

- 5 H. Bergson, *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehung von Körper und Geist, deutsch von J. Frankenberger, Frankfurt/M. 1964.
- 6 H. Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 212.
- 7 C. Debussy, *Monsieur Croche Antidilettante*, in: *Musik und Musiker*, deutsch von H. Wille und B. Klau, Potsdam o. J.
- 8 Ebd. S. 55.
- 9 H. Eimert, *Debussys "Jeux"*, in: *Die Reihe* 5, 1959, S. 8.
- 10 Ebd., S. 16.
- 11 A. Briner, *Der Wandel der Musik als Zeitkunst*, Wien 1955, S. 82 f.
- 12 E. Kurth, *Musikpsychologie*, Bern ²1947, S. 252 f.
- 13 D. Schnebel, *Denkbare Musik*, Köln 1972, S. 141.
- 14 *Schöpferische Entwicklung*, S. 254 f.

Dieter Heikamp

ONTOLOGISCHE PRÄMISSEN IN DER MUSIKPHILOSOPHIE ADORNOS Der Rückgriff auf Leibniz

Die changierenden Sätze der Musikphilosophie Adornos umschreiben deren prinzipiellen Zwiespalt: Zum Anspruch auf soziale Relevanz, den Adorno bürgerlicher Musik¹ grundsätzlich zuerkennt, tritt sein Insistieren auf ästhetischer Autonomie. Wird gemeinhin zwischen der Position, Kunstprodukte als gesellschaftlich determiniert anzusehen – so daß sie andererseits gesellschaftliche Erkenntnis bedeuten –, und der, in die autarken Werke allenfalls als Akzidenz soziale Bedingtheiten eingelassen zu finden, eine Entscheidung verlangt², so ist diese Entscheidung Adorno fremd. Die 'Philosophie der neuen Musik' bezog ihre spezifische Wirkung gerade aus der Absicht, im Kern der Komposition gesellschaftliche Veränderungen aufzuspüren, ohne an der technischen Konsequenz Abstriche zuzulassen; auf 'gesellschaftliche Theorie' war abgezielt "vermöge der Explikation von ästhetischem Recht und Unrecht im Herzen der Gegenstände"³. In späteren Äußerungen wird zirkelartig die Kontamination der beiden Seiten bis an die Grenze zur Wertungskategorie vorangetrieben: "Nichts an Musik taugt ästhetisch, was nicht, sei's auch als Negation des Unwahren, gesellschaftlich wahr wäre; kein gesellschaftlicher Gehalt von Musik gilt, wofern er nicht ästhetisch sich objektiviert"⁴, oder, wie eine Vorlesung formuliert: "Die soziale Insuffizienz verrät sich ... regelmäßig in innerästhetischen Mängeln und umgekehrt"⁵.

Die Frage, wie eine solche Verknötung von Musik und Gesellschaft konkret vorzustellen sei, ist diakritisch zunächst zu beantworten: nicht als ein Abbilden im materialistischen Sinn⁶. Der "Doppelcharakter" von Kunst, "autonom" zu sein und "fait social"⁷, wird nicht aufgrund des Primats der einen Seite wieder paralytisiert. Stattdessen setzt seit der 'Philosophie der neuen Musik' eine Metaphorik ein, die bis zur 'Ästhetischen Theorie' als Verweisung auf ein historisches metaphysisches System etabliert ist: die Ontologie des Gottfried Wilhelm Leibniz.

Mit scheinbar beiläufigem Bild bezeichnet die Einleitung zur 'Philosophie der neuen Musik' den, gewissermaßen, Indifferenzpunkt musikalischer Werke, auf den analytische Bemühung sich zu richten habe, als "Monade"⁸. Ähnlich wird deren negatives Attribut, die "Fensterlosigkeit", in der Konfrontation Strawinskys und Schönbergs dem im Materialsinne als konsequenter angesehenen Komponieren des letzteren zugesprochen⁹, während der Begriff der "Prästablierung" isoliert davon benutzt wird, wenn es zum Rückgang in der Zahl neuerer Kompositionen heißt, die Schwierigkeiten des Komponierens ständen "zu den auswärtigen im prästabilierten Verhältnis"¹⁰. Offener tritt die monadologische Auffassung in den 'Ideen zur Musiksoziologie' zutage: "Die autonom-musikalische Entwicklung stellt fensterlos, lediglich durch die eigene Konsequenz, wie die Leibnizische Monade das Ganze vor"¹¹, ein

Satz, der andernorts variiert ist: "Fensterlos, also ohne der Gesellschaft sich bewußt zu sein, jedenfalls ohne daß dies Bewußtsein stets und notwendig sie begleitet, stellen die Werke, und die begriffsferne Musik zumal, die Gesellschaft vor; man möchte glauben: desto tiefer, je weniger sie auf die Gesellschaft blinzeln"¹². Aus anderen einschlägigen Textstellen soll hier keine Kasuistik entwickelt werden; im weiteren mag der Zusammenhang interessieren, in den die 'Ästhetische Theorie' das Problem der "prästabilierten Harmonie" einrückt.

Zuvor sei eine Erinnerung an das System von Leibniz erlaubt¹³. Seine Konzeption von den Monaden, den nicht mehr aufteilbaren, Substanz und Struktur ineins setzenden Einheiten ist Reaktion auf den Cartesianischen Dualismus von "res extensa" und "res cogitans" sowie auf das Ungenügen der Vereinigungskonstruktionen Spinozas und des Okkasionalismus. Eigen sind den Monaden "perceptio" und "appetitus": das Vermögen, diffus bis bewußt¹⁴ Eindrücke aufzunehmen, und die Fähigkeit, sich darauf tendenzhaft zu richten; die differierenden Eindrücke werden zur "repraesentatio mundi", dem spiegelbildhaften Ausschnitt vom Weltganzen.

Der Begriff der "Fensterlosigkeit" fügt dem hinzu, daß die Monade, einmal geschaffen, sich nicht von der Außenwelt isolieren kann; sie ist Universum und muß es nicht erst in sich einlassen.

Der Prädikatenlogik gemäß ist Veränderung von Monaden Konsequenz aus einem vorhergehenden Status; weil alle Monaden dieselbe Welt repräsentieren, entspricht ihre Entwicklung dialektisch der der Totalität: in "prästablierter Harmonie".

Eine Übernahme des Monadendenkens, das schon Leibniz weniger diskursiv, als vielmehr in Bildern vortrug, eine "prästabilierte Harmonie zwischen der Gesellschaft und den Kunstwerken"¹⁵ muß bloße ontologische Konstruktion sein, solange nicht detail-analytische Ableitung die Dichotomie zu schließen vermag. Adornos Ansatz dazu ist in der materiell-geistigen Einheit des Produktionsprozesses aufzusuchen: "Der Prozeß, der in den Kunstwerken sich vollzieht und in ihnen stillgestellt wird, ist als gleichen Sinnes mit dem gesellschaftlichen Prozeß zu denken, in den die Kunstwerke eingespannt sind; nach Leibnizens Formel repräsentieren sie ihn fensterlos. Die Konfiguration der Elemente des Kunstwerks zu dessen Ganzem gehorcht immanent Gesetzen, die denen der Gesellschaft draußen verwandt sind. Gesellschaftliche Produktivkräfte sowohl wie Produktionsverhältnisse kehren der bloßen Form nach, ihrer Faktizität entäußert, in den Kunstwerken wieder, weil künstlerische Arbeit gesellschaftliche Arbeit ist; stets sind es auch ihre Produkte"¹⁶.

Die Rechtfertigung an einem der großen metaphysischen Systeme mußte dem nicht fraglosen Transfer ökonomischer Kategorien auf ästhetische Produkte willkommen sein¹⁷. Mit großer Eindeutigkeit wird die Dialektik zwischen Produktivkraft in der musikalischen Produktion und den musikalischen Produktionsverhältnissen jener der ökonomischen Sphäre gleichgesetzt¹⁸, worin impliziert wäre, daß das Festhalten am prästabilierten Zusammenhang ebenfalls nur im Fortschreiten über den jeweiligen Stand der Produktivkräfte hinaus Wert bekommt. Wie bereitwillig Adorno Merkmale vorgeschrittenen Komponierens als solche der Qualität analysierte, das war gleichzeitig noch marxistische Emphase für die Entfesselung der ökonomischen Produktivkräfte. Zu fragen bliebe, welcher Grad an Umdeutung den Kategorien dabei widerfährt, ob nicht deren Übertragung "der bloßen Form nach" sie entleert gegenüber dem Sinn in der originären marxistischen Theorie, sie andererseits nur deshalb fungibel hält.

Anmerkungen

- 1 Daß ausschließlich diese zur Debatte stehe, ist in der 'Philosophie der neuen Musik', Frankfurt ²1958, S. 123, gesagt und seitdem wohl nicht revoziert worden: "Bis heute hat es Musik nur als ein Produkt der bürgerlichen Klasse gegeben, das in Bruch und Gestaltung die Gesamtgesellschaft zugleich verkörpert und ästhetisch registriert ...

- Im Bestehenden ist überhaupt an der Existenz anderer als bürgerlicher Musik zu zweifeln".
- 2 Vgl. Ästhetische Theorie, Schriften VII, S. 380 f.
 - 3 Philosophie ..., S. 31 f., vgl. S. 119. - Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: Zeitschrift für Sozialforschung I, 1932, S. 105, fordert bereits: "Heute und hier vermag Musik nichts anderes als in ihrer eigenen Struktur die gesellschaftlichen Antinomien darzustellen ... sie erfüllt ihre Aufgabe 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". Vgl. Einleitung in die Musiksoziologie, Schriften XIV, S. 253.
 - 4 Einleitung ..., S. 397 f.
 - 5 Nach der apokryphen Nachschrift Vorlesungen zur Ästhetik 1967-68, Zürich (19)73, S. 21, die laut Vorwort, S. XIII, im Wintersemester 1968/69 gehalten wurden.
 - 6 Zum Abbildtheorem vgl. Adornos Wendung gegen Lukács in: Noten zur Literatur II, Frankfurt 1961, S. 155, 168; gegen Lenin in Negative Dialektik, Frankfurt 1966, S. 203 ff.
 - 7 Zum "Doppelcharakter der Kunst" vgl. Ästhetische ..., S. 16 und passim; Vorlesungen ..., S. 18 ff.
 - 8 Philosophie ..., S. 24, 32; vgl. S. 120.
 - 9 S. 196.
 - 10 S. 103.
 - 11 In: Klangfiguren, Berlin/Frankfurt 1959, S. 26.
 - 12 Einleitung ..., S. 423.
 - 13 Vgl. die gegensätzlichen Einführungen A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz, London ⁸1971, von Bertrand Russel und Leibniz, Stuttgart 1958, von Hans Heinz Holz.
 - 14 Die Stufe des Selbstbewußtseins ist mit "apperceptio" bezeichnet, s. Monadologie, Abs. 14.
 - 15 Ästhetische ..., S. 350. Die zunächst parallele Stelle S. 420 erstreckt sich nicht auf den Produktionszusammenhang.
 - 16 S. 350 f.
 - 17 Problematisiert z. B. von Jürgen Fredel: Kunst als Produktivkraft. Kritik eines Fetischs am Beispiel der Ästhetischen Theorie Th. W. Adornos in: Autonomie der Kunst, Frankfurt 1972.
 - 18 Einleitung ..., S. 334 ff.

Christoph Hubig

NEUE ANSÄTZE IM VERSTÄNDNIS VON MUSIK

Es kann in diesem thesenartigen Beitrag nicht darum gehen, einen Überblick über die zahlreichen Ansätze zur Explikation von Musikästhetik zu geben, die sich in ihren Aussagen zu historischen und systematischen Begriffen von Werk, Stil, Form, Inhalt genauso unterscheiden wie in ihrer Auffassung von dem, was Musikästhetik überhaupt sei.

Der Systemcharakter von Musikästhetik war dadurch bestimmt, daß sie als Teil philosophischer Systeme begriffen wurde. Das, was das Systematische ausmachte, wurde sozusagen "von oben" bestimmt. Carl Dahlhaus gelangt in seiner historischen Betrachtung des Aufstiegs und Niedergangs der Systemästhetik zur Schlußfolgerung, das System der Ästhetik (will man den Begriff als Ganzheit bewahren) könne nur ihre Geschichte sein¹.

In den auf die Systemästhetik folgenden Überlegungen setzte sich im Gegensatz dazu diejenige Entwicklung fort, die in den phänomenologischen Ansätzen vor deren Rückfall ins idealistische Systemdenken schon sich angedeutet hatte: Eine Vielfalt von Fragestellungen, die zunächst das ästhetische System vermieden, tasteten sich von den Bereichen der Musik-