar just aus einer Sphäre, welche die idealistische Ästhetik und Metaphysik aus ihrem Bereich umso vehementer ausgeschlossen haben wollte, als sie selbst - als Kulissenzauber - darin beheimatet war (sowie in Gestalt ihrer PropONENTEN: Schiller!). Zu gewärtigen ist der Einwand, das Subjekt begegne in dieser Konstruktion bloß der Reflexion seiner selbst, wie der Gesang an der Kuppel, und nichts antworte ihm außer das trügende Echo seiner Stimme. Wenn 'heillos' gar nicht primär die Immanenz der Theater genannt zu werden verdient, dann findet sich im Text freilich eine Weise ihrer Durchbrechung - als der des einspruchlosen Naturzusammenhangs - angezeigt, die als unvergänglich in einem von aller bildhaften Metaphysik sehr freien Sinne jeglichen Augenblick qualifizieren möchte, in dem naturhaft Existierendes sich seiner todähnlichen Stummheit entringt: der freiwerdende (Klage-)Laut der (gefangenen) Kreatur, das Überhaupt des Ausdrucks - erinnert sei an das oben zu Webern Gesagte -, das standhält der Erfahrung des Erhabenen, die dem Ausdruckslosen des schweigenden Sternenhimmels entspringt. Zu denken ist zuletzt aber auch an die Jean Paul'sche Fassung im ERSTEN BLUMENSTÜCK des SIEBENKÄS, wo nicht durchaus entschieden worden zu sein scheint, ob nicht im Wachen geträumt und im Träumen gewacht wurde (und werde).

ZUR THEORIE DER REPRODUKTION

Eine 'Theorie der musikalischen Reproduktion' gehörte seit den dreißiger Jahren, wie der BEETHOVEN, zeitlebens zu Adornos ventilierten Buchprojekten, kam aber ebenso nicht zur (definitiven) Ausführung wie jener. Wesentliche Ansätze dazu bildeten freilich bereits die zu jener Zeit bereits vorliegenden größeren und kleineren Texte, welche er auch in den PAN aufnehmen wollte, zunächst die 1925 in der Zeitschrift Pult und Taktstock erschienenen *Fragmente ZUM PROBLEM DER REPRODUKTION*:

[F]e größer der Bestand an bestätigter Objektivität in einem Musikwerk, um so größer ist die Freiheit seines Interpreten [...]. Schwindet die objektiv vorgegebene Formwelt, schwindet mit ihr die interpretative Freiheit, wandelt sich in Zufall, wo sie geübt wird, oder weicht - im extremen Grenzfall - der bloßen Realisierung des Textes. (19/442)

Denn gewähren die Formen wahrhaft dem Ich Raum und sind bestätigt zugleich, so hat die Interpretation ihren höchsten Anspruch auf Freiheit; [...] die Gemeinschaft, der die Formen zugehören, spielt selbst mit ihnen, indem sie sie bekräftigt; und ihr Spiel wirkt als konzertanter Zug ins Werk wieder hinüber. Im Konzert nimmt das musikschaaffende Subjekt die Freiheit des Interpretieren wissend in sich auf, an ihr sich beschränkend und sie meisternd, beides unter der Macht der Formen, die gilt. [...] [W]o die macht der Formen verging, schrumpft der Raum zwischen dem Typus und dem Einzelwerk ein oder wird unendlich, ist jedenfalls nicht mehr durchwirkt, sondern entleert sich, sei es, daß das Ich den hoffnungslos fernen Formen zustrebt, die es nicht mehr halten, sei es, daß es verzichtet auf ihren Halt und seine Einsamkeit tönen läßt. Kein Spiel geschieht mehr und die Freiheit des Interpretieren reduziert sich auf ein Minimum [...] [] (19/441)

Der Aufsatz über *METRONOMISIERUNG* (erschienen 1926 ebendort) plädierte für eine tendenziell fortschreitende Ersetzung traditioneller Bezeichnungen durch metronomische Angaben, im Sinne einer rationalen Reproduktion, wie er sie exemplarisch von der Schönbergschule und dem Kolisch-Quartett vertreten sah. - Nicht zuletzt die Unschärfe der sprachlichen Bezeichnungen (und das Fehlen selbst solcher in Werken älterer Epochen) bedingten die Problematik, der sich theoretisch eingehender der Aufsatz über *NEUE TEMPI* (wie zum Teil auch die - erste - *NACHTMUSIK*, s.u.) widmete:

[D]ie Texte der Werke [...] bieten [...] keine bündige Regel der Interpretation, und die Möglichkeit interpretativer Veränderung der Werke im Rahmen ihres Textes ist so radikal, daß sie am Ende die Texte selber notwendig angreift. Je älter das Werk, desto offener wird seine Veränderung. Bei Werken, deren Ursprung in objektiv verbindlichen Formen und in geschlossener Tradition der musikalischen Ausübung gesetzt ist, findet sich die Zeichensprache des subjektiv Vermeinten unvollkommen ausgebildet; jene Zeichensprache allein konnte den Schein des in der Zeit unveränderten Werkes hervorbringen. Unveränderte Werke des siebzehnten Jahrhunderts bereits wären Hieroglyphe [...]. Verstümmeln die unveränderten Werke, so zerfallen freilich die anderen in ihrer Veränderung. [...] Das darf freilich nicht so gedacht werden, als sei durch Geschichte das Werk als Werk ohnmächtig schlechthin und gebe bloß deren zufälligen Schauplatz ab. Sondern die Erkenntnis der aktuellen Interpretation eines Werkes vollzieht sich zwischen Text und Geschichte in Strenge. Ein Werk aktuell, also nach dem objektiv gegenwärtigen Stande der Wahrheit in ihm interpretieren, ein Werk angemessener und richtiger interpretieren, heißt stets zugleich auch: es treuer interpretieren; es besser lesen. Geschichte läßt latente, objektiv wohl, doch nicht subjektiv angelegte Gehalte im Werke aufsteigen, und der Garant von deren Objektivität ist der Blick, der näher auf den Text geht und in ihm der Züge gewahr wird, die vordem im Werke verborgen und zerstreut lagen und nun im Text selber sich ausweisen; allerdings erst ausweisen können zur geschichtlichen Stunde. [...] Der Zwang, Werke neu und fremd anzuschauen, wird von den Werken diktiert und nicht von den Menschen. Er ist so zu realisieren, wie er vom geschichtlichen Stande der Werke für die Erkenntnis vorgezeichnet wird. (17/66f.)

Für die konkrete musikalische Praxis ergibt sich daraus die Vermutung, daß die Werke im Lauf der Zeit stets rascher gespielt werden müßten; das sei aber an den Werken zu begründen; nicht psychologisch:

Die Werke schrumpfen in der Zeit ein, die Vielfalt des darin Seienden rückt zusammen. Das mag mit der Funktionalisierung der Musik - und nicht der Musik bloß - bedeutet sein, so wie sie seit der Statuierung des harmonischen Prinzips zu verfolgen ist: die Seinsgehalte der Musik werden kleiner, ziehen sich von der großen geschlossenen Oberflächengestalt weiter stets ab, werden schließlich zu monadengleichen Kraftzentren, die sich im Übergang eines Seienden ins andere, doch nicht mehr im Seienden unmittelbar darstellen. Die Authentizität von Musik geht an unvergleichlich kleine Zellen und an deren Zuordnung über. Es wird damit als eigentlicher Sinn des Funktionalisierungsprozesses in Musik angesprochen eine Verschiebung von deren Gehalten in der Art, daß sie ihre wahre scheinlose Schicht erst nach dem Zerfall ihrer eigenmächtigen Oberfläche gewinnen und in völliger Verkleinerung. (17/67)

'Funktionalisierung' bedeutet hier nicht Instrumentalisierung von Musik für heteronome Zwecke, sondern betrifft deren Elemente und Konstitution: einen Vorgang, im Zuge dessen sich der 'Wert' jedes einzelnen ausschließlich mehr durch seine Beziehungen zu allen anderen (und ihr Gefüge

als Totalität solcher Beziehungen) bestimmt, jegliche 'substantiellen' 'Bestände' (d.h. etwa Bedeutungen, Wertigkeiten, die gewissen Elementen quasi an sich selbst zukämen) aufgelöst werden; ein Prozeß, welcher ebenso in den größeren Zusammenhang des von Max Weber untersuchten 'okzidentalen Rationalisierungsprozesses' in der Musik gehört, wie die folgend genannten:

Die fortschreitende Subjektivierung der Musik ihre fortschreitende Entmythologisierung nennen, hieße das Gleiche. Für die Folge der Werke aufeinander ist jener Prozeß zugestanden; an den Werken selber ihn herauszustellen, Aufgabe der erkennenden Interpretation. (17/67f.)

Strenggenommen sind beide Prozesse nicht einfach synonym¹⁴⁹, wohl aber verlaufen sie, zumindest für beträchtliche und bedeutende geschichtliche Perioden, synchron; was aber vielleicht nicht immer und nicht unbedingt so sein müßte.

*Zwischen der Folge der Werke und der Geschichte der Werke in sich vermittelt die Geschichte der musikalischen Schrift. Sie hat seit dem Mittelalter sich immer mehr und mehr verkleinert. [...] Wo unsere Musik am aufrichtigsten ihren geschichtlichen Stand realisiert, läßt sie sich in Zweiunddreißigsteln notieren [...]. Daraus sind Folgerungen für die Interpretation zu ziehen [...]; die Bedeutung der Notation variiert in Geschichte, und schon, um identische Tempi herzustellen, ist gleich Notiertes in verschiedener Geschwindigkeit auszuführen. (17/68)
In einer Händelschen Sarabande etwa hatten, als sie entstand, die Fundamentschritte kraft des seit hundert Jahren erst ausgebildeten harmonischen Prinzips solche Macht, daß der Übergang [...] eine Spannung bedeutete, die nachgeföhlt werden wollte und Zeit brauchte, nachgeföhlt zu werden [...]. Für uns jedoch ist die Fortschreitung durch Geschichte so abgenutzt, so ausgeschliffen und verbraucht, daß sie als solche, durch Tempo beleuchtet, nicht mehr erträglich wäre. (17/68f.)*

Ihre spezifische Aktualität gewinnen die neuen rascheren Tempi durch die Krisis des expressiven Pathos [...]. Die pathetischen Tempi waren guten Teiles in romantischer Reaktion gegen den totalen Funktionalisierungsprozeß, den sie doch nicht aufhalten konnten, langsamer [...]. Die Gewalt des Ausdrucks ist in Musik stets im Einzelnen [...]. [...] Darum läßt alle psychologische Musikübung das Einzelne verweilen auf Kosten der Totalität, die die expressive Unmittelbarkeit aufhebt. [...] Demgegenüber wird die Interpretation umso rascher, je konsequenter sie auf die Formkonstruktion ausgeht [...]. Die Zuordnung von großen Formteilen zueinander, ja oft schon der Bau eines Teilganzen, einer bestimmten melodischen Gestalt, wird erst in einem Tempo deutlich, das diese Teile nicht mehr als autonome Einheiten gibt, sondern so anlegt, daß sie im Augenblick des Erklingens unvollständig sind, nur als Teilstücke des Ganzen verstanden werden können. Oder umgekehrt, vom Ganzen aus gesehen: die Vorstellung eines Formganzen bildet sich allein dann, wenn die Teile so aneinanderrücken, daß sie unmittelbar aufeinander bezogen werden können. (17/71)

Es mag der wahre Sinn der heut unabweislichen Tempobeschleunigung sein, die als organisch verlorene Einheit der Werke konstruktiv nochmals zu erzeugen, indem im zerfallenen Kunstwerk die dissoziierten Teile dicht aneinander rücken und Schutz suchen beieinander. (17/72)

Sehr weit über die klassische, ja selbst über die moderne Ästhetik hinaus weisen die Sätze:

Die Einheit des Werkes [...] ist uns nicht kanonisch. Sie zerfällt in Geschichte, vom Werk bleiben Bruchstücke allein übrig als Wirkliches, während die Einheit als Schein evident wird [...]. Solche Einheit durchsetzen wollen, nachdem sie [...] fragwürdig wurde, heißt einen Zustand galvanisieren, aus dem Leben entwich, und die lebendigen Trümmer frommen uns mehr als das tote Ganze. (17/69)

¹⁴⁹ Sie gehören aber beide zu dem wohl terminologisch wie sachlich übergeordneten der 'Rationalisierung', wie ihn Max Weber beschrieb; siehe dazu etwa Müller, Adornos Musiksoziologie, 44ff., 47f.

In Hinblick auf die Frage der Rekonstruktion des Sinns der musikalischen Texte war Adorno auch der Aufsatz über die Leistung eines seiner engsten Freunde der Aufnahme in die Sammlung wert. Über *EDUARD STEUERMANNS BRAHMS-AUSGABE* hieß es darin,

gewissenhafteste Treue zu Text und Zeichen vereint sie mit der tiefsten und fruchtbarsten Anschauung des musikalischen Zusammenhanges. [...] Die grübelnde Zeichendeutkunst eines Schriftgelehrten, die kompositorische Kenntnis eines großen Musikers und die klavieristische Erfahrung eines großen Pianisten verschränken sich [...]. Und wie jede echte Treue so findet auch die von Steuermanns Ausgabe sich belohnt dadurch, daß sie ihren Gegenstand verändert. Was aus der exakten Darstellung des Verhältnisses von Zeichen und Zusammenhang schließlich hervorgeht, ist nicht weniger als ein neuer Brahms [...]. (18/197)

[D]as Problem des musikalischen Bearbeiters [...] entspringt [...] aus der Beschaffenheit von Musik selber. Für alle die, welche das Verhältnis von Zeichen und Zusammenhang nicht von sich aus zu meistern vermögen, ist die Arbeit des Bearbeiters schlechterdings notwendig: nicht als willkürliche Zutat, sondern als Enträselung des Werkes selbst. Denn jedes musikalische Kunstwerk gibt sich zunächst dem Hörer und Spieler als Rätsel. (18/196)

Die hier angesprochene 'Beschaffenheit' von Musik betrifft freilich (nur) eine solche, die für den Interpreten zunächst (nur) als Text existiert, und weiters, die nicht - wie tendenziell schon die Werke der Schönbergsschule - bis in die letzte Einzelheit durch die Notation ausbestimmt war.

Weshalb die Aufgabe, gerade Brahms 'von ... Schlamperei zu reinigen' und seine 'Aktualität' herauszustellen, in Hinblick auf die moderne Ästhetik von Interesse sein mußte, hatte bereits Arnold Schönberg mit seinem großen Aufsatz *BRAHMS, DER FORTSCHRITTLICHE* dargelegt. In einem weiteren Text, *BRAHMS AKTUELL*, aus dem Jahr 1934, der zumindest nach dem publizierten Plan nicht in die Buchveröffentlichung einbezogen wurde, griff Adorno diese Einschätzung auf:

Es ist eine großartige, unbequeme, doch im heutigen erhellten Materialbewußtsein wahrhaft erst fällige Unanai v e t ä t des Komponierens, die Brahms [...] beherrscht und deren seltsamer musikalischer Erkenntnis charakter seine heilende Kraft erst beweist, wenn der schmerzhaft romantische Drang der Affekte abgestorben ist. [...]

Die Situation der gegenwärtigen Musik und die Problemgeschichte ihrer besten Vertreter macht die Wiederaufnahme jener Brahmsischen Intentionen unabweislich. Nachdem unsere Dissonanzen nicht als Reiz mehr frommen und nicht mehr als Ausdruck chaotischer Seelenverfassung, sondern bloß als neuer Musikstoff [...], werden jene Kategorien musikalischen Bewußtseins fällig, die Brahms aus dem Material entwickelte [...]. Das Brahmsische Stufendenken gibt den Grund ab aller legitimen Reihenkomposition; [...] die Ökonomik seiner Variationskunst lehrt zwangvoll die Ökonomik materialgerechten Verfahrens [...]. Leicht könnte es sogar geschehen, daß man die Substanz der Neuen Musik gerade in der Erfüllung jener Brahmsischen Postulate [...] finden wird, während die beunruhigenden Klänge als notwendig zwar, doch bloße Akzidentien ihre Selbstverständlichkeit gewinnen. (18/203)

Das dürfte für keinen mehr zugetroffen haben als eben Schönberg, zu dem Adorno bis zur Konzeption des *PAN*-Buchs bereits eine Reihe von Texten verfaßt hatte, die es nicht nur an Umfang dem Schönberg-Teil der späteren *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* nicht nachstehen, sondern es auch dem sachlichen Gewicht nach durchaus damit aufnehmen könnten, allerdings doch (noch) eine in manchen (und wesentlichen) Aspekten abweichende Sicht auf den *größten lebenden Musiker* [...] (17/203) erkennen lassen und retrospektiv nochmals eröffnen könnten.

Schon in einem der *MUSIKALISCHEN APHORISMEN* findet sich die paradigmatische Bedeutung Schönbergs ebenso wie die Weise, in welcher sich Adorno dieser theoretisch anzumessen bestrebt war, in nuce bezeichnet:

Die dialektische Struktur der Folge von Arnold Schönbergs Werken bestätigt sich exemplarisch durch die Macht der Erhellung, die bei ihr jedem neuen Werk über das vorangegangene gegeben ist. Als die aufgelösten Werke der früheren Zeit, die Orchesterstücke, das Monodram und die Glückliche Hand, die Intention tief noch verhüllten im Dunkel ihres Wuchses, der regellos organisch schien wie eine verschlungene Waldung, da belichteten die ersten Zwölftonkompositionen, die kamen, durchdringend das Geheimnis jener Werke; und die grellen Konturen von Helligkeit und Schatten, die ihre Rationalität freilegte, ließen dort klar zielende Konstruktion aus Phantasie erkennen, wo man blindes Wuchern vermutete. Nicht anders hatten die Orchesterstücke zuvor die sporadischen jährlings einfallenden Dissonanzen ins dichte Gefüge gezogen; nicht anders wieder auch hatten die freizügigen Dissonanzen die konstruktive Polyphonie von Kammer-symphonie und Zweitem Quartett enträtselt, aus der sie entsprangen. Durch jedes Werk Schönbergs wird das vorangehende leicht und verständlich; in jedem ist das vorangehende aufgehoben: bewahrt zugleich seinem Wahrheitsgehalte nach und vernichtet mit der Macht fortschreitender Entmythologisierung. (18/15f.)

Der dialektische Komponist

Der 1934 in der Festschrift zu Schönbergs fünfzigstem Geburtstag erschienene Aufsatz stellt eine Zusammenfassung seiner bis dahin gewonnenen philosophischen Erkenntnis des Komponisten dar; Adorno stellte ihn entsprechend in seinem Entwurf zum Buchplan an den Anfang des Abschnitts über Schönberg. Allerdings, wie der anschließende Blick auf die einzelnen Stationen des Wegs, den sein Denken entlang der Markierungen von dessen Werken zurücklegte, erschöpft sie sich noch bei weitem nicht in dieser Perspektive, welche schließlich dem Anlaß entsprechend weitgehend auf Apologetische abgestellt war:

Es geht bei Schönberg nicht um Willkür und Belieben eines subjektiv-ungebundenen Künstlers, [...] aber auch genauso wenig um die Arbeit eines blinden Handwerkers, der rechnend seinem Stoff folgt, ohne selber mehr spontan in ihn einzugreifen. Was vielmehr Schönberg in Wahrheit charakterisiert; was als Ursprung seiner Stilgeschichte wie seiner Techniken verstanden werden muß [...], ist eine prinzipielle und geschichtlich höchst exemplarische Veränderung der Verhaltensweise des Komponisten zu seinem Material. Er gebärdet sich nicht mehr als dessen Schöpfer und gehorcht ebensowenig dessen vorgegebener Regel. "Höchste Strenge ist zugleich höchste Freiheit" - der Satz Georges [...] wird zum Programm jener neuen Verhaltensweise des Komponisten, die heute bereits die Musik veränderte und morgen Veränderung in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft bewirken mag.

Dieser Sinn darf aber dialektisch heißen. Der Widerspruch von Strenge und Freiheit [...] wird zur Produktivkraft; das Werk wendet ihn nicht zur Harmonie, sondern beschwört stets und stets wieder sein Bild in grausam durchfurchten Zügen [...]. Denn es ist [...] kein Widerspruch der "Gesinnung", der bloßen Subjektivität, die da zwischen Form und Ausdruck schwankte [...]. Es ist ein Widerspruch für die Erkenntnis [...]; Widerspruch nicht im Künstler, sondern zwischen der Kraft in ihm und der des Gegebenen [...]; wenn man es mit philosophischen Worten sagen darf, zwischen Subjekt und Objekt. (17/200f.)

Subjekt und Objekt - kompositorische Intention und kompositorisches Material - bedeuten da nicht zwei starre und auseinanderfallende Weisen von Sein, zwischen denen da auszugleichen wäre. Sondern sie erzeugen sich wechseltätig, so wie sie selber erzeugt sind: geschichtlich. Der Autor naht dem Werk wie Oedipus der Sphinx, als einer, der Rätsel zu lösen hat. [...] Ja, oft könnte es scheinen, als habe das alte "Schöpfertum" des Künstlers sich ganz in jene Antworten, in winzige, zugesetzte Züge konzentriert, mit welchen immanente Forderungen

des Materials erfüllt werden. Aber die produktive Gewalt dieser Antworten offenbart sich daran, daß in ihrem Licht die Frage selber zerfällt und verschwindet. Die enträtselte Sphinx stürzt in den Abgrund des Gewesenen. (17/201)

Das letztere Bild sollte in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* wiederkehren; ebenso, sinngemäß, die Erklärungen zum Begriff des 'musikalischen Materials' (vgl. PhNM 38f.):

[D]as "Material", das er abstößt, indem er ihm gehorcht, ist kein statisches und invariantes Naturmaterial. Untrüglich sicher hat Schönberg schon vor dem Krieg dem "Rückwärts zur Natur" Debussys, der an den Vorrang der einfachen Obertonverhältnisse glaubte, in der Harmonielehre die Formel "Vorwärts zur Natur" entgegengehalten: einer wesentlich geschichtlichen Natur, deren urgeschichtliches An sich verstellt ist und die anders ihr Recht nicht anzumelden vermag als in den Ansprüchen, die sie als Kompositionsmaterial, damit aber eben als historisches Material, an den Komponisten richtet. Die Fragen und Unstimmigkeiten, an denen er sich zu messen hat, sind allesamt nichts anderes denn die Male des gleichen historischen Prozesses, als dessen Vollstrecker er ihnen begegnet. Wenn ihnen, gegenüber der kompositorischen Subjektivität, überhaupt der Charakter eines Objektiven zugeschrieben wird, so darum, weil ihnen, ohne Bewußtsein und oftmals geheim genug, die gesellschaftliche Instanz innewohnt, mit der sich auseinanderzusetzen die unabdingbare Aufgabe des Komponisten bleibt gerade in jenen Bezirken von Strenge und Freiheit, wo der oberflächliche Blick sie am letzten vermutet. Es wird einmal zu den wichtigsten Aufgaben einer gewissenhaften Interpretation Schönbergs rechnen, entgegen all den lächerlichen Phrasen vom einsamen Artisten, Konstrukteur und Intellektuellen die ganz reale gesellschaftliche Bedeutung aufzuweisen, die jeder kompositorische Zug seiner Hand treuer durchsetzt als jene soziologischen Musiken, die, um der gegenwärtigen Gesellschaft zu dienen, die Geister vergangener zitieren und die zukünftige Wirklichkeit darüber vergessen.

[...] [E]s ist das schlechthin Neue, daß diese Dialektik in Schönberg ihr Hegelsches "Selbstbewußtsein" oder lieber ihren ermeßbaren und genauen Schauplatz gewonnen hat: die musikalische Technologie. Im Licht der Erkenntnis, die seine Musik realisiert, läßt über die wechseltätige Produktion von Subjekt und Objekt nach richtig und falsch sich urteilen. [...] die höchste Strenge, nämlich die lückenlose der Technik, enthüllt sich in letzter Instanz tatsächlich als höchste Freiheit, nämlich als die zur Verfügung des Menschen über seine Musik, die einmal mythisch begann, zur Versöhnung sich säufte, als Gestalt ihm sich gegenübersetzte und endlich ihm zugehört kraft einer Verhaltensweise, die sie in Besitz nimmt, indem sie völlig ihr zugehört. Nach Schönberg wird die Geschichte von Musik nicht Schicksal mehr sein, sondern menschlichem Bewußtsein unterstehen. Nicht einem mathematischen sachfremden Zahlenspiel, wie des es behaupten, die da die Zwölftontechnik ins Pythagoreische zurückdatieren möchten, ohne zu hören, daß jede ihrer Rechenregeln einzig technologischen Forderungen des wachen Ohrs und der exakten Phantasie ihr Dasein verdankt. Sondern einem Bewußtsein, das sich selber verändert mit der Wirklichkeit, von der es sich abhängig weiß, und in die es gleichwohl eingreift. Dem Abgrund des Unbewußten, dem von Traum und Trieb hat dies Bewußtsein sich entrunnen, an seinem Stoff als Flamme sich genährt, bis sie als Licht eines wahren Tages alle Konturen der Musik verwandelte: das ist ihr größtes Gelingen zwischen den Extremen, nicht Spiel mehr, sondern Wahrheit selber. Dies Gelingen rückt den Namen Schönbergs, des größten lebenden Musikers, in die Landschaft dessen, der dem Traum von Freiheit zuerst den bewußten Ton fand: Beethoven. (17/202f.)

Daran mag unter anderem bemerkenswert erscheinen, daß Adorno den Titel des 'größten lebenden Musikers' zumindest öffentlich doch Schönberg vorbehielt, nicht seinem 'Herrn und Meister Berg' (der ihn freilich, gegenüber jenem, auch niemals beansprucht hätte); hier wird außerdem Beethoven bereits mit freier Bewußtheit assoziiert, während es in dem frühen Text zum *PIERROT LUNAIRE* noch hieß, daß beim letzteren ihm noch das Gebilde 'unbewußt hervorquoll'; auch, daß die 'Rechenregeln' - Hauers wohl vor allem -, wenn sie mit den Forderungen von Ohr und Phantasie übereinstimmen, doch eigentlich als 'richtig' im 'technologischen' Sinne sich erwiesen, scheint sich aus dem Gesagten, wenn auch unbeabsichtigt, folgern zu lassen. Die bewußte Verfügung aber des Menschen über seine Musik, gar deren Inbesitznahme dürften doch recht fragwürdige, nach Adornos

eigenen Maßstäben geradezu 'mythische', problematisch-possessive Kategorien zur Umschreibung der neugewonnenen Freiheit sein. Die Emphase läßt sich womöglich nur verstehen aus der Erleichterung eines, der gefürchtet haben mußte, im nächtigen 'Triebleben der Klänge' hoffnungslos versinken zu müssen und sich nun an fester Küste und bei hellem Tage wiederfindet. Daß freilich die Unterstellung der Geschichte - nicht bloß von Musik, sondern der Gesellschaft im ganzen - unter Bewußtsein keineswegs den Charakter von Schicksal und Verhängnis von dieser zu nehmen bedeuten müsse, sollte Adorno in der Folgezeit lernen und das gedankliche Resultat dieser Erfahrung mit Horkheimer in der *DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG* niederlegen. Hatte Hegel den Weltgeist zu Pferde, Adorno ihn (der vielleicht nicht von ungefähr eine ODE AN NAPOLEON komponierte) mit dem Notenblatt erblickt; geblendet waren sie mitunter beide. (Wer zu lange den Sonnenstand des Geistes betrachtet, dem tanzen am Ende Lichter auch vor geschlossenen Augen.) Die 'gesellschaftliche Bedeutung' der kompositorischen Handstreichs vermochte er denn nie in der postulierten Weise exakt darzulegen; wenn aber jener, der das volle (nicht unbedingt hegelsche) Selbstbewußtsein seiner Verfahrensweise hatte, sich wohl eher mit dem Bild des intellektuellen Artisten identifizieren lassen hätte wollen als die eines verkappten Grundlagenforschers für soziale Planung, dann hätte die gewissenhafte Interpretation dies nicht auch ins Reich der Phrasen verweisen sollen.

Problematisch mußte es auch (nicht zuletzt in den Augen des Geehrten) erscheinen, wenn man als dezidierter Verehrer Schönbergs dessen geistiges Werk allein nach der Seite hin gelten lassen wollen, nach der es sich rein als 'Kunst' auffassen ließ, nicht aber dessen 'weltanschauliche', religiös-bekennnishafte, wie metaphysisch-spekulative Implikationen, Voraussetzungen, ohne welche es doch kaum - und gewiß nicht in derselben Gestalt - zustande gekommen sein hätte können; sind doch die Texte der Lieder und Oratorien etc., sowohl Schönbergs eigene, wie auch die durch 'Vertonung' angeeigneten, als integrale Bestandteile jener Werke zu betrachten und als ein Moment (wenngleich nicht das einzige) wodurch sie über bloßes 'Kunst'-Sein hinausgehen. Polemisch: Wem die Theosophie als unberührbar gilt, dem wird sich womöglich auch der (intendierte) Gehalt, das unverkürzte 'Verständnis' des meisten Schönberg (und Webern) verschließen. War also Adornos Polemik gegen das 'Geistige' in der Auffassung Schönbergs und Kandinskys gar ein Produkt erklügelter Skepsis, welche überall lieber das Kind mit dem Bade ausschüttet aus Furcht, sich selber naß zu machen? Sodaß Adorno hier also wirklich in der Rolle eines Mephisto erschiene, die ihm von manchen Interpreten des Mann'schen DOKTOR FAUSTUS zugeschrieben wird, aber mit der Modifikation, daß hier der (endliche) Geist, indem er stets verneint, nicht durchwegs auch schon das Gute schafft; womöglich, weil er zu sehr an dessen Existenz zweifelt - was der echte (respektive goethesche) Teufel freilich nicht tat. Da es ihm aber weder möglich war, in den Stand edler Einfalt zurückzuspringen, noch sich der Negativität des Bestehenden zu assimilieren, blieb ihm nur das 'Verweilen beim Negativen'; auch ästhetisch, in der Emphase auf Kritik. Die Zeit, da diese auch Schönberg (in öffentlich gemachter Form) ereilen sollte, sollte aber erst mit der *Philosophie der neuen Musik* gekommen sein.

Zu einzelnen Werken

FÜNF ORCHESTERSTÜCKE, OP. 16 (1927): Der Text bringt musikalisch-Analytisches, keine Deutung - gehört zu div. Arbeiten, in denen Adorno gängige Vorurteile gegen Schönberg zu widerlegen, die Legitimation der neuen Kompositionsweise als geschichtlicher Konsequenz der vorangegangenen Entwicklung zu betreiben und bei den Praktikern für vermehrte Aufführungen Schönberg'scher Werke zu werben beabsichtigte. Kernaussage ist, die Themen der Orchesterstücke seien

“Grundgestalten” bereits in einem ähnliche Sinn wie das Material in der “Komposition mit zwölf Tönen”, nur daß diese Gestalten nicht aus Zwölftonreihen, sondern frei gebildet sind [...]; daß er [Schönberg] auch bereits mit Reihen operierte; jedenfalls in dem Sinn, daß die beiden melodischen Grundgestalten, zusammengefaßt, sich zu einer Sechstonreihe ergänzen, die die harmonische Regel des Ganzen ist. Das mag, angesichts des Widerstandes gegen die Zwölftontechnik, polemisch von Wichtigkeit sein: die Reihentechnik hat sich für Schönberg unmittelbar aus der Komponierpraxis und ihrer Ökonomie ergeben, nicht aus dem abstrakten Kalkül; zu einer Zeit bereits, da seinen bestimmenden Stilintentionen die Fixierung der Reihentechnik noch völlig fernlag [...]. (18/339;341)

Bedeutender war der Text über *SCHÖNBERGS BLÄSERQUINTETT* (1928):

Angesichts der bis dahin vorwaltenden Betrachtung des Bläserquintetts unter dem - damals naturgemäß die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden - Aspekt seiner Zwölftönigkeit (das Werk war das erste umfänglichere, welches gänzlich in jener Technik durchgeführt wurde) betont Adorno dessen absolute Nicht-Ableitbarkeit aus deren Prinzip allein und stellt die gegenteilige Behauptung auf:

[Z]um Verständnis des Bläserquintetts seiner musikalischen Art nach genügt das Verständnis seiner thematisch-formalen Anlage ohne Rücksicht auf die Voraussetzung von Zwölftonzusammenhängen. Und weiter: dies thematisch-formale Verständnis befaßt den gleichen Reichtum einzig innermusikalisch determinierter, keinem Schema entspringender Zusammenhänge, wie er jemals nur in einem der früheren Werke Schönbergs gefunden werden mochte [...]. (17/141)

Es ging also darum, nachzuweisen, daß Schönberg sehr wohl immer noch ‘komponiere’, nicht bloß kalkuliere; daß die Zwölftontechnik ihrerseits als Konsequenz aus innermusikalischen Vorgängen - einer spezifischen Art von ‘Rationalisierung’ - hervorgehe, nicht etwa von außen an die Musik herangebracht und deren eigenen Gesetzmäßigkeiten fremd aufgestülpt worden sei. Das Modell dafür bildet, im Bläserquintett, die traditionelle Form der Sonate, welche darin recht im Hegel’schen Sinne aufgehoben, also sowohl suspendiert wie bewahrt, nämlich ‘konstruktiv’ wiederhergestellt werde. Adornos Analyse terminiert in der Feststellung:

Die gesprengte Sonate wird, zum zweiten Male gleichsam, erzeugt mit der Technik einer vollständigen thematischen Ökonomie. Damit ist sie bis ins Innerste verwandelt. Aus einem Form-Raum, der thematische Inhalte unter sich befaßt, ist sie zum Konstruktionsprinzip geworden, das mit der thematischen Struktur unmittelbar identisch ist. (17/143)

Sie hat aufgehört, als objektives Bestimmungsprinzip oberhalb der musikalischen Einzelereignisse isoliert zu gelten; sie ist hereingezogen in jene. [...] Ihre Allgemeinheit selber ist zum musikalischen Einzelereignis geworden [...]. Es ist, mit einem Gleichnis aus der Sprache der Philosophie zu reden, als ob im Quintett das transzendente Schema der Sonate, die Bedingung ihrer Möglichkeit überhaupt, [...] als Inhalt seiner selbst unmittelbar dargestellt wäre. Die Sonate ist ihrem dunklen emotionalen Grunde entrissen, in guter Rationalität erhellt. Wie die Zwölftönigkeit die triebmäßig naturale Harmonik, die mit Leitton und Kadenz operierende Tonalität rational auflöst, so löst die Form des Quintetts den triebmäßigen, der tonalen Harmonik zugeordneten, naturalen Ursprung der Sonate zur wahren Stunde auf. (17/144)

Damit - also wohl in diesem Aspekt von Rationalität - meint Adorno auch die *Identität des Zwölfton- und des thematischen Konstruktionsprinzips gefunden* zu haben.

Daß allerdings freilich, wie er auch ausdrücklich vermerkt, sich *im Quintett die Sonate um ihre harmonische Komponente reduziert* (17/142) findet, rief auch Kritik, namentlich diejenige Kreneks, auf den Plan.¹⁵⁰ - Der Aufsatz über das Bläserquintett stammt indessen aus einer sehr frühen Phase der Diskussion um die neue Technik, von welcher darin jedoch gerade abgesehen werden wollte um der Musik selbst willen. Wie immer die Frage nach dem Bestehenkönnen des Sonatenprinzips jenseits der Tonalität auch entschieden werden mag, was die Argumentation Adornos betrifft, so findet sie sich hier wie in den meisten Texten dieser Zeit ganz auf ein Pathos der Rationalität (eine in sich bemerkenswerte, falls nicht widersprüchliche Kombination) gestellt, von der nicht durchaus sicher ist, ob oder inwieweit sie Schönbergs eigenes leitendes Anliegen (und ihre Idee also wirklich aus der Betrachtung seiner Musik gewonnen) war oder nicht vielmehr ein Maßstab, vor dem und mittels dessen sie legitimiert werden sollte (was ebenso die Möglichkeit ihres Ungenügens einschloß, welches Adorno denn auch zumindest an einigen der Spätwerke konstatieren sollte). - Daß das Rationale hier unzweideutig als das Bessere gilt, braucht allein noch keine kritische Besorgnis zu erregen, solange eingeräumt bleibt, daß jene Rationalität sich eben auch - und originär - als innermusikalische auszuweisen habe. Sie ist für Adorno hier weitgehend gleichbedeutend mit 'thematisch-formaler Konstruktion', mit der Erzeugung einer Totalität von Beziehungen mittels des Prinzips oder Verfahrens der Variation aus motivischen Elementen (wie es auch bereits bei tonalen Komponisten wie Beethoven der Fall war, aber eben ohne die zusätzlichen - und einschränkenden - Regeln und Konventionen des tonalen Idioms). So habe Schönberg zuvor schon gearbeitet, und auch nach Einführung der Zwölftonreihen verhalte es sich im Grunde nicht anders; bewirkt werde dadurch lediglich - aber was heißt hier lediglich: es handelt sich ja um das nahezu Unvorstellbare! - eine weitere Steigerung der Konsequenz, Stringenz des musikalischen Geschehens und Verlaufs; nicht umsonst kehrt in den Kommentaren (auch Alban Bergs) über das Bläserquintett immer wieder die betonte Feststellung auf, daß es darin 'keine einzige freie Note' gebe. Das betrifft freilich in aller Strenge nur die Intervallverhältnisse; denn das übrige, was zur motivisch-thematischen Gestaltung doch unerlässlich war (also z.B. auch das Rhythmische) blieb in jenem Stadium der Zwölftontechnik (und bei Schönberg überhaupt) ja noch immer ganz der 'Erfindung' des Komponisten überlassen (vgl. 17/140f.). Damit ist freilich auch bereits die Einbruchsstelle für Kritik und weiteren Rechtfertigungsbedarf, oder der auf dieser Stufe verbleibende, dialektische Widerspruch (mithin das Rationalitäts-Defizit) bezeichnet, welcher die Theorie und Praxis des weiteren umtreiben sollte.

Zwei Texte - von 1925 bzw. 1927 - beschäftigten sich mit der SERENADE, OP. 24:

¹⁵⁰ Siehe in dessen Vorlesungen ÜBER NEUE MUSIK 66ff.

Die Krisis der romantischen Ausdrucksmusik scheint die Möglichkeit aller musikalischen Ironie in Frage zu stellen. Soll aus dem Gestaltungsbereich die Deskription von Seelenereignissen ausgeschlossen sein, die, abgelöst von ihrem gesamt menschlichen Zusammenhang, mehr nicht bedeuten als psychologische Privattatsachen, an deren Darstellung der Komponist sein Genügen findet, ohne daß sie verbindlich zeugte für seine Existenz [...]: wie vermöchte dann Musik ironisch gar zu reden, da sie doch schon zur Zeit des heute so gänzlich suspekten Psychologismus nicht ironisch sein konnte mit jener Unmittelbarkeit, die ihr je und je gestattete, von Freude, Schmerz, Leidenschaft, Apathie beliebig zu künden? Ironie, als Haltung gebrochenen Wesens, sammelt notwendig ihr Strahlenspiel in der Weisheit des sprachlich beredten Begriffes, will nicht, wie noch Beethovens singbare Entsagung, eingehen in die unmittelbar bedeutende musikalische Begrifflichkeit, deren Intention untrennbar dem Ereignis des Erklingens zugehört, während Ironie gerade in der Distanz von Äußerung und Intention sich verschweigend bestätigt. [...] Wenn von einem Werke, das den Bruch mit allem Psychologismus radikal aus sich heraus vollzieht, gleichwohl behauptet wird, es sei ironischer Art, ja seine symbolische Würde empfangen es von der Ironie, so kann damit nicht die Inhaltlichkeit seiner Ausdrucksgehalte gemeint sein [...]. Vielmehr ist der ironische Grund von Arnold Schönbergs Serenade ihr Formgebaren [...]; ironisch allerdings als menschlicher Grund, aber nirgends doch gehalten, mit punkthafter Ironie die Form zu zersetzen, die es setzte. [...] Schönbergs Ironie [...] bleibt gleich weit entfernt vom bürgerlichen Behagen und von der nihilistischen Polemik [...]; die Distanz von Äußerung und Intention schafft sie nicht als Unangemessenheit der Gehalte zu den Formen, nein sie wird selbst bedingt durch diese Distanz und trachtet, sie gestaltend zu überwinden. (18/324f.)

Unmittelbar ironisch vermag Musik schon deshalb nicht zu sein, weil Ironie als solche nun einmal bereits Reflexion einschließt und voraussetzt; (absichtvolle) Brüchigkeit der musikalischen Struktur etwa wäre nicht als solche ironisch, sondern bloß als Zeichen für eine Brüchigkeit, deren Zeichen und Folge die zunächst begrifflich existierende (von Musik erst darzustellende) Ironie selbst schon wäre. - Nicht behauptet wird damit, daß die 'Deskription von Seelenereignissen' in Musik prinzipiell unmöglich oder illegitim sei, sondern nur, daß der adäquate Gegenstand solcher Darstellung erst solche 'Seelenereignisse' sein könnten, denen eine überindividuelle, trans-psychologische (in anderer Terminologie: 'existenziale', 'ontologische') Bedeutung und Wertigkeit eigne. Was der Komponist darstellt, hat 'verbindlich für seine Existenz' zu zeugen, soll es ästhetisch voll gelten. - Ästhetisch Gültiges steht damit umgekehrt für eine Verbindlichkeit beanspruchen könnende menschliche Existenzweise:

So überaus menschlich belastet ward diese Ironie, daß die leichten Sätze, die sie hervorspielte, paradox als große Konfessionen wirken; so tief liegt sie, daß sie den verwegenen Bau trägt als sicheres und verborgenes Fundament. Sie trägt ihn darum, weil sie, die Ironie eines Einzelnen, zugleich exemplarisch eine nach strengstem Maße zulässige, ja wohl eine heut und hier typisch geforderte Existenzweise verkörpert. (18/325)
Im Angesicht der Erfahrung, daß keine Form mehr existiert, es sei denn die aus dem Abgrund der subjektiven Innerlichkeit heraufsteigt, wird ihm die Erfahrung des äußersten Gegenteils: daß keine Innerlichkeit hier leben kann und Dauer gewinnen im ästhetischen Abbild, es sei denn, daß sie objektive Haftpunkte findet außerhalb ihrer selbst. Die Dialektik dieser konträren Grunderfahrungen - Grunderfahrungen eben des sich entfaltenden Wesens, keine psychologischen Akte und gewonnen in der reinsten materialen Immanenz - wird zum Ursprung von Schönbergs Ironie. (18/326f.)

Wie mit zunehmender Subjektivierung auch der Sinn der psychischen Vorkommnisse immer spezifischer wird, müssen es auch die Mittel zu deren Darstellung (korrekt: zur Darstellung von deren Sinn) werden: dies ist das dialektische Gesetz, welches der Entwicklung des ästhetischen Psychologismus zugrundeliegt und dessen Existenz, wenn auch nicht seine Errungenschaften, wenigstens historisch legitimiert. Zur Darstellbarkeit des Sinns bedarf es jedoch der 'objektiven Haftpunkte': der 'Formen', die ehemals fraglos jedem einzelseelischen Ereignis seinen 'gesamt menschlichen' Sinn,

seinen Ort im Ganzen anwies. Der Verfall der Formen resultierte aus einer Unangemessenheit an die Einzelereignisse: In Abwandlung einer Wendung von Lukacs könnte gesagt werden, es würden die Formen entweder 'zu breit' oder 'zu schmal', dasjenige zu befassen, was durch sie geregelt werden sollte; die Mittel der musikalischen Gestaltung zu allgemein, um wahrhaft Individuelles zu bedeuten, oder zu speziell um noch eine über-individuelle Bedeutung abgeben zu können. (Das letztere wäre etwa der Fall in Weberns 'absoluter Lyrik', welche 'tendenziell nur noch ihm selbst verständlich' gewesen sei, wie Adorno zu jener Zeit zumindest noch dachte (s.o.); das erstere in den spätramantischen Musiken, deren Reizmittel zu austauschbar wurden, um dem Anspruch, 'Psychologisches' darzustellen, noch einlösen zu können). - Eingeklemmt zwischen beidem mußte Schönberg sich der schlechten Alternative als solcher zu entziehen suchen:

Denn ungebrochen den Widerstreit der beiden Grunderfahrungen zu schlichten, verwehrt die Situation, in der das Ich steht und die seine wesenseigene Dialektik tragisch schärft. Nicht hat Schönberg der Auführer die Formen geopfert, um sich ungebundener selbst zu geben: Aufruhr und Ungebundenheit wurden ihm zur Pflicht, weil die Formen verfielen. [...] Zugleich aber wird ihm die Bekräftigung seines Wesens durch die Antwort der Formen zur leidenschaftlichen Forderung. Ihr genügt er paradox. Er kehrt zurück zur Grenze der Formen, wo er verweilt, ohne sie zu überschreiten; begrenzt sich selbst an ihr, ohne sich neu umfassen zu lassen; überwindet den Psychologismus, ohne vergangenes Spiel zu beschwören. Ironisch geschieht diese Rückkehr, da sie (nochmals: ihrem Sinne nach, nicht als psychologisches Faktum) der Grenze gedenk bleibt, der Unmöglichkeit, den Widerstreit der Forderungen zu beschwichtigen; da sie sich bescheidet, in zögerndem Abglanz ihm schwinden zu lassen. Der Widerstreit kommt nicht, wie in ironischen Werken minderen Ranges, in der Musik selbst als ästhetischer Widerstreit zwischen Gemeintem und Form zutage. Die Form ist transparent und läßt das Subjekt überall durchscheinen; das Subjekt schränkt sich ein und bescheidet sich dabei, mehr nicht in Erscheinung zu treten, als die Form, die leichte, durchsichtige, ihm gestattet. Im "Pierrot", der die Wendung ahnen läßt, leitet die Ironie des dichterischen Vorwurfs sacht zu solcher Konsequenz; die Serenade vollzieht sie frei aus sich selbst heraus, und ihr ironisches Geheimnis mag man in dem suchen, was sie verschweigt: der Antinomie von Formforderung und entbundener Subjektivität, dem dunklen Grunde all ihrer Anmut. (18/327)

Als musikalischer Gehalt (bereits im Sinne einer nachzuahmenden 'Verhaltensweise') präsentiert sich hier ein exemplarisches existenzielles Ethos; das induziert aber sogleich einen Rückbezug auf die Frage der 'Wahrhaftigkeit': aus welcher gesellschaftlichen Position heraus ließ sich anderen etwas in beispielhaft-verbindlicher Weise vor-leben? Adorno war offenkundig stets besorgt um die Möglichkeit, den Vorwurf bloß privater Gültigkeit des künstlerisch zum Ausdruck Gebrachten. Die ursprüngliche Motivation und Begründung dieser Sorge ist freilich in Kierkegaards Existenzlehre zu suchen und zu finden: aus der ethisch-religiösen Aufgabe und Verpflichtung, das 'Allgemeine' zu verkörpern. Während Kierkegaard allerdings 'das Ästhetische' von jener Aufgabe entbindet, d.h. eigentlich vielmehr es geradezu als unfähig dazu, als jene Weise - Stadium oder Sphäre - des Existierens definiert, welche dieser Aufgabe ausweiche und sich durch dieses Ausweichen konstituiere, überträgt Adorno die Verpflichtung auf die Ästhetik, die Kunst und den Künstler; und, in weiterem Gegensatz auch zu Kierkegaards Antipoden Hegel, designiert er das Ästhetische, die Kunst, zur primären (und in der Moderne womöglich einzig verbleibenden) Gestalt der Erscheinung von Wahrheit, nachdem die Bindekraft der Religion nachließ (siehe oben bei Kracauer) und Philosophie nicht mehr von sich aus auf Totalität zielen könne, sondern nur gewissermaßen ex negativo, als Kritik

- Kritik der geschichtlichen Philosophien ebensowohl wie der Gesellschaft und ihrer Geschichte, sowie als kritische Deutung der Werke der Kunst - zu einer Darstellung von Wahrheit befähigt sei. Weshalb aber gerade Kunst und Musik, vor allem (aber nicht allein) die moderne, dazu prädestiniert sein soll, erhellt sich, folgt daraus, daß sie (als moderne) geradezu definiert ist durch die Abwesenheit von allem, was nicht radikaler, authentischer individueller Ausdruck wäre; subjektive Wahrhaftigkeit ist ihr Prinzip oder kategorischer Imperativ. Damit liefert sie zumindest Modelle (nicht Rezepte) für Einzelne; mehr ließe sich in der Situation transzendentaler Obdachlosigkeit ohnehin nicht leisten und verlangen (wie zwar der ganz junge Adorno, in dem Expressionismus-Aufsatz von 1920, noch postuliert hatte).

Fungierte geschichtsphilosophisch Musik (und 'Kunst' insgesamt) bei Adorno als welt- und heilsgeschichtliches Orakel(-Medium), dann sollte sie auch Auskunft geben können, ob und wie in dieser Zeit wesentliches Existieren möglich sei. Deutlicher als bei Anlaß der SERENADE gesagt, geht es kaum: Aufgabe von Musik sei, eine richtige Existenzweise vorzuzeichnen (richtig in der jeweils gegenwärtigen geschichtlichen Situation) - 'so wie diese Musik sollst du dich verhalten' - zum anderen ist und bleibt sie aber auch Reaktion des Geschichte erleidenden Subjekts auf das Eindringende: darum bleibt oft unentschieden, ob und wann ihre Figuren Abwehr oder Anweisung seien. - Das 'Werk', welcher 'Form' auch immer, verkörpert die Objektivation einer solchen ästhetisch/transästhetischen 'Verhaltensweise', um ihr Geltung, Dauer und Verbreitung zu verschaffen; seiner ethischen Dimension wegen erhebt es seinen Anspruch. 'Unmöglichkeit' des Werks bedeutet nicht zuletzt, beruht auf dem Unmöglichgewordensein, den Anspruch der (ethischen) Repräsentativität, Verbindlichkeit zu erfüllen. Diese manifestierte sich innerästhetisch im 'Verfall' der 'Formen'. Daher die 'Ironie' der SERENADE.

Zur Zwölftontechnik

Am Ende einer Besprechung der Suite op. 29 dekretierte Adorno:

Den Werken des heutigen Schönberg gegenüber geziemt sich keine Kritik; mit ihnen ist Wahrheit gesetzt. Die Betrachtung hat sich darauf zu beschränken, in materialer Analyse auf ihren Erkenntnisstand hinzuweisen. (18/362)

Diesen 'Erkenntnisstand' wollte der Aufsatz *ZUR ZWÖLFTONTECHNIK* vermitteln:

Ist es doch konstitutiv für alle Musik Schönbergs, daß sie, obzwar enger an die materiale Evolution geknüpft als jede andere, dennoch nie als bloßer Vollzug materialer Notwendigkeiten verstanden werden kann, sondern daß sie ihr Material empfängt in geschichtlicher Dialektik: so ist denn Schönbergs Zwölftontechnik keine natürliche Ordnung der Töne, die jenseits der Geschichte in den Sternen geschrieben stünde; auch keine positive Technik ausrationalisierten Verfahrens gleich dem Kubismus, die die spezifischen Differenzen im Material vergäße. Sondern sie eist der rationale Vollzug eines geschichtlichen Zwanges, den fortgeschrittenstes Bewußtsein unternimmt, seinen Stoff zu reinigen von der Verwesung des zerfallenen Organischen; die Zwölftontechnik gilt nicht geschichtslos, sondern hat ihren ausweisenden Grund in dem Stand des Materials, den Schönberg vorfand und den er herstellte; versucht nun nicht etwa, dies zerfallene Material unversehens in eine Ordnung zu verwandeln, die notwendig leer wäre, sondern tilgt vielmehr den letzten Trug von Ordnung an ihm, um der Freiheit der konstruktiven Phantasie ihren Raum zu schaffen; ist überhaupt kein positives Komponierverfahren, sondern die

geschichtlich aktuelle V o r f o r m u n g des Materials, die vollzogen werden muß; erklärt sich nicht mathematisch, sondern geschichtlich und zielt nicht auf eine mathematisch-formale Musikregion, sondern will die Freiheit des Komponisten möglich machen. (18/364)

Empfindlichkeit gegen Tonwiederholung, bezogen auf das ausgestufte Chroma, dessen Stufen alle selbständig geworden sind, bedeutet Zwölfontechnik. Sie ist allein die bündige Formel technisch-immanenter Erfahrungen, die die Evolution des Materials durch Bewußtsein mit sich brachte, das sich dem naturalen Zwang der Kadenz entwand. Es muß also die Zwölfontechnik in Wahrheit für das Gegenteil von Mathematik gelten: für freien Vollzug des geschichtlich Notwendigen. [...] Schönbergs Technik ist, an Brahms anknüpfend, mehr und mehr dann an B e e t h o v e n orientiert, Technik der V a r i a t i o n mit den Mitteln motivischer Arbeit. [...] Mag sein, daß der Zwang zur Variation bedingt ist durch den konstitutiven Impuls Schönbergs gegen jegliche Wiederholung. Nach Fortfall der Wiederholungsgarantien durch die Tonalität blieb nur die Möglichkeit, auf alle Wiederholung zu verzichten, unaufhörlich Frisches zu produzieren [...] oder [...] die Wiederholung des Gleichen unkenntlich zu machen; die Variation immer radikaler auszuformen, schließlich sie ins Material selbst zurückzuverlegen. (18/366f.)

Vollständige thematische Auskonstruktion und vollständige Unsichtbarkeit der thematischen Konstruktion: in solchem Widerspruch sammelt sich die bewegende Produktivkraft von Schönbergs Stilbildung. Sie wird fruchtbar, indem sie sich am Reihematerial orientiert. Die Beziehungsformen der Zwölfontechnik bedeuten: daß hier, in vollständiger Ökonomie, wie die Reihe sie vorzeichnet, die motivisch-thematische Durchdringung des Stoffes so vollständig vollzogen ist, daß keine Note mehr 'frei' bleibt; daß zugleich die motivisch-thematischen Zusammenhänge so gänzlich der Variation unterstellt sind, daß kaum je das gleiche musikalische Ereignis zweimal vorkommt: daß endlich dies alles - und das entscheidet - sich nicht an der kompositorischen Oberfläche abspielt, [...] sondern hinter den Kulissen, das Material organisiert [...], ehe mit dessen eigentlicher Gestaltung nur begonnen wird. (18/367) [...] [D] das Komponieren selber hat sich in nie geahnter Härte vom Prozeß der Vorformung geschieden und der Freiheit überantwortet; darum auch: je weniger man Reihen und Kreise 'merkt', um so besser für die Komposition [...]. Weiter: die Zwölfontechnik ist, nach Ernst Blochs Wort, nicht mathematischen, sondern dialektischen Wesens: in ihr hat Geschichte, allein Geschichte sich niedergeschlagen als bewegender Grund, dem kompositorische Freiheit entwächst. Schließlich: die Rationalität der Zwölfontechnik ist nicht die schlechte und leere des praktikablen Systems. Sondern sie bezeichnet eine geschichtliche Stufe, auf der das Bewußtsein das Naturmaterial in die Gewalt nimmt, seinen dumpfen Zwang tilgt, ordnend benennt und erhellt ganz und gar. Am klaren, transparenten Lichte ihrer Rationalität soll sich von neuem die Phantasie entzünden, die nun in den Höhlen der Vorzeit vollends erlosch. (18/369)

Die Einschätzung der Zwölfontechnik als einer 'Stufe' implizierte allerdings immerhin die Möglichkeit, daß geschichtlich auch über sie hinausgegangen werden könnte; daß Phantasie - von Adorno sowohl in der Antrittsvorlesung als auch in der Schrift über Kierkegaard als 'Organon' von Philosophie bezeichnet - sogar gegenüber der vordem stets betonten Rationalität das letzte Wort behält, darf ebenfalls als ein (leiser) Wink in Richtung auf seine (damals öffentlich noch verschwiegenen) Vorbehalte gegenüber der Technik gewertet werden.

Anläßlich einer Kompositionskritik zu Joseph Matthias Hauer (HÖLDERLIN-LIEDER II, op. 23), wandte sich Adorno nachdrücklich gegen die terminologische wie sachliche Identifikation von dessen "Zwölfontechnik" mit der Verfahrensweise Schönbergs:

Schönbergs Zwölfontechnik ist die äußerste rationale Kristallisation von innertechnischen Erfahrungen, die sich unter dem geschichtlichen Zwang der Dialektik in Schönbergs Werk gebildet haben [...]. [...] Ganz anders bei Hauer. Er hebt in einer Situation, darin die Macht der Tonalität erloschen ist, mit der Zwölfontechnik an, die er als Erfindung und einziges Komponierprinzip handhabt, um mit dem frei gesetzten Prinzip das Formmittel der Tonalität zu ersetzen. Seine Technik ist ärmer um alle die Beziehungen, die ihr bei Schönberg aus der kompositorischen Erfahrung zuwachsen, ist kennbarer, weil sie nicht als Vorformung des Materials in den Hintergrund verlegt und absichtsvoll verdeckt wird, aber eben darum primitiver und schwächer; er verläßt sich auf den Ablauf der Tropen wie ein erfinderischer Uhrmacher auf sein frisch konstruiertes Perpetuum mobile,

ohne daß das Pathos der geschichtlichen Dynamik jenen Ablauf verbindlich regelte: er bleibt privates Geduldspiel mit kosmischer Ideologie. (19/306f.)

Und doch war (auch) die 'Zwölftonmethode' Schönbergs, wie retrospektiv deutlich wurde, längst nicht so 'rational', wie Adorno es zu apologetischen Zwecken in seinen 'kunstpolitischen' Aufsätzen darzustellen bemüht war. Später, in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* war die Rede von einem Zug des 'wahnhaft Apokryphen' daran. Vor allem der Vergleich mit der seriellen Konzeption, Messiaens zunächst, machte rasch deutlich, daß die Verfahrensweise Schönbergs inkonsequent, die Rationalisierung der musikalischen Dimensionen oder Parameter unvollständig, selektiv geblieben war (eigentlich war nur die Tonhöhe, die Intervallik, bzw. Melodik und Harmonik betroffen, während alles andere traditionell blieb; vgl. Brechts geflügeltes Wort, Schönberg klinge 'wie Lehar, nur komplizierter'). Eigentlich hätte sich also eine klare Alternative stellen müssen: entweder rational, dann eben nicht wie Schönberg, komponieren, oder nicht rational, dann 'wie Schönberg' im Sinne individuell-idiosynkratischer Idiolektbildung. Daß Adorno diese Alternative freilich verschmähte, hängt damit zusammen, daß ihm die 'Rationalität' der seriellen Verfahrensweisen (schon beim späten Webern) als solche fragwürdig blieb. Totale Determination terminiere in Sinnlosigkeit, war sein Befund, ohne daß er sich darum hätte durchringen können, Verfahren zu affirmieren, welche tendenziell die totale Indeterminiertheit der musikalischen Struktur gewährleisten können sollten.

Adornos moralische Emphase auf Modernität schrieb sich ursprünglich womöglich doch nicht zuletzt von der, in der Selbstdeutung der frühen Moderne durch Kandinsky, Schönberg etc. beherrschenden, Intention auf 'Vergeistigung' der Kunst (aus m.o.w. religiösen Motiven!) her, wenn er auch die entsprechende Terminologie alsbald fallen ließ und später sogar dagegen polemisierte. - Statt 'Vergeistigung' heißt es bei ihm bevorzugt 'Rationalisierung', was aber vielleicht nur eine Säkularisierung der Terminologie anzeigt, nicht einen wesentlichen Unterschied in der Sache; die Emphase zumindest bleibt die gleiche. Heute muß es fraglich scheinen, ob die Verwerfung von 'Geistigkeit' und 'Innerlichkeit', die seinerzeit gewiß auch zu Schlagworten verfallen sein mochten, kategorisch aufrechterhalten werden sollte; denn wie sich zeigte, stand und steht 'Rationalität' nicht in jenem eindeutigen Gegensatz zum 'Bestehenden', in dem sie Adornos Texte v.a. der dreißiger Jahre mitunter sehen wollten. Die *DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG* und später Adornos *NEGATIVE DIALEKTIK* eröffneten eine Perspektive, welche Rationalität als solche und insgesamt heillos mit Herrschaft verqu coasten sahen. Darum war auch musikalisch-ästhetisch der Prozeß zwischen Rationalität und ihrem Anderen neu aufzurollen. Der Impuls zum Quasi-Anarchismus in aestheticis, der sich bei Adorno später (in den *MINIMA MORALIA*) in die Formulierung gefaßt fand, Aufgabe der Kunst sei es, *Chaos in die Ordnung zu bringen* (MM 298), den er zuletzt in die Konzeption des 'Informellen' zu fassen versuchte, läßt sich aber womöglich bereits in der erwähnten Äußerung gegenüber Berg aufspüren, er (Adorno) wisse zwar, *wie man zu komponieren habe*, finde aber *nicht die Courage dazu* - wohl eben weil er es *so genau* wisse. -

Ein (für das Buch *evtl. noch zu schreibender*) Aufsatz über 'Sozialen Standort und sozialen Gehalt' Schönbergs wurde damals nicht mehr verfaßt; es läßt sich aber manches dazu aus den genannten und anderen (im Buchplan nicht berücksichtigten) Texten jener Periode entnehmen, außerdem deckte der Aufsatz über *DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE DER MUSIK* die Thematik ohnehin weitestgehend ab.

STRAWINSKI

Unter dem Abschnitt *STRAWINSKI* vermerkt Adorno *wäre erst zu schreiben*; was allerdings erst Jahre später, mit dem zweiten Teil der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* eingelöst wurde. Bis dahin hatte er sich mit dem Komponisten allerdings bereits in etlichen Artikeln beschäftigt, sowie ausführlich auch (bereits wesentliche Motive der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* vorwegnehmend) in dem großen Aufsatz *ZUR GESELLSCHAFTLICHEN LAGE DER MUSIK*. Es läßt sich daher die mutmaßliche Grundtendenz des geplanten zusammenfassenden Textes unschwer aus den bis dato vorliegenden Äußerungen entnehmen. - Entsprechend vermerkte auch Lucia Sziborsky:

“Es ist festzuhalten, daß Kritik und Deutung jener Werke Strawinskys, die in Adornos Publikationen bis 1925 vorliegen, bereits die Kontur der Gesamtinterpretation der Musik von Strawinsky erkennen läßt, die Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* vorlegt [...]“ (RH 127)

Komplementär zur Einschätzung von Schönbergs Pierrot *mußte* bereits die erste Begegnung mit Strawinskys *HISTOIRE DU SOLDAT enttäuschen*. Denn was der Text allenfalls musikalisch hergebe,

... die irrsinnige Verzweiflung der Leere, die aus ihrem hoffnungslosen Kompliziertsein keinen Ausweg weiß als das Primitive, und die es doch zugleich aus ihrer Verkomplizierung heraus belachen muß - das hat bei Strawinsky keine Form gefunden. Wohl schallt auch hier seine ursprüngliche Klangphantasie, es stampft seine Rhythmenwucht, noch der Witz zeigt sein erstaunliches Können; aber das Orchester bleibt stets unter der Zweckrichtung der Parodie, ohne daß auch nur offenbar würde, was eigentlich parodiert werden soll, bis man entdeckt, daß die Musik sich nur über ihr eigenes Dasein lustig macht und damit das eigene Dasein preisgibt. Strawinskys Parodie hatte einen Sinn, als er in besessener Übersteigerung der Mittel den Impressionismus auflöste und der Musik neues Eigenrecht ertanzte; nun aber zeigt es sich, daß es ihm an Wesenhaftigkeit gebricht, um aus dem Negativen herauszutreten, und wäre es auch nur aus dem Negativen der artistischen Polemik ins Negative des menschlichen Sichverhaltens; in ganz undämonischer Leere läuft die Parodie weiter, die alten Formen sind zerbrochen, die formlose Seele labt sich an den Ruinen. Vive Strawinsky, vive Dada! - er hat das Dach eingearissen, nun rinnt ihm der Regen auf die Glatze. (19/28)

Im April 1925 konnte man lesen:

Strawinsky freilich bietet selber die Formeln dar, die man eifern wider ihn kehrt; er, der nicht minder durch den theoretischen Überbau seiner Musik denn durch seine Gebilde wirkt, er, lebendiges Symbol der Loskehr vom musikalischen Psychologismus, der Ernüchterung nach der Zeit jenes sinnfarbigen Abglanzes, der ungedenk ist, w e s s e n er Abglanz sein könnte; er, der die schöne Welkheit der traditionsunhegten französischen Klangwelt niederstampfte, vernichtete, was sie barg, ihre Grenzen sprengte. All diese Tendenzen jedoch machen ihn nicht aus; er selbst ist ein gutes Stück dessen, wogegen er sich wandte, und seine Wurzeln liegen tiefer als sein ästhetisches Programm es eingesteht, sein gesamt menschliches Volumen reicht weiter als der Umfang seiner polemischen Attitüden. Man hat sich gewöhnt, Strawinskys Musik allein aus dem Tanz herzuleiten, seine Entwicklung bloß in dem Entleerungsprozeß zu sehen, der die dekorative Fülle scheinhafter Spielballette opferte, um mit der elementarischen Gewalt entfesselter Rhythmik die negative Wahrheit einer maschinellen Dämonie hervorzupressen, bis es keines tänzerischen Anlasses mehr bedurfte und aller Bande ledig der Komponist in das

dunkle Zwischenreich drang, wo die tödliche Gesetzmäßigkeit präziser Klangmechanik selbstherrlich waltet, während in dem Hohlraum, den sie schafft, aber nicht füllt, Fetzen der Seele umgetrieben werden, die keinen Haftpunkt finden. In Wahrheit ist ihm die Seele nicht so völlig zersetzt und darum die neue Objektivität, der mechanische Bewegungszwang nicht durchaus tragischer Ernst. Da er seinem lyrischen Ursprung verbunden blieb, mochte ihn wohl sein Maschinendienst als gefahrvolles Spiel locken, das seine Situation auf die Spitze treibt, sobald indessen der Existenz Gefahr droht, in Spaß umschlägt, der ihm leicht fällt, da solcher Maschinendienst, gemessen an seienden Formen, ohnehin Spaß ist. (19/54)

In den Sätzen zum *CONCERTINO FÜR STREICHQUARTETT* findet sich allerdings im Ansatz auch schon die spätere negativitätsästhetische 'Rettung' des Komponisten vollzogen:

Der knappe Satz zeigt Strawinsky in aller rhythmischen Energie vom Ballett emanzipiert, ist zerstörerisch durchaus, kaum noch Musik, sondern ein aus der vergehenden Zeit ausgesparter Hohlraum, in dem flüsternd noch das Echo fremder Seelen verhallt, während seine Stummheit sie überdröhnt. Man hätte Anlaß genug zur Entrüstung, nur eben kein Recht: und sollte fragen, ob das Nichts, das vollendet sich darstellt und als Nichts, nicht näher beim Sinne wohne, als was sich kärglich in den Resten des Sinnes hält, die schon zerbröckeln. Jedenfalls scheint mir Strawinsky positiv am tiefsten, wo seine Kurve zutiefst ins Negative sich hinabneigt [...] und die Idee der nihilistischen Abstraktheit noch konkretisiert, gleichsam die Allegorie unterweltlicher Wesenheiten findet. (19/55)

Im Dezember 1925 fand in Frankfurt ein 'Strawinsky-Fest' statt:

Zwei Abende versammelte man sich, um zu erfahren, ob die neue Musik einen neuen Mythos, einen neuen Pergolesi, einen neuen Offenbach oder endlich ihren Picasso gefunden habe; zwei Abende ließ man sich fassen von der Hand des arriviertesten Komponiervirtuosen [...]; zwei Abende wartete man heiter und ohne viel Hoffnung einer Musik, die Existenz bezeugte. [...] Den Strawinsky des eigentlichen Aufruhrs, den beinahe bedrohlichen, beinahe wirklichen, sparte man gefällig aus [...]. Bleibt der neue Strawinsky, der ernsthaft auf die musikeigene und ausdruckslose Objektivität der Spielmusik des dix-huitième sich beruft, mit der er es als Clown seiner Subjektivität vor dem Spiel nur trieb. Es wäre billig, wollte man wegen der Unmöglichkeit, in solcher Objektivität heute zu reden, Strawinskys Versuch umstandslos verwerfen. Jene Unmöglichkeit ist seinem Versuche bereits einkalkuliert, und in Wahrheit redet bloß er und allein. Nicht umfängt ihn die Tektonik der Spielmusik; er hat ihren Umriß in einem Schleiergewebe von hoher Künstlichkeit ornamental nachgebildet und verhüllt seine Stimme damit, zugleich seine Einsamkeit verhüllend. Was er sich vornimmt, gelingt ihm [...]. Frage nur, ob die Intention selbst legitim sei. [...] Soviel aber scheint gewiß: indem Strawinsky verzichtet, unmittelbar sich auszusprechen, ohne daß die Formen, die er setzt, Bestand hätten, betritt er die Sphäre des Kunstgewerbes. Denn die Ironie, der er die Formen unterwirft, geht nicht in ihre materielle Konstitution über. [...] Freilich die Wendung zum Kunstgewerbe ist symbolisch genug und keinem geriet sie anmutiger und exakter als Strawinsky. Fast wäre zu glauben, daß um so vollständiger die verschwundenen Gehalte im Negativ der Karikatur gebannt werden, je tiefer er in die odiose Sphäre sich hinabteiben läßt. (19/60ff.)

Vernichtend das Urteil über *OEDIPUS REX*, nach einer Aufführung in Berlin, 1928:

Man denke ein Händelsches oder besser noch vor-Händelsches Oratorium [...], seines Fleisches beraubt, sein Gerippe in die Luft gesprengt, die Trümmer nach dem Plan des Gerippes zusammengefügt, mit Beton ausgefüllt und gebunden. - Es ist der gewaltige Vorsprung Strawinskys vor aller neuen Klassizität vom Tage, daß er die Unmöglichkeit der Restitution der alten Formen erkennt und mitdenkt, die er zugleich unternimmt. Solange er mit den Formen sein grausames Spiel trieb, mochte er mit der Negation der falschen Form der wahren zentral nahe rücken. Nun er aber der Negation vergißt und sie an den Rand eines Spieles verbannt, das gerade noch als Spiel, als solches jedoch bereits wieder für ernst genommen sein will, ist Unwahrheit das Zeichen seiner Produktion. Als Spiel müßte der Oedipus langweilen und als reales objektiv verbindliches Oratorium kann seine Maskenstarre nie und nimmer gelten. [...] Hier wird schwarze Messe gehalten und nichts erweist stringenter die Desorientiertheit der kompositorischen Gesamtsituation, als daß man sie als Festgottesdienst zelebriert und in aller Biederkeit in ihre dunkle Gefolgschaft tritt; wobei, wohlgemerkt, der satanische Trotz Strawinskys stets noch der Wahrheit näher wohnt als die konziliante Zeitgemäßheit seiner Trabanten. (19/265)

Im Januar 1932, über die *PSALMENSYMPHONIE*:

[...] *deren gequält-unmenschlicher Ausdruck wenigstens ihre eigene Unmöglichkeit ausspricht; die überhaupt ein paar sehr merkwürdige Stellen hat und nach einmaligem Hören sich nicht bewältigen läßt. Nur soll man in ihrer negativen Mystik nicht nach russischen Urgefühlen suchen - hier ist das Atelier die Kapelle, die Staffelei der Hochaltar und Paris vaut bien une messe, wenn es auch eine schwarze ist.* (19/213)

Allerdings "galt Strawinsky von jeher als religiöser Mensch", und hegte durchaus seinerseits - etwa anlässlich einer 1912 in Bayreuth besuchten Parsifal-Aufführung - 'Bedenken, wenn man eine Theateraufführung auf die gleiche Ebene stellt mit der heiligen symbolischen Handlung des Gottesdienstes' (vgl. Gottwald, Neue Musik, 42f.). Die Ambiguität der als 'geistlich' deutbaren Werke Strawinskys - zwischen der Darstellung eines Sakralen und jener von Barbarei - ist nach Gottwald aus der konfliktreichen Glaubensgeschichte Rußlands heraus zu verstehen (vgl. ebd. 43-49). In seinen späteren Jahren zeigte er sich bekanntlich tief beeindruckt von Webern; an diesem "bewunderte er den privaten, pantheistischen Zuschnitt seines Katholizismus" (ebd. 50). - Adorno dagegen scheint nie so recht an eine echte Religiosität Strawinskys glauben haben zu können. Seine Charakterisierung des Komponisten als des musikalischen Nihilisten par excellence steht aber jedenfalls in auffallender und krasser Nichtübereinstimmung mit dessen Selbstverständnis. - Ein nicht zu unterschätzender Grund für Adornos von Anfang an gegebenes Unbehagen gegenüber Strawinsky könnte freilich darin gelegen sein, daß dessen Musik nämlich in der Tat nie sonderlich 'tröstlich' klang - ohne daß dies schon als Komplizenschaft mit der Negativität ausgelegt werden müßte. Am differenziertesten und auch anerkanntesten setzte sich Adorno schließlich in seinem spätesten Text über Strawinsky, dem sehr umfangreichen von 1962, auseinander; in diesem wurde auch am deutlichsten die Anziehungskraft einer 'schwarzen Musik', die Krenek bei Adorno konstatierte, korrespondierend dem Gedanken, daß einzig noch vom ästhetischen Bilde vollendeter Negativität eine der realen entgegengesetzte Wirkung auszugehen vermöchte; was aber offenkundig nicht in Einklang mit dem stand, was (sich) die frühen Schriften (noch) von der Musik versprochen.

SURREALISMUS DER MUSIK

In einer ersten Einschätzung von Weills und Brechts DREIGROSCHENOPER hieß es 1925:

Weill hat eine Region, die Strawinsky erschloß, um sie scheu alsogleich wieder zu verlassen, mit Mut und Sicherheit betreten: die, darin Musik aus der Nachbarschaft des Wahnsinns ihre sprengende, erhellende Macht gewinnt. Die völlige Destruktion der Oper in Nummernbrocken ist dem höchst angemessen. Seit Bergs Wozzeck scheint mir die Dreigroschenoper, nach einmaligem Hören, das wichtigste Ereignis des musikalischen Theaters: tatsächlich beginnt so vielleicht die Restitution der Oper durch Wahrheit. (19/138)

Dann weiters 1929:

Die Oberfläche eines Lebens, das scheinhaft geschlossen war und verfiel, ist durchsichtig geworden, nachdem Leben entwich; die verwesende Gemütlichkeit jenes Bürgertums geistert als Angst in unseren Träumen; der Traumfetzen, wie wir sie einzig davon noch haben, vermag Kunst sich zu bemächtigen; sie darf ihren dämonischen Grund aufdecken, dem der Name noch fehlt, auf ihn als ihren Gegenstand sich richten, und ihn namenlos im Bild ergreifen, heißt bereits ihn deuten und zerstören. [...] Die Sprünge der Musik von 1890, daraus deren

Gehalt floh; die Falschheit der Gefühle darin; [...] Weil muß gleichsam real auskomponieren, was an jenen Dingen die Zeit fürs Bewußtsein vorkomponiert hat. (18/536)

zur deutenden Form der Oper stimmt völlig, daß sie sich ihren Stoff von einer andern Oper vorgeben läßt und ebenso, daß sie diesen Stoff im Lumpenprolet ariat beläßt, das selbst wieder in einem Hohlspiegel die gesamte fragwürdige Ordnung der bürgerlichen Oberwelt reflektiert. Lumpen und Trümmer, das allein ist fürs erhellte Bewußtsein von jener gründlich entzauberten Oberwelt übrig geblieben, Lumpen und Trümmer nur vermag es vielleicht im Bilde zu erretten. Die gewesene Operette enthüllt sich der Dreigroschenoper als satanisch; darum bloß ist sie als gegenwärtige Operette möglich. [...] Dies allerdings ereignet sich nicht im klaren Vorsatz und nicht einmal durchaus eindeutig. Es scheint das Schicksal jedes deutenden Künstlers, der sich in jene dämonische Sphäre des Verfallenen ernstlich hineinwagt, daß er ihr um so gefährlicher erliegt, je tiefer er sie erreicht [...]. Dafür, daß die Dreigroschenoper die leichte Musik von 1890 im Bilde gestaltet und trifft, hat sie mit dem Preis zu zahlen, daß sie über weite Strecken die leichte Musik von 1930 wird. (18/539)

Viele Wege hat die Gesellschaft, mit unbequemen Werken fertig zu werden. Sie kann sie ignorieren, sie kann sie kritisch vernichten, sie kann sie schlucken, so, daß nichts mehr davon übrig bleibt. Die Dreigroschenoper hat ihr zum letzten Appetit gemacht. Indessen, es ist noch die Frage, wie ihr die Mahlzeit bekommt. Denn noch als Genußmittel bleibt die Dreigroschenoper gefährlich: keine Gemeinschaftsideologie kommt da vor [...]. Wohl gilt die Dreigroschenoper dem Kollektiv - und welche Kunst von Wahrheit, wäre es auch die einsamste, hätte es nicht in sich -, jedoch nicht dem vorhandenen, nicht existenten, [...] sondern einem nicht vorhandenen, existenten, das sie mit aufrufen möchte. Die Deutung des Gewesenen, die glückt, wird ihr zum Signal eines Zukünftigen, das sichtbar wird, weil das Alte deutbar geworden ist. [...] Wo sie aus Deutung in unmittelbare Sprache umschlägt, fordert sie offen: "... denn es ist kalt: Bedenkt das Dunkel und die große Kälte". (18/540)

1955, *NACH EINEM VIERTELJAHRHUNDERT*, schrieb Adorno in einem weiteren Aufsatz über den inzwischen in Amerika verstorbenen Weill:

Ihm wurde das Paradoxon einer Musik zuteil, die das Publikum elektrisiert und doch all den Publikumsansprüchen ins Gesicht schlägt, die sie selber erfüllt. Kraft dieser Paradoxie erzittert das Bild musikalischer Kultur wie eine wacklige Kulisse. Zwischen den beiden Polen des gespaltenen musikalischen Bewußtseins zündet es. Heute, da die Kruste des Daseins abermals sich verhärtet hat, ist das Bedürfnis nach solcher Zündung wieder erwacht. Um seinetwillen wurde Weill, der den Choc des Veralteten so heftig zu bereiten wußte, abermals aktuell. (18/551)

Heute, nach bald einem Dreivierteljahrhundert, da die Kruste des Daseins sich wieder einmal verhärtet hat, nachdem sie sich zwischendurch zumindest erweicht zu haben schien (und nachdem die Spaltung der musikalischen Kultur in die Pole von E und U - welche Weill, nach Adornos ebenda geäußelter Ansicht als einer der erst nicht mehr anerkannt hatte - selbst nur noch als wacklige Kulisse weiterbesteht, ohne jedoch endlich einzustürzen und rechtens zu begraben, was sich nicht rechtzeitig in gebührende Entfernung davon verzog), wird auch die Idee der musikalischen Zündung zwischen den Extremen abermals aktuell; mag auch kein *Choc*¹⁵¹ mehr von der Musik Weills ausgehen, welche seither periodisch-modischen Renaissancen unterliegt und spätestens wohl in dem Moment selbst aufs heftigste veraltet sein dürfte, da sie nicht mehr 'falsch' klingt. Doch ihr Prinzip, die Zusammenstückung aus Lumpen und Trümmern, dem Abhub der gesamten musikalischen Kultur (und 'Unkultur'!) bleibt 'aktuell' und sollte seine Wirkung nicht verfehlen, wenn es mit

¹⁵¹ Das Insistieren auf der 'veralteten' Schreibweise mag hier als Zeichen eintreten für das Veraltete, Fremdgewordene der Erfahrung der ästhetischen Schockwirkung, von welcher die frühe Moderne zehrte; während diese Erfahrung heute praktisch nicht mehr anzutreffen sein dürfte und vielleicht allein das Bewußtwerden ihres Verlustes noch dem am nächsten kommen dürfte, was sie einst war oder woran sie sich entzündete.

entsprechendem Inhalt wieder aufgefüllt würde. Allerdings dürfte sich die Aufgabe heute insofern paradox bis zur Unmöglichkeit gestalten, als die Absorptionsfähigkeit der Gesellschaft (vulgo 'Schlucken' des Unbekömmlichen) nicht derart gestiegen sein dürfte, daß eine Musik, die tief genug ins Dämonische hinabgestiegen wäre, um dasselbe an der populären Musik der letzten neunziger Jahre kenntlich werden zu lassen, um der intendierten Wirkung willen, noch in der Lage sein würde, die populäre Musik von 2010 zu werden. (Aber vielleicht hätte sie die Wette mit dem Teufel ja gerade gewonnen, wenn sie es nicht würde?) -

Noch größer eingeschätzt wurde das Potential und die Leistung der 'surrealistischen' Musik von Adorno anhand von MAHAGONNY; diese war *die erste surrealistische Oper. Die bürgerliche Welt wird als schon abgestorbene im Moment des Grauens präsentiert und demoliert im Skandal, in dem ihre Vergangenheit sich kundtut.* (17/119)

Die ästhetische Form der Oper ist die ihrer Konstruktion, und nichts wäre falscher, als wenn man einen Widerspruch zwischen ihrer politischen, auf die Wirklichkeit gerichteten Absicht und einer Verfahrensweise herauslesen wollte, in der die gleiche Wirklichkeit nicht naturalistisch gespiegelt wird; denn die Veränderung, die das Bestehende darin erfährt, ist eben durch den politischen Willen geboten, das Bestehende zu dechiffrieren. Mit der bloßen Konstatierung des epischen Theaters kommt man bei Mahagonny nicht weit. Es dient der Absicht, anstelle der geschlossenen bürgerlichen Totalität das bruchstückhafte Aneinander von deren Trümmern zu setzen [...]. Die Form, in der eine zerfallene Realität gebannt wird, ohne daß schon eine bessere gegenwärtig wäre, darf nicht selber den Schein von Totalität annehmen [...]: das Moment des Intermittierenden, das die Dialektik von Mahagonny tief bestimmt, ist nur in intermittierender Form durchzusetzen [...]. Aber die intermittierende Form ist nicht die von Reportage, [...] sondern die der Montage [...]; die Trümmer der zerfallenen organischen Wirklichkeit sind konstruktiv verklammert. Beginn und Ende der Konstruktion liegen in der empirischen Realität, dazwischen ist sie autonom, um die Urbilder des Kapitalismus gespannt; schließlich erst wird gezeigt, daß diese Urbilder ganz gegenwärtig sind, und damit das ästhetische Kontinuum definitiv gesprengt. (17/118f.)

Als Paradigma für solches (ästhetische) Sprengen des ästhetischen Kontinuums nennt Adorno *den Augenblick bei Wagner, wo der Holländer unter seinem Bilde und aus ihm gleichsam hervortritt* (17/119). Bei Brecht und Weill fände es sich dergestalt vollzogen:

Die Stadt Mahagonny ist eine Darstellung der sozialen Welt, in der wir leben, entworfen aus der Vogelperspektive einer real befreiten Gesellschaft. Kein Symbol für dämonische Geldgier, kein Traum desparater Phantasie, überhaupt nichts, was ein anderes bedeutete, als es selber ist: sondern die exakte Projektion der gegenwärtigen Verhältnisse auf die unberührt weiße Fläche des Zustandes, der werden soll, im Bilde flammender Transparente. Keine klassenlose Gesellschaft wird als positives Maß des verworfenen Gegenwärtigen in Mahagonny offenbar. Sie schimmert kaum zuweilen durch, so undeutlich wie eine Kinoprojektion, die von einer anderen überblendet ward; einer Erkenntnis gemäß, die wohl unter dem Zwang des Kommenden das dunkle Heute mit Lichtkegeln zu zerteilen vermag, nicht aber legitimiert ist, das Zukünftige auszuspüren. Die Macht des Kommenden zeigt sich vielmehr in der Konstruktion des Gegenwärtigen. Wie in Kafkas Romanen die mittlere bürgerliche Welt absurd und verstellt erscheint, indem sie aus dem geheimen Stande der Erlösung angeschaut wird, so ist in Mahagonny die bürgerliche Welt enthüllt als absurd, gemessen an einer sozialistischen, die sich verschweigt. Ihre Absurdität ist wirklich und nicht symbolisch. (17/114)

Zu dieser Absurdität trägt wesentlich bei das Mißverhältnis zwischen der Möglichkeit, Not und Hunger abzuschaffen und deren Fortbestehen: das Einstiegsmotiv der *DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG*. - Ob der Maßstab, an dem sich der Widersinn enthüllt, mit dem Namen des Sozialismus bereits und für alle Zukunft ausreichend benannt sei, mag dahingestellt bleiben. - Die Rede von der Perspektive *vom Standpunkt der Erlösung*, ausgeführt dann im letzten Aphorismus der *MINIMA MORALIA*, findet sich also

(in 'materialistischer' Fassung) bereits lange zuvor bei Adorno, wie auch die dialektische Verschränkung von 'Bilderverbot' ('Zukunft auspinseln') und 'Bild' als Einfallstor von Transzendenz bzw. Utopie.

Das geltende System mit Ordnung, Recht und Sitte ist durchschaut als Anarchie; wir selber sind in Mahagonny, wo alles erlaubt ist außer dem einen: Kein Geld zu haben. Dies verbindlich darzustellen, bedarf es der Transzendenz zu einer geschlossenen bürgerlichen Bewußtseinswelt, der die bürgerliche gesellschaftliche Realität für geschlossen gilt. Draußen aber läßt sich nicht stehen: es gibt in Wahrheit [...] keinen unkapitalistischen Raum. So muß die Transzendenz paradox im Raum des Bestehenden sich vollziehen. Was dem geraden Blick nicht gelingt, erreicht vielleicht der schiefe des Kindes, dem die Hosen des Erwachsenen, zu dem es aufblickt, wie Gebirge erscheinen mit dem fernen Gipfel des Gesichtes. Die schräge infantile Betrachtung, die sich an Indianerbüchern und Seegeschichten nährt, wird zum Mittel der Entzauberung der kapitalistischen Ordnung [...]. In Mahagonny wird Wild-West als das dem Kapitalismus immanente Märchen evident, wie es Kinder in der Aktion des Spieles ergreifen. Die Projektion durchs Medium des kindlichen Auges verändert die Wirklichkeit so weit, bis ihr Grund verständlich wird; verflüchtigt sie jedoch nicht zur Metapher, sondern faßt sie zugleich in ihrer unermittelten geschichtlichen Konkretion. Die Anarchie der Warenproduktion, die die marxistische Analyse trifft, kommt projiziert als Anarchie der Konsumtion vor, verkürzt bis zum krassen Entsetzen, das die ökonomische Analyse so nicht zeitigen könnte. Die Verdinglichung der zwischenmenschlichen Beziehungen wird ins Bild der Prostitution geschlagen [...]. Alles ist in eine regelhaft verschobene Optik gebracht, welche die Oberflächengestalt des bürgerlichen Lebens verzerrt zur Grimasse einer Wirklichkeit, die Ideologien sonst verdecken. Aber der Mechanismus der Verschiebung ist nicht der blinde des Traums, sondern läuft präzise nach der Erkenntnis ab, die Wild-West und die Welt des Tauschwertes zusammenzwingt. Es ist die von Gewalt als dem Grunde der gegenwärtigen Ordnung und von der Zweideutigkeit, in der Ordnung und Gewalt gegeneinander stehen. (17/114f.)

Die Darstellung des Kapitalismus ist genauer die seines Unterganges an der Dialektik der Anarchie, die ihm innewohnt. Diese Dialektik ist nicht nach idealistischem Schema blank entfaltet, sondern hat intermittierende Elemente, die sich nicht in den Prozeß auflösen lassen [...]; die Bilder des herrschenden Unwesens, die sie trifft, werden nach eigener Formel bewegt, um erst am Ende wieder [...] in die soziale Realität einzustürzen [...]. Die intermittierenden Elemente sind zweifacher Art. Einmal spielt die Natur, das amorphe Sein unterhalb der Gesellschaft, herein, kreuzt den sozialen Prozeß, [...] der Hurrikan [...]. Was aber in der Nacht des Hurrikans geschieht, was sprengt und in der wirren Verstrickung der Anarchie über sie hinausdeutet, ist Improvisation; die ungebärdigen Lieder, in denen die Freiheit des Menschen sich meldet [...]. So treten quer und verdeckt im Kapitalismus und in seinen Krisen zumal Intentionen der Freiheit auf, und sie sind es allein, in denen ein zukünftiger Zustand sich ankündigt. Ihre Form ist der Rausch. (17/116f.)

Die Konzeption einer 'intermittierenden Dialektik' begegnet wenig später auch in Adornos Schrift über Kierkegaard. - Es könnte aber von einer späteren geschichtlichen Perspektive her vermutet werden, daß, weil 'Natur' als bloßes 'amorphes Sein unterhalb der Gesellschaft' noch kraß unterbestimmt, auch die (sei es nur bildhafte) Aufhebung der 'Anarchie' - des Amorphen, das 'Gesellschaft' selbst sei - noch keine wahrhafte gewesen sein konnte. - Daß der wirkliche Kapitalismus, anders als sein Ebenbild Mahagonny, weiterbestand und weiterbesteht, zwingt auch weiter, was ihn immanent transzendiert: 'immanent', weil mit den Mitteln, die das Bestehende allein zur Verfügung stellt, die aber gerichtet werden auf Ziele, die zu erreichen die Sprengung seines geschlossenen Raumes erforderte. - Ob das 'Intermittieren' der geschichtlichen Dialektik, der 'stationäre Zustand' der postmodernen Gesellschaften aber dem sprichwörtlichen Schrecken ohne Ende entspricht oder einem Anhalten des Katastrophenfilms, vor der entscheidenden Szene, wobei das Standbild dem Hindurchschimmern des zweiten sogar eine größere Chance einräumte: dies bildet die ungelöste Rätselfrage zeitgenössischer 'Geschichtsphilosophie', wo immer diese sich noch formierte. - Nicht allein die anhaltende und

mutmaßlich stets weiter sich verstärkende (sozialpsychologisch leicht zu dechiffrierende) Begier des großen Publikums nach, vor allem filmischen und journalistischen, Darstellungen von Katastrophen, auch die eigentümliche scheinbare Bereitschaft der ‘Natur’, dieser realiter entgegenzukommen, lassen die Ausführungen Adornos wie ihren Gegenstand ihre ungebrochene Aktualität behalten:

Wenn Natur, im Hurrikan, im Zeitungserdbeben allein als Katastrophe erscheint, so darum, weil die naturgebundene blinde bürgerliche Welt, der die Taifune unkalkulabel wie die Krisen zugehören, allein im Schock der Katastrophe erhellt und veränderlich wird. (17/119f.)

Die surrealistischen Intentionen von Mahagonny werden getragen von der Musik, die von der ersten bis zur letzten Note dem Schock gilt, den die jähe Vergegenwärtigung der verfallenen Bürgerwelt erzeugt. [...] Ihr Surrealismus ist von aller neuen Sachlichkeit und Klassizität radikal verschieden. Sie geht nicht darauf aus, die zerstörte bürgerliche Musik [...] “wiederzubeleben” [...]; sondern ihre Konstruktion, ihre Montage des Toten macht es als tot und scheinhaft evident und zieht aus dem Schrecken, der davon ausgeht, ihre Kraft zum Manifest. (17/120)

Wie nur die fortgeschrittenste Musik der materialeigenen Dialektik, die Schönbergs, so füllt diese Zusammenstellung durchschaubarer Scherben aus dem bürgerlichen Musikraum heraus, und wer in ihr Gemeinschaftserlebnisse wie bei der Jugendbewegung sucht, der wird sich an ihr stoßen müssen, auch wenn er zehnmal alle Songs im Kopf behielte. [...] Sie wird [...] zeigen, wie wenig es in den faßlichen Melodien um arriviertes Amusement und zündende Vitalität geht; daß diese Qualitäten, die ja der Weillschen Musik fraglos zukommen, nur Mittel sind, den Schrecken der erkannten Dämonologie im Bewußtsein der Menschen durchzusetzen. (17/120)

(Wie sich die dialektische Ideologiekritik vielleicht überhaupt als aufgeklärte Erbin der mythischen Dämonologien präsentiert, erweisen sich diese umgekehrt als einzig potente Metaphern zur Benennung von Schrecken, die sich in rationaler Begrifflichkeit adäquat als solche gar nicht mehr fassen ließen.) - Es weist auf eine Verwandtschaft der Gesinnung hin, wenn die ‘innermusikalischen’ Merkmale des Weill’schen Surrealismus sich in einem beträchtlichen Teil der ‘ungebärdigen’ Populärmusik der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wiederfinden, selbst wo diese sich nicht ausdrücklich auf ihn bezieht, wie allerdings die Gruppe DOORS, die den ‘ALABAMA SONG’ in einer eigenen Version 1966 herausbrachte. - So mag der Kommentar Adornos von 1930 seine Relevanz auch für die jüngere Musikgeschichte behalten:

Der Alabama-Song ist überhaupt eines der seltsamsten Stücke in Mahagonny, und nirgends eignet der Musik mehr die archaische Kraft der Erinnerung an einmal gewesene, verschollene [...] Gesänge, [...] am Schluß [...] durchsichtig [...] als Klage der Kreatur über ihre Verlassenheit. [...] Wenn satanischer Kitsch des neunzehnten Jahrhunderts, Seemannslos und Gebet einer Jungfrau geflissentlich zitiert und paraphrasiert werden, so ist da kein literarischer Witz gewagt, sondern es ist die Grenzlage einer Musik festgestellt, die sich durch jene Region hindurchschlägt, auch ohne sie zu nennen, und die nur an Zäsuren den Namen dessen ausspricht, was keine Macht mehr über sie hat. Ein seltsamer Mahler spielt in die ganze Oper herein, in ihren Märschen, ihrem Ostinato, ihrem trüben Dur-Moll. Mahler gleich nutzt sie die Sprengkraft des Unteren, das Mittlere zu zerschlagen und des Oberen teilhaftig zu werden. Die Bilder, die in ihr gegenwärtig sind, stürmt sie allesamt, doch nicht, um ins Leere weiterzugehen, sondern um die erbeuteten als Fahnen der eigenen Aktion zu ertreten. (17/121f.)

Schließlich ZUR AUFFÜHRUNG IN FRANKFURT AM MAIN IM DEZEMBER 1930:

[A]ußer den konträr entgegengesetzten Opern der Schönberg-Schule wüßte ich kein Werk, das dem Begriff der Avantgarde strenger und besser angemessen wäre als gerade Mahagonny. Das ist nicht sowohl an den gegenständlichen Motiven der Handlung als an der Formkonstruktion des Ganzen einsichtig. Wahrhaft einer Konstruktion. Mit allem nachwagnerischen musikdramatischen Wesen im weitesten und entferntesten Sinn, mit der fließenden Unendlichkeit des Seelentums, mit dem erotisch und organisch Wuchernden der Musik, mit Steigerung und Übergang ist hier endlich ganz Schluß gemacht, so wie Busoni vergebens es dachte - ohne daß

dabei auf ältere 'vorklassische' Formen rekurriert oder der Anspruch einer gemeinschaftsmäßigen Objektivität erhoben würde, der sich aus der ästhetischen Realität so wenig zu legitimieren vermöchte wie aus der gesellschaftlichen. Darüber dürfen weder die Faßlichkeit der Musik noch ihre gelegentlichen Ausweichungen ins Klassizistische täuschen. Denn ihre Faßlichkeit ist wie die der Dreigroschenoper - eines Parergons zu Mahagonny - bedingt allein durch das eigentümliche Material, das gewählt ist: das Verfallene der leichten Musik des neunzehnten Jahrhunderts, dessen Falschheit und Unstimmigkeit hier für die Montage einer Form mobilisiert wird, die einzig aus Bruchstücken eines zerfallenen Wirklichen sich fügt: also ist die Faßlichkeit trügend wie die Mahlers [...]. Man kann dies Verfahren gebrochen und intellektuell heißen, obwohl ja gerade die Bruchstücke mit größter ursprünglicher Gewalt und unmittelbarer Wirkung auseinander gefügt sind; mehr noch aber ist zu bedenken, ob dies gebrochene und intellektuelle Verfahren nicht weithin gefordert ist in einer Situation, der das organische und in sich ruhende Kunstwerk so gründlich problematisch ward. Gebrochen ist auch der klassizistische Ton der Musik und darin dem Hindemiths etwa konträr entgegen: es ist eine inverse, luziferische Theologie, die hier die Mittel der alten ergreift und verzerrt. Der Text endlich, dies infantile Märchen vom bürgerlichen Zustand als der Anarchie, als des wahren Wild-West, ist gewiß nicht so eindeutig wie ein Paragraphenstück oder sonst das übliche politische Theater; es ist die Frage, ob die Projektion der gesellschaftskritischen Einsicht auf die infantile Ebene durchweg ganz deutlich ist, und eine gewisse Divergenz zwischen der marxistischen Destruktion und einer rudimentären Naturläufigkeit, die mit dem einfachen Holzfäller aus Alaska sympathisiert, ist nicht zu übersehen; aber einem Werk, das sich nicht begnügt, seine Erkenntnisse thesenhaft vorzubringen, sondern sie zuerst und wesentlich in der Formkonstruktion durchsetzen will, ist von vornherein ein anderer Maßstab zuzugestehen: es ist vom surrealistischem Theater wie Mahagonny Eindeutigkeit nicht sowohl im Gegenständlichen zu fordern als in der Bewußtseinsveränderung, die es mit sich bringt. Daß es einem richtigen Bewußtseinsstand angehört, haben die Skandale der zweiten Aufführung dargetan. (19/193f.)

HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN

Die frühe Lektüre Hoffmanns (SANDMANN und RITTER GLUCK) belegt ein inzwischen publiziertes Jugendtagebuch Adornos (BM 55). Aber auch die Sympathie für Offenbach dürfte schon früh gegeben gewesen sein. Der Text ist freilich in geraffter Form kaum darzustellen; nur einige Motive mögen hier blitzlichthaft aufscheinen. Seine Intention auf eine Formel gebracht, ginge es vielleicht um die Enthüllung der modernen Entfremdung als vorzeitlicher 'Dämonie':

Wenn stets die Geister an Ort und Stunde gebunden waren: hier sind Ort und Stunde selber Geister und Gespenster. In ihnen verschlossen leben die Menschen, bis sie sie ersticken. [...] Wenn der Offenbach der Operetten jeglichen Zauber der Vorzeit als faulen Zauber der Profanation durch die Dingwelt preisgab: jetzt hat er den faulen Zauber der profanen Dingwelt als wahren Zauber der Vorzeit grell erleuchtet, "elektrisch und galvanisch", [...] mit Worten, die zur Archaik des technischen Zeitalters zählen. Als Herrn und Meister der Dingwelt aber hat er Hoffmann beschworen. Der sie rief, die Geister, wird sie nun nicht los; als unglücklich Liebender [...] bis zum jüngsten Tag von den Dingen: der Puppe Olympia, [...] der Leiche Antonia geplagt im szenischen Bilde [...]. Die Dinge sind teuflisch, weil sie ausgebrochen sind aus jedem Zusammenhang, in dem sie Lebendigem dienen könnten. (17/42f.)

An der Musik wird ihre besondere Funktion hervorgehoben:

Kurz wie Namen sind die Motive [...]: die Musik ist eine starre und jäh wechselnde Beschriftung der Vorgänge, nie deren Reproduktion, gewiß nicht deren Deutung - hier gilt das rechte Zeichen, gefunden und gesungen, mehr als aller deutende Sinn. Aber welche Schrift steht da nicht! Jene ersten Takte: leibhaftige Präsentation von U n h e i l [...]. (17/44)

Doch finde sich darin auch, *was in der Oper ihrer Dämonie entragt. Hoffmanns und Antonias Duett: als wollte im Angesicht des Todes selbst der Schein der Liebe beständig aufgehen und trösten [...], die Barcarole [...] als*

Laut jener, die in Erniedrigung, Schuld und Verworfenheit als Versprechen des richtigen Menschen einsteht, weil sie schön ist (17/45). Das scheint nicht gar weit entfernt von der Deutung, die Adorno der (von Berg gestalteten) Figur der Lulu angedeihen ließ. -

Nochmals auf den Komponisten der Hoffmannschen Erzählungen zu sprechen kam Adorno 1937 in seiner (sehr kritischen, auch eine nachhaltige Trübung des persönlichen Verhältnisses einleitenden) Rezension zu Kracauers Buch über JAQUES OFFENBACH UND DAS PARIS SEINER ZEIT:

Anstelle von Kritik seien Hinweise erlaubt, wie man etwa eine gesellschaftliche Analyse der Offenbachschen Musik ansetzen könnte. Kracauer hat die Beziehung Offenbachs zum Journalismus [...] gesehen, [...] hier ist der Ort seiner Technik bestimmbar: der der Skizze, die mit Offenbach erstmals als musikalische Form sich installierte. Sie vereint jene höchste Promptheit und Bereitschaft zur Reaktion auf den Augenblick, die ihre Dauer stiftete, mit der ephemeren Ungediegenheit und zugleich Starrheit im Cliché, die sie eben zur Ware machte und jene Depravation der späteren Oerette in Offenbach selber vorbereitet, vor welcher Kracauer [...] ihn retten will, anstatt zu erkennen, daß seine dämonische oder magische Aura gerade dem Fetischcharakter seiner Ware sich verdankt, und in Offenbachs Werk den Ursprung des Kitschs zu exhumieren: des Kitschs, dessen Name nicht umsonst von der Skizze sich herleitet. Das neue Element aber, kraft dessen die leichte Musik bei Offenbach definitiv zum Markt fand, ist die Farbe. Er hat [...] die koloristischen Ergebnisse der Berliozschen ars nova praktikabel zur beliebigen Vervielfältigung gemacht. Zur musikalischen Zeitungsskizze hat er das musikalische Buntdruckverfahren hinzugefügt. Darin mehr als im Humanitätsgehalt seiner Musik liegt seine Größe; hier ließe seine gesellschaftliche Funktion exakt und unmetaphorisch sich bestimmen. (19/364f.)

ERNIEDRIGTE UND BELEIDIGTE

Dieser, nur *entl.* vorgesehene Abschnitt¹⁵² hätte einige kleine Texte zu noch 'kleineren' Gegenständen, (vermeintlichen) Randphänomenen der musikalischen Kultur versammeln sollen; als ersten *VIERHÄNDIG NOCH EINMAL*, vor allem eine Erinnerung an seine eigene früheste musikalische Erfahrung beim Vierhändigspielen mit Mutter und Tante. - Dann die *DREHORGELSTÜCKE*, eine lose Folge von aphoristischen Stücken, ebenso lesenswert wie näherer Kommentierung unbedürftig.¹⁵³ Die Drehorgeln verdanken ihre Präsenz in mehreren (kleineren) Texten Adornos wohl ihrer Qualität als klingendes 'Bild' archaisch-mythischer Vorzeit von Musik; gerade weil es sich bei ihnen (seinerzeit) um Jüngstveraltetes, Relikte aus der benjaminisch erlebten 'Urgeschichte der Moderne', Produkte bereits der Mechanisierung, handelte, behaftet mit technischen Mängeln, deren charakteristischer Laut sich alsbald in eine Chiffre des Urältesten verwandelte. - Übergangen werden müssen hier weiters auch, trotz ihrer teils außerordentlichen sprachlichen wie gedanklichen Eigenheiten, die beiden Texte über *MUSIK IM HINTERGRUND* und *DIE FORM DER SCHALLPLATTE*, da sie wesentlich in den Kontext der Thematik von 'Kulturindustrie' und 'Technischer Reproduzierbarkeit' sowie (letzterer) in den der Auseinandersetzung mit Benjamin gehören.

¹⁵² Vgl. die Bemerkung am Ende von Adornos Entwurf zum Inhaltsverzeichnis, dessen Typoskript sich in der vom Adorno-Archiv herausgegebenen Bildmonographie auf Seite 129 abgebildet findet.

¹⁵³ Siehe GS 18/37ff.

ZUR GESELLSCHAFTLICHEN LAGE DER MUSIK

Trotz des Titels, der eigentlich eine primär auf das spezifisch Soziologische gerichtete Arbeit erwarten lassen würde, handelt es sich hier um eine Art vorläufige Summe des musiktheoretischen Denkens von Adorno, auf dem Stand des Jahres 1932. So finden sich darin nahezu alle wichtigen Themen der anderen Aufsätze wieder, und darin eingebettet der Kern einer Theorie der musikalischen Deutung als 'Dechiffrierung' überhaupt, als deren Angelpunkt die These vom originären Erkenntnischarakter der Musik als solcher fungiert. - Der umfangliche Text gliedert sich in zwei große Abschnitte: I. Umriß, Produktion und II. Reproduktion, Konsum benannt. In beiden Teilen finden sich teils wortgetreue Rekapitulationen dessen, was bereits in früheren kleineren, den einzelnen Thematiken (etwa 'Reproduktion', 'Leichte Musik') vorkam; die Ausführungen zu Schönberg und Strawinsky gehen allerdings in einigen Zügen entscheidend über das bis dahin verstreut Geäußerte hinaus. - Im Folgenden wird so weit als möglich versucht auf Wiederholungen von Bekanntem zu verzichten und im übrigen das Hauptgewicht auf diejenigen Partien zu legen, in denen etwas wie eine methodologische Selbstreflexion der Musikphilosophie Adornos anklingt. - So sehr sich darob nahelegen würde, den Text gleichsam nur als Steinbruch zu verwenden und die darin aufgefundenen Einsichten jeweils in die den einzelnen Themen (und Personen) gewidmeten Abschnitte einzufügen, sollte doch versucht werden, den Aufbau des Textes transparent und seine Bestandsstücke aus ihrer Funktion im Zusammenhang verständlich zu machen, der vielleicht das hauptsächlich (zwar nicht einzig) Neue und Eigentümliche dieses Textes ausmacht, der sonst leicht als bloßes Sammelsurium anderweitig bereits bekannter Thesen erscheinen könnte. Tatsächlich dürfte es Adornos Absicht gewesen sein, damit eine repräsentative Darstellung seiner bis dahin entwickelten Position zu geben, was sich im Umfang wie im Rückgriff auf Vorhandenes ausdrückt. Schließlich handelte es sich auch um die erste große theoretische Arbeit, die er für die ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG des von Horkheimer geleiteten Frankfurter Instituts verfaßte (sie erschien dort 1932), an dessen Position er damit unverkennbar und intendiertermaßen eine entscheidende Annäherung vollzog. - Um in dem adorno-typischen 'Dickicht' des Textes nicht den Überblick zu verlieren, ist es hilfreich, dessen implizite Gliederung sich vor Augen zu halten:

I) *Produktion*

[I.1] Konstatierung des Faktums der Entfremdung von Musik und Gesellschaft (729-731)

[I.2] Dialektische Funktion und Erkenntnischarakter der Musik (731-733)

[I.3] Aufteilung in autonome und heteronome Musik (733f.)

[I.4] a) 4 Typen der autonomen 'Produktion': a) Schönbergschule b) Neoklassizismus c) Surrealismus d) sog. Gebrauchsmusik bzw. Gemeinschaftsmusik (734-752)

II) *Reproduktion, Konsum*

[II.1] tlw. deckungsgleich mit den kleineren Texten zum Thema (s.o.) (752f.)

[II.2.1][Problematik der 'Interpretenpersönlichkeit' 754-759]

[II.2.2] Oper und Publikum 760-763

[II.2.3] 'Bewußtsein' der Hörer 763-768

[II.3] Leichte Musik, Schlager 768-776

[II.4] Schlußbemerkung (methodisch / 'Naturgeschichte') (777)

Nur die beiden großen Überschriften stammen von Adorno selbst und finden sich im Text; die übrigen Abschnitte sind aber sachlich-inhaltlich relativ deutlich abgrenzbar, wobei allerdings ihr Umfang und Gewicht mitunter in keinem bestimmten (bzw. sogar in umgekehrtem) Verhältnis stehen.

ad I.1.) Die eingangs konstatierte 'Entfremdung' der Musik (von der Gesellschaft) findet A. etwa in der weitestgehenden Ablösung privater und halböffentlicher durch professionelle und kommerziell betriebene Musikübung; die zunehmende Distanz, ja nahezu unüberbrückbare Kluft zwischen der musikalischen Produktivität im eigentlichen Sinn und dem größten Teil des Publikums; die Spaltung des musikalischen Lebens in die Sphären von 'Kunst' und 'Kitsch' (etc.); auf einen einzigen und den kürzesten Nenner gebracht durch die Formel der 'Ware' (Warencharakter, Warenfunktion). Nicht das eher triviale Faktum, sondern der Nachdruck, mit dem die zunächst gewiß nicht ohne weiteres evidente Konsequenz einer weitreichenden Veränderung, welche sich aufgrunddessen im Inneren der Musik (ihrer Struktur, Form, Bedeutung bzw. ihrem 'Gehalt') zutragen haben soll, verfochten wird, machen das Wesentliche, auch (damals) Neue (und immer noch Aktuelle) an Adornos Sichtweise aus.

Jene 'Entfremdung' bildet indes nur ein Moment in einem Prozeß, der musikalischen 'Dialektik' (von Subjektivierung und Objektivierung); ein ähnlich gelagertes, aber nicht ohne weiteres auch schon damit identisches Phänomen wird von Adorno angesprochen als 'Verdinglichung'.

Wohl hatte die Objektivierung und Rationalisierung der Musik, ihre Ablösung von der bloßen Unmittelbarkeit des Gebrauchs, sie als Kunst erst geprägt; an Stelle ephemeren Erklingens ihr die Dauer verliehen; die Macht weitreichender Triebsublimierung, verbindlicher Aussprache des Humanen ihr geschenkt. [...] Die gleiche Macht der Verdinglichung [...] hat heute den Menschen die Musik genommen und ihnen bloß deren Schein gelassen; die Musik aber, soweit sie sich nicht dem Gebot der Warenproduktion unterwirft, ihres gesellschaftlichen Haftes beraubt, in den luftleeren Raum verbannt und ihre Gehalte ausgehöhlt. (18/730)

Diese Gehalte waren nämlich in ihrem Ursprung stets gesellschaftliche, und die 'Aussprache des Humanen', selbst wo sie schon von arbeitsteilig spezialisierten Einzelnen übernommen worden war, beruhte ihrer Möglichkeit, ihrer Legitimität, ihrem Sinn nach auf einem unproblematisch gegebenen Zusammenhang mit dem Leben der Gemeinschaft. Mit dieser Spezialisierung (die auch als eine 'Rationalisierung', im Weberschen Sinn angesprochen werden kann) geht einher der 'Fortschritt' der musikalisch-technischen Mittel, d.i. über lange Zeit v.a.: der Komposition und Notation. Durch sie kommt es zu einer Objektivierung der musikalischen Produktion als einer von quasi-Dingen (wie es die 'Werke' sind). Aber zunächst 'gehören' diese noch der Gemeinschaft, für die sie gedacht, von der sie aufgenommen und in selbst reproduziert werden. Man könnte einwenden,

Adorno lege ein allzu idealtypisches Bild vor- und frühbürgerlicher Musikübung zugrunde, aber als Kontrastfolie tut dieses umso besser seinen Dienst, stellt sich ihm doch die moderne Situation als gerades Gegenteil jener naturwüchsigen Einheit dar. Problematisch ist sie in höchstem Maß, weil mit der Zerreißung dieser Einheit letztlich Inhalt, Sinn und Recht von Musik, wie sie bis dahin bestanden hatte, fraglich werden. Produziert und getragen von 'isolierten' Individuen, unverstanden, abgelehnt oder schlicht ignoriert bzw. gar nicht erst wahrgenommen vom Publikum, in sich selbst konfrontiert mit den Konsequenzen und Forderungen aus dem geschichtlichen Prozeß ihrer ästhetisch-technischen Rationalisierung, welche jene Distanz und Fremdheit zwar nicht allein hervorriefen, aber, wo sie einmal bestand, nur weiter vertiefen mußten, steht sie ernstlich vor der Frage, ob, wie und weshalb sie noch weitermachen könne. Vor jeder Antwort jedoch *gilt es nach Adorno hart einzusehen,*

daß die Gesellschafts-Fremdheit der Musik [...] selber gesellschaftlich produziert ist. Und darum korrigierbar nicht innermusikalisch, sondern bloß gesellschaftlich: durch Veränderung der Gesellschaft. Es steht dahin, was zu solcher Veränderung dialektisch Musik etwa beitragen mag [...]. Es ist weiter die Frage, wie weit Musik, soweit sie etwa selber in den gesellschaftlichen Prozeß eingreifen sollte, in der Lage sein wird, als Kunst einzugreifen [...]. (18/730f.)

Zwar die hiermit flüchtig eröffnete Perspektive, daß Musik (wenigstens) als Nicht-'Kunst' in der Lage sein könnte, '... eingzugreifen', zu 'Veränderungen' beizutragen, wird von ihm in der Folge nicht wirklich weiterverfolgt. 'Dialektisch' beizutragen aber bedeutet für Musik vor allem, bei sich selbst zu bleiben und ihre Entfremdung nicht etwa dadurch gleichsam zu überspringen zu versuchen, daß sie sich Gewalt antäte, um (vermeintlich) 'unmittelbar' den (falschen) Bedürfnissen der bestehenden Gesellschaft entgegenzukommen.

[I.2 im Anschluß]

I.3.a.) Aufteilung in autonome und heteronome Musik - nicht ident. mit ernst/leicht (733f.) - Dieser Abschnitt, der kürzeste, der bei flüchtiger Lektüre kaum als solcher angesehen würde, könnte als bloßer ankündigender Vorgriff auf den großen Schlußabschnitt (der Entwurf einer Analyse der populären Musik) erscheinen; tatsächlich enthält er aber eine bedeutsame terminologische und theoretische Unterscheidung, die eine weit eingehendere Begründung erfordern würde - oder auch schon impliziert - als sie in irgend einer der folgenden Partien des Textes etwa nachgeliefert wird. Daher wird sich aber die Interpretation bei Gelegenheit weit länger und ausführlicher dabei aufhalten, als es vom äußeren Umfang der Passage zu erwarten wäre. -

Es gibt nun, aufgrund der oben genannten Spaltung, aber nicht nur die eine, isolierte und 'gesellschaftsfremde' Musik, sondern auch die andere, im Leben und Bewußtsein der Gesellschaft weitaus dominierende, nämlich deren Bedürfnisse - zumindest scheinbar - aufgreifende und erfüllende, scheinbar verständliche und verstandene, gebrauchte und brauchbare, kommerziell einträgliche und schon in Hinblick auf Einträglichkeit produzierte, keinen Anspruch auf 'Kunst' erhebende, sogenannte 'leichte' Musik; sie wird von der Funktion als Ware nicht gleichsam überrollt, sondern förmlich dadurch definiert:

Unterm gesellschaftlichen Aspekt läßt sich die gegenwärtige Musikübung, Produktion und Konsumtion, drastisch aufteilen in solche, die den Warencharakter umstandslos anerkennt und, unter Verzicht auf jeden dialektischen Eingriff, nach den Erfordernissen des Marktes sich richtet und in solche, die sich prinzipiell nicht nach dem Markt richtet. Die herkömmliche, in der bürgerlichen Musikkultur sanktionierte Scheidung von 'leichter' und 'ernster' Musik fällt mit dieser scheinbar zusammen. Freilich nur scheinbar. Denn ein großer Teil der vorgeblich 'ernsten' Musik richtet sich wie die Komponisten leichter Musik nach den Erfordernissen des Marktes [...]. Andererseits enthält gerade die 'leichte' Musik, von der gegenwärtigen Gesellschaft geduldet, verachtet und benutzt gleich der Prostitution, mit der sie als 'leichtgeschürzt' nicht umsonst verglichen wird, Elemente, die wohl Triebbefriedigungen der heutigen Gesellschaft darstellen, deren offiziellen Ansprüchen aber widerstreiten und damit in gewissem Sinne die Gesellschaft transzendieren, der sie dienen. [...] Darum ist die Scheidung leichter und ernster Musik durch jene andere zu ersetzen, die die beiden Hälften der musikalischen Weltkugel gleichermaßen im Zeichen der Entfremdung sieht: Hälften eines Ganzen, das freilich durch deren Addition niemals rekonstruierbar wäre. (18/733f.)

Vielleicht läßt sich durch einen grob schematischen Vergleich mit der gegenwärtigen Situation erhellen, weshalb die Gleichung von Es-ernst-Meinen und Sich-nicht-nach-dem-Markt-Richten mitunter damals schon problematisch gewesen sein mag. Inzwischen hat sich eine klare und übersichtliche Trennung nach Teilmärkten und Publikumssegmenten ('Zielgruppen') etabliert, welche unter anderem die Gelegenheit für musikalische 'Skandale' vom Kaliber der Schönbergschen ausgeräumt hat, indem sie dafür sorgt, daß jede Publikumsschicht nur mit dem in Berührung kommt und kommen braucht, nach dem sie verlangt, und das sie erwartet; da dies aber auch für den Sektor der (ehemaligen) 'Avantgarde' gilt, vermag diese einerseits unangefochten zu existieren ohne, andererseits, noch in irgend einer praktisch wirksamen Weise eine 'Führungsrolle' in einer musikalischen 'Entwicklung' beanspruchen zu können, die es als globale gar nicht mehr, und in den einzelnen Segmenten nur in einem sehr beschränkten Sinne gibt, limitiert durch den jeweiligen Materialfundus, der nicht überschritten bzw. ausgeweitet werden kann, ohne die Grenze des entsprechenden Genres zu sprengen (und sich damit in eine riskante Marktposition zu begeben). Gegeneinander indifferent verhalten sich die Kultursektoren weniger auf der Seite der Produktion als der Rezeption, was durch zielgruppenspezifische Betreuung durch den Kulturbetrieb noch verstärkt wird; werden 'Grenzüberschreitungen' propagiert, dann nur, weil es um Erschließung neuer Märkte geht. - Die Dialektik des Leichten und Ernsten, welche zwischenzeitlich gewisse Formen des Populären bzw. 'Illegitimen' ('Sub-Kulturellen') als das eigentlich und wahrhaft Progressive gegenüber einer längst etablierten und saturierten, epigonalen Dauer-'Avantgarde' erscheinen lassen mußte, hat sich freilich im Zeichen weitgehender 'repressiver Entsublimierung' (Marcuse)¹⁵⁴ in vielen Fällen heute wieder umgekehrt: Die 'ernste' Musik wird unfreiwillig ihrem Namen gerecht, insofern sie als solche schon als Spielverderber-

¹⁵⁴ Vgl. ders., Triebstruktur und Gesellschaft - Die dort von Marcuse in Aussicht gestellte Wandlung des 'Realitätsprinzips' scheint sich seither auf eine allerdings von der von ihm erwarteten oder erhofften abweichende Weise vollzogen zu haben, oder es hat sich eine - dort weitgehend unbedacht gebliebene - unverhoffte dialektische Konsequenz aus der Installierung des Lustprinzips als Realitätsprinzip einer 'Spaßgesellschaft' ergeben: nämlich ein subjektives Desinteresse an der Wahrheit als solcher, sofern es wesentlich zu dieser gehört, nicht unbedingt angenehm zu sein; was objektiv die Wirkung jeder Ideologie übertrifft und erübrigt. Das tangiert letztlich auch Kritische Theorie, und überhaupt Philosophie, an ihrem Lebensnerv.

rin wahrgenommen wird, wo das Spaß-Haben zum kategorischen Imperativ avanciert ist und der Verzicht auf den Konsum von Unterhaltungsmusik das gleiche ungläubige Staunen, die selbe Mischung aus Mitleid und Abscheu hervorruft wie sonst nur das Bekenntnis zum Zölibat. Die nach den Maßstäben normativer Gesundheit neuerdings wieder entartet empfundene enthält, um Adornos Wendung zu adaptieren, Triebsublimierungen, die der gegenwärtigen Gesellschaft widersprechen und transzendiert sie daher auch in gewisser Weise, während sie von ihr, aus Mißverständnis, um des bloßen Prestiges willen, oder wegen ihres fallweise gegebenen Marktwertes, doch auch konserviert und reproduziert wird.

ad I.2.] Erkenntnischarakter/Erkenntnisfunktion:

Von den (zuletzt) genannten Typen kommt nur dem einen, der (zumindest innerlich) autonomen Musik, jene Eigenschaft zu, welche für Adorno recht eigentlich Musik 'als Kunst' konstituiert und einer philosophischen Betrachtung würdig (und bedürftig) macht: der Bezug auf 'Wahrheit' (wie es in den früheren Schriften und in den Briefen an Berg noch heißt) bzw. 'Erkenntnis' (was allerdings eine nicht unwesentliche Differenz ausmacht, bedenkt man die benjaminsche Unterscheidung von 'Wahrheit' und 'Erkenntnis'.¹⁵⁵) Indirekt freilich vermag auch die andere musikalische Sphäre mit ihren Hervorbringungen philosophisch, oder eher soziologisch, auskünstigt und aufschlußreich zu werden, allerdings nur, indem ihr ihre Geheimnisse gleichsam wider Willen abgelauscht werden, in einem Verfahren, das in mehr als einer Hinsicht Entsprechungen zu dem der Psychoanalyse aufweist (wie auch seine Resultate, und also die Gehalte der analysierten Phänomene). - Hier ist aber zunächst nur von dem ersten Typus zu sprechen.

Dessen Charakterisierung geht einher mit der Exposition der These vom 'Erkenntnischarakter' der Musik, der sich (sachlich und terminologisch) eigentümlich verschränkt mit ihrer gesellschaftlichen 'Funktion'. Diesbezüglich heißt es, *heute und hier vermag Musik* - nämlich die, auf welche es philosophisch ankommt: die eigentliche, wahre, auf Wahrheit gerichtete - *nichts anderes als in ihrer eigenen Struktur die gesellschaftlichen Antinomien darzustellen, die auch an ihrer Isolation Schuld tragen. Sie wird um so besser* (- auch in einem moralischen Sinne -) *sein, je tiefer sie in ihrer Gestalt die Macht jener Widersprüche und die Notwendigkeit ihrer gesellschaftlichen Überwindung auszuformen vermag; je reiner sie, in den Antinomien ihrer eigenen Formensprache, die Not des gesellschaftlichen Zustandes ausspricht und in der Chiffrenschrift des Leidens zur Veränderung aufruft. Ihr frommt es nicht, in ratlosem Entsetzen auf die Gesellschaft hinzustarren* (- etwa um von dieser zu erfahren, Anweisung zu erhalten, wie sie sich selbst zu verhalten habe; falls sie nicht vor 'Entsetzen' überhaupt verstumme -); *sie erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion* - oder eher Mission? - *genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält. Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogie zu der der gesellschaftlichen Theorie.* (18/731)

¹⁵⁵

Siehe dazu die Erkenntniskritische Vorrede zu Benjamins URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS.

Die eigentümliche Wiederholung, die scheinbar dreifache Formulierung desselben Sachverhalts ('in ihrer Struktur ... Antinomien aussprechen'; die 'Not ... aussprechen' und in einer 'Chiffrenschrift' zur Veränderung 'aufrufen'; und in eigenem 'Material' und 'Formgesetzen' gesellschaftliche 'Probleme' 'darstellen') ist selbst Ausdruck und Folge der Problematik - von Musik und ihrer Theorie. Dreierlei will Adorno nämlich vermeiden: Erstens, *die immanente Entfaltung der Musik absolut zu setzen, als bloße Spiegelung des gesellschaftlichen Prozesses*, denn das hieße *den Fetischcharakter der Musik sanktionieren, der ihre Not und das heute gerade von ihr darzustellende Grundproblem sei*. Dabei ist durchaus nicht eindeutig, welcher philosophischen Position dies anzulasten wäre; die Rede von 'Spiegelung' könnte die marxistische Wider-spiegelungs-Theorie ebenso treffen wie eine idealistisch-identitätsphilosophische Konzeption. - Zweitens steht für Adorno fest, daß die Musik *nicht nach der bestehenden Gesellschaft gemessen werden darf, die sie produziert und zugleich von sich fernhält*; das betraf wohl am ehesten das Bürgertum, aus dessen Angehörigen die moderne Musik hervorging, die es sich doch zu akzeptieren weigerte. Oder es ist damit nur wieder einmal die Bemessung ihres Wertes nach Maßgabe der Befriedigung irgendwelcher Bedürfnisse (nach Repräsentation oder Unterhaltung) angesprochen. Drittens aber sei es *die Voraussetzung jeder historisch-materialistischen und nicht bloß 'geistesgeschichtlichen' Methode*, daß sie nicht, *abstrakt und fern von den tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnissen, als 'geistiges' Phänomen genommen werden sollte, das irgendwelche Wünsche der gesellschaftlichen Veränderung unabhängig von deren empirischer Verwirklichung im Bilde vorwegnehmen kann [...]*. Das könnte auch als indirekte (Selbst-)Kritik eines überschwänglichen Utopismus gelesen werden. - Somit entspricht die dreifache Formulierung der Aufgabe und Leistung (von Musik 'als Kunst' resp. Analogon von Theorie) offenbar genau dem dreifachen Prohibitiv: 'in ihrer Struktur ... Antinomien' darstellen ist etwas anderes, mehr zugleich und weniger, als 'Widerspiegeln' (was eine gewisse Homogenität suggeriert - von gesamtgesellschaftlicher und innerästhetisch-musikalischer Entwicklung; und im Bereich der musikalischen Produktion selbst, ja selbst bis ins einzelne Werk hinein: ihre 'Formensprache' ist als solche 'antinomisch'); die Relation von Funktion und Bedürfnis ist eine des Widerspruchs als solchen; und 'Probleme ... darstellen' das Gegenteil davon, naiv einen unproblematischen Zustand zu imaginieren.

Damit ist die Relation von gegenwärtiger Musik und Gesellschaft nach allen Richtungen hin gleich problematisch. Ihre Aporien teilt sie mit der gesellschaftlichen Theorie; zugleich aber auch die Verhaltensweisen, in der diese den Aporien gegenübertritt oder gegenübertreten sollte. Von Musik, die heute ihr Lebensrecht bewähren will, ist in gewissem Sinne E r - k e n n t n i s c h a r a k t e r zu fordern. In ihrem Material muß sie die Probleme rein ausformen, die das Material - selber nie reines Naturmaterial, sondern gesellschaftlich-geschichtlich produziert - ihr stellt; die Lösungen, die sie dabei findet, stehen Theorien gleich: in ihnen sind gesellschaftliche Postulate enthalten, deren Verhältnis zur Praxis zwar äußerst vermittelt und schwierig sein mag und die keinesfalls umstandslos sich mögen realisieren lassen, über die aber in letzter Instanz entscheidet, ob und wie sie in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzugehen vermögen. [...]

Wie [...] die Theorie dialektisch zur Praxis steht, an welche sie nicht bloß Forderungen richtet, sondern von der sie auch Forderungen übernimmt, so wird auch eine Musik, die das Selbstbewußtsein ihrer gesellschaftliche Funktion erlangt hat, dialektisch zur Praxis stehen. Nicht indem sie [...] im Schein der Unmittelbarkeit, sich dem 'Gebrauch' fügt; wohl aber indem sie in sich selber, in Übereinstimmung mit dem Stande der gesellschaftlichen Theorie, alle die Elemente ausbildet, deren objektive Intention die Überwindung der Klassenherrschaft ist [...]. (18/732)

Summarisch läßt sich also festhalten: i) Musik steht 'dialektisch' zur (bestehenden) Gesellschaft; ii) sie spricht in einer 'Chiffreschrift'; iii) sie hat (potentiell mindestens) 'Erkenntnischarakter'. - Was den letzteren betrifft, sollte die letztgenannte Formulierung nicht täuschen: Nicht etwa bemißt sich der 'Wahrheitsgehalt' der Musik an einer etwa fertig bereits vorliegenden und unabhängig von ihr bestehenden Theorie, sondern ebenso müßte diese sich an den musikalischen Phänomenen (bei Adorno heißt das zumeist: in einzelnen Werkanalysen) bewähren. Eigentlich ist es die Übereinstimmung zwischen den Elementen der - zunächst und zumeist tatsächlich an nicht-musikalischem Material entwickelten und erprobten - Theorie und der aus der Erfahrung zunächst rein innermusikalisch aufgefaßter Sachverhalte erwachsenen Deutung, die zur These ihrer Gleichsinnigkeit oder Analogie führt und berechtigt.

Problematisch bleibt freilich Adornos terminologische (aber auch gedankliche) Verwirrung von 'Funktion' und 'Bedeutung', z.B. auch hinsichtlich der Frage der 'gesellschaftlichen Funktion' des Strawinskyschen oevres' (ebd. 744). Es läßt im Unklaren, ob es sich um eigentliche 'Wirkungen' (die eine faktische Bekanntschaft mit der entsprechenden Musik voraussetzen, was in bezug auf die Masse der Hörer nicht zutrifft) handle, oder um ein Potential zu solchen, ja nicht einmal das, sondern eher um quasi-symbolische Gesten, die einen Bedeutungsgehalt bergen, aufgrund dessen sie als Provokation, wo nicht 'wirken', so zumindest interpretiert, gewertet werden können.

Ein analoges Problem, nämlich das einer terminologischen Unschärfe bzw. Äquivokation, ist auch zu vermerken in Hinblick auf den Begriff der 'Waren-Form': Deutlicher zu trennen als es in dem gegenständlichen Aufsatz geschah, wären nämlich die Aspekte von Waren- 'form' und (mit einem später eingeführten Ausdruck Adornos) 'Formniveau' der kulturellen Produkte: das wird besonders relevant, wenn sämtliche in den Vermarktungsprozeß hineingezogen und keinerlei quasi-automatische Koinzidenz von 'warenförmiger' Produktion mit niedrigerem, und 'autonomer' mit höherem Formniveau mehr unterstellt werden kann (falls sie es je unbesehen werden durfte). - Außerdem muß in aller Deutlichkeit festgehalten werden: die sogenannte 'Warenform' ist nämlich im Grunde überhaupt keine 'Form' im Sinne des ästhetischen Formbegriffs (noch , wenn dieser wesentlich die 'Formgesetzlichkeit' des Kunstwerks, seine innere Organisation, meint. Bei Adorno wird die Rede von der Warenform polemisch (und mißverständlich) mit dem Formbegriff kurzgeschlossen, um an den kulturindustriellen Produkten den Mangel ihrer inneren Durchgeformtheit zu brandmarken. Dabei gerät allerdings seine eigne Einsicht ins Hintertreffen, daß 'alle Formen der Kunst sedimentierte Inhalte' (vgl. PhNM 47f.) seien (oder einmal 'Inhalte' gewesen seien - d.h. alle Formmerkmale ursprünglich Träger von - 'außerästhetischen!' - Funktionen), d.h. auch die der autonomen gezeitigt durch ('außerästhetische' - mithin 'heteronome') 'Zwecke'. 'Zweckfrei' sind sie geworden durch Emanzipation von jenen, nicht aber in ihrem Ursprung. -

[I.4.] [Typen der autonomen Produktion:]

Als erster Typus wird jener präsentiert,

der ohne Bewußtsein des gesellschaftlichen Ortes oder gleichgültig dagegen, bloß immanent seine Probleme und Lösungen auskristallisiert und gewissermaßen fensterlos wie die Leibnizsche Monade zwar nicht eine prästabilierte Harmonie, wohl aber eine historisch produzierte Dissonanz, nämlich die gesellschaftlichen Antinomien 'vorstellt'. [...] - Dem zweiten Typ rechnet Musik zu, die ihre eigene Isolierung [...] erkennt und ins Bewußtsein hebt, aber in sich selbst, formimmanent und bloß ästhetisch, [...] aufzuheben trachtet; meist durch einen Rückgriff auf vergangene Stilformen, die sie der Entfremdung enthoben meint, ohne zu sehen, daß sie in völlig veränderter Gesellschaft und völlig verändertem Musikmaterial nicht wiederherstellbar sind. Insofern diese Musik, ohne sich auf eine gesellschaftliche Dialektik einzulassen, im Bilde eine nichtexistente 'objektive' Gesellschaft oder, nach ihrer Intention, 'Gemeinschaft' zitieren möchte, mag sie *O b j e k t i v i s m u s* heißen. [...] - Der dritte Typ ist eine Zwischenform. Mit dem Objektivismus geht er von der Erkenntnis der Entfremdung aus. Zugleich aber erkennt er, gesellschaftlich erhellter als jener, dessen Lösungen als Schein. Er verzichtet auf die positive Lösung und begnügt sich, die gesellschaftlichen Brüche durch brüchige, sich selbst als scheinhaft setzende Faktur hervortreten zu lassen [...]. Er bedient sich dabei der Formsprache teils der bürgerlichen Musikkultur des 19. Jahrhunderts, teils der heutigen Konsummusik, um sie zu enthüllen. [...] Weitreichende Übereinstimmungen [...] berechtigen dazu, [...] von *s u r r e a l i s t i s c h e r* Musik zu sprechen. - Der vierte Typ ist der solcher Musik, die die Entfremdung von sich aus und real zu durchbrechen trachtet, sei es auch auf Kosten der immanenten Gestalt. Er wird gemeinhin mit dem Namen '*G e b r a u c h s m u s i k*' belegt. (18/734f.)

Zunächst also Schönbergs Schule und die Dialektik des musikalischen Expressionismus:

Arnold Schönberg, als intellektualistisch, destruktiv, abstrakt und esoterisch verfemt, trifft mit jedem neuen Werk auf Widerstände, die denen gegen die Psychoanalyse nicht unähnlich sind. In der Tat zeigt er [...] weitreichende Übereinstimmungen mit Freud. Gleich ihm und gleich Karl Kraus, zu dessen sprachkritischer Bemühung seine Reinigung des musikalischen Materials das Seitenstück abgibt, rechnet der Wiener Schönberg zu jenen dialektischen Erscheinungen des bürgerlichen Individualismus [...], die ohne Rücksicht auf eine vorgedachte gesellschaftliche Totalität in ihren angeblich 'spezialisierten' Problemkreisen arbeiten, in ihnen aber Lösungen gewinnen, die sich unvermerkt wider die Voraussetzungen des Individualismus kehren und umschlagen [...]. Wenn Freud, um zu den objektiven Symbolen und schließlich der objektiven Dialektik des Bewußtseins der Menschen in der Geschichte zu gelangen, die Analyse des individuellen Bewußtseins durchführen mußte; wenn Kraus, um in der Sphäre des 'Überbaus' die Konzeption des Sozialismus gleichsam zum zweiten Mal zu vollbringen, nichts anderes tat, als das bürgerliche Leben mit seiner eigenen Norm des richtigen individuellen zu konfrontieren und mit den Individuen deren Norm enthüllte: dann hat, nach dem gleichen Schema, Schönberg die Ausdrucksmusik des privaten bürgerlichen Individuums, lediglich ihre eigenen Konsequenzen verfolgend, zur Aufhebung gebracht und eine andere Musik an ihre Stelle gesetzt, [...] die [...] eine so vollkommene rationale Durchkonstruktion darbietet, daß sie mit der gegenwärtigen gesellschaftlichen Verfassung schlechterdings unvereinbar ist, die denn auch in all ihren kritischen Repräsentanten unbewußt sich zur Wehr setzt und die Natur wider den Angriff des Bewußtseins zu Hilfe ruft, den sie bei Schönberg erfuhr. (18/736)

Dieser Angriff, so hieß es in einem der Aphorismen, stamme *aus besserer Natur*. - Mit der 'zweiten Erfindung' des Sozialismus verhält es sich allerdings äußerst 'dialektisch' (vgl. dazu das Buch von Pfabigan). Die Konfrontation der bürgerlichen Gesellschaft mit deren eigenen Normen (allerdings, um sie zu deren Einlösung oder aber ihrer Selbstaufhebung zu veranlassen) bildete auch ein zentrales Moment der Kritischen Theorie, wie Horkheimer sie in jenen Jahren entwarf. - Die Annahme, daß die 'bürgerliche Gesellschaft' (jener Tage, bzw. überhaupt als solche) auf einem Grund verdrängter und tabuisierter, zutiefst irrationaler Komplexe, Zwänge und Verbote beruhe, welche nicht beseitigt werden könnten ohne das darüber sich erhebende Gebäude zu tangieren (womöglich zum Einsturz zu bringen), wogegen Rationalität und Aufklärung ('Erhellung'), musikalisch oder anderweitig, mit deren Fortbestand 'schlechterdings unvereinbar' wären, bildet seither ein geradezu klassisches Motiv jeder psychoanalytisch informierten Gesellschaftstheorie und -kritik.

Mit ihm hat, zum ersten Male vielleicht in der Geschichte der Musik, Bewußtsein das musikalische Naturmaterial ergriffen und beherrscht es. [...] [D]ie Bewegung, die Schönberg vollzogen hat, geht aus von Fragestellungen, wie sie im Material selbst gelegen sind, und die Produktivkraft, die sie in Bewegung bringt, ist eine Triebrealität, nämlich der Drang zu unverstellter und ungehemmter Expression des Psychischen und gerade des Unbewußten [...]. [...] Das objektive Problem aber, das diesem Drang gegenüber liegt, ist dies: wie vermag das technisch durchgebildetste Material - das also, das Schönberg von Wagner und andererseits von Brahms empfang - der radikalen Expression des Psychischen sich zu unterwerfen? Das vermag es nur, indem es sich von Grund auf verändert: nämlich alle die vorgegebenen Bindungen aufgibt, die - Spiegelungen eines 'Einverständnisses' der bürgerlichen Gesellschaft mit der Psyche des Individuums, welches nun von dessen Leiden aufgekün- digt wird - der Freizügigkeit des individuellen Ausdrucks im Wege stehen. Es sind das [...] Symmetrie und Ornamentik [...], die T o n a l i t ä t, [...] der bislang akkordisch eingeengte K o n t r a p u n k t [...]; schließlich [...] der totale, homogene K l a n g [...]. (18/737)

In der 'expressiven' Musik meldete das 'bürgerliche Individuum' seinen Anspruch auf Freiheit von erotisch-moralischen Konventionen an. Mag das 'Individuum', das 'bürgerliche' oder sonstige, auch inzwischen nicht mehr unter exakt den gleichen Beschränkungen durch vorgegebene Normen leiden, ginge es doch nicht an, sie, wie auch die Psychoanalyse, etwa als 'veraltet' zu betrachten; zu wenig substantiell und tiefgreifend sind die Veränderungen in der Struktur von Psyche wie Gesellschaft, die sich seitdem vollzogen. - Die Interpretation der Schönberg'schen Musik in Kategorien der Psychoanalyse sowie des historischen Materialismus vollzieht sich hier noch an einem Punkt, da die musikalische 'Planwirtschaft' Adorno noch nicht suspekt geworden war (oder da er es zumindest nicht für angebracht hielt, dergleichen Zweifel öffentlich zu äußern).

Daß Schönbergs Lösungen der technischen Probleme [...] gesellschaftlich belangvoll sind, erweist sich daran, daß er [...] in ihnen an Stelle der privaten Zufälligkeit, die man recht wohl als eine Art anarchischer Musikproduktion bezeichnen könnte, eine objektive Gesetzmäßigkeit rückte, die dem Material nicht von außen aufgezwungen, sondern aus ihm selber herausgeholt ist und es in geschichtlichem Prozeß rationaler Durchsichtigkeit annähert. Das ist der Sinn des Umschlages, der technologisch als "Zwölf-tonkomposition" figuriert. [...] Der äußersten Strenge des immanenten Gefüges ist zugeordnet radikale Freiheit von allen dinglichen, von außen der Musik gesetzten Normen, so daß sie wenigstens in sich selber die Entfremdung als eine von subjektiver Formung und objektivem Material aufgehoben hat und dem zustrebt, wofür Alois Hába den schönen Ausdruck 'Musikstil der Freiheit' fand. (18/738f.)

Diese Formel, auf die sich Adorno auch später noch bezog, hatte er also bereits zu diesem Zeitpunkt für sich adaptiert; freilich in einem von den Intentionen Hábas einigermaßen abweichenden Sinne. (Beispielsweise wird dessen Bemühung um eine Ausweitung oder Umstrukturierung des Tonsystems, das vielfach - zwar unrichtigerweise, aber selbst bei Adorno in manchen unscharfen Formulierungen - mit dem musikalischen 'Material' als solchem gleichgesetzt wurde und jedenfalls von jenem nicht wegzudenken ist, fast völlig außer Acht gelassen, bis auf die polemische Anspielung vom 'Kolonialland der Tonalität' in *DIE STABILISIERTE MUSIK*.) - Während Adorno also weder das abendländische temperierte Tonsystem, wiewohl eindeutig geschichtliches Produkt, noch auch die (ebenso erst neuzeitlich ausdifferenzierte) Rolle des 'Komponisten' in Frage stellt, sieht er durch die musikalischen (und im Grunde das musikalisch-Ästhetische selbst transzendierenden) 'Freiheits'-Bestrebungen immerhin ein anderes Saktrosanktum der 'bürgerlichen' Kunstübung tangiert:

[E]s ist die Frage, ob das Ideal des geschlossenen, in sich ruhenden Kunstwerkes, das Schönberg von der Klassik übernahm und treu festhält, mit den Mitteln, die er auskristallisierte, noch vereinbar ist und ob es, als

Totalität und Kosmos, sich überhaupt noch halten läßt. [...] [Schönberg] will [...] mit historisch durchrationalisierten Mitteln das [...] autonome, sich selbst genügende und symbolkräftige Kunstwerk noch einmal herbeizwingen, und die Möglichkeit solcher Rekonstruktion ist, wie die der Krausschen Rekonstruktion einer reinen Sprache, zu bezweifeln. (18/739)

Solche Rekonstruktion war, in Hinblick auf die Sprache, allerdings ursprünglich auch anvisiert gewesen in Benjamins philosophischer Konzeption, wie sie im URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS dargelegt worden war, freilich in utopisch-eschatologischer Perspektive. Adornos Frage ist die (verneinende) Antwort bereits einbeschrieben. Die (theoretische) Konsequenz daraus war er freilich, darin das philosophische Pendant zu Schönberg verkörpernd, zeitlebens nie so recht zu ziehen bereit (d.h. nämlich: die Aufgabe der Werkkategorie als einer, oder der zentralen seiner Ästhetik). Eher noch war er (in diesem Stadium) noch bereit, diejenige des Ausdrucks preiszugeben, sofern sich dies im Sinne der von ihm früher schon angestrebten 'Überwindung des Subjektivismus' interpretieren ließ:

Im gleichen Augenblick, da das gesamte musikalische Material der Macht der Expression unterworfen ist, erlischt die Expression - als ob sie nur am Widerstand des subjekt-fremden, selber 'entfremdeten' Materials sich entzündete. Die subjektive Kritik der ornamentalen und Wiederholungsmomente zeitigt eine nicht-expressive Struktur [...]. (18/738)

Die Problematik des subjektiven Ausdrucks wird ausführlicher noch weiterverfolgt in dem, unmittelbar anschließenden, Abschnitt des Textes, der Alban Berg zum Gegenstand nimmt:

Seine Dialektik trägt sich zu im Bereich des musikalischen A u s d r u c k s , der nicht, wie die Anwälte einer leer-kollektivistischen Neusachlichkeit ohne Unterlaß proklamieren, ohne weiteres als 'individualistisch' verworfen werden kann. Die Frage nach dem Ausdruck läßt sich statt dessen nur konkret, nur nach dem Substrat des Ausdrucks, dem Ausgedrückten, und nach der Bündigkeit des Ausdrucks selber beantworten. Wird diese Frage im Bereich der bürgerlich-individualistischen Ausdrucksmusik ernstlich gestellt, so zeigt sich, daß diese Ausdrucksmusik nicht nur als Musik, sondern ebenso auch als Ausdruck fragwürdig ist: daß, ähnlich wie in einem großen Teil der 'psychologischen' Romanliteratur des 19. Jahrhunderts, gar nicht die psychische Realität des Bezugsobjekts, sondern eine fiktive, stilisierte und in vielem Betracht gefälschte ausgedrückt ward. (18/740)

Die Differenzierung, um die sich diese Passage zurecht bemüht, ist darin allerdings immer noch nicht völlig gelungen; strenggenommen, wenn nämlich der Ausdrucksbegriff nicht äquivok gebraucht, sondern ausschließlich der Kundgabe der wahren Befindlichkeit des Subjekts vorbehalten würde, dürfte es von Fiktivem, Gefälschtem auch gar nicht mehr heißen, es werde 'ausgedrückt'. Welcher Art diese Fiktion gewesen sei, erfährt man aus dem Folgenden: *Gelingt es nun der Musik, das fiktive psychologische Substrat, also vorweg das heroisch-erotische Menschenbild Wagners zu durchstoßen und ins reale Substrat einzudringen, so ändert sich die Funktion der Musik dem bürgerlichen Individuum gegenüber. Sie will es dann nicht mehr verklären [...], sondern seine Not und sein Leiden aufdecken [...]. (18/740)* - Mag die psychologische Distanz, die heute vom 'Menschenbild' Wagners trennt, mindestens so groß sein wie die historische, bedeutet das freilich noch keineswegs, daß keine fiktive Verklärung des Individuums durch Ästhetisches mehr stattfindet; wie Adorno in seinen Analysen zur Kulturindustrie ausführte, lebt gerade deren 'Massenkunst' von Versatzstücken sowohl der ehemaligen bürgerlichen 'Hochkultur' wie deren 'Psychologie'. - Anders die nach-wagnerische, ungeschminkte Ausdrucksmusik (vom Schläge Bergs):

Sobald solche Musik, ihrerseits inhaltlich der Psychoanalyse verwandt genug und nicht umsonst in den Regionen von Traum und Wahnsinn beheimatet, die konventionelle Ausdruckspsychologie tilgt, kehrt sie sich zugleich auch gegen die konventionelle Formensprache der Musik, die jener Psychologie entspricht, zerfällt deren Oberflächenzusammenhänge und baut aus den Partikeln des musikalischen Ausdrucks musikalisch-immanent eine neue Sprache [...]. Diese Dialektik trägt im Werke Bergs sich zu, und sie allein läßt seine Komposition von Büchners Trauerspiel 'Wozzeck' in ihrer Tragweite verstehen. [...] Die wahrhafte Darstellung der individuellen Psyche, der bürgerlichen und der vom Bürgertum produzierten proletarischen, schlägt mit dem Wozzeck in die gesellschaftskritische Intention um, ohne freilich den Rahmen der ästhetischen Immanenz zu sprengen. (18/741)

Denn die Werkhaftigkeit bleibt ja erhalten; Berg hat immer noch 'große Opern' geschrieben, kein Agitationstheater gemacht. Darum konnte ihm ein gewisser Erfolg beim Publikum beschieden sein. - Weit anders und einer 'gesellschaftlichen' Interpretation nach diesem Muster unzugänglicher gestaltete sich für Adorno auch zu diesem Zeitpunkt noch der Eindruck der Produktion Anton Weberns; das Wenige, das sich dazu in dem Aufsatz findet, wurde bereits oben angeführt. -

Zur Problematik des Ausdrucks sei noch zweierlei an dem Text bemerkt: zum ersten die aufdämmernde Einsicht, daß 'Seelisches' von der traditionellen Musik vielleicht niemals unmittelbar zum Ausdruck gebracht, sondern bloß *gemeint*, mithin allegorisch bedeutet worden war, wobei sich die 'Kurve' dieses Bedeutens geschichtlich von einem relativ genau bestimmten Repertoire an Affekt-Darstellungs-Mitteln zu nahezu rein 'privaten' Vokabularien bewegte, deren Geltung, Verbindlichkeit, auch Verständlichkeit somit immer fragwürdiger und schwächer wurde; zum zweiten, daß es sich bei jenem Seelischen oft genug nur um den, introspektiv zugänglichen, m.o.w. 'bewußten' 'Oberflächenzusammenhang' der psychischen Erscheinung gehandelt habe, also um die Darstellung einer Fassade, hinter der sich erst das Eigentliche verberge.

Beim traditionellen, konventionellen 'Ausdruck' war das mimetische Moment ('Nachahmung von Seelenregungen') verdinglicht (zu einer konventionellen Affekten-Symbolik) (vgl. 18/161). Davon setzt sich Adorno ab: die Dialektik von Mimesis und Rationalität (sowie jene von Konvention und Innovation) führt fortwährend zur Wieder-Auflösung, Verflüssigung solcher 'symbolischer', zeichenhafter Elemente und Gestalten. Als authentischer, gelungener Ausdruck dürften im Sinne Adornos nur solche musikalischen Konfigurationen gewertet werden können, die sich 'gleichzeitig' sowohl als Äußerung unreduzierbarer individueller Subjektivität wie auch - in einem der Hermeneutik sehr nahe kommenden Sinn - als 'Selbstdarstellung' der Sache, d.h. hier der Affekte, 'Triebregungen' und '-schicksale' lesen lassen. Ohne das Moment von - empirischer - Subjektivität schlug 'Darstellung' um in die falsche Objektivität verdinglichter Affekten-Symbolik, die, im Unterschied zur barocken, ledig des spirituellen Hintergrunds, zum psychotechnischen Signalmechanismus degenerieren müßte. Ohne das Moment von Objektivität des Mitgeteilten und von Allgemeinheit im Medium der Mitteilung wäre andererseits das Subjekt zur Stummheit verurteilt. Musikalisch geltend macht sich darin

nichts anderes als jener, nach Hegel erst vom Christentum geschichtlich geltend gemachte, 'unendliche Wert der Individualität'; von daher wäre auch der Satz zu verstehen, daß es eigentlich nur soviel Musik wie Christentum in der Welt gebe.¹⁵⁶ Musik, die diesen 'Wert' nicht in sich aufgenommen hätte, wäre entweder lächerlich oder totalitär; allenfalls in einer auch theoretischen Gratwanderung zu 'retten' als Wahrheit der Unwahrheit, Bild des falschen Zustands. - Allerdings ist der bürgerliche Individualismus in der Musik wiederum um einiges jünger als die christliche Kultur des Abendlands, und mit ihm kommt erst die 'Ausdrucksästhetik' im modernen Sinn auf. Die Problematik der Zugänglichkeit und Verständlichkeit vormoderner Musik besteht, hegelisch gesprochen darin, daß in ihr zwar der Wert der Subjektivität anerkannt ist, aber diese noch abstrakt bleibt, da aller Ausdruck primär in der Befindlichkeit der Erlösungsbedürftigkeit besteht, und diese Gleichheit vor Gott als Subjekt von Gericht und Gnade keine individuelle Profilierung zuließ. Die Entwicklung der neuzeitlichen bis hin zur modernen Musik wäre zu fassen als Prozeß der 'Subjektivierung', der Steigerung des individuellen Ausdrucks, welcher jedoch stets noch dialektisch bezogen blieb auf die Objektivität sei es auch säkularisierter Gehalte, die sich sämtlich von jenem Ursprung in der Religion herschreiben.

Die Aufgabe und Leistung des Expressionismus bestand nun im Finden und Etablieren von Mitteln der Darstellung des unverstellt Psychischen, 'Unbewußten', Unzensurierten, der unmittelbaren inneren Natur. Die Dialektik des Expressionismus selbst lag darin, daß zum einen dieser Ausdruck, die Generierung dieser Mittel, wie in jedem anderen Fall, auch hier nur relativ zu einer Konvention, einem System bestehender und bekannter Mittel, möglich war, sei es auch durch deren - bestimmte - Negation; die musikalische 'Sprache' der freien Atonalität vor allem wurde zu einem Fundus von Chiffren für die Darstellung, das allegorische Bedeuten von Unbewußtem im weitesten Sinne. Aber auch sie war nicht die reine und unmittelbare Kundgabe von innerer Natur selbst; es scheint hier die lebensphilosophische Einsicht in die unaufhebbare Differenz von 'Leben' und 'Formen' auf neuer Stufe wiederzukehren; niemand vermag zu sagen, ob es sich dabei um eine Spiralbewegung handle, welche, wäre es auch nur in unendlicher Annäherung, doch allmählich näher zum Ursprung führe, oder bloß ein im wesentlichen unveränderlich distantes Umkreisen eines glühenden Zentrums, in welches das ästhetische Ausdrucksstreben höchstens, um den Preis seiner Vernichtung, einstürzen könnte. Es hat m.a.W. die 'befreite' Musik selbst neue Konventionen ausgebildet; was ehemals als unmittelbarer, unverstellter Ausdruck gelten und empfunden werden konnte, wird alsbald zur fungiblen und abgenutzen, durchschaubaren Formel; daraus beziehen die kritischen Absetzbewegungen gegen die Expression ihr relatives Recht. Doch es gilt für sie, auch in allen ihren späteren Stadien und Formen (Aleatorik, Strukturalismus etc.) dieselbe Dialektik, wie sie Adorno für den Neoklassizismus und 'Objektivismus' formuliert hatte: aus der kritischen Negation der bestehenden und ungenügend gewordenen Ausdrucksmittel folgt nicht das Recht zur Postulation irgendwel-

¹⁵⁶ Vgl. Adorno, *BEETHOVEN*, 235

cher neuer Objektivität, auch ist der Kritiker des Ausdrucks, selbst wo dieser zu verfallen begann, nicht automatisch dem daran Festhaltenden ästhetisch, moralisch, ideologisch überlegen. Die geschichtliche Dialektik von 'expressionistischen' und anti-expressionistischen Bewegungen dürfte sich in allen Kunstgattungen wiederfinden lassen; in der Musik, erst recht der letzten drei Jahrhunderte, ist sie besonders offensichtlich. Hier einseitig einer Position alles Recht zu geben, bedeutete ein Versagen theoretischer Besinnung. Theorie hätte aber vielleicht wieder stärker die Aufgabe der Erinnerung und Bewahrung dessen zu übernehmen, was von den jeweiligen dominierenden (Gegen-)Bewegungen (vor allem vielleicht denjenigen gegen den 'Ausdruck') beiseite gelassen, verschüttet, vergessen wird, anstatt sich in ideologischen Apologien der letzten Mode zu ergehen, um parasitär an deren Erfolg teilzunehmen. Vom Vergessen bedroht ist inzwischen freilich solche Theorie selbst; etwa diejenige Adornos, welche - und das bedingt ihre Problematik, auch manche Mißverständnisse - auf den ersten Blick selbst doch vor allem eine Apologie der Avantgarde und Moderne darzustellen scheint, subkutan freilich in mindestens gleichem Maße, wenn nicht stärker, die Intention auf (wohlgerne kritische) Bewahrung eines Erbes birgt, das weiter in Geschichte zurückreichen könnte als ihr selbst bewußt gewesen sein mag.

[b] Beim zweiten Typ handelt es sich um den des sogenannten Objektivismus (als Neoklassizismus, Folklorismus):

Technisch wird in jeder objektivistischen Musik der Versuch gemacht, die Entfremdung der Musik von innen her, also ohne Ausblick auf die gesellschaftliche Realität zu korrigieren: nicht aber durch Weiterverfolgung ihrer immanenten Dialektik [...]. Sondern die musikimmanente Korrektur der Entfremdung wird erhofft von einem Rückgriff auf ältere, durchwegs vorbürgerliche Musikformen, in denen man einen urtümlichen Naturstand der Musik, man könnte sagen: eine musikalische Anthropologie behaupten möchte, der, zugehörig dem Wesen Mensch und seiner leibhaften Konstitution - daher die Neigung alles Objektivismus zu Tanzformen und im Tanz entspringender Rhythmik -, dem geschichtlichen Wechsel enthoben und jederzeit zugänglich sein soll. [...] Die vor-arbeitsteilige, statisch-naturhafte Formung eines höchst differenzierten, in sich alle Merkmale der Arbeitsteilung aufweisenden Materials: das ist das Ideal des musikalischen Objektivismus. (18/742f.)

Damit drängen unabweislich aktuelle gesellschaftliche Analogien sich auf. Die ständisch-korporative Gliederung eines hochindustriellen Wirtschaftszusammenhanges: sie scheint in der objektivistischen Musik konform abgebildet, und wie im Faschismus über den 'Organismus' der Gesellschaft eine 'Führerelite' [...], so gebietet über den vorgeblich musikalischen Organismus in Freiheit der souveräne Komponist [...]. (18/743)

Die beinahe beiläufig gebrauchte Formulierung 'konform abgebildet' erlaubt es allerdings, die Methodik von Adornos 'gesellschaftlicher Dechiffrierung' ein Stück weit durchsichtiger zu machen: Es soll dort nämlich unter anderem und zunächst unterschieden werden, zwischen einer konformen und wohl auch einer non-konformen 'Abbildung' (oder vielleicht Struktur-Entsprechung), wobei die letztere der 'dialektischen' Musik zukäme. (Freilich ist auch dort eine 'Souveränität' des Komponisten am Werk, wenn auch eingeschränkt durch die 'Forderungen' des Materials.) - *So verlockend nun aber die Analogie* war, ließ sich die soziologische Zuordnung von Objektivismus und Faschismus nicht ohne weiteres durchführen

Die technische Spezialisierung der Musik ist so weit gediehen, daß das Publikum eine Musik selbst dann nicht mehr adäquat zu begreifen vermag, wenn sie objektiv seine eigene Ideologie ist. [...] Mag immer die Musik Strawinskys großbürgerliche Ideologien unvergleichlich viel genauer widerspiegeln als etwa die von Richard

Strauss [...]: das Großbürgertum wird trotzdem Strawinsky als 'Destrukteur' beargwöhnen und an seiner Statt lieber Richard Strauss und noch lieber Beethovens Siebente Symphonie hören. So kompliziert Entfremdung die gesellschaftliche Gleichung. (18/745)

Die Komplikation besteht also zum einen darin, daß mitunter eine Musik, die objektiv 'ideologisch' verfaßt wäre, nicht dazu käme auch faktisch ideologisch zu wirken, weil sie nicht verstanden werde. Dazu kommt ein weiteres, das sich aus der zunächst sachlich-methodisch unverdächtigen Formulierung ergibt, *die gesellschaftliche Interpretation von Musik hat es nicht mit dem individuellen Bewußtsein der Autoren, sondern mit der Funktion ihres oevres zu tun* (ebd.). Statt oder zusätzlich zum 'individuellen Bewußtsein' hätte es auch heißen können: der (Klassen-)Zugehörigkeit der Komponisten. Keineswegs klar ist aber, was hier 'Funktion' heißt: ob es um die Konsequenzen des Verständnisses und Mißverständnisses faktisch vernommener oder um die theoretisch deutbaren Implikationen der Struktur mitunter gar nicht oder nur in kleinstem Rahmen aufgeführter Werke gehe.

Weitgehend skeptisch steht Adorno der Praxis des sogenannten Folklorismus gegenüber, den er als die in den 'agrарisch-rückständigen' Ländern v.a. Osteuropas dominierende Variante des Objektivismus ansieht; am ehesten Anerkennung findet Bartok, weniger schon Kodály; von Hába etwa ist trotz des obigen Zitats gar nicht die Rede. - Folkloristisch gebärdet habe sich auch (besonders der frühe) Strawinsky; dieser aber zugleich schon mit einer Verzweiflung, einem Nihilismus, der *mit der Möglichkeit nichtent fremdeter Musik die Gesellschaft verhöhnt* (18/746). - Dagegen sei es *die wesentliche gesellschaftliche Funktion Hindemiths, den Objektivismus Strawinskys durch die Naivität zu entgiften, mit der er ihn übernimmt.* (18/746) Gemeinsam sei den objektivistischen Musike(r)n

die Intention der A b l e n k u n g vom gesellschaftlichen Zustand. Den einzelnen will sie glauben machen, er sei nicht einsam, sondern mit den anderen in einer Verbundenheit, die die Musik ihm vorführt [...]; die Gesamtheit will sie, durch ihre bloße Transformation ins tönende Medium, als eine sinnvolle, das individuelle Schicksal positiv erfüllende vorstellen. Grund und Sinn aber des Verbundenseins sind auswechselbar. (18/748)

[c] Dritter Typ: Musikalischer Surrealismus. - Dazu findet sich in den oben besprochenen einzelnen Aufsätzen zu Weill das Wesentliche bereits gesagt. Dieser, als dessen primärer *Repräsentant*, erweise sich dem objektivistischen Verfahren *weit überlegen*, insofern er, *in besserer Kenntnis des gesellschaftlichen Zustandes, nicht sowohl die positive Veränderung der Gesellschaft durch Musik als möglich annimmt als vielmehr ihre Enthüllung.* Der musikalische Surrealismus Weills

präsentiert nicht den Menschen eine primitivierte Kunstmusik zum Gebrauch, er hält ihnen ihre eigene Gebrauchsmusik im Zerrspiegel seines künstlerischen Verfahrens vor [...]. Der Choc, mit welchem Weills Kompositionsverfahren die gewohnten kompositorischen Mittel, überbelichtet, als Gespenster präsentiert, wird zum Schrecken über die Gesellschaft, aus der sie entspringen und zugleich zur Negation der Möglichkeit einer positiven Gemeinschaftsmusik [...] und im grellen Schein wird die Chiffrenschrift eines gesellschaftlichen Zustandes lesbar, der nicht nur jede Beschwichtigung im Bilde verwehrt [...], sondern den Menschen so nah auf den Leib rückte daß er nicht einmal Frage und Versuch des autonomen Kunstwerkes mehr zuläßt. (18/749f.)

[d] Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik. - Die eigentliche Gebrauchsmusik im engeren Sinne, *wie sie zumal von Rundfunk- und Theaterbestellungen hervorgerufen wird*, zeigt für Adorno bereits zu deutliche *Abhängigkeiten vom Markt, als daß sie hier zur Diskussion stünde.* An ihrer Stelle betrachtet er daher *Bestellungen wie etwa die einer vom Neoklassizismus ausgehenden 'Gemeinschaftsmusik, die Hindemith vertritt, und die prole-*

tarischen Chorwerke von Hanns Eisler (18/735). (Die erstere wird im Anschluß noch, in Hinblick auf einen früheren Aufsatz, Berücksichtigung finden.) Der Ausschluß überwiegend rein 'funktionaler' Musik an dieser Stelle rechtfertigte sich methodisch wohl dadurch, daß die Struktur solcher Gebilde, sofern sie entscheidend durch einen vorgesezten, heteronomen Zweck bestimmt wäre, nicht nach dem selben Schema, nach denselben Kriterien interpretiert und dechiffriert werden könnte und dürfte wie die autonom intendierten und autonom geformten. Nicht jedoch sollte sie auf Dauer von einer soziologischen und auch philosophischen Betrachtung der Musik insgesamt vernachlässigt werden. Einige fruchtbare Ansätze und einzelne treffende Beobachtungen dazu finden sich bei Adorno indes in manchen kleineren Texten, die er teilweise auch für die Aufnahme in das geplante Buch vorgesehen hatte, in dem anschließenden, eigens der 'leichten Musik' reservierten Kapitel (nicht aber in dem ebensolchen letzten Abschnitt des gegenständlichen Aufsatzes).

Zu der einerseits zwar auf einen gewissen 'Gebrauch' zielenden, gleichzeitig aber auch möglichst vollständige künstlerische Durchformung anstrebenden Bestrebungen zu einer 'Gemeinschaftsmusik' wird nun im Wesentlichen die bereits bekannte Kritik wiederholt:

Indem ihre Aktivität an der falschen Stelle, bei der Musik anstatt bei der Gesellschaft, ansetzt, versäumt sie beide. Denn das menschliche Miteinander, von dem sie ausgeht, ist in der kapitalistischen Gesellschaft fiktiv, und wo es etwa real sein mag, ohnmächtig gegenüber dem kapitalistischen Produktionsprozeß; die Fiktion von 'Gemeinschaft' in Musik verbirgt ihn, ohne ihn zu verändern. Zugleich ist die Gemeinschaftsmusik innermusikalisch reaktionär [...]. Der gründende Irrtum liegt in der Auffassung der Funktion von Musik dem Publikum gegenüber. [...] Dabei ist verkannt, daß eben die Forderungen, nach denen hier die Produktion sich richten soll, Singbarkeit, Einfachheit, kollektive Wirksamkeit als solche, notwendig geknüpft sind an einen Bewußtseinsstand, der durch die Klassenherrschaft derart gedrückt und gefesselt ist [...], daß er [...] zur Fessel der musikalischen Produktivkraft wird. [...] Dabei wird die Fügsamkeit der Gemeinschaftsmusik gegenüber dem gegenwärtigen Bewußtsein von diesem selber Lügen gestraft, weil es den Tonfilmschlager vom kleinen Gardeoffizier immer noch lieber gebraucht als eine populär gedachte Gemeinschaftsmusik zur Verherrlichung des Proletariats.
(18/751)

Wenn dazu abschließend in korrektiver Absicht festgestellt wird, es dürfte sich *die Musik nicht passiv-einseitig nach dem Stand des Verbraucherbewußtseins [...] richten, sondern müßte mit ihrer Gestalt selber aktiv ins Bewußtsein eingreifen* (ebd. 752), dann impliziert dies offenbar bestimmte Annahmen über den Zusammenhang von kompositorischer Struktur und psychologisch-ethischem Effekt einer Musik; doch die geforderte *Dialektik* des 'Gebrauchs' scheint sich doch - kontraindentional - zunächst darin zu manifestieren, daß eben jener Effekt nicht zustandekommt, wo Musik strukturell einem gegebenen Bewußtsein und Bewußtseinsstand nicht kompatibel ist.

II. Reproduktion, Konsum

[II.1] Sofern der erste Abschnitt über Fragen der Reproduktion weitgehend identisch mit dem ist, was bereits in den diversen, früher veröffentlichten, kleineren Texten gesagt wurde, denen im *PAN* (zumindest vorläufig) ja auch ein eigenes Kapitel zugedacht war, bzw. auch überschneidet mit der (in der Folge noch zu betrachtenden) *NACHTMUSIK*, kann er hier übergangen werden.

[II.2] Zu erwähnen bleibt die Erklärung der Funktion der 'Interpretenpersönlichkeit':

Die Geschichte der musikalischen Reproduktion im letzten Jahrhundert hat die reproduktive Freiheit vernichtet. Der Interpret hat einzig noch die Wahl zwischen zwei Anforderungen [...]: er muß entweder sich streng auf die Realisierung, allenfalls Entzifferung der genauen Sprache der musikalischen Zeichen beschränken, oder er muß den Wünschen entsprechen, die die Gesellschaft als Markt an ihn richtet und in denen die Gestalt des Werkes untergeht. Zwischen beiden Forderungen vermittelte im 19. Jahrhundert die 'Interpretenpersönlichkeit' [...]. Dem Werk dient sie, indem sie dessen Gehalte [...] nochmals gleichsam aus sich selbst hervorbringt; das wird möglich durch die Homogenität der Struktur von Autor und Interpret, die beide in gleicher Weise bürgerliche 'Individuen' sind und in gleicher Weise den 'Ausdruck' bürgerlicher Individualität vollbringen: Liszt, Rubinstein, beide expressive Komponisten und als Interpreten 'Nachschöpfer', sind Urbilder solcher Interpretation. Die Gesellschaft, der sie die Musik darbieten, ist ebenso [...] beschaffen wie sie; in ihnen erkennt sie sich wieder, in ihnen nimmt sie von den Werken Besitz, und in den Triumphen, die sie den Virtuosen, weit mehr als den Komponisten, bereitet, feiert sie sich selber. (18/754)

In der ideologischen Verehrung besonders und gerade der Dirigenten-Figuren, mit ihren weniger symbolischen als buchstäblichen Kommandogesten stimmte das Publikum der Zwischenkriegszeit sich bereits auf die Figuren autokratischer und totalitärer Herrschaft ein, welche alsbald auch im außerästhetischen Bereich reüssierten. Bedenklich darf freilich stimmen, daß der entsprechende Kultus in musicis bis heute nicht völlig abgestorben ist, aber wie zu hoffen wäre, vielleicht wenigstens in einer ähnlichen relativ unschädlichen Weise 'aufgehoben' wie, andere gesellschaftliche Schichten betreffend, die ehemals politisch mobilisierbaren Massen-Affekte in den Sportstadien.

Im offiziellen, von der Instanz der Bildung sanktionierten [...] 'Musikleben' (nämlich nicht zuletzt etwa in der Zusammensetzung der Repertoires von Oper und Konzerthäusern) spiegelte sich nach Adornos soziologischer Auffassung *exakt* [...] *jede Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse im Bürgertum*; die Beispiele wären zu aktualisieren, die These dürfte kaum modifiziert werden müssen. Die soziologischen Kategorien allerdings wären dem Wandel zu einer - zumindest quantitativ - von den sogenannten 'mittleren' Schichten dominierten Gesellschaft anzupassen, das Augenmerk somit auch über das offiziöse Musikleben hinaus auszudehnen. Auf deren Verhältnis zur Musik trifft aber nicht weniger zu, was Adorno hier primär in bezug auf die bürgerlichen konstatierte: daß es ein 'ideologisches' sei.

Die Rede vom ideologischen Charakter des bürgerlichen Musikkonsums [...] ist nicht so zu verstehen, als liege dem Musikkonsum kein realer Bedarf zugrunde [...]. Vielmehr ist die ideologische Macht des Musikkonsums umso größer, je weniger er als bloßer Schein und dünne Oberfläche durchschaubar ist; je genauer er mit tatsächlichen Bedürfnissen kommuniziert, aber derart, daß mit ihm ein 'falsches Bewußtsein' produziert, die gesellschaftliche Lage für die Konsumenten verhüllt wird. Das Bedürfnis nach Musik ist in der bürgerlichen Gesellschaft vorhanden und wächst mit der Problematik der gesellschaftlichen Verhältnisse, die die Individuen nötigt, ihre Befriedigung außerhalb der unmittelbaren gesellschaftlichen Wirklichkeit zu suchen, die sie ihnen versagt. Diese Befriedigung gewährt ihnen das Musikleben 'ideologisch', indem es ihre - dialektisch produzierte - Tendenz, aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu fliehen oder sie sich umzudeuten, aufnimmt und ihnen Gehalte entwirft, die die gesellschaftliche Wirklichkeit nie besaß oder längst verlor und an denen festzuhalten objektiv die Intention in sich einschließt, eine Veränderung der Gesellschaft zu hintertreiben [...]. Gerade daß das 'Musikleben' die Bedürfnisse des Bürgertums so adäquat befriedigt, - daß es aber in der Form der Befriedigung das bestehende Bewußtsein anerkennt und stabilisiert [...]: das macht das ideologische Wesen des Musiklebens aus. Wenn Nietzsche den 'Rausch', den Musik hervorruft, [...] als unrein und gefahrvoll verwarf, so hat er, bei aller Fragwürdigkeit seiner Kategorien und eines umstandslos an Wagner orientierten Musikbildes, jedenfalls den Zusammenhang von Bedürfnisbefriedigung und ideologischer Vernebelung richtig erkannt [...] und hat auch das Unbewußte als Schauplatz jenes Zusammenhanges visiert. Im Schutz des Unbewußten vollzieht sich der Umgang des Bürgertums mit der Musik: der legale des 'Musiklebens' und mehr noch der illegale mit der 'leichten' Musik. Die Unbewußtheit des Verhältnisses garantiert zugleich auch den

Fetischcharakter der Musik-Dinge; Ehrfurcht, aus dem theologischen Bereich schief genug ins ästhetische projiziert, verbietet die bewußte, 'analysierende' Beschäftigung mit Musik, deren Auffassung dem 'Gefühl' vorbehalten bleibt [...]. (18/764)

Die Überprüfbarkeit des letzten Satzes an wohl nahezu jeder beliebigen 'spontanen' Äußerung zeitgenössischer Musikkonsumenten wirft abschließend Licht auf einen Aspekt musikalischer Dechiffrierung, der sich bei Adorno eher implizit angedeutet wird: die Möglichkeit, aus den musikalischen Phänomenen, etwa auch der relativen Statik des 'Musiklebens' bzw. der Perennienz des ideologischen Konsumverhaltens auf soziologische, gesellschaftliche Sachverhalte, Entwicklungen oder Stagnationen, rückzuschließen. Nichts Wesentliches scheint sich an der beschriebenen Situation bis heute geändert zu haben, außer - und das ist allerdings gerade in Hinblick auf die Intentionen einer Ideologiekritik nicht wenig - daß sich dieser Zusammenhang, der ideologische Mechanismus, die Konspiration von Angebot und Nachfrage im Geiste des Eskapismus offen und ungeniert einbekennt und solcherart gewissermaßen der Kritik den Wind aus den Segeln nimmt. Dialektisch beweist sich das Falsche als solches, indem es naturgemäß nichts falsch daran zu finden vermag, wie es nun einmal ist. Adorno registrierte im obigen bereits den Wandel im Wesen (und erfordert wäre daher auch: im Begriff) von 'Ideologie': Meinte diese ehemals die illusorische Befriedigung wahrer Bedürfnisse (exemplarisch in der Empfehlung von unerreichbarem Kuchen statt nichtvorhandenem Brot), so nimmt sie in ihrer moderneren Variante die Gestalt einer realen Befriedigung von 'falschen' Bedürfnissen an (also solchen, die ihre Subjekte libidinös, und außerdem ganz handfest ökonomisch, an das bestehende System von Produktion und Zirkulation binden). - Damit ist der Übergang zur Thematik und Sphäre der 'leichten' Musik gefunden (welche heute freilich auch dem 'Bürgertum' kaum mehr ernstlich als 'illegitim' gilt, mit dem Ausdruck Bourdieus gesprochen; Adornos Wahl von 'illegal' spielt nicht von ungefähr auf den, dem bürgerlichen 'Leben', wie er es kannte, durchaus geläufigen Umgang mit der Prostitution an, auf welche auch die Bezeichnung der 'unteren' musikalischen Sphäre als der 'leichten' zurückgeht). Ihr widmet sich der, immerhin etwa ein Zehntel des Textes ausmachende, Schlußabschnitt.

ad II.3.) Vor der Sphäre und den Phänomenen der 'Leichten Musik' stand die philosophische Ästhetik seinerzeit noch einigermäßen ratlos und mit leeren Händen da:¹⁵⁷

[D]as dunkle Reich der leichten Musik ist noch unbetreten und über seine Topographie sollte um so weniger etwas präjudiziert werden, als die geringe Zahl der Grundtypen ebenso wie die drastische ideologische Funktion mancher Phänomene dazu verführen, die ganze Sphäre vorwegnehmend und ohne die geforderte pragmatische Strenge aus ihrer 'Idee' auszukonstruieren - wodurch die gesellschaftliche Deutung nicht bloß um die Zuverlässigkeit, sondern wahrscheinlich auch um die Fruchtbarkeit gebracht würde. (18/770)

¹⁵⁷ Während außerhalb des akademischen Bereiches, in der Form scheinbar mehr journalistischer als philosophischer Auseinandersetzung doch bereits Erhebliches geleistet worden war, etwa durch die herausragenden Arbeiten Siegfried Kracauers zum Film, Detektivroman und zahlreichen anderen Aspekten zeitgenössischer 'populärer' Kultur.

Eben dies sollte Adorno allerdings selbst wenig später, im Fall des (')Jazz('), unterlaufen, den er, unbelastet von jedem fundierten Wissen um seinen Ursprungskontext, als 'Gebrauchsmusik des Großbürgertums in der Zwischenkriegszeit' (18/773ff.), wahrhaft 'aus seiner Idee auskonstruierte', und damit die dialektische Deutung der Musik insgesamt bei all jenen, die damit 'pragmatisch' (d.h. hier einfach: sachlich) vertraut waren und sind, seither in Verruf und um ihre Fruchtbarkeit brachte, die sie auch in diesem Bereich durchaus hätte haben können und noch haben könnte, würde sie nur ernsthaft und auf einen aktuellen Wissensstand angewandt. - Was die inner-europäischen Ursprünge der Phänomene der 'Leichten Musik' anbetrifft, forderte er allerdings eine genauere historische Erforschung nicht nur der *evidenten Relationen zwischen der gegenwärtigen und der älteren Vulgärmusik, [...] den überlieferten Tanzformen, dem geselligen Lied, der Opera buffa, dem Singspiel*, sondern auch der geschichtlichen Wandelbarkeit von deren Funktion:

So alt die Spannung von Kunst- und Vulgärmusik ist: radikal wurde sie erst im Hochkapitalismus. In früheren Epochen hat die Kunstmusik je und je durch Einbeziehung der Vulgärmusik ihren Umkreis zu erweitern, ihr Material zu regenerieren vermocht; die mittelalterliche Polyphonie, wenn sie sich ihre cantus firmi aus Volksliedern holte, ebenso wie Mozart, als er die Guckkasten-Kosmologie der Zauberflöte mit der Vereinigung von Opera seria und Singspiel zustande brachte. Noch bei den Operettenmeistern des 19. Jahrhunderts, Offenbach und Johann Strauß, war die Divergenz der beiden musikalischen Produktionssphären zureichend beherrscht. Heute ist die Möglichkeit des Ausgleichs geschwunden [...]. Es gibt kein 'Volk' mehr, dessen Gesang und Spiel von der Kunst aufgegriffen und sublimiert werden könnte [...].

Das bedeutet aber auch, daß die Möglichkeit der Erweiterung oder Regenerierung der Materialbasis damit ausfällt. Daß es in der Gesellschaft keinen Raum, keine Schichten mehr gebe, die nicht vom *bürgerliche[n] Rationalisierungsprozeß* erfaßt wären, läßt den Betrachter folgern, daß dort auch keine davon unabhängige Musik mehr entstehen könne, sodaß sich die Relation gewissermaßen umkehrt: *Das Material der Vulgärmusik ist das veraltete oder depravierte der Kunstmusik.*¹⁵⁸ (18/771) Daß jene insgesamt durch das Schema der Depravierung zureichend bestimmbar (geworden) sei, wird primär auf ökonomische Ursachen zurückgeführt:

Es ist nun das entscheidende Faktum der Geschichte der neuen Vulgärmusik, daß der definitive Bruch, die Preisgabe des Zusammenhangs mit der selbständigen Produktion, die Aushöhlung und Banalisierung der leichten Musik selber genau zusammenfällt mit der Industrialisierung der Produktion. (18/771)

Während die Operette, die - *wenn auch parodistisch* - noch so etwas wie 'Totalität' vorstellte, noch einigermaßen Gnade vor dem ästhetischen Weltgericht zu finden vermochte, betreiben die 'Formen' der industrialisierten Musik allerorts den *Verschleiß von bürgerlichem Bildungsgut* (ebd. 772; 773). Unter diesen sei es die *ideologische Funktion der Jazzmusik* gewesen,

deren Warencharakter und die entfremdete Produktionsweise zu verdecken [...]. Sie sollte den Schein improvisatorischer Freiheit und Unmittelbarkeit in der Sphäre der leichten Musik erwecken [...]. Psychologisch ist das

¹⁵⁸ Eben die genannte Erschöpfung der traditionellen 'Materialbasis' führte aber - spätestens in der Postmoderne - wiederum zu einer Umkehrung dergestalt, daß schlußendlich als Material der 'Kunstmusik' nur noch das 'veraltete und depravierte' der Vulgär-, vulgo populären Musik übrigblieb und die 'Verfahrensweise' der ersteren sich im wesentlichen als Metakodierung der letzteren bestimmt.

Manöver [...] jahrelang gelungen [...]. Sachlich ist der Warencharakter der Jazzmusik evident. Wie [...] von 'unmittelbarer' Produktion keine Rede sein kann; wie die Arbeitsteilung in 'Erfinder', Korrektor, Harmonisator und Instrumentator hier womöglich noch weiter getrieben ist als bei der Operettenherstellung; wie selbst die scheinbaren Improvisationen der Hot-music genau genormt und auf ganz wenige Grundtypen zurückführbar sind: so ist beim Jazz auch musikalisch-immanent Freiheit und rhythmischer Reichtum Schein: metrisch herrscht die pure Achttaktigkeit, die die Synkopen und 'scheintaktigen' Einschaltungen nur als Ornament benutzt, aber in den harmonisch-formalen Verhältnissen unangefochten sich behauptet, und die rhythmische Emanzipation bleibt gebunden an die durchgehaltenen Viertel der großen Trommel. Unter der reicheren Oberfläche [...] liegt [...] das primitivste harmonisch-tonale Schema [...]. - Die Elemente des musikalischen Impressionismus, die der Jazz benutzt hat, die Ganztonskala, die Nonenakkorde, die akkordischen Parallelbewegungen vermögen an alledem nichts zu ändern. Nicht bloß, daß sie erst erscheinen, nachdem die Dialektik der Kunstmusik sie hinter sich zurückließ, nachdem sie selbst als Reizwerte erschöpft sind; so wie die Vulgärmusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der vorausgehenden Romantik das Chroma übernahm. Wesentlicher ist, daß diesen Mitteln beim Jazz jegliche formbildende Kraft genommen ward. (18/773ff.)

Allerdings wäre es, bei aller sachlich anzubringenden Kritik, schwer möglich, auch auf der Grundlage der historisch in Betracht kommenden empirischen Befunde (d.h. also: des 'Standes' der Jazzentwicklung um 1932, auch der des echten, nicht bloß der Imitation durch europäische Tanzkapellen), zumindest einer Folgerung Adornos zu widersprechen:

Die leichte Musik hält an der Diatonik, als ihrem 'Naturgrund', starr fest und ist dieses Naturgrundes um so sicherer, je eher sie sich, wie im Jazz, einmal einen Exzeß erlauben kann. (18/775)

(Allerdings hätte sich eben aufgrund dessen, anlässlich der Kommentierung des nationalsozialistischen Jazzverbots von 1933¹⁵⁹, umso dringender der Schluß nahegelegt, daß die Gesellschaft sich dieses ihres 'Naturgrundes' offenbar doch inzwischen so wenig mehr sicher sei, daß sie sich hinfort den 'Exzeß' nicht mehr erlauben könne, damit sie nicht etwa darin an ihr selbst irre würde.)

Entweder der Jazz müßte für die Metrik, die Harmonik - die mit dem Verzicht auf Symmetrie auch keine symmetrischen Kadenz mehr bilden dürfte -, schließlich die Melodik aus den Synkopen die Konsequenz ziehen [...]. Dann fällt die Schranke zwischen Jazz und Kunstmusik und damit auch das lockende Angebot neuer Natur. Oder der Jazz muß die Synkopen aufgeben und sich nur auf die große Trommel verlassen. (18/25)

Die abschließende, aber voreilige Feststellung, daß der Jazz ... gewählt habe (nämlich das letztere), ist freilich retrospektiv ebenso zu bestätigen wie (inhaltlich) zu revidieren: durch die Entwicklung, welche er spätestens ab dem Bebop der mittleren vierziger Jahre nahm, verlor er nämlich, wie prognostiziert, in der Tat seine 'Massenbasis', die er an nachfolgende Strömungen, zunächst Rhythm and Blues, dann Rock and Roll abtrat, wie auch seine Funktion als Tanzmusik. Er hat also 'gewählt', aber anders als der abgeneigte Kommentator Anfang der dreißiger Jahre es bereits als unwiderfürlich konstatieren zu können glaubte. Daß der intransigente und avancierte Jazz (also der relevante) seither und bis heute im Musikbetrieb ein marginales Nischen-Dasein, durchaus vergleichbar demjenigen der Neuen Musik, führen werde, war damals gewiß nicht abzusehen, bildet aber für jede aktuelle theoretische Auseinandersetzung das (nicht nur) soziologische Apriori der Betrachtung.

¹⁵⁹ *ABSCHIED VOM JAZZ*, vgl. GS 18/795ff.

Am Phänomen des Jazz ließe sich im übrigen durchaus im Sinne Adornos die dialektische Funktion der Konvention und Standardisierung exemplifizieren: im Gegenzug wiederum neuen Ausdruck von Individualität zu ermöglichen, durch Schaffung einer definierten Zone von Abweichungs-Möglichkeiten, die zunächst nicht signifikant sein mögen (darum konnte etwa die Jazz-Tonbildung von Adorno zunächst als bloßes 'Furnier', als pseudo-subjektiv eingeschätzt werden), es aber im Zuge einer Stilgeschichte sehr wohl werden können. Darum hätte er z.B. und gerade den Jazz als Entstehungs-Raum einer frischen Dialektik von Ausdruck und Konvention begrüßen sollen. Auch das Argument der mangelnden Neuheit seiner Mittel, der harmonischen etwa, trägt nicht, und zwar aus Gründen, die Adorno selbst geliefert und dargelegt hat, freilich in anderen Zusammenhängen: weil nämlich ein Element je nach Kontext, in dem es vorkommt, verschiedene Wertigkeit annehmen kann, sind die 'Nonenakkorde' usw., die im Jazz vorkommen, zwar nicht 'tonphysikalisch', aber 'geschichtlich' nicht 'dieselben' wie in der 'Kunstmusik'. Das mag 1930, vor allem bei europäischen Salonorchestern und Tanzkapellen, noch nicht evident gewesen sein; retrospektiv im Angesicht der späteren Jazzentwicklung ist es umso deutlicher. -

Von der 'Leichten Musik' insgesamt wird nun konstatiert, sie befriedige

unmittelbar Bedürfnisse [...]. Zugleich aber ist sie, als reine Ware, der Gesellschaft am fremdesten; sie drückt nichts von ihrer Not und ihrem Widerspruch mehr aus, sondern bildet selber einen einzigen Widerspruch zu ihr, indem sie mit der Triebbefriedigung, die sie den Menschen gewährt, ihre Erkenntnis der Wirklichkeit fälscht [...]. (18/768f.)

Bei den von Adorno häufig erwähnten, aber selten konkretisierten 'Triebbefriedigungen' wäre wohl weniger an solche zu denken, für welche die Gesellschaft bereits andere Institutionen geschaffen hatte als jene der leichten Muse, sondern vorwiegend an künstliche Sentimentalität, Gefühls-Substitute und vorgefertigte (ideologische) Deutungsmuster von sei es auch faktisch geübten Gefühlen.¹⁶⁰ Nicht zwangsläufig aber müßte dabei vorausgesetzt werden, daß jene auch vollständig oder überhaupt geglaubt werden müßten, um die Befriedigung durch den Konsum zu verschaffen; vielleicht vermochten die Schlager die 'Erkenntnis der Wirklichkeit' derer, die von ihr zu 'unmittelbar' getroffen wurden, als daß irgendwelche ideologischen und ästhetisch-scheinhaften Mittel ihnen das Gedächtnis daran hätten nehmen können, auch gerade deshalb schon nicht zu 'fälschen', weil sie sich von ihnen eine solche gar nicht erst versprochen.¹⁶¹ - Dem Schlager als der Haupt-'Form' der zeitgenössischen Leichten Musik gelten nunmehr die verbleibenden Betrachtungen:

¹⁶⁰ Weshalb diese Überformung gesellschaftlich notwendig sei, erklärt ein 'verschollener' Text aus den frühen Dreißigerjahren, *WORTE OHNE LIEDER: Die Übermacht der gesellschaftlichen Mächte über unsere Existenz kommt mehr als an den Konflikten daran zutage, daß sie die Konflikte überhaupt nicht mehr zulassen, sondern ersticken; daß der einzelne sie verschluckt. Es sind schon die besten und glücklichsten Beziehungen, die es überhaupt zu Konflikten bringen. Darum: weil vom einzelnen Menschen aus die Realität kaum mehr ergriffen, nie mehr verändert werden kann, haben heute Gefühle allemal etwas Tröstliches; bei ihnen hält man sich schadlos. Aber sie sind trügerisch: sobald das leiseste von ihnen in unser Leben eindringt, genügt es, alle sichere Ordnung darin zu zerstören.* (20.2/538f.) - Es handelt sich also quasi um eine Abschirmungsfunktion.

¹⁶¹ Siehe dazu v.a. das dritte Stück der *Musikalischen Warenanalysen* von 1934-40 (16/295ff.)

[D]er typische Grundsachverhalt der leichten Musik, [...] im Couplet gleichsam die Geschichte des eigenen Refrains zu erzählen, [...] ergibt [...] als wahrscheinlich die Auslegung: es wolle in ihrer stereotypischen Gestalt die leichte Musik die Tatsache der Entfremdung meistern, indem sie das berichtende, zuschauende, abgelöste Individuum, sobald es den Refrain anstimmt, in ein fiktives Kollektiv aufnimmt und in seiner Geltung dadurch bestärkt, daß es an der Objektivität des Refrains teilhat, ja den Inhalt des Refraintextes als seinen eigenen [...] erlebt, den es dann im Refrain staunend und erhoben als kollektiven Inhalt wiedererkennt. Der psychologische Mechanismus der Schlagerbildung wäre sonach narzißtisch, und dem entspräche die Forderung der beliebigen Nachsingbarkeit [...]: [...] der Hörer [...] identifiziert [...] sich mit den ursprünglichen Trägern der Melodie, gehobenen Persönlichkeiten, oder mit dem kriegerischen Kollektiv, das die Lieder anstimmt, vergißt darüber seine Vereinzelung und empfängt die Illusion, entweder vom Kollektiv umfungen oder selber eine gehobene Persönlichkeit zu sein. (18/775)

Obwohl Adorno diese Deutung nur mit Vorbehalt, als ungesichert und keineswegs ohne Ausnahmen gültig, vorbringt, enthält sie die wesentlichen Elemente dessen, was auch in einer Analyse der jüngeren Populärmusik noch Geltung beanspruchen dürfte: man setze bloß statt *Couplet* ‘Strophe’, statt *Schlager* ‘Hits’, und der Blick in jedes beliebige Stadion, ob dort gerade Fußball oder Rockmusik gespielt werde, liefert die empirischen Belege dafür en gros. Der Wandel, welcher bei dieser augenscheinlichen formalen ‘Geschichtslosigkeit’ dennoch stattfindet und nicht übersehen werden sollte, betrifft hingegen wohl die Art der zitierten ‘gehobenen Persönlichkeiten’ und ‘Kollektive’: mit diesen ist nicht durchaus mehr ein Staat zu machen (erst recht kein totalitärer); und zu den sogenannten Werten des Bürgertums stehen sie in einem mehr oder minder scharfen Widerspruch, sodaß sich eine Stufenordnung der Genres und Stile der (semi-)populären Musik geradewegs nach Maß ihrer Entfernung und der Expliztheit der Artikulation des Widerspruchs zu den Trägern der ‘legitimen’ Kultur (Bourdieu) erstellen ließe. Offen zu lassen bleibt dabei die (historisch zu beantwortende Frage), wieweit eine solche Distanz und Differenzierung nach gefälligeren und unbotmäßigeren Formen der ‘leichten’ Musik nicht auch zu Adornos Zeit bestanden habe, denen wohl auch eine mehr oder minder abgestufte ‘Unbotmäßigkeit’ des ‘Konsumentenbewußtseins’ entsprochen hätte. Zu beantworten war es, zumindest von seiner Warte aus, vielleicht auch darum nicht, weil ihm dafür die empirischen Befunde fehlten: *Eine Methode [...], die psychologische Wirkung von Musik zu analysieren, ist immer noch nicht ausgebildet, und auch Ernst Kurths Musikpsychologie - der er im Jahr zuvor eine ausführliche Besprechung gewidmet hatte (s.u.) - gibt für das hier erreichte Problem, vielleicht das aktuell wichtigste der gesellschaftlichen Deutung der Musik, keine zureichenden Anweisungen. Allerdings sei es überhaupt die Frage, ob hier Psychologie ausreicht: ob nicht gerade die entscheidenden Kategorien von der gesellschaftlichen Theorie beigestellt werden müßten. (18/776) - Die naheliegende Zurückführung der Wirkung der Schlager auf Triebkonflikte, die darin ihren (verzerrten) Ausdruck und eine gewisse (ebenso verzerrte) Quasi-Lösung fänden¹⁶², konnte*

¹⁶² Etwa der Erklärung des ‘absurden’ *Schlagertyps*, wie dem von Adorno sichtlich gerne herangezogenen Beispiel von WER HAT DEN KÄSE ZUM BAHNHOF GEROLLT?, als ‘*anale Regression*’ mit der *Absurdität [...]* als *Zensurlücke* (18/776). - Anders, weniger diffizil die alternative Erklärung in den einige Jahre älteren Text der *SCHLAGERANALYSEN*: Der *absurde Konkretionsfetzen* habe eigentlich nur die Funktion, im Gedächtnis behalten zu werden, sein Inhalt sei im Grunde gleichgültig, weil ja die Wahl des Konkreten selber in einer völlig rational strukturierten Realität zufällig sei (18/782).

ihm aus eben diesen gesellschaftstheoretischen Gründen nicht genügen, da es durchaus nicht feststehe, ob es sich bei den fraglichen 'Triebanlagen', die mit der - als geschichtlich sich wandelnd immerhin erkannten - Gesellschaft in Konflikt treten, um naturhafte Konstanten handle; oder ob gar beide Pole des Verhältnisses, psychische Strebungen wie gesellschaftliche Versagungsmechanismen, durch und durch geschichtlich seien.¹⁶³

Solange [...] die gesellschaftliche Dialektik und die Analysis der Triebstruktur [...] nebeneinanderstehen, ist die konkrete Wirkung der leichten Musik nicht durchschaut, sondern einzelnen Wissenschaften zur Bearbeitung überlassen, die [...] isoliert verfahren und in ihrer Trennung eine der fragwürdigsten Disjunktionen des bürgerlichen Denkens [...] voraussetzen: die von Natur und Geschichte. Es sieht sich damit die gesellschaftliche Deutung der leichten und schließlich aller Musik als ihrer zentralen Frage der gegenüber: wie sie verfahren solle, ohne mehr die Zweiheit natürlicher Statik - in den Triebkomponenten - und geschichtlicher Dynamik - in den sozialen Funktionen - methodisch voraussetzen zu müssen. Wenn [...] Musik dem Schematismus der individuellen Psychologie sich entziehen sollte; wenn bereits die elementarste ihrer Wirkungen einen konkreten gesellschaftlichen Zustand voraussetzt, ausdrückt [...]; wenn Natur selber musikalisch nicht anders als in geschichtlichen Bildern erscheint, dann könnte die materiale Beschaffenheit von Musik Hinweise bieten, wie etwa der dialektische Materialismus nicht zwar die 'Frage' nach dem Verhältnis von Natur und Geschichte zu lösen, wohl aber in Theorie und Praxis die Frage abzuschaffen vermöchte. (18/776f.)

Am meisten außer Frage stehen dürfte daran die Berechtigung der Kritik an einem isolierten Verfahren von speziellen Wissenschaften; auch heute dürften noch keineswegs jegliche Formen von (Musik-)Psychologie außer Kurs sein, deren Anschauungsweise sich zu dem Schema zusammenfassen ließe: die menschliche 'Natur', d.h. hier v.a. Wahrnehmungsweise und Bedürfnisstruktur, sei im wesentlichen konstant, und es stehe dieser ein steter und reger Wandel in Bereich der ästhetischen, z.B. musikalischen Phänomene gegenüber, wodurch es nicht Wunder nehmen könnte, wenn sich manche derselben als mehr oder weniger dieser Wahrnehmungsweise und jenen Bedürfnissen angemessen herausstellen würden, sodaß letztlich einer gewissen 'unverständlichen' und allzu schwierigen Musik selbst die Schuld an ihrem Mißerfolg und ihrer 'Isolierung' zu geben sei, das sie die ästhetischen Forderungen nicht erfülle, welche sich bis zu einem gewissen Grad aus der Psychologie der Hörer und des Hörens ergäben. - Dagegen faßt die dialektische Theorie auch die 'Psychologie',

¹⁶³ Mit dieser Idee der geschichtlichen Produziertheit der Bedürfnisse, der psychischen Struktur überhaupt, findet sich allerdings, gewiß an dieser Stelle noch unbemerkt, eine nicht unwesentliche Voraussetzung der Kritischen Theorie angegriffen oder in Frage gestellt. Wenn nämlich nicht etwa eine weitgehende konstante und dadurch auch, selbst wo sie nicht vollständig erforscht ist, eine unsuspendierbare Appellationsinstanz bildende menschliche Natur, ein ontologisches Menschenwesen also, angenommen werden dürfte, sondern höchstens gewisse, mehr oder minder weitreichende und konfliktträchtige Divergenzen, Ungleichzeitigkeiten der Entwicklung der - gesellschaftlich produzierten - individuellen und kollektiven psychischen Strukturen, je nach gesellschaftlichem Standort, Herkunft etc., dann müßte das Kernstück einer Theorie der 'Entfremdung' wenn nicht als solches preisgegeben, so doch dahingehend modifiziert werden, daß es nicht mehr um die Aufhebung der - ontologisch eindeutig als 'falsch' qualifizierbaren - Entäuerungen des wahren, naturgemäßen Wesens des Menschen ginge, sondern um einen möglichst schonenden Umgang mit den Ungleichzeitigkeiten zwischen gewissen historisch-entwicklungsmäßig divergierenden gesellschaftlichen Gruppen und Individuen, wo diese dem maßgeblichen, bzw. höchsten Level der Entwicklung (Rationalisierung, Modernisierung) angenähert werden sollen. Das letztere wird von Adorno zumindest jedenfalls in Angelegenheiten der Musik fraglos normativ angesetzt, was eine 'kunstpolitisch' recht harsche Gangart gegenüber allem 'Zurückgebliebenen' und Rückwärts-gewandten zur Folge hat (vgl. dazu auch den Offenen Brief an Ernst Krenek, veröffentlicht unter dem Titel *MUSIKPÄDAGOGISCHE MUSIK*, jetzt: GS 18/805ff.)

die psychische Struktur der Hörer, sowohl hinsichtlich ihrer Wahrnehmungsweise oder Hörgewohnheiten, -erwartungen, -fähigkeiten als auch die Bedürfnis- bzw. Triebstruktur als immer schon geschichtlich geworden, also durch gesellschaftliche Umstände produziert, auf, was die Perspektive auf weiteren Wandel derselben freigibt. Musik könnte solchen nun auf irgendeine Weise begleiten, passiv (bzw. 'erkennend') als Ausdruck oder 'Widerspiegelung', oder quasi aktiv, durch Forderungen, die sie ans Hören und an die Hörer stellt.¹⁶⁴ - Ebenso ausgeschlossen wird von ihm die Möglichkeit eines quasi freischwebenden Verhaltens der Musik gegenüber der Gesellschaft. (In der methodischen Konsequenz ergäbe sich daraus eigentlich überhaupt das Aufgeben der Rede von bloßer 'Wirkung', welche allemal die Statik natürlicher Bedingungen voraussetzt, mit denen quasi zu rechnen sei, wie es die empirische, empiristische Psychologie buchstäblich versucht. An deren Stelle hätte überall der Begriff der 'Bedeutung' zu treten, welcher auch dem 'Deutungs'-Konzept der dialektischen Philosophie besser entspräche. Musik 'wirkt' also nur, indem sie verstanden - oder auch nur miß-verstanden - wird; sie ist also primär hermeneutisch (deutend) und nicht psycho-physiologisch (messend) zu 'erforschen' (das Psycho-Physiologische, die organischen Limitationen der Wahrnehmung, betreffen, als Rahmenbedingungen, nur das Phänomenbereich des akustischen Materials, nicht das spezifische Material der Musik, nicht sie selbst, gar als 'Kunst'). Und weil musikalisches Geschehen derart primär und wesentlich ein Sinn-Geschehen ist, könne hier auch eine Kategorie wie die des 'Spieles' nicht die höchste und ausschlaggebende für die Gestaltung und Auslegung bilden: in diesem Sinne lautet zumindest die Folgerung, wenn auch nicht die genau Argumentation Adornos hinsichtlich seiner Kritik an jeglichen Formen von 'Spielmusik'. - Man sieht an dieser Stelle freilich, daß hinter der Kontroverse über die ästhetischen Prinzipien eigentlich eine Divergenz in der Auffassung bezüglich des Anthropologischen steht, welches allerdings wiederum vielleicht nicht anders zugänglich sein könnte als eben über die Analyse der aktuellen - und geschichtlich bedingten - Phänomene der ästhetischen Auffassung.

Genauer zu unterscheiden wäre methodisch und theoretisch gewiß noch zwischen den Weisen, wie Musik 'einen gesellschaftlichen Zustand' 'voraussetzt', 'ausdrückt', oder gar nur 'tendenziell auf einen hinweist'. Hier spiegelt sich das Unfertige der Theorie in der Unsicherheit der Terminologie. - Bei aller vorläufigen Vagheit des Sinnes von 'Hinweisen' scheint immerhin festzustehen: Die materiale Beschaffenheit von Musik bietet dergleichen Hinweise vor allem dann, wenn (der Philosophie) 'Natur' - zumindest auf einem bestimmten geschichtlichen 'Stand' - nicht (mehr?) anders als in musikalischen 'Bildern' erscheint. Die Funktion der Musik tritt nicht nur 'in Analogie' zu jener der gesellschaftlichen Theorie, sondern partiell sogar an deren Stelle. Sie ist noch in der Lage, die

¹⁶⁴ Freilich, um nicht nur der zeitgenössisch verbreiteten Sichtweise, sondern auch den wenn nicht natürlichen, so doch unumgänglichen Bereitschafts-Bedingungen der Rezeption Rechnung zu tragen, müßten diese auch durch entsprechende 'Angebote' vermittelt, mithin schmackhaft gemacht werden.

geschichtliche Natur-Erfahrung in eine zumindest begriffs-analoge Struktur zu fassen, deren 'Übersetzung' hernach der geschichtsphilosophischen Ästhetik obliegt. Die dialektische Philosophie beansprucht und erwartet also aus Eigenem gar keine theoretische Lösung (mehr) für die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Geschichte (was sich entweder in einem Monismus der Natur oder der Geschichte, bzw. des 'Geistes', oder aber einem metaphysischen Dualismus relativer oder absoluter Art ausdrücken würde). Das Motiv der 'Abschaffung der Frage' recurriert schließlich auf Adornos akademische Antrittsvorlesung, in der es bereits in mehreren 'Konstellationen' exponiert und durchgeführt worden war. Es kann an dieser Stelle die Problematik der 'Abschaffung' oder Aufhebung der Disjunktion von Natur und Geschichte ebensowenig in die Tiefe weiter verfolgt werden, wie es in dem gegenständlichen Text zuvor überhaupt exponiert wurde, den es relativ unvermittelt (wenn auch keineswegs unmotiviert) beschließt; diese Erörterung wird einen Hauptteil einer gesonderten Abhandlung der übrigen (nicht die Musik betreffenden) frühen Schriften Adornos zu bilden haben. Hier mag dazu aber immerhin soviel vermerkt sein: Die prospektive 'Abschaffung' der Divergenz (nicht vielleicht selbst der Differenz) von natürlicher Statik und geschichtlicher Dynamik (und zwar sowohl in der Methode wie in der Sache!) wäre wohl am ehesten so zu denken, daß es darum ginge, die 'gesellschaftliche' (sozialisatorisch geformte) (Trieb-)Natur auf den 'Stand' der 'geschichtlichen' (d.i. - im Sinne der bestehenden Theorie und Praxis - primär: sozio-ökonomischen) Entwicklung zu bringen, wodurch die 'Zweiheit' von Natur und Geschichte immerhin im Sinne der Ungleichzeitigkeit (von Entwicklungsständen) 'verschwunden' wäre. Es bleibt freilich die Frage: Woran aber bemißt sich jene 'Entwicklung', bzw. deren 'Stand', wenn nicht an konkreten - faktischen oder normativ-statuieren - Bedürfnissen? ('Hinterherhinkende' Bedürfnisse als Hemmnis der gesellschaftlichen Entwicklung zu betrachten und entsprechend zu beseitigen charakterisiert freilich die genuine Denkweise der 'bürgerlichen', kapitalistischen Ökonomie: insofern diese überall darauf ausgeht, nach Möglichkeit neue Bedürfnisse zu schaffen). Wenn die Kritische Theorie konstatiert, daß die technische und ökonomische Entwicklung, quasi in praktischer Falsifikation der malthusianischen Doktrin, längst die Möglichkeiten geschaffen habe zur Deckung der elementaren Lebensbedürfnisse der gesamten Menschheit, und lediglich Partikularinteressen (auch solche von Sozietäten) deren Realisierung bis heute verhinderten, leitet sich daraus zwar zwingend die Forderung ab, diese Hindernisse zu beseitigen. Aber material wären (ohne den Rekurs auf ein extra-ökonomisches 'Menschenbild'¹⁶⁵) keine weiteren Folgerungen für die 'mit Bewußtsein' einzuschlagende Richtung gesellschaftlicher 'Entwicklung' aus der reinen Ökonomie abzuleiten. Adorno seinerseits findet keinen Weg aus der Aporie - die ihm an dieser Stelle auch noch nicht restlos klargeworden sein dürfte, was dafür dann in der *DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG* und den *MIMINA MORALLIA* umso intensiver und schmerzhafter nachgeholt

¹⁶⁵ Gegen dessen Voraussetzung oder zumindest Vorausschickung sich Adorno in seiner Antrittsvorlesung freilich vehement wehrte, vgl. 1/342f.

werden sollte - weil er selbst eine der 'fragwürdigsten Disjunktionen des bürgerlichen Denkens' teilte: nämlich diejenige von 'Fortschritt' und 'Reaktion'; gepaart mit der m.o.w. hegelianischen Idee einer quasi prästabilierten (oder wo nicht, dann eben 'herzustellenden') Similarität (Gleichzeitigkeit) der Entwicklung in sämtlichen Phänomenbereichen des geschichtlichen Seins, ob dieses nun substantiell als 'Geist', wie bei Hegel, oder als 'Gesellschaft' aufgefaßt werde: also etwa der ökonomischen, technischen, ästhetischen und psychologischen 'Entwicklung'. - Seit einiger Zeit freilich steht Philosophie (und nicht nur Philosophie) an einer Wende, die nicht zuletzt durch das Schwinden des Vertrauens in jene Zauberformel, ins Aufgehen dieser Gleichung charakterisiert ist; die sich ernsthaft mit der Aussicht konfrontiert sieht, die Mannigfaltigkeit des Seienden (und entsprechend die Mehr-Fältigkeit des Sinnes von Sein) weder in eine physikalische noch in eine soziologische 'Weltformel' bannen zu können, und zwar nicht aus bloß subjektivem Unvermögen, sondern aufgrund objektiver Inkommensurabilität. Jene Idee wäre somit zu 'destruieren', sofern sie sich nicht selbst schon destruiert hat; noch aber besteht sie als jene Ideologie weiter, die fortfahren und nicht eher aufhören wird, alles und jedes dem Diktat einer 'Entwicklung' zu unterwerfen, die in letzter Konsequenz in nichts anderem besteht und terminieren wird als in der restlosen Zerstörung von allem was ihr nicht gleicht, an deren Ende erst sie selbst, wahre Furie des Verschwindens, selbst sich abgeschafft hätte. Ob dahinter der Wiederholungszwang unbezwingbaren Destruktionstriebes stehe oder bloß die 'mythische' Befangenheit sich selbst verkennender Vernunft, aus welcher diese doch noch sich zu lösen vermöchte, wird der faktische Geschichtsverlauf zu entscheiden haben.

Wenn es an manchen Texten Adornos - insbesondere den quasi-offiziell programmatischen, ostentativ polemischen oder apologetischen, und der zuletzt besprochene gehört gewiß nicht zuletzt dazu - auffallend hervortretende Züge des Angespannten, wenn nicht gar Verbissenen, und krampfhaften Rechtbehaltenwollens gibt, so rührt dies wohl daher, daß er sich dort bis zu einem gewissen Grad zur Verleugnung, mindestens Verhüllung seiner eigensten Intentionen und zur Verteidigung von Positionen (oder Personen, v.a. Schönbergs) genötigt sah (bzw. verpflichtet glaubte), von denen er selbst im Innersten nicht (mehr) vollständig überzeugt sein konnte.¹⁶⁶ So bleiben auch die, zwar ungleich bekannter gewordenen, Texte der frühen und mittleren dreißiger Jahre - von dem über die

¹⁶⁶ Nämlich folgende: 1. seiner Zweifel an Schönberg, zumindest in den öffentlichen Äußerungen vor dem Krieg; 2. seines eigenen Künstlertums; 3. seiner 'Romantik' (worunter man sowohl die Anhänglichkeit an ältere bürgerliche Kunst, Musik wie Lyrik - z.B. Mörike und Eichendorff - wie auch seine sporadisch anklingenden religiösen Impulse, und die Bedeutung der 'Natur' in seiner Erfahrung und Theorie, vor den frühesten Ansätzen - im Abituraufsatz - bis zur Rehabilitation der Naturästhetik in der späten *ÄSTHETISCHEN THEORIE* zu verstehen hätte). - 'Treue' zu dem 'Bild' (richtigen Lebens), um das sein Denken kreiste, verlangt heute, diese Motive stärker zu beachten und stärker zu machen, als sie die bloße Exegese seiner Schriften, vor allem der quasi-offiziellen Hauptwerke erscheinen ließe. Es ist aber bei einem Autor wie Adorno die Bedeutung des Ausgesparten nicht zu unterschätzen (wie er selbst wußte und bei Gelegenheit anderer betonte). So mochte er selbst manches vom Allerbedeutsamsten, seine innersten Motive gar, zeitlebens zurückgehalten haben, aus Furcht (die gewiß nicht unbegründet war) vor Mißverständnissen (die dennoch nicht ausblieben, nur etwas anders ausfielen, und sich sogar hinter allzu orthodoxen Lektüren seines Werks verschanzen mögen).

GESELLSCHAFTLICHE LAGE über den *JAZZ*-Aufsatz bis zu dem über den *FETISCHCHARAKTER* - an philosophischer, ja selbst sprachlicher Qualität sichtlich hinter manchen früheren und auch den m.o.w. gleichzeitig entstandenen, aber ihm nächststehenden Sujets (wie Schubert, Beethoven, Mahler, Berg) gewidmeten zurück. Eine Neubewertung von Adornos oeuvre - hinsichtlich dessen, was von ihm 'bleibt' - hätte hier zuerst anzusetzen. - Läßt sich die generelle Tendenz jener problematischen Texte grob dadurch kennzeichnen, daß in ihnen - offenkundig unter dem Einfluß Max Horkheimers, und im Bemühen Adornos, seine Arbeit derjenigen des Instituts für Sozialforschung möglichst einzugliedern - die Umformulierung seiner bis dato gewonnenen Positionen mittels einer hegel-marxistischen Terminologie betrieben wurde, so bieten die früheren demgegenüber die Gelegenheit, seine Philosophie quasi in statu nascendi und vor dieser Reformulierung zu betrachten, wenn auch oft bereits in einem beginnenden Übergangsstadium - von einer noch überwiegend kierkegaardisch, Lukacs-kracauerisch geprägten Sprachform über die Aufnahme benjaminscher Motive und Terminologie zu einem ersten, noch nicht dezidiert hegelisch verstandenen, Aufnehmen des Begriffs der Dialektik. (Daß diese in einer gewissen Korrespondenz zu dem im Spätwerk erst voll ausgeformten einer 'negativen Dialektik' steht, wie von Sziborsky gezeigt, ist keineswegs zu verkennen, dennoch besteht zwischen beiden aber auch keine völlige Kontinuität: steht er doch im Frühwerk - namentlich im Kierkegaard-Buch, von dem Adorno in seiner Nachbemerkung von 1962 sagte, *metaphysische Intentionen* würde er nunmehr *nicht mehr derart affirmativ bekunden* (K 293) - noch in ebenso deutlicher wie bereits gebrochener Nähe zum Theologischen wie im Spätwerk im Kontext eines, zu jenen gleichwohl wahrhaft hegelisch 'aufgehoben' Intentionen querstehenden - philosophischen Materialismus¹⁶⁷. Hier wird nochmals die grundlegende Problematik des adornoschen Denkens sichtbar, dieselbe wie in den Frühschriften bzw. im Übergang zu jener, v.a. von der Zusammenarbeit mit Horkheimer (und natürlich der Auseinandersetzung mit dem späten Benjamin) geprägten, etwa von 1932 bis 1944 zu datierenden, welche gemeinhin als die 'frühe' Kritische Theorie verstanden wird (und der man, wie sich hier gezeigt hat, mindestens noch eine frühere - und, ironisch, aber nicht abwertend, vielleicht als 'Vor'-Kritische zu bezeichnende) philosophiehistorisch vorzuanstellen haben wird, falls es sich nicht überhaupt empfehlen sollte, von dieser, Adornos 'erster' Philosophie noch diejenige seiner (außerakademischen) Lehrmeister - Lukacs, Kracauer, Bloch, Benjamin (welche allesamt ebenfalls eine prä-marxistische Phase durchliefen) - wiederum als eigenständige Formation abzuheben, von welcher die seinige allerdings, terminologisch zumindest, sehr stark abhängig und nur bedingt zu unterscheiden ist (vor allem durch ihren spezifischen Gegenstand, oder vielmehr die Musik als ihr Organon). Diese fundamentale Problematik - Aporetik, Antinomik, Paradoxie oder wie sie sonst von den Interpreten klassifiziert worden sein mag - besteht, aufs einfachste gesagt, in dem Widerspruch zwischen gewissen von Anfang an mitgebrachten, eigentlich nicht ander als theologisch formulier- und realisierbaren Intentionen

¹⁶⁷ Dessen Begriff und Niveau allemal von Werken wie der *NEGATIVEN DIALEKTIK* her zu bestimmen wäre.

und ihrer nachfolgenden terminologischen und theoretischen Einkleidung, oder noch schärfer: zwischen einem (mehr oder weniger eindeutig christlich gefärbten) Wunsch nach Erlösung und Auferstehung und einer philosophischen Haltung, die als Kritik und Aufklärung ihn zu Ernüchterung und Agnostizismus führte, wofür im übrigen der Begriff, der Titel des philosophischen Materialismus mehr die Chiffre und Allegorie abgeben dürfte als die eigentliche und stichhaltige Begründung, ohne deswegen gleich in hohem Bogen eskamotiert werden zu sollen; vielmehr gibt er, nicht nur in Adornos Bewegung des Gedankens, den perennierenden Stachel ab, welcher auch fortan jede ernsthafte Besinnung auf die letzten und vorletzten Dinge nötigt, in aller Schärfe die Frage - und dieser Frage sich - zu stellen, ob denn eigentlich überhaupt die hergebrachte, leidige und allzu fraglose Allianz von theologischer Intention und idealistischer Metaphysik zu Recht bestehe oder ob nicht - wie es in Adornos frappierendem Aufgreifen der Rede von der leibhaften Auferstehung in der *NEGATIVEN DIALEKTIK* geschah - die ursprüngliche Heilsvorstellung nicht nur des Judentums, sondern auch des Christentums ihrer uneingeschränkten Einlösung nach der philosophischen Idee des Materialismus (als einer Ontologie wesentlich leiblich-verfaßter Existenz) allemal näher stünde als der spiritualistischen Verflüchtigung und hybriden Logifizierung des endlichen wie unendlichen Seins. Was aber das - im Leben und Werk Adornos - Ungeschlichtete jener paradoxalen Konstellation von Eschatologie und theologischer Negativität betrifft, scheint es freilich allzudeutlich nach einer 'Lösung' nach dem Muster des kierkegaardischen Entweder-Oder zu verlangen, als daß nicht eben dagegen sich der Widerstand des wachen philosophischen Bewußtseins richten müßte; freilich wer im Ernst nach der Auferstehung der Toten und der Wiedergutmachung an ihnen, der (uneingeschränkten, also nicht bloß 'symbolisch'-gesellschaftlichen) Versöhnung (das hieße am Ende nämlich wohl auch: der von Opfern und Tätern!) verlangte, der müßte auch einsehen, daß diese unter strikt 'materialistischen' (wenn heißen soll: endlichen) Vorzeichen nicht zu haben sei. Das Unbefriedigende, ja auch letztlich philosophisch Unstimmige an Adornos Position (zumindest der der veröffentlichten Werke; denn die bislang zu Tage getretenen, dem Umfang noch eher bescheidenen, Nachlaßfragmente, diejenigen zu dem unrealisierten Beethovenbuch zuvorderst, aber auch anderes, lassen bereits ein deutlich abweichendes Bild ihres Autors erkennen) ist zurückzuführen auf, zu benennen als die, beidem Unrecht geschehen lassende - ausgerechnet die von ihm des öfteren beschworene Figur des 'gerechten Tausches' nicht erfüllende - Vertauschung und Vermischung soziologischer und theologischer Kategorien; als soziologische Verbrämung von Eschatologischem wie theologisch-metaphysische Verbrämung von Gesellschaftlichem in einem durch und durch unklaren, unerfüllbaren und unhaltbaren Begriff von 'Versöhnung', der entweder den Himmel auf Erden als möglich vorzuspiegeln scheint oder, in unseliger Fortschreibung Feuerbachs, das Irdische in den Himmel versetzt, als Anthropomorphisierung der Transzendenz, mit welcher, so weit dürften sich auch alle besonneneren zeitgenössischen Konzeptionen in dieser Sache einig sein, endlich Schluß tabula rasa gemacht zu werden hat, während realiter dabei allenfalls dieselbe Reduktion der Idee von Glückseligkeit auf ein

konsumentisches Maß herausspringt, welche der aller kritischen wie unkritischen Theorie zum Hohn herrschende Utilitarismus in der Praxis ohnehin, freilich ganz trivial und unpathetisch, permanent implementiert. Die berührungslose Koexistenz von reflexionslosem Positivismus und ebensolchem Dogmatismus, wie sie sich allerdings gegenwärtig in den modernsten Gesellschaften abzeichnet, würde freilich, als Endstadium, den Kältetod im Leben des philosophischen Begriffs, und wohl nicht nur dessen, bedeuten; und Versuche wie derjenige Adornos, sich also buchstäblich am Paradox, am 'Block' vor der Transzendenz, auch gewiß am 'Bann' der als solche wesentlich durch einen 'Verblendungszusammenhang' zusammengehaltenen Gesellschaft, den Kopf einzurennen, stehen in dieser Situation, deren Ausgang heute noch nicht einmal im Entferntesten erahnen läßt, als Male des Mißlingens, des eigenen weniger als dessen des Menschlichen, das sie meinten.

(Zur Frage, wie aus dieser Situation herauszukommen sei, böten sich vielleicht zwei Wege an: philosophisch durch die Konfrontation und Kombination, den virtuellen Dialog von Adornos Ästhetik mit einer ihr etwa - auf den ersten Blick - so entgegengesetzten wie der von S. Weil¹⁶⁸, welche das meiste dessen zu beinhalten scheint, was ihm abgeht - und vice versa!-; ethisch und gesellschaftlich-praktisch aber: durch Abgehen von der Devise, daß eine Veränderung der Gesellschaft nur ganz - und d.h. auch möglichst auf einen Schlag - oder gar nicht gelingen könne, durch das mikrologische Prinzip, daß kein Schritt je zu klein, ja vielmehr keiner je klein genug sein könnte, um das Ganze, angefangen vom Kleinsten, verändernd zu durchdringen. Denn man könnte sich berechtigt sehen, aus den einschlägigen Kommentaren zur Musik von Mahler, Berg, Schönberg zu folgern: Die 'Bilder' des Möglichen, der 'Freiheit' seien im Grunde schon vorhanden - nun gelte es daranzugehen, sie wirklich zu machen.)

Das in dem Aufsatz über die *GESELLSCHAFTLICHE LAGE* Vorgebrachte wird aber auch als Versuch der Selbstbehauptung (des Komponisten Adorno) in einer Zeit-Situation des drohenden Zerriebenwerdens zwischen antithetischen, aber gleichermaßen heteronomen Ansprüchen verstanden werden müssen: denen der Funktionalisierung im Klassenkampf (von zwei Seiten) und denen des Marktes (die im besten Fall auf die Neutralisierung der Kultur hinausliefen). Adornos Strategie war es, gleichsam die antithetischen Extreme von l'art pour l'art und engagierter Kunst überbietend aufzuheben: indem er in einem dialektischen Kabinettstück nachzuweisen suchte, daß die ganz auf sich selbst konzentrierte Kunst ohnehin die wahre für die sozialistische Sache sei. (Weniger Wohlwollende konnten darin freilich auch den Reflex des schlechten Gewissens sehen, bei einem, der eigentlich nichts weiter wollte als komponieren, sich aber theoretisch dafür rechtfertigen zu müssen meinte: indem er bewies, daß dies ohnehin das Äußerste sei, was er zur 'gesellschaftlichen Veränderung' beizutragen vermöchte; womit er vermutlich sogar recht hatte.) In diesem Sinne erklärte er sich etwa auch gegen Ende der Rundfunkrede über Anton Webern, aus dem gleichen Jahr:

¹⁶⁸ Vgl. Brandl, Schönheit und Heil, bes. 489ff., 494f. (u.a. ad 'Entfremdung', 'Dechiffrieren', 'Rettung')

Man hat mir als "logischen Widerspruch" vorgeworfen, daß ich "vom Kollektiv" spreche, "und gleichzeitig die Kluft zwischen dem, was ich leidenschaftlich" propagiere, "und dem, was der Gemeinschaft wert zu sein vermag, wissentlich" übersehe. Aber der Widerspruch ist kein logischer, sondern ein realer in den Sachen. Wenn [...] Musik die Spur zukünftiger Gemeinschaft in sich enthält, deren Gesetze in ihren eigenen vorweg erscheinen, dann ist die Gemeinschaft, so wie sie heute ist, nicht die Instanz, über sie zu entscheiden. Der Künstler dient aber der kommenden Gemeinschaft, indem er [...] den Entwurf des Zukünftigen hervortreibt, der in den Forderungen des Gegenstandes enthalten ist. Darum kann es leicht geschehen, daß einer, der ohne Rücksicht, also heut und hier einsam am Material arbeitet, einer wahren Kollektivität besser dient als einer, der dem Anspruch des gerade Bestehenden sich unterwirft [...]. (17/208f.)

LEICHTE MUSIK

Das theoretische Gerüst ist mit dem obigen bereits gegeben; allerdings fügt sich nicht alles, was Adorno im Lauf der Jahre zu diesem Komplex geschrieben und in dem Entwurf für das Buchkapitel vorgesehen hatte, ganz zwanglos jenem Rahmen ein. Manche Einzelbeobachtungen, so ephemere die Phänomene, denen sie gelten, auch scheinen mögen, wiegen freilich so manche programmatisch allzu schwer belastete These auf. Die Texte des Abschnitts differenzieren den Begriff der 'Leichten Musik' nach Kategorien bzw. Gattungen oder auch Kontexten und Funktionen.

(Übergangen werden an dieser Stelle die geistreichen *SCHLAGERANALYSEN* von 1929, worin v.a. die 'Dechiffrierung' der Texte und Musik in Hinblick auf die ökonomischen Krisen-Verhältnisse und folgende 'Stabilisierung' praktiziert wird, da das Theoretische darüber bereits gesagt ist.)

Von den weiters hier eingeordneten Phänomenen entspricht womöglich das der sogenannten *GEBRAUCHSMUSIK* am wenigsten dem Begriff, der heute noch von der 'leichten Musik' geläufig sein mag. In der Tat handelte es sich dabei eigentlich um eine Zone und Kategorie, die zwischen der 'oberen' und 'unteren' Musiksphäre lag:

Während die Musik allgemach sich der Fesseln programmatischer Darstellung und psychologischen Ausdruckszwanges zu entledigen trachtet, scheint sie vielerorten in eine neue Abhängigkeit zu geraten, die ihren wesenseigenen Intentionen nicht minder fremd ist als der Drang, dichterisch Geformtes widerzuspiegeln oder die zeitliche Folge von Seelenereignissen nachzubilden. Anstatt die neugewonnene Freiheit radikal zu nutzen, bequemen sich Autoren wie Strawinsky und Hindemith, sonst nicht die bequemsten, den Forderungen nachzukommen, die der Gebrauch an sie richtet: Tanz und Schauspiel, Film und gar wohl Reklame. [...] Ist hier der Gebrauch als Bestimmungsprinzip unmittelbar gegeben, wirkt er in anderen Fällen auf die Gestaltung ein, obwohl er sie nicht auslöst [...]. Gemeinsam ist all den Kompositionen [...] die Bezogenheit auf einen sei es wirklichen sei es bloß fiktiven Anlaß, der sie stützt, wenngleich nicht erfüllt. (19/445f.)

Die Terminologie ist hier schwankend bzw. mehrdeutig; nicht zuletzt wohl deshalb, weil das Etikett 'Gebrauchsmusik' nicht in der theoretischen Reflexion selbst generiert, sondern aus dem Repertoire der zeitgenössischen ästhetischen Mode aufgegriffen wurde.¹⁶⁹ So kommt es zu einer auf

¹⁶⁹ Vgl. dazu (aus den späteren *ARABESKEN ZUR OPERETTE*, von 1932): *Gebrauchsmusik? Aber was gebrauchen wir denn? Spielmusiken für Laien, Musiziermusiken für Junge, die von Berufs wegen jung sind, Schauspielmusiken, die man nicht hört und die nur komponiert werden, um zu verschwinden? Von alldem muß man erst einmal gelesen haben, und selbst wenn man eine Theorie besitzt, die die Leichtverständlichkeit von einer neuen Gemeinschaft ableitet, die es am Ende nicht einmal gibt - selbst dann*

den ersten Blick merkwürdig-inkonsequenten Vermengung von jüngeren, spezifisch mit der technologischen Modernisierung verbundenen Gattungen 'funktionaler' Musik wie Film- und Reklamemusik mit älteren, z.T. sogar im Ursprung vorbürgerlichen wie der Ballett- und Tanzmusik allgemein. Auch die Subsumtion von konkret-faktischem 'Auslösen' und formell-fiktiver 'Bezogenheit' auf einen 'Anlaß' bzw. Zweck will nicht sogleich einsichtig werden. Die Gründe für beides offenbaren sich aber im Fortgang der Überlegung und würden auch durch eine weiterreichende oder zusätzliche rein terminologische Unterscheidung nicht aus der Welt geschafft.

Nicht ohne weiteres folgt aus der musikalischen Struktur der Gebrauchskompositionen ihre Unterschiedenheit von 'absoluter' Musik; um verstanden zu werden, müssen sie nicht dem Gebrauch verbunden sein; Strawinskys Pantomimen verlieren kaum beim Konzertvortrag. Daß Gebilde sich als Gebrauchsmusik zu erkennen geben, denen von Anbeginn kein praktisches Ziel innewohnt, zeigt deutlich genug, wie wenig tatsächliche Verwendung als Kriterium [...] zu gelten hat. Dies Kriterium muß vielmehr in der Musik selbst gelegen sein. Freilich weist ihr nicht etwa der Gebrauch ihren positiven Gegenstand zu: dann wäre sie Programm-Musik. Wohl aber bedingt der Gebrauch, daß sie keinen positiven Gegenstand hat. (19/446)

Die Schwierigkeit stammt hier mitunter mehr noch als aus der Unausgereiftheit der Terminologie aus der der Überlegung, läßt sich aber mit Bedacht auflösen. Freilich nur, wenn man den Begriff der 'musikalischen Struktur' hier nur erst ganz eng, oder abstrakt, jedenfalls nicht im Sinne der differenzierten Auffassung des späteren Adorno, welche eigentlich so ziemlich alles, was an einem Musikwerk 'Sinn' macht, auch zu dessen 'Struktur' zählt oder auf dieser beruhen sieht, läßt sich der erste Satz noch hinnehmen; ähnliches gilt auch für das 'Verstandenwerden'. - Über den Wirkungsverlust mancher Strawinsky'scher Ballettmusiken bei bloß konzertanter Aufführung sollte er sich (vgl. ...) bald selbst anders äußern. - 'Innewohnen praktischer Ziele' und 'tatsächliche Verwendung' decken sich nicht; denkbar ist immerhin auch der nachträgliche 'Gebrauch' einer vorhandenen Musik. Daß das Kriterium 'in der Musik selbst' liege, bedeutet hier somit nicht: in ihrer (kompositorischen) Struktur, jedenfalls nicht primär und allein, sondern: in ihrer ontologischen Verfassung (mag Adorno freilich auch hier schon das Wort gemieden haben), und zwar näher, wie anschließend erläutert wird, in ihrem 'Gegenstands'-Bezug, also eigentlich, nach gängigem Sprachgebrauch, eher 'außer' ihr selbst. Adorno rechnet diesen aber, scheinbar paradox, zum 'Inneren' der Musik, zu dem, was sie selbst und als solche ist. Dies wird umso nachvollziehbarer, je mehr sich klärt, was denn als solcher 'Gegenstand', und zwar als 'positiver' Gegenstand, in Frage kommt.

Absolute Musik gründet in der Innerlichkeit des ganzen Menschen, die den Klang aus sich entläßt, so durchaus ihn umfangend, so durchaus gegenwärtig in ihm, daß er des punkthaften Ausdrucks nicht mehr bedarf. Gebrauchsmusik überspringt die Innerlichkeit, kommt aus dem Leerraum frei gesetzter Zweckforderung; ihre Gegenwart liegt allein in der Zeit, in der sie ertönt, und noch die fragmentarische Seelenäußerung ist verbannt aus ihr. Das tritt einsichtig zutage an ihrem Verhältnis zu den überlieferten Formen. Sie alle haben in der Sphäre der absoluten Musik ihre verbindliche Kraft längst eingebüßt; ihre zwischenmenschliche Objektivität zersetzte sich, als die Gemeinschaft aufhörte, Trägerin der Musik zu sein, als die Verantwortung für die Wirklichkeit auch des Musikalischen auf die Person, den Einzelnen übergang. Jene Verantwortung ist der Gebrauchsmusik fremd. [...] Die vergangenen Formen nimmt sie ihres eigenen Gehaltes ledig hin, immer bereit, sie mit Witz und Grimasse preiszugeben [...]. Tänze werden, wenn der Gebrauch es will: aber wer ist es, der tanzt? Nicht Menschen, die miteinander das Maß ihres Triebes finden; und gewiß nicht, wie beim späten

läuft man Gefahr, es zu vergessen. (19/517)

Beethoven, dämonisch der Einzelne. Die Gleichheit der Rhythmen wirkt nur mehr als Symbol für die Gleichheit abgeschliffener Individuen, die stumm mechanischen Gesetzen dienen, und vergebens trachtet ihr Lärm, über die Leere des Dazwischen hinauszudringen. (19/446f.)

Der 'Gegenstand' von Musik - oder Gehalt ihrer Formen, wie die spätere Formulierung Adornos lauten sollte - war also die 'substantielle Sittlichkeit', respektive 'Humanität' (so benannten es in aller Offenheit die etwa ab Mitte oder Ende der dreißiger Jahre gehäuft einsetzenden Entwürfe zu dem nie abgeschlossenen Buch über Beethoven). Wenn oder daß 'die Gemeinschaft aufhörte, Trägerin der Musik zu sein', ist Zeichen dafür, und nur möglich aufgrunddessen, daß sie nicht mehr imstande ist, all ihre Mitglieder umfassende und wahrhaft befriedende Rituale der Versöhnung - untereinander, vor allem aber auch mit der Natur und Übernatur - abzuhalten oder neu hervorzu- bringen. Die 'Verantwortung für die Wirklichkeit', nicht zuerst und bloß des Musikalischen, sondern zuvor wohl des Sittlichen, auch Religiösen, geht dann auf die Einzelnen über (man wird sich nicht hüten brauchen, darin einen soziologischen Reflex des Protestantismus zu erblicken). - Die 'Gebrauchsmusik' nun braucht und kann auch gar nicht mehr in diese Verantwortung eintreten, da sie weder Stimme, Repräsentantin, Organ einer substantiell sittlichen Gemeinschaft noch der emphatischen Subjektivität Einzelner mehr ist. Aber sie verhält sich gegenüber diesen Ansprüchen nicht neutral, sondern sogar negativ, indem sie weiter an der Desubstanzialisierung, Devalidierung der Formen arbeitet, sie so aussehen läßt, als wären sie immer schon nur das gewesen, was das zeitgenössische Mißverständnis in ihnen einzig noch sieht: leere Hüllen, klappernde Skelette. Sie wird zur Vor-Ahmung, zum 'Programm' auch der Angleichung menschlicher Leiber an die maschinelle Bewegung, die sie vorzugsweise imitiert.

Wenn die 'Gebrauchsmusik' begrifflich-terminologisch in Gegensatz tritt zur 'absoluten' als 'autonomen', nämlich unabhängig auch von der faktischen Funktionalität im Einzelfall den heraufziehenden Zustand einer 'Heteronomie' von Musik überhaupt, eher denn die vergleichsweise harmlose 'Ausdifferenzierung' einer bloßen zusätzlichen Sparte 'funktionaler' Musikübung, ankündigen soll, dann ist dies ebenfalls in engster Beziehung auf die - ihrerseits bedrohte, tendenziell abgeschaffte - Autonomie des Subjekts, d.h. ein bestimmtes, geschichtlich seinem Ende zutreibendes Humanitäts-Ideal zu verstehen. (Wobei der Anfang dieses Endes spätestens mit dem Jahr 1914, wenn es eines Datums bedürfte, anzusetzen wäre: spätestens dann mußte ganz Europa und darüber hinaus deutlich werden, daß "der Übermensch ein verfrühtes Ideal [war], das den Menschen voraussetzt"¹⁷⁰, wie Karl Kraus es zu umschreiben gegönnt war). - Daß die hier noch ungebrochen emphatisch berufene 'Innerlichkeit' ihrerseits problematisch, ja in ihrer Hypertrophie am Verfall (oder der Un-Wirklichkeit) von 'Humanität' mit beteiligt erscheinen mußte, sollte wenig später bereits Adorno zum Thema werden (nämlich in der Schrift über Kierkegaard, deren erste Fassung 1929 abgeschlos-

¹⁷⁰ Kraus, Aphorismen 57

sen wurde). - Man sollte sich im übrigen hüten, aus dem Abrücken von der überkommenen, teils inadäquaten Terminologie zu schließen, Adorno habe sich später auch sachlich vom Standpunkt seiner frühesten Überlegungen verabschiedet. Dem ist mitnichten so. Vielmehr bleibt für ihn, bis in die fernsten Verästelungen auch seiner späteren (musikalisch-)ästhetischen Theorie, wenngleich oft bis fast zu Unkenntlichkeit ver mummt im Gewebe bestimmter Negationen, die Idee 'bestätigter', 'gültiger' 'Objektivität', d.h. gewaltloser Übereinstimmung zwischen Sozietät und Individuum, repräsentiert in geschichtlich produzierten ästhetischen (musikalischen) Formen, der (sei es auch unausdrückliche, im Hintergrund gehaltene) Referenzpunkt.

Die 'Formen' waren für Adorno, wie für (den frühen) Lukacs, alles andere als willkürlich erdachte oder auch nur erdenkliche Äußerlichkeiten, sondern im strengsten Sinne Möglichkeitsbedingungen ästhetischer Produktion und Rezeption überhaupt. Die Entstellung der Formen bedeutet somit eine Beschädigung der humanen Kommunikation als solcher, soweit sie sich über Ästhetisches vermittelt vollzieht. Die Formen, solange sie gelten, oder im eigentlichen Sinne bestehen, 'existieren', repräsentieren Rituale der Versöhnung von Einzelem und Allgemeinheit, und darüber hinaus der Allgemeinheit, Gemeinschaft im Ganzen mit Gott (darin liegt bereits eine 'Entmythologisierung'-Leistung: von der Beschwörung, Beschwichtigung, Bannung 'mythischer' Natur-Mächte). Indem die Desubstanzialisierung der Formen die theologische Rationalisierung und Vermittlungsdimension wieder ausschaltet, regrediert der musikalische 'Sinn' auf die unmittelbar Einwirkung, die Hervorrufung und Regulierung von Körperbewegungen.¹⁷¹ Das Ästhetische wird in höchstem Maße unsymbolisch, die Seele zum Gespenst, das aus der Maschine, worein sich Leib, Musik und am Ende Gesellschaft verwandeln, möglichst vertrieben werden soll.

Einigermaßen unklar bleibt dabei freilich, woher bzw. woraus Musik, und ästhetische Formen allgemein, ihre 'Objektivität', ihr Bestätigtes in Geschichte jemals, wenn auch offenbar nur auf begrenzte Dauer, bezogen hätten: Denn man wird Adorno in keiner seiner Phasen unterstellen können, diese (Objektivität) allein oder primär in dem gesellschaftlichen Prestige (der Frühform 'ästhetischen Scheins' gleichsam), bzw. der rein faktisch ausgeübten Macht gleichwelcher gesellschaftlicher Instanzen über die im weitesten Sinne künstlerischen Äußerungsformen erblickt haben zu wollen. (Die 'geschlossene Gesellschaft', welche das Totalitätskonzept nicht nur des frühen Lukacs verbürgen, und d.h. auch realisieren, sollte, blieb ihm daher von Anfang an suspekt und als Ziel sowohl ästhetischer wie politischer Restaurationsbestrebungen inakzeptabel.) Man müßte sich bemühen, die Substantialität (die Geltungsmacht, wenn man so will) der fraglichen Formen (und Gebilde) ebenfalls als eine 'innere' Eigenschaft derselben zu denken, wie den 'Gegenstand' der Musik - 'Humanität' - als ihr innewohnend, wesenhaft angehörig; als 'zwanglosen Zwang', d.h. ursprüngliche Möglichkeit des Ausdrucks, die sie und nur sie eröffneten, also der Möglichkeit selbst des Ausein-

¹⁷¹ Vgl. Adornos Strawinsky-Deutung in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*.

andertretens von individueller Intention (Ausdrucks-Bedürfnis) und allgemeinem Medium ('Formen'-Kanon) noch voraus- und zugrundeliegend - eine Aufgabe, die allerdings, in einer Situation am äußersten Ende des denkbar entgegengesetzten Extrems, ans Unbewältigbare zu grenzen scheint. Die immanente 'Macht' der Formen aber bedürfte, beruhte auf einer metaphysischen 'Bestätigung' - wofür geschichtlich jene durch Theologie einstand - vermöchte ihnen also nur wiederum von einer Transzendenz her zuzuwachsen, von welcher die bloß 'ästhetische', zu welcher die Gewalt 'mythischer Natur' in ihnen sublimiert sich findet, selbst abgesichert, abgeleitet - womöglich abgefallen - sein müßte. 'Nihilismus' der Formen ist implizit theologischer Nihilismus (und Grund des ästhetischen Nominalismus der theologische: 'Gott' nicht 'das' Wort, sondern 'nur ein Wort'). Läßt man die Frage einmal beiseite, wie jemals metaphysisch bestätigte Formen ihre Geltung (und sei es nur im Bewußtsein von Menschen) verlieren können sollten, scheint daraus jedenfalls unweigerlich zu folgen, daß die Auffassung und Darstellung Adornos insgesamt nur haltbar wäre, wenn also überhaupt eine solche metaphysische Bestätigung - eine reale Kommunikation von Gott und Gemeinde - qua 'ästhetischem' Ritual in Geschichte wirklich existiert hätte¹⁷²; alternativ dazu möchte allenfalls die biographische (Um-)Deutung des Motivs einer solchen beizuspringen, um die philosophische Konstruktion, wenn nicht zwingend, so wenigstens nachvollziehbar zu machen. (Tatsächlich deuten verstreute Indizien auf eine derartige psychologische Disposition Adornos, also eines ursprünglich bestandenen und infolge mehr oder weniger eindeutiger Erschütterungen verlorenen Jugendglaubens, hin, allerdings fehlen doch hinlängliche Belege, insbesondere was dessen Intensität betrifft)¹⁷³. Immerhin wirkt diese ursprüngliche Ungeschiedenheit von ästhetischer und religiöser Erfahrung, auch nach der kritischen Aufhebung ihrer 'metaphysischen' Verkopplung, in seiner Theorie bis zuletzt mächtig nach in der Weise, daß sich Adorno bei den vielfältigsten Gelegenheiten äußerst allergisch zeigt gegen jede Präntation von religiöser - oder, wenn man will, metaphysischer, theologischer - Würde durch inadäquate ästhetische Mittel und Gegenstände, wenn nicht überhaupt durch die ästhetischen

¹⁷² Oder, soziologisch gewendet: Es geht um die geschichtliche Existenz von Sozietäten, deren Selbsterständnis zurecht - d.h. nach Maßgabe des jeweils geschichtlich möglichen, erreichbaren Standes von 'Rationalität' - vom Geheiligtsein der eigenen (tradierten) Lebensformen und von der Sicherheit ihrer Glaubensinhalte überzeugt sein konnte. Man wird solche also, im abendländischen Raum, nur an solchen geschichtlichen Orten suchen dürfen, wo noch keine 'Kritik aller Offenbarung' erfolgte. - Für alle späteren Epochen versteht sich umso besser, daß sie von dem Potential der Musik als einer gleichsam wortlosen Offenbarungsmacht nachhaltig angezogen sein mußten.

¹⁷³ Siehe aber z.B. Jäger, Adorno, 17f.: "Adorno wuchs im Katholizismus seiner Mutter und seiner Tante auf. Er durfte [...] im Taunus die Christbäume aussuchen, er nahm an Fronleichnamsprozessionen teil und streute Rosen für 'das liebe Jesulein'. Man sollte darüber nicht lächeln: Der Reichtum der Kultur, die ihm übermittelt wurde, zeigte sich auch hier. Ja mehr noch: von einer 'Kultur' läßt sich überhaupt erst dann sprechen, wenn die bloßen Bildungsgehalte auf Wahrheit bezogen werden, deren Kern nun einmal in der Religion formuliert ist. Erst die Dimension einer anspruchsvolleren Sphäre des richtigen Lebens, die ihm durch die katholische Erziehung vermittelt wurde, ließ Adorno zu dem werden, als der er heute in Erinnerung ist." - Einen kritischen Kommentar zur Predigt eines Frankfurter Pfarrers enthält das Jugendtagebuch (vgl. Bildmonographie, 48ff.), wobei sich der Verfasser als einen *Pantheisten* nach Spinoza bezeichnet, was vielleicht in bezug auf die Position des (einige Jahre später geschriebenen) Abituriumsaufsatzes nachzutragen nicht ohne Interesse ist.

Gebilde als solche: da eben der Vorgang der 'Entmythologisierung', Säkularisierung, 'Aufklärung' ein irreversibler, oder jedenfalls nicht nach subjektivem Belieben außer Kraft zu setzender sei. Kurz: Adornos Ästhetik bewahrt ihr Andenken ans Religiöse in bestimmter Negation - nicht so sehr der religiösen resp. metaphysischen Gehalte selbst, sondern ihrer überkommenen Darstellungs-Formen.

Die 'absolute' Musik (mit ihren korrespondierenden Ritualen) war selbst bereits Säkularisierung, gleichsam wortloses Gebet, Nachbild der messefeiernden Gemeinde {cit. B ...} - Über diese Stufe der Emanzipation konnte - so scheint es in der unweigerlichen Konsequenz seiner Auffassung zu liegen - Musik freilich nicht mehr hinausgehen, ohne selbst vom Untergang bedroht zu werden: wenn nämlich das Genannte wahrhaft der, d.h. der einzige, einzig angemessene, ja einzig mögliche 'Gegenstand' (Gehalt) von Musik (gewesen) sein sollte. Als ausschließliche Kundgabe des isolierten Einzelnen mußte sie paradox werden, einschrumpfen, am Ende verstummen (was Adorno andernorts ausdrücklich als 'Dialektik des Expressionismus' thematisierte: über den 'expressionistischen Punkt' lasse sich nicht hinausgehen - oder nicht weiter zurück. Bei nicht mehr zu steigernder Dichte mußte Innerlichkeit gleichsam implodieren: seither treiben die Trümmer ihres musikalischen Ausdrucksrepertoires durch den leeren Raum, welchen die Abwesenheit objektiver Formen hinterließ. Die Festlegung Adornos auf 'Versöhnung' im weitesten Sinne als unersetzlicher Bedeutung - und Aufgabe - von Musik kann freilich (als nostalgisch, als realitätsflüchtig) kritisiert werden; ihre allzu leichtfertige Preisgabe mündete freilich in eben jenes Dilemma, welches bereits der frühe Text formuliert:

Allein wo Gebrauchsmusik ihre Situation hart zu Ende denkt, das Grauen der Unwirklichkeit enthüllt, gewinnt sie Wirklichkeit. Jede positive versagt sich ihr. / Daraus folgt keineswegs ein billiges Verdikt über die Gebrauchsmusik. Sie entritt der epigonalen Gemütlichkeit ebensowohl wie jedes romantischen Fluchtgedankens. Indem sie entleert, reinigt sie; überwindet die P r o g r a m m - Musik, indem sie unsentimental alle musikfeindliche Psychologie beseitigt und den Sprung zwischen Innen und Außen, der alle Programmmusik durchschneidet. Sie setzt das Außen absolut, die Äußerlichkeit taub ablaufender, von der Gelegenheit diktiert Klangverläufe. [...] Tief ist die Ehrlichkeit zumal jener f i k t i v e n Gebrauchsmusik, die nicht einmal einen Anlaß hat, sondern sich einen Anlaß vorspielt aus dem Nichts, der [die, Konj. F.B.] sie aus dem Nichts zieht. Solange sie ihre Grenzen achtet, hat sie das tragische Recht nihilistischer Bekundung. Zur Tragik ihres Nihilismus rechnet allerdings, daß sie diese Grenzen nicht achten kann. (19/447)

Die Passage offenbart die für Adorno durchaus typische, aber nicht unproblematische Verbindung von gesellschaftlicher und metaphysischer Legitimation von Musik: denn vielleicht mußten beide sogar auseinandertreten, im Zuge von Aufklärung, Emanzipation, Entmythologisierung, sodaß die Aufspaltung in 'Kunst und Kitsch' am Ende im Grunde nur eine Rationalisierungsleistung wie manches andere auch darstellt, eine funktionale Ausdifferenzierung verschieden gelagerter ästhetischer Sphären, welcher mit moralischen Kategorien am wenigsten beizukommen wäre. So betrifft am Ende womöglich der 'Nihilismus' der 'unteren' und Anti-Kunst just den Anspruch der, nach Bourdieus Ausdruck, 'legitimen', von 'oben' her 'Sinn' zu setzen; das 'Herabziehen' der Gehalte jener Sphäre in die unteren trägt eine sozial oppositionelle Konnotation.

Aus der Desubstantialisierung der Formen beziehen die von vornherein metaphysisch substanzlos sich gebenden der 'unteren' Kunstspären ihr relatives Recht, und Theorie die Verpflichtung, sie ihrer 'rettend' anzunehmen: wie in den *ARABESKEN ZUR OPERETTE*. Denn:

In der Operette [...] hat sich, ein Bodensatz der Geschichte, niedergeschlagen, was immer an objektiven Typen der Musik sich nicht in einzel menschlichen Ausdruck verwandeln ließ und wiederkehrt, während der einzel menschliche Ausdruck sonst einschrumpft: vorab die Wirklichkeit der Leiber, die ein leerer und selbstsicherer Geist allzu umstandslos tilgte. Und die Symbole, ohnmächtig als Wirklichkeit, bewahren darin ihre alte Ursprungsmacht als Schein: die Versöhnung, deren Name der wachen Sprache versagt ist, überflutet hier mit dem Licht der Scheinwerferapotheose die stumm entzückten Gesichter. Die Operette [...] enthält die negative Ewigkeit des musikalischen Theaters in sich. Sie läßt sich nicht verteidigen, so wie sie's meint, aber sie läßt sich retten, so wie sie, transparent wider ihren Willen, gemeint ist. (19/516)

[D]ie Operette schichtet sich aus Assoziationen, so wie ihre Wirkung ohnehin keine Logik kennt, sondern einzig im unbewußten Assoziationsspiel liegt. (19/517f.)

Zum Surrealismus [...] bietet [...] die Operette unfreiwillig das parodische Gegenstück. Strebte man nach gebildeten Formeln, man könnte da von Supra-Historismus reden [...]. Die Operetten haben das Ende der Jamben-Dramen angetreten, und in ihnen erst ist das Pathos einer Weltgeschichte erloschen, die so hartnäckig sich fürs Weltgericht ausgab, bis es über sie erging. [...] Da ist kein König zu hehr und keine Buhlerin zu verwerfen, um nicht mit wächsernem Kopf als Kleiderständer für Revuekostüme zu dienen und hier erst sind sie ungefährlich geworden, die Pompadour und die Kleopatra und die drei Musketiere und die Dubarry. Wie ein winziger Zettel bleibt der Name der historischen Figur am Operettenmannequin kleben und wird als einziges aufgehoben, während sonst die Figur längst vergessen ist. Die Operette leistet den Ausverkauf der Geschichte: die Dämonen der Vorzeit präsentiert sie handlich als Stoffpuppen, mit denen wir schon spielen, während wir uns noch ängstigen: sie haben keine Gewalt mehr über uns. Sie erreichen uns bloß noch mit dem Choc: daß sie so klein geworden sind, daß wir sie nach Hause tragen können. Die Operette ist der Raum der Verkleinerung schlechthin und was sie rettet, läßt sie zugleich verschwinden. (19/518f.)

Die posthume Unschädlichmachung welthistorischer Verbrecherfiguren durch Degradierung zu Kleiderpuppen, mit denen die Ahnungslosen spielen: das wäre in der Tat einen Versuch wert und umschreibt im übrigen womöglich nicht nur das Rezept der Operetten und Musicals, sondern der Kulturindustrie überhaupt, wo sie es mit 'Historischem' aufnimmt.

Wie eng freilich die sei es traumhaft verschwommene Erinnerung an historisches Unheil der Rezeption des 'Leichten' anhaltend verschwistert bleibt, exemplifiziert ein Aphorismus von 1928:

Jede echtbürige, große Kitschmusik, und die sentimentale mehr noch als die Kesse, enthält in sich die Möglichkeit, als Begleitung von imaginären Katastrophen zu fungieren. Unter dem hellen beglänzten Verdeck dringt tief unten Wasser in den Schiffsraum und droht Untergang; wo der Step am sichersten stampft, will ein Kessel explodieren; noch auf den Bässen von Gern hab ich die Frau'n geküßt wie ein unentrinnbarer Schatten die Schlagseite der versinkenden Titanic. (16/265)

Und es zeigt sich an dem herangezogenen Beispiel auch die Perennienz gewisser Motive (die Titanic sollte noch so manche 'echtbürige, große Kitschmusik' inspirieren), welche nach wie vor oder erst recht wieder die Affekte zu mobilisieren oder zu binden geeignet sind, nach denen der *KITSCH* - Gegenstand und Titel des letzten Textes - sich ausstreckt und die nach ihm greifen lassen:

*Wenn die Deutung zutrifft, die das Wort vom englischen *s k e t c h* herleitet, dann wäre damit vorab das Unausgeführte, bloß Angedeutete gemeint. Das mag tiefer führen als alle Vorstellungen vom Unechten, Scheinhaften [...]. In Musik jedenfalls hat aller eigentliche Kitsch *M o d e l l c h a r a k t e r* [...]. Kitsch ist der Niederschlag entwerteter Formen und Floskeln in einer Formwelt, die ihrem Umkreis entrückt ist. Was der Kunst von ehemals zugehörte und heute unternommen wird, rechnet zum Kitsch. Andererseits liegt in der Objektivität des Kitschs seine Rechtfertigung. Denn er bewahrt, verzerrt und als bloßen Schein, das Gedächtnis eben*

an eine Formobjektivität, die verging. Kitsch ist gleichsam ein Behälter mythischer Grundstoffe der Musik [...]. (18/791)

Man muß freilich differenzieren. Rettung des Kitschs gilt in Wahrheit nur in der musikalischen Unterwelt der Operetten, Schlager, Couplets und des anonymen Gutes, das noch unterhalb der Unterwelt liegt, der Märsche und Trinklieder, Rührlieder und Dienstmädchenprodukte [...]. Für "mittleren Kitsch" - der Ausdruck stammt von Karl Kraus - gibt es keine Rettung. Denn nur über den Kopf des Komponisten hinweg vermag das Recht von Kitsch sich durchzusetzen; nur, wenn von ihm aus nichts gemeint ist; sobald aber die Komposition von sich aus Ansprüche anmeldet und subjektiv geformt sein will, aber dem Kitsch verfällt, ist die Macht von Kitsch-Objektivität in ihr dahin. (18/792)

Unter dem Aspekt von 'Objektivität' ergibt sich also eine gewisse Konvergenz von 'Kunst'- und 'Kitsch'-Musik, bzw. ihrer theoretischen 'Rechtfertigung'. Diese hat aber auch ihre Grenzen:

[I]ndem der Kitsch vergangene Formwesen den Menschen als gegenwärtig aufredet, hat er soziale Funktion: sie über ihre wahre Lage zu täuschen, ihre Existenz zu verklären, Ziele, die irgendwelchen Mächten genehm sind, ihnen im Märchenglanz erscheinen zu lassen. Aller Kitsch ist wesentlich Ideologie. [...] Kaum glaublich, wie schnell der Kitsch dem Bedürfnis antwortet. Ich habe einmal den Zusammenhang von "Ich küsse Ihre Hand, Madame" und der Stabilisierung aufgewiesen. [...] Der ideologischen Verkopplung von Wirtschaftsnot und politischer Reaktion dient der "Gigolo". Sind die militärischen Schlager Zufall [...], die man uns heute serviert? (18/792f.)

Sie waren es keineswegs, wie bald alle erfuhren. - Das Schlimmste aber kommt erst:

Der ärgste Kitsch ist der mit 'Niveau', der nicht von vornherein kenntlich ist, sondern kompositorischen Anspruch erhebt. Ihn zu entlarven, gibt es als Mittel allein die t e c h n i s c h e Kritik [...]. Freilich [...] technische Unstimmigkeit braucht nicht notwendig Kitsch zu sein. [...] Es gibt kein allgemeines Kriterium für Kitsch, denn der Begriff ist selber ein Rahmen, der sich je und je erst geschichtlich erfüllt und sein eigentliches Recht allein in der Polemik hat. Heute ist er [...] zum ideologischen Mittel geworden, eine mittlere 'Kultur' des Musikalischen zu verteidigen, der keine Kraft mehr innewohnt. [...] So beginnt die Rede vom Kitsch selber kitschig zu werden [...]: so wird man die Rede allmählich zu vermeiden lernen; nachdem klar steht, was sie bedeutet. (18/794)

Allerdings sollte Adorno selbst dieser letzten Weisung nicht folgen, sondern vielmehr - in der Philosophie der neuen Musik - die Rede vom Kitsch und der Polarisierung aller Kultur in Kitsch und Avantgarde - in noch verschärfter Weise wiederaufnehmen. - Daß am Ende gar die Rede von Kitsch selbst kitschig werde, unter Kitschverdacht falle, könnte in einer anderen Hinsicht aber auch bedeuten, daß die Konfrontation, Kontrastierung von substantiellen Formen (im Sinne des frühen Lukacs) mit den bloß mehr scheinhaften sich zu einem theoretischen Totschlaginstrument und also durchwegs zur Unfruchtbarkeit entwickelt habe; daß es gar nicht (mehr) legitim sei, die Forderung nach jener Substantialität aufrechtzuerhalten, von welcher doch im gleichen Atemzug bereits apodiktisch konstatiert wurde, daß sie ohnehin geschichtlich unmöglich geworden sei. Kitschig wird die Nostalgie der Totalität, wo sie bereits nur noch deren Zerrbild und Schein gilt. Dann wird die Theorie selbst der Rettung bedürftig.

Daß Trost der Trauer ('wie ein Reflex') auf dem Fuße folge - womöglich ein Reflex von Adornos Kindheitserfahrungen - wie auch der vielleicht allzu oft bemühte Hölderlinsche Gedanke, welcher nicht unbedingt bedeuten muß, daß das Rettende auch immer zur Stelle sei, wo Gefahr droht, ist eine Erfahrung, der nicht blindlings vertraut, deren Wiederholung nicht automatisch erwartet werden dürfte. (Es gibt mithin auch einen philosophischen Kitsch: was der Kritik von ehemals

zugehörte und heute unternommen wird, rechnet ihm zu. - Adornos Schüler sein heißt sein Schüler nicht sein.)

Befand sich also Adornos Ästhetik, wo sie zur Utopie transzendiert, in unmittelbarster Nähe zu demjenigen, das sie umso ostentativer perhorreszierte? Nämlich in der Intention des Trostes berühren sich die dialektisch polarisierten Extreme von Kunst und Kitsch: werden (für das überquellende Auge) gar ununterscheidbar, wo jene sich erfüllte. Wäre am Ende gar der Schritt von Kunst in Kitsch, von Kitsch in Kunst ein kleinster? - Das Widerstreben des philosophischen Komponisten gegen die Möglichkeit, daß derselbe¹⁷⁴ 'billiger' zu haben sein könnte, fordert freilich geradezu eine Attacke mit den Stuckenschmidt'schen Argumenten (vgl. die Kontroverse um die Heiterkeit) heraus. Allerdings bräuchte die Trostfunktion auch der nicht ganz so schweren Musik ebenso wenig bloß auf das mißverständliche und vor allem auch in Anhörung des Phänomens unzulängliche Kategorie der 'serenitas' reduziert zu werden, wie sich überhaupt die kulturindustrielle Produktion, ob musikalisch oder filmisch, heute oder jeher auf die platte Vorspiegelung einer heilen Welt als seiender als Nenner bringen läßt, lebt sie doch vom Bewußtsein der Entzweiung und Versöhnungsbedürftigkeit nicht weniger als jegliches Bühnenweihfestspiel. Bloß sie prätendiert für ihre 'Lösungen' keine objektive Wahrheit (ja nicht einmal eine nicht-objektive). Das rührt an den Lebensnerv bürgerlicher Kultur, die explizit oder implizit ihren repräsentativen Manifestationen transzendente Dignität und substitutive Heilswirkung zugeschrieben hatte, seit ihr die religiöse Verbindlichkeit abhanden gekommen war. Nur um jener willen rechtfertigten sich schließlich auch die Anstrengungen, die unternommen werden mußten, um der dennoch nicht allzu frohen Botschaft (Wagners etwa) teilhaft werden zu können. In dem Maße aber, als auch noch der Glaube an die eschatologischen Versprechen der Kunst zerfiel, schwand rezeptionsseitig auch die Bereitschaft, das Opfer des Vergnügens für den ohnehin faulen Zauber zu bringen; d.h. man versagte der 'avancierten' Kunst die Gefolgschaft - derjenigen, die daran festhielt, der Heilszweck (sei er auch kantisch reduziert auf die bloße Würdigkeit, des höchsten Gutes teilhaftig zu werden) sei auf ihrem Wege weiterhin erreichbar, allerdings durch eine nochmalige und äußerste Anstrengung und Anspannung aller produktiven und rezeptiven Kräfte (sodaß also zunächst die Würdigkeit, der höchsten künstlerisch-musikalischen Güter teilhaftig zu werden, im Vordergrund stand, quasi als Optionsschein für den transzendenten Lohn). Und doch suchte (und fand) Adorno bei Schönberg eben den Trost, welchen er den müden Massen durch Kino, Radio et al nur mit äußerstem Unbehagen gespendet sehen mochte. Daß es in beiden Sphären um dasselbe ging, ja daß er selbst sich durchaus empfänglich zeigte für die exoterische Form seiner Vermittlung, belegt sein Bekenntnis, *aus dem Kino stets dümmere und schlechterer hervorgekom-*

¹⁷⁴ Aber vielleicht ist eben doch nicht derselbe: so richtet sich die Kritik Adornos vielmehr dagegen, sich mit dessen bloßen Derivaten, Substituten, Imitationen zufriedenzugeben, oder der Praxis einer Gesellschaft, die ihre Angehörigen mit eben solchen abspeist.

men zu sein (MM 21), d.h. also: angesteckt durch Rührung und den Impuls zu einer gewissen Verbrüderung. Dagegen schreitet das kritische Gewissen ein: man dürfe es der Welt, dem Bestehenden nicht so leicht machen; aber machen es sich jene, um deren Getäuschtwerden sich der Theoretiker vorgeblich sorgt, überhaupt leicht, befinden sie sich denn in jener Gefahr? Oder ist ihr tägliches Leben ohnehin schwer genug, um es zu keiner Verwechslung ihrer Welt mit der besten aller verfilmten kommen lassen zu können? Ist es nicht vielmehr das zweischneidige Privileg derjenigen, die wie Odysseus nicht selbst rudern müssen, sich dem Genuß sowie der Lockung durch die zauberhaftesten Stimmen auszusetzen? Er muß sich folglich unausgesetzt ermahnen, dem nicht anheimzufallen, wofür den anderen ohnehin die Ohren verschlossen sind. Je mehr einer also an die Kunst glaubt oder glaubte, desto höher wird der Grad an Schmerz sein müssen, den sie ihm mit dem Anblick ihrer Schönheit zufügen muß, um ihn nicht Wunsch und Wirklichkeit verwechseln zu lassen. Desto komplexer, desto 'negativer', desto 'schwärzer' wird sie für ihn sein müssen. - (Wenn anderen aber meinen, die Welt sei wenigstens im großen und ganzen in Ordnung, wie sie nun einmal ist, dann dies gewiß nicht, weil ihnen dies die Kunst weisgemacht hätte, der sie ohnehin keinen Glauben schenken; aber auch nicht der Kulturindustrie, die dazu allemal zu viele Kriegs- und Katastrophenfilme produziert. Was der Kulturindustrie vorzuhalten wäre, ist daß sie das Trostbedürfnis gänzlich säkularisiert habe, Transzendenz abgeschnitten, indem sie noch den lieben Gott auf die Leinwand brachte. Es gibt kein Draußen, darum ist ihr schöner Schein alles was sich erwarten läßt. Es ist die Aufkündigung der religions-substitutiven Funktion durch die Populärkultur, was den Widerspruch des kritischen Dialektikers zuinnerst herausfordert. Allenfalls, daß sie die Zuschauer in ihrem Wähnen beläßt und bestärkt, ihnen stünde solche Transzendenz doch offen, macht sie ideologisch; aber nicht mehr als die offizielle Religion, wie auch die avancierte, dialektisch gewitzigte Theologie inzwischen bemerkt hat (vgl. Frisch), die darum allerdings in die Verlegenheit kommt, den Wahrheitsgehalt ihrer Verkündigung nicht kategorisch mehr von dem der Jesusfilme abgrenzen zu können. Grenzt die Heilslehre somit, ästhetisch betrachtet zumindest, fatal an den Kitsch (wie im übrigen, nach der scharfsinnigen Darlegung Kracausers, auch die Systemphilosophien des Idealismus), wird sich aber auch eine Kritik, welche sich die Möglichkeit von Hoffnung just dadurch erhalten zu können überzeugt gibt, indem sie auf die Strategie abstellt, den Glauben, die Denkbare dieser Möglichkeit so schwer als möglich zu machen, sie dann aber umso sicherer verbürgt zu wissen, je schwerer sie sich vorstellen ließ, dem Kitschverdacht, der Affinität zum Thriller mit Rettung in aussichtslosester Lage und letzter Minute ausgesetzt finden müssen. - (Oder es ergibt sich aus dieser Reflexion auch nur, daß der ästhetisch gespendete 'Trost' für sich allein noch kein hinreichendes Kriterium zur Diskrimination von Kitsch und Nichtkitsch, Kunst und Nichtkunst abzugeben vermöge.)

Der 'Kitsch' wäre im Sinne der von Kracauser und Adorno aufgegriffenen Sphären-Konzeption Kierkegaards, weiters auch faßbar als Projektions-Phänomen, d.h. genauer: als Produkt, Effekt einer (unzulässigen) Projektion, nämlich der Projektion sämtlicher Phänomene aus den 'oberen'

Sphären, sowohl der religiösen wie der ethischen, in die unterste, die ästhetische, also auf die Ebene des bloß unmittelbaren Daseins, der naturwüchsigen Beziehungen, der Ordnung der Konventionen, welche eben damit freilich quasi mythologisch verklärt wird (eben dies macht vielleicht gerade den 'parodistischen' Aspekt der Operetten aus):

Die Sphären, als System, sollen abbilden, was als Wirklichkeit dem Systemzwang sich entzieht. Abbilden durch 'Projektion'. Phänomene, denen das System ihren Ort in einer Sphäre zugewiesen hat, werden in einer anderen perspektivisch dargestellt. (K 183)

Damit aber auch verzerrt:

'Höhere' Sphären lassen bei Kierkegaard nicht nach Belieben in 'niedrigeren' sich abbilden; der 'Sprung' verwehrt die adäquate Projektion, und in der Notwendigkeit von Verzerrungen bekundet sich das Sphärensystem als Totalität in Brüchen. Die Projektion eines Phänomens höherer Sphäre in eine niedrige bedeutet Fälschung, und alle Aussagen der 'religiösen' Sphäre bleiben darum für die ästhetische unverständlich, weil sie durch die bloße Abbildung bereits gefälscht wurden. (K 185)

Last but not least sei auch noch Kracauers, im Schlußkapitel seiner, Adorno gewidmeten, seinerzeit leider nur auszugsweise veröffentlichten Schrift über den DETEKTIVROMAN von 1925, dargelegten Konstatierung der Affinität von Kitsch und Systemphilosophie gedacht (vgl. Schriften 1, 201-204).

Aber auch der *MINIMA MORALIA*, wenn sie erwogen:

Am Ende ist die Empörung über den Kitsch die Wut darüber, daß er schamlos im Glück der Nachahmung schwelgt, die mittlerweile vom Tabu ereilt ward, während die Kraft der Kunstwerke geheim stets noch von Nachahmung gespeist wird. [...] Indem die subjektive Veranstaltung als gelungene Rettung objektiven Sinns auftritt, wird sie unwahr. Dessen überführt sie der Kitsch; seine Lüge fingiert nicht erst Wahrheit. Er zieht Feindschaft auf sich, weil er das Geheimnis von Kunst ausplaudert [...]. (MM 302)

Indem freilich im Zuge der Entwicklung von populärer Musik und 'Kulturindustrie' das Standhalten im Bewußtsein des Unglücks und der Versagung zum Hauptgehalt der ästhetischen Erfahrung auch in der 'Unter'sphäre' wird, setzt sich eine Dialektik in Bewegung, deren spätere Phasen Adorno freilich nicht mehr verfolgen konnte. Jedoch der Prozeß, worin zusehends und fortschreitend immer stärkere Herausforderungen für das Vermögen des Standhaltens gesucht und hervorgebracht werden, zeitigt in deren spät- und postmodernen Stadien im Bereich der populären Kultur eine bemerkenswerte Entsprechung oder Anwendung einer Ästhetik des Erhabenen, auf welche hier, wider alle chronologische und thematische Beschränkung, zumindest kurz verwiesen werden mag, zumal ihre 'Logik' frappierend mit dem zu konvergieren scheint, was Adorno in einem späten Text über Strawinsky, auch unter Bezugnahme auf seine frühere Rede von der 'schwarzen Messe', als dialektische Funktion der ästhetischen Perversion - d.h. der Lust am möglichst vollkommenen Bilde des Trost- und Gnadenlosen - deutete, welcher die theoretische und metaphysische Stellvertretung des in scheinbar unendliche Ferne gerückten Glücks(versprechens) anträte. Das folgt aus der Umlegung der Formel der Wunscherfüllung auf die Erfahrung des Schmerzes im Angesicht der Versagung; wenn es aber einmal nicht weiterginge in der Steigerung der ästhetischen Schmerzimpulse (die wohlgerne die Grenze zum 'wirklichen', physiologischen Schmerz nicht überschreiten dürfen, um solche zu bleiben) wäre damit wohl auch eine Grenze der Versagung selbst markiert. - Im

Zuge dieser Entwicklung kommt es freilich auch innerhalb der 'Kitsch'-Sphäre zu einer Spaltung in eine helle und eine dunkle, ohne daß damit auch schon eine bündige Unterscheidung nach Wahrheitsgehalten getroffen wäre. - Die um die Semantik der 'Schwärze' und 'Härte' kreisenden Gattungen, Genres und Formen der zeitgenössischen 'populären' (Sub-)Kultur stellen sich demgemäß als Formen einer nach-autonomen Kunst dar, die mit Endlichkeit nicht mehr metaphysisch, allenfalls empirisch-psychologisch 'versöhnen' will, oder sich schlicht damit abgefunden hat (ironisch, sarkastisch); wie gute amerikanische Filmkomödien und Serien; diese Kunst-nach-der-Kunst hat die todessüchtige Melancholie der abendländischen vielleicht wirklich überwunden (nicht bloß verdrängt oder vergessen); und ihre eventuelle 'Heiterkeit' ist entsprechend auch keine fingierte Serenitas, sondern ein Trotz allem, befristet und auf Widerruf. - Zu den Aufgaben einer künftigen Philosophie der Musik würde daher nicht zuletzt auch gehören, sich der 'Wahrheit' der Musik auch an Orten theoretisch zu öffnen und zu vergewissern, an denen die traditionelle niemals sie zu suchen sich hätte einfallen lassen - und ihre Manifestation in Formen und Gestalten ablesen zu lernen, die von der privilegierten Form der Arbeit in einer bestimmten Tradition der Materialbeherrschung (der abendländischen Kunstmusik) mehr oder minder radikal differieren mögen; hätte also die Existenz von Strömen substanzieller und authentischer kultureller Produktion und Überlieferung außerhalb der Sphäre offiziös-autonomer Kunstübung anzuerkennen, die sich als solche auch in 'warenförmiger' Gestalt zu behaupten vermochten.

NACHTMUSIK

Alban Berg in Verehrung

Zur Wiederveröffentlichung (in den *MOMENTS MUSICAUX*) bemerkte der Autor: '*Nachtmusik*' war als Programm für die geistige Tendenz des 'Anbruch' gedacht. Viele der späteren Bemühungen des Autors um die geschichtliche Dynamik der Musik, die Veränderung der Werke in sich ebenso wie die Theorie der musikalischen Reproduktion, gehen darauf zurück. (17/10)

Die (erste) *NACHTMUSIK* schließt, mit der Ausspinnung der These von der beginnenden 'Unreproduzierbarkeit' zum einen thematisch an die zeitlich benachbarten Texte über 'Reproduktion' (s.o.) an; zum anderen kann sie auch als eine Variation des Themas der 'Entfremdung' von Musik betrachtet werden, die sich - durchaus zum Vorteil der Sache - abseits ökonomischer Erklärungsmuster hält. - Der Begriff, das Phänomen solcher 'Entfremdung' bedeutet auch, Musik entziehe sich kraft ihrer Objektivierung der subjektiven Innerlichkeit, als deren Wesensäußerung sie (neuzeitlich) verstanden wurde. Reflexionen über die Krise des 'musikalischen Subjektivismus' hatten Adorno schon zu

Beginn seiner Schülerschaft bei Alban Berg beschäftigt¹⁷⁵ und gewiß eines der vordringlichen Themen ihrer Diskussionen gebildet; entsprechend besteht, nicht erst aufgrund der Widmung, wenig Zweifel, wem hier das vertraute 'Wir' gegolten haben mochte:

Noch sind wir gewöhnt, alle Musik zu unbefangen von innen nur zu betrachten. Wir meinen, wir wären selbst in ihr wie in einem sicheren Haus, dessen Fenster unsere Augen, dessen Gänge unsere Blutbahn, dessen Tür unser Geschlecht bedeute; oder gar, sie wäre gewachsen aus uns, die Pflanze aus dem Keim, und die feinsten Ausläufer noch ihrer Blätter ahnten gesetzlich die inwendige Zelle nach. Wir setzen uns als ihr Subjekt, und selbst wenn wir, dem Zerfall des bloß Organischen sie zu entreißen, zum allgemeinen, transzendentalen Subjekt uns verdünnen, bleiben wir es, die ihr die Regel vorschreiben. Die Krise der subjektivistischen Musik, die Erkenntnis und Praxis heute gleichermaßen anzeigt, macht nun nicht etwa vor den Werken, die aus Bewußtseinsimmanenz stammen, Halt derart, daß zwar die Bildung anderer Musik notwendig würde, die frühere subjektivistische aber in sich unangefochten bestünde. Allein der subjektive Anteil schwindet in Werken, die ursprünglich subjektiv konstruiert waren. Es gibt in Wahrheit keine rein subjektive Musik, und hinter der subjektiven Dynamik haben [...] längst vergessene und drohende objektive Qualitäten sich verschanzet, die endlich nun durchbrechen. Denn der Zerfall der Werke ist der Zerfall ihrer Inwendigkeit zumal. Die Gehalte, die ihnen entweichen, sind vor anderen die personalen und mit ihnen die konstitutiv subjektiven, die ihrer Struktur nach dem Wechsel privat-psychologischer Subjektivität enthoben sind. Aus Beethovens Werken tritt die autonome Spontaneität des moralischen Menschen als ihr formkonstitutiver Grund heraus; ihn erreicht die interpretative Realisierung nicht mehr; übrig aber ist die auswendige Bildung seiner Formen; deutlich zwar die autonome Spontaneität als deren bewegende Kraft, sie selbst jedoch klar geschieden von jener. Mit dem transzendentalen Gehalt, der abwandert, verläßt auch Kritik die subjektive Immanenz. Ihr Standpunkt wird transzendent. Zwar kann sie nicht die Stummheit des zurückgebliebenen Werkes tilgen; indem sie jedoch Werk und Gehalt durch die Zeit geschieden erblickt, blickt sie die Stummheit des Werkes selber an, und die Konturen des stummen sind anders, als die des redenden jemals es waren. Während das lebendige Werk unter dem Schein des Lebens selbsttätig sich kundgab, wird das zerfallende zum Schauplatz der Dissoziation von Wahrheit und Schein. Kein Werk ist in der Wahrheit und das zerfallende ist ihr weit entrückt.

Nachdem wir, unserer geschichtlich(-nachgeschichtlichen?) Aktualität gemäß, nicht mehr gewohnt sind, alle Philosophie 'allzu unbefangen ... von innen' zu betrachten, legt es sich nahe, - aus begründetem Zweifel an deren Interpretierbarkeit - sich den genannten Phänomenen nicht in ungebrochener Fortsetzung der adornoschen Perspektive zu nähern, sondern diese, auf sich selbst zurückgebogen, auch und zunächst als Explikation der geschichtlichen Geschehnisse der Theorie selbst zu lesen, welche nämlich selbst von einem analogen Zerfall betroffen sein könnte, der ihr am Gegenstand der Musik thematisch war. Auch kein philosophisches Werk ist in der Wahrheit; auch der Standpunkt der philosophischen Kritik wird notwendig transzendent. So könnte auch die Rede von den Gehalten, die 'abwandern' auf Adornos musikalisch-philosophisches Schrifttum selbst Anwendung finden.

[D]ie Gehalte, die dem Werk vordem eingesenkt waren, beleuchten es hell nun von außen, und in ihrem Lichte fügt seine auswendige Lineatur sich zu Figuren zusammen, die Chiffren der Wahrheit sein mögen. So sind die

¹⁷⁵ Mit welcher Intensität, illustriert etwa eine Briefstelle aus dem Jahr 1926: *Daß der Wozzeck sich dauernd hält, erfüllt mich, von der Freude gar nicht zu reden, mit einem gewissen Triumphgefühl, obwohl er doch leider nun einmal nicht von mir ist. Aber daß diese Musik so stark ist, daß sie das Publikum zwingt, indem sie es brüskiert - das ist doch ein ganz exemplarisches und real revolutionäres Zeichen über den Stand der subjektivistischen Vereinsamung hinaus! Und daß S i e es sind, der dies Zeichen gibt!* (BBW 76)

Entitäten der Stummheit und des Trostes, überpersonale Ursprungselemente allen opernhafte Wesens, erst kennbar geworden, als die Musik, die auf sie zielt, in die Region unterpersonalen Gebrauchs floh, nachdem sie trügend lange in die Innerlichkeit hinabgetaucht waren. Personal sind sie so wenig vermeint, wie die Intention eines Schlagers Seeleninhalt des vortragenden Kabarettängers ist. - Oder es treten die Sonaten von ehedem heute ins Stadium ihrer konstruktiven Analyse, und so wird das Sonatenproblem neu gestellt werden müssen - es geschah bereits in Schönbergs Quintett -, wie die reine Form unterhalb alles subjektiv Vermeinten in ihr sich darstellt. Die konstitutiven Gründe von Musik sind wieder an die hörbare Auswendigkeit übergegangen. Der Zerfall des scheinhaften Innen hat das wirkliche Außen von Musik restituiert. Es dürfte in geschichtlicher Aktualität mit größerem Rechte und tieferen Sinnes von musikalischem Materialismus zu reden sein als von einer geschichtsfreien Materialbestimmtheit der Musik. (17/57ff.)

Wem die Rede von einer geschichtsfreien Materialbestimmtheit zuzuordnen sei, läßt sich indessen dem Text nicht entnehmen¹⁷⁶. Musikalischer 'Materialismus' bedeutet freilich alles andere als Tendenzmusik, sondern steht als Chiffre für die Theorie des musikalischen Materials, welchem eine immanente Beziehung zu objektiven Gehalten eignen soll, die nicht primär auf subjektiven Intentionen beruht, sondern diese eher nach sich zieht und an sich bindet. Es handelt sich an dieser Stelle also eher um ein - durchaus nicht müßig-leichtfertiges - ästhetisches Spiel mit dem Terminus, der, ähnlich wie in der Antrittsvorlesung von 1931 und dem Vortrag von 1932 über *DIE IDEE DER NATURGESCHICHTE* den Intentionen Adornos assimiliert wird.

Ob das 'wirkliche Außen' primär die akustische Erscheinung bedeute, wie es sich vom zeitgenössischen (heutigen) Sprachgebrauch her nahelegt, oder (auch) anders, wird sich noch zu zeigen haben. - Die Problematik einer post-tonalen 'Restitution' der Sonate, wie sie von Adorno außer in dem Aufsatz über Schönbergs Bläserquintett vor allem im Briefwechsel mit Krenek reflektiert wird (s.u.), läßt freilich die Idee der Möglichkeit einer Restitution jedweder traditionellen Formen fraglich werden. - Der 'unterpersonale Gebrauch' ist fraglos jener, der in der Sphäre des 'Kitschs' und der 'Leichten Musik' stattfindet, wo es - wie es in dem bereits genannten Aufsatz heißt - vor allem darum gehe,

durch Beibehaltung alter und überalterter Formtypen den Eindruck bestätigter kollektiver Verbindlichkeit zu erwecken; einzelne Mittel des Ausdrucks [...] zu einer Stunde einzusetzen, zu der sie sich aus ihren ursprünglichen Formzusammenhängen gelöst haben und gleichsam als Wechselgeld des musikalischen Verkehrs kursieren können; melodische Kurven, denen eben noch die Spuren ehemaliger Gefühlsbedeutungen anhaften, konventionell und phrasenhaft zu gebrauchen. (18/793)

Das führt aber früher oder später unweigerlich zu der Frage, die - zur These bereits zugespitzt - nach einer quasi leise präludierenden Einleitung als ersten Paukenschlag in die Nacht-ruhe des geneigten Lesers fährt: denn was geschieht eigentlich mit den 'ursprünglichen Formzusammenhängen' - das sind ja doch die Werke (die einzelnen so gut wie die 'Lebenswerke'), aber auch die traditionelle musikalische Sprache als Gesamtheit aller ihrer 'Ausdrucksmittel' - wenn jenes sich daraus löst, lösen läßt; lösen sie sich gar selbst auf? Die Antwort lautet:

¹⁷⁶ Würde sich aber sehr wahrscheinlich bei einer vollständigen Durchsicht der entsprechenden Jahrgänge der Musikzeitschriften, bei denen Adorno zeitweiliger Mitarbeiter war, v.a. des Anbruch und der "23", feststellen lassen; der Verf. gesteht ein, dazu im gegebenen Rahmen nicht in der Lage gewesen zu sein.

Die Werke beginnen uninterpretierbar zu werden. Denn die Gehalte, die Interpretation zu erfassen trachtet, haben in der Realität vollständig sich verwandelt und damit zugleich auch in den Werken, die in Geschichte stehen und an der realen Geschichte teilhaben. Geschichte hat in den Werken die Gehalte ihres Ursprungs aufgedeckt, evident gemacht; sie sind sichtbar allein durch den Zerfall ihrer gestalthaften Einheit in der Form eben des Werkes [...]. Nun leuchten sie sichtbar und fern: [...] So ist der Charakter Bachs seiner ästhetischen Struktur nach, die sich vernommen glaubt und fragend zugleich über sich hinausdeutet, uns aufgegangen, als wir dem Grund jener Objektivität radikal fremd waren; früher vielleicht lag jene Objektivität derart in den Werken verschlossen, daß sie, verbindlich dem Material zugehörig als dessen unab lösbare Form, die Freiheit der Interpretation regelte; die objektiven Charaktere des Werkes spiegelten bloß die, welche in der Realität vorausgesetzt waren, ehe das Werk nur anhob; und im sicheren Raum solcher Übereinstimmung mochte der Interpret wohl als umfangenes Selbst dem Werk nahen und produktiv teilhaben an seiner Gegenwart; heute erscheint die Objektivität des Werkes notwendig uns zum Stilprinzip reduziert; abstrakt, weil die Bindung der erkannten und vergangenen Gehalte ans übrig gebliebene Musikmaterial nicht mehr besteht; [...] wir können sie nicht anders reproduzieren, als indem wir die rätselhaft verstummte Kontur ihrer Form nachzeichnen. Weil sie interpretatives Maß nicht mehr in sich tragen, muß es ihnen von außen gesetzt werden als rationales Schema oder wird den Fragenden unerfragbar schlechthin; Freiheit der Interpretation verzerrt sich zur privaten Willkür. Die Gegenwart der Werke verweigert sich den Menschen. (17/52f.)

Neben dem Abreißen von - für die handwerkliche Treue der Interpretation allerdings unabdingbaren - Traditionssträngen¹⁷⁷ geht es hier m.a.W. um die radikale Divergenz des hermeneutischen Horizonts von Produktion und Rezeption¹⁷⁸ und die Unwiederherstellbarkeit des Ursprungskontextes (und -sinnes) der musikalischen Materialien - und Gebilde - im älteren Kontext. (Dies sei nach Adorno auch nicht etwa durch 'historische' Aufführungspraxis zu erreichen; solche restituieren nur die Außenseite der Musik, nicht ihre Substanz in Erfahrung. Und auch die Rekonstruktion jener Erfahrung durch historische Wissenschaft und Hermeneutik, sollte sie auch noch so eindrucksvoll gelingen, vermöchte kein lebendiges Bewußtsein in dasjenige einer anderen Epoche zu transformieren.)

Die Ausgangs- oder Einstiegsthese besagt die Illegitimität, im Grunde auch Unmöglichkeit eines identifikatorischen Zugangs zu geschichtlich distanter Musik. Jene (oder vielleicht auch alle - das bleibt noch in der Schwebe) Musik kann fortan nicht mehr als Selbstaussdruck der zeitgenössischen Subjektivität verstanden werden, weil die geschichtlichen Voraussetzungen von Existenz nicht mehr diejenigen sind, aufgrund derer die gealterten Werke möglich wurden; subjektive Leidenschaft, die in sie hineingelegt wird, wird objektiv zum Trug, m.a.w. un-wahrhaftig; so werden sie 'uninterpretierbar': lassen sich nicht mehr existenziell und essentiell aneignen (die radikalste Konsequenz wäre, die Finger ganz davon zu lassen, freilich auch die am seltensten gezogene). Umgekehrt beruhte die 'Reproduzierbarkeit' - im traditionellen Sinne - konstitutiv auf einem Maß an Homogenität zwischen

¹⁷⁷ Vgl. in dem Aufsatz über *DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE: Die vorkapitalistische Reproduktion war beherrscht von Tradition* [...]. *Das traditionale Moment garantierte einen stetigen Zusammenhang zwischen der Musik und ihrer Hörschaft in der Stetigkeit der Wiedergabe; das Werk stand nicht isoliert der Gesellschaft gegenüber, [...] und bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts [...] gingen Produktion, Reproduktion, Improvisation ohne scharfe Grenze ineinander über [...]. [...] All das ändert sich mit dem Sieg der bürgerlichen Klasse. Das Werk setzt sich selbständig und in einem rationalen Zeichensystem der Gesellschaft als Ware gegenüber; die Tradition der Interpreten [...] reißt mit der Durchsetzung der freien Konkurrenz ab [...]. (18/754)*

¹⁷⁸ Was das Beispiel Bachs betrifft siehe dazu Blumenberg, Matthäuspassion

der Subjektivität des Produzenten und des Reproduzierenden, d.h. aber: Es bedarf einer Entsprechung (Kongentialität oder wenigstens Kommensurabilität) der existenziellen Haltung - bzw. Befindlichkeit, Situation - in der das Werk geschrieben werden konnte und in der es (noch) reproduziert werden kann.

Das nicht zu sehen, oder nicht sehen zu wollen, falsches musikalisches Bewußtsein also, beruhe auf falschem gesellschaftlichem, denn

den Zerfall der Werke in Geschichte bestreiten, hat reaktionären Sinn; die Bildungsideologie als Klassenprivileg will nicht leiden, daß ihre hohen Güter, deren Ewigkeit die Ewigkeit des eigenen Bestandes garantieren soll, jemals zerfallen können. Und doch ist der Wahrheitscharakter des Werkes gerade an diesen Zerfall gebunden. An der Geschichte von Beethovens Werk im neunzehnten Jahrhundert läßt er sich ablesen. Nicht die zeitlichen und individuellen Unterschiede zwischen den Betrachtern, [...] E. T. A. Hoffmann, Schumann, Wagner, den psychologisch-hermeneutischen Deutern [...] und dann den heutigen sind es, die die Unterschiede zwischen den Auffassungen selber diktieren, als ob der befremdende Reichtum thematischer Gestalten, die poetische Fülle des Geheimnisses darin, die Tiefe der personalen Innerlichkeit, die geschürfte dramatische Dialektik, die extensive Größe der heroischen Gesinnung, der gestufte Reichtum von Seeleninhalten, endlich die formkonstruktive Phantasie Beethovens in zufällig wechselndem Lichte zwar, aber als diskret im Werk enthaltene, identisch bleibende Bestandstücke darin bewahrt würden, die wechselnd in Besitz zu nehmen stets freisteht. Schicht um Schicht vielmehr lösen jene Gehalte zu ihrer Stunde vom Werke sich ab, und jede vergangene ist dem Werk unwiederbringlich. Zwischen ihnen bleibt keine Wahl, und Erkenntnis hat darüber bloß zu wachen, daß die Gehalte realisiert werden, die der vollen Aktualität des Werkes zugehören. Sind die Gehalte ganz aufgedeckt, sind damit die Werke fraglos und inaktuell. Ihre Interpretierbarkeit hat ein Ende. (17/55f.)

Einer, wenn nicht der primäre, der 'zerfallenden' Gehalte wird ausdrücklich genannt als das - dem Projekt sozialer 'Versöhnung' verschwisterten - Glücksversprechen. Der Spaltung der Klassen entsprechen soll diejenige der 'leichten' von der 'ernsten' Musik:

[D]amals nur wölbte die gleiche Opernkuppel sich über Sarastro und Papageno, als im revolutionären Augenblick das Bürgertum mit den ergriffenen Menschenrechten Freude selbst erreicht meinte; [...] während wahre Freude der herrschenden unglaublich wurde im zerspellten sozialen Zustande, wurde umgekehrt der Schein der Freude ihr Mittel, die unterdrückte über ihre Lage zu täuschen; [...] in Kunst, die um Wahrheit sich mühte, blieb für sie kein Raum. Nun die pathetische Einsamkeit der hohen Musik [...] fragwürdig ist, bemächtigt die leichte Musik sich der sinkenden hohen - darum wohl auch, weil in ihr verzerrt etwas von den großen Gehalten aufgehoben bleibt, die die hohe vergebens anredet. Die Depravation durch den Kitsch aber, die die Ohnmacht der hohen Werke anzeigt, gewinnt zugleich den Rest der Werke der Gesellschaft zurück, die bloß im Kitsch noch jene Werke zu erfahren fähig ist, weil ihre Ordnung selber so scheinhaft ist wie der Kitsch. (17/53f.)

Was die 'Gehalte' des weiteren und vor allem als solche betrifft, läßt sich dem Text eine implizite, gewiß recht apokryph anmutende (im wesentlichen auf Benjamins URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS beruhende) Theorie entnehmen. Ein Schema möglicher Typen von Gehalten hätte dem obigen gemäß zu unterscheiden zwischen: a. 'personalen' Gehalte (empirisch-psychologischen bzw. individuell-psychischen; b. 'konstitutiv-subjektiven' (also transzendentalen) und c. 'objektiven' (d.h. entweder 'kollektiven' oder ontologischen) Gehalten. - Das dabei entworfene (wenn nicht eher hinzuzuziehende) Bild wäre eines von geistigen Wesenheiten, welche, wenigstens für eine gewisse Zeit, in den Hohlräumen substantieller (d.h. auch, falls nicht gleichbedeutend: materieller) Formen wohnen und durch deren Zerfall 'freierwerden'. So findet sich ein mythologisches Motiv am Grunde der dialektischen Ästhetik: Die Spekulation nämlich, es stünde am Ursprung der Kunstwerke (der Werk-haften Kunst) der Versuch, bedrohende Geister zu bannen, indem man sie in eine Hülle

(tönerne o.a. Form) einschloß. Ein Zusammenhang besteht gewiß auch mit dem Totenkult: der (Auf-)Bewahrung der leiblichen Hülle, auf daß die Seele sie wieder einmal bewohnen möge (Zwar die Rede Adornos, es sei 'alle Kunst ägyptisch' - meinte an Ort und Stelle vielleicht eher das antimythologische Motiv - Sturz der Sphinx durch Lösung des Rätsels als Ende des Opferkults - wäre aber auch rückbeziehbar auf die theoretische Landschaft des benjaminschen Trauerspielbuches mit ihrer passionierten Versenkung in das Bild der *facies hippocratica*.)

Man könnte daraus überdies noch eine These über die Ursprungsgestalt(en) von Kunst zu destillieren versuchen, welche demgemäß als irreduzibel zwiefältig, oder mindestens dialektisch angenommen werden müßten: einerseits das Werkhafte als nachlebende Intention der Fixierung der Geister an einen Ort, andererseits das Ereignishafte (das nur als gegenwärtig vollzogenes reale Ritual, ursprünglich wohl der Austreibung böser Geister - fort von dem Ort, an dem man sich selbst aufhält.) Dialektisch überein kommen beide in der Intention des 'Bannens'¹⁷⁹ - aber mit konträren Mitteln. Diese Dialektik spielt sich bis heute, unaufgelöst und unschlichtbar, auf dem Grunde aller, noch so rationalisierten, Kunstübung, und von daher im Innern jedes einzelnen Werkes (oder Anti-Werkes) ab. Dabei dürfte freilich keine unter den ontologisch zwielichtigen Entitäten, die der ontischen Sphäre der 'Kunst', des 'Ästhetischen' zugehören - keine Geschöpfe, doch gleichwohl 'Monaden'; nicht tot, aber auch nicht im eigentlichen Sinne lebendig -, sich je ganz eines der beiden Momente, von Dauer und Flüchtigkeit, Dinghaftigkeit und Prozeßhaftigkeit, entschlagen können.

Die ominösen 'Gehalte' sind also quasi die Flaschengeister der Kunstwerke - nur nicht so leicht zu befreien wie jene; es muß schon sorgsam die verschlungene Form nach versteckten Hohlräumen abgeklopft werden; das umschreibt das Tun des dialektischen Deuters. Wollte man, nach einem verbürgten Modell Adornos, ein 'Kinderbild' für das Wesen der Kunstwerke aufsuchen: so wäre es zu vermuten in solchen Spielzeugen in Form von Dosen oder Schachteln, aus denen beim Öffnen ein an einer Stahlfeder befestigtes Fratzensgesicht herausschnellt. Die Mischung aus Lust und Schrecken derer, die den Springteufel herauslassen, um endlich der Spannung ledig zu werden, gesellt sich dem gleichen antimythologischen Motiv wie die 'Rätsellösung' an Kunstwerken (und philosophischen Fragen): den Bann von Angst zu brechen, indem dem Schrecken standgehalten und die Frage (was sich dahinter verbirgt) zum Verschwinden gebracht wird.

Man sollte hart daran festhalten, daß Veränderungen in den Werken sich zutragen, nicht in den Menschen bloß, die sie interpretieren. Der Stand der Wahrheit in Werken entspricht dem Stand der Wahrheit in Geschichte. [...] daß künstlerische Freiheit niemals Freiheit der Wahl, gerade dies niemals bedeute, gilt es einzusehen. Wohl ist dem billigen ästhetischen Historismus gegenüber der Rekurs auf den bleibenden Gehalt des Kunstwerks angezeigt. Allein es darf dieser bleibende Gehalt nicht in geschichtslos ewigen, unverändert natürlichen Bestän-

¹⁷⁹ Dieses sei wird aber als Aufgabe auch der philosophischen Deutung zugeschrieben: *[D]er Text, den Philosophie zu lesen hat, ist unvollständig, widerspruchsvoll und brüchig und vieles daran mag der blinden Dämonie überantwortet sein; ja vielleicht ist das Lesen gerade unsere Aufgabe, gerade damit wir lesend die dämonischen Gewalten besser erkennen und bannen lernen.* (1/334)

den des Werkes gesehen werden, die sich beliebig ergreifen lassen [...]. Die Freiheit des Künstlers, des reproduzierenden, nicht anders als des produzierenden, beruht allemal nur darin, daß er das Recht hat, über allen Zwang des gerade Bestehenden hinweg zu realisieren, was [...] von ihm als aktuelle Wahrheit des Werkes erkannt wird [...]. Ewig ist am Werk nur, was jetzt und hier mit Macht manifestiert wird und was den Schein am Werke sprengt; die anscheinend veränderten Naturqualitäten des Werkes sind höchsten Falles der Schauplatz, darauf die Dialektik von Form und Gehalt des Werkes sich zu trägt [...]. (17/54f.)

Den Forderungen des geschichtlichen Materials entsprechen heißt: keine Elemente einer vergangenen Epoche verwenden, oder jedenfalls nicht so, daß dabei suggeriert würde, sie befänden sich noch in ihrem angestammten Kontext; so auch bzgl. der Reproduktion, die als 'rationale', 'konstruktive' (nach dem Muster der Schönbergs, Kolischs, Steuermanns) nur dem zur Erscheinung verhelfen soll, was sich dem Notentext noch einigermaßen als gesichert entnehmen läßt, ihn nicht durch konventionelle Überformung, gar aufgesetztes Pathos u. dgl. ent- und damit verstellt.

Entsprechend *nichts als ein fauler Grenzbegriff idealistischer Ästhetik* sei

das "Werk an sich", das sich real vom Werk, wie es geschichtlich erscheint, überhaupt nicht sondern läßt; und bliebe jemals nichts anderes übrig als dieses "Werk an sich", so wäre das Werk tot. (17/55)

Die traditionelle 'Interpretation' (also Spielweise, die in jeder Aufführung nur zu flüchtiger einmaliger Präsenz gelangt) war in ihren Manifestationen so wenig konservierbar wie das 'Werk-an-sich' zu sinnlichem Scheinen in der Lage. Bisweilen drang zwar, in Form von Zusätzen der Bearbeiter, die Interpretation buchstäblich in den Noten-Text ein (vgl. den Aufsatz Adornos über Steuermanns Brahmsausgabe). In der Epoche der technischen Realisierung wäre es aber denkbar, daß von jedem Werk, dessen Text wieder 'gereinigt', richtiggestellt vorliegt, eine definitive Realisierung (Einspielung) gemäß diesem Text hergestellt würde, welche alle weiteren 'Interpretationen' im traditionellen Verstande, sofern es sich nur um subjektive Zutaten zum objektiven Bestand des Werkes handelte, erübrigen, ja ausschließen würde. Freilich erweist sich jener 'gesicherte Bestand', gegen den Adorno polemisierte, gerade im Zuge seiner Rekonstruktion als fragwürdig, insofern es sich dabei eben nur um die leere Hülle - oder das Skelett, je nachdem - handelt, und alles Unnotierbare oder aus gleichwelchen Gründen Unnotierte, das die Lebendigkeit der Gebilde einst aber erst ausmachte, verloren ist. Wohl mögen auch von differierenden Lesarten entsprechend viele ihrerseits m.o.w. definitive Realisierungen angestrebt werden können, mögen selbst, nach deren Muster, weitere stets noch hinzugefügt werden, aber all das bleibt künstlich-historisierende Einfühlung und Nachahmung, erreicht die Substanz der Werke nicht mehr, und wird von philosophischer Kritik kaum mehr als dem Wahrheitsgeschehen der Werke zugehörig gewertet werden können. (Das hindert nicht, daß auch heute der 'Klassikerbetrieb' weitergeht, immer neue Aufnahmen derselben Werke entstehen, und Aufführungen noch so 'inaktuell' gewordener stattfinden, zumal dies alles anderen Gesetzen, eben denen des Marktes, folgt als jenem der Orientierung an Text und Wahrheit der Werke. - Für die Entschlüsselung aber der Wahrheit jener Gebilde, die nicht mehr als solche Texte

vorliegen und also nicht nach ihrem Muster gedeutet werden können, sind die Verfahren vielleicht erst zu finden, und ob Philosophie sich dazu in der Lage zeigt, wird sich erst herausstellen müssen.¹⁸⁰⁾ - 'Uninterpretierbarkeit' bedeutet somit vielleicht auch: Schwinden der objektiven Sinnhaftigkeit von Aufführungen; nicht zuletzt, weil auch der Sinn dessen, was 'Aufführung' ist, war und bedeutet(e), ebenso wie der des Aufgeführten nicht derselbe blieb. - Adornos Prognose des nachfragebedingten Fortlebens hat sich bestätigt:

Theoretisch läßt sich das Ende der Interpretierbarkeit nicht vorausbestimmen. [...] Uninterpretierbarkeit als kritische Kategorie schließt nicht aus, daß faktisch, und nicht einmal völlig sinnlos, Werke doch interpretiert werden, deren Recht in Frage steht. Es ist nicht abzusehen, ob nicht der Klassikerbetrieb der Konzertgesellschaften und Musikfeste unentwegt weitergehe, solange die Zahlungsfähigen sichere, inaktuelle Interpretationen als feierlich nachgedunkelten Wandschmuck für den komfortablen Hörraum [...] begehren. Mancher Pianist noch wird am Medusenblick der verhärteten Appassionata zur Leidenschaft sich entzünden, anstatt trauernd das Bild ihres gewaltigen Hauptes zu entwerfen oder das getroffene Auge abzuwenden von ihr; und es wird nicht offenkundig sein, daß seine Leidenschaft objektiv zum Trug sich fälschte, den der steinerne unbetretbare Bau des Werkes stumm verhöhnt. Manche Pianistin wird die privaten Sehnsüchte ihrer Seele fliegenden Haares in die Irrgänge der Schumannschen Formen ergießen und eitel überhören, daß ihr eigenes Echo nur ihr erschallt, während sie vom stockenden, verlorenen Seelenlaut wohl die Spur im Gehäuse vorfindet, ihn selbst aber nicht mehr erwecken kann. (17/56f.)

In Adornos Begriff der (fortschreitenden) 'Unreproduzierbarkeit' der Werke spielen eigentlich zwei (oder sogar drei) Aspekte bzw. Phänomene ineinander: 1. das 'Absterben' der Werke im Sinne ihres Ausgeschöpftseins: nachdem in Geschichte schließlich sämtliche darin geborgenen Gehalte der Hülle entstiegen sind; 2. die Unklarheit bezüglich des Verhältnisses von Text und Tradition der Auslegung, deren letztes Stadium auf der einen Seite die sinnfremde Willkür, auf der anderen (bei den fortgeschrittensten Komponisten) aber die restlose Ausbestimmung und damit die Reduktion des Interpretationsspielraums gegen Null darstellt; 3. (z.T. erst später entfaltet) die Unangemessenheit der subjektiven Rezeption, die schwindende Aussicht auf Verständnis auf seiten der Hörenden und darauf, dieses Verständnis durch Aufführungen herzustellen. - Alle drei aber konvergieren in dem Effekt, sie zum Verstummen zu bringen. Adäquat müßte man aufhören, sie zu spielen, da die klingende Erscheinung nicht mehr imstande wäre, den Wahrheitsgehalt des Gebildes zu treffen. Die philosophische 'Nachtmusik' spielt auf zu einer Nacht der Musik, ihrer baldigen Ruh', von der man nicht weiß, ob es die letzte sein werde.¹⁸¹⁾

¹⁸⁰⁾ Die Möglichkeit wurde aber von Adorno durchaus in Aussicht gestellt: *Es ließe sich denken, daß die Geschichte der Interpretation vergehender Werke ihre Fortsetzung fände in der Geschichte von deren Derivaten. Während unaufhaltbar Interpretation der Treue mechanischer Darstellungsmittel überantwortet wird, die das steinerne Bild ihrer abgestorbenen Formen schaffen, beginnen die absterbenden Werke selbst sich zu zersetzen. (17/53)*

¹⁸¹⁾ Nicht lange davor hatte Adorno in einem Bericht *ZU EINER AUSSTELLUNG IM RAHMEN DES FRANKFURTER "SOMMERS DER MUSIK" 1927* geschrieben: *Die Ausstellung "Musik im Leben der Völker gibt in ihrer weitläufigen Vollständigkeit recht eigentlich die Totalität des Vereinzelten: den zerfallenen Kosmos fürs Ohr ersetzt sie durch eine stumme Realenzyklopädie fürs Auge. Daß Musik, die gehört werden will, ausgestellt wird; daß man alle Dinge, die aus ihrer musikalischen Verwendung Sinn empfangen und deren Verwendung insgesamt Musik ausmacht, von dieser Verwendung abspaltet und sie bar der Möglichkeit konkreter Handhabung zusammenfügt zu einem Potpourri der Bilder und Namen - zeigt es nicht an, daß der Sinn jener musikalischen Wirklichkeit, deren Stelle hier abstrakte Synthesis des Mannigfaltigen einnimmt, verging und übrig blieb allein seine unlesbare Lineatur, aufgezeichnet im Labyrinth der Ausstellungsgänge; weiter nur das verstummende Einzelne, das der Sinn verließ? [...] So ist die Ausstellung*

Sind, nach dem letzten Satz dieses ersten Textes, den Adorno über Beethoven verfaßte, [i]n der Geschichte von Kunst [...] Spätwerke die Katastrophen, wäre umgekehrt Hoffnung, es seien in der von Philosophie durchwegs Frühwerke die Sternstunden. Gerade daß sie noch nicht 'reif' sind, erweist sich rückblickend als Glücksfall. Sie haben ihr Wachstum noch vor sich und auch die Grenzen der Person ihres Urhebers lassen sie erst ungefähr ahnen statt sie als traurige Gewißheit zu präsentieren. Jugendlich unbekümmert trotzen sie noch dem Realitätsprinzip der in ihre Schranken gewiesenen Vernunft. In intelligible Welten schweiften sie aber eher aus, um daraus ihre Beute in die hiesige hereinzuholen, denn als Flucht vor der übermächtigen Trägheit des Seienden. Auch die allzu kenntliche Anknüpfung an Vorgegebenes darf ihnen nicht als Mangel vorgehalten werden; offenbart sich darin doch die Treue zu den Ursprüngen ihrer Motive.

Entschieden widersprochen wird eingangs gängigen Betrachtungsweisen, deren Konsequenz die Auffassung später Werke primär als biographischer Dokumente (von Leiden und Todesnähe) wäre. Unzulänglich erwiesen jene sich nicht zuletzt gegenüber der gewandelten Haltung zu den Konventionen, die der Komponist ehemals möglichst zu eliminieren trachtete:

Keine Auslegung Beethovens und wohl jeglichen Spätstils langt zu, die die Konventionstrümer nur psychologisch, mit Gleichgültigkeit gegen die Erscheinung motivierte. Hat doch Kunst allemal bloß in der Erscheinung ihren Gehalt. Das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber muß als das Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt, wofern sie wahrhaft mehr bedeuten sollen als rührende Reliquien. (17/15)

Dieses Formgesetz der Spätwerke aber nun sei, nach Adorno, von der Art, daß sie nicht im Begriff des Ausdrucks aufgehen¹⁸² (17/13); es werde

gerade im Gedanken an den Tod offenbar. Wenn vor dessen Wirklichkeit das Recht von Kunst vergeht: dann vermag er gewiß nicht unmittelbar ins Kunstwerk einzugehen als dessen "Gegenstand". Er ist einzig den Geschöpfen, nicht den Gebilden auferlegt und erscheint darum von je in aller Kunst gebrochen: als Allegorie. (17/15)

Der Begriff der Allegorie selbst - zentraler Gegenstand im zweiten Teil der Benjaminschen Untersuchung über das Trauerspiel - erscheint hier, wenn auch nicht zum allerersten Mal, so doch vielleicht erstmals prononciert als Benennung und Schlüssel für die spezifische Weise des Bedeutens von Kunst und insbesondere Musik, namentlich der Beethovenschen. Es könnte sich aber bei einer weiter reichenden und eingehenderen Untersuchung leicht herausstellen, daß ihr Anwendungsreich, ihre Geltung in Hinblick auf die für Adorno in Frage kommende Musik sehr viel weiter reiche, etwa auch und sogar besonders die moderne zu charakterisieren vermöchte.¹⁸³

in der Tat repräsentativ; in anderem und strengerem Verstande freilich als geplant: sie stellt die Dissoziation von Wahrheit in der heutigen musikalischen Situation dar und die Trauer um die Verlassenheit aller Musik, zitierende Allegorie einer imaginären Realität des Gesanges von Menschen. (19/113)

¹⁸² Vgl. auch den späteren Aufsatz über die *MISSA SOLEMNIS*, *VERFREMDETES HAUPTWERK* (1959), 17/153f.

¹⁸³ Dies kann an dieser Stelle nur erst angedeutet und angekündigt werden und soll einen Hauptinhalt der weiteren Arbeiten d. Verf. bilden.

Die Gewalt von Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. Von den Werken läßt sie Trümmer zurück und teilt sich, wie mit Chiffren, nur vermöge der Hohlstellen mit, aus welchen sie ausbricht. Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin, Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk. Darum der Stoffüberschuß im zweiten Faust und in den Wanderjahren, darum die Konventionen, die von Subjektivität nicht mehr durchdrungen und bewältigt, sondern stehen gelassen sind. Mit dem Ausbruch von Subjektivität splintern sie ab. Als Splitter, zerfallen und verlassen, schlagen sie endlich selber in Ausdruck um; Ausdruck jetzt nicht mehr des vereinzelt Ichs, sondern der mythischen Artung der Kreatur und ihres Sturzes, dessen Stufen die späten Werke gleichwie in Augenblicken des Einhaltens sinnbildlich schlagen. (17/15f.)

Das Motiv des Sturzes kommuniziert mit Benjamins Theologie, wie auch die Bestimmung der ‘mythischen Artung der Kreatur’ als ihrer Natur- und Todverfallenheit. Ihr ‘Ausdruck’ ist ein nicht-intentionaler, ‘intentionsloser’, der Ausdruck des ‘Ausdruckslosen’: Entseeltes, das Gewesenheit bezeugt. Subjektivität vollendet sich - nicht ihr Werk - im Loslassen: läßt dem Seienden das Seine; dankt als formkonstitutive ab - denn es habe *in Beethovens Musik insgesamt Subjektivität, ganz im Sinne der Kantischen, nicht sowohl formdurchbrechend denn ursprünglich formerzeugend* gewirkt (17/14). Die Geste des Auffahrens - selbst bereits gleichviel Widerfahrnis als ‘Handlung’ - teilt das entweichende ästhetische Subjekt mit dem letzten Aufbäumen Sterbender. Hohlstellen verbleiben auch dort, wo einst Blick war. So blicken die letzten Werke schon mit leeren Augen.

So werden beim letzten Beethoven die Konventionen Ausdruck in der nackten Darstellung ihrer selbst. Dazu dient die oft bemerkte Verkürzung seines Stils: sie will die musikalische Sprache nicht sowohl von der Floskel reinigen als vielmehr die Floskel vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit: die freigegebene, aus der Dynamik gelöste Floskel redet für sich. Jedoch nur im Augenblick, da Subjektivität, entweichend, durch sie hindurchfährt und mit ihrer Intention sie jäh erleuchtet; daher die Crescendi und Diminuendi, die, scheinbar unabhängig von der musikalischen Konstruktion, diese beim letzten Beethoven oftmals erschüttern. (17/16)

Die folgende Rede von (musikalischer) Landschaft impliziert den Bezug auf den in vieler Hinsicht sehr eng mit dem Beethoven-Text zusammenhängenden, aber um einiges früher entstandenen (und in dem geplanten Buch danach, als Abschluß, vorgesehenen) Aufsatz über Schubert und ist dort weiter zu betrachten. Bemerkenswerterweise ergäbe sich, wenn das ‘Sammeln der Landschaft zum Bilde’, was allerdings an dieser Stelle nicht eindeutig wird, dem Verfahren Schuberts attestiert würde, die ‘geschichtsphilosophische’ Einordnung des späten Beethoven nach Schubert, auch wenn dieser von ihm nicht, wie etwa Hegel von Schelling, überlebt wurde.

Er sammelt nicht mehr die Landschaft [...] zum Bilde. Er überstrahlt sie mit dem Feuer, das Subjektivität entzündet, indem sie ausbrechend auf die Wände des Werkes aufprallt [...]. Prozeß bleibt noch sein Spätwerk; aber nicht als Entwicklung, sondern als Zündung zwischen den Extremen, die keine sichere Mitte und Harmonie aus Spontaneität mehr dulden. [...] Subjektivität ist es, welche die Extreme im Augenblick zusammenzwingt, die gedrängte Polyphonie mit ihren Spannungen läßt, im Unisono sie zerschlägt [...]; die Floskel einsetzt als Denkmal des Gewesenen, worin versteinert Subjektivität selber eingeht. Die Zäsuren aber, das jähe Abbrechen, das mehr als alles andere den letzten Beethoven bezeichnet, sind jene Augenblicke des Ausbruchs; das Werk schweigt, wenn es verlassen wird, und kehrt seine Höhlung nach außen. Dann erst fügt das nächste Bruchstück sich an, vom Befehl der ausbrechenden Subjektivität an seine Stelle gebannt und dem vorausgehenden auf Gedeih und Verderb verschworen; denn das Geheimnis ist zwischen ihnen, und anders läßt es sich nicht beschwören als in der Figur, die sie mitsammen bilden. [...] Objektiv ist die brüchige Landschaft, subjektiv das Licht, darin einzig sie erglüht. Er bewirkt nicht deren harmonische Synthese. Er reißt sie, als Macht der Dissoziation, in der Zeit auseinander, um vielleicht fürs Ewige sie zu bewahren. (17/17)

Die späte Kunst ist das Fegefeuer, darin Subjektivität die ohnmächtigen Produkte ihrer Eitelkeit, die vom Material abfallenden Intentionen verbrennt, um ihren Wahrheitsgehalt als Opferrauchgen Himmel zu schicken. - Grabmäler waren vielleicht die ersten Kunstwerke, die letzten nähern sich solchen wieder an; genauer sind sie Denkmäler dessen, was auch jene nicht bergen, sondern nur dessen abgefallenes Äußere. Musizieren wird Sterben lernen, übt das Fahrenlassen ein, antizipiert das Abbrechen, wie um dem Unvermeidlichen wenigstens den Stachel der Überraschung zu nehmen. Im Augenblick, dem des Zündens der Flamme, zusammengezwungen werden die Extreme schlechthin: Tod und Leben bilden mitsammen die Figur des Geheimnisses. - Das 'Sammeln der Landschaft zum Bilde' fände sich geglückt etwa in dem GROSSEN RONDO Schuberts. - 'Harmonie aus Spontaneität' hängt ab von der Gunst des geschichtlichen Augenblicks: im Gesellschaftlichen wie im Einzeldasein; ist darum als ästhetische Norm nicht schlechthin aufzustellen. - Das 'Bewahren fürs Ewige' geschieht 'im Bilde': das in der Zeit Auseinandergerissene bildet in seiner Sukzession erst seine Figur. - Das 'Auffahrende' könnte beim späten Beethoven aber auch noch im Sinne einer letzten Geste 'luziferischen Trotzes' (wie Adorno ihn an dem Mahlerschen Betrunkenen im Frühling wahrgenommen haben will¹⁸⁴) interpretiert werden: Aufzufahren lautet ihr letzter 'Befehl' ('Im Himmel *muß* ein lieber Vater wohnen!'). Freilich gesteht sie zugleich auch ihre Ohnmacht ein, demgegenüber was im Seienden nicht aufgeht, wenn ihr aus dem Hohlraum, worum sich die Hülle des Werks schließt, bloß das Echo ihrer eigenen Stimme, die entfremdete zerbrochene Sprachgestalt, antwortet. Im schattenhaften zweiten Beredtwerden der Sprachscherben wetterleuchtet die Möglichkeit, daß das Ausdruckslose abdankender Subjektivität mit dem Ausdruckslosen von Objektivität, der sie sich anempfiehlt, am Ende scheinlos kommuniziere.¹⁸⁵

¹⁸⁴ vgl. 18/237

¹⁸⁵ In der Sprache des späteren Aufsatzes ausgedrückt, sei es Beethoven (in der MISSA) darum gegangen, *ob Ontologie, die objektive geistige Ordnung des Seins, überhaupt noch möglich sei; um ihre musikalische Rettung im Stande des Subjektivismus [...]. In seiner ästhetischen Gestalt fragt das Werk, was und wie vom Absoluten ohne Trug sich singen ließe, und darüber ereignet sich jene Schrumpfung, die es entfremdet und der Unverständlichkeit annähert; wohl gar weil die Frage, die es sich stellt, der bündigen Antwort auch musikalisch sich weigert. Das Subjekt in seiner Endlichkeit bleibt verbannt; der objektive Kosmos ist als verpflichtender nicht länger vorzustellen; so balanciert die Missa auf einem Indifferenzpunkt, der dem Nichts sich annähert.* (17/155) - Es bedürfte keiner besonderen Kunst, das auf die Haltung der Philosophie Adornos zu übertragen, nur daß diese im Bewußtsein des Trägerischen dem unmittelbaren Stellen jener Frage bereits sich verweigerte. Am Ende wäre aber auch ihr gegenüber das Kriterium des Scheiterns oder Gelingens anzuwenden, nach welchem sie die MISSA zu beurteilen erlaubte: *ob der Inbegriff des Fortgelassenen in der Tat die Chiffre eines erfüllten Kosmos sei* (17/160).

SCHUBERT

Zur Wiederveröffentlichung des, unter dem Eindruck der begonnenen Freundschaft mit Bloch entstandenen, nicht umsonst in manchen, nicht nur sprachlichen Züge an dessen Deutungs-*'Stil'* gemahnenden, Schubert-Aufsatzes (1963, in den *MOMENTS MUSICAUX*) schrieb Adorno: *Der Aufsatz über Schubert galt dem hundertsten Todestag. Als erste umfangreichere Arbeit des Autors zur Deutung von Musik ließ er ihn passieren trotz manchen Unbeholfenheiten, und obwohl die philosophische Interpretation allzu unmittelbar, unter Vernachlässigung der technisch-kompositorischen Tatbestände, sich vorwagt. Kraß ist das Mißverhältnis zwischen dem großen Anspruch, auch dem des Tons, und dem Erfüllten; vieles bleibt, ebenso wie in der kurz danach entstandenen 'Nachtmusik', schlecht abstrakt.* (10/17)

Man wird indessen dieser Selbstkritik, welche vielleicht mehr aus der Intention einer nachträglichen Distanzierung vom *'Allzu-Blochischen'* entsprang, nicht zustimmen mögen, hat man sich erst gewisse Qualitäten des fraglichen Textes vergegenwärtigt, die in späteren zwar nicht ganz verloren, aber doch zurückgetreten waren; auch darf es Wunder nehmen, wenn von diesem als *erste(r) umfangreicher* Arbeit zur Deutung von Musik die Rede ist, waren ihm doch immerhin etwa der erste Wozzeck-Aufsatz und manches Vergleichbare vorausgegangen.

Das Motto stellt unvermittelt Schubert in eine Konstellation mit den Surrealisten. Was zunächst befremdlich wirken muß, erklärt sich alsbald aus der jeweiligen Distanz beider gegenüber einer romantisch-organizistischen Ästhetik, welcher Benjamin bereits den Kampf angesagt hatte und die Adorno auf musikalischem Gebiet auf seine Weise fortführte. Die Aktualität Schuberts beruhte demzufolge auf der Tendenz zur Dissoziation, Fragmentarik, zu anorganischer Fügung, wie sie erst (und freilich auf einem anderen *'Materialstand'*) die Surrealisten zum Programm erhoben. Vorausgesetzt war dabei die Destruktion gängiger Schubert-Deutung:

Die Kritik aller musikalischen Hermeneutik vernichtet zu Recht jegliche Deutung von Musik als poetischer Reproduktion psychischer Gehalte. Nicht aber ist sie legitimiert, den Bezug auf die getroffenen objektiven Wahrheitscharaktere zu eliminieren und die schlechte subjektivistische Betrachtung von Kunst durch den Glauben an deren blinde Immanenz zu ersetzen. Keine Kunst hat sich selbst zum Gegenstand; nur tritt ihr symbolisch Gemeintes nicht in abstrakter Sonderung von seiner materialen Konkretion auf. Es ist in seinem Ursprung untrennbar an jene gebunden, um sich mit Geschichte erst von ihr abzuschneiden. In Geschichte entsteigen wechselnde Gehalte dem Werk, und allein das verstummte Werk besteht für sich selber. Wenn Schuberts Werk, in Depravationen heute noch beredter als irgend andere seines Zeitalters, nicht zu versteinern brauchte, so darum gerade, weil es sein Leben nicht der vergänglichen subjektiven Dynamik [...] verdankt. Zu seinem Ursprung ist es das unorganische, sprunghafte, brüchige Leben von Steinen bereits, und zu tief ist ihm der Tod eingesenkt, als daß es den Tod zu fürchten hätte. (17/24)

So heißt es auch kurz zuvor, der *Wuchs* von Schuberts Musik sei *vegetabilisch nicht, sondern kristallinisch* (ebd. 23). Vom geschichtlichen Entsteigen der Wahrheitsgehalte aus den Werken war bereits in der (ersten) *Nachtmusik* die Rede gewesen. (s.o.) *Heute erst ist der Landschaftscharakter von Schuberts Musik evident geworden, wie heute erst das Lot die luziferische Senkrechte der Beethovenschen Dynamik ermessen kann.* (17/20) - Die Mahnung, in der Kritik des musikalisch-ästhetischen Subjektivismus oder Psychologismus nicht das Kind mit dem Bade auszuschütten, könnte auf die Schule Hanslicks zielen; gegenüber

der selbstgenügsamen These von Musik als selbstgenügsamem Spiel beharrt Adorno darauf, daß sie sehr wohl ihr 'symbolisch Gemeintes' besitze. Dies aber nur in Gestalt objektiver 'Wahrheitscharaktere', und unter diesen vorzugsweise die *objektiven Todessymbole* (ebd. 24) - Das Weiterleben des Schubertschen Werks 'in Depravationen' betrifft v.a. die (nur uneigentlich so zu nennende) Form des Potpourris, einer seinerzeit weitverbreiteten Erscheinung, nebst der 'Verkleinerung' der Person Schuberts zum Operettengegenstand - 'Dreimäderlhaus' - (vgl. 21f.).

Im Potpourri rücken die Züge des Werkes, die mit dem Untergang der subjektiven Einheit in ihm zerstreut sind, zu einer neuen Einheit zusammen, die zwar als solche sich nicht zu legitimieren vermag, die aber einzig die Unvergleichlichkeit der Züge erweist, [...] Thema an Thema fügt, ohne aus einem verändernde Konsequenzen ziehen zu müssen. [...] [A]ls die Zusammenlegspiele der Musik wollen Potpourris auf gut Glück die verlorene Einheit von Kunstwerken wiederfinden. Nur dann ist ihnen Chance zu geben, wenn jene Einheit nicht selber eine subjektiv erzeugte war, [...] sondern wenn sie aus der Konfiguration der getroffenen Bilder aufstieg. [...] Indem der bewahrende Übergang zum Potpourri die ursprüngliche konfigurative Vereinzelung der Schubertschen Züge und damit den konstitutiv fragmentarischen Charakter seiner Musik bestätigt, klärt er vollends die Schubertsche Landschaft auf. [...] Es ist die Landschaft des Todes [...]. Dort ruhen ungeschieden Schicksal und Versöhnung beieinander; ihre zweideutige Ewigkeit wird vom Potpourri zerschlagen, damit sie erkannt werden kann. [...] So wenig Geschichte zwischen dem Eintreten eines Schubertschen Themas und einem zweiten konstitutiv waltet, so wenig ist Leben intentionales Objekt seiner Musik. (17/23)

Wie die Einheit der Schubertsche Werke nicht als 'organische', so will Adorno auch die Idee seines Werkes im ganzen nicht aus der Einheit der 'Person', sondern nach dem Modell der 'Landschaft', als eines 'Schauplatzes', (re)konstruieren. Vielleicht hätte die Metapher des Mosaiks besser noch als die des Puzzles - 'Zusammenlegspiels' die Aufgabe der Rekonstruktion eines Bildes, welches selbst bereits in gewisser Weise 'konstruiert' war, zum Ausdruck bringen können; jedenfalls aber stehen Puzzlespiel und das Jahrmarktsbudenvergnügen des Scheibenschießens als im Sinne Benjamins gewählte, apokryphe, 'exzentrische' Bilder für das Verhältnis des Menschen zur Wahrheit. Sie werden ergänzt durch ein weiteres Stück aus dem typischen bürgerlichen 'Interieur':

Kein Zufall darf darin gesehen werden, daß im neunzehnten Jahrhundert das Potpourri zur gleichen Zeit als Surrogat musikalischer Form aufkam, zu der die Miniaturlandschaft als bürgerliches Gebrauchsobjekt jeglicher Art bis zur Ansichtskarte sich bildete. All jene Landschaftsintentionen konvergieren in dem Motiv, plötzlich aus Geschichte aufzuspringen, um sie wie mit einem Scherenschlag abzuschneiden. [...] In ihnen bildet die Idee einer zeitlosen mythischen Realität dämonisch depraviert sich ab. So sind auch Potpourris ohne Zeit in sich. Die vollständige Vertauschbarkeit alles thematisch Einzelnen dort zeigt an die Gleichzeitigkeit aller Ereignisse, die ohne Geschichte aneinanderrücken. Aus jener Gleichzeitigkeit läßt sich die Kontur der Schubertschen Landschaft ablesen, die die infernalisches widerspiegelt. Jede wahrhaft legitime Depravation ästhetischer Gehalte wird inauguriert von Kunstwerken, in denen die Enthüllung des Bildes so weit gelungen ist, daß die durchscheinende Macht von Wahrheit im Bilde sich nicht mehr bescheidet, sondern ins Wirkliche eindringt. (17/23)

Als Landschaft gibt Schuberts Musik den Schauplatz des Miteinander von Wahrheitscharakteren ab, die sie nicht erzeugt, sondern empfängt und die nur empfangen von Menschen ausgesagt werden können. (17/19) Das richtet sich einerseits gegen die gängige Auffassung Schuberts als eines 'Lyrikers seiner selbst', will aber auch keineswegs in eine Rede von künstlerischer Intuition einstimmen, welche,

aus schlechter psychologischer Deutung des Produktionsprozesses und wahlloser Metaphysik des fertigen Gebildes trüb gemischt, die Einsicht in Kunst stets nur versperrt. Beide Vorstellungen [...] wurzeln in einem falschen Begriff vom Lyrischen, das sie, der frevelnden Überhöhung von Kunst im neunzehnten Jahrhundert getreu, für Wirkliches nehmen; für Teilstück des wirklichen Menschen oder Splitter transzendenter Wirklichkeit, während

als Kunst auch Lyrisches Bild des Wirklichen bleibt, bloß darin von anderen Bildern unterschieden, daß sein Erscheinen mit dem Einbruch des Wirklichen selber in seiner Möglichkeit verknüpft ist. (17/19)

Die Kritik an der 'frevelnden Überhöhung' von Kunst teilte, 'empfang' wohl auch der junge Adorno mit Benjamin wie Kracauer; sie entspricht der ursprünglich 'theologischen Intention' von deren Philosophieren. Theologisch inspiriert ist so auch die Restriktion menschlichen Erkennens und Gestaltens auf 'Bilder'. - Als Bedingung der Möglichkeit des Lyrischen aber wird der 'Einbruch des Wirklichen' selbst genannt. Dieses 'Wirkliche' meint nun gerade nicht, was der Positivismus des Zeitalters darunter verstehen wollte; was von Benjamin, in seinem frühen PROGRAMM DER KOMMENDEN PHILOSOPHIE, "die niedrigste" Form der Erfahrung nannte. Die Wirklichkeit oder Wahrheit, für welche unter bestimmten Bedingungen die Kunstwerke transparent werden können - nämlich unter der Bedingung ihres eigenen Todes, d.h. Zerfalls in Geschichte: *Jene Transparenz, für die das Kunstwerk mit seinem Leben zu zahlen hat, eignet den Kristallen der Schubertschen Landschaft (17/23)* - ist demgemäß eine der höheren Sphären. Dennoch ereignet sie sich nicht ohne Zutun des Subjekts, aber auch nicht als dessen Intention oder Intendiertes. Es bedarf der Intention, das Gebilde werden zu lassen, und des Untergangs der Intention, um jenes durchlässig zu machen.:

Die lyrischen Gehalte werden nicht erzeugt: es sind die kleinsten Zellen der seienden Objektivität, als deren Bilder sie stehen, nachdem die großen Formen [...] verfielen. Diese Bilder indessen fallen nicht in die Seele des lyrisch geöffneten Menschen ein wie Strahlen ins Pflanzengewebe: nirgends sind Kunstwerke Geschöpfe. Sie werden vielmehr vom Menschen gleich Schießscheiben getroffen: wird die richtige Nummer erreicht, so schlagen sie um und lassen das Wirkliche selber durchscheinen. (17/19f.) [...] Nicht bildet der Lyriker im Gebilde unvermittelt sein Gefühl ab, sondern sein Gefühl ist das Mittel, Wahrheit in ihrer unvergleichlich kleinen Kristallisation ins Gebilde zu ziehen. Nicht fällt Wahrheit selber ins Gebilde, sondern stellt sich dar in ihm, und die Enthüllung ihres Bildes bleibt Werk des Menschen. Der Bildner enthüllt das Bild. Das Bild von Wahrheit aber steht allemal in Geschichte. Die Geschichte des Bildes ist sein Zerfall: Zerfall des Scheines von Wahrheit all der Gehalte, die es von sich aus meint, und Aufdeckung seiner Transparenz zu den Wahrheitsgehalten, die mit ihm gemeint sind und rein erst in seinem Zerfall hervortreten. [...] Die subjektiven Gehalte des lyrischen Kunstwerkes sind durchaus nur seine Stoffgehalte. Mit ihnen werden die abgebildeten Wahrheitsgehalten getroffen bloß; zwischen beiden die Einheit gehört der geschichtlichen Stunde und löst sich auf. So sind denn bleibend an lyrischen Gebilden nicht [...] konstante menschliche Grundgefühle, sondern jene objektiven Charaktere, an die im Ursprung des Kunstwerks jeweils jene Gefühle, die vergänglich sind, rührten; die subjektiv vermeinten und reproduzierten Gehalte indessen haben das gleiche Schicksal wie nur die großen materialbestimmten Formen, die die Zeit erweicht. Der dialektische Aufprall beider Mächte: der Formen [...] und der Stoffe der Bewußtseinsimmanenz [...], zertrümmert beide und mit ihnen die vorläufige Einheit des Werkes: eröffnet das Werk als Schauplatz ihrer Vergänglichkeit und legt endlich frei, was an Bildern der Wahrheit zur brüchigen Decke des Kunstwerks sich erhob. (17/20)

Die Unterscheidung von Wahrheitsgehalten und Stoff- bzw. Sachgehalten trifft Adorno ganz im Sinne Benjamins, der sie in seinem Essay über GOETHES WAHLVERWANDSCHAFTEN expliziert hatte. Ebenso geht die Auffassung vom Zerfall der Werke als Prozeß der Freisetzung ihrer Wahrheit, die sie von sich aus, intentional, nicht auszusprechen vermöchten, auf Benjamin zurück. Zwar wäre im strengsten ('theologischen') Sinne nach Benjamin und Adorno selbst die Rede vom 'Tod' der Werke nicht haltbar, zumal diese ja *nirgends Geschöpfe* seien; aber sie ist auch nirgends wörtlich zu nehmen; jener Leben ist, daran wird kein Zweifel gelassen, vielmehr von Anfang an ein uneigentliches, scheinhaftes (wie das der kristallinen Gewächse von der Art, wie sie Thomas Manns Vater Leverkühn in

seinen Herbarien zog). Sie sind umso wahrer, je weniger sie vortäuschen, ‘organisch’ gewachsen zu sein: am wenigsten tat dies vielleicht Schuberts Musik. Er gebärdet sich nicht als Schöpfer; ihn charakterisierte am treffendsten die Gestalt des ‘Wanderers’, der (sinnfällig in den Lieder-Zyklen gestaltet) den ‘zeitlosen’ Kreislauf von *Geburt und Tod, wie blinde Natur ihn diktiert* [...] durchmißt.

Wenn die Psychoanalyse Reise und Wanderschaft für die objektive Todessymbolik als archaisches Residuum beschlagnahmte, so sind beide in der Landschaft des Todes füglich zu suchen. Der exzentrische Bau jener Landschaft, darin jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt, offenbart sich dem Wanderer, der sie durchkreist, ohne fortzuschreiten: alle Entwicklung ist ihr vollkommenes Widerspiel, der erste Schritt liegt so nahe beim Tod wie der letzte, und kreisend werden die dissoziierten Punkte der Landschaft abgesucht [...]. [...] Schuberts Themen wandern nicht anders als der Müller [...]. Nicht Geschichte kennen sie, sondern perspektivische Umgehung: aller Wechsel an ihnen ist Wechsel des Lichtes. (17/25)

(Das Motiv des ‘gleich nah zum Mittelpunkt Seins’ kehrt später noch oft wieder, so etwa im Kontext der Poetik einer ‘musique informelle’ oder auch in der Erläuterung der ‘Parataxis’ als Fügungsprinzip der Hölderlinschen Dichtung, das Adorno in seiner *ÄSTHETISCHEN THEORIE* auch für die Philosophie geltend machen wollte.) - Schuberts Themen nun seien

Erscheinungen von Wahrheitscharakteren, und das Vermögen des Künstlers ist darauf beschränkt, ihr Bild mit Gefühl zu treffen, und nachdem es einmal erschienen, es wieder und wieder zu zitieren. Kein Zitat aber geschieht zur gleichen Zeit, und darum wechselt die Stimmung. [...] Stimmung ist, was wechselt an dem, was zeitlos sich selber gleichbleibt, ohne daß Wechsel Macht hätte darüber. (17/26f.) [...] Nicht umsonst sind Schuberts Stimmungen, die nicht kreisen bloß, sondern auch stürzen, an die harmonische Rückung, den Durchblick der Modulation geknüpft, der aufs Gleiche aus wechselnder Tiefe Licht fallen läßt. (17/29)

Zu beachten ist die Reihenfolge: ‘Gefühl’ trifft die musikalischen Bilder, d.h. musikalische Charaktere, Gestalten, ‘Figuren’; die Bilder ihrerseits treffen die Wahrheitscharaktere (als ‘Urbilder’ gleichsam?); also keinesfalls ist das (einzel menschliche) Gefühl jemals Getroffenes oder Intendiertes von musikalischer Bildlichkeit. Und zwar weder dort, wo die Themen durch ‘Erfindung’ (d.i. eigentlich schon ‘Konstruktion’) noch wo sie durch ‘Einfall’ gewonnen werden. (Der Unterschied von Gewinnung durch Einfall oder Erfindung entspricht der Gegenüberstellung Schubert - Beethoven.)

Schuberts Formen sind Formen der Beschwörung des einmal Erschienenen, nicht der Verwandlung des Erfundenen. [...] Eine wahrhafte Formanalyse Schuberts [...] hätte vor allem der Dialektik nachzugehen, die zwischen dem vorgesetzten Sonatenschema und Schuberts zweiter, kristallinischer Form waltet [...]. (17/27)

‘Einfall’ und ‘Erfindung’ verhalten sich zu den *Formobjektivitäten*

[...] gleichermaßen dialektisch. Erfindung durchdringt mit konstruktiver Macht deren Sein vom Subjekt aus und löst es auf in der Behauptung der Person, die die Form frei nochmals aus sich heraus erzeugt; Einfall sprengt sie durch Dissoziation, indem er ihre konstitutive Würde, die im großen verging, im kleinsten Rest bewahrt, wo sie mit der subjektiven Intention kommuniziert. Erfindung baut in den Dimensionen der unendlichen Aufgabe und trachtet Totalität zu errichten; Einfall zeichnet die Figuren der Wahrheit ab und wird belohnt durchs endliche Gelingen im kleinsten. (17/27f.)

Dieses Gelingen im Kleinsten wird nun zusammengedacht mit der Rede vom getroffenen Bild, bzw. von dem Getroffensein der Wahrheit gleich einer ‘Schießscheibe’:

Es ist getroffen [...] wie jene Schießscheibe vom Schützen und wie das Wirkliche vom Abbild; wie eine Photographie “gut getroffen” ist, wenn sie einer Person ähnelt, so gut getroffen sind die Schubertschen Einfälle nach ihrem unvergänglichen Vorbild, von dessen Ewigkeit sie oft genug die Spuren noch bewahren, als seien sie selbst stets schon dagewesen und nur aufgedeckt; zugleich aber hat in ihnen der Mensch den Einbruch in die Region der Wahrheit so sicher vollzogen wie nur ein Schütze mit scharfen Augen. Beides Getroffensein geschieht im

Augenblick, blitzhaft erhellt, nicht in der ausgebreiteten Zeit; ihr kleinstes Teil steht als Signal ihrer Aufhebung selber. (17/28)

Wie die 'gut getroffene' Photographie 'ähnelte' ihrem Gegenstand nämlich nicht bloß mechanisch, sondern das Wesen des Abgebildeten zum Ausdruck bringt, haben die treffenden Geschütze des Musikers, Funde vielleicht eigentlich, Wesensgehalte zum Ziel, denen Adorno hier noch recht unbefangenen Charakter möglicher 'Ewigkeit' konzidiert (also gewissermaßen auch die Möglichkeit einer musikalischen 'Archetypik'); allerdings ist hier auch schon von einem Als Ob die Rede. Das Verhältnis des Menschen zur Wahrheit wird gleichzeitig aber nicht als passiv anschauendes, sondern mit dem aktiven Bild des 'Einbrechens' gezeichnet; umgekehrt ist freilich in den frühen Texten auch oft vom 'Einbrechen' der Wahrheit, oder des 'Irreduziblen' die Rede, die gleichsam in die falsche Geschlossenheit des Bestehenden einschlägt wie der Blitz ins Gebäude. - Da das 'kleinste Teil' der Zeit nur in Unendlichkeit gefunden werden könnte, indiziert das Zusammentreffen von Geschütz und Wahrheitsziel die Möglichkeit einer Kommunikation von Endlichem und Unendlichem, als eines Einstands der Zeit zu jeder Zeit, in jedem Augenblick, möglich aber durch die Perforation der Zeit durch ein Ewigem entsprechendes Zeitliches; wie es das trefflich inspirierte musikalisch Einzelne ist. Im Endlichen kündigt davon quasi 'negativ' das Phänomen des Zerfallenden an den Gebilden:

Zum Zeichen des Getroffenseins; Loch im Vordergrund der Form, auf die gezielt ward, und zugleich durchscheinend zur unerreichbaren wahren Form sind Schuberts Themen asymmetrisch, in frühem Hohn auf die Architektur der Tonalität. In ihrer Unregelmäßigkeit setzt die Autonomie des getroffenen Bildes über den abstrakten Willen zur puren Formimmanenz sich durch; ins Gefüge der subjektiven Intentionen und ihrer geschichtlich gesetzten Stilkorrelate jedoch legt sie rechtmäßig Brüche: so muß das Werk Fragment bleiben. (17/28)

Wie etwa die h-moll-Symphonie. Für Adorno folgt der *fragmentarische Charakter* von Schuberts Musik insgesamt sachlich daraus, daß sich ihre Weise der Fügung *zeitloser Zellen* als unvereinbar erweise mit der *Entwicklungszeit der Sonate*. (Es kündigt sich hier übrigens bereits das, erst in der Philosophie der neuen Musik stark gemachte Motiv des Mißtrauens gegenüber dem geschlossenen Werk als solchem an.) Ihrer relativen Seltenheit wegen seien darum *die geglückten Finali, die von Schuberts Musik blieben, vielleicht die mächtigsten Signa der Hoffnung [...], die sein Werk enthält.* (17/28) Einer Hoffnung, die trotz aller Vagheit der Rede bei Adorno letztlich doch immer in der Hauptsache die Transzendenz bzw. Überwindung des Todes zum Gegenstand hat. Die *Hermeneutik des Todes* erschließt ihm *viele Bilder der Schubertschen Musik*, allerdings nicht etwa die WANDERERPHANTASIE. Was dort stattfindet, beschreibt er buchstäblich als Abstieg in die 'Unterwelt':

Der Affekt des Todes - denn der Affekt des Todes wird in Schuberts Landschaft nachgebildet, die Trauer über den Menschen, nicht der Schmerz in ihnen - ist allein das Tor zur Unterwelt, in die Schubert hinabgeleitet. Vor ihr versagt das hermeneutische Wort [...]. Seine blinde Neigung, in der Textwahl mythologischen Gedichten zu folgen, ohne da zwischen Goethe und Mayrhofer noch viel Unterschied zu machen, markiert aufs drastischste das Versagen allen Wortes in jenem Tiefenraum, darin das Wort allein noch Stoffe abwirft, nie aber die Macht hat, sie wahrhaft zu erleuchten. Den leer fallenden Worten, nicht ihrer erhellten Intention folgt der Wanderer in die Tiefe, und selbst seine menschliche Leidenschaft wird zum Mittel des schauenden Abstiegs, der nicht in den Grund der Seele, sondern ins Gewölbe seines Schicksals führt. "Ich will den Boden küssen / durchdringen Eis und Schnee / mit meinen heißen Tränen / bis ich die Erde seh." Dort hinunter zieht die Harmonik, das rechte

Prinzip musikalischer Naturtiefe: Natur ist aber da nicht der sinnige Gegenstand innermenschlichen Naturgefühls, sondern die Bilder der Natur sind Gleichnisse des chthonischen Tiefenraums selber, so unzulänglich als solche wie je das poetische Wort. (17/29)

Wo das poetische, wie überhaupt jegliches Wort unzulänglich geworden ist, vermag aber Musik vielleicht noch erhellend zu wirken: sie, wie der Wanderer, die paradigmatische Gestalt des lyrischen Subjekts in Schuberts Werk, 'folgt den leer fallenden Worten in die Tiefe' ... - Die 'Leidenschaft', als dargestellte, aber wird, wie auch im folgenden Kierkegaardbuch, aufgefaßt als mögliches Vehikel der theoria. - Die harmonische Gravitation, die selbst weniger natürlich ist als Natur bedeutet, bildet die Entsprechung einer Erdschwere, die untrennbar Todverfallenheit ist: darum dargestellt werden kann durch den Affekt der Trauer. - Die Benennung des 'Tiefenraums' als des 'Chthonischen' weist auf die Rezeption Bachofens durch Benjamin und Adorno.¹⁸⁶

Die dämonische Funktion der Tiefe erfüllt sich am alterierten Akkord Schuberts. In der nach Dur und Moll geschiedenen Landschaft steht er zweideutig wie die mythische Natur selber, nach oben und untenweisend zugleich; sein Glanz ist fahl und der Ausdruck, mit dem ihn die Konfiguration der Schubertschen Modulatorik belädt, ist der der Angst: der Angst vorm tödlichen Erkennen der Erde und vorm vernichtenden Erkennen des bloßen menschlichen Selbst: so wird der Spiegel des Doppelgängers zum Gericht über den Menschen auf dem Grunde seiner Traurigkeit. (17/30)

Die Destruktion des Selbst auch in Zusammenhang mit dem Doppelgänger-Motiv spielte dann eine zentrale Rolle im *KIERKEGAARD*; dort wurde auch die dialektische Funktion der 'Affekte' auf dem Weg von Unten nach Oben ausführlich analysiert. Analoges sah die Deutung sich schon in der Musik Schuberts abspielen:

War der Affekt des Todes das Tor zum Abstieg, so ist die Erde selber [...] die leibhaftige Erscheinung des Todes, und vor ihr erkennt die sinkende Seele sich selbst als Weib, unentrinnbar in den Naturzusammenhang eingetan. Im letzten großen allegorischen Gedicht der deutschen Sprache, dem Bilde des Matthias Claudius vom Tod und vom Mädchen [...] wird das Wesen Moll offenbar. Aber wie beim ertappten Kinde die Strafe der Tat, wie im niedrigsten Sprichwort die Hilfe der Not auf dem Fuße folgt, so folgt auf jenem Punkte Trost der Trauer auf dem Fuße. Die Rettung geschieht im kleinsten Schritt; in der Verwandlung der kleinen in die große Terz; so dicht rücken beide aneinander, daß die kleine Terz nach dem Erscheinen der großen als deren Schatten sich enthüllt. (17/30f.)

Und wie in der Hölderlinschen Dichtung das Rettende am nächsten genannt wird, wo die Not am größten ist. (Angedeutet findet sich hier auch schon das Orpheus-Motiv: Abstieg und Wiederaufstieg.) - Das Phänomen des signifikanten Übergangs von der kleinen zur großen Terz findet sich im übrigen auch, und das sollte gerade wegen des folgenden Adornoschen *partis pris* fürs 'Untere' an

¹⁸⁶ Dazu erklärt Jäger: "[...] Chthonisch ist, was dem Bereich der Erde zugehört, und im Gegensatz zu den olympischen Göttern sind die chthonischen jene, die aus der Erde wirken. Chthonisch ist die Landschaft, [...] sind die Pflanzen und Tiere [...]. Zugleich aber ist es die Erde als Ort der Gräber der Vorfahren, eine gewisse Trauer umgibt den Begriff. Der Begriff des Chthonischen war von Johann Jacob Bachofen, vor allem aber von Ludwig Klages in die Kulturphilosophie eingeführt worden, als kritische Instanz gegenüber der industriellen Moderne und dem Patriarchat, das sich am solaren Mythos oder am uranischen, himmlischen orientiert. [...] Wenn es später 'Naturbeherrschung' sein sollte, die zum Inbegriff des falschen Ganzen wurde, dann hatte diese These eine lange Vorgeschichte im Denken Adornos. Nicht verdrängt werden sollte die Natur" und es galt ihm später geradezu "Humanität als das geläuterte Chthonische" (Jäger, a.a.O. 65)

dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, in einer anderen, der afroamerikanischen Musikkultur, im Blues¹⁸⁷ (und infolgedessen auch im Jazz), dessen Gehalt geradezu als Übergang von Trauer in Trost bestimmt werden könnte, darin Klage und Selbstbehauptung so untrennbar verschränkt sind wie Herr und Knecht in ihrer sprichwörtlichen Dialektik. Zur letzteren verhält sich die Deutung Schuberts freilich so distanziert-mißtrauisch wie einst Kierkegaard:

Es ist [...] nicht zu verwundern, wenn die qualitative Differenz von Trauer und Trost, in deren konkreter Gestaltung Schuberts wahre Antwort gelegen ist, mit mediierendem Verfahren überschlagen wurde: wenn das neunzehnte Jahrhundert mit dem Begriff der Entsagung eine Formel für das Schubertsche Grundverhalten zu finden meinte. Aber der Schein von Versöhnung, der von Resignation ausgeht, hat mit dem Trost Schuberts nichts zu tun, durch den Hoffnung sich darstellt, daß der Zwang natürlicher Verstrickung irgend seine Grenze doch erreiche. Wie schwer auch Schuberts Trauer zum Grunde ziehe; und möchte selbst der Wanderer ohne Hoffnung im Wasser der Geburt untergehen; unverrückbar steht Trost über dem Toten und bürgt dafür: Hoffnung bleibt, im verworfenen Zauberkreis der Natur sei sein Ort nicht für die Ewigkeit. (17/31)

‘Mediierendes Verfahren’ meinte bei Kierkegaard dasjenige eines (m.o.w. depravierten) ästhetischen Hegelianismus. ‘Resignation’ und ‘Entsagung’ waren aber Formeln auch des ‘neunzehnten Jahrhunderts’ Schopenhauers, selbst des späten Goethe. So vieldeutig wie der Begriff natürlicher Verstrickung muß auch der ihrer Grenzen bleiben; wer im Wasser der Geburt untergeht, könnte womöglich auch daraus (wieder) auftauchen; der beschworene Kreislauf als einer von Geburt und Tod spielt an auf mythologische Bildwelten außerhalb des christlich-europäischen Bereichs, und von dort speiste sich wenigstens die ‘Hoffnung’ der zuletzt Genannten. Wiederholung, musikalische Zeitlichkeit bzw. ‘Zeitlosigkeit’ bestimmen sich ihrem ästhetisch-metaphysischen Stellenwert nach nicht zuletzt daher auch im Verhältnis zu jenen Vorstellungen. Jene Zeitlosigkeit könnte diejenige mythisch-verwünschter Starre sein oder das Bild des aus Vergängnis ‘geretteten’ Seienden. Dementsprechend dialektisch gestaltet sich das Verhältnis der Wiederholung zu den ‘Affekten’, von Trauer und Freude:

Die Wiederholbarkeit des Schubertschen Einzelnen entspringt aus seiner Zeitlosigkeit, wandelt sich aber in Zeit zu deren materialer Erfüllung. Jene Erfüllung indessen bedarf keinesfalls durchweg der großen Sätze oder gar des Pathos einer großen Form. Viel lieber hält sie sich in einer Region tief unterhalb der bestätigten Gestalten der bürgerlichen Musikübung. Denn jene Schubertsche Welt eigentlicher Freude, der Tänze und Militärmärsche, des dürrfüßigen vierhändigen Klaviers, der schwebenden Banalität und leichten Betrunkenheit ist sozial so wenig adäquat dem bürgerlichen, auch kleinstädtischen Musizieren, wie sie jemals das Daseiende

¹⁸⁷ Es handelt sich hier aber eigentlich nicht um einen Wechsel zwischen Tongeschlechtern ohne Modulation, da eine solche gar nicht stattfinden könnte, eher um eine bestimmte Negation der für die abendländische Tonalität charakteristischen, ja konstitutiven Dur-Moll-Dualität. Obwohl zwar auch die eher seltene Variante des ‘Blues in Moll’ existiert, handelt es sich hier freilich eigentlich nur um eine einzige ‘Terz’, die quasi ‘zwischen’ der kleinen und großen der europäischen temperierten Skala liegt und deren historischer Ursprung in afrikanischer Pentatonik vermutet wird. In der genannten und aller davon abgeleiteten Musik bestehen aber nun die (Ton-)Systeme der Tonalität und der (Blues-)Modalität praktisch simultan weiter, gleichsam als deren Schichten (funktionale Harmonik, poly-modale Melodik); der Widerspruch zwischen ihnen besteht, im großen, ungeschlichtet weiter - oder ist aufgehoben nur kraft der Indifferenz jener Schichten, nicht einer systematischen ‘Vermittlung’ - und wird im kleinen, in den einzelnen Partikeln konkreter Melodik, stets aufs neue ‘versöhnt’ oder von neuem entzündet. Das hat seine Entsprechung in der gesellschaftlichen Situation; wie schon bei Schubert.

selber naiv bekräftigte. [...] Es ist denn auch die Freude der Schubertschen Märsche unbotmäßig und die mit ihnen gesetzte Zeit nicht die seelischer Entwicklung, vielmehr der Bewegung von Menschenmassen. Schuberts Freude in ihrer unvermittelten Bekundung kennt keine Form mehr, fertig zum Gebrauch naht sie der unteren empirischen Realität und läßt sich fast von ihr verwenden, indem sie aus der Kunstregion ausbricht. (17/32)

Wenn es auch historisch zur 'Verwendung' Schubertscher Musik zur 'Bewegung von Menschenmassen' unterhalb des (Klein)bürgertums kaum gekommen sein dürfte, bleibt die adorno-sche Konstatierung der *anarchischen Freude* darin festzuhalten, denn

gegenüber Beethovens drohend geforderter, bedrängter, kategorial faßlicher, aber material unerreichbarer Freude ist die Schubertsche das vernommene, wirre, endlich aber sichere und unmittelbar gegebene Echo. Einmal nur stiftet es eine große Dynamik: im Aufstieg des Finales der C-Dur-Symphonie, deren Bläsermelodie wie mit wirklichen Stimmen ins Bild der Musik einschlägt und es zersprengt, wie kaum ein zweites Mal je Musik von ihrem wahren Grunde aus gesprengt worden ist. Sonst aber geht das Gelingen der Freude bei Schubert andere und wunderbar irritative Wege. (17/31) [...] Nirgends rückt es der Wahrheit näher als in Schuberts Folklore, völlig anderen Sinnes, als irgendeiner nach ihm sich mühte. Keine Korrektur der verlorenen Nähe durch die unerreichbare Ferne hat Schubert unternommen: ihm wird die transzendente Ferne erreichbar in der nächsten Nähe. Das liegt vor dem Tor wie Ungarn und so fern wie die unverständliche Sprache zugleich. [...] Die Sprache dieses Schubert ist Dialekt: aber es ist ein Dialekt ohne Erde. Er hat die Konkretion der Heimat; aber es ist keine Heimat hier, sondern eine erinnerte. (17/32)

Nicht empirisch erinnert; keine historisch jemals schon gewesene, sondern die 'transzendentalen' von Lukacs und Novalis:

Nirgends ist Schubert der Erde ferner, als wo er sie zitiert. In den Bildern des Todes eröffnet sie sich: im Gesicht der nächsten Nähe aber hebt Natur sich selber auf. Darum führt von Schubert kein Weg zur Genre- und Schollenkunst, sondern bloß einer in die tiefste Depravation und einer in die kaum nur angesprochene Realität befreiter Musik des veränderten Menschen. In unregelmäßigen Zügen, einem Seismographen gleich, hat Schuberts Musik die Botschaft von der qualitativen Veränderung des Menschen notiert. Ihr antwortet zurecht das Weinen: Weinen der ärmsten Sentimentalität im Dreimäderlhaus nicht anders als das Weinen aus erschüttertem Leib. Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich und real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht, und im unbenannten Glück, daß sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, daß wir einmal so sein werden. Wir können sie nicht lesen; aber dem schwindenden, überfluteten Auge hält sie vor die Chiffren der endlichen Versöhnung. (17/33)¹⁸⁸

(Vermutet werden könnte: 'Wir' seien noch nicht so, wie jene Musik es verspricht, weil wir noch nicht imstande waren, so kleine Schritte zu machen, wie es von ihrem Beispiel vorgeahmt wird.) Im Angesicht der Musik Schuberts verschmähte Adorno also auch nicht, den Affekt der Rührung als Einfallstor von Transzendenz in Betracht zu ziehen. In einem Aphorismus von 1930 hieß es dazu weiters, neuerlich mit Bezug auf Kierkegaard:

Der Affekt der Rührung in Schuberts Musik ist Ergebung, nicht Resignation. Von Resignation werden Menschen gezeichnet vom Tode gleichwie vom Trotz; beharrt in diesem die Person auf der eigenen Natur, so kapituliert sie in Resignation vor dem übergreifenden Zusammenhang des Natürlichen; ohne Schuld zwar, aber ohne Hoffnung. Schuberts Ergebung jedoch ist nicht naturverfallen; der Tod nicht ihr letztes Wort sondern ihr leisester Übergang; ich bin nicht wild, spricht seine Allegorie des Todes selber; mythisches Bild einer bereits unmythischen Wirklichkeit. Schema solchen Überganges ist das Einschlafen. Von Schubert gilt noch, was

¹⁸⁸ Vgl. dazu im KIERKEGAARD: [K]ein treueres Bild der Hoffnung ließe sich denken als das der echten, in Spuren lesbaren, in Geschichte blassenden Chiffren, die dem überflutenden Auge entschwinden, in dessen Weinen sie sich doch bewähren; dem Weinen der Verzweiflung, darin dialektisch, als Rührung, Trost und Hoffnung leibhaft in Lichtfiguren erscheinen. (K 224f.)

Kierkegaard dem Christen wünschte: "Selig, wer sich nicht ärgert, sondern glaubt, [...] er ist nicht tot, sondern er schläft." (16/270)

Solange er schläft, und sein Tod erst allegorisches Bild des Lebens ist, von dem er noch verlassen bleibt, vermag freilich erst nur Trauer ihn zu bewachen. Um das Wesen der Schubertischen kreiste auch eines der Fragmente zum *BEETHOVEN*:

Als Eduard [Steuermann] die 4 Impromptus [op. 90] von Schubert gespielt hatte [...] warf ich die Frage auf, woher es rühre, daß diese Musik so unvergleichlich viel trauriger sei als selbst die düstersten Stücke von Beethoven. Eduard meinte, das käme von der Aktivität Beethovens, und ich bestimmte diese [...] als Totalität, als die unauflöbliche Verschränkung von Ganzem und Teil. Die Schubertische Traurigkeit hänge danach nicht allein am Ausdruck (der selber eine Funktion der musikalischen Komplexion ist) sondern an der Freigabe des Einzelnen. Das befreite Detail ist zugleich das verlassene, so wie das befreite Individuum zugleich das vereinsamte und leidende, negative ist. [...] (B 48 [fr. 55])

In diesem Sinne ist auch in dem Text über das Große Rondo die Rede von *Dissonanzen dessen, der sich verlassen weiß, sobald die Musik verstummt.* (18/192) So liegt der Trost, das Tröstliche von Musik am Ende gar in deren bloßem Erklingen überhaupt:

Das ideologische Wesen der Musik, ihr Affirmatives, besteht, im Gegensatz zu anderen Künsten, nicht in ihrem spezifischen Inhalt, ja nicht einmal darin ob die Form harmonistisch fungiert oder nicht, sondern darin daß sie nur anhebt, überhaupt Musik ist - ihre Sprache an sich ist Zauber, und der Übergang in ihre isolierte Sphäre hat a priori etwas Verklärendes. Die Suspension der empirischen Realität und die Konstitution einer zweiten sui generis sagt gleichsam vorweg: es ist gut. Der Ton ist im Ursprung tröstlich [...]. (B 25f. [fr. 12])

Dem widerspricht es nicht eigentlich, wenn in den *MINIMA MORALLA* vermerkt wurde:

Das Tröstliche der großen Kunstwerke liegt weniger in dem, was sie aussprechen, als darin, daß es ihnen gelang, dem Dasein sich abzutrotzen. Hoffnung ist am ehesten bei den trostlosen. (MM 299)

Denn wohl auch der Schritt vom Trostlosen zum Tröstlichen ist dialektisch ein 'kleinster'. - Der 'kleinste Schritt', das ist aber im temperierten Tonsystem der Halbton, im Rahmen der Tonalität als Leitton (in manchen Texten, etwa einem über Berg, gebraucht Adorno den Ausdruck aber auch für den Leitton, das Leittonprinzip der Wagnerschen und nachwagnerschen Musik, was bei einzelnen Aussagen zur Mißverständlichkeit führen kann). Man könnte sogar sagen: Nur im Rahmen der Tonalität trifft es zu, daß der Schritt von Trauer in Trost der kleinste sei: paradigmatisch dafür sind wohl die Aufhellungseffekte bei Schubert durch den unvermittelten Wechsel von der kleinen zur großen Terz. - In der freien Atonalität wird die Harmonik zwar m.o.w. 'funktionslos', enthält aber doch noch unverkennbare Rudimente der Leittonspannung, dominantähnliche Akkordtypen, melodische Prävalenz charakteristischer Intervalle wie Septimen und kleiner Nonen oder Sekunden. In der Zwölftonharmonik entfällt die Möglichkeit der Spannung und Entspannung durch kleinste Schritte, auf kleinstem Raum, wird ersetzt durch weitreichendere, 'komplementäre' Bildungen. Adorno hat, bereits in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*, mitunter die Konsequenz daraus gezogen, sie darum als adäquates Mittel zur musikalisch-ästhetischen Darstellung eines 'trostlosen' Zustandes der Welt, bzw. Gesellschaft zu erklären: Pendant der 'verwalteten Welt'. Seine 'Nostalgie' in bezug auf die freie Atonalität und die frühen Phasen der neuen Musik ist nicht zu trennen vom Unbehagen an der restaurierten Kultur der Nachkriegszeit, die auf einem Gleichgewicht des Schreckens beruhte, der

heute allenfalls verdrängt, keineswegs aufgehoben ist. Es scheint dagegen aber heute die Resistenzkraft sowohl von Musik, und Ästhetischem überhaupt, wie von Gedanken, Theorie, Ideologie im Schrumpfen, wenn nicht Verstummen begriffen zu sein. Die Nostalgie Adornos (und womöglich auch die seiner Leser) bezieht sich darum auch auf das Bild einer Zeit, in welcher 'noch alles möglich' schien; wenigstens so schien, wäre es auch damals schon bloß Schein gewesen.

Die Musiksprache jener Zeit, also die expressionistische Musiksprache war vielleicht der geschichtliche Extrempunkt einer bedeutungs- oder ausdrucksmäßigen Aufladung der aller-kleinsten Momente, über die sie verfügte - und führte zu einer, was das Praktisch-Mögliche betrifft, maximalen Steigerung der Verkleinerung, zumal der Notenwerte, der dynamischen und Vortragsnuancen) - während heute beinahe das entgegengesetzte Extrem angepeilt zu werden scheint: im Schmelztiegel globalisierter Musikkultur scheint als 'Bedeutetes' sämtlicher Produkte und Gebilde einer bestimmten Musiksprache oder Stilistik, einzig nur noch eben diese selbst übrigzubleiben, sodaß die Einheiten des Bedeutenden immer größer und größer werden. Die subjektiven Voraussetzungen der Wahrnehmung des Kleinsten, der Nuancen, scheinen im Absterben. Dem entspricht, nach Adorno, im Sinne seines Materialbegriffs, aber zugleich auch ein objektives Geschehen, eines im Material und in den Werken selbst. Sie verstummen, sterben ab, werden 'uninterpretierbar' - was vielleicht noch ein mißverständlicher Ausdruck ist, oder erst lediglich eine Seite des Phänomens betraf - wie unrezipierbar, d.h. unerfahrbar: nämlich was ihren Gehalt, Sinn, ihre spezifische Bedeutung betrifft. Diese wird zunehmend, wie es bereits Benjamins Barocktheorie konstatierte und Adorno auch für die Werke der folgenden Epochen ankündigte, von einem Gegenstand des Wohlgefallens zu einem des Wissens und der Forschung, während freilich ein Publikum, welches sich am bloßen Glanz berauscht, der längst nicht mehr primär von den Werken, sondern von der künstlich forcierten Aura des Aufführungsrituals ausgeht, davon freilich nichts merken mag. Der letzte Ausdruck, den die verfallenden Werke annehmen, ist der von Trauer, aber auch (schubertischer) 'Ergebung', mithin nicht trostlos.

Zum Kleinsten zählt aber mitunter auch der 'Schritt', den phonetisch Thamos von Tammuz trennte, was bereits Plinius als Überlieferer der Legende vermuten ließ, der Tod des Großen Pan könnte sich am Ende gar als bloßer Hör- oder Übersetzungsfehler herausstellen ...

3 Epilegomena (1930-1937)

3.1 Grenzgänge

Unter Adornos gesammelten musikalisch-kritischen Schriften aus jener Zeit finden sich auch eine Handvoll Buchrezensionen, die mitunter unerwartete Seiten seines Denkens aufscheinen lassen und manche theoretische Erwägungen, oder Andeutungen zu solchen, bringen, die sich anderwärts nicht (und bedauerlicherweise überhaupt als solche nicht weitergeführt) finden, wodurch auch diese Schriften durchaus gesonderte Aufmerksamkeit verdienen.

Zunächst begegnet ein überraschendes, exotisches Sujet, in der Rezension zu dem Band über CHINESISCHE MUSIK. Herausgegeben von Richard Wilhelm (Frankfurt a. M.: China-Institut, 1929), verfaßt 1930:

Die Fremdheit des Gegenstandes wird [...] gleich zu Beginn herausgestellt in der schlagenden Schilderung des chinesischen Theaters [...]. Danach ist es richtig, den Europäer nicht unvermittelt den Ereignissen der chinesischen Musik gegenüberzustellen, deren exzitierende Reize allesamt Mißverständnisse wären, die unser durchreflektiertes ethnologisches Gewissen sich nicht mehr leisten darf. Es bringt also die Wilhelmsche Publikation keine musikalischen Texte, sondern allein musikalische Theorie [...]. Die Theorie aber führt ins Zentrum: sie legt den mythischen Ursprung von chinesischer Musik frei und in der Konkretion, mit der sie ihn faßt, vielleicht nicht bloß der chinesischen; nur daß, was hier geschichtslos in seiner archaischen Gestalt begegnet, bei uns in die geschichtliche Dialektik übergang und mit ihr zu andern Konstellationen zusammentrat. Denn wie weit auch die chinesische Musikübung [...] von der abendländischen geschieden sein mag: zur mythischen Realität verhält sie sich nicht anders als der Beginn unseres Musizierens. Die chinesische Musik ist, nach Wilhelms Formulierung, angelegt auf "die Befriedigung und Ordnung des gesamten Weltverlaufs". Die Regel, nach der die Übereinstimmung der "achterlei Instrumente" gefordert wird, gilt, "damit der große Friede zwischen Gott und den Menschen entsteht". Sie ist gerichtet auf Versöhnung: mit der Gottheit, mit der Natur, mit der der Mensch zerfiel. Sie bricht den alten Totemzauber; die ganze Musiktheorie von Maß und Ordnung, die die Chinesen statuiert haben, zittert nach unter der Furcht vor Dämonen und blinder Naturgewalt, die in Musik die Menschen zu beschwichtigen trachten; freilich nach den Gesetzen einer astralen Mythologie, der die Versöhnung wahrhaft nicht gegeben ist. Ihre Funktion heißt, gleich der tiefsten uns erreichbaren, T r o s t : "die Musik sollte", nach dem Traktat des Wang Kuang Kī, "das innere Leben ausgleichen, nicht etwa durch Gottesfurcht" - also die mythische Angst, die sie löst -, "sondern durch Hingabe an die tröstliche Wirkung der Töne". So ist die Affektenlehre nicht innersubjektiven Ursprunges, sondern unablässig an den mythischen Sachverhalt gebunden, von dem die chinesische Musik ihren Ausgang nimmt, und allein aus ihm zu begreifen, wie alle Elemente ihrer musikalischen Disziplin dorthin stammen. [...] Von solcher Dialektik des mythischen Wesens in der Musik verrät bereits die chinesische Musikästhetik Kenntnis. Bei Tschuang Tsi heißt es: "Die Musik wirkte anfangs Angst; durch die Angst wurdest du bedrückt. Dann ließ ich die Erschöpfung folgen; durch die Erschöpfung wurdest du vereinsamt. Zum Schluß erzeugte ich Verwirrung; durch die Verwirrung fühltest du dich als Tor. Durch die Torheit gehst du ein zum Sinn. Also kannst du den Sinn beherbergen ..." - Wohl ist, was mit dem Sinn, dem Tao in Wahrheit gemeint, uns verschlossen und all unser Bemühen, ihn als Logos zu interpretieren, ohnmächtig genug. Aber ist der Weg zur Erhellung unseres musikalischen Materials durch dessen tiefste Dunkelheit hindurch nicht als Weg wenigstens sonderbar verwandt dem, den der Chinese den Affekten weist? (19/343ff.)

Analog wurde von ihm die Funktion der Affekten-Dialektik bei Kierkegaard gedeutet: Durch 'Verzweiflung' und 'Untergang' der Subjektivität zur (zunächst 'ästhetisch' erfahrenen) Transzendenz und sodann zum *Verschwinden* darin zu gelangen- wie der chinesische Meister in seinem Bild, den Bloch in seinen SPUREN erwähnte.

Dieses Motiv findet sich auch in der Besprechung von Schuberts GROSSEM RONDO:

Wenn jener chinesische Maler der Legende in seinem Bilde verschwand, dessen Vollkommenheit zu erproben, dann darf der Hörer - nein, der Spieler des Großen Rondos darin spazieren gehen; beliebig lang, denn alles darin ist in Wahrheit gleichzeitig; beliebig tief, denn es ist unergründlich; doch ohne Furcht, sich im Grenzenlosen zu verlieren, denn die Natur, die hier laut wird und leise, ist versöhnt und gesegnet. [...] Schuberts A-Dur-Rondo ist der große Glücksfall aller vierhändigen Musik. (18/189)

Dieses wenn auch eher sporadische Ansprechen der Rolle von Ethos und Affekt, die im Grunde sehr wohl auch für seine eigene Ästhetik (nicht allein der Musik) gilt, könnte auch beitragen zur Korrektur eines gewissen Eindrucks von 'Rationalismus' der adornoschen Musiktheorie (Betonung 'technischer' Aspekte, 'Fortschritts'-Gedanke etc.). Freilich ist damit auch kein Irrationalismus propagiert, sondern die äußerste Spannung in der Dialektik von rationalem und irrationalen Moment.

Ein leises Echo von Adornos, sei es auch sporadischer, Befassung mit jener außereuropäischen Kultursphäre findet sich sogar noch in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*, einer Fußnote zwar nur, welche aber eine ganz zentrale These seiner gesamten Ästhetik wiederholte:

Musik ist der Feind des Schicksals. Seit ältesten Zeiten hat man ihr die Macht des Einspruchs gegen die Mythologie zugeschrieben, im Bilde des Orpheus nicht anders als in der chinesischen Musiklehre. (PhNM 67)

Eine weitere Sphäre oder Disziplin, der sich Adorno (vielleicht bedauerlicherweise) nur kurz und eher am Rande zuwandte, war diejenige der psychologischen Musikbetrachtung. 1931 verfaßte er eine relativ ausführliche Besprechung zu Ernst Kurths MUSIKPSYCHOLOGIE:

Die "Musikpsychologie" von Ernst Kurth [...] stellt den [...] Versuch dar, alle unsere musikalischen Kategorien, von den elementarsten bis zu den differenziertesten, aus ihrem psychologischen Grunde zusammenhängend zu entwickeln. [...] Das Buch gibt ein großes Maß an Lösungen her und fast ein noch größeres an fruchtbaren Problemen. Das Drängendste erscheint mir: ob die Region Musik tatsächlich durch Rückgang auf ihre psychologische Konstitutionsweise sich erschließen läßt und ob vollends eine psychologische Begründung von Musik durch so allgemeine, historisch weithin indifferente Begriffe möglich ist, wie Kurth sie zugrunde legt. (19/349)

Die "Musikpsychologie" Ernst Kurths [...] hat, grob und von außen gesehen, ihr Hauptverdienst darin, daß sie den Subjektivierungsprozeß, den im vergangenen Jahrhundert die Musik selber durchmachte, im Bereich der theoretischen Rechenschaft entschlossen und konsequent nachholt. [...] Es ist dabei, unterm Blickpunkt der aktuellen musikalischen Praxis, höchst aufschlußreich und bestätigend, daß viele der von Kurth p s y c h o l o g i s c h entwickelten Lehrmeinungen im Problemzusammenhang der Musik t h e o r i e bereits [...] in der Kurth offensichtlich unbekanntes Harmonielehre von Schönberg als gültige Zeugnisse des kompositorischen Bewußtseins vertreten waren [...]. (19/350; 354)

Selbst meine These von der Möglichkeit der Veränderung musikalischer Werke in sich scheint mir durch Kurth [...] gestützt: [...] daß nicht bloß die 'Auffassungsweisen' der Werke wechseln, sondern in ihnen in strenger, nämlich durch die Zeichen verbürgter Gesetzmäßigkeit verschiedene Gehalte erscheinen; Gehalte, die nicht beliebig wechseln, sondern in einer werkeigenen geschichtlichen Dialektik, mit welcher die Werke als Mikrokosmen die makrokosmische Entwicklung in sich wiederholen. Diese Möglichkeit haftet einsichtig an der Auffassung des Materials als eines selber subjektiv - und [...] geschichtlich - produzierten, in sich selber bewegten. (19/356)

Die Gegenstandsfrage ist von Kurth aus dem Umkreis der musikpsychologischen Konstitutionsfrage ausdrücklich ausgeschlossen [...]. Aber die Phänomene, die er als 'psychologische' behandelt, sind selber bereits in so weitgehendem Maße vergegenständlicht, daß es fragwürdig scheint, die gesamte Betrachtung von der Gegenstandsanalyse loszureißen. Die phänomenologische Scheidung von Akt und Aktgegenstand wäre sonach für Kurth doch nicht so unerheblich, wie er annimmt; was er psychologisch befragt, sind in weitem Umfang nicht bloße Akte,

sondern Aktgegenstände, stets zwar bloß durch Akte gegeben, nicht aber auf diese - und auf 'Leben' - reduzierbar. Was Kurth noch Musikpsychologie dünkt, ist in Wahrheit großen Teils bereits musikalische Gegenstandstheorie, und nur manche Gegenstandsgruppen sind als 'Ausdruck' Zeichen von Erlebnissen. In ihrer Objektivität und Endlichkeit aber stellen sie sich der Erkenntnis [...]. Freilich nicht mehr einer von Invarianten. Sondern der historisch bestimmten. Im Materialbegriff, der subjektiv und historisch entspringt, der Subjektivität aber als ein Vergegenständlichtes sich entgegensetzt, hat Kurth selbst den Ansatz einer solchen [...] Umorientierung gewonnen. [...] Die allgemeine Musikpsychologie zu einer historischen Theorie des musikalischen Gegenstandes vorzutreiben: das ist die Aufgabe, die Kurths bedeutendes Buch als Frucht seiner beharrlichen Widersprüche hinterläßt. (19/357f.)

(Hier zeigt sich, daß eine gewisse ausdrücklich 'phänomenologische' Reflexion und Analyse Adorno besonders hinsichtlich seines Materialbegriffs von Nutzen hätte sein können: das Material als - gleichwohl im Lauf der Geschichte sich verselbständigende, mitunter gar verdinglichte - 'intentionale Gegenständlichkeit' zu fassen; subjektiv produziert, aber nicht auf Subjektivität reduzierbar.)

Das 'Material': das ist der Inbegriff der - geschichtlich wandelbaren, gleichsam lebendigen, ein 'Schicksal' erleidenden - (Ding-)Noemata sämtlicher musikalischen 'Gegenstände'. Dazu zählen nicht nur die 'Töne' und ihre Kombinationen (Akkorde, Klänge), sondern auch die Werke, Gebilde selbst, sowie, gleichsam dazwischenliegend, die Gesamtheit der 'Formen' und 'Verfahrensweisen' (Stilmittel; musikalische 'Sprache'). Nichts davon ist invariant, nichts geschichtslos; nichts rein aus Physik und Psychologie zu begreifen. Semiotisch gesprochen bildet etwa ein aktuell erklingender Akkord von f-moll den Signifikanten eines Signifikats "f-moll-Akkord", welches eine meta-psychische, phänomenologische Gegebenheit ist, in welche freilich zumindest potentiell jegliche geschichtlichen, d.i. aber in letzter Instanz doch von psychischen Individuen damit gemachten Erfahrungen eingehen können (oder wirklich eingehen, wobei allerdings nur jeweils ein Bruchteil davon, nämlich die irgend objektivierten bzw. kommunikativ weitergegebenen) wiederum intersubjektiv zugänglich und intersubjektiv geschichtlich wirksam werden). Adornos Materialbegriff ist ein phänomenologischer Begriff: das hat er selbst zwar aus theoriestrategischen und methodischen Gründen nicht klar herausgestellt; es hätte freilich manche Mißverständnisse vermeiden können.

Am Ende einer im großen und ganzen lobenden Besprechung von Rudolf Schäfkes "Geschichte der Musikästhetik in Umrissen", 1934 bei Max Hesse in Berlin erschienen, findet Adorno Gelegenheit, die Anregung - oder Forderung - anzubringen, gegenüber der Praxis der überkommenen Ästhetiker *einen Schritt zu [...]setzen, den auch Schäfke zu wagen sich noch scheut:*

die Rede von 'bloßer' Technik aufzugeben und Technik als den strengen Ort der Entschiedenheit über den musikalischen Gehalt zu verstehen - der stets erneuten Entscheidung zwischen Subjekt und Objekt in der Musik, zwischen der menschlichen Produktivkraft und ihrem Naturmaterial, die auch musikalisch niemals isoliert, sondern nur verschränkt vorkommen in eben jenem Prozeß, der mit der Freiheit der Strenge als 'Technik' sich vollzieht. (19/362)

Bei Betrachtung von Adornos Kompositions- und Konzertkritiken aus den dreißiger Jahren fällt eine fortschreitende Tendenz auf, sich nahezu ausschließlich auf die Besprechung der musikalischen Aspekte zu beschränken und 'gesellschaftliche' (An-)Deutungen allenfalls in sehr verklausulierter und zurückhaltender Weise einfließen zu lassen. Es war dies Teil einer bewußten Publikationspolitik, die Adorno - zu dieser Zeit noch überzeugt, daß sich das Naziregime auf Dauer nicht halten können würde, oder zumindest seine Repressionsmaßnahmen wieder zurücknehmen müßte¹⁸⁹ - betrieb, um vorerst in Deutschland 'überwintern' und sogar seine Arbeit (mit Einschränkungen) fortsetzen zu können. Den Gipfelpunkt dieser - von ihm selbst später als verunglückt empfundenen - Strategie bildeten, dezidiert aus Täuschungsabsicht verfaßte Besprechungen von Kompositionen m.o.m. eindeutig nationalsozialistisch gesinnter Autoren, darunter Chören von A. Münzel nach Texten von Baldur von Schirach.

Daß Adorno freilich versucht hatte, noch (fast) bis zuletzt seine musikalischen (und damit auch außermusikalischen) Intentionen in Richtung 'Entmythologisierung', auch, oder wenigstens, bei Gelegenheiten wie einer Mozart-Aufführung zur Geltung zu bringen, belegt etwa ein Text vom Februar 1932:

Die Neueinstudierung der "Zauberflöte" [...] kommt zur guten Stunde. Denn in einer Zeit, in der man den Namen Aufklärung als Schimpf braucht und die Mächte des Blutes als mythische Gottheiten wider allen Geist zu Hilfe ruft, frommt die Erinnerung: daß das Zeitalter der Musik, das den Deutschen heute noch ihr klassisches heißt, von einem Werk begonnen wird, das nicht bloß im Text, sondern noch in den innersten Zellen seines versöhnenden Klanges der Aufklärung zuzählt, ohne darum die Natur zu verraten: das vielmehr die Triebkraft der Natur selber an Aufklärung und Versöhnung wendet. Nirgends verschränken Liebe und Wahrheit sich inniger als in Mozarts menschlichster Oper. Die Befreiung von Menschen aus dem Bann der Mutter und ihre Versöhnung mit dem Naturgrund zugleich in der tiefsinnigen Doppeldeutigkeit der Liebe: das ist ihr Gegenstand, wie ihn der Traumtext, den nicht umsonst das neunzehnte Jahrhundert haßte, als Entwurf aus der Archaik heraufholt und die Musik mit geschichtlichen Figuren besiegelt. Den Traum verstehen heißt aber ihn deuten, und leicht wäre zu denken, daß die erste bürgerliche Oper oder die letzte des Rokoko erst einer Zeit offenbar wird, die in der Psychoanalyse ihren Geheimnissen begegnet. (19/214)

Die 'gute Stunde' bedeutet hier freilich bloß mehr: die rechte, da es geschichtlich allemal bereits eine böse war. - Im Jahr 1933, welches nebst anderem just auch das der Feier von Richard Wagners einhundertstem Geburtstag war, versuchte Adorno, sichtlich bereits im ideologischen Gegenwind, den inzwischen von ganz anders motivierten Kräften in Anspruch genommenen Komponisten doch noch für die Sache des gesellschaftlichen 'Fortschritts', zumindest der Aufklärung, als Entmythologisierung, zu 'retten', zu verteidigen gegen eine

¹⁸⁹ Weil damals offenbar *die Schrifttumskammer* [...] keinen *Arierparagraphen* hatte (BABW 53), hatte er (retrospektiv absurd anmutend) sogar Benjamin zum Eintritt geraten, um sich in Deutschland Publikationsmöglichkeiten zu erhalten. Zu dieser Zeit (April 1934) war Adorno offenbar noch überzeugt, daß sich der *Nazistaat* nicht allzu lange halten werde: *Denn obwohl ich frei von Optimismus bin und für die Zukunft [...] eine Art Dollfußregime erwarte, so beginnen sich doch die Anzeichen des Verfalles derart zu häufen, daß man sie nicht mehr zu übersehen braucht aus Angst vorm Wunsch als Vater des Gedankens.* (BABW 64) - Man könnte sich fragen, ob nicht die später aufs Äußerste zugespitzte Skepsis gegen den 'Wunsch als Vater des Gedankens' (den er dennoch auch niemals preisgab) der Reflex dessen war, was er, anders als jene Anzeichen, damals doch übersehen hatte.

Kunstgesinnung, die da hofft, das Eigentliche, Wirkende an Wagner verdrängen zu können. Dies Wirkende aber ist die Sprengkraft seiner Musik; ihr schlechtweg revolutionärer Zug; ihre Macht, das Naturmaterial der Musik - und schließlich nicht bloß der Musik - in die Gewalt zu nehmen und aus Freiheit zu verändern; aus einer Freiheit allerdings, die selber entspringt im dumpfen Naturdrang und aus ihm ihre tiefste Rechtfertigung empfängt. (18/205)

Die zwangvolle Bewegung des Materials, die mit dem Tristan beginnt und aller Gegenwehr zum Trotz heute noch durchhält, ist mehr als ein intellektueller Geheimprozeß zwischen Ästheten; unausweichlich wird sie von jedem Takt gefordert, der seitdem sauber gefügt ist. Darin aber bewährt sie sich als eine gesellschaftliche [...]. Die Erhellung der Welt aufsteigen zu lassen aus den Schächten ihrer unbewußten Tiefe; ihr treibendes Zukunftsbild im Schein; ihre endlich werdende Freiheit im Drang; dahin zielt Wagners Musik. Entmythologisierung in Kraft des Mythischen selber hat sie sich als Geheimnis ihres Artistenzaubers gewählt und bewährt sie unvergleichlich vollkommener als die Antithese von Schuld und Erlösung, an der sie 'weltanschaulich' sich orientiert und die ihren eigentlichen Gegenstand verzerrt nur spiegelt. Diesem Geheimnis Wagners, mit ihm der Bildermacht seines Werkes ist heute die Treue zu halten: mehr denn je zuvor. (18/208)

Darin liegt der Ausdruck der Hoffnung, es möchte sich irgendwann auch die Bewegung im 'Material' des Gesellschaftlichen derart 'zwangvoll' und in jener Richtung auf Entmythologisierung vollziehen, wie die musikalische. Daß sich freilich noch im gleichen Jahr, da dies geschrieben wurde, eine Bewegung ungeheuren Ausmaßes in die gerade Gegenrichtung vollzog, in deren Selbstdarstellung im übrigen das Werk Wagners mit seinen 'dunkleren' Intentionen eine gewisse Rolle spielen konnte, darf rückblickend Zweifel wecken, ob die andere Bewegung in der Musik sich je so zwangvoll vollzog, oder ob dieser Eindruck (von Adorno) selbst erst retrospektiv gewonnen war und so trügerisch wie die ebenfalls 'rückwärts' konstruierte 'Notwendigkeit' des Geschichtsverlaufs in der Hegelschen Philosophie.

Nicht zuletzt rezensierte Adorno auch noch die Buchfassung der Vorlesungen ÜBER NEUE MUSIK, die sein Altersgenosse, Freund und langjähriger Briefpartner Ernst Krenek in Wien gehalten hatte, mit dem ihn intensive Diskussionen verbanden, auf welche im Folgenden nun noch näher eingegangen wird.

3.2 Noch einmal Ernst Krenek

3.2.1 Der rätselhafteste aller Komponisten

Im Vorwort zu dem 1974 herausgegebenen Briefwechsel mit Adorno erinnerte sich Krenek:

“Der Beginn unserer Beziehung sah nicht sehr versprechend aus. Jedenfalls hätte ich mir nicht träumen lassen, daß der etwas überartikulierte Jüngling, der bei den Proben zu meiner Oper *Der Sprung über den Schatten* in Frankfurt meine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken wollen schien, für viele, entscheidende Jahre meines Lebens ein mahnender, herausfordernder Begleiter werden sollte. Beinahe gleichaltrig, hatte er nicht die Autorität [...] wie etwa Karl Kraus oder [...] Arnold Schönberg, denen ich, eine ganze Generation jünger, in Respektsdistanz gegenüberstand. Aber unter der Ausstrahlung von Adornos kritischem Temperament mußte ich Gesichtspunkte, die ich mir zurechtgelegt hatte und für gesichert hielt, immer wieder in Frage stellen und neu durchdenken.” (AKBW 7f.)

Umgekehrt waren auch Adornos erste Kritiken in Frankfurt aufgeführter Werke Kreneks sind von einer Mischung aus Skepsis und Faszination geprägt, so der (seinerzeit unveröffentlicht gebliebene) Bericht von einer *KAMMERMUSIKWOCHE IN FRANKFURT AM MAIN*:

Der dreiundzwanzigjährige Tscheche Ernst Krenek, Schüler von Schreker, tritt schon seit zwei Jahren mehr und mehr hervor und zählt zu den begabtesten seiner Generation; seinen unheimlich schnell produzierten Werken eignet eine dumpfe, unbewußte Getriebenheit, die sich rücksichtslos in weiten, ununterbrochenen Rhythmenbögen, einer seltsam trübe schimmernden Apathie, zuweilen aber einem erschreckend großen symphonischen Zusammenballen von Klang und Rhythmus ausprägt. Das selbständig Thematische, der Ausgleich im Klangbild tritt demgemäß vorerst noch ganz zurück, aber sein “Concerto grosso” (ebenso wie seine II. Symphonie) überwältigt durch ungebändigte Kraft, die ihren Sinn, ihre Beziehung auf einen geistigen Kern freilich noch erst gewinnen muß. (20.2/ 774f.)

Ganz ähnlich zu einem Konzert vom August 1923:

Mit jäher Gewalt setzte das erste Konzert ein. Ernst Kreneks Concerto grosso zeugt wiederum von des Komponisten dunkler, unbewußt getriebener Begabung, die kantig Linien übereinander schichtet, ohne einmal ihren Aufruhr klangselig zu beschwichtigen. Wilde selbtherrliche Rhythmik spannt sich in den Ecksätzen, die Lyrik des Adagios rinnt trüb und apathisch in herber Demut; der Mangel jeglicher Gefühlsgeste entspringt nicht der Armut, sondern der keuschen Verhaltenheit einer sicher beheimateten Seele. Es bleibt ihm, dem zwangsläufig Schaffenden, das geistige Wozu noch erst zu gewinnen, an seiner Kraft ist kein Zweifel. (19/25)

Dezember 1924:

Kreneks op. 20 zeigt Spuren hastiger Arbeit, macht es sich innerlich gar zu leicht - und dadurch nicht schwerer, daß seine komponier-maschinelle Leere aus objektiv gerichteter, voll bewußter Tendenz kommt. Es wäre an der Zeit, daß die gefährvolle Leichtigkeit von Kreneks Begabung ihm unter den Händen zerbräche. (19/45)

Februar 1925:

Bei Krenek besteht, mehr noch als bei dem unkomplizierteren und balancierteren Hindemith, dessen Intentionen überhaupt nicht ins Dunkel-Problematische hineinreichen, Gefahr, daß ihm der Dämon entweiche und einzig ein blindes Komponiertalent übriglasse. Ein Dämon ist trotzdem in ihm und sprengt zuweilen das allzufrühe Gefüge. (19/48)

April 1925:

Gerade von Krenek, dem dumpfen und triebstarken, muß heute Selbstkritik und Verantwortlichkeit gefordert werden. (19/56)

Deutlich wird bereits, daß das Unbehagen Adornos gegenüber Krenek nicht zuletzt mit einer extremen Divergenz ihrer Naturelle zu tun hatte: dort der ‘dumpfe und triebstarke’ (19/56), ‘irratio-

nal & unbewußt', von 'gefährlicher Leichtigkeit der Begabung', ein Viel- und Schnellproduzierender, 'geschützt' durch 'angestammte Naivität' und Katholizismus - er selbst überbewußt-hell, extrem reflektiert, aufklärerisch-rational, in seiner künstlerischen Produktivität zögernd und gehemmt; der sich vielfach angehört der Werke des anderen gesagt haben mußte: Gekonnt hätte ich das im Grunde ('technisch' nämlich) zwar auch; aber kann, darf man so etwas wollen? Soll man es wirklich machen? Und wie er auch sonst in geistigen Dingen im Zweifelsfall stets gegen den Angeklagten zu entscheiden gewohnt war, so geschah es offenbar auch im Falle seiner eigenen (ungeschrieben bleibenden) Kompositionen. - Somit hatte er Grund, die zahlreich realisierten des anderen streng zu betrachten, wie die im Mai 1926 aufgeführte Vierte Symphonie für Bläser und Schlagzeug:

*Seitdem Ernst Kreneks 2. Symphonie die friedsamten Gäste des Kasseler Tonkünstlerfestes verstörte, mißt man dem Autor repräsentative Verantwortung zu für den Bestand der symphonischen Form. Die Gewalt seiner Kundgaben sucht man in ihrem objektiven Seinsbestand, nicht im subjektiven Zwang privaten Ausdruckswillens [...] sein Maß scheint Wahrheit allein. Ist sie es auch? Die 4. Symphonie [...] vermag Wahrheit nicht zu bewähren. Sie ist konstruktiv gedacht: dem faulen Pflanzentum einer Musik, die sich Schöpfung nennt, möchte sie die harten und bestimmten Umriss des Gebildes kontrastieren, das lauter die ratio überwacht, hoffend, es möchte ihr abstrakter Prozeß endlich in die Konkretion hereinschlagen, die unter dem Zeichen des Organischen nicht mehr gewollt werden darf, weil das bloß organische Kunstwerk als Trug der blinden Seele sich enthüllte. Den hohen Erkenntnisstand kündigt die 4. Symphonie an, ohne ihn zu realisieren. Die Konstruktion ist nicht durchkonstruiert. Die Technik [...] ist der Intention nach das *N e g a t i v* organischer, gewächshafter Technik; an Stelle von Entwicklung jeden Sinnes, motivischen, metrischen, kontrapunktischen, tritt Neues schlechthin; neues Motivmaterial, andere Rhythmik, ohne daß die alte ihre - wie immer asymmetrische - Konsequenz fände; Einstimmigkeit, ehe die Kontrapunkte ausgetragen sind. Das Negativ des Organischen jedoch wird nicht in Strenge geprägt, sondern wahllos aus Trümmern des Organismus imitiert, dergestalt, daß geschlossene Technik überhaupt nicht sich konsolidiert. (19/70)*

Dabei steht es frei, den Ulk als dämonische Absicht dem Negativen einzukalkulieren, oder als Unzulänglichkeit des technischen Vermögens zu werden, das darum nur Negativ des Organismus wird, weil es zur Konstruktion nicht ausreicht, und darum auch das Negativ des Organismus nicht stimmig bannt, sondern bald organisch auffüllt, bald romantisch ironisiert. Gesetzt selbst die Möglichkeit solcher negativen Objektivität im radikalen Vollzug: ihr radikaler Vollzug müßte innertechnisch sich legitimieren. Bei Krenek bleibt er in Willkür und unverbindlich. Gerade von ihm, dem Unsentimentalen, der das Recht von Erkenntnis in Musik musikalisch wie theoretisch zugesteht, ist Erkenntnis der eigenen Situation zu fordern. Hier müßte sie ihm zeigen, daß die Wahrheit des Beginns von der Falschheit des fertigen Werkes demontiert wird. Der Macht ideologischen Scheins dürfte er am wenigsten erliegen. Sie aber reicht in den Rechtsanspruch einer Sachlichkeit, die sachlich nicht stichhält. (19/71)

Weitgehend positiv, trotz Tonalität und Jazz-Adaptionen, verhielt sich der Rezensent allerdings zu JOHNNY SPIELT AUF; nur die ideologie-unkritischen Implikationen des 'Natur'-Motivs mußte er als solche markieren:

Amerika als Wunschbild zukünftiger Gesellschaft bleibt suspekt, selbst wenn es gar kein Wunschbild, sondern bloß ein verspielter Tagtraum sein sollte. [...] Daß freilich dem Bestehenden, der Oper zunächst und endlich doch auch der Gesellschaft, nachgefragt ist, muß als große Leistung des Jonny anerkannt werden; und daß in Krenek genug dämonische Kräfte zum Generalangriff stecken, braucht er nicht erst zu beweisen. Es ist nur zu hoffen, daß er sie nicht zur Versöhnung mit einer vorgeblich gemeinschaftsmäßigen Musikübung dämpfe, die unter dem Mantel neuer Sachlichkeit die herrschenden Bedingungen der Existenz verklären möchte. Die ratio jedenfalls, deren Dienst er heute auf sich nimmt, ist zweideutig: die Kraft zur Entlarvung des Ideologischen wohnt ihr inne, aber sie kann selber Ideologie werden eben jener Ordnung der Dinge, die gelügt werden müßte. (19/118)

(Das Letztere könnte indessen auch auf Adorno selbst angewendet werden, und die Philosophie, 'deren Dienst' er 'auf sich' nahm, und die gewiß in ihren zeitgenössischen 'neusachlichen' Spielarten analog fungieren mochte wie er es hier von der Musik statuierte.) -

Im Dezember 1928 schrieb er zur Aufführung von drei Operneinaktern Kreneks:

“Nur im Schlaf kehren Menschenkinder zur Heimat zurück”. - Tun sie das wirklich? Das ist die Grundfrage, die gegenüber den drei Einaktern von Ernst Krenek gestellt werden muß. Denn so verhalten sich diese Opern: als ob man nur zu schlafen habe, um mit der Wiederkunft des Vergangenen belohnt zu werden. [...] Wie der Surrealismus die abgelebten Dinge aus dem Traum zitiert, so wollen Kreneks kleine Opern vergangene Oper aus dem Traum heimbringen. Aber hier hebt die Frage an. Wir haben mit dem Traum zu rechnen und über allem Sicherem, Vorgeformten immer wieder uns in die Wildnis des Traumes zu wagen; jedoch wenn unsere Kunst an Wahrheit teilhaben will, muß sie den Traum deuten, anstatt hinter ihm und der träumerischen Natur sich zu verschanzen. Sonst geschieht es, daß, was als Traum gesucht wird und worin die Dreiklänge als Tagesreste aus weiter Ferne anklingen sollen, dem hellen Tage verzweifelt ähnlich wird und nicht dem von heute, wie es zu wünschen wäre, sondern dem von vorgestern. [...] Mit dem Traum und der Heimat ist es insgesamt nicht gelungen; eher scheint es, als sei Krenek aus seiner Traumwelt, den Angstphantasien der Zweiten Symphonie, der unberührbaren Stille vom Adagio der Ersten Symphonischen Musik, gründlich zum Tage erwacht, habe sie verdrängt und vergessen; und mühe sich jetzt um den Traum wie ein Wacher, dem das Geträumte nicht mehr einfällt. (19/136f.)

In dieser Lage dürften sich freilich Musik wie Philosophie überhaupt öfter wiederfinden als ihnen lieb sein mag.

3.2.2 Zum Briefwechsel Adorno - Krenek

Spätestens Ende der zwanziger Jahre waren beide in einen zunächst regen Briefwechsel eingetreten, welcher, mit größeren Unterbrechungen, bis fünf Jahre vor Adornos Tod anhielt. In Wolfgang Rogges Edition von 1974 fanden sich auch mehrere bis dahin nur noch schwer zugängliche Texte beider Autoren mitabgedruckt, so auch die Beiträge zur Kontroverse über 'Reaktion' und 'Fortschritt'. Manches wird in den Briefen deutlicher als in den publizierten Texten, manches auch findet sich darin, das zumindest Adorno nirgends sonst mehr wiederholt oder weiterverfolgt zu haben scheint. Insgesamt stellt das Korpus, trotz relativ schmalen Umfangs, eine nahezu unverzichtbare Ergänzung dar, nicht nur, was das Verhältnis der Personen und die Einschätzung des bekannteren Komponisten durch den philosophierenden (und dadurch auch weitgehend verhinderten) betrifft.

Der erste erhaltene Brief Adornos (vom 9. April 1929) ist eine sehr umfangreiche Antwort auf einen nicht erhaltenen von Krenek, dessen Inhalt sich allerdings daraus einigermaßen rekonstruieren läßt. Er mußte darin seine Bedenken gegenüber Atonalität und Zwölftontechnik, der er sich zuzuwenden zu diesem Zeitpunkt noch zögerte, formuliert haben:

Zum Problem der Atonalität. Ich bin mit Ihnen einverstanden in der Ausschaltung der Obertontheorie und anderer physikalischer Begründungen. Wir haben es mit den Phänomenen, nicht mit deren physikalischen Bedingungen zu tun. [...] Sie haben ganz recht, ich messe jeder legitimen Kunst in einem bündigen Sinne den Charakter von Erkenntnis zu. Einschränkend möchte ich nur sagen, daß ich nicht von einer freischwebenden Rationalität ausgehe, die geschichtsfrei zwischen den Chancen, die das Material bietet, wählt, sondern daß ich die Erkenntnis in Kunst für bestimmt halte durch die geschichtliche Aktualität. [...] Ihre Frage, “Wodurch empfiehlt sich das Zwölftonsystem meiner ratio als höhere Denkform?” scheint[...] einen möglichen Standpunkt der geschichtsfreien Wahl zu supponieren. Wenn ich Atonalität für die heute

allein mögliche Weise des Komponierens halte, so nicht darum, weil ich sie geschichtslos für 'besser', also etwa ein handlicheres Bezugssystem hielte als die Tonalität. Sondern ich glaube, daß Tonalität *z e r f a l l e n* ist, daß jeder tonale Akkord einen Sinn hat, den wir nicht mehr ergreifen können, daß wir, einmal der 'Naturgegebenheit' des tonalen Materials entwachsen, so wenig mehr in jenes Material zurückkehren können, wie wir ökonomisch auf der Stufe des Gebrauchswertes produzieren oder (was ich etwa gegen Karl Kraus einzuwenden hätte) keine objektiv vorgegebene, ontologische Sprache reden können, deren Worte längst zerfielen. [...] Die Frage nach richtiger und falscher Musik ist sinnvoll durchaus zu stellen; nur ist die Erkenntnis richtiger Musik an dem [sic] Stand ihrer innergeschichtlichen Aktualität gebunden. Meine Voraussetzung ist also die Tatsache des *o b j e k t i v e n* und *n i c h t r e d r e s s i e r b a r e n* Zerfalles der Tonart und die anschließende Forderung eines "rein" atonalen Stiles ist allein die Konsequenz aus dem, was das Material von mir verlangt, nachdem es nicht mehr präformiert ist [...] (AKBW 12)

Ich halte denn auch nicht etwa die Zwölftonmusik für die allein mögliche Form von Atonalität, sondern glaube, daß unabhängig von jeder solchen Bindung sich höchst sinnvoll musikzieren läßt, und ich hoffe in nicht zu ferner Zeit das selber belegen zu können. Die Zwölftontechnik, über die ja erstaunlich viel Dummheiten zusammengeschrieben werden, ist denn auch für mich nicht ein neues Häuschen, in dem man unterschlüpfen könnte, nachdem die Decke der Tonalität einfiel; ein Tonalitätsersatz. Wäre sie das, so sollte man sie schleunigst liquidieren - es ist nicht die Zeit zum Häuschenbauen. Ich erblicke in der Zwölftontechnik vielmehr die Rationalisierung gewisser Komponiererfahrungen: vor allem die Empfindlichkeit gegen die Wiederholung des gleichen Tones in zu kurzen Abständen, die ja schon der schulmäßige Kontrapunkt kennt [...]; dann die Konsequenz aus der Variationstechnik und völligen thematischen Ökonomie [...] (AKBW 13)

Ihren Einwand, daß die Zwölftontechnik der Thematik eine Bindung der Phantasie sei; daß sich nicht einsehen ließe, warum ein Thema nicht etwa nur 11 Töne enthalten oder einen Ton öfters bringen dürfe, hatte ich früher auch und habe ihn stundenlang mit Alban Berg diskutiert. Tatsächlich ist dagegen nicht apriorisch und systematisch etwas einzuwenden; die Zwölftontechnik ist kein objektiv gültiger Kanon des Komponierens, den es natürlich heute überhaupt nicht mehr gibt, ist kaum nur eine Kompositionstechnik (in einem Zwölftonstück müssen ja selbstverständlich *a l l e* anderen Elemente der kompositorischen Technik eingesetzt sein und der Dilletantismus Hauers zeigt sich gerade darin, daß er sich auf die Zwölftönigkeit verläßt, als ob sie bereits die Technik selber wäre) - sondern Zwölftontechnik ist nur eine Art Reinigung des musikalischen Materials [...]; das Komponieren mit all seinen Problemen beginnt erst *d a n a c h*. Übrigens ist der Variationensatz aus Schönbergs Serenade über ein *E l f* tonthema geschrieben. Wie er sich heute dazu verhält, weiß ich nicht: ich jedenfalls würde nicht zögern, das Reihenmaterial von der Zwölftzahl zu emanzipieren, wenn die thematische Konstitution es notwendig macht. (ebd. 14)

Ich komme zum entscheidenden Punkt ihrer Argumentation: dem Problem der *H a r m o n i k*. Um es vorwegzunehmen: wenn die Zwölftontechnik tatsächlich die Musik um die harmonische Komponente beraubte, so wären Sie vollkommen im Recht [...]. Aber von einer solchen "Aharmonik" kann keine Rede sein. Es gilt zunächst die Äquivokation zu durchschauen, die dem Wort "funktionslos" anhaftet. Dies Wort ist bezogen auf den *R i e m a n n s c h e n* Funktionsbegriff, den es verneint. Nun ist aber die *R i e m a n n s c h e* Funktion keineswegs die allein mögliche Form *h a r m o n i s c h e r* Beziehungen (wie Riemann meinte). Sondern sein Funktionsbegriff betrifft ganz einseitig die *D o m i n a n z f u n k t i o n*, ist ganz eindeutig an der Form der Kadenz, auch der Vertretungskadenz im weitesten Sinne orientiert und an der *G l e i t t ö n i g k e i t* [sic], am Prinzip des kleinsten Schrittes. Sein Funktionsbegriff, dem Reger wohl am vollständigsten entspricht, ist funktionell durchaus im Sinne jenes philosophischen Funktionalismus, wie er sich im *I n f i t e s i m a l p r i n z i p* ausprägte, es ist eine neukantianische Harmonielehre, die die qualitativen Differenzen der seienden Akkorde möglichst eliminieren, die Akkorde in qualitätsloser Kontinuität ineinander überführen möchte [...]. Gegen diesen musikalischen Funktionalismus, der die qualitativen Differenzen unterschlägt, hat sich Schönberg schon gewehrt, als er selber noch tonal schrieb: die praktische und theoretische Entdeckung der Nebenstufen in ihrer Bereicherung durch das Chroma, jene merkwürdige Synthese aus dem *B r a h m s i s c h e n* Konstruktivismus und der *W a g n e r s c h e n* Tonwiederholungsempfindlichkeit, meinte nichts anderes. Über dieser stärkeren Belastung des Seinscharakters der einzelnen Stufen und Akkorde sprang ihm schließlich die Tonalität entzwei - nicht durch eine Verzufälligung, sondern durch eine erhöhte Aktivität des harmonischen Bewußtseins. [...] Ich glaube freilich, daß in der Ökonomie der musikalischen Elemente aus sehr tiefliegenden, innermusikalisch kaum mehr deduzibeln [sic] Gründen die harmonische etwas hinter den anderen

Komponenten zurücktritt, aber gewiß nicht mehr, als im 19. Jahrhundert vor den Leittonspannungen die melodische Gestalt zurücktrat. (ebd. 15ff.)

Daraus ergibt sich aber auch die Perspektive anderer Möglichkeiten 'atonaler 'Harmonik' als lediglich der durch strikt bestimmte Negation der Riemannschen Funktionalität gewonnenen, wie sie besonders für die frühen Arbeiten der Schönbergschule kennzeichnend war (und vonseiten der Musikwissenschaft gelegentlich als 'funktionale Atonalität' bezeichnet wurde) und worin im übrigen, wegen des quasi-dominantischen (nämlich sehr oft m.o.w. deutlich als alterierte und verkürzte Dominantseptimakkorde deut- bzw. analysierbaren) Charakters der sich aus den dort nunmehr bevorzugten 'dissonanten' Intervallen ergebenden Zusammenklänge, in gewisser Weise, und dialektisch eigentlich auch nicht überraschend, ausgerechnet die Dominanzfunktion konserviert (und wiederum zu einer gewissen Ausschließlichkeit gebracht) wurde, wenn auch ohne 'Auflösung' und Tonartzentrierung.

Die Rede vom 'Seinscharakter' der Akkorde und Stufen freilich dürfte Krenek eher fern gelegen sein, der in seinen Vorlesungen über neue Musik vielmehr dezidiert den 'sekundären' Charakter von 'Ganzheiten' wie Tonart, Skala und Akkord hervorstrich, was einerseits zwar zutreffend, andererseits doch vielleicht wieder zu wenig geschichtlich gedacht ist, da gewiß immer auch noch zu unterscheiden wäre zwischen dem, was nachträglich aus musikalischen Gebilden 'herausabstrahiert' werden konnte und der spezifischen Weise von 'Objektivität' dessen, was dem mit dem Material Umgehenden jeweils in seiner Erfahrung begegnet. Als ein solcher bekannte er,

“scheint mir doch die Souveränität des Geistes gegenüber dem Material eine Position, die man nicht aufgeben kann. Die Vorstellung, als ergäbe sich das musikalische Geschehen irgendwie zwangsläufig aus einer passiven und genauen Beobachtung einer immanenten Materialgesetzlichkeit, eine Vorstellung, die ich vor vielen Jahren sehr lebendig hatte (vor meiner “Natur“-Periode), scheint mir heute unhaltbar, unerwiesen, ja fast romantisch und falsch mythologisch. Ich glaube nicht, daß es in der Kunst eindeutige Lösungen im mathematischen Sinn gibt, alle jemals aufgestellten Kriterien der 'Richtigkeit' haben sich immer wieder als überholbar und hinfällig erwiesen. In jedem geistigen Organismus scheinen doch die metalogischen Elemente Träger seiner Lebendigkeit zu sein, die, je höher organisiert sie sind, sich einer umso schlüssigeren, erhellteren logischen Mechanik bedienen. Doch ist das irrationale Moment nicht eliminierbar, wenn es auch gewiß nicht als unverarbeitete Naturmaterie enthalten sein darf.” (AKBW 30f.)

Nun hatte Adorno gewiß nicht das Vorbild der Mathematik im Sinn, für die er bereits als Schüler keine großen Sympathien gehegt zu haben scheint, doch seine insistierende Rede von Problemen und Lösungen, Eindeutigkeit und Entscheidbarkeit, Richtig und Falsch evozierte nicht umsonst das Bild derselben, provozierte auch die Frage, was dies denn abseits aller Analogie zum Mathematischen noch bedeuten solle. Die geschichtliche Überholbarkeit von Kriterien allein hätte Adorno allerdings wohl nicht als Grund gegen deren temporäre Normativität gelten lassen,

“Im Augenblick des Musikwerdens ist alles, expressiver oder objektiv-spielerischer Kunstwille, völlig gleichgültig, alles ist wie hineingezaubert in das Material selbst und unablösbar, unerkennbar gebannt. [...] Was ihn [...] [Schönberg] von anderen unterscheidet, ist m. E. nicht so sehr der höhere Grad von Materialtreue und Hellhörigkeit für die (wie ich behaupte, nicht vernehmbaren und nicht vorhandenen) Gebote des Stoffs und seine geringere Willkür, als die Tatsache größeren Geistes, größerer persönlicher Kraft. Ich weiß, daß diese Vokabeln bei Ihnen nicht gelten, als 'mythologisch' - für mich sind wiederum die dem Material eingravierten Runen, die man nur zu lesen verstehen muß, etwas märchenhaft.” (ebd. 32)

Seine Auffassung, daß die "Freiheit" des Komponisten in der Genauigkeit der Probleme [...] steckt, versucht Adorno mit einem höchst interessanten Vergleich nochmals plausibel zu machen:

Komponieren ist eine Art von Déchiffrieren (oder auch von Sich-erinnern): der "Text" wird solange angeschaut, bis er sich erhellt, und das jähe Licht der Erhellung, der Funke, in dem der "Sinn" liegt, ist der produktive Augenblick. [...] Es gibt auch keine statisch meßbare Richtigkeit, wohl aber eine im Verhältnis von Frage und Antwort, etwa so, wie über die Wahrheit eines Gespräches sich entscheiden läßt [...]. (AKBW 38)

Das ist zwar möglicherweise eher aus der Perspektive des Deuters und Kompositions-Analytikers gedacht als aus der des arbeitenden Komponisten. - Die anschließende Formulierung berührt sich überraschend mit der Hermeneutik Gadammers. - Ein offenes Problem einer musikalischen Hermeneutik (oder zuvor noch einer Theorie solcher Hermeneutik, und ihres 'Gegenstandes') bliebe auch stets noch die hinreichende Bestimmung des Begriffes des 'musikalischen Materials', der immer wieder durch die Diskussion geistert, ohne daß man ihn recht in den Griff bekäme. Zum *Vorwurf der Material-Mythologie* antwortete Adorno,

von ihr glaube ich mich darum frei, weil ich [...] das Material nicht als blind-gesetzmäßiges Naturmaterial mit Obertönen, mathematischen Symmetriegesetzen und ähnlichem Spuk nehme, sondern selber als geschichtliches: als den Schauplatz von Geschichte und, wenn ich es spaßeshalber in der Terminologie Hegels sagen darf, als das Subjekt-Objekt des Komponierens. Mögen immer die Runen, die dem Material, nach Ihrer Formel, eingraviert sind, Märchen- und Zauberhaft sein - die Aufgabe des Komponisten ist es, den Zauber zu b r e c h e n . Das kann er aber nur, wenn er die Chiffren zu lesen versteht; als gelesene ist ihre Macht dahin und der Text dient dem, der ihn verstand. (AKBW 39f.)

Wobei sich freilich herausstellen könnte, daß es in der Tat davon abhinge, inwiefern sich die Hegelsche Denkfigur in bezug auf das musikalische Material allen Ernstes nicht bloß anwenden ließe, sondern als adäquat erwiese, ob der anti-naturalistisch intendierte, primär hermeneutisch, nicht physikalisch-mathematisch bestimmte Materialbegriff seinerseits als 'Spuk' abgetan werden dürfte oder nicht. Geringerer Zweifel besteht an dem 'Zauber', welcher von den verschlüsselten Bannsprüchen ausgehe, die den mit dem Material Umgehenden zwingen, in undurchsichtiger Abhängigkeit dessen mythische 'Gesetze' zu exekutieren, sich in den immergleichen Bahnen zu bewegen, die ihm durchs vermeintlich Astrale¹⁹⁰ vorgezeichnet sind.

Was die Frage der Möglichkeiten von Musik zur Aufhebung eines anderen, womöglich nicht weniger 'mythischen' 'Banns' betraf, gab Krenek zu bedenken:

"Wenn Sie vom späten Schönberg einschränkend sagen, daß sein Glaube an das in sich geschlossene Kunstwerk ein gewisses Zurückweichen vor letzten Konsequenzen sei, so müssen Sie ihn hier von dem folgerichtigeren Kraus distanzieren, der auf das Kunstwerk verzichtet und nur die Kritik legitimiert. Denkt man dies zu Ende, so ist die folgenschwerste Konzession, die Schönberg macht, die, daß er überhaupt komponiert. [...] Es scheint, daß Sie sich aus diesem Dilemma einen Ausweg offen zu halten suchen, indem Sie aus Ihren gesellschaftskritischen Gedankengängen die Hoffnung auf einen Gesellschaftszustand eröffnen, der die Isoliertheit der Musik aufheben würde. In einer anderen Publikation von Ihnen fand ich das ziemlich exakt so formuliert, als ob zu hoffen wäre, daß eine marxistisch organisierte Gesellschaft als Ganzes wieder ein natürliches Bedürfnis nach echter, aber autonomer Kunst an den Tag legen würde. In der vorliegenden Schrift sind Sie etwas vorsichtiger, da es ja nicht vereinbar ist, daß eine den Krisenzustand offenbarende Musik gleichzeitig Remedium und erwünschtes Objekt

¹⁹⁰ Vgl. die Einwände Blochs gegen die "astronomische Musiktheorie", GdU 220ff.

einer krisenlosen Gesellschaft sein könnte. [...] Ich glaube ja nun überhaupt nicht an eine Heilung des Übels durch eine organisatorische Verlagerung des ökonomischen Apparats, da [...] nicht so sehr die falsche Verteilung der Güter im Kapitalismus als vielmehr der geisttötende Charakter seiner Produktionsmethoden die Schuld des Zustandes ist." (AKBW 32f.)

'Folgerichtig auf das Kunstwerk verzichten' sollte im übrigen Adorno selbst, indem er zunächst die Arbeit an dem Tom-Sawyer-Singspiel und später im großen und ganzen das Komponieren insgesamt einstellte. - Dem obigen hielt er entgegen:

Daß es in gewissem Sinn eine "Konzession" Schönbergs ist, daß er überhaupt komponiert, muß ich Ihnen sehr ernsthaft zugestehen: es wäre wohl die tiefste Aufgabe einer Analyse seines Werkes, zu zeigen, wie es sich gegen die Idee von Kunst selber durch deren Radikalisierung kehrt, und zwar durch die eigentümliche "Scheinlosigkeit", die ja [...] mit Kunstfeindschaft zusammenhängt. Nur: wenn daraus à la Eisler eine "Liquidation" von Kunst abgeleitet würde, müßte ich mich sehr zur Wehr setzen. So billig gibt es die Wahrheit denn doch nicht und wenn ich von etwas überzeugt bin, dann ist es das, daß eine (adäquat n u r theologisch zu fassende) Abschaffung von Kunst nur durch deren immanente Vollendung und nicht durch Sprechchöre armer, dumm gehaltener Proleten inauguriert werden kann. Daß ich tatsächlich das Paradoxon, das Sie gegen Ende negativ aufstellen: daß eine den Krisenzustand offenbarende Kunst gleichzeitig Remedium und erwünschtes Objekt einer krisenlosen Gesellschaft sein könne: daß ich tatsächlich glaube, daß daran etwas ist, scheint mir aus dem Vorhergesagten schon hervorzugehen. (AKBW 40)

Nicht völlig beseitigt war damit freilich ein grundsätzlicher Einwand Kreneks:

"Am Ende ist vieles vielleicht begründet in einer Überschätzung der Quantität. Man könnte sich vorstellen, daß das Geistige als solches auch ohne eine bisher übliche, sichtbare und praktische Verbindung zum Gesellschaftsganzen existiert." (AKBW 33)

Jene Überschätzung der Quantität fände sich dann nicht zuletzt auch bei Adorno, der ja offenbar nicht damit zufrieden sein wollte, daß es eine solche, 'Wahrheit' bedeutende, Musik wie die des Schönbergkreises überhaupt (in einer solchen Welt) gebe, sondern ihr - auch, aber nicht allein wegen der Subsistenz ihrer Produzenten - zudem eine größtmögliche öffentliche Wirksamkeit zu erkämpfen suchte. Wirksamkeit als was, muß mit Krenek gefragt werden - wobei aber doch zumindest denkbar wäre, daß ein und dieselbe in verschiedenen gesellschaftlichen und geschichtlichen Kontexten divergierende, sogar widersprechende Funktionen ausüben könnte: hier 'Heilmittel' und Unruhestifterin, dort Objekt der Kontemplation und Repräsentantin errungener Freiheit.

Krenek meldete auch von Anfang an Bedenken gegen eine (allzu-) soziologische Betrachtungsweise der Musik an:

"Zunächst will ich ganz prinzipiell sagen, daß ich in der Betrachtung der Musik als eines gesellschaftlichen Faktors dann eine gewisse Gefahr sehe, wenn diese Betrachtung einen so ausschließlichen Charakter gewinnt, wie sie es in Ihrer Arbeit, in anbetracht des Erscheinungsortes, wohl mußte. Ich nehme an, daß wir natürlich wissen, daß, wenn man diese Seite der Musik untersucht, das, was uns wesentlich an ihr erscheint, nur in einer Art Verkürzung, irgendwie schräg gesehen, nicht in primären Zusammenhängen angeschaut wird. [...] Ich meine, wenn wir Musik begreifen wollen, müssen wir sie als Daseinsgrund ihrer selbst ansehen. Da sie in der menschlichen Gesellschaft produziert wird, hat sie natürlich auch soziale Funktionen. Aber eben: a u c h ." (AKBW 29)

Eine gewisse Naivität bzw. historische Unbekümmertheit in soziologischen Belangen der Kunst ist bei dem Komponisten mitunter nicht zu übersehen:

"Gewiß läßt sich die Autonomisierung der Kunst aus sozialen Wandlungen erklären. Aber nicht der Kapitalismus hat die Kunst zur Ware gemacht, sondern er hat höchstens die Menschen so verwandelt, daß sie jene Ware, die schon vordem da war und gern gekauft wurde, nicht mehr begehrten. Wenn wir, wozu ich gewillt bin, eine Menschheit, die sich für jene Ware interessiert, höher werten als eine desin-

teressierte, so haben wir damit auch das Urteil über die kapitalistische Welt gesprochen. Sie hat die Menschenwürde zerstört, indem sie dem Menschen den Wunsch nach geistigen Gütern austrieb.” (AKBW 30)

Bei jener Ware, ‘vordem ... gern gekauft’ wurde, wird es sich offenbar um die jeweils höchststehende zeitgenössische Musik handeln sollen; aber selbst wenn die Ansicht, diese habe sich zu Zeiten etwa Mozarts und Beethovens besser verkauft als diejenige Schönbergs oder gar Weberns, bei genauerer Betrachtung immer noch haltbar sein dürfte (während eine solche Betrachtung gewiß auch zutage fördern würde, daß auch jene beiden oft genug ihre liebe Not mit Verlegern und Abnehmern hatten und daß gerade das Höchststehende - man denke nur an die späte Kammermusik - seinerzeit kaum geschätzt wurde, vielmehr andere Komponisten, deren Namen heute nur noch dem Historiker geläufig sind, insgesamt ökonomisch erfolgreicher gewesen waren), bliebe hinsichtlich ‘des’ Menschen, dem der Wunsch nach geistigen Gütern ausgetrieben worden sei, eine größtmögliche soziologische Konkretisierung zu verlangen. Hier hatte Adorno immerhin mit seiner Betrachtung des Verhaltens des oberen bzw. gebildeten Bürgertums zu ‘seiner’ Musik, welches sich, in Jahrzehnten von Wagner bis Schönberg, von (anfangs zögernder, dann umso begeisterter) Solidarität zu unverhohlener Ablehnung gewandelt habe, eine genauere soziale Lokalisierung angeboten. Daß demgegenüber der Mehrheit der vergesellschafteten Menschen jener Wunsch damals wie später nicht erst ausgetrieben werden brauchte, da er ihr noch erst gar nicht hatte aufkommen können (weil ihnen die Möglichkeit des Zugangs zu jenen Gütern versperrt war), daß dies Teil der in Rede stehenden Zerstörung der Menschenwürde war, darf indes bei dem Standpunkt Kreneks auch vorausgesetzt werden, wie aus dem obigen (AKBW 32f.) hervorging. Zu kritisieren bleibt dann immerhin die Rede von ‘Menschheit’, wo es de facto nur ums ‘Bürgertum’ ging, dessen Präntention, ideale Humanität gesellschaftlich zu repräsentieren, der theoretisierende Künstler, vielleicht seiner eigenen Funktion - seinerseits als Repräsentant jener Schicht, als Produzent von deren ‘objektivem Geist’ - wegen, freilich nicht in Frage stellte.¹⁹¹

Umgekehrt wendet sich Adorno gegen die Auffassung von der Souveränität des Geistigen bei Krenek,

weil das Pathos des “Geistes” nicht das wahre Pathos gegen den Stand der Verdinglichung von Menschen und Objekten stärkt, sondern verwischt, indem er eine scheinhafte, vorläufige Möglichkeit, die bloß subjektive nämlich und undialektische, als zureichend ansetzt; mit anderen Worten weil er im genauen Sinne “bürgerlich”

¹⁹¹ Das kommt des weiteren auch zum Ausdruck in dem Referat WAS ERWARTET SICH DER KOMPONIST VON DER MUSIKERZIEHUNG (wiederabgedruckt im Anhang des Briefwechsels), zumal in der thesenhaften Formulierung, “daß der jeweils höchste erreichbare Grad an Humanität im jeweils vorgeschrittensten künstlerischen Denken verwirklicht” (AKBW 212), welche ebensogut von Adorno stammen könnte und geradezu ein leitendes Axiom seiner gesamten Theorie des Verhältnisses von Musik und Gesellschaft bildet. - Wenn man diese These zugestünde, wäre es allerdings einsichtig, weshalb sich der Philosoph nicht mit der geheimen Existenz von objektiven Geistprodukten zufriedengeben könne, in denen jener Humanitätsstandard verkapselt sei, sondern nach Mitteln und Wegen trachten müsse, dieses Konzentrat auch möglichst effektiv im Gesellschaftskörper zur Wirkung kommen zu lassen.

die Welt für geistproduziert und aus bloßem Geist korrigibel hält, während beide ineinander verflochten sind und die Korrektur nur in ihrer Dialektik vermutet werden kann. (AKBW 37)

Hier bleibt freilich fraglich, ob das 'Pathos des Geistes' zu erheben, tatsächlich bedeute, die Wirklichkeit als geistproduziert zu supponieren; ob bei Adorno nicht ein unreflektiertes (ja im Grunde selbst 'undialektisches') Vor-urteil mitgeschleppt werde, welches laute: Denken gleich 'subjektiv', Objektivität gleich 'gesellschaftlich' (welches er freilich selbst auch soweit gewährte, als er in seiner Dialektik dessen 'Korrektur' versuchte). - Was das Soziologische betraf, suchte der Fachmann den Dilettanten folgendermaßen aufzuklären:

Wenn Sie als die entscheidende Wandlung die "Autonomisierung" der Kunst erklären, so ist das in Wahrheit [...] das gleiche, was ich mit dem Warencharakter meine; nur ist es das gleiche Phänomen nicht von der Seite der Produktionsverhältnisse, sondern der Produktivkräfte her bezeichnet. [...] Versteht man aber unter Kapitalismus mehr als das bloße "für Geld", nämlich die Totalität eines durch die abstrakte Arbeitszeit als Tauscheinheit definierten gesellschaftlichen Prozesses; dann hat in exaktem Sinne der Kapitalismus sehr wohl die Kunst zur Ware gemacht samt den Menschen. Der Warencharakter der Kunst als objektive und die Zerstörung der "Menschenwürde" als subjektive Seite sind einander äquivalent und nicht voneinander loszureißen. (AKBW 36f.)

Sie reden von der Ablösung der Kunst von liturgischem Zweck und dem Prozeß in dem sie autonom wurde - einem Prozeß, der durchaus der bürgerlichen Welt [...] zugehört und unter die Kategorie der "Verdinglichung" fällt. Es wäre aber eine ganz oberflächliche, höchstens von Soziologen von der Rüdheit Eislers praktizierte Auffassung, daß diese "Verdinglichung" nun etwas undialektisch "Schlechtes" [...] wäre. Sie ist selbst vielmehr Ausdruck eines gründenden gesellschaftlichen Tatbestandes, wie er am Modell der Ökonomie, nämlich dem Warencharakter und der Arbeitsteilung, ablesbar ist und notwendig in Geltung bleibt, solange nicht die alte "Unmittelbarkeit" im Verhältnis von Mensch und Ding (und unsere Kunstwerke sind unweigerlich Dinge) wiederhergestellt ist. Diese Wiederherstellung, mag sie immer von manchen anarchistisch infizierten Marxisten, die Marx nicht verstanden haben, gewollt sein, halte ich aber für schlecht und reaktionär, und deshalb auch die Versuche, Kunst in ihrem Sinn zu modifizieren. Hier stehe ich klar gegen Brecht und auch gegen gewisse Intentionen von Benjamin. Es ist meine Meinung, daß Musik durchaus sozial gebunden, richtiges oder falsches gesellschaftliches Bewußtsein sein kann ("asoziale" Musik gibt es überhaupt nicht, das ist eine Erfindung der Schönberg-Denunzianten), und trotzdem ohne Publikum, d. h. daß sie strukturell die Situation einer Schicht, deren Widersprüche usw., in ihren immanenten technischen Kategorien ausdrückt, ohne verstanden, ja ohne gerade von der Schicht verstanden zu werden, der sie zugeordnet ist. So habe ich z. B. in der Strawinskijanalyse [...] versucht, seine großbürgerliche Struktur zu zeigen; Rationalität bei gleichzeitigem willkürlichem Abbrechen der ratio, scheinhafte Aufnahme alter Herrschaftsformen, "Geschmack" als ein der Kontrolle des Bewußtseins entthobene Kategorie; während er doch zugleich von dieser Schicht, die er "ausdrückt" [...] nicht rezipiert, sondern von ihr ignoriert und gelegentlich als Kulturbolschewist diffamiert wird; eben weil das Phänomen der Entfremdung die Produktion einer Klasse selber betrifft und ihr die Produkte ihres objektiven Geistes selber wie Gespenster begegnen können - besonders wenn ihnen ihre Krise transparent wird. (AKBW 45f.)

Leicht irritierend wirken mag immerhin auch die gewisse Rüdheit, mit welcher Adorno hier - sichtlich bestrebt, als 'richtiger' Marxist aufzutreten - die ihm doch selbst im Grunde nicht so fernliegende, als 'romantisch' (das wollte damals offenbar niemand sein, weder links noch rechts). Wichtig die Klarstellung, daß 'soziale Gebundenheit', d.h. 'Funktion' bzw. Bedeutung (s. dazu vorh. Not.) von Musik als 'Ausdruck' der 'Lage' einer gesellschaftlichen Schicht, nicht kurzschlüssig gleichzusetzen seien mit der Gegebenheit einer Nachfrage nach dieser Musik, vulgo ihrem Erfolg.

Unter Bezugnahme auf seine Formulierung in dem Aufsatz über DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE DER MUSIK gibt sich Adorno nochmals überzeugt

daß Schönberg sich von der anderen Musik dadurch unterscheidet, daß er durch die Konzeption und Lösung ihrer Antinomien soweit über die Struktur der gegenwärtigen Gesellschaft hinausgeht wie die fortgeschrittenste gesellschaftliche Theorie. Mir scheint, daß Sie selber seine eigentliche Bedeutung eben dort suchen [...]. Nur bei der Deutung dieser "latenten Gesellschaft" Schönbergs würden wir wohl sehr differieren. Irre ich mich nicht, so haben sie neuerlich stark katholische Gehalte aufgenommen. Sie sind mir sehr, sehr vertraut; ich selber habe einmal gemeint, durch den katholischen ordo sei es möglich, die aus den Fugen gratene Welt zu rekonstituieren, und damals, vor 10 Jahren, stand ich unmittelbar vor der Konversion, die mir als dem Sohn einer sehr katholischen Mutter nahe genug lag. Ich habe es nicht vermocht - die Integration der philosophia perennis scheint mir unrettbar romantisch und in Widerspruch zu jedem Zug unserer Existenz; und in Schönberg vermag ich von ihr keine Spur zu entdecken. Oder ist nicht der Charakter seiner heutigen Musik das genaue Widerspiel alles "Organischen" und in Naturverhältnisse Eingebundenen? Ist nicht gerade in dieser rationalen Ordnung, dialektisch, die Freiheit, das Bewußtsein, das "Thesei" anstatt des "Physei" integriert? Hat diese Musik (ich will mich vorsichtig ausdrücken) nicht etwas zu tun mit dem was bei Marx "Verein freier Menschen" heißt? Darum geht wohl eigentlich unser Gespräch; denn in Wahrheit steht ja gar nicht mehr bloß die Dechiffrierung Schönbergs in Rede, der vieldeutig genug ist, sondern das, was wir selber von unserer eigenen Musik wollen. (AKBW 46f.)

Die Bedeutung dieser scheinbar so unscheinbaren quasi-privaten Mitteilung läßt sich indes für eine Rekonstruktion - und Neubewertung - des adornoschen Frühwerks kaum überschätzen: liefert sie doch aus erster Hand den Beweis, daß für gut ein Jahrzehnt gänzlich andere Quellen und Maßstäbe für dessen Denken bestimmend gewesen waren als es die gängige Apostrophierung des Autors als eines '(Neo-)Marxisten' suggeriert. An einer (nicht näher bezeichneten) christlichen Theologie orientiert war zu jener Zeit auch Siegfried Kracauer, bekanntlich des jungen Adorno philosophischer 'Privatlehrer' und wichtigster Gesprächspartner. Philosophisch bedeutete für beide 'das Christentum' wohl vor allem einen: Kierkegaard, dessen Rezeption durch den jungen Adorno man sich - in Kontrast zu dem das Bild freilich bestimmenden Buch von 1929-33¹⁹² - zunächst als eine durchaus affirmative vorzustellen haben wird. Als Zeitpunkt der Adorno'schen 'Konversions'-Bereitschaft¹⁹³ ergibt sich also das Jahr 1924; im darauffolgenden trat er bekanntlich seine Schülerschaft bei Alban Berg an, und in der 'Stimmung' der WOZZECK-Aufsätze (terminierend in der Deutung der gesamten Oper als 'Passion') wiederholt noch die entsprechende Geistesatmosphäre. (Falls die Angabe der *zehn Jahre* nicht allzu genau zu nehmen wäre, ließe sich auch ein möglicher Einfluß der zeitgenössischen Schriften Hugo Balls, welcher die Konversion bekanntlich tatsächlich vollzogen hatte, denken). - Blicke zu fragen, ob das (allerdings unzweifelhafte) In-Widerspruch-Stehen aller Züge 'unserer', d.h. der modernen 'Existenz' (man beachte den durchaus unpole-

¹⁹² Am 30. September 1932 schrieb Adorno an Krenek: *Zum 1. November muß ich das Manuskript meines Kierkegaardbuches [...] definitiv abliefern. Es handelte sich eigentlich nur um Kürzungen aus buchtechnischer Rücksicht; bei der Arbeit daran aber ergab sich mir die Notwendigkeit radikaler Neufassung; es sind zwar alle Steine erhalten, aber keiner bleibt auf dem anderen, jeder Satz wird neu formuliert, das Ganze jetzt erst wahrhaft durchkonstruiert (di erste Fassung stellt im Verhältnis zur gegenwärtigen nur ein Konzept dar) und vieles und gerade zentrale Partien werden ganz neu gedacht. (AKBW 34f.)*- Adornos, in der 'Notiz' zur Neuausgabe 1962 bekannte Abneigung gegen die Praxis, eigene Jugendwerke anzutasten und zu 'verbessern' (vgl. K 294), trägt daher mindestens teilweise über den Sachverhalt: das 'Antasten' hatte nämlich, in Gestalt der damals vorgenommenen Umarbeitung, die den ursprünglichen Text (bis heute) zum Verschwinden brachte, schon längst stattgefunden.

¹⁹³ Die Rede von 'Konversion' bezog sich für den protestantisch getauften Adorno wohl primär auf den offiziellen Übertritt zum (mütterlichen) Katholizismus.

mischen Gebrauch des kierkegaardschen Terminus, welcher zu diesem Zeitpunkt eigentlich bereits seiner Kritik verfallen war) zu der 'Integration' durch ordo und philosophia perennis nicht auch als Kritik an solcher Existenz selbst und Urteil über eine - ruinöse, bzw. 'ruinierte'¹⁹⁴ Moderne sich 'dechiffrieren' ließe; wofür immerhin die Beibehaltung der Einschätzung des gesellschaftlichen status quo als eines (mehr oder minder säkularisierten) status corruptionis durch Adorno auch nach seiner marxistischen 'Wende' ins Treffen zu führen wäre. - Seine eigene, spätere Option, wie dem aus den Fugen Geratenen zu begegnen sei, war nun von derjenigen Balls denkbar verschieden; die daraus hervorgehende Auffassung, daß die 'Freiheit' der neuen Musik wesentlich mit der Aufwertung des 'Thesei' gegenüber dem 'Physei' zu tun habe, findet sich durch Krenek (in dessen 1937 als Buch publizierten Vorlesungen) zustimmend aufgenommen.

Das Eingeständnis Adornos, es ginge im Grunde längst nicht mehr um Schönberg, sondern darum was er und Krenek von ihrer eigenen Musik wollten, eröffnet im übrigen eine neue, vielleicht auch 'befreitere' Lektüre-Dimension für manche seiner - womöglich nur an ihrer 'Oberflächenstruktur' - den 'dialektischen Komponisten' betreffenden Texte jener Zeit. Mitunter wird dort nämlich jenem als Leistung 'apologetisch' bereits zugeschrieben, was er sich am Ende selbst als Aufgabe programmatisch stellte (vgl. die entsprechenden Briefe an Berg). Das bedeutet aber auch, daß bestimmte Begriffe - etwa jener der Konstruktion - ihr Interesse behalten können, unabhängig davon, ob sie in der 'Verfahrungsweise' Schönbergs ihre exakte Realisierung gefunden haben mochten oder nicht. Während jener etwa in einer späteren Phase verstärkt auf Symmetrien etc. zurückgriff, war Adornos *kompositorischer Instinkt [...] immer schon gegen Symmetrien gerichtet*.¹⁹⁵

[S]o sehr es Sie überraschen wird, ich werde gegen die Zwölftontechnik die schwersten Bedenken nicht los, trotz ständiger eigener Arbeit in ihrem Medium, und jedenfalls wird es mir immer zweifelhafter, ob die Zwölftontechnik von der gesamten Schönbergischen Verfahrungsweise getrennt werden kann; ob es also möglich ist, wie Sie einmal [...] formulierten, zwölftechnisch zu komponieren, ohne zwangsläufig das gesamte Schönbergische Idiom zu sprechen. - Die offizielle Doktrin des Schönbergkreises lautet bekanntlich, daß erst die Zwölftontechnik es wieder ermögliche, große Formen zu organisieren; ich selber habe sie auch oft genug vertreten. Aber ich habe Bedenken. Der übliche Vergleich mit der Tonalität und gar der Versuch Stuckenschmidts, die Zwölftontechnik, als eine neue Tonalität, als Hafen der objektiven Geborgenheit anzusehen, trägt. Denn unter keinen Umständen, auch für das geschulteste Ohr nicht, [...] wird die Zwölftontechnik in der gleichen Weise als harmonisch-melodisches Bezugssystem unmittelbar evident wie die alte es war. [...] Offenbar ist also an dem Vergleich mit der Tonalität etwas nicht in Ordnung. Was aber? Das ergibt sich aus dem Ursprung der Zwölftontechnik. Der ist nämlich nicht bloß harmonisch-melodisch (Wiederholung des gleichen Tones zu vermeiden - durch die Schönbergische Kombinations- und Transpositionstechnik ist ja praktisch das Prinzip der Tonwiederholungs-Empfindlichkeit längst a u f g e g e b e n !!); sondern zugleich auch und e n t s c h e i d e n d thematisch-motivisch. Zwölftontechnik ist heut nichts anderes als das Prinzip der motivischen Durchführung und Variation, wie es die Sonate ausgebildet hat, zum umfassenden Konstruktionsprinzip erhoben: zum Form-Apriori gemacht, damit aber von der kompositorischen Oberfläche gerade abgezogen [...] (es will mir darum

¹⁹⁴ So der bevorzugte Ausdruck bei Frisch, *Theologie im Augenblick*.

¹⁹⁵ In Zusammenhang damit ist wohl auch die nicht unwesentliche Feststellung zu sehen, daß 'Konstruktion' in Musik und in Architektur gänzlich Verschiedenes bedeuten (AKBW 51), während beide in früherer philosophischer Ästhetik (Schopenhauer, Schelling) gerne parallelisiert wurden.

nicht einleuchten, warum Schönberg in den Zwölftonwerken außer der Zwölftontechnik noch rhythmisch und kontrapunktisch die alte imitatorisch-sequenzierende Sonatentechnik weiterhandhabt und dadurch gewissermaßen verdoppelt [...]. Jedenfalls aber folgt daraus, daß man nun nicht die Zwölftontechnik wirklich als Tonalität handhaben d. h. unter teilweisem Verzicht auf die anderen Artikulationsmöglichkeiten mit ihr operieren kann, hoffend, daß sie zureichend artikuliere: weil sie das eben gerade nicht tut. (AKBW 53f.)

Umgekehrt könnte auch das Einleuchtende dessen in Zweifel gezogen werden, weshalb in jenem Konstruktionsprinzip totalisierter motivischer Durchführung und Variation (die sich damit freilich dialektisch aufhebt) Überhaupt ist mit der Unterscheidung des ‘Harmonisch-Melodischen’ und des ‘Motivisch-Thematischen’ immer noch nicht das Entscheidende bezeichnet, zumal beides, wie die, gerade an ihrem ‘Ursprung’ als solche kaum schon rechtmäßig als solche zu bezeichnende ‘Zwölfton t e c h n i k’, sich erst und lediglich auf den Aspekt, die Dimension, den Parameter der I n t e r v a l l i k (sukzessive als ‘Melodik’, simultan als ‘Harmonik’ umschreibbar) bezieht. Alle übrigen Dimensionen musikalischer Gestaltung blieben ja in der Tat vor der Formulierung des vollständigen Serialismus durch Messiaen et al ungerichtet, jedenfalls durch das neue Prinzip; weshalb von daher, freilich durchschlagend auch zumindest auf die Melodik, im Sinne weniger des Intervallischen als der Phrasierung (die weiterhin weitgehend nach dem Muster der klassisch-romantischen Tradition gehandhabt wurde, am wenigsten allerdings wohl bei Webern). Die Kritik an der ‘Verdopplung’ der Mittel zielt in eben diese Richtung. Am allerbedenklichsten freilich muß die faktische Preisgabe dessen angesehen werden, was doch durch die Instaurierung des neuen Prinzips primär gesichert werden hatte sollen: das sogenannte ‘Tonwiederholungsverbot’.¹⁹⁶ - Wie eine Vorwegnahme der Kritik der Nachkriegsgeneration von Komponisten um Boulez liest sich daher auch die Feststellung Adornos,

daß die Zwölftontechnik, nicht historisch sondern als Phänomen, zwingt, eben in allen anderen Stücken zu jener konstruktiven Auflösung [...] aller anderen Elemente zu kommen, die sich als die “Schönbergsprache” gibt, ja nach meiner Überzeugung sogar Schönbergischer als Schönberg zu verfahren d. h. auf die Symmetrien und Imitationen zu verzichten. Und damit ist der “Ton” und persönliche Charakter bedroht. Es ist in der Tat eine Aporie; aber eine der man ins Gesicht sehen muß; ich habe vor langer Zeit einmal den Verdacht ausgesprochen, daß fast alle heutige “Originalität” die Frucht von Inkonsequenz sei und daß gerade der angeblich individualistische Schönberg eine im eminenten Sinne zwangvolle und verpflichtende Sprache spreche, die kaum ein Ausweichen zuläßt. Hier reicht der Vergleich mit Kraus (und darüber hinaus wahrscheinlich mit Kierkegaard!) weiter als in Ihrem Aufsatz steht: gefährlich weit: es ist ein Stück echter Dämonie darin und es hilft nichts dagegen als sich ihr zu überlassen und z u g l e i c h ihren Namen zu wissen, so wie es die Müllerstochter in Rumpelstilzchen tut, die sich von ihm helfen läßt, indem sie sich ihm ausliefert, und doch frei wird und ihr Kind rettet, indem sie den Namen erlauscht. (AKBW 54f.)

Gegen die entsprechende Einschätzung und Erwartung Kreneks warnte er:

¹⁹⁶ Welches allerdings in der Tat eigentlich nur dann strikt durchzuhalten wäre, wenn auf alle ‘Kombinatorik’ und Transposition von Reihengestalten verzichtet würde, im Grunde sogar auf deren simultanen Ablauf. Es ist evident, daß dies fast unausweichlich zu jener gewissen Verarmung führen würde, welche Adorno etwa in Kreneks Oper Karl V. beobachtet haben wollte (vgl. KBW 55f.), sowie zu einer Auffassung der ‘Zwölftontechnik’ weit eher im Sinne von Hauer (oder aber Webern) als von Schönberg. Wie man über solche Askese auch denken mag, immerhin wären dann jene Aporien wohl ausgeräumt, welche die laut Adorno durch Schönberg errungene Freiheit so tief problematisch, dialektisch und als solche mitunter unkenntlich machen. - Adornos Auffassung der Genese des ‘Tonwiederholungsverbot’ findet sich dargelegt in dem Aufsatz ZUR ZWÖLFTONTECHNIK von 1929, jetzt in GS 18, 363-369; s. bes. 366.

[M]an ist auf einem furchtbar gefährlichen, durch und durch mythischen Boden; nie hat die Freiheit tiefer als Schicksal sich maskiert, und es ist die äußerste Wachheit geboten. Schönberg ist kein Thomas von Aquino (dies im allerersten [sic] Sinn!); das Geheimnis seiner Musik zielt nicht auf ordo sondern auf Freiheit; aber er dient ihr als zwingender Zauberer und so führt er noch in der letzten d. h. theologischen Instanz, wie Sie es sagten, den Kampf wider das Bestehende auf dem Boden des Bestehenden. (AKBW 55f.)

In diesem Zusammenhang bringt Adorno (den auch anderwärts gebrauchten) Vergleich der 'Zwölftontechnik' mit einer 'Palette', wiederum um ihre Funktion von der der Tonalität abzuheben: *sie ist nicht wie die Tonalität ein Rahmen, sie ist in Wahrheit eine Palette* (ebd. 54). Aber auch dieser Vergleich, genau betrachtet, hinkt. Nicht nur, daß man gerne erfahre (und nicht erfährt) worin dann die Leinwand bestehe. In gewisser Hinsicht war die 'Tonalität' - oder vielmehr die Tonart, bzw. die Skala - eine 'Palette': aus ihr konnten die Elemente gewählt werden (und auch gemischt: was hier dem gleichzeitigen Erklängen entspricht). Die 'Elemente' auf einer 'zwölftontechnischen' Palette würden aber nun nicht etwa einzelne Töne, sondern jeweils ganze Reihengestalten, vertikale oder horizontale Kombinationen von zwölf Tönen, bilden; dann müßten in entsprechender kompositorischer Gestaltung auch komplette Reihengestalten die Rolle übernehmen, welche traditionell den einzelnen Tönen zukam. (Daß hier so breiter Raum zur Rekonstruktion der Diskussion um eine scheinbar ohnehin bereits historisch gewordene Kompositionstechnik gewidmet wird, begründet sich nicht allein aus der Bedeutung, welche diese für das Denken Adornos hatte; sondern weil sich daran in der Tat der eminent 'mythische' Charakter derselben zeigen läßt, welcher sie zu einem exemplarischen Fall ästhetischer Dialektik macht; und weil 'die Zwölftontechnik' ein Mythos ist, der sich, erst recht durch seine Historisierung, bis heute hält.)

Eine eigenständige 'Lösung' der Probleme der Zwölftontechnik beabsichtigte Adorno seinerseits zu realisieren in dem (bekanntlich Fragment gebliebenen) Singspiel *DER SCHATZ DES INDIANER-JOE*, worüber er Krenek mehrfach brieflich berichtete und um Stellungnahme bat (eine solche findet sich zumindest in den erhalten gebliebenen Briefen Kreneks an Adorno nicht).

Adorno berichtete darüber (aus Oxford) am 5. November 1934:

Wie Sie sehen werden, ist das zentrale Motiv das des Eidbruches: d. h. durch den Eidbruch und das Sprengen der mythisch-moralischen Sphäre des Eides [...] wird Tom "frei", wie ja in einem gewissen Sinne das ganze der Vollzug einer dialektischen Ent-Mythologisierung ist. (AKBW 56)

Sogar an eine Kombination mit dem Medium des Films war in der ursprünglichen Konzeption gedacht (vgl. ebd. 57).

Die durch Krenek erwirkte Aufführung von Adornos Zwei Liedern aus op. 3 für Singstimme und Klavier ("Verloren" - Theodor Däubler, "In Venedig" - Georg Trakl) im Rahmen des Programms des 5. Abends zeitgenössischer Musik im "Österreichischen Studio" am 25. 3. 1935¹⁹⁷ bedeutete für den Komponisten *eine ganz außerordentliche Genugtuung und schlechthin einen der Glücksfälle, an*

¹⁹⁷ Vgl. KBW 246f., Anm. zu Brief 16

denen seit einigen Jahren meine Existenz ärmer geworden ist als es einem manisch-depressiven Temperament gut tut. (ebd. 59)

Am 10. März 1935 bedankt sich Adorno für die *rührende* Sorgfalt, welche Krenek seinen Liedern angedeihen habe lassen¹⁹⁸, und fügt hinzu,

daß aus einem eigenen Grunde die Resonanz, die meine Notenschreiberei bei Ihnen findet, mir von äußerster Wichtigkeit ist. Wenn ich überblicke, wie wenig ich bis heute zustandegebracht (ich zähle eigentlich nur zwei Liederhefte, ein Quartett, allenfalls die Orchesterstücke; alles ältere, ein anderes Quartett, zwei Trios und ein Zyklus von nicht einmal ganz uninteressanten Frauenchören nach Däublergedichten ist liquidiert) und welcher verschwenderischen Fülle der produktiven Kraft bei Ihnen das gegenübersteht, so ergriffen mich oft die schwersten Zweifel, ob mein produktives Vermögen ausreicht und ob nicht für mich gilt, was Richard Strauss einmal über Pfitzner sagte: wenn es ihm so schwer fällt, warum läßt er's dann nicht bleiben? (ebd. 69)

‘Liquidiert’ bedeutete freilich nicht, wie bei manch anderem, faktisch vernichtet, sondern bloß seiner Geltung als ‘opus’ beraubt; nur von dem Singspiel könnte vielleicht tatsächlich manches vernichtet worden - oder auch nur verlorengegangen - sein, worauf jedenfalls die Mitteilung in einem Brief an Benjamin hinzuweisen scheint, *von der Musik gibt es schon allerhand*, während nur zwei Orchesterlieder sich davon erhalten haben. - In der Tat konnte der Kontrast zwischen den beiden nicht größer sein: Krenek brachte es (bei 91 Lebensjahren) auf einen Werkkatalog bis op. 242, wovon (numerisch) bis zum damaligen Zeitpunkt immerhin bereits ein gutes Viertel vorlag; Adornos gesamtes - zwischen 1920 und 1945 entstandenes¹⁹⁹ - oeuvre blieb quantitativ noch hinter dem Umfang des Webernschen zurück. Das berührt noch nicht die Frage eines qualitativen Vergleichs, von dem allerdings gerade wegen jener Disproportion kaum auszudenken ist, wie er sinnvoll anzustellen wäre. - Wenn der Eindruck aus dem (allerdings unvollständig erhaltenen) Briefwechsel nicht ganz trügt, dürfte allerdings Adornos musikalische Hervorbringungen durch Krenek größere Zustimmung erfahren haben als dessen theoretische bei dem Philosophen.

Adornos Brief vom 26. Mai 1935 bringt eine sehr ausführliche Stellungnahme sowohl zu einem ‘geschichtsphilosophischem Vortrag’²⁰⁰, den ihm Krenek geschickt hatte. Trotz anfänglicher Versicherung *der fundamentalen Breite unserer Übereinstimmung* (ebd. 84) nimmt dann die Kritik an einzelnen Punkten recht breiten Raum ein, wobei Adorno doch recht deutlich seine (gewiß nicht ohne Benjamin zu denkende) Kompetenz in Fragen der Geschichte, Metaphysik und Theorie des Trauerspiels herauskehrt. Zunächst kommt er aber, auf den Erkenntnischarakter der Kunst überhaupt zu sprechen, über welchen zwischen beiden wohl zumindest nominell ‘Übereinstimmung’ herrschte:

Sie suchen dem Erkenntnischarakter der Kunst sich zu nähern durch eine [...] Relativierung des Unterschieds von Kunst und Wissenschaft. Dieser Weg scheint mir nicht gangbar; ich halte ihn [...] für zu undialektisch

¹⁹⁸ Kreneks Einleitungsvortrag u.a. zu den aufgeführten Liedern Adornos findet sich wiederabgedruckt im Anhang des Briefwechsels.

¹⁹⁹ Vgl. Tiedemann, *Der Komponist*, FAB VII, 69

²⁰⁰ Es handelte sich dabei um Kreneks in Zusammenhang mit der Arbeit an der Oper “Karl V.” entstandenen Text über “Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung” (vgl. AKBW 248, Anm. 13 zu Brief 19).

[...]: die Differenz der beiden Bereiche ist eine der historischen Notwendigkeit [...]; nur im äußersten Vollzug der Formgesetze der beiden Sphären (als extrem entgegengesetzter) mögen sie in Erkenntnis konvergieren, nicht durch Vermittlung. [...] Die transzendente Ästhetik der Kritik der reinen Vernunft ist mehr Kunst als alle ästhetisch die Subjektivität mitdarstellenden Dinge von Schopenhauer, Kierkegaard oder Nietzsche [...]; umgekehrt ist der Erkenntnischarakter Schönbergs durchaus seiner Formimmanenz zuzuschreiben [...]. (AKBW 85)

Darum warnt er auch davor, Begriffe wie die des *Individuellen und des Gesetzmäßigen*, auch die Konzeptionen ästhetischer Formen, wie des Trauerspiels²⁰¹, als geschichtsentzogen und invariant aufzufassen (vgl. ebd. 87),

denn die Macht idealistischen Denkens, noch über uns, ist unermesslich; weil alle je von uns "naiv" gebrauchten Kategorien in Wahrheit idealistische sind. Wird aber damit die Frage nach dem Erkenntnischarakter der Kunst mühseliger und mühseliger; entzieht sie sich gar der Formel und dem Praktizieren, so wird es dem Erkenntnischarakter nur gut tun (manchmal scheint es mir, als hinge er in Wahrheit nicht an der Wahl der Verfahrensweise, sondern am Altern). (AKBW 87)

Diese letzte, gleichsam halbblaut vor sich hingedachte Erwägung erwies sich wohl, radikal und konsequent durchgeführt, als von ungeahnter Sprengkraft nicht bloß für die traditionelle, m.o.w. 'idealistische' Ästhetik, sondern selbst noch für Adornos eigene bis dahin ausgeführte Theorie des 'Erkenntnischarakters'. Indes weisen bereits gewisse Partien der (ersten) *NACHTMUSIK* in diese Richtung, dann manches aus den bedeutenden Essays zu Schubert und Beethovens Spätstil. Das Kunstwerk vermöchte demnach gar nicht aus eigener Kraft 'Erkenntnis' zu vollziehen, solange es jedenfalls als solches besteht; erst wenn es 'zerfallen', d.h. sein Schein vergangen ist (oder, etwas vereinfachend: wenn es nicht mehr genossen, sondern nur noch verstanden werden kann) gibt es seinen Wahrheitsgehalt frei und erweist sich in diesem Freigeben doch als mehr denn bloßes Objekt von Erkenntnis. Es ist demgemäß auch nicht auszuschließen, daß ein solcher Vorgang sich genauso gut an Gebilden ereignen könne, die niemals 'Kunstwerke' gewesen waren, sei es 'über' - als Kultgegenstände - sei es 'unter' der Kunst - als Kunsthandwerk, Gebrauchsgegenstände (man denke nur an den Bloch'schen Krug oder die Heidegger/Van-Gogh'schen Schuhe!), sowie in jüngerer Zeit die gesamte Produktion der sogenannten Kulturindustrie - standen. - Das stellt freilich die von Adorno v.a. in dem Aufsatz über die *GESELLSCHAFTLICHE LAGE* vorgetragene These in Frage, daß die 'Lösungen' musikalischer Probleme als gleichwertig zu theoretischen anzusehen seien (was konsequent zu der Frage, ja Forderung ihrer möglichen Übersetzbarkeit in solche, zumindest in philosophische Begriffe führen hätte müssen, was Adorno dann offenbar auch selbst doch zu prekär erschien und zu einer mindestens graduellen oder partiellen Zurücknahme des erhobenen Anspruches bewog, sodaß er danach wieder der Rede von 'Deutung' der Musik durch Philosophie und Begriff den Vorzug gab). Noch weiter gedacht würde damit sogar der Erkenntniswert, die Möglichkeit des Erkenntnisgewinns anhand der Betrachtung jeglicher musikalischer 'Aktualität' zweifelhaft werden müssen: sofern deren Hervorbrin-

²⁰¹ Wobei allerdings der 'Rückgriff' auf die Trauerspielform in diesem Fall *als Modell zum epischen Theater* in Frage stand (85)

gungen noch nicht die Zeit gehabt hätten zu 'altern'. Hier vermochte allerdings die Konstatierung des eigentümlich 'fragmentarischen' und 'zerrütteten' Charakters der modernen Gebilde diese Bedrohung abzuwenden; zu befragen, zu erforschen bleibt indes, welche Auswirkungen denn eigentlich die Vorgänge des Alterns - die inzwischen wohl mindestens zu einem gewissen Grade beobachtbar sein müßten - an bzw. in den Werken derartiger Prägung hinterlassen und inwiefern diese sich von ebensolchen Spuren in älteren, traditionellen unterscheiden. (Konnte die Quasi-Vorwegnahme des eigenen Zerfalles durch die Werke diesen gar von sich abwenden? Oder erweisen sich etwa die Hervorbringungen Schönbergs et al als in dieser Hinsicht doch noch weit 'traditioneller' gefügt als der zeitgenössische Eindruck nahegelegt haben mochte? Rücken sie in ihrer Geschichtlichkeit dem 'klassischen' Bestand näher als ihnen etwa die 'neuere' Musik seit 1945?) - Letztendlich drängt sich daraus auch noch die Frage auf, inwiefern, falls die angesprochenen Theoreme Adornos - was er freilich (noch) nicht ins Auge fasste - nämlich über den Bereich der künstlerischen Gebilde hinaus auch noch deren Theorie selbst betreffen würden (und angesichts der fraglos gegebenen, freilich von den von ihm gerügten 'dinghaften' 'subjektiven' Zutatzen Kierkegaards et al kategorisch zu unterscheidenden, 'ästhetischen' Qualitäten seiner philosophischen Texte, als philosophischer nämlich), wie es dann um den Erkenntnischarakter der Theorie selbst stünde, wenn dieser erst im 'Altern' - und d. h. im 'Zerfall' - unverstellt zutage käme. - Von besonderem Interesse müßten dann vor allem die ältesten, frühesten Texte des Autors sein, und ihrer Dekomposition - in bloße Sach- und Wahrheitsgehalte (im Sinne der Unterscheidung in Benjamins Aufsatz über GOETHES WAHLVERWANDTSCHAFTEN) nachzugehen die primäre Aufgabe von Interpretation. - 'Zerfall' und ('allegorische') (Re-)Konstruktion aus Bruchstücken des Zerfallenen (nicht als Wiederherstellung, sondern als Erzeugung eines 'Bedeutenden' eigener Art und Dignität) bestimmten schließlich bereits die Thematik sowohl von Benjamins URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS als auch von Adornos KONSTRUKTION DES ÄSTHETISCHEN, dem KIERKEGAARD. Von dorthier sind also auch Adornos Einwendungen gegen die Adaption jener Form durch Krenek motiviert, welche davon ausgehen, daß *das Barock nur dialektisch heilsgeschichtlich sich verhält [...] und die Welt viel eher als die Katastrophe konzipiert, als welche sie sich im bürgerlichen Zeitalter bewährt.* (AKBW 89) Er neigte daher

*mehr und mehr dazu, das Barock als eine Art Urgeschichte des Idealismus zu sehen - als die Urlandschaft der bürgerlichen Einsamkeit. [...] Es würde endlos weit führen, wenn ich Ihnen das in extenso belegen wollte; ich erinnere vor allem an Descartes und Pascal; bei Descartes die ganz allegorische Bruchlinie von innen und außen; die Lehre von den Passionen [...]; von Pascal nur ein Satz, der so gut in einem Barockdrama stehen könnte wie bei Kierkegaard: *Christe es en agonie jusqu'à la fin du monde; on ne doit plus dormir* (ich zitiere nach der Erinnerung). In diesem Zusammenhang ist mir auch die These vom gegenreformatorischen Charakter der barocken Dramatik bedenklich. [...] Sind [...] dergestalt Idealismus und Trauerspiel [...] in einander verklammert - so wird man kaum das Trauerspiel oder seine opernhafte Kompletion [...] als Remedium gegen den Idealismus in Anspruch nehmen können. Gerade auch katholisch nicht; für den Thomisten sind die Jansenisten halbe, die protestantischen Dramatiker ganze Ketzer [...]. [...] Ich greife einen Begriff heraus, den wohl zentralen, den von Ihnen radikal theologisch gefaßten [...] der Reflexion, der deutlich an die "Ponderazion misteriosa" mahnt. Der ist doch wohl an den Kultus und das kultische Symbol, als Eingriff des wirklichen Gottes ins Kunstwerk, gebunden - wozu aber wird er, u n a b h ä n g i g d a v o n ? Ist nicht das Kunstwerk am empfindlichsten dagegen, daß man ihm leibhaftige Wirklichkeit zuschreibt - als Kunst? Lassen Sie mich hier*

gestehen, daß mir beim Schlußbild des Karl etwas bedenklich zumute war -, und zwar weil ich etwas wie eine Grenzüberschreitung fühlte. Anders gewandt, kann man den heilsgeschichtlichen Prozeß, für dessen R e a l i - t ä t das Bruchstück der Allegorie einsteht, seinerseits zu einem ästhetischen Stilprinzip machen? Bringt nicht gerade der historisch ungemäße Einbruch des "Realen" die Kunst nahe an Ästhetizismus und Kunstgewerbe? (AKBW 88f.)

Es wäre indessen an dieser Stelle näher auf die Benjamin'sche Barocktheorie wie auch auf Kreneks Karl V. einzugehen, um die Einwände in ihrer Berechtigung einschätzen zu können, als es hier geleistet werden konnte. -

Die weitere Korrespondenz während der Emigrationszeit galt u.a. der Abstimmung der Arbeit an der von Willi Reich herausgegebenen Monographie über Alban Berg, sowie einer Reihe von Artikeln für eine in New York verlegte ENCYCOPEDIA OF THE ARTS²⁰² (Adornos dafür geschriebene Texte, welche allerdings - bis auf einen, ausgerechnet über 'Jazz' - keine Aufnahme darin fanden, wurden schlußendlich als *NEUNZEHN BEITRÄGE ÜBER NEUE MUSIK* im 18. Band der Gesammelten Schriften nachgedruckt, und eignen sich gut zur Einführung bzw. Vorbereitung der Lektüre der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*, zumal dort manches 'systematischer' und 'verständlicher', auch ausführlicher und grundlegender ausgeführt wird als in dem sehr voraussetzungsvollen und gleichzeitig polemisch zugespitzten späteren Text.)

Nach einer längeren Pause schrieb Krenek, aus Chicago, am 1. November 1949, noch am selben Tag, als er gerade die *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* zu Ende gelesen hatte:

“[V]iele Einzelheiten, Formulierungen und Wendungen haben mich anso manche der lebenspendenden Konversationen erinnert, die wir einst zu haben pflegten. [...] Ihrer Kritik der Zwölftontechnik stimme ich im wesentlichen zu, wie Sie wissen. [...] Vielleicht klingt Ihre Kritik in einigen Punkten ein wenig schärfer als notwendig, da manche Ihrer Argumente, obwohl natürlich ganz anders gemeint und aus unvergleichlich tieferen Quellen geschöpft, den oberflächlichen Einwänden der reaktionären Banausen im Klang bedenklich nahekommen und diesen auf diese Art willkommene Munition liefern könnten. Ich glaube auch, daß inzwischen schon einige Musik auf der Basis der Zwölfton-Erfahrung gemacht worden ist, die dem Bewußtsein der von Ihnen hervorgehobenen Beengungen entsprungen ist und über diese hinausgeht. In aller Bescheidenheit glaube ich, daß von den heutigen Zwölftonkomponisten (Schönberg mit eingeschlossen) keiner sich der Situation so bewußt ist wie ich, und daß ich vielleicht ein paar Versuche produziert habe, die gerade in jene Richtung hinweisen, in der Sie eine Schimmer von Hoffnung zulassen [...].

Manchmal ist es mir auch, als ob Sie das Katastrophenhafte, Ausweglose der heutigen Situation ein wenig überbetonen. Damit meine ich nicht Ihre Analyse [...]. Es ist mehr der Ton, der manchmal nach einer grimmigen Freude daran klingt, daß wir in der ärgsten aller Zeiten leben, vielleicht sogar die Auszeichnung haben, am Weltuntergang teilzunehmen. Damit kommen Sie Spengler etwas näher als Ihnen wahrscheinlich angenehm ist.” (AKBW 148f.)

Eine Antwort Adornos ist entweder nicht erfolgt oder nicht erhalten; die Korrespondenz scheint dann wieder bis 1963 unterbrochen worden zu sein, als Krenek, zu Adornos 60. Geburtstag einen Offenen Brief verfaßte, der auch in der von Horkheimer herausgegebenen Festschrift abgedruckt wurde. Neben einigen beißend-ironischen Seitenblicken auf Adornos Kontakte zur jüngeren Avantgardeszene (in welcher Krenek offenbar nicht einmal mehr ignoriert wurde, jedenfalls

²⁰² Siehe dazu KBW 267, Anm. 1 zu Brief 51

fühlte er sich dort - vielleicht sogar auch durch den alten Freund - (totgeschwiegen) finden sich launige persönliche Wendungen wie

“Lieber Teddie,/ wenn ich mich nicht irre, haben wir einander vor etwa vierzig Jahren kennengelernt, anlässlich der Premiere von ‘Sprung über den Schatten’ in Frankfurt. Seither sind wir mehr als einmal über unsere respektiven Schatten gesprungen, manchmal parallel, dann wieder in scheinbar entgegengesetzten Richtungen. Ihnen auf die mit unübertrefflicher Eleganz exekutierten Sprünge zu kommen, hat mich stets fasziniert. / In diesen Übungen haben Sie sich gewiß die schwerere Aufgabe gestellt. (ebd. 151)

Das letztere bezog sich wohl darauf, daß er für Adorno stets *der rätselhafteste aller Komponisten* geblieben war, den er *nicht auf die Formel bringen* konnte, weshalb er etwa in dem großen Aufsatz über *DIE GESELLSCHAFTLICHE LAGE DER MUSIK* bewußt nicht auf ihn zu sprechen gekommen sei (vgl. ebd. 41).

In den vielen hinreißenden Kapiteln, die ich in Ihren Werken las, haben mich immer am stärksten Ihre eschatologischen Beschwörungen von Untergang und Verdammnis fasziniert. Die Vorstellung einer ‘schwarzen Musik’ (‘pour la fin du temps’ sozusagen - ou de la musique, au moins ...) hat für Sie eine dämonische Anziehungskraft. Und doch unterhalten Sie zugleich die rührende Hoffnung auf die endgültige Musik der Informalität, die nach dem Weltuntergang aus den überwinternden Trümmern dessen, was Sie lieben, aufklingen und nimmermehr verhallen wird, die Musik der chiliastischen Utopie. [...]

Alles in allem habe ich den Eindruck, daß wir mit unseren Sprüngen gar nicht so weit von einander gelandet sind, nur daß ich nicht bloß *über* den Schatten, sondern oft auch *im* Schatten gehüpft bin. Infolge der dort vorherrschenden Dunkelheit sieht man freilich bisweilen besonders klar, was im Licht vorgeht.[...] Möge ich noch viele Ihrer eleganten Pirouetten bewundern dürfen.” (ebd. 155)

Adorno konnte sich darüber offenbar amüsieren und freuen, *auch wo’s gegen mich ging*.

Im übrigen ist es ja mit diesen Dingen merkwürdig - dort, wo der andere Sprunghafes zu sehen glaubt, hat man selber gar nicht das Gefühl davon, und gerade in musicis will es mir vorkommen, als ob, was ich mir heute so als musique informelle vorstelle, gar nicht so verschieden wäre von dem, was ich immer gewollt habe. Übrigens deuten Sie das dort, wo Sie von meinen alten Reserven gegen die Zwölftontechnik reden, selbst an. [...] Wenn Sie mich freilich dessen gemahnen, daß es leichter sei, über diese Dinge zu schreiben, als sie zu realisieren, so rühren Sie damit an den allerwundesten Punkt, nämlich mein Komponieren. Aber darüber kann man nur mündlich reden - es sei denn, es gelingt mir doch noch, einiges von dem zu realisieren, was ich mir als Komponist vorstelle. Meine theoretisch-philosophischen Pläne sind jetzt jedenfalls soweit artikuliert, daß eine Möglichkeit dazu sich absehen läßt, von der ich freilich keinem Menschen, auch dem freundlichsten nicht, zumuten kann, daß er daran noch glaubt. (ebd. 156)

Ob Krenek daran glaubte oder nicht, er ermutigte ihn jedenfalls ausdrücklich dazu, in seinem Neujahrsbrief des Jahres 1964, dem letzten, den die Korrespondenz aufweist.

3.2.3 Kreneks Vorlesungen ÜBER NEUE MUSIK

Bereits in der Emigration verfaßte Adorno für die ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG eine Rezension der Buchfassung von Kreneks Vorlesungen, die damals allerdings, bei ohnehin bereits knappem Umfang, nur gekürzt erscheinen konnte; die vollständige Fassung findet sich nunmehr im letzten Band der Gesammelten Schriften nachgetragen. Er referiert und zitiert durchaus zustimmend einige Thesen daraus:

[M]it allem Nachdruck wird, entgegen dem seit Schopenhauer fast unbestritten herrschenden Irrationalismus der Musikästhetik, dabei beharrt, daß ‘die Musik selbst eine Form des Denkens ist’ (S. 19) [...]. In ‘Grundideen einer neuen Musikästhetik’ versucht Krenek etwas wie eine Kategorienlehre dieses musikalischen Denkens, und

dem gewissermaßen transzendentalen Entwurf soll sich die tonale Musik als Spezialfall einfügen, der seine historische Dialektik in sich trägt und auf seinen Untergang drängt. (20.2./805f.)

Zu den fruchtbarsten gesellschaftlichen Einsichten gelangt Krenek dort, wo er die Notwendigkeit der im dialektischen Selbstbewußtsein vorgeschrittenen Musik mit den Versuchen konfrontiert, dem Zwang des in Musik sich selber denkenden Gedankens irrationalistisch auszuweichen; Versuchen, die allemal zugleich als Veranstaltungen verstanden werden, den gesellschaftlichen Widersprüchen regressiv sich zu entziehen. Besonders eindringlich wird die Kritik, wenn die Forderung an die Kunst, sie habe 'Genuß' zu bieten, in ihrer gegenwärtigen Gestalt als bloßes Komplement des Leidens unter der kapitalistischen Entfremdung enthüllt wird: 'Indessen, so überzeugt die Menschen davon sind, daß die negative Seite des Lebens, wo Arbeit und Qual gleichgesetzt sind, nicht in Ordnung sei und daß dieser Zustand einer Änderung bedürfe, so wenig sind sie sich im Klaren darüber, daß die andere Seite der Antithese, die auf den Genuß abgestellt ist, infolgedessen ebensowenig in Ordnung ist' (S. 93). Zum echten Gehalt der neuen Musik wird ihm - in einer freilich rasch unter die Unvollkommenheit des Irdischen subsumierten Welt - die 'eschatologische Trauer' (S. 94). An ihrem Maß aber, nämlich dem Maß der Haltung von Karl Kraus, wird alle Musik, die nicht die Schönbergische Konsequenz zieht, [...] als konformistisch kenntlich. Mit besonderer Schärfe ist ihr Zusammenhang mit dem totalitären Denken gesehen.

Dazu zitierte er die Stelle:

“Das, was an der Anti-Espressivo-Musik des Neoklassizismus so 'modern', so wie ein neuer Inhalt aussieht, ist in Wirklichkeit die Inhaltsarmut, die Verschweigung des Aussprechbaren. Die Anpassung an die gesellschaftliche Realität besteht darin, daß über jene Inhalte, welche den Genußansprüchen der Gesellschaft nicht entgegenkommen und die aus der Isoliertheit der wirklich neuen Musik so sprechend hervortreten wie aus ihrer Konstruktion, geschwiegen wird; statt dessen werden Masken präpariert, die das feinere Unterhaltungsbedürfnis befriedigen sollen ... Wird hier, im Neoklassizismus, vorwiegend die Fiktion gepflegt, als sei die Gesellschaft noch immer so wie damals, als die echte klassische Musik entstand ..., so lebt die neusachliche Musik mehr von der Fiktion, als sei in der Gesellschaft schon irgend eine nicht näher definierbare Veränderung vollzogen, die die Möglichkeit neuer Unmittelbarkeit geschaffen habe” (S. 96f.) [zit. nach Adorno, 20.2./806f.]

In diesem Punkt wie im vorigen bestand fraglos weitestgehende Übereinstimmung zwischen den beiden, und Adorno war in seiner Besprechung sichtlich bemüht gewesen, vor allem solche herauszuheben. Einzig gegen Ende erlaubt er sich auch einige Bedenken zu äußern.

Kritik wäre vorab an den musikästhetischen Entwurf anzuschließen, der in sich statisch verharrt und nur rahmenhaft der Dialektik ihren Raum läßt. Der Form-Inhalt-Dualismus der traditionellen idealistischen Ästhetik wird von diesem Entwurf nicht kritisch betroffen, und darum bleibt auf der einen Seite die Bestimmung des 'Inhalts' der neuen Musik bloß negativ, nämlich ihre gesellschaftlich vorgezeichnete Entfremdung wird selber zum Inhalt und eine existential getönte 'Wahrhaftigkeit' zu deren Medium gemacht.

Die Adorno freilich selbst einst vertreten hatte - wörtlich im Expressionismus-Aufsatz von 1920, der Sache nach aber auch später noch, in anderer terminologischer Einkleidung. - Weiters sei

das Erbe der Formalästhetik wirksam in der Behauptung der 'Autonomie' der Musik und der Orientierung der Analyse am sogenannten 'Problem der Form', das seinerseits nicht in seiner Dialektik mit Sachgehalten verfolgt wird. Es wäre aber das entscheidende Anliegen, gerade die Last jener Begriffe in Bewegung zu setzen. (20.2./807f.)

Schließlich moniert Adorno, daß Krenek nicht die gegenüber der Romantik gewandelte Funktion und Gestalt des Ausdrucks bei Schönberg erkannt habe. Was diese Diskussion ums 'Espressivo' betrifft, so ist zwar Adorno zuzustimmen hinsichtlich der Beobachtung des 'Funktionswandels', aber nicht unbedingt auch bezüglich der These vom 'Protokollcharakter': Schönbergs musikalische Gestalten waren so wenig buchstäbliche Engramme psychischer Regungen wie seine 'Gehirnakte' (wie Kandinsky die Malereien des Komponisten nannte) echte Röntgenphotographien des Organs. -

Die (erste) Formulierung der These fand sich in einem der Musikalischen Aphorismen aus den späten zwanziger Jahren. Dort heißt es, mit der (ehedem gängigen) Zuordnung Schönbergs zur Romantik wurde

die Idee des Ausdrucks, wie der Expressionismus sie prägte, als romantischer Ausdruck mißdeutet. Dessen Funktion ist aber anders, wenigstens soweit die unmittelbare Wirkung in Rede steht. Ein Nocturne von Chopin gibt sich offen zum Hörer hin, nimmt ihn in sich auf; wie der Autor, so identifiziert der Hörende sich mit den ausgedrückten Gefühlen, ahmt sie nach, und Stimmung umschließt alle gemeinsam. Der expressionistische Schönberg aber, am drastischsten der der Sechs kleinen Klavierstücke, distanziert. Keinem wird es beikommen, ihren Ausdruck als Ausdruck seiner selbst zu verstehen und durchs Tor des Ausdrucks in sie einzugehen; nirgends ist Stimmung mit ihnen gesetzt. So erweist es sich an der Ursprungswirkung des expressionistischen Schönberg, die von stilgeschichtlichen Phrasen verdeckt, aber nicht aufgehoben werden kann. "Seine Werke schauen uns oft mit so großen und starren Augen an, daß wir erschrecken und zurücktreten, als wollten wir eine schützende Luftschicht zwischen uns und ihnen schaffen", schrieb 1912, in der ersten Sammelpublikation über Schönberg, Karl Linke. Schönbergs Expressionen sind akustische Masken, die jäh dem Hörer vorgehalten werden, ihn abzustoßen und zu verändern. Indem er vor ihnen erschrickt, zerreißt das Band der Gefühlsidentität, das ihn gerade an romantische Musik bindet, und er wird frei, Musik anders zu hören denn als bloßen Spiegel seiner privaten Inwendigkeit. Mit solcher Freiheit aber erst wird eine Objektivität auch der Romantik begegnen, die von Stimmung zuvor verstellt war. So öffnet Schönbergs expressionistischer Durchbruch mit dem Horizont des Zukünftigen den des Vergangenen selber. (18/ 31f.)

Soweit, wie hier, die Rede vom Wandel des Ausdrucks tatsächlich auf die Funktion, als 'Wirkung', beschränkt bleibt, ist sie unstrittig; anders, wenn daraus auf einen Wandel des Gehalts oder Substrats des Ausdrucks geschlossen wird, bzw. wenn dieser - in einer für Adorno untypischen Überbietungsgeste gegenüber dem Positivismus - eigentlich aufgelöst wird in vermeintliche 'Protokolle' von Psychischem. Aber richtig bleibt daran gleichwohl, daß sich etwas geändert hat an der Distanz von Ausdruck und Hörer: die Musik, herausfahrend, heftig gestikulierend (was durchaus auch das umgekehrte Extrem des äußerst Leisen mitumfassen kann) rückt ihm mehr buchstäblich als förmlich auf den Leib. Darauf reagiert der Hörer wohl instinktiv mit einer Distanzierung - vom Dargestellten, auch vom Aussender solch beunruhigender 'Botschaft': es kommt, beinahe konstitutiv, zu keiner Identifikation mit der Musik und mit dem Komponisten mehr. (Oder wenn doch: dann hat er Gesinnungsgenossen gefunden, anstelle dankbarer Abnehmer.) Das umschreibt freilich nur die Situation der 'Entfremdung'. Denn käme die Identifikation, trotz des Widerstrebens - des Widerstrebens der Musik - doch zustande, bedeutete dies nicht weniger als daß der Hörer darin sich selbst, die eigene Situation (wieder-)erkennt.²⁰³ Das fordert, hofft die philosophische Ästhetik der neuen Musik jedoch für diese (und nicht nur für diese, sondern auch für die Hörenden), und schreibt damit im Grunde das traditionelle Modell der Beziehung von Werk und Publikum fort²⁰⁴, allerdings bei diametral geänder-

²⁰³ *Die Dissonanzen, die sie schrecken, sprechen von ihrem eigenen Zustand.* (PhNM)

²⁰⁴ Der 'Funktionswandel' der Musik, bzw. der Rolle des Komponisten oder modernen Künstlers insgesamt, wie Krenek ihn aus der Beschaffenheit neuer Musik abzulesen versuchte, wäre freilich eher einer von der Dienstleistung für Genußansprüche der Gesellschaft bzw. bestimmter Schichten zur 'absoluten' Autonomie (positiv besetzter) Esoterik und Innerlichkeit, deren 'Eingeweihte' eine spirituelle statt politische oder ideologische Avantgarde bilden würden, dergestalt vielleicht einem 'Ende der Kunst' in einem anderen als dem geläufigen Sinne zustrebend, nämlich als kierkegaardischer Übergang in die 'religiöse' Sphäre der Existenz. Benannte

tem (Ausdrucks-)Gehalt.²⁰⁵ Das Maß, in dem der Mensch vor ihr erschrickt, entspricht dem Maß, indem er verändert werden müßte.

Es gibt aber noch einen anderen dialektischen Wandel des Ausdrucks, oder des 'Espressivo' (wie Krenek zu sagen vorzieht), nämlich der Mittel, dessen sich der Expressionismus zu seiner Steigerung bedient: durch Über-Steigerung lösen sie sich in der Tat ab von ihrem traditionellen Gehalt (dem 'Psychologischen'), schlagen um, werden 'ausdrucks-los' jedenfalls was diesen betrifft und damit frei und tauglich zur Darstellung eines anderen, transsubjektiven Gehalts, oder des Transsubjektiven als solchen. So trägt es sich, auch nach Adornos Deutung, vor allem bei Webern zu. Hier hat man es aber mit einer dialektischen Aufhebung des Ausdrucks respektive des Expressionismus zu tun: kompositorisch entspricht ihr die Wendung zur Konstruktion; Krenek, der sie ebenso konstatierte, sprach von Vergeistigung, Introversion (s.u.).

Was Krenek in seinen Vorlesungen ÜBER NEUE MUSIK eingemahnt hatte, lief letztlich auf nicht weniger hinaus als auf den (Nach-)Vollzug der kantisch-kopernikanischen Wendung in der Musik und Musiktheorie, die Anerkennung der autonom-spontanen, konstitutiven Funktion von Subjektivität. Nicht von ungefähr stützt er sich daher in seiner Argumentation auf Analogien zur Wissenschaft der Geometrie:

Adorno die Funktion der Neuen Musik in bezug auf das gebildete, gesellschaftlich gehobene, also überwiegend bürgerliche Publikum als 'Aufrufen', welches sich als solches in der ästhetischen Sphäre verbleibend doch sogleich wieder zum Gegenstand der Kontemplation neutralisiert finden mußte, so hielt sich Krenek an die handfestere Bestimmung, sie gebe sich nicht mehr als Genußmittel her, wiege niemanden in Sicherheit und gutem Gewissen. Aber sie befördert, wider Willen, mitunter womöglich die Illusion, mittels solcher 'symbolischen' Anteilnahme am Leiden der anderen schon genug getan zu haben, zumal sich die grundlegende Miserabilität des Irdischen ohnehin nicht ändern lasse, durch ästhetische Eingriffe so wenig wie durch außerästhetische. (Eine quasi-moralische Verpflichtung seitens des bürgerlichen Publikums, welche über diejenige zur Kenntnisnahme und Anerkennung der von Künstler und Kunstwerk vorgeführten 'Erkenntnis' hinausreichte, kennt im übrigen auch Adornos kritische Theorie nicht.)

²⁰⁵ Vgl. dazu weiters den - später, ca. Anfang der vierziger Jahre verfaßten - Beitrag über *Musikalischen Expressionismus* in den Neunzehn Beiträgen über neue Musik, jetzt GS 18/60ff.: *Das expressionistische Ausdrucksideal ist insgesamt eines der Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Das bedeutet ein Doppeltes. Einmal sucht die expressionistische Musik alle Konventionselemente der traditionellen zu eliminieren, alles formelhaft Erstarrte, ja alle den einmaligen Fall und seine Art übergreifende Allgemeinheit der musikalischen Sprache - analog dem dichterischen Ideal des 'Schreis'. Zum andern betrifft die expressionistische Wendung den Gehalt der Musik. Als dieser wird die scheinlose, unverstellte, unverklärte Wahrheit der subjektiven Regung aufgesucht. Die expressionistische Musik will, nach einem glücklichen Ausdruck von Alfred Einstein, Psychogramme geben, protokollarische, unstilisierte Aufzeichnungen vom Seelischen. Sie zeigt sich darin der Psychoanalyse nahe. Das Bereich der expressionistischen Gehalte ist das des Unbewußten: die Darstellung der Angst steht im Zentrum [...] (18/60). Indes scheint doch dem Ideal der subjektiven Einmaligkeit wie der beanspruchten Unmittelbarkeit bereits die Angabe spezifisch 'expressionistischer Gehalte', was sowohl eine gewisse Allgemeinheit wie Beschränkung impliziert, zu widersprechen. Erst Recht der (gewiß naheliegende) Bezug zur Psychoanalyse aber eignet sich zu veranschaulichen, wie wenig man je aus der Vermittlung herauskommt: Denn allenfalls gleichen die musikalischen 'Protokolle' Stenogrammen des psychischen Erlebens, 'übersetzt' ins Medium der Noten-Schrift (wobei einmal angenommen werden soll, daß entsprechend befähigte Personen, Komponisten vom Schläge Schönbergs also, diese Transkription tatsächlich quasi-unmittelbar, 'unbewußt' zu vollziehen imstande gewesen seien); eine gewisse Analogie besteht auch zu den oben besprochenen 'Klangfiguren' - aber was sich im musikalischen Material abzeichnet wie gar der buchstäbliche Schrei in womöglich experimentell dafür herangezogenen Eisenspänen, ist weder dieser, noch die nackte 'Regung', sondern ein Bild davon, welches seine konkrete Gestalt ebensowohl den Eigentümlichkeiten jenes Materials wie den Bedingungen der Versuchsanordnung (und um eine solche handelt es sich in gewissem Sinne auch bei der musikalischen 'Verfahrungsweise') verdankt.*

“Was wir für die organisatorische Durchbildung eines tonsprachlichen Bereichs fordern, ist nichts anderes, als was für die geometrischen Systeme längst erkannt ist: ihre Abhängigkeit von gewissen, nicht naturgegebenen, sondern geistbestimmten Voraussetzungen, von Definitionen und Axiomen musikalischer Art, die keineswegs ein für allemal feststehen [...]. Daß diese Auffassung auf die Musik anwendbar ist, folgt aus unserer Lehre vom musikalischen Gedanken [...]. Da die Musik für uns nicht ein Verfahren darstellt, in welchem ein Naturmaterial der Wiedergabe psychischer Prozesse dienstbar gemacht wird, wobei eine wünschbare Vervollkommnung des Verfahrens von dem Grade zu erwarten wäre, in welchem man die Natur des Materials einerseits und die des psychischen Prozesses andererseits erforscht hat, sondern als Artikulation von Denkvorgängen mit den besonderen Mitteln der Tonsprache erkannt worden ist, so dürfen wir uns auch auf jene Auffassungen stützen, die die Autonomie des Denkens im Gebiet der Mathematik, und damit beispielgebend für alle geistigen Produktionen, festgelegt haben. Lang genug hat man die Musik als eine unerforschliche Terra incognita betrachtet, deren Randzonen dem Vormarsch von Physik und Psychologie nach Belieben zur Verfügung stehen. Es ist jedoch nötig, daß die Musik in die Zone des reinen Denkens zurückgeholt wird, die ihrer Würde angemessen ist, andererseits allein ihre Würde begründet.” (Krenek, ÜNM 82)

Demgegenüber blieb Adorno skeptisch gegenüber der postulierten 'Reinheit' des Denkens überhaupt - dieses erwies sich ihm vielmehr zunehmend schon in seinem Ursprung verschwistert mit Herrschaft, oder wenn man so sagen wollte, als Ausdruck oder Mittel des 'Willens zur Macht' - wie auch der angenommenen Autonomie des musikalischen Denkens. Zwar stimmte er grundsätzlich mit der von Krenek dargelegten Auffassung vom thesei-Charakter der Tonsysteme und Tonsprachen überein (oder vielmehr war es zuerst seine entsprechende Überzeugung gewesen, die sich Krenek dann zu eigen machte, wobei er allerdings die Begründung durch ausdrückliche Parallelisierung mit Mathematik und Geometrie hinzufügte, die es so bei Adorno nirgends gibt). Doch hätte er in der Musik, in der Struktur ihrer 'Sprache' wie dem in dieser Artikulierten, nicht ausschließlich das Produkt einer 'rein geistigen' Setzung sehen wollen. Denn die Dialektik der Musik, wie der ästhetischen Sphäre überhaupt, sah er nicht als ungebrochene, sondern als vielfältig durch - wie immer zu ihrer 'Würde' sich indifferent oder gar widerstreitend verhaltende - außerästhetische, gesellschaftliche Momente mitbestimmt an. Die konkrete Struktur einer geschichtlichen Musiksprache und Musikkultur und ihrer Gebilde ließe sich also niemals allein als 'Konsequenz' aus einem als ihr zugrundeliegend angenommenen (möglicherweise aber auch nur retrospektiv aus dem phänomenalen Bestand destillierten) 'Axiomensystem' ableiten oder auch nur erklären.

Konnte man bereits in dem obigen quasi die Einmahnung oder Bekräftigung einer 'Kopernikanischen Wendung' auf dem Gebiete der Musik erblicken, ging Krenek im Anschluß noch weiter, indem er nämlich zumindest im Ansatz auch gewisse signifikante Parallelen zwischen der zwölftönigen Reihentechnik und der physikalischen Relativitätstheorie erblicken zu können meinte:

“[D]ie Relativitätstheorie hat zum Zweck mathematischer Methodik die *Z e i t* ihres besonderen Charakters entkleidet und als vierte Koordinate den drei Raumkoordinaten hinzugefügt. Damit ist der realen Zeit, als philosophischer Anschauungsform, nichts geschehen; sie vergeht weiter wie bisher. Aber in der Rechnung ist sie gewissermaßen verschwunden, sie ist [...] aufgegangen in einer neuen, bisher ungedachten Ordnung. Wir haben [...] erkannt, welche entscheidende Bedeutung für die Formkonzeption der Reihentechnik die Idee der Rückläufigkeit hat. Liegt ihr nicht ebenfalls die Vorstellung einer Aufhebung, ja fast einer Umkehrung der Zeit zugrunde, da doch das Abgelaufene gewissermaßen Stück für Stück in umgekehrter Reihenfolge wieder zurückgenommen und aufgezehrt wird?” (Krenek, ÜNM 88)

(Prominentes Beispiel einer, allerdings doch nicht ganz 'wörtlichen' Rückläufigkeit ganzer Formteile in Gebilden neuer Musik war Bergs Kammerkonzert.) - Von einem existenziellen Standpunkt werden allerdings doch Bedenken erhoben werden müssen; denn mag auch der Zeit als philosophischer Anschauungsform nichts geschehen durch ihre mathematische Egalisierung (m.a.W. Verräumlichung), so bleibt doch ihr lebensweltlicher Sinn davon nicht unberührt, bzw. erweist sich einem solchen Versuch inkompatibel, ihrem Wesen nach irreduzibel. Erst recht die nicht tief genug zu bedenkende moralphilosophische Bedeutung der 'Einsinnigkeit der Zeit' (O. Weininger) - eben der Charakter des Irreversiblen aller individuellen Handlungen wie des geschichtlichen Geschehens insgesamt -, zusammen mit Adornos (unausdrücklich-)phänomenologischen Beobachtungen zur konstitutiven Funktion des Früher und Später Kommenden in musikalischen Gebilden und Verläufen, seine prinzipiellen Einwände gegen alle Tendenzen zur Verräumlichung musikalischer (Zeit-)Organisation - von Wagner über Strawinsky bis zu den späteren seriellen Konzeptionen der Vereinheitlichung aller musikalischen Dimensionen vulgo 'Parameter' unter dem Nenner des Zeitmaßes, etwa bei Stockhausen - sprechen für die prinzipielle Inkommensurabilität der Zeitdimension gegenüber allen be- und verrechenbaren Aspekten (geometrisch-) räumlicher Gegenständlichkeit. - Der Idee einer musikalischen 'Aufhebung' der Zeit kommt in Kreneks Konzeption freilich nicht bloß eine ästhetische, sondern vor allem auch eine metaphysische Bedeutung zu:

“In dem Widerspruch gegen den Zeitablauf, der in der Idee der Rückläufigkeit seinen Ausdruck findet, liegt ein charakteristisches inhaltliches Moment der neuen Musik beschlossen: ihre Beziehung zur Unendlichkeit, ihre eschatologische Farbe, ihre pathetische Dialektik, die aus dem einsamen Kampf des Individuums gegen das rettungslose Vergehen im Nichts der forteilenden Zeit resultiert. Die vollendetste Täuschung über die vergangene Zeit liegt vor, wenn der Prozeß in sich unendlich ist, d. h. in seinen Anfang mündet. In der Tat ist der unendliche *K a n o n* eine Standardform der Reihentechnik. Man kann ihn durch die Figur einer beliebigen in sich zurücklaufenden Kurve versinnbildlichen. (ÜNM 88)

Eine ähnliche Deutung hatte Adorno bereits angelegentlich von Schönbergs SERENADE vorgebracht:

Die Rückläufigkeit in den Beginn, die [...] beinahe glauben macht, es sei gleichgültig, was anfangs und was schließt in der Serenade, mag das größte und kühnste Symbol ihrer Ironie sein. [...] Vielleicht darf man [...] folgern, einer Musik an der Grenze sei nicht die Endlichkeit in den Formen, nicht die Unendlichkeit subjektiver Transzendenz eigen, sondern ironisch müsse ihre letzte Auskunft die Frage bleiben: die Frage in der Form und über die Form hinaus. (18/329f.)

Allerdings wollte Adorno (später, in den Entwürfen zu dem Buch über Beethoven) die Eigentümlichkeit, den Effekt gleichsam einer Aufhebung der Zeit, nämlich im Sinne der Zusammenziehung der (in aktueller Hörerfahrung zunächst zeitlich auseinandergelegten) Momente eines Verlaufs, paradigmatisch solcher des (symphonischen) Sonatensatzes, auch oder spezifisch gerade in tonaler Musik konstatiert haben können. Diese Qualität - ästhetische Entsprechung zur mystischen Erfahrung des *nunc stans* - ist aber wohl wieder etwas anderes als die in Zusammenhang mit der Zwölfton- und Reihentechnik besprochene Quasi-Statik und Rückläufigkeit. Diese trägt in sich nämlich (anders vielleicht als das pathetische Transzendenzpostulat der Beethovenschen - 'überm Sternenzelt' m u ß

ein lieber Vater wohnen' -) zumindest bei ihren besonneneren Proponenten sehr wohl ein deutliches und schmerzliches Bewußtsein der Endlichkeit:

“Eine andere Form, die sich ebenfalls um die Idee eines Knotenpunktes der Umkehr kristallisiert, aber nicht in sich zurückläuft, kann man mit Hilfe der *P a r a b e l* symbolisieren. [...] Auch diese Form hat ihre Beziehung zur Unendlichkeit: sie ist gewissermaßen ohne Anfang und ohne Schluß, immer läßt sich noch ein Stück, eine Reihengestalt denken, die vor dem Anfang hätte kommen können und deren rückläufige Form nach dem Ende kommen könnte. Von daher hat die Formgebung der neuen Musik bei aller konstruktiven Vollkommenheit etwas *F r a g m e n t a r i s c h e s*, mit allen Konsequenzen der Trauer und Unbefriedigkeit im Eindruck, den das Fragmentarische hinterläßt. Darin liegt ihre hohe Wahrhaftigkeit, daß sie die Unstabilität ihres Zustandes nicht verhüllt, sondern bejaht und betont. Der Charakter des Fragmentarischen geht durch, vom Formalen bis ins Äußere der Erscheinung, in das Klangliche und Instrumentale. Das eigenartig Skeletthafte, Bloßliegende, das an der Erscheinung neuer Musik so oft befremdet [...], ist weder eine Folge von Willkür noch eine von Unzulänglichkeit. Es ist der *i n n e r s t e A u s d r u c k d e s W e s e n s*.“ (ÜNM 88)

Daraus folgt nun auch die Postulation des Gehalts als 'Wahrhaftigkeit':

“Die konstruktive Konsequenz aber, die zu diesen Resultaten führt, ist im humanen Sinne, also im Sinne einer psychischen, intellektuellen und moralischen Haltung, zu beurteilen als eine Bewährung von *W a h r h a f t i g k e i t*. [...] Die Konsequenz, die darin liegt, auch vor einer vollkommenen und unabsehbaren Verwandlung des gesamten musikalischen Materials nicht zurückzuschrecken, wenn sie als Preis für die Möglichkeit intensivsten Ausdrucks verlangt werden würde, enthält gewiß eine bemerkenswerte Intention auf Wahrhaftigkeit. Als Lohn für solches Bemühen ergibt sich aber auch ein besonderer Wahrheitsgehalt der neuen Musik, wenn man sie auf das in ihr zutage tretende Weltbild hin deutet. Hier liegt die eigentliche und reale Verbindung von Musik und *S o z i o l o g i e* beschlossen: Die neue Musik, durch ihren radikalen Expressionismus zur äußersten konstruktiven Konsequenz getrieben, spricht in der Aufhebung der alten Form mit voller Wahrhaftigkeit den Zustand der Gesellschaft aus. Die Entfremdung ist das charakteristische Kennzeichen dieses Zustandes; die Entfremdung als Schicksal der Musik, welche ihn ausspricht, eine Folge davon, daß sie es tut. Denn die gesellschaftliche Entfremdung besteht eben darin, daß man die Wahrheit nicht hören will. Es ist hier nicht der Ort, die marxistische Auffassung zu untersuchen, nach welcher die Ursache der gesellschaftlichen Entfremdung in der Verwandlung aller menschlichen Tätigkeit zu Ware und abstraktem Tauschwert, also Geld, zu suchen sei. Man kann ebensogut annehmen, daß dieser unbestreitbare Zustand der Dinge eine Folge oder Parallelerscheinung der Entfremdung ist, deren tiefere Ursache eine schicksalhafte Dekomposition der Geistesbeschaffenheit des abendländischen Menschen sein mag.” (ÜNM 92)

Die Frage, ob die Formen der Vergesellschaftung und Ökonomie als Ursache oder Folge und Ausdruck der allgemeineren Misere der *condition humaine* (wie sie etwa Pascal bereits exemplarisch und in gewisser Weise unverrückbar gezeichnet hätte) zu betrachten seien, wäre in der Tat eine der entscheidendsten, nicht nur was die Diskussion zwischen Krenek und Adorno betraf, welcher sie allerdings quasi a priori ausgeschlossen hatte durch die fraglose Applikation des ökonomischen Erklärungsmodells für die Phänomene der Entfremdung. Krenek, in der Diagnose zwar vorerst mit ihm einig, visierte aber auch eine alternative Deutung an:

“Zweifellos ist [...] richtig, daß das Leben, der meisten Menschen dadurch charakterisiert ist, daß es zwischen einer - meist erheblich größeren - Hälfte der Aktivität, die ihnen zur Qual gereicht, und einer wesentlich kleineren passiven, die ihnen Genuß vermittelt, aufgeteilt ist. Ihre viele Tätigkeit in Tauschwerte zu verwandeln, mit denen man sich - leider immer viel zu wenig - Genußmittel verschaffen kann, das ist der Lebensgrundriß der normalen Menschen. Daß das so ist, hören sie aber nicht gern, denn einen Tauschwert hat diese Wahrheit nicht und genußreich ist sie erst recht nicht.” (ÜNM 92)

Sofern nicht das Gefühl m.o.m. berechtigter Empörung doch auch einen spezifischen Genuß zu verschaffen geeignet ist, weshalb sie es in Wahrheit gar nicht so ungern hören, zumal aus dem Munde jener politischen Populisten (damals wie heute), für welche diese Aussage infolgedessen sehr wohl einen erheblichen 'Tauschwert' besitzt, aus dem sie ihr zweifelhaftes Kapital schlagen.

“Eine Kunst, die, was immer ihre Stoffe sein mögen, diese Wahrheit rein existenziell, durch die Beschaffenheit ihrer Erscheinungsform ausspricht, muß in die Isolierung gelangen, denn sie erfüllt nicht die Funktion, die man in dem gegebenen Zustande der Dinge von der Kunst zu erwarten pflegt: in erhebender Weise über die Wahrheit zu täuschen. Man darf sich nicht darüber im Unklaren sein, daß diese Anforderung an die Kunst so explizit erst gestellt wird, seitdem jene Zweiteilung des Lebens allgemein geworden ist. Eine frühere Zeit, in der es den Menschen natürlich keineswegs besser [...] gegangen war als heute, hat nicht so sehr unter dem Zustand gelitten, daß alles Tun, das unter dem Namen Berufstätigkeit erfaßt wird, nur durch den Genuß, den man dafür eintauschen könne, seinen Sinn erhalte, sie hat darum auch nicht unter der fixen Idee gelitten, daß die irdischen Übel durch irgendwelche irdische Prozeduren abgestellt werden könnten; sie hat in der notorischen Unzulänglichkeit des menschlichen Lebens eine göttliche Fügung erkannt und darum von der Kunst nicht verlangt, daß sie den Menschen über den Alltag erheben solle, indem sie so täte, als ob dieser Alltag gar nicht vorhanden sei.” (ÜNM 93)

Man erfährt nicht, welche Musik es gewesen sei, die so getan habe, und darf im übrigen daran zweifeln, daß dies von irgendeiner rechtens behauptet werden dürfe; was vielmehr statthat, ist die Entstehung einer eigenen Sparte von Musik, die ihre Aufgabe darin findet, für die Unbequemlichkeiten des Alltags zu entschädigen, ohne ihn darum zu leugnen; geleugnet wird vielmehr, tendenziell sogar von aller 'säkularisierten' Musik, daß es überhaupt etwas anderes als 'Alltag', nämlich ausschließlich durch profane Bedeutsamkeiten strukturierte Zeit, gebe. Darum gerät die frühere, bzw. jegliche mit sakralem Gehalt und Zweck assoziierte Musik in Mißkredit; nicht nur 'gibt' sie den, Zerstreung oder Anreiz Suchenden nichts, sondern lenkt überdies ab, verbraucht Kräfte, die an nützliche Arbeit oder die Befriedigung handfester Bedürfnisse gewendet werden könnten. Als offenkundig Nutzloses vertritt sie freilich nach Auffassung Adornos eben deswegen die Idee eines von Nutzenerwägungen weitestgehend befreiten Lebens, so weit wenigstens, daß möglichst Allen soviel an geistiger und sinnlicher Kraft verbliebe, sich mitunter gar den Luxus einer Beschäftigung mit auf erste weder beschwingter noch entspannender Musik 'leisten' zu können. Dabei leitet ihn allerdings die 'fixe Idee', durch 'irdische Prozeduren' den irdischen Zustand zumindest soweit verändern zu können, daß die 'Genuß'- oder Entschädigungsfunktion von Musik und Ästhetischem überhaupt in den Hintergrund treten, nicht mehr den bestimmenden Faktor ihrer Produktion und Rezeption bilden würde. Ein Interesse an der Aufrechterhaltung der Täuschung über die (Nicht-)Notwendigkeit der genannten 'Zweiteilung' des Lebens (mitsamt des inbegriffenen Mißverhältnisses) könnte naturgemäß aber nur dort vermutet werden, wo man von ihr oder ihren Nachteilen überwiegend verschont ist und auch noch profitiert: nicht also bei den Arbeitenden. Ihnen die Not als 'göttliche Fügung' womöglich einzureden, diese ideologische Funktion und Funktionalisierung der Kunst (bzw. ihrer Derivate und Substitute) wurde erst aktuell, nachdem an ihr längst Zweifel laut geworden waren, aufgrund der zutagegetretenen Möglichkeit, die Mißverhältnisse im Bestehenden abzuschaffen. Die Kunst als Genußmittel war hingegen stets schon Privileg und Erfindung jener, die damit gar kein Arbeitsleid zu kompensieren hatten; der höfischen Gesellschaft zuerst, dann der gehobenen bürgerlichen. Der musikalische Hedonismus der Massen wäre in diesem Sinne eine Form von 'abgesunkenem Kulturgut'; eine spezifisch moderne, bzw. neuzeitliche Erscheinung. - Ästhetische 'Wahrhaftigkeit' hätte ihn also 'oben' wie 'unten' zu kritisieren; was sie auch tut:

“In der Tat beginnt die Entfremdung der Kunst und damit der Widerstand gegen die jeweils neue Kunst, gegen jene, die den höchsten Grad von Wahrhaftigkeit realisiert, immer intensiver zu werden, je mehr die Auffassung durchdringt, daß die Kunst zur Erholung, Erbauung und Erhebung nach des Tages Last und Plage zu dienen habe, je eindeutiger man also die Kunst unter die Genußmittel zu rechnen beginnt, die einzigen Gegenstände, um derentwillen jene Plage sich zu lohnen mag.” (ÜNM 93)

Oder auch, je eindeutiger diese Mittel, bzw. der Genuß als solcher, als das Einzige zu gelten begann, um dessentwillen sich das Leben überhaupt zu 'lohnen' vermöge. Denn das war es doch primär, was 'früheren Zeiten' zweifelhaft gewesen war, anstelle der wohl stets ausreichend evidenten 'schlechten Aufteilung des Lebens'.

“Die Wahrheit aber vermag niemals die erwünschten Genüsse zu vermitteln, nicht einmal, wenn sie von der Kunst vermittelt wird.” (ÜNM 93)

Wohlgemerkt, wenn es sich um jene 'Wahrheit' im oben genannten Sinne der Unausweichlichkeit von transzendent geschicklich verhängter irdischer Fron handelt (oder allenfalls auch, wie es von ihm gewiß nicht gemeint war, aber mit der anschließenden Erwähnung Wagners doch evoziert wurde, im Sinne des Schopenhauerischen Pessimismus). Adorno hätte die unerwünschte Wahrheit zweifellos darin gesehen, daß der Genuß der einen auf dem (vermeidlichen) Leid der anderen beruhe. Indessen könnte sie (mindestens) noch eine weitere Seite haben, welche allerdings dem Marxisten wiederum unerwünscht sein mochte, nämlich jene der Erinnerung an dasjenige - malum metaphysicum - was selbst mit der Beseitigung dieser Ungerechtigkeit nicht verschwunden wäre, und dies ist wohl endlich diejenige Wahrheit, die sich in der Tat von niemandem mehr genießen läßt (den Fall des Pessimisten, der auf Anerkennung seiner Weltsicht pocht, einmal ausgenommen).

“Ist es dieser Gehalt an Wahrhaftigkeit, der die Isolierung und Entfremdung der neuen Musik verursacht, so gibt er ihrem Extremismus gleichzeitig einen nicht zu unterschätzenden religiösen Einschlag. Das Wort der Schrift 'Nolite conformari huic saeculo!' - hütet euch davor, euch dieser Welt anzupassen! - klingt nach in der starrsinnigen und selbst eine Gefährdung des geistigen Gleichgewichts riskierenden Haltung der expressionistischen neuen Musik gegenüber den Anforderungen des Tages. Je weniger realen Boden diese Musiker für ihr Tun finden, desto ersichtlicher wird es auch durch den Charakter, den ihr Schaffen annimmt, daß ihr Reich nicht von dieser Welt ist. Die Sprache der neuen Musik klingt voraus im Pathos von Fluch und Klage der Heiligen Schrift, ihre Farbe ist die der eschatologischen Trauer, als Ahnherren ihres Weltbildes mag man Pascal und Kierkegaard, in neuerer Zeit Léon Bloy und Karl Kraus nennen, der Gegenstand ihrer Trauer ist aber ein solcher, wie er durch keine von sanften oder aufrührerischen Exhortationen empfohlenen, konkreten, rationalen Tathandlungen aus der Welt geschafft werden könnte.” (ÜNM 93f.)

Was die 'Gefährdung seelischen Gleichgewichts' betrifft, war sie aus sehr verwandtem Geiste auch von Hugo Ball ins Zentrum seiner ästhetischen Betrachtungen gerückt worden, so etwa in einem Aufsatz über Kandinsky:

“Die Künstler in dieser Zeit sind nach innen gerichtet. Ihr Leben ist ein Kampf mit dem Irrsinn. Sie sind zerrissen, zerstückt, zerhackt, falls es ihnen nicht glückt, für einen Moment in ihrem Werke das Gleichgewicht, die Balance, die Notwendigkeit und Harmonie zu finden. Die Künstler in dieser Zeit schmücken nicht Jagdzimmer aus wie in der Renaissance. Sie erzählen nicht Märchen wie im Rokoko, es fehlt ihnen sogar der Anlaß zur Vergöttlichung, wie die Gotik und die frühe Renaissance ihn fanden. Die stärkste Verwandtschaft haben ihre Werke noch mit den Angstmasken der primitiven Urvölker [...].

Die Künstler in dieser Zeit sind der Welt gegenüber Asketen ihrer Geistigkeit. Sie führen ein tief verschollenes Dasein. Sie sind Vorläufer, Propheten einer neuen Zeit. Ihre Werke tönen in einer nur erst ihnen bekannten Sprache. Sie stehen im Gegensatz zur Gesellschaft wie die Ketzer des Mittelalters. Ihre Werke philosophieren, politisieren, prophezeien zugleich.²⁰⁶

Zugleich nüchternder und pathetischer als Adorno sah Krenek nun den Grund der "Veränderung in der Einschätzung des Ruhmes und Erfolges" aufseiten der neuen Musik:

"Der verkannte Künstler einer früheren Zeit - und diese frühere Zeit reicht bis in unsere Tage - kämpfte gegen die Vorurteile einer im Genießerbischen befangenen Gesellschaft, jedoch durchaus auf ihrem Boden, da er nur darunter zu leiden hatte, daß man die neuen Genußfunktionen seines Werkes noch nicht erkannt hatte. Er war nur dem Geschmack vorausgeeilt, und so wie dieser ihn eingeholt hatte, war der Erfolg sein Lohn. Die Position, in der die neue Musik sich selbst sieht [...], ist eine grundlegend andere: sie hat gar nicht den Wunsch, den Geschmack in großem Stil an ihre neue Gestalt heranzubringen [...], sie findet sich durch quantitativen Mißerfolg und Isolierung gerade in ihrem Wahrheitsgehalt bestätigt und empfindet ihre eigene Existenz als eine Art von Beweis für die Unzulänglichkeit 'dieser Welt'. Ihre Versuche, dennoch durchzudringen, dienen weniger dem Wunsch, die Welt zu überzeugen, und entspringen nicht der optimistischen Hoffnung, daß es durch Ausdauer doch gelingen werde, der Majorität den neuen Geschmack beizubringen; vielmehr tritt in ihnen das Bestreben hervor, den kleinen Kreis derer zu vergrößern, die eingeweiht sind in das Wissen um die tiefen konstitutiven und unheilbaren Gebrechen dieser Welt. Ob diese Kunst jemals zum Genußmittel werden kann, ist eine Frage von so untergeordneter Bedeutung, daß sie gar nicht gestellt wird." (ÜNM 94)

Oder wenn doch, dann führt sie zu der Feststellung: "Es ist kein Zweifel, daß in der Entwicklung der neuen Musik und in ihrer Radikalisierung der Anteil dessen, was Aussicht haben könnte, genießbar in diesem Sinne zu werden, fortgesetzt und erheblich abnimmt." (ebd. 95) - Am Ende erweist sich womöglich nur die anhaltende Un-Genießbarkeit eines Gebildes als Kriterium für dessen aktuelle und unkompromittierte Wahrheit resp. 'Wahrhaftigkeit', so wenig auch die blanke Folgerung: wahr sei, was keiner hören wolle, schon einen Kanon des Erlaubten konkret zu formulieren erlaubte.

Durch ihren spezifischen Ausdruck und Gehalt²⁰⁷, nicht erst durch die entsprechend gefärbte Rhetorik von Kreneks Interpretation, rückt so die neue Musik als solche in eine eigentümliche Nähe

²⁰⁶ Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, 43

²⁰⁷ "[...] diese Musik drückt [...] durch ihre Form selbst die Antinomie von Endlich und Unendlich aus, ohne Zwischenschaltung begrifflicher Assoziationen und ohne emotionalen Aufwand. Natürlich hat auch die tonale Musik in ihren Gipfelleistungen die Beziehung der Natur zur Übernatur zum Gegenstand, aber eben doch zum Gegenstand, und nicht zum unablässigen Wesen, das als Zentralidee mit ihr in eins verwachsen, ja noch mehr: mit ihr und ihrer tödenden Erscheinungsform identisch wäre. Darum konnte ein Gegner der neuen Musik, vielleicht ohne zu ahnen, daß sein Ausspruch nicht einmal nur wider besseres Wissen herabsetzend war, behaupten, ihr fehle die Fähigkeit, das Erhabene auszudrücken. Wenn unter dem Erhabenen, wie es jener meinte, die Beziehung zum Unendlichen zu verstehen ist, so drückt es die neue Musik tatsächlich nicht aus, denn sie tut mehr: sie stellt es dar in ihrer eigentlichsten technischen Beschaffenheit. Die tonale Musik drückt es aus und gebraucht dazu grandiose emotionale Gesten; wer solche erwartet und das Erhabene nur in ihnen verwirklicht sieht, kann freilich von der neuen Musik leicht enttäuscht sein." (NM 103) - Ob man nun 'Ausdruck' oder 'Darstellung' als das nähere, unmittelbare Verhältnis von Gebilde und Gehalt zu bezeichnen geneigt ist, bleibt eine Frage der Terminologie: Es zeigt sich hier (wieder), was Adorno an Kreneks Verständnis des 'Ausdrucks' (im Sinne von 'Espressivo', also einer bestimmten, vielleicht eben eingeschränkten Form desselben, welche historisch v.a. ins 19. Jh. gehört) seiner Ansicht nach unzulänglich war: dieser erschöpft sich weder in m.o.w. 'grandiosen' 'emotionalen Gesten', noch ist er seinem Ursprung nach darauf zurückzuführen. Bei Adorno überwiegt daher die Tendenz, so zu formulieren, daß der - recht verstandene, im Grunde freilich vielleicht erst der in seiner Funktion 'gewandelte', 'protokollarische' - 'Ausdruck' das Unmittelbare, dagegen die 'Darstellung' das Mittelbare, etwa das bloße 'Bedeuten', die konventionelle Repräsentation von Affekten wie in der barocken Praxis bezeichnen soll. Allerdings verfährt er darin auch keineswegs konsequent, setzt mancherorts wieder Ausdruck und Repräsentation gleich, dann freilich im Sinne einer historischen Dialektik, die das unmittelbar-Expressive erst allmählich

zur sakralen früherer Epochen. Wenn er ihr attestiert, “besonders in ihrer Disziplinierung durch die Zwölftontechnik einen Weg der *I n t r o v e r s i o n* durchgemacht” zu haben (ÜNM 103), und es als “gewiß kein Zufall” bezeichnet, “daß gerade Webern in mehreren seiner Vokalwerke zu geistlichen Texten gegriffen hat” (ebd. 104), grenzt dies beinahe an eine Charakterisierung neuer Musik als solcher als “geistlich insgesamt”, wie es Adorno vielleicht aus einem ähnlichen Eindruck heraus zumindest von demjenigen Webern einmal sagte. Geistlichkeit und Exklusivität sieht Krenek nun in ebensolcher Entsprechung wie “Demokratisierung” und “Weltlichkeit”. Zu den “Parallelen zwischen der Entwicklung der neuen Musik und der des Mittelalters” zähle etwa die eben genannte “Introversion des affektiven Habitus” (105f.), wie auch die vielberufene ‘Schwerverständlichkeit’, denn:

“Die Voraussetzung [...], daß kultische Musik, [...] auch die [...] der mittelalterlichen Kirche, von vornherein faßlich und Gemeingut ihrer Hörer, also aller Gläubigen sei, ist gar nicht so selbstverständlich, wie man immer anzunehmen sollen glaubt. Gewiß wird sie von der Allgemeinheit entgegengenommen, aber nur in dem Sinn oder Maß, wie diese an dem Kultus selbst teilhat: dessen eigentlicher sinngebender Inhalt bleibt den Initiierten, den Eingeweihten, den Priestern vorbehalten, und im gleichen Sinn ist die Musik esoterisch, die er braucht. Die kultische Musik spricht zu Gott, und der Gläubige hört zu, wie sie für ihn das Wort führt (es ist sehr bezeichnend, daß erst die Reformation den Gesang der Gemeinde instituiert zugleich mit der allgemeinen Verweltlichungsbewegung der Renaissance); die vom Geistlichen ganz gelöste, total weltliche Musik muß aber das *argumentum ad hominem* anwenden und hat ihren Zweck weitgehend verfehlt, wenn dieses nicht durchschlägt.” (ÜNM 105)

Kreneks Sichtweise erlaubte (ihm) also - bei aller ostentativen Düsternis des Blicks aufs Irdisch-Unverbesserliche - an dem Phänomen der ‘Entfremdung’ von Musik (insbesondere der neuen) und Gesellschaft (auch) etwas ‘Positives’ zu sehen: eben eine Bestätigung ihres Wahrheitsgehaltes, ihrer Intransigenz, eine unvermeidliche Folge ihrer Haltung, die als solche lediglich zu begreifen und daher nicht eigentlich beklagenswert sei. Hierin unterscheidet sich seine Auffassung tiefgreifend von derjenigen Adornos, welcher der ‘wahren’ Musik doch eine breitere Wirkung gewünscht hätte.

Die oben dargelegten Parallelen zwischen geistlich-esoterischer und weltlich-esoterischer (also v.a. moderner, ‘neuer’) Musik erweisen sich nicht zuletzt dahingehend aufschlußreich, als sie es erlauben, die Frage zu konkretisieren, inwiefern es sich bei Adornos Darlegungen um Säkularisierungen sei es mehr der mittelalterlich-katholischen, sei es mehr der neuzeitlich-reformatorischen geistlichen Musikauffassung handle. Denn es könnte sich leicht herausstellen, daß sich ein analoges Verhältnis zwischen musikalischen Laien und ‘Eingeweihten’ auch in der verweltlichten ästhetischen Sphäre ergebe, im Grunde nur wiederhole. Abhängig davon gestaltet sich die weitere Antwort auf die Frage der Erforderlichkeit und Erwirksamkeit von Verbreitung und Verständnis solcher Musik. Im einen Fall erfüllt sie ihre Funktion, indem sie, ungeachtet des Treibens der Menge, ‘zu Gott spricht’ - oder

freizusetzen erlaubte, wie es die, ansonsten womöglich verwirrende, Rede vom ‘Funktionswandel des Ausdrucks’ denn auch belegt. (Vgl. dazu PhnM ...) - Damit nicht genug, schien sich (v.a. in dem zweiten *Wozzeck*-Aufsatz) am Horizont von Adornos Theorie aber vielleicht auch noch ein weiterer, als dialektisch zu begreifen aufgegebener, Umschlag anzukündigen, nämlich der des (bereits gewandelten, radikalisierten) subjektiven Ausdrucks in die neue Objektivität der musikalisch-konstruktiv gewonnenen Möglichkeit der Darstellung(!?) von ‘Seinscharakteren’, d.h. wohl doch wieder so etwas wie: Affekten, aber nicht mehr den konventionell-Vorgegebenen, sondern den unverhüllten, unstilisierten des ‘realen Menschen’. Die oben bereits (anhand von Adornos später, in der Philosophie der neuen Musik geäußerten, Kritik an eben dieser Rück-Verwandlung des Ausdrucks quasi in eine Affekten‘symbolik’) zeigt, daß er selbst offenbar nicht sicher war, ob in einer solchen Entwicklung, wie allgemein sie auch immer statthaben mochte, ein ‘Fortschritt’ zu sehen sei.

auch der leeren Stelle, die sein 'Tod' hinterlassen hätte²⁰⁸ -; im anderen hätte sie ihre Daseinsberechtigung, ihren Zweck erst erreicht, wenn sie zu einer gemeinsamen Erhebung der Herzen, gar in Gestalt konzertierter politischer Aktion, zu führen vermöchte. Daß Adorno sich über diese Alternative - falls es sich strikt um eine solche handelte, was nicht als ausgemacht gelten braucht - offenbar nicht klar war, sich in seiner Haltung, seinen Äußerungen, Hoffnungen und Erwartungen vielmehr Elemente von beidem unvermittelt nebeneinander finden, hatte eine merkliche Inkonsistenz seiner Theorie zur Folge. (Daß man sich nicht etwa wohl oder übel für eins oder das andere entscheiden, sondern vielmehr die skizzierten Optionen im Sinne echter Dialektik gleichermaßen zu bewahren wie auch - ihre schlechte Antithetik 'überwindend' - in einer höheren Weise zu vereinigen hätte, sollte sich eingedenk der von Adorno errichteten, wenn auch nicht immer erfüllten, Maßstäbe von selbst verstehen. Offenkundig ist aber auch, daß er, bei aller stets monierten 'Aufklärung', in letzter Konsequenz doch nicht bereit war, die *reductio ad hominem* - nämlich auf den empirischen Menschen, wie er hier und jetzt ist - dermaßen 'total' vorzunehmen, wie es allerdings die Praxis der 'konformistischen' und kommerziellen Musik tat, und (wie jene) um des Prinzips faktischer, aktueller und maximierter 'Wirksamkeit' willen den Charakter und Anspruch auf 'Autonomie' des Gebildes qua 'Kunstwerks' preiszugeben, in welchem letzterem unschwer doch wieder ein - scheinbar 'mythischer', womöglich eigentlich aber dialektisch-antimythologischer: in dem Sinne, als eben auch 'der Mythos schon Aufklärung' sei - unlegbarer, und seiner Ästhetik nach untilgbarer, Rest von Sakralität, als der Idee eines irreduzibel trans- und super-Humanen, erhalten blieb.)

Über die anschließende Aufzählung und - wenig überraschende - Bewertung der praktischen Optionen, auf die genannte Situation der Entfremdung zu antworten - 'Konformismus' et. wurde bereits mit Blick auf Adornos Rezension gesprochen. - Von größerem Interesse ist hier noch die Vergegenwärtigung der Worte, mit denen Krenek abschließend zu einer der neuen Musik ähnlich gering verbreiteten und geachteten Aktivität (keiner 'Berufstätigkeit', wenn man darunter nur solche verstehen wollte, wofür auch Tauschwerte geboten werden) aufzurufen unternahm: dem "Denken über Musik". Die vordergründige Sperrigkeit und Hermetik der neuen Musik machten es nämlich

"notwendig[...] für den, der sich ihr nähern will, auch andere Wege der Annäherung als die natürlichen des direkten Hörens zu benutzen. Ein solcher Weg ist der des *D e n k e n s* über die Musik [...]. [...] [D]aß dieses Denken zu den wesentlichsten und elementarsten Tatsachen der Musik hinführt, das ist eine Einsicht, die manchen Menschen vielleicht zu einem gänzlich veränderten Verhalten gegenüber seinen Kunsterlebnissen bringen und ihm dadurch auch neue Instinkte für die spontane Erfassung der neuen Musik erwecken kann. Absichtlich habe ich die neue Musik nirgends auch nur mit einem Wort gegen den Vorwurf verteidigt, sie sei intellektuell, ergrübelt, ausgedacht und spekulativ. Lange genug sind die zeitgenössischen Musiker mit der im Übrigen doch nie geglaubten Beteuerung hausieren gegangen, sie seien genau so gefühlvoll und empfindungsreich wie irgendwer, und lange genug haben sie ihre beste Qualität, ihr musikalisches Denken, nur verstohlen einzugestehen gewagt [...]. Gegen den Vorwurf, ein denkender Mensch zu sein, sich zu verteidigen, ist unwürdig [...]." (ÜNM 107f.)

²⁰⁸ Vgl. Heidegger, Holzwege

Bei allem, was Kreneks musikalische Theorie (und Praxis!) gewiß auch heute noch, und zwar mit unverminderter Dringlichkeit, zu denken (auf)gibt - so stünde im Grunde wohl eine eingreifende Diskussion seines, eigentlich den Hauptteil der in den Vorlesungen bzw. dem Buch niedergelegten Erwägungen bildenden, 'transzendentalen' Entwurfs zu einer, programmatisch jegliche möglichen 'Tonsprachen' und 'Stile' einbegreifenden, nicht aber von einer speziellen ausgehenden, allgemeinen Musiktheorie weiter zur Diskussion, erst recht bezogen auf und reflektiert mit den Mitteln der Dialektik Adornos - mag zumindest auf eine, befremdlicher Weise dort völlig, und wohl kaum zufällig, unbedachte Frage zumindest hingewiesen werden: nämlich die Vernachlässigung der Frage nach einer möglichen Reform des Tonsystems als etwaiger Lösung der Probleme mit der 'verbrauchten' Tonalität, für welche (nach der übereinstimmenden Auffassung Adornos und Kreneks) in der Zwölftontechnik nämlich keineswegs ein 'vollwertiger Ersatz' gefunden worden war (wobei freilich auch gefragt werden müßte, ob ein solcher wirklich wünschenswert wäre oder nicht letztlich einer Reinstallation der, sei es auch modifizierten, Tonalität²⁰⁹ gleichkäme). Denn in gewisser Weise drängte sehr wohl die Atonalität auf den Untergang des temperierten Systems (wie Blaukopf im Anschluß u.a. an Yasser es vertrat): indem sie nämlich exakt und ostentativ all das vermied, wofür jenes doch geschaffen worden war (Kadenz, Modulation, konsonierender Kontrapunkt etc.). Es wäre historisch und soziologisch zu untersuchen, weshalb es (damals und bis heute) dazu nicht kam; weshalb etwa die Reihentechnik sich nicht mit der Tendenz Mikrotonalität verband. Die sich von Max Webers Analysen her nahelegende Hypothese dazu wäre, daß die Objektivierung des Systems - v.a. in Instrumenten, Notenschrift und der gesamten darauf basierenden und ausgerichteten Praxis und Ausbildung - diesem eine Beharrungskraft weit über seine eigentlich musikalisch-produktive Funktion hinaus verlieh.

Was das Soziologische betrifft, sei auch nochmals zurückgekehrt zu der oben schon angesprochenen Frage, ob sich je im großen Umfang die Mitglieder der Gesellschaft durch Kunst oder dgl. über ihre reale Lage und Interessen täuschen lassen, und welche das hätten gewesen sein können. Gewiß nicht die Untersten: einmal, weil ihre Not zu drückend war, um sich durch Illusionen verdecken zu lassen; zum anderen, weil sie sich den ästhetischen Konsum ohnehin nicht erlauben konnten. Auch nicht die Obersten: denn zur Erringung bzw. Erhaltung des Privilegs gehörte wohl

²⁰⁹ Gegen welche prinzipiell vielleicht auch gar nichts einzuwenden sein könnte, wenn jene Modifikationen sich als eingreifend genug erweisen sollten, um den leidig bekannten Problemen tatsächlich ausreichend Abhilfe zu verschaffen. - Im Sinne von Kreneks 'transzendentalen Entwurf' liegt es ja auch, daß es nicht nur eine, 'die' Tonalität geben könne. Dennoch verfolgte er diese Frage dort nicht weiter; diese eigentümliche Zurückhaltung erklärt sich vielleicht aus der Zeitsituation, in der die in eine solche Richtung zielenden Bestrebungen einem 'Folklorismus' mit gewissen nationalistisch-ideologischen Implikationen, und, mit Adornos Worten, wohl auch einer 'mythologischen Naturgläubigkeit' zugerechnet müssen zu werden schienen. Und auch Krenek wandte sich ja ausdrücklich gegen die Idee einer Begründung der Musiksysteme aus 'natürlichen' Gegebenheiten. Nun waren freilich die Erwägungen zur Reform des Tonsystems meist verknüpft mit der These und Forderung nach der möglichst korrekten 'Abbildung' einer m.o.w. natürlichen Ordnung der Töne, des Musikmaterials, entsprechend der Obertonreihe (vgl. Blaukopf, Musiksoziologie).

stets solche Wachheit und Wachsamkeit, daß es weitgehend mit einer täuschungsfreien Sicht auf die Verhältnisse einherging (allerdings waren die vom Erwerb Freigesetzten - in der bürgerlichen Gesellschaft die Familienangehörigen, in der feudalen tendenziell eine ganze Klasse - ideale Kandidaten und Konsumenten schöner und frommer Illusionen, besonders was auch die Rechtfertigung ihres Standes betraf). Am ehesten also die Mittleren: gehört es doch zu den charakteristischen Zügen des Kleinbürgertums, welches ökonomisch weit näher dem Proletariat steht als den Großkapitalisten, sich durch Kulturkonsum quasi die eigene Zugehörigkeit nach oben zu 'beweisen', bzw., vor den Oberen, sie damit zu beanspruchen, und nach unten hin, sich als zur besseren Gesellschaft gehörig abzugrenzen. Hier täuscht man sich auch gerne über die reale ökonomische Lage hinweg, um nicht dem allzeit drohenden Abstieg ins Auge sehen zu müssen; oder man versucht vorsorglich schon ein kleines Vermögen an 'kulturellem Kapital' (Bourdieu) anzulegen, um den etwaigen Verlust des anderen zu kompensieren. Typisch hält man sich dabei aber an 'abgesunkene' Kulturgüter, also solche, mit denen sich das größere Bürgertum ehemals repräsentierte, in denen es sich selbst freilich längst nicht mehr wiedererkennt, die es zwar pflichtgemäß zelebrieren läßt wie die kirchlichen Messen auch, obwohl keiner mehr daran glaubt; man will damit eigentlich auch niemanden überzeugen, allenfalls handelt es sich um eine Demonstration des sozialen Status. Im stationären Zustand des (wie immer auch prekär) stabilisierten Kapitalismus findet überdies eine Dissoziation von Entfremdung und Leiden statt: insofern es zum letzteren gar nicht mehr kommt, aufgrund einer systemkonform präformierten Bedürfnisstruktur. Entfremdung manifestiert sich dann mitunter gerade im Nicht-Leiden (oder zumindest unbewußten Leiden), nämlich im Nicht-Leiden an der Uneigentlichkeit, Scheinhaf-tigkeit, Substanzlosigkeit des Daseins (nicht erst des heutigen, wie die Schriften Kracauers u.a. dokumentieren), ja geradezu in der Lust am falschen Leben. Damit scheint der Begriff der Entfremdung, an seinem Ende, da er seinen Sinn oder zumindest seine Praktikabilität verloren zu haben scheint, gar (wieder?) in die Nähe jener Romantik (mit und ohne Anführungszeichen) zu rücken, welche ihn, wenn nicht schon dem Wort, dann der Sache nach, vielleicht erstmals oder zumindest im benjaminschen Sinne 'ursprünglich' artikuliert hatte. - Dort wo sie im klassischen Sinne noch besteht (als - strukturell - gewaltförmige Ausbeutung) und also auch entsprechendes Leiden verursacht, ist Entfremdung freilich auch nicht unbewußt, und die Betroffenen täuschen sich weder selbst darüber hinweg noch lassen sie sich täuschen. Aber sie sind so unterdrückt, daß sie sich entweder erst gar nicht artikulieren oder öffentlich kein Gehör verschaffen können. Ihre Existenz ist zwar wohlbekannt, wird aber in Kauf genommen, und zwar buchstäblich. Wenn aber heute ästhetisch über die Zustände hinweggetäuscht wird, dann nicht (mehr?) durch 'Kunst', sondern durch Werbung, Public relations, Unterhaltung. Daraus ergibt sich die Möglichkeit einer gewandelten Haltung selbst zu der affirmativen Kunst vergangener Epochen, in dem Maße, als ihre Mittel nicht sich als integrationsfähig in die Praktiken der Kulturindustrie erweisen. Was die un-genießbare Kunst etwa der Neuen Musik betrifft, stellt ihre bloße Existenz bereits genug Widerspruch zum Bestehenden dar, um eine weitere Rechtfertigung

tigung eigentlich zu erübrigen (vgl. ÜNM 108). Adorno wollte darüberhinaus, aus persönlicher wie philosophischer Motivation heraus, aber auch noch eine engere Verbindung zwischen Neuer Musik und Kritischer Theorie bzw. Utopie beweisen können, die wohl nie ganz überzeugend war. Daß sich musikalische 'Lösungen' m.o.w. in gesellschaftliche Theorien übersetzen lassen könnten sollten, wollte er denn auch selbst später nicht mehr wiederholen. Daß sie den Zustand der Welt darstelle, wurde irgendwann zum Gemeinplatz, zudem tut das ja (worauf etwa R. Frisch hinwies) in gewisser Weise die un-künstlerische Musik auch. Blicke, daß sie in Wahrheit un-bildhaft (voraus-)deute auf eine Transzendenz, die sich kaum in der Perspektive auf gesellschaftliche Veränderung zu erschöpfen vermöchte, womöglich als Vorboten oder Medium einer Veränderung 'des Menschen' im Sinne jener 'Geistigkeit', auf welche sich zwar zahlreiche und nicht die geringsten der Vertreter der modernen Kunst (es seien an dieser Stelle nochmals nur genannt: Kandinsky, Schönberg, Webern, Krenek) ausdrücklich beriefen, die aber Adorno als ihr philosophischer Kommentator und Kritiker nie so recht gelten lassen wollte, aus Gründen, wie sie vor allem im Kierkegaard dargelegt sind, aber auch mit dem Effekt einer tiefgreifenden Unstimmigkeit nicht nur zwischen dem Selbstverständnis des 'Gegenstands' seiner Apologetik und deren Argumentation, sondern auch innerhalb dieser Argumentation und Theorie selbst. Denn es konnte Adorno schließlich nicht verborgen geblieben sein, daß seine eigensten, ursprünglichen, eschatologischen Motive (Hoffnungen und Erwartungen) sich in der gesellschaftstheoretischen Reduktionsgestalt Kritischer Theorie nie und nimmer einlösen lassen können würden. Ja es steht zu vermuten, daß ihm dies allezeit klar und bewußt war, daß er aber auch meinte, hier nicht vermitteln und schlichten zu sollen oder auch nur zu können, sondern daß nicht nur seine Philosophie die Aporie, Antinomik oder wie immer man es nennen mag, schlicht als solche und als - freilich geschichtliches, d.h. mit dem (hier hoffnungsvoll konnotierten) Index der Vergänglichkeit behaftetes - Schicksal auf sich zu nehmen habe. - Das Charakteristikum der Widersprüchlichkeit seiner Haltung teilt er in gewisser Hinsicht mit Krenek, bei dem sie allerdings weit offensichtlicher war, bedingt v.a. durch radikale und mehrmalige Wandlungen seiner künstlerischen Verfahrensweise, unter deren Oberfläche (und alle musikalische 'Technik' blieb für ihn letztendlich nichts anderes als das) allerdings womöglich und wahrscheinlich seine - unverklausuliert religiös motivierte bzw. akzentuierte - weltanschauliche Grundhaltung weitgehend ungebrochen bestehen geblieben sein mochte.

Kreneks Buch wurde im übrigen bemerkenswerterweise auch von Siegfried Kracauer²¹⁰ rezensiert, und zwar überwiegend positiv:

“Durchdringend in der Analyse und weitausholend in der Deutung, stellt sie das Muster einer ästhetischen Untersuchung dar. [...] Einige werden vielleicht behaupten, Krenek bringe die Musik dadurch

²¹⁰ Über neue Musik, Erstveröffentlichung in der “Wiener Musikzeitschrift” '23', übrigens der letzten Ausgabe vor deren Einstellung, jetzt in 5.3, S. 299-304

um ihr Bestes, daß er sie mit einem Denkprozeß identifiziert. Aber diesem Einwand liegt nur das verbreitete Vorurteil zugrunde, daß die Musik [...] ein Mittel der Verzauberung sei; während ihre wichtigste und hier erneut sichergestellte Funktion faktisch darin besteht, weiße Magie zu üben und die Blendwerke in und um uns zu entzaubern.“ (5.3/ 303)

“Aufzudecken bleibt, was die entschiedene Abwendung der Musik von den naturalen Gehalten besagen will. [...] Der Antrieb, dem die neue Musik gehorcht: das *Espressivo* bis zur Sprengung der bestehenden Formen zu steigern, setzt eine bestimmte individuelle Haltung voraus [...]. [...] Welche Bewandnis es mit dieser fanatischen Aufrichtigkeit hat, läßt sich aus dem sozialen Schicksal der neuen Musik ersehen. [...] Wie Krenek selber bemerkt, erklärt sich das spröde Verhalten der neuen Musik gegenüber daraus, daß sie, hinter das aktuelle, ganz innerweltlich gerichtete Denken zurückgreifend, an die Problematik der irdischen Zustände überhaupt rührt, also Erfahrungen vertont, für die es jetzt kaum Ohren gibt. Das dieser Musik zugeordnete Individuum weigert sich gleich sehr, den Einflüsterungen der Natur und dem Geschrei des Tages Gehör zu schenken, es ist sozusagen das pure Selbst, das tief unterhalb der Schicht west, aus der sich die Gefühle und Parolen losringen, von denen die Zeitgenossen erregt werden. Sein *Espressivo* trägt notwendigerweise einen religiösen Charakter, seine musikalischen Erkenntnisse sind zuletzt theologischer Art.“ (ebd. 301f.)

Die größere Distanz des Verfassers zum musikalischen Bereich vielleicht ermöglichte es ihm aber auch, den Finger auf den mutmaßlich wunden Punkt zu legen:

“Hier, wo der Kern bloßliegt und die neue Musik sich als der Monolog des zu sich gekommenen Individuums enthüllt, bemächtigt sich meiner ein Zweifel, [...] ich frage mich [...], wie dieses Ich in der dünnen Luft solcher Unbedingtheit atmen und existieren kann. Da es sich nicht mit der Welt einläßt, sondern sich, völlig undialektisch, aus ihr entfernt, muß es die Inhaltlichkeit verlieren und zum Punkt zusammenschrumpfen. Gewiß ist mit der Konstituierung eines so exklusiven Ichs ein großartiger Maßstab gegeben; nur weiß ich nicht recht, von welchen Substanzen es sich auf die Dauer ernähren soll. Sind nicht alle / Substanzen mehr oder minder welthaltig? Dieses Individuum scheint mir fast darauf angewiesen, sich selbst zu verzehren und in einem grenzenlosen Relativismus zu vergehen - wenn anders es sich nicht zusehends in die Mystik hineinzieht. (ebd. 302f.)

Die Rede vom Relativismus bezieht sich wohl auf die zuvor angedeuteten Parallelen zwischen der Theorie neuer Musik und der physikalischen Relativitätstheorie, wie sie andeutungsweise auch Krenek selbst gezogen hatte; diese können hier naheliegenderweise nicht diskutiert werden, da jede sinnvolle Erörterung ein detaillierteres Eingehen auf beide erforderte, welches den gegebenen Rahmen sprengen würde, zumal Adorno sich dazu auch nicht geäußert hat. - Im übrigen dürfte freilich der Rezensent vielleicht die - allerdings emphatisch artikulierten - programmatische Asketik der neuen musikalischen Ästhetik etwas allzu wörtlich genommen haben; im Falle Kreneks bewies wohl nicht erst die nicht umsonst im damaligen Wien aus politischen Gründen nicht mehr zur Aufführung gekommene Oper *KARL V.*, daß er durchaus bereit war, sich, auch in konflikträchtiger Weise, 'mit der Welt einzulassen', zwar nicht als deren Komplize. Was Kracauer hier wiederholte, war im Grunde die (zu jener Zeit allerdings bereits anachronistische) Kritik am 'expressionistischen Punkt', auf dem sich 'nicht beharren' lasse, ein Motiv, das bei Adorno oft wiederkehrt, der Krenek zwar nicht direkt Weltflucht attestieren hatte mögen, wohl aber gegenüber dem individualistischen 'Wahrhaftigkeits'-Ethos bzw. -Postulat die konkretere Dechiffrierung der gesellschaftlichen Gehalte (der Musik selbst, zu unterscheiden von ihren manifesten Sujets) eingefordert hatte.

3.2.4 ZWEITE NACHTMUSIK

Neben dem großen Pan-Buch widmete Adorno *dem Freunde* auch noch den Text seiner Zweiten Nachtmusik, *als Dank fürs Sechste Quartett* (18/45), durchaus ein nahezu ebenbürtiges Gegenstück zu der ersten für Alban Berg, welcher allerdings mit dem Buchprojekt das gleiche Schicksal des Unveröffentlichtgebliebenseins teilte. Es handelte sich um eine Folge von sechs Stücken, nicht unbedingt unter das Maß des Aphoristischen zu bringen, es sei denn man zöge dafür Nietzsche heran, der allerdings nach Form und Inhalt (nicht nur dafür) Pate gestanden haben dürfte.

Was durch den Titel zum Ausdruck gebracht werden sollte, geht hervor aus einem frühen Musikalischen Aphorismus, worin es über das Ende des entsprechenden Satzes aus Mahlers Siebenter Symphonie hieß, es bleibe

die offene Dekoration der Musik endlich allein; über einem Quartsextakkord, der den Charakter des Nachher definitiv gibt, in einer Melodie von Englischhorn und Oboen, in der nichts mehr redet, nur noch die Musiklandschaft friedlich, still und getröstet daliegt. Wenn dann die thematischen Gestalten zurückschleichen, dann ist es, als wäre das Schweigen vorher so groß gewesen, daß es sich schämen müßte und eilends auslöschen. Das Glück dieser Musik kennt allein noch das Auge, das aus menschenwollen Räumen durchs Fenster unbemerkt einsamer nachtheller Architektur begegnet. (18/24)

Das erste Stück geht aus von Bergs *Idee, den "Wozzeck" verfilmen zu lassen* und knüpft daran die entsprechende einer *Einführung musikalischer Großaufnahmen*, m.a.W. die Perspektive auf den Einsatz des bis dato nur als bloße 'Reproduktions'-Technologie verstandenen Mikrophons als Mittel musikalischer Darstellung im Dienste der *Deutlichkeit*, und zwar kritisch gerichtet gegen die damals kursierenden Forderungen nach 'rundfunkeigener' Instrumentation (nämlich einer solchen, welche die bestehenden Limitationen der Klangwiedergabe berücksichtigte). Mag die Diskussion um letztere infolge der später erreichten Klangtreue noch so hinfällig und befremdlich wirken, bleibt doch festzuhalten, daß Adornos gedankliche Intervention in diesem Falle tatsächlich auf einer Linie mit der geschichtlichen Entwicklungstendenz der fraglichen Mittel gelegen war, deren Resultate bald über alles hinausgingen, was er sich von einer *beweglichen Mikrophontechnik* versprochen hatte. (Was freilich nicht heißt, daß diese notwendig auch immer schon zur Steigerung der 'Deutlichkeit' eingesetzt würden.)

Das zweite bringt nochmals und ausführlicher die These vom Funktionswandel des musikalischen Ausdrucks vor. Seine Formulierungen finden sich dann größtenteils übernommen in der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*.

Der Entzauberung der Tonartenästhetik gilt das dritte:

Die Tonartenästhetik gilt relativ auf ein Bezugssystem C-Dur, gleichgültig gegen dessen absolute Tonhöhe. Wählende subjektive Differenziertheit drückt sich in der Distanz von der Norm C-Dur aus; Chopin flieht vor dem profanum vulgus der sieben weißen Tasten und birgt sich bei den schlank erhobenen fünf schwarzen; auf der Flucht vorm Banalen glaubt er sich geborgen im Zauberreich der sechs Kreuze von Fis-Dur, wo selbst das rüde f zum eis geadelt ist, angesichts dessen der Polkas paukende Dilettant beschämt verstummt. Es ist aber die Ironie solcher Flucht vorm Banalen, daß sie aus jenem Bannkreis nicht hinausdringt und daß es in der Macht des nächstschlechten Klavierstimmers liegt, das Fis-Dur zum F-Dur zu degradieren, ohne daß die sehnsüchtige Dame es bemerkte, die sich überm Impromptu träumt. (18/48)

Der Dialektik von Entmythologisierung in Musik gilt das nächste:

Alle Versuche, das Verbot von harmonischen Fortschreitungen in Oktaven und Quinten zu begründen, sind gescheitert. [...] Die alten Verbote [...] sind [...] historisch entsprungen und nicht physikalisch oder ästhetisch zu hypostasieren. [...] Quinten [...] sind dem Pferdefleisch zu vergleichen; die einstmaligen heiligen der ersten Mehrstimmigkeit, stets noch lockend mit archaischer Gewalt, werden verboten, weil ihr Genuß eine uralte, kaum mehr nachzudenkende Gefahr heraufbeschwört: daß Menschen sich am heiligen Fleisch sättigen und am heiligen Klang. Dies Tabu wird bewahrt, erhellt, verwandelt in der neuen Harmonik. Deren Konsonanzverbot gilt dem 'Zu schön' der Konsonanz; der Name des Kitschs, der heut[e] alle solche Tabus kodifiziert, hat stets zum Gegenstand ein 'Zu schön'. Dies Tabu ist aber nicht länger einzig auf die Unterdrückung der sinnlichen Lust gerichtet. Vielmehr verwehrt es deren bloß scheinhafte Erfüllung in der gegenwärtigen Gesellschaft, damit sie nicht der realen gesellschaftlichen Erfüllung im Wege sei. Das Lustverbot der vollkommenen Konsonanzen ist von tiefstem Doppelsinn. Indem es das alte unwiederbringliche Glück: den Untergang in der Einheit des unartikulierten Naturzusammenhanges, die heidnische Heiligkeit des Opfers an den bewußtlosen Kosmos verpönt, zerstört es zugleich den falschen Schein des wahrhaften künftigen: dessen der bewußten Preisgabe des Selbst und der versöhnten Gewährung von Lust. Denn deren Bild, zu früh, verstellt die Veränderung der Welt, die allein erst Lust freigibt. Daher ist vom ästhetischen Bilde streng Erkenntnis des Leidens gefordert, und bloß als Leiden noch kann Kunst Lust bereiten. Mit der imago von Lust selber rief sie unweigerlich den Menschen zurück ins Urvergangene. Im Bewußtsein der realen Unerreichbarkeit der Freude muß sie ihn stählen, damit er einmal die unerreichbare erreiche. Keine Wahl ist, die verhassten Tabus zu brechen, als ihnen die Treue zu halten, so tödlich, daß sie darüber bewußt werden und vielleicht vergehen. (18/48f.)

Dazu empfiehlt sich vielleicht anstelle direkten Eingehens der Hinweis auf Marcuses (im wesentlichen von Adorno mitgetragenes) Theorem der 'repressiven Entsublimierung': das 'heidnische' Glück des Untergangs in bewußtloser Einheit lockt heute in Gestalt der sich als zweite Natur an die Stelle der kosmischen setzenden Totalität der gesellschaftlich veranstalteten, kulturindustriell verbreiteten Glücksversprechen. Das daran 'zu Schöne' (nämlich, um wahr zu sein) darf freilich nicht so verstanden werden, als böte der 'Kitsch' bereits das unverstellte, unverzerrte Bild künftigen oder möglichen Glücks, welches bloß wegen seiner ablenkenden Funktion, als Ersatzbefriedigung für dessen Realisierung, vom philosophischen Aufklärer abgelehnt werden müßte. Das Substitut ist nämlich, um den kulinarischen Vergleich zu wählen, allemal zu süß, zu fett, zu gehaltlos, um wahrhaft zu nähren, erlaubt aber eben darum, daß das beigemengte ideologische Gift unbemerkt mitgeschluckt wird. Ob freilich die Nibelungentreue der Negativitätsästhetik, der sublimierte Sadomasochismus dialektischer Philosophie, die letzte Antwort auf diese Konstellation bleiben kann, wird aus Gründen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, doch auch bezweifelt werden müssen.

Nicht zuletzt auch auf entsprechende Bedenken vonseiten Kreneks antwortete das vorletzte:

Der Einwand, dem die Zwölftonmusik stets wieder begegnet, ist der: daß sie trotz völliger Rationalisierung von Melodik, Kontrapunkt und Konstruktion die Harmonik, sowohl was den einzelnen Akkord wie die Folge der Klänge anlangt, dem Zufall überlasse [...]. Es ist aber [...] übersehen worden, daß die Vereinheitlichung von Horizontale und Vertikale [...] zugleich einen Kanon des Harmonischen enthält [...]: das Gesetz der komplementären Harmonik [...] in der Art: daß jeder komplex gebaute Klang [...] prinzipiell zur sei's gleichzeitigen sei's sukzessiven Ergänzung diejenigen Töne der chromatischen Skala verlangt, die in ihm selber nicht vorkommen; daß also Spannung und Lösung in der Zwölftonmusik allemal mit Rücksicht auf den virtuellen Zwölftklang als ihr 'Integral' zu verstehen sind. (18/50)

Endete dieses mit dem Hinweis auf die Entsprechung solcher Harmonik zu der *veränderte[n] Zeiterfahrung [...]*, in der Krenek das innerste Geheimnis der neuen Musik vermutet (18/50), versuchte das

abschließende jene durch eine ausholende Reflexion mit der Geschichtsphilosophie der musikalischen Zeiterfahrung insgesamt in Beziehung zu setzen:

Wer Musik des Zeitraums von 1600 bis 1750 betrachtet, [...] der wird - hat er es nicht mit den mächtigen Ausnahmen [...] zu tun - der Konstatierung des Langweiligen kaum sich entziehen können [...]. Der Grund der ästhetischen Langeweile ist die wirkliche. Es scheint, daß [...] die Musik mit einer Erfahrung sich konfrontiert sah, die sie zuvor nicht kannte: der Aufgabe, die offene Zeit zu füllen, die, der heilsgeschichtlichen Artikulation bar, als Dauer 'lange' weilt, verdinglicht, entfremdet den [sic] Menschen entgegensteht und ihn [sic] bedroht. Die vorklassische Musik soll die Zeit totschiessen; sie ist 'Divertimento' und ihre Unterhaltungsfunktion, sozial determiniert, erscheint technisch als Angst der Musik vorm Verlauf der linearen Zeit. Mit dieser konkurriert sie; es ist ihre verzweifelte Anstrengung, lange zu währen, während ihre Mittel, harmonisch kaum mehr als die Kadenz, sie in jedem Augenblick zwingen möchten zu verstummen, als wäre die Zeit überstark. Alle 'Einführung' in vorklassische Musik ist darum so völlig unmöglich und sinnwidrig, weil jene längst als Apriori niedergeschlagene Zeiterfahrung sich nicht mehr aktualisieren läßt [...]. Es ist aber vielleicht der entscheidende Zug der Klassik als des Stils der motivischen Antiphonie - der 'Symphonik' - daß sie einmalig es vermochte, jener Erfahrung Herr zu werden. Was Haydn, was Beethoven von aller Musik des Divertissements unterscheidet, ist, daß ihre Technik, lange Zeiträume mit dem Zeitdifferential, dem Motiv beherrschend, die Zeit nicht sowohl mehr füllt als zusammenzieht; nicht vertreibt sondern unterwirft. [...] Die Symphonik [...] hat ihren Zeitverlauf und währt doch, der Idee nach, nur einen Augenblick. [...] Paradox wird die vergehende [...] Zeit durch den Augenblick des identischen, in sich zeitlosen Motivs synkopiert, durch dessen gespannte Steigerung verkürzt, bis sie innehält. [...] Es ist diese Paradoxie, die in den ersten Sätzen der Fünften und Siebenten Symphonie, auch der Appassionata waltet: ihre vielen hundert Takte scheinen einer wie die sieben Jahre im Märchenberg ein Tag [...]. Im strikten Sinne aber ist die symphonische Zeit einzig Beethoven eigen [...]. Das immer wieder analogisch konstatierte 'epische' Moment an Schubert, dann an Bruckner ist gleichbedeutend mit der Resignation der formsetzenden musikalischen Subjektivität vor dem Zeitverlauf, der wieder, und mit unvergleichlich viel reichem Inhalt als zuvor, gefüllt, doch nicht länger mehr dialektisch aufgehoben wird. [...] Erst Schönberg hat, in völlig veränderter Haltung, die Frage nach der musikalischen Zeit antithetisch gestellt. Freilich ganz neu: ihm geht es nicht sowohl um deren paradoxe Synthesis als um ihre Dissoziation. [...] Die Protokolle der diskontinuierlichen Regungen zerfallen die Zeit. [...] Die Zwölftontechnik, die komplementäre Harmonik und ihre Formäquivalente verfügen bereits über die Zeitdimension aus einer veränderten Zeitanschauung. Das hat Krenek mit tiefster Einsicht in seiner Schrift über neue Musik festgehalten: "In dem Widerspruch gegen den Zeitablauf, [...] liegt ein charakteristisches inhaltliches Moment der neuen Musik beschlossen ..., ihre pathetische Dialektik, die aus dem einsamen Kampf des Individuums gegen das rettungslose Vergehen im Nichts der forteilenden Zeit resultiert." Nur daß am Ende jener Kampf, den bei Schönberg der Einzelne austrägt, sich als der der Gesellschaft enthüllen mag, und die Rückläufigkeit der Zeit oder ihre Zurücknahme in die stillstehende Bewegung des Zwölftonakkords als das notgedrungene Versprechen einer Welt, hinter welcher die historische Zeit in Vergängnis wie in Verdinglichung als bloße Vorgeschichte zurückbleibt. (18/51f.)

Freilich die Deutung, welche Adorno selbst im vorangegangenen Stück der zwölftönigen Harmonik hatte angedeihen lassen, könnte auch Geltung beanspruchen für die (Deutung) einer geschichtlichen (oder nach mancher Ansicht bereits 'nach(-)geschichtlichen') Situation, da die Einlösung dieses Versprechens vielleicht schon endgültig unmöglich geworden ist (weil die letzte Gelegenheit dazu versäumt wurde: darauf bezieht sich das 'Nach-Geschichtliche', die 'Geschichte' dauert sinngemäß nur bis zu dem Zeitpunkt, da sich die Richtung des Geschehens noch ändern läßt):

Nimmt man den zwölftönigen Todesakkord Lulus als ihren vollkommenen Ausdruck, so bewährte freilich Bergs allegorischer Genius - und alle Oper ist Versöhnung einer Allegorie - sich in einer historischen Perspektive, die schwindeln macht: wie Lulu, in der Welt des vollkommenen Scheins, nichts herbeisehnt als ihren Mörder und ihn endlich findet in jenem Klang, so sehnt alle Harmonik des verweigerten Glücks ihren tödlichen Akkord herbei als Chiffre der Erfüllung. (18/50)

Der 'Einstand' der Zeit, welcher hier heraufbeschworen wird, wäre wohl einer im Angesicht des Schreckens, der terminalen Katastrophe einer Menschheit, deren Geschichte gar nicht erst begann. Der 'Todesakkord' würde so zur Allegorie der ewig unversöhnten Dissonanz, der Totenstarre einer Welt: auch dieser Perspektive hätte sich dialektische Philosophie zu stellen. Welcher Art das Schicksal sei, dessen Erfüllung Chiffre sich in jener Musik findet, vermag Philosophie heute nicht zu beantworten. - Für die Deutung der veränderten Zeitgestaltung und -erfahrung der neuen Musik im Sinne, in einer Perspektive der 'Rettung' aus 'Vergängnis' war Adorno aus eigener Disposition von jeher offen und blieb es auch nach seiner allmählichen Distanzierung von den 'theologischen Intentionen' seiner Jugendwerke, zumal des *KIERKEGAARD*. Der Versuch einer materialistischen Umdeutung des Motivs, und der musikalisch revolutionären Leistung Schönbergs in das 'Versprechen' einer gesellschaftlichen krankt indessen an dem gleichen Mangel wie die noch in der späten Negativen Dialektik festgehaltene Forderung nach 'Abschaffung des Todes' und 'Wiedergutmachung an den Toten': daß hier nämlich Motive, die unleugbar aus christlicher Tradition stammen (wenn auch nicht restlos darin aufgehen müssen), festgehalten und reproduziert werden, während das sie tragende Fundament einer Metaphysik, welche ihre Realisierung zumindest für möglich gelten lassen konnte (wie noch die kantische) weggerissen wurde. Die Veränderung der Interpretationsrichtung (des 'Schlüssels', der Deutungskategorien) in Hinblick auf die neue Musik, etwa als Medium 'spekulativer Theologie' (Gottwald), statt als Sternkarte politischer Weissagung, könnte helfen, die Philosophie der Musik aus der Sackgasse solcher Antinomik zu befreien.

Eine Variation der Formulierung des Beginns des genannten Stückes findet sich später in Adornos Mahler-Buch (1960):

Der dramatisch-klassizistischen Symphonie verkürzt Zeit sich durch Vergeistigung, als hätte sie den feudalen Wunsch, Langeweile zu töten, Zeit totzuschlagen, zum ästhetischen Gesetz verinnerlicht. Der epische Symphonietypus aber kostet die Zeit aus, überläßt sich ihr, möchte die physikalisch meßbare zur lebendigen Dauer konkretisieren. Dauer selber ist ihr die imago von Sinn; vielleicht aus Gegenwehr dagegen, daß Dauer in der Produktionsweise des späten Industrialismus und den diesem angepaßten Bewußtseinsformen kassiert zu werden beginnt. [...] Zeit mit Musik ausfüllen, der Vergängnis widerstehen durch das, was zu verweilen sein Recht hat, wird selber zum musikalischen Wunschbild. (Mon. 222)

Es war vor allem die Musik Mahlers gewesen, die diesen 'epischen' Typus ausprägte, und welche für ihn von sehr früh an den Hort aller 'musikalischen Wunschbilder' bedeutet hatte. Daß dieser dennoch im (vorläufigen) Plan für das Pan-Buch keinen Platz gefunden hatte, scheint eher nebensächliche Gründe zu haben: einen 1930 geschriebenen Text über *MAHLERS AKTUALITÄT* befand der Verfasser in einem Brief an Krenek als ungenügend, er hätte freilich überarbeitet werden können; vor allem aber entstanden die weiteren, bedeutenderen Arbeiten über den Komponisten erst während oder nachdem sich das Buchprojekt bereits zerschlug. Offenbar gelang es Adorno erst unter dem Eindruck schwerwiegender persönlicher Verlusterfahrungen (zunächst der Tod Agathes, dann Bergs) der Tiefe seiner Verbundenheit mit Motiven Mahlers einigermaßen angemessen Ausdruck zu verleihen. Diesen Versuchen widmet sich der letzte Abschnitt.

3.3 Mahler zum Abschied

Im November 1952 vermerkte Adorno in einem Notizheft über seine

Grunderfahrung Mahlers: daß hinter einem unermesslichen Vorhang - dem Himmelszelt - eine Fanfare ertönt. Zerreißen des Vorhangs: Verstelltheit und Hereinscheinen der Transzendenz. Je kruder desto deutlicher: so in der Einleitung der ersten Symphonie. - Erinnerung daran, daß ich, etwa dreizehnjährig, oder 1917 [...] früh morgens von der Erscheinung einer solchen Fanfare geweckt wurde; sicherlich einem Traum, aber von halluzinatorischer Gewalt. Mein Verhältnis zur Utopie trat mir damals zum ersten Mal hervor - "Erweckung". [November 1952] (FAB VII, 22)

Mahler ist für Adorno im Grunde der Komponist der frühen Erfahrung schlechthin; ihm verdankt er auch sein *Kinderbild* der Musik:

Klingendes Spiel ist dem musikalischen Sensorium des Kindes ein Ähnliches wie bunte Fahrscheine dem optischen, herausleuchtend aus dem alltäglichen Grau, letzte Spur einer vom Kommerz noch nicht konfiszierten Wahrnehmungswelt. Unter den Kinderbildern von Mahlers Musik fehlt nicht die verwehende Spur von Musikzügen, die fern aufblitzt und mehr verheißt, als sie je in betäubender Nähe bringt; unwillkürlich erinnert, klingen die Märsche, die einst Zwang ausübten, bei Mahler wie Träume von ungeschmälerter Freiheit. (Mon. 205)

An Berg schrieb Adorno am 23.11. 1925 über die DRITTE SYMPHONIE Gustav Mahlers: *ich hörte sie jüngst mit der tiefsten Erschütterung. Wie ist das aus unserer Existenz herausgehört, wie ganz sind wir, trotz des Bruches, damit verbunden!* (ABBW 45)

Mehrfach berichtete Adorno in seiner Rolle als Frankfurter Konzertkritiker über Mahler-Aufführungen, so etwa zu einer Aufführung des Adagios aus Mahlers nachgelassener 10. Symphonie, durch Scherchen, Februar 1929:

Kaum je ist Mahlers Ton reiner [...]. Auch wer widerstrebt, in Kunst Abschied zu finden, wird von der menschlichen Gewalt des Satzes in eine Sphäre des Musikfühlers gerufen, in der zu reden wohl uns nicht mehr erlaubt ist, in der wir aber vernehmen müssen, was bleibt, indem es über alle Materialbegrenzung hinweg aufruft. In der gebärdelosen Aussage solcher aufrufender Intention mag [...] der späte Mahler eine zweite Aktualität gewinnen, die zur modischen Sachlichkeit so korrektiv steht wie zuvor zur Romantik, der er entwächst. (19/149)

Die These und Diagnose des Textes von 1930, MAHLER HEUTE lautete: *Mahler ist nicht überwunden, er ist verdrängt* (18/227). Gerichtet war sie gegen herrschende Tendenzen, den Komponisten in 'überwundenes' neunzehntes Jahrhundert und 'Romantik' abzuschieben:

Mahlers Werk ist nicht historisch; seine musikalische Gestalt ist gegenwärtig unter uns und seine Gehalte sollten es sein, wenn nicht die Menschen ängstlich die Sprünge verdecken wollten, die trotz aller Sachlichkeit die Sachwelt durchschneiden und deren Sinn im Mahlerschen Werke lesbar wird. (18/234)

'Romantisch' sei er allenfalls in dem Sinne, *als wenn man dem Sozialismus Romantik vorwirft; allenfalls nämlich der historisch-dialektische Ursprung. Aber Utopie hört auf romantisch zu sein, sobald sie die Produktivkraft des Unteren wirklich in die Gewalt nimmt.* (18/230) Das ist freilich zunächst musikalisch zu verstehen:

Seine Konstellation ist von der Art, daß er die Rettung des Formkosmos der abendländischen Musik versucht, indem er die Trümmer von dessen niedrigster Schicht mit ihren obersten Wahrheitsgehalten zusammendenkt. Ihm ist das verworfene Wesen unterhalb der Form der Ort, an dem allein die wahren Bilder bewahrt werden, die die Form vergebens anredet [...]. Sein Werk ist zentriert um den Indifferenzpunkt des Oberen und Unteren; der theologischen Bilder und der verlorenen, gänzlich scheinhaften Profanation. [...] Er stellt nicht die Extreme hin, aus ihrer Figur den gemeinsamen Sinn zu konstruieren, er biegt sie gewalttätig zusammen, daß sie sich durchdringen. [...] Die Unterwelt der Musik wird gegen die schwindende Gestirnwelt mobilisiert, daß sie

ergriffen werde und leibhaftig unter Menschen sei. Großartiges Paradoxon Mahlers: die gleiche Dynamik, die die Extreme zur Formtotalität binden will, sprengt unvermittelt die Sphäre von Kunst selber und wird zum Bildersturm, der die eroberten Bilder in die gegenwärtige menschliche Wirklichkeit zwingen möchte. (18/228)

Wille zur 'großartigen Paradoxie' war wohl auch am Werk, wenn infolgedessen der Interpret seinerseits die Achte Symphonie Mahlers zwingen wollte, (zumindest allegorisch) einen gewiß in der Sphäre der Profanität angesetzten 'Sturm' auf die Bilder des Paradieses einzuläuten, der aus der Intention entspränge, deren Gehalte für die Wirklichkeit zu 'erobern'. Der weitere, größte Teil des Aufsatzes ist dann der Bedeutung Mahlers als Antizipator der neuen Musik gewidmet; gegen Ende kommt er in Zusammenhang mit dem Spätwerk nochmals zu sprechen auf

die seltsame Organisation der Hoffnung in der Achten Symphonie [...], die nicht als neureligiöse Kantate, wohl aber als improvisatorischer Sturm auf die zitternden transzendenten Bilder ihr mächtiges Recht hat. Dies Recht haben die letzten Werke bekräftigt, die den Ausbruch der Hoffnung, das gewagte "Es ist gelungen" fundieren durch alle lastende Schwere über dem verlassenen Menschen, der ohne Form, die ihn umfängt, ungetröstet stirbt. Die vollendete Hoffnungslosigkeit des Liedes von der Erde, der nichts bleibt als die Erinnerung an ein Mädchenlachen, ist die Realität, die allein den Traum legitimiert, der vom Ungewissen aufsteigt ins Ungewisse hinein. / Es ist unsere Realität zugleich. Daß sie aus dem verfallenden Traum sich hebt, ohne doch intentionslos sich bei sich selber zu bescheiden; daß sie zugleich kahl ergriffen und über sich hinausgetrieben wird: das macht Mahlers Aktualität aus. (18/233)

Dreißig Jahre später schrieb er über MAHLERS AKTUALITÄT:

Aktuell ist Mahler [...] als Korrektiv des gegenwärtigen Standes von Musik. Sein oeuvre enthält Dimensionen, die in jenem Fortschritt nicht aufgehen, den er, ohne den Schönberg, Berg und Webern nicht zu denken wären, mitinaugurieren half. Der Begriff des Fortschritts wird in der Musik, wo man ihn nicht geradewegs verlästert, vielfach grob gehandhabt. Man sieht ihn einseitig unter dem Aspekt der Freisetzung immer neuer Materialschichten, der Entwicklung von Verfahrensweisen, welche diesen Schichten stets mehr sich anmassen, der anwachsenden Integration des Komponierens. Trifft aber die Bemerkung von Olivier Messiaen zu, daß solche Moderne heute ihre Decke erreicht habe, so kann kein Fund, keine bloße Verfahrensweise mehr durch Neuheit allein sich legitimieren. Alle solchen Funde fallen in einen vom Gehör bereits abgesteckten Raum. Mahlers Neuerungen jedoch sind qualitativ anderer Art. Er hat, als einziger der Komponisten des obersten Anspruchs, das Untere mitgenommen, mitgerissen; hat errettet, was dem eindimensionalen Fortschritt zum Opfer fiel [...]. (18/241)

Der zweite bedeutende Text aus den dreißiger Jahren titelte MARGINALIEN ZU MAHLER und war gewidmet: *Bei Gelegenheit des fünfundzwanzigsten Todestages: 18. Mai 1936, darunter die Grabschrift: Herz, das sich nicht halten kann / Träne die das Leuchten hält / Untergang du Überschwang / Sprengte Stein und Welt (18/235).*

Warum Mahler [...] die "Kindertotenlieder" schrieb, verstand ich, als zum ersten Mal im Leben ein geliebter Mensch mir starb. [...] Die Aura des nicht Gewordenen, die als Schein von Heiligkeit um die sich legt, welche früh starben, erlischt auch den Erwachsenen nicht. Sie vermag aber deren zerstreutes und preisgegebenes Leben anders nicht mehr zusammenzuschließen, als indem sie es verkleinert. Das geschieht an den Toten durch Erinnerung. [...] Auf die Rettung des Möglichen, doch Ungewesenen zielt Erinnerung ab. [...] Die Toten werden in Kinder transfiguriert, denen das Mögliche noch möglich wäre, weil sie nicht gewesen sind. In den "Kindertotenliedern" [...] ist diese Transfiguration notiert. "Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen": [...] weil fassungslose Liebe den Tod einzig zu fassen vermag, als wäre der letzte Ausgang der von Kindern, heimkehrenden. Nur als für Kinder können wir für die Toten hoffen. (18/235)

Kinder sind solche, die, wenn sie ausgehen (dürfen), zur baldigen Heimkehr bestimmt (angehalten) sind: das ist wohl der Sinn der etwas kryptischen Wendung 'nur als für Kinder ...' -

Adornos erstes Erlebnis in dieser Art war diesen Zeilen weniger als ein Jahr vorausgegangen: der Tod seiner 'zweiten Mutter' Agathe, von dem er noch Alban Berg brieflich berichtete, nicht lange ehe er auch diesen unerwartet verlieren sollte.

Der letzte Satz von Mahlers LIED VON DER ERDE trägt den Titel DER ABSCHIED. In einem Brief an Helmuth Plessner 1958 erwähnte die von Adorno an sich selbst bemerkte *Eigentümlichkeit* [...], daß *eigentlich jeder Text von mir eine Art Abschiednehmen ist.*²¹¹ Es nimmt nicht Wunder, daß diejenigen über Mahler diesem Zug in besonderem Maß entsprechen.

“Und singe bis der Mond erglänzt am schwarzen Firmament”: das ist die Landschaft des späten Mahler. Denn dies Firmament hat die Schwärze japanischer Lackschachteln, mit dem golden aufgemalten Mond, ein kostbares, doch schon auch ein imitiertes, [...] ausgenutztes Ding. Der aber berauscht singt, nimmt es ernst. Er hält es dicht vors Auge: nun hat der Himmel die Schwärze vom Weltende, und der Mond scheint als Fackel des Richters nahe zum Greifen hinein [...]. Dem hält der Taumelnde den Becher seiner Musik entgegen. Ob es die luziferische Geste des Hoffnungslosen ist, den kein Frühling mehr angeht und der im letzten Zug alle Lust des Daseins seiner Vernichtung darbringt - oder der versöhnende Trunk, den die untergehende Erde selber bietet, keines Frühlings mehr bedürftig, weil ihre wahre, die winterlose Zeit endlich anhebt: niemand vermöchte darauf zu antworten. In Mahlers Musik aber ist vielleicht beides gelegen: daß als brüchige, über sich hinausgespannte Allegorie die Geste des letzten, des luziferischen Trotzes die Versöhnung bedeute; daß dem Hoffnungslosen der nahe Brand des Unterganges als fernes Licht der Erlösung strahle. So zweideutig ist auch das feine Flocken vom Ende des “Liedes von der Erde”. Wie der Einsame darin erfrieren kann, panisch aufgelöst ins bloß Seiende, so kann es die selige Weiße der Entrückung sein, Schnee der letzte gute Rest von Sein, der den Geretteten dem Seienden verbindet, den Verbliebenen aber als sternige Hoffnung ans Fenster rührt. Die Wahlverwandtschaft mit Dostojewsky geht bis ins Zentrum. Bei Mahler hat Iwan Karamasow seine Musik gefunden. Sie allein aber ist seine wahre Sprache.

Das Motiv der Hoffnung, die 'wie ein Stern' über den Verbliebenen aufginge, verweist freilich noch auf andere Wahlverwandtschaften: die Goetheschen und die zu Goethe (von Mahler vertont in der Achten), mit dem Adorno etwa die eigentümliche, ungeteilte Neigung zu gleichermaßen christlich wie 'heidnisch' getönter Eschatologie teilt, mitsamt der entschiedenen Weigerung, eines von beiden preiszugeben. So wäre die 'Versöhnung', um welche es, in einem weiteren und grundlegenden Sinn als die bei Adorno oft stellvertretend dafür berufene 'gesellschaftliche', in einer epochalen Perspektive nämlich am Ende gar die Versöhnung von Christentum und Heidentum, die Heilung der zerrissenen Seele des Abendlandes (dessen Nihilismus eigentlich nur einen Versuch bildete, sich von dieser Zerrissenheit zu befreien, indem er beides: die Frömmigkeit der Natur und die Frömmigkeit des Geistes gleich weit von sich zu werfen trachtete). 'Wirf weg, damit du gewinnst': diese von Adorno gerne zitierte biblische Forderung, zeichnet seiner ästhetischen Metaphysik ihr Verhalten vor: Weg wirft sie die traditionell theologisch verbürgte Hoffnung, um doch der 'panischen Auflösung' zu entgehen; das Dionysische und Luziferische bringt sie nicht mehr in Gegensatz zum Christlichen und Messianischen: zu Unrecht verdrängt ahnt sie den sterbend-auferstehenden Gott der Vorzeit sowie die gnostische Revolte²¹², als ein anderer Versuch, der Menschheit das geistige

²¹¹ Vgl. Müller-Doohm, Adorno, 730

²¹² Zu Adornos (latentem) 'Gnostizismus' siehe Pauen, Dithyrambiker

Licht zu bringen. Mit dem geschichtlich Unterlegenen identifiziert, solidarisiert sich solche Philosophie, mochte es ihr auch gar nicht in allen Zügen gleich bewußt sein. Der dialektische Umschlag einer Szene scheinbarer Verlorenheit in eine Allegorie der Rettung ist hier wieder der gleiche wie am Ende von Benjamins Trauerspiel-Buch. Benjaminianisch inspiriert ist denn wohl auch der Ansatz bei ephemeren Dingen des bürgerlichen Interieurs als profan-theologischen Vexierbildern. Das Bild der Lackschachtel (einerlei, ob japanisch oder chinesisches, wie die Textvorlage des Liedes von der Erde) wird von Theorie erkoren zu einem jener 'Prüfsteine', worin sie im Stadium ihrer Vollkommenheit zu verschwinden hätte wie der (Bloch'sche) chinesische Maler im seinigen.

Das Motiv des Verschwindens, Entschwindens wird noch weiter durchgeführt:

In einem frühen Gedicht von Werfel steht das Wort "entlächelnd". Es könnte aus Mahlers Musik dorthin versprengt sein. Denn wie her, einmal, Subjektivität der Sprache zumutet, was sie nicht geben kann: wie hier der Wortkörper überdehnt und zerrissen wird, seine Risse aber einstecken als Zeichen eben der sprachfeindlichen Intention aufs Wirkliche: so verhält sich Mahlers Musik in jedem Augenblick. [...] Entlächelnd aber ist Mahler noch in genauerem Sinne: dem der rätselhaft falschen Transzendierung. Daß eine weltliche Geste wie die des Lächelns so ins Ungemessene sich steigere, als wäre sie mehr als weltlich; daß sie im blasphemischen Anruf den Schein des Überweltlichen sich raube; daß aber ihrem Schein als Antwort das "Es ist gelungen" dennoch geschenkt werde, das mit so kindlicher Gewalt die Achte Symphonie jubiliert: das geschieht in Mahlers profaner Sakralmusik. [...] Entlächelnd ist die Geste des Abschieds; jedes Stück Mahlers, von den Gesellenliedern bis zur Neunten Symphonie, ist abschiednehmend. So steigt, im Thema von deren Adagio, die Geige mit einem Sekundenmotiv [...] in ihren Wolkenhimmel: Gruß des Verschwindenden. Des Vernichteten, des Lebendigen? - anstelle der Antwort bleibt legendenstumm die Geste zurück. Es bedürfte der ungläubigsten und der gläubigsten Ohren, sie zu deuten. (18/238)

Aus dem alexandrinischen Seufzer vom Beginn des Faust-Aufsatzes ('Ach wär' es doch'), und aus zahlreichen Stellen der Texte über Mahler könnte die Interpretation sich berechtigt sehen in bezug auf Adornos eigentliche, aber geheimgehaltene bzw. nur 'chiffriert' zum Ausdruck gebrachte Haltung zu folgern: Die Metaphysik, oder der christliche Mythos als ihr Vorbild (Gehalt) wäre ihm, Adorno - wie seinen Wahlverwandten Mahler und Jean Paul - schon das Wahre, wenn es nur (wahr) wäre; aber seit Aufklärung die Bilder stürmte, Nominalismus selbst die Theologie ergriff, weiß auch von den metaphysischen Begriffen (den Säkularisationen, Metaphern der Bilder) niemand mehr so recht, was sie eigentlich bedeuten und woran ihre Wahrheit zu bemessen wäre. - Von der Musik meinte er es zu wissen, fand das Kriterium in deren Solidarität mit dem 'Unteren', Unterlegenen:

Der Gehalt seiner Symphonien schlägt sich nicht auf die Seite des triumphalen Gangs des Weltgeistes und seiner stärkeren Bataillone. Allmenschlich identifiziert Mahler sich, bis in die Formulierung der Themen hinein, mit dem, was am Boden liegt. (18/242) - [S]einer Musik hat die gesellschaftliche Bewegung sich dargestellt an ihrem wirklichen Opfer und konkreten Maß, dem individuellen Trieb und seinen Konflikten. Dafür ist das bündige Zeugnis die Konzeption des Mahlerschen Marsches [...]. Er ist gemeint fürs Kollektiv und für solidarische Bewegung: gehört jedoch aus der individuellen Perspektive. Er befiehlt nicht sowohl als daß er mitnimmt; und nimmt er alles, noch das Unterste und Verstümmelte mit, so verstümmelt er doch nicht selber; das mitgenommene Individuum wird nicht getilgt: der Verein von Liebenden wird ihm zuteil. Vermöge der Variante, der bestimmenden Asymmetrie hält der Mensch im Marsch sich durch: das macht den Mißbrauch von Mahlers Musik so ganz unmöglich. Die sonst bloß sterben mußten, wenn sie aus der Reihe fielen, der zu Straßburg auf der Schanz, die nächtliche Schildwache, der bei den schönen Trompeten Begrabene und der arme Tambourg'sell: Mahler formiert sie aus Freiheit. Den Unterlegenen verspricht er den Sieg. [...] Ihr Held ist der Deserteur. (18/240)

Benannt ist das offene Geheimnis der geschichtlich so machtvollen Vergesellschaftungs-Wirkung von Marschmusik: bei Mahler lahmt sie und schleppt sich wie Kriegslädierte; verhält sich wie einer, der einen Verletzten trägt; wenigstens im ästhetischen Bilde läßt sie die Opfer nicht zurück. Mit einem Wiener Ausdruck, der Adorno durchaus bekannt gewesen sein könnte, ließe sich ihre 'bestimmende Asymmetrie' plastischer benennen als das 'Hatscherte': damit ist wahrhaft kein Staat zu machen.²¹³ Als ästhetische Antithese zu offiziellem Heldentum praktiziert Mahlers Musik eine Form jenes zivilen Ungehorsams, der erst heute, immer noch zögerlich, der Seligsprechung würdig erachtet zu werden beginnt. - Am Phänomen der 'Variante' suchte Adorno die musikalisch-technische Entsprechung solcher Solidarität mit dem Nichtidentischen, Einzelnen, 'Schlechtweggekommenen', das Mittel der Darstellung und Realisierung seiner Intention, aufzuweisen:

Wollte man es wagen, in einem Wort das Formgesetz für Mahlers Musik auszusprechen - jene extensive Totalität, die der bannenden Formel gründlicher sich entzieht als jede andere -, so möchte man dies Gesetz die Variante nennen. Von der Variation im Sinne Beethovens, Brahmsens, auch Schönbergs ist sie so grundtief verschieden wie die beschwörende Gestik Mahlers von jeglicher Formimmanenz. Denn seine Variante kennt nicht, gleich der Variation, ein aufgestelltes und formverbindliches Modell, an dem sie dialektisch eingreifend sich erprobte. Sein Ausbruchversuch aus dem bürgerlichen Musikraum verwirklicht technisch sich vielmehr, indem er dem Thema als Objektivation, als musikalischem Ding gewissermaßen, die Geltung nimmt. Es wird in Trümmer geschlagen, in jene Banalitäten, an denen aller mittlere Geschmack sich ärgert; die Trümmer der Dingwelt aber in den Lavastrom der Intention hineingeschleudert, damit sie jegliche in sich verhärtete Gestalt verlieren. Mahler greift zurück auf die musikalische Märchenzeit: als es noch keine Themen als festen Besitz gab. So kennt er selber keine fixierten; die Variante als kleine Abweichung und prosaische Unregelmäßigkeit läßt alle beweglich auseinander hervorgehen, ineinander verschwinden; Musik als Unmittelbarkeit unterhalb jeglichen Kanons der Objektivation sucht spontan sich herzustellen. [...] Seine Kritik der musikalischen Verdinglichung ist nicht eine, die deren Wirklichkeit vergäße und wider sie, ein musikalisch kostümierter Don Quixote, zu Felde zöge. Mit der verdinglichten Musik hat er in Strenge es zu tun; in solcher Strenge nun, daß sie darüber zerspringt. Ihre Trümmer und die Trümmer der ihr gesellten Gefühle sind sein Material; über sie disponiert planvoll mächtig die symphonische ratio. Die gesprengte Dingwelt vermöge ihrer eigenen produktiven Tendenzen in eine menschlich-unmittelbare zu transponieren: das ist sein Wille, und die improvisatorische Variante kommt eher der realitätskundigen, doch veränderungsbereiten Aktion gleich als der neuklassisch totalen Stilabsicht, die leicht genug alles Bestehende negiert, um es bequemer bestehend zu erhalten. Mahler läßt es an seinem Ort, aber brennt es aus von innen; nun stehen die alten Formmauern als Allegorie nicht sowohl des Gewesenen, denn dessen was kommen soll. Die Mahler hassen, haben richtig verstanden, daß der fallende Hammer der Sechsten Symphonie ihnen selber gilt. (18/236f.)

Demgegenüber hieß es in dem sechs Jahre früheren Text noch über seine *wahrhafte Berührung mit Schönberg*:

an völlig verschiedenem Material haben beide [...] die gleichen Intentionen der Formbildung entwickelt [...]. Beiden ist [...] die Variationstechnik gemeinsam. Ist sie bei Schönberg Moment der Durchführung, das allmählich die gesamte Form sich unterwirft, so erwächst sie bei Mahler als Mittel strophischer Monodie aus dem Lied, tilgt aber rasch genug die Strophengrenzen und fügt die Themenkomplexe aneinander, die wie Dörfer nach unbekanntem Plan zur großen Stadt zusammenschießen. Mahlers Variieren ist die unfixierbare Regel der dynamischen Improvisation. Sie zieht alle Formschemata in sich hinein [...]. (18/232)

²¹³ Das wahre Erbe der demolierten Märsche Mahlers findet sich entsprechend nicht zufällig bei Jazzmusikern wie Albert Ayler und Lester Bowie.

Möglich, daß ihm rückblickend die geringere Schärfe der Abhebung von 'Variante' und 'Variationstechnik' als der entscheidende Mangel des früheren Aufsatzes erschien, weshalb er ihn nicht (oder zumindest nicht ohne Überarbeitung) in das Pan-Buch aufnehmen wollte. - Aber auch noch eine andere 'technische' Gemeinsamkeit mit Schönberg wollte er dort festgestellt haben:

Das Prinzip der Grundgestalt als der latenten thematischen Einheit, die im Oberflächenzusammenhang des Ganzen kaum je aufgedeckt wird, zuweilen nur durchschimmert: dies Konstruktionsprinzip, das das Recht der vorgegebenen Formoberfläche erst wahrhaft gebrochen hat, ist bei Mahler bereits wesentlich ausgebildet und hier [...] liegt seine echte Aktualität beschlossen. (18/231f.)

So gelangt er abschließend zur Feststellung:

Alle gegenwärtige kompositorische Technik liegt in Mahlers Werk unter der Hülle der spätromantischen Ausdruckssprache bereit. Es bedarf allein echter Interpretation, sie herauszustellen. Mahlers Werk ist nicht historisch; seine musikalische Gestalt ist gegenwärtig unter uns und seine Gehalte sollten es sein, wenn nicht die Menschen ängstlich die Sprünge verdecken wollten, die trotz aller Sachlichkeit die Sachwelt durchschneiden und deren Sinn im Mahlerschen Werke lesbar wird. (18/234)

Ob freilich, abgesehen von der gewiß bedeutsamen Hervorhebung des Prinzips der Variante, die Deutung in dem späteren Aufsatz, durch die Unterlegung mit einer Semantik der politischen 'Aktion', der früheren überall überlegen gewesen sei, mag dahingestellt bleiben. Bestand aber die Charakterisierung, es sei bei Mahler *die Krise der bürgerlichen Welt [...] in ästhetische Bilder gebannt worden* (18/232f.) zu Recht, dann hält seine Aktualität mindestens so lang an wie jene *Welt, die noch die unsre ist*. Bedeutet, impliziert solche Aktualität aber wesentlich Geschichtlichkeit, verweist sie das Verständnis zurück an das buchstäblich Ge-schichtete des zu deutenden Sinns:

Sein Werk will in Schichten verstanden werden. Die äußere, mit der es sich schützte und die ihm wohl auch aus der Ursprungszeit zuwuchs, kommuniziert mit der Romantik; jene Beziehungen sind bis zum Überdruß erörtert. Die Form Mahlers resultiert aus der Auseinandersetzung seiner Substanz mit jener romantischen Schicht, die ihm, immerhin, noch Garantie der Objektivität bedeuten mochte, bis sie vor dem furchtbaren Ernst der letzten Werke endlich zerfiel. (18/230f.)

Kaum anzunehmen, daß Adorno jemals ahnte, in welchem Maße dies einst Anwendung auf sein eigenes finden könnte; mit der geringfügigen Modifikation, daß es sich in seinem Falle nicht um Beziehungen zur Romantik, sondern vielmehr zur dezidierten Anti-Romantik seiner 'Ursprungszeit', des ersten Drittels des zwanzigsten Jahrhunderts, handelte, wie sie sich auf verschiedenste Weise in den Gestalten von neuer Sachlichkeit, Neoklassizismus, Expressionismus etc. und Tendenzen von linker wie rechter Politik und Ideologie ausprägte. Daß die Erörterung seiner Beziehungen zu jenen inzwischen mitunter bis zum Überdruß geschehen sei, könnte erst recht motivieren, den Blick stattdessen endlich auf die 'Substanz' zu lenken, welche nach deren Zerfall, abernicht nur in seinen (nicht minder von 'furchtbarem Ernst' beherrschten) Spätwerken, hervortrat.

Zwar eine 'Achte' - mit dem voreiligen Jubel: es sei gelungen - war bei ihm nicht vorangegangen (deren philosophischen Pendant zu verfassen, hatte er Bloch überlassen können: mit der Verkündigung von Hoffnung als Prinzip, dem 'Es wird gelungen sein'). Aber die Schlußszene des Faust war doch auch von ihm wenn auch vorsichtiger als Allegorie möglicher Versöhnung respektive Entsühnung des faustischen Menschen gelesen worden. (Allegorie und nicht 'verbürgtes' Symbol, denn wie

schon Kracauer festhielt: "Es muß schon der Liebe von oben überlassen bleiben, die über dem greisen Faust einen runden Himmel ausspannt und ihm, der sich zuletzt fern von aller Magie im eng-weiten Lebensumkreis strebend bemüht, selige Scharen zum Willkommensgruß entgegenendet."²¹⁴) - In den *EPILEGOMENA ZU MAHLER*, 1961, dann hieß es:

Manchmal glaubt man, Mahlers Gehalt ließe ganz einfach sich nennen: daß das Absolute gedacht, gefühlt, ersehnt werde und doch nicht sei. Er glaubt nicht dem ontologischen Gottesbeweis, den fast jegliche Musik vor ihm nachbetet. Alles könnte richtig sein und ist doch verloren: darauf reagiert sein zuckender Gestus. Aber wie armselig, abstrakt und falsch darum bleibt der dürre Spruch vor seinem Werk. In Mahlers Musik ist, was die weltanschauliche Formel verfehlt, indem sie es festnagelt, entfaltet und zugeeignet im Ganzen einer Erfahrung, die sich nicht an das punktuelle Urteil verrät. Dadurch erst reicht sein Wahrheitsgehalt an das Gefühl heran, hinter dem das Urteil so ohnmächtig zurückbleibt wie die Phrase vom Sinn des Lebens hinter diesem. (16/349)

Wo der 'ontologische' Beweis nicht mehr trägt, bliebe immerhin aber noch der musikalische, wie ihn Hans Blumenberg ausgerechnet bei dem modernen Gnostiker und Skeptiker Cioran finden konnte, in dessen im Original 1937 erschienenen "Lacrimi si Sfinti" (VON TRÄNEN UND HEILIGEN):

"Wenn wir Bach hören, sehen wir G o t t a u f k e i m e n , sein Werk ist gottheit g e b ä r e n d. Nach einem Oratorium, einer Kantate oder einer Passion m u ß er existieren. Sonst wäre das gesamte Werk des Kantors eine zerreißende Illusion ... Wenn man bedenkt, daß so viele Theologen und Philosophen Tage und Nächte damit verloren haben, nach Gottesbeweisen zu suchen, und den eigentlichen vergessen haben ..." (zit. nach Blumenberg, Matthäuspassion, 109)

Das war ebenfalls in den dreißiger Jahren geschrieben, von einem, der in seiner Jugend noch die Rumänische Eiserner Garde bewundert hatte und dann zum Feind und Kritiker jeglicher geschichtlichen Utopie wurde, wobei er allerdings Adorno so wenig zu kennen schien wie umgekehrt. Dieser zog es vor, sich wie Mahlers Musik zu verhalten:

Metaphysisch wie kein Komponist seit Beethoven, hat er zu seiner Metaphysik deren eigene Unmöglichkeit gemacht, buchstäblich am Unmöglichen den Kopf sich ingerannt. [...] Erglühend setzt sie alles auf das Absurde, es könne doch noch werden. (16/334) [Mahler. Wiener Gedenkrede. 1960]

Spekulation könnte einen darauf bringen, die abgründige Trauer der letzten Werke hätte alle Hoffnung unterboten, um alle Illusion zu vermeiden; so als wäre Hoffnung das, was der Aberglaube 'etwas berufen' nennt; als werde dadurch, daß man hofft, das Erhoffte verhindert. Dürfte man nicht die Bahn der Desillusion, die in ihrer Entwicklung Mahlers Musik beschreibt wie keine andere, als List verstehen, nur nicht als die der Vernunft sondern die der Hoffnung? Hat nicht am Ende der Jude Mahler das Bilderverbot noch auf die Hoffnung ausgedehnt? Daß die beiden letzten Werke, die er abschloß, nicht schließen, sondern offen bleiben, übersetzt das Ungewisse zwischen der Vernichtung und dem Anderen in Musik. (16/350)

Nicht minder aber wohl von Adornos Philosophie selbst gilt das Wort, sie habe 'alle Hoffnung unterboten, um Illusion zu vermeiden': 'das Bilderverbot noch auf Hoffnung ausgedehnt' - freilich im Sinne einer List, sie doch noch erfüllt zu sehen, vorausgesetzt, es werde nicht 'verschrien': - Und könnte einen nicht dieselbe Spekulation darauf bringen, es habe nicht ebenso der Sohn eines konvertierten Juden²¹⁵ sich entschlossen, gleichen Sinnes über das Bilderverbot in Philosophie zu

²¹⁴ Kracauer, Schriften 5.1/159

²¹⁵ Zunächst auf die Person von Adornos Vater, Oscar Wiesengrund bezogen, aber durchaus auch den Sohn betreffend, erklärt Jäger: "Das Jüdische bedeutete nach der christlichen Taufe nur mehr eine Erinnerung. Aber es war eine Erinnerung an die Geschichte eines strengeren, mythenfeindlichen Gottesbegriffs, eine

wachen, wie auch seine beiden letzten großen Werke nicht schließen, sondern 'offen bleiben', und zwar sowohl das von ihm noch offiziell 'vollendete' (die *NEGATIVE DIALEKTIK*) als auch die nachgelassene *ÄSTHETISCHE THEORIE*, die aufgrund ihrer 'parataktischen' Komposition auch ohne den Eingriff des Todes ins Werk wohl so wenig zu einem 'Schluß' gelangt wäre wie in der vorhandenen Gestalt. Von der Übersetzung des 'Ungewissen zwischen der Vernichtung und dem Anderen' in den Begriff aber geben vielleicht am ehesten die Trümmer des lebenslang unrealisierten Werkes über Beethoven (welches die 'Philosophie der Musik' hätte geben sollen) spärlich Kunde, das vielleicht so wenig geschrieben werden konnte wie die Zehnten Symphonien:

“Was seine *Zehnte* [...] sagen sollte, das werden wir so wenig erfahren wie bei Beethoven und Bruckner. Es scheint, die *Neunte* ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort. Es sieht aus, als ob uns in der *Zehnten* etwas gesagt werden könnte, was wir noch nicht wissen sollen,”

schrrieb Schönberg in seinem großen MAHLER-Aufsatz.²¹⁶ - Viel später Adorno:

Zumal seine letzten Werke, Lied von der Erde und Neunte Symphonie, sind schmerzlich beredt, ledig aller bloß affirmativen Gestik, aller scheinhaften Behauptung von gegenwärtigem Sinn. Rein stellt in ihnen das Leidvolle des Lebendigen sich dar. Dennoch weisen sie durch deren Objektivierung hinaus über den Bereich bloßen Mitleids mit sich selber. Das Lied von der Erde wird dem maßlosen Anspruch seines Titels gerecht, musikalische Bilderschrift eines liebenden Bewußtseins ohne Hoffnung. Vielleicht gibt es Musik, die der ästhetischen Qualität, sicherlich solche, die der Gunst der geschichtlichen Stunde nach die Mahlers übertrifft. Keine aber spricht zwingender, ungeschminkter den Stand der Menschheit aus, der noch ihr gegenwärtiger ist. (18/243 [Mahlers Aktualität, 1960])

Dieser 'Stand' ist aber kein anderer als der zwischen Sündenfall und (ungewisser) 'Versöhnung' (oder 'Rettung'), der status corruptionis, wie er auch das geschichtsphilosophische Apriori der Benjaminschen Reflexionen über die Barockdramatik und deren spezifische Melancholie bestimmte. Deren Atmosphäre reicht freilich weit in das Werk Adornos hinein, der sie nicht zuletzt in der Mahlerschen Musik vernehmen konnte. So sind die 'Bilder' der Musik Mahlers - wie auch Bergs, der ihm ja nach dem Eindruck Adornos von allen Komponisten der neuen Musik am nächsten kam - freilich auch nicht zu trennen von (sei es auch gebrochener, reflektierter) Nostalgie und 'lethargischer Schwermut': gehörten doch beide einer sterbenden Welt an; das Mögliche, wie es sich in ihrer Musik vernehmlich macht, trägt dort den Charakter, die Züge des geschichtlich Ungewordenen als des Damals-Nichtgewesenen: ohne welches Damals ihm jede Konkretion abginge.

Die 'Abgesänge' Mahlers (in der 9. und 10. Sinfonie, auch im Lied von der Erde) galten denn wohl auch nicht nur einem einzelnen Dasein, sondern einer ganzen Welt. Vielleicht vermag Musik solches Gewicht überhaupt nur zu beziehen von demjenigen, dessen Sturz sie begleitet; wie den Sturz des Menschen, dessen Purifikation durchs Ewig-Weibliche trotz Goethe und der Achten Symphonie

Geschichte von Auserwählung, von Verfolgung, Exil, von messianischer Hoffnung, prophetischem Gerechtigkeitseifer und von einem ethischen Amt, welches das jüdische Volk sich zuschrieb; Erinnerung auch an die Position des Fremden, die den Juden am ägyptischen oder am babylonischen Hof die Rolle des Traum- und Zeichendeuters ermöglichte; Erinnerung an das Lesen und Lernen in der Schrift, an die Suche nach den Spuren Gottes in der Geschichte. Aus dieser Geschichtsauffassung, die Leiden und Hoffnung in weltgeschichtlich einmaliger Weise dramatisiert, kommt ein schmerzlicher, sehnsüchtiger Zug in das Denken.” (Jäger, Adorno, 14)

²¹⁶ Schönberg, Stil und Gedanke, 37

(noch?) *nicht gelungen* ist. So scheint sich die Ankündigung Celans, daß die künftig möglichen nur noch jenseits von jenem zu singen seien, bestätigt zu finden.

Jene 'Schwermut', die nicht nur der frühen neuen Musik, sondern auch 'ihrer' Philosophie anhaftet, rührt wohl in beiden Fällen daher, daß diese wie jene dem, wovon sie frei kommen will, doch auch (im Modus der 'bestimmten Negation') verbunden bleibt, und zwar untrennbar: sie ist melancholisch im strengen Sinne des Wortes, nach Freud: sie hat sich, mehr oder minder unbewußt, entschlossen, 'das Schicksal ihres Objekts zu teilen', d.h. mit ihm unterzugehen. Ihr Gefühl ist gemischt aus Schmerz - zweierlei: über das Geschick des Gegenstandes, und das Widerstreben gegen das eigene - und Lust - an der Vereinigung mit ihm: sei es auch nur im Tode. In der Tat, wer sich zu tief darin versenkt, geht am Ende wirklich unter.

In der melancholischen Musik und 'ihrer' Metaphysik findet somit eine dialektische Durchdringung von 'Sympathie mit dem Leben' und 'Sympathie mit dem Tode' (mit dem Ausdruck Thomas Manns) statt (psychoanalytisch gesprochen vielleicht eine Kompromißbildung von Eros und Thanatos); dialektisch, weil die Verneinung des Lebens nur seinen Entstellungen gilt, seine Bejahung aber nicht die dem Leben vielleicht wesensnotwendige Tendenz zur gewaltsamen Bemächtigung seiner 'Erhaltungsbedingungen' einschließt. (Offen muß indessen bleiben, ob, wenn diese Tendenz wirklich wesensimmanent und daher unsuspendierbar wäre, es nicht doch auch eine solche 'Sympathie mit dem Tode' geben werde müssen und dürfen, welche sich nicht mehr dialektisch als Chiffre des Wunsches nach Überwindung falschen Lebens und überflüssigen Leidens werde interpretieren lassen, sondern einzig dessen nach absoluter Ruhe, Befriedung, Beendigung von Leben-als-Leiden und Daseinskampf. Diese wäre verschwistert - entspringt gar - der Utopie eines Lebens, welches solcher gewaltsamen Bemächtigung, des notgedrungenen Leidenmachens, und -Lassens (und der so beiläufigen wie systematischen Verhängung des Todes über ungezählte Mitkreatur) nicht (mehr) bedürfte. Mit Metaphysik korrespondiert sie in der Frage, ob solches Leben möglich, mit Theologie, ob dazu die notwendige Bedingung als gegeben anzusehen sei. - Freilich: *Solange die Welt ist, wie sie ist, ähneln alle Bilder von Versöhnung, Frieden und Ruhe dem des Todes. Die kleinste Differenz zwischen dem Nichts und dem zur Ruhe Gelangten wäre die Zuflucht der Hoffnung.* (ND 374) Diese Ähnlichkeit erklingt im Abgründigen der Worte 'balde nur ruhest auch du!'; ob dahinter blanke Identität walten oder (aus der minimalen Differenz entspringend) ein dialektischer Umschlag sich ereignen möge (wie es die Benjaminsche Allegorik ankündigte), steht nicht bei Philosophie zu ermesen und wohl auch nicht bei Musik, es zu erwirken.

Dabei fehlte es in ihr nicht an entsprechenden 'Bildern', wie den genannten Fanfaren Mahlers, nebst weit Unscheinbareren. War in bezug auf diesen, anlässlich der Zehnten, in blochischer Terminologie von 'aufrufender Intention' die Rede, so kann dies meinen: sowohl Umkehr (als Aufrufen zur Veränderung des Menschen, der Gesellschaft), aber auch und wohl mehr noch das Wachrufen der Toten. Obwohl Mahlers Zweite, die zum Frühesten gehört haben dürfte, wodurch er

ihn kennen lernte, Adorno später *verblasste*, korrespondierte doch deren Gehalt unausdrücklich mit dem, worum seiner (An)Deutung nach Bergs Musik *namenlos organisiert* gewesen sei (Mon. 326).²¹⁷ Und wenn Adorno an Berg geschrieben hatte, im *KIERKEGAARD*-Buch finde sich manches, das insgeheim tief *mit unserer Musik* kommuniziere, dann galt dies vielleicht nicht zuletzt für die folgende Passage (wie etwa der Vergleich mit den Worten des Briefes zu Bergs fünfzigstem Geburtstag belegen könnte):

Kennt Leidenschaft als allvermögende, unendliche, unersättliche Naturmacht bloß ihren eigenen Untergang - wo immer sie im Endlichen sich stillt, verliert Verzweigung, zuvor deren dämonische Totalität, ihre Macht über Leidenschaft und die dialektische Krankheit zum Tode wird versetzt in die Kraft zu versöhnt-geschichtlichem Leben. (K 216) Wo aber Natur entsagungslos, als begehrende Triebmacht und als redendes Bewußtsein aushält, vermag sie zu bestehen, während sie opfernd sich selber erliegt - Natur, die wahrhaft nicht mit der Forke ausgetrieben werden kann und wiederkehrt so lange, bis der Genius mit ihr sich versöhnt. (K 219)

Denn, so hieß es noch spät in der *NEGATIVEN DIALEKTIK*: *Erst dem gestillten leibhaften Drang versöhnte sich der Geist [...]. (ND 207)* Wenn das frühe Werk erklärte, *Versöhnung sei die unmerkliche Geste, in der die schuldhafte Natur als geschaffene geschichtlich sich erneut; unversöhnt bleibt sie verfallen noch in ihrer größten, der des Opfers (K 217)*, dann scheint freilich die (dort extensiv geübte) Kritik des Opfers in einem unversöhnlichen Widerspruch zu geraten nicht zwar mit der chiffrierten Botschaft an den Herrn und Meister, doch mit jener exponierten Stelle der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK*, an welcher - wahrlich die Ausnahme bei Adorno - das Motiv des Opfers positiv auftritt; möglich aber auch, daß dies auf eine verborgene Zweideutigkeit und Dialektik im Begriff des Opfers verwiese, in Zusammenhang mit der offenkundigeren in dem der Leidenschaft. Der *Doppelsinn* von Kierkegaards Passionsbegriff nämlich sei *der alte von Passion, wie sie, nach Benjamins Formulierung, die "Paßhöhe der Mythologie" ausmacht: Leidenschaft und opferndes Leiden. (K 215)*

Aus Leidenschaft für Wahrheit und Versöhnung auch

opfert sich die neue Musik. 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 verhallt ungehört, ohne Echo. [...] Sie ist die wahre Flaschenpost. (PhNM 126)

Musik opfert sich: d.h. ihre (runde, geschlossene) Form, Harmonie, klassische Schönheit. Weil aber Kunstwerke nicht erlöst werden können, sondern nur Geschöpfe, vermögen sie auch nicht leibhaftig die Schuld der Welt auf sich zu nehmen; sodaß sich die Kunst überhaupt, als solche als ungeeignetes Medium erweist, um das Leiden zur Erfahrung zu bringen und dem Unwesen Einhalt zu gebieten (allenfalls gelingt es ihr, noch das Häßliche genießbar zu machen; alles reale Leid, nicht erst das des Holocaust, ist wesentlich undarstellbar, und seine scheinlose Gegenwart sprengt stets den ästhetischen Immanenzzusammenhang); wer also im Ernst dazu entschlossen wäre, hätte ihr zu entsagen und stattdessen selbst real, im Kleinsten, einzugreifen.

²¹⁷ Vgl. dazu auch das von George Perle mitgeteilte Zitat aus einem Brief Bergs an Hanna Fuchs vom Mai 1930: "Niemand kann mir die Gewißheit unserer Gemeinschaft in einem späteren Leben nehmen" (New Grove, 217).

Der schlechten Alternative zwischen ästhetischer Distanzierung und unwillkürlicher Ausbeutung des Leidens und dem tendenziell barbarischen Konkretismus von Praxis vermöchte allenfalls die Bestimmung der Musik als einer *Verhaltensweise zur Realität* dialektisch ein Schnippchen zu schlagen. Es handelt sich dabei zunächst um eine Weise, ihr zu 'widerstehen' (oder kantisch: 'standzuhalten'), und ineins damit einen Akt des 'Einspruchs':

Seit Musik existiert, war sie der wie immer auch ohnmächtige Einspruch gegen Mythos und immergleiches Schicksal, gegen den Tod selber. [...] So wenig Musik verbürgt, das das Andere sei, so wenig kann der Ton davon sich dispensieren, daß er es verheißt. (16/387)

Das Motiv des Einspruchs gegen den Tod im Namen der Liebe verbindet die Reflexion über die Mahlerschen Kindertotenlieder mit dem, in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft und aus gleichem Anlaß entstandenen, dem Andenken Agathes gewidmeten, Text über *KIERKEGAARDS LEHRE VON DER LIEBE* (1935):

Hoffnung ist Kierkegaard zufolge der 'Sinn für die Möglichkeit' (K 257). 'Hoffnung aber, die zurückblieb, blieb nur bei dem Liebenden.' (K 276)

Das meint: Setzen aufs Kontrafaktische, im Widerspruch zu Vernunft im Dienste von Selbsterhaltung, Solidarität mit den Toten - aber nicht als Melancholie (Wunsch, selbst unterzugehen), denn das wäre 'Verzweiflung', und Festhalten an Schwermut nach Kierkegaard bekanntlich 'Sünde'; sondern vielleicht ein den Tod nicht ganz 'ernst' Nehmen²¹⁸ - nicht als das Letzte Anerkennen, als das er sich in der Endlichkeit gibt:

“Das [...] ist der Grund der Kierkegaardschen Spekulation über die Liebe zu den Toten [...]: die Liebe zu den Toten ist die, welche den lebendigen Wiederliebenden [...] am vollkommensten ausschließt. [...] Aber es ist zugleich die, von der jeder Gedanke an Tausch: an Wiedervergeltung ausgeschlossen wird, und damit die letzte unverstimmelte, welche die Tauschgesellschaft zuläßt. Die Paradoxie, daß wahrhaft lebendig bloß noch die Liebe zum Toten sei, drückt vollkommen aus, wohin es mit aller Unmittelbarkeit kam. So verhärtet hat mittlerweile sich das Lebendige, daß es einzig vertreten wird vom totenhaften Blick und dem Blick auf Totes. [...] Gegen die kapitalistische Gesellschaft hält das Verhältnis zum Toten die Idee menschlicher Freiheit menschlicher Beziehungen von jeglichem Zweck fest: [...] Daß wir in Liebe Verstorbener gedenken ist eine Tat der uneigennützigsten Liebe.’ [...] ‘[...] Gewiß ist niemand so hilflos wie ein Verstorbener.’ [...] Solche hilflose Liebe ist die Trauer. Diese wird barock, in stets erneuten Gleichnissen dialektisch als Bild ewigen Lebens: ‘Man soll den Toten nicht mit Klagen und Schreien stören; man soll mit einem Toten umgehen wie mit einem Schlafenden, den man nicht zu wecken sich getraut, weil man hofft er werde schon von selbst aufwachen ... Nein, man soll des Verstorbenen gedenken leise weinen aber lange weinen.’ [...] Die Hoffnung, die Kierkegaard gegen den ‘Ernst des Ewigen’ stellt, ist aber keine andere als die auf die leibhafte Wirklichkeit der Erlösung. (K 288ff.)

²¹⁸ *Er, der den fragwürdigen Begriff des existentiellen Ernstes in die Philosophie eingeführt hat, wird im Namen der Hoffnung zu dessen dialektischem Feind. [...] Der Ernst, den er ablehnt, enthüllt sich als identisch mit dem bürgerlichen von Konkurrenz und Erwerb, dem der sturen Selbsterhaltung: ‘Sie urteilen, einem solchen Menschen’ - dem Hoffenden - ‘sei es nicht ernst. Denn Geld verdienen, das ist Ernst. Viel Geld verdienen, ob auch durch Menschenhandel: das ist Ernst ... Etwas Wahres verkünden, wenn man zugleich viel Geld dabei verdient (denn darauf kommt es an, nicht darauf daß es wahr ist): das ist Ernst.’ [...] Kierkegaards Lehre von der Hoffnung legt Einspruch ein gegen den Ernst der bloßen Reproduktion des Lebens, an der Leben selber zugrunde geht: Einspruch gegen eine Welt, die von der wägenden Vernunft des Tausches determiniert wird und nichts gibt ohne Äquivalente. (K 287) - Man erkennt sogleich, weshalb das Denken über Musik in jener Welt also nicht für ernst gelten kann.*

Deren Bild findet sich paradigmatisch entworfen in dem Aphorismus #78 der *MINIMA MORALLA* ('Über den Bergen')²¹⁹:

Vollkommener als jedes Märchen drückt Schneewittchen die Wehmut aus. Ihr reines Bild ist die Königin, die durchs Fenster in den Schnee blickt und ihre Tochter sich wünscht nach der leblos lebendigen Schönheit der Flocken, der schwarzen Trauer des Fensterrahmens, dem Stich des Verblutens; und dann bei der Geburt stirbt. Davon aber nimmt auch das gute Ende nichts hinweg. Wie die Gewährung Tod heißt, bleibt die Rettung Schein. Denn die tiefere Wahrnehmung glaubt nicht, daß die erweckt ward, die gleich einer Schlafenden im gläsernen Sarg liegt. [...] So sagt uns eine Stimme, wenn wir auf Rettung hoffen, daß Hoffnung vergeblich sei, und doch ist es sie, die ohnmächtige, allein, die überhaupt uns erlaubt, einen Atemzug zu tun. Alle Kontemplation vermag nicht mehr, als die Zweideutigkeit der Wehmut in immer neuen Figuren und Ansätzen geduldig nachzuzeichnen. Die Wahrheit ist nicht zu scheiden von dem Wahn, daß aus den Figuren des Scheins einmal doch, scheinlos, die Rettung hervortrete. (MM 157)

Schneewittchens Erweckung verkörpert das dritte Hauptelement von Adornos Krypto-Eschatologie: neben christlicher Heilsvorstellung²²⁰ und antikem Mythos (Euridykens Heimführung) die Welt des deutschen Märchens²²¹. (Außerdem ließe sich, der häufigen terminologischen Anklänge wegen, denken an die Leibniz'sche Version der christlichen Auferstehungslehre, worin die Wiederkehr der Abgeschiedenen vorgestellt wird als jüngstes Erwachen der Monaden, welche in der Tat niemals wirklich 'tot' wären - sondern nur extrem verkleinert).²²²

Der genannte Text ist aber gleichzeitig auch ein Beleg für die Lage des 'unglücklichen Bewußtseins' des melancholischen Dialektikers, zwischen der Furcht, sich zu verlieren und der Furcht zu irren (die ihm, im Gegensatz zu den Idealisten, nicht identisch gelten); unablässig treibt es seine Reflexion hin und her, da er sich nicht entscheiden kann, welches das geringere Übel sei - oder ob er nicht, dialektisch-listig, etwa das Größere wählen sollte, um letztlich doch mit dem anderen belohnt zu werden; es gibt aber freilich keinen Anlaß, sich darüber zu mokieren oder sie triumphierend als Beweis für die Unhaltbarkeit seiner Position ins Treffen zu führen, zumal noch kein Weg aus diesem Dilemma gefunden wurde, welcher nicht insgeheim oder offen übers *sacrificium intellectus* führte, und er selbst schon die Aporien gründlich genug ausgelotet, auch das *Freudengeheul der Theologen über die Verzweiflung der Ungläubigen* mit in Rechnung gestellt hatte. - Man könnte aber die Bahn, die sein Werk

²¹⁹ Vgl. dazu die, nicht zuletzt den Aspekt des 'Komponierten' auch an Adornos sprachlicher Produktion herausstellende, Analyse von Dieter Schnebel, *Komposition von Sprache* in der Sammlung Theodor W. Adorno zum Gedächtnis.

²²⁰ Mit welcher, nur scheinbar paradox, die Utopie des Materialismus konvergiert, wie Adorno sie verstehen wollte: *Mit der Theologie kommt er dort überein, wo er am materialistischsten ist. Seine Sehnsucht wäre die Auferstehung des Fleisches; dem Idealismus, dem Reich des absoluten Geistes, ist sie ganz fremd.* (ND 207)

²²¹ Wie überhaupt die (Be)Deutung der Märchen, des Märchens als solchen ein Schlüsselement utopisch-kritischer Theorie bildet, bereits bei Kracauer: "In den Märchen der Völker wird am Ende die Wahrheit offenbar. Nichts anderes sind die reinen Märchen als der Vorraum des vollendeten Einbruchs der Wahrheit in die Welt. Er erfolgt gegen die blinden Naturgewalten, die unterliegen müssen. Der dumme Tölpel führt die Prinzessin heim, die dem Mächtigen sicher schien, dämonische Zauberei kann den Standhaften nicht verblenden, Hexenspuk und die Bollwerke des Verderbens werden durch das gerechte Urteil getilgt. Die Märchen sind nicht Wundergeschichten, sondern ihr Sinn ist die Aufhebung der mythologischen Kräfte und die Abschaffung des Wunders um der Wirklichkeit der Wahrheit willen. Ihr Sieg allein ist das Wunderbare." (5.1, 392f.) Diese 'Wirklichkeit der Wahrheit' wird an anderer Stelle auch "Gerechtigkeit" genannt (5.2, 61).

²²² Siehe dazu: Lerch, *Geordnetes Schlafen zwischen den Theatervorstellungen(?)*

insgesamt nahm, als eine der steten Verkleinerung einer anfangs in Form üblichen Kinderglaubens offen-positiv gegebenen Heilserwartung hin zu dem anderen Extrem ihrer, durch 'Bilderverbot' und Metaphysikkritik vermittelten, äußersten - was aber auch heißt: aufs Äußerste bestimmten - Negation beschreiben.²²³

Aufklärung läßt vom metaphysischen Wahrheitsgehalt so gut wie nichts übrig, nach einer neueren musikalischen Vortragsbezeichnung presque rien. Das Zurückweichende wird immer kleiner, so wie Goethe in der ein Äußerstes nennenden Parabel des Kästchens der Neuen Melusine es darstellte; immer unscheinbarer; das ist der erkenntniskritische wie der geschichtsphilosophische Grund dafür, daß Metaphysik in die Mikrologie einwandert. [...] Danach wäre sie möglich allein als lesbare Konstellation von Seiendem. (ND 399)

Als solche Konstellation wäre Musik (und 'Kunst' insgesamt) anzusprechen, wie auch - problematischer hinsichtlich ihrer 'Lesbarkeit', dafür ohne den Charakter des Veranstalteten - die 'Schrift' der Natur, in den Klangfiguren und allen 'Zeichen, durch die ein höheres Wesen zu uns zu sprechen scheint' (Goethe). - Die Verwiesenheit ins Mikrologische gilt aber nicht allein im Ästhetischen, sondern auch ethisch: in dem Sinne, daß kein Schritt jemals zu klein wäre, um unterlassen zu werden, kein Wesen zu unscheinbar, nicht der Rettung wert zu sein. *Ist Rettung der innerste Impuls jeglichen Geistes, so ist keine Hoffnung als die der vorbehaltlosen Preisgabe [...] (ND 384)* - und sei es die von Glaube, Hoffnung, Schein und Kunst selbst, wenn sie eines Tages müde geworden wäre, sich 'ernst' zu nehmen. (Dahin deutet zumindest das häufige Vorkommen des Motivs 'Wirf weg, damit du gewinnst', oder 'Laß fahren dahin'²²⁴).

Solche Hoffnung sei legitim aber primär um der anderen Willen (vgl. MM 198). So schrieb auch Adorno am 25.1. 1937 an Horkheimer:

Sie sagen, es sei der Jenseits-Hoffnung der Katholiken und dem bürgerlichen schlechten Materialisten gemeinsam, 'dass ihr Handeln wesentlich auf das Wohl der eigenen Person bezogen war'. Ich glaube, hier tun Sie dem theologischen Motiv unrecht. Denn die verzweifelte Hoffnung, in der allein das an Religion mir zu sein scheint, worin sie mehr ist als verhüllend, ist nicht sowohl die Sorge um das eigene Ich als vielmehr die, daß man Tod und unwiederbringliches Verlorensein des geliebten Menschen - oder Tod und Verlorensein derer, denen Unrecht geschah, nicht denken kann, und selbst heute kann ich oft nicht verstehen, wie man ohne Hoffnung für jene auch nur einen Atemzug zu tun vermöchte. Benjamin hat im dritten Kapitel der Wahlverwandtschaften-Arbeit [...] ausgesprochen, daß die Hoffnung allein für den anderen gilt und nie für den Hoffenden und so, glaube ich, hält es auch die jüdische Theologie. Vielleicht ist es nur dieser winzige Zug, der es mir nicht gestattet, hier alles dem Erdboden gleichzumachen. Aber ich weiß freilich, daß für lang und vielleicht für unsere Lebenszeit davon zu schweigen ist. (AHBW 280f.)

Adornos 'Begierde des Rettens' (das Motiv stammt aus Benjamins Essay über GOETHES WAHLVERWANDTSCHAFTEN) richtete sich aber nicht nur auf die anderen Menschen, sondern auch auf die Tiere, welche der Erfahrung des Kindes (in der Reflexion des Erwachsenen) für das Unvertausch-

²²³ Solche Dialektik terminiert und überschlägt sich in der Figur, einzig durch Preisgabe von Hoffnung selbst sei diese vielleicht noch zu retten. *Hoffnung auch nur zu denken, frevelt an ihr und arbeitet ihr entgegen. (ND 394)* - Der melancholische Materialismus der adornoschen Dialektik trägt freilich masochistische Züge: züchtigt die Sehnsucht, deren Ausdruck er doch ist, zugleich mit der Mahnung, 'daß es nicht sei'.

²²⁴ Z.B. zu Berg: Mon. 345

bare einstanden.²²⁵ So begegnet in einem der Fragmente zum Beethoven-Buch die *Möglichkeit der Rettung der Tiere* als wesentlicher Anlaß zur Kritik des Idealismus.²²⁶ - Das Motiv findet sich zwar in seinen (bisher) publizierten Schriften nicht sehr viel weiter ausgeführt, jedoch scheint es nicht zu weit hergeholt, darin eine Konvergenz mit der Haltung des Bettlers aus dem MAHABHARATA zu erblicken, welcher sich weigerte, das Paradies ohne seinen Hund zu betreten. (Über eigene Haustiere der Adornos wissen die vorhandenen Biographien allerdings nichts zu berichten. Immerhin nahm er in seine Auswahl von Gedichen Borchardts dessen GRABSCHRIFT DER SCHWALBE auf.) - Die Rettung der 'Hoffnungslosen' - damit könnten also nicht zuletzt auch die Tiere gemeint gewesen sein, im Sinne der *DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG*, wo es hieß, daß ihre Verzweiflung am größten sei, weil sie den Begriff nicht kennen, also nicht über die Möglichkeit der Antizipation der Aufhebung ihres Leidens verfügen. Freilich andersherum könnten sie auch als die Hoffenderen erscheinen: weil sie, denen die 'Unausdenkbarkeit der Verzweiflung', der totalen nämlich, mindestens so wenig möglich sein kann wie den Menschen (nach Auffassung noch der *NEGATIVEN DIALEKTIK*, also 'nach Auschwitz!'), unverbesserlich niemals aufhörten, jeden Augenblick das Besserwerden zu erwarten, dergestalt die jeglichem Lebendigen als Möglichkeitsbedingung seiner Fortexistenz immanente, objektiv noch so grundlos scheinende, 'Utopie' verkörpernd. - Wie auch immer: Die 'Hoffnungslosen', das meint diejenigen, die nicht (mehr) für sich selbst hoffen können: die Tiere, die Toten, aber auch die Tot-Lebendigen, die es gar nicht wissen, daß 'das Leben' gar 'nicht lebt'.

In dem Bestreben, die Versteinerung des entfremdeten Daseins zu lösen, konvergieren die unsinnige Anhänglichkeit ans vergangene, die sentimental gescholtene Liebe zu den Tieren und die Intention von Musik, der die metaphysische Grenze zwischen dem Unteren und Oberen einstürzt:

Die Sentimentalität der unteren Musik erinnert in verzerrter Gestalt, was die obere Musik in der wahren am Rande des Wahnsinns gerade zu entwerfen vermag: Versöhnung. 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 und was hinter dem Damm der Dingwelt gestaut war. Als Weinender wie als Singender geht er in die entfremdete Wirklichkeit ein. "Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder" - danach verhält sich die Musik. So hat die Erde Eurydiken wieder. Die Geste der Zurückkehrenden, nicht das Gefühl des Wartenden beschreibt den Ausdruck aller Musik [...]. (PhNM 122)

Hier kommt es zu einer Engführung der zentralen Motive: Oben und Unten, Kitsch und Kunst; Entfremdung und Durchbruch; das Weinen (wie am Ende des Schubert-Aufsatzes), und die Veränderung des Menschen; der Affekt der Rührung und das Sich-Lösen und selbst Überschreiten;

²²⁵ *Die Unwirklichkeit der Spiele gibt kund, daß das Wirkliche es noch nicht ist. Sie sind bewußtlose Übungen zum richtigen Leben. Vollends beruht das Verhältnis der Kinder zu den Tieren darauf, daß die Utopie in jene sich verummmt, denen Marx es nicht einmal gönnt, daß sie als Arbeitende Mehrwert liefern. Indem die Tiere ohne den Menschen irgend erkennbare Aufgabe existieren, stellen sie als Ausdruck gleichsam den eigenen Namen vor, das schlechterdings nicht Vertauschbare. Das macht sie den Kindern lieb und ihre Betrachtung selig. (MM 306)*

²²⁶ Vgl. Adorno, *BEETHOVEN*, 123f. - Während das entsprechende Mitgefühl dem 'idealistischen' Beethoven fremd gewesen sei, scheint es bei Bach sogar einen musikalischen Niederschlag von etwas Derartigem gegeben zu haben, zumindest nach der Deutung von Peter Schleuning, "Alle Kreatur ...".

die Bestimmung der Musik als Verhalten und als gestisch. Das 'Gefühl' des 'Wartenden' könnte sich auf die von Kracauer eingenommene und anempfohlene Haltung beziehen; sie wird für die Musik abgewiesen. - Was aber die 'Rückkehr' betrifft, kommuniziert die Stelle untergründig mit Blochs GEIST DER UTOPIE, worin, auf nahezu einzigartige Weise in der abendländischen Philosophie, die utopische Perspektive auf Wiederverkörperung und Seelenwanderung im Zuge des "kosmischen Selbsterkenntnisprozesses"²²⁷ aufgerissen worden war.

So vermöchte sich die Aktualität der Musik und 'ihrer' Philosophie beinahe allein schon zu begründen in Anbetracht des Versagens aller bisherigen Metaphysik (und Metaphysikkritik) in bezug auf die einzige Frage, die Kreatürlichem im Angesicht der Liebe und des Todes von Bedeutung sein kann: nach der Möglichkeit, Denkbarkeit von Wiederkehr und Wiedersehen, nicht freilich im Sinne bloß bewußtloser Wiederholung (wie bei Nietzsche). Auf dem Ausschluß dieser Frage beruht allerdings, nach Rudolf Steiner, geradezu die Kultur des Abendlandes als solche.

Das Motiv von Musik als Allegorie der Auferstehung qua 'Wiederkehr' ist also nicht nur christlich zu konnotieren, wie schon das Orpheus-Motiv zeigte. Die mythologische Szene könnte indessen weiter, über Vermittlung einer weiteren biblischen Stelle (dem Erstarren zur Salzsäule) in Verbindung mit dem Sinn des Bilderverbots gebracht, geradezu als dessen allegorische Deutung aufgefaßt werden: nur wer sich nicht vorzeitig umblickte, vermöchte die "innerste Euridyke" (Bloch, GdU 226) heimzuführen. Ob es aber um die äußere oder innere gehen möge: "Jeder ist Orpheus", dichtete Ivan Goll, und "Euridyke: die unerlöste Menschheit!"²²⁸

Weshalb, zwar aus über-ästhetischem, 'theologischem' Antrieb, post-metaphysisch (und womöglich post-modern), gegen die intermittierenden Einsprüche der *PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK* auch ästhetisch an 'Verklärung' festzuhalten sein werde, findet sich ausgesprochen in den "Meditationen" des Spätwerks:

Hoffnung aber heftet sich, wie in Mignons Lied, an den verklärten Leib. Metaphysik will davon nichts hören, [...] relegierte Unsterblichkeit zu der von Geistern, verlieh[...] ihr ein Gespenstisches und Unwirkliches, das ihren eigenen Begriff verhöhnt. Die christliche Dogmatik, welche die Erweckung der Seelen mit der Auferstehung des Fleisches zusammendachte, war [...] aufgeklärter als die spekulative Metaphysik; so wie Hoffnung leibhaftige Auferstehung meint und durch deren Vergeistigung ums Beste sich gebracht weiß. (ND 393)

Die 'leibhaftige Erfüllung', 'Gewährung' nimmt überhaupt- etwa auch in den *MINIMA MORALLA* - in Adornos Utopie doch einen sehr auffallenden Platz ein; und manche Stellen lassen am Ende keinen Zweifel daran, daß im Zentrum derselben nichts anderes stand als Nietzsches "Lust will tiefe Ewigkeit". Nicht von der Hand zu weisen aber auch der Verdacht, daß sie dies - bei ihm spezifisch - deswegen wollte, weil sie in der Zeitlichkeit seines Lebens nicht zu ihrer wahren Verwirklichung kam (und nach seiner These, bei der es sich freilich um eine 'Rationalisierung' handeln könnte, auch gar

²²⁷ GdU 425; siehe dazu dort weiters 420ff.

²²⁸ "Der neue Orpheus" (1924), in: Gedichte des Expressionismus, 159-162

nicht möglich gewesen sei (vgl. z.B. MM 232), was sie nämlich erst in einer 'richtigen Gesellschaft' wäre; oder sogar erst in der 'messianisch' zurechtgerückten Welt, was beides wohl doch nicht dasselbe bedeuten dürfte, auch nicht in seiner Theorie, selbst wenn er dies mitunter rhetorisch suggerierte). - In dem, einen Zug von komplementärer Vernunft- wie Lustfeindlichkeit bei Freud zum Angriffspunkt nehmenden Aphorismus #37 der *MINIMA MORALIA* (71ff.) ist ganz offen die Rede von dem *bedeutungsfernen, vernunftlosen Zweck [...], an dem allein das Mittel Vernunft als vernünftig sich erweisen könnte, die Lust. [...] Nur wer es vermöchte, in der blinden somatischen Lust, die keine Intention hat und die letzte stillt, die Utopie zu bestimmen, wäre einer Idee von Wahrheit fähig, die standhielte.* (MM 72) - Vom 'Untergang' der Intentionen war aber auch in Bezug auf die Musik die Rede.

Die Rede, das Motiv vom Untergang der Musik (oder des Menschen in der Musik) könnte, mit oder ohne Bloch und Nietzsche, mitunter auch aufgefaßt werden als Bild, Allegorie des (zustimmenden) Wiedereintretens in den kosmischen Reigen der Gestalten (und der Hoffnung aufs ihm Wieder-Entsteigen; fühlt man sich nämlich bei der verlöschend-verschwindenden Musik angehalten zu denken, daß sie nicht eigentlich verstumme, sondern lediglich immer leiser werde, aber nie aufhöre, wo sie lediglich unter der Schwelle des Gehörs nicht mehr wahrnehmbar wäre.²²⁹) Die Verwirklichung dieses Bildes muß freilich ebenso dahingestellt bleiben wie Fausts Entsöhnung.

So kommt es im Zuge seiner Berg- und Mahler-Interpretationen (und nicht nur dieser, auch in denjenigen etwa zu Beethoven und Schubert, sowie im *KIERKEGAARD*²³⁰) zu einer Konvergenz der Bilder bzw. Motive von 'Verschwinden' (im Sinne nahezu-unendlicher Verkleinerung) und 'Rettung': Die quasi-infinitesimale Verkleinerung der 'Hoffnung' in seiner Philosophie wie auch der Gestalten bei Berg konvergiert konvergiert in der List, der Vernichtung durch verschwindende Verkleinerung zu entgehen; bestimmen ließe sich womöglich der Unterschied zwischen 'Vernichtung' und dem 'anderen' als jener Raum, das Intervall zwischen absolut-Nichts und dem unendlich-Kleinen, der dem unauffindbaren Substrat von 'Seele' (als einem Unzerstörbaren)²³¹ entspräche, welches Leibniz in dem Begriff der Monade faßte, eines Begriffs, mit dem aber auch Adorno in wechselnden Konstellationen sowohl die Kunstwerke²³² als auch die Elemente der gesellschaftlichen Figurationen²³³ bedachte, darin mit sicherem Instinkt den Indifferenzpunkt von christlicher und außerchristlicher Eschatologie, von idealistischer und materialistischer Metaphysik, von Theologie und Physiologie der Seele festhaltend,

²²⁹ Womöglich ließe sich sogar Adornos ursprünglich scheinbar ganz aufs Musikalisch-Technische bezogenen Reflexionen über die Variation eine von ihm kaum vorausgesehene, allenfalls unterschwellig intendierte metaphysische Bedeutung abgewinnen, worin jene als Allegorie einer Totalität der Verwandlung im unaufhörlichen Reigen der Gestalten stünde, ewiger Wiederkehr, nicht des Gleichen, aber des Selben in veränderter Gestalt.

²³⁰ *Wird das expansive Selbst in seiner totalen Ausdehnung durch Opfer gesprengt, so wird es als verschwindendes gerettet durch Verkleinerung.* (K 228)

²³¹ Siehe Bloch, GdU 415ff.

²³² V.a., aber keineswegs ausschließlich in der *ÄSTHETISCHEN THEORIE*.

²³³ Vgl. z.B. MM # 97, 195ff.

und der wohl immer noch das ungelöste Rätsel, die ebenso unsuspendierbare wie (nach Bloch) “unkonstruierbare” (Kardinal-)Frage der abendländischen (und nicht nur dieser) Philosophie umschreibt; alles auf das Absurde setzend, die Musik vermöchte Aufschluß zu geben darüber, was sich dem Erkennen sonst verbirgt; absurd, oder doch nicht: “Denn das Ohr hört mehr, als der Begriff versteht” (Bloch, GdU 222).

Aber selbst einer ihrerseits metaphysisch kleinlaut gewordenen, aus Demut oder Furcht der Hieratik des Kunsthaften wie der Darstellung ihrer erhabenen Gehalte entsagenden Musik eignete mitunter noch ein irreduzibel Transzendierendes, wie Kafkas Parabel JOSEFINE DIE SÄNGERIN ODER DAS VOLK DER MÄUSE²³⁴ es bekräftigte bekräftigen zu wollen schien. - So würde am Ende das schwächliche Pfeifen zur Analogie der wahren Musik, die, vertrieben vom tüchtigen Unverstand, ausgeworfen als Flaschenpost zuzeiten an eine gastlichere Gedankenküste gespült werden mag.

Berichtet Philosophie im Geiste solcher Musik von deren Solidarität mit dem Menschen (oder vielmehr mit aller Kreatur) im Augenblick, 'im Stande' ihres Falls, fügt sich dazu rechtens die Rede des Wozzeckaufsatzes, von der Musik, die *über dem Menschen trauert* - buchstäblich ü b e r ; nämlich nicht bloß seinetwegen, sondern oberhalb: Allegorie der *Trauer Gottes über dem Menschen*²³⁵, womit letztlich auch der Ort bezeichnet wäre, von dem aus der Einspruch und Eingriff allein wirksam erfolgen könnte, welchen Benjamins Barockbuch wie Adornos philosophische Klangfiguren unaufhörlich beschwören. Selbst wenn sich aber das metaphysische Bedeuten des Ästhetischen (und der Musik) in letzter Konsequenz nur als 'bloßer' Schein²³⁶ herausstellen sollte, bliebe immerhin merkwürdig genug, wie es überhaupt möglich sei, daß dem auch nur so schiene. Dem Klang solchen Versprechens wäre freilich allemal die Treue zu halten gegenüber einer Wirklichkeit, die ihn zur Unwahrheit verhielte.

* * *

²³⁴ Dem mutmaßlich letzten Text, den er geschrieben, oder zumindest zur Veröffentlichung bestimmt, und auf dem Sterbebett in den Fahnen korrigiert hatte, welcher Umstand nicht zuletzt Max Brod als Grund dafür angab, die - einige Zeit davor getroffene, mithin praktisch-faktisch revidierte - Verfügung zur Vernichtung des Nachlasses nicht zu befolgen.

²³⁵ Deren Idee zwar später - in der zweiten Fassung des Kierkegaard-Buches - als 'gnostisch' bzw. 'mythisch' verworfen wird, was aber nur unter der Voraussetzung nötig zu scheinen brauchte, daß damit die theologische These der Ohnmacht des Schöpfers selbst gegenüber einmal verhängtem Schicksal zum Ausdruck gebracht sei (diese These wird - ob zu Recht, ist hier nicht zu klären - dort Kierkegaard attestiert); vgl. K 201.

²³⁶ Der aber dialektisch eben kein solcher ist: *Noch auf ihren höchsten Erhebungen ist Kunst Schein; den Schein aber [...] empfängt sie vom Scheinlosen. [...] Kein Licht ist auf den Menschen und Dingen, in dem nicht Transzendenz widerschiene. [...] Im Schein verspricht sich das Scheinlose.* (ND 396f.)

Literatur, Siglen

Die Bände der Gesammelten Schriften Adornos werden im Text mit (Bandzahl/Seitenzahl) zitiert. Für die Einzelausgaben sowie häufig zitierte Werke anderer Autoren gelten folgende Siglen:

ABBW = Adorno/Berg, Briefwechsel
AHBW = Adorno/Horkheimer, Briefwechsel [nur Bd. 1]
AKBW = Adorno/Krenek, Briefwechsel
ÄT = Ästhetische Theorie
B = Beethoven
BM = Bildmonographie, hg. Adorno-Archiv
BABW = Adorno/Benjamin, Briefwechsel
DdA = Dialektik der Aufklärung
FAB = Frankfurter Adorno Blätter
GdU = Ernst Bloch, Geist der Utopie
K = (Adorno,) Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen
MM = Minima Moralia
Mon. = Musikalische Monographien
NL = Noten zur Literatur
PhNM = Philosophie der neuen Musik
RH = Sziborsky, Rettung des Hoffnungslosen
ÜNM = Krenek, Über neue Musik

Titel (Bücher, Einzeltexte, musikalische Werke etc.) sind im fortlaufenden Text durch KAPITALCHEN kenntlich gemacht; nicht so bei deren Kurzzitation in den Anmerkungen. Texte und Buchtitel Adornos sind außerdem durch *KURSIVIERUNG* hervorgehoben.

Sämtliche *A d o r n o* - Zitate wurden durchgehend kursiv gesetzt. - Hervorhebungen (auch in jenen) finden sich dagegen g e s p e r r t . Wo d. Verf. in Zitate eingegriffen hat, ist dies durch [eckige Klammern] bezeichnet.

ADORNO. Eine Bildmonographie. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt am Main 2003

ADORNO, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt am Main 1973-1984

- Band 1: Philosophische Frühschriften, ²1990

- Band 16: Musikalische Schriften I-III. *Klangfiguren (I) Quasi una fantasia (II) Musikalische Schriften (III)*, 1978

- Band 17: Musikalische Schriften IV. *Moments musicaux - Impromptus*, 1982

- Band 18: Musikalische Schriften V, 1984

- Band 19: Musikalische Schriften VI, 1984

- Band 20.2: Vermischte Schriften. *Aesthetica. Miscellanea*, 2003 [stw 1270]

[Einzelausgaben:]

- Ästhetische Theorie. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, ¹⁰1990 [stw 2]

- Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main ²1994

- Die musikalischen Monographien, Frankfurt am Main, 1986 [stw 640]

- Graeculus (I). Musikalische Notizen, in: FAB VII, 9-36

- Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Mit einer Beilage, Frankfurt am Main 1974 [stw 74] [nicht text- und seitenidentisch mit GS 2 und der neueren Taschenbuchausgabe]
- Minima Moralia, Frankfurt am Main ²³1997 [BS 236]
- Negative Dialektik, Frankfurt am Main ⁶1990 [stw 113]
- Noten zur Literatur, Frankfurt am Main ⁶1994 [stw 355]
- Philosophie der neuen Musik, Frankfurt am Main, ⁶1991 [stw 239]
- ADORNO, Th. W. / BENJAMIN, Walter: Briefwechsel 1928-1940. Herausgegeben von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1994
- ADORNO, Th. W. / BERG, Alban: Briefwechsel 1925-1935. Herausgegeben von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1997
- ADORNO, Th. W. / HORKHEIMER, Max: Briefwechsel 1927-1969. *Band I: 1927-1937*. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2003
- ADORNO, Th. W. / HORKHEIMER, Max: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main 1988
- ADORNO, Th. W. und KRENEK, Ernst: Briefwechsel. Herausgegeben von Wolfgang Rogge, Frankfurt am Main 1974
- BALL, Hugo: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt am Main 1988
- BARTHES, Roland: S/Z, Frankfurt am Main 1987
- BAUMGARTNER, Franz Christian: Die (Ver-)Bergung des Sinns (in) der Musik, in: Reinhold Esterbauer (Hrsg.), Orte des Schönen, 253-286
- BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften. Band I.1: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main ³2000
- BLOCH, Ernst: Geist der Utopie. Erste Fassung. Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt am Main 1986 [stw 565 = Werkausgabe Bd. 16]
- BLUMENBERG, Hans: Matthäuspasion, Frankfurt am Main 1998
- BRANDL, Hans: Schönheit und Heil. Eine Annäherung an die Rolle der Schönheit im Denken von Simone Weil, in: Esterbauer (Hg.), Orte des Schönen, 473-500
- ESTERBAUER, Reinhold: Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen. Für Günther Pöltner zum 60. Geburtstag, Würzburg 2003
- FRANKFURTER ADORNO BLÄTTER, Im Auftrag des Theodor W. Adorno Archivs herausgegeben von Rolf Tiedemann, München 1992ff., (VII, 2001)
- FREUD, Sigmund: Melancholie, in: ders., Studienausgabe Band III, Frankfurt am Main 1989, 193-212
- FRISCH, Ralf: Theologie im Augenblick ihres Sturzes. Theodor W. Adorno und Karl Barth. Zwei Gestalten einer kritischen Theorie der Moderne, Wien 1999
- GOLL, Ivan: Der neue Orpheus, in: Gedichte des Expressionismus. Herausgegeben von Dietrich Bode, Stuttgart 1976
- GOTTWALD: Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert, Stuttgart 2003
- JANOUCHE, Gustav: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Frankfurt am Main 1981
- JÄGER, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie, München 2003
- KRACAUER, Siegfried: Schriften 1: Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten, Frankfurt am Main 1978
 - Schriften, Band 5: Aufsätze [3 Tlb.] hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main 1990
- KRAUS, Karl: Aphorismen. Schriften Band 8. Herausgegeben von Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1986
- KRENEK, Ernst: Über neue Musik, Wien 1937
- LEIBOWITZ, René: Der Komponist Theodor W. Adorno, in: FAB VII, 55-60 [1963]
- LERCH, Sonja: Geordnetes Schlafen zwischen den Theatervorstellungen(?), Ms., Wien 2007
- LISSMANN, Konrad Paul: Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno, Wien 1991
- LUKÁCS, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Frankfurt am Main, ¹³1991

- MÜLLER, Thomas: Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos. Ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs, Frankfurt/New York 1990
- MÜLLER-DOOHM, Stefan: Adorno. Eine Biographie, Frankfurt am Main 2003
- NEIGHBOUR, Oliver/GRIFFITHS, Paul/PERLE, George: Schönberg, Webern, Berg. Die zweite Wiener Schule. Aus dem Englischen übertragen von Sebastian Loelgen, Stuttgart Weimar 1992 [=The New Grove. Die großen Komponisten]
- PAUEN, Michael: Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne, Berlin 1994
- PÖLTNER, Günther: Schönheit. Eine Untersuchung zum Ursprung des Denkens bei Thomas von Aquin, Wien 1978
- Sprache der Musik, in: ders., (Hg.), Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie 1999, Frankfurt am Main 2000, 153-169
 - Philosophische Ästhetik, Stuttgart 2008
- SCHLEUNING, Peter: "Alle Kreatur sehnt sich mit uns und ängstigt sich noch immerdar" (Römer 8,22). Fragen des Ersten 'Brandenburgischen Konzertes' an uns, in: Hans Werner Henze (Hrsg.), Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik IV, Frankfurt am Main 1990, 219-262
- SCHNEBEL, Dieter: Komposition von Sprache - sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk, in: Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Eine Sammlung. Herausgegeben von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1971, 129-145
- SCHÖNBERG, Arnold: Stil und Gedanke. Herausgegeben von Ivan Vojtech, Frankfurt am Main 1992
- STEINERT, Heinz: Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung, Frankfurt am Main 1993
- Die Entdeckung der Kulturindustrie, oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien 1992
- SZIBORSKY: Rettung des Hoffnungslosen. Untersuchungen zur Ästhetik und Musikphilosophie Theodor W. Adornos, Würzburg 1994
- Adornos Musikphilosophie. Genese - Konstitution - Pädagogische Perspektiven, München 1979
- TIEDEMANN, Rolf: Adorno, Philosoph und Komponist. Bei Gelegenheit seiner Klavierstücke, in: FAB VII, 63-72
- Auch Narr! Auch Dichter! Zu einem Singspiellibretto Adornos, in: FAB VII, 146-163
- WEBER, Max: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I, Tübingen 1988
- Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, Tübingen 1972

Abstract

[Franz Christian Baumgartner, *Trauer und Trost der Musik. Adornos frühe Ästhetik*]

Die vorliegende Arbeit stellte sich die Aufgabe, die These zu belegen, daß das *Frühwerk Theodor W. Adornos* (anzusetzen ca. von 1920-1937) als vollgültiger Teil seines Gesamtwerks betrachtet werden könne, allerdings innerhalb desselben auch eine *eigenständige*, terminologisch wie inhaltlich deutlich von späteren Phasen unterschiedene *Formation* darstellt. Innerhalb eines vom Verfasser geplanten größeren Projekts zur Rekonstruktion des adornoschen Frühwerks und seiner Ästhetik bildet die vorliegende Arbeit einen ersten, in sich abgeschlossenen Teil, welcher sich vorwiegend auf die umfänglichen und vielfältigen *'Musikalischen Schriften'* jenes Zeitraums konzentriert und diese sowohl hinsichtlich ihrer Thematik wie ihrer philosophischen Implikationen darstellt.

Spezifische *Themen des Frühwerks* bilden etwa die *geschichtsphilosophische Problematik der ästhetischen Formen* (aufgrund von Vorgaben durch Siegfried *Kracauer* und Georg *Lukacs*) sowie, daraus sich ergebend, die Frage der Möglichkeit einer *Überwindung des Subjektivismus* (wie er sich zeitgenössisch etwa in Gestalt des Expressionismus verkörpert fand) durch Gestaltung, die 'vom Ich' ausginge, aber nicht dabei stehen bliebe, sondern es zu Resultaten von *objektiver* Geltung bringen sollte; spezifisch nun in Gestalt *musikalischer Problemlösungen*, welche exemplarisch auch für außer-ästhetische (d.h. ethische, gesellschaftliche) stehen können sollten. (Dabei durfte im Sinne der Dialektik der individuelle Ausdruck freilich nicht einfach negiert, sondern mußte seiner Wahrheit nach auch erhalten werden; geleistet worden sein sollte dies nach Adornos damaliger Auffassung durch den von Schönberg inaugurierten 'Funktionswandel' des musikalischen Ausdrucks, im Zusammenspiel mit kompositorischen Verfahren 'rationaler Konstruktion'.)

Weiters war zumindest skizzenhaft zu exponieren, worin der von Adorno postulierte *Erkenntnischarakter* der Musik, in Zusammenhang mit seinem Konzept von Philosophie als *Deutung*, bestehe. Musik erscheint bzw. fungiert als 'Erkenntnis' nur indirekt, als Ausdruck bzw. Darstellung, bleibt also angewiesen auf Interpretation und Begriff. Ihre philosophische Deutung bezeichnet Adorno als *'Dechiffrierung'*, wobei allerdings seiner dialektischen Hermeneutik kein vorgegebener, bewährter 'Schlüssel' oder 'Code' zur Verfügung steht, sondern nur quasi versuchsweise am konkreten *Modell* gearbeitet werden kann; daher gibt es bei ihm auch keine systematische Theorie oder Methodologie musikalischer Ästhetik, sondern 'nur' ein Ensemble von Analysen, als deren Inbegriff jene allenfalls zu fassen wäre.

Inhaltlich betrifft die durch Musik verkörperte bzw. dargestellte und von Philosophie als ihrer Interpretation ausgesprochene Erkenntnis v.a. den Gang von *Geschichte*, das menschliche Verhältnis zur *Natur*, die Formen der *Vergesellschaftung* und das daraus resultierende *Leiden*, in der Moderne bes. als Erfahrung der *Entfremdung* und Sinnleere; all das aber nicht in der Weise der Abspiegelung oder konventionellen Repräsentation, sondern vermittelt durch den (Selbst-)Ausdruck von *Subjektivität* als aktiver und erleidender in der *Dialektik* zwischen Natur und Geist/Geschichte/Gesellschaft; sowie evtl. antizipativ das *Telos* geschichtlich-menschheitlichen Fortschritts, die *Utopie* von Versöhnung, sowohl als innergesellschaftliche wie in bezug auf Natur und Übernatur.

Da sich die Vielzahl der Texte und Gegenstände, angelegentlich derer das Denken Adornos die Konstellation seiner zentralen Motive auf immer neue Weise vornimmt, ihr stets verschwiegenes Zentrum aus wechselnder Entfernung und auf verschiedenen Umlaufbahnen umkreist, jeglicher Absicht auf 'Zusammenfassung' sperrt, mag hier nur eine (Haupt-)Tendenz hervorgehoben sein, die sich darin abzeichnet und gewissermaßen als letztes Stadium des Entwicklungsprozesses verstanden werden kann, in dem er die abendländische Musikentwicklung etwa von der Zeit der Herausbildung der Tonalität bis zur seinerzeit neuesten Musik (v.a. der Schönbergsschule) begriffen sah. Bei der Analyse der v.a. zeitgenössischen musikalischen Produktion und ihrer technischen, kompositionellen Verfahrensweisen, der Form der Werke und Beschaffenheit ihrer Elemente schälte sich zusehends ein Phänomen, Aspekt und (schließlich auch m.o.w. ausdrücklich formuliertes) Konzept heraus, welches Adorno später auch anderweitig programmatisch für Philosophie proklamierte, nämlich dasjenige einer *Mikrologie*.

Das *Mikrologische* kann nun verstanden werden sowohl:

- *Musikalisch*: als geschichtliche *Tendenz* des Materials zur *Verkleinerung* (der tragenden Entitäten, d.h. motivisch fungierenden Gestalten, v.a. bei Berg, aber auch und damit zusammenhängend: als Konzentration der Form, am deutlichsten bei Webern; Verdichtung der motivisch-thematischen Arbeit; hinsichtlich der Reproduktion: im Erfordernis beschleunigter Tempi auch bei der Interpretation historischer Werke; insgesamt vielleicht auch als Schrumpfen der Produktion von höchster ästhetischer Dignität (repräsentiert v.a. durch die Schönbergsschule); rezeptionsseitig begleitet von schwindender Bereitschaft und Fähigkeit zum Verständnis der neuen und geschichtlich 'aktuellen' Musik); letzte Konsequenz wäre gänzlich Verstummen.

- *Philosophisch*: hinsichtlich der 'dechiffrierenden' Deutung, als geschichtsphilosophischer und metaphysischer Interpretation der musikalischen Vorgänge und Gegebenheiten, bedeutet es fortschreitende Reduktion, Minimierung, (Ver-)Schwinden des *metaphysischen Gehalts*, d.i. in Adornos Terminologie v.a. '*Hoffnung*' (auf inner- oder außerweltliche 'Versöhnung', 'Rettung', 'Erlösung', semantisch changierend zwischen Sozial-Utopie und Krypto-Theologie); gerade dadurch soll dieser aber auch - paradox - *gerettet* werden können: in Analogie zum *Unendlich-Kleinen*, welches als solches eben doch vom absoluten Nichts absolut und unendlich, ewig verschieden bleibt. Seinen (allegorischen) Ausdruck findet das musikalisch in Gestalt des '*kleinsten Schrittes*', vom philosophischen Deuter gefaßt in die formelhafte Wendung, *der Schritt von Trauer in Trost sei nicht der größte, sondern der kleinste*. - Philosophisch zum Ausdruck gebracht wird dies, d.h. eigentlich die gesamte Konzeption des Mikrologischen, auf entsprechend konzentrierte Weise, nicht zuletzt in dem wiederkehrenden und vielfältigen Gebrauch des Leibniz'schen *Monad*-Begriffs, sowohl in ästhetischen wie gesellschaftstheoretischen und (existenzial-/sozial-)psychologischen Kontexten.

- *Ethisch* angewendet (interpretativ-rekonstruktiv behauptet, nicht ausgeführt bei Adorno, formelhaft angedeutet in Wendungen wie '*so wie diese Musik sollst du dich verhalten*') bedeutete das Prinzip jener Ästhetik der 'infinitesimalen' Verkleinerung, daß kein 'Schritt' (in Richtung der Realisierung der Utopie) jemals zu klein sein könnte, um unterlassen zu werden. - Dem entspricht eine philosophische Haltung und Verfahrensweise, welcher ebenso kein Phänomen, Gegenstand oder Wesen als zu klein, zu geringfügig oder unbedeutend gelten würde, um sich nicht darin zu 'versenken'. Ebendies könnte womöglich auch die Leitlinie für ästhetische Reflexion auf Musik nach Adorno umschreiben.

Entsprechend dem Grundsatz Adornos, daß es, wie an den musikalischen, auch an philosophischen Texten womöglich nur die kleinsten Züge seien, in denen das Entscheidende geborgen sei, an denen sich die Entscheidung über Wahrheit oder Unwahrheit, Gelingen oder Scheitern ihres Anspruchs festmachen treffen ließe, versuchte die Untersuchung diesen so weit als möglich zu folgen, wohin sie von ihnen geführt wurde und wählte daher anstelle systematischer Darstellung das Verfahren eines fortlaufenden *Kommentars* zu den Texten, aus denen um jener kleinsten Züge willen auch extensiv zitiert wurde. Verfolgt wurde die Konstellation deren *zentraler Motive* (etwa von *Trauer* und *Trost*, *Hoffnung* und *Verzweiflung*, *Untergang* und *Rettung*, *Entfremdung* und *Versöhnung*, *Verkleinerung* und *Verschwinden*) durch die meisten Texte des fraglichen Zeitraums, sowohl repräsentativ bzw. programmatisch intendierte, wie auch z.T. ephemere und Gelegenheitsarbeiten. Des weiteren ausführlich berücksichtigt wurden die Briefwechsel Adornos mit Alban Berg und Ernst Krenek.

Curriculum vitae

Franz Christian BAUMGARTNER

Matr.-Nr. 8900932

- 1969 2.12. geb. in Wien
- 1976-80 Besuch der Volksschule und
- 1980-84 der Integrierten Gesamtschule
- in Wien 10., Herzgasse
- 1984-89 Handelsakademie in Wien 10
- Maturiert am 13.6.1989
- 1989 Beginn des Studiums der Soziologie
- (geisteswiss. Stzw.) und gewählter Fächer
- 1991 (ab SS) Philosophie als Nebenfach
- 1997/98 Zivildienst bei der Lebenshilfe, Wien 11
- 1999 Studium der Philosophie im Hauptfach
- und gewählter Fächer (Soziologie, Geschichte)
- 2001 Tutor bei Seminaren von Prof. Pöltner
- 2003 *Die (Ver-)Bergung des Sinns (in) der Musik,*
- Beitrag zu ORTE DES SCHÖNEN (Festschrift
- für G. Pöltner, hrsg. von R. Esterbauer
- 2008 Abschluß des Studiums - Diplomarbeit über:
- TRAUER UND TROST DER MUSIK. Adornos frühe Ästhetik*