



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Musikphilosophie Schopenhauers, Nietzsches und Adornos im Spannungsfeld von Leben und Erkenntnis“

verfasst von / submitted by

Josef Hackl, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Konrad Liessmann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Schopenhauer	9
a) Ideenerkenntnis durch die Kunst	9
b) Die Sonderstellung der Musik	11
c) Probleme und Aporien	15
d) Musik als nur partielles Quietiv	19
3. Nietzsche	22
a) Rettung durch die Kunst	22
b) Abschied von der Kunst	27
c) Der große Stil und der Wille zur Macht	31
4. Adorno	37
a) Die zentrale These über den Status der Musik	37
b) Schwierigkeiten der Interpretation	39
c) Zur Einschätzung und Bewertung der Musikphilosophie Adornos	50
d) Ästhetische und gesellschaftliche Interpretation	53
e) Neue Musik und ihre rezente Einschätzung	60
f) Die Affinität der Musik zum Naturschönen	66
g) Negativität und Utopie	67
h) (A-)Historizität der Negativität	73
i) Musik und Erkenntnis	74
5. Musik und Sprache	76
a) Schopenhauers Bestimmung der Musik als Sprache	76
b) Nietzsches Kritik an der Ursprünglichkeit der Musiksprache	78
c) Adornos Bestimmung als intentionslose Sprache	80
6. Adornos Wagner-Interpretation im Lichte Nietzsches	83
a) Adornos Bewertung des Nietzscheschen <i>Versuchs</i>	83
b) Der Wahrheitsgehalt der Musik Wagners	87
c) Dekadenz und Wahrheit	89
d) Bizet als Antipode	90
7. Die gesellschaftliche Verortung der Musik in der <i>Philosophie der neuen Musik</i>	94
a) Dialektik oder Kontraposition?	94
b) Neue Musik und Gesellschaft	96
c) Die (Un-)verständlichkeit der neuen Musik	99
d) Neue Musik und die Rolle der Konvention	101
e) Neue Musik und Erkenntnis	102
f) Kritik an der Zwölftonmusik im Vergleich zu Adornos Bewertung	105
g) Strawinsky als Reaktionär	107
8. Das Phänomen der Dissonanz	113
a) Dissonanz als ästhetischer Grundbegriff	113
b) Dissonanz bei Nietzsche	114
c) Wagner und die Emanzipation der Dissonanz	117

d) Dissonanz als Signum der Moderne	120
e) Dissonanz und negative Utopie	123
9. Kritik des affirmativen Charakters der Kunst	127
a) Kunst und Welt	127
b) Zurückweisung der Massenmusik	130
c) Kitschmusik	136
d) Beethovens Kritik des affirmativen Elements	137
Kritik im Spätwerk	140
Gesellschaft und individuelle Existenz	144
Kritik an Adornos Beethoven-Deutung	146
Die Klaviersonate op. 111 als Beispiel des Spätwerks	149
Affirmation im Spätwerk	152
Beethoven und der Sonderstatus der Musik	155
e) Mahlers Integration des Kitsches	159
Uneigentlichkeit und Ironie in der vierten Sinfonie	161
Die Unwirklichkeit der Wirklichkeit sui generis	163
Affirmation und Schein	165
Kritik an Adornos Mahler-Deutung	169
Affirmation und Durchbruch	170
Dialektik der Hoffnung	172
10. Dialektik und Ebenen des Kunstgenusses	173
a) Eingliederung des Erhabenen	173
b) Glücksversprechen und / oder Glück	179
c) Adorno, Schopenhauer und das ‚Leben im Kunstwerk‘	188
d) Die Ambivalenz der schönen Stellen	194
11. Spannungsverhältnisse in Adornos Musikphilosophie	197
a) Musik und ‚bestimmte Negation‘	197
b) Musik und moralische Verpflichtung	199
c) Kunstreligion, Hybris und Autonomie	206
d) Die doppelte Unerträglichkeit	208
e) Leiderfahrung, Kulinarik und Musikalität	214
f) Koinzidenzen und Distinktionen	220
12. Schlussbemerkung	228
13. Literaturverzeichnis	231

1. Einleitung

Vorliegende Arbeit soll sich den Kunsttheorien Schopenhauers, Nietzsches und Adornos widmen, insbesondere den Ausführungen über die Musik, welche ja in deren Denken eine zentrale Stellung einnimmt. Fokussiert werden soll darauf, welche Funktionen die drei Philosophen der Kunst zuschreiben, vor allem hinsichtlich ihrer Lebensdienlichkeit und ihrem Beitrag zu einer wie auch immer gearteten Erkenntnis. Es wird sich zeigen, dass die Funktionen von Kunst ebenso zahlreich wie widersprüchlich sind. Hier ist natürlich weiter zu differenzieren: Die Frage, welche Funktion sie de facto erfüllt, leitet über zu derjenigen, welche sie erfüllen sollte, ebenso wie zu klären ist, unter welchen Bedingungen Kunst beispielsweise lebensdienlich oder erkenntnisfördernd sein könnte und unter welchen eher solche Zwecke behindernd. Eine umfassende und erschöpfende Analyse der Kunsttheorien der drei Philosophen würde natürlich den zur Verfügung stehenden Umfang bei weitem übersteigen; dementsprechend sollen vor allem Motive, die in unterschiedlicher Akzentuierung wiederkehren und besonderes Gewicht hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Musik gewinnen, untersucht werden. Bei der Auswahl der verwendeten Texte musste eine gewisse Selektion erfolgen, besonders Adornos Schriften über Musik sind schier unüberschaubar. Meist werden große Schlüsselwerke wie die *Philosophie der neuen Musik* oder die *Musikalischen Monographien* herangezogen. Verschiedene Phasen des Denkens sind bei Adorno deutlich weniger feststellbar als bei Nietzsche (bei Schopenhauer findet sich ebenfalls eine auffällige Konstanz, die übrigens eben Nietzsche nicht entgangen ist); zum einen werden die Grundgedanken festgehalten, andererseits weisen selbst die zu annähernd gleicher Zeit verfassten Texte untereinander oft ein sehr hohes Maß an Repetition auf. Daher scheint eine solche Beschränkung durchaus gangbar. Kleinere und frühere Schriften werden für gewöhnlich nur verwendet, um die Argumentation um eine weitere Perspektive zu bereichern und das gegebene Bild zu vervollständigen. Häufig wird jedoch auf die teils erst kürzlich im Zuge der *Nachgelassenen Schriften* publizierten Texte Bezug genommen. Dies hat zum einen noch näher zu erläuternde interpretatorische Gründe, so legen die Ausführungen in *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* oder auch Teile der *Kranichsteiner Vorlesungen*, wie beispielhaft den Vortrag über die *Funktion der Farbe in der Musik*, tatsächlich Ansichten Adornos offen, die sich anderswo kaum oder nur in deutlich abstrakterer Form finden; darüber hinaus sind sie noch kaum bei umfassenderen Interpretationen seiner Musikphilosophie verwendet worden. Die Konkretion und Akribie, mit der Adorno in diesen Aufzeichnungen und Vorträgen Detailprobleme des Komponierens und des Musikbetreibens durchdenkt, ist singulär und hat wohl durchaus größte Beachtung verdient. Da vorliegende Arbeit jedoch weniger auf einzelne Momente als auf die Nachzeichnung der Grundlinien seiner Musikphilosophie fokussiert ist, beschränkt sie sich auch hier auf Verweise auf besonders bemerkenswerte Stellen, die auch die allgemeine Interpretation seiner Musikphilosophie beeinflussen können.

Dass eben diese drei Philosophen gewählt wurden, hat offensichtliche Gründe: Zum einen verwenden sie allesamt einen emphatischen Begriff von Kunst, der die Frage nach deren Nutzen virulent macht. Ohne größere Vorbehalte kann vorausgeschickt werden, dass sich ihre Kunsttheorien vor allem in der Wichtigkeit, die sie der Kunst anmaßen, ähneln; alle drei weisen ihr eine Rolle, die weit über kurzweiligen Zeitvertreib und ablenkende oder angenehme Zerstreuung hinausgeht, zu. Dies nährt natürlich wiederum leicht den Verdacht, dass in all diesen Fällen eine Überbewertung und Überbelastung der Kunst erfolgt; eine Gefahr, welche ja auch in ihrem Denken teilweise selbst reflektiert wird.

Zum anderen verweisen ihre Werke aufeinander: So war Nietzsche von Schopenhauer bekanntlich zutiefst beeinflusst und gerade in seinen Schriften zur Musik werden Schopenhauer und Nietzsche auch von Adorno sehr häufig zitiert. Ein besonderes Augenmerk auf ihre Ansichten über Musik ist bei einer Untersuchung ihrer Kunsttheorien nahe liegend und hier findet sich auch sicherlich einer der triftigsten Gründe, gerade diese drei auszuwählen, denn es ist eine der hier weiter zu untersuchenden grundlegenden Gemeinsamkeiten, dass für alle drei die Musik die Kunstform par excellence rangiert respektive dass ihre wesentlichsten Einsichten in das Wesen der Kunst anhand der Musik exemplifiziert werden. Darüber hinaus wurde über alle drei gleichermaßen behauptet, dass ihr Werk selbst eher der Kunst zugehörig sei beziehungsweise dessen Musikalität betont.

Zu Beginn soll die Schopenhauersche Musikmetaphysik skizziert werden; dies soll gleichsam als Exposition der Problematik dienen. Dementsprechend wird an dieser Stelle noch kaum auf Nietzsche und Adorno Bezug genommen, die Zusammenhänge in ihrem Denken sollen an späterer Stelle ausgewertet werden. Die Probleme, die fürderhin auch sie vorrangig beschäftigen, sind zu einem guten Teil in Schopenhauers Ausführungen angelegt – zudem ist die Behauptung einer besonderen Stellung der Musik vor allem durch ihn populär geworden. Erdacht hat er sie freilich nicht freistehend selbst, sondern er steht damit in der romantischen Tradition, welche innerhalb der vorgenommenen Aufwertung der Kunst versuchte, eine Musikästhetik, welche dieser Kunstform besonderen Rang zuweist, zu schaffen. Solche Projekte finden sich bei E.T.A. Hoffmann, Novalis und vor allem bei Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder, den Schopenhauer selbst eingehend rezipierte.¹ Was sowohl ihren Nutzen als auch ihren Erkenntnischarakter angeht, werden bei Nietzsche alle denkbaren Positionen auf oftmals übersteigerte Weise durchdekliniert: Von der Ansicht, dass allein sie vom Lebensüberdruß befreien, ja überhaupt erst eine das Leben ermöglichende Perspektive gewähren und im Gegensatz zur oberflächlichen Wissenschaft tiefgründigste Einsicht liefern könne, wie es vor allem in seinen frühen Schriften in Anschluss an Schopenhauer dargelegt wird, bis zur konträren Behauptung, dass sie nur Schein und Lüge sei und eben die wissenschaftliche Betrachtung ein wertvolles Remedium bereitstellen würde, lässt sich alles finden. Dem soll nachgegangen werden. Da sich die Arbeit vorrangig mit den Ausführungen über Musik beschäftigen soll, werden natürlich auch gewisse Komponisten größere Aufmerksamkeit erhalten; eingegangen wird besonders auf

¹ cf. Kertz-Welzel, Alexandra: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder / Tieck und die Musikästhetik der Romantik*. Röhrig: St. Ingbert 2001.

Wagner, weil diesem im Kontext der drei Philosophen wohl die höchste Bedeutung zuzumessen ist. So versteht sich sein späteres Schaffen ja dezidiert als Aufarbeitung und Interpretation der Schopenhauerschen Philosophie; Nietzsche hadert zeitlebens mit seinem Werk, das in all seinen Schaffensphasen als ausgezeichnetes Paradigma der Wirkung und Aufgabe von Kunst herhalten muss, sei es im Positiven oder im Negativen; Adorno schließlich räumt ihm ebenso eine wesentliche, wenngleich höchst ambivalente Position ein und beschäftigt sich mit Werk und Person in zahlreichen Schriften, vor allem in seinem *Versuch über Wagner*. Andere wichtige Komponisten sind Beethoven - Adorno hat gerade an seinem Werk, das ihm, wie die Fragmente zu seinem geplanten Beethoven-Buch zeigen, als Grundlage einer allgemeinen Philosophie der Musik dienen hätte sollen, die verschiedenen Verhältnisse, die zwischen Kunstwerk und der gesellschaftlichen (und womöglich der nicht aufs Gesellschaftliche restringierten, existentiellen) Realität bestehen können, vorgeführt -, Mahler, der in Adornos Augen vielleicht die Schopenhauersche Lehre noch akkurater auskomponierte als Wagner, sowie Strawinsky und Schönberg, die in der *Philosophie der neuen Musik* (geschichts)philosophisch interpretiert werden. Trotz des zeitlichen Abstands können auch letztere im Lichte der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches betrachtet werden; Adorno stellt oftmals Bezüge her, welche eine gewisse Affinität erkennen und sie geradezu als musikalische Ausgestaltung deren Philosophie erscheinen lassen. Des Weiteren verwendet Mahler ja selbst Texte Nietzsches.

Als leitende Fragen können jedenfalls festgehalten werden: Welche Rolle nimmt in den Überlegungen der drei Philosophen die Musik ein und inwiefern kann sie als Paradigma der Rolle von Kunst überhaupt angesehen werden? Was sind die maßgeblichen Funktionen von Musik? Kaum wird jeder Form von Musik dieselbe Wertung zuteil werden, ergo: Was sind die Kriterien, nach denen die Funktion beurteilt wird und welche Ausprägungen werden bejaht, welche verneint oder gar als nicht nur ästhetisch wertlos, sondern sogar als moralisch oder lebenspraktisch problematisch oder schädigend verbannt? Dabei handelt es sich immerhin um eine spätestens seit Platons *Politeia* populäre Differenzierung.

Allgemein stehen jedenfalls die Fragen nach der Lebensdienlichkeit und dem Erkenntnischarakter von Kunst im Vordergrund. Zentral für die drei Philosophen ist hierfür auch die Rolle der musikalischen Dissonanz sowie der Status von Wahrheit und Schein in der Musik, auf den fokussiert werden soll. Vieles kann freilich nur cursorisch abgehandelt werden. Vor allem eine Auslassung ist offensichtlich: Die Kompositionen Nietzsches und Adornos werden fast gänzlich übergangen, obwohl diese natürlich vielerlei Erkenntnis bieten können. So könnte man beispielsweise bei Nietzsche wohl eine interessante Divergenz zwischen Geschriebenem und Komponiertem feststellen.

Insofern es für das Verständnis oder das Erkennen weiterer Aspekte dienlich scheint, wird einige Male auch auf andere Philosophen referiert. Diese Verweise dienen gerade bei Adorno nicht zuletzt, um zu zeigen, wie ein bei ihm in dialektischer Schwebe gehaltener Gedanke interpretiert und womöglich fixiert werden kann.

Hinsichtlich des Originalitätsanspruchs ist zu sagen, dass trotz der zentralen Bedeutung der Musik bei Nietzsche und Adorno auch in jüngerer Zeit beklagt wird, dass einschlägige Untersuchungen zu ihrer Musikphilosophie fehlen würden.

Über Nietzsche wird zudem sogar behauptet, dass „das Thema Nietzsche und die Musik nach wie vor eher ein Randthema der Nietzscheforschung dar(stellt).“² Gleiches gilt für die Meinung mancher Interpreten über die Adorno-Rezeption, wobei diesbezügliche Äußerungen später etwas eingehender behandelt werden sollen, denn sie sind auch für die Interpretation von Adornos musikphilosophischen Schriften teils von Belang. Bei Adorno wird auch oftmals gemutmaßt, inwieweit seine Analyse noch Aktualität behaupten kann.

Im Folgenden wird höchstens am Rande das – jedenfalls höchst fragwürdige und sicher nur begrenzt einer wissenschaftlichen Arbeit entsprechende – Projekt verfolgt, die Thesen auf die rezente Situation anzuwenden, vielmehr soll sich auf eine Untersuchung der Werke der drei Philosophen und ihrer Interpretationsmöglichkeiten beschränkt werden. Die vorliegende Arbeit verfolgt des Weiteren eben nur eine Analyse der Texte, während von keinem anderen Gebiet als den musikalischen Werken Nietzsches und Adornos allerdings mit größerem Recht behauptet werden kann, dass sie übergangen worden wären. Gerade bei Adorno soll auch weniger auf seine musikalischen Analysen und deren Triftigkeit und Korrektheit selbst, sondern eher auf ihre Implikationen bezüglich des Wesens der Musik und ihrer Funktion geachtet werden.

Eines der Ziele dieser Arbeit liegt vielleicht darin, die Wichtigkeit dieser Beziehung zu betonen; in einem umfassenden Sammelband zur deutschen Musikphilosophie³ wird im Unterkapitel ‚Rezeption‘ Adorno weder beim einen noch beim anderen erwähnt (während bei Schopenhauer Horkheimer und bei Nietzsche Heidegger). Dementsprechend soll besonders auf Motive, wo er auf deren Gedanken aufbaut, fokussiert werden, wobei einige speziellere Fragestellungen, die sich mit den bereits genannten überschneiden, so die Ästhetizismus- und Dekadenzdebatte, in den Mittelpunkt rücken werden.

Genauer gestaltet sich die Gliederung folgendermaßen: Die ersten drei Kapitel beschäftigen sich jeweils mit einem der drei Philosophen. Beim Kapitel über Adorno wird von einer markanten Bemerkung über den Rang der Musik ausgegangen. Sodann wird die Interpretationslage genauer begutachtet. Auf Interpretationsdifferenzen und auf das Verhältnis seiner Analysen zum Selbstverständnis neuer Musik wird hingewiesen. Die weiteren Kapitel sollen nicht zuletzt für die Klärung dieser Differenzen dienlich sein. Daraufhin werden das Verhältnis zum Naturschönen als auch der zentrale Begriff der (negativen) Utopie vorgestellt. Im nächsten Kapitel wird der Sprachähnlichkeit respektive Sprachferne der Musik, die bei allen drei thematisiert wird, Beachtung geschenkt. Daraufhin wird auf die unterschiedlichen Wagner-Interpretationen eingegangen, wobei hier

² Nielsen, Cathrin: *Anthropologe der Musik in pragmatischer Hinsicht. Rezension zu: Manos Perrakis, Nietzsches Musikästhetik der Affekte*. In: Reschke, Renate (Hrsg.): *Frauen: Ein Nietzsche-Thema? – Nietzsche: Ein Frauenthema? Nietzscheforschung* 19. Akademie Verlag: Berlin 2012, S. 387.

³ cf. Sorgner, Stefan Lorenz / Fürbeth, Oliver (Hrsg.): *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003.

besonders auf die zentralen Begriffe Wahrheit und Dekadenz fokussiert werden soll. Dem folgt eine nähere Untersuchung der *Philosophie der neuen Musik*, wird doch in diesem Werk besonders die gesellschaftliche Relevanz der neuen Musik verhandelt. Dabei soll auch auf einige unterschiedliche Kritiken eingegangen werden.

Ein Kapitel wird dem ästhetischen Phänomen der Dissonanz gewidmet; ein weiteres der von Adorno kritisierten Affirmativität von Musik, wobei den Werken Beethovens und Mahlers besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die hier gewonnenen Erkenntnisse werden im anschließenden Kapitel über den Kunstgenuß zu teils verblüffenden Interpretationsmöglichkeiten führen.

Am Begriff der bestimmten Negation, mit dem sich das nächste Kapitel beschäftigt, wird sich wiederum die Differenz zwischen Musik und anderen Künsten zeigen. Fortgesetzt wird mit einigen Bemerkungen über die Autonomie der Kunst. Im darauf folgenden Kapitel soll mit Hilfe der Erkenntnisse über Dissonanz und Kunstgenuß, die mit einigen besonderen Stellen verbunden werden, ein für die Argumentation Adornos wesentlicher Sachverhalt freigelegt werden. Abschließend wird auf eine immer wieder aufgefallene Gefahr eingegangen: Hohe Kunstmusik und kulturindustrieller bzw. populärer Schund können unter Umständen sehr nahe aneinander geraten. In diesen Kapiteln werden auch des Öfteren allgemeinere ästhetische Positionen vorgestellt, diese werden jedoch stets an die Musik rückgebunden und es wird gezeigt, wieso gerade sie als hervorragende Exemplifikation dienen kann.

Es soll keineswegs im Verlauf der Untersuchung versucht werden, eine bestimmte These zu belegen, (da eine solche ja durch Originalität gekennzeichnet sein sollte, ist bei einem doch so gut abgearbeitetem Forschungsfeld wie diesem hier eine solche zu formulieren kaum sinnvoll möglich) jedoch sollen die unterschiedlichen Argumentationslinien intensiv zueinander in Beziehung gesetzt werden, wobei sie besonders bei Adorno auf fruchtbare Weise verbunden werden; dementsprechend nehmen Überlegungen bezüglich Adorno auch den größten Raum ein. Deshalb ist auch die Aneinanderreihung der Kapitel nicht zufällig: So leiten die Erkenntnisse über die gesellschaftliche Funktion der Musik beispielsweise weiter zur Dissonanz, welche wiederum neue Fragen aufwirft. Manches geht über die Paraphrase des ohnehin Bekannten jedenfalls hinaus: So ist doch eines der Ziele dieser Arbeit, die aus Sicht des Verfassers in der Forschungsliteratur selten in ihrem Ausmaß erkannte – und damit wohl teilweise missverstandene –, zentrale Stellung der Dissonanz zu klären und durch ihre Beziehung zum Gesamtstatus von Musik bei Adorno auch deren Position teils einer Revision bzw. Relativierung zu unterziehen. Letztlich wird sich die Diskussion hierbei durchaus auf einige Detailfragen zuspitzen, wobei vor allem bei den in den letzten Kapiteln verhandelten Thematiken, wie bei der Frage nach dem Kunstgenuß und der ‚richtigen‘ Rezeptionsweise, die in der Sekundärliteratur (auf diese wird im entsprechenden Kapitel genauer eingegangen) meist gegebenen Darstellungen an Komplexität wie auch Prägnanz signifikant übertroffen werden. Besonders hervorzuheben ist hierbei die Präzisierung des immer wieder behaupteten elitären Moments der Adornoschen Ästhetik und Kritik und seine Verbindung zum Schönheitsbegriff wie zur Rezeption.

Ebenso wird die besondere Bedeutung der Musik für Adorno gerade in diesem Spannungsfeld analysiert.

Vor allem soll der Gefahr entgangen werden, dialektische Argumentationen als solche zu übersehen und ein Teilargument als Ergebnis der Interpretation zu präsentieren, also entgegen Adornos erklärtem Wunsch seine Philosophie zu Positionen erstarren zu lassen. Diese Intention deckt sich freilich mit dem großteils in der Sekundärliteratur zum Vorschein kommenden Verständnis, jedoch wird oftmals – Beispiele werden an passender Stelle gegeben – dieses Gebot doch verletzt. Andererseits soll ebenso aufmerksam darauf geachtet werden, welche Strukturen durch die dynamische Bewegung dennoch notwendigerweise impliziert werden. Interessant wird freilich sein, wie viel dann überhaupt noch eindeutig dargelegt werden kann.

2. Schopenhauer

a) Ideenerkenntnis durch die Kunst

Bevor Schopenhauers Interpretation der Musik besprochen wird, sollen kurz sein Grundgedanke, wie er sich schon im Titel seines Hauptwerks *Die Welt als Wille und Vorstellung* ausdrückt, sowie die Kernaussagen seiner Ästhetik, vorgestellt werden. Charakteristika, die auch für die weitere Untersuchung von Belang sind, sollen selbstverständlich betont werden. Wichtig ist darauf hinzuweisen, dass Schopenhauers Auffassung von Kunst und Musik kaum adäquat begriffen werden kann ohne Rücksichtnahme auf ihre Einbettung in sein gesamtes philosophisches System.

„Schopenhauers Musikästhetik gründet in seiner Metaphysik.“⁴ Schon allein dadurch scheint zumindest eine flüchtige Skizzierung unumgänglich. Die Genese dieser Konzeption ist natürlich selbst wiederum von höchstem Interesse, handelt sich dabei bekanntermaßen um seine Auflösung des Kantischen Dings an sich. Grundlegend ist seine Unterscheidung zwischen Wille und Vorstellung. Unter der Vorstellungswelt wird die gesamte in Raum und Zeit wahrnehmbare Außenwelt verstanden, die dem Satz vom Grunde untersteht. Das unerkennbare Ding an sich ist für Schopenhauer der „Wille“, der zwar unerkennbar ist – denn in diesem Falle wäre er Teil der Vorstellungswelt, aber unmittelbar durch Introspektion erfahren werden kann.

Seine Ansichten über Kunst elaboriert er vor allem im ersten Teilband von *Die Welt als Wille und Vorstellung*, dessen 3. Buch sich nennt: „Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst“.

Grundauffassung der Ästhetik Schopenhauers ist, dass die Kunst im Schönen ihren Gegenstand habe; jedoch nicht mit schönen Gegenständen an sich, sondern Schönheit kann den Gegenständen überhaupt erst infolge ihrer Erhebung zu einem Gegenstand der ästhetischen Betrachtung prädiert werden – eine Auffassung, die übrigens durch höchste Modernität glänzt. Deshalb kann auch aber ein jeder Gegenstand schön sein; eben wenn er Objekt einer adäquaten künstlerischen Formung wird, die dem Rezipienten erlaubt, ihn als ästhetischen wahrzunehmen. Dies sei das Ziel aller Kunstformen, die sich

⁴ Wenzel, Wilfried: *Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell?* In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*. Schopenhauer-Studien 4. Passagen: Wien 1991, S.161.

nur darin unterscheiden, dass sie verschiedene Methoden anwenden, um diese Transformation zu ermöglichen. Die Trennung zwischen Kunstschönem und Naturschönem ist damit einerseits nivelliert, andererseits wird dem Kunstschönen die Möglichkeit zugebilligt, den Begriff des Schönen adäquater zu erfüllen, denn „reinere Wiederholung“ durch originell-kreative Verarbeitung des vorhandenen Materials (schließt) grundsätzlich die Möglichkeit einer qualitativen Überbietung der Natur ein.“⁵ Damit kann aber Kunst höchsten Ranges nicht in der abbildenden Nachahmung der Natur aufgehen, weshalb Schopenhauer auch derjenigen Kunst, die dies beansprucht, nur minderen Rang zuweist. Solche Kunst wird auch dem eigenen Wahrheitsanspruch nicht gerecht, will sie doch durch die perfekte Abbildung Wirklichkeit vortäuschen. Für sie, und nur für sie, gilt das platonische Verdikt, dass der künstlerischen Produktion weniger Sein und Wahrheit zukäme, als dem reproduzierten Gegenstand selbst. Kunst, die ihrem Begriff gerecht wird, ist zwar Nachahmung, aber nicht der kruden Wirklichkeit verpflichtete, sondern sie soll das Kontingente des Gegenstands tilgen und dadurch eine höhere erfahrbar machen.

Verbindendes Merkmal aller Kunstformen – abgesehen von der Musik, wie sich noch zeigen wird – ist die Darstellung des Willens vermittle der Ideen. Dadurch zeigt sich auch der essentielle Unterschied zu den Ideen Platons, nämlich das diejenigen Schopenhauers ihr Sein wie auch ihre Erkennbarkeit nicht von der Idee des Guten erhalten, sondern eben Erscheinungen des Willens sind. Augenscheinlich ist dabei auch, dass das entscheidende Kriterium, das einen Gegenstand zum Gegenstand der Kunst und damit zum schönen macht, in der Distanzierung von der gewöhnlichen Lebenssphäre liegt: Der Gegenstand der Kunst ist nicht das empirische, kategorial bestimmte Objekt, sondern eben die raum- und zeitlose Idee. Die Rede von Ideen darf aber nicht damit verwechselt werden, dass Schopenhauer ausdrücklich eine idealisierende, im Sinne von beschönigende Kunst fordern würde: Die Kunst soll die Dinge so darstellen, wie sie an sich sind, abstrahiert von ihrer empirischen Zufälligkeit und Unreinheit, aber keineswegs als vom Guten und Schönen durchdrungene, was sie für ihn nicht im Mindesten sind. Damit eng verbunden ist Schopenhauers grundsätzliche These, dass Kunst mit Erkenntnis verbunden sei, nämlich schon allein deshalb, weil eben diese geschaffene Distanz die Erkennbarkeit des Gegenstands ermöglicht. Für diese Erkenntnisleistung ist die Rezeptionshaltung entscheidend: Angesichts des Kunstwerks sei es notwendig, sich in die Kontemplation zu versenken und sich damit zum „REINE[n], willenlose[n], schmerzlose[n], zeitlose[n] Subjekt der Erkenntnis“⁶ zu machen. Da in der Kunst vermittle Ideen erkannt werden soll, ist dieser Zustand unbedingt notwendig: Die Idee unterscheidet sich nämlich vom Ding an sich, dem Willen nur dadurch, dass sie nicht unerkennbar ist, sondern „nothwendig Objekt, ein Erkanntes, eine Vorstellung“, sie ist „die möglichst ADÄQUATE OBJEKTIVITÄT des Willens oder Dinges an sich, ist selbst, das ganze Ding an sich, nur unter der Form der Vorstellung“⁷. Für sie, wie das Ding an sich keinem Wandel unterworfen,

⁵ Neymeyr, Barbara: *Ästhetische Autonomie als Abnormität. Kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik*. De Gruyter: Berlin / New York 1996, S.298.

⁶ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält*. Haffmans: Zürich 1999, S.245.

⁷ *ibid.*, S.240.

gilt, im Gegensatz zu den empirischen Dingen, nicht der Satz vom Grunde während hingegen „wir [...] als Individuen keine andere Erkenntnis haben, als die vom Satz vom Grunde unterworfen ist“. Im Normalzustand ist folglich keine solche Ideenerkenntnis möglich. Daher muss „im Subjekt eine Veränderung vorgeh[en], welche jenem großen Wechsel der ganzen Art des Objekts entsprechend und analog ist“⁸. Die „Aufhebung der Individualität im erkennenden Subjekt“⁹ ist unerlässlich. Eben weil die willensreine Erkenntnis das Gegenstück zum Willen darstellt, kann Kunst nur als Ideen erkennende den intendierten Nutzen, vom Willen loszukommen, erfüllen.

b) Die Sonderstellung der Musik

Über die Musik wird im Schlusskapitel des Buches verhandelt; dies hat seinen guten Grund. Für Schopenhauer rangiert sie nicht nur als höchste Kunstform, sondern hat systematisch einen von den anderen Künsten unterschiedenen Status, das heißt, sie hat ihre ausgezeichnete Stellung nicht nur, weil sie die Aufgabe aller Kunst, das Schöne darzustellen, akkurater erreichen würde, was auf eine bloß quantitative Differenz hinausläufe. Dass in ihr beispielsweise der Zwist, der das Wesen des Willens ausmacht, dargestellt wird, unterscheidet sie nicht hinreichend: Auch in den anderen Künsten, wie im Trauerspiel, ist dies offensichtlich. Schopenhauer schreibt sogar, dass die Methode, den Willen mit Hilfe der Ideen zu objektivieren, im Trauerspiel seine höchste Entfaltung annehme, was der eingangs vorausgeschickten Bemerkung, dass die Musik die höchste aller Künste sei, widerspräche: Offenbar liegt ihr also eine andere Vorgehensweise zu Grunde. Auch ihr Objekt, das die Aufhebung in der Kunst als Schönes verlangt, muss qualitativ verschiedenen Rang besitzen. Auch recht oberflächlicher Betrachtung kann dies durchaus evident erscheinen, gefolgert aus einem wesentlichen Merkmal dieser Kunstform, das seit jeher ihre Bewertung bestimmte: Zumindest unmittelbar ist an ihr kein mimetisches Element zu entdecken. Dadurch entfällt die Möglichkeit, sie mittels der bisher von Schopenhauer vorgelegten Überlegungen in die Hierarchie der Künste einzugliedern, denn es scheint unmöglich, einen Gegenstand, den sie als Idee im Platonischen Sinne darstelle, zu finden. Bei allen anderen Künsten – zumindest in ihren traditionellen Ausprägungen – lässt sich relativ problemlos ein konkreter Gegenstand angeben, der nachgeahmt wird, nur bei der Musik ist dies anscheinend nicht der Fall. Sie scheint sich der sinnlichen Nachahmung zu widersetzen. Durch die von Schopenhauer gelieferte Erklärung dieser Besonderheit wird der vermeintliche Mangel zu ihrer Auszeichnung: Sie verbleibt laut ihm nicht auf der Ebene der Vorstellung, sondern in ihr wird der Wille selbst ausgedrückt. Nicht mittels der Ideen werde der Wille dargestellt, sondern sie sei eine unmittelbare Objektivation des Willens selbst. Dadurch ist sie von den anderen Künsten „prinzipiell [...] verschieden, steht auf einem qualitativ anderen Boden.“ Als Objektivation nicht einer Idee, sondern des Willens, bleibt sie aber dem Wesen nach trotzdem Nachahmung, wenn auch nicht des Konkreten,

⁸ ibid., S.241.

⁹ ibid., S.234.

sondern des Allgemeinen. „Sie ist eine verborgene Nachahmung, verborgen, weil sie nicht die Ideen im einzelnen Kunst Ding darstellt, sondern weil sie unmittelbarer Ausdruck des Willens ist.“¹⁰

Verbunden damit ist auch, dass ihre Erkenntnisleistung eine spezifisch andere ist: Aufgrund ihrer Allgemeinheit handelt es sich eben nicht, wie in den anderen Künsten, um die Erkenntnis dieser oder jenen Idee, sondern der des allem zugrunde liegenden Willens, dessen Objektivationen die Ideen sind. Dadurch wird Schopenhauers hohe Wertung der Musik unmittelbar verständlich, ist doch diese Funktion eine beinahe unmöglich dünkende: Das Substrat seiner Metaphysik, der Wille, dem Schönheit keineswegs zugeschrieben werden kann – zum ersten nicht, weil er sich als Allgemeinstes, welches nach aller Abstraktion den Kern der Dinge ausmacht, jeglicher konkreter ästhetischer Darstellung entzieht, zum zweiten, weil er, wie Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* später en détail ausführt, den Lauf der im unmittelbaren Erleben keineswegs schönen Welt bestimmt – wird hier zum Gegenstand der Kunst und damit per definitionem zum schönen Gegenstand. Die Musik ist tatsächlich ‚die Welt noch einmal‘ – diese bekannte Formulierung, welche auch Adorno aufnimmt, findet sich aber in dieser pointierten Form gar nicht im Werk Schopenhauers - ; aber eben nicht nur der Welt als Erscheinung, sondern auch noch deren Urgrund, des Willens. Kunst hat hier tatsächlich ihre höchsten Anforderungen erfüllt: Sie bildet nicht in gewöhnlichem Sinne ab – mit dem Text Welt hat sie nichts zu tun -, sondern verdeutlicht, indem sie der Welt das ihr zugrunde Liegende offenbart. Relevant ist hierbei auch, dass ebendiese Doppelstruktur auch die Unabhängigkeit von Musik und Welt mit sich bringt: Eigentlich bedürfte sie des Texts, verstanden als konkretisierender Inhalt, nicht und gerade ihre freiste und reinste Form erhält sie erst, wenn sie sich seiner entledigt. Schopenhauers energisches Plädoyer für absolute Musik hat darin seine Wurzel, was auch erklärt, warum er vom Schaffen Wagners, der dem Verehrten gar ein Libretto von *Der Ring des Nibelungen* zugesandt hat, nicht allzu angetan gewesen sein soll¹¹.

Er fasst diese Sonderstellung der Musik folgendermaßen, wobei er an dieser Stelle der Rede von der Verdoppelung der Welt am nächsten kommt: „Die Musik ist nämlich eine so *unmittelbare* Objektivation und Abbild des ganzen WILLENS selbst, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Ideen ausmacht.“ Streng scheidet er sie von den anderen Künsten, denen der Wille nur mittelbar, durch die Ideen hindurch, Gegenstand ist, wodurch auch ihre Wirkung bedingt ist, „denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“¹² Damit ist die Vorgeordnetheit der Musik auch systematisch begründet: Als Objektivation des Willens kann sie selbst den Status einer Idee beanspruchen. Diese Gleichsetzung wird von manchen Interpreten jedoch in Abrede gestellt: „Man könnte hier fragen, ob eine die Freude an sich oder die Trauer an sich wiedergebene [sic!] Musik damit nicht Ideen darstelle? Schopenhauers Einwand wäre

¹⁰ Asmuth, Christoph: *Musik als Metaphysik. Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer*. In: Asmuth, Christoph / Scholtz, Gunter / Stammkötter, Franz-Bernhard (Hrsg.): *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Campus: Frankfurt / New York 1999, S.118.

¹¹ cf. Hall, Robert W.: *Schopenhauer's Philosophy of Music*. In: Vandenabeele, Bart (Hrsg.): *A Companion to Schopenhauer*. Blackwell: Oxford u.a. 2012, S. 176.

¹² Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält*. Diogenes: Zürich 1977, S.341.

natürlich, von Gefühlen gebe es keine Ideen. Immerhin liegt die Analogie zur Ideendarstellung der anderen Künste auf der Hand.“¹³ Schopenhauer schließt zumindest nicht explizit aus, dass das Verhältnis so gedacht werden dürfe. Sie steht damit jedenfalls auf derjenigen Seinsstufe, derer sich die übrigen Künste als Ausgangsmaterial bedienen; es zeigt sich auch hier, inwiefern sich Schopenhauer nicht nur auf metaphorischer Ebene berechtigt fühlen kann, sie als Verdoppelung der Welt aufzufassen. Im Unterschied beispielsweise zum Bild, das einen bloßen Gegenstand oder eine Szenerie scheinhaft vorstellt, macht sie das Ganze, das Allgemeine, zum Gegenstand, wofür der Verweis auf Konkretes nur störend wäre. Entscheidend ist hierfür natürlich auch die spezifische Zeitlichkeit der Musik.

Als Makel könnte man anführen, dass ihr dadurch aber alles Konkrete immer fremd bleiben müsse; ihre besondere Wirkung erfüllt sich aber eben nur durch ihre Allgemeinheit. Diese ist es, die der Musik ihre sonst kaum zu verstehende Wirkung verleiht. „Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen.“¹⁴ Ebendiese ‚Quintessenz des Lebens‘ ist der Wille, der die Ideen in unzählig verschiedenen Objektivationen aus sich entlässt. Darstellung konkreter Inhalte wäre nur noch seine mittelbare und damit verwässerte Darstellung.

Dass ihr überhaupt eine sowohl leidenslindernde als auch erkenntnisbefördernde Wirkung zukommt, hat natürlich die gleiche Ursache, wie bei den anderen Künsten, nämlich weil sie etwas zur Darstellung bringt und damit vom willensverstrickten Lebensalltag distanziert. Sie ermöglicht damit nicht nur die willenlose Betrachtung eines Gegenstandes, sondern des gesamten Lebens selbst. Diese Konstellation ist ebenso widersprüchlich wie faszinierend: Die Kontemplation entfernt sich vom Leben, indem es sich in ebendieses – oder zumindest ein Analogon – versenkt. Erst im Gesamtkontext seiner Philosophie enthüllt sich ihre fundamentale Bedeutung. Im sechsundvierzigsten Kapitel des Ergänzungsbandes zu *Die Welt als Wille und Vorstellung*, das „[v]on der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens“ handelt, wird diese Perspektive, die die Kunst eröffnet, aufgenommen und in schärfsten Gegensatz zum Leben selbst gestellt: „Inzwischen heißt ein Optimist mich die Augen öffnen und heineinsehen in die Welt, wie sie so schön sei, im Sonnenschein [...] – Aber ist denn die Welt ein Guckkasten? Zu SEHEN sind diese Dinge freilich schön; aber sie zu SEYN ist ganz etwas Anderes.“¹⁵ Genau eine solche Guckkastenperspektive bietet die Kunst; und die Musik bietet die besten Möglichkeiten, sie einnehmen zu lassen, weil sie eben nicht nur einen einzelnen Gegenstand sehen lässt, sondern im Stile eines Panoramas das Ganze. Da sie eben der Wirklichkeit ermangelt, kann sie – und damit der Wille – mit Wohlbehagen empfunden werden und gleicht dem Blick des Optimisten; Schopenhauer beschreibt sie „als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies“, welches „alle Regungen unseres innersten Wesen wiedergiebt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer

¹³ Korfmacher, Wolfgang: *Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers*. Centaurus-Verlagsgesellschaft: Pfaffenweiler 1992, S. 72.

¹⁴ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Erster Band, S.329.

¹⁵ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält. Haffmans: Zürich 1999, S.675f.

Quaal.“¹⁶ Trotz ihrer Allgemeinheit, dass sie nicht von konkreten innerweltlichen Dingen spricht, ist sie bestimmt; sie zielt eben genau auf den Willen und trifft damit auch ins Innerste des Menschen. Deshalb kann Schopenhauer behaupten, dass andere Künste immer nur beim Äußerlichen blieben, eben im Bereich der kontingenten Vorstellung, die Musik spreche jedoch das Innere aus und fungiere „als Panakeion aller unserer Leiden“¹⁷. Dies trifft freilich nicht pauschal auf alle Musik zu; damit sie die intendierte Wirkung tatsächlich erfüllen kann, muss sie eine gewisse Struktur aufweisen. Schopenhauer fordert in der Musik eine Abfolge von Konsonanzen und Dissonanzen, wobei erstere, als Versöhnung, Befriedigung des Willens, immer den Abschluß bilden müssen. Ein möglichst abwechslungsreiches, zwar letztlich harmonisches, aber eben trotzdem nicht insipides, Verhältnis soll gefunden werden. ‚Gute‘ Musik zeigt den Willen in seiner reinen, nicht durch äußere Hindernisse beeinträchtigten Form: Eine andauernde Abfolge von Befriedigung verweigernden, unversöhnten Dissonanzen ist dem Ideal der Musik ebenso zuwider wie gänzlich dissonanzlose Harmonie, die nicht die ersehnte vollkommene Erfüllung, sondern bloß Langeweile und Verdruß mit sich brächte. Sie soll demnach die bestmögliche Konstitution des Willens erscheinen lassen: Dass gerade in dieser die Dissonanz notwendig bleibt, kann einerseits als zusätzliches Argument für das Verdikt Schopenhauers über die Welt aufgefasst werden; dass sie dennoch den bestmöglichen Verlauf zeigen soll, aber als Beleg, dass sie es mit der Wahrheit und der faktischen Struktur der Welt nicht allzu genau nehmen soll. Würde man Schopenhauers vernichtendes Urteil über die Welt mit seinem Gedanken, dass die Musik diese repräsentieren soll, stringent zusammen denken, müsste er ja eine höchst mißklingende Musik fordern, in welcher der Wille eher selten seine Befriedigung erlangt; womöglich gar eine, die eher dazu einlädt, sie zu fliehen. Hier wird der pessimistische Grundtenor überlagert: Der Blick auf die Kunst ist optimistischer als der auf die Welt, nicht zuletzt, weil das gelungene Kunstwerk doch anders ist als diese. Die Musik ist also nicht primär die nichtwirkliche Widerspiegelung der wirklichen Welt – denn dann müsste sie auf deren Ungenügen insistieren –, sondern eher Vorspielung einer anderen, nichtwirklichen: Es ist ein Gedanke, der auch im Gedicht *Aspasia* des von Schopenhauer gerne als Beispiel für die Leidensstruktur der Welt gebrauchten Leopardi zum Vorschein kommt, in dessen Werk ebenso ein faszinierender Widerspruch zwischen Leid und Genuß evoziert werde, denn „überall ist der Spott und Jammer dieser Existenz sein Thema, [...] jedoch in einer solchen Mannigfaltigkeit von Formen und Wendungen, mit solchem Reichthum an Bildern, dass er nie Ueberdruß erweckt, vielmehr durchweg unterhaltend und erregend wirkt“¹⁸. „Simile effetto / Fan la bellezza e i musicali accordi / Ch’alto mistero d’ignorati Elisi / Paion sovente rivelar. / Ähnliche Wirkung haben die Schönheit und der Musik bezaubernde Klänge, die des fremden Elysium tiefes Geheimnis oft zu enthüllen scheinen.“¹⁹ Es soll sich also doch nicht bloß um Abbildung handeln, sondern ein dieses Leben transzendierendes Moment ist zu finden. Zumindest soll auch in der Musik der Reichtum der

¹⁶ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band*, S.331.

¹⁷ *ibid.*, S.329.

¹⁸ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band*, S.684.

¹⁹ Leopardi, Giacomo: *Canti e Frammenti. Gesänge und Fragmente*. Italienisch / Deutsch. Übers. von Helmut Endrulat. Hrsg. von Helmut Endrulat und Gero Alfred Schwab. Reclam: Stuttgart 1990, S.194f.

klanglichen Ausgestaltung des Elysions – wie er sich beispielsweise in der Harmonie zeigen mag – das darunter Liegende gleichermaßen erkennen wie vergessen lassen, womit zumindest im Moment der gelungenen Rezeption die Erkenntnisfunktion stets problematisch bleibt.

c) Probleme und Aporien

Der grundsätzlichen Auffassung, dass die Musik Objektivation des Willens sei, entgegengesetzt scheint Schopenhauers Versuch, bestimmte Komponenten der Musik konkreten Erscheinungen zuzuordnen. So entsprechen den verschiedenen Tonregistern in der Welt vorfindbare Phänomene. Der Baß korrespondiert der unbelebten Welt, der Sopran schließlich dem mit Bewusstsein ausgestatteten Lebendigen, also dem Menschen. Diese Analogien können zwar eher als Kuriosum aufgefasst werden; sicherlich ist auch die musiktheoretische Triftigkeit in Zweifel zu ziehen, für Schopenhauers metaphysische Fundierung der Musik sind sie aber dennoch unentbehrlich: Ebenso lückenlos, wie der Wille alles Sein durchwaltet, muss auch die Musik allen Erscheinungen Ausdrucksmöglichkeit geben. Diese Korrelation der Musik mit Erscheinungen der Lebenswelt, also mit dem Reich der Vorstellung, die doch eben nicht diese darstellen soll, sondern den diese durchwaltenden Willen, lässt sich dergestalt auflösen und muss somit nicht unbedingt als Inkonsequenz aufgefasst werden, sondern kann tatsächlich als zusätzlicher Beleg der These gelten: Wenn die Musik in der Lage ist, alle Erscheinungen – vom Niedersten bis zum Höchsten – in der Kunst zu repräsentieren, nun, dann kann sie eben selbst mit Recht als Abbild des Willens gelten, denn dasjenige, das alle Manifestationen des Willens aus sich entlassen kann, kann selbst nicht der Ebene der Vorstellung entsprechen, sondern ist eben der Wille selbst. In irgendeiner Weise müssen sich in ihr alle konkreten Erscheinungsformen auffinden lassen.

Gerade hier sieht man, welche Allgemeingültigkeit Schopenhauer seiner Musikästhetik zuspricht. Die Homogenität von Willenswelt und Musik hat, falls die existente Musik diese tatsächlich herstellen kann, woran Schopenhauer keinen Zweifel anmeldet, als Präsupposition eine historische Komponente, die eigentlich schon zu seinen Lebzeiten nicht mehr unhinterfragt hingenommen werden konnte: „Entgegen jeder Möglichkeit verwandelt Schopenhauer [...] den Scheincharakter der Musik in einen absoluten Aussagecharakter. Voraussetzung dafür ist die Überzeugung, dass die Musikentwicklung jetzt zu einem gewissen Ende gekommen sein muß.“²⁰ Damit erscheint schon bei Schopenhauer eine Gedankenfigur, die bei Nietzsche und Adorno laufend wieder begegnen wird: das Ende der Kunst beziehungsweise der Musik als finale, höchste Kunstform; hier jedoch in positiver Ausprägung: dieses Ende ist ihre Vollendung.

Dass die Musik wirklich unvermittelt vom Willen rede, kann nur derjenige annehmen, der die gesamte Musiktheorie, von Harmonik über Melodik bis zum Rhythmus, selbst als etwas dermaßen unvermittelt Gegebenes auffasst, wie es eben in der Schopenhauerschen Metaphysik der Wille selbst ist. Alles in Allem ist Schopenhauer mit seinem Versuch einer abgeschlossenen und durchaus wertenden

²⁰ Wenzel, Wilfried: *Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell?* In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*. Schopenhauer-Studien 4. Passagen: Wien 1991, S.163.

Musikästhetik ganz Kind seiner Zeit: „Durch Zeitgeschmack vorgeprägtes Erleben und metaphysische Aussageabsichten wirken bei Schopenhauer komplementär.“²¹ Wäre er nicht von einem erfolgreichen Abschluss der Musiktheorie und der damit verbundenen Postulierung apodiktischer musikalisch-kompositorischer Gesetze ausgegangen, würden selbst seine Grundlagen als ungerechtfertigt erscheinen. Schopenhauer betrachtet das Ausgangsmaterial seiner Analyse als jeder Kritik entzogen; seine „normativ-ästhetische Urteile [...] haben ihn überzeugt, dass das Fortschreiten der musikalischen Materialbeherrschung nun einen abschließenden Höhepunkt erlangt haben muß.“²²

Der zeitlichen Entrückung korrespondiert eine direkt physisch-materielle. Auf basaler Ebene verdankt sich der Status der Musik auch dem Anschein, dass sich das – weltlich-sinnliche – Material verflüchtigt, was jedoch stets prekär bleiben muss: „Doch wie der Heilige seinen Leib, der Tugendhafte sein Handeln zur Darstellung seiner Erkenntnis verwendet, so ist auch der Künstler auf materielle Gegenstände angewiesen, die er zu Abbildern seiner Einsichten umschafft.“²³ Solcher stofflichen Ausgangsbasis entbehrt die Musik; auch aus dieser Warte kann sie also weltentrückter und damit schon dem angestrebten Ziele näher aufgefasst werden. Statt einer im Kunstwerk zu formenden Materie liegen aber – zumindest in Schopenhauers Musikästhetik – der Musik universale, zeitlose Gesetze zugrunde, die der Komponist, soweit er ein gelungenes Werk schaffen möchte, berücksichtigen muss. Natürlich kann man diese für Schopenhauer unumstößlichen Gesetze der Tonkunst aber als Makel auffassen, der erst recht das Verbleiben in der Welt und damit im Bereich des unmittelbaren, nicht durch die Erkenntnis vermittelten Willen aufzeigt: „Selbst die Musik, der Schopenhauer einen Sonderstatus unter den Künsten zuweist, ist durch ihre harmonischen und rhythmischen Gesetze, die Endlichkeit ihrer Ausführung und die Notwendigkeit von Instrumenten an die Beschränkungen des Satzes vom Grund gebunden.“²⁴ Schopenhauer selbst fasst dies aber kaum so auf, denn zumindest die ‚harmonischen und rhythmischen Gesetze‘, denen die Musik um Musik zu sein entsprechen muss, unterscheiden sich von Regeln und Konventionen, wie auch von den materiellen Urbildern in anderen Gebieten maßgeblich, weil sie für Schopenhauer eben die Gesetze des Willens selbst sind. Auch das tonale System ist Widerspiegelung der Verfassung der Welt als Wille; ebendies verbürgt seine Apodiktizität. Eine wahrhaft ingeniose Erklärung hat Schopenhauer in diesem Zusammenhang für die in der temperierten Stimmung bekanntlich zumindest ausgeglichenen, aber unmöglich zu beseitigenden Unreinheiten: Dies sei ein weiterer Beleg für seine Hypothese, denn so wie ein vollkommen zufrieden gestellter Wille, sei eben auch eine Musik ohne jeglichen Missklang nicht nur gegen ihre eigentliche Aufgabe, sondern prinzipiell unmöglich. Selbst eine gänzlich auf Harmonie ausgerichtete, damit freilich ziemlich langweilige, Musik könnte dieses Ziel nicht erreichen. Diese notwendigen Mängel entsprechen der vom Wille durchwalteten Welt, denn diese „ist [...] sogar ein unauflösliches Problem; indem selbst die vollkommenste Philosophie stets noch ein unerklärtes

²¹ *ibid.*, S.166.

²² *ibid.*, S.166.

²³ Sauter-Ackermann, Gisela: *Erlösung durch Erkenntnis? Studien zu einem Grundproblem der Philosophie Schopenhauers*. Junghans: Cuxhaven 1994, S.169.

²⁴ *ibid.*, S.169.

Element enthalten wird, gleich einem unauflöslichen Niederschlag, oder dem Rest, welchen das irrationale Verhältniß zweier Größen stets übrig lässt.“²⁵ Genauso verhält es sich mit der Nachbildung des Weltganzen in der Musik. Die Musik repräsentiert also auch die Wurzel allen Elends, die eben darin liegt, dass dieses zur notwendigen Beschaffenheit des Lebens gehört, sein integraler Bestandteil ist. An dieser Stelle taucht also ein neuer pessimistischer Aspekt auf. Spätestens hier wird der Eindruck erweckt, dass der zentrale Unterschied, der den Wert der Kunst ausmacht, nicht in einem Vorzug hinsichtlich ihrer Schönheit und ihrer optimistischen Positivität liegt, aber auch nicht primär in ihrer pessimistischen Erkenntnis über die Weltverfasstheit, sondern vor allem, dass sie mehr respektive ambivalenter als das Leben ist. Zwar legt sie gleich vorweg pessimistisch dessen negative Verfasstheit dar, andererseits zeichnet sie sich wiederum durch Optimismus aus. Ihr Reiz scheint vor allem in der Überkreuzung verschiedenster Aspekte und der damit verbundenen Unmöglichkeit ihrer Bestimmbarkeit hervorzugehen.

Mit der Annahme, dass die Musik besonders von jeder Materialität befreit sei, ist eine weitere Aporie verknüpft: Vom Willen loszukommen, das hieße nicht zuletzt vom Leibe sich zu befreien – man denke an die oben genannte Bestimmung des reinen, willenlosen Subjekt der Erkenntnis, für welches die Entindividualisierung maßgeblich ist –, eben dies bleibt bei der Kunst, wie schon Schopenhauers eigene Ausführungen belegen, immer fraglich. Wie die Aufnahme des Kunstwerks durch ein reines Subjekt des Erkennens aussehen sollte, ist jedenfalls recht schwierig einzusehen und wird von vielen Interpreten als Paradoxon kritisiert: „Wären wir als Zuschauer der Tragödie keine leidensfähigen leiblichen Individuen, [...] dann wäre uns ein Erleben des Trauerspiels ebenso unmöglich wie eine Empfänglichkeit für die Musik, die ohne den Rhythmus von Puls und Atmung, ohne Stimme, ohne Resonanz in einem Leib, der tanzen kann, bedeutungslos sein müsste.“ Zweifelhaft ist damit, ob nicht selbst das Grundanliegen Schopenhauers schon aufgrund der Wiederkehr des Leiblichen misslingen muss. Durch die Feststellung, dass Schopenhauer in „seine[n] Bemerkungen zu Dramatik und Musik geradezu beton[t], dass wir auch als ästhetisch Erfahrende immer schon leiblich sind und eine entindividualisierte ästhetische Erkenntnis ein Oxymoron zu nennen wäre“²⁶, vielleicht gar verbunden mit der Ansicht, dass „[d]ie libidinöse Komponente des Instrumentalspiels offenkundig“²⁷ sei, scheint sich Schopenhauers Konzeption in geradezu selbstzerstörerische Paradoxa zu verfangen. Möglich wäre, dass man dennoch auf die Nichtwirklichkeit des musikalischen Geschehens insistiert, trotz aller unvermeidlichen Leiblichkeit gibt es kein innerweltliches Objekt; in diesem schopenhauerschen Sinne heißt es in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* über die Musikerfahrung, dass „es [...] nicht die gleiche, stumpfe, übermächtige Gewalt, wie sie das Leben hat[...]. Der Zorn, die Liebe, das Glück, die Heiterkeit und Trauer, [...] waren keine vollen Gefühle, sondern nicht viel mehr als das zum Rasen

²⁵ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band*, S. 673.

²⁶ Haucke, Kai: *Leben & Leiden. Zur Aktualität und Einheit der Schopenhauerschen Philosophie*. Parerga: Berlin 2007, S.266.

²⁷ Wenzel, Wilfried: *Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell?*, S.164.

erregte körperliche Gehäuse davon.“²⁸ Der sich sehr weltlich und körperlich ausnehmende Eindruck trägt, denn trotz allem liegt der Erregung kein reales Korrelat zugrunde.

Hier kommt eine interessante Diskrepanz der Schopenhauer-Interpreten zum Vorschein; wie so oft, können die Differenzen der Interpreten womöglich auf eine im Text objektiv angelegte Ungereimtheit zurückgeführt werden. So wird an einer Stelle behauptet, dass meist die Musik bei Schopenhauer irrtümlich als willensfremd aufgefasst werde: „Die meisten Interpreten sehen die Musik als bloß blasse Abbildung des Willens, frei von seiner sinnlichen und triebhaften Last, als bloßen Schatten seines Wesens. Sie beziehen sich dabei vor allem auf eine Aussage Schopenhauers, in der er scheinbar die Abstraktion der Musik und damit ihren Abstand zur eigentlichen Identität des Willens darlegt.“²⁹ Das Konträre werde damit aber ausgesagt; gerade durch das Abstrakte erreicht sie die Willensaffinität: „Begründet dies die Musik als rein geistige Kunst, die frei von Sinnlichkeit wäre? Nein, dieses Zitat besagt genau das Gegenteil, die Nähe der Musik zum innersten Wesensprinzip, dem Willen.“³⁰ Der hier als Beispiel für das inkorrekte Verständnis angeführte Interpret sieht an der inkriminierten Stelle aber sehr wohl ein, dass das Verhältnis so einfach nicht gedacht werden kann. Zwar wird einerseits – kaum abstreitbar – konstatiert, dass die Abkehr vom Wollen in der Schopenhauerschen Kunstlehre notwendig sei, dies impliziert aber keineswegs, dass die Musik ihrem Urbild an Kolorit nachstehe. Vielmehr wird sogar die Willensabtötung im Rezipienten als stets prekär aufgefasst, womit die Abbildung alles andere als blaß gedacht werden muss: „Es bleibt fraglich, ob das einzelne Subjekt umhinkommt, die Willensdarstellung der Musik auf das je eigene Wollen zu beziehen.“³¹ Offen bleibt, ob diese Intensität letztlich nicht die von Schopenhauer zugewiesenen Absichten durchkreuzt, jedenfalls mündet diese Ansicht ins Gegenteil des ihr zugeschriebenen: „Die Beziehung zum je eigenen Wollen im Erleben von Musik scheint mir, gerade wegen der Intensität ihrer Willensdarstellung, fast unvermeidlich, und es dürfte kein Zufall sein, daß Schopenhauer im Zusammenhang des musikalischen Erlebens nicht vom reinen Subjekt des Erkennens spricht.“³² Dieses wurde ursprünglich zur notwendigen Bedingung ästhetischer Erfahrung erklärt, der Verfasser muss entgegen der zitierten Behauptung konstatieren, dass Schopenhauer sie auch für die Musik keineswegs ausschließt oder auch nur einschränkt. Insofern man sie unter das allgemein über Kunst Ausgeführte subsumiert, gilt dies sehr wohl. Mit der Replik soll womöglich primär gesagt werden, dass sich die Musik in Schopenhauers Konzeption anheischig macht, den vorliegenden Kunstrahmen zu sprengen.

Abgesehen davon ist der Konflikt zwischen den Interpretationen wahrscheinlich eher ein oberflächlicher: Inhaltsleere bedeutet nicht zwingend Armut an Intensität. Darüber hinaus kann die Beziehung zum ‚eigenen Wollen‘ vielleicht insofern akzeptiert werden, als es zumindest keine mehr

²⁸ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1. Hrsg. von Adolf Frisé. Rowohlt: Hamburg 1981, S.143f.

²⁹ Kertz-Welzel, Alexandra: *Die Transzendenz der Gefühle*, S. 227.

³⁰ *ibid.*

³¹ Korfmacher, Wolfgang: *Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers*. Centaurus-Verlagsgesellschaft: Pfaffenweiler 1992, S. 73.

³² *ibid.*

zur Welt ist. Was einen selbst und sein existentielles Verhältnis zur Welt betrifft, muss noch lange nicht die Welt selbst betreffen. Solcherart können die verschiedenen Ansichten also recht passabel zusammengedacht werden.

Gerade das Betonen der Willensnähe der Musik erlaubt andererseits natürlich fundamentale Einwände. Zumindest die Verbindung mit der Behauptung der einmaligen Dignität der Kunstform Musik scheint problematisch. Angesichts der Bestimmung des Willens könnte man verleitet werden, eine inverse Hierarchie aufzubauen. Diese Kritik wird am direktesten und konsequentesten von Carl Dahlhaus ausgesprochen: „Das Musik ‚auf den Willen, d.i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt‘, ist, ohne daß Schopenhauer es unverhohlen ausspräche, im Zusammenhang seiner Metaphysik eher ein Makel als eine Auszeichnung.“³³ Diesen Aspekt verschweigt Schopenhauer freilich nicht nur, sondern macht den Eindruck, als ob er ihn gar nicht empfinde. Christoph Asmuth versteht diese Einsicht Dahlhausens dahingehend, dass „[f]ür Schopenhauer selbst [...] offenbar die *Wahrheit* der Kunst im Zentrum seiner Überlegungen (steht), weniger jedoch die moralische *Wertung*“³⁴. An Wahrheit übertrifft die Musik natürlich alle andere Kunst, denn Willensnähe ist äquivalent zu Wahrheitsnähe, ist der Wille doch das Allerrealste.

d) Musik als nur partielles Quietiv

Vor allem hinsichtlich der Wirkung der Musik offenbart sich bei Schopenhauer jedoch eine Antinomie, die ihm auch selbst auffällt und dem Durcheinander von optimistischen und pessimistischen Komponenten entspricht. In den *Parerga* rekapituliert Schopenhauer in einer Anmerkung seine Ansichten, wobei an dieser Stelle suggeriert wird, dass das Kunstwerk rechtens als Quietivum des Willens bezeichnet werden kann: „Das vollkommene Genügen, die finale Beruhigung, der wahre wünschenswerthe Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im *Kunstwerk*, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, dass sie doch irgendwo vorhanden seyn müssen.“³⁵ Diese Zuversicht aber ist – solange man im Leben und damit unter der Herrschaft des Willens verbleibt – eine trügerische; die Beanstandung, dass eine solche Kunst eigentlich lügt, wird virulent. Dass ein solcher Zustand gefunden werden kann, ist zwar nicht gänzlich unrichtig, aber eben nur durch die Verneinung des Willens, also durch Weltentsagung; dieses ‚irgendwo‘ als innerweltliches zu imaginieren, wäre delusorisch, denn „[w]ahres Heil, Erlösung vom Leben und Leiden, ist ohne gänzliche Verneinung des Willens nicht zu denken.“³⁶ Verneinung des Willens ist die Kunst jedoch nur als distanzierende, nicht als auslöschende, wodurch er aber in der

³³ Dahlhaus, Carl: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 1.* Hrsg. von Hermann Danuser. Laaber: Laaber 2000, S. 483.

³⁴ Asmuth, Christoph: *Musik als Metaphysik. Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer*, S. 111-125. In: Asmuth, Christoph / Scholtz, Gunter / Stammkötter, Franz-Bernhard (Hrsg.): *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Campus: Frankfurt / New York 1999, S.124, Fußnote.

³⁵ Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. Zweiter Band. Zweiter Teilband.* Diogenes: Zürich 1977, S.458, Anmerkung.

³⁶ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band.*, S.511.

Kunst noch deutlicher zum Ausdruck kommt als in der Alltagswelt, wenngleich ebendiese Sichtbarmachung und Klarstellung schlussendlich seine Verneinung ermöglichen soll.

In den Gegenständen der ästhetischen Kontemplation findet aber der Wille andererseits seine adäquateste Bejahung – gerade aus dieser Perspektive sieht die Welt gar nicht so scheußlich aus. Diese ist jedoch, wie es am Schluss seiner Ausführungen heißt, nur ‚Trost‘, nicht Erlösung. Hier kommt ein durchaus antizipatives – sie ist ja selbst noch nicht Erlösung – Element zum Vorschein: Kunst antizipiert die einzige Utopie Schopenhauers, nämlich das vom Willen befreite Leben und damit die Aufhebung des Leidens. „Der ästhetische Genuß kann als Vorschein der Seligkeit des erlösten Zustands gelten; die ästhetische Kontemplation hat insgesamt in bezug auf die Erlösung einen antizipatorischen Charakter.“³⁷

Dem Ziel der Willensverneinung zum Trotz, klingt bei Schopenhauer manchmal sogar an, dass ja gerade die Schönheit der Kunst zum Leben verführen könne. Die Reklamation, dass die Musik vielleicht doch im Dienste des Willens steht drängt sich Schopenhauer selbst auf, wenngleich er anschließend konzidiert, dass dieser Effekt nur scheinbar sei, weil ihm ja bereits die Verneinung vorangehen musste: „Vielleicht könnte einer und der Andere daran Anstoß nehmen, dass die Musik [...] doch eigentlich nur dem Willen zum Leben schmeichelt, indem sie sein Wesen darstellt, sein Gelingen ihm vormalt und am Schluß seine Befriedigung und Genügen ausdrückt.“³⁸ Die ‚gute‘ Musik ist so, wie das Leben sein sollte, womit sie aber durch die Projektion des Gelingens die Verneinung des Willens zum Leben, das eben nicht so ist, eher behindert; gleich, ob durch explizite Beschönigung oder nur durch Distanzierung von der eigentlichen Wirklichkeit. Damit koinzidiert aber Schopenhauers Philosophie der Kunst just in ihrer höchsten Ausprägung mit der eigentlich abgewiesenen, dass Kunst nicht nur darstellt, was ist, sondern idealisiert, also, wie es sein sollte. Der Aussagemodus der Musik ist solcherart aber ein virtueller; ebendort wo es am Nötigsten wäre, spricht sie doch nicht den tatsächlichen Zustand der Welt aus, sondern ihren ideellen, gewünschten. Die von Schopenhauer selbst deklariert positive Teilhabe am Willen scheint die ursprüngliche Absicht zu vereiteln: „In dem besonderen Bereich der Musik erfährt so für eine gewisse Zeit das ‚metaphysische Bedürfnis‘ des Menschen optimistisch und lebensbejahend eine scheinbare Befriedigung.“³⁹ So widerspricht das hier verwendete Attribut ‚lebensbejahend‘ definitiv der Verneinung des Willens, wirkt angesichts des obigen Schopenhauer-Zitats aber akzeptabel.

Unter manchem Gesichtspunkt fällt damit die Musik sogar unter das Trauerspiel zurück:

So scheint die ethisch-didaktische Komponente nicht vorhanden. Dies kann zu radikalen Schlussfolgerungen führen: „Bei der Tragödie hingegen ist die Beziehung zur Ethik gegeben: sie hat geradezu die Aufgabe, zur Resignation zu führen. Unter diesem Gesichtspunkt (dem letztlich entscheidenden der Philosophie Schopenhauers) ist der Tragödie unbedingt der Vorrang vor der Musik

³⁷ Sauter-Ackermann, Gisela: *Erlösung durch Erkenntnis? Studien zu einem Grundproblem der Philosophie Schopenhauers*. Junghans: Cuxhaven 1994, S.170.

³⁸ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Zweiter Teilband*. Diogenes: Zürich 1977, S.537f.

³⁹ Wenzel, Wilfried: *Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell?*, S.165.

einzuräumen.“⁴⁰ Da sich Schopenhauer aber nicht zu dieser Umstellung entschließt, ist dieser Gesichtspunkt wohl vielleicht doch nicht der entscheidende. Auch hinsichtlich ihrer Erkenntnisleistung rangiert die Musik eigentlich unter diesem; erfüllt scheint der Grundgedanke, in ihr ein getreues Abbild zu erlangen, dass jedoch aufgrund der Unwirklichkeit keinen Schmerz bereite, jedenfalls nicht. Die Musik spräche eher dann die Wahrheit, wenn sie Leid und Hader zum Ausdruck brächte; maßt sie sich aber an, die Befriedigung des Willens als erfolgreiche abzubilden, transzendiert sie die Wirklichkeit zumindest, wenn sie nicht gar lügt; man kann annehmen, dass eine disharmonischere Kunst wahrer wäre, wenngleich sie mit Verzicht auf den Rest Genuß, den Schopenhauer ihr zuspricht, einherginge. Auch hier verkehrt sich am Gipfel der Kunst ihre Qualität und sie tendiert zur Lüge. Die Hoffnung, sonst von Schopenhauer in ihrer trügerischen Gestalt erkannt⁴¹, schleicht sich hier ins Kunstwerk ein; das Glücksversprechen in der Kunst vermag Schopenhauer nicht gänzlich aufzugeben.

Dies kann aber nur negativ gemeint sein: Die Verneinung des Willens soll erfolgen, wodurch die kurzfristige Erlösung angesichts des Kunstwerks einer dauerhaften weicht. Man lernt und erkennt unter vorgeblich optimistischen Prämissen, aber die Einsichten muss man noch anwenden, wenngleich die Praxis, in die sie umschlagen sollen, eher dubios ist. Es handelt sich um die letzte Bejahung, welche die Verneinung ermöglichen soll. Das Ziel der Kunst liegt nicht in ihr selbst; sie ist nur Vorstufe zum Leben des Heiligen. Schopenhauer unterzieht die Ambitionen seiner Kunstmetaphysik einer einschneidenden Selbstkritik: Als angestrebtes „Quietiv des Willens“ kann sie daher nicht fungieren, denn sie „erlöst ihn nicht auf immer, sondern nur auf Augenblicke vom Leben, und ist ihm so noch nicht der Weg aus demselben, sondern nur einstweilen ein Trost in demselben; bis seine dadurch gesteigerte Kraft, endlich des Spieles müde, den Ernst ergreift.“⁴² Die Aufwertung der Musik mündet also in die Abwertung aller Kunst, die ihre Bürde letztlich nicht zu tragen vermag und doch im Spiel verbleibt. Diese Formulierung macht unmissverständlich evident, dass über die Kunst fortgeschritten werden muss, denn die Kontemplation in der ästhetischen Erfahrung ist „ein flüchtiger Wunschtraum, der ebenso an der Wirklichkeit wie am Ästhetischen selbst scheitert.“ An der Musik als höchste Kunstform, die zwar den Willen auf die Ebene der Vorstellung hebt, ihm aber trotzdem nicht entkommen kann, wird dies erkennbar; als höchste Kunstform leistet sie selbst die Aufhebung der Kunst, welche die in sie gesetzten Erwartungen nicht erfüllen kann, aber dadurch zur ultimativen Resignation hinleitet: „Im vierten und letzten Buch der Welt als Wille und Vorstellung wird die Ideenlehre keine konstitutive Rolle mehr spielen, da sie ihre Funktion als Hoffnungsträger verloren hat und inzwischen klar geworden ist, dass sie eine wirkliche Vermittlung der inneren Aporetik des Gesamtsystems nicht leisten kann.“⁴³ Für die Verneinung des Willens war dieser Weg über die Kunst

⁴⁰ Korfmacher, Wolfgang: *Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers*, S. 74.

⁴¹ cf. Schulz, Ortrun: *Schopenhauers Kritik der Hoffnung*. Peter Lang: Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 124.

⁴² *ibid.*, S.335.

⁴³ Haucke, Kai: *Leben & Leiden. Zur Aktualität und Einheit der Schopenhauerschen Philosophie*, S.275.

aber durchaus notwendig, denn „die *conditio sine qua non* dafür besteht in der durch kontemplative Ideenschau erzielte[.] Selbsterkenntnis.“⁴⁴

Dass diese Ambivalenz keine nachträglich konstruierte, sondern eine grundlegende, das Werk durchziehende ist, kann vielerorts festgestellt werden. Besonders drastisch, um nicht zu sagen entlarvend, wirkt, dass die Rede vom Panakeion auch in ganz anderem Kontext im Kapitel „Die Heilsordnung“ erscheint: An dieser Stelle wirkt „das heilsame Leiden“ als „Panakeion unseres Jammers“⁴⁵; die Situation ist damit ungeheuer vertrackt: Während das Leiden eigentlich das universale Heilmittel ist, kuriert die Musik eben dieses und verhindert damit letztlich seine Wirkung. Sie, als ‚Panakeion des Leidens‘, neutralisiert ja das ‚Panakeion des Jammers‘ und ihre positiven Eigenschaften übernehmen unter diesem Aspekt damit eigentlich negative Funktion. Vom Leiden befreit, wird dennoch beim Jammern verblieben.

Andererseits könnte man, die Problematik noch verschärfend, den Wunsch, sich der Leiblichkeit zu entledigen selbst nicht als den nach der Aufhebung des Willens, sondern gerade als besonders starken Willensdrang auffassen, „[d]enn es ist ein mehr als verständlicher Wunsch leiblicher, bedürftiger, schwacher Individuen, sich als autark apathisch und unsterblich zu imaginieren“, womit Schopenhauers Musikphilosophie schlussendlich ganz anderes bezwecken würde. Die Kunst, die Leidlosigkeit mit sich führt, vernichtet nicht die individuelle Existenz, sondern rechtfertigt sie: „Das Ziel, der unausweichlichen Leidensexistenz etwas entgegenzusetzen [...] scheint damit erreicht zu sein“, denn anscheinend „gibt es ein Entkommen, so dass diese Welt wenigstens kontemplativ eine partielle Rechtfertigung erhält.“⁴⁶ Gerade die Bemerkungen hinsichtlich der Musik können nahe legen, dass Schopenhauer von der positiven Wendung der Willensmetaphysik, wie sie später Nietzsche vornahm, gar nicht so weit entfernt ist. Die Kontemplation erscheint hier schon subkutan als raffiniertes Mittel des Machtausbaus und durch das vorgeblich weltlose, reine Subjekt der Erkenntnis rettet sich das empirische und festigt seine Stellung in der Welt sogar, indem es die eigene Bedingtheit erkennt und damit überwindet.

3. Nietzsche

a) Rettung durch die Kunst

Kunstphilosophische Motive waren für Nietzsche wohl immer leitend; explizit mit der Musik hat er sich vor allem in seiner frühen Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in einer der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, *Richard Wagner in Bayreuth* und in den beiden späteren Pamphleten gegen Wagner beschäftigt. Auch in den anderen Werken und im Nachlass finden sich eine Vielzahl von Stellen, wo sie Thema ist, zweifellos wird „[i]nsbesondere der Musik [...] in seinen ästhetischen

⁴⁴ Neymeyr, Barbara: *Ästhetische Autonomie als Abnormität. Kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik*. De Gruyter: Berlin / New York 1996, S.424.

⁴⁵ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Zweiter Teilband*. Diogenes: Zürich 1977, S.748.

⁴⁶ Haucke, Kai: *Leben & Leiden. Zur Aktualität und Einheit der Schopenhauerschen Philosophie*. Parerga: Berlin 2007, S.267.

Überlegungen ein herausragender Rang zugewiesen; dies lässt sich von der Geburt der Tragödie' bis zu den Nachlaßfragmenten aus der letzten Zeit vor seinem geistigen Zusammenbruch im Januar 1889 in Turin verfolgen.“⁴⁷

Auch wenn sie nicht im Zentrum dieser Arbeit stehen soll und vor allem die rein biografischen Aspekte fast gänzlich ausgeklammert werden, ist bei Betrachtung der musikalischen Auffassungen Nietzsches immer auch seine Beziehung zu Richard Wagner zu beachten; eine Abhängigkeit, die auch noch in der späteren schärfsten Negation grundlegend bleibt. Dies soll jedoch zum größeren Teil an späterer Stelle erfolgen, an welcher dann auch seine Wagnerkritik zu der Adornos in Bezug gesetzt werden soll. Der oftmaligen Einteilung seines Werks in drei Phasen⁴⁸ soll gefolgt werden, denn sie ist auch hinsichtlich seiner musikphilosophischen Überlegungen geeignet.

Nietzsche vertritt in seinen frühen Schriften, allen voran in seiner ersten größeren und öffentlichkeitswirksam publizierten *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (in der Neuausgabe von 1886 lautet der Titel *Die Geburt der Tragödie. Griechenthum und Pessimismus*) eine noch stark von Schopenhauer imprägnierte Ästhetik. Er entwirft eine Kunstphilosophie, die zwar noch ganz in dessen Bann steht, und der Musik dementsprechend eine zentrale Stelle zuweist, doch die Adaption der Willensmetaphysik gestaltet sich nicht ohne Brüche. In gewisser Weise rezipiert Nietzsche Schopenhauer unter Ausschluss des vierten Buches, das die Willens- und Weltabkehr propagiert, und der Makel der Kunst, nur ephemere Erlösung bieten zu können, soll neutralisiert werden. In diesem Sinne kann man als von Beginn an leitende Frage der Philosophie Nietzsches tatsächlich auffassen, „wie man weiterleben kann, wenn die Musik vorbei ist.“⁴⁹ Das heißt aber de facto, wie deren Wirkung prolongiert werden könnte, damit eben die Schopenhauersche definitive Lösung des weltabgewandten Heiligen nicht als die verheißungsvollste erscheint.

Die mehr oder minder gewaltsame Umdeutung der schopenhauerschen Lehre findet sich nicht nur bei Nietzsche; auch bei Wagner wird der Platz der Musik innerhalb des Systems der Künste verändert: Nicht die in der allgemein Tendenz mächtigste, weil tiefer gehend und universeller, sei sie, sondern den bildenden Künsten geradezu entgegengesetzt. „[D]ie so grundverschiedene Wirkung der Musik und der Malerei“ habe ihren Grund in der völlig anderen Gemütsverfassung des Künstlers.

Ironischerweise kann aber eben die Musik das von Schopenhauer Bezweckte nun nicht leisten – zumindest nicht für den Künstler: Während das Unterfangen des „bildenden Künstler[s]“, des „entwerfenden Bildners“ tatsächlich mit der Selbstabtötung des Willens einhergehe, werde „im Musiker“ der „individuelle Wille [...] als universeller Wille wach“. Zwar kann sich der ‚universelle Wille‘ dadurch als „selbstbewusst erkenn[en]“, diese Selbsterkenntnis hat aber nicht seine Auslöschung zufolge, vielmehr gilt, dass die Musik die entgegen gesetzte Wirkung erbringe: „Hier

⁴⁷ Koll, Matthias: „Erlösung vom Erlöser!“ *Richard Wagner und die Musikästhetik Friedrich Nietzsches*. In: Seubold, Günther (Hrsg.): *Man ist viel mehr Künstler als man weiß'. Bilder und Bildner: Werk- und Lebenskunst bei Friedrich Nietzsche*. DenkMal: Alfter / Bonn 2001, S.61.

⁴⁸ cf. Dufour, Eric: *La physiologie de la musique de Nietzsche*. In: Abel, Günter u.a. (Hrsg.): *Nietzsche-Studien*.

Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 30. 2001. de Gruyter: Berlin / New York 2001, S. 222.

⁴⁹ Safranski, Richard: *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. Fischer: Frankfurt am Main 2005, S.9.

tiefste Beschwichtigung, dort höchste Erregung des Willens“.⁵⁰ Offenbar entspricht Wagners Verständnis – aller ausgedrückten Veneration zum Trotz – in keiner Weise den Intentionen Schopenhauers, ja es scheint ein krasses Missverständnis, wenn nicht gar eine vielleicht durchaus bewusste Fehlinterpretation vorzuliegen. Diese Stelle aus Wagners Beethoven-Schrift war wohl auch Nietzsche beim Abfassen der Geburt der Tragödie bekannt, wurde sie ihm doch 1870 von Wagner zugesandt. Zwischen den ersten frühen Entwürfen und dem Endprodukt zeigen sich auch Nuancen im Ausdruck, beispielsweise in einer abgewandelten Definition des Dionysischen, die man als Einfluss der Schrift Wagners auf Nietzsche interpretieren kann; Nietzsches Ziel könnte demnach unter anderem auch gewesen sein, den Konflikt zwischen Wagners anti-schopenhauerianischer Schopenhauerdeutung und dessen eigentlichem philosophischen Impetus auszuräumen.⁵¹ Die Grundprinzipien Schopenhauers werden von Nietzsche bekanntlich umgedeutet ins Dionysische und Apollinische. Dem Dionysischen entspricht die Erfahrungswelt des Rausches, der vor allem als Außerkraftsetzen des principium individuationis bestimmt ist; das Apollinische gleicht hingegen dem Traume. Ausgehend von dieser Dichotomie nimmt Nietzsche eine Einteilung der Kunstgattungen vor: Architektur und die Bildenden Künste sind dem Apollinischen zugehörig, die Musik fungiert als dionysische Kunst par excellence. Ihr kommt einerseits wie bei Schopenhauer ein Sonderstatus zu, andererseits ist damit ein Wertungskriterium verbunden: Nietzsche kennt zwar auch ‚apollinische Musik‘, diese ist aber „ein Widerspruch in sich.“⁵² Musik soll dionysisch sein, Beethoven sei es gewesen, der sie ihrem Wesen maßgeblich näher brachte. Augenblicklich sinnfällig wird dies natürlich durch die Integration des Chores in seiner neunten Sinfonie; eine Zuschreibung, die übrigens teils mit dessen eigenen Ansichten übereinstimmt.

Das Dionysische selbst ist laut Nietzsche ein ambivalentes Phänomen, denn der „Verzückung des dionysischen Zustandes“ wohnt „ein *lethargisches* Element“ inne. Durch die zeitweilige Suspendierung des Alltäglichen wird dieses, wenn es „wieder ins Bewusstsein tritt“, „mit Ekel [...] empfunden“⁵³. Unbeabsichtigt evoziert damit die Wirkung des Dionysischen das von Schopenhauer bestimmte Ziel, nämlich „eine asketische, willenverneinende Stimmung“. Nietzsche vergleicht den „dionysischen Menschen“ mit „Hamlet“, denn bei beiden würde „die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit [...] jedes zum Handeln antreibende Motiv (überwiegen)“⁵⁴. Die Erkenntnis steht in Widerspruch zum Leben, sie „tödtet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion.“⁵⁵

Der von der dionysischen Weisheit Gelähmte erfährt aber Rettung, denn „in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die *Kunst*.“ Nur durch sie können die

⁵⁰ Wagner, Richard: *Beethoven*. In: *Die Hauptschriften*. Hrsg. von Ernst Bücken. Kröner: Stuttgart 1956, S.272.

⁵¹ cf. Ingenkamp, Heinz Gerd: *Die Herkunft des Dionysos*, S. 237-246. Kopij, Marta / Kunicki, Wojciech (Hrsg.): *Nietzsche und Schopenhauer. Rezeptionsphänomene der Wendezeiten*. Leipziger Universitätsverlag: Leipzig 2006.

⁵² Schmidt, Bertram: *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘ und die Wiener klassische Musik*. Königshausen & Neumann: Würzburg 1991, S.13.

⁵³ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.56.

⁵⁴ *ibid.*, S.57.

⁵⁵ *ibid.*

„Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen“⁵⁶ verwandelt werden, die sie erträglich machen. Das rein Dionysische ist damit eigentlich das Unästhetische und Unkünstlerische. Vom Schaffenden wie vom Rezipienten ausgehend, könnte man es als die Stimmung bezeichnen, die die Kunst allererst erforderlich macht. Dionysische Kunst im reinsten Sinne wäre jedenfalls ein Oxymoron: Selbst die dem Willen nahste aller Künste, die Musik, objektiviert ihn und hebt ihn damit - übertragen in die Terminologie Schopenhauers - allererst auf die ästhetische Ebene der Vorstellung. Trotz der frenetischen Proklamation und Ursprünglichkeit des Dionysischen bleibt damit die Vormachtstellung des Apollinischen beziehungsweise der Vorstellungswelt erhalten, obgleich besonders das gegenseitige Aufeinander-Verwiesen-Sein der beiden Mächte betont wird, denn auch wenn die Musik als dionysische Kunst verstanden wird, bleibt das genuin künstlerische Element auf Seiten des Apollinischen: Die Illusion rettet vor der Erkenntnis; dementsprechend darf der dionysische Part nicht die Vorherrschaft gewinnen. Die Rettung durch die Kunst steht damit zum Erkenntnisgewinn in ambivalentem Verhältnis. Der erkenntnisaffine Teil der Kunst ist der lebensschädigende, die dionysische Erkenntnis ist keine schöne; hingegen ist es das illusionserzeugende Apollinische, das die Lebensbejahung trotz des Leides, wie sie sich in der von Nietzsche durchschauten griechischen Heiterkeit zeigt, erzeugt. Die Stärke des illusionären Scheins ist gleichfalls Indikator der erlangten furchtbaren Erkenntnis. Man könnte behaupten, dass die spätere Behauptung der Lebensschädlichkeit vor allem gewisser Musik hier, entgegen der damaligen Intention Nietzsches, bereits angelegt sei. Die Musik darf ihre Auszeichnung, dionysische Kunst zu sein, niemals gänzlich erfüllen; dann würde sie nämlich aller Illusion entbehren und wäre keine Kunst mehr. Mehr noch als die Entwicklung Nietzsches, ist darin natürlich die Entwicklung der Kunst der Moderne, wie Adorno sie versteht, hypothetisch antezipiert.

Die Rolle der Kunst in der Tragödienschrift ist eine immense: Erst sie macht für Nietzsche das Leben erträglich, ja sogar bejahbar. Vortrefflich habe sie diese Funktion bei den Griechen erfüllt, andernfalls wären sie um die ‚buddhaistische‘ Lösung Schopenhauers, also um die Lebensverneinung, nicht umhin gekommen. Erst durch die Kunst erscheint das Leben in einer erträglichen Perspektive, in der es sogar lohnen könnte: „Ihn [den ‚Hellenen‘; Anm. d. Verf.] rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben.“⁵⁷ Aufschlussreich ist jedenfalls, dass auch an dieser Stelle das Reich der Kunst eigentlich das Apollinische ist; das Dionysische ist nur der freilich notwendige Nährboden. Der Vorgang entspricht zwar dem Verständnis Schopenhauers, wie auch die Ausdrucksweise Nietzsches, dass die Einsicht in die Entsetzlichkeit und Absurdität in ‚Vorstellungen‘ verwandelt wird, anzeigt. Dieser apollinischen Kunst wird aber eine Wirkung zugemessen, die für Schopenhauer nur eine höchst flüchtige und trügerische sein konnte und eigentlich dem Endzweck zuwiderlief, nämlich die Willensverneinung zu unterbinden. Diese Differenz ist natürlich qualitativ entscheidend, sodass es

⁵⁶ *ibid.*

⁵⁷ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.56.

durchaus angeht, zwischen einem bei Schopenhauer aufzufindenden apollinischen und einem dionysischen Erlösungsmodell⁵⁸, das Nietzsche dagegenhält, zu unterscheiden.

Anhand des Verhältnisses von Musik und Bild, das dem von Dionysischem und Apollinischem korrespondiert, setzt Nietzsche diese ambivalente Beziehung auseinander: Er stellt die Frage, ob jemand „den dritten Act von ‚Tristan und Isolde‘ ohne alle Beihilfe von Wort und Bild rein als ungeheuren symphonischen Satz zu percipiren im Stande wäre, ohne [...] jählings [zu] zerbrechen?“⁵⁹ Soll die Wagnersche Musik als ästhetisches Phänomen wahrgenommen werden, benötigt sie das Bild. Nur die täuschende Einwirkung des Apollinischen auf die dionysische Musik könne nämlich „den Menschen aus seiner orgiastischen Selbstvernichtung“ retten. Man könnte – Nietzsches Entwicklung antezipierend – hier schon einwenden, ob denn dieser Gedanke der Wagnerschen Musik wirklich zur Ehre gereicht. Die dionysische Musik ist damit nicht nur die bezauberndste – derart wird sie Adorno später bezeichnen –, sondern auch die bedrohlichste aller Künste. Die entfesselte wäre das Mänadentum, das bei den Griechen eben keinen Einlass fand. Das Bild rettet vor der Musik, indem es sie bündigt und in seinen Dienst stellt. Anstatt in ihrer exuberanten Unendlichkeit aufzugehen, drückt die Musik nun Konkretes, durch das Bild Vorgestelltes, aus. Die apollinische Illusion erweckt schließlich den überwältigenden, wenngleich freilich stets trügerischen, Eindruck, dass die „Musik sogar wesentlich Darstellungskunst für einen apollinischen Inhalt sei“⁶⁰.

Dem Antagonismus zwischen dionysischer Erkenntnis und apollinischer Illusion ist ein zweiter verwandt, der den frühen Nietzsche sehr beschäftigt, nämlich derjenige zwischen Kunst und Wissenschaft. Der Versuch der Vermittlung dieser beiden Extreme zeigt sich vortrefflich in einer sehr frühen Notiz von 1871: „Und was sollen wir vor allem von den Griechen lernen? Durch unsere Philosophie nicht zum thatlosen Ausruhen, durch unsere Musik nicht zu orgiastischen Wesen zu werden?“⁶¹ Hier, wo die Musik wieder in ihrer Affinität zum Dionysischen betrachtet wird, liegt ein grundlegender Unterschied zu Schopenhauer: Sah dieser noch Kunst und Philosophie mit ähnlichem Ziel, wenngleich unterschiedlicher Methode, und nicht als starre Gegensätze, zeigen sich bei Nietzsche ‚Wissenschaft und Weisheit im Kampfe‘ – unter diesem Motto versteht er die Gesamtentwicklung der griechischen Philosophie und augenscheinlich auch seiner Zeit –, wie er selbst seine Interpretation der vorsokratischen Philosophie übertitelt hat. Eine Überschrift unter den nachgelassenen Fragmenten von 1872/73 lautet in diesem Sinne beispielsweise: „*Der Philosoph. Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis.*“ Für Nietzsche geht eine lebensschädigende Gefahr von Wissenschaft und Erkenntnis qua Quietiva aus, denen die Kunst qua Stimulans entgegen gesetzt werden muss. Die Gefahr der Entartung seines Zeitalters sieht er nur auf eines der beiden Extrema beschränkt, nämlich auf die Tatlosigkeit, wobei hiefür nicht zuletzt eine bestimmte Formation von Bildung und

⁵⁸ cf. Agell, Fredrik: *Die Frage nach dem Sinn des Lebens. Über Erkenntnis und Kunst im Denken Nietzsches*. Fink: München 2006, S. 160.

⁵⁹ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, S.135.

⁶⁰ Ibid, S.137.

⁶¹ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 7*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.371.

Wissenschaft verantwortlich sei. Vor allem der Historismus würde jegliche Form von Entschlossenheit und Lebendigkeit ersticken - man vergleiche hierfür die zweite *Unzeitgemäße Betrachtung, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. All dies deutet für Nietzsche die Herrschaft der von ihm perhorreszierten amüsischen sokratischen Haltung an. Gerade die Musik soll einen Ausweg anbieten. Von ihr erwartet sich Nietzsche nicht weniger als eine Renaissance eines sowohl dem Kritiker als auch dem Antiquar entgegen gesetzten Typs der Kunstrezeption und -bewältigung. Wesentlich ist hierfür die Reanimation des Mythos, die mittels der Musik gelingen soll: „In allen Künsten sind wir die Kritiker: hier in der Musik sind wir noch volle lebendige Menschen.“⁶²

b) Abschied von der Kunst

Nietzsches Bruch mit Wagner und damit a fortiori der Schopenhauerschen Ästhetik zeichnet sich am Schärfsten bei seiner Neubewertung der Kunst ab, vor allem hinsichtlich ihres Erkenntniswerts: Galt sie ihm einst, dem Wagnerschen Diktum gemäß, das die Wissenschaft bloß eitler, oberflächlicher Schein sei, im Gegensatz zur Erfassung des wahren Wesens der Welt durch die Kunst, wird nun gerade die Kunst als Hindernis für Erkenntnis betrachtet. Diese neue Auffassung zu exponieren, ist integraler Bestandteil von *Menschliches, Allzumenschliches*, wobei umstritten ist, inwieweit es sich um eine direkte Konfrontation mit Wagner handelt oder eher um eine Kritik an Schopenhauer, durch welche jener nur vermittelt angegriffen wird. Gerade wenn man bedenkt, wie sehr damit eine Abkehr von Wagnerschen Position einhergeht, ist aber kaum zu leugnen: „L’ennemi, c’est donc ici, via Schopenhauer et toute l’esthétique romantique du XIX^e, Richard Wagner lui-même.“⁶³ Dadurch können die von Nietzsche nun neu aufgestellten Thesen durchaus Erstaunen hervorrufen⁶⁴; manchmal klingen sie geradewegs wie die Antithese zum in der Tragödienschrift *Vorgetragenen*. Es finden sich zahlreiche Stellen, in denen die ästhetische Erfahrung in ein Naheverhältnis zur mystisch-religiösen gestellt wird – nun aber gilt es ebendiese ‚unaufgeklärte‘ zu analysieren, ja deren Ursprünge aufzudecken, was bei der Kunsterfahrung an manchen Stellen sogar zur Reduktion auf physiologische Vorgänge führt. Kurzum: „Der schöne Schein der Kunst wird als Schein der Lüge entlarvt, die Psychologie des Künstlers seziert, die Kunst als Religionsersatz kritisiert.“⁶⁵ Mit der Kritik der Religion, die in ebendieser ‚positivistischen‘ Phase Nietzsches beginnt, muss auch eine Kritik der Kunstreligion einhergehen: Die Musik als Surrogat für die ehemaligen religiösen Empfindungen scheint der Redlichkeit zuwider zu sein. Hatte die Musik in der Tragödienschrift eine quasi-religiöse Rolle eingenommen und sollte das ‚metaphysische Bedürfnis‘ stillen, muss der Kampf gegen die Metaphysik auch sie treffen, wenngleich Nietzsche dessen Macht freilich nicht in Abrede stellen kann. „Indem die Musik die Rolle der Religion einnimmt und die Religion als etwas, das die Menschheit in

⁶² *ibid.*, S.372.

⁶³ Dufour, Èric: *L’esthétique musicale formaliste de Humain trop humain*. In: Abel, Günter u.a. (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 28*. 1999. de Gruyter: Berlin / New York 2000, S. 218.

⁶⁴ cf. *ibid.*, S. 215.

⁶⁵ Hütig, Andreas: *Zwischen Barbarisierung und Vergeistigung. Nietzsches Theorie der Moderne und seine These vom Ende der Kunst*. In: Gerhardt, Volker / Reschke, Renate (Hrsg.): *Ästhetik und Ethik nach Nietzsche. Nietzscheforschung. Band 10*. Akademie: Berlin 2003, S. 181.

einem positivistischen Zeitalter überwunden haben sollte, eine reaktive Rolle hat, stellt die Musik einerseits eine besonders mächtige symbolische Sprache und andererseits ein äußerst ambivalentes Phänomen dar.“⁶⁶ Nietzsche sieht, dass die Verabschiedung der Kunst noch schwerer fällt als die Aufgabe der religiösen Überzeugungen, sie „*macht dem Denker das Herz schwer*.“⁶⁷ Auch wenn die Metaphysik durchschaut und unglaublich geworden ist, das ihr zugrunde liegende Verlangen bleibt weiterhin aktiv. Selbst wenn es ansonsten erfolgreich abgetötet worden ist, können – sogar beim „Freigeist“ – „die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummten, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervorbringen“. Als Beispiel für diese Wiederaufwallung religiös-metaphysischer Empfindungen bringt Nietzsche Beethovens neunte Symphonie, bei der sich der Zuhörer „über der Erde in einem Sternendome schweben fühlt, mit dem Traume der *Unsterblichkeit* im Herzen“⁶⁸. Auffallend ist aber, dass die Revision seiner ursprünglichen Ansichten sich aus einem unverändert bestehenden Problem speist, dass einst die Parteinahme für Wagner bedingt hat: Welche Funktion kann Musik für das Leben erfüllen? Die Funktion der Kunst, dem Leben eine erträgliche Optik zu verleihen, behält Nietzsche bei, jedoch nimmt er eine wesentliche Akzentverschiebung vor, durch die gerade dem Wagnerschen Modell gekündigt und die gesamte Weltsicht entscheidend modifiziert wird. Die durch die dionysische Komponente erkannte Weisheit, die der apollinisch-illusorischen Kunst in der Tragödienschrift zugrunde lag, verblasst. Nicht mehr der dionysische Trieb lässt die Wahrheit schauen, sondern seine Rolle nimmt nun die früher verfemte Wissenschaft ein. Offensichtlich wird mit dieser Absage an Erkenntnis durch Kunst das Gebiet der Kunst aufs Apollinische beschränkt: Sie ist nur Illusion und soll auch nicht auf Umfassenderes präbendieren. Andererseits wird damit natürlich auch der eigentlich ‚kunstlose‘ Teil aus der Kunst entfernt. Die Frage bleibt, ob eine Kunst, die nicht einen solchen metaphysischen Anspruch anmeldet, überhaupt möglich ist.

Wie erheblich die Wichtigkeit der Wissenschaft gesteigert wird, kommt im Aphorismus „Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst“ zum Vorschein, in welchem ihre Ergebnisse in einer Form geschildert werden, die der Beschreibung zumindest eines Aspekts des Dionysischen in *Die Geburt der Tragödie* genau entspricht: Die Wissenschaft bringt „Einsicht in die allgemeine Unwahrheit und Verlogenheit“ und demonstriert, dass „Wahn und Irrthum [...] Bedingung des erkennenden und empfindenden Daseins“ seien. Dem rein wissenschaftlichen Menschen wäre, ähnlich wie Hamlet und dem dionysisch Verzüickten, seine Existenz deshalb „gar nicht auszuhalten“, ja „[d]ie Redlichkeit würde den Ekel und den Selbstmord im Gefolge haben.“⁶⁹ Diesem autodestruktiven Impuls wird eben die Kunst entgegen gestellt, als „de[r] gute[.] Wille[.] zum Scheine.“⁷⁰ Konnte früher der dionysische Mensch nicht ohne apollinischen Verklärungsschein existieren, gilt dies nun für den wissenschaftlichen Menschen, in

⁶⁶ Perrakis, Manos: *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*. Karl Alber: Freiburg / München 2011, S.122.

⁶⁷ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.145.

⁶⁸ *ibid.*

⁶⁹ Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.464.

⁷⁰ *ibid.*, S.464.

dessen Namen eine solche Kunst gefordert werden muss, auf dass er seine beschwerliche Tätigkeit ertrage. Heitere, erkenntnisfreie Kunst tut Not; die dionysische Einsicht in die Wahnhaftigkeit mitsamt dem Ekel hat man auch ohne sie. Die Kunst ist nicht mehr, wie einst zumindest in ihren höchsten Entfaltungen, Zusammenspiel von Erkenntnis und Illusion, sondern der „Redlichkeit“ sogar entgegen gesetzt. Die in den frühen Schriften herausgestellte Ernsthaftigkeit der Kunst, die gegenüber dem eitlen Schein der Wissenschaft Einblick ins Innerste der Welt gebe, wird zurückgewiesen: Ein ernster, wissenschaftlicher Mensch brauche zwar auch weiterhin ein Hilfsmittel, um das Leben zu ertragen, aber eine Kunst, die dies erfüllen könnte, müsste ganz anders beschaffen sein. Sie müsste die Aufgabe der „*Schelmenkappe*“ übernehmen, denn „wir brauchen alle übermüthige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst, um jener *Freiheit über den Dingen* nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert.“⁷¹ Kunst wird von Nietzsche aber auf noch fundamentalerer Ebene kritisiert; er polemisiert gegen eine „*Kunst der Kunstwerke*“, welche sich weigert die Schelmenkappe zu tragen und höchste Seriosität beansprucht. Der Zweck, den er ihr jetzt zubilligt, ist ein zwar recht begrenzter, von den Interpreten oftmals uneingeschränkt als Abwertung empfundener, aber ganz aufs Leben ausgerichtet, denn sie „soll vor Allem und zuerst das Leben *verschönern*“⁷². Es ist zumindest an dieser Stelle keine Rede mehr davon, dass auch das Rauschhafte – den Rausch, ebenso wie die Betäubung, zählte er andererseits schon in *Richard Wagner in Bayreuth* zu pervertierten Funktionen von Kunst, von der er Wagners Musik damals noch abhob - in der Kunst seinen Platz hätte, vielmehr ist ihr Nutzen, dass sie „mässigt [...] und [...] uns im Zaume (hält), [...] Formen des Umgangs (schafft), [...] die Unerzogenen an Gesetze des Anstandes (bindet), der Reinlichkeit, der Höflichkeit, des Redens und Schweigens zur rechten Zeit.“⁷³ Die Illusionierung durch die Kunst wird explizit befürwortet, denn eine solche Anwendung kann kaum dem Unverschleiert-Hässlichen akkordieren, sondern muss es bestmöglich kaschieren.

Nietzsche möchte dies aber nicht als generelle Abkehr von der Kunst verstanden wissen, gerade diese Verschönerung des Lebens sei eine „grosse[.], ja übergrosse[.] Aufgabe“, aber sie wird nur bedingt erreicht durch das Kunstwerk im konventionellen Sinn. „[D]ie sogenannte eigentliche Kunst, *die der Kunstwerke*“ dürfte „nur ein *Anhängsel*“ sein, ein „Ueberschuss“. Damit haben sich auch die früheren Hoffnungen der revolutionären Erneuerung mittels der Kunst als deplaciert erwiesen: „Aber gewöhnlich fängt man jetzt die Kunst am Ende an, hängt sich an ihren Schweif und meint, die Kunst der Kunstwerke sei das Eigentliche, von ihr aus solle das Leben verbessert und umgewandelt werden – wir Thoren!“⁷⁴

Der ‚Abschied von der Kunst‘ ist also primär ein Abschied vom Kunstwerk. Kunst, die dem Leben dient, müsste Kunst sein, die sich nicht aufs Kunstwerk festlegen lässt. Kunstwerke, die das Leben verbessern sind unmöglich, vielleicht entspränge aus dem guten Leben zufälligerweise eines; wer sich aber vorrangig dem Kunstwerk widmet, vernachlässigt notwendigerweise jenes. Kunst und Leben

⁷¹ Ibid., S.466.

⁷² ibid., S. 453f.

⁷³ ibid., S. 454.

⁷⁴ ibid., S. 454.

können nun nicht mehr wie in der *Geburt der Tragödie* einheitlich gedacht werden; dem Leben soll Vorrang zukommen. Als Paradigma für solch eine abgelehnte Kunst der Kunstwerke kann natürlich wiederum Wagner gelten, gerade mit seiner Restauration des Kultischen: „Der starke freie Mensch ist Nicht-Künstler. (Gegen Wagner.)“⁷⁵. Dazu passen auch explizit die lebensfeindliche Wirkung der Wagnerschen Musik kritisierenden Aussagen aus dem Jahr 1878 im Nachlaß, bereits im Kontext einer Revision der *Geburt der Tragödie*: „Statt ins Leben überzuströmen, fördert die Wagnerische Kunst bei den Wagnerianern nur die Tendenzen (z.B. religiös-nationale).“⁷⁶ Solche Kommentare lassen freilich erahnen, dass die ‚übergrosse Aufgabe‘ doch eine signifikante Abwertung beinhaltet. Der Fehler an der Kunst der Kunstwerke sei, dass sie dem Leben fremd gegenüber stehen. Nicht sind sie aus diesem hervorgegangen, und aufgrund dieser Fremdheit ist es auch illusionär, dass sie auf dieses rückwirken könnten. Das Desiderat einer ‚ins Leben‘ überströmenden Kunst ist vielleicht gar nicht einlösbar – zumindest nicht, ohne die Struktur des Kunstwerkes selbst zu destruieren.

Trotz der Proklamation des Endes der Kunst zugunsten des Lebens habe sie aber zumindest in der Vergangenheit lebensbefördernde Wirkung gehabt, die noch immer andauert. Der Wert der Kunst an sich muss aber einer Revision unterzogen werden, wenn die quasi metaphysische Verankerung des Kunstwerks fällt. Andererseits ist die ehemals behauptete, der sakralen Sphäre verwandte Dignität der Kunst gar nicht das ihr Wesentliche; eher ist es das Täuschende und Illusionäre, dass ihr Berechtigung verleiht. Vor allem die Ansichten, dass das Kunstwerk als „Bild des ewig Beharrenden“ gelten könne oder dass – ausgehend von der These, dass die wahrnehmbare Welt nur ein flüchtiger Abglanz einer platonischen Ideenwelt sei – „die Kunst der wirklichen Welt ziemlich nahe zu stehen (käme)“ und „das Gleichförmige, die Typen und Vorbilder der Natur darstellte“ waren Verkoppelungen der Kunst mit dem Metaphysisch-Religiösen, die ihr eine ungeahnte Bedeutungssteigerung einbrachten. Auch wenn diese Thesen nicht mehr glaubhaft erscheinen, hat die Kunst dennoch einen wesentlichen Zweck erfüllt, nämlich das Leben dauerhaft in ein angenehmes Licht zu hüllen und die Teilnahme an diesem schmackhaft zu machen. „Vor Allem hat sie durch Jahrtausende hindurch gelehrt, mit Interesse und Lust auf das Leben in jeder Gestalt zu sehen und unsere Empfindung so weit zu bringen, dass wir endlich rufen: ‚wie es auch sei, das Leben, es ist gut.‘“⁷⁷ Hier sieht man, warum sie irgendwann obsolet werden musste, denn ist erst einmal Interesse am Leben geweckt, wird sie eigentlich nicht mehr benötigt. Dann könnte beispielsweise die Erforschung des Lebens selbst beginnen, wie es die von Nietzsche nun vorgenommene Aufwertung der wissenschaftlichen Erkenntnis indiziert. Somit ist ihr einstiger Zweck keine Rechtfertigung für ihre weitere Existenz, denn „[d]er wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen.“⁷⁸ Damit führt der Nutzen, den die Kunst hatte, geradewegs zu ihrer Aufhebung. Zumindest an dieser Stelle wird also dezidiert für den in der *Geburt*

⁷⁵ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1875-1879*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 8*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.487.

⁷⁶ *ibid.*, S.528.

⁷⁷ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.185.

⁷⁸ *ibid.*, S.186.

der Tragödie noch rejizierten sokratischen Menschen Partei ergriffen und die Kunst verabschiedet. ‚Lust am Dasein‘ müsste auch anders möglich sein.

Hier wird also zum ersten Mal von Nietzsche das Ende der Kunst mit Emphase heraufbeschworen. Nicht aber, weil wie für Schopenhauer, die Lebensabwendung vorangetrieben werden muss, sondern ihr Aufgehen im Leben wird gefordert, ihre Entgrenzung, genau damit aber auch ihre Unterordnung unter dieses.

c) Der große Stil und der Wille zur Macht

Trotz dieser vehementen Abkehr von seinen früheren Kunstidealen möchte Nietzsche in seiner späteren Philosophie am Begriff des Dionysischen festhalten, was in einige Paradoxien zu führen scheint. Der Rausch – und rauschhafte Wirkung attestiert Nietzsche der Musik Wagners insbesondere – wird abgelehnt, das Dionysische bleibt aber nach wie vor essentielles Element der Kunst. Möglich wäre natürlich, in Musik wie der Wagnerschen ein zu vermeidendes Übergewicht des Dionysischen zu erblicken, dem gegengesteuert werden müsste, angesichts der anhaltenden Begeisterung Nietzsches für das Dionysische und den Beteuerungen, dass es noch keine dionysische Kunst gegeben habe, scheidet diese Erklärung aber aus. Es muss sich also gewissermaßen um eine terminologische Verschiebung handeln. Jedenfalls lassen sich manche Unklarheiten kaum ausräumen: „Der Widerspruch zwischen Dionysos als dem Gott der tiefen Kunst, der [sic!] Rausches und der Lebensfülle und dem Vorwurf an die romantische Kunst, sie habe etwas Betäubendes und Narkotisches an sich, bleibt jedoch bei Nietzsche trotz allem unaufgelöst“⁷⁹. Schon beim frühen Nietzsche war das Dionysische immer auf das Apollinische verwiesen, um überhaupt als Kunst existieren zu können. Genau darum mutet zusätzlich seltsam an, dass gerade in seinen späteren Schriften Nietzsche, wenn er das Dionysische beschwört, die Kopplung an das Apollinische kaum mehr erwähnt: Eigentlich baut sein späterer Kunstbegriff die Vormachtstellung des Apollinischen weiter aus, zumindest wenn man die für den ‚großen Stil‘, der noch zu behandeln sein wird, geforderte Klarheit und Domestikation des Triebes als dessen Insignien auffasst. Dies kann wohl nur dadurch zustande kommen, dass es zu einer von Nietzsche nicht dezidiert eingestandenen Bedeutungsverschiebung kommt: Er setzt das Dionysische nun quasi gleich mit dem Willen zur Macht respektive wird das Dionysische zum Gegenmodell des Asketismus (wodurch Wagners Musik allen dionysischen Rauscheffekten zum Trotz nicht mehr als solche aufgefasst wird). So finden sich im späten Nachlaß eine Vielzahl an kunst- und musikphilosophischen Bemerkungen, in denen Kunst mit dem Willen zur Macht in engsten Zusammenhang gebracht wird, ja sie wird selbst als eine seiner Erscheinungsformen aufgefasst: Der Ausdruck „Wille zur Macht als Kunst“⁸⁰ findet sich beispielsweise im Frühjahr 1888. Für die Musik

⁷⁹ Koll, Matthias: „Erlösung vom Erlöser!“ *Richard Wagner und die Musikästhetik Friedrich Nietzsches*, S.61-83. In: Seubold, Günther (Hrsg.): *Man ist viel mehr Künstler als man weiß. Bilder und Bildner: Werk- und Lebenskunst bei Friedrich Nietzsche*. DenkMal: Alfter / Bonn 2001, S.79.

⁸⁰ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.246. [14[61]

findet er ein neues Schlagwort, den „große[n] Styl“⁸¹. Kaum ist eine kohärente Angabe zu machen, was unter diesem exakt zu verstehen sei – was daran liegen mag, dass er noch nicht verwirklicht wurde, ja zuletzt gar nicht werden kann, vor allem nicht im Medium der Musik; auf jeden Fall steht er aber dem ‚Romantischen‘ entgegen.

Die Rolle, die Nietzsche der Musik zuweist, ist jetzt eine andere: Die früher ersehnte Aufhebung aller Barrieren und das rauschhafte Genießen wird nun zunehmend als Anzeichen von Dekadenz diffamiert. „Nicht mehr die rauschhafte Identifikation, sondern die geistige Freiheit wird nun durch die Musik bewirkt.“⁸² Dionysisch soll die Kunst noch immer sein; Aufgabe des Künstlers sei es aber, eben der drohenden Auflösung standzuhalten. Berücksichtigt man eine Passage aus der *Fröhlichen Wissenschaft*, erklärt sich damit, warum Nietzsche nun auch Beethoven als Ideal, dessen Werk in der *Geburt der Tragödie* noch als Eindringen des Dionysischen in die Musik galt, zurückweist: Dort heißt es beim Aphorismus „Von der deutschen Musik“, dass die Grazie – vielleicht ein Attribut des später geforderten großen Stils – in deutscher Musik „nicht ohne Anwandlung von Gewissenbissen“ auftrete und „erst bei der Anmuth, der ländlichen Schwester der Grazie, [...] der Deutsche an(fängt), sich ganz moralisch zu fühlen“⁸³. Diese weiter gesteigert führe zur „schwärmerischen, gelehrten, oft bärbeissigen ‚Erhabenheit‘, der Beethoven’schen Erhabenheit“⁸⁴. Beethovens Persönlichkeit stünde mit dieser Musik in tiefstem Zusammenhang, Nietzsche verweist für seine Behauptung auf den berühmten Vorfall in Teplitz. (Diese – nach Wissen des Verfassers auf gefälschten Briefen fußende – Anekdote wird übrigens auch Adorno verwenden, um ein Profil Beethovens zu entwerfen, dem er ebenso ‚Bärbeissigkeit‘ attestiert.) Die Kluft zwischen dem barbarischen Beethoven und dem kultivierten Goethe sei eklatant: Es sei „der Phantast neben dem Künstler, als der Trostbedürftige neben dem Getrösteten, [...] als der Nürrisch-Verzückte, der Selig-Unglückliche [...] – und Alles in Allem als der ‚ungebändigte Mensch‘: so empfand und bezeichnete ihn Goethe selber, Goethe der Ausnahme-Deutsche, zu dem eine ebenbürtige Musik noch nicht gefunden ist!“⁸⁵ Hier scheint der Grundgedanke des großen Stils, der für den späten Nietzsche leitend wurde, bereits vorhanden zu sein: Diesem entspräche die zu Goethe passende Musik. Beethoven, der in *Der Geburt der Tragödie* vor allem mit dem Choral der neunten Symphonie noch als Exempel dionysischem Taumels und Aszendent Wagners galt, erhält augenscheinlich eine ganz neue Bewertung, die dennoch die früheren dionysischen Attribute beibehält: So kann ‚nürrisch-verzückt‘ auf jeden Fall Anzeichen des Dionysischen sein, ebenso die in ‚selig-unglücklich‘ zu verzeichnende Ambivalenz. Das bei Nietzsche stets positiv konnotierte ‚dionysisch‘ wird aber an dieser Stelle nicht mehr angewandt: Zum Ausdruck kommt nur das Barbarische und Unkultivierte, was das Dionysische freilich auch war, wenn es auch nicht darin aufging. Das Ungebändigte, dass als reiner, ungebrochener Ausdruck des Dionysischen in

⁸¹ *ibid.*, S.246.

⁸² Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*. Francke: Tübingen 1993, S.102.

⁸³ Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.459.

⁸⁴ *ibid.*, S.459.

⁸⁵ *ibid.*, S.460.

den frühen Schriften noch glorifiziert wurde, soll nun eben vom – dennoch, ja vielleicht erst recht dionysischen – Künstler gebändigt werden.

Man könnte dies auch auffassen als weiteren Schritt von einer Rezeptionsästhetik zu einer Analyse des Künstlers (beim Urteil über Beethoven scheint Nietzsche aber dennoch nicht schafft zwischen Person und Werk zu trennen): Schon früh stellte Nietzsche die Vermutung an, dass nicht die Kunst dionysisch ist – diese muss als ästhetisches Produkt immer apollinisch-abgeklärt erscheinen-, sondern der leidende Künstler. Konzis hat diesen Dissens Nietzsche schon in einer Bemerkung aus dem Nachlass aus dem Herbst 1869, damals sonst noch ganz von Schopenhauer eingenommen, formuliert: „Was ist Kunst? Die Fähigkeit die Welt des Willens zu erzeugen ohne Willen? Nein. Die Welt des Willens wieder zu erzeugen, ohne dass das Produkt wieder will.“⁸⁶ Soll nicht nur die Rezeption des Produkts, sondern auch die Tätigkeit des Künstlers beachtet werden, sind Affekt und Interesse nicht aus der Kunst auszuschließen, sondern sogar deren Grundlage. Dies bleibt auch beim Entwurf des großen Stils verbindlich: „Es ist nicht zu übersehen, wie stark für Nietzsche die Affektseite, das Physiologische beim ästhetischen Erlebnis, mit den Formnotwendigkeiten des großen Stils verknüpft ist.“⁸⁷

Damit kann die späte Position Nietzsches aber auch als - freilich im Entscheidenden das Vorbild pervertierende - Vollendung beziehungsweise Selbstaufklärung der Lehre Schopenhauers verstanden werden: „Die Physiologie der Musik ist eine Rückkehr in die Willenssymbolik der Musik, nur dass der Wille streng im Leib und daher tiefer im Individuum positioniert wird. Nietzsche macht nicht anderes, als Schopenhauers systematischen Zusammenhang zwischen Wille und Leib in die Musik zu übertragen, wodurch er unbewusst zum Vollender von Schopenhauers Willenssymbolik wird“.⁸⁸

Seiner metaphysisch-spekulativen Erörterung der Musik in der Tragödienschrift stellt Nietzsche nun im Rückblick eine psychologische Erfahrung voran. So schreibt er (Herbst 1885 – Herbst 1886), dass Ausgangspunkt seiner Abhandlung eine „metaphysische[.] Hypothese über den Sinn der Musik“ gewesen sei: Es hätte ihm aber noch eine „historische Erklärung“ für seine „psychologische Erfahrung“ gefehlt. Dies scheint der Anlaß gewesen zu sein, ihr anstatt einer historischen eine metaphysische Erklärung zu verleihen; damals war dies noch ein Versuch, ihre positive Wirkung zu untermauern: „Die Übertragung der Musik in's Metaphysische war ein Akt der Verehrung und Dankbarkeit; im Grunde haben es alle religiösen Menschen bisher so mit ihrem Erlebnisse gemacht.“ Nietzsche handelte also seinem Selbstverständnis nach dem Prinzip, dass er ab *Menschliches*, *Allzumenschliches* kritisiert: Die ästhetische Erfahrung wird als in metaphysisch-religiöse verwandelt überhöht, während hingegen er sie im späteren Werk als historische enthüllt. Nach Einsicht in „die unleugbar *schädliche* und zerstörerische Wirkung eben dieser verehrten Musik“ musste dieses Urteil zurückgenommen werden. Die venerierte Musik, die das Leben schädigt, habe ihm dann dazu gebracht, überhaupt die Wirkung der Musik zu hinterfragen: „Damit giengen mir auch die Augen auf

⁸⁶ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 7*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.23.

⁸⁷ Koll, Matthias: „*Erlösung vom Erlöser!*“, S.80.

⁸⁸ Perrakis, Manos: *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*, S.149.

für das moderne Bedürfnis *nach* Musik (welches gleichzeitig in der Geschichte erscheint mit dem zunehmenden Bedürfnis nach Narcotics)“.⁸⁹

Bei seiner späteren Analyse und Reinterpretation der *Geburt der Tragödie* versteht Nietzsche die Prinzipien des Apollinischen und des Dionysischen nicht als neue Bezeichnungen für die Schopenhauerschen; vielmehr habe bei diesem ein dem Dionysischen entsprechender Begriff gefehlt und seine Kunsttheorie sei damit unvollständig und naiv geblieben. Sie hätte darüber hinaus eben nur den passiven Kunstrezipienten im Auge gehabt und vom Künstler gänzlich abstrahiert – ansonsten wäre auch der Glaube an die Willensverneinung in der Kunst absurd gewesen. Schon sein Frühwerk, eine „*Artisten-Metaphysik*“, habe sich der „*einseitigen Betrachtung Schopenhauer's* entgegen(gestellt), welcher die Kunst nicht vom Künstler aus, sondern vom Empfangenden als allein zu würdigen versteht“⁹⁰. Für Schopenhauer sei der Zweck der Kunst „*Befreiung und Erlösung im Genuß des Nicht-Wirklichen*“ gewesen, „*im Gegensatz zur Wirklichkeit (die Erfahrung eines an sich und seiner Wirklichkeit Leidenden und Verzweifelnden)*“. Ziel sei wie schon für Platon die „*Erlösung in der Form und ihrer Ewigkeit*“, wobei Nietzsche auch die Frage stellt, warum diese denn eigentlich nötig sei und es auf „*allzu reizbare und leidende Sensibilität*“ zurückführt. Der Erlösung vom Leiden stellt Nietzsche aber „*die zweite Tatsache, die Kunst vom Erlebnisse des Künstlers aus*“ entgegen, „*vor Allem des Musikers: die Tortur des Schaffenmüssens, als dionysischer Trieb.*“⁹¹

Eine Frage bleibt virulent, ja spitzt sich noch mehr zu: „*Das Problem vom Sinn der Kunst: wozu Kunst?*“ Die Musik der Romantik hat zwar auch eine Wirkung aufs Leben, aber eine negative. Nietzsche fordert also mehr als je eine Kunst, die dem Leben dient. „*Abgesehen von dieser fehlerhaften Nutzenanwendung bleibt das Problem bestehen: wie würde eine Musik sein, welche nicht romantischen Ursprungs wäre – sondern eines dionysischen?*“⁹²

Wichtig ist, dass Nietzsche dionysische streng von romantischer Musik, gegen die er polemisiert, unterscheidet. Dieses gegeneinander Ausspielen erfordert eine Erklärung, was denn überhaupt unter dem Attribut ‚romantisch‘ zu verstehen sei. Nicht nur die romantische Musik, sondern der Begriff ‚Romantik‘ überhaupt musste Invektiven seitens Nietzsche über sich ergehen lassen. Abgesehen von der Schwierigkeit hier eine konzise und kohärente Definition anzugeben, findet sich zumindest eine Stelle, an der von Nietzsche recht konzis erläutert wird, was er an ‚romantischer Musik‘ deutscher Provenienz bedenklich findet: Sie sei charakterisiert durch „*ihre Ungeistigkeit, ihr[en] Haß gegen die ‚Aufklärung‘ und ‚Vernunft‘*“⁹³, was ihr die Erregung unmittelbarer Wirkung ermögliche. Nietzsche widersetzt sich aber der Auffassung, dass Ziel der Kunst Affekterzeugung sei; vielmehr ist jetzt eben der ‚große Stil‘ Leitbild aller Kunstbetätigung und damit ein ganz anders gearteter, geradezu entgegen gesetzter, Maßstab. Wie sehr der große Stil der Musik Wagners entgegen gesetzt ist, zeigt sich anhand

⁸⁹ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.117f.

⁹⁰ *ibid.*, S.115.

⁹¹ *ibid.*, S.116.

⁹² *ibid.*, S.117.

⁹³ *ibid.*, S.248.

des maßgeblichen, ihn „mit der großen Leidenschaft“ verbindenden Kriterium, „dass er es verschmäh zu gefallen“⁹⁴. Das heißt aber auch, dass die Musik auf ihr Potential als Überredungskunst, auf ihre Suggestivkraft verzichten muss; der große Stil „vergisst zu überreden“ und zeichnet sich dadurch aus, „dass er befiehlt; dass er *will*...“⁹⁵ Die Allgemeinverständlichkeit, die der frühe Nietzsche noch als Auszeichnung der Musik empfand, wird zum Signum des plebejischen Geschmacks. Generell gilt nun für Kunst, dass sie sich der breiten Anerkennung entziehen müsse. Dem entspricht auch Nietzsches Polemik gegen den Wunsch Wagners nach allgemeiner Beachtung; er habe „Biertrinker und Militärärzte gesehen, die Wagner ‚verstanden‘“⁹⁶ und „Wagners Ehrgeiz“ sei gewesen, „auch die Idioten zu zwingen, Wagner zu verstehen“⁹⁷. Die Hegemonie des Willens im großen Stil ist unüberhörbar: „Über das Chaos Herr werden das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden; Nothwendigkeit werden in Form: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden; *Gesetz* werden -: das ist hier die große Ambition.“⁹⁸ Nimmt man die Aufforderung zu Logik und Mathematik ernst, liegt wirklich eine Aufwertung des intellektuellen zu Lasten des emotiven Elements vor, womit Nietzsches Romantikkritik als paradigmatisch gelten kann. Strukturelle Klarheit und Stringenz sollen herrschen anstelle von obskurer, ‚romantischer‘ Schwärmerei; und sie sollen herrschen, weil sie eben Ausdruck von veritabler Beherrschung des ‚Chaos‘ sind. In anderen Kunstformen, so in der Malerei und der Bildhauerei, sei dieses Ideal beispielsweise in der Renaissance verwirklicht worden. Es stellt sich die Frage: „Alle Künste kennen solche Ambitiöse des großen Stils: warum fehlen sie in der Musik?“ Unter Rekurs auf die frühe Musikphilosophie Nietzsches könnte man behaupten, dass es eben die schlechterdings chaotische, der apollinischen Form widerstrebende Natur der dionysischen Musik ist, welche die Forderung aporetisch macht. Der einst positiv konnotierte Sonderstatus der Musik verunmöglicht die Erfüllung des neuen Ideals. Dieses ist womöglich mit der der Musik nicht kompatibel; Nietzsche kommt allgemein zum Verdacht, dass Musik „Gegenrenaissance“ sei und damit jeder derartige Versuch vergeblich sei: „Ist Musik, moderne Musik, nicht schon *décadence*?...“⁹⁹ Sein Ideal ist damit ein paradoxes, dessen Schicksal geradezu ironisch anmutet: Sollte dem nämlich so sein, würde gerade ihre Vollendung vom großen Stil und damit vom eigentlichen Kunstideal wegführen. Dieser wird als Indiz von Gesundheit aufgefasst, sein Gegenbegriff ist eben die kranke und ebenso krankmachende Dekadenz. Der Renaissance, in der laut Nietzsches Beispielen der große Stil in anderen Künsten verwirklicht wurde, ist die Musik entgegengesetzt und damit „auch *décadence* als Gesellschafts-Ausdruck“. Die Blüte der Musik, die sie in der Romantik erreicht hat, erscheint damit als Krankheitssymptom schlechthin.

Fraglich ist sogar, ob überhaupt noch auf den großen Stil prätendierte werden sollte, oder ob dies nicht notwendigerweise Versagen bedeuten müsste, weil sich dieser Versuch der eigentlichen

⁹⁴ *ibid.*, S.246.

⁹⁵ *ibid.*, S.247.

⁹⁶ *ibid.*, S.248.

⁹⁷ *ibid.*, S.249.

⁹⁸ *ibid.*, S.247.

⁹⁹ *ibid.*, S.247.

Entwicklungslinie der Musik entgegensteht. „Alles, was heute in der Musik auf ‚grossen Stil‘ Anspruch macht, ist damit *entweder* falsch gegen uns *oder* falsch gegen sich. [...] Nichts kann aber die Musik in der Hauptsache von der Hauptsache kurieren, von der Fatalität, Ausdruck des physiologischen Widerspruchs zu sein, - *modern* zu sein.“¹⁰⁰ Auch diese Unmöglichkeit des großen Stils ist damit nicht der mangelnden Kunstfertigkeit eines Einzelnen zuzurechnen, sondern alles umgreifende Zeiterscheinung.

Nietzsche wollte mit seinem bisher unverwirklichten neuen Ideal augenscheinlich Maßstäbe für eine zukünftige Musik festlegen. Nachträglich kann man natürlich fragen, ob und welche musikalischen Neuerungen Nietzsche begrüßt hätte, ja ob vielleicht gar sein großer Stil verwirklicht worden sei. Diese Frage wurde auf verschiedene Art und Weise beantwortet – implizit nicht zuletzt von Adorno -, wobei die Reaktionen „wahrscheinlich über den Fragenden mehr als über den Gegenstand aussagen“¹⁰¹, auch im Falle des soeben Genannten.

Gewisse Züge seiner mittleren Philosophie lassen den Wunsch nach einer wirklich reinen, absoluten Musik oder nach Entfernung der metaphysischen Gehalte der Musiksprache erahnen.¹⁰² Einerseits kann man die Forderung nach einer Kunst, die nicht mehr als Kunst sein will, ebenso wie sein Postulat strenger Form als neoklassizistischen Geist auffassen. Man könnte auf diese Weise „Assoziationen [...] zu Verdis ‚Falstaff‘, zu Strawinsky und seiner Poetik, zu dem französischen Neoklassizismus oder auch zur Idee der ‚griechischen Operette‘ bei Hofmannsthal und Richard Strauss“ herstellen. Aktuell bleibt Nietzsche jedenfalls durch die fortgesetzte Kritik am Wagnerschen Werk, denn es ist erklärtes Ziel der Moderne „das übermächtige Gebirge Wagners irgendwie zu umgehen“. Die dafür vorgenommene „Kontraposition Mozarts gegen Wagner“ ist bei Nietzsche angelegt und „[g]erade die von Nietzsche angesprochenen Kriterien der Klarheit der Form werden auch hier betont.“¹⁰³ Auch die Musik der Wiener Schule kann aber als Ausdruck des „Streben[s] nach dem Artifizialen, [...] nach kunstautonomen Ausgestaltungen in strengen Formen unter Vernachlässigung der Inhalte – bis zur völligen Inhaltslehre, zu reinem Formenspiel, ja Aleatorik“ – verstanden werden. Diese Stufe der Moderne war freilich nicht ihre letzte; „[d]ie neueste Entwicklung geht bewusst den umgekehrten Weg; alle Form wird zerschlagen, und es bleibt nur noch der Ausdruck. Die Musik soll und will aufrütteln, mahnen, anklagen, schreien ob dem desperaten Zustand der Welt.“¹⁰⁴ Die Divergenz zwischen den Interpreten könnte von der Unbestimmtheit des großen Stils bei Nietzsche herrühren; es könnte aber auch Indikator sein, dass zwischen den oberflächlich konträrsten Formen der Musik der Moderne größere Gemeinsamkeiten gefunden werden können. Interessant an dem zuletzt zitierten

¹⁰⁰ Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.48.

¹⁰¹ Gruber, Gernot: *Nietzsches Begriff des ‚Südländischen‘ in der Musik*. In: Pöltner, Günther / Vetter, Helmuth (Hrsg.): *Nietzsche und die Musik*. Peter Lang: Frankfurt am Main 1997, S 126.

¹⁰² cf. Schütte, Jens-Peter: *Nietzsche und das Ende der Musik. Zum Verhältnis von Musik und Religion in Menschliches, Allzumenschliches*. In: Barth, Roderich / Osthövener, Claus-Dieter / Scheliha, Arnulf von (Hrsg.): *Protestantismus zwischen Aufklärung und Moderne. Festschrift für Ulrich Barth*. Peter Lang: Frankfurt am Main u.a. 2005, S. 324.

¹⁰³ *ibid.*, S 126.

¹⁰⁴ Janz, Curt Paul: *Das Gesetz über uns. Friedrich Nietzsches Wagner-Erfahrung*, S. 13 – 32. In: Steiert, Thomas (Hrsg.): *Der Fall Wagner’. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik*. Laaber: Laaber 1991.

Aufsatz ist übrigens, dass die Musik Schönbergs, der Wiener Schule, anscheinend zur ersteren, die nicht anklagen will, sondern sich im Formenspiel gefällt, gezählt wird. Dies sei gut eingepreßt; angesichts der Interpretation Adornos wird darauf zurückzukommen sein.

4. Adorno

a) Die zentrale These über den Status der Musik

Bei Adorno zeigt sich eine Bewertung und Einbeziehung der Musik, die teils über die Fragestellungen bei Schopenhauer und Nietzsche hinausgreift, oft aber auf diese verweist und sie weiter elaboriert. Vor allem der gesellschaftliche Aspekt, der zumindest bei Nietzsche natürlich schon vorhanden war, wird wesentlich. In Hinblick auf Nietzsche ist nicht zuletzt interessant, dass die in dessen Wagnerkritik explizit gemachte ideologische Funktion besonders akzentuiert wird; es ist wohl nicht zu viel behauptet, „dass kein Musikwissenschaftler zuvor mit vergleichbar profunder Gedankenschärfe die enge dialektische Verbindung zwischen Musik und Ideologie zu erfassen vermochte.“¹⁰⁵ Von den Schriften, die sich hauptsächlich mit ästhetischen Themen beschäftigen, nehmen die über Musik, entsprechend seiner eigenen Musikpraxis, den mit Abstand größten Raum ein. „Nirgends hat Adorno seine Theorie des Ästhetischen eindringlicher konkretisiert als auf dem Gebiet der Musik.“¹⁰⁶ Zu hinterfragen ist, ob und inwieweit dies nicht auch dem Medium selbst geschuldet ist und nicht bloß persönlicher Präferenz. Dann ist weiter nachzuforschen: Werden in der Musik nur allgemeine Elemente des Ästhetischen besonders deutlich, oder wäre die Ausarbeitung mithilfe einer anderen Kunstform gar nicht möglich? Die Tendenzen, die Adorno in der Musik erblickt, ähneln denjenigen in den anderen Kunstgattungen, wobei sie aufgrund gewisser Spezifika doch auch eine Sonderposition einnimmt. Gerade die Frage nach dem Wesen der Kunst kann womöglich nur von der Musik aus adäquat angegangen werden. Abgesehen von seiner ausgiebigen Beschäftigung mit diesem Gebiet, nicht zuletzt auch durch sein eigenes Komponieren, spricht für diesen Fokus tatsächlich auch das Medium selbst, wie eine Bemerkung, deren Bedeutung für die hier zu untersuchende Thematik kaum hoch genug veranschlagt werden kann und die bereits hier zitiert werden soll, damit auf sie laufend zurückgegriffen werden kann, betont: „Vielleicht ist der strenge und reine Begriff von Kunst überhaupt nur der Musik zu entnehmen, während große Dichtung und große Malerei – gerade die große – notwendig ein Stoffliches, den ästhetischen Bannkreis Überschreitendes, nicht in die Autonomie der Form aufgelöstes mit sich führt.“¹⁰⁷ So sei auch „die folgenrechte und tiefe Ästhetik [...] bedeutender Literatur wie dem Roman im tiefsten *unangemessen*“¹⁰⁸, woraus natürlich folgt, dass sich eine ambitionierte philosophische Ästhetik vorrangig der Musik zuwenden müsse, nicht aufgrund

¹⁰⁵ Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Übers. von Sabina Kienlechner. Metzler: Stuttgart u.a.: 1997, S.349.

¹⁰⁶ Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung*. 4., ergänzte Auflage. Junius: Hamburg 2005, S.125.

¹⁰⁷ Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980, S.252; vgl. Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994, S.26.

¹⁰⁸ Adorno, Theodor W.: *Beethoven*, S.26.

persönlicher Vorliebe, sondern eben aufgrund dieser objektiven Beschaffenheit. Eine andere würde wohl bald nicht mehr die Kunst behandeln, sondern das, womit diese kontaminiert worden ist, und damit ihren Gegenstand und ihr Ziel systematisch verfehlen. Zweifelhaft ist dann sogar, ob ihre Ergebnisse auf andere Kunst angewandt werden können.

Die Musik wird damit weiters – geradezu in der Nachfolge Schopenhauers - als ‚ästhetizistische‘ Kunst apostrophiert, in dem Sinne, dass nur sie nicht auf außer ihr Liegendes verweise.

Der Ausdruck ‚ästhetizistisch‘, den Adorno nicht in dieser Allgemeinheit verwendet und auch nicht pauschal auf die Musik appliziert, ist jedoch einer detaillierteren Klärung bedürftig: Grundsätzlich wird darunter meist eine Attitüde, sowie die Epochen, in denen eine solche vorherrschte, verstanden, die auf jede Intervention verzichtet und dem l’art pour l’art huldigt. Als ‚musikalischer Ästhetizismus‘ wird in einer musikwissenschaftlichen Publikation¹⁰⁹ das von Adorno sehr vernachlässigte Werk Skrjabins bezeichnet; der Begriff wird im ersten Kapitel des Buchs näher erläutert: Unter Rekurs auf die Avantgardetheorie Bürgers wird darunter der Status der Kunst nach sämtlichen Differenzierungen und Trennungen von anderen gesellschaftlichen Institutionen verstanden, indem ihre auch von Adorno prononcierte Funktionslosigkeit offenbar wird. Die Musik wird als ästhetizismusaffine Kunst aufgefasst, die als „formale Kunst par excellence“¹¹⁰ diesem willfährt. (Skrjabins Schaffen wird in der zitierten Monographie übrigens sehr akkurat als Vollendung und Versuch der Überwindung des Ästhetizismus interpretiert, wobei er nicht das Engagement, sondern die Ausweitung der Möglichkeiten innerhalb der Kunstwerksgrenzen, verbunden mit einem gewissen Mystizismus, der diese letztlich aufheben sollte, projizierte, womit sich eine ebenso paradoxe wie reizvolle Konzeption ergibt, die Adornos ‚Lösungen‘ womöglich immerhin näher steht als die Aufgabe aller ästhetizistischen Bestrebungen, obgleich der am Nietzscheschen Übermenschen orientierte affirmative Gestus sicher nicht sein Wohlwollen erregen konnte.)

Es kann hier schon angemerkt werden, dass diese Bemerkungen Adornos, ähnlich der bei Schopenhauer gesehenen Ambivalenz, auch die Inferiorität der Musik begründen könnten – beispielsweise wenn man die Dignität der Kunst vor allem in ihrer Fähigkeit, das Stoffliche in all seine Facetten, also unter anderem das Gesellschaftliche, zu absorbieren – aber nicht aufzulösen - und weiterhin zu elaborieren, annimmt. Interessant ist jedenfalls, dass sie an dieser Stelle von den anderen Künsten scharf abgesetzt wird. Man kommt zudem nicht umhin, eine Wertung zu vermuten. Fast kann eine konträre Beziehung behauptet werden, kann doch die ‚Größe‘ der anderen Kunstformen nach dem Element ihrer Kontamination, ihrer Unreinheit, bemessen werden – was wohl nicht zuletzt heißt: wie sehr sie in der Lage sind, Gesellschaftliches aufzunehmen -, während dieses gerade der Musik abhold sei. Anscheinend ist die Musik also nicht nur eine ‚reinere‘ Kunst, in der deshalb das Wesen aller Kunst am Besten exemplifiziert werden kann, sondern divergiert von den anderen Kunstgattungen. Zumindest an dieser Stelle handelt es sich jedenfalls nicht um eine eklatante Betonung allgemeiner Kunstcharakteristika, sondern um eine der Differenz, welche suggeriert, dass sich in der Musik sogar

¹⁰⁹ Angerer, Manfred: *Musikalischer Ästhetizismus. Analytische Studien zu Skrjabins Spätwerk*. Schneider: Tutzing 1984.

¹¹⁰ *ibid.*, S. 27.

ein abweichender Begriff von Kunst realisieren muss. Das Attribut ‚rein‘ legt zumindest nahe, dass es sich um einen höheren handeln könnte. Ebenso apostrophiert er sie in einem Text von 1957/58 als „auratische Kunst par excellence“ und erwähnt zustimmend „[d]ie alte romantische These, Musik sei die romantische Kunst schlechthin“¹¹¹.

Aufgrund ihrer Beschaffenheit, muss daher die Musik für jeden Versuch folgerichtiger Ästhetik leitend sein. Richtig, ja von fundamentaler Bedeutung für das adäquate Verständnis, ist deshalb der Hinweis von Claus-Steffen Mahnkopf im Aufsatz *Adorno und die Musik. Eine Bilanz aus heutiger Sicht*, dass „sich die *Ästhetische Theorie* ohne den Bezug auf Musik gar nicht verstehen (lässt)“¹¹². Gerade in der unvollendeten *Ästhetischen Theorie* wird vorhin anhand der Musik, vor allem innerhalb der *Beethoven*-Fragmente, Elaboriertes auf Kunst allgemein appliziert. Da die medienspezifische Begründung in der *Ästhetischen Theorie* natürlich fehlt, wirkt der jeweilige Passus meist etwas apodiktischer. Was die Behauptung über die tiefe Ästhetik nahe legt, kann tatsächlich durch die Begutachtung der *Ästhetischen Theorie*, die sich ja kaum als inkonsistente, unreine und flache versteht, nachvollzogen werden. Bei genauerem Vergleich kann man fast zur Ansicht kommen, dass sich die *Ästhetische Theorie* von der projektierten *Philosophie der Musik* kaum unterscheidet. Dennoch sind freilich die anderen Künste, sogar konkrete Werke, in der *Ästhetischen Theorie* höchst präsent. Dass Adorno aber die Ansichten über Musik mit denen über alle Kunst vermischt, bereichert jene und macht andererseits ihre Komplexität, wie auch wohl ihre Widersprüchlichkeit und tendentielle Uninterpretierbarkeit aus. Jedenfalls werden in den Fragmenten über Beethoven, die diese bilden hätten sollen, allenthalben Formulierungen verwendet, die fast unverändert in der *Ästhetischen Theorie* allgemein auf Kunst angewandt werden. Diese Passagen stehen natürlich in einer etwas seltsamen Beziehung zu denjenigen, wo die Musik von anderen Kunstformen unterschieden wird. An späterer Stelle sollen einige Beispiele gebracht werden.

b) Schwierigkeiten der Interpretation

Nachdem die sehr starke These Adornos über den Rang der Musik vorgestellt worden ist, soll nun zu Allgemeinerem zurückgekehrt werden. Als Ausgangspunkt sollte sie bekannt sein, nicht zuletzt weil ihre implizite, wenngleich obskure, Kunsthierarchie unschwer Bezüge zu Schopenhauer und Nietzsche herzustellen erlaubt.

Adornos musikphilosophische und ästhetische Positionen sind keineswegs unumstritten. Generell sind Verständnis und Bewertung der Adornoschen Philosophie nicht einheitlich; die Lage scheint deutlich diffiziler als bei Nietzsche und Schopenhauer zu sein, wo zwar die Interpreten teils zwischen glühender Verehrung und entschiedener Ablehnung oszillieren, aber weniger umstritten ist, was denn eigentlich ausgesagt wird. Die These sei erlaubt, dass gerade anhand der Musik manche dieser strittigen Fragen hervorragend exemplifiziert werden können.

¹¹¹ Adorno, Theodor W.: *Zur Physiognomik Kreneks*. In: Ders.: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982, S. 110.

¹¹² Mahnkopf, Claus-Steffen: *Adorno und die Musik. Eine Bilanz aus heutiger Sicht*. Quent, Marcus / Lindner, Eckart (Hrsg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. Turia + Kant: Wien / Berlin 2014, S. 190.

Bezüglich der Musikschriften wird immer wieder beteuert, dass sie ein Schattendasein fristen müssten; oftmals verbunden mit der Behauptung, dass sie zu intransigent und zu drastisch in ihrer Konsequenz seien. Die Nichtbeachtung wird in einem kürzlich erschienenen Sammelband nach wie vor – sicher nur zu einem kleinen Teil gerechtfertigter Weise, aber man soll niemandem verbieten, den Wert der Sache solcherart zu erhöhen – konstatiert und behauptet, dass man seitens der Philosophie um seine Musikphilosophie „einen großen Bogen (macht) [...] und [...] lieber über Beckett“¹¹³ spricht. Man drücke sich vor ihren Implikationen: „Zweifelsohne stellt Adornos Musikphilosophie das Bedeutendste dar, was je über Musik geschrieben wurde, und doch ist ihre Rezeption die Geschichte einer grenzenlosen Verdrängung.“¹¹⁴ Während die erste Behauptung ja noch gewisse Relevanz beanspruchen kann, ist die zweite zumindest eine grenzenlose Übertreibung.

Die Wirkung von Adornos Musikphilosophie kann natürlich auch aufgrund eines verengten Blickfelds unterschätzt werden. So kann sie in der amerikanischen musicology durchaus seit längerer Zeit eine gewisse Prominenz beanspruchen; der Einfluss mancher Schlüsselbegriffe wird sogar selbst unter Ideologieverdacht gestellt. So heißt es über das von Adorno postulierte strukturelle Hören: „The general principle of structural listening has become so well established as a norm in the advanced study and teaching of music, at least in this country, that it is all too easy for us to assume its value as self-evident and universal and to overlook its birth out of particular historical circumstances and ideological conflicts.“¹¹⁵ (Es sollte bereits angemerkt werden – auf die Komplexität des strukturellen Hörens wird zurückgekommen –, dass hier jedoch ein sehr enger Begriff von strukturellem Hören verwendet wird, der viele Überlegungen Adornos abschneidet; es handelt sich also um eine paradigmatische Interpretation.)

Obwohl hier der Eindruck eines ungünstigen Sonderstatus seiner Musikphilosophie erweckt wird, gleicht diese Behauptung grundsätzlich den allgemeinen Einschätzungen über Adorno. Fast allen Beschäftigungen mit seinem Werk geht das Bedenken voran, dass er an Aktualität eingebüßt habe, wie es auch andernorts vielfach behauptet werde. Es sollte nochmals eingewendet werden, dass solche Bekundungen jedoch für gewöhnlich eher rhetorisch verstanden werden sollten, weil sie vorrangig die Wichtigkeit des behandelten Gegenstandes bekräftigen möchten. Wie eingangs erwähnt, werden ähnliche Lücken ja auch in der Nietzsche-Forschung moniert. Die Behauptung der breit präsupponierten Inaktualität bei Adorno ist darüber hinaus freilich selbst ein Gemeinplatz, der seit ungefähr dreißig Jahren jeder Beschäftigung mit Adorno vorangeht; als letztes Beispiel sei das Vorwort des höchst informativen Sammelbands *Das Versprechen der Kunst*¹¹⁶, aus dem schon vorhin zitiert worden ist, genannt.

¹¹³ ibid., S. 187.

¹¹⁴ Mahnkopf, Claus-Steffen: *Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie*. In: *Zeitschrift für kritische Theorie*. Heft 9. 1999, S. 31.

¹¹⁵ Subotnik, Rose Rosengard: *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky*. In: *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*. University of Minnesota Press: Minneapolis / London 1996, S. 148.

¹¹⁶ Quent, Marcus / Lindner, Eckart (Hrsg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. Turia + Kant: Wien / Berlin 2014.

Grundsätzlich lässt sich, der angeblichen Nichtbeachtung zum Trotz, sagen, dass über Adorno, inklusive der ästhetischen Schriften, eine geraume Menge an Forschungsliteratur vorliegt, welche erschöpfend die seinem Werk inhärenten Positionen extrahiert und die wesentlichen Begriffe einer zureichend vollständigen Klärung zuführt. Angesichts dieser Fülle kann fast immer repliziert werden, dass vermeintlich neue Aspekte bereits Beachtung geschenkt bekamen: Es stimmt freilich, dass der ‚Form‘ in Adornos Ästhetik eine überragende Bedeutung zukommt (müsste man eine Rangordnung wichtiger Ausdrücke erstellen, würde sie der Verfasser wohl auf der ersten Stelle platzieren, auch einräumen, dass sie manchmal übergangen wird, und gerade in der hier vorliegenden Arbeit wird sie noch betont werden), welche auch in manchen Interpretationen, oftmals zugunsten eher peripherer Elemente, empfindlich übergangen worden ist, dass aber „der Kategorie der Form nur selten eine bedeutende Rolle zugeschrieben worden“ sei, „[w]ährend dem Mimesisbegriff [...] bereits weitreichend Beachtung geschenkt wurde“¹¹⁷, ist beispielsweise doch eine Übertreibung, die dem eigenen Interpretationsansatz eine Originalität verleihen möchte, die ausnahmslos keine mehr beanspruchen kann. Der Bewertung des Verhältnisses von Mimesis und Form liegt, wie bei allen sich bei Adorno anbietenden, großen interpretatorischen Fragen, eine allgemeine Schwierigkeit zugrunde. Die Differenzen der Interpreten werden nämlich nicht zuletzt durch die dialektische Schreibweise Adornos begünstigt, wobei natürlich die Bewertung dieser besonders divergiert. Von forcierter Schwerverständlichkeit, welche den Hang zum Hermetischen und zum Unklarmachen der eigentlichen Intention im Gefolge hat, bis zur einzigen Möglichkeit, sich dem Schwerverständlichen angemessen zu nähern, ist alles möglich.

Allen voran bei der herangezogenen *Ästhetischen Theorie*, die aufgrund ihres fragmenthaften Charakters die inhärente Dialektik nicht einmal vollständig elaborieren kann, entsteht ein immenser Deutungsspielraum. Die Möglichkeit eines kürzenden Kommentars wird dadurch quasi unmöglich und einzelne Elemente in ihrer Konstellation herauszureißen, wie es für Teile der Musikphilosophie Adornos exemplarisch Hans Sedlmayer tat¹¹⁸, bleibt stets ein fragwürdiges Unterfangen. Eine solche Vorgehensweise kann natürlich zu schwerwiegenden Verzerrungen führen. Es sollte jedoch erlaubt sein, die Konsequenzen verschiedener Aussagen aufzuzeigen und auch das Spannungsverhältnis zu anderen offen zu legen; fraglich ist freilich, ob beides immer eindeutig voneinander geschieden werden kann.

In einer der umfassendsten Untersuchungen der Musikphilosophie Adornos stellt Robert Witkin anlässlich der Aufzählung der Schwierigkeiten, die die Adorno-Lektüre bereitet, fest: „Finally, Adorno’s tendency to engage with his subjects dialectically means that he appears at times to contradict himself; all too frequently, the reader finds him treating what appears to be the same phenomenon differently on different occasions or with reference to the work of different

¹¹⁷ Danilina, Anna: *Kunst, Gesellschaft und Erfahrung. Die ästhetische Form als Kritik*. In: Quent, Marcus / Lindner, Eckart (Hrsg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. Turia + Kant: Wien / Berlin 2014, S. 41 – 65.

¹¹⁸ cf. die Anmerkung des Herausgebers in: Adorno, Theodor W.: *Kranichsteiner Vorlesungen*. Hrsg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Suhrkamp: Berlin 2014., 577

composers.“¹¹⁹ Tatsächlich erhalten viele Komponisten und ihre Werke, ja insbesondere einzelne Eigenschaften dieser, in verschiedenem Kontext gänzlich differente Bewertungen. Dadurch entstehen laufend paradox erscheinende Konfigurationen. Freilich wäre man fast versucht, dies nicht als eine Schwierigkeit, sondern schlichtweg als Schwäche der Schriften Adornos zu deklarieren. Der Mangel an globaler Kohärenz bedeutet aber nicht zwingend insuffiziente Stringenz: Dass bei Adorno unterschiedlichste Bewertungen auftauchen und auch Sätze, die mühelos als Negation eines anderen gelesen werden können, wird auch nicht der überzeugteste Apologet abstreiten können. Die widersprüchlichen Verhältnisse werden aber selbstredend ganz anders bewertet, wenn angenommen wird, dass sie ihr Korrelat in der Sache haben (und man das Prätendieren auf Dialektik grundsätzlich ernst nimmt). Natürlich widerspricht sich Adorno damit in gewisser Weise; aber bloß, weil er die objektive Verfassung, die widersprüchliche Natur der Kunst, beschreibt. Einerseits kann diese Besonderheit als Ausdruck einer perspektivistischen oder relationalistischen Haltung gelesen werden. Hier zeigt sich auch die immer wieder bemerkte Nähe seines Denkens bzw. seinen Schreibstils zum Essayistischen und Aphoristischen, die er ja selbst als Formen eines nicht abschließenden Denkens auffasst. Der dialektische Anspruch verlangt freilich dennoch, dass sich das ins-Gegenteil-Kippen nachvollziehen lässt, wodurch letztlich die vorgebliche Widersprüchlichkeit schwinden müsste, denn eine Dialektik, die nur unterschiedlichste Wertungsweisen nebeneinander stellt, wäre ja erst recht keine. Darüber hinaus drängt sich der Verdacht auf, dass viele der zentralen Begriffe höchst äquivok gebraucht werden. Dies gilt schon für die oben genannte ‚Reinheit‘ der Kunst. Ein anderes Beispiel ist die von Adorno gern applizierte Kategorie des ‚Zerfalls‘, in dem sich Wahrheit zeige, die bei so unterschiedlichen Komponisten wie Beethoven, Schubert, Mahler und Strauss zum Einsatz kommt und nochmals in modernen Reproduktionsformen erscheint.

Es bleibe an dieser Stelle dahingestellt, ob solche Äquivokation nicht notwendige Bedingung der Möglichkeit aller dialektischen Elaboration ist und auch nicht näher nachgegangen werden soll der Frage, in welchen Fällen sie als zulässig gelten kann. Jedenfalls besteht die Gefahr, dass der dialektische Widerspruch sich zum formalen - beziehungsweise zur Aneinanderreihung vieler solcher - banalisiert, den gerade der Dialektiker selbst nicht wünschen kann und der tatsächlich nur noch als Manko interpretiert werden könnte. Die bloße Addition von Paradoxien ist jedenfalls noch keine Dialektik und buchstäbliche Paradoxalität ist kaum mit irgendeinem Verständnis von Philosophie verträglich. Mit ausreichender Äquivokationsrate kann man darüber hinaus wohl jeden Sachverhalt als paradox erscheinen lassen.

Eine philosophische Analyse seiner Texte kann also nicht an der Frage vorbeigehen: Inwiefern können seine Paradoxa paradoxiefrei reformuliert werden? (Man könnte selbstredend erwidern, dass es sich vielleicht um eine Form von Philosophie handelt, die es eher nachzuempfinden als konsistent nachzudenken gilt. Dies mag zwar partiell richtig sein, ist aber kaum als alleiniges Fazit zufriedenstellend.) Durch genaue Analyse kann sich zeigen, wo die vermeintlichen Paradoxa aufgelöst

¹¹⁹ Witkin, Robert W.: *Adorno on music*. Routledge: London / New York 1998, S. 9.

werden können und wie die verschiedenen, widersprüchlichen Attribute doch konsistent verbunden werden können. Womöglich bleibt aber auch ein antinomischer Teil zurück, bei dem dann freilich erst recht nachzufragen ist: Ist diese Inkonsistenz ein Makel des Werks Adornos oder der in diesem akkurat beschriebenen Weltverfassung? Bei genauerer Betrachtung müssen zwei verwandte Maßnahmen kombiniert werden: Einerseits muss die Nachzeichnung und Klärung der dialektischen Elaboration geleistet werden, andererseits muss – insofern möglich – die Auflösung der Äquivokationen erfolgen. Gerade die ‚großen‘ Begriffe verdeutlichen dies hervorragend; als Beispiel möge ‚Affirmation‘ dienen: Hinsichtlich der Musik soll er noch eingehend betrachtet werden, vorausgesetzt kann aber jedenfalls werden, dass er als Gegenbegriff zur postulierten Negativität Adornos uneingeschränkte Kritik erfahren müsste. Unzählige Passagen scheinen diese Erwartung zu bestätigen. Wenn Adorno in der *Ästhetischen Theorie* dann unerwarteterweise plötzlich festhält, dass „Affirmation [...] nicht das Bestehende in Gloriolen (hüllt)“ und sich „wehrt [...] gegen den Tod, das Telos aller Herrschaft, in Sympathie mit dem, was ist“¹²⁰ verwendet er offensichtlich einen anderen Begriff von Affirmation als an anderen Stellen, oder aber er macht auf einen Aspekt aufmerksam, den er ansonsten fast gänzlich ausblendet – was freilich nicht heißt, dass dieser nicht subkutan seine Wirkung tut und deshalb nicht laufend mitgedacht werden müsste.

Meist wird von Interpreten dann das präponderante Element verwendet. Das ist durchaus sinnvoll und nahe liegend; man stelle sich nur eine Interpretation vor, die die Ausnahmestelle zum Ausgangspunkt machen würde. Einen solchen Fall wird man kaum finden; für gewöhnlich wird jedoch zugunsten einer einheitlichen Interpretation übergangen, dass es auch solche ‚abtrünnigen‘ Stellen gibt. Bei manchen, teils basalen Fragen ist aber gar nicht so leicht zu entscheiden, welche Perspektive denn nun überwiegt. Die durch die Extrema gehende Dialektik kann dann an beiden interpretativ ausgewertet werden; so kann es erscheinen, dass Interpretationen beider Richtung mit gleichem Recht vertreten werden können. Schon bei der großen Frage nach Konservativität bzw. Modernität zeigt sich dieses Problem; Adorno konzidierte selbst, dass er gegen Sedlmayers Auslegung nicht allzuviel tun kann. Um die Streitpunkte zu verdeutlichen, werden im Folgenden manchmal auch plakative, meist ältere Deutungen herangezogen. Hier, wie meist, ist es so, dass durch die Kanonisierung, Homogenisierung und Nivellierung durch die Forschung, also die Vielzahl sich aufeinander beziehender und paraphrasierender Sekundärliteratur, neuere Interpretation meist gemäßigte Positionen vertreten, und damit für eine luzide Gegenüberstellung eher weniger geeignet sind. (Auf die Frage, ob damit insgesamt der Wahrheitsgehalt oder zumindest die Korrektheit der Interpretation steigt, wagt der Verfasser in diesem spezifischen Falle ein vorsichtiges Ja. Diesem Prozess korrespondiert das Abwägen der Vielfalt der Elemente und eine damit verbundene Reduktion der Versimplifizierung.) Eine exemplarische, sehr allgemeine Kritik mag hier gleich vorgetragen werden; so ist die Methode, an Adorno das Fehlen einer Argumentation zu bemängeln, die er aber aus anderer Perspektive, oder schlichtweg in einem anderen Text, sehr wohl verwendet, höchst populär. Dies kann schon am

¹²⁰ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.374.

Ganzen, an der Berechtigung von Musikphilosophie selbst, expliziert werden. Ein hervorragendes Beispiel, das auch zeigt, wie überaus problematisch sich die Einordnung der Musikphilosophie Adornos ins Gesamtwerk gestalten kann, ist nämlich der Ideologieverdacht über Musik; Adornos Schaffen sei aufgrund seiner Hinwendung zur Musik selbst ein einziger Widerspruch: der Kritische (Gesellschafts-)Theoretiker, der Soziologie müsse eigentlich die Musik ignorieren, denn auf ihrem Terrain sei keine adäquate Erkenntnis einzuholen: „So wenig über Musik ernsthaft zu verhandeln ist, weil sie alle Hoffnung auf gesellschaftliche Verwirklichung des in ihr Intendierten sich versagen muß, so wenig vermag sie adäquater Gegenstand Kritischer Theorie Frankfurter Provenienz zu sein, weil schon ihre bloße Existenz, ihr noch im distanziertesten Werk Schönbergs hervortretender affirmativer Gestus jenem Traum von der totalen Versagung widerstreben, den man die ‚Negative Utopie‘ Adornos nennen könnte.“¹²¹ Dieser Befund weist selbstredend einige, wohl ideologisch bedingte, gravierende Verzerrungen und Einseitigkeiten auf; nicht zuletzt die Rede vom ‚Traum von der totalen Versagung‘ scheint geradezu die Adornoschen Motive zu parodieren. Das mag ignoriert werden; wesentlich ist aber, dass eine gängige Kritik Adornos als Kritik an Adorno dargebracht wird. Tatsächlich war es immer wieder üblich, dieses von Adorno eingesehene, ja im Zentrum seiner Überlegungen stehende Paradox zum blinden Punkt zu erklären.

Natürlich wirkt diese Kritik dennoch wie die eines wirklich gesellschaftskritisch besorgten Menschen: Das vom kritischen Impetus Gewünschte könne eben in ihr nicht erreicht werden, ja sie tendiert zum Ideologischen. Fraglich ist natürlich, ob es dann überhaupt irgendeine Form von Kunst geben könnte, die den Anforderungen der Negativitätsästhetik tatsächlich entspräche, oder ob man sie nicht samt Interpretation bleiben lassen sollte. Einer tiefen Reflexion darf dieser Gedanke sicherlich nicht fremd sein. (Besonders seltsam ist freilich die Annahme, dass Musik deshalb nicht ‚Gegenstand‘ Kritischer Theorie sein könne, die selbst Persönliches und objektiv der Theorie Zukommendes vermischt; sie könnte es ebenso sehr sein wie der autoritäre Charakter oder der Faschismus, nur mögen dürfte sie Adorno dann nicht mehr.)

Gänzlich falsch an diesem Einwand ist aber der damit erweckte Anschein, dass dieses Problem Adorno selbst nicht aufgefallen wäre; so wird von ihm Musik an vielerlei Stelle durchaus als „Ideologie [...] entlarv[t]“¹²², dies scheint ihn aber anderweitig nicht sonderlich zu stören. Diesem tatsächlich verblüffenden Missverhältnis soll später auch noch auf den Grund gegangen werden; ebendarin liegt ja vielleicht sogar das Faszinosum seines Denkens.

Welcher Gegensatz könnte sich in dieser als widersprüchlich empfundenen Positionierung Adornos eigentlich ausdrücken? Der von ihm selbst mit der Differenz von atomistischem und strukturellen Hören dargelegte zwischen Musiker und Dilettant? Oder vielleicht derjenige zwischen Musiker oder Musikliebhaber und Musikkritiker, der, wohl wissend, dass alle Musik das Herrschende affirmiert, diese überhaupt verdächtigt?

¹²¹ Boehmer, Konrad: *Adorno, Musik, Gesellschaft*. In: Schoeller, Wilfried F. (Hrsg.): *Die neue Linke nach Adorno*. Kindler: München 1969, S.118f.

¹²² *ibid.*, S.118.

Die Aussagen, die prima facie schwierig einzuordnen sind, sind zahlreich und es wäre müßig, zu versuchen, sie an dieser Stelle aufzuzählen. Umfassender Lektüre zeigt sich, dass es kaum einen öfter vorkommenden Begriff gibt, der nicht durch seine inhärente Dialektik und wandelnde Konstellationen stets aufs Neue modifiziert wird. Es sollte an dieser Stelle klargestellt werden, dass unter Berücksichtigung eines noch größeren Textcorpus vieles, was in dieser Arbeit Adorno zugeschrieben wird, wiederum relativiert werden müsste und manches als Versimplifizierung erscheinen würde (besonders würde die Einbeziehung mancher von Adorno behandelten Komponisten und mancher Werke, die aus Umfangsgründen unbetrachtet bleiben müssen, ein noch komplizierteres und facettenreicheres Bild evozieren). Dies ist jedoch ein prinzipielles Problem.

Hier zeigt sich erstmals ein triftiger Grund, die Musikähnlichkeit seiner Ausführungen zu behaupten, denn gleiches gilt (laut Adorno) für Musik: So kann auch der Dominantseptakkord, abhängig von der Werkstruktur und der historischen Situation, gleichermaßen ein adäquates, ausdrucksstarkes Kunstmittel als auch banaler Kitsch sein.

Dieser Duktus wirft tatsächlich Probleme der Interpretation auf, die letztlich – ähnlich den Aporien der Kunst – nicht lösbar, sondern nur explizierbar und wiederum selbst interpretierbar sind: So ermöglicht er dem Interpreten, durch gezielte Stellenselektion, nach Belieben ‚seinen‘ Adorno zu konstruieren (eine Gefahr, vor der auch Nietzsche nicht gefeit war), wie eben im Falle Sedlmayrs. Dies führt im schlimmsten Fall zur Auswahl von ‚schönen Stellen‘, zu denen Adorno ein sehr ambivalentes Verhältnis pflegte, andererseits können diese einzelnen Stellen, die sehr atypisch für Adorno sein können, als Anstoß für weitere Reflexion dienen.

Darüber hinaus erschwert der dialektisch-perspektivische Stil tatsächlich zu eruieren – und vor allem: konzise anzugeben – was denn eigentlich ausgesagt wird, beziehungsweise welche Endposition im Spiele der Thesen gefunden worden ist. Es sollte jedenfalls einsichtig sein, dass man, wenn unterschiedliche Wertungen auftauchen, nicht abstrakt auf das dialektische Prinzip, das Adornos Denken durchziehe, verweisen sollte - sonst könnte man ja jede noch so große Ungereimtheit rechtfertigen, mit dem Verweis, dass sich irgendwo eine andere Position fände, die ihn, indem eine spezifische relationale Beziehung eingenommen wird, zum Sinnvollen erhebt. Gerade die Explikation des dialektischen Umschwungs müsste in ihrer Nachzeichnung doch zu einer genauer bestimmten Position führen. Zusätzlich kann gerade die scheinbare Unangreifbarkeit in beliebige Kritik münden, die eben aus einzelnen Stellen unhaltbare oder zumindest dem gängigen Adorno-Bild widerstreitende Folgerungen ableiten.

De facto wird in jedem Text über Adorno selektiert und andererseits kann es nicht gänzlich illegitim sein: Erstens würde sich die dogmatische Behauptung eines solcherart unhintergehbaren dialektischen Charakters letztlich als effektive, aber unseriöse Strategie zur Absicherung und Immunisierung des Ganzen entlarven, zweitens ist unklar, wie denn anders interpretative Versuche überhaupt vonstatten gehen könnten. Sollte man sich beispielsweise entscheiden, die inhärente Dialektik nachzuzeichnen, ist notwendig, Akzidentelles, das für deren Fortschreiten nicht essentiell sei, wegzulassen; dafür muss

aber schon vorentschieden sein, was denn eigentlich dieses sei. Zweifellos ist sie zudem notwendig, das teils wirre Geflecht in eine übersichtliche Darstellung zu bringen. Auch eine möglichst ‚objektive‘, es bei der verkürzenden Paraphrase belassende Interpretation, muss – gerade sie – versuchen, das Wichtige zu extrahieren und das Nebensächliche, wie eben die nicht ins große Ganze passenden Stellen, zu ignorieren.

Ebenso muss bei einer Selektion, von der angenommen wird, dass sie nicht allzu einseitig ist und alle wesentlichen (welche das sind, ist wohl wiederum von persönlichen Präferenzen nicht gänzlich zu trennen) Elemente des Denkens Adornos enthält, erlaubt sein, aus ihr von Adorno nicht bedachte, oder zumindest nicht explizit notierte, Folgerungen abzuleiten, die womöglich anderen Teilen seiner Philosophie oder ihrer gängigen Interpretation widerspricht. Darüber hinaus bietet sich die Möglichkeit an, einzelne Stellen virtuos gegeneinander auszuspielen, was zumindest interessante Ergebnisse zeitigen kann, auch wenn es der Autorenintention zuwiderläuft. Solch eine Vorgehensweise kann sogar verhältnismäßig fruchtbar sein; zusätzlich ist selbst bei Texten, bei denen man aufgrund ihrer thematischen oder zeitlichen Differenz vor einem Vergleich oder auch nur einer Synopsis zurückschrecken würde, interessant, ob nicht doch durch eine (möglicherweise spitzfindige) Argumentation das scheinbar Widersprechende zusammengedacht werden kann. Andererseits lohnt es womöglich herauszufinden, wo sich Philosopheme noch mehr in die Quere kommen, als es Adorno vielleicht selbst vermutet hätte.

Solche Verfahrensweisen können Adorno unterschiedlich wohlgesonnen sein: Einerseits können sie als boshaften Versuch, Inkonsistenzen aufzudecken, gewertet werden, andererseits als Versuch, die ganze Komplexität zu veranschaulichen. Letztlich geht es um das Feingefühl, mit dem dekomponiert wird und um die Frage, ob man aus den Bruchstücken Eigenes und Neues formen möchte, das wahrscheinlich in dieser Form von Adorno nicht vertreten worden wäre, oder ob man versucht, von Einzelelementen ausgehend dennoch die Adornoschen Positionen zu rekonstruieren. Der losgelöste Einzelgedanke macht vielleicht Versimplifizierungen möglich, die mit Adornos Ansichten nicht mehr allzu viel zu tun haben, andererseits kann er auch Redundanzen offenbaren; exemplarisch ist es wohl eine recht kluge Methode, das Verhältnis zwischen Gesellschaftlichem und Ästhetischem und die damit verbundenen Prioritäten dadurch zu klären, indem analysiert wird, inwiefern manche Teile weggelassen werden können, ohne die gesamte Argumentation irreparabel zu beschädigen.

Generelle – hier nicht erschöpfend diskutierbare – Probleme hermeneutischer Natur werden damit weiters virulent (auch das folgende gilt wohl nicht minder für Ästhetisches): Die homonyme Verwendung vieler Begriffe zeigt sich ja erst der gründlichen und extensiven Lektüre; solch eine Detailversessenheit kann jedoch fraglos auch dazu führen, Unterschiede wahrzunehmen, die eben für den großen Aufbau nur begrenzt von Belang sind und den Blick auf diesen eher erschweren. Andererseits fordert Adornos Schreibstil (als auch seine eigene Bemerkung, dass selbst marginale

Verbesserung von Texten deren Gehalt entscheidend modifizieren kann¹²³) genau zu solch einer Einbeziehung der nuance heraus. Man möchte sagen: Falls ein Werk eine am Detail orientierte Interpretation, die damit freilich nicht der Gefahr enträt, ins Spitzfindige abzudriften, ja diese provoziert, verdient, dann wohl das Adornos.

Manchmal ist es auch so, dass ein an einer Stelle scheinbar eher achtlos hingeworfener Begriff an anderer breit entfaltet und durch dialektische Umformung getrieben wird. Soll nun die beiläufige Erwähnung auch unter Bezugnahme auf diese komplexe Begriffsbestimmung verstanden werden? Darüber hinaus folgen oftmals auf stringente dialektische Gedanken plötzliche Sentenzen, bei der die Gefahr, sie aus dem Kontext zu reißen, schon alleine deshalb so groß ist, weil sie wirken, als wären sie schon herausgerissen. (Dies gilt nicht zuletzt für einige der populärsten Adorno-Zitate.)

Argumentationsstrukturen respektive Wortverwendungen, die aus sich gegenseitig übersteigenden Negationen aufbauen – dürfte man sie bereits geradeheraus als Dialektik bezeichnen? -, begegnen laufend; die Unmenschlichkeit Alban Bergs, die menschlicher ist als die gewöhnliche Menschlichkeit, die Hässlichkeit die schöner ist als die Schönheit, oder zumindest das Allzuschöne, das gar nicht mehr schön ist, sind nur einige, willkürlich gewählte Beispiele. Wie soll man damit adäquat umgehen? Es bleibt wohl nur nachzufragen, worin das spezifische Element besteht, das beispielsweise dieses Hässliche schöner macht als das vermeintlich Schöne.

Die Sprache wirft zudem tatsächlich ernsthafte Probleme auf und die Idiosynkrasien seines Ausdrucks werden oftmals verwendet, um die jeweilige Interpretation in die gewünschte Richtung zu lenken. Beliebte ist beispielsweise, extreme Urteile als rhetorisches Stilmittel zu verstehen, das durch die Hyperbel tiefere Wahrheiten aufzeigen soll; ein Gedanke, den manche Interpretationen selbst zum Extrem treiben wollen. Andere Positionen, die ähnliche Argumentation, meist zur Rettung Adornos, verwenden, noch überbietend macht ein Autor auf die „poetic intentions“¹²⁴ aufmerksam, die oftmals den Zweck verfolgen würden, durch vermeintliche Brandmarkung eines Einzelnen größere Zusammenhänge zu erhellen. Dadurch kann man das Geschriebene natürlich drehen und wenden, wie es beliebt, wobei in diesem Fall günstiges Licht auf Adorno geworfen werden soll, denn eine Auslegung nach dem sensu literali würde beispielsweise bei der *Philosophie der neuen Musik* nicht zu seinem Vorteil ausfallen: „Read as a literal critique of the music of Stravinsky and Schoenberg, the Philosophy of Modern Music appears to be elitist, dogmatic, and deeply flawed.“¹²⁵ Nur: Warum sollte man sie nicht so lesen? Um Adorno zu ‚retten‘? Beziehungsweise: Wie kann man sie denn sonst noch lesen? Dass man manche Stellen nicht ganz so ernst nehmen sollte, manchmal Ironie einzukalkulieren ist und manch hartes Urteil nur der Akzentuierung und Abhebung vom Übrigen dient, wäre ein wenig zu schwammig. (Solchen Interpretationsansatz hochtreibend, besteht freilich die Möglichkeit, die

¹²³ cf. Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980, S. 51.

¹²⁴ Sharma, Bhesham R.: *Music and Culture in the Age of Mechanical Reproduction*. Lang: New York u.a. 2000, S. 154.

¹²⁵ *ibid.*, S. 161.

Ausfälle gegen die Kulturindustrie, beispielsweise in der *Dialektik der Aufklärung*, gar als Parodien zu lesen¹²⁶ - was wohl Adornos Intention nur sehr am Rande entspricht.)

Andererseits kann diese Übertreibungsrhetorik und die sie kurzzeitig verabsolutierende Fokussierung auf einzelne Aspekte vielerorts belegt werden – nicht zuletzt, weil, wie einige Male vorgeführt werden wird, Adorno eben dieselben Fakta in unterschiedlichem Kontext komplett anders bewertet und keineswegs bloß die nuance modifiziert; nimmt man jede Stelle immer sine grano salis und assertiv destruieren sie sich gegenseitig und es bleibt nicht viel aussagbarer Gehalt übrig. Im Zuge einer konsequenten Negativitätsphilosophie könnte das freilich ihr höchster Sinn sein. Diese Verquickung von aphoristischen und dialektischen Elementen macht letztlich zweifelhaft, ob es überhaupt möglich – oder sogar sinnvoll ist – apophantische Aussagen zu treffen.

Das Spektrum der Gedanken Adornos (nicht nur im Musiksektor) ist kaum auslotbar; ihm, der - viele andere Apologeten würden es wohl nicht einmal konjunktivisch anzugeben wagen – als oftmals intransigenter Verfechter der Wichtigkeit der von ihm protegierten Musik gilt, kommt gar in den Sinn, dass „einmal [d]er mehr in der Wahrheit sein (kann), der friedlich in den Himmel schaut, als einer, der richtig der Eroica folgt.“¹²⁷ Auch hier stellt sich ein Problem, das sich bei Adornos Musikanalysen wieder zeigen wird: Wie soll man Stellen behandeln, die als Einzelne sich anheischig machen, das Ganze umzustürzen? Nicht zuletzt gilt dies für eingesprengte ‚positive‘ oder kryptotheologisch-soteriologische Einstellungen (wie auch für absolut-negative, alles verwerfende).

Die in der Einleitung erwähnten, exzessiven Wiederholungen in den Schriften Adornos (die angesichts des Umfangs seines Werks nicht verwundern), bereiten hier zusätzliche Schwierigkeiten: Meist handelt es sich nicht um exakte Repetitionen, sondern marginale Modifikationen sind ersichtlich. Schwierig ist zu entscheiden, ob es sich bei diesen kleinsten Unterschieden um Unbedeutendes und Zufälliges handelt, oder ob sich hier Adorno selbst als ein Meister des kleinsten Übergangs zeigt. Die infinitesimale Schattierung wird ebenso große interpretatorische Probleme auf wie das offensichtlich Konträre.

Darüber hinaus finden sich Gedankenfiguren, bei denen völlig offensichtlich ist, dass sie mit Paradoxität kokettieren (und diese nicht bloß im dialektischen Prozess oder durch einen Perspektivenwechsel beiläufig entsteht), womit Adorno natürlich, wie des Öfteren, eine von ihm attestierte Eigenschaft von Kunst in seinen Schriften rekapituliert. Dementsprechend verwundert nicht, dass Thomas Mann in seinen Tagebüchern folgende, eine zentrale Passage seines *Doktor Faustus* betreffende Aufforderung Adornos notierte: „’Nein, nein’, sagte er, ‚nicht diese Versöhnlichkeit! Sie dürfen nicht so der Verzweiflung zu nahe treten, nicht klingen darf es, als ob nun der Erzsünder die Gnade so geradehin in der Tasche hätte! Ich beschwöre Sie, bieten Sie all Ihre Kunst auf, um dies zarter, vager, leiser, zweifelnder zu sagen, ja, es zum Paradox zu erheben...‘“¹²⁸ Dies entspricht der Vorgangsweise in seinen eigenen Texten, wiewohl sie in einem philosophischen Text freilich

¹²⁶ cf. Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002.

¹²⁷ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, S.198.

¹²⁸ Mann, Thomas: *Tagebücher. 28.5.1946 – 31.12.1948*. Hrsg. von Inge Jens. Fischer: Frankfurt am Main 1989, S. 953.

problematischer als im Roman wirkt, als auch seiner eigenen Bestimmung von Kunst, denn diese ist selbst eine Welt der Paradoxien, wie er oftmals festhält.

Durchaus nicht unabhängig ist die Bewertung Adornos und seiner Aktualität innerhalb der Forschungsarbeiten vom Versuch, sein Denken fortzusetzen, insbesondere hinsichtlich seiner Musikphilosophie. Das ‚über Adorno hinaus‘ ist oft mit der Zurückweisung einzelner Philosopheme verbunden. Die Auswahl hat meist den offensichtlichen Nutzen, daraus die jeweils selbst vertretene Sicht zu konstruieren oder Unpassendes, eben vielleicht als nicht mehr aktuell Empfundenes, auszusondern. Das Ziel ist meist leicht zu erkennen, nämlich die unangenehmen Seiten, die sich nicht zuletzt gegen die Anerkennung mancher neuester Kunstpraxis sperren, zu umgehen und ihre Rigidität aufzuweichen. In einem durchaus interessanten, wenngleich vielleicht auf teils sehr verqueren Prämissen fußenden Aufsatz wird beispielsweise erklärt: „Es gilt daher, das von Adorno verhängte Bilderverbot zu lockern und Vorstellungen anderer möglicher Lebensweisen praktisch zu entwickeln und einzuüben.“¹²⁹ Wie so oft, soll hier die Ästhetik Adornos für neue Formen und Praxen von Kunst eröffnet und fruchtbar gemacht werden.

Dies kann freilich durchaus höchst interessant sein, nur sollte die oftmals idiosynkratische Auswahl vielleicht eher zum Nachdenken anregen, ob die Kunst im Adornoschen Sinne vielleicht nicht tatsächlich untergegangen ist, oder ihr Ende zumindest weiter vorangeschritten und vielleicht gar selbst zu Ende gekommen ist; ob in der richtigen oder der falschen Ordnung, steht auf einem anderen Blatt. Es scheint zweifelhaft, ob dies in irgendeinem ‚wichtigen‘ Sinn ‚mit Adorno‘, also ohne den Kern seines Denkens überhaupt für obsolet zu erklären, möglich ist. Angesichts dessen, dass die beispielhaft im oben zitierten Aufsatz verzeichneten Methoden zur Auflösung oder aber Transformation der Kunst, also die Ablösung vom Werkbegriff und die Ausweitung des Kunstbereichs, in ihren Grundzügen mittlerweile auch schon wieder ein Jahrhundert alt sind, handelt es sich wohl auch nicht mehr um die fortgesetzte Zelebration des Endes, sondern eher um die perpetuelle seiner Stagnation. Es ist jedenfalls problematisch, überhaupt zu versuchen, Adorno mit Kunst nach Werkbegriff zu verbinden, weil er verhältnismäßig sehr entschieden (freilich immer noch mit mancher Einschränkung) gesagt hat - und aus Sicht des Verfassers durchaus mit guten Gründen -, dass solch eine Kunst schwerlich denkbar sei, weil diese sich eben in Werken manifestiere. Es ist demnach nicht verwunderlich, dass gegen Adornos theoretische Ästhetik gern eine an der performance orientierte, jedenfalls im geisteswissenschaftlichen Betrieb sehr beliebte Konzeption von „Kunst als Ereignis“¹³⁰ in Anschlag gebracht wurde.

Oftmals werden beispielsweise Begriffe wie ‚apparition‘ und ‚Feuerwerk‘ aus der *Ästhetischen Theorie* exzerpiert, ohne zu bedenken, dass diese Plötzlichkeit, die mit diesen Ausdrücken verbunden wird, bei Adorno aus einer ästhetischen Ordnung entsteht, ja ihr abgerungen werden muss, und

¹²⁹ Hirsch, Michael: *Funktionen der Funktionslosigkeit. Ästhetischer und politischer Messianismus nach Adorno*. In: Quent, Marcus / Lindner, Eckart (Hrsg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. Turia + Kant: Wien / Berlin 2014, S. 86.

¹³⁰ Steinert, Heinz: *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Verlag für Gesellschaftskritik: Wien 1992, S. 195.

losgelöst von solcher nicht nur augenblicklich verlicht, sondern überhaupt nur durch diese zum Ausdruck gebracht werden kann – wenn man so will: sie ist das Feuer, an denen jenes sich entzündet –, also beispielsweise die Statik der Sonatenform oder des Sonetts sie allererst ermöglicht. Durch ebendiese entkontextualisierte Applikation von Gedankenfiguren Adornos wird jedoch seine Neutralisierung erreicht; beharrt man beispielsweise nicht mehr am Werkbegriff, wird Adornos Denken verwechselbar, genauso wenn ihm die manchmal sogar emphatisch-gezwungene negativistische Spitze genommen wird. Die Fixierung auf solche Ausdrücke bringt ein weiteres Problem: Sieht man von den ‚negativitätsästhetischen‘ Elementen und der – davon nicht zu trennenden – Ausrichtung am Kunstwerk ab, erhält das ‚mit‘ zudem eine fade Beliebigkeit, denn ‚Adorno‘ könnte durch x-beliebige Fluxustheoretiker ersetzt werden.

Die zentralen Begriffe Aporie und Paradox sind auch für die Möglichkeit der Rezeption von Belang: Die aporetische Struktur des Werks Adornos ist wohl der Hauptgrund für solch ein Vorgehen.

Dass etwas in Aporien mündet, ist ja an sich noch kein argumentatives Problem: Es gibt eben keinen Ausweg, man muss bleiben, wo man nun einmal ist.

Paradox bzw. antinomisch (zumindest manchmal scheint Adorno im bekannten Sinn zu unterscheiden, dass ‚paradox‘ der Schein des Unvereinbaren ist, der womöglich durch Perspektivenänderung oder modifizierte Wortverwendung zum Verschwinden gebracht werden kann, während ‚antinomisch‘ tatsächlich innere, ‚objektive‘ Widersprüche beschreibt) wird es nur, wenn trotz der Erkenntnis der aporetischen Struktur weitergemacht wird. Bestes Beispiel hierfür ist die Kunst in adornoscher Optik: In dem Moment, in dem die Ausweglosigkeit der Kunst, auch von ihr selbst, erkannt ist, müsste sie absterben respektive in absoluter Stagnation verharren; solange sie dies tut, ist hinsichtlich der Logik alles in Ordnung. Dass sie es nicht tut, oder jedenfalls manche ihrer Proponenten weitermachen wie bisher, ist erst problematisch. Man kann nicht Adornos Ästhetik fortsetzen, weil sie ja selbst das Ende, eingetreten als aporetisches Patt, ihres Gegenstands beschreibt.

Hieraus entsteht dann vielleicht wiederum die Notwendigkeit fortführender Interpretation, manches wegzulassen: Das Ganze ist eben aporetisch, oder zumindest so undurchschaubar, dass die Angst, der nächste Schritt könnte zum Paradox führen, wohlbegründet ist. Erst indem durch Weglassungen und Umfangsbeschränkungen Übersichtlichkeit hergestellt wird, ist ein unbefangenes Weiterarbeiten möglich; nur ist dann auch die Adornosche Pointe eliminiert.

c) Zur Einschätzung und Bewertung der Musikphilosophie Adornos

Freilich, meistens wird in großen Adorno-Monographien ein eher positives Bild evoziert; Bemerkungen, die zentrale Thesen beanstanden oder gar die Positionierung und den persönlichen Gestus entschieden verwerfen, finden sich vor allem bei Verweisen in Texten, welche sich mit anderem beschäftigen. So wird in einem Aufsatz über Nietzsche sehr klar vom „apodiktischen Behaupten“, welches sich in Adornos „musiktheoretischen Erzeugnissen“ breitmacht und vom

unaufhörlichen „Dekretieren[.]“¹³¹ gesprochen. An anderer Stelle heißt es gar unter Berücksichtigung der Ausführungen in Thomas Manns *Doktor Faustus* (auf dieses Werk wird im Beethoven-Kapitel noch zurückgekommen werden): „Im Roman ließe sich noch ein Anflug von Ironie herauslesen, Adorno aber war es bitterernst mit der Ausgrenzung der Ungebildeten, der Gaukler, der ‚Bürgerlichen‘ und der fanatisch trommelnden Neger. Pikanterweise ist es alles Undeutsche, das der brave Antifaschist in den Orkus schickt und mit verächtlicher Geste, wie Wotan Hunding, erledigt: französischen Impressionismus, russische Symphonik, amerikanischen Jazz und in der Philosophie der neuen Musik vor allem den französisch-russisch-amerikanischen Strawinsky, dessen Stil ‚neoimpressionistisch‘ sei und – was wäre schändlicher als Erfolg? – nun angeblich ‚über die gesamte jüngere Generation‘ sich ausbreite.“¹³² In einem anderen Text bezeichnet der soeben Zitierte Adornos Einstellung in seiner Musikphilosophie als „deuschtümelnde(n) Kulturchauvinismus“¹³³. Dem verwandt – zumindest die „Fallbeilmentalität“¹³⁴ vieler Urteile Adornos bezüglich des Werts von Musik ist fast unbestritten – ist ein in verschiedener Façon vorgebrachter Elitismusverdacht, welcher beispielsweise die Wertungsweisen als Versuche, eine bestimmte Form von Intellektuellentum zu vertreten¹³⁵, versteht. So wird „[g]egenüber der Frankfurter Schule [...] oft der Vorwurf erhoben, ihre Kulturindustrie-Kritik sei elitär, highbrow, ‚ein ‚Elite-kultur-Theorem‘ etc.“¹³⁶, wobei diese Behauptung in der hier zitierten Schrift prompt zurückgewiesen wird, mit dem Hinweis, dass die von Adorno vorgenommene Differenzierung nach Qualität noch keineswegs diese Kritik erlaube. Selten wird aber angegeben, wo sich diese elitäre Gesinnung eigentlich, abgesehen von den oftmals strengen Wertungen, welche aber als persönliche Präferenzen verstanden werden, verorten lässt. Im Musiksektor lässt sie sich verhältnismäßig genau bestimmen; von einer Zweiteilung – abgelehnte, verachtete Populärmusik gegen höchst ambitionierte, Kennerschaft verlangende Kunstmusik – kann aber nur bedingt gesprochen werden: Freilich wird von Adorno unter dem Etikett ‚Kulturindustrie‘ so gut wie alles diffamiert, was auch für gemeinhin als anspruchslos, massentauglich und seicht gilt, aber auch das Anspruchsvolle kann sich oftmals nicht halten. Besonders gern werden hiefür seine übel beleumundeten Jazzaufsätze verwendet, deren Bewertung in vielen Publikationen im Mittelpunkt steht; wohl, weil im Gegensatz zur Kritik der Populärkultur – wobei diesbezüglich freilich auch moniert worden ist, dass Adorno durch seinen eingengten Blickwinkel deren Leistungen übersehen

¹³¹ Schellong, Dieter: ‚Die Musik erlangt ihre grosse Macht nur unter Menschen, die nicht discutiren können oder dürfen‘ (Der Wanderer und sein Schatten, Aphorismus 167). Musik ist nicht gleich Musik. In: Gerhardt, Volker u.a. (Hrsg.): Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment. Nietzscheforschung 13. Akademie Verlag: Berlin 2006, S. 78.

¹³² Plebuch, Tobias: Vom Musikalisch-Bösen. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Röcke, Werner (Hrsg.): Thomas Mann, *Doktor Faustus*. Lang: Bern / Wien 2001, S. 256.

¹³³ Plebuch, Tobias: Musikhören nach Adorno. Ein Genesungsbericht. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Ausgabe 56. 2002, S. 679.

¹³⁴ Klein, Richard: Ideologiekritik oder kritische Hermeneutik? Methodologische Aspekte einer Musikphilosophie nach Adorno. In: Decker, Oliver / Grave, Tobias: Kritische Theorie zur Zeit. Für Christoph Türcke zum sechzigsten Geburtstag. Suhrkamp: Berlin 2008, S.258.

¹³⁵ e.g. Steinert, Heinz: Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte. Verlag für Gesellschaftskritik: Wien 1992.

¹³⁶ Prokop, Dieter: Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie. VSA-Verlag: Hamburg 2003, S. 16.

habe¹³⁷ - hier eine Musiksparte angegriffen wird, die sich doch eines gewissen Prestiges, auch unter Menschen, die über Adorno schreiben, erfreut. Wird Adorno gegen diese Anfeindungen in Schutz genommen, dann oftmals auf fragwürdige Weise, beispielsweise indem seine Fachkompetenz an dieser einen Stelle zu seinen Gunsten bezweifelt wird.

Meist beläuft sich die Kontroverse auf die Frage, ob diese Bewertungen denn berechtigt sind. Im letztzitierten Werk wird beispielhaft eingewendet, dass Adorno, obgleich seine grundsätzliche Haltung durchaus korrekt gewesen sei, übersehen habe, dass auch im Bereich unterhalb der Hochkultur zwischen verschiedenen Qualitätsstufen zu differenzieren sei und damit vorschnell pauschal abgeurteilt und der Kritik in die Hände gespielt habe.

Am Problematischsten ist natürlich, wenn diese elitäre Komponente nicht im Inhalt, in den aufgestellten Thesen und Theorien, sondern in der Diktion – ergo: in der Form – der Schriften Adornos aufgefunden wird: So wird, ausgehend von seinen Arbeiten über Mahler, behauptet, dass „auch seinen Analysen etwas Elitäres an(haftet), das sich schon in der Sprache manifestiert oder z.B. in der Art, Kafka und Freud als allgemeines Bildungsgut vorauszusetzen.“¹³⁸ Möchte man Etikettierungen wie ‚elitistisch‘ oder ‚elitär‘ verwenden, sollte man schon eine bessere – vor allem dem Denken und nicht nur abstrakt der Darstellung anhaftende – Möglichkeit finden.

Den recht spekulativen Einsprüchen gegen den Elitismusvorwurf stehen recht einfach gestrickte Denunzierungen gegenüber. Angemessener wäre natürlich zu beachten, ob sich hinter Adornos Urteilen ein Argumentationsschema entdecken lässt, dem eine solche Gesinnung zuschreibbar ist. Dass sich seine Bewertungen mit denen, die man bei einer elitistischen oder konservativen Haltung vermutet, decken, kann Zufall sein, d.h. die Begründung, wie er zu dieser Bewertung gelangt, kann signifikant von der präsupponierten, gewöhnlichen abweichen. Im Laufe dieser Arbeit soll auch ein Hinweis gegeben werden, wie diese Etikettierung vielleicht tatsächlich etwas subtiler angebracht werden könnte. ‚Elitäre‘ Komponenten werden sich zwar als zentral enthüllen, aber nicht aufgrund einzelner – aus Sicht des Verfassers meist durchaus gerechtfertigter – Wertungen seitens Adorno, sondern ausgehend von der dem Wesen der neuen Musik entspringenden Rezeptionshaltung, und zwar unter enger Bezugnahme auf Schopenhauer und dessen Konzeption des Kunstgenusses. In diesem Zusammenhang wird auch auf die Wertigkeit des ästhetizistischen Elements zurückzukommen sein, denn gerade in diesem Begriff ist „[...] sachlich Triftiges mit einem antidemokratischen Moment verquickt [...], das den Vorwurf ‚elitärer‘ Gesinnung provoziert.“¹³⁹ Diese Affinität ist also ein idealer Ausgangspunkt, um ‚elitäre‘ Tendenzen zu finden. Dementsprechend wird Adornos Position oftmals gegen Zuschreibungen wie ‚l’art pour l’art‘ und ‚ästhetizistisch‘ in Schutz genommen, wobei sein Betonen des gesellschaftlichen Aspekts von Kunst als Argument dargebracht wird. Beispielsweise

¹³⁷ e.g. Behrens, Roger: *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*. Königshausen & Neumann: Würzburg 1996.

¹³⁸ Tibbe, Monika: *Anmerkungen zur Mahler-Rezeption*. In: Ruzicka, Peter (Hrsg.): *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*. Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1977., S. 85 – 100.

¹³⁹ Dahlhaus, Carl: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 1*. Hrsg. von Hermann Danuser. Laaber: Laaber 2000, S. 575.

heißt es über seine Ästhetik: „Sie ist keinesfalls einem reinen l’art pour l’art verpflichtet, sondern ist ausdrücklich als ‚gesellschaftliche Theorie‘ zu begreifen, die es erlaubt, Kunstwerke als ‚geronnene‘, ‚bewußtlose Geschichtsschreibung‘ zu verstehen, in der sich die Wahrheit der gesellschaftlichen Wirklichkeit manifestiert und dadurch ihrer Deutung zugänglich gemacht wird.“¹⁴⁰ Der Satz ist natürlich etwas vertrackt: Ist es seine Ästhetik, die nicht ‚l’art pour l’art‘ ist, sondern sich um das Gesellschaftliche bemüht, oder seine Auffassung von Kunst? Hier wäre natürlich ferner auf eine maßgebliche Unterscheidung hinzuweisen: Kaum ist eine Ästhetik, die festhält, dass Kunst auf mannigfaltige Weise von Außerästhetischem, Gesellschaftlichem, durchwirkt ist, gleichzusetzen mit der Abweisung der l’art-pour-l’art-Maxime, also mit der Ansicht, dass es so sein sollte.

d) Ästhetische und gesellschaftliche Interpretation

Vor allem eine Streitfrage ist zentral, weil sie letztlich entscheidet, wie das Ganze zu verstehen ist: Ist es der moralische Anspruch, die Absicht „einer *moralisch* begründeten Kritik der Gesellschaft“, welche Adornos Urteile über Kunst und den „Rigorismus der *Ästhetischen Theorie*“ antreibt, oder entspringt dieser nicht vielmehr der „Unterwerfung unter das Formgesetz der Kunst“¹⁴¹ - und damit einer moralisch zumindest unmittelbar indifferenten Kategorie. Diese Diskussion ist natürlich mit einer Frage verwandt, die wiederum auf die Elitismusproblematik zurückverweist: Im Zentrum steht augenscheinlich das diffizile Verhältnis von mehr oder minder autonomer Kunst und Gesellschaft. Hier steht das Bild vom ‚marxistischen‘ Denker, der niemals aus dem Auge lässt, dass alle Kunst ein Gesellschaftliches ist, vielleicht sogar eine gesellschaftliche Aufgabe übernehmen soll, dem des Ästhetizisten, welcher Kunst eine Rolle, weit über die eines fremdbestimmten Überbauphänomens hinausgehend, zuweist, entgegen. Verteidigt Adorno die Reinheit und Unabhängigkeit des ästhetischen Sektors, oder handelt es sich um gesellschaftliche Anliegen, um deretwillen sie womöglich bewahrt werden muss, was freilich dennoch fast notwendigerweise ihre Autonomie beschränken würde? Letzteres wird meist mit der Theorielastigkeit respektive Praxisfeindlichkeit bestritten oder zumindest in Schranken gewiesen; oft werden dann Versuche angestellt, dieses Manko zu beheben, ohne sich vom Reflexionsniveau hinab zu begeben – oder es wird zumindest postuliert, dass dies nötig sei. Die vorhin erwähnte Notwendigkeit einer Vorentscheidung ist hier offensichtlich: Die Wichtigkeit, die man für Soziologisches, Gesellschaftliches und Ästhetisches veranschlagt, wird wohl die Rekonstruktion der dialektischen Bewegung beeinflussen.

Diesbezüglich muss festgehalten werden, dass die Triftigkeit und Wahrheit der zugrunde liegenden gesellschaftlichen Theorie im weiteren Laufe der Arbeit nicht diskutiert werden soll. Demgemäß werden Texte, die beispielsweise Aufbau und Mechanismen der so genannten Kulturindustrie thematisieren (bspw. das berühmte *Résumé über Kulturindustrie*), nicht unbedingt im Mittelpunkt stehen. Klar sollte aber sein, dass jemand, der sein Geschichts- und Gesellschaftsbild (ja vielleicht

¹⁴⁰ Sziborsky, Lucia: *Adorno*. Sorgner, Stefan Lorenz / Fürbeth, Oliver (Hrsg.): *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 196f.

¹⁴¹ Liessmann, Konrad Paul: *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*. Passagen: Wien 1991, S. 98.

doch: seine Weltanschauung) nicht teilt, auch kaum mit seiner gesellschaftlichen Interpretation von Kunst zufrieden sein wird, ja sie ihm aufgrund der unterschiedlichen Prämissen fast zwingend als absurd erscheinen muss.

Schlimmer noch: Streitet man die Richtigkeit der zugrunde liegenden Gesellschaftstheorie ab oder verneint man auch nur die These, dass die Musik der Massenkultur keineswegs deren Produkt im Sinne originärer Volkskunst sei, kann man u.U. vieles, ohne es überhaupt näher begutachten zu müssen, unter *ex falso quodlibet* rubrizieren.

Gleiches gilt für manche musiktheoretischen Grundannahmen, welche, insofern man sie refusierte, ebenso dazu führen würden, dass man große Teile seiner Musikphilosophie nicht mehr interpretieren müsste, weil man ihnen die Basis entzogen hat. Beispielsweise und insbesondere gilt dies bezüglich des Status der Dodekaphonie, die ja oftmals ganz anders aufgefasst wird als bei Adorno. Die musiktheoretischen Prämissen sollen dementsprechend größtenteils unangetastet bleiben und werden nur spärlich hinterfragt, so wie es schon bei den musiktheoretischen Grundlagen Schopenhauers gehandhabt wurde.

Die gesellschaftstheoretische oder gar –politische Orientierung kann freilich für Angriffe vielerlei Art genutzt werden. So meint Roger Scruton tatsächlich, dass auch in Adornos Musikphilosophie ein direktes gesellschaftliches Engagement vorhanden sei: „Adorno pinned his hopes (which were not hopes at all, but only the wistful frame around his imprecations) on the proletarian revolution.“¹⁴² (Eine Behauptung, die im Falle Adornos wohl generell eher nur von Gegnern dieser aufgestellt wird.) Er repliziert kaustisch, dass das Aufkommen der Massenmusik weniger mit dem „triumph of capitalism than with the triumph of democracy“¹⁴³ zu tun gehabt habe; diese maligne (aber vielleicht dennoch treffende) Polemik von konservativer Seite denunziert Adorno damit übrigens als Konservativen besonderen Typs, nämlich eben des elitistisch-antidemokratischen.

Ein Adorno-Anhänger kann augenscheinlich gar nicht so leicht wissen, wogegen er ihn eigentlich zu verteidigen hat; sowohl die ästhetizistische als auch die gesellschaftszentristische Verblendung wird ihm vorgeworfen.

Im bereits zitierten, höchst polemischen (und teils wohl nicht besonders selbstreflexiv-elaborierten) Aufsatz Tobias Plebuchs findet sich hierzu ein interessanter Satz: „Der moralisierende und politisierende Ton Adornos geht uns auf die Nerven ebenso wie der mitunter ins Peinliche abgleitende pompöse Weltschmerz.“¹⁴⁴ Bezogen auf die Vereinbarkeit von gesellschaftlichen und ästhetischen Argumenten, kann natürlich gefragt werden: Inwiefern sind Weltschmerz und dieser Ton verbunden? Geht das überhaupt? (Über den Begriff Weltschmerz ist hier nicht zu verhandeln; es kann aber vorausgesetzt werden, dass unter Weltschmerz eben ein keineswegs primär ‚politischer‘ verstanden wurde und wird, ja er eher mit der Abwendung von solchen Belangen einhergeht.) Es ist

¹⁴² Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*. Clarendon Press: Oxford 1997, S. 472.

¹⁴³ *ibid.*, S. 470.

¹⁴⁴ Plebuch, Tobias: *Musikhören nach Adorno. Ein Genesungsbericht*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Ausgabe 56. 2002, S. 679.

aufschlussreich, dass Adorno beides gleichermaßen zugeschrieben wird, denn es ist keineswegs eine triviale Frage, wie man auf beide Arten gleichzeitig nerven kann.

Freilich muss die gesellschaftliche Dimension der Kunst nicht eo ipso eine moralische sein – vor allem, weil es ja bei deren zynisch-indifferenten Bekundung der Unzulänglichkeit bleiben könnte (analog zum Faktum, dass aus ihrer Einbeziehung noch keine Zurückweisung des l’art-pour-l’art folgen muss). In einer von der ästhetischen Autonomie ausgehenden Interpretation ist die ethische Komponente, der moralische Appell nur ein Kollateraleffekt, der vielleicht in direkt proportionalem Verhältnis zum ästhetischen Wert steht; andererseits wird Adornos Reflexion über neue Musik als moralische katexochen interpretiert und seine Ästhetik zu einer verkappten Moralphilosophie, die Verantwortung angesichts der gesellschaftlichen Situation über ästhetische Qualität stellt und die Ästhetik in Ethik – selbst wiederum durch die Weltlage motiviert – überführt, umfunktioniert: „His verdict on Schoenberg and Stravinsky is a *moral* judgement; their aesthetic and technical competence is not in doubt; what counts, claims Adorno, is the ‚attitude‘ behind the scores.“¹⁴⁵ Nur mittelbar enthülle sich, dass Schönbergs moralische Reaktion auch ästhetisch überlegen ist; dies ist aber nur von sekundärer Wichtigkeit: „so, in a final dialectical twist, Schoenberg’s moral victory is also an aesthetic one.“ Die neue Musik erhalte ihre Ziele durch die moralische Instanz: „New music, as the custodian of an ‚aesthetic‘ morality, must attempt to model an objective future through the logic of its own particular materials“¹⁴⁶. Die Reihenfolge ist hier also verkehrt: Nur weil Ästhetik moralisch werden soll, ist der moralische Triumph auch ein ästhetischer. Ebenso spricht Witkin in seiner Monographie nicht zufälligerweise von „Musica moralia“¹⁴⁷.

An anderer Stelle wird eine „orthodoxe[.] Lesart“ kritisiert, die nicht wahrhaben will, dass die fortgetriebene Dialektik des Scheins in der modernen Kunst „im Kern eine innerästhetische Rebellion“¹⁴⁸ ist, wobei impliziert wird, dass Adorno selbst durch der ‚orthodoxen‘ Sicht nahe stehende Voreingenommenheiten das Wesen der Kunst teils missverstanden habe. Dies hieße freilich: Der Ästhetiker wollte als Gesellschaftstheoretiker auftreten und hat hierfür, womöglich ohne bewusste Absicht, die ästhetische Argumentation als gesellschaftliche camoufliert. (Welchen Zweck das haben könnte, wird noch zu betrachten sein.)

Kaum wird man abstreiten können, dass bei Adorno beide Momente auftauchen, ja letztlich sind genau sie es, die den von Adorno vor allem in der *Ästhetischen Theorie* apostrophierten ‚Doppelcharakter‘ oder „Doppelschlächtigkeit“¹⁴⁹ der Kunst ausmachen; manchmal erscheinen sie eng verzahnt, manchmal mit dem eher dekreterischen Verweis auf eine lückenlose Parallelschaltung, welche zu belegen wohl nur durch mehr oder minder spekulative Analogieschlüsse gelingen könnte, manchmal auch mit dem Anschein der Unabhängigkeit. Fraglich ist, ob es dem Geschmack des Interpreten

¹⁴⁵ Chua, Daniel K.L.: *Drifting: The Dialectics of Adorno’s Philosophy of New Music*. In: Hoeckner, Berthold (Hrsg.): *Apparitions. New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. Routledge: New York / London 2006, S. 1.

¹⁴⁶ *ibid.*, S. 14.

¹⁴⁷ cf. Witkin, Robert W.: *Adorno on music*. Routledge: London / New York 1998, S. 17.

¹⁴⁸ Wellmer, Albrecht: *Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß*. In: Kolleritsch, Otto: *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Universal Edition: Wien / Graz 1998, S. 23.

¹⁴⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.368.

anheim gestellt ist, eines der Elemente zu akzentuieren oder gar zu verabsolutieren; oft enthüllt sich das Hinausgehen über Adorno jedenfalls als das Betonen eines dieser Momente.

Wie man sieht, handelt es sich hier also um eine höchst umstrittene Fragestellung. Unter Umständen könnte dieser Streit aber ohne Bevorzugung eines Standpunkts geklärt werden; nämlich dann, wenn sich die beiden Ebenen immer gegenseitig bedingen würden, wobei es natürlich am Besten wäre, einen apriorischen Beweis für die Notwendigkeit dieser Struktur zu finden; andernfalls zumindest in jedem wesentlichen Bereich die Bedingtheit, deren Struktur und Ursachen, auszuarbeiten. Ähnlich der allgemeinen Korrespondenz zwischen gesellschaftlicher und ästhetischer Entwicklung, kann zumindest nicht im Vornhinein, gleichsam als prästabilisierte Harmonie, für ausgemacht gelten, ob alles moralisch gelungene auch ästhetisch gelungen ist et vice versa. Selektion könnte durchaus eine sinnvolle Interpretationsmethode sein: Wie viel Kohärenz bleibt noch, wenn beispielsweise die explizit gesellschaftsbezogenen Argumentationen weggestrichen werden? Stehen beide auf gleich festen Füßen oder ist eine vielleicht gar bloß Dekor?

Zusätzlich ist zu beachten, dass aus dem Doppelcharakter noch kaum folgt, dass er auf alle Kunst gleichermaßen zutrifft; vielmehr kann ein Kunstwerk bezüglich seiner Verfasstheit als *fait social* und autonomes Gebilde unterschiedlichste Verhältnisse einnehmen, was sich in den Wertungen Adornos widerspiegeln wird: Vor allem müsste sich die von Adorno unterstützte hinsichtlich ihres Verhältnisses wesentlich von der perhorreszierten Kulturindustrie unterscheiden. Dies kann freilich, zumindest zum Teil, unabhängig von der Frage sein, ob Musik wesentlich ein Gesellschaftliches ist. Natürlich kann unter Umständen der Betrag konstant bleiben: Vielleicht sind verschiedene Formen von Gesellschaftlichkeit denkbar, aber je mehr sie von der einen enthält, desto weniger von der anderen. So könnten vermeintlich gesellschaftsfremde Formen, wie die neue Musik, eben negativ doch gesellschaftlich sein.

Entscheidend ist hier vor allem, inwieweit man von einem innerästhetischen Bereich, welcher dem gesellschaftlichen nicht restlos angeglichen werden kann oder gar ipso facto inkommensurabel ist, sprechen kann. Damit wäre Kunst ein Bereich, für den das gesellschaftliche Element nur eine Bestimmung ex negativo wäre. Beanstandungen gibt es hier von zwei gegensätzlichen Richtungen, die sich selbst auf jeweils unterschiedliche Philosopheme Adornos stützen: Entweder man meint, dass die politisch-gesellschaftliche Komponente von Kunst diese überbelastet und womöglich gar ihre Integrität beschädigt, oder aber man ist der Auffassung, dass ihre Behauptung nur Ausflucht gewesen sei, um eben das ästhetische Reich erhalten zu können: Als Vorwand für die gar nicht ernsthaft in Frage gestellte Existenzberechtigung von Kunst wird deren gesellschaftliche Bedeutung präsupponiert; womöglich gar um der gesellschaftlichen Allgemeinheit deren Wichtigkeit unterzujubeln.

In diesem Sinne wird auf „[d]ie verborgene, nie abgetragene Hypothek zurückgehende Egozentrik von Adornos Philosophie der Kunst“¹⁵⁰ verwiesen, welche eine Ästhetik begründe, die nur pro forma

¹⁵⁰ Scheible, Hartmut: *Kritische Ästhetik. Von Kant bis Adorno*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2012, S. 378.

versucht „das Reich der Freiheit [...] zu erweitern“, während die Anstrengung „sich selbst gegen alle Widerstände immer aufs neue zu bestätigen“¹⁵¹ das eigentliche *Movens* darstellt. Dies berührt die vorhin angeschnittene Fragestellung, denn gleichermaßen wird andernorts behauptet, dass Adornos Philosophie „in einem elitären Solipsismus“¹⁵² gipfle. Es versteht sich fast von selbst – freilich könnte man auch ganz anders werten, aber dies ist nun einmal die gebräuchliche Sicht –, dass solche Betrachtungen meist mit einer Kritik an Adornos Ästhetik verbunden sind; so wird der ‚Solipsismus‘ in einer anderen Interpretation nur noch als „schwache[s] Glück“¹⁵³ empfunden, das die ursprüngliche utopische Intention eher parodiert. Bei Ernstnehmen der gesellschaftlichen Werte ist die Beargwöhnung des solipsistischen Elements geradezu selbstverständlich.

Als Gipfel der gesellschaftsbezogenen Interpretation andererseits zeigt sich freilich die These, dass Adornos Ästhetik vorrangig eine Reaktion auf gesellschaftliche und politische (und eben nicht auf ‚kunstgeschichtliche‘) Ereignisse gewesen sei. Eines sollte hier klar gesagt werden: Die oftmals mit Selbstverständlichkeit ausstrahlender Sicherheit vorgetragene These, dass die negativitätsästhetischen Tendenzen primär eine Antwort auf Faschismus, Nationalsozialismus, (zweiten) Weltkrieg, Holocaust und Kulturindustrie gewesen seien, kann in dieser Weise kaum stehen gelassen werden, wie schon ein cursorischer Blick auf die Musikschriften offenbart – und eben die Geschehnisse sind es, die oftmals die gesellschaftlich-historische Dimension als dominant hervortreten lassen.

Die dem Werk Sibelius’ in den dreißiger Jahren unterstellte Unwahrheit, ja sogar schon Ansichten in den frühesten Schriften aus den zwanziger Jahren, lassen doch zweifelsfrei erkennen, dass es damals – jedenfalls im Musiksektor, der ihm besonders am Herzen lag – schon fast nach Auschwitz war. Ganz im Gegenteil: Gerade im späten Werk, so im Umfang der *Ästhetischen Theorie*, tauchen Stellen auf, die unerwarteterweise sogar dem affirmativen Element eine gewisse Versöhnlichkeit entgegenbringen, wobei sie im dialektischen Prozess wohl noch relativiert und abgemildert worden wären. Die frühe Eindeutigkeit lässt jedenfalls vermuten, dass es sich eher um eine grundsätzliche Forderung an die Kunst hinsichtlich ihres Weltbezugs beziehungsweise um eine ihr eigene Gesetzmäßigkeit hinsichtlich ihres qualitativen Fortschreitens, denn als konkrete Antwort auf eine historische Situation handelt (auch wenn dies Adorno freilich manchmal selbst suggeriert). Damit ist jedenfalls die oftmalige Kritik, dass Adornos rigide Ästhetik primär eine Überreaktion¹⁵⁴ auf die geschichtlichen Ereignisse des zwanzigsten Jahrhundert gewesen sei und die man deshalb angesichts geänderter Umstände abmildern könnte, ohne abtrünnig zu werden, ebenfalls als verfehlt oder zumindest tendenziös zurückzuweisen. Eine Entwicklung im Denken Adornos wird man überhaupt nur schwerlich, jedenfalls wenn man auf wissenschaftliche Präzision und Akribie nicht verzichten möchte, feststellen können. Die Versammlung der Vielzahl disparater Elemente, die der dialektischen Elaboration zugeführt werden, zeitigt auf interpretatorischer Ebene darüber hinaus ein kurioses Ergebnis: Bieten schon einzelne Texte zur Diversität der Interpretationen Anlaß, kann der zeitliche Verlauf in Adornos

¹⁵¹ *ibid.*, S. 379.

¹⁵² König, René: *Leben im Widerspruch. Versuch einer intellektuellen Autobiographie*. Hanser: München / Wien 1980, S. 78.

¹⁵³ Scholze, Britta: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2000, S.120.

¹⁵⁴ cf. Eagleton, Terry: *The ideology of the aesthetic*. Blackwell: Oxford u.a. 1990.

Denken und besonders in seiner Musikphilosophie erst recht absolut gegensätzlich verstanden werden. Dies sei an zwei aufschlußreichen Beispielen illustriert:

So wird über die späten Positionen Adornos einerseits berichtet, dass sie sich zur Intransigenz wie auch zur Rigidität und autoritären Intoleranz hinbewegten. Die Neigung, das persönlich Verfochtene zum alleinigen Maßstab zu erklären, wird auch, Adornos Selbstverständnis ignorierend, als Tendenz zur Enthistorisierung aufgefasst. So wird Schönbergs „Ablehnung der Philosophie der *neuen Musik*“ von Hartmut Scheible kurioserweise „auf Adornos Neigung [zurückgeführt], eine Technik, die dem Ausdrucksbedürfnis der Komponisten eine Zeitlang in besonderem Maße entsprechen mochte, zu enthistorisieren und absolut zu setzen.“¹⁵⁵ (Dies ist ein exzeptionelles Beispiel für eine interpretatorische Aussage, die recht selbverständlich gesetzt wirkt und doch der gebräulichen konträr gegenübersteht; andernorts kann man die gegenteilige Behauptung finden, normalerweise wird Adorno als Historisierer par excellence vorgestellt.) Dieser Neigung habe er immer mehr nachgegeben: „Die im Laufe der Jahre zunehmende Starrheit von Adornos Haltung, die sich schließlich zu einer mit seinen theoretischen Maximen eigentlich unvereinbaren feindseligen Abwehr neuer Erfahrungen auswächst, ist darauf zurückzuführen, daß diese Positionen, die zu Beginn des Jahrhunderts, die zu Beginn des Jahrhunderts in einem prägnanten Sinne an der Zeit waren, enthistorisiert und zum unveränderlichen Inbegriff ästhetischer Autonomie erklärt werden.“¹⁵⁶

Schließlich führe sie zu einer „wesentliche[n] Differenz zwischen der *Philosophie der neuen Musik* und der nachgelassenen *Ästhetischen Theorie*“¹⁵⁷. Kennzeichnend sei eben die Verhärtung auf einen konservativen, in der Musik an der freien Tonalität orientierten, Kunstbegriff und die Indifferenz gegenüber dem Publikum, das endgültig ausgeschlossen wird.

Scheibles Argumentation, die eine gerichtete Entwicklung in Adornos Schriften sehen will, kann man beispielsweise einen Vortrag von 1966 entgegenhalten (wie sicher auch manch andere Passage aus der *Ästhetischen Theorie*, wo, wie oben schon illustriert, die Extremisierung hochgetrieben wird).

Einerseits stellt Adorno fest: „Kein Weg führt aus der Paradoxie, daß die Musik die Schließung des Bruchs gar nicht wünschen kann: ihr eigener Gehalt ist heute der kritische, antithetisch zur Gesellschaft.“¹⁵⁸ Dies scheint der von Scheible supponierten Spätansicht zu entsprechen. Kurz darauf heißt es jedoch: „Trotzdem muß sie wollen, die Menschen zu erreichen.“¹⁵⁹ Nun sind diese beiden Aussagen kaum zu vereinen, die letztere zeigt aber, dass Adorno auch in den letzten Jahren die andere Perspektive nicht völlig vergessen hat - nur lässt er sie halt manchmal aus.

Ganz eine andere Entwicklung in der Ästhetik Adornos will Christine Eichel bemerken. In den späten Schriften sei, ausgehend von der beobachteten „Verfransung der Künste“ bei Adorno „der Impuls“ zu bemerken, „die Revision einer Theorie zu wagen, die bei allen Zerklüftungen und dialektischen

¹⁵⁵ Scheible, Hartmut: *Kritische Ästhetik. Von Kant bis Adorno*, S. 371.

¹⁵⁶ *ibid.*

¹⁵⁷ *ibid.*, S. 368.

¹⁵⁸ Adorno, Theodor W.: *Schwierigkeiten..* In: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982, S.290.

¹⁵⁹ *ibid.*, S.291.

Bewegungsmustern doch in sich gesfestigt war.“¹⁶⁰ Nach dieser Ansicht sei Adorno in seinem Spätwerk also sogar zu größerer Offenheit gelangt. Von einem obstinaten Festhalten am früh entwickelten Kunstbegriff könne nicht gesprochen werden. Wie die *musique informelle* im berühmten Vortrag, so kann die Verfransung tatsächlich gegen die vorgebliche Konservativität und Starrheit in Anschlag gebracht werden, allerdings sollte nachgefragt werden, ob die Beobachtungen mehr als Beobachtungen waren, also ob sich die angewandten Maßstäbe und Maximen Adornos allzu sehr gewandelt haben. Letzters kann bezweifelt werden, wäre aber eigentlich entscheidend.

Insgesamt kann wohl konstatiert werden, dass hinsichtlich der musikphilosophischen Grundpositionen kaum eine Entwicklung Adornos auszumachen ist. (Auf allgemeinerer Ebene kann festgehalten werden, dass sich die Option realen politischen Engagements immer mehr verflüchtigte.) Letztlich ist angesichts des *Schwierigkeiten*-Texts eher zu konstatieren: Wo so wenig klare Positionierung zu finden ist, kann auch keine Differenz sinnvoll festgestellt werden.

Die Meinungsverschiedenheiten angesichts des Werks Adornos sind aber noch fundamentaler, denn selbst die Triftigkeit der grundsätzlichen Einordnung seiner Ästhetik kann nicht unproblematisiert hingenommen werden. Traditionell wurde Adorno als geradezu typischer Vertreter der Moderne nunmehr klassischer Ausprägung aufgefasst. Ob er aber das Projekt der Moderne tatsächlich konsequent verfolgt habe, wird manchmal bestritten. Demgemäß werden Adornos ablehnende Urteile, sei es über Strawinsky, sei es über Jazz, oft als Auswirkungen einer konservativen Haltung interpretiert und nicht als gerade in deren Namen vollstreckte (man denke an Sedlmayrs Aneignung). Der vermeintliche Apologet der Moderne habe so nur geurteilt, weil er selbst rückständige, nicht dem aktuellen Stand der Moderne gerechte Positionen vertrat. Umgekehrt wird Adornos Traditionalismus manchmal auch ins Positive gewendet: So sei seine Positionierung hilfreich gegen abzuwehrende postmoderne Tendenzen. Andererseits wird immer öfter das Vorhandensein ,postmoderner Elemente‘¹⁶¹ in seinem Werk betont. Zumindest machen neuere Interpretationen oft darauf aufmerksam, dass Adornos Modernität kaum klassisch als konzessionsloses Fortschrittsdenken aufzufassen ist: „Lange Zeit wurde Adorno, im besonderen von Musikschaffenden, einseitig als Verfechter eines kompromißlosen Fortschritts im Sinne von Materialfortschritt rezipiert, und erst die neuere Forschung hat hier eine wesentliche Differenzierung vorgenommen.“¹⁶² So müsste Adorno die Arbeit mancher Komponisten deutlich negativer beurteilen, würde er nicht plötzlich von seinen sonst applizierten Maßstäben absehen und eine dem Fortschrittsbegriff der Moderne widersprechende Perspektive einnehmen – auch das Festhalten am Alten kann unter Umständen mehr sein als nur Kitsch, wie sich bei seiner Mahler-Interpretation offenbaren wird. Gleichzeitig ermöglicht die

¹⁶⁰ Eichel, Christine: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993, S. 295.

¹⁶¹ cf. Seubold, Günter: *Die Erinnerung retten und dem Kitsch die Zunge lösen. Adornos Mahler- und Berg-Interpretation – gehört als Kritik des (Post-)Modernismus*. In: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998, S. 134- 166.

¹⁶² Kogler, Susanne: ‚Altvertrautes als Neues‘. *Zu Adornos Begriff der Moderne in seinen Texten über Richard Strauss*. In: Dorschel, Andreas (Hrsg.): *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*. Universal Edition: Wien u.a. 2004, S. 225.

Fokussierung auf diese Elemente eine nochmalige Ausweitung des Interpretationsspielraums und lässt die Gefahr der Beliebigkeit innerhalb der Adorno-Interpretation noch urgenter werden.

e) Neue Musik und ihre rezente Einschätzung

Bis zu einem gewissen Grad ist Adornos Musikphilosophie eine Apologie der Neuen bzw. zeitgenössischen Musik. Es wäre also interessant nachzuprüfen, inwieweit Adornos Gedanken aufgegriffen wurden. Obgleich heute wohl niemand mehr – zumindest nicht ohne ein gehöriges Maß Ironie, Naivität oder, vor allem wenn selbst in diesem Bereich tätig, Vermessenheit und Wichtigtuerei – die gesellschaftskritische und protestierende Funktion von Kunst, auch nicht irgendeiner ‚neuen‘, ernsthaft proklamieren würde, bleiben die Argumentationen Adornos freilich verbindlich; wenngleich aktuell womöglich eher für die Bewerbung der Residuen. Auch Jahrzehnte nach Adorno erfreuen sich Fragestellungen wie *Weshalb wir Neue Musik brauchen* und *Über die Bedeutung der Neuen Musik / Kunst in unserer Gesellschaft. Was kann Kunst verändern, fördern, anregen?*¹⁶³ einer gewissen Beliebtheit – und werden meist mit Argumentation und Gesten beantwortet, die den Autor als Leser Adornos ausweisen. Ist schon die Funktion, der Nutzen von Musik allgemein schwer anzugeben, wird die Frage bei der von Adorno besonders verteidigten vollends prekär.

Für die Befürworter avantgardistische, ‚neuer‘ Musik bleibt vor allem Adornos Kritik an populärer Musik maßgeblich, wobei diese oftmals auf eine versimplifizierende Gegenüberstellung reduziert wird und die verteidigte derart glorifiziert wird, dass die dadurch entstehende affirmative Aura Adornos Gunst wohl nicht uneingeschränkt gewonnen hätte.

Einerseits wurde die Kulturindustriekritik durch recht undifferenzierte (und freilich zunehmend abflauende) Invektiven gegen die Populärmusik (auf eine fast schon parodierende Art und Weise, die letztlich in einen extremistisch-reaktionären Geist zurückschlägt, den Adorno keinesfalls goutiert hätte, wird dies beispielsweise in dem – wohl aufgrund seiner überspitzten Formulierungen, die hinsichtlich ihrer Radikalität, nicht aber unbedingt hinsichtlich ihrer literarischen Qualität, an Adorno gemahnen können, kaum von irgendjemandem ernst genommenen und hier nur aus Gründen der Bizarrität angeführt - *Gewaltmusik – Musikgewalt*¹⁶⁴ erledigt; manche der Diffamierung preisgegebenen Elemente, wie der vom hämmernden Schlagzeug perpetuierte Rhythmus, lassen sich natürlich schon bei Adorno finden) abgelöst, der andererseits wiederum Proponenten, beeinflusst von wissenschaftlichen Strömungen, welche die Differenz von Populär- und Hochkultur um jeden Preis einebnen möchten, gegenüberstehen, die deren neu entfachtetes kritisches Potential, das Adorno nie ernst genommen hat, behaupten.

In der Beantwortung der virulenten Fragen wird für gewöhnlich überhaupt hinter Adorno zurückgefallen, indem vor allem die teils zerstörerische Negativität, die ja das Existenzrecht, die Möglichkeit, und die Dignität von Kunst zumindest herausfordert und noch mehr die Fragwürdigkeit

¹⁶³ cf. Ulm, Renate (Hrsg.): *„Eine Sprache der Gegenwart“*. Musica viva 1945 – 1995. Schott: Mainz 1995.

¹⁶⁴ cf. Miehl, Klaus: *Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

des Glücks, das sie überbringen könnte, ausgeblendet; das Anpreisen der Humanität erfolgt ohne die sie gleichzeitig sezierende Dialektik, und andererseits werden Argumente angeführt, die Adorno zumindest in den Nachkriegstexten bereits vehement bezweifelt hatte: Ergreift man, wie es vor allem von zeitgenössischen Komponierenden getan wird, für sie – wobei heute die Frage, was denn eigentlich im avancierten Sinn neue Musik sei, unbeantwortbar geworden ist, einerseits aufgrund der allgemeinen Pluralität, andererseits weil eine Vielzahl ihrer Elemente durchaus Eingang in populärere Sparten gefunden haben – in der Nachfolge Adornos Partei, wandelt man freilich auf einem schmalen Grat, denn es besteht die Gefahr, in Argumentationen respektive Redeweisen abzugleiten, die er entschieden verurteilt hat. So erscheint schon die „Behauptung, Musik sei das erste und wichtigste Genußmittel des menschlichen Geistes, und das um so mehr, je avancierter sie ist“¹⁶⁵ von der Adornoschen Warte aus höchst problematisch. (Die Beschreibung als ‚Genußmittel‘ und auch der direkte Vergleich mit Kulinarik, den Adorno so verachtete, ist überhaupt nach wie vor sehr beliebt, wie sich durch einen Blick auf aktuelle Prospekte für klassische Musikfestivals und dergleichen unschwer überprüfen lässt.)

Auffällig wird diese Abkehr unter selben Vorzeichen, wenn einerseits Adorno zustimmend zitiert wird, andererseits der soziale Gehalt, der in seinen Ausführungen stets prekär bleibt, geradezu hypostasiert wird. So werden in einem Text Schlüsselstellen der *Ästhetischen Theorie* zustimmend zitiert, um dann, „über die Feststellungen von Adorno hinausgehend“ zu konstatieren: „Was kann die Kunst fördern? – Das Verständnis füreinander.“¹⁶⁶ Eine Aussage, die sich wohl auch in der abgeschlossenen, dialektisch ausgearbeiteten Version der *Ästhetischen Theorie* kaum gefunden hätte. Manchmal, und zwar gerade in der Musik, ist die Lobpreisung der neuesten Musik inklusive der Berufung auf Adorno mit – in dieser Arbeit erst später restlos klargelegter – offensichtlicher Parteinahme verbunden; dies weiß vortrefflich ein schon zitierter Beitrag im Sammelband *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. zu illustrieren: Es findet sich ein Plädoyer gegen „Adorno strikt historisch lesen“¹⁶⁷; eine bei prominenten, vor allem politisch-gesellschaftlich aktiven oder zumindest interpretierbaren Autoren oftmals zu vernehmende Aufforderung, bei der aufgrund ihrer scheinbaren Trivialität oftmals übergangen wird, was damit überhaupt gemeint sein könnte. Zuallererst – und bei einer noch recht rezenten Persönlichkeit ist dies wahrscheinlich – könnte man davon ausgehen, dass die zeitgebundene Beschreibung auch heute noch gültig ist, weil nach wie vor dieselben oder zumindest ähnliche Zustände herrschen. Andernfalls könnte aber das überlieferte Werk selbst zeitlos sein, was meist schlichtweg ein überwältigendes Lob impliziert.

¹⁶⁵ Franz Hummel: *Der Blick ins Paradies zwischen Redundanz und Chaos*. In: Ulm, Renate (Hrsg.): *„Eine Sprache der Gegenwart“*. *Musica viva 1945 – 1995*. Schott: Mainz 1995, S. 381.

¹⁶⁶ Manzoni, Giacomo: *Der Weg aus der Barbarei? – Kunst kann verändern!*, In: Ulm, Renate (Hrsg.): *„Eine Sprache der Gegenwart“*. *Musica viva 1945 – 1995*. Schott: Mainz 1995, S. 377.

¹⁶⁷ Mahnkopf, Claus-Steffen: *Adorno und die Musik. Eine Bilanz aus heutiger Sicht*. In: Quent, Marcus / Lindner, Eckart (Hrsg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. Turia + Kant: Wien / Berlin 2014, S. 187.

Sein Vorschlag, „das Zeitbedingte bei Adorno ruhen zu lassen, so seine Jazzkritik (die heute keine Bedeutung hat), alles Übrige aber sehr ernst zu nehmen“¹⁶⁸, lässt aufhorchen: Im ersten Falle müsste man eben deren Wichtigkeit annehmen. Jazz existiert nach wie vor als spezielle Musiksparte und die Kritik am Jazz hat auch vieles mit der allgemeineren am Populären gemein. Grundsätzlich sollte man bei einer Interpretation skeptisch sein, die fein säuberlich diese beiden Ebenen, das Zeitbedingte und das Zeitenthobene, Philosophische, zu trennen weiß. Warum ist seine Interpretation Beethovens nicht zeitbedingt, seine Kommentare über viel zeitnähere Musikformen aber schon?

Eigentlich gäbe es nur eine kohärente Aufklärung der Ansicht: Der Zitierte mag Jazz noch weniger als Adorno und spricht ihm mit seinem Urteil ab, gewirkt zu haben. Im Gegensatz zu den anderen von Adorno untersuchten Musikformen war er nur ein Zeitphänomen, dessen Analyse nicht mehr von Belang ist. De facto wird wohl etwas anderes intendiert sein; das Bestreben, unliebsame Texte mit einer solchen Argumentation auszusortieren, ist kaum zu leugnen. Eine solche Auffassung übersieht zudem, wie unschwer sich Teile der Jazzkritik aus den Adornoschen Grundannahmen deduzieren lassen¹⁶⁹ und wie ähnlich sie beispielsweise derjenigen an Hindemith ist, sowohl hinsichtlich der Argumente und der Stringenz, mit denen sie verarbeitet werden, als auch der gelegentlichen, ins Lächerliche abdriftenden Ausfälle.

Nicht zufälligerweise wurde vorhin die These in den Raum gestellt, dass seine Jazzkritik, aufgrund der Bewertung dieser Musiksparte, vielleicht nach wie vor einer der aktuellsten Teile ist, weil sie noch am Ehesten zur Abwehr treibt. (Damit soll nicht abgestritten werden, dass bei den Jazz-Aufsätzen manches wirklich ridikul wirken kann, ridiküler als sonst – aber auch damit wird ein Wesenskern getroffen.)

Übrigens findet sich eine ganz ähnliche Einschätzung bei einem Interpreten, der offenbar ganz andere Ansichten hegt - und der sich über die vom zitierten Mahnkopf in anderen Texten geäußerten Ansichten lustig macht¹⁷⁰ -, denn, trotz aller Gegensätzlichkeit, konvergieren die Interpretationen in einem Punkt: „Den klugen Analysen, der Feinfühligkeit und dem Ideenreichtum von Adornos Musikphilosophie steht eine Reihe krasser Fehltritte gegenüber: seine Polemiken gegen Hindemith, Strawinsky, das Laienmusizieren, Jazz und Filmmusik enthalten viel gehässigen Unsinn.“¹⁷¹ Freilich klingt ‚Fehltritte‘ heftiger als der Verweis auf historische Bedingtheit, beide Male aber wird jedoch ein ähnlicher Teil des oeuvres Adornos ausgesondert. Dass eben das kritische Element ausgemerzt werden soll, zeigt sich hier: Während Adornos positive Urteile breiträumig akzeptiert werden, sind es anscheinend seine Verrisse, die Unmut erregen. (Andererseits – darauf soll am Ende der Arbeit hingewiesen werden – gibt es sehr wohl ein triftiges Argument, warum Adornos Lob oft besser begründet wirkt als sein Tadel.)

¹⁶⁸ *ibid.*, S. 187.

¹⁶⁹ cf. Witkin, Robert W.: *Why did Adorno "Hate" Jazz?* In: *Sociological Theory*. Vol. 18. No. 1. 2000, S. 145 – 170.

¹⁷⁰ cf. Pleburch, Tobias: *Musikhören nach Adorno*, S. 678.

¹⁷¹ Pleburch, Tobias: *Musikhören nach Adorno. Ein Genesungsbericht*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Ausgabe 56. 2002, S. 679.

Mahnkopf versucht, Adornos Ansichten über das Nachfolgende zu erraten; dass es bei Adorno auch nicht Zeitbedingtes gibt, sogar reichlich, impliziert immerwährende Aktualität, die solche Antezipationen ermöglicht: „Adorno hätte sicher den musikalischen Zerfall der populären Musik bis zum binären Beat im Techno als Bestätigung seiner Sicht der Dinge betrachtet, wobei ironisch anzumerken ist, dass die von ihm verschmähten Beatles im Vergleich zur rhythmisch-harmonisch-melodischen Armut der heutigen Popmusik nachgerade als Genies zu betrachten sind.“¹⁷² Adornos Populärmusikkritik ist also seltsamerweise wiederum nicht zeitbedingt, obwohl sie dem Verdikt über Jazzmusik ja ebenfalls sehr nahe steht. Das Zeitbedingte scheint stark mit dem Geschmack des Interpreten zu korrelieren.

Aufschlussreich ist, dass Mahnkopf nicht nur zwischen historisch und aktuell, sondern auch zwischen dem ‚Musiker‘ und dem ‚Soziologen‘ zu trennen weiß (eine Unterscheidung, die tatsächlich noch in anderer Konstellation aufschlussreich sein wird): „Als Musiker hätte er nur Abscheu und Verachtung empfunden. Aber als Soziologe hätte er auf Angriff umschalten können: die ‚Wahrheit‘, mithin den diagnostischen Wert, dieser ‚Unwahrheit‘ wissenschaftlich genauso streng zu untersuchen wie einst das Phänomen des autoritären Charakters.“¹⁷³ Die Wahrheit der Unwahrheit ans Tageslicht zu befördern, war jedenfalls ein grundlegendes Anliegen Adornos; eine solche Intention schimmert ja auch in seiner Analyse der Populärmusik durch. Worin das Angriffige einer solchen Untersuchung liegt, bleibt dennoch Mahnkopfs Geheimnis. Zumindest ist ihr Wert ein dubioser: Da Mahnkopf ja ohnehin schon a priori weiß, dass sie etwas sehr Schlechtes ist, wäre das Ergebnis wohl nicht besonders überraschend. Damit hat sie freilich etwas Gemeinsames mit Adornos diesbezüglichen Analysen.

Natürlich könnte man die Selbstverständlichkeit der Applikation der Musikphilosophie Adornos an die rezente Situation überhaupt hinterfragen. Einerseits haben sich die Dissonanzen und komplexen Rhythmen durchaus in andere Bereiche eingeschlichen - frühes und exemplarisches, wie auch in vielerlei Hinsicht zum Nachdenken anregendes, Beispiel ist die Verwendung als Filmmusik und später breiträumig in diverser Subkultur-Musik. Nur bei der neuen Musik könnte man bezüglich der Aktualitätsfrage nach wie vor replizieren, dass sich seit Adorno sehr wenig geändert hat; zumindest im gewöhnlichen Konzerthausprogramm ist zeitgenössische Musik, zumindest echt ‚neue‘, wie auch die von Adorno verteidigte als auch kritisierte Zwölftonmusik, im Verhältnis zur traditionell klassischen nach wie vor unterrepräsentiert. Sind darüber hinaus die Kriterien, die nach Mahnkopf die Verachtung bedingen, wirklich derart eindeutig? Schon das Wort ‚Zerfall‘ gefiel Adorno ja sonst, beispielsweise bei der Mahlerinterpretation, ganz gut im Sinne einer Auszeichnung (ja für manche weniger geschätzte Komponisten, wie Strauss, ist eben damit die hauptsächliche verbunden) und die Armut ist nur schwer hinsichtlich ihres Werts zu bemessen. (Natürlich wird ‚Zerfall‘ hier etwas signifikant Anderes bedeuten als dort, dennoch legt die Verwendung des selben Wortes einen Konnex sehr nahe; solche Koinzidenzen werden noch beschäftigen.)

¹⁷² Mahnkopf, Claus-Steffen: *Adorno und die Musik.*, S. 189.

¹⁷³ *ibid.*

Das zugrunde liegende, gemeinhin akzeptierte Argument ist ohnehin kritikabel. Man könnte cum grano salis durchaus einwenden, dass das Objekt dieser Polemik, die sich als Fortsetzung im Geiste Adornos geriert, ebenso als dialektischerer, oder zumindest komplizierter, Prozess verstanden werden könnte, der sich, wenn man denn unbedingt möchte, sogar von mancherlei, das der neuesten Musik zugeschrieben wird, nicht so sehr unterscheidet. Jedenfalls ist der Vorwurf des vorgegaukelten Sinnzusammenhangs problematischer geworden und die totale Reduktion auf den banalsten Rhythmus könnte tatsächlich auch als Wahrheit, vor allem als Abgabe aller Präention, verstanden werden; wer möchte, kann zumindest versuchen, die absolute Sinn-, Form- und Inhaltsleere als Annäherung an die *commedia dell'arte* und ähnliche alte lustige Formen oder die Offenbachsche Operette zu verstehen, die Adorno vom Urteil ja oftmals zumindest partiell ausnimmt, zumindest ihre Funktion und auch Wirkung minder negativ beurteilt, als die der nachfolgenden, kalkulierenden und betrügenden Kulturindustrie. Auch könnte man einwenden, dass sich damit endlich das Truggebilde, das Musik immer auch war, suizidiert habe: Welchen falschen Sinn gaukelt der ‚binäre Beat‘ denn noch vor, abgesehen vielleicht von der primitivsten Form von Affirmation, die dadurch unüberbietbar durchschaubar geworden ist? Zumindest die These von der Vorspiegelung von Sinn, wie beim populären Song, kann man kaum mehr glaubwürdig anwenden. Selbst beim scheinbar Klarsten und Eindeutigsten sind also viele Möglichkeiten denkbar.

Adornos später, tatsächlich äußerst wichtiger Text *Vers une musique informelle*, worin er sich jedenfalls um ein Verständnis der neuen Strömungen in der Kunstmusik bemüht und die weitere Bahn abstecken möchte, wird als Beweis, dass er kein „unverbesserliche[r] Geschichtsdefätist[...]"¹⁷⁴ gewesen sei, vorgebracht. Nachdem man zuvor die jazzkritischen Aufsätze – und damit auch einen essentiellen Teil der Populärkulturkritik – ad acta gelegt hat, fällt diese Ehrenrettung freilich etwas zu leicht; witzigerweise gerade aus heutiger Perspektive, der im Allgemeinen die damals progressive Kunstmusik als besonders schwer genießbarer Teil der klassischen gilt. Normalerweise wird er darüber hinaus gerade aufgrund seiner Populär- bzw. Massenmusikkritik zum ‚Geschichtsdefätisten‘ ernannt und nicht weil die sublimen Modifikationen in seinem Verständnis der ‚wahren‘, neuen Musik übersehen worden wären. (Natürlich gibt es aber auch Fälle, in denen die Verteidigung Adornos mit Hilfe des späten Konzepts der *musique informelle* tatsächlich hervorragend funktioniert: Musterbeispiel ist die oben nachgezeichnete Argumentation Scheibles. Einwenden könnte man wiederum, dass aber auch in der *musique informelle* die freie Atonalität als Ideal noch unschwer vernehmbar nachklingt.)

Mahnkopf holt weiter aus; jetzt wird vieles klar und manches unglaublich: „Die ‚Utopie‘, der messianische Imperativ, den Adorno verfolgte, ist, dass der Kunstmusik in der Kultur- und Geistesgeschichte, im modernen Diskurs, in den Bildungseinrichtungen, in den Medien, nicht zuletzt unter den Intellektuellen, der gleiche Rang zukomme wie der Literatur. Musik würde als eigenständige

¹⁷⁴ *ibid.*, S. 193.

Geistform anerkannt und als Erkenntnisinstanz ernst genommen.“¹⁷⁵ Kaum ist auf einen Nenner zu bringen, was bei Adorno unter ‚Utopie‘ verstanden werden soll, aber diese Idee ist doch zu abwegig: Dass der eben von Schopenhauer und der romantischen Ästhetik in der philosophischen Reflexion proklamierte Zustand ihre eigentliche Erfüllung wäre, ist doch eher unglaublich; es wäre dies jedenfalls eine dem avantgardistisch-modernistischen Geist doch heftig widerstrebende, äußert rückwärtsgewandte Utopie. Je länger man darüber nachdenkt, desto grotesker erscheint der Vorschlag: Eben Adorno, der manchmal schon die Möglichkeit von angemessener, wahrhaft authentischer Musik bezweifelte und sie höchstens in der konsequenten Verweigerung erblickte, sollte ihre Erhebung zur allgemein anerkannten Institution gewünscht haben?

Manche der utopischen Entwürfe Adornos – die noch näher zu untersuchen sind –, legen tatsächlich nahe, dass die Erfüllung der Utopie in der Gesellschaft mit einem ‚guten‘ Ende der Kunst einherginge, oder zumindest mit ihrem Überflüssigwerden; dass die Musik selbst die Utopie sei, leitet zwar mit einer marginalen Akzentverschiebung über zu manchen radikalen und radikal-ästhetizistischen Interpretationen, die Adorno vielleicht gar nicht so fern stehen, aber sicher nicht im Sinne Mahnkopfs zu verstehen sind. Richtigzustellen ist zudem, dass Adorno zwar die ästhetische Qualität und Wahrheit der neuen Musik vertritt, aber keineswegs direkt ihre Anerkennung fordert; ja, vielleicht sind ihre Vorzüge sogar von deren Ausbleiben abhängig.

Auch dies ist einer der Fälle, in denen, verbunden mit der bewussten Absicht der Fortsetzung seines Denkens, Adorno Überlegungen der Stachel geraubt wird; zumindest müsste im gleichen Atemzug, die Forderung eingeschränkt, ja zum Paradox erhoben werden, durch den Einwand, dass eine solche Anerkennung seitens des institutionalisierten Lebens alles nur noch schlimmer machen könnte, ja ganz kontraproduktiv den Impuls zu ersticken droht. Überhaupt: Zu behaupten, dass die progressiv-ambitionierte Kunstmusik, nachdem sie im Nischendasein niemanden mehr enerviert, durch ihre Eingliederung wieder wohl nach wie vor protestierende Wirkung – denn solche wünscht Mahnkopf offenbar weiterhin, wie viele seiner Äußerungen belegen – entfalten könnte, ist bloß abstrus.

Man sollte sich klar sein, dass es in post-postmodernen Zeiten jede Meinung gibt – also auch eine, die schon zu Adornos Zeiten auffindbar war und für die Verteidigung ambitionierter Kunst repräsentabel gegolten hätte, nämlich die kapitalismuskritische, denn Adornos Aktualität zu untermauern kann natürlich nur mit einer gesellschaftspessimistischen Sicht gelingen, die selbst vielleicht nach wie vor aktuell, aber sicherlich nicht originell ist: „Mit Blick auf die Kultur würde ich sagen, dass unsere Gesellschaft heute, trotz Kulturrevolte, infantil, antiintellektuell, populistisch, verschwendungssüchtig und narzisstisch ist.“ Die Ursache sei die altbekannte; schuld sei der Kapitalismus, der alle menschlichen Verhältnisse nivelliere und entwerte, ja „zur Ware, zum Wettbewerb, zum Ranking degradiert“. Dem entspricht seine These, „daß Kapitalismus und Kunst unvereinbar seien.“¹⁷⁶ Als freilich kontingenten, und damit nur unterhaltsamen Einwand, könnte man anführen, dass diese

¹⁷⁵ Mahnkopf, Claus-Steffen: *Adorno und die Musik. Eine Bilanz aus heutiger Sicht*, S. 193.

¹⁷⁶ *ibid.*, S. 195.

Kategorien selbst bei Adorno nicht immer so leicht zu trennen sind. So wird an einer Stelle¹⁷⁷ behauptet, dass die von Adorno gerühmten – und man wird sich schwer tun, diesem Urteil im Allgemeinen nicht beizupflichten – Beethoven-Aufnahmen Leibowitzens, die er als Musterbeispiel der Erschließung des Wahrheitsgehalts der Musik und darüber hinaus als werktreue Überführung in Gestaltungsweisen der neuen Musik auffasst, durch diese Qualität selbst kapitalistisch vermarktbar geworden wären. (Auf die Frage, inwieweit das Urteil Adornos ästhetisch gerechtfertigt sei, wird im zitierten Aufsatz nicht eingegangen; jedenfalls wird kein einziges Mal gesagt, dass die Leibowitz-Aufnahmen tatsächlich unerreicht sind.) Das Argument kann sicher oftmals treffen; gerade in diesem Fall gibt es aber deutlich erfolgreichere Aufnahmen, die tatsächlich Adornos Missgunst durch ihren Populismus erregten. (Obgleich es sicherlich Leute geben wird, die sie sich aufgrund der Autorität des Urteils Adornos gekauft haben.)

Angesichts all dieser Schwierigkeit, die sich bei Kopplung der Thesen Adornos an die weiteren musikalischen Entwicklungen und die gesellschaftliche Struktur ergeben, soll nun zu seinen Schriften zurückgekehrt werden. Manche der diskutierten Fragen werden im Gesamtkontext seiner Musikphilosophie wohl klarer werden.

f) Die Affinität der Musik zum Naturschönen

Es soll nun mit der Darstellung einiger grundsätzlicher Charakteristika der Musikphilosophie Adornos begonnen werden.

Er nimmt bekanntlich eine modifizierende Revision des von Hegel abgewiesenen Naturschönen vor; er spricht von einer Verklammerung von Natur- und Kunstschönem. Die Rücknahme des Hegelschen Verdicts erhält eine Begründung, die übrigens der Konzeption des Schönen als essentielles Kriterium der Kunst bei Schopenhauer, bei dem ebenso das Naturschöne seinen Wert behält, verwandt ist. Die Interesselosigkeit und die Befreiung von sich selbst, die das Schöne sowohl in der Kunst als auch in der Natur evoziert, taucht nämlich bei Adorno mit gesellschaftskritischem Gestus wieder auf: Natur wie Kunst stellen gleichermaßen Bereiche dar, in denen Zweckrationalität suspendiert wird. „Die Lossage von den Zwecken der Selbsterhaltung, emphatisch in der Kunst, ist gleichermaßen in der ästhetischen Naturerfahrung vollzogen.“¹⁷⁸

Auch für Adorno ist das mimetische Element von Kunst zentral, wobei er sich dem platonischen Einwand, dass Kunst aber nur in Wirklichkeit und Wahrheit ermangelnder Weise Vorhandenes reproduziere, durchaus stellt: Künstlerische Nachahmung bedeutet nicht primär die Abbildung eines Gegenstands. Kunst ist zwar immer nachahmende; aber nicht Nachahmung eines bestimmten Gegenstands, auch nicht eines allgemeinen wie der Natur selbst, sondern beispielhaft Nachahmung des Naturschönen. Bestimmend für das Naturschöne ist, dass es jeder Fixierung zuwiderlaufe und nur als Negatives erfahrbar sei; gerade dadurch habe es höchste Affinität zur Musik und den Entwicklungen

¹⁷⁷ cf. Zagorski, Marcus: *Hearing Beethoven, Truth, and 'New Music'*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 44, No. 1, 2013, S. 49 - 56.

¹⁷⁸ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.103.

in der modernen Kunst, die prima facie durch ihre Verweigerungshaltung gegenüber der Abbildung allem vermeintlich Natürlichen entgegensteht, aber gerade durch „die Erkenntnis, dass Natur, als ein Schönes, [...] sich (nicht) abbilden lässt“¹⁷⁹, dieses zu treffen imstande ist. Die ‚richtige‘ Nachahmung des Naturschönen entspricht also dem Wesen der Musik, in ihr als Zeitkunst wird diese Einsicht jedenfalls offenkundig und am Besten erfahrbar.

Um sich dem Naturschönen anzunähern, muss Kunst sich immer mehr von der simplen Abbildung, also von Naturnachahmung im gewöhnlichen Sinn entfernen; damit ist gerade die ‚naturferne‘, sich aller konkreten Reproduktion enthaltende abstrakte Kunst dem Naturschönen am Nächsten: „Adornos These ist nun, dass ‚Kunst‘, gerade indem sie sich konsequent der ‚Abbildung‘ der ‚Natur‘ enthalte, also ‚reiner Ausdruck‘ werde, - ‚befreit vom dinghaft Störenden, auch dem sogenannten Naturstoff‘ – desto mehr der ‚Natur‘ sich nähere.“¹⁸⁰ Hier kann exemplifiziert werden, warum der reine Begriff der Kunst womöglich nur in der Musik zu finden war, zumindest stellt Adorno beiläufig eine Parallele zwischen Musik und Naturschönem her: „Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen. Kunst nimmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich.“¹⁸¹ Ähnlich wie bei Schopenhauer handelt es sich also um eine versteckte Nachahmung, welche nur indem sie sich eben der konkreten Darstellung enthält, ihre Aufgabe erfüllt.

Da es nicht um Abbildung der Naturdinge geht, sondern eben um die dem Naturschönen eigene Bewegung, hat also die moderne Kunst, die aller Dinglichkeit entsagt, sich diesem angenähert. Gerade weil die neue Kunst es vermeidet, die Natur nachzuahmen, kann sie das Naturschöne treffen; ebenso ist durch ihre Vergänglichkeit die Musik als begriffsloseste Kunst dem Naturschönen verwandt, das sich eben nicht begrifflich erfassen, nicht identifizieren lässt. Hier wird eher eine bruchlose Hierarchie der Künste behauptet: Die Musik fungiert als Paradigma, der sich die anderen Künste in ihren modernen Ausprägungen annähern.

g) Negativität und Utopie

Die Geschichte der Kunst ist für Adorno nicht zuletzt die Konstruktion und anschließende Destruierung ihres Scheins. Unter diesem Schein wird zum einen die Unwirklichkeit der Kunst, wie sie auch von Schopenhauer akzentuiert wurde, verstanden. Trotzdem ist aber Schein nicht gleichzusetzen mit Lüge oder Täuschung; dazu würde er erst, wenn er auf Sein, und zwar univok der empirischen Realität, prätendierte. Als solche maskiert wäre Kunst Ideologie.

Die Konfigurationen, die das Kunstwerk bezüglich seines Scheins einnehmen kann, sind aber vielfältig; keineswegs ist jeder ästhetische Schein bereits ideologischer, gerade der rein ästhetische nicht: „Im Gegensatz zum ideologischen Schein erscheint der Schein der Kunst aber auch als Schein;

¹⁷⁹ *ibid.*, S.105.

¹⁸⁰ Voßkuhler, Friedrich: *Kunst als Mythos der Moderne: kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin und Cacciari*. Königshausen und Neumann: Würzburg 2004, S.300

¹⁸¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.113.

er gibt sich zu erkennen und verhindert dadurch seine Verwechslung mit dem ideologischen Schein.“¹⁸² Die Scheinhafte der Kunst wurde jedoch immer weiter auf die Spitze getrieben und hat sich nicht mehr mit dem ästhetischen Schein im Schillerschen Sinne, der aufrichtig ist, weil er eben nicht Realität behaupten möchte, begnügt. In der *Ästhetischen Theorie* ist eine Fußnote gesetzt, die auf den *Versuch über Wagner* verweist: „Die Kunstwerke verwischten die Spuren ihrer Produktion; vermutlich weil der vordringende positivistische Geist der Kunst insofern sich mitteilte, als sie Tatsache sein sollte und dessen sich schämte, wodurch ihre dichte Unmittelbarkeit als vermittelt sich decouvriert hätte.“¹⁸³ Hier handelte es sich also um eine falsche – weil eben scheinhafte – Aufgabe des Scheins und der ästhetische näherte sich dem ideologischen zunehmend an. Nicht zuletzt die Kunstphilosophie Schopenhauers – zumindest in der Form in welcher sie von Wagner und anderen adaptiert wurde – hatte laut Adorno daran Anteil, letztlich als unüberbietbarer Gipfel des Scheins den Scheincharakter von Kunst zu leugnen und in einen positiven zu verwandeln, wie es besonders der „Hegelsche[.] Terminus Kunstreligion, den das oeuvre des Schopenhauerianers Wagner wörtlich nahm“ anzeigt. In dieser feierte der Schein seine Erhebung zur höchsten Wahrheit, was auch die Nietzscheschen Beanstandung, dass Kunst hier unredlicher Weise versuche, mehr als Kunst zu sein, expliziert. Gerade diese Anmaßung zerstöre aber den Wahrheitsgehalt des Kunstwerks. „Die Moderne dann lehnte sich auf gegen den Schein des Scheins, dass er keiner sei.“¹⁸⁴ Gerade diese Formulierung zeigt auch, dass nicht jeder Schein zu verwerfen ist, auch nicht in der Moderne: Gekämpft wird nicht gegen den Schein an sich, der dem Kunstwerk unabdingbar ist, sondern gegen den unaufrichtigen, der vorgibt mehr als Schein zu sein.

Der Kampf der Moderne gegen den Schein ist für Adorno jedenfalls auch einer gegen die Täuschung, die der klassischen Kunst immer zugrunde lag: Das Kunstwerk, das als Gewordenes sich ausgibt als ein seit je Bestehendes. Damit wendet sich die Moderne gegen das traditionelle Kunstverständnis, das schon Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* im Aphorismus „*Das Vollkommene soll nicht geworden sein*“ desavouierte: Solche „Illusion“, vom Artisten durch allerlei Finessen verstärkt, müsse von der „Wissenschaft der Kunst“¹⁸⁵ aufgedeckt werden.

Der Versuch der Kunst, selbst als Natur, also als seit jeher Bestehendes zu erscheinen, was natürlich auch die Leugnung jeglicher Wechselbeziehung zur Gesellschaft, in die sie eingelassen, mit sich führt, verkehrt ihren Wahrheitsgehalt, weil sie ja doch keine sakrale, gänzlich enthobene Metasphäre ist – und zwar umso weniger, je mehr dieser Eindruck erweckt werden soll, denn „das bruchlose Ansichsein, dem das reine Kunstwerk nachhängt, unvereinbar ist mit seiner Bestimmung als ein von Menschen Gemachtes und dadurch a priori mit der Dingwelt Versetztes.“¹⁸⁶ Die moderne Kunst ist dementsprechend durch ein Streben nach Wahrheit gekennzeichnet, das die Naturwüchsigkeit der

¹⁸² Scholze, Britta: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2000, S.103.

¹⁸³ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.156.

¹⁸⁴ *ibid.*, S.157.

¹⁸⁵ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.141.

¹⁸⁶ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.157.

Kunst als Eskamotage entlarvt. Interessanterweise bezeichnet Adorno hier das Kunstwerk welches den falschen Schein erweckt, nicht bloß Schein zu sein und der Welt fremd gegenüber zu stehen, als ‚reines‘: Dieses Schicksal müsste also die Musik, deren Distanz der ‚Dingwelt‘ gegenüber Adorno oftmals betont, besonders betreffen, kommt ihr ‚Reinheit‘ doch exzeptionell zu, wodurch auch offensichtlich wird, dass dieses Charakteristikum kein nur vorteilhaftes, erstrebenswertes ist: Die Peinlichkeit und Unangemessenheit der Kunst müsste hier besonders bemerkbar werden. Ist die vermeintliche Auszeichnung also ein Nachteil?

Das reine Kunstwerk begehrt das Unmögliche, kein *fait social* zu sein. Gereicht ihm das zum Schaden? Was bedeutet das für die Musik, die nach der obigen Definition ja gleichsam den Begriff des reinen Kunstwerks erschafft? Natürlich stellt sich auch die Frage, ob Reinheit an beiden Stellen gleichbedeutend ist; nun ja, zumindest die Beziehung zur Dingwelt respektive zur gesellschaftlichen Realität wird beide Male thematisiert.

Es bietet sich aber ein noch ambivalenteres Bild, denn andererseits liegt es in gleichem Grade in der Natur der Musik, diesen ideologischen Eindruck der Kunst abzuwehren: Soll der Eindruck des Unvergänglichen abgeschüttelt werden, bietet die Musik freilich einen immensen Vorzug vor den anderen Künsten. Zwar anders als in romantischen Kunsttheorien, in denen unter anderen Vorzeichen diese Neubewertung ebenfalls vorgenommen wurde, ist es bei Adorno auch hier, wie schon beim Naturschönen, der einstmalige Makel der Musik, ihre Transitorität, der ihr singuläres Potential verleiht. Damit ist sie zumindest für den Fehler, das Immergleiche als einzigen Wert anzuerkennen, weniger anfällig; gerade das vorgeblich Gleichbleibende dem Werdenden und Vergehenden vorzuziehen, sei nämlich ein grundlegender Irrtum gewesen, wie Adorno schon früh festhält: „Mit der Unterschiebung des Bleibenden als des Wahren wird der Anfang der Wahrheit zum Anfang der Täuschung. Es ist ein Fehlschluß, was dauert, sei wahrer, als was vergeht.“¹⁸⁷ In der *Ästhetischen Theorie* wird diese Erkenntnis übrigens Nietzsche zugeschrieben¹⁸⁸. Diesem Fehlschluß widersetzt sich die Musik besonders, denn „von keinem Bereich (ist) mit höherem Recht auszusagen als von der Kunst, deren höchste Werke geradezu damit sich legitimieren, dass ihre Wahrheit erst im letzten Takt, hegelsch gesprochen als ‚Resultat‘ hervortritt“, wodurch offenbar wird, „[d]aß das Erste und Anfängliche nicht gleichbedeutend sei mit der Wahrheit“.¹⁸⁹ Die Hinfälligkeit ihrer Reinheit wird durch ihre Bestimmung als werdende, das Gestaltungsprinzip in sich selbst tragende Kunst kompensiert. Es ist kein starres Ansich, aber auch nicht mit der Dingwelt versetzt – im besten Falle könnte dies Autonomie bedeuten.

Im Allgemeinen wirkt die Beleuchtung des Historischen und des Gemachten am Kunstwerk wie eine Absage an die im neunzehnten Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichenden ‚kunstreligiösen‘ Ambitionen. Man ginge aber fehl, würde man diese Entzauberung der Kunst mit einer Ablehnung all

¹⁸⁷ Adorno, Theodor W.: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*. In: *Gesammelte Schriften. Band 5*. Hrsg. von Gretel Adorno Rolf Tiedemann.. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.25.

¹⁸⁸ cf. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.55f.

¹⁸⁹ Adorno, Theodor W.: *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*. In: *Musikalische Schriften V*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S. 156.

ihrer Präsumtionen, wie beispielhaft der Schopenhauerschen Erlösungsfunktion, gleichsetzen. Der Verzicht auf die Erlösung im Schein tilgt nämlich keineswegs den quasi theologischen Aspekt von Kunst: „Einerseits schüttelt die Kunst so die Versuchung ihrer Mythologisierung ab, andererseits aber wird sie zum Träger eines starken – wenn auch negativen – theologischen Impuls.“¹⁹⁰ Das utopische Potential im Kunstwerk hat aber immer auch sein Trügerisches: Verstanden kann es ja nur werden als Rückverweis auf die Wirklichkeit, in der sie noch aussteht. Die Utopie partizipiert am Schein des Kunstwerks. Möchte sie wahr sein, müsste sie also auf die Darstellung der Utopie verzichten; damit würde sie aber erst recht zum differenzlosen Abbild des Wirklichen, wobei es eben diese Wirklichkeit ist, die wiederum das Verlangen nach Utopie erweckt. Aus dieser Aporie entwickelt sich der Begriff der negativen Utopie. Dass die Realität sich der Utopie verweigert, ist aber auch das Glück der Kunst, ihre Existenzberechtigung: „Erfüllte sich die Utopie Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende.“¹⁹¹ Ästhetischer Zynismus müsste damit auf das Ausbleiben der Erfüllung hoffen. Dies korrespondiert natürlich dem Schicksal der Musik bei Schopenhauer, deren Existenz ebenfalls von der Nichtverwirklichung des wahren Heilsweges abhängt.

Das Einräumen eines hypothetischen Endes der Kunst ist also unweigerlich mit ihrer Apostrophierung als gesellschaftliche verknüpft: Sie könnte enden, weil sich ihr utopisches Potential im Leben, in der Gesellschaft, realisierte. Daraus folgt, dass das ernsthafte Erwägen eines Endes der Kunst direkt davon abhängig ist, ob man die gesellschaftliche Rolle der Kunst überhaupt als essentiell auffasst. Soll Kunst ewig währen, muss sie entweder rein ästhetisch sein, oder die Gesellschaft darf sich niemals vollenden, die Utopie nicht verwirklicht werden. Wie ernst Adorno sein Ende der Kunst proklamiert, ist kontrovers. Eng verbunden damit ist jedenfalls der Begriff der Utopie: Deren Verwirklichung wäre ihr Ende. Schon allein aufgrund dieser Aporie liegen hier Einwände nahe, die den utopischen Faktor von Kunst in Abrede stellen: „Avantgardistische oder avancierte [...] Objekte der Kunst sind im Kern anti-utopisch. [...] Wer, wie Adorno, die Kunst auf eine Bezeugung utopischer Möglichkeiten erhebt, verkennet das Potential, das in ihrer puren Gegenwart liegt.“¹⁹² Kunst als Utopie verstehen zu wollen, bringt diese womöglich nicht nur um ihre selbstgenügsame Würde, sondern auch um ihr kritisches Potential: „Kunst [...] ist nicht dadurch Kritik, dass sie utopisch, sondern dadurch, dass sie Kunst ist: dass sie in der Gegenwart eine andere Gegenwart schafft.“¹⁹³ Eine solche Ansicht benützt den Utopiebegriff Adornos aber womöglich in einer vereinfachten Form.

Natürlich kann aber dieses antiutopische Element selbst wieder an die Gesellschaft rückgebunden werden: „Es ist daher gar nicht denkbar, dass es eine freie Gesellschaft geben könnte, die auf Innovationen der Kunst [...] nicht mehr angewiesen wäre. Einer Gesellschaft nämlich, die für die Realisierung des in ihr unmöglich Gehaltenen nicht länger offen wäre, wäre das Gegenbild einer freien Gesellschaft, in deren Namen Adorno die utopische Selbstaufhebung der Kunst postuliert.“¹⁹⁴ Das ist

¹⁹⁰ Voßkühler, Friedrich: *Kunst als Mythos der Moderne*, S.292.

¹⁹¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.55f.

¹⁹² Seel, Martin: *Adornos Philosophie der Kontemplation*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2004, S. 75.

¹⁹³ *ibid.*, S.76.

¹⁹⁴ *ibid.*

ein Problem, das Adorno freilich auch sieht – aber umgekehrt; zum Beschluss der *Ästhetischen Theorie* heißt es: „Möglich, daß einer befriedeten Gesellschaft die vergangene Kunst wieder zufällt, die heute zum ideologischen Komplement der unbefriedeten geworden ist; daß dann aber die neu entstehende zu Ruhe und Ordnung, zu affirmativer Abbildlichkeit und Harmonie zurückkehrte, wäre das Opfer ihrer Freiheit.“¹⁹⁵ Das geht freilich nicht vonstatten, ohne zuvor – was noch von Belang sein wird – zurückzuweisen, dass die moderne Kunst einmal, nämlich bei der Aktualisierung einer utopisch-versöhnten Gesellschaft, obsolet sei, weil diese eben doch mehr als Abbildung sei. „Zugrunde liegt, grob gesagt, das spießbürgerliche Cliché, die moderne Kunst sei so häßlich wie die Welt, in der sie entstand“¹⁹⁶. (Natürlich wird kurz später, wie auch sonst vielfach, das andere Argument angeführt: Sie müsse das Leid bewahren.) Kaum wird man annehmen, dass Adorno das ‚spießbürgerliche Cliché‘ teilen würde, schon alleine weil ‚spießbürgerlich‘ fast ausnahmslos als pejorativer Ausdruck verwendet wird (für Spieß- respektive Kleinbürger hat darüber hinaus gerade Adorno für gewöhnlich nur despektierliche Kommentare parat). Trotzdem scheint es seinen Platz in Adornos Denken zu haben.

In einer nicht mehr hässlichen Welt bräuchte man keine hässliche Kunst mehr, um auf deren Hässlichkeit aufmerksam zu machen. Genau dieses Aufmerksammachen wird allerdings oft als die Erkenntnisfunktion der Kunst bei Adorno verstanden. Hier wird es aber implizit als ‚spießbürgerliches Cliché‘ denunziert.

Diese Stelle bringt die gesellschaftskritische Dominanz zusätzlich ins Wanken; zumindest muss die Funktion komplexer sein, als gemeinhin angenommen. Vieles deutet natürlich darauf hin, dass das cliché doch einen Rest Wahrheit behalten muss: Die neue Kunst ist hässlich, aber sie ist nicht nur hässlich. Womöglich wird man zum Ergebnis kommen: Ob sie hässlich ist oder nicht, hängt von der Perspektive ab.

Für die Zurückweisung einer Interpretation die diese Hässlichkeit als Erkenntnisfunktion allzu hoch veranschlagen möchte, bietet sich natürlich ein recht schlagendes Argument an: Dass ein Kunstwerk nicht nur dadurch Kunstwerk ist, dass es negativ ist, dass es nicht Versöhnung ist, dass es das Versprechen nicht einlöst, und allem voran, dass es hässlich ist usw. und durch diese Eigenschaften auch kein Kunstwerk vollständig bestimmt sein kann, ist offensichtlich, denn ansonsten wäre die Welt selbst ja genug Kunstwerk. Man könnte natürlich wiederum anführen, dass es sie exponiert, um sie sinnfällig werden zu lassen. Dann würde es aber wiederum genügen, seine *Negative Dialektik* oder auch bloß Schopenhauer zu lesen.

Bei Adorno ist es also jedenfalls nicht die freie Gesellschaft, die um ihren Begriff zu erfüllen, Utopien benötigt. Das Argument kann man natürlich unschwer als postulativ-ästhetizistisches verstehen: Wäre die Kunst in der schönen Welt wieder schön, würde sie sich ihr unterwerfen.

Es ist zweifelhaft, ob die oben genannte Kritik tatsächlich eine von der Adornoschen spürbar abweichende Position vertritt, oder sich nicht eher am Begriff ‚Utopie‘ aufhängt; zumindest wird ihre

¹⁹⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.386.

¹⁹⁶ *ibid.*

Gegenwärtigkeit auch von Adorno immens betont. Seine Vorstellung einer ‚utopischen‘ Kunst ist jedenfalls von Kunst, die sich nur dadurch bestimmt, ‚dass sie Kunst ist‘, kaum zu unterscheiden. Man tut gut daran, diesen negativen Utopiebegriff mit einem weniger elaborierten zu vergleichen, um ihn ex negativo besser verstehen zu können: In Maynard Solomons großer Beethoven-Biographie wird die ästhetische Utopie mit dem „Prinzip Hoffnung“¹⁹⁷ in Verbindung gebracht, das andererseits die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden verkünde. Mit Adorno stimmt höchstens die Ursache solcher Kunstbestrebung überein: „Zugleich entsteht utopische Kunst aus dem Gefühl der Disharmonie, das der Künstler gegenüber den Bedingungen seiner gegenwärtigen Existenz empfindet.“¹⁹⁸ Für Solomon ist die Utopie der Musik Beethovens, die noch in extenso untersucht werden wird, ohne jegliche Ambiguität ersichtlich: „In gewissem Sinn ist Beethovens beste Musik überhaupt utopisch, denn sie stellt Bilder von Schönheit, Freude und Erneuerung als Modelle künftiger Möglichkeiten vor uns hin.“¹⁹⁹ Das ist freilich eine fast definitorische Beschreibung positiver Utopie. Bei einem solchen ist das Bild umso vollkommener, je fester die Utopie darin verankert ist und für den Rezipienten sichtbar wird. Wie noch zu sehen sein wird, gilt dies laut Adorno höchstens für den frühen und mittleren Beethoven, der aber kaum beanspruchen kann, der ‚beste‘ zu sein.

Mittelbar über Adrian Leverkühns Absicht im *Doktor Faustus*, die Neunte Symphonie ‚zurückzunehmen‘ und die Theorien Marcuses wendet sich Salomon darüber hinaus gegen Kritik wie diejenige Adornos, die meint, dass Affirmation meist Verblendung und Vortäuschung falscher Tatsachen sei. „Der fatale (und zerstörerische) Irrtum solcher Einstellungen ist folgender: Wenn wir das Bewußtsein vom transzendenten Reich des Spiels, der Schönheit und Brüderlichkeit verlieren, wie es uns in den großen, affirmativen Werken unserer Kultur dargestellt wird, wenn wir den ‚Traum‘ der Neunten Symphonie verlieren, dann bleibt uns auch kein Gegengewicht gegen die überwältigenden Schrecken der modernen Zivilisation, gibt es kein Gleichnis für das im Menschen Angelegte mehr, das sich gegen Auschwitz und Vietnam setzen ließe.“²⁰⁰ Diese Ansicht ist natürlich ebenso verständlich wie naiv und geht aus dem vorhin erwähnten positiven Utopiebegriff hervor. Vor allem eines wird nicht bezweifelt: Das, was hier als zu Erfüllendes vorgestellt und damit affirmiert wird, ist das Gute, d.h. das Bejahenswerte. Auf diese Weise sind positive Utopie und Affirmation unweigerlich miteinander verbunden. Die zwiespältige Bewertung jener durch Adorno wird auch das Verhältnis zur Hoffnung zwingend erschweren und undurchschaubar machen.

Der Verweis auf den *Doktor Faustus* erfolgt darüber hinaus einigermaßen einseitig – und zwar in einer Weise, die auch für eine einseitige Rezeption der Thesen Adornos paradigmatisch ist. So wird nicht darauf eingegangen, was es denn bedeutet, dass das „ungeheuer[.] Variationenwerk der Klage [...] als solches dem Finale der Neunten Symphonie mit seinen Variationen des Jubels (negativ

¹⁹⁷ Solomon, Maynard: *Beethoven. Biographie*. Übers. von Ulrike von Puttkamer. Bertelsmann: München 1979, S. 350.

¹⁹⁸ *ibid.*

¹⁹⁹ *ibid.*, S. 351.

²⁰⁰ *ibid.*, S. 357.

verwandt)²⁰¹ ist. Genau die Analyse der Bedeutung dieser negativen Verwandtschaft ist aber für ein adäquates Verständnis unerlässlich; letztlich indiziert sie, so viel kann bereits festgehalten werden, dass wohl auch Negativität und Positivität bzw. Affirmation nicht so leicht von einander zu scheiden sind.

h) (A-)Historizität der Negativität

Augenscheinlich haftet diese Negativität und die Aporie, dass Kunst Utopie sein muss und nicht sein darf, der ‚neuen Kunst‘ an, weil sie von der Beschaffenheit der Realität, der gesellschaftlichen Konstellation abhängig ist, aber dieser Gedanke der Negativität der Utopie ist eigentlich gar kein genuin moderner, wie Adorno in den *Vorlesungen zur Ästhetik* ausführt, sondern die Utopie ist überhaupt nicht als Positives zu denken. Die im Zuge der Nachgelassenen Schriften veröffentlichten Vorlesungen werden, wie auch die anderen dort zugänglichen Texte, bei Studien über Adorno verhältnismäßig selten als Referenz herangezogen.

Zu beachten ist hierbei natürlich, ob er nicht nur Positionen anderer wiedergibt; genau dies tut er aber höchst selten, für gewöhnlich stellt er seine eigene Philosophie mit gewissen, wohl auf die Publikumssituation zugeschnittenen Wendungen auf. Diese Zeugnisse sind oftmals eindeutiger, als die umfangreicheren und komplexeren Texte. Im Vergleich mit diesen spürt man manchmal den Punkt, an dem die Dialektik abbricht und sich zu einer mehr oder minder praktischen Entscheidung durchgerungen wird, also eine Position eingenommen wird; ähnlich wie sich konziliantere und weniger intransigente Ansichten oftmals in seinen mündlichen Äußerungen finden lassen. Man merkt eher, was er letztlich eigentlich meint und wofür er steht; so finden sich in Vorträgen auch deutlich öfter ganz klare und banale Aussagen der Art, dass ein Komponist gut oder schlecht sei.

Auch schon in der Platonischen Philosophie sei dieser Gedanke der Negativität angelegt. Diese interpretierend, stellt er fest, dass „[d]er Schmerz, das Leiden, [...] gewissermaßen die einzige Gestalt (ist), in der wir im Angesicht des Schönen überhaupt als bedingte Wesen die Utopie denken, fühlen, erfahren können“. Gleichwie die Einlösung der Utopie die Kunst vernichten würde, wäre, „[w]enn wir das Schöne in seinem Urbild erblicken würden, [...] damit unser ganzes Leben suspendiert“. Dieser Platonische Gedanke erfährt gleichsam seine äußerste Zuspitzung in der Kunst der Moderne: Dort ist bereits „angelegt, dass zum Schönen Leiden, Schmerz, Dissonanz wesentlich dazugehören und nicht als ein bloßes Akzidens.“²⁰² Das Schöne, in dem einzig die Utopie schaubar wird, ist damit keineswegs die Harmonie. Dieser Begriffsbestimmung des Schönen folgend, kann Adorno an dieser Stelle auch Werken der Moderne, die sich nach gewöhnlicher Definition bereits dem Schönen verweigern, Schönheit prädisieren; er erwähnt als Beispiel Alban Bergs *Lulu*. In der Notwendigkeit des Negativen, sogar Schmerzhaften am Schönen wird auch der Gedanke, dass das Kunstwerk die Welt noch einmal sei, aktualisiert, denn Adorno meint, dass „wo Schönheit nicht an die Wunde rührt,

²⁰¹ Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Hrsg. von Ruprecht Wimmer. Fischer: Frankfurt am Main 2007, S.705.

²⁰² Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)*. Hrsg. von Eberhard Ortland. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2009, S.147.

wo Schönheit nicht dadurch eintritt, dass sie uns zugleich die Utopie und die Distanz von der Utopie verkörpert und damit eigentlich alles Leiden und alle Widerspruchshaftigkeit des Daseins in sich selber aufnimmt, dass dort eigentlich von Schönheit gar keine Rede sein kann.“²⁰³ Was in der *Ästhetischen Theorie* als Frage der gesellschaftlichen Relevanz, die allererst über den Rang von Kunst entscheidet, klingt, wird an dieser Stelle als eindeutig ästhetisches Moment elaboriert. Es sei darauf hingewiesen, dass sich hier eine Problematik ankündigt, welche in verschiedenen Facetten immer wiederkehren wird: Nimmt man diesen Gedanken wirklich ernst, konfligiert er fast unweigerlich mit anderen theoretischen Fundamenten der Ästhetik Adornos. Aus dieser Warte ist jedenfalls die Behauptung, dass alle Differenzierungen zwischen Musik durch die grundsätzliche zwischen traditioneller und moderner eingeebnet werden, zu relativieren. Zumindest wird an dieser Stelle ein Schönheitsbegriff vertreten, der die Trennung von ‚klassischer‘ und moderner Kunst hinfällig macht. Wird dieser Schönheitsbegriff vorbehaltlos appliziert, sind auch und gerade die ernstesten Anklagen der modernen Kunst – schön; ja sie hat überhaupt erst einen ernsthaften Schönheitsbegriff, der seit alters her vorlag, zur Genüge realisiert. Kaum kann dann mehr vertreten werden, dass hier eine Abkehr innerhalb der Kunst zu bemerken wäre. In der *Ästhetischen Theorie* wird diese Dialektik des Schönen an vielen Stellen weiter ausgeführt. Offensichtlich ist, dass nicht banale Gegenthesen aufgestellt werden, in dem Sinne, dass das wirklich Schöne eben das Hässliche sei et vice versa, sondern dass jeweils höhere, aufhebende Perspektiven eingenommen werden. Interessant ist Adornos Kritik am Schönheitsbegriff des l’art-pour-l’art: Dieses habe oftmals geglaubt, um der Schönheit willen unschöne Inhalte aus der Kunst expungieren zu müssen und habe damit sich um die Erfüllung ihres eigenen Ideals gebracht²⁰⁴. Die geschichtliche Elaboration scheint mit einer Verlagerung von inhaltlicher Schönheit hin zu einer des Formgesetzes einherzugehen.

i) Musik und Erkenntnis

Für die gesellschaftliche Rolle der Kunst ist auch ihre von Adorno zugewiesene Erkenntnisfunktion wesentlich, wobei deren genaue Aufgabe, als auch ihr konkreter Platz, schwer zu bestimmen sind. (Vor allem in der Untersuchung von Adornos Einstellung zur neuen Musik wird dies noch eingehend beschäftigen.) Die offensichtlichste und oftmals betonte Möglichkeit ist freilich, dass sich anhand der Konstitution des Kunstwerks die Verfassung der Realität ablesen lasse, welche sich in jenem reproduziere; im einfachsten Falle im Sinne einer ungetrübten Abbildung. In einem Text von 1941 erweckt er unter direkter Bezugnahme auf Schopenhauer tatsächlich den Eindruck, dass es darum ginge: „Die Musik ist wirklich, nach den Worten von Schopenhauers Ästhetik ‚die Welt noch einmal‘, aber ein Modell, an dem sich die entscheidenden Züge der Realität studieren lassen, ohne daß der

²⁰³ *ibid.*, S. 162.

²⁰⁴ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.352.

Inhalt dieser Realität unmittelbar zur Diskussion stünde. Für ein solches Anliegen der Erkenntnis ist zumal die politische Neutralität der Musik von Wichtigkeit.“²⁰⁵

Wenn der Inhalt nicht ‚zur Diskussion‘ steht, wird er wohl auch nicht gezeigt, sondern nur die möglichen Relationen. Es handelt sich um eine Form der Abstraktion. In gewisser Weise gewinnt sie damit eine Funktion, die in späterer Zeit bei naturwissenschaftlichen Fragestellungen Computersimulationen eingenommen haben: die Modellierung von Welt, oder zumindest von Ausschnitten dieser.

Der stets kontingente und ephemere Inhalt verwirrt nur und verschleiert das Wesen, ganz schopenhauerianisch. Damit erhellt sich auch die urgente Frage: Warum eben die Musik und nicht irgendein anderes Medium, abgesehen von persönlicher Präferenz? Eben aufgrund ihrer Distanz, wodurch das Verhältnis zur Welt Analogie und nicht Ähnlichkeit ist. Die noch zu hinterfragende Voraussetzung ist freilich, dass die Mittelbegriffe der Analogieschlüsse zwischen Musik und Welt wirklich triftig und inhaltsreich sind.

Die Untersuchung der Musik kann also so viel Erkenntnis liefern, weil sie so viel umfasst. Natürlich stellt sich die Frage, warum nicht der Umweg über die Kunst vermieden und stattdessen direkt die Realität selbst erkundet werden sollte. Die Antwort ist von Schopenhauerschem Geiste: In der Kunst zeigen sich die Fundamente dieser Realität klarer. Die obige Formulierung ist aber zweifellos reichlich obskur: Welche Realität soll nach Abzug des Inhalts noch verbleiben? Wie hier strukturelle und inhaltliche Gleichartigkeit voneinander zu unterscheiden sind, ist jedenfalls unklar. Vor allem aber ist zu bezweifeln, dass es sich hierbei rechtens um genuin ästhetische Erkenntnis handle: Auch durch jedes andere gesellschaftlichen Erzeugnis ist sie prinzipiell zu erlangen; dementsprechend wäre es nur eine Spielart gesellschaftlich-soziologischer Erkenntnis. Die Differenz wäre eine bloß quantitative. Fast möchte man sagen: Was ästhetische Erkenntnis und Wahrheit wäre, könnte eben nicht unter diesen Begriff fallen.

Man wird sich darauf einigen können, dass eine solche genuine Erkenntnisform keinesfalls substituiert werden kann. Sollte sich in der Musik bloß der Aufbau der gesellschaftlichen Realität deutlicher widerspiegeln, müsste aber eine wohl aufwendigere und mühevollere, direkte Erkundung der Realität das gleiche Ergebnis zeitigen.

Sogar ästhetische Erkenntnisfunktion und ästhetischer Wert können nicht in eins gesetzt werden. So kann man gerade an „[a]n *schlechten* Orchesteraufführungen“ manches „lernen“²⁰⁶, was aber freilich nichts an deren ästhetischer Unzulänglichkeit ändert. Soziologischer und ästhetischer Wert müssen dementsprechend erst recht nicht übereinstimmen. Selbst die Massenmedien, die das musikalische Phänomen zerstören, liefern gleichzeitig noch ihren Beitrag zur Offenbarung der Wahrheit: So kann auch die ‚Zerstörung der Symphonie‘ durch moderne Verbreitungstechniken Erkenntnis bringen, an

²⁰⁵ Adorno, Theodor W.: *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Hrsg. von Robert Hullot-Kentor. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2006.

²⁰⁶ Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Hrsg. von Henri Lonitz. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2001, S. 119.

gesellschaftlicher wohl mehr als es sie selbst je zustande brachte. Dass sie im Radio damaliger Qualität an Imposanz einbüßt, deckt auch die seit jeher bestehende Scheinbarkeit ihrer Wirkung auf. Einsicht in Wahrheit muss also mit völlig unterschiedlicher ästhetischer Wertigkeit verbunden sein können. Natürlich lässt sich das Kunstobjekt wie ein jedes anderes untersuchen, auch seine Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Produktionsweisen bestimmen, aber die daraus entspringende Erkenntnis muss keineswegs mit der durch es möglichen ästhetischen Erfahrung konvergieren. Dieser korrespondiert wohl eine ästhetische Wahrheit, die mit der hier vorgefundenen nicht gleichgesetzt werden kann.

Das Spannungsverhältnis zwischen persönlichem Geschmack und objektiv gültig sein wollender Wertung gewinnt an Komplexität durch das Faktum, dass letztere von der ästhetischen Qualität unabhängig sein kann: Kaum wird man der Musik, die man nicht mag, ästhetischen Wert beimessen, erkenntnisbezogenen aber mitunter sehr wohl (im besten Falle möchte man es vielleicht gar nicht, weil ihr ein solcher Wert schon zu viel Ehre antäte, sieht sich jedoch dazu objektiv gezwungen). Aussagen über Wichtigkeit einer Entität sind jedenfalls von ihrer Lobpreisung zu unterscheiden (obgleich oft eine ausgeprägte Korrelation vorliegen mag). Offensichtlich gilt dies nicht zuletzt für die gesamte Massenmusik bzw. Kulturindustrieproduktion; beispielhaft und ambivalenter zeigt sich dies aber auch an der Bewertung der Schönbergschen Dodekaphonie seitens Adorno. Da aber gerade bei seinen Urteilen oft gefühlt wird, dass die persönliche Einstellung sehr wohl am Ergebnis beteiligt ist, möchte man freilich doch wissen, welche Musik – dies muss so banal ausgedrückt werden - er denn eigentlich mag, wobei dies wohl diejenige sein wird, der er auch höchsten ästhetischen Wert zuschreibt.

5. Musik und Sprache

a) Schopenhauers Bestimmung der Musik als Sprache

Eine enge und berühmte Verbindung zwischen Musik und Sprache stellt Schopenhauer her: Sie sei „die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht“, wodurch sich auch ihre Beliebtheit und Verbreitung erkläre. „[E]ine bedeutsame, vielsagende Melodie“²⁰⁷ erlangt sehr schnell sehr hohe Bekanntheit, „welches beweiset, dass der Inhalt der Melodie ein sehr wohlverständlicher ist.“ Wie schon ausgeführt, referiert die Sprache der Musik aber nicht auf innerweltliche, reale Gegenstände – ansonsten verbliebe sie ja auf der Ebene der Vorstellung. Stattdessen „redet sie [...] von lauter Wohl und Wehe, als welche die alleinigen Realitäten für den Willen sind: darum spricht sie so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe unmittelbar nichts zu sagen hat“²⁰⁸. Im Grunde spricht Schopenhauer damit den in der Musikästhetik des neunzehnten Jahrhunderts heftig kritisierten Gemeinplatz aus, dass die Musik als Sprache des Gefühls zu gelten habe, während sie dem begrifflichen Denken fremd gegenüber stehe. Als frühes Paradebeispiel kann die Musikphilosophie Christian Friedrich Michaelis’

²⁰⁷ Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. Zweiter Band. Zweiter Teilband.* Diogenes: Zürich 1977, S.472.

²⁰⁸ *ibid.*, S.473.

gelten, auf den noch einige Male zurückzukommen sein wird, denn er knüpft, ähnlich wie Schopenhauer, an die Kantische Ästhetik an. Dieser bezeichnet in *Ueber den Geist der Tonkunst* von 1789 die Musik als „*Sprache der Affekten*“²⁰⁹, womit er wohl der Schopenhauerschen Sicht, wäre sie nicht in die Willensmetaphysik eingegliedert, sehr nahe kommt.

Für Schopenhauer ist es gerade die Allgemeinverständlichkeit, welche den Sprachcharakter von Musik prägt; allgemein in zweierlei Sinn: Sowohl weil sie ein jeder verstehe, als auch, dass sie eben nie vom Konkreten, Individuellen, sondern immer vom Allgemeinen, also letztlich vom Willen spreche. Es werden in den Jahren nach Schopenhauer immer wieder Versuche des Austestens, wie weit sie denn vom Reglement abweichen könne, ohne ihren Anspruch auf die Bezeichnung Musik zu verlieren, unternommen werden, die nicht zuletzt auch die andere These, dass der Musik die Allgemeinverständlichkeit eigen sei, aufs Ärgste provozieren werden.

Keineswegs darf man sein Verständnis der Musik als Sprache als „Selbstverständlichkeit“ auffassen, sondern es ist, „wie ein Blick in die Geschichte der Musiktheorie zeigt, noch ganz jungen Datums.“ Es kam auf mit der Emanzipation der Musik von der Wortsprache, denn hiefür war es notwendig, „dass sie selbst als Sprache gerechtfertigt war, d.h. indem ihr genau jene Eigenschaft zugesprochen wurde, deren Fehlen im ästhetischen Kontext der Zeit als Makel und Mangel galt: Bedeutung.“²¹⁰ Pointiert ausgedrückt: Die These, dass die Musik eine Sprache sei, impliziert, dass sie etwas zu sagen hat und ist damit unweigerlich mit ihrer Aufwertung verbunden. Diese geht in der absoluten Musik so weit, dass sie sich von der gewöhnlichen gänzlich befreit; früher konnte sie nur das von dieser bereits Gesagte verstärken.

Unleugbar ist aber auch, dass sich die Sprache der Musik gerade bei definierenden Charakteristika von der gewöhnlichen Sprache absetzt; keineswegs ist die Redeweise als triviale Metapher oder gar als Gleichsetzung mit dieser zu verstehen: „Die musikalische Tonsprache ‚spricht‘ von einem ganz anderen, der Wortsprache gänzlich Unerreichbaren.“²¹¹ Eine Übersetzung ist daher gänzlich ausgeschlossen.

1871 fasst Nietzsche diesen schopenhauerschen Gedanken des Sprachcharakters von Musik noch ganz in dessen Sinn auf: „Das Symbol – in der ursprünglichen Periode als die *Sprache* für das *Allgemeine*, in der späteren als Erinnerungsmittel an den *Begriff*. Die Musik recht eigentlich Sprache des Allgemeinen.“²¹² Nicht ganz eindeutig wird im Fragment das Verhältnis zwischen Symbol und Musik formuliert. Die Musik als ‚Sprache des Allgemeinen‘ müsste selbst Symbol im ursprünglichen Sinne sein, denn dieses wurde eben als ‚*Sprache* für das *Allgemeine*‘ definiert. Die Ausdrucksweise in der *Geburt der Tragödie* stimmt damit einigmaßen überein; dort meint Nietzsche, dass die Musik

²⁰⁹ Michaelis, Christian Friedrich: *Ueber den Geist der Tonkunst. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Ein ästhetischer Versuch.* In: Ders.: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften.* Hrsg. von Lothar Schmidt. Schröder: Chemnitz 1997, S. 10.

²¹⁰ Fietz, Rudolf: *Am Anfang ist Musik. Zur Musik- und Sprachsemiotik des frühen Nietzsche.* In: Borsche, Tilman u.a. (Hrsg.): ‚Centauren-Geburten‘. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. De Gruyter: Berlin 1994, S.148.

²¹¹ Fietz, Rudolf: *Am Anfang ist Musik.*, S.148.

²¹² Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874.* In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 7.* Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.305f.

Symbol des Willens sei. Ein Symbol ist nach diesem Definitionsversuch im frühen Nachlaß ursprünglich ‚Sprache für das Allgemeine‘ und damit ist die Musik als ‚Sprache des Allgemeinen‘ Symbol.

In ihrer höchsten Ausprägung ist die Musik aber von der Symbolik gereinigt. So schreibt Nietzsche in einem ähnlich frühen Fragment (Frühjahr 1871) über „das Verhältniß der Sprache zur Musik“²¹³, dass „(wir) [b]ei den höchsten Offenbarungen der Musik [...] sogar unwillkürlich die Roheit jeder Bildlichkeit und jedes zur Analogie herangezogenen Affektes (empfinden)“. Als Beispiel hiefür bringt er die auch für Adorno so entscheidenden späten Streichquartette Beethovens, die „überhaupt das gesammte Reich der empirischen Realität beschämen.“ In ihrer Freiheit von aller Anschaulichkeit trennt sich die Musik auch vom Symbol, welches „Angesichts des höchsten, wirklich sich offenbarenden Gottes keine Bedeutung mehr (hat)“.²¹⁴ Der Gedanke ist also eher, dass die Musik in ihrer höchsten Entfaltung gar keiner Symbolik mehr bedarf. In der Geschichte der Musik sei sie aber selbst zum Symbol in depravierter Weise verkommen; so versteht Nietzsche den Gebrauch der Musik in der Oper, denn in dieser „wurde sie zur Symbolik des Begriffes gebraucht.“ Diese Anwendung der Musik im Dienste des Begriffs benötigt aber „einen großen Reichthum von gebräuchlichen, sofort verständlichen d.h. begrifflich verständlichen Formen.“ Solch eine symbolische Musik, die Mittler ist, um Bestimmtes auszudrücken, und nicht selbst unmittelbarer Ausdruck, ist also das Resultat einer langen Entwicklung, die Nietzsche aber nicht uneingeschränkt befürworten kann, sondern als Bedrohung für die Musik auffasst. „In sofern ist der *Begriff* der *Tod* der *Kunst*, als er sie zum Symbol herabzieht.“²¹⁵ Die nicht-musikalische Sprache ist degenerierte Sprache: Sie trifft nicht direkt das Allgemeine, sondern liefert vermittelte Erkenntnis durch den Begriff. In der Oper wurde somit die Musik auf den Status der normalen Sprache herabgewürdigt.

Später wird Nietzsche diese Diskrepanz zwischen Wortsprache und Musik wieder aufnehmen: „Im Verhältniß zur Musik ist alle Mittheilung durch Worte von schamloser Art; das Wort verdünnt und verdummt; das Wort entpersönlicht: das Wort macht das Ungemeine gemein.“²¹⁶ Bringt man die späte Notiz über das Verhältnis von Wort und Musik mit den frühen Bemerkungen über die Rolle der Musik in der Oper zusammen, kann festgehalten werden, dass nur die Musik, die sich der Symbolisierung des Begriffs verschreibt und daher Bekanntes verwenden muss, also depravierte, den Vorteil hat, verständlich zu sein, was bereits eine Abkehr von Schopenhauer impliziert. Wo Musik sich auf ihr eigenstes Wesen besinnt, entfernt sie sich von der Schopenhauerschen Allgemeinverständlichkeit.

²¹³ *ibid.*, S.360.

²¹⁴ *ibid.*, S.366.

²¹⁵ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, S.306.

²¹⁶ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.493. (10[60])

b) Nietzsches Kritik an der Ursprünglichkeit der Musiksprache

Ab der Zeit von *Menschliches, Allzumenschliches* kritisiert Nietzsche diese Auffassung der Musik als allgemeine Sprache vehement. Nirgends sonst wird die dezidierte Abkehr von Schopenhauer so deutlich wie hier. Durchzogen ist diese Kritik von einem antimetaphysischen Impuls, der die Phänomene nicht mehr als überhistorisches An-sich gelten lassen möchte, sondern – gemäß der später noch perfektionierten Methode – deren Gewordenheit und genealogische Herkunft aufdeckt. Der Gedanke von 1871, dass der Begriff sich der Musik bemächtigen würde und sie damit herabziehen, wird einerseits ausgeweitet: Auch die sogenannte absolute Musik könne nicht ohne Vermittlung durch den Begriff auskommen. Den Sachverhalt, dass sich das Symbol der Musik bemächtigt habe, sieht Nietzsche immer noch, die Wertung kehrt sich jedoch um: War im frühen Fragment das Symbol noch das Ende der lebendigen Kunsterfahrung, ist nun die symbolische, also vermittelte, Aufnahme des Gehalts die fortschrittlichere Weise der Rezeption. Ein diesbezüglicher Aphorismus ist lapidar mit „Musik“ betitelt. Die Sprache der Musik ist nicht nur keine unvermittelte, sondern eher sogar eine aus anderen Sprachformen abgeleitete: Sie sei „nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, dass sie als *unmittelbare* Sprache des Gefühls gelten dürfte“, vielmehr sei die „uralte Verbindung mit der Poesie“ verantwortlich, „dass wir jetzt *wähnen*, sie spräche direct zum Inneren und käme *aus* dem Inneren.“ Dies trifft natürlich einen entscheidenden Punkt – insbesondere an Betracht der späteren Überlegungen Adornos -: Auch die autonome Kunst kann ihre Herkunft nicht verleugnen, denn die neue Auffassung geht einher mit der bereits früher beobachteten historischen Genese, weil „[d]ie dramatische Musik ist erst möglich, wenn sich die Tonkunst ein ungeheures Bereich symbolischer Mittel erobert hat, durch Lied, Oper und hundertfältige Versuche Tonmalerei.“²¹⁷ Der Status der absoluten ändert sich dadurch aber entscheidend: Entweder sie ist gänzlich inhaltslos, reines Formenspiel im Sinne des von Nietzsche eingehend rezipierten Eduard Hanslick, der erklärte, dass „[t]önend bewegte Formen [...] einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“²¹⁸ seien, oder aber sie hat ihren Gehalt nur durch die Sedimentierung fremder Inhalte. Beide Optionen implizieren eine eindeutige Abwertung. (Ob und inwieweit Nietzsche in dieser Zeit zum Hanslickianer wurde, ist eine in der Nietzsche-Forschungsliteratur nach wie vor umstrittene Frage²¹⁹.)

Schopenhauers Parteinahme für die absolute Musik als Abbild des Willens, die lebensweltliche Anteile nur verunreinigen würde, ist damit irrig und erliegt dem trügerischen Anschein des Ahistorischen: „An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom ‚Willen‘, vom ‚Dinge an sich‘: das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter wähen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musicalische Symbolik erobert hatte.“²²⁰ War die Befreiung von der

²¹⁷ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.175.

²¹⁸ Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 2010, S.53.

²¹⁹ cf. Landerer, Christoph: *Neuerscheinungen zum Thema Nietzsche und die Musik*. In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 36*. de Gruyter: Berlin / New York 2007, S. 440 – 448.

²²⁰ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I*, S.175.

Symbolik vormals noch positiv konnotiert, ist sie nun zur infantilen Illusion abgekanzelt: Eine solche ‚formalistische‘ Position würde sich nur einem bereits überlebten Bewusstsein, dem religiösen, anähneln. „Menschen, welche in der Entwicklung der Musik zurückgeblieben sind, können das selbe Tonstück rein formalistisch empfinden, wo die Fortgeschrittenen Alles symbolisch verstehen.“²²¹ Die gewöhnliche Sprache wiederum führt Nietzsche im Aphorismus „*Gebärde und Sprache*“ auf „das Nachahmen von Gebärden“ zurück. Erst als die Kommunikation mittels Gebärden etabliert worden war, konnte man sich „über eine Tonzeichensprache [...] verständigen“, die als „Symbolik der Gebärde“ gelten kann. Ursprünglich wurde der Ton immer zusätzlich zur Gebärde geäußert und erst durch diese Kopplung erlangte der Ton an sich Bedeutung und wurde deshalb irgendwann ohne zusätzliche Verdeutlichung verstanden. Diese Entwicklung, die schließlich zum autarken Ton führte, wiederhole sich in der zeitgenössischen „dramatischen Musik“²²². Die Musik an sich ist „leeres Geräusch“, bloß Beiwerk, das der Erklärung durch „Tanz“ und „Mimus“ bedarf. Nur „durch lange Gewöhnung“²²³ wird ein selbstständiges Verständnis erlernt und damit eigentlich die Musik geboren: „Man redet dann von absoluter Musik, das heisst von Musik.“²²⁴ Absolute Musik, die Nietzsche hier allgemein mit Musik gleichsetzt, ist somit eine, „in der Alles ohne weitere Beihülfe sofort symbolisch verstanden wird“, ²²⁵ was nur als Resultat einer langen Konditionierung möglich ist. Ein Gedanke, den Nietzsche später noch weiter ausführt und der dem Programm der Tragödienschrift zuwiderläuft, kündigt sich an: Die Musik ist das letzte Resultat der kulturellen Entwicklung, und nicht der Geburtsschoß der anderen Künste. Dann ist natürlich auch die Idee der Revolution mittels der Wagnerschen Musik obsolet, ist die Musik doch prinzipiell ein ‚Spätling‘. Die Gleichsetzung von absoluter Musik und Musik überhaupt verdeutlicht dies zusätzlich. War vormals die dramatische Musik eine Steigerung der absoluten, die in jener ihre Aufhebung fand, ist nun die absolute selbst Produkt einer quasi-dramatischen Vorhergehenden; der Titel der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* letztlich zu verkehren.

c) Adornos Bestimmung als intentionslose Sprache

Auch Adorno akzentuiert manchmal den Sprachcharakter von Musik, beispielsweise im *Fragment über Musik und Sprache*. Dieser sei Kunst überhaupt eigen, aber in einem spezifischen Modus, der sich bei der Musik besonders deutlich zeigt; hier akzentuiert Adorno also eher die Ähnlichkeit der Künste, wobei die Musik einen Platz an einem Ende des Spektrums einnimmt. Die Schopenhauersche Rede, dass sie die Welt noch einmal hingestellt sei, ist selbst dialektisch: Gerade weil sie unmittelbar mit dieser nichts zu tun hat, auf keinen innerweltlichen Gegenstand referiert – eben: rein ist –, korrespondiert sie doch notwendigerweise mit ihr: „Musik ist ungegenständlich, mit keinen Momenten der äußeren Welt eindeutig zu identifizieren, indessen höchst artikuliert und bestimmt in sich selbst,

²²¹ ibid.

²²² ibid., S.176.

²²³ ibid., S.176.

²²⁴ ibid., S.177.

²²⁵ ibid., S.176f.

und dadurch doch wieder, sei's noch so vermittelt, der äußeren Welt, der gesellschaftlichen Realität kommensurabel. Sie ist eine Sprache, aber ohne Begriffe.“²²⁶ Ebenfalls wie bei Schopenhauer handelt es sich um ein Reproduktionsverhältnis, das gerade durch seine Vollkommenheit notwendig Distanz erzeugt: Sie ist zu dieser ‚kommensurabel‘; gerade darum hat sie nichts aus dieser Welt. Würde sich in sie Inhalt einmischen, würde er verzerren respektive verwässern und das perfekte Verhältnis zerstören. Auch vom Sprachverständnis ausgehend, zeigt sich also das generelle Reproduktionsverhältnis. Diese Begriffslosigkeit kommt anderen Künsten in diesem Maße nicht zu; diese nehmen also eine Mittelstellung zwischen Musik und gewöhnlicher Sprache ein. Die Sprachähnlichkeit der Musik liegt gerade in ihrer Sprachferne, denn die „intentionslose Sprache“ auf die „Musik“ zielt, scheint selbst ein sehr fragwürdiges Konstrukt zu sein, das eher das Sprachliche im gewöhnlichen Sinne negiert, womit zweifelhaft wird, inwiefern überhaupt noch von Sprache gesprochen werden kann. Wie prekär der diesbezügliche Status ist, zeigt sich in *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, worin es dann sogar heißt, dass es „die These des Buches (ist), daß Musik keine Sprache sei.“²²⁷

Sie entfernt sich vom Bereich der apophantischen Rede und ähnelt vielmehr dem Gestus der Obsekration. Diese Anstrengung, unmittelbar das Absolute zu treffen, welches von der meinenden niemals anvisiert werden kann, bleibt so vergeblich, wie auch diese stets ihr Ziel verfehlt: „Die meinende Sprache möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder einzelnen Intention, lässt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft es unmittelbar, aber im gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, welches das ganz Sichtbare nicht mehr zu sehen vermag.“²²⁸ So gesehen kann aber nicht von der Komplementarität beider Erkenntnisformen gesprochen werden, sondern eher von der ihres Ungenügens, ist es doch weder der einen noch der anderen möglich, die intendierte Erkenntnis zu leisten.

Musik und Sprache koinzidieren genau in dem Punkt, indem die Sprache sich von ihrer eigentlichen Aufgabe losmacht. Adorno betrachtet das Verhältnis auch von der anderen Warte aus; informativ ist, wodurch Sprache zu Musik tendiert: Vielleicht nicht ganz der Absicht Adornos entsprechend, zeigt sich dies am Besten in seinem Essay über *Satzzeichen*; genau dieses Element der (verschriftlichten) Sprache habe am meisten Ähnlichkeit mit der Musik: „In keinem ihrer Elemente ist die Sprache so musikähnlich wie in den Satzzeichen.“²²⁹

Wenn Musik sich der Sprache annähert, dann nur dem in strengem Sinne nichtssagenden Aspekt der Sprache (auch ein Verzicht auf Satzzeichen lässt im Normalfall die ausgedrückten Sachverhalte unberührt, ja meist können sie weggelassen werden, ohne dass die Gefahr eines Missverständnisses entstünde): Die Musik spricht eine reine Sprache, die keiner versteht, ja die prinzipiell unverständlich bleiben muss, weil es an ihr nichts zu verstehen gibt. Von dieser (bei ihm nicht ganz in dieser Drastik

²²⁶ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. In: *Gesammelte Schriften. Band 14*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1973, S.224.

²²⁷ Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 90.

²²⁸ Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S.254.

²²⁹ Adorno, Theodor W.: *Satzzeichen*. In: Ders.: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1996, S.106.

eingestanden) Einsicht ausgehend kann Adorno der Musik auch bezüglich einer anderen Bestimmung, die den emphatischen Begriff des Kunstwerks bestimmt, eine überlegene Erfüllung attestieren, nämlich bezüglich des Rätselcharakters. Die Unverständlichkeit bei scheinbarer Kommunikation macht diesen natürlich besonders sinnfällig.

Diese Kluft ist aber keine statische; so entgegen gesetzt seien die intentionslose musikalische und die intentionsbehaftete meinende Sprache doch nicht. Ihre Reinheit ist selbst bedroht, denn ihre Ambiguität wird nicht immer gewahrt, ja die Entwicklung der Musik ist geradezu der Versuch, sie zu fixieren. „Und als sollte sie, die beredteste aller Sprachen, über den Fluch des Mehrdeutigen, ihr mythisches Teil, getröstet werden, strömen Intentionen in sie ein.“²³⁰ Dieser Trost ist aber selbst zweideutig, zerstört er doch eigentlich die *differentia specifica* der Musik, ihr Einmaliges und nähert sie der gewöhnlichen, meinenden an; ähnlich der Kritik Nietzsches an der Oper, entfernt die Aufgabe, etwas Konkretes auszudrücken, von ihrer eigentlichen Bestimmung. Ganz wie dort durch die Überladung mit dem Symbolischen wird sie in ihren eigensten Möglichkeiten stark eingeschränkt. Paradigma dieser von außen herangetragenen Limitierungen ist für Adorno die der gesamten traditionellen abendländischen Musik zugrunde liegende Tonalität. Wenn sie ihre Intentionen einmal von außen übernommen hat, kann sie auch durchaus urteilende Funktion übernehmen: „Unter ihren Intentionen scheint eine der eindringlichsten ‚Das ist so‘; die urteilende, sogar richtende Bestätigung eines dennoch nicht ausdrücklich Gesagten.“²³¹ Es wird sich zeigen, dass dieses ‚Das ist so‘ in unvermittelter Form, ohne Wenn und Aber, primär ‚schlechte Musik‘ auszeichnet; es handelt sich hierbei um Musik, die auf den Aussagecharakter der urteilenden Sprache prätendiert und damit ihren eigenen Begriff nicht erfüllt. Die musikalische Sprache lebt von ihrer Spannung zur meinenden Sprache, und nicht in ihrer differenzlosen Annäherung.

Andererseits ist es gerade die Tonalität, die überhaupt erst diesen verbindlichen Rahmen konstituierte und damit erlaubte, von einer musikalischen Sprache sinnvoll sprechen zu können: Der Abgang von der Tonalität in der neuen Musik hat dementsprechend auch die Sprachähnlichkeit der Musik prekär gemacht: „Durch den Schritt in die Atonalität wird die syntaktisch-grammatikalische Ebene der Sprachähnlichkeit der Musik nun in beträchtlicher Weise erschüttert“²³². Sie fixierte die Sprache, aber sie schuf sie auch erst. Damit sich die musikalische Sprache konstituieren und auch als solche erkannt werden konnte, musste sie sich erst der gewöhnlichen annähern. In diesem Sinne ist die Bemühung der atonalen Musik eine Besinnung auf ihr Eigenstes; hier entfernt sich Musik von der gewöhnlichen Sprache – wobei sie aber ihre notwendige Kontamination durch diese nicht verleugnen kann. Adorno bezeichnet diese Bemühung „als eine um Satzzeichen ohne Tonalität“²³³, denn entraten kann sie diesen doch nicht. Da es sich bei den Satzzeichen ja um die musikähnlichsten Elemente der Sprache handelt,

²³⁰ *ibid.*, S.253.

²³¹ Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*, S.253.

²³² Urbanek, Nikolaus: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ‚Philosophie der Musik‘ und die Beethoven-Fragmente*. transcript: Bielefeld 2010., S.145.

²³³ Adorno, Theodor W.: *Satzzeichen*, S.107.

soll offensichtlich eine möglichst reine Musiksprache geschaffen werden, die so viel Musik wie möglich und so wenig Sprache wie nötig beinhaltet.

In einem Vortrag von 1959 heißt es über die Musik: „Sie ist zunächst überhaupt nicht 'ästhetischer Schein', kein Bild eines anderen, sondern ein geistig Daseiendes sui generis, das gar nicht a priori ein anderes meint.“ Damit möchte Adorno an dieser Stelle auch die Inkommensurabilität gegenüber den anderen Künsten ausdrücken. Die Annäherung an diese sei vor allem durch „Versprachlichung“²³⁴ erfolgt. Die neue Musik sei ein Aufbegehren gegen sie.

Ebenso spricht er im *Reproduktions*-Buch von der Aufgabe, die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten zu präsentieren. Sprache meint in gewöhnlicher Weise nicht sich selbst, was sich ja auch sinnfällig dadurch ausdrückt, dass sie gebraucht wird. Während Sprache a priori immer etwas anderes meint, spricht Musik zwar, aber nicht von einem anderen, sondern nur als für und in sich Bedeutendes, wodurch aber auch all das, was gemeinhin als gesellschaftliche Kritik, als Hinweisen auf das Unwesen, ausgeschlossen sein müsste.

Diese Einsicht wirkt natürlich auf den zu Beginn vorgestellten Satz zurück: Für die Autonomie, die Reinheit, der Musik ist wesentlich, dass sie nicht Sprache ist. Dass sie etwas zu sagen hat, würde sie wohl eher vulgarisieren; die Auszeichnung Schopenhauers war für die Musik keine Ehre und ist zurückzuweisen.

6. Adornos Wagner-Interpretation im Lichte Nietzsches

a) Adornos Bewertung des Nietzscheschen Versuchs

Wie schon eingangs erwähnt, ist Wagner sowohl für Nietzsche als auch Adorno eine zentrale Gestalt in ihrer Analyse der Moderne. Nietzsches Interpretationsversuche kennt Adorno durchaus an, in der *Einleitung in die Musiksoziologie* heißt es sogar, dass er durch sein Vorgehen „am meisten zur sozialen Erkenntnis von Musik beigetragen“²³⁵ habe. Natürlich meldet Adorno aber auch Kritik an: Nietzsche habe sein eigenes Differenzierungsvermögen vernachlässigt, die Verbindung von ästhetischem Gehalt und gesellschaftlicher Situierung übergangen, und letztlich zu nicht haltbaren Positionen Zuflucht genommen.

Hinsichtlich des grundlegenden Impetus steht Adorno durchaus in der Nachfolge Nietzsches. Die Ambivalenz Wagners, die sich bei Nietzsche auch daran zeigt, dass dieser teilweise gleiche Sachverhalte im Laufe der Zeit gänzlich anders bewertet und zu keinem eindeutigen Urteil zu gelangen vermag, ist auch für ihn leitend; nur natürlich nicht so sehr zu verschiedenen Zeiten, sondern als verschiedene Aspekte derselben Sache. Die „*Diagnostik der modernen Seele*“ durch das Werk Wagners ist seinem *Versuch* durchaus ähnlich: „Mit einem resoluten Einschnitt in diese Instinkt-Widersprüchlichkeit, mit der Herauslösung ihrer Gegensatz-Werthe, mit der Vivisektion vollzogen an

²³⁴ Adorno, Theodor W.: *Klassik, Romantik, neue Musik*. In: Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S.129.

²³⁵ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 365.

ihrem *lehrreichsten* Fall.“²³⁶ Letztlich ist auch bei Adorno kaum zu entscheiden, wie positive und negative Elemente gegeneinander abzuwägen sind: „Kritik und Affirmation gehen ineinander über; jene mag zur Polemik, diese zur ‚Rettung‘ sich steigern; legt man das Buch aus der Hand, fällt es nicht leicht zu sagen, wie Adornos Urteil über Wagner nun eigentlich ausgefallen sei.“²³⁷ Dies kann man unschwer überprüfen, indem man weniger einsichtige Deutungen vergleicht, in denen tatsächlich das Buch quasi als Laudatio wie auch als Invektive erscheint; einen besseren Beleg kann es für die Unentscheidbarkeit kaum geben. So spielt exemplarisch Heinz Steinert den Inhalt des Wagnerbuchs gegen die Jazzaufsätze aus und spricht recht unproblematisch von einer ‚Hochschätzung‘ seitens Adorno²³⁸, andererseits werden an anderer Stelle Beispiele²³⁹ erwähnt, in denen der *Versuch* als dem Nietzscheschen *Fall* vergleichbares Pamphlet erscheint.

In der *Zweiten Nachschrift* zum *Fall Wagner* verneint Nietzsche, gegen Wagner persönlich zu opponieren (was man ihm wohl nicht durchwegs glauben mag): Vielmehr sei er nur hervorragender Exponent einer allgemeinen, umfassenden Entwicklung. „Der Verfall ist allgemein. [...] Wenn Wagner der Name bleibt für den *Ruin der Musik*, [...] so ist er doch nicht dessen Ursache.“²⁴⁰ Die Unausweichlichkeit und Objektivität, die Nietzsche dem Verfall, hier dem Qualitätsverlust der musikalischen Produktion, zuspricht, steht diesbezüglich der späteren Diagnose der Kulturindustrie durch Adorno in Nichts nach. Zwar ist die Ursache primär physiologischer, und nicht wie später bei Adorno gesellschaftlicher, Natur, dennoch: Nietzsches Zeitdiagnose, als auch sein Rat, was in der Moderne nötig sei, hat durchaus ähnliche Züge. Die Notwendigkeit vieler, von ihm deswegen keineswegs goutierter Entwicklungen in der jeweiligen historischen Situation betont Adorno allenthalben; so begreift er „[d]as grauenhafte streamline Musizieren“ vieler zu seiner Zeit renommierter Musiker als „*notwendige* Verfallsform“²⁴¹. Diese Formen bieten zumindest jedenfalls wieder die Möglichkeit (limitierter) Erkenntnis.

In *Zur Genealogie der Moral* wird die Begeisterung Wagners für Schopenhauer auf Opportunismus zurückgeführt. All die grundlegenden Differenzen habe er übersehen respektive uminterpretiert, allen voran den Pessimismus. (Darüber hinaus musste er erst erkennen, dass die Aufwertung der Musik seiner Sache nützlicher ist als die Idee eines egalitären Gesamtkunstwerks; in *Oper und Drama* verfocht er bekanntermaßen noch eine ganz andere Position.) „Er begriff mit einem Male, dass mit der Schopenhauerschen Theorie und Neuerung mehr zu machen sei in *majorem musicae gloriam*“²⁴². Aber natürlich war er nicht primär um die Musik bedacht: „Mit dieser außerordentlichen

²³⁶ Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.53.

²³⁷ Ette, Wolfram: *Schein versus Schein. Zur Dialektik des Phantasmagorischen in Adornos ‚Versuch über Wagner‘*. In: Geisenhanslüke, Achim / Goebel, Eckart (Hrsg.): *Kritik der Tradition. Hella Tiedemann-Bartels zum 65. Geburtstag*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2001, S. 89.

²³⁸ cf. Steinert, Heinz: *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Verlag für Gesellschaftskritik: Wien 1992.

²³⁹ cf. Klein, Richard: *Soziale vs. Musikalische Kritik: Der Fall Wagner*. In: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan: *Adorno – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler: Stuttgart / Weimar 2011, S. 97.

²⁴⁰ Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*, S.53.

²⁴¹ Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 15.

²⁴² Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. In: *Werke III*. Hrsg. von Karl Schlechta. Ullstein: Frankfurt am Main u.a. 1976, S.844.

Wertsteigerung der Musik, wie sie aus der Schopenhauerschen Philosophie zu erwachsen schien, stieg mit einem Male auch der Musiker selbst unerhört im Preise“²⁴³. Die Wertsteigerung der Musik wendete sich aber gegen die ursprüngliche Konzeption der Lebensbejahung. Es war gerade die Schopenhauersche Kunstphilosophie mit ihrem Sonderstatus der Musik, die zum Asketismus führte: „[E]r [Der Musiker, Anm.d.Verf.] wurde nunmehr ein Orakel, ein Priester, ja mehr als ein Priester, eine Art Mundstück des ‚An-sich‘ der Dinge, ein Telephon des Jenseits – er redete fürderhin nicht nur Musik, dieser Bauchredner Gottes – er redete Metaphysik: was Wunder, dass er endlich eines Tages asketische Ideale redete? ...“²⁴⁴ Solche Verkündigung metaphysischer Wahrheiten steht der Musik gar nicht zu; darüber hinaus predigte sie eben lebensverneinende, asketische Lehren; Musik als Metaphysik ist per se gegen das Leben: „Eine Apostasie und Umkehr zu christlich-krankhaften und obskurantistischen Idealen? Und zuletzt gar ein Sich-selbst-Verneinen, Sich-selbst-Durchstreichen von seiten eines Künstlers, der bis dahin mit aller Macht seines Willens auf das Umgekehrte, nämlich auf höchste Vergeistigung und Versinnlichung seiner Kunst ausgewiesen war? Und nicht nur seiner Kunst: auch seines Lebens.“²⁴⁵ Die These Adornos, dass sich Wagners Musik dem Positivismus versperrt, kommt auch bei Nietzsche zum Vorschein, geht doch seine Polemik mit der Hinwendung zu einer quasi-positivistischen Attitüde einher. Dieses Additiv ist damit für ihn aber nicht zu befürwortendes Transzendieren des Faktischen, das erst die Wahrheit hinter dem sich als notwendig gebenden falschen Schein erahnen lässt, sondern der unredliche Versuch der Täuschung. „Thatsächlich hat er sein ganzes Leben Einen Satz wiederholt: dass seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr!... ‚Nicht nur Musik! – so redet kein Musiker.“²⁴⁶ Nietzsche versteht auch Wagners theoretische Schriften als Versuch, seiner Musik einen Wert unterzuschieben, den sie an sich nicht hat.

Ironischerweise - hier (später soll dies noch genauer erörtert werden) kreuzen sich zwei verschiedene Formen von ‚Ästhetizismus‘ - war aber eben diese Erhöhung der Musik, dass sie mehr als Musik sei, gleichermaßen ihre Erniedrigung: dass sie mehr als bloß Musik sei. Gerade vollkommene Musik – und Nietzsche moniert auch, dass es der Wagnerschen an „Vollkommenheit“²⁴⁷ fehle – kann nicht mehr als Musik sein.

Im *Epilog* von *Der Fall Wagner* wird vielleicht am Deutlichsten, worin die elementare Falschheit Wagners besteht: Gegensätzliche Wertungsweisen tauchen in seinem Werk auf, deren Gegensätzlichkeit aber nicht artikuliert, sondern verschleiert wird. Zuvorderst ist es hier die grundlegende Verbindung der germanischen Mythologie mit der Lehre Schopenhauers. Nietzsche verortet eine „Instinkt-Doppelzüngigkeit, welche diese Gegensätze nicht als Gegensätze empfinden will“, sondern unaufrichtig Inkommensurables zu einer falschen Einheit verschmilzt: „Nach der Herren-Moral, der *vornehmen* Moral hinschielen [...] und dabei die Gegenlehre, die vom ‚Evangelium

²⁴³ *ibid.*, S.845.

²⁴⁴ *ibid.*, S.844.

²⁴⁵ *ibid.*, S.841f.

²⁴⁶ Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*, S.35.

²⁴⁷ *ibid.*, S.39.

der Niedrigen', vom *Bedürfniss* der Erlösung, im Munde führen!“²⁴⁸ Versteht man unter ‚Herren-Moral‘ wie Nietzsche eine lebensbejahende Haltung, während die ‚Gegenlehre‘ in der Verneinung ihr Ziel findet, moniert hier Nietzsche ganz im Sinne des *décadence*-Verdachts, dass sein Werk zwar das Leben preist, aber sich klandestin dem Tode weihet.

Vor allem im zehnten Kapitel des *Versuchs über Wagner*, „Chimäre“, kommt Adorno auf die Rezeption der Schopenhauerschen Philosophie seitens Wagner zu sprechen. Adorno macht wie Nietzsche auf die Verzerrung und Verkehrung dieser aufmerksam. Der Widerspruch entsteht beim Versuch der Abkehr vom Pessimismus seiner Lehre unter Beibehaltung der Grundstruktur seiner Metaphysik. Wagners Umkehrung Schopenhauers durch die Behauptung, dass in der Kunst der Wille bejaht werden könnte und besonders das Agieren des Musikers ein von größten Willenserregungen begleitetes sei – bei jenem kann höchstens prätendiert werden, dass die Darstellung des Willens seine leidlose Inspektion erlaubten, aber unangefochten bleibt, dass Willenserregungen um jeden Preis vermieden werden sollen – und die damit verbundene Abkehr von dessen Pessimismus, die diesem zumindest seinen Stachel nimmt, wird von Adorno nicht als Akt der Lebensbejahung gewertet und in ein recht ungünstiges Licht gestellt: „Spricht Schopenhauer dem Leben als blindem Spiel des Willens sein Urteil, so beugt Wagner diesem Spiel sich gehorsam und betet es an als unbegreiflich erhabene Natur.“ Dies sei die Wahrheit der „vielberufene[n] ‚positive‘[n] Wendung gegen Schopenhauer“²⁴⁹. Der pessimistische Ungehorsam Schopenhauers, seine Weltverneinung wird von Adorno positiv bewertet, denn er denunzierte das Notwendige zumindest, indem er es als Schlechtes erkannte. Die Wendung Wagners verkehrt die Haltung der Schopenhauerschen Philosophie und macht darüber hinaus das Wesen seines Werks aus, das sich damit gerade durch die oberflächliche Annäherung im Kern von Schopenhauer entfernt. Während dieser versuche „den Kreislauf des blinden Schicksals“ zu unterbrechen, proklamiert Wagner die frenetische Unterwerfung unter dieses. Andererseits „(denkt) dieser Erlösungsbegriff “in der Indifferenz des Bewussten gegen das Unbewußte produziert, [...] die ideologische Tendenz des Pessimismus zu Ende“ und vollendet damit bei Schopenhauer Angelegtes. Die Verkehrung offenbart auch die Wahrheit über dessen Philosophie. Die Parteinahme gegen das Bestehende ist eine unbestimmte, in der die Affirmation der Negativität prekär die Überhand gewinnt: „Unterm Namen Erlösung wird die Negativität und die Negation der bürgerlichen Welt unterschiedslos für positiv ausgegeben. Der Weltuntergang am Ende des Rings ist zugleich ein Happy-End.“²⁵⁰ Obgleich die Ambitioniertheit nicht bezweifelt wird, zeigt sich hier, wie auch bei der trotz allen Fortschritts im Bestehenden verankerten Tonsprache, unverkennbar am gewählten Ausdruck die Einordnung leitender Interessen der Wagnerschen Kunst in Gefilde der zukünftigen Kulturindustrie: Noch das Schlechteste erscheint als Gerechtfertigtes. War für Schopenhauer die aus der offensichtlichen Schlechtigkeit der Welt entstehende Imperativ, dass sie überwunden werden müsse, wofür sich das weltabgewandte Leben des Heiligen anbiete – weil das Überwiegen des Übels in der

²⁴⁸ *ibid.*, S.53.

²⁴⁹ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S.135.

²⁵⁰ *ibid.*, S.139

Welt für Schopenhauer zu ihrer fundamentalen Grundbeschaffenheit, deren Notwendigkeit in seiner Metaphysik begründet ist, gehört und keinesfalls durch gesellschaftliche oder andere mehr oder weniger akzidentielle Faktoren determiniert ist, entfällt die Option, sie zum Besseren zu verändern – ist die Verkehrung seiner Philosophie ins Positive keine hoffnungsvolle, sondern nur die post festum gesetzte Rechtfertigung des Schlechten. Die ‚Positivität‘ Wagners unter Beibehaltung der übrigen Prämissen der Philosophie Schopenhauers kulminiert in einem Fatalismus, der nicht mehr sein Heil im Entrinnen durch Weltabkehr sucht, sondern aus der Notlage selbst eine Tugend macht. Das Selbst soll wie bei Schopenhauer aufgegeben werden, aber nicht um zu widerstehen, sondern um einzuwilligen. „Die Lehre, dass die Welt an sich schlecht sei, schlägt der Welt, wie sie ist, allenthalben zum Segen aus.“²⁵¹ Das war natürlich von Schopenhauer nicht intendiert, aber andererseits ist diese Problematik bei ihm ebenfalls sichtbar, übernimmt doch auch dort die Kunst implizit rechtfertigende Funktion.

b) Der Wahrheitsgehalt der Musik Wagners

Um den Wahrheitswert und die Authentizität der gesellschaftlichen Situierung der Wagnerschen Musik scheint es also vordergründig schlecht bestellt: Seine Kritik bleibt eine oberflächliche, stets bereit, das eigentlich negative Urteil erst recht zu vollstrecken, und die ideologisch-phantasmagorische Lüge ist deutlich schon an der als Vitalität getarnten Todesmetaphysik zu verzeichnen. Schon alleine aus dieser Perspektive kann es zwar bei einem einseitigen Urteil nicht bleiben; Erkenntnis bringt jedenfalls eine Untersuchung seines Werks, ausgehend von der These, dass es als Produkt seiner Zeit über diese akkurate Auskunft geben könne und die sich im Kunstwerk überdeutlich aussprechende gesellschaftliche Lüge in ihrer Unwahrheit selbst ein Element der Wahrheit sei. Diese Dimension, durch konsequente Durchführung des Falschen Wahrheit aufscheinen zu lassen, kann natürlich nicht allein gemeint sein. Dies ist nur der obig gesehene, soziologisch-wissenschaftlich fundierte Wahrheits- und Erkenntnisbegriff, der jedenfalls nicht allzu sehr mit der Qualität des Werks zusammenhängen kann.

Nietzsches Dekadenzverdacht habe übrigens durchaus seine Berechtigung, wenn auch die Einsicht in seine Struktur durch die physiologisch-biologistische Sichtweise verdeckt bleiben muss: „Sein Zerstörungsdrang nimmt im Gleichnis den der Gesellschaft vorweg; in diesem Sinn und freilich keinem biologischen ist Nietzsches Kritik an der Wagnerschen *décadence* legitim.“²⁵² Wagners Werk ist damit ein Protokoll seiner Zeit, obzwar nicht so sehr als ‚Spätling‘, denn als Antizipation der Katastrophe.

Die Ambivalenzen, die den Wahrheitsgehalt Wagners bestimmen, reichen aber viel tiefer in das Werk hinein. Abgesehen von dieser Funktion, die Wahrheit durch Vollendung der Lüge zu Tage treten zu lassen, findet Adorno im Werk Wagners auch noch andere Elemente, die sich der Phantasmagorie entziehen und der unheilvollen Positivität des Mythos Einhalt gebieten. Es scheinen damit überdies Momente zu sein, in denen die werkimmanente Konsequenz über die bewusste Intention des

²⁵¹ *ibid.*, S.137.

²⁵² *ibid.*, S.143.

Schaffenden hinausdeutet; Adorno sieht es nicht zuletzt als Versuch der Überwindung des schopenhauerschen fatalistischen Determinismus.

So erblickt Adorno Auflehnung gegen die Schicksalsnotwendigkeit, welche die gesamte Konzeption antreibt, beispielsweise in der Verweigerung Siegmunds nach Walhall zu folgen: „Hier allein geschieht diesem virtuell Gerechtigkeit; [...] nicht die ‚ewige‘ Schopenhauers, sondern die, welche aus dem Kreis der glühenden Kohlen nicht bloß heraus, vielmehr wahrhaft hervortritt“²⁵³. Vor allem ist es aber die Musik, die oftmals weit mehr ist als nur die Affirmation des Geschehens: „Die Fieberpartien des dritten Aktes Tristan enthalten jene schwarze, schroffe, gezackte Musik, die nicht sowohl die Vision untermalt als demaskiert. Musik, die zauberischste aller Künste, lernt den Zauber brechen, den sie selber um alle ihre Gestalten legt.“²⁵⁴ Adorno sieht hier einen Übergang zur veränderten Haltung der Musik der Moderne: Nicht mehr die Apologie des Schlechten, sondern die radikale Anklage wird Programm.

Hier setzt sich die Progressivität der Komposition über die oberflächliche Aussage hinweg; musikalisch ist sein Werk weiter, als es die sonst zu entnehmende Lehre vermuten lässt (wesentlich ist hierfür natürlich das gesondert abgehandelte Phänomen der Dissonanz, man denke an den berühmten Tristan-Akkord) und ist auf diese Weise als Antizipation der in der Moderne radikalisierten Tendenzen zu verstehen. „Mit Grund stehen jene Figuren der Tristanpartitur nach den Worten ‚der furchtbare Trank‘ an der Schwelle der Neuen Musik, in deren erstem kanonischen Werk, Schönbergs fis-moll Quartett, die Worte erscheinen: ‚Nimm mir die Liebe, gib mir dein Glück!‘“²⁵⁵ Die Extrapolation dieser Erkenntnis ist aber nur möglich durch die Absage an die rauschhaften und phantasmagorischen Effekte, die dem Werk Wagners unabdingbar sind. Was die Phantasmagorie Wagners nicht leisten kann und will, könnte eine solche Musik, die bei diesem nur anklingt, erfüllen; es wäre Musik, die nicht in der Verklärung der Notwendigkeit dem Menschenlos Hohn spricht, sondern seiner Befindlichkeit Ausdruck verleiht, auf dass dem nicht mehr verklärten Schicksal Einhalt geboten werden könnte und „[i]ndem es die Angst des hilflosen Menschen ausspricht, könnte es den Hilflosen, wie immer schwach und verstellt, Hilfe bedeuten, und aufs neue versprechen, was der uralte Einspruch der Musik versprach: Ohne Angst Leben.“²⁵⁶

Das Urteil Adornos über Wagner ist also derart ambivalent, weil es sich gleichermaßen mit dessen Werk verhält. Dies ist dann wohl wiederum die Ursache, warum in der Sekundärliteratur kaum ein einhelliges Urteil über Adornos Versuch gefällt werden kann.

Adorno greift seine Arbeit über Wagner unter anderen in *Wagners Aktualität* wieder auf. Der Zwiespalt wird hier wiederum besonders betont. Dessen Musik sei eine – hier sieht man schön dieses Vorausweisen auf die Moderne – „trotz aller Farbe finstere[.] Musik, die aufs Verhängnis der Welt durch dessen Darstellung deutet. [...] Indem in Wagner die gesamte Geschichte als in sich kreisend erscheint; als etwas, worin Geschichte noch nicht angefangen hat, protestiert sie wortlos eben

²⁵³ ibid., S.142.

²⁵⁴ ibid.

²⁵⁵ ibid.

²⁵⁶ ibid.

dagegen.“²⁵⁷ Der letzte zitierte Satz präsentiert nur eine Hälfte der Argumentation: Die Abbildung ist ipso facto Protest. Hier meldet sich natürlich eine ausschlaggebende Frage an, die für die gesamte Kunstphilosophie Adornos bestimmend ist: Welche Abbildung protestiert – und überschreitet damit sich selbst, ist als Abbildung mehr als Abbildung. Alles in allem gibt es natürlich eine Instanz, welche mehr als Abbildung ist; Mythos und Kritik gehen Hand in Hand, wobei es eben vor allem die musikalische Form ist, die den vorgeblichen Inhalt selbst entlarvt: „Daß Wagner für den Mythos plädiert, aber rein durchs Gestaltete ihn verklagt, mag seinen Doppelcharakter entschlüsseln.“²⁵⁸ Dieses Gestaltete müsste primär die Musik sein – in diesem Einzelgebiet des Gesamtkunstwerks entdeckt Adorno tatsächlich Elemente, die eine Ambivalenz erzeugen, dass letztlich ein negativ-progressiver Charakter entsteht. In nietzschescher Terminologie könnte man formulieren: Seine dionysische Musik zerstört das Bild. Freilich sind solche Stellen, in denen laut Adorno der musikalische Gehalt eingreife, nicht die häufigsten; meisten wird doch nicht wortlos protestiert und genau deshalb lässt sich in Adornos Interpretation eine Eindeutigkeit herstellen, die wohl auf rein musikalischer Ebene kaum möglich wäre; zweifellos „(dient ihm) [d]ie Begrifflichkeit des dramatischen Textes [...] dazu, einen extrem komplexen musikalischen Phänomenzusammenhang, der sich dem Kategorialgefüge der Metaphysik bereits entzogen hat, noch einmal in die Bahnen des traditionellen Denkens zurückzuleiten.“²⁵⁹ Andererseits stellt sich diese Eindeutigkeit bezogen auf Adornos Gesamtinterpretation kaum ein, womit sie eben der Ambivalenz der Musik angemessen sein könnte.

c) Dekadenz und Wahrheit

Entscheidend ist die unterschiedliche Wertung des irisierenden Dekadenzbegriffs. Die positive Wendung ist falsch – soweit akkordieren Nietzsche und Adorno: Nur geht es für letzteren vielmehr gerade darum, diese Dekadenz einzubekennen; so prononciert er ja auch in der *Philosophie der neuen Musik* die Dekadenz der neuen Musik. Wesentlich ist aber in Adornos Interpretation: Eben, dass die positive Wendung versagt, das Scheitern, fasziniert ihn so sehr und ‚rettet‘ das Werk. Die ‚positive Wendung‘ wird negativ bewertet; das sie aber nicht durchgehalten werden kann, scheint durch sie eine Form von Wahrheit durch.

Das heißt aber, dass gerade wo Wagner dekadent ist, wo damit aber auch seine eigentliche Absicht bricht, er eigentlich am Besten ist. Adornos „Sympathie für die Fin-de-siècle-Dekadenz des Musikdramatikers“²⁶⁰ ist allenthalben ersichtlich, wenngleich sie auf einer Kritik seiner eigentlichen Absichten fußt. Damit ist aber die Bestandsaufnahme sehr ähnlich, nur die Bewertung divergiert entscheidend; auf die Musik allgemein angewandt könnte man behaupten: Nietzsches Diktum, dass

²⁵⁷ Adorno, Theodor W.: *Wagners Aktualität. In: Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S. 563.

²⁵⁸ *ibid.*, S.550.

²⁵⁹ Klein, Richard: *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*. Königshausen & Neumann: Würzburg 1991, S.289.

²⁶⁰ Klein, Richard: *Solidarität mit Metaphysik?*, S.282.

große Musik eine Dekadenzerscheinung sei, passt zu Adorno; gerade deshalb ist sie eo ipso wahr, denn diese ist eine Erscheinungsform der Wahrheit.

Für Nietzsche ist es freilich die versteckte dekadente lebensfeindliche Todessehnsucht, die er verabscheut. Adorno erkennt aber in dieser Schwäche, in den dekadenten Elementen die eigentlich progressive als auch subversive Kraft Wagners; der Wahrheitsgehalt Wagners liege eben in der Verbindung dieser beiden antinomischen Elemente, die sich gegenseitig dekurvieren – also eigentlich in seiner Lüge, in der von Nietzsche beanstandeten Unaufrichtigkeit. Die unterschiedliche Wertung der Ambivalenz respektive Dekadenz ist also auf eine doppelte Interpretationsdifferenz zurückzuführen: Nietzsche meint, dass er überhaupt sich dem Schopenhauerschen Pessimismus ergeben habe, wenngleich sich Versatzstücke anderer Wertungsweisen eingeschlichen hätten, während Adorno zwar den Versuch der ‚positiven Wendung‘ betont, jedoch deren selbst gebrochenen und trügerischen Charakter bemerkt und ihn als dem Werk nicht bloß Äußerliches vermerkt.

Die Neubewertung der Dekadenz Wagners durch Adorno kann natürlich auf die gesamte Musik übertragen werden; durchaus im Rekurs auf Nietzsche, der ja bereits Musik mit Dekadenz gleichsetzte, wenngleich noch mit negativer Bewertung: Hier schlossen bekanntlich auch viele Künstler, Schriftsteller und Philosophen an, bei denen oftmals etwas ungewiss bleibt, ob es der Wahrheitsgehalt – beispielhaft der ‚bürgerliche Verfall‘, den Adorno bei Wagner ausmacht – ist, welcher sich durch die Dekadenz ausdrückt, oder nicht die Faszination, die vom Dekadenten selbst ausgeht, das ihr ihren Reiz verleiht und die Belegstellen – von Wilde über Mann und d’Annunzio in direkter Nachfolge bis Cioran –, in denen gerade die Musik als dekadente Kunst par excellence ausgemacht wurde, sind zahlreich.

d) Bizet als Antipode

Nietzsche bringt bekanntlich vor allem ein Werk gegen Wagner in Stellung, Bizets *Carmen* (auch wenn er selbst bei Gelegenheit konzedieren muss, dass dies nur als ironischer Kontrapunkt aufgefasst werden sollte). Im *Fall Wagner* ist es nicht der große Stil, der Bizets Werk vor dem Wagners auszeichne, sondern der Verzicht auf seine Behauptung; dieses Minus an Präension gewährt erst die Abgeschlossenheit und Konsistenz des Werks: „Sie baut, organisirt, wird fertig; damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur ‚unendlichen Melodie‘.“²⁶¹ Die Wortwahl lässt übrigens eine stärkere Affinität zum Apollinischen erahnen, zumindest scheinen die Ausdrücke eher den bildenden Künsten entlehnt. Für Nietzsche ist sie damit wahrer als die Musik Wagners: „Hat man je schmerzhaftere tragische Accente auf der Bühne gehört? Und wie werden dieselben erreicht! [...] Ohne die Lüge des grossen Stils!“²⁶² Die prima facie verwirrende Formulierung ist freilich aufschlussreich: Nietzsche bringt sein Leitwort, den großen Stil, mit der Lüge in Verbindung; eben den Verzicht darauf lobt er. Es ist dann freilich nicht das Höchste erreicht, aber vielleicht das der Musik höchstmögliche.

²⁶¹ Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*, S.13f.

²⁶² *ibid.*, S.14.

Der Musik Bizets, speziell dessen *Carmen*, unter Rekurs auf Wagner hat Adorno ebenfalls einen Aufsatz gewidmet, in welchem er auch auf die Nietzschesche Auffassung und deren Hintergründe eingeht. Er kommt zu einem durchaus an Nietzsche angelehnten Urteil, indem er die „Konsequenz“ Bizets herausstreicht, während bei Wagner „bei aller Konsequenz der Gebarung [...] es keine eigentliche der Komposition (gibt); alles fließt, und nichts ändert sich.“²⁶³ Die Gegenüberstellung hat also ihr Wahres, sie ist sogar „wahrhaft vollkommen: bei Wagner alles, jeder Satz, jeder Gestus, jedes Motiv und der Zusammenhang des Ganzen sinn geladen, bei Bizet die Unmenschlichkeit und Härte des Formens, ja die Gewalt der Form selber daran gewandt, noch die letzte Spur von Sinn zu tilgen, nicht die leiseste Illusion aufkommen zu lassen, es wäre, was im Leben geschieht, mehr, denn als was erscheint.“²⁶⁴

Auch für Adorno ist Bizets Musik in diesem Sinne aufrichtiger, wiewohl diese Aufrichtigkeit dem positivistischen ‚So ist es‘ geschuldet ist. Anzumerken ist aber, dass auch Wagner der ‚positivistischen‘ Gesinnung nicht abhold ist, dies aber verschleiern möchte: „Die ästhetischen Schwächen Wagners entspringen in der Metaphysik der Wiederholung, jenem So ist es, so soll es auf ewig sein, man kommt nicht heraus, man kann nicht herauskommen.“²⁶⁵ Zu Wagners Unwahrheit gehört auch, dass er seinen eigenen Maßstäben nicht gerecht wird: „Wie Wagner sich auf Beethovens symphonische Durchführung berufen hat, so hält Adorno an Beethovens Formapriori fest, wenn er Wagners Musik auf ihre Stimmigkeit befragt.“²⁶⁶ Er rekurriert zwar auf den venerierten Beethoven, dessen musikalischen Entwicklungsdenken kann er aber nicht umsetzen; deutliches Beispiel für die Statik sind bekanntlich die Leitmotive, in denen diese Wiederkehr des Gleichen natürlich verortet wird. Ob man dies pauschal als Schwäche, als Versagen verstehen sollte, ist fraglich; jedenfalls kongruiert Nietzsches Präferenz hier vorzüglich mit Adorno: Was Bizets ‚positivistische‘ Musik vorgibt, kann sie immerhin einlösen.

Der Einwand liegt natürlich nahe, dass hier eine sehr undifferenzierte Schlussfolgerung von musikalischer Verarbeitung auf die dahinter sich verbergende philosophische Aussage vorliege: „Zweifellos hat die Leitmotivik zumal in der Götterdämmerung die Funktion der Darstellung eines Verhängnisses, das sich immer dichter zusammenschließt [...]. Trotzdem ist es mehr als fraglich, ob musikalisch-phänomenaler Sinn und philosophisch-begrifflicher Gehalt so unmittelbar ineingesetzt werden können, wie Adorno dies tut.“ Zumindest ist diese selbst wiederum nur möglich, weil auf Außermusikalisches rekurriert wird. Freilich sind die weiteren Ausführungen des soeben zitierten Interpreten selbst fragwürdig; wird doch nicht die grundlegendere Kritik, dass ein solches Gleichsetzen überhaupt problematisch sei, ernst genommen, sondern vielmehr darauf verwiesen, dass Wagners Musik mehr enthalte als die Fatalität des statischen Leitmotivs: „Denn Tatsache ist: das

²⁶³ Adorno, Theodor W.: *Fantasia sopra Carmen*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S.302.

²⁶⁴ *ibid.*, S.306.

²⁶⁵ Adorno, Theodor W.: *Wagners Aktualität*, S.561.

²⁶⁶ Nowak, Adolf: *Stimmigkeit als analytisches Kriterium*. In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: zu Adornos Philosophie der Musik*. Schneider: Tutzing 2007, S. 176 – 196.

musikalische Material Wagners entzieht sich jedem Versuch einer Stillstellung; es gibt vorübergehende Fixierungen und fixierende Konstellationen, aber keine dauerhafte Basis der Entwicklung.²⁶⁷ Nun wird genau dies von Adorno erkannt, jedoch als bloßer Schein von Entwicklung moniert, wobei man ihm natürlich vorwerfen kann, diese Musik unter falsche Kategorien zu subsumieren.

Gerade Nietzsches erbitterte Polemik gegen die asketischen Ideale erfährt an dieser Stelle ihren dialektischen Umschlag; die Bizetsche Anti-Metaphysik ist diesen womöglich mehr verfallen als Wagners beanstandete überladene Obskurität, denn „[n]ach der Idee des Glücks, die seiner Musik heilig ist, wird zur Kardinalsünde die Lüge, jetzt und hier sei Glück überhaupt schon möglich.“²⁶⁸ Implizit werden natürlich Nietzsches späte Positionen der Inkonsistenz abgestraft: Der erbitterte Feldzug gegen die ‚asketischen Ideale‘ kann sich kaum in der geforderten Klarheit verwirklicht sehen. Bei aller Triftigkeit der Kritik Nietzsches, die schon allein durch die von Wagner verwendeten Sujets kaum abzustreiten ist, ist sein Gegenprogramm letztlich asketischer, weil sich eben mit dem bloßen Dasein zufrieden gebend, als die Wagnersche Dekadenz, welches auch das Ungenügen an diesem ausdrückt. Adorno durchschaut dementsprechend in den *Minima Moralia* die Hinwendung Nietzsches zu klarer Luft selbst als verzweifelten Versuch, sich über die Unerträglichkeit des Daseins zu belügen. Die vom „amor fati“ ausgehende Maxime, „das Daseiende zu bejahen, weil es ist“ sei nicht zu fundieren, sondern nur ein sich in den Schicksalszwang Fügen aus Resignation, das nicht mehr Anspruch auf Wahrheit stellen kann, wie „für wahr zu halten, was man sich erhofft.“ Sein Ursprung wird „im Gefängnis“ aufgefunden, es ist die Liebe desjenigen, „der nichts anderes zum Lieben mehr sieht und hat“ angesichts des „Grauen[s] der Welt“. Auch hier, in der vermeintlich lebensbejahendsten Position überhaupt, findet Adorno einen latenten Asketismus am Werk: „Nicht weniger als im credo quia absurdum kriecht Entsagung im amor fati, der Verherrlichung des Allerabsurdesten, vor der Herrschaft zu Kreuz.“ Adorno spricht damit aber implizit ein rigides – fast an Schopenhauer erinnerndes – Urteil: Sinnlos ist das Geschehen, weil nicht mehr als im Leben geschieht. Das heißt freilich auch: Sinn gibt es quasi erst in der Kunst; erst das künstlerische Surplus, das sich nicht beim Leben bescheidet, generiert Sinn. Hier erscheint das faktische Sein sogar als ‚Allerabsurdestes‘. Nietzsches positive Wendung sei genauso dekadent und unaufrichtig wie die Wagners.

Das Kapitulieren vorm amor fati extirpiere die Wahrheit; natürlich wäre auch das Wahrsein des Erhofften vorauszusetzen ideologisch, aber die die Wirklichkeit negierende Hoffnung ist für Adorno Konstituens der Wahrheit, nämlich als ein Moment, welches das bloße Dasein transzendiert: „Ohne Hoffnung wäre die Idee der Wahrheit kaum nur zu denken, und es ist die kardinale Unwahrheit, das als schlecht erkannte Dasein für die Wahrheit auszugeben, nur weil es einmal erkannt ward.“²⁶⁹ Dieser merkwürdige, stets vom Einwand, schlichtweg unsinnig zu sein, bedrohte und idiosynkratische Hoffnungsbegriff zieht sich durch das gesamte Werk Adornos; an entscheidender Stelle (wie im

²⁶⁷ Klein, Richard: *Solidarität mit Metaphysik?*, S. 289

²⁶⁸ Adorno, Theodor W.: *Fantasia sopra Carmen*, S.306.

²⁶⁹ Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980, S. 108.

späteren Kapitel über die Musik Mahlers zu sehen sein wird) wird aber hinterfragt, ob er denn das Höchste ist. Die Formulierung ‚Ohne Hoffnung‘ sei jedenfalls gemerkt.

Die Kritik an Nietzsche, er sei der eigentlich dem Mythos verfallene, der die faktische Welt qua fatum nur aus Not anbetet, weil ihm nichts anderes geblieben ist, wiederholt sich in musicis: Die asketischen Ideale, die Nietzsche im Wagnerschen oeuvre verortet, seien, obwohl an der Oberflächenstruktur des Werks nicht sichtbar – bei Wagner ist dieser ja offen eingestanden, es bliebe nur zu Fragen, ob die rein negative Bewertung des späten Nietzsche gerechtfertigt ist –, in dieser präsenter als sonst irgendwo. Die unterschiedliche Bewertung des ‚Positivistischen‘ in der Musik zeigt sich übrigens an vielerlei Phänomenen; ‚Romantik‘ wird an folgender Stelle von Adorno vor allem als anti-positivistische (seinem Verständnis nach berechtigt kritische) Einstellung verstanden: „In der Romantik, und schon bei Beethoven herrscht eine bestimmte Proportion zwischen dem melodischen und harmonischen Element. Nicht bloß stützt die Harmonik das Melos, sondern dieses ist weithin eine Funktion von jener, also nie selbständig, nie wirklich ‚Gesang‘.“ Der Zusammenhang der beiden Erklärungen für diesen Sachverhalt ist frappant: Abgesehen von der plausiblen Feststellung, dass zum Teil die Wichtigkeit des Klaviers verantwortlich gewesen sei, meint er, dass dadurch – als „Melodien wie unter Deckblättern“, mit denen „[d]as Verhüllende, nicht Präsente der Romantik (zusammenhängt)“ – „[t]echnische Äquivalente der philosophischen Kategorie der *Unendlichkeit*“ realisiert worden seien. Freilich handelt es sich hierbei um eine Applikation genereller Attribute der Romantik auf die Musik: „Die Melodie nie ganz *da* [...], sondern durch die harmonische Tiefendimension ins *Ferne* projiziert.“ Nietzsche würde hier wohl monieren, dass hier das Undeutliche eine zu konziliante Bewertung erlangt. Eine Interpretation der Werke, die die Oberstimme qua Melodie ungebührlich betone (als Beispiel werden diejenigen des vor allem für sein Beethoven-Spiel berühmten Pianisten Artur Schnabel genannt, wobei diese Spielweise damals wie heute äußerst populär ist und oftmals als die eben richtige, weil die Essenz des Werkes sinnvoll und vor allem verständlich präsentierende, Darbietungsweise aufgefasst wird), würde eben „dies Element (zerstören) und „es ins Positivistische (versetzen)“²⁷⁰. Dieser Positivismus, nun nicht mehr als interpretatorischer Fehler, sondern als in der Komposition selbst angelegtes Bewusstsein, habe dann in der Spätromantik vorgeherrscht. Eine solche antipositivistische Spielweise empfiehlt Adorno auch andernorts; die dortige Argumentation ist sowohl für die Elitismusdebatte wie die Frage nach der Historizität interessant, wobei hier witzigerweise die meist als typisch romantisch empfundene Spiel- und teilweise wohl Komponierweise mit dem Primat der Melodie als positivistische Charakteristika aufscheinen: Bei der Interpretation beliebter und bekannter Musik, welche dadurch noch nicht schlecht sein muss, müsse eben das Vertraute daran abgeschwächt werden: „Um jene Schubertschen Melodien zu retten vor dem Ruhm, den sie doch wiederum ihrer unvergleichlichen Schönheit verdanken, müssen sie wie aus der Erinnerung gespielt, angedeutet werden: explizit dargestellt, entarteten sie zu theme songs.“²⁷¹ Das heißt: Auch sie müssen ‚wie unter Deckblättern‘ gespielt werden, obgleich diesmal nur aufgrund ihrer

²⁷⁰ Adorno, Theodor W.: *Beethoven*, S.89.

²⁷¹ Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S.257.

Rezeptionsgeschichte. (Die Frage, ob denn zur Entstehungszeit korrekter gewesen ist, sie in der Weise von ‚theme songs‘ zu spielen, wie ja auch die zuvor zitierte Stelle den Eindruck erweckt, dass eine solche Spielweise manchem Werk ungeachtet aller historischen Entwicklung entspreche, wird dadurch virulent, es kann aber kaum mehr Beantwortung gegeben werden als: das hängt davon ab, ob sie denn alle ‚Unendlichkeit‘ ausdrücken wollten, das klingt einerseits unplausibel, andererseits korrespondiert dies freilich mit Grundprinzipien romantischer Ästhetik.) Fraglich aber, ob dies unbedingt so formuliert werden muss: Man könnte ja auch sagen, weil man’s selbst so oft gehört hat und es darum schon abgedroschen und langweilig klingt; Adorno insistiert jedoch auf die Objektivität dieser Abwertung: „Musik ist so wenig indifferent gegen die Ohren der vielen, die sie schon vernommen haben, wie die Bilder gegen die Augen, die darauf ihre Spur hinterließen.“²⁷² Wer hier Elitismus sehen möchte, hat freilich leichtes Spiel: Nur das letztlich unverständliche Spiel rettet das Werk vor der Verhöhnung durch die Masse, die dafür übrigens gar nicht mehr zu tun hat, als zu sein und mehr oder minder aufmerksam zu hören.

7. Die gesellschaftliche Verortung der Musik in der *Philosophie der neuen Musik*

a) Dialektik oder Kontraposition?

Laut Adorno ist die *Philosophie der neuen Musik* als Exkurs zur *Dialektik der Aufklärung* gedacht. Der dialektische Umschlag von höchster Materialbeherrschung, ubiquitärer rationaler Durchdringung in neue Naturbefangenheit soll sich also auch hier zeigen. Zwei Komponisten, Arnold Schönberg und Igor Stravinsky, werden herangezogen, um zwei von einander divergierende Möglichkeiten des Komponierens in der Moderne zu illustrieren. Adornos Präferenz ist zwar aus noch zu analysierenden Gründen auf Seiten Schönbergs; aber die vorhin schon beim *Versuch über Wagner* bemerkte Ambivalenz setzt an dieser Stelle wieder ein: Auch in Strawinskys Musik findet sich ein Gran Wahrheit und sei es nur in der konsequenten – bis zur Selbsterkenntnis oder gar Selbstaufhebung treibenden – Durchführung des Falschen. Oftmals wurde das Werk als Gegenüberstellung von ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Komponierpraxis, illustriert an Schönberg bzw. Strawinsky, missverstanden; dies war von Adorno keineswegs intendiert und er monierte auch, dass der Teil über Strawinsky nicht mit der gleichen Aufmerksamkeit gelesen werde, wodurch die Fehlinterpretation, dass es sich geradewegs um eine Verunglimpfung Strawinskys handle, allererst entstehe. Das Verhältnis zwischen Schönberg und Strawinsky stellt sich damit für Adorno komplexer dar, denn als bloßer Gegensatz zwischen Rück- und Fortschritt, sondern ist ein zutiefst dialektisches, wie Adorno selbst im Laufe der Zeit, so vor allem im späteren Aufsatz *Strawinsky. Ein dialektisches Bild*, der schon im Titel ankündigt, dass jedenfalls nicht nur Falsches bei ihm zu finden ist und darüber hinaus den Konflikt der beiden Kompositionsweisen nicht als bloß Externes, sondern auch dem jeweiligen Komponisten selbst Innewohnendes offensichtlich macht, immer stärker betonte; eine Revision wurde natürlich auch

²⁷² ibid.

deshalb notwendig, weil Strawinsky ja in späteren Jahren selbst zur Zwölftontechnik fand, vielleicht gar beeinflusst durch die Lektüre der *Philosophie der neuen Musik*²⁷³. (Darüber hinaus sollte nicht vergessen werden, dass Schönberg selbst auch in späterer Zeit noch tonale Werke schrieb. Adornos überschwängliches Lob für das Paradebeispiel, die zweite *Kammersymphonie*, zeigt zudem – ähnlich seiner Ansicht über Mahler, auf den er diesbezüglich verweist –, dass er keineswegs die Modernität zum einzigen Maßstab macht.) Die Antithese ist so nicht haltbar, in letzter Konsequenz koinzidieren die beiden Positionen sogar. Angemerkt werden muss, dass vor allem seine Interpretation der Musik Arnold Schönbergs, der über das Werk Adornos ein abschätziges Urteil fällte²⁷⁴ und es als Abtrünnigkeit und Rache wertete, und damit der Zwölftonmusik keinesfalls dessen Absichten entspricht. Dass sich Kunst vom Publikumsinteresse nichts vorschreiben lassen dürfe, ja dass Kunst nur als Ausdrucksmöglichkeit des Künstlers Wert habe, ist zwar Schönbergs feste Überzeugung gewesen; dass quasi subkutan diese Autonomie rückwirkte auf das ihr Heteronome, also beispielsweise irgendwelche gesellschaftlichen Widersprüche abbilde, passt aber kaum zu seinem Selbstverständnis, vielmehr betont er vehement die Autarkie der Kunst: „Denn es gibt nur ‚l’art pour l’art, Kunst allein um der Kunst willen.“²⁷⁵ Adorno behauptet dementsprechend, dass er „im Verhältnis zur Gesellschaft sein Leben lang naiv“²⁷⁶ gewesen sei. In seinen Texten werden auch die wichtigen Neuerungen seiner Musik nie als Antworten auf gesellschaftliche Konstellationen verstanden, sondern als rein innerästhetische Versuche, den Anforderungen des Werks zu gehorchen – was aber auch einer grundlegenden Forderung Adornos entspricht.

Dieser Dissens gibt Aufschluss darüber, was Adornos Werkinterpretationen jedenfalls auch sind: Womöglich hätten die meisten anderen Komponisten, denen er teils höchsten geschichtsphilosophischen Rang zuschrieb, von Beethoven bis Mahler, nicht anders reagiert, wie Schönberg, als er die *Philosophie der neuen Musik* in Händen hielt; zumindest sind – wie vor allem bei Beethoven gezeigt werden kann – fundamental andere, mindestens ebenso kohärente Deutungen möglich. Problematisch wird dies nur, wenn Adorno öfters doch Persönliches der Komponisten in seine Werkanalyse einfließen lässt, mit der manchmal spitzfindigen Beteuerung, dass es sich hierbei nicht um Kontingent-Persönliches, sondern um gesellschaftlich Vermitteltes handle, das Zulassen dieses Einflusses aber selbst höchst selektiv ist. So illustrieren Anekdoten über Wagner seinen Antisemitismus, der sich auch in seiner Musik widerspiegle, während das von Adorno zumindest erwähnte humane Betragen Strawinskys für die Interpretation seiner Musik keine Relevanz beanspruchen kann. Die Naivetät Schönbergs aber erhält überhaupt eine ganz besondere Wendung.

²⁷³ cf. Metzger, Heinz Klaus: *Zur Aufklärung des Status der Philosophie der Neuen Musik*. In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: zu Adornos Philosophie der Musik*. Schneider: Tutzing 2007, S. 118.

²⁷⁴ cf. Nho, Myung-Woo: *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*. Tectum: Marburg 2001, S.157.

²⁷⁵ Schönberg, Arnold: *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*. In: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtech. Fischer: Berlin 1976, S.34.

²⁷⁶ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, S.284.

b) Neue Musik und Gesellschaft

Die neue Musik soll gerade in ihrem Insistieren auf Autonomie und ihrer Konzessionslosigkeit gegen den Publikumsgeschmack, ja durch ihr gänzlich absehn von irgendeinem Publikum, ein dezidiert gesellschaftskritisches Potential besitzen. Nicht zuletzt soll sie die Rolle des Antipoden zur in der Gesellschaft tolerierten Musik übernehmen: Der schon in den respektabelsten Werken der traditionellen, wie der Beethovens, sichtbar werdende Verfall des auf der Tonalität aufbauenden Idioms, das sich immer mehr abnutzte und von der zwar beschränkenden, aber immerhin Sinn stiftenden Konvention zum abgeschmackten cliché verkam, bekommt in Zeiten der ‚Kulturindustrie‘ neue Ausmaße; was der ambitionierten Kunst als Aufzuhebendes gilt, wird hier zur apodiktischen Grundlage der Produktion. Dagegen opponiert die neue Musik: „Sie war die Antithese gegen die Ausbreitung der Kulturindustrie über ihr Bereich.“²⁷⁷ Gerade die Ungegenständlichkeit habe die Musik lange Zeit vor dem Zugriff der Massenproduktion gesichert, darüber hinaus war es ihre Transitorität, „[i]hr begriffsloses und ungegenständliches Element, das sie seit Schopenhauer der irrationalistischen Philosophie empfahl“, die eine Eingliederung in den kapitalistischen Produktionsprozess als ein zu Besitzendes verhinderte. Das ist verständlich: Dem Fetischismus der Kunstsammlung ist sie nicht einzugliedern und damit ist vielleicht sogar die Gefahr des Geltungskonsums verringert. Moderne Reproduktionsmethoden und Werbung, durch die „sie gerade in ihrer Irrationalität von der geschäftlichen Vernunft ganz beschlagnahmt“²⁷⁸ werden konnte, änderten dies grundlegend. War schon in den traditionellen Werken der musikalische Aufbau nicht freizusprechen vom Verdacht unkritisch das Vorhandene zu befördern, hatte er im Mindesten noch die Unschuld als am Betrieb Unbeteiligtes an seiner Seite. Die Integration der Musik in die allumfassende Vermarktung verlangt aber, sich dieser dezidiert zu verweigern; die Komplexität der neuen Musik ist hierfür sehr förderlich: „On the social level, twelve-tone music also represents the authentic artistic response to present-day conditions, because of its refusal to moderate its difficulty for the listener by returning to the use of conventions that would make it more marketable.“²⁷⁹ (Die Existenz dieser Bedingungen samt ihrer Notwendigkeit zur Maximierung der Hörerschaft wird man wohl nicht abstreiten: Dies ist wohl ganz nüchtern betrachtet dem Faktum zu verdanken, dass sich die ‚Industrie‘ dafür eben am Verständnis und Können nicht nur der Masse im Sinne des Durchschnitts, sondern tatsächlich an der Kapazität des unermöglichten Rezipienten oder Benützers orientieren und es mehr oder minder jedem recht machen muss; ähnliche Phänomene lassen sich auch unschwer bei späteren, demselben Produktionsschema unterworfenen Prozessen feststellen, sowohl in der Musik als auch beispielsweise bei Produkten für die neuen Medien aller Art).

Abgesehen von dieser Verteidigung gegen die Massenmusik geht Adorno auch auf eine Vielzahl anderer Einwurfe gegen die neue Musik ein. Die bekannte Beanstandung, dass die neue Musik ein rein intellektuelles Vergnügen sei, „im Kopf, nicht im Herzen oder im Ohr entsprungen“ und als

²⁷⁷ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.15.

²⁷⁸ *ibid.*

²⁷⁹ Dennis, Christopher J.: *Adorno's philosophy of modern music*. Edwin Mellen: Lampeter u.a. 1998, S. 61.

Papiermusik bezeichnet werden könnte, gegen die sich Schönberg selbst vehement gewehrt hatte²⁸⁰, wird von Adorno auf die Abkehr von der Tonalität zurückgeführt. Die vermeintliche Natürlichkeit der traditionellen Musik, durch die sie es vermag, unmittelbar zum ‚Herzen‘ zu sprechen, wie es ja schon Schopenhauer von gelungener Musik behauptete, ist selbst nur durch die Abgenutzttheit der verwendeten Musiksprache geschuldet; darüber hinaus, so Adorno vielerorts, ist die Unterscheidung zwischen Herz und Hirn, Gefühl und Intellekt überhaupt eine ideologische und verkehrte, bei der meist schlicht das Schwierigere und Unverständliche unter die letztere Kategorie subsumiert werde, zumeist um es zu diffamieren²⁸¹. Damit verbunden ist eine Kritik sich ‚gefühlvoll‘ gebärdender Musik, die gerade dem Anspruch, seelische Regungen zu präsentieren, nicht gerecht werde, sondern bloß die Disposition des Zuhörers ausgenutzt werde, um solche bei ihm hervorzurufen. So sei es „absurd, dass der allbeliebte Tschaikowsky, der noch die Verzweiflung mit Schlagermelodien porträtiert, in diesen mehr an Gefühl wiedergebe als der Seismograph von Schönbergs Erwartung.“²⁸² Adorno widerspricht vehement der Idee von zeitlosen Tongesetzen; dem stehe entgegen, dass durch Schulung auch deutlich komplexere musikalische Strukturen adäquat rezipiert werden können und selbst so Grundsätzliches wie der Wunsch nach Auflösung der Dissonanz nur einen bestimmten Stand der Entwicklung ausmache, denn „das entwickelte Gehör (vermag) die kompliziertesten Obertonverhältnisse harmonisch ebenso präzise aufzufassen [...] wie die einfachen, und (verspürt) dabei keinerlei Drang zur ‚Auflösung‘ der vorgeblichen Dissonanzen [...], sondern (lehnt sich) vielmehr gegen Auflösungen als einem Rückfall in primitivere Hörweisen spontan [...] auf[...].“²⁸³ Einwenden könnte man hier natürlich, dass Adorno selbst bemerkt, dass eine solche Rezeptionsweise dem entwickelten vorbehalten ist und schon alleine das Eingeständnis, dass die anderen die einfachen seien, nahe legt, dass es sich hierbei doch um ‚natürlichere‘ Strukturen handelt – aber diese werden eben mit dem in diesem Fall doch pejorativen Attribut ‚primitiv‘ rejiziert. Natürlichkeit kann für Adorno ohnehin kein Maßstab sein, wie sich auch an seiner Kritik an Strawinsky, der die Natürlichkeit noch weiter treibt, zeigen lässt. Schopenhauer hat dann übrigens geradezu den Grundzustand geschildert, der gerade durch seine Einfachheit, dem Zweck, nämlich der kontinuierlichen Befriedigung, am Besten dienstbar ist. Dass eine andere Musik auch fassbar wäre, leugnet er ja nicht; nur würde ihre höhere Komplexität ihren Zweck eben nicht befördern, sondern sogar andauernde Unlust mit sich führen - und das soll sie ja auch für Adorno, zumindest in dem Sinne, dass damit auch ein Spannungsextrem entsteht und man ihr nicht Langweiligkeit bescheinigen kann.

Adornos Einwand gegen die Beibehaltung der tonalen Strukturen geht über die triviale Beanstandung, dass sie aufgrund ihrer Gebräuchlichkeit obsolet, weil unoriginell, wären, hinaus, denn gerade die Funktion die sie einst erfüllt hätten, können sie nun nicht mehr zustande bringen. Auch die objektive Wertigkeit des Materials ist also historischem Wandel unterworfen. Deshalb ist es überhaupt

²⁸⁰ cf.: Schönberg, Arnold: *Herz und Hirn in der Musik*. In: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtech. Fischer: Berlin 1976.

²⁸¹ cf. Adorno, Theodor W.: *Schwierigkeiten*, S.289.

²⁸² Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.20.

²⁸³ *ibid.*, S.39.

schwierig, Anweisungen aufgrund der bisherigen Entwicklung zu geben; vielmehr tut ein „Kanon des Verbotenen“ Not, der wohl aufgrund des Gesetzes von der Abnützung des Materials immer rigidiere Anweisungen enthalten müsste. Adorno verortet in der zeitgenössischen Musik, dass „bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik“²⁸⁴ ihm zugehören, eben weil sie die angestammte Funktion verloren haben.

Innerästhetisch ist hier freilich ein perennierendes Problem getroffen: Solange Kunst produziert wird, werden die Kombinationsmöglichkeiten zunehmend ausgeschöpft und man muss einerseits das bereits Abgenutzte ausschließen und womöglich – davon spricht Adorno hier nicht - andererseits neue Gebiete erobern. (Zynisch, aber nicht völlig grundlos, kann man mutmaßen, dass die größten humanen Katastrophen diese Entwicklung eher gehemmt als gefördert haben. Erst von der ‚Katastrophe‘ Kulturindustrie werden sie sans trêve verbraucht.)

Ein ‚Kanon des Verbotenen‘ impliziert bereits Negativität – auch auf gesellschafts- respektive massenmusikkritischer Ebene: Die Aufgabe der neuen Musik sei nicht darin zu finden, dass sie einen wie immer gearteten Sinn vermitteln würde, sondern dass sie sich dem trügerischen Schein der Gesellschaft entgegenstellt: „Ihre Wahrheit scheint eher darin aufgehoben, dass sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert, als dass sie von sich aus positiven Sinnes mächtig wäre.“²⁸⁵

Diese Sinnlosigkeit ist freilich nur unter der Bedingung zu verstehen, dass sie immer noch sinnvoller als die Gesellschaft ist, deren sinnlosen Sinn sie entschleiert. Der Akt dieser Aufdeckung ist keiner der Hingabe an das Sinnleere, sondern der Versuch ihm standzuhalten. Im Aufsatz *Form in der neuen Musik* von 1966 heißt es dementsprechend: „Im Kunstwerk hat die Negation des Sinnes ihr Recht einzig als ihrerseits sinnvolle.“²⁸⁶ Dies ist bei Schönbergs Musik laut Adorno der Fall. Wäre sie sinnlos sensu stricto, wäre sie dem Opponierten vollends zum Opfer gefallen; es würde sich dann nicht mehr um Mimese, Mimikry oder Pseudomorphose handeln, sondern schlichtweg um Identifikation. Der durch die Sinnlosigkeit hindurch sich aussprechende Sinn der neuen Musik ist die Desavouierung des vorgetäuschten, ‚kitschigen‘ Sinns der ideologischen Produktion im Geiste der Kulturindustrie und dadurch Widerstand; auf diese Weise erhält sie auch ihre spezifische Funktion: „Falsch ist der Untergang von Kunst in der falschen Ordnung. [...] Solange die in Kategorien der Massenproduktion konstituierte Kunst zur Ideologie beiträgt und ihre Technik eine der Unterdrückung ist, hat jene andere, funktionslose ihre Funktion.“²⁸⁷ Die Neue Musik ist aus Abwehrhaltung gegen die kommerzialisierte entstanden; dadurch hat sie aber auch, wie der letzte zitierte Satz belegt, diese als ihre Voraussetzung und notwendiges Pendant. Im ‚richtigen‘ Leben hätte eine solche funktionslose Kunst tatsächlich keine Funktion. Interessant ist natürlich die Frage, ob sie dann auch ihre Berechtigung einbüßen würde. Unter den gegebenen Verhältnissen kann sie jedenfalls, weil sie eben

²⁸⁴ ibid., S.40.

²⁸⁵ ibid., S.28.

²⁸⁶ Adorno, Theodor W.: *Form in der neuen Musik*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S.620.

²⁸⁷ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.108f.

„angesichts der Aporie des Ganzen von Musik und Gesellschaft praktisch zur Funktionslosigkeit verurteilt ist“²⁸⁸, kritische Funktion übernehmen. Sie übernimmt „[i]n Abwandlung der von Kant formulierten Zweckmäßigkeit der Kunst ohne Zweck [...] die Funktion der Funktionslosigkeit“.²⁸⁹ Auf diese Weise soll sie freilich opponieren, wie Adorno schon im Aufsatz *Die gegängelte Musik* schreibt: „Funktion der Kunst ist es nicht, ein Zahnrad im Getriebe abzugeben, sondern eines Zustands sich zu erwehren, in dem alles nur für irgend etwas ‚funktioniert‘.“²⁹⁰ In diesem früheren Aufsatz fehlt jedoch noch der Zusatz, dass diese Funktionslosigkeit nicht direkt die Gesellschaft kritisiert, sondern in erster Linie die Antithese zur funktionellen Musik darstellt. Die Ausnahmegenehmigung der Musik, Selbstzweck sein zu dürfen, die Adorno gleichermaßen bei der ideologischen Musik auffindet, hat auch in der autonomen ihre Schattenseite: „Geläutert zum Selbstzweck, erkrankt sie an der Zwecklosigkeit nicht weniger als das Konsumgut an den Zwecken.“²⁹¹ Vom Betrieb ausgenommen, kann sie nie irgendeine andere Funktion als diese übernehmen: Im Betrieb ist sie ohnehin funktionslos; außerhalb ist die Funktionslosigkeit einzige Funktion. Damit ist sie aber selbst auf die Existenz des Betriebes angewiesen. Er darf sie niemals akzeptieren, ihre Berechtigung zehrt von seiner Ablehnung.

c) Die (Un-)verständlichkeit der neuen Musik

Das Absehen vom Publikum geht einher mit dem unleugbaren Faktum, dass dieses sich im Allgemeinen nicht neuer Musik aussetzen möchte. Hiefür macht man für gewöhnlich mangelndes Verständnis verantwortlich. Dies entspricht einigermaßen der Ansicht, die am Unmissverständlichsten für einige Spielarten (serieller) neuer Musik 1958 von Milton Babbitt in *Who Cares If You Listen?* bzw. *The Composer as Specialist*²⁹² exponiert wurde. Bei ihm – so legt es der Vergleich mit Mathematik und Physik nahe – fehlt der Masse schlicht die notwendige Expertise. Diese war bei traditioneller Musik kaum nötig; bei der neuen ist das notwendige Wissen jedoch derart angewachsen, dass nur noch ausgebildete Experten mit ihr etwas anzufangen wissen. Der Komponist müsse folglich vom Publikum komplett absehen.

Zwar ist für Adorno selbstverständlich, dass das Verständnis von Musik mit Schulung einhergehe, aber eben diese Argumentation teilt er nicht. Er verfißt vielmehr vehement, dass die verbreitete Ansicht, dass ‚klassische‘, traditionelle Musik verständlicher sei als die von ihm protegierte Neue, fehlginge. Zum einen sei das durchschnittliche Verständnis ein bloß oberflächliches: Verstanden wird nur aufgrund der Verankerung dieser Musik im vertrauten System der Tonalität und der Registrierung bereits bekannter Versatzstücke, dies habe aber nichts mit adäquaten Begreifen der musikalischen Konstruktion zu tun. Darüber hinaus sei solche Musik durch die Zeitdistanz, die mit sich bringt, dass die damaligen gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse dem zeitgenössischen Zuhörer fremd

²⁸⁸ Sziborsky, Lucia: *Rettung des Hoffnungslosen. Untersuchungen zur Ästhetik und Musikphilosophie Theodor W. Adornos*. Königshausen & Neumann: Würzburg 1994, S.101.

²⁸⁹ *ibid.*, S.101f.

²⁹⁰ Adorno, Theodor W.: *Die gegängelte Musik*. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Band 14, S. 64.

²⁹¹ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.30.

²⁹² cf. Babbitt, Milton: *The Composer as Specialist*. In: *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Hrsg. von Stephen Peles, Stephen Dembski, Andrew Mead und Joseph. N. Straus. Princeton University Press: Princeton / Oxford 2003, S. 48 – 54.

gegenüber stehen, nochmals schwieriger zu fassen. Stärkstes Indiz sind hierfür die gegen die neue Musik sprechenden Reaktionen selbst: Während die traditionelle mit indifferenter Akzeptanz hingenommen wird, was angesichts des einstmaligen subversiv-kritischen Impetus mancher Produktionen keineswegs der ursprünglich intendierten Rezeptionsweise entspricht, zeigt gerade der Furor über die Neue, dass sie eigentlich besser verstanden werde als behauptet. Die Musik Schönbergs sei dem rezenten Publikum näher als diejenige Beethovens. Ihre Unerträglichkeit bürgt für ihre Aktualität, wie Adorno mit einer berühmten Formulierung festhält: „Die Dissonanzen, die sie schrecken, reden von ihrem eigenen Zustand: einzig darum sind sie ihnen unerträglich.“²⁹³ Damit wird scheinbar eine ganz andere Ansicht ausgesprochen: Nicht, dass sie nicht verstehen könnten; sie wollen nicht verstehen. Diese zentrale Passage, auf die noch zurückzukommen sein wird, bietet zweifellos zu vielfältigen Reflexionen Anlass. ‚Einzig darum‘: Anscheinend ist das Unerträgliche vor allem die Selbsterkenntnis, die Einsicht in den ‚eigenen Zustand‘, also eigentlich die Betroffenheit. Wie muss dann derjenige verfasst sein, den diese Musik nicht schreckt? Adorno geht freilich nicht wirklich davon aus, dass das Publikum, das diese Musik sich ja ohnehin nicht anhört, sie verstünde und sie sich nur deshalb nicht anhöre. In Bezug auf das breite Publikum gehe es im einen wie im anderen Fall, bei der gern gehörten wie bei der verdrängten Musik, nicht um adäquates Verständnis, die Auseinandersetzung mit neuer Musik sei aber noch immer authentischer als der Konsum traditioneller Musik, weil jene zumindest nicht ein Bild des Glücks malt, das es belügt: „Der musikalische Zusammenhang, der den Sinn stiftet, bleibt in jeder frühen Beethovensonate dem durchs Radio dressierten Hörer nicht weniger verborgen, als in einem Schönbergquartett, das ihn wenigstens daran mahnt, dass sein Himmel nicht voll der Geigen hängt, an deren süßem Ton er sich weidet.“²⁹⁴ Daraus folgt aber auch, dass der Unmut, ja die Feindseligkeit, mit der die Dissonanz und dem Ungefälligen ihr Recht widerfahren lassende neue Musik abgestraft wurde, durchaus seine tiefere Legitimation hat. Für die Rechtfertigung der Avantgarde scheint nichts so wichtig, wie die Zurückweisung, die sie erfährt; nur dadurch geht sie nämlich über den engen der Kunst zugewiesenen Bezirk hinaus und kann tatsächlich eine Funktion – über ihre pure Funktionslosigkeit hinaus, die dafür aber *conditio sine qua non* bleibt – für sich reklamieren. Nur weil die Anfeindung, die sie erleidet, „so unmäßig (ist)“ und „so weit über deren Rolle unter der späten Industriegesellschaft (hinausgeht)“, hat sie gesellschaftliche Relevanz. Adornos Begründung lautet, dass diese erfolge „weil Kunst heute, wofern ihr überhaupt Substantialität zukommt, ohne Konzession all das reflektiert und zum Bewusstsein bringt, was man vergessen möchte“²⁹⁵, was ja auch die Unerträglichkeit der Dissonanz demonstrieren soll. Aufgrund dieser Aufgabe sei die populäre Kritik, sie sei „dekadent, individualistisch und asozial“²⁹⁶, deplaciert: Vielmehr müsste sie sich genau auf diese Attribute besinnen. Das behauptete Zuwenig an Asozialität, wie auch der anderen *prima facie* rein negativen Attribute, erhält natürlich eine – zu erwartende, obzwar stets prekäre – Wendung: Ihre Dekadenz zeigt

²⁹³ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.18.

²⁹⁴ *ibid.*, S.18.

²⁹⁵ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.22.

²⁹⁶ *ibid.*, S.108.

sich beispielsweise vortrefflich am Luxus der Funktionslosigkeit und je asozialer das Kunstwerk, und damit autonomer, desto eher kann sie ihre letztlich doch soziale Aufgabe erfüllen, auch wenn diese erst recht in ihrer asozialen Isolierung aufgeht: „Die Isolierung der radikalen modernen Musik rührt nicht von ihrem asozialen, sondern ihrem sozialen Gehalt her, indem sie durch ihre reine Qualität und um so nachdrücklicher, je reiner sie diese hervortreten lässt, aufs gesellschaftliche Unwesen deutet, anstatt es in den Trug der Humanität als einer bereits schon gegenwärtigen zu verflüchtigen.“²⁹⁷ Ergo: In einer asozialen Welt bedeutet Asozialität nichts anderes als Sozialität, die mit Kritik einhergeht. Sind die schlechten Formen durch als Sozialität verkleidete Distanzlosigkeit, die auch alle Erkenntnis verunmöglicht, bestimmt, ist es eben die Unfähigkeit der neuen Musik, sich in die gesellschaftliche Realität einzufügen, die ihr kritisches Potential verleihen soll.

d) Neue Musik und die Rolle der Konvention

Offenkundig ist das Projekt der neuen Musik nicht zuletzt ein Kampf gegen die Konvention und die auf dieser basierenden Herstellungsweise der nicht-avantgardistischen Produktion. Adorno bringt Nietzsche als Gewährsmann für die Ansicht, dass „das Wesen des großen Kunstwerks damit bestimmt“ sei „, dass es in allen seinen Momenten auch anders sein könnte.“²⁹⁸ Damit könnte zum Beispiel eine Bemerkung aus *Menschliches, Allzumenschliches* gemeint sein („*Das Nothwendige am Kunstwerk*“), in der Nietzsche den Glauben an die Notwendigkeit des Kunstwerks kritisiert; dies sei der hybriden Veranlagung des Künstlers, welche der Kunst ein unumstößliches Fundament sichern will, oder dem auf Unkenntnis basierenden Staunen des Laien geschuldet. Stattdessen gilt, dass „[d]ie Formen eines Kunstwerkes, welche seine Gedanken zum Reden bringen, also seine Art zu sprechen sind, [...] immer etwas Lässliches (haben), wie alle Art Sprache.“ An dieser Stelle wird nebenbei wieder sichtbar, dass Nietzsche zu dieser Zeit den Gedanken der Sondersphäre der Musiksprache aufgegeben hat, wird doch ‚alle Art‘ von Sprache nivelliert.

Nur die „Darstellung des Hauptgedankens“ erfordere „Strenge und Selbstbezwungung“ ansonsten könne der Künstler, gleich welchen Gebiets, „viele kleine Züge hinzuthun oder weglassen“²⁹⁹ ad libitum. Diese Freiheit des Künstlers setzt aber kurioserweise die Konvention voraus: „Nur wo solche [Konventionen, Anm. d. Verf.] vorweg und aller Frage enthoben die Totalität garantieren, könnte in der Tat ebenso gut alles auch anders sein: weil nichts anders wäre.“³⁰⁰ Es war die Konvention, die dem Künstler den lässlichen Umgang erlaubten, ohne um das Gelingen des Werks bangen zu müssen: „Gerade Nietzsches Bestimmung des Kunstwerks durch seine Freiheit-in-sich präsupponiert aber autoritative Konventionen, die eine ästhetische Totalität a priori sichern.“³⁰¹ Adorno hebt –

²⁹⁷ *ibid.*, S.45

²⁹⁸ *ibid.*

²⁹⁹ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S. 159.

³⁰⁰ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.45.

³⁰¹ Bolz, Norbert: *Nietzsches Spur in der Ästhetischen Theorie*. In: Lindner, Burkhardt / Lüdtkke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980, S.373.

mithilfe einer ziemlich spitzfindigen, für ihn typischen, Dialektik – das Vorurteil bzw. den Gemeinplatz, dass moderne Kunst wie die Schönbergs, welche sich der einstmals verbindlichen Konvention entledigt, sich notwendig in Beliebigkeit ergehen müsste, aus. Eben die Konvention, die schon vorab alles ausschloss, das die Ganzheit und die Geschlossenheit des Kunstwerks gefährden könnte, erlaubt das freie Hantieren mit aus ihr hervorgegangen Formschemata. Beliebigkeit und Konvention sind damit nicht einander entgegengesetzt, sondern sogar gegenseitig bedingend. Erst wenn sie zurückgelassen worden ist, stellt sich das Problem der Einheit des Kunstwerks eigentlich – dann aber schon als notwendig misslungene oder zumindest rein innerästhetisch-subjektive, nominalistisch aufs jeweilige konkrete Werk beschränkte. Davon ausgehend, sieht Adorno Schönbergs Wirken als logische Fortführung einer von Nietzsche kritisierten Einstellung: „Folgerecht hat Nietzsche zu den ästhetischen Konventionen positiv sich gestellt, und seine ultima ratio war das ironische Spiel mit Formen, deren Substantialität geschwunden ist. Was dem sich nicht beugt, war ihm als plebejisch und protestantisch verdächtig: viel von diesem Geschmack ist in seinem Kampf gegen Wagner. Aber erst mit Schönberg hat die Musik seine Herausforderung angenommen.“³⁰² Ein Werk der wahrhaft Neuen Musik könnte nur ganz anders sein, aber kein einzelner Teil kann ohne entscheidende Auswirkungen auf das Ganze modifiziert werden, eben weil es nicht der Konvention sich anvertraut, sondern der werkimmanenten Konstruktionslogik gehorcht. Die von der Konvention gesicherte Unabhängigkeit der Teile, durch die der Komponist spielerisch und recht leichtfertig selektieren konnte, die aber auch als limitierende Passform fungierte, ist annulliert.

e) Neue Musik und Erkenntnis

Die Beziehung von Kunst zu Erkenntnis ist eine zutiefst ambivalente; gerade der Abwurf des Scheins der Kunst, mit dem in der neuen Musik ernst gemacht wird, zieht eigentlich die (Selbst-)Aufhebung der Kunst nach sich. Dementsprechend konstatiert Adorno: „Durch Kunstfeindschaft nähert das Kunstwerk sich der Erkenntnis.“³⁰³ Quasi wehrt sich das Kunstwerk dagegen, Kunstwerk, also das, was es nun einmal ist, zu sein. Dass diese Kunst nicht Kunst sein will, ist in diesem Sinne die Wahrheit über die abgedroschene Phrase, dass so etwas gar nicht Kunst sei. Dadurch erhält das populäre Urteil – ohne dass es Adorno an dieser Stelle explizit einbekennt – doch ein Gran Berechtigung: Nicht der vorgeschobene Missklang, sondern die Selbstinfragestellung des Kunstwerks habe die vehemente Ablehnung bedingt.

Im Gegensatz zum traditionellen Kunstwerk, dass in der Abbildung den status quo bejahte und somit nach Adornos Diktion ideologisch wurde, soll das moderne zwar ebenfalls abbilden, aber der Affirmation entgehen: „Als unversöhntes Bild der Realität wird sie dieser inkommensurabel.“³⁰⁴ Damit das gelingen kann, muss die Musik in sich selbst aber die Repression nicht nur reproduzieren, sondern überschreiten; eine Leistung, die sie aber kaum in der Konfrontation mit dieser Gesellschaft,

³⁰² *ibid.*, S.45f.

³⁰³ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.118.

³⁰⁴ *ibid.*, S.109.

sondern nur in Abhebung von deren approbierter Musik bewerkstelligen kann. Die irrationale Rationalität der Gesellschaft soll also von der rationalen Irrationalität des Kunstwerks überboten werden, welches damit in gewissem Sinne tatsächlich Abbildung und Kritik in sich vereinigt, weil die nachgebildete Rationalität in ihrer Irrationalität sichtbar wird. Sie soll die irregeleitete Rationalität der Gesellschaft, welche die gesellschaftlich anerkannte Musik verschleiern möchte, durch ihre eigene Rationalität bloßstellen. Die Repression, welche die Ideologie befördernde ‚Kunst‘ mittelbar der Realität angedeihen lässt, übt das autonome Kunstwerk durch auf die Spitze getriebene Rationalität auf sich selbst aus. Daraus folgt, dass auch der Umschlag von der gänzlichen Rationalität, die von der gesellschaftlichen Ordnung behauptet wird und die der Technik der Reihenkomposition innewohnt, zum Irrationalen, zu der diese Ordnung in Wirklichkeit pervertiert, reproduziert werden muss: Beleg hierfür ist für Adorno die Tatsache, dass die das musikalische Gebilde durchwaltende Ordnung nicht unmittelbar hörbar ist. Dies kann an der neuen Musik schlagend geltend gemacht werden: „Die Stimmigkeit von Zwölftonmusik lässt sich nicht unmittelbar ‚hören‘ – das ist der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr.“³⁰⁵ Was für viele das ausschlaggebende Argument gegen die Zwölftonmusik ist, wird von Adorno – wenngleich er andererseits behauptet, dass es bei einer Hörweise, welche sich von dieser Unmittelbarkeit entfernt, möglich sei – als Zentrum ihrer kritischen Kraft herausgestellt: Auch wenn es nicht gehört werden kann, stimmig ist sie trotzdem; dass trotz der rationalen Organisation dies nicht gehört werden kann, soll ein kritisches Bild der Gesellschaft geben. Freilich zeigt sich hier bereits eine seltsame Widersprüchlichkeit: Es ist ja nicht so, dass sie generell unhörbar wäre, sondern sie ist nicht für einen jeden hörbar. Wer bloß ‚unmittelbar‘ hört, hört doch ohnehin falsch. Bei der neuen Musik merkt man das zumindest anhand der Reaktion, die auf die vernommene Sinnlosigkeit antwortet. Diese ist aber selbst nur für den Hörer, der eigentlich nicht ‚richtig‘ wahrnimmt.

Mit ihrer Unversöhnlichkeit und den Schwierigkeiten, die sie einem hörenden Verständnis bereitet, machen sich Eigenschaften bemerkbar, die losgelöst vom Rest tatsächlich eine Dominanz des Gesellschaftlichen und damit verbunden des Moralisch-Verantwortlichen, das auf Schönheit verzichtet, um auf die Unschönheit der Welt zu zeigen – und vielleicht sich gar nur noch aus Verantwortungsgefühl, weil man sich eben dieser Schrecklichkeit bewusst werden möchte, hören ließe –, indizieren würden. Bedeutet die Negativität der Neuen Musik ihre Unschönheit und damit ihre Funktion als Klage- oder Anprangerungsmittel, das nur weil sie diese Rolle erfüllt, auch vermittelt utopische übernimmt – wobei sie diese dann eigentlich ja nicht übernimmt, sie folgt nur aus ihrer eigentlichen Funktion? Die scheint mehr als zweifelhaft, vor allem insofern man an ihrer Apologie interessiert ist. Was heißt die Festlegung überhaupt? Es kann ja nicht gemeint sein, dass sie nur in der Lage wäre, das Leid des *Überlebenden aus Warschau* ohne Besänftigung und mildtätigen Schleier vorzuführen; vor allem wäre es dann mit ihrer Freiheit nicht weit her (schon die Existenz anderer, mit ganz anderem Text unterlegter dodekaphonischer Werke, wie *Moses und Aron*, führt diese

³⁰⁵ *ibid.*, S.112f.

Behauptung ad absurdum – außer man fasst all diese als notwendigerweise misslungen und dem Sujet unangemessen auf). Übrigens ist es gerade diese unschöne Sphäre der Zwölftonmusik und ähnlich ‚hässlicher‘ neuer Musik, die sich tatsächlich bald gewisser Beliebtheit erfreute, nämlich exemplarisch eben als zur Untermalung spannend-gräulicher Szenen dienende Filmmusik. Es ist augenscheinlich nicht ratsam, den Wert von Kunst mit der gesellschaftlichen Funktion zu koppeln: Diese ist schnell neutralisiert und jener damit dahin. Die seltsame Divergenz bei den Aussagen über das Hören der neuen Musik lässt allerdings erahnen, dass es sich hier um ein komplizierteres Verhältnis handelt, das wohl auch die Möglichkeit einer klaren Trennung nicht bieten wird. Spätestens bei der Entwicklung der musikalischen Rationalität fällt natürlich das schon von Schopenhauer bekannte Hauptmittel auf, das Adorno benutzt, um Gesellschaft und Musik zu verbinden: eben die „Analogiebildung“³⁰⁶.

Offensichtlich ist, dass es diese Analogien sind, welche die Beziehung zur Gesellschaft herstellen und damit auch das Ausmaß, in dem Musik überhaupt Gesellschaftskritik sein könnte, bestimmen. Gerade bei der Musik ist die Möglichkeit dadurch gänzlich limitiert: Im Gegensatz zu den anderen Künsten kann sie nicht auf Ähnlichkeit, also stoffliche Übernahme des Äußerlichen, referieren.

Augenscheinlich setzt sich die eine große Analogie zwischen Gesellschaft und Musik aus vielen kleineren zusammen; anzunehmen ist, dass man einen recht großen Teil dieser kleinen für vernünftig halten muss, um an die große zu glauben. Nun könnte es kaum anders sein, als dass ihn bei dieser zentralen, ja einzigen, Verbindungsstelle zum Gesellschaftlichen der dem autonom-ästhetizistischen Vorwurf konträre gemacht wird: „Durch die objektiv geistige Situiertheit der Werke allein sind derartige Analogien nicht gerechtfertigt. Sie setzen sich vielmehr dem Vorwurf aus, die autonome Musik missbräuchlich zum Zweck der sozialen Kritik zu funktionalisieren.“³⁰⁷ Nun, sind diese Analogiebildungen jedoch völlig aus der Luft gegriffen, erhärtet sich der Vorwurf des Kryptoästhetizismus: sie sollten doch das Glied zwischen Gesellschaft und Musik sein. Wie glaubwürdig welche Analogie ist, wird von den Interpreten naturgemäß unterschiedlich beurteilt. Carl Dahlhaus kommt beispielsweise zum Schluss, dass gerade die große, allem zugrunde liegende analogische Konstruktion, „daß die musikalische Dialektik von Rationalität der Kompositionstechnik und Irrationalität des Ausdrucks ein Abbild und eine Konsequenz des gesellschaftlichen Widerspruchs zwischen der Rationalität der technischen Mittel und der Irrationalität der ‚naturwüchsig‘ sich durchkreuzenden Zwecke darstelle“, „schlechterdings unbegreiflich“³⁰⁸ sei, wobei man gerade die Entwicklung der Musik als Prozess der zunehmenden Rationalisierung noch als verhältnismäßig vernünftig annehmen kann und man bezüglich dieser These sogar Max Webers *Zur Musiksoziologie*³⁰⁹

³⁰⁶ Kreis, Guido: *Die philosophische Kritik der musikalischen Werke*. In: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.): *Adorno – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler: Stuttgart / Weimar 2011, S. 83

³⁰⁷ *ibid.*

³⁰⁸ Dahlhaus, Carl: *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik. Gesammelte Schriften in 10 Bänden. Band 1*. Hrsg. von Hermann Danuser. Laaber: Laaber 2000, S. 368.

³⁰⁹ cf. Weber, Max: *Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921*. Hrsg. von Christoph Braun und Ludwig Finscher. Mohr: Tübingen 2004.

als einen Vorgänger, der sich kaum einer parawissenschaftlich-assoziativen Denkweise verdächtig macht (und von Adorno auch als Gewährsmann gebracht wird³¹⁰), angeben kann.

f) Kritik an der Zwölftonmusik im Vergleich zu Adornos Bewertung

Offensichtlich ist für Adorno der Gegensatz zwischen Neuer Musik und damit zumindest in einer gewissen Zeit der Zwölftonmusik und sämtlicher Spielarten der Populärmusik wesentlich. Es wäre also nicht verwunderlich, wenn Beanstandungen von deren Apologeten zuhauf aufgefunden werden können. Die Reduktion des Konflikts auf diese Dichotomie versimplifiziert jedoch einerseits die Angelegenheit, und läuft andererseits Gefahr, Adornos Position tatsächlich zu einer recht banalen und ziemlich konservativen abzuwerten.

Man sollte demgemäß ein gelehrtes, wie auch dem ‚Klassikbereich‘ nahe stehendes Beispiel für die Diffamierung der Zwölftonmusik, die sich keineswegs auf die Massen, die sie ignorieren, beschränkt, bringen um den Eindruck abzuwehren, daß Adorno bloß die Unterstützer der populären Massenmusik kritisiert; andererseits können dabei vielleicht Argumente gefunden werden, die über das reflexhafte Zurückschrecken hinausgehen: Ernest Ansermet behauptet in diesem Sinne in seinem Werk *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, das freilich auf ganz anderen Prinzipien fußt als Adornos Studien, mündet es doch letztlich gar in eine ‚Phénoménologie de Dieu‘, dass die Zwölftonmusik eine Sackgasse der Musikentwicklung sei. Interessant bei einem solchen Vergleich ist natürlich, ob nur die Bewertung oder auch die Sachverhaltseinschätzung divergiert.

In Ansermets Werk haben auch die wichtigsten Vertreter der modernen Musikströmungen, inklusive Schönberg und Strawinsky, ihren Platz. Da viele Themenkomplexe, die Adornos Denken bestimmen, auch bei ihm auftauchen, wird in weiterer Folge noch mehrmals auf seinen musikphilosophischen Gegenentwurf zurückzukommen sein.

Aufschlussreich ist, dass der Vergleich zwischen Schönberg und Strawinsky den Ausführungen Adornos tatsächlich sehr nahe kommt und ebenfalls als Gegenüberstellung der Extrema gedacht wird. Die Ähnlichkeit der verwendeten Begriffe erstaunt nicht zuletzt – wobei eine solche freilich immer die Gefahr aufwirft, die Ähnlichkeit in der Argumentation zu überschätzen.

Die mit der Adornoschen Konzeption fast immer in Verbindung gebrachte Auffassung, dass sich die moderne Musik besonders gut eigne, das eben nicht mehr Schöne, also das Negative, ja das Destruktive und Verheerende, zu präsentieren, teilt Ansermet – womit über die Bewertung noch nichts gesagt ist. Vor allem sei die Musik Schönbergs eine Entfernung vom Allgemeinmenschlichen: Sie ist nicht mehr „l’expression directe de l’homme“, sondern „un signe de sa quête d’un style ou de son désarroi éthique ou de son désarroi dans le langage.“³¹¹

Die vermeintliche Asozialität und Ahumanität der Neuen Musik, wie auch ihre Destruktivität und Vergeblichkeit, wird von Ansermet oftmals aufgenommen, nicht zuletzt um ein Paradoxon zu klären: Genau das sei sogar das Einzige, das sie wirklich, sogar mit einzigartiger Authentizität, könne, aber

³¹⁰ cf. Adorno, Theodor W.: *Schwierigkeiten*, S.269.

³¹¹ Ansermet, Ernest: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Baconnière: Neuchâtel 1961, S. 536.

nicht aufgrund etwaiger Vorzüge. Werke wie *Ein Überlebender aus Warschau* verdankten sich ihr ‚Gelingen‘ nur dem Zusammentreffen des Schicksals der Musik, des Darstellungsmittels, mit dem Dargestellten: „à travers l’incohérence et la profusion du langage, il sent s’y manifester le tragique d’un besoin d’expression qui n’aboutit par à ses fins; et ce tragique coïncide, dans le cas particulier, avec celui du sujet de la musique.“³¹² Die Vielzahl der Aspekte ist damit auf einen grundlegenden, den Adorno ja auch nicht leugnet, reduziert: Die Hässlichkeit und Misslungenheit dieser Musik sei treffend angesichts des Sujets, allgemeiner aufgrund der Weltverfasstheit. Eine solche Kritik kann nochmals erhellen, dass für Adorno die Leistung der Neuen Musik sicher nicht in der Wahrheit der Abbildung aufgehen kann. Nachzuprüfen ist vielmehr, ob die Darstellung der gesellschaftlichen Misere, die Hässlichkeit, nicht mit sublimem ästhetischen Wert verknüpft sein kann.

Ansermet bringt damit freilich contre-coeur die Adornosche Dialektik der Neuen Musik auf den Punkt: Die musikalische Entwicklung ging tatsächlich mit der gesellschaftlichen einher. Die Gleichartigkeit der Argumentation ist tatsächlich wunderbar ausgeprägt: Auch bei Ansermet bleibt diese Koinzidenz einer perfekten Analogie geschuldet, keineswegs hat sich die Musik der Realität angepasst, sondern ist ihrer – aus seiner Sicht fehlerhaften – eigenen Logik gefolgt. Nicht weil sie das Leiden tatsächlich ausdrückt, wodurch sie diesen Inhalt natürlich bewusst aufnehmen müsste, sondern einzig und allein aufgrund ihrer eigenen Verfasstheit erweckt sie beim Zuhörer den Eindruck, dem Außermusikalischen adäquat zu sein.

Diese Leistung ist freilich nicht ihrer ästhetischen Qualität geschuldet, sondern nur dem Scheitern, das sich in ihr offenbart. Der Wert eines solchen ist natürlich gänzlich zeitabhängig: „Aussi, si en raison de son incommunicabilité foncière, la musique de Schönberg n’a guère de chances de survivre à notre époque, son nom survivra-t-il sans doute dans l’histoire, comme survit, dans un autre domaine, celui de Sacher Masoch, à savoir comme un symbole: le symbole d’une tentative diabolique et d’un échec héroïque.“³¹³ Übrigens stimmt prima vista Adorno dem sogar einigermaßen zu: Die Zwölftonmusik sieht er ja tatsächlich als ambitionierten Weg, der aber letztlich in Aporien führt und durch Zahlenmystik, wie man sie bei Webern findet, und der Ehrfurcht vor der Reihe wie so oft nicht nur die Befreiung, sondern auch die Verfallenheit in neuen Mythos und irrationalen Naturglauben, illustriert; die für ihn maßgebliche Unterscheidung zwischen Zwölftonmusik und freier Atonalität ist für Ansermet aber zweitrangig, den in jedem Falle handle es sich um ein Missverstehen des Wesens der Musik, und auch wenn die Zwölftonmusik letztlich scheitern muss, ihren ästhetischen Eigenwert erkennt Adorno durchaus an.

³¹² *ibid.*, S. 537.

³¹³ *ibid.*, S. 537.

g) Strawinsky als Reaktionär

Es soll nun auf die Strawinsky-Interpretation in der *Philosophie der neuen Musik* näher eingegangen werden. Strawinskys primäres Ziel sei es, den Status des traditionellen Kunstwerks zu restituieren. Adorno entdeckt restaurative Absichten, welche versuchen, der Musik den „den Charakter des Bestätigten von außen aufzuprägen, sie mit der Gewalt des So-und-nicht-anders-sein-Könnens auszustaffieren.“³¹⁴ Das Anzeichen fortschrittlicher – und um ihren Wahrheitswert besorgter – Kunst, sich des Scheins ihrer Naturhaftigkeit zu entledigen und sich selbst als Werdendes, Dynamisches zu exponieren, möchte Strawinsky um keinen Preis sichtbar machen: „Seinen Ohren klingt die fortgeschrittenste Musik nicht, als wäre sie von Anbeginn der Zeiten dagewesen, und so will er, dass Musik klinge.“³¹⁵ Den trügerischen Anschein des notwendig-so-beschaffen-sein-Müssens verlieh immer die Konvention; das würde nahe legen, dass er möglichst konservative, gewohnte Musik komponieren müsste. Deren Tonsprache ist aber auch ihm verdächtig worden und es ist ihm bewusst, dass die Festlegung der Mehrdeutigkeit durchs unhinterfragt übernommene Idiom die Authentizität der Musik neutralisieren würde: „Die Eingeschliffenheit der musikalischen Sprache, das Besetztsein einer jeglichen ihrer Formeln mit Intentionen stellte sich ihm nicht als Bürgschaft der Authentizität sondern als deren Verschleiß dar.“³¹⁶ Diese Einsicht müsste eigentlich als Geburtsstätte eines radikalen Avantgardismus fungieren, bietet sie doch die perfekte Ausgangslage um nicht dem Gewohnten und Abgegriffenen zu verfallen. Strawinskys Regression geht deshalb viel weiter, als nur bis zum Konservativen und damit Akzeptierten, nämlich zum Archaischen, oder wenigstens sich so Dünkenden. Erst dadurch können die Zeichen des Artifiziiellen, Geschaffenen restlos getilgt und der Eindruck erweckt werden, es handle sich wirklich um ein zeitloses Stück Natur, das aller gesellschaftlichen Prägung und Mutabilität des Materials vorausginge. „Die ästhetischen Nerven zittern danach, in die Steinzeit zu regredieren.“³¹⁷ Es ist vorrangig nicht der Missklang, der Strawinsky von Schönberg trennt, denn er übernimmt von diesem den „Gebrauch [...], die Dissonanz prinzipiell nicht aufzulösen.“³¹⁸ Sein Pseudos ist leicht zu benennen: Es ist Kunstmusik, die vorgibt Natur zu sein. Die Rückkehr zum angeblich Natürlichen, Undomestizierten ist keine kompromisslose Abwendung vom Unwahren der Kultur, sondern ist selbst in die Lüge verstrickt, denn „jegliche Regression in Strawinskys Werk (ist), eben als Abbild, das keinen Augenblick die ästhetische Selbstkontrolle vergisst, manipuliert.“ Letztlich ist die Ausrichtung auf das Einfache auch dem Publikum entgegenkommend. Die Dissonanz erfährt bei Strawinsky beispielsweise eine leichtere Aufnahme, welche nicht zuletzt durch die als progressiv, ja verstörend, gefeierten archaisierenden Innovationen auf rhythmischer Ebene erreicht wird, denn „[d]er harmonisch-rhythmische Ostinatokitt erlaubt von Anbeginn, bei aller dissonanten Rauheit, leicht zu folgen.“³¹⁹

³¹⁴ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.127.

³¹⁵ *ibid.*, S.129.

³¹⁶ *ibid.*, S.129.

³¹⁷ *ibid.*, S.137.

³¹⁸ *ibid.*, S.136.

³¹⁹ *ibid.*, S.141.

Wesentlich für Adornos Kritik ist die Stellung des musikalischen Subjekts in der Musik. Ist die traditionelle ‚große‘ Musik, wie besonders die Beethovens, durch den Widerstand des Subjekts geprägt, so werde bei Strawinsky, den rauschhaften Effekten Wagners ähnlich, die bedingungslose Hinnahme und die Selbstausslöschung bejubelt und „als Sieg des Subjekts und zugleich als dessen Überwindung durch das an sich Seiende verklärt.“³²⁰ Die Rückwendung zu einem aller Aufklärung vorangegangenen Zustand wird beschworen; dieser entsprechend, muss anstatt von dialektischer Vermittlung reine Unmittelbarkeit und Identifikation herrschen. Dadurch wird auch die unterstellte Affinität zum anti-dialektischen Positivismus als philosophische Position erklärbar. Die breit ausgeführte Positivismuskritik der Kritischen Theorie kann appliziert werden; dessen vorgetäuschte Scheinlosigkeit, erreicht durch den angeblich direkten Zugriff aufs Unvermittelte, befördere den Schein, ja sogar die vollständige Verblendung. Die eigentliche Differenz besteht also zwischen dem Dialektiker Schönberg und dem ‚Phänomenologen‘ Strawinsky und es gehört zum Grundinventar der Kritik Adornos, dass die phänomenologische Sichtweise in ihrer Suche nach dem unvermittelt Gegebenen die Tendenz zum Positivismus beherberge.

Musik, die noch die Aufhebung und damit auch Bewahrung des Subjekts in der Totalität verkündigte, würde schlichtweg lügen: Die Frage ist nur, ob sein ‚Tod‘ aus der Konsequenz der Konstruktion hervorgeht, oder aber mit Begeisterung beschworen wird. Dies ist der Grundunterschied: „Der Verfall des Subjekts, gegen den die Schule Schönbergs bitter sich wehrt, wird von Strawinskys Musik unmittelbar als die höhere Form gedeutet, in der das Subjekt aufgehoben sein soll.“³²¹ Die entscheidende Divergenz ist, dass der ‚Liquidation des Subjekts‘ die Leiderfahrung durch Schönbergs Musik intransigent gegenüber steht, denn „[w]enn die Musik der Wiener Schule die leidende Subjektivität vertritt, dann darf sie nicht mit der Liquidation des Subjekts enden.“³²²

Die doch recht heftige Polemik gegen Strawinsky wurde vielfach beanstandet (nicht zuletzt von Schönberg persönlich). Beispielsweise findet sich eine solche Verteidigung bei Milan Kundera; dieser wird zwar kaum dem von Adorno Geschriebenen gerecht, aber seine Metakritik ist doch als teils paradigmatische erwähnenswert. Ein versimplifiziertes Adornobild wird sicherlich präsentiert, wenn er die „Kurzschluß-Methode, mit der er, furchtbar geschickt, die Kunstwerke bestimmten politischen (soziologischen) Ursachen, Folgen oder Bedeutungen zuordnet“ kritisiert und meint, dass deshalb „seine äußerst differenzierten Betrachtungen [...] zu extrem armseligen Schlussfolgerungen (führen).“ Zweifelsohne verzerrend bis verkehrend wird behauptet, dass es Adornos Ansicht wäre, dass „die politischen Tendenzen einer Epoche immer auf zwei gegensätzliche Tendenzen reduzierbar sind“, wodurch „ein Kunstwerk“ stets „auf seiten des Fortschritts oder der Reaktion einzuordnen“ wäre.³²³ Vielmehr sei, jenseits einer solchen starren Dichotomie, entscheidend, ob ein Kunstwerk Authentizität vermitteln kann; beispielsweise beim *Sacre* Strawinskys sei dies durchaus erreicht. Strawinsky habe

³²⁰ *ibid.*, S.145.

³²¹ *ibid.*, S.195.

³²² Sziborsky, Lucia: *Adornos Musikphilosophie. Genese – Konstitution – Pädagogische Perspektiven*. Fink: München 1979, S.195.

³²³ Kundera, Milan: *Verratene Vermächtnisse. Essay*. Übers. von Susanna Roth. Hanser: München / Wien 1994, S. 90.

„ein Porträt der barbarischen Ekstase geschaffen“. Die Nietzscheschen Begriffe von Apollinisch und Dionysisch werden einigermaßen unscharf aufgenommen, bei Strawinsky liege „das apollinische Porträt der dionysischen Ekstase“ vor: Dadurch werden das Barbarische, Aggressive und Unkultivierte „in große raffinierte Kunst verwandelt“³²⁴. Trotz der „apollinischen Schönheit“ werde aber die Einsicht nicht versperrt, es bleibt ersichtlich, „dass es auf dem Grund der Ekstase nur die Härte des Rhythmus, die strengen Schläge der Schlaginstrumente, extreme Gefühllosigkeit und den Tod gibt.“³²⁵ Unter der Voraussetzung, dass Strawinskys Musik ein apollinisches Porträt, ein Bild des Grässlichen sei, passt auch, dass die von Adorno protegierte Musik (dann als eigentlich dionysische) am Ästhetischen vorbeischrämmt: Diese Musik ist eben kein Porträt mehr. Die neue Musik ist so zu sagen dionysische Kunst, als Einblick in das Schreckliche, ohne apollinisches Pendant – wodurch auch ihr Mangel an Ästhetischem sich rechtfertigt. Das Plädoyer für Strawinsky demonstriert vortrefflich, warum Strawinsky Musik bei aller Martialität doch traditionelle ist.

Die Ansicht, dass Strawinsky die Schönheit des Schrecklichen vorführe, unterstellt seiner Musik zusätzlich ein affirmatives Element. Adorno nennt auch konzis den Grund, weshalb Schönberg der Vorzug zu geben ist und Strawinsky zwar nicht zur Kulturindustrie zu rechnen ist, aber die Tendenzen seiner Musik niemals über die Abbildung hinaus zur Kritik gelangen könnten: „Er ist der Jasager der Musik.“³²⁶ Wie noch bei anderen Bewertungen zu sehen sein wird, ist dies eines der wenigen Urteile Adornos, die kaum als dialektisch-ambivalente, sondern nur als polemische und abwertende aufgefasst werden können. Die von Wagner bekannte Bejahung des Schlechten wiederholt sich also bei Strawinsky, jedoch bar der durch die Schopenhauer-Lektüre gewonnenen Einsicht, dass es sich dabei überhaupt um ein Schlechtes handle.

Diese anscheinend entschieden ablehnende Wertung bedarf noch einer Modifikation, denn andererseits „gibt (es) Stellen bei Strawinsky, die in ihrer trüben Indifferenz oder grausamen Härte dem Ausdruck und seinem untergehenden Subjekt mehr Ehre antun, als wo es weiter überströmt, weil es noch nicht weiß, dass es tot ist: in solcher Gesinnung führt in der Tat Strawinsky den Prozeß Nietzsche contra Wagner zu Ende.“³²⁷ Diese Aussage stimmt mit der vorhin attestierten Nähe Schönbergs zu Wagner gut überein. Strawinsky steht hier für die von Nietzsche vertretene Haltung ein, die Bizetsche Konsequenz radikalisiert. Die Gegensätzlichkeit zwischen Wagner und Bizet wird hier also fortgeführt (und damit, zumindest in der Sicht mancher Interpreten, der Konflikt zwischen Musik französischer und deutscher Provenienz, wobei man dann Adorno aufgrund der letztlich doch spürbaren Wertung gerne eine germanozentrische Position unterstellt).

Naheliegenderweise kommt Adorno bei seiner Strawinsky-Interpretation auf die Dialektik des Asketischen zu sprechen, die schon anhand der *Carmen* zum Vorschein kam: „Bei Wagner war Entsagung, die Verneinung des Willens zum Leben, die tragende metaphysische Kategorie; die französische Musik, die aller Metaphysik, selbst der pessimistischen, sich begeben hat, spricht

³²⁴ *ibid.*, S. 91.

³²⁵ *ibid.*, S. 92.

³²⁶ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.156.

³²⁷ *ibid.*, S.162f.

objektiv solche Entsagung umso stärker aus, je mehr sie bei einem Glück sich bescheidet, das, als bloßes Hier, als absolute Vergänglichkeit, schon keines mehr ist.“ Diese antipessimistisch-positivistische Vitalität, die aber eigentlich die Entsagung zu Ende führt, nimmt ihre Vollendung bei Strawinsky: „Solche Stufen des Resignierens sind die Vorformen der Liquidation des Individuum, die Strawinskys Musik zelebriert.“³²⁸ Nach dieser Feststellung Adornos müsste angenommen werden, dass sich Nietzsche Strawinsky angeschlossen hätte, gilt dessen Werk in den Augen Adornos augenscheinlich als Fortführung der beispielsweise in der *Carmen* sichtbaren Tendenz.

Ganz so stark ist die Antithese aber anscheinend doch nicht, denn bei Strawinsky werden ebenso Tendenzen Wagners zu Ende geführt: Die leichte Verständlichkeit ist wie bei Wagner nicht nur eine Konzession ans Publikum, sondern eine Konsequenz des technischen Raffinements; auch hier kommt Nietzsches Kritik an Wagner zum Ende, denn sein „Vorwurf“, dass „die Wagnerische Motivtechnik [...] den musikalisch Dummen - den der industriellen Massenkultur zubestimmten Charakteren – die Gedanken einhämmern (wolle)“ wird reflektiert durch das „Einhämmern bei Strawinsky, dem Meister allen Schlagzeugs, zum zugestandenen technischen Prinzip wie dem der Wirkung: Authentizität zur Propaganda ihrer selbst.“³²⁹ Auch hier könnte man diese Einbekennung der Mittel natürlich als ein Gran Wahrheit auffassen.

Die Ausdruckslosigkeit ist darüber hinaus wesentlich ambivalentes Charakteristikum, denn im Kunstwerk ist sie immer noch eine Form des Ausdrucks, eben der Ausdruckslosigkeit: „Die leeren Augen seiner Musik haben zuweilen mehr Ausdruck als der Ausdruck.“³³⁰ Diese Einschränkung der Kritik an Strawinsky sollte ernst genommen werden, wobei das affirmativ-ideologische Element vom kritisch-negativen kaum zu trennen ist; in der *Ästhetischen Theorie* heißt es, dass „[n]icht generell darüber zu urteilen (ist), ob einer, der mit allem Ausdruck tabula rasa macht, Lautsprecher verdinglichten Bewusstseins ist oder der sprachlose, ausdruckslose Ausdruck der jenes denunziert.“ Freilich eröffnet sich hiermit die schon vom Wagnerschen Protest bekannte Schwierigkeit der effizienten Unterscheidung dieser beiden Funktionen, wobei sie an dieser Stelle von Adorno offen als Problem formuliert und nicht entschieden wird. Strawinskys Werk ist jedenfalls keineswegs frei von ‚Verdinglichung‘, trotzdem könne gerade seine Ausdrucksleere Signum von Authentizität und der Wahrheit (über die Darstellung des zeitgemäßen Bewusstseins hinaus) verpflichtet sein, denn „die Allergie gegen den Ausdruck (hat) ihre tiefste Legitimation daran, dass etwas in jenem, vor aller ästhetischen Zurüstung, zur Lüge tendiert. Ausdruck ist a priori ein Nachmachen.“ Dass das Ausgedrückte durch den Ausdruck auch distanziert, erträglich gemacht und kontrolliert wird, ist aber auch sein Wahres bzw. – so könnte man einwenden - wohl eher eine nützliche, wenn auch nicht auf gesellschaftlicher Ebene, sondern bloß auf individueller, weil das Leid mildernde, Funktion, denn „[d]aß es gesagt, dass darin von der gefangenen Unmittelbarkeit des Leidens Distanz gewonnen wird,

³²⁸ *ibid.*, S.174

³²⁹ *ibid.*

³³⁰ *ibid.*, S.163.

verändert es so, wie Brüllen den unerträglichen Schmerz abschwächt.“³³¹ Freilich: Dies ändert eigentlich nichts an dem unaufrichtigen Element; ähnlich der Hoffnung, die dem erweiterten Wahrheitsbegriff eigen ist, aber dem Faktischen dennoch entgegensteht.

Strawinsky wird auf noch basalerer Ebene zurückgewiesen; hier kann man kaum mehr von Darstellung der notwendigen Dialektik innerhalb der Musik, sondern nur mehr von Abfall von dieser sprechen. Wurde das progressive Element in der neuen Musik nicht zuletzt daran ausgemacht, dass sie sich der Gegenständlichkeit und Bildlichkeit, die ihr als ein ihrem Wesen Fremdes durch die Direktiven der Konvention aufoktroziert wurden, entgegenstelle, nutzt Strawinsky gerade die Differenz zwischen Musik und den anderen Künsten nicht, sondern verwehrt sich sogar gegen sie, denn bei ihm gerinne die Musik zum starren Bild, Musik werde zu Malerei nivelliert: „Alle Malerei, auch die abstrakte, hat ihr Pathos an dem, was ist; alle Musik meint ein Werden, und dem will sie in Strawinsky durch die Fiktion ihres bloßen Daseins sich entziehen.“³³² Interessant ist, wie stark Adorno auch an dieser Stelle die Gegensätzlichkeit der Künste betont und eine eindeutige Rangordnung erstellt; dies mag freilich argumentationstechnisch motiviert sein. Bisweilen werden die diesbezüglichen Aussagen Adornos sogar als dezidierte Herabwürdigung der Malerei als inferiore Kunstform verstanden³³³. Wagners Selbstbezeichnung als ‚Vandale‘, weil er den bildenden Künsten nicht allzu viel abgewinnen könne, wird verstanden als „Ahnung, dass Musik ein zivilisatorisch Unerfaßtes, nicht vollends der vergegenständlichenden ratio Unterworfenen enthalte, während die Kunst des Auges, die sich an die bestimmten Dinge, die gegenständliche Welt der Praxis hält, damit dem Geist technologischen Fortschritts verschwistert sich zeigt.“³³⁴ Dieses technologische Metier ist das Strawinskys, wodurch er sich entgegen seiner Absicht übrigens ins Gebiet des Zivilisatorischen begibt; auch hieran ist die Ambivalenz auszumachen. Es zeigt sich natürlich eine ‚nützliche‘ Funktion der Musik Strawinskys – gesetzt, man nimmt die Bemerkung ernst-, die Adorno auch großen Teilen der massenwirksamen Produktion nicht absprechen kann: Den aktuellen Lebensumständen ist sie angemessen, ja sie kann anscheinend sogar zu einem effizienten Wirken unter diesen erziehen, denn „so wie diese Musik soll reagieren, wer nicht unter die Räder kommen will.“³³⁵ Es ist in Adornos Verständnis Musik, die dem Zeitgeist entspricht; im Gegensatz zu einem kulturindustriellen Produkt, das genau dies erreichen möchte, ist dieses Urteil aber für ein sich avantgardistisch gebärdendes ein Affront. Anhand einer Vielzahl weiterer Phänomene zeigt sich die Regression Strawinskys. Eine Regression, die darin kulminiert, dass sogar das Wesentliche der Musik zugunsten ihrer amüsischen Urform annihiliert wird. Diese amüsische Komponente in der Musik Strawinskys hat unter anderem ihren Grund in ihrem „Verzicht auf Autonomie“, orientierte sie sich doch stets am Tanz. Gerade die Emanzipation vom Tanz war allerdings eine Errungenschaft der „reifen Musik“, denn jener sei bloß

³³¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.178f.

³³² Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.174f.

³³³ cf. Falke, Gustav: *Neoklassizismus als andere Moderne: Strawinsky und Ravel*. In: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan: *Adorno – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler: Stuttgart / Weimar 2011, S. 141

³³⁴ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, S.174f., Anm.

³³⁵ *ibid.*, S.177.

„statische Zeitkunst, ein sich im Kreise drehen, Bewegung ohne Fortgang.“³³⁶ Dadurch begibt sich Strawinsky darüber hinaus in die Nähe des Gebiets der Gebrauchsmusik. Diesbezüglich wird er von Adorno schon 1924 erwähnt: Er gehöre zu den Komponisten, dessen Musik „den Forderungen nach[...]kommen“ würde, „die der Gebrauch an sie richtet: Tanz und Schauspiel, Film und gar wohl Reklame.“³³⁷ Die Ursache verortet er – ähnlich wie bei ‚engagierter‘ Kunst – übrigens in Schwäche: Sie könnten die neu gewonnene Autonomie der Kunst nicht ertragen. Es wird ein Gegensatz zur „[a]bsolute[n] Musik“, die sich ganz schopenhauerianisch „in der Innerlichkeit des ganzen Menschen (gründet)“³³⁸ und der Abkehr von allem Ausdruck als Objektivität hergestellt. Keineswegs ist die Gebrauchsmusik die humanere, ihr vermeintlich soziales Element lässt Adorno freilich nicht gelten, denn „die Gleichheit der Rhythmen wirkt nur mehr als Symbol für die Gleichheit abgeschliffener Individuen“³³⁹. Spätestens hier ist es an der Zeit, ein zentrales Streitthema auf seinen einfachen Kern zurückzuführen: Alle Musik, die Adorno nicht akzeptieren kann, nicht zuletzt auch der Jazz, gleicht sich in dieser Hinsicht. Das was ihm nicht gefällt, ist eben die Eingliederung in die Lebenswelt, verbunden mit der Aufforderung, diese Musik nicht aufmerksam und mit höchster Priorität zu hören. Jedenfalls hat eine solche Musik keinen Kunstcharakter und postuliert eine Rezeptionsweise, die eigentlich die falsche ist. Tanz- und Begleitmusik aller Art ist dafür natürlich paradigmatisch. Diese, weil sie sich als soziale versteht, wird auch auf diesem Gebiet abgeurteilt, zur ästhetischen Kritik und damit Würdigung kommt es gar nicht. Natürlich wird damit auch die genuin ästhetische Interpretation eigentlich unnötig, denn wie das Werk beschaffen ist und was es bedeuten mag, wird völlig von der Frage seines möglichen Gebrauchs verdrängt. Diese Differenz fundiert auch die Bewertung Adornos: Auch das technische Raffinement kann Gebrauchsmusik nicht retten – nicht zuletzt, weil im Gegensatz zu ambivalenter Kunstmusik, wie der Wagnerschen, eine ‚Rettung‘ gar nicht angestrebt wird.

War es noch Wagners Ziel, die Statik zu eskamotieren, notfalls durch furiose Gestikulation, macht Strawinsky den Mangel an Dynamik zum expliziten Ziel, eine weitere Annäherung ans Bild. Der Körperbezug der Musik Strawinskys wird von Adorno nicht positiv bewertet; auch er ist die Rücknahme der musikalischen Entwicklung, in gewisser Weise fällt die Musik damit sogar vor das Niveau der Tonalität zurück. Anstatt deren Restriktionen zu überwinden, regrediert er auf eine primitive Form von Musik, die sich zwar vielleicht nicht dem selbst Erfundenen und anschließend als Natur Verherrlichten fügt, dafür aber devot der undomestizierten und ungeistigen Natur. Aber dies „vermeintlich Invariante“ – zweifellos ‚natürlicher‘ als andere als Grundbausteine der Musik genommene Phänomene – ignoriert, dass „Musik erst zur Musik“ wurde durch den „modifizierenden Eingriff“, der ihre „Vergeistigung“³⁴⁰ bewirkte. Selbst „die Regularität des Pulsschlags“ ist kein

³³⁶ *ibid.*, S.179.

³³⁷ Adorno, Theodor W.: *Gebrauchsmusik*. In: *Gesammelte Schriften. Band 19*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1973, S.445.

³³⁸ *ibid.*, S.446f.

³³⁹ *ibid.*, S.447.

³⁴⁰ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.182.

gültiges Argument, denn Musik als Kunstform ist eben nicht Natur. Die Innovationen der Moderne waren eigentlich Bestrebungen genau dies herauszustreichen: Auch höchst komplexe und damit vermeintlich unnatürliche musikalische Strukturen könnten mit avancierten Hörverständnis adäquat erkannt werden; Strawinsky beschreitet den umgekehrten Weg. Damit ist er ein typischer Fall von fehlgeleiteter Aufklärung; die Rückkehr zur (so ohnehin nie vorhanden gewesenen) Natur wird selbst zur Ideologie, deren Beweggründe jedoch verständlich sind: „Wohl hat an dem Haß gegen die Vergeistigung von Musik, aus dem Strawinsky seine Energien zieht, die Empörung über die Lüge ihren Anteil, dass Musik implizit behauptet, sie wäre dem Bannkreis der Physiologie entronnen, sie wäre selber schon das Ideal.“³⁴¹ Wie gewagt-spekulativ Adorno auch hier verschiedene Systeme (Kunst, Wissenschaft, Gesellschaft) miteinander verbindet, illustriert der Ausdruck „musikalischer Physikalismus“; dieser soll wohl besagen, dass, wie auch in Wissenschaft und Philosophie, diese Reduktion selbst nicht mehr reflektiert wird. Die Ideologie der Befreiung von aller Ideologie setzt sich durch; der Kampf gegen den sentimentalischen Ausdruck wird selbst zur nicht mehr diskutierten Programmatik. Wie sich zeigen wird, ist Strawinsky damit allemal noch aufrichtiger, als diejenigen Produktionen, welche Adorno der Kulturindustrie zuordnet: Diese schließen Subjektivität nicht kategorisch aus, sondern weisen ihr einen Platz zu, der sie schlichtweg belanglos macht.

8. Das Phänomen der Dissonanz

a) Dissonanz als ästhetischer Grundbegriff

Zu allererst sollte geklärt werden, warum ein ganzer Abschnitt dem Phänomen der musikalischen Dissonanz gewidmet werden soll, stehen Überlegungen über musiktheoretische Begriffe doch sonst nicht im Vordergrund des Interesses dieser Arbeit. Die Bedeutung der Dissonanz geht jedoch weit über die Musiktheorie, ja die Musik hinaus: Für Nietzsche ist sie in der Tragödienschrift anthropologische Notwendigkeit, Adorno deklariert sie allgemein als Kennzeichen, ‚Signum‘, der Kunst der Moderne. Dass sie sich in der Musik akkurat fixieren lässt, lässt das Dissonante in dieser Kunstform besonders deutlich werden; das macht auch für Nietzsche zum Teil die besondere Bedeutung der Musik aus. Die Kontiguität der Dissonanz zu Schmerz und Leid ist ein Gemeinplatz, und sie wurde auch seit jeher in der künstlerischen Praxis derart verwendet. In dieser oder jener Weise war sie damit immer konstitutiver Bestandteil des Kunstwerks; eines, das nur aus Harmonie bestünde, kaum zu denken. In der Dissonanz vereinigen sich auch all die Faktoren, die überhaupt die Lebensdienlichkeit von Kunst grundieren: Kann Kunst das Leiden rechtfertigen, aufheben oder zumindest auf adäquate Weise darstellen und zur Erkenntnis bringen? Bei Adorno wird sich zeigen, dass die gesellschaftliche Sprengkraft von Kunst nicht zuletzt auf ihrer Wirkung fußt; populäres Beispiel ist bekanntlich die militante Abneigung, die das Publikum den Dissonanzen der Neuen Musik entgegen brachte.

³⁴¹ *ibid.*, S.182.

Schon bei Schopenhauer wurde ihre Bedeutung betont, in seiner Konzeption kann sie aber ausschließlich eine akzidentielle Funktion übernehmen. Berechtigung hat sie nur als in die Konsonanz Aufzulösendes. Vor allem ist für die Harmonie, nicht nur bezüglich dissonanter Intervalle, die vorangegangene Auseinandertretung der Elemente notwendig. Als solche ist sie für die Kunst unerlässlich; für Schopenhauer stellt sich die „Entzweiung und Versöhnung des rhythmischen Elements der Melodie mit dem harmonischen“³⁴² als eigentliche Befriedigung dar, ja als „Bild des Glücks“³⁴³, also des befriedigten Willens. Als Ausdruck der Unbefriedigung lässt sich aber nur ihr Enden mit Wohlgefallen empfinden, wobei dieses sich mit der Intensität der vorangegangenen Unbefriedigung steigert, wie es eben in der Natur des Willens liegt. Eine höhere, womöglich eigenständige Wertigkeit kann Schopenhauer dem Disharmonischen und Hässlichen schon aus systematischen Gründen nicht beilegen, wurde doch als Ziel der Kunst das Schöne festgelegt. Zweifelhaft ist, ob die maßgebliche Gleichsetzung ‚Lust – Konsonanz‘ und ‚Unlust – Dissonanz‘, wie sie von Schopenhauer aufgestellt wurde, aufrechterhalten werden kann.

b) Dissonanz bei Nietzsche

Diese Beschränkung fällt jedenfalls bei Nietzsche weg; bei diesem findet sich nicht nur eine Lust an der Auflösung der Dissonanz, sondern an ebendieser selbst, an ihrer reinen Präsenz. Dadurch erfolgt auch eine weitere implizite Abkehr von Schopenhauer, zumindest partiell: Kommt bei diesem einem Gegenstand das Attribut ‚schön‘ zu, wenn er als Objekt der ästhetischen Betrachtung fungiert, kann dies als definierendes Charakteristikum der ‚ästhetischen Weltanschauung‘ Nietzsches nicht genannt werden. „In der Tat hat auch das Erhabene als das Nicht-Schöne, hat auch das Hässliche in Nietzsches Ästhetik eine besondere Bedeutung: fokussiert im Begriff der Dissonanz wird dieser Bereich als notwendiger Anteil der Musik betont, dem sie (in Schopenhauers Diktion) als Widerspiegelung des Weltwillens ebenso verpflichtet ist wie der reinsten Harmonie.“³⁴⁴ Diese Neubewertung zeigt sich schon in *Die Geburt der Tragödie*; hier räumt er der Dissonanz einen geradezu einzigartigen Rang ein: Sie ist das kennzeichnende Attribut der Musik, wodurch dieser ihr besonderer Status überhaupt erst zukommt. Für die Beantwortung einer angesichts seiner Interpretation des griechischen Mythos virulent gewordenen Frage sei das Verständnis des Dissonanten wesentlich: „Wie kann das Hässliche und das Disharmonische, der Inhalt des tragischen Mythos, eine ästhetische Lust erregen?“³⁴⁵ Für seine ästhetische Rechtfertigung des Lebens ist dies von höchstem Belang, ist dieses Leben doch selbst nichts als Dissonanz: „[W]as ist sonst der Mensch?“³⁴⁶ Soll es also tatsächlich eine Rechtfertigung des Lebens geben, muss sie die Dissonanz rechtfertigen; also, bei der Voraussetzung,

³⁴² Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Zweiter Teilband*. Diogenes: Zürich 1977, S.534.

³⁴³ *ibid.*, S.536.

³⁴⁴ Koll, Matthias: „Erlösung vom Erlöser!“ *Richard Wagner und die Musikästhetik Friedrich Nietzsches*. In: Seubold, Günther (Hrsg.): *Man ist viel mehr Künstler als man weiß’. Bilder und Bildner: Werk- und Lebenskunst bei Friedrich Nietzsche*. DenkMal: Alfter / Bonn 2001, S.61.

³⁴⁵ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, S.151.

³⁴⁶ *ibid.*, S.155.

dass nur eine ästhetische Rechtfertigung möglich sei, als ästhetisches Phänomen ausweisen. Durch den tragischen Mythos soll dies erfolgen, denn er „(hat) zu überzeugen [...], dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt.“ Das einzig adäquate Mittel, „[d]ieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst“ unmittelbar zu verstehen findet sich eben „in der wunderbaren Bedeutung der *musikalischen Dissonanz*: wie überhaupt die Musik, neben die Welt hingestellt, allein einen Begriff davon geben kann, was unter der Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens zu verstehen ist.“³⁴⁷ Auch die Lust des tragischen Mythos, an dem das Apollinische und das Dionysische gleichermaßen beteiligt sind, hat hier, in der Musik, ihre Wurzel, wodurch sich der Titel des frühen Werks Nietzsches rechtfertigt. Der tragische Mythos und die Musik sind ans Engste aneinander gebunden – womit Nietzsche damals selbstverständlich auch die Justifikation des Wagnerschen Musiktheaters liefern wollte. Sie haben beide ihre Lust nicht nur an dem Scheine, sondern an der tiefer reichenden, dissonanten Wirklichkeit, wodurch sie eben als dionysische Künste *par excellence* gelten können. Sie „verklären eine Region, in deren Lustaccorden die Dissonanz eben so wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt; [...] beide rechtfertigen durch dieses Spiel die Existenz der ‚schlechtesten‘ – also im Sinne Schopenhauers: dieser - ‚Welt.‘“³⁴⁸ Auch wenn das Apollinische eigentlich das genuin künstlerische Prinzip ist, ist es chronologisch nachgeordnet, denn „[h]ier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein ruft“.³⁴⁹ Freilich kann aber auf die apollinische Kunsttätigkeit nicht verzichtet werden, denn sie liefert die notwendige künstlerische Formung. Die Dissonanz Mensch benötigt „eine herrliche Illusion [...], die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen decke.“³⁵⁰

Wohl könnte man anmerken, dass damit das schopenhauersche Programm, durch das seine Musikästhetik motiviert worden ist, besser umgesetzt ist als in dessen eigener, oberflächlicher bleibenden Theorie: Schopenhauers starre Entgegensetzung von Konsonanz und Dissonanz respektive Lust und Unlust widerspricht eigentlich der Aufgabe der Kunst, Erkenntnis zu liefern, sondern heftet sich an die Illusion des im *principium individuationis* Verfangenen, dessen Blick „der Schleier der Maja (trübt).“ Eben in diesem Zustand kann „der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das *principium individuationis*“ zwar inmitten „einer Welt voll Quaalen“³⁵¹ leidlos existieren, nur die Erscheinung der Dinge erkennend. „[I]n dieser Form seiner beschränkten Erkenntniß sieht er nicht das Wesen der Dinge, welches Eines ist, sondern dessen Erscheinungen, als gesondert [...] ja entgegengesetzt.“³⁵² Erkenntnis des Wesentlichen, des Zugrundeliegenden erlangt er aber in diesem

³⁴⁷ *ibid.*, S.151.

³⁴⁸ *ibid.*, S.154.

³⁴⁹ *ibid.*, S.154f.

³⁵⁰ *ibid.*

³⁵¹ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält.* Haffmans: Zürich 1999, S.457.

³⁵² *ibid.*, S.456.

Zustand, in der Vorstellungswelt verbleibend nicht; sonst würde ihm eben die Ambivalenz, die Nietzsche im Dionysischen auffindet, einsichtig werden.

Nietzsche spätere Abwendung von der ‚Romantik‘ und sein Bekenntnis zu quasi-klassischer Formstrenge würden nahe legen, dass er auch diese emphatische Bejahung des Hässlichen in der Dissonanz zurückgenommen hätte. Tatsächlich finden sich aber Stellen, in denen die Vorherrschaft des Hässlichen besonders betont. Auch für Nietzsches großen Stil hat die Dissonanz essentielle Bedeutung, wie schon die Bemerkungen über die Verbindung von Kunst, Willen zur Macht und Lust respektive Unlust nahe gelegt haben. „Dissonanz setzt großen Stil voraus und sie ist zugleich sein unumgängliches Merkmal.“³⁵³ Der Erfolg des Künstlers bemisst sich darin, wie viel er an Hässlichem aufnehmen und in als schön Erscheinendes transformieren kann. Der dionysische – nicht nur nicht schöne, sondern überhaupt nicht ästhetische – Urgrund des Daseins wird erst durch die apollinische Transfiguration zum Kunstwerk. Der frühe Spott Adornos über dessen „eigene[s] Ideal postkartenblauer Südlichkeit und klassischer Tänzerei“³⁵⁴, wie es in seiner späten Philosophie dargelegt worden sei, geht demnach etwas fehl; womöglich ist diese Diskrepanz zwischen harmonischem Schein und innerer Spannung gar ein Konstituens aller ‚klassischen‘ Ästhetik. Auch hier findet sich einer der Ansatzpunkte, die Nietzsche zu seiner Kritik der Lehre Schopenhauers gebrauchte: Dieser habe das Wesen der Lust gründlich missverstanden und sie mit Befriedigung verwechselt. So wird auch im späten Nachlass die schopenhauersche Theorie der Triebbefriedigung nochmals aufgegriffen und in einer Weise angegriffen, die auch zur Verdeutlichung der Betonung des Dissonanten qua Unbefriedigten verwendet werden kann: Es sei eben „*nicht* die Befriedigung des Willens“ die „Ursache der Lust“ – genau dies hat die schopenhauersche Musikästhetik als Voraussetzung. Diese Behauptung sei vielmehr „absurde psychologische Falschmünzerei der nächsten Dinge“³⁵⁵, eher gilt das Gegenteil gilt: Gegen Schopenhauer heißt es, dass „[d]ie normale *Unbefriedigung* unserer Triebe [...] in sich durchaus noch nichts Herabstimmendes (enthält)“, sondern sie „wirkt vielmehr agacierend auf das Lebensgefühl“. Anti-schopenhauerianisch bestimmt Nietzsche nun die Lust nicht orientiert an der Befriedigung, sondern ausgehend von der Unlust, als der nicht erfolgten Befriedigung, wobei diese Unlust, um als Lust empfunden werden zu können, eine bestimmte Anordnung benötigt: „Man könnte vielleicht die Lust überhaupt bezeichnen als einen Rhythmus kleiner Unlustreize.“ Als Maßstab taugt diese Empfindung aber ohnehin nicht: „Lust und Unlust sind Nebensachen, keine Ursachen“³⁵⁶ Vielmehr sind in der späten Philosophie Nietzsches Unlust und Lust an den Willen zur Macht gekoppelt, weshalb „[d]ie Entscheidung darüber, was Unlust und Lust erregen soll, [...] vom Grade der Macht abhängig (ist)“³⁵⁷.

³⁵³ Baron, Oliver: *Dissonanz als ästhetische Kategorie*. Fink: München 2008, S.22.

³⁵⁴ Adorno, Theodor W.: *Kontroverse über die Heiterkeit*. In: *Gesammelte Schriften. Band 19*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1973, S.450.

³⁵⁵ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1889. 2. Teil: 1887-1889*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.38.

³⁵⁶ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1889*, S.30.

³⁵⁷ *ibid.*, S.34.

Wie bei der dionysischen Wissenschaft taucht übrigens eine einigermaßen kuriose Umwertung auf: Die These von der Kunst als Stimulans des Lebens wird auf profanierte Weise wiederholt, womit gezeigt wird, welche ausgezeichnete Rolle der Unbefriedigung respektive Dissonanz zukommt: „[D]iese Unbefriedigung, statt das Leben zu verleiden, ist das große *Stimulans* des Lebens.“ Damit wird natürlich offensichtlich (ausgehend von der Schopenhauerschen Gleichung Dissonanz = Unbefriedigung), dass die Dissonanz, als Ausdruck der Unbefriedigung, eine immense Wertsteigerung erhält: Stimulierende Kunst müsste anscheinend unbefriedigend sein. Freilich: Auch das ist eine Form der Aufforderung zur Aufhebung der Kunst.

Nietzsches Polemik gegen Schopenhauer radikalisiert sich in dieser Phase; vor allem dessen Gedanken von Kontemplation und Interesselosigkeit werden desavouiert. Diese spielt er gegen eine andere Konzeption aus, die auch von Adorno für die ästhetische Utopie wieder aufgegriffen werden wird. Die Erweiterung des Kunstgebietes respektive die Infragestellung wird auch offenbar, wenn Nietzsche in *Zur Genealogie der Moral* darüber hinaus die berühmte, von Baudelaire kritisch-zustimmend aufgegriffene Formulierung Stendhals der ‚promesse du bonheur‘ gegen Schopenhauer als konträre Einstellung ausspielt und zusätzlich indiziert, dass das Schöne nicht so sehr in der Kunst sich finden lässt: „[I]hm scheint gerade die *Erregung des Willens* („des Interesses“) durch das Schöne der Tatbestand.“³⁵⁸ Andererseits bringt Nietzsche gegen Schopenhauer ein gegenläufiges Argument in Anschlag und gibt letztlich zu verstehen, dass auch Schopenhauers ästhetischer Begriff des Schönen letztlich, hinter dem Schein des Quietiven, durchaus lebensweltlicher aufzufassen ist. In *Zur Genealogie der Moral* wendet er gegen ihn bissig ein, dass die von ihm behauptete Interesselosigkeit vergisst, dass auch das Loskommen noch immer Interesse bleibt und dass er „ganz und gar nicht die Kantsche Definition des Schönen Kantisch verstanden habe – dass auch ihm das Schöne aus einem ‚Interesse‘ gefalle, sogar aus dem allerstärksten, allerpersönlichsten Interesse: dem des Torturierten, der von seiner Tortur loskommt?“³⁵⁹

c) Wagner und die Emanzipation der Dissonanz

Die Nietzschesche Auffassung der Dissonanz, die sich am Werk Wagners entzündete, wird auch von Adorno aufgenommen. Gerade diese Musik spielt eine wesentliche Rolle für den Übergang zur Moderne, wie Adorno im *Versuch über Wagner* darlegt; hier beginne bereits die so genannte Emanzipation der Dissonanz. Der gebräuchlichen Einschätzung gemäß erblickt er in Wagners Musik eine Vielzahl an Richtung Moderne treibenden Neuerungen. Die Verwendung der Dissonanz ist eine davon; es sind nicht nur bestimmte harmonische Kombinationen, die hier den Unterschied ausmachen, sondern deren Verwendungsweise, ihr konkreter Einsatz in der Komposition. Hier ist schon angelegt, was später in der Moderne ihren Höhepunkt erreichen wird: Das Disharmonische nicht als Akzidens, das primär zur Ostentation der Versöhnung dient und damit nur im Untergang sein Recht behält,

³⁵⁸ Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. In: *Werke III*. Hrsg. von Karl Schlechta. Ullstein: Frankfurt am Main u.a. 1976, S.847.

³⁵⁹ *ibid.*

sondern als Basismaterial der musikalischen Konstruktion. Es handelt sich um eine Stellung, die weit über die originelle Wirkung ungewohnter Klänge hinausgeht; nicht spezielle Akkorde, die der Musik vor Wagner noch fremd waren, machen das spezifische Neue aus, sondern die gewandelte Funktion. In Wagners Werk zeigt sich, dass die schopenhauersche feste Zuordnung von Konsonanz und Dissonanz nicht funktioniert. Dessen Deutung der Dissonanz wird zwar nicht zurückgewiesen, aber ihre Berechtigung war nur eine historische und kein Einblick in ewige Gesetze der musikalischen Syntax. Die Musik, die er im Auge hatte und welche als die seiner Epoche ja auch die einzige war, die er unmittelbar fassen konnte, verfuhr tatsächlich noch nach seinem Modell, in dem die Grenzen von Dissonanz und Konsonanz distinkt festgesetzt waren. Adornos Verständnis der neuartigen Funktion der Dissonanz bei Wagner geht damit jedoch d'accord mit der Nietzscheschen These in *Die Geburt der Tragödie*. Das entspricht wiederum dessen historischen Position, ist seine frühe Schrift doch auch als Interpretation des Wirkens Wagners aufzufassen und möchte vorrangig eine Ästhetik liefern, die dessen Werk gerecht wird und Gründe vorbringt, seine einmalige Dignität anzuerkennen. Demnach könnte man behaupten, dass seine Ausführungen – so wie Schopenhauer mit seinem Verständnis – bezogen auf die historische Situation des musikalischen Materials durchaus ihre Richtigkeit hatten. Die Ambivalenzen, die dem Begriff des Dionysischen bei Nietzsche eigen sind, werden auf sehr ähnliche Weise jedenfalls auch von Adorno diagnostiziert. Gerade die attestierte Ambiguität findet wohl ihr direktes Pendant bei diesem. Laut Adorno offenbare sie sich in verschiedensten Facetten im gesamten Werk; sie „bedingt (auch) den Janus-Charakter [...] seiner Harmonik.“³⁶⁰ Wie vorher schon bemerkt, handelt es sich bei den Erweiterungen und Innovationen Wagners die Harmonik betreffend nicht bloß um Mittel zur Steigerung der Intensität des Ausdrucks, sondern um eine Möglichkeit, auszudrücken, was sich vormals außerhalb des durch das vom Künstler verwendbaren Materials abgesteckten Bereichs befand. „Zweideutigkeit selber wird zum Ausdruckselement. Bei Beethoven und bis in die Hochromantik hinein sind die harmonischen Ausdruckswerte fixiert: die Dissonanz steht für das Negative und das Leiden, die Konsonanz für Positivität und Erfüllung.“³⁶¹ Trotz des Funktionswandels, bleibt zu hinterfragen, ob es sich nicht in erster Linie um eine Modifikation des Gleichgewichts handelt, d.h. die Dissonanz an sich wird bedeutsamer als die Frage nach ihrer gelungensten Auflösung, oder um eine völlig neue Struktur. Für Adorno ist es bei Wagner eher Ersteres, es erfolgt aber eine komplette Umkehrung, denn das einst Akzidentielle wird zum Wesentlichen. Im Grunde werden zwei Neuerungen hinsichtlich der Aufgabe der Dissonanz in der Harmonik konstatiert: Einerseits macht sich bei Wagner die ‚Emanzipation der Dissonanz‘ geltend, d.h. der Auflösungsbedürftigkeit, die stets als ihr spezifisches Charakteristikum aufgefasst wurde, wird – obzwar freilich noch nicht explizit registriert – nicht mehr stattgegeben. Dies verleiht ihr Eigenwert. Darüber hinaus wird ihr Wert jedoch soweit angehoben, dass eine Verkehrung des ursprünglichen Verhältnisses eintritt. Die Behauptung, dass nun die Dissonanz vorherrschen würde, ist aber auch nicht ganz korrekt; vielmehr scheint die starre Dichotomie bereits selbst zu zerfließen: Es zeigt sich, „[d]aß

³⁶⁰ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S.64.

³⁶¹ *ibid.*, S.64.

Leiden süß sein kann, dass die Gegensätze von Lust und Unlust nicht starr einander gegenüberstehen, sondern vermittelt sind“. Nietzsches Analyse des Pathologischen scheint so verkehrt nicht gewesen zu sein; auch Adorno attestiert, dass „an Wagners Musik (Weniges) so sehr gelockt (hat) wie der Genuß der Qual.“³⁶² Die Bewertung dieses Signums der Dekadenz fällt aber erwartungsgemäß anders aus. Bisher blieb die Argumentation auf einem innerästhetischen Fundament: Wagners Musik hat sich des vorliegenden musikalischen Materials auf progressive Art bedient und es erheblich erweitert. Adorno gibt dieser – kaum bestreitbaren – Feststellung aber einen gesellschaftskritischen Akzent. Die in ihrem Recht bestärkte Dissonanz sei schon bei Wagner zum Ausdruck des Protests geworden. „Die Dissonanzen haben den Lösungen gegenüber in Wagners Stilperiode den Charakter der selbstherrlichen Subjektivität angenommen: sie protestieren wider die regelsetzende gesellschaftliche Instanz.“³⁶³ Wiederum wird per analogiam der musikalische Gehalt mit einer gesellschaftlichen Position gleichgesetzt: Hier jedoch zu Gunsten Wagners, insofern man Protestieren als angemessene Haltung begrüßt; zumindest vorerst, denn die vorhin hervorgehobene Progressivität der Wagnerschen Tonsprache wird von Adorno anschließend teilweise zurückgenommen: Auch wenn der Akzent verlagert wurde und nunmehr das Dissonante als das eigentlich Substantielle und Bedeutsame fungiere, bleibe die Verhaftung im althergebrachten System, also in der Totalität der Tonalität, und letztlich die Kollaboration mit diesem doch unangetastet. Adornos Verdikt gleicht hier demjenigen, das er auch – mit freilich deutlich pejorativerer Betonung – dem Jazz unterstellt: Die dissonanten Akkorde haben trotz ihrer Vormachtstellung ihre Berechtigung nur als Surrogate für richtige, d.h. dem Schema der Tonalität entsprechende. Auch wenn die Lust nun bei der Dissonanz beheimatet sein mag, kann sie sich nur am Hintergrund des Überkommenen entfalten, ja erlangt überhaupt erst durch diesen ihre Legitimation. Diese Einsicht wird von Adorno wiederum gesellschaftlich ausgewertet: Trotz der Übermacht der Dissonanz und ihrer Funktion als „Ausdrucksträger“ kann sie sich letztlich nicht vollständig emanzipieren, denn „die Akkorde bewähren sich expressiv nicht als absolute, sondern nur in ihrer impliziten Differenz von der Konsonanz, an der sie sich messen, noch wo sie verschwiegen wird.“³⁶⁴ Der Abhängigkeit trotz aller Rebellion korreliert Wagners Haltung zum gesellschaftlichen System, wobei dieser Wertung natürlich die Gleichsetzung von Tonalität und bürgerlicher Gesellschaft zugrunde liegt. Die Verwendung der Dissonanz ist also nicht nur Zeichen von Progressivität und Emanzipation, sondern auch, dass sein „Pessimismus [...] die Haltung des übergelaufenen Rebellen [ist]“³⁶⁵. Wagner bleibt dem Prinzip der Tonalität treu und damit der „Immanenz der bürgerlichen Gesellschaft“, auch wenn es gerade seine Innovationen sind, deren „Konsequenz schließlich auch das System zersetzt[t].“³⁶⁶

Noch weiter getrieben wird die Neubewertung der Dissonanz laut *Theorie der neuen Musik* von 1942 – dies kann angesichts der allgemeinen Einschätzung seitens Adorno verwundern – bei Richard

³⁶² ibid., S.64.

³⁶³ ibid., S.62.

³⁶⁴ ibid., S.64f.

³⁶⁵ ibid., S.135.

³⁶⁶ ibid., S.65.

Strauss und zwar im von Adorno mit Abstand höchstgeschätztem Werk, in der *Elektra*. Großteils wird Strauss von Adorno hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Verortung als auch seiner Dissonanzverwendung eher als Wagner-Epigone aufgefasst – viele seiner Argumente gleichen denen, die Nietzsche gegen Wagner vorbringt, aufs Haar –, an entscheidender Stelle gelingt bei ihm jedoch der Umschwung. Der „Wiedererkennungsakkord in der Orestszene [...] steht nicht mehr als Ausdruck der Verzweiflung, sondern um die einander widersprechenden, auf- und niederwogenden Empfindungen des ekstatischen Augenblicks widerzuspiegeln“³⁶⁷. Zumindest in diesem Fall ist die Zuordnung also obsolet. Natürlich drängt sich so fort die Frage auf: Mit welchem Recht könnte nun, nach dieser Umwertung, die Dissonanz noch als Zeichen gesellschaftlichen Protests gelten? Vor dieser Erwähnung der *Elektra* resümiert Adorno die Geschichte der Dissonanz folgendermaßen: „Die Dissonanz ist der wesentlichste Ausdrucksträger, Symbol für Schmerz und Leid. Sie hat zugleich eine rein musikalische Bedeutung, nämlich die, der Herrschaft der musikalischen Formel, des tonalen Dreiklangssystems so weit wie möglich sich zu entziehen und die Einmaligkeit des musikalischen Augenblicks durch ein einmaliges, konkretes, nicht clichéhaftes Mittel zu realisieren.“³⁶⁸ Offensichtlich ist die Funktion als ‚Ausdrucksträger‘ nichts anderes als die gesellschaftliche, von der jedoch die ‚rein musikalische Bedeutung‘ geschieden wird. Das ‚zugleich‘ bietet zu Reflexionen Anlass: Handelt es sich um zufällige Parallelität, könnte die ‚musikalische Bedeutung‘ sich abspalten und womöglich gar die Symbolik konterkarieren, oder liegt eine logische, die beiden Bestimmungen zwingend aneinanderkettende, Verbindung vor? Die weitere Entwicklung lässt auf ersteres schließen, ja zeigt, dass diese Übereinstimmung eigentlich eine musikgeschichtlich ephemere, wenngleich obstinat nachwirkende war. Sie dementiert nämlich die ursprüngliche Aussage.

d) Dissonanz als Signum der Moderne

Vor diesem musikalischen Ereignis bei Strauss war die Nähe der Dissonanz zu Leid und Verzweiflung offenkundig, wobei unmittelbar Leid auszudrücken der Musik längste Zeit verboten war. Dies scheint dem unbestreitbaren Faktum, dass sich auch in der älteren Musik äußerst dissonante Intervalle und Akkorde finden lassen, und zwar vor allem in Kontexten, die der Musik die Darstellung von Leid auferlegten, zu widersprechen. Ebenso unbestreitbar ist natürlich, dass sich zumindest seit der Romantik die Quantität der Dissonanzen kontinuierlich erhöht hat und auch gewisse, vormalig verbotene Akkorde in das musikalische Werk integriert wurden. ‚Darstellung‘ trifft aber einigermaßen den Kern der Sache: Sie standen immer unter der Herrschaft des Stilisationsprinzips und wurden in die schon vorgegebene Form gepresst. Adorno schreibt, dass „[d]ie dramatische Musik, als die wahre *musica ficta*, [...] von Monteverdi bis Verdi den Ausdruck als stilisiert-vermittelten, den Schein der Passionen (bot).“ Dies ändert sich bei Schönberg grundlegend, bei dem „unverstellt leibhaftige Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert (werden). Sie greifen die Tabus der Form

³⁶⁷ Adorno, Theodor W.: *Theorie der neuen Musik. Neunzehn Beiträge über neue Musik*. In: *Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften. Band 18*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S.74.

³⁶⁸ Adorno, Theodor W.: *Theorie der neuen Musik*, S.73.

an, weil diese solche Regungen ihrer Zensur unterwerfen, sie rationalisieren und sie in Bilder transponieren.“³⁶⁹ Adornos Verwendung von aus der psychoanalytischen Tradition entlehnten Begriffen – die selbst durchaus hinterfragbar ist und jedenfalls gewisse Unstimmigkeiten aufweist³⁷⁰ – erlaubt natürlich die Frage nach dem Zweck dieser Abwehrmechanismen; sie waren zumindest immer der Versuch, über die ‚Traumata‘ doch zur Herrschaft zu kommen; die Frage stellt sich, warum dies nun unterlassen werden sollte. Pauschal können zwei Antworten gegeben werden: Weil sie eine Anmaßung der Kunst waren, oder aber weil die Distanzierung – ohne Zensurierung – hinreichen muß, nicht zuletzt um den Erkenntnischarakter von Kunst zu retten.

Die Verwandlung des Unmittelbaren, Unbewußten in Bilder entspricht wohl der Schopenhauerschen Ebene der Vorstellung. Die Gesetzmäßigkeiten, denen Schopenhauer definitive Geltung für das Gelingen der Komposition zuschreibt, waren nicht die *conditiones sine quibus non* des musikalischen Gelingens; gerade die der Kunst mögliche Erkenntnis haben sie nicht geleitet, sondern verdeckt. Die Schopenhauersche These, dass eben um sich „als rein Erkennende [zu] verhalten“ die unmittelbaren Affekte, wie „wirklicher Schmerz und wirkliches Behagen“, niemals im Kunstwerk Einlass finden dürfen, „sondern nur ihre Substitute, das dem *Intellekt* Angemessene, als *Bild* der Befriedigung des Willens, und des jenem mehr oder weniger Widerstrebende, als *Bild* des größern oder geringern Schmerzes“, verhinderte vielmehr Erkenntnis. Wird diese Bedingung nicht einhalten, ist der schopenhauersche Zweck der Kunst, vom Leiden zu dispensieren, jedoch nicht mehr erfüllt., denn „[n]ur so verursacht die Musik nie wirkliches Leiden, sondern bleibt auch in ihren schmerzlichsten Ackorden noch erfreulich“³⁷¹. Musik ist in Schopenhauers Konzeption eben nicht – der eigentlich behauptete – Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft qua Wille, sondern die in der Konvention erstarrte Darstellung von Gefühl, von Leidenschaft. Anscheinend sind es gerade die von Schopenhauer verfochtenen Gesetzmäßigkeiten, die den Sonderstatus der Musik behindern: Dadurch werde sie zum Bild gemacht – aber für Schopenhauer muss dies eben geschehen, denn sonst könnte es sich nicht um Kunst handeln. Zweifellos ist dieser Zug, den Adorno an der neuen Musik und allgemeiner an der Kunst der Moderne bemerkt, revolutionär und sowohl gegen das althergebrachte Verständnis gerichtet als auch prima facie gegen die Funktion, die man ihr bis dahin beimaß. Das Leid soll nicht mehr durch die Darstellung gebannt werden und die Abkehr vom Stilisationsprinzip klingt offenbar wie eine Absage an die Forderung an die große Kunst, dass „kunst [...] nicht schmerz und nicht wollust (ist) sondern der triumph über das eine und die verklärung des andern.“³⁷² Auf Triumph und Verklärung muss verzichtet werden, wohl zugunsten der Wahrheit.

Damit wäre die neue Musik und überhaupt die Kunst der Moderne diejenige, die dem Anspruch gerecht wird, rein dionysisch, frei von aller apollinisch-bildlichen Illusion, zu sein. Auch ihre

³⁶⁹ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.45.

³⁷⁰ cf. Powell, Larson: ‚Das Triebleben der Klänge‘. *Musik und Psychoanalyse am Beispiel der ‚Philosophie der neuen Musik‘*. In: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998, S. 117 – 133.

³⁷¹ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält*. Haffmans: Zürich 1999, S. 531.

³⁷² George, Stefan: *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen*. Klett-Cotta: Stuttgart 1998, S.70.

Funktion, die Erkenntnis des Schlechten zu befördern, bestätigt diese Zuordnung. Der Preis, den sie dafür bezahlen muss, ist schon bei Nietzsche formuliert: Sie ist eigentlich unästhetisch. Unästhetisch zumal, weil sie des schönen Scheins entbehrt. Im ursprünglichen Wortsinne, weil sie im Gegensatz zur traditionellen Musik auf ihre Anschaulichkeit (diese wurde eben durch Tonalität und Konvention, also alle Maßnahmen der Bedeutungsfixierung garantiert) gänzlich verzichtet.

In einer Anmerkung in der *Philosophie der neuen Musik* widmet sich Adorno der historischen Genese der Dissonanz. Die Verortung ihrer Emanzipation in der Moderne fasst er als zu eng auf, denn „der Wunsch danach hat als Nachtseite die gesamte bürgerliche Musik [...] begleitet, vergleichbar etwa der Rolle, die der Begriff des Unbewußten insgeheim in der Geschichte der bürgerlichen ratio spielt.“³⁷³

Damit findet sich aber eine wiederum anders geartete Verortung der Dissonanz: Sie sei quasi eine Invariante, die seit jeher die Kunst subkutan durchzogen habe. Mozart habe sich beispielsweise zur Dissonanz, wie nicht nur der Beginn des sogenannten Dissonanzenquartetts bestätige, hingezogen gefühlt. Die Dissonanz kann demnach nicht uneingeschränkt als Kennzeichen der Moderne gelten; in dieser hat sie sich zwar erst in voller Pracht gezeigt, eigentlich sei sie aber immer im Kunstwerk – gerade im ambitionierten – anwesend gewesen. Sie wird, die obige Diktion Adornos gebrauchend, bewusst gemacht. Der Vergleich mit dem Unbewußten plausibilisiert, dass der Dissonanz ein Element des Protests immer eigen war, gerade auch in ihrer Funktion als subjektiver Ausdruck des Zweideutigen. „Sie steht ein für die zensurierte Triebregung. Sie enthält sowohl, als Spannung, ein libidinöses Moment, wie die Klage über Versagung. Die Wut, welche allenthalben auf die manifeste Dissonanz reagiert, wäre damit erklärt.“³⁷⁴ Wiederum wird auf die Zensur rekuriert, wenngleich etwas unklar bleibt, ob das Unzensurierte oder die Zensur selbst gezeigt wird. Das fällt wohl selbst unter die Zweideutigkeit.

In der *Ästhetischen Theorie* hinterfragt Adorno die Dissonanz hinsichtlich ihrer Aufgabe in der Moderne auf elementarer Ebene, wodurch auch die schopenhauersche Zuordnung nicht nur ausgehebelt, sondern geradezu verkehrt wird: Die Lust sei gar nicht bei der Konsonanz beheimatet, sondern „[m]ehr Lust ist bei der Dissonanz als bei der Konsonanz“³⁷⁵. Wesentlich ist aber, dass diese Lust an der Dissonanz, die an Intensität die an der Konsonanz überwiegt, von dieser qualitativ geschieden bleibt: „Negation vermag in Lust umzuschlagen, nicht ins Positive.“³⁷⁶ Es drängt sich die Unterscheidung zwischen dem abgewiesenen und dem befürworteten Reiz auf; auch die Dissonanz kann zum affirmativen, positiven Reiz deprivieren, wie es Adorno exemplarisch bei Richard Strauss kritisiert. Entscheidend ist, dass sie nicht eingesetzt wird, nur um den Eindruck des Falschen zu erwecken. In der fortschrittlichen neuen Musik können die Dissonanzen nicht mehr falsch klingen, während hingegen sogar die von Adorno bekämpfte Lockerung des Dissonanzverbots ein Element des Falschen, einen Mangel an Stimmigkeit hervorrufen würde. Das absichtliche Falschklingen sei ganz anderen Musikströmungen eigen, allen voran solchen, die Progressivität und rebellische Auflehnung

³⁷³ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.146, Anm.

³⁷⁴ *ibid.*

³⁷⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.66f.

³⁷⁶ *ibid.*, S.67.

vorspielen möchten, dennoch letztlich nie das Bereich des Bekannten und allgemein Geschätzten verlassen dürfen. Es seien beispielsweise die Jazzfans, die nur „Reize [...] von approbierter Art“ genießen. Eben in der „Jazzpraxis“ finden sich „Techniken des absichtsvollen Falschspielens“. Immer muss aber erkennbar bleiben, wie es eigentlich klingen sollte und der von dieser Musik ausgehende Reiz ist auch nicht die Dissonanz selbst, auch nicht die Konsonanz, der eigentlich der Platz zu gehören würde und die nicht erklingt, sondern, dass das Falsche im eng geschlossenen Gebiet des Richtigen Einzug gefunden hat, was einer „Misshandlung“ der Konsonanz entspricht, wobei „die virtuelle Konsonanz zugleich (garantiert), dass man im Kreise verbleibt.“³⁷⁷ Hier wird die Konsonanz verschwiegen und mit ihr implizit scheußlich umgegangen.

In der Musik der Moderne kann sie nun jedenfalls als konstitutives Prinzip gelten: Sie ist nicht bloß das Wesentliche, sondern Harmonie bzw. Konsonanz hat im Kunstwerk keinen Platz mehr. „Die freie Atonalität hatte mit den Tabuverboten, die sie über die Dreiklangsharmonik verhängte, die Dissonanz universal über die Musik ausgebreitet. Es gab nur noch Dissonanz.“³⁷⁸ Man könnte freilich einwenden, dass damit der Dissonanzbegriff selbst obsolet geworden sei. Das ‚Signum der Moderne‘ hätte dann absurderweise in der Moderne ihr Ende gefunden. Auf die sich unmittelbar anbietende Einspruchsmöglichkeit, dass diese Omnipräsenz der Dissonanz sie selbst neutralisiere, geht Adorno selbst ein, ja, in der *Theorie der neuen Musik* statuiert er sie sogar in einem Satz; die Folgerung, dass, nur noch Dissonanz‘ gleichbedeutend sei mit ihrer Aufhebung, wehrt Adorno trotzdem mit einer Argumentation, welche die Innovation in der Moderne fundiert, energisch ab. Selbstverständlich kann sie im althergebrachten Verständnis nicht weiterexistieren – denn in diesem war sie immer von der Konsonanz abhängig -, sondern muss eine neue Rolle übernehmen. Gerade am Phänomen der Dissonanz und ihrer neuartigen Behandlung in der Neuen Musik kann die grundlegende Transformation des subjektiven Ausdrucks ins Objektive festgemacht werden, durch den sie vor ihrem qualitativen Verschwinden durch ihre Omnipräsenz gerettet wird.

e) Dissonanz und negative Utopie

Auch die Entwicklung der Dissonanz ist die vom Ausdrucksmittel zum Material. Dadurch kann auf sie jetzt zum einen zugegriffen werden, ohne dass die Konsonanz sie noch rechtfertigen müsste, zum anderen ist deshalb erklärlich, dass der Absolutismus der Dissonanz nicht mit ihrer Vernichtung einhergeht. Sie ist in ihrer einstigen Funktion als Korrelat der Konsonanz vernichtet, aber nicht vollends, „[d]enn im mehrtönigen Klang ist die Dissonanz aufgehoben im Hegelschen Doppelsinn.“ Der ‚mehrtönige Komplex‘ verliert nicht seine Dissonanz, wenngleich diese Mehrtönigkeit sich fundamental von der alten Dichotomie unterscheidet. Vielmehr sei die „Einheit“ der „neuen Klänge“ „in sich gänzlich artikuliert“, weshalb die einzelnen Töne „weiter (,dissonieren‘); nicht zwar gegen die eliminierten Konsonanzen, aber in sich selber.“ Dem Sinne der Aufhebung nach existieren sie zwar

³⁷⁷ Adorno, Theodor W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*. In: *Gesammelte Schriften*. Band 14. Hrsg. von Rolf Tiedemann, S.38.

³⁷⁸ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.84.

tatsächlich nicht mehr in ihrer alten Funktion, bewahren jedoch auch diese, in dem „sie das historische Bild der Dissonanz fest(halten).“ Sie haben ihren einstigen Inhalt – eben die vielfältigen ausgedrückten Leidenschaften, denen sie zum Ausdruck verhalfen – konserviert und sich zum Material entwickelt. Der Wandel vom Ausdruck zum Material geht mit der ‚Objektivierung‘ einher: „Aber sie verleugnen darum doch ihren Ursprung nicht. Sie werden zu Charakteren des objektiven Protests.“³⁷⁹ Dass die Konsonanz in der Dissonanz eingeschlossen ist, ist nur durch den vorangeschrittenen Stand des Materials möglich. Früher hätte ausschließliche Dissonanz gar nicht als der Kunst Zugehöriges empfunden werden können: Erst die Sedimentation ihrer Bedeutung, Aufzulösendes, Akzidentielles zu sein, verleiht ihr jetzt ihre Eigenständigkeit. Freilich kann man die Rede von der Entwicklung zu Material als irreführend und verkomplizierend zurückweisen, und schlichtweg die subjektive Veränderung und Verfeinerung der Hörgewohnheiten als Grund nennen, welche mit dem Fortschritt des Materials notwendig einher geht; womit auch geklärt wäre, warum gar viele diesen Absolutismus der Dissonanz nicht als Kunst verstehen können: Weil sie eben nicht die in der Dissonanz abgelagerte, ‚verschwiegene‘ Konsonanz mithören. Kann dann aber noch behauptet werden, dass die sich gerade durch die Ablehnung zeigt, dass die neue Musik vom Massenpublikum irgendwie doch verstanden wird? Freilich bleibt immer problematisch, in wie weit tatsächlich behauptet werden kann, dass verstanden wird. (Womöglich gibt es verschiedene Arten von ‚Verständnis‘, die im weiteren Verlauf noch freigelegt werden müssen; so schien es ja schon beim ‚unvermittelten Hören‘.) Eines ist ja doch eindeutig: Wer das historische Bild nicht kennt, nicht die angemessene Schulung besitzt, muss prinzipiell überfordert sein; kein ‚guter Wille‘, keine noch so auf das einzelne Werk fokussierte Anstrengung kann ihm dann eine verstehende Annäherung verschaffen. Die geschichtliche Entwicklung in sich selbst reproduziert zu haben, ihrer gegenwärtig zu sein, scheint unerlässlich. (Dass die Abnutzungserscheinungen des tonalen Systems - oder, allgemeiner, die Empfindung, dass immer das Gleiche, längst Abgestandene, präsentiert wird - primär von jemandem, der sich intensiv mit Musik beschäftigt, gefühlt werden, ist ohnehin klar.)

Auch ein abstraktes, Dissonanz schlechterdings mit Leid oder Negativität gleichsetzendes ‚Verständnis‘ verfehlt das Phänomen, ja würde nur direkt in das alte, überholte Schema zurückführen. Der Gedanke des Ausdrucksprotokolls kommt hier wiederum zum Tragen: Das Leid wird registriert, aber ist nicht mehr selbst subjektiver Ausdruck. „Es ist das rätselhafte Glück dieser Klänge, dass sie gerade vermöge ihrer Verwandlung in Material das Leiden, das sie einmal kundgaben, beherrschen, indem sie es festhalten. Ihre Negativität hält der Utopie die Treue; sie schließt die verschwiegene Konsonanz in sich ein.“³⁸⁰ Der letzte zitierte Satz lässt aufhorchen: Impliziert er nicht doch einen Rückfall in das vermeintlich Überwundene? Einerseits scheint die ‚verschwiegene Konsonanz‘ doch die Hegemonie der Dissonanz in Frage zu stellen, andererseits ist sie wirklich vonnöten. Wäre sie nicht eingeschlossen, wäre das Kunstwerk nur eine Abbildung des Schlechten, die sich jeglicher Beschönigung widersetze; damit zwar wahr, aber seinem emphatischen Begriff widersprechend: Zwar

³⁷⁹ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.84f.

³⁸⁰ *ibid.*, S.85.

könnte ein solches Abbild dem Erkennen dienen, aber die Utopie ginge verloren, es wäre quasi eine schlechte Annäherung der Kunst an die Wissenschaft und letztlich bliebe auch nur die soziologische Erkenntnisebene übrig. Hier passt der Vergleich mit negativer Theologie vortrefflich: Die Konsonanz, die Versöhnung ist anwesend nur als dasjenige, das nicht ausgesagt wird, was aber auch bedeutet, dass die Utopie selbst nach wie vor als konsonierende gedacht wird. Die ‚Lockerung des Konsonanzverbots‘ hieße die an die neue Musik gestellte Aufgabe revozieren und die negative Utopie verraten und sie positiv abbilden.

Gegenüber Nietzsche könnte man diese negativ-utopische Funktion aber doch als Abwertung der Dissonanz empfinden: Fasste sie jener als anthropologische Grundkonstitution auf, ist sie für Adorno der wahre Ausdruck der gesellschaftlichen Formation. Eine ‚erlöste‘, versöhnte Menschheit wäre nach wie vor – eine konsonierende. Gerade Nietzsches Dissonanzbegriff lässt auch erfahren, warum es in der Moderne nicht zum Ende der Dissonanz kommt. „Das Ende der Dissonanz wäre zugleich das Ende ästhetischer Intensität und damit das Ende der Kunst.“³⁸¹ Ebenso könnte man – in Anbetracht auch des potentiellen Endes von Kunst - mit Adorno formulieren: Konsonierende Musik, die wahr wäre, bräuchte man nicht mehr, denn dann wäre der Augenblick eingetreten, in der Kunst ihre Berechtigung verloren hätte und ihr ‚gutes‘ Ende tatsächlich eingetreten wäre. Andererseits muss sich eine Theorie, die den ästhetischen Protest in der Dissonanz aufsucht, immerfort den Einwand gefallen lassen, dass es nach Nietzsche gerade diese ist, die einzig und allein die ästhetische „Rechtfertigung“ veranschaulichen kann.

Es stehen sich bei Adorno scheinbar zwei verschiedene, divergierende Konzepte gegenüber: Einerseits muss festgehalten werden an der Affinität der Dissonanz zum Leiden, andererseits ist die Verbindung der Kunst mit Innerweltlichem selbst problematisch und ein Teil der Emanzipation der Kunst, die Dissonanz nicht mehr bloß als dem Leiden Affines zu verwenden. Es zeigt sich erstmals markant eine Abhängigkeit von der Betrachtungsweise: Das dissonante Kunstwerk ist dissonant nur der Gesellschaft gegenüber, die es nicht versteht – in sich selbst gilt ja die althergebrachte Assoziation nicht mehr. Gerade in dem Moment, in dem die Musik beginnt das Leid objektiv festzuhalten, hat sie damit nicht mehr allzu viel zu tun.

In einer der erst unlängst veröffentlichten *Kranichsteiner Vorlesungen, Funktion der Farbe in der Musik* von 1966, wird durch eine höchst interessante Formulierung dies noch stärker betont. Einmalig luzid kommt die ästhetische, von der sozialen offensichtlich streng geschiedene, Funktion der Dissonanz zum Vorschein. Über die Errungenschaften der Neuen Musik und ihre spezifischen Verfahrensweisen heißt es, dass „in den vieltönigen Akkorden der neuen Musik diese nicht zu einer homogenen, in sich ununterschiedenen Einheit verschmolzen werden, sondern jeweils selbständig, gewissermaßen als Stimmen erhalten bleiben und doch ein Ganzes bilden“³⁸². Die ‚vieltönigen Akkorde‘ sind zweifellos die dissonanten, wie auch Adornos vorangegangene Ausführungen belegen.

³⁸¹ Baron, Oliver: *Dissonanz als ästhetische Kategorie*. Fink: München 2008, S.23.

³⁸² Adorno, Theodor W.: *Kranichsteiner Vorlesungen*. Hrsg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2014, S. 508.

Die Beschreibung könnte einem oberflächlichen Blick als rein musiktheoretische durchgehen. Von der mit den ansonsten gerne mit der Dissonanz assoziierten Attributen, von der Hässlichkeit und dem Leid, ist hier nichts zu spüren; eine Wertung wird aber dennoch impliziert, denn die in sich unterschiedene Einheit ist nichts anderes als die berühmte heraklitischesch-hölderlinische Begriffsbestimmung des Schönen.

Zwar gilt zweifellos: „So banausisch derjenige sein mag, der Schönbergs *Überlebenden aus Warschau* als Kakaphonie abwehrt, so verdächtig doch derjenige, der dieses Werk *schön* findet.“³⁸³ Eben letzteres assertiert Adorno aber implizit dennoch unentwegt. Das Einzige, das den *Überlebenden aus Warschau* aus dem innersten Bereich des Schönen ausschließt, ist sein Programm – und gerade das wurde jetzt von Adorno ohnehin nicht besonders goutiert. Zumindest in dieser Hinsicht macht sich auch die Musikphilosophie Adornos höchst verdächtig.

Faszinierend ist auch wie die Verbindung von ‚vergeistigter‘ Kunst und Hässlichkeit, verstanden zumindest als Devianz vom Schönen, von Nietzsche bereits antizipiert worden ist. Der diesbezügliche Aphorismus ist folgendermaßen überschrieben: „*Die Entsinnlichung der höheren Kunst.*“ Das Hässliche als ästhetischen Gegenstand zu betrachten ist eine ungleich intellektuellere Aufgabe als das Gefallen an der bloß schönen Kunst. Voraussetzung für den Einzug des Hässlichen in die Kunst sei demnach die zunehmende Intellektualisierung gewesen: Nicht mehr wurde das Gehörte naiv aufgrund der unmittelbaren, sinnlichen Affizierung beurteilt, sondern es wurde reflektiert, welche Bedeutung sich hinter der oberflächlichen Erscheinung verberge; die Frage, „nach dem ‚es ist‘“, sei derjenigen, „nach dem ‚es bedeutet‘“, gewichen. Auch für Nietzsche ging damit eine Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten einer, denn durch die Eroberung der „hässliche(n), den Sinnen ursprünglich feindselige(n) Seite der Welt für die Musik“ sei der „Ausdruck des Erhabenen, Furchtbaren, Geheimnisvollen“³⁸⁴ möglich geworden. Durch die Fokussierung auf das hinter dem sinnlichen Reiz Liegende konnte das Hässliche aufgenommen werden, weil es eben keines mehr war, sondern nur als ein solches erschien; dies führt zu einer Konsequenz, die an die negative Utopie Adornos gemahnt: „[D]ie Welt ist hässlicher als je, aber sie *bedeutet* eine schönere Welt als je gewesen.“ Abgesehen von der Ambivalenz, die in dieser neu entdeckten Kunstwelt selbst liegt, verortet Nietzsche aber auch eine Gefahr: Erstens ist eine solche Kunst unvermeidlich exklusiv, weil eben der Zuhörer bereits diesen Prozess der Sensibilisierung für das geistige Moment der Kunst absolviert haben muss – es handelt sich ja auch um die ‚höhere Kunst‘. Je weiter diese Tendenz voranschreitet, desto elitärer wird die Kunst notwendigerweise „und die Uebrigen bleiben endlich bei dem Hässlichen stehen und suchen es direct zu genießen, was ihnen aber misslingen muss.“ Dass jedoch die „Ueberzahl“ die Fähigkeit erlangen wird, solche Kunst angemessen zu rezipieren, ist höchst unwahrscheinlich; vielmehr

³⁸³ Liessmann, Konrad Paul: *Ohne Mitleid*, S. 101.

³⁸⁴ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches* I. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.177.

mutmaßt Nietzsche, dass sie „desshalb nach dem an sich Hässlichen und Ekelhaften, dass heisst dem niedrig Sinnlichen, in der Musik mit immer mehr Behagen greifen lernt.“³⁸⁵

Die von Nietzsche festgestellte Entwicklung wurde anscheinend in der Moderne zum Extrem getrieben; gerade eine Ästhetik wie die Adornos, in dem eben der geistige Gehalt des Kunstwerks betont wird, passt hervorragend zu dieser Haltung. Später soll noch demonstriert werden, dass eine solche entsinnlichte, ‚höhere‘ Kunst Adorno tatsächlich alles andere als fremd war; ebenso wenig, wie die Befürchtung, dass dieser vergeistigte Genuss am Hässlichen, der hinter diesem noch das Schöne zu vernehmen mag, zu einem direkten pervertieren könnte, lehnte er doch nichts entschiedener ab, als dass selbst Schönbergs Musik einmal als ‚great fun‘ konsumiert werden könnte. (Wie eklatant ist damit die Diskrepanz zu Schönbergs eigenem Verständnis, der angeblich seine ‚Melodien‘ gepfiffen hören wollte!) Die Gefahr, dass die negative Lust, also die Freude am Hässlichen, welches das Schöne bedeutet, einer positiven Lust am Hässlichen, dem direkten Genuss, weichen würde, ist jedenfalls kaum zu bannen.

9. Kritik des affirmativen Charakters der Kunst

a) Kunst und Welt

Es soll nun wieder zu der bei Schopenhauer angelegten Frage, ob Kunst dem Leben dienen soll, oder eher Ausflucht aus diesem bieten, zurückgekehrt werden. Wenn die Welt, distanziert rezipiert durch die Optik der Kunst, durchaus ein auf gewisse Weise Ansprechendes sein kann – sei es als Amusement, sei es als Gegenstand der Erkenntnis – über das Erträgliche hinaus, bleibt natürlich unklar, warum denn nicht in diesem Zustand verweilt werden soll. Die Kunst scheint aus dieser Perspektive die Abkehr vom Leben eher zu verhindern. Schopenhauers bereits angeführter Einwand gegen dieses Vorhaben ist ebenso simpel wie schlagend: Einem Menschen sei es schlichtweg unmöglich, sich dauerhaft im hehren Reich der Kunst aufzuhalten, vielmehr werde er unablässig von den niedrigen Besorgnissen seines Alltags auf die Ebene des unkünstlerischen Lebens und damit der Lebensnot hinab gezogen. Möchte man nicht die diesem Teufelskreis entfliehende Laufbahn des Heiligen einschlagen, stehen freilich einige anti-schopenhauerianische Optionen offen, die durchaus an seine Kunsttheorie anknüpfen können, wie schon bei Nietzsche gesehen.

Das Verhältnis der Ästhetik Schopenhauers zur Welt, aus der die Kunst ja ihre Motive beziehen muss, äußerst ambivalent: Einerseits kann man ihr durchaus rechtfertigende Funktion zurechnen, sogar ohne Limitierung, denn eine Beschränkung dessen, was Gegenstand der Kunst sein darf, gibt es nicht, abgesehen vom allem zugrunde liegenden Postulat, dass das Kunstprodukt nicht den Willen erregen dürfe. Damit ist das Hässliche als Gegenstand der Kunst schon kein Hässliches mehr – und damit gerechtfertigt, für das Auge der Kunst sind alle Dinge schön. Gerade in einer solchen Ästhetik kann man jedoch eine subkutane Anschuldigung an die Welt entdecken, weil „[i]n der Aussage

³⁸⁵ ibid., S.178.

Schopenhauers, alle Dinge könnten prinzipiell schön werden, liegt wenig verborgen der Wunschinhalt nach einer Aufhebung des Unschönen in der Welt.“³⁸⁶ Diese Anprangerung wird bei Adorno wieder auftauchen, von dessen Negativitätsästhetik unterscheidet sie sich aber natürlich fundamental durch die Annahme, dass in der Kunst die Dinge natürlich auch als schöne – schöner als in der Welt – gezeigt werden dürfen. Diese Aufhebung entspricht freilich nicht dem Weg, den Schopenhauer beschreiten möchte: Ja, ‚alle Dinge könnten prinzipiell schön werden‘ – aber eben nur in der Kunst. Trotzdem trifft das Argument, denn ein ‚Ungenügen am Wirklichen‘ lässt sich zweifelsohne im Sinne Schopenhauers ausmachen: Wäre die Welt nicht dermaßen schlecht, wäre auch keine Kunst vonnöten. Dem entsprechend könnte erstens die kontemplative Haltung verkehrt werden; statt dass die hässliche Realität im schönen Schein der Kunst ihre Justifikation erhält, könnte die durch die Kunst gewonnene Erkenntnis selbst benutzt werden, um der Wirklichkeit ein neues Gepräge zu verleihen. Dies wäre die Aufgabe der kontemplativen Haltung zugunsten des Engagements. Diese Lösung ist freilich hinfällig, weil sie mit Grundprinzipien der Schopenhauerschen Metaphysik unvereinbar ist: Man bräuchte hierfür zumindest die Hoffnung, dass ein solches Projekt nicht vollends vergeblich wäre und eine Abschaffung des Leides in der Welt zumindest partiell möglich sein könnte; ebendiese kann Schopenhauer aber nicht aufbringen. Wandelbar und veränderlich sind die ephemeren Gestalten, die verschiedenen Manifestationen des Willens; die Verantwortlichkeit für die Leidstruktur des Willens liegt aber in dessen Wesen selbst, und dieser verharrt ewig im gleichen Sein. Alles in der Welt könnte anders sein; nur aber das Leiden, entsprungen aus der notwendigen Verfassung des Willens, ist unabänderlich.

Aus der Einsicht in diese Unaufhebbarkeit tut sich ein dritter Weg auf: Das Leid, erkannt als integraler Bestandteil des Lebens, könnte selbst affirmiert werden – durchaus dem Wink Schopenhauers folgend, der zumindest die Möglichkeit einer leidlosen, bejahenden Betrachtung des Leides im Kunstwerk behauptet. Wenn Schopenhauers Kunstlehre gezeigt hat, dass in der Kunst der Wille und damit das Leid auf leidlose Art erlebt werden kann, bietet sich als letzte Möglichkeit, dem Eskapismus zu entrinnen, die Folgerung an, dass das Leben selbst zum Kunstwerk erhöht werden müsse. Dies ist bekanntlich der Weg, den Nietzsche eingeschlagen, oder zumindest manchmal vorgeschlagen, hat, wodurch sein Faible für das Hässliche, Dissonante und Schmerzliche tiefer verständlich wird. Von Schopenhauer entfernt er sich mit seiner ästhetizistischen Idee der Welt als „ein sich selbst gebärendes Kunstwerk“³⁸⁷ und bleibt ihm doch treu, denn nur in der Stilisierung der Welt selbst zum Kunstwerk könnte nicht nur das Leid im Kunstwerk, sondern auch im Leben gerechtfertigt werden und es selbst erträglich sein. Dies fußt natürlich nach wie vor auf Schopenhauerschen Prämissen und ist als Antwort auf dessen Pessimismus zu verstehen; insbesondere ist die schon an die Ewige Wiederkehr des Gleichen gemahnende (und seine Wichtigkeit erst ganz erhellende) Überzeugung in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, dass, wenn „jemand seine Bekannten fragt, ob sie die letzten zehn

³⁸⁶ Bahr, Hans-Dieter: *Das gefesselte Engagement. Zur Ideologie der kontemplativen Ästhetik Schopenhauers*. Bouvier: Bonn 1970, S.158.

³⁸⁷ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.56.

oder zwanzig Jahre noch einmal zu durchleben wünschten“, „wohl Alle Nein! antworten“ würden“³⁸⁸ weiterhin gültig. Es kommt natürlich auch darauf an, welchen Gedanken Schopenhauers man betont: Die Welt auf Distanz betrachtet gleicht durchaus dem ästhetischen Phänomen Nietzsches – nur weiß Schopenhauer, dass diese Distanz lediglich kurze Zeit aufrechtzuerhalten ist, genauso wie einem gewöhnlichen Menschen wohl das Leben und die Welt als ästhetisches Phänomen zu genießen nicht dauerhaft möglich sein wird; etwas, das auch Nietzsche weiß, und das seiner Verkündung einer neuen Art zu existieren, wie sie sich insbesondere im berühmten Leitwort des ‚Übermenschen‘ ausdrückt, seinen Sinn verleiht.

Zweite und dritte Möglichkeit unterscheiden sich eigentlich nur durch ein Detail: Im ersten Falle scheint es vonnöten, die Realität zu verändern, auf dass der im status quo der Kunst vorbehaltene Zustand der Leidlosigkeit auch in ihr möglich sei; im anderen ist einzig und allein Aufgabe die Erhebung der Welt, wie sie ist, zum Kunstwerk, obgleich Nietzsche überzeugt ist, dass eben dieser Aktus der Bestätigung sie doch von Grund auf ändere, sowie ja auch die Anerkennung der Notwendigkeit durch den amor fati dies bezweckt. Schopenhauers und Nietzsches Positionen gleichen sich aber darin, dass der Kunst ihre Dignität nur um ihres affirmativen Wesens willen zugesprochen werden kann; in ihr soll die Welt in einer Form erscheinen, in der sie bejahbar ist (auch wenn bei Schopenhauer darauf folgend eine Umkehr stattfinden soll). Die Musik ist ausgezeichnet, weil sie eben das in besonderer Weise erreichen kann: Bei Schopenhauer ist dem so, weil sie als Abbild des Willens, das Ganze, nämlich das Allem zugrunde Liegende und alles Antreibende zum Gegenstand der Kunst und damit a fortiori als schön deklarieren kann; bei Nietzsche, weil nur sie die Rechtfertigung als ‚ästhetisches Phänomen‘ verständlich machen kann.

Dass für Nietzsche der Gedanke der Affirmation, ja der Verklärung leitend bleibt, zeigt folgender Passus aus *Ecce Homo*, der sich der Kritik von *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* widmet: „Woran ich leide, wenn ich am Schicksal der Musik leide? Daran, dass die Musik um ihren weltverklärenden, jasagenden Charakter gebracht worden ist, - dass sie *décadence*-Musik und nicht mehr die Flöte des Dionysos ist...“³⁸⁹ Der späte Nietzsche unterscheidet grundsätzlich zwischen zwei Formen von Kunst: „Ist die Kunst eine Folge des *Ungenügens am Wirklichen*? Oder ein Ausdruck der *Dankbarkeit über genossenes Glück*? Im ersten Falle *Romantik*, im zweiten *Glorien-schein* und *Dithyrambus* (kurz *Apotheosen-Kunst*)“.³⁹⁰

Im Gegensatz zu Adorno, der beklagt, dass der unreflektierte Hang zur Apotheose immer vorherrschend gewesen sei, beklagt Nietzsche, dass eine solche Apotheosenkunst in der Musik bis jetzt nicht verwirklicht worden wäre; früher hatte er eine ähnliche Aufgabe bekanntlich noch Wagner zugeschrieben. Diese Tendenz zur Bejahung ist Adorno äußerst suspekt und ein beinahe eindeutiges Erkennungszeichen ‚schlechter‘ Kunst, wie sich schon an seiner Kritik an Strawinsky, der als Jasager

³⁸⁸ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.119.

³⁸⁹ Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.357.

³⁹⁰ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, S.119.

denunziert wurde, zeigte, wobei dies noch ein verhältnismäßig mildes Urteil ist, denn immerhin wird sein Werk noch als Kunst aufgefasst. Eine seiner Hauptthesen bezüglich dem ‚Wesen der Kunst‘ ist damit eine radikale Kehrtwende sowohl gegen den Großteil dessen, was die Kunstproduktion seit jeher lieferte bzw. als Kunst ausgegeben wird, als auch gegen den Grundtenor dieser beiden populären Kunsttheorien, wobei sich in diesem Zusammenhang besonders oft Stellen finden lassen, die eindeutig dem Verhältnis zur Gesellschaft zuweisen, über den Wert der Kunst zu bestimmen: „Angesichts dessen, wozu die Realität sich auswuchs, ist das affirmative Wesen der Kunst, ihr unausweichlich, zum Unerträglichen geworden.“³⁹¹ Die Affirmation im Kunstwerk ist also abzulehnen, weil sie immer auch Affirmation der Realität sei. Diese exemplarische Stelle (dutzende ähnliche könnten gefunden werden) stützt also den Primat des Gesellschaftlichen.

b) Zurückweisung der Massenmusik

Hochinteressant sind in diesem Kontext Adornos *Musikalische Warenanalysen* aus den dreißiger Jahren, in denen unterschiedlichste Musikstücke, denen Warencharakter zugesprochen wird, abgehandelt werden. Wie der Ausdruck ‚Warenanalyse‘ anzeigt, ist hier Musik gemeint, die dem Konsum angedacht ist, obgleich sich manches davon selbst als hohe Kunst versteht.

Über das berühmte cis-moll-Prélude op. 3 no. 2 Rachmaninows, diese „Riesenbagatelle“, heißt es, dass dessen „Düsternis der Vernichtung, die der slawische Jargon des Stückes androht zugleich und verherrlicht, [...] in jedem Zuhörer die Gewissheit (weckt), dass bei solch ominösem Dämmer auch er selber den Flügel in Trümmer schlagen könnte“³⁹². Das Oxymoron ‚Riesenbagatelle‘ impliziert schon das Moment des Falschen: In dem eher kurzen Stück divergieren objektiver Sachgehalt und subjektiver, behaupteter Anspruch aufs Äußerste. Obwohl nicht nur hinsichtlich der Länge, sondern auch durch die Verarbeitung des Materials durch Kleinheit gekennzeichnet, wird geradezu Omnipotenz suggeriert. Eine authentische Entwicklung in dem dreiegliederten Stück kann Adorno nicht entdecken. Wenn im dritten Teil nach dem virtuos anmutenden, aber kompositionstechnisch primitiven und verhältnismäßig leicht spielbaren Mittelpart das ursprüngliche Thema wieder einsetzt, habe sich nichts begeben. Das Schema, dem das Prélude oberflächlich gehorcht, verbirgt nur diese Statik; daher kann auch die Affirmation keine der Elaboration des Werks und damit in und durch sich selbst gerechtfertigt sein, denn eine solche findet nicht mehr statt. Die Bestätigung im Finale war immer fragwürdig, denn ihre eigene Kraft kann verschleiern, dass das Vorangegangene eigentlich nicht der Rechtfertigung würdig war, sie ist „Bekräftigung als solche, ganz gleich, was vorausgeht.“³⁹³ Die affirmative Komponente, die in großer Musik nachträglich das Geschehen rechtfertigte, ist nun aber einziger Bestandteil der Komposition, dem nichts vorausgegangen ist. Rachmaninows beliebtes Präludium „ist eine einzige Schlußkadenz“, „vollends von allem Inhalt – allem musikalisch sich

³⁹¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.10.

³⁹² Adorno, Theodor W.: *Musikalische Warenanalysen*. In: Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S.285.

³⁹³ *ibid.*, S.285.

Ereignenden – emanzipiert und als Ware auf den Markt geworfen.“³⁹⁴ Dass sich nichts begeben hat, gefällt, weil es natürlich leicht zu verstehen fällt. Da in jeder Einheit der Komposition immer nur dasselbe ausgesagt wird, kommt sie den regredierten Hörgewohnten ungemein entgegen und nimmt Methoden der Werbung vorweg. Die Aussage der Musik beläuft sich damit aufs Simpelste; Affirmation, wobei nicht einmal mehr vorgestellt wird, was affirmiert werden soll.

Die Musik der Affirmation ist für Adorno, so heißt es in der *Einleitung in die Musiksoziologie*, meist nichts anderes „als Lüge über das, was ist, die Teufelsfratze einer Transzendenz, die in nichts von dem sich unterscheidet, worüber zu erheben sie sich anmaßt.“ Weil sie auf diese Transzendenz setzt, obligatorisch für alle ambitionierte Kunst, verhöhnt sie diese: „Gerade weil die Musik der absoluten Affirmation ihren Spott treibt mit dem, was einmal ihre wahre Idee sein könnte, ist sie so schmähsch“³⁹⁵.

Hier ist es möglich, das Verhältnis von Wahrheit und Abbildung recht einfach zu bestimmen: Weil sie Lüge ist, und damit, gemäß den Befunden der kritischen Theorie, der Gesellschaft gleich ist. Die authentische Musik ist freilich gerade durch ihre akkurate Abbildung Wahrheit und dadurch anders. Wenn man möchte: Gerade durch die inhaltliche Gleichheit unterscheidet sie sich auf formaler Ebene signifikant.

Die schon bei Wagner bemerkte Rechtfertigung des Schlechten wiederholt sich, wobei das Schlechte nun nicht nur als Notwendiges adoriert, sondern zurecht gelogen wird: „[...] das irdische Leben selber, so wie es ist, wird einem ohne Leiden gleichgesetzt; doppelt trostlos, da diese Gleichung nichts ist als kreisende Wiederholung, abgesperrt vom letzten Blick auf etwas, was anders wäre.“³⁹⁶ Damit hat solche Musik tatsächlich sich selbst verleugnet, denn „alle Musik [v]erheißt mit ihrem ersten Ton, was anders wäre“³⁹⁷, wie es in Adornos Mahlerbuch heißt. Die vermeintliche Transzendenz ist also nichts weiter als Abbildung. Die Stelle suggeriert, dass sich die Abbildung vom Urbild durch die Schmerzlosigkeit unterscheidet – also eine Form der Affirmation, die der Schopenhauerschen nicht unähnlich ist. Abbildung freilich, aus der das Leiden der realen Vorlage entfernt worden ist, denn Adorno meint freilich nicht, dass hier wirklich der reale Zustand getroffen werde.

Gilt für die moderne Kunst, dass sie nur als asoziale Berechtigung hat, ist die Massenmusik durch ihre aufdringlich soziale Komponente gekennzeichnet. Das Glücksversprechen, dass in der neuen Musik explizit gebrochen wird, kann aber auch sie nicht einlösen; sie ist „als soziale Funktion [...] dem Nepp verwandt, schwindelhaftes Versprechen von Glück, das anstelle des Glücks selber sich installiert.“ Es ist eben dieser Betrug, für den in der *Dialektik der Aufklärung* der Begriff ‚Kulturindustrie‘ geprägt würde. Dass sie ihre Rolle erfüllt – Adorno bezeichnet sie auch als „funktionierende Musik“ – kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie bloß „Ersatzbefriedigung“ bietet. Ihre Wirkung sei eine rauschhafte, aufs Unbewusste Regredierende, ähnlich der Musik Wagners in der Interpretation Nietzsches, der dessen Musik „als Ideologie des Unbewußten entdeckte“; entfernt sind aber die

³⁹⁴ *ibid.*, S.285.

³⁹⁵ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, S.225.

³⁹⁶ *ibid.*

³⁹⁷ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S. 153.

oppositionellen, wenngleich ebenfalls hypokritischen Einsatzstellen, sowohl der Schopenhauersche Pessimismus als auch der rebellische Gestus Wagners. Die zur Gesellschaft negativen, ihr Reglement übertretenden, Elemente sind ausgesondert, „der verordnete Rausch der konsumierten Musik (hat) nichts mehr mit dem Nirwana zu tun.“³⁹⁸ Nachfragen kann man – wie überhaupt bei allen Aussagen im Kontext der Kulturindustrie – warum denn die Wirkung dieser Formen nur ‚Ersatzbefriedigung‘ sei, respektive wofür sie denn Ersatz biete. Es liegt nahe, angesichts solcher Urteile elitistischen Dünkel, der apriori alles ihm nicht Genehme ausschließt, zu vermuten. Zumindest in diesem Fall wird jedoch eine stringente Begründung angegeben: Sie ist ‚Ersatzbefriedigung‘, weil es sich eben um einen ‚verordneten Rausch‘ handelt, und damit das transgressive Element, das einer jeden solchen Befriedigung eigen ist, fehlt. Diese Gedankenfigur führt natürlich zu merkwürdigen Konsequenzen, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Was sie für das Leben leistet ist jedenfalls offensichtlich und teils durchaus konkret anzugeben: „Vielfach antezipiert die Konsummusik bereits den Siegeslärm über irgendwelche noch nicht vollbrachten Großtaten samt dem Beifall.“³⁹⁹ Ihre Antizipation ist aber keine utopische, denn sie lässt das Antezipierte als bereits Verwirklichtes, Eingelöstes erscheinen. „Sie okkupiert die Stelle der Utopie, die sie verheißt.“ Im Medium Musik angelegte Eigenschaften, die ansonst positiv konnotiert sind, erfahren hier ihre Verzerrung: Dass sie das Publikum „umkreist“ und „als Hörende zu Teilhabern macht“ spiegelt sie ideologisch eine „Integration“ vor, die in der modernen Gesellschaft eigentlich nicht verwirklicht ist. Auch ihre mangelnde Begrifflichkeit hat hier ihre Kehrseite: Sie schafft eine „Illusion von Unmittelbarkeit“ und „lässt [...] keiner begrifflichen Reflexion Raum“⁴⁰⁰ in einer Weise, wie es wohl keine andere Kunst kann. Hier trifft also der Verdacht, dass die Begriffslosigkeit der Musik Erkenntnis verhindere und zur Täuschung tendiere, zu. Keine vom begrifflichen Denken unabhängige, eigenständige Erkenntnis werde mehr geboten, sondern die Möglichkeit einer jeden zunichte gemacht. Die vermeintlichen Vorteile werden also direkt in schädliche Funktionen umgeleitet, womit auch sie direkt dem Wesen dieser Kunstform entspringen. In diesen Formen von Musik sei der Schein der Kunst, den sich Kunst entledigen müsste und den sie dennoch nicht entbehren kann, zur bloßen Ideologie verkommen: Alles, was man für sie anführen könne, sei ihr notwendiger Platz in der Gesellschaft, wie sie nun einmal ist. Unleugbar ist aber auch, dass sie, als soziale, in der Gesellschaft beheimatete, ungleich legitimer, ja notwendiger, als die autonome Kunstmusik wirkt.

Wenn Adorno das infame Wesen von Kunst, immer zur Affirmation zu tendieren, ohne zu hinterfragen, warum diese denn eigentlich angebracht sei, oder gar sich ihrer durch die Konstruktion des Werks zu versichern, auch schon in der Blüte der abendländischen klassischen Musik ausmacht, und nicht erst in der eben deswegen kritisierten Kulturindustrie, geben ihm nicht zuletzt die Theorien Schopenhauers und Nietzsches implizit ein klein wenig Recht. So findet sich bereits in Schopenhauers

³⁹⁸ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, S.226.

³⁹⁹ *ibid.*, S.227.

⁴⁰⁰ *ibid.*, S. 227.

Modell der idealen Musik die Vorlage für die Methoden dieser. Die Verständlichkeit als höchstes Ziel, dienend der erfolgreichen Verbreitung oder später eben der maximalen Vermarktung, ist hier wie dort gegeben; dass hierfür die Benutzung von Stereotypen und clichés dienlich sein kann, entspricht durchaus der Meinung Schopenhauers von der richtigen Melodieführung, auch wenn bei diesem noch positiv konnotiert Eingängigkeit gefordert wird. Fast könnte man von einer Antizipation der Kulturindustrie sprechen; sein Musikbegriff visiert zumindest nicht primär dasjenige an, was gemeinhin unter ‚hohe‘, ambitionierte Musik subsumiert wird, sondern eher populäre Weisen, denn „hinter Schopenhauers Theorie, deren Konsequenz das Primat der homophonen, geschlossenen Melodie ist, wird [...] das Bedürfnis ‚nach geschlossener Melodie‘ (deutlich), dessen gegenwärtiges Endprodukt die Schlagerindustrie ist.“⁴⁰¹ Solche Rede tut Schopenhauer aber natürlich auch Unrecht; nicht zuletzt weil sie den Idealaufbau selbst der ambitioniertesten und unabhängigsten damaligen Musik nachträglich als teils ideologisch scheltet, ohne zu bedenken, dass dieses ‚Primat‘ zuzeiten selbst progressiv war. Adorno verwehrt sich oftmals gegen eine solche Hypostasierung der für die zeitgenössische Musik geltenden Kriterien, die zur Diffamierung aller vorgängigen führen müsste. Auch die Funktion solcher ‚leichter‘ Musik hat aber Verwandtschaft mit der von Schopenhauer behaupteten, wie gerade an den Ausführungen Adornos deutlich wird, denn dieser wird oft Zerstreuung und Ablenkung als Wirkung zugebilligt, womit sie die Schopenhauerschen Anforderungen an Kunst freilich in gewissem Maße erfüllt. Aber hier ist ebenfalls Vorsicht angebracht, denn eine solche Argumentation sieht vom Erkenntnischarakter der Kunst, den man wohl der ‚leichten‘ nur schwer zusprechen kann, ab. Schopenhauers geforderte Rezeptionsweise von Kunst könnte immerhin von Adorno stammen: „Vor ein Bild hat Jeder sich hinstellen, wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde; und, wie jenen, auch dieses nicht selbst anzureden: denn da würde er nur sich selbst vernehmen.“⁴⁰² Zumindest das Schematische der populären Musik, das Produzenten wie Rezipienten gleichermaßen Arbeit abnimmt, indem es das einzelne Werk einem Allgemeinen unterwirft, ist aber auch bei ihm präsent. Spiegelt für Adorno der bejahende, lustig-lebensfrohe Grundtenor solcher Musik keineswegs die reale Befindlichkeit wider, so war auch Nietzsche ein sinistres Fundament hinter der heiteren Oberfläche von Musik nicht fremd, so schreibt er doch, dass „[b]ei manchen Menschen [...] sich das Glück ergreifender als ihr Unglück (zeigt). – Wer kann heitere Musik aus einem Irrenhause heraus tönend ohne Thränen hören?“⁴⁰³ Andererseits hegt Nietzsche aber auch die Vermutung, dass bei solcher Kritik an heiterer Musik die Täuschung auch auf Seiten des Kritikers gefunden werden könnte; so heißt es in einem Aphorismus der *Morgenröte*, „Die Verleumder der Heiterkeit“, dass „[t]ief vom Leben verwundete[n] Menschen [...] Lustbarkeiten, Getümmel, fröhliche Musik [...] wie die entschlossene

⁴⁰¹ Bahr, Hans-Dieter: *Das gefesselte Engagement. Zur Ideologie der kontemplativen Ästhetik Schopenhauers*. Bouvier: Bonn 1970, S.232f.

⁴⁰² Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Zweiter Teilband*. Diogenes: Zürich 1977, S.480.

⁴⁰³ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1875-1879*. In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 8*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.424. (23[61])

Selbsttäuschung des Schwerkranken, der noch einmal eine Minute den Rausch des Lebens schlürfen will“⁴⁰⁴ erscheinen würden. Dass die oberflächliche Heiterkeit nur den inneren Schmerz kaschieren würde, kann also wiederum Täuschung sein und der Balken im Auge des Analytikers zu finden sein – fraglich aber, ob hierfür ein effektives Distinktionsmerkmal bereitgestellt werden kann.

Gerade beim Wert der Affirmation ist aber die Frage nach der Distinktion fundamental. Wodurch sich die Produkte der Kulturindustrie von der traditionellen affirmativen Kunst, deren Wert Adorno ja nicht in Abrede stellen kann, unterscheiden, veranschaulicht Adorno in seinen *Beethoven*-Fragmenten anhand ebenso affirmativer wie populärer Werke Beethovens.

Er spricht vom „Ausdruck des Stolzes, dass man einer solchen Begebenheit beiwohnen, Zeuge sein darf, z.B. im 1. Satz des Es-Dur-Konzerts und dem der Eroica. ‚Hochgefühl‘.“ Zwar wird nicht einmal der überzeugteste Apologet von ‚Massenmusik‘ die Behauptung wagen, dass diese einen ‚Ausdruck des Stolzes‘ evozieren könnte, aber es handelt sich hierbei doch um eine Wirkung, die schon alleine wegen der emotiven Komponente und dem Zweifel, ob ein solches Gefühl tatsächlich dem musikalischen Gebilde sein Recht widerfahren lässt, oder sich verselbständigt und die Distanzlosigkeit der Kulturindustrie ihren Anfang nimmt, prekären Wert erhält: „Es steht auf des Messers Schneide, wieweit das die Wirkung des Gestalteten ist, die Lust, die den Hörer an die dialektische Logik fesselt, und wieweit der Ausdruck eben dies vormacht.“ In diesem Fall ist man schon bei der funktionierenden Konsummusik angelangt: „Das letztere eine Vorform der Massenkultur, die ihre eigenen Triumphe zelebriert.“ Diese Gefahr fällt mit Beethovens Meisterschaft im Ausdruck zusammen, sie „ist das negative Moment der ‚Materialbeherrschung‘ bei Beethoven, die Ostentation.“⁴⁰⁵ Damit ist sie freilich notwendiges Merkmal der Musikentwicklung. Konsequenter gedacht, bedeutet dies aber, dass Progressivität doch mit Affirmation verschwistert sein muss, zumindest eine lange Zeitspanne ihrer Entwicklung; noch progressiver könnte natürlich die bewusste – ob es sich vielleicht auch hier um eine Form von ‚Ostentation‘ handelt kann hinterfragt werden – Verweigerung der Affirmation, die Freigabe des Materials, der Verzicht auf seine Durchformung, wie es sich für Adorno beispielsweise beim letzten Streichquartett Beethovens zeige.

Es bleibt zu untersuchen, wodurch sich das schlechte ‚So-ist-es‘ der Konsummusik vom nicht minder sich des *maestoso* bedienenden der traditionellen großen Musik unterscheidet – abgesehen von der historischen Position. Der bloße Verweis auf Komplexität und Anspruch reicht nicht aus; das bestätigt auch Adorno des Öfteren mit dem Hinweis, dass Einfachheit noch nicht Minderwertigkeit bedeuten könne. Die These scheint berechtigt, dass es zum Teil ihre Autarkie sein könnte, daher doch ihr ‚weltferner‘ Ästhetizismus: Das ‚So-ist-es‘ der kulturindustriellen Produkte weiß – so zeigt sich beispielsweise an Adornos Bemerkungen über Rachmaninow – selbst nicht, was es eigentlich bejaht (am Wenigsten kann es ihre eigene, nicht oder nur unzureichend ausgebildete Form), laut Adorno

⁴⁰⁴ Nietzsche, Friedrich: *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.233.

⁴⁰⁵ Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994, S.119.

damit ein Externes, nämlich die Gesellschaft in ihrer bestehenden Struktur als notwendiges. Die große Musik konnte das in ihren höchsten Werken angeben; nämlich sich selbst, ihre eigene werkimmanente Logik. In beiden Fällen erscheint „die urteilende, selbst richtende Bestätigung eines dennoch nicht ausdrücklich Gesagten“, jedoch wird „[i]n den höchsten, freilich auch den gewalttätigsten Augenblicken großer Musik wie dem Reprisesbeginn aus dem ersten Satz der Neunten Symphonie [...] diese Intention, durch die schiere Kraft des Zusammenhangs, eindeutig sprechend“, während bei Rachmaninow, beispielsweise in seinem schon erwähnten cis-moll-Prélude, bloß „abstrakt und vergebens bekräftigt wird“⁴⁰⁶, ohne dass ein solcher Zusammenhang auszumachen wäre. Freilich wird hier die Differenz von hoher (Beethoven) und niedriger (Rachmaninow) Musik doch partiell zu einer der kompositorischen Fähigkeit, abgesehen vom historischen Standpunkt, der anderes erlaubt und es dem Spätergekommenen tendenziell schwieriger macht: Beide verfolgen die gleiche Absicht, nämlich dem ‚urteilslosen Medium‘ ein Urteil abzurufen, sie unterscheiden sich bloß hinsichtlich der Elaboration der Form, welche dieses Unrecht rechtfertigen kann. Zumindest auf der Ebene der Wirkung koinzidieren Bestes und Schlechtestes; unterschiedlich ist nur die Berechtigung dieser Wirkung. Das Beste, oder zumindest Größte, partizipiert allerdings wiederum selbst an einer ungeheuren Ambivalenz; nicht zufälligerweise handelt es sich auch um die gewalttätigsten Momente. Damit nähert sich Adorno extremen Deutungen an bzw. konnte als Grundlage für diese gelten⁴⁰⁷ (ein Vergleich mit solchen ist durchaus lohnenswert), wobei bei ihm freilich nichts über den ästhetischen Wert gesagt ist, ja dieser unter Umständen sogar positiv korreliert sein kann. Die von ihrer Anlage her gewaltig-gewalttätige symphonische Musik muss gerade um sich zu erfüllen, auch diesen Zug zum Extrem treiben. Auch diesen verstörenden Blick auf große traditionelle Musik gibt es freilich in einer gemäßigten, sehr beliebten Fassung: „Das Cliché sagt den großen Werken nach, daß sie bezwingen. Damit setzen sie ebenso die Gewalt fort wie sie sie neutralisieren; ihre Schuld ist ihre Unschuld.“⁴⁰⁸ Im cliché drückt sich in diesem Fall also eine Wahrheit aus, aber durch die Verharmlosung wird diese eben zur banalen Phrase abgeschwächt. Der Satz nach der Erwähnung des ‚clichés‘ erweitert dialektisch den Gedanken: Die ästhetisierte Gewalt ist gewissermaßen neutralisierte. Eben dieser immanenten Gewalttätigkeit verdanken die klassischen Werke auch den Anschein ihres Gelingens; daran übt die neue Musik dann Kritik: „Die neue Kunst, mit ihrer Anfälligkeit, ihren Flecken, ihrer Fehlbarkeit ist die Kritik der in vielem stärkeren, gelungeneren der Tradition: Kritik am Gelingen.“⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Adorno, Theodor W.: *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S.650f.

⁴⁰⁷ cf. Fink, Robert: *Beethoven Antihero. Sex, Violence, and the Aesthetics of Failure, or Listening to the Ninth Symphony as Postmodern Sublime*. In: Dell’Antonio, Andrew: *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. University of California Press: Berkeley u.a. 2004, S. 109 – 153.

⁴⁰⁸ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.240.

⁴⁰⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.240.

c) Kitschmusik

In den *musikalischen Warenanalysen* wird als Beispiel von ‚Kitschmusik‘ Tschaikowskys e-Moll-Symphonie genannt. In dieser Musik werde das Festhalten an der überkommenen Konvention „mit Drastik des Einfalls“ verbunden, wodurch sie „die Funktion des Kinos schon vor dessen Erfindung genau erfüllte“⁴¹⁰. Damit hatte auch diese Musik ein antizipatives Element; aber nicht als Vorschein des Möglichen, sondern als Ankündigung des ohnehin notwendigen Verlaufs. Entgegen seiner an anderer Stelle gebrachten Kritik an Wagner, konzidiert Adorno ironisch, dass die „Zurückgebliebenheit“ der Musik Tschaikowskys andererseits mit mehr Recht als die Wagners als Zukunftsmusik deklariert werden dürfte, denn „sie (war) Kulturindustrie [...], noch ehe es deren eigentliche Konsumenten gab“⁴¹¹.

Um die Schädlichkeit und Schändlichkeit der Kitschmusik zu belegen, muss aber ein hinreichendes Unterscheidungsmerkmal gefunden werden, dass rechtfertigt, den unleugbaren Scheincharakter negativer zu bewerten, als bei ehemaliger großer Musik, die ihn ebenso wenig entbehren konnte. Wichtig ist hierbei die historische Komponente, wie Adorno bereits in einem Text der frühen dreißiger Jahre festhält: An sich gibt es keine ‚Kitschmusik‘, sondern diese „(setzte) eine geschlossene verbindliche Musiksprache (voraus)“⁴¹², wodurch auch diese als ‚Spätling‘ ausgewiesen ist. Sie ist nicht Erzeugnis mangelnder Kenntnis oder gar kompositorischer Unfähigkeit, sondern die durchaus kennerhafte, womöglich sogar virtuose, Verwendung der Musiksprache, obwohl deren Glaubwürdigkeit bereits zutiefst erschüttert ist. Ähnlich wie in der von der Phantasmagorie heimgesuchten großen Musik, ist aber selbst in dieser Lüge mitunter ein Funke Wahrheit auszumachen und sei es nur in der Sehnsucht, dass die Musik die verlorene Verbindlichkeit und Authentizität wiedergewönne. Dieses Verlangen, dass das Unwiederbringliche wiederherstellen und bewahren möchte, ist aber selbst nur glaubwürdig, wenn es dem Zeitgeist nicht ganz entspricht, also in Naivetät und nicht in raffinierter Kalkulation am Überkommenen festhält. Auch hier gilt also, dass Wahrheit allein bei den Extremen zu finden ist: Von der „[s]chlechten guten Musik“, deren Kitsch nicht einmal in Nostalgie die mittlerweile toten Formen konserviert, meint Adorno gar, dass sie „zu vernichten (wäre)“⁴¹³. Nur die naive Kitschmusik, welche jedenfalls der kalkulierten Regression abhold ist, drückt zumindest eine Gefühlsstimmung authentisch aus, wenngleich diese überholt ist und selbst fast mit Notwendigkeit zum Apologeten des Schlechten wird. Das Kitschige an Tschaikowsky ist noch nicht das bloß Schundhafte. Es ist die „unbeholfene Naivetät“ Tschaikowskys, die ihn noch von der den Kitsch qua Sentiment vermarktenden Kulturindustrie trenne, welche berechnend den Effekt erzielt. Es handle sich dabei also um depravierte Kunst, aber noch nicht um Industrie. Diese Unbeholfenheit lässt ihm sogar – im Verhältnis zum späteren – einen Rest kunsthafter Würde, denn sie, „war die Zuflucht dessen, was Kunst verweigern muß und wofür sie doch allein existiert.“⁴¹⁴

⁴¹⁰ Adorno, Theodor W.: *Musikalische Warenanalysen*, S.288.

⁴¹¹ *ibid.*, S.288.

⁴¹² Adorno, Theodor W.: *Kitsch*. In: *Musikalische Schriften V*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S. 794.

⁴¹³ *ibid.*, S.792.

⁴¹⁴ Adorno, Theodor W.: *Musikalische Warenanalysen*, S.289.

Die gesellschaftliche Innervation der Musik und ihre Funktion an dieser wird hier besonders deutlich, denn es ist „[u]nmöglich, die Idee Kitsch freischwebend ästhetisch zu fassen.“ Die Verweigerungshaltung der hohen Kunst wird konterkariert: Das, was sie immer nur ex negativo leisten kann, wird hier zum positiven Zweck und damit korrumpierend, nämlich die dem Kitsch innewohnende und ihn konstituierende „soziale Funktion“. Diese liegt aber nicht etwa darin, tatsächlich den Menschen einen gemeinsamen Horizont zu liefern, sondern „sie über ihre wahre Lage zu täuschen, ihre Existenz zu verklären“⁴¹⁵ und damit ihnen einen vorzugaukeln. ‚Kitschmusik‘ hat folglich ein ideologisches Moment; von keiner Musik fällt es so leicht, ihre dem (falschen) Leben dienende Funktion anzugeben, wie von dieser. Sie soll den gesellschaftlichen status quo stabilisieren und die gewohnte Ordnung samt ihren Konventionen bewahren; dadurch ist sie per definitionem ein ‚Spätling der Kultur‘, denn das Kitschige an ihr ist eben, dass dieser status zumindest in musicis bereits Geschichte ist; den ihr obliegt es „durch Beibehaltung alter und überalterter Formtypen den Eindruck bestätigter kollektiver Verbindlichkeit zu erwecken“⁴¹⁶. Angesichts dessen nimmt es nicht Wunder, dass Nietzsches Forderung nach einer erklärenden Musik einherging mit dem Postulat der Rückbesinnung auf Musik vergangener Zeiten; die der Zeit wahrhaft entsprechende ist immer mehr als Apotheose.

d) Beethovens Kritik des affirmativen Elements

Um das Verhältnis von Affirmation und Kritik näher zu beleuchten, scheint ein näherer Blick auf Adornos *Beethoven*-Fragmente angebracht; Adorno sieht in dessen Musik geradezu alle Möglichkeiten von (ambitionierter) Kunst ausgereizt und elaboriert hier besonders aufschlussreich das Verhältnis von Kunst, Philosophie und Gesellschaft: Ausgehend von Hoffnung über Utopie, über triumphal-heroische Bejahung bis zur entschiedenen Artikulation des Widerspruchs. Vor allem der Übergang von der Mittel- zur Spätphase kann als Beispiel eines dialektischen Umschlags der Extreme gebracht werden. Auch hier wird die Distanz der Musik vom Bildlichen betont, womit ihr autonomer Status, ihr nicht bloß Für-anderes-Sein, bekräftigt wird, wobei ein interessanter, an Schopenhauer angelehnter Ausdruck verwendet wird, dessen Zentralität für Adornos Verständnis der Kunstform Musik betont werden sollte und der auch bei der Interpretation anderer Komponisten an eminenter Stelle auftaucht: „Das einzigartige Wesen der Musik, nicht Bild, nicht für eine andere Wirklichkeit, sondern eine Wirklichkeit sui generis zu sein. [...] Entmythologisierung und Mythos zugleich.“⁴¹⁷ ‚Wirklichkeit sui generis‘ wirft viele Fragen auf: War es nicht die Unwirklichkeit, die der Musik ihren Sonderstatus und sogar ihre Wahrheit verlieh?

Ebenfalls wird der Vergleich mit dem Gebet wieder gezogen; Musik sei nicht so sehr Nachahmung des Bestehenden, sondern vielmehr ist „[d]ie bilderlose Magie [...] ein *Vormachen*“⁴¹⁸. Das

⁴¹⁵ Adorno, Theodor W.: *Kitsch*. In: *Musikalische Schriften V*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S.792.

⁴¹⁶ *ibid.*, S.793.

⁴¹⁷ Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994, S.28.

⁴¹⁸ *ibid.*

auszeichnende Kriterium der Musik, ihre Bilderlosigkeit, kommt aber nicht einer jeden zu. Nicht bilderlose Bilder in Musik sind solche, die sich unvermittelt, als An-sich präsentieren. Gerade von Beethovens Musik gelte, dass sie „*bilderlos* (ist)“, wogegen sich später die Musik der romantischen Epoche sträubte und welche Idolatrie dann in der Kulturindustrie seinen Höhepunkt fand. Deren Bildlichkeit korrespondiert der Tendenz zum unvermittelten Einzelreiz, was durchaus passt, denn eben die Bilderlosigkeit Beethovens ist eine Absage an das sich als wahr gebärdende Unvermittelte und leistet eine quasi hegeliatische Aufhebung. Auch wenn die Bilderlosigkeit also im Medium angelegt ist, kann sie durch korrumpierenden Gebrauch verloren gehen. Interessanterweise handelt es sich bei Beethoven laut Adorno jedoch nicht um eine rigorose Unterwerfung unter das Bilderverbot, sondern um den „Versuch einer *Umgehung* des Bildverbots. Seine Musik ist kein Bild von etwas – und ist es doch, Bild des Ganzen, bilderloses Bild.“⁴¹⁹ Hier zeigt sich eine der Nachahmung in der Schopenhauerschen Musikdeutung verwandte Metaphorik: Die Musik ist Nachahmung, aber nicht von irgendetwas Konkretem, und damit auf eine ganz andere, qualitativ verschiedene Art und Weise. Das ‚Vormachen‘ verweist darüber hinaus auf einen Zug des Beethovenschen Werks, das es qualitativ von fast aller anderen Produktion abhebt: Bei Beethoven taucht auch eine Funktionsbeschreibung der Kunst auf, die den Primat der Funktionslosigkeit und die damit einhergehende Asozialität dementiert und somit Adorno-Deutungen entspricht, die nicht so insistent wie er selbst oftmals auf der Negativität der Kunst beharren; sie fungiert anscheinend als positives, hier verstanden als: wertzuschätzendes, Korrektivum der Strawinskischen Wirkung (darüber hinaus wird ein anderer Begriff in einem verfremdenden und dadurch regelrecht lustigen Kontext verwendet): „Das Element der Praxis bei Beethoven. Humanität bei ihm heißt: so sollst du dich verhalten wie diese Musik sich verhält. Anweisungen zu einem aktiven, tätigen, sich entäußernden, dabei nicht engen, und solidarischen Leben.“⁴²⁰ Das ist dann von Adorno über keine spätere Musik in dieser Direktheit mehr ausgesagt worden (ähnlich ‚positiv‘ klingen höchstens noch die Schlusssätze des berühmten frühen *Schubert*-Aufsatzes); an diesem Punkt scheint sich Adornos Sicht mit traditionelleren, großteils deutlich simpleren und banaleren, Theorien zu treffen, die der Kunst eine positive ethische Wirkung beimessen, ja ihr gar eine Aufgabe zur Erziehung des Menschengeschlechts beimessen. Der negativ-theologische Impuls ist dennoch offensichtlich: Von der Versöhnung ein Bild zu machen, wäre blasphemisch. Musik ist also nicht nur im trivialen Sinne bilderlos, dass sie sich auf den Gehör- und nicht auf den Sehsinn bezieht; sondern ihr Status als Zeitkunst, der Dynamik und Werden impliziert, steht dem Errichten eines starren, statischen und damit bildhaften An-sich im Wege. Es ist eben diese Bildlosigkeit Beethovens, die für die Wahrheit seiner Musik bürgt und sie nicht zur Lüge verleitet, selbst als Bild des Nichtseienden zu gelten. Damit ist Beethovens Musik das, was Musik ihrem Begriff nach erreichen sollte.

Mit dem emphatischen Begriff der Wirklichkeit *sui generis* kommt der notwendige, sie letztlich transzendierende, Untergrund der soziologischen Untersuchung, welche die Realität untersuchen

⁴¹⁹ Adorno, Theodor W.: *Beethoven*, S.28.

⁴²⁰ *ibid.*

möchte, zum Vorschein. Durch diesen Anspruch, eine eigene Wirklichkeit zu sein, kommt die Autonomie der Kunst, die aber laut Adorno den realen Konflikt wiederholen muss, besonders in der Musik zu tragen, eben aufgrund ihrer scheinbaren Unabhängigkeit vom Material: „Das Heilige der Musik ist ihre Reinheit von Naturbeherrschung; ihre Geschichte aber die unabdingbare Entfaltung zur Naturbeherrschung als zur Herrschaft über sich selbst, ihre Instrumentalisierung, die von ihrem Bedeutung-Annehmen nicht kann getrennt werden.“⁴²¹ Dass die Musik Bedeutung annimmt, ist also der Naturbeherrschung qua Materialbeherrschung zu verdanken. Hier ist wieder der Gedanke von der Musik als Wirklichkeit *sui generis* ausschlaggebend: Direkter Naturbeherrschung ist sie ihrem Begriff gemäß abhold, dafür muss sie deren Ambivalenzen in sich selbst reproduzieren. Natürlich kann sie aber diese Naturbeherrschung nur deshalb so akkurat imitieren, weil sie eigentlich von ihr getrennt ist. Unerlässlich für ein Verständnis Beethovens ist das der Tonalität. Adorno – wie schon erwähnt – fasst sie als Bestreben auf, die eigentlich begriffslose Musik „einer Art Allgemeinbegrifflichkeit zu unterwerfen“. Erst durch diese Submission wird sie zur allgemeinen Sprache, als die sie Schopenhauer deklarierte, jedoch nähert sie sich dadurch aber auch bedenklich der begrifflichen an und verliert ihr Eigenstes. „[D]iskursive[.] Logik“ waltet durch sie in der Musik; sie ermöglicht ein folgerichtiges Fortschreiten in der Komposition, abgesichert durch feststehende Bedeutungen, in dem Sinne, „dass die Relationen zwischen identischen Akkorden für diese stets dasselbe bedeuten sollen.“⁴²² Beethovens Verwendung dieser zeigt, wie sehr er auf der (philosophischen) Höhe seiner Zeit steht: Zwar ist die Tonalität das ‚Absolute‘ Beethovens, das auch nicht weiter hinterfragt wird, aber sie wird nicht apodiktisch, gleichsam als unveränderliche, a priori vorhandene Substanz dem Werk auferlegt, sondern ihre Prinzipien werden im Werk selbst erzeugt. Typisch für diesen musikalischen Hegelianismus Beethovens sei die Relativierung der einzelnen Momente, die nur als ephemere Bestandeile des Ganzen Berechtigung haben. Die Nichtigkeit des Einzelnen enthüllt sich am Besten anhand des Kontrasts zum melodischen ‚Einfall‘ der Romantik, der in der thematischen Arbeit höchstens beschränkten Wert als Ausgangsmaterial erhält. Die Formgestaltung Beethovens in dieser Phase steht damit ganz unter dem Hegelschen Diktum, dass das Ganze das Wahre sei, das Einzelne aber nur in seiner Beziehung auf dieses von Belang. (Ganz entbehrt diese Parallelisierung mit Hegel aber nicht metaphorischer Züge, wie vor allem zeigt, dass Adorno ihn, wenn es sich aufgrund anderer Gemeinsamkeiten anbietet, auch mit Kant vergleicht. Andererseits wird auch Wagner Hegel-Nähe nachgesagt, wobei bei ihm der Bruch, der bei Beethoven noch beschäftigen wird, entfällt.) Eine Gleichsetzung des philosophischen Systems und der Komposition ginge aber freilich zu weit, „[w]ahr aber ist, dass seine Musik dieselben Erfahrungen ausspricht, die den Hegelschen Begriff des Weltgeistes inspirieren.“⁴²³ Dass sie ‚dieselben Erfahrungen ausspricht‘ ist sicherlich auf den gemeinsamen historischen Horizont zurückzuführen und deshalb nicht besonders verblüffend. Der Wahrheitsgehalt der Beethovenschen Musik wird aber erst verständlich unter Rekurs auf die

⁴²¹ *ibid.*, S.248.

⁴²² *ibid.*, S.83.

⁴²³ *ibid.*, S.59.

besonderen Möglichkeiten die seinem Medium in dieser Konstellation bestimmt waren: Es sei nicht dem einzigartigen Genius Beethovens „zuzuschreiben [...], sondern dem Unabgegriffenen des Mediums, das es zur Darstellung des Humanen als Natur prädestiniert, und dem historischen Augenblick, in dem Musik und nicht Dichtung mit der Philosophie konvergierte.“⁴²⁴ Es muss auch der Unterschied betont werden, der durch die unaufhebbare Differenz von Philosophie und Musik bedingt ist. Genau der Kern der Hegelschen Philosophie, durch die dialektische Elaboration den Begriff als das Wirkliche zu fassen, kann die Musik nämlich gar nicht bewerkstelligen – wodurch sie aber den Wahrheitsgehalt der Philosophie transzendiert. „Die Hegelsche Dialektik setzt das Begriffliche als das Wirkliche. Die Musik dagegen kann sich gar nicht als das Wirkliche setzen, vielmehr nur als Vorschein dessen, was das Wirkliche sein könnte, sollte, nicht ist.“⁴²⁵ Auch die vorgeblich positive Erfüllung ist also nur immer Entwicklung, wie es sein könnte, nicht wie es ist. Hier findet sich wiederum der Gedanke, dass der ästhetische Schein nicht nur nicht identisch mit dem ideologischen ist, sondern dessen Wahrheitsanspruch dementiert. Die absolut-idealistische Darstellung des Ganzen ist in der Musik eo ipso wahrer als in der Philosophie, denn zur Lüge ist jene eigentlich gar nicht fähig, weil sie aufgrund ihres Scheincharakters ihren Gegenstand nicht als wirklichen setzen kann. „Insofern übt sie, wie sehr auch Schein als Totalität, durch diese am Schein Kritik, dem der Gegenwart des Gehalts jetzt und hier.“⁴²⁶ (Jedoch wird hier – wie manchmal auch in Adornos eigenen Ausführungen über die Bilderlosigkeit - der Anschein geweckt, dass dies tatsächlich aller Musik zukäme, liegt diese Eigenheit doch dem Medium per se zugrunde: Das Mehr an Wahrheit gegenüber Hegel kommt der Musik primär durch ihre Unwirklichkeit zu, und das gilt eigentlich für eine jede. Für Adorno wurde aber ab dem 19. Jahrhundert zunehmend diese Kritik zugunsten des Anscheins der realen Totalität annulliert, womit sich die Musik von ihrem Wesen zunehmend entfernte.) Implizit erkennt man: Wirklichkeit sui generis und Unwirklichkeit bedingen einander.

- Kritik im Spätwerk

Diese implizite Kritik durch den Schein wird später zu expliziter Scheinkritik. Die treibende Frage für den späten Beethoven ist in der Interpretation Adornos eine augenscheinlich das ästhetische Reich transzendierende, ja die Hegemonie des Außerästhetischen anerkennende: „Kann in der Musik (und im Begriff) versöhnt sein, was in der Wirklichkeit unversöhnt bleibt?“⁴²⁷ Dass Beethoven diese Formation des Klassischen, wie sie sich vortrefflich in der Symphonie zeigt, selbst zur Vollendung gebracht hat, ist dafür notwendige Bedingung. „[D]ie immanente ästhetische Erfüllung“ ist Voraussetzung für die „Kritik und Überwindung der Dialektik“⁴²⁸.

⁴²⁴ ibid., S.55.

⁴²⁵ Uehlein, Friedrich A.: *Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer...*. In: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998, S. 222.

⁴²⁶ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. In: *Gesammelte Schriften. Band 6*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S. 28f.

⁴²⁷ Uehlein, Friedrich A.: *Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer...*, S. 222.

⁴²⁸ ibid., S. 220.

Dadurch vermeidet Beethoven genau diejenigen Charakteristika, welche seine früheren Werke auszeichneten. Gewissermaßen liefert er also selbst die Aufklärung über seine frühere Produktion, die dem affirmativen Schein, der der klassisch-symphonischen Musik ihre Kraft gab, nicht entriet, wie Adorno anbetracht der *Missa Solemnis*, welche er aber teilweise vom Spätstil ausnimmt (und die laut ihm sogar verantwortlich dafür war, dass sich sein Beethovenbuch immer mehr verzögerte), ausführt: „Er lehnt sich auf gegen das Affirmative, unkritisch das Sein Bejahende in der Idee der klassischen Symphonik“⁴²⁹. Unklar bleibt, ob diese Kritik, welche die früheren Werke implizit als Grundlage heranzieht, diese entwertet. Beethovens Schaffen bildet daher in sich das generelle Verhältnis zwischen traditioneller und moderner, neuer Musik ab. An Wahrheitsgehalt übertrifft und desavouiert die Musik des späten Beethoven damit alles vorangegangene, einschließlich seiner eigenen Produktion, jedoch wiederum durch das Gespür für das Unwahre; innerästhetisch hatten die früheren Werke freilich durchaus Anspruch auf Wahrheit; das „Unwahre im höchsten Anspruch der klassizistischen Musik“⁴³⁰ scheint in der Diskrepanz zur Realität zu liegen. Zumindest an dieser Stelle wird also auf das Verhältnis der ästhetischen Sphäre zur Realität fokussiert und ästhetische Wahrheit als Korrespondenz verstanden.

Adorno verortet das Erkennen eines grundlegenden Widerstreits zwischen Kunst und Gesellschaft, von der sich die Musik nicht exkulpieren kann: Die Autonomie der Musik, notwendige Bedingung ihrer Entwicklung, steht gerade ihrer eigentlich gemeinschaftlichen Rolle gegenüber, denn „[d]as Vernommenwerden durch viele liegt auf dem Grunde der musikalischen Objektivation selber, und wo es ausgeschlossen ist, wird diese notwendig fast zu einem Fiktiven herabgesetzt, zur Arroganz des ästhetischen Subjekts, das Wir sagt, während es nur noch Ich ist, und das doch überhaupt nichts sagen kann, ohne das Wir mitzusetzen,“⁴³¹ wobei es sich beim „Wir sagen und Ich meinen“ laut *Minima Moralia* übrigens um eine der „ausgesuchtesten Kränkungen“⁴³² handelt. Ist die Massenmusik eine ideologisch gewordene, fingierte Volksversammlung (dem nicht einmal mehr ein solcherart hybrides Ich zugrunde liegt), führt sie damit einen schon vorher bestehenden Missstand zu einem Ende, gegen das Beethoven sich verwehrt: „Die Symphonie ist die ästhetisch gewordene (und bereits *neutralisierte*) Volksversammlung. [...] Was der späte Beethoven abstößt, ist genau der Schein der Volksversammlung, das bürgerliche *Ritual*.“⁴³³ Das könnte man aber natürlich auch dahingehend verstehen, dass im Spätwerk die Neutralität respektive Wirkungslosigkeit einbekannt wird. Die authentischste Kritik der Gesellschaft zeigt sich als Rückzug von ihr.

In einem Rundfunkvortrag von 1966, der sich ebenfalls dem Spätstil Beethovens widmete, heißt es anbetracht des letzten Beethovenschen Quartetts, op. 135 in F-Dur, dass sich die „Tendenz, die mit der Wendung des späten Beethoven gegen alles Schmückende, gegen alles an der Musik, was schöner

⁴²⁹ Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik*, S.219.

⁴³⁰ *ibid.*

⁴³¹ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.26.

⁴³² Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980, S.215.

⁴³³ Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, S.71.

Schein ist, zusammenhängt“⁴³⁴ zeige. Damit geht eine Ablehnung alles Überflüssigen einher, wovon selbst Kernstücke der klassischen Ästhetik wie die ‚durchbrochene Arbeit‘ betroffen sind, und die auch eine gesellschaftsbezogene Komponente hat: „Abwendung von der Geschäftigkeit. Das ‚Vollbringen‘ als eitel.“⁴³⁵ Die Harmonie, die das Widerstrebende und Disparate der Einzelmomente aufheben sollte, wird bewusst vermieden, wodurch auch die Idee des Werkganzen sich nicht mehr realisieren lässt. Deswegen lässt sich der Spätstil aber nicht durch Einzelmomente beschreiben; beispielsweise reicht die übliche Konstatierung der Polyphonie beim späten Beethoven nicht aus, vielmehr ist eben die Gegenüberstellung von polyphonen Passagen und solchen, die aufgrund ihrer Einfachheit, ja Konventionalität, vom früheren Beethoven kaum geduldet worden wären, entscheidend. (Als krasses Beispiel kann die Koexistenz von kurzen, oftmals regelrecht gassenhauer- oder kinderliedhaften bzw. idyllisch-tanzartigen Sätzen und extensiven, höchst komplexen in den späten Werken angeführt werden.) Das Werk besteht nun eben aus Fragmenten, deren höhere Einheit nicht zu dekretieren ist, weshalb ein anderer Maßstab angewandt werden muss; von dem der früheren Werke aus sind die des Spätstils eigentlich misslungen. Deren ‚Authentisches‘, dem jene ja auch ihre teils enorme Popularität verdanken, ja überhaupt deren Wahrheitsgehalt ist im Spätstil nicht vorhanden; wenn man möchte: aber aufgehoben, jedenfalls wird eine höhere Ebene eingenommen. Der später in der neuen Musik zur äußersten Konsequenz getriebene Gedanke, dass die Wahrheit des Kunstwerks durch dessen Misslingen verbürgt werde, taucht hier bereits auf. Versöhnungsverweigerung und Dissoziationerscheinungen rejezieren die einstige harmonische Totalität. In der *Negativen Dialektik* schreibt Adorno: „Unwiderstehlich an der Musik des jungen Beethoven der Ausdruck der Möglichkeit, alles könne gut werden. Die sei’s noch so fragile Versöhntheit mit der Objektivität transzendiert das Immergleiche.“⁴³⁶ Eben mit dieser Versöhntheit wird nun gebrochen; es wurde nicht gut. Die „Konstruktion der Tonalität“⁴³⁷, die eben die alles umfassende Einheit, das Ganze, bedeutete, wird nicht mehr durchgeführt, sondern schlichtweg hingenommen. Die Unterstellung, dass der Mangel an Harmonie vielleicht gar nicht intendiert wäre, sondern kompositorisches Unvermögen (des Öfteren wurde bekanntlich Beethovens Ertaubung als Ursache genannt, an prominenter Stelle von Tolstoi in *Was ist Kunst?*), weist Adorno vehement zurück, vielmehr wird das oberflächlich Defizitäre – „Dissoziation und Zerfall“ – „selber Kunstmittel und Werke, die, wie man so sagt, zu Ende geführt, abgeschlossen worden sind, nehmen durch dieses Kunstmittel trotz ihrer Abgeschlossenheit in einem geistigen Sinn etwas Fragmentarisches an.“⁴³⁸ Um die Reklamation gänzlich zu neutralisieren, bemerkt er natürlich auch, dass Beethoven auch in dieser Zeit noch in der Lage war, das alte Ideal zu erfüllen; beispielsweise eindrucksvoll in der letzten Sinfonie⁴³⁹.

⁴³⁴ ibid., S.267.

⁴³⁵ ibid., S.199.

⁴³⁶ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. In: *Gesammelte Schriften. Band 6*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S.301.

⁴³⁷ Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik*, S.225.

⁴³⁸ ibid., S.267.

⁴³⁹ cf. Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik*, S.146.

Damit ist auch der Verzicht auf die Kategorie des subjektiven Ausdrucks gemeint, mit der auch eine gewisse Selbstreferenzialität einhergeht: Die musikalische Sprache ist kein Mittel mehr vom Komponisten Intendiertes auszudrücken, sondern „[d]ie Sprache der Musik oder das Material der Musik redet in diesen Spätwerken selber“⁴⁴⁰. Damit erreicht natürlich die Reinheit einen Gipfel – sie spricht nur noch von und mit sich selbst. Adorno vergleicht diesen Vorgang mit den späten, ebenso fragmenthaften Produktionen Hölderlins, wozu auch seine Notiz passt, dass die Erfahrung, die sich beim letzten Beethoven ausspricht, für gewöhnlich mit Wahnsinn erkaufte werde. Damit zeigt sich bei der Musik des späten Beethoven – „sicher das Substantiellste und Ernsteste, was an Musik gefunden werden kann“ – die Scheinkritik auch darin, dass ein „Moment des Uneigentlichen“ auftaucht. „dass nichts, was in ihnen vorkommt, einfach das ist, als was es erscheint.“⁴⁴¹ Diese ‚Uneigentlichkeit‘ ist das Mittel den Anschein des Ganzen, des Harmonischen, des Versöhnten zu demaskieren, womit wesentliche Elemente der neuen Musik antizipiert werden. Auch das Standhalten, eine Varietät der Mimesis, die nicht in der Identifikation aufgeht, das Adorno als zentrales Element der neuen Musik ausmacht, hat beispielsweise schon ihren Vorläufer in der traditionellen; es wäre Verkennung, der neuen Musik völlig neue Kompositions- und Wirkmechanismen beizulegen: Gerade in den elaboriertesten und ambitioniertesten Werken der traditionellen Kunst seien die maßgeblichen Charakteristika bereits vorgeformt. So interpretiert er auch den ersten Satz von Beethovens fünfter Symphonie mit nachdrücklicher Abkehr vom gewöhnlichen Verständnis, das das gesamte Werk als Sinnbild des per-aspera-ad-astra-Gedankens versteht, als Widerstehen: „Den Gedanken vom *Standhalten* der Musik mit dem vom *Leibhaftwerden* der Musik [...] zusammendenken. Hält nicht vielleicht die Musik dem Schicksal gerade dadurch stand, dass sie es *wird*? Ist nicht Nachahmung der Kanon des Widerstandes.“⁴⁴²

Diese Aussage steht natürlich seltsam verquer zur *Philosophie der neuen Musik*: „Musik ist der Feind des Schicksals. [...] Seit Wagner erst hat die Musik das Schicksal nachgeahmt.“⁴⁴³ Wie so oft, entscheidet die nuance: Anscheinend ist also auch der Begriff des Schicksals nicht univok zu verstehen, sonst wären die beiden Behauptungen schlicht kontradiktorisch. Die Funktion ist jedenfalls eine andere: Auch Nachahmung kann eine apotropäische Form der Feindschaft dem Abgebildeten gegenüber – bei Wagner ist sie ja primär eher Konzession an dieses - sein. Angemerkt werden soll, dass diese Bemerkung die Ambivalenz, ja Widersprüchlichkeit der im *Versuch über Wagner* vorgetragenen Thesen erhellt: Wagner ahmte als sowohl als Erster das Schicksal nach, sowie er es – auch damit muss er dann wohl Erster gewesen sein, wobei die Nachahmung notwendige Bedingung sein könnte – auch an mancher Stelle bereits desavouierte. Das kann es natürlich auch nicht sein, aus dem trivialen Grunde, dass Beethoven früher war. Die Nachahmung Beethovens wird also von der Wagnerschen recht streng getrennt; bei Beethoven war sie anscheinend noch so sehr Feindschaft, dass nur eingeschränkt von Nachahmung gesprochen werden kann.

⁴⁴⁰ *ibid.*, S.268.

⁴⁴¹ *ibid.*

⁴⁴² Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik*, S.243.

⁴⁴³ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, S.22.

- Gesellschaft und individuelle Existenz

Nicht nur das Standhalten ist in Beethovens Musik schon präformiert, auch die Anpassung ans eigentlich zu Überwindende, wobei sich an dieser Stelle die Zuspitzung des Mimesis-Gedankens bei Adorno paradigmatisch zeigt: „Liegt nicht das Seiner-selbst-mächtig-Bleiben, die Freiheit, nur in der Nachahmung, dem Sich-ähnlich-Machen?“⁴⁴⁴ Diese Tendenz erfährt ihre Radikalisierung in der Zwölftonmusik. Überhaupt stellt Adorno zwischen dem Spätstil Beethovens und der Musik der zweiten Wiener Schule zahlreiche Verbindungen her; im jeweiligen historischen Umfeld haben sie eine sehr ähnliche Position. Es ist ja auch kein Zufall, dass Adrian Leverkühn, der Protagonist des *Doktor Faustus*, dessen musikalische Erfindungen bzw. Entdeckungen denen Schönbergs nachempfunden sind, Ansporn durch die Reden Wendell Kretschmars, die sich ja auch explizit mit dem ‚letzten Beethoven‘ beschäftigen, erhält.

Das Spätwerk ist in diesem Sinne ein Bruch mit der ‚Dialektik‘. Das Konkrete, das einst vermittelt wurde, und dadurch, aufgehoben, seine Bedeutung als an sich nichtiger Teil des Ganzen erhielt, soll nun, nicht mehr aufgehend in der Gesamtkonzeption, für sich selbst sprechen.

Beim späten Beethoven dringt damit etwas Nichtkunsthaftes in die Musik, denn es ist eben die Wirklichkeit, die unversöhnt ist, weshalb auch in der Musik keine Versöhnung mehr geleistet werden soll. Diese leidet am Makel der ideologischen Verklärung. Wieder könnte man aber von einer dem Doppelcharakter angemessenen Doppelargumentation sprechen, denn Adorno verweist nicht nur auf die unerlöste Gesellschaft, um das Unversöhnte des späten Beethoven zu erklären, sondern auch auf ein Phänomen, das wohl durch keine Reform und keine Revolution des gesellschaftlichen Lebens aus der Welt zu schaffen sein wird: Er begnügt sich nämlich nicht damit, dieses Außerästhetische, das nicht zu versöhnen ist, nur als das gesellschaftliche produzierte Unheil aufzufassen; es ist ebenso, bestimmend für Spätwerke, die Ahnung des Todes (im *Doktor Faustus* wird dieser Aspekt besonders betont). „[D]er Spätstil ist das Selbstbewusstsein von der Nichtigkeit des Individuellen, Daseienden. Darin beruht das Verhältnis des Spätstils zum Tode.“⁴⁴⁵ Es gibt kaum einen Grund dies bloß als metaphorisch aufzufassen. Da wohl uneingeschränkt konzidiert werden muss, dass diese existenzielle Dimension, die Sterblichkeit, die Fatalität einer jeglichen gesellschaftlichen Unwahrheit sogar übersteigt, bleibt der gesellschaftstheoretische Unterbau eigentlich eine fakultative Draufgabe für eine ästhetische Erfahrung, welche auch unabhängig davon nachvollziehbar bleibt. Tatsächlich stößt man hier auf ein grundlegendes Problem, welches mit der Unterscheidung zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Sphäre koinzidiert und sie um eine entscheidende Facette bereichert: „Endlicher Mangel und notwendig falsches soziales Bewußtsein treten bei ihm [Adorno; Anm. d. Verf.] zu einer ‚dialektischen‘ Figur zusammen, wiewohl sie doch heterogene Momente bezeichnen. Letztlich gerät hier der Unterschied zwischen der Negativität endlichen Daseins und der Negativität des kapitalistischen Systems aus den Augen und fast schon zur quantité négligée wird, daß das zweite

⁴⁴⁴ Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik*, S.243.

⁴⁴⁵ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, S.233.

Moment, lakonisch gesagt, immer noch eher aufhebbar ist als das erste.“⁴⁴⁶ Sollte doch die gesellschaftliche Dimension die entscheidende sein, müsste sie sehr statisch sein. Dann wäre es keine Analogie zwischen Musik, Kunst und Gesellschaft mehr, sondern eine zwischen gesellschaftlichem Niedergang, womöglich der Zersetzung der bürgerlichen Gesellschaft und dem subjektiven, d.h. auf existentieller Ebene angesiedelten, Tod. Letztlich lassen sich drei unabhängige, in analogische Verbindung gesetzte Entitäten identifizieren: Das Leben Beethovens und sein Schaffen, der gesellschaftliche Verlauf mit dem Zusammenbruch der bürgerlichen Gesellschaft, und das Leben allgemein, beendet durch den Tod. (Es verwundert kaum, dass ‘Tod’ im Werk Adornos überhaupt zu den vielfältigsten verwendeten Wörtern gehört. So wird einerseits der Tod durchaus mit dem Kleinbürgertum und der repressiven Herrschaft in Zusammenhang gebracht, andererseits beispielhaft über Bergs Musik geschrieben, dass sie “tödlich wie Schlingpflanzen”⁴⁴⁷ sei.)

Hier jedoch noch eine lückenlose Parallelität zu supponieren, scheint mehr als fraglich; von der Nichtigkeit des Daseins angesichts des Todes zur Nichtigkeit des Daseins im kapitalistischen Produktionsprozess oder in sonstiger gesellschaftlicher Konstellation weiterzuleiten, scheint zumindest nicht zwingend notwendig. Die präsupponierte Ähnlichkeit zwischen Tod und Gesellschaft wirft natürlich aufs Neue die Frage der Bewertung auf. Ist der Tod das Schlechte als existenzielles Analogon der gesellschaftlichen Verfassung (welche ja mit Sicherheit das Schlechte ist)?

Die eingesprengten, besonders häufig in den *Beethoven*-Fragmenten aufzufindenden Bemerkungen über das Verhältnis der Musik zum Tode werden oftmals übersehen, geschweige denn dass ihre Zentralität erkannt wird; darüber hinaus lassen sich gerade hier Parallelen zu Schopenhauer und Nietzsche finden⁴⁴⁸. Unmittelbarer als bei gesellschaftskritischen Passagen bietet sich hier natürlich eine kryptoreligiöse Deutung an: „In a purely human world, the indignity of death without God is redeemed aesthetically in the late works. In this Adorno is no different from nineteenth-century philosophers such as Schopenhauer or Nietzsche who turned to music for salvation as a kind of aestheticised death. Thus Beethoven, the composer who demythologises art for humanity, provides something of a religionless religion for Adorno.“⁴⁴⁹

Dass man die Erwähnung des Todes zudem nicht nur metaphorisch und mehr oder minder zufällig, sondern durchaus als eminent bedeutsam und direkt referenzierend auffassen sollte, wird durch andere Teile der *Beethoven*-Fragmente nahe gelegt, die hierüber Aufklärung bieten. Nachdem – ein Gedankengang, der sich auch im noch näher zu untersuchenden Mahlerbuch findet, dort mit der Bemerkung, dass er in Mahlers Musik expliziert worden sei – die Nähe der Musik zum Traum offenbart wird, die, augenscheinlich ähnlich dem Naturschönen, sich in Ausbleiben aller Statik und eindeutiger Fixierung zeigt, wird eine aufschlussreiche Beziehung hergestellt: „Wir sind dabei in

⁴⁴⁶ Klein, Richard: *Ideologiekritik oder kritische Hermeneutik? Methodologische Aspekte einer Musikphilosophie nach Adorno*, S. 256 – 275. In: Decker, Oliver / Grave, Tobias: *Kritische Theorie zur Zeit. Für Christoph Türcke zum sechzigsten Geburtstag*. Zu Klampen: Springe 2008, S. 274.

⁴⁴⁷ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S. 374.

⁴⁴⁸ cf. Hinton, Stephen: *Adorno's Unfinished Beethoven*. In: *Beethoven Forum* 5. University of Nebraska Press: London 1996, S. 139 – 153.

⁴⁴⁹ Chua, Daniel K. L.: *Believing in Beethoven*. In: *Musical Analysis*. 19/3. 2000, S. 416.

Musik ähnlich wie wir im Traum sind. Wir sind auf der Bauernhochzeit, werden dann vom Strom der Musik weggerissen, Gott weiß wohin (vielleicht ist es ähnlich beim Tod, vielleicht hier die Affinität zum Tode).“⁴⁵⁰ Diese Nähe der Musik zum Tode, jetzt allgemein dieser zugesprochen und damit offenkundig mit ihrem Reiz verbunden sein müssend, lässt eine Vielzahl an Assoziationen entstehen, erinnert an die mancherorts behauptete Verbindung des Denkens Adornos zum fin de siècle wie auch an die Mannsche ‚Sympathie mit dem Tode‘ in der Musik, und hievt die Argumentation auf eine neue Ebene. Kaum möchte man diese Affinität bloß als Negatives, wiederum der Gesellschaft Analoges denken – diese Affinität wäre dann die zur schlechten Gesellschaft und die Musik hätte dann hauptsächlich mit ihr zu tun, weil sie ihr an Übel gliche; eher ähnelt sie noch dem weltschmerzbehafteten Blick in den Strom.

Eine andere Auflösung, wodurch die seltsame Verbindung von Entrückung und Negativität durch das Gemahnen an den Tod am ehesten wohl noch erklärt werden kann, ist jedenfalls deutlich plausibler: Nur diese eine Anmaßung, Begrenzung, nämlich von der ersten Wirklichkeit abzukapseln, ist noch zu ertragen, und dann keine mehr, schon gar nicht die vom Gesellschaftlichen ausgehende, wodurch der existentielle Zusammenbruch jedenfalls eine konziliantere Wertschätzung als der gesellschaftliche erhält. Jedenfalls wird der Tod als ein deutlich Sinnvolleres wahrgenommen wird als die gesellschaftliche Malaise, denn im ästhetischen Nachvollzug soll, im Gegensatz zur ambivalent besetzten Sympathie mit dem Tod, sicher keine mit dieser evoziert werden. Auch wenn Adorno es nicht so eingesteht, an dieser Todesnähe wird freilich die ‚quantité négligeable‘ endgültig sublimiert: Logisches Ergebnis ist freilich letztlich die Belanglosigkeitserklärung der gesellschaftlichen Dimension durch die existentielle.

- Kritik an Adornos Beethoven-Deutung

Die Analogie zur Gesellschaft wirft ein weiteres Problem auf, denn angesichts der auf die Neue Musik angewandten Argumente bietet sich ein einfacher Einwand an: Beethoven müsste seiner Zeit um Jahrhunderte vorausgeilt sein, aber eben dann kann die Parallelität nicht mehr behauptet werden; überhaupt verbietet die präsupponierte Lückenlosigkeit von Kunst und Gesellschaft eigentlich irgendwelche visionäre Einsichten jener. In gewisser Weise spricht Adorno Beethoven, wie auch Mahler, aufgrund ihrer genialischen Hellhörigkeit solche Antezipationen des Zukünftigen tatsächlich zu: Die kontinuierlich voranschreitende Abnutzung und Verhunzung des musikalischen Idioms hätten sie vorausgeahnt. Dies wäre natürlich ein Verbleiben im musikimmanenten Bereich. Die Frage wäre dann bloß modifiziert zu: Wie kann diese Depravation als Analogon der gesellschaftlichen Entwicklung gelten? Entweder hat er geradezu hellseherisch antezipiert (und dies kann eine einigermaßen nüchterne Deutung ja doch nicht wollen, wenngleich Adorno Beethoven und Mahler manchmal ein derartiges Ingenium zuschreibt), oder aber er hat das darunter sich verbergende Wesen

⁴⁵⁰ Adorno, Theodor W.: *Beethoven*, S.27.

erkannt. Jedenfalls unterscheidet sich die gesellschaftliche Wahrheit des achtzehnten Jahrhunderts, die durch die ambitionierteste Kunstmusik enthüllt wird, nicht signifikant von der des zwanzigsten. Hier kann eine Argumentation angeführt werden, die zu den Schriften Adornos zumindest nicht gänzlich verquer steht: "It is possible, therefore, to imagine that artists like Rembrandt and Beethoven can, through their advanced development of the material with which they work, realise the failure of synthesis long before events in socio-political life correspond to or appear to confirm any such insight."⁴⁵¹ Ein "considerable time lag between developments in the two spheres"⁴⁵² kann deshalb entstehen und Musik kann solcherart antizipieren. Schon bei der Diskussion um die Spielarten moderner bzw. der Neuen Musik wurde ja gesehen: Die zeitgemäße Musik – so lange man die Musik bloß als gesellschaftlich determiniertes Überbauphänomen denkt, die einzig mögliche – ist nicht diejenige, die Adornos Gunst gewinnt, sondern die, die den status quo dank ihrer Kritik überschreitet. Trotzdem: Auch die kritische, und gerade sie, spricht aus, wie es ist, und ihre Homogenität zu verschiedenen Zeitpunkten indiziert, dass es immer ziemlich gleich war. Appliziert auf die gesellschaftliche Situation, drückt die Musik Schönbergs nicht viel anderes aus als das Spätwerk Beethovens, wenngleich vielleicht mit krasserem und konsequenterem Mitteln.

Anscheinend bedurfte die Realität doch nicht des weiteren Erfolgswegs des Kapitalismus oder der Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts, um nur in der negativen und dissonant-dissoziierten Darstellung wahrhaft und adäquat erfasst zu werden, andernfalls wäre Beethovens Kritik ja dennoch unwahr, weil seiner Zeit noch gar nicht gemäß – auch nicht als Kritik. Seiner Zeit voraus ist er nur in der Tiefe, weil er auf den schopenhauerianischen Grund gesehen hat, der das Ganze subkutan zusammenhält.

Kritik an der Beethoven-Deutung Adornos lässt sich zuhauf finden: So wird nicht zuletzt beanstandet, dass er Beethoven als das Paradigma, an dem alle übrige Musik zu messen wäre, wie auch die weitere Entwicklung, auffasse. Bezweifelt werden kann auch, dass es sich beim letzten Beethoven tatsächlich um eine Kritik der früheren Ideale handelt, deren ideologischer Trug eingesehen worden wäre und nicht eher um eine Hinwendung zu neuen, die eine andere Gestaltungsweise nahe legten. (Man könnte hier auch darauf hinweisen, dass ähnliche Charakteristika oftmals auch in den Spätwerken Brahmsens und Chopins festgestellt werden; vielleicht handelt es sich also doch auch um die Applikation recht verbreiteter clichés?) Womöglich wäre eine direktere politische Deutung ebenso möglich; die Betonung der Autonomie des Beethovenschen Werks unterliegt vielleicht einer Täuschung: „Rossini's monad has windows; why not Beethoven's?"⁴⁵³ In seiner vermeintlich kritischen und antimythologischen Beethoven-Interpretation sei Adorno damit eigentlich nicht über den altbekannten, von Wagners Interpretation her bekannten Gemeinplatz, dass aus dessen Werk der weltabgewandte, reine Genius spräche, hinausgekommen: "Beethoven once again ends up bearing the superhuman burden of historical purity, of somehow shaking free of every accident of time and place and

⁴⁵¹ Witkin, Robert W.: *Adorno on music*. Routledge: London / New York 1998, S. 57.

⁴⁵² *ibid.*

⁴⁵³ Rumph, Stephen: *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*. University of California Press: Berkeley u.a. 2004, S.244.

expressing the Ideal.”⁴⁵⁴ Dementsprechend wurde auch des Öfteren darauf hingewiesen, dass Adornos Beethoven-Bild, vermeintlich geschaffen, um seiner Auslieferung an die Mechanismen der Massenmusikproduktion entgegenzuwirken, der geläufigen Vorstellung seiner Person sehr nahe kommt⁴⁵⁵. Zweifellos kann gerade die radikale Innovation des Spätwerks auch ganz anders verstanden werden⁴⁵⁶ und sogar die Schichtzugehörigkeit⁴⁵⁷ seiner Musik und die Unabhängigkeit, respektive zumindest die im Vergleich zur populären Produktion ignorierte Autorität des Publikumsgeschmacks, können in Frage gestellt werden. Die Rejektion des ‚bürgerlichen Rituals‘ war nicht so unpassend; nur war es eher eine Rückkehr, denn ein Ausbruch. Freilich muss dies nicht notwendig den ästhetischen Gehalt beeinflussen: Was ästhetisch Autonomie, ja Anachoretentum, das nicht mehr Kommunikation sucht und auf Zugänglichkeit verzichtet, ist, kann durchaus gesellschaftlich seinen Platz haben. Offensichtlich möchte Adorno diese Distanzierung von der Gesellschaft letztlich aber doch als gesellschaftsbezogen und gesellschaftskritisch denken.

Ein Interpret, ausgehend von der Adorno-Auslegung Edward Saids⁴⁵⁸, referiert Adornos Verständnis des späten Beethoven folgendermaßen: „Said then discusses another of Adorno’s theories, that Beethoven’s music at the end of his life moved from social to aesthetic concerns and established the idea of an autonomous sphere for musical development or evolution.“⁴⁵⁹ Beethoven wende sich also hin zu einer ästhetizistisch-selbstgenügsamen, autarken Position. Er präsentiert den gesellschaftlichen Zwist nur noch höchstens vermittelt durch den ästhetischen, den er kreiert. Das putative Referat der Adornoschen Position zeigt eine deutliche und interpretationswürdige Differenz zu den faktischen Bemerkungen Adornos. Kaum möchte man annehmen, dass er zugestimmt hätte, dass sich Beethoven schlichtweg von den ‚social concerns‘ zugunsten des Ästhetischen abgewandt habe. Solche ‚Verschiebungen‘ vom Ursprungstext zur Interpretation, die diesem durchaus treu bleiben möchte, sind immer von höchster Wichtigkeit: Das Wegschneiden des gesellschaftlichen Parts zeigt vielleicht, wie konstruiert dieser wirkt.

Man könnte erwidern, dass die gesellschaftsphilosophische Interpretation desto wichtiger wird. Ganz im Sinne Adornos gilt dann, dass der Komponist, je mehr er um die ästhetische Durchformung bemüht ist, umso mehr die gesellschaftlichen Widersprüche austrägt; zu fragen bleibt dann freilich, ob es dann überhaupt eine Hinwendung zum Ästhetischen geben könnte, die nicht auch eine gesellschaftliche Positionierung beinhaltet; womit freilich die Erwähnung des Gesellschaftlichen als Besonderheit einigermaßen redundant wäre.

⁴⁵⁴ *ibid.*, S.244.

⁴⁵⁵ cf. Zagorski, Marcus: *Hearing Beethoven, Truth, and ‚New Music‘*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 44, No. 1, 2013, S. 51.

⁴⁵⁶ cf. Dufourt, Hugues: *Beethoven: idéologie et stratégie du sublime*. In: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. No. 52, 1998, S. 47-56.

⁴⁵⁷ cf. *ibid.*, S. 53.

⁴⁵⁸ cf. Said, Edward W.: *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press 1991, S.12.

⁴⁵⁹ Scott, Derek B.: *Musical Style and Social Meaning. Selected Essays*. Ashgate: Burlington 2010, S.170.

- Die Klaviersonate op. 111 als Beispiel des Spätwerks

Zur Verdeutlichung und Interpretation dieser Divergenzen sei noch auf die letzte Klaviersonate Beethovens op. 111 eingegangen, die auch in vielerlei Hinsicht als Werk des Spätstils gelten kann (wenngleich das Klavierwerk, abgesehen von den Bagatellen op. 126, laut Adorno dessen Eigenheiten nicht in ebensolchem Maße aufweisen kann wie beispielsweise die Streichquartette). Der Produktionsprozess indiziert übrigens, dass diese Tendenz sich zunehmend verstärkte, und Beethoven gerade in der letzten Zeit vor der Fertigstellung für das Spätwerk typische Elemente integrierte.⁴⁶⁰ Natürlich muss diese Absage an Entwicklung und der Verzicht auf jegliche „heroische Überwindungsgestik“⁴⁶¹ und der „Gestus des Sich-Zurücknehmens, der Vermeidung eines triumphalen oder affirmativen Schlusses“⁴⁶² beim Finale nicht notwendigerweise als Eingeständnis des nach wie vor bestehenden Missstandes in der Realität gewertet werden, sondern nach resignativ-einsichtiger Weltflucht samt nachfolgender Verklärung. Das Ausbleiben der Entwicklung, die den mittleren Beethoven kennzeichnet, muss nicht als die Resignation, dass diese Entwicklung, Versöhnung kein reales Korrelat hat, sondern kann auch als Abwendung von aller Realität verstanden werden: „Dem Thema widerfährt keine ‚Geschichte‘; es wird lediglich schrittweise verhüllt, um sich am Ende wieder zur Urform zu entfalten. Gerade an dieser zyklischen Figur, der Wiederherstellung eines Urzustandes, haben wahrscheinlich diejenigen Interpretationen der Sonate einen Anhalt, die auf den *mystischen* Charakter des Satzes hingewiesen haben“.⁴⁶³

In Thomas Manns *Doktor Faustus*, an dessen musikalischen Passagen Adorno ja in hohem Maße – in wie hohem ist freilich höchst umstritten⁴⁶⁴ – mitverantwortlich war, wird die Lösung der Kunst vom Scheine vor allem anhand dieser Sonate illustriert. Er selbst erklärt in den *Briefen an die Eltern*, „daß die Stelle über die Sonate op. 111 und die Begeisterung des Herrn Walter mit einem Schmunzeln geschrieben ist, da gerade diese Stelle ‚montiert‘, d.h. aus einem Aufsatz von mir, der vor vielen Jahren im Prager ‚Auftakt‘ erschien, übernommen ist.“⁴⁶⁵ Teilweise ist die Werkbeschreibung sogar dem Wortlaut nach den Ausführungen Adornos entnommen, so werde beim Spätstil das Subjektive zurückgenommen und „die Konvention [...] (trete) öfters hervor, in einer Kahlheit oder, man möge sagen, Ausgeblasenheit, Ich-Verlassenheit, welche nun wieder schaurig-majestätischer wirke, als jedes persönliche Wagnis.“⁴⁶⁶ Nicht unmittelbarer Ausdruck werde angestrebt, sondern die musikalische Sprache selbst tritt in den Vordergrund, was letztlich zum Abwurf des Scheins der Kunst führe. Die letzte Klaviersonate ende aber nicht in solcher unmenschlicher Öde, sondern die Variationen des

⁴⁶⁰ cf.. Jaedtke, Wolfgang: *Beethovens letzte Klaviersonate Opus 111. Analytische, geistesgeschichtliche und psychologische Aspekte des Spätwerkes*. Ars Una: Neuried 2000, S.158f.

⁴⁶¹ *ibid.*, S.158f.

⁴⁶² *ibid.*, S.155.

⁴⁶³ *ibid.*, S.158f.

⁴⁶⁴ cf. Röcke, Werner (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faustus*. Lang: Bern / Wien 2001; in den einzelnen Beiträgen dieses Sammelbandes werden höchst unterschiedliche Ansichten hiezu geäußert.

⁴⁶⁵ Adorno, Theodor W. *Briefe an die Eltern. 1939 – 1951. Briefe und Briefwechsel. Band 5*. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2003, S. 464.

⁴⁶⁶ Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Hrsg. von Ruprecht Wimmer. Fischer: Frankfurt am Main 2007, S.81f.

zweiten und letzten Satzes enden mit einer grundlegenden Wendung; diese Interpretation bei Mann scheint aber nicht ganz mit Adornos Verständnis des Spätstils Beethovens überein zu stimmen, denn er sieht ja den Verzicht auf Versöhnung vorherrschen. Die Beschreibung im *Doktor Faustus* scheint ja davon auszugehen, dass „Op. 111 mithin zugleich den Abschied Beethovens vom Leben (verdichtet), denjenigen der Kunst von der Form der Sonate und zugleich auch den Abschied der Musik von der Subjektivität, vom Humanen, das jedoch in der chromatischen Durchgangsnote bei der letzten Wiederkehr des Quintfallmotivs ‚dialektisch‘ aufgehoben ist.“⁴⁶⁷ Gerade dialektische Aufhebung ist aber in Adornos Interpretation im Spätwerk nicht mehr vorhanden. Das könnte zum einen daran liegen, dass die Klaviersonaten eben weniger dem Spätstil entsprechen als die Streichquartette. Zumindest das Element des Abschieds am „Schluß der Ariettavariationen“ des zweiten und letzten Satzes registriert aber auch Adorno; er sei „von solcher Gewalt des Rückschauenden, des Abschiednehmenden, dass, gleichsam überbelichtet von diesem Abschied, das Vorhergegangene ins Ungemessene sich vergrößert.“ Dieses Vorangegangene an sich war kaum dergestalt geartet: „Dabei kennen die Variationen selber, bis zum symphonischen Ausfall in der letzte, kaum einen Augenblick, der dem des Abschiedes als erfüllte Gegenwart die Waage hielte – und er wäre wohl gar der Musik, die im Schein ist, versagt.“ (Die Stelle ist übrigens auch durch die problematisch-ambige Formulierung bemerkenswert: Gibt es eine Musik, die nicht im Schein ist?) Durch dieses plötzliche Erscheinen des Gewesenen in gänzlich anderem Licht – in Adornos oftmaliger Diktion: durch die Transformation des Identischen in Nichtidentisches –, erlangt die Abschiedsgeste eine völlig neue Bedeutung. Hiefür ist der ästhetische Schein unumgänglich: „Aber es ist die wahre Gewalt des Scheins bei Beethoven – des ‚traums bei ewigen sternern‘ – dass sie als Vergangenes und Nicht-Seiendes aufzurufen vermag was nicht da war. Die Utopie klingt allein als schon gewesene.“⁴⁶⁸ Wie auch die Wirkungsgewalt der Reprisen – exemplarisch in der 9. Sinfonie –, offenbart sich erst durch den weiteren Verlauf im detachierten Rückblick die Bedeutung des Vorangegangenen.

Adorno zitiert hier, wie auch an anderen Stellen (v.a. diesen Satz der Sonate betreffend), aus Stefan Georges Gedicht *Das Haus in Bonn*, womit Beethovens Geburtshaus gemeint ist und das auf charakteristische Weise den Scheincharakter von Kunst aufgreift: „Eh ihr zum kampf erstarkt auf eurem sterne / Sing ich euch streit und sieg von oberen Sternern. / Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne / Erfind ich euch den traum bei ewigen sternern.“⁴⁶⁹ Die etwas verzerrende Verwendung des George-Zitates zeigt übrigens in nuce, warum bei Adorno die Wendung zum Positiven, praktisch Tätigen wohl ausbleiben muss: Die Einlösung oder gar Erkämpfung der Utopie, des ‚Traumes‘, wird kaum möglich sein, klingt doch er selbst nur als Nachhall, als eben schon Gewesenes; nicht was sein könnte – Vorschein –, sondern was hätte sein können, bereits unwiederbringlich verloren ist und freilich nur dadurch solche Faszinationskraft ausstrahlt. Dass auch Adornos Interpretation sich ins Mystische verflüchtigt, kann daran erahnt werden, dass die obige Stelle zustimmend, wenngleich mit

⁴⁶⁷ Jaedtke, Wolfgang: *Beethovens letzte Klaviersonate Opus 111. Analytische, geistesgeschichtliche und psychologische Aspekte des Spätwerkes*. Ars Una: Neuried 2000, S.195f.

⁴⁶⁸ Adorno, Theodor W.: *Beethoven*, S.252.

⁴⁶⁹ George, Stefan: *Der siebente Ring*. Bondi: Berlin 1931, S.202.

der Einschränkung, dass eine solches nostalgisch-wehmütiges Zurückblicken aller Utopie eigen sei, in einer Deutung, die zumindest diesbezüglich genau diesen Aspekt prononciert, erwähnt wird: „Perhaps, however, there is a deep melancholy that goes hand in hand with the prospect of leaving the earth behind, despite all compensating promises of perfection, beauty, and eternal life.“⁴⁷⁰

Gerade anhand der letzten Klaviersonate kann man auch Adornos Interpretation des Spätstils generell in Zweifel ziehen. Um die bereits vorhin angeführte Kontraposition zu bekräftigen ist nochmals auf den Schluss zu verweisen: „Doch stellt Op.111 bloße Unversöhnlichkeit dar? Ist es, wie jedes Spätwerk nach Adorno, eine ‚Katastrophe‘?“ Das Unvermittelte der Antagonismen als Katastrophe zu interpretieren, ist zumindest nicht die einzige Möglichkeit: „Daß Dualismen nicht durch Kampf und Konflikt, durch Abarbeitung und Vermittlung aufgehoben werden, erscheint lediglich solange katastrophisch, wie man die Option der Transzendenz verneint, die Möglichkeit einer Überwindung durch Abschied von der Welt der Konflikte.“ Hierbei handelt es sich freilich um zwei völlig unterschiedliche Perspektiven auf dasselbe Phänomen: Man kann durchaus die These vertreten, dass die Sicht des „Aufklärer(s) Adorno“ vom „Christen Beethoven“⁴⁷¹ abweicht (ob man diese Divergenz letztlich mit Sicherheit im Werk feststellen kann, ist eine andere Frage, vor allem ist aber darauf hinzuweisen, dass weder Beethovens Christentum noch Adornos aufklärerische Haltung derart unproblematisch hingenommen werden können). Anstatt der Versöhnung der Gegensätze wird die quasi-religiöse Ekstase gewählt: „Die Erlösung erfolgt erst nach dem Auftreten aus der Welt der Gegensätze und der Kämpfe.“ Diese Haltung ist jedoch von einer negativistischen weit entfernt und könnte eher als höchst authentische, obzwar resignative, Spielart von Affirmation aufgefasst werden: „Die Kontraste erfahren nicht Aufhebung, sondern Akzeptanz; dies scheint die philosophische Formel des späten Beethoven zu sein.“⁴⁷² Eine solche Interpretation gelangt konsequent durchgedacht zu einer entgegen gesetzten Konklusion: Es war die Versöhnung im Scheine beim früheren Beethoven die Unzufriedenheit mit der Wirklichkeit ausdrückte und proklamierte, dass sie behoben werden sollte, während der Bruch im Kunstwerk zeigt, dass es seiner Behebung in der Realität gar nicht bedarf. Aus der Einsicht, dass es sich nicht ändern lässt, folgt nun, dass es auch nicht geändert werden braucht. Wie sehr Kritik und Ästhetizismus, Eingriff und mystische Entrückung zusammengehören, zeigte jedenfalls auch die weitere Entwicklung in musicis; die Richtung, die Adorno der neuen Musik anempfahl, hat sich zweifelsohne eher verkehrt: Beachtet man beispielsweise das von Adorno vor allem in den späten Aufsätzen und Vorträgen aufgegriffene Werk Karlheinz Stockhausens, liegt die Beobachtung nahe, „dass auch in der Neuen Musik [...] vielfach weiter die für die Romantik typische Mischung aus Weltentrückung und Mystik kultiviert wird.“⁴⁷³ Wie bei den grundverschiedenen Interpretationen der letzten Werke Beethovens gesehen, bietet sich die These an, dass all die Musik,

⁴⁷⁰ Solomon, Maynard: *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*. University of California Press: Berkeley u.a. 2003, S. 211.

⁴⁷¹ Jaedtke, Wolfgang: *Beethovens letzte Klaviersonate Opus 111. Analytische, geistesgeschichtliche und psychologische Aspekte des Spätwerkes*. Ars Una: Neuried 2000, S.355.

⁴⁷² *ibid.*, S.355.

⁴⁷³ Rinderle, Peter: *Musik, Emotionen und Ethik*. Karl Alber: Freiburg / München 2011, S. 259.

die Adorno als Artikulation realen Widerspruchs deutet, von solcher Entrückung nicht allzu weit entfernt ist. Ihn künstlerisch zu artikulieren heißt vielleicht schon, von ihm abzurücken. Aus solcher Perspektive erscheint dann das Spätwerk auch nicht als Konflikt zwischen innerästhetischer Einheit und Äußerlichem, nicht als Recht der Realität, welche der künstlerischen Affirmation Einhalt gebietet, sondern als Ausbau, geradezu als Hegemonie der Kunst, welche sich darum nicht mehr zu sorgen hat. Der vermeintliche Einfall des Äußeren stützt also bloß ihre Autonomie. Damit kann auch die Antinomie, dass das Spätwerk gleichzeitig Besinnung aufs Ästhetische und die Anerkennung der Hegemonie der gesellschaftlichen Widersprüche sei, aufgelöst werden.

- Affirmation im Spätwerk

Selbst für ganz direkte Affirmation lassen sich innerhalb der letzten Klaviersonaten freilich hervorragende Beispiele finden (was Adorno freilich nicht bestreitet, da eben nicht alle späten Werke dem Spätstil zuzuordnen sind): Die Klaviersonate op. 110 As-Dur, deren triumphales Finale in vielerlei Hinsicht als Musterbeispiel des *per aspera ad astra* gelten kann, ja vielleicht tatsächlich als gelungenste und überwältigendste Vertonung dieses Gedankens, sticht hierbei unter ihnen heraus; in Interpretationen wird ihr auch meist eine narrative Komponente zugewiesen, wobei eben das Finale – d'accord mit den von Beethoven verwendeten Spielbezeichnungen und oft auch in Verbindung mit biographischen Elementen - als Wiederaufleben nach schwerer Krankheit oder Sieg über den Tod verstanden wird. Dies ist freilich ein Grundmuster, welches in den ‚Heldengeschichten‘ aller Art – von den frühesten Epen, über Hagiographien bis zur modernen Populärkultur – sich auffinden lässt: Die Peripetie von unabwendbarer Niederlage, gänzlicher Zerknirschung zum Triumph fehlt nie. Da *per-aspera-ad-astra*-Motive wie auch die Analogie mit dem ‚Heldenleben‘ (gerade für das Werk Beethovens gehört dies zu den beliebtesten Deutungsmustern, welches hier freilich durch die Entstehung mancher Werke wie auch der von Beethoven verwendeten Bezeichnungen Berechtigung hat) geradezu omnipräsent sind, kann man auch unschwer monieren, dass im Grunde immer dieselbe, allorts bekannte, nicht besonders glaubwürdige und dadurch eigentlich sehr langweilige Geschichte erzählt wird. (Nicht zufällig kritisiert Adorno diese Form der Annäherung musikalischer Interpretation an andere, eben ‚geschichtenerzählende‘, Kunstformen mehrmals in seiner *Mahler*-Monographie.) Selbst das Finale der späten Beethoven-sonate, wie die *Eroica*-Symphonie und alle anderen großen affirmativen Stellen, rettet vor der Vulgarität des banal Affirmativen nur, dass es auf anderer Ebene eben auch die Idee des Nichtidentischen spektakulär exemplifiziert: So wie es einerseits, auf narrativer Ebene, einen recht einfachen Gedanken ausdrückt, ist es andererseits, hinsichtlich der Kompositionstechnik, von höchster Komplexität und Originalität; in diesem Fall ist es eben unter anderem die Inversion der den Satz initiiierenden Fuge, die die Behauptung der ästhetischen Hochwertigkeit justifiziert und damit auch den Umschwung von klagender Verzweiflung zum ungehemmten Jubel. Freilich: Ebendiese kompositorische Beschaffenheit ermöglicht dann wiederum

die Wirkung und damit den Ausdruck des Gedankens in einer Authentizität, Gewalt und Drastik, die mit einfacheren, altbekannten Mitteln kaum realisierbar wäre.

Zweifel an der Adornoschen Deutung des Spätwerks sind jedenfalls häufig⁴⁷⁴, wobei besonders wichtig erscheint, dass zumindest die Bestimmung des Negativen, welche nahe liegt, dass im richtigen Spätwerk nicht gerade die Freude waltet, als zu einseitig zurückgewiesen wird: „Jedenfalls ist von einer grundsätzlichen Abschiedsstimmung, von Kälte oder zerbrechenden Formen, um auf die Interpretation Thomas Manns oder Theodor W. Adornos von Beethovens op. 111 zurückzukommen, nichts zu spüren. Im Gegenteil, fast alle diese Werke haben einen obstinaten, manchmal sogar ins Vitalistisch-Freudenvolle umschlagenden Trotzcharakter.“⁴⁷⁵ Dies ist kaum abzustreiten; so kann man beispielhaft in op. 110 den finalen, dann unaufhaltbaren, Aufschwung unschwer als großes ‚Trotz alledem‘ empfinden und ähnliche Momente lassen sich wohl selbst in den späten Quartetten finden. Nachgefragt werden kann aber, ob hier nicht von signifikant Anderem gesprochen wird und letztlich, ob die beiden Positionen tatsächlich kontradiktorisch sind. Der hier zitierte sieht dieses Element selbst in der *Großen Fuge* vorwalten; ein Indiz, das etwas anderes gemeint wird, wobei dies noch genauere Bestimmung benötigt.

Die *Große Fuge* sorgt ja seit jeher für größte Verwirrung und Uneinigkeit. Besonders die Frage, ob sie dem Quartett op. 130 einen würdigen Abschluss gebe, oder aber das alternative Finale vielleicht gar angemessener sei, bewegt. Kaum einem anderen Musikstück werden zudem innerhalb einer Interpretation fast immer so viele widersprüchliche Attribute verliehen; so wird sie von einem Interpreten (der im zitierten Buch überhaupt teils höchst eigenwillige Interpretationen bzw. Hörerfahrungen bezüglich der letzten Beethoven-Quartette, die akribisch analysiert werden, anbietet) sogar mit Bezugnahme auf Adorno als „prophecy of Auschwitz“⁴⁷⁶ interpretiert, wenngleich dieser selbst am Schluss seiner Interpretation auf die mögliche, durch die Struktur der letzten Quartette begründete, Pluralität von Lesarten zu sprechen kommt, die vom Kritisch-Katastrophalen bis zum Utopischen reiche, wodurch sich freilich die Frage stellt, ob diese Zuspitzung wirklich als Essenz des Werks gedacht wird oder bloß als kritisches Korrektiv. Man kann jedenfalls ganz anderes darin hören. Von Adorno wird sie zwar als passenderes, ‚richtiges‘ Finale von op. 130 aufgefasst, aber merkwürdigerweise ziemlich ignoriert, obgleich sie wie kein anderes Werk Beethovens das Schicksal der Neuen Musik antizipierte, wurde doch ihr bereits der Vorwurf gemacht, eine nur kompositionstechnisch ausgefeilte, aber nicht zum Hören bestimmte Musik zu sein.

In Solomons Beethoven-Biographie wird auch die *Große Fuge* mit Einschränkungen zu den „sieghafte(n) Schlüsse(n)“⁴⁷⁷ gerechnet, überhaupt werden die für das Spätwerk typischen Fugen ganz anders aufgefasst: Das von Adorno nicht verschwiegene gewalttätige Element (auch im Finale der

⁴⁷⁴ cf. Federhofer, Hellmut: *Theodor W. Adornos Beethoven-Deutung*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 35, No. 2, 2004, S. 127 – 137.

⁴⁷⁵ Hermand, Jost: ‚Weitermachen‘ auch in ‚wüsten Zeiten‘. *Beethovens Klaviersonate Op. 111*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Heft 2, 1999, S. 97.

⁴⁷⁶ Chua, Daniel K.L.: *The ‚Galitzin‘ Quartets of Beethoven. Opp. 127, 132, 130*. Princeton: Princeton University Press 1995, S. 240.

⁴⁷⁷ Solomon, Maynard: *Beethoven. Biographie*. Übers. von Ulrike von Puttkamer. Bertelsmann: München 1979, S. 333.

Neunten finden sich ja fugenhafte Verläufe) wird auch in diesen aufgefunden, anbetracht der Hammerklaviersonate heißt es: „[d]ie Gewalt liegt aber nicht in Beethovens Absicht, sondern in seinem Gegenstand: Hier, wie in der *Großen Fuge*, ist das nächste Analogon zu der Fuge der Vorgang der Geburt, das schmerzhaft, jubelnde Ringen, ans Licht zu treten – und der Weg durch das Labyrinth, aus dem Dunkel ans Licht, vom Zweifel zum Glauben, vom Schmerz zur Freude kann nicht ohne seine besonderen Qualen sein.“⁴⁷⁸ Damit ist diese Verarbeitungsweise eine Aktualisierung des *per aspera ad astra*, im Gegensatz zu früheren, in dieser Hinsicht tatsächlich klareren Werken, ist aber das Erringen vom beschwerlichen Weg nicht gänzlich geschieden.

Diese Ambivalenz zeigt sich auch beim Vorschlag, warum die Fuge durch ein konventionelleres Finale ersetzt wurde, denn andererseits gliedert sich dieser Sieg ganz und gar nicht dem *per aspera ad astra* ein: „Vielleicht kam er zu der Ansicht, die Fuge sei ein zu mächtiger (und zu fremdartiger) Eindruck als Abschluß des Quartetts und daß dieses lichtvoller enden müsse.“⁴⁷⁹ Erst im neuen Finale sei die „Rückkehr zum Normalen“⁴⁸⁰ geglückt; ein Ausdruck, der den *astra* freilich auch nicht besonders angemessen ist. In nuce zeigt sich hier, dass alles nicht so einfach ist: Die bloße Verstärkung eines Elements kann durch Kollateraleffekte die intendierte Wirkung vereiteln.

Diese Beschreibung zeigt die *Große Fuge* als Musterbeispiel für die Überlagerung und Ineinanderwebung völlig unterschiedlicher Elemente. Genau diese Ambivalenz und Komplexität scheint auch allgemeiner in Adornos Darstellung des Spätwerks durch, in der nur subkutan und ganz ephemer die positive Seite in der Negativität spürbar wird. In der *Großen Fuge* ist vielleicht der Punkt erreicht, in der nicht mehr zwischen Affirmation und Negativität getrennt werden kann.

Auch in Paul Bekkers *Beethoven*-Monographie schwanken die Urteile in kaum verständlicher Ambiguität: Zwar wird von einer „Stretta-Apotheose“ gesprochen, doch sei die „Tonsprache von so niederzwingender, fast schreckhafter Größe“, dass „[a]lle Empfindungsregungen erstarren.“⁴⁸¹ Dieser sei eine lebensferne Kälte eigen, sie sei „Gletscherregion“ und „eisige[.] Spitze“⁴⁸².

Andererseits wurde sie auch als glanzvoller Versuch, das von den Symphonien bekannte, von Adorno apostrophierte, Problem der Reprise zu bewältigen⁴⁸³ (wobei sie an dieser Stelle sogar eher im Sinne positiver, wenngleich werkimmanenter, Utopie interpretiert wird) verstanden.

Die Vielfalt an Deutungen, die diesem Stück seit jeher zuteil wurde, könnte indirekt belegen, dass auch die Dichotomie zwischen Affirmation und Negation, bzw. das simpler zu verstehende, ihr zugrunde liegende zwischen glücklicher und trauriger Musik obsolet ist und darin eigentlich die Leistung besteht, dass sie sich dieser letztlich recht simplen, wenngleich im Einzelfall schwierig applizierbaren, Unterscheidung verweigert, sie unterläuft, womit freilich sich eine gewisse Indifferenz hinsichtlich ihres Weltbezugs bemerkbar macht. Möglich, dass ebendiese Überwindungsleistung als

⁴⁷⁸ *ibid.*, S. 340f.

⁴⁷⁹ *ibid.*, S. 365.

⁴⁸⁰ *ibid.*, S. 366.

⁴⁸¹ Bekker, Paul: *Beethoven*. Schuster & Loeffler: Berlin 1921, S. 548.

⁴⁸² *ibid.*, S. 549.

⁴⁸³ cf. Mahnkopf, Claus-Steffen: *Beethovens Große Fuge. Multiperspektivität im Spätwerk*. In: *Musik & Ästhetik* 8. 1998.

eine gewisse Form von Glück bezeichnet werden kann und dass vielleicht auch hier eine Form von Triumph voliegt (zumindest nicht bloß der Verzicht), wo die Abgrenzung von Affirmativität und Negativität aus dem Blick gerät und stattdessen eine höhere Ebene eingenommen wird, eine Ansicht, die in den *Beethoven*-Fragmenten zumindest auch vielerorts anklingt.

- Beethoven und der Sonderstatus der Musik

Bei der geplanten Abhandlung über Beethoven, in welcher in diesem Umkreis auch die These, dass ‚der strenge und reine Begriff von Kunst‘ womöglich nur in der Musik zu finden sei, auftaucht, wird Adorno bezüglich des Sonderstatus der Musik noch deutlicher; dass dies an ebendieser Stelle erfolgt, ist freilich kein Zufall: das Besondere bei Beethoven ist eben, dass die Struktur seines Werkes mit der Idee und der Entwicklung der Musik im Allgemeinen koinzidiert. Die anscheinende Auszeichnung erscheint hier jedoch in ganz anderem Licht: „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 aß sie nur *anhebt*, überhaupt Musik *ist* – ihre Sprache an sich ist Zauber, und der Übergang in ihre isolierte Sphäre hat a priori etwas Verklärendes.“⁴⁸⁴ (Freilich zeigt ein Vergleich mit den Ausführungen in der *Ästhetischen Theorie*, dass man den adversativen Einschub – ‚im Gegensatz‘ – nicht allzu wörtlich nehmen, oder zumindest auf eine Perspektive einschränken sollte.) Damit ist es just ihre Sonderstellung, ihre Reinheit, die sie eigentlich genau von dem ausschließt, was Adorno von Kunst verlangt. Die bei Schopenhauer meist von seinen kritischen Interpreten eingebracht, aber doch die gesamte Konzeption innervierende, Gedankenfigur, ob bestimmte Merkmale wirklich eine Auszeichnung seien, erscheint bei Adorno verstärkt, ja ist der geheime Zentralpunkt der Reflexion bzw. der daraus entstehenden Dialektik. Die anderen Künste können sich womöglich durch ihren ‚spezifischen Inhalt‘ der Vereinnahmung durch die Realität erwehren, die Musik ist ihr allerdings ausgeliefert. Der zu Beginn vorgestellte, zentrale Satz hat also tatsächlich die Musik nicht nur mit einem Vorzug ausgestattet. Dass nur die Musik für die tiefe Ästhetik sich eignet, bedeutet vielleicht primär: für die Erkennung ihres idealen Charakters, an dem nicht zuletzt das ideologische Moment von Kunst sichtbar wird. Was geschieht allerdings durch diese zweite, jedoch eben nicht abgeleitete Realität? Die Wirkung dieser Funktion, die der Musik ihren Rang zuweist, besteht scheinbar genau darin, dass Ziel einer jeden Negativitätsästhetik vorweg zu vereiteln: „Die Suspension der empirischen Realität und die Konstitution einer zweiten *sui generis* sagt gleichsam vorweg: es ist gut.“⁴⁸⁵ Die Wirklichkeit *sui generis*, die in ihrer Ausformung bei Beethoven und Mahler als grandioser Gipfelpunkt der Kunst erschien, betrifft doch auch die Realität, indem sie diese durch ihr bloßes Sein rechtfertigt und damit die ursprünglich von Adorno intendierte Haltung unterminiert. Aus dieser Aporie kann natürlich gefolgert werden, dass es wohl das Beste wäre, die Musik überhaupt sein zu lassen; hin und wieder

⁴⁸⁴ Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994, S.25.

⁴⁸⁵ Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik*, S.25.

kokettiert Adorno ja auch tatsächlich mit solchen Gedanken, zumindest wenn man das „Komponieren todernst (nimmt)“ – nicht zuletzt seine eigene Praxis zeigt, dass man vielleicht doch nicht einmal das so ernst nehmen sollte -, müsste man „die Möglichkeit des Verstummens ins Auge fassen“⁴⁸⁶.

Eigentlich ist sie ihrem Wesen nach ideologisch und vollends und unauflöslich dem Schein verhaftet. Andererseits bietet sich natürlich die Lesart an, die Suspension als das Gute aufzufassen, denn suspendiert wird eben von der schlechten Realität. Gut ist nicht diese selbst, sondern eben die Suspension von ihr.

Dennoch: Es ist offensichtlich egal, welche Musik denn gespielt wird: ihres affirmativen Charakters kann sie sich nicht erwehren. Prima facie ist dann jede Erörterung über die Beschaffenheit konkreter Musikstücke futil (also auch ein Großteil der musikphilosophischen Schriften Adornos). Andererseits ist dieses affirmative Wesen qualitativ geschieden vom affirmativen Gestus von Massen- und Triumphmusik, schon alleine weil es eben dem Wesen und nicht der Intention entspringt. Trotzdem kann es den Anschein der Rechtfertigung der Realität haben und als solches problematisch sein; es wird ja von Adorno auch augenscheinlich sehr ambivalent verstanden. Da Adorno ja sehr wohl über Qualität als auch gesellschaftliche Wahrheit verschiedener Musik Urteile fällt, auch hinsichtlich ihrer Affirmativität, kann dies nicht die gesamte Argumentation sein. Würde der Gedanke hier stehen bleiben, wäre die Unvereinbarkeit von Kritischer Theorie und Musik tatsächlich unleugbar und ein Widerspruch in Adornos Haltung wäre offensichtlich. Bei der Erörterung des Ideals der Musik, das Adorno ja doch vertritt kann diese Gedankenfigur freilich nicht das letzte Wort behalten. Nun kann gegen diese Art und Weise der Affirmation nichts ausgemacht werden; aber sie kann freilich expliziert werden und damit vielleicht nicht gesellschaftlich neutralisiert, aber zumindest ästhetisch objektiviert werden. Die nun folgende Argumentation folgt tatsächlich einer inniglich ästhetizistischen Konzeption und legt dar, dass Vor- und Nachteile nicht zu trennen sind, letztlich ihr fundamentaler Fehler sie aber im Wichtigsten nicht beschädigt, denn dies „trifft nicht eindeutig den Rang von Musik als *Wahrheit*“, ein Kriterium, das von Adorno des Öfteren als wichtigstes akzentuiert wird. Während darunter von ihm meist – wenn von konkreten Kunstwerken gesprochen wird - das konsequente Austragen der Widersprüche gemeint ist, wird hier auf allgemeinerer Ebene argumentiert, wird doch, zumindest noch, von der Musik an sich gehandelt.

Es zeigt sich also, dass ihr affirmatives Wesen, dass sie gleichzeitig von der Realität trennt, vielmehr notwendige Bedingung ihrer Freiheit ist: „Man kann sagen, daß sie als Totalität unmittelbarer, vollkommener unter dem Bann von Schein steht. Aber dies Apriori umfaßt sie gleichsam von außen, als eine Art Generalklausel, während sie im Inneren, in ihrer immanenten Bewegung, durch den Mangel an Gegenständlichkeit und eindeutigem Bezug *freier* ist als andere Kunst.“ Durch den Vergleich wird offensichtlich, dass Adorno hier tatsächlich die Differenz zwischen der Musik und den anderen Künsten als relevant einschätzt. Damit ist wieder die oft angesprochene Reinheit verbunden: „In der Ferne von der Realität leiht zwar dieser den versöhnlichen Abglanz, hält dafür aber auch sie

⁴⁸⁶ Adorno, Theodor W.: *Schwierigkeiten..* In: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982, S.273.

selber *reiner* vom Gehorsam an die Realität, der sie wesentlich nicht in sich selbst, sondern primär als Wirkungszusammenhang betrifft.“ Das heißt offenbar: Die Wirkung von Musik ist nicht mit ihrer Beschaffenheit gleichzusetzen. Dies ist wichtig, wird doch manchmal genau die Wirkung als Indikator für den Wert herangezogen. (Damit wird auch schlagartig klar, warum die so beliebte, einigermaßen ridiküle, oder zumindest seichte, Argumentation, mit der Verwendung von Beethoven und Wagner in diktatorischen Regimes das – dann verhältnismäßig negative – Urteil über diese Musik zu begründen, bei Adorno nur sehr spärlich auftaucht.) Diese Unabhängigkeit, auch von aller Wirkung, dispensiert sie umfassend: „Hat sie nur einmal überhaupt sich darauf eingelassen, Musik zu sein, so kann sie dann gewissermaßen (d.h. soweit sie nicht auf den Konsum zugeschnitten ist) tun und lassen, was sie will.“⁴⁸⁷ Andererseits muss bedacht werden, was sich in dieser Besonderheit eigentlich ausdrückt. Was kann sie eigentlich wollen? Wohl ihrer eigenen Logik folgen und nicht den äußeren Beschränkungen gehorchen.

Am Beginn der *Ästhetischen Theorie* werden alle diese Momente aufgenommen, diesmal freilich auf Kunst generell appliziert. So sei aller Kunst, unabhängig von Inhalt und Form, ein affirmatives Element eigen. Nun kann man entweder die *Ästhetische Theorie* als kryptomusikphilosophisches Werk lesen, oder aber auf kleinste Abweichungen achten, die doch die Besonderheit der Musik aufscheinen lassen.

Interessant ist, wie dort der ‚Abglanz‘ bewertet wird: „Die Clichés von dem versöhnenden Abglanz, der von der Kunst über die Realität sich verbreite, sind widerlich nicht nur, weil sie den emphatischen Begriff von Kunst durch deren bourgeoise Zurüstung parodieren und sie unter die trostspendenden Sonntagsveranstaltungen einreihen. Sie rühren an die Wunde der Kunst selber.“⁴⁸⁸ Es wird nicht erörtert, worin die clichés genau bestehen; offensichtlich ist überhaupt die Rede vom Abglanz clichéverdächtig. Einerseits ist zu fragen, ob dies Missfallen am ‚versöhnenden Abglanz‘ per se ausdrückt, oder ob bloß die über ihn kursierenden clichés vermieden werden müssen. Wie auch die späteren Ausführungen in der *Ästhetischen Theorie* nahelegen, ist das Widerliche an den clichés dieser Art freilich vor allem, dass sie den richtig festgestellten Sachverhalt als positiv und auszeichnend verstehen, anstatt ihn kritisch aufzufassen, ja eben als die ‚Wunde‘ zu erkennen; ja vielleicht, dass sie positiv von dem reden, worüber man eher schweigen sollte. Auch in der Musik ist der ‚versöhnliche Abglanz‘ ja das unvermeidlich Schlechte. Freilich, da dieser Teil des ‚Wirkungszusammenhangs‘ ist, kann man auch folgern: Die Wirkung, also die unvermeidbare gesellschaftliche Innervation, ist das letztlich wirklich Schlechte. Diese Wirkung ist aber bei der Musik ohnehin ein ihr Äußerliches. Man könnte folgern, dass durch ihre Reinheit von der Realität das cliché zumindest nicht in seiner ganzen Widerlichkeit zum Tragen kommt, es ist bloß Kollateraleffekt. Da sie ohnehin ihren eigenen Weg geht, kann ihr auch die Wunde egal sein, respektive vermag sie sie vielleicht gar zu schließen. (Der Gedanke, dass nur die Lanze, die die Wunde schlug, sie auch zu heilen vermag, ist einer der

⁴⁸⁷ Adorno, Theodor W.: *Beethoven*, S.26

⁴⁸⁸ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.10

lieben Adornos⁴⁸⁹ und wohl auch ein Archetypus ästhetischer Produktion; seine reale Triftigkeit ist freilich dennoch äußerst fragwürdig.) Bei der ambitionierten Musik ist das Verhältnis zur Welt schon determiniert, bereits im Moment ihres Beginns, und zwar durch ihr Scheitern - nach dieser Niederlage, die ihrer Existenz vorausgeht, ist sie aber befreit.

Freilich drängt sich die Frage auf, warum denn einzig und allein der Konsum ausgeschlossen wird, wobei die Beantwortung keine allzu großen Probleme aufwirft: Dann leistet sie der Realität doch Gehorsam und tut eben nicht, was sie will; die Acht auf den Konsum ist eben das Musterbeispiel der permanenten Beeinflussung durch das Außenliegende. Anstatt einerseits das Recht der Realität anzuerkennen, um es dann umso vollkommener zu ignorieren, wird es dauerhaft mitgeschleppt. Somit kann die Musik alles tun, was sie will, bis auf das, was man von ihr will.

Bisher hat es den Anschein, dass Adorno allgemein vom Wesen der Musik spricht. Nun wendet er sich der Beethovens zu, der das Verhältnis um eine Facette bereichert, indem er auch ihren mit ihrem Wesen eigentlich unverbrüchlich verbundenen Fehler zumindest reduzieren möchte. Damit wird die Musik zwar vielleicht nicht selbst positiv freier, aber sie zeigt die Grenzen ihrer eigenen Freiheit auf; auch hier kann Adorno auf Kant verweisen. Ist die Musik von ihrem Ursprung an als Gegenrealität mit Schein und Schuld beladen, gilt es eben diesen zu minimieren beziehungsweise in seiner Relevanz als unbedeutend gegen das Folgende, ja gar selbst als falsch, zu denunzieren.

„Unter diesem Gesichtspunkt wäre Beethoven als der Versuch aufzufassen, durch die immanente Bewegung des Begriffs, als sich *entfaltende* Wahrheit, die apriorische Unwahrheit des Anhebens, des Musikseins, *zurückzunehmen*. Daher vielleicht die Nichtigkeit des Beginns: er ist nichts als unwahr, d.h. als der Schein, der im Musiksein als solchem liegt.“⁴⁹⁰ Die ‚Nichtigkeit des Beginns‘, der nicht auf Wahrheit präbendieren darf, um nicht gänzlich unwahr zu sein, ist freilich schon ein Zeichen des heroischen, mittleren Stils. Im Spätstil wird zudem eingesehen, dass trotz aller Anstrengung die vollständige Tilgung des Anfangs und damit in gewisser Weise die Verleugnung der Herkunft nicht möglich ist - also wiederum die notwendige Niederlage und die Vergeblichkeit des Kampfes dargelegt, was freilich mit der authentischsten Form des Triumphes identisch sein könnte. „Der Spätstil würde bedeuten, daß die Musik der Grenze dieser Bewegung innewird – der Unmöglichkeit, kraft der eigenen Logik die Prämisse aufzuheben.“⁴⁹¹ Die Nichtigkeit des konkreten Werks gesteht die allgemeine Nichtigkeit ein – und überwindet sie im besten Falle.

Der Weg der Musik ist dann sogar der inverse zu aller übrigen Kunst: Sie ist frei, denn das Verhältnis zur Realität ist ihr ja nach ihrer Abtrennung etwas Externes, und versucht als Selbstanklage aus Freiheit ihre Abhängigkeit darzustellen, die nach ihrem Beginn eigentlich annulliert ist, während die anderen Künste einen einfacheren Prozess durchlaufen, indem sie mit der Verhaftung an die Gegenständlichkeit, die sich in den Werken manifestiert, beginnen und sich davon versuchen zu lösen.

⁴⁸⁹ e.g. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.76

⁴⁹⁰ Adorno, Theodor W.: *Beethoven*, S.26

⁴⁹¹ *ibid.*

e) Mahlers Integration des Kitsches

Auch die zweite Depravationsform neben der Selbstzelebration und Korrumptierung im Affirmativen, das Kitschige, hat ein Pendant in der nicht schlichtweg abzulehnenden und auszusondernden Musik; ein besonderes Verhältnis zu diesem und zum bereits Überlebten nimmt laut Adorno Mahlers Musik ein. Diese nimmt in seinem Schaffen in vielerlei Hinsicht eine Sonderposition ein. Ob man gar eine Hierarchie erstellen sollte, in der ihre „Einzigartigkeit“ alle anderen Komponisten, auch die der Neuen Musik, überschattet und sie zu Beginn als Vorbild für die Arbeit der Kritischen Theorie wirken sollte und in späterer Zeit sogar als „volle Entfaltung der Kritischen Theorie“, mag bestritten werden, vor allem an Betracht der Musik Beethovens und Bergs. Richtig ist aber zweifelsohne, dass ein intensives Naheverhältnis erkennbar ist und Mahler von Kritik zwar nicht ganz ausgenommen wird, diese aber meist, noch öfter als sonst, in eine anzuerkennende Ambivalenz verwandelt wird. Die Entsprechung zwischen manchem Philosophem Adornos und der Musik Mahlers kann natürlich auch auf persönlicher Ebene aufgefunden werden: „In Mahler erkennt Adorno sich selbst: die eigenen Aporien, die eigene Geschichte, die eigene künstlerische Erfahrung.“⁴⁹² Noch mehr als sonst stellt sich also die Frage, ob die Urteile Adornos nicht teils auf subjektiver Affinität fußen. Von kaum einem anderen Komponisten kann darüber hinaus behauptet werden, dass die musikwissenschaftliche Beschäftigung so stark von Adorno beeinflusst und gelenkt worden sei; die von ihm geprägten Begriffe beherrschen die Diskussion und das in der Forschung gängige Mahler-Bild bis heute, selbst in Publikationen, in denen die Schriften Adornos eher umgangen werden.

Mahler als bevorzugten Komponisten Adornos zu bezeichnen, bringt jedoch vorerst Probleme mit sich: Ein unerhört affirmatives Element kann man seiner Musik kaum absprechen.

Abgesehen vom Kitschverdacht, scheint Mahlers zweifelhafte Negativität Probleme aufzuwerfen; zweifellos wollte er das Öfteren auf unerhörte Weise Ja sagen. Das hohe Ansehen, dass Mahler bei Adorno genießt, wird schlagartig erhellte durch seine Defizienz, die zur bereits zitierten, nur vermeintlich zustimmenden Bestimmung Strawinskys verquer steht: „Mahler war ein schlechter Jasager.“⁴⁹³ Der affirmative Gestus scheitert; damit müsste wohl ein Moment von Unwahrheit registrierbar sein – oder auch eben nicht, wie noch zu sehen sein wird. Ja sagen wollen und nicht ja sagen können – wie ist das zu bewerten? Jedenfalls ist im Vorfeld klar, dass eine jede Mahler-Interpretation im Sinne Adornos sich reiflich überlegen muss, wie sie mit seinen Affirmationsversuchen umgeht; prima facie scheinen sie das Naheverhältnis zu belasten. Das generelle interpretatorische Problem der Einbeziehung der Intention wird zudem virulent.

In seiner Unfähigkeit zur authentischen, selbstsicheren Bejahung wird er mit Nietzsche verglichen, denn „[s]eine Stimme überschlägt sich, wie die Nietzsches, wenn er Werte verkündet [...] und musiziert, als wäre Freude schon in der Welt.“ Absicht des Komponisten und Aussage des Werks stehen sich hier diametral gegenüber, man hat anzunehmen, dass er solchen Jubel besser unterlassen

⁴⁹² Danuser, Hermann: *Musikalische Physiognomik bei Adorno*. In: Ette, Wolfram u.a. (Hrsg.): *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*. Karl Alber: Freiburg / München 2004, S. 255.

⁴⁹³ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S. 282.

hätte; dass die ja sagenden Sätze mißlingen, unglaublich sind, verleiht ihnen aber auch eine Art Wahrheit: „Seine vergeblichen Jubelsätze entlarven den Jubel, seine subjektive Unfähigkeit zum happy end denunziert es selber.“ Dies ist freilich wiederum der Wahrheitsbegriff, der in aestheticis allein nicht gemeint sein kann; selbst wenn dieser subjektiven Disposition ein objektiv Wahres korrespondiert, was ja die Minimalbedingung darstellt. Dementsprechend wird auch festgehalten: „Ihm gelangen die Finalsätze, die den Schein der astra fahren lassen.“⁴⁹⁴ In diesen muss sich dann seine eigentliche Fähigkeit manifestiert haben. In den Bewertungen Adornos ist die Superiorität dieser Sätze über die jubelnden, welche nur durch ihr Scheitern mittelbar Wahrheit vernehmen lassen, unüberhörbar.

Der Bevorzugung der Negativität vor der Affirmation bleibt Adorno also in seiner Mahler-Interpretation treu. Dementsprechend wird andernorts moniert, dass er hier ein Element verabsolutiere und zum Maßstab zur Bewertung mache, ohne zu beachten, dass dieses selbst nur Teil eines dialektischen Prozesses ist; auch die Negation der Negativität sei Mahler nicht fremd. Solche Kritik ist natürlich interessant, weil sie das ursprünglich Beanstandete als Vorzug interpretiert. Es ist freilich anzunehmen, dass für eine solche Negation die Negativität zuerst exponiert werden muss. Die weitere Rezeption sei durch Adorno hier ungemäß beeinflusst worden und habe diesen Aspekt ausgeklammert. Die Verwandtschaft mit Nietzsche ist aber nicht nur eine zumindest prima facie negativ-abzulehnende, sondern auch eine richtig negative, sprich von Adorno befürwortete: Das Werk, das selbstverständlich Adornos höchste Gunst gewinnt, nämlich die sechste Sinfonie, könne ebenfalls Parallelen mit Nietzscheschen Gedanken aufweisen. „Demgegenüber hat Mahlers Musik originär Nietzsches Erkenntnis eingeholt, daß das System und seine lückenlose Einheit, der Schein der Versöhnung, nicht redlich sei.“⁴⁹⁵ Hinsichtlich dieses Aspekts ist Mahlers Werk Kritik der mittleren Produktion Beethovens und dessen ‚Hegelianismus‘, also ähnlich derjenigen in dessen eigenen Spätwerk, nun jedoch in der Sinfonie selbst dargebracht. An der betreffenden Stelle im Mahlerbuch wird die heroisch-affirmative Phase Beethovens von Adorno übrigens mit Worten geschildert, die sich tatsächlich nur en détail von der ideologischen Funktion der Populärmusik unterscheiden,⁴⁹⁶ was als Musterbeispiel des Adornoschen Perspektivismus gelten kann.

Abgesehen vom möglicherweise affirmativen Impuls der Musik zeigt sich auf allgemeinerer Ebene an den Mitteln der Verarbeitung aber eine Verwandtschaft, die sein Werk zumindest aus anderer Perspektive emporhebt: Die Kunstfeindschaft, die schon in der *Philosophie der neuen Musik* als Übergang der Kunst zu Erkenntnis dargelegt wurde, zeigt sich auch in seinem Werk. Mahlers Musik ist aber nicht wie diese reine Antithese, sondern setzt sich der ‚niederen‘ Kultur aus. Sie wird also nicht negiert, sondern integriert. (In diesem Sinne kann er als früher Vertreter einer anderen, ‚postmodernen‘ Moderne verstanden werden; Adornos Hochachtung für sein Werk wird dementsprechend von vielen Interpreten als Beleg gewertet, dass seine Einordnung als rigider

⁴⁹⁴ ibid.

⁴⁹⁵ ibid., S. 212.

⁴⁹⁶ cf. Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S. 211f.

Verfechter der klassischen Moderne zu kurz greife. Es liegt nahe, dass Adorno an Mahler andere Elemente schätzen muss, als bei deren Vertretern. Auf musikalischer Ebene zeigen sie ihn als Verteidiger der Polystilistik, anstatt als Befürworter des Ausschlusses aller nichtserieller Musik, wodurch Mahler gleichsam zum Vorläufer Schnittkes wird, wobei freilich fraglich bleibt, inwieweit das Erklingen der C-Dur-Akkorde aus Beethovens fünfter Sinfonie in dessen erster nicht doch schon wieder Mißhandlung, Verhunzung wie im Jazz sein könnte; schwer ist zu entscheiden, wo denn hier die Lust beheimatet ist.) Mahler bedient sich der unteren Kunstsphäre als Material, aber durch die Gestaltung nimmt sie ganz neue Form an.

So stark ist dieser Zug, dass Adorno ihm gar eine Antizipation des regressiven Hörens zuschreibt: „Solcher Musik schießt das Ganze, worin sie die depravierten Fragmente fügt, wirklich zum Neuen zusammen, aber ihren Stoff übernimmt sie vom regressiven Hören“⁴⁹⁷. Zu einer Zeit, in der das regressive Hören noch nicht einmal vollständig ‚ausgebildet‘ ist, wird hier bereits ihre Transformation in ein neues Sinnganzes versucht. Natürlich bleibt dadurch aber die Authentizität des Werks nicht unberührt. Durch die Vermischung der Ebenen wird das Kunstwerk von Kunstlosigkeit, von Wirklichkeit kontaminiert und der scheinhafte Anspruch destruiert. „Auch im Kunstwerk: schlecht Gekleidete, Unmanierliche tummeln sich in einem festlichen Raum, dessen absolutistische Imago die bürgerliche Musik weiter entwirft.“⁴⁹⁸ Als hervorragende Exemplifikation dieses Zugs können beispielsweise die Posthornsoli in der dritten Sinfonie angeführt werden, ebenso wie die rustikalen Ländler und vieles weitere. Da ja auch die Mahlersche Musik selbst diese ‚Imago‘ benötigt, ist dies tatsächlich werkimmanente Werkkritik; deutlicher als je zuvor wird das Urteil über die eigene Unwahrhaftigkeit vollstreckt.

Mahlers Musik verzichtet in gewisser Weise auf Grundlagen aller bisherigen großen Musik, vor allem auf deren Gebote hinsichtlich Ökonomie, also von Ausschluss von Redundantem. Dies könnte zusätzlich den Verdacht nahe legen, dass sie den dem ‚strukturellen Hören‘ entwöhnten Hörer ähnlich entgegen komme wie die kulturindustriellen Erzeugnisse. Wie schon bei der Annektion der Musik niedrigerer Kulturbereiche muss also ermittelt werden, wodurch sie sich unterscheidet. Laut Adorno ist es die „ausschweifende zeitliche Extension“, die „an die zum Waren-Hören Dressierten kaum geringere Anforderungen als früher die symphonische Verdichtung (stellt): wo diese wachste Konzentration verlangt, verlangt jene die vorbehaltlose Bereitschaft von Geduld“⁴⁹⁹, wobei diese freilich genauso selten ist wie jene.

- Uneigentlichkeit und Ironie in der vierten Sinfonie

In Mahlers vierter Symphonie findet sich des Weiteren ein höchst faszinierendes Beispiel für die innermusikalische Konzession der Nichtwirklichkeit der Musik und überhaupt für die Möglichkeiten, durch ironische Brechung den affirmativen Gestus zu denunzieren. Unbestritten ist, dass sich diese

⁴⁹⁷ Adorno, Theodor W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, S.50.

⁴⁹⁸ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S. 186.

⁴⁹⁹ *ibid.*, S. 222.

von den anderen symphonischen Werken fundamental unterscheidet: Auf die Wirkung des Pompösen und Überladenen, sei es bei der Verzweiflung oder beim Triumph, wird weitgehend verzichtet, vielmehr wird – zumindest dem äußeren Anschein nach – eine zurückhaltende und serene Grundstimmung eingehalten. Bezeichnenderweise wurde sie oft als ‚klassizistische‘ Symphonie apostrophiert, hierbei handle es sich aber um „Pseudomorphose“. Das Uneigentliche beherrscht das gesamte Werk: „Die Schelle des ersten Takts“ sei „eine Narrenschelle, die, ohne es zu sagen, sagt: Was ihr nun vernehmt, ist alles nicht wahr.“⁵⁰⁰ Etwas sagen, ‚ohne es zu sagen‘, kann freilich nur heißen: ohne direkten außermusikalischen Bezug herzustellen. Hier wird also durch das Kunstwerk der ästhetische Schein aufrichtig wiederhergestellt. Zumindest hier ist es also nicht so sehr die für die Moderne typische Destruierung des Scheins, sondern das Achten, dass es sich nur um ästhetischen handelt. Dieser wird auch als solcher durch die Gestaltung unmissverständlich kenntlich gemacht, wodurch das Werk sich rettet.

Der Beschluss der IV. Symphonie ist höchst ambivalent, es kommt zu einem unerwarteten, im Gestus allem vorhergegangenen widerstreitenden, nicht in die Ordnung des Werks integrierbaren, „ebenso unvermuteten wie unpassenden ‚Durchbruch‘“. Stimmig ist dieser nur, weil ja auch ansonst alles im Werk falsch, im Sinne von scheinhaft, ist, womit „die Kategorie des Durchbruchs selbst ironisiert [wird]: Seht her, er kommt, wenn ihr es am wenigsten erwartet [...], aber dann ist er so schnell vorbei, wie er gekommen war“⁵⁰¹ Normalerweise wäre er ja gänzlich deplaciert, muss er doch der Konstruktion abgerungen werden.

Die Brechung auf den Gipfel getrieben wird aber beim auf diesen unmotivierten Durchbruch folgenden, abschließenden Sopransolos mit ‚Der Himmel hängt voll Geigen‘ aus *Des Knaben Wunderhorn*, welche „das Paradies bäuerlich-antropomorph aus(malt), um anzumelden, dass es nicht sei.“⁵⁰² Das Paradies ist tatsächlich nur in der Musik. Nimmt man den Text ernst, so wird die Botschaft, ‚dass so eine Musik nicht auf Erden sei‘ zum Makel aller Kunst, der in ihr selbst geoffenbart wird. Über das Eingeständnis, dass nichts Irdisches ihr gliche, wird aber noch hinausgegangen: Selbst dieses himmlische Leben kann dem Leidenskreislauf nicht entfliehen. Andererseits kann man die Scheinbarkeit weitertreiben und konstatieren, dass Mahler „hier mit einer mehrfach gebrochenen Beleuchtung (arbeitet)“. Ob es dem Text tatsächlich angemessen ist, eine direkte Bezugnahme zum „Kindermord von Betlehem“ herzustellen, mag zwar bezweifelt werden, auch, ob der „Schuldzusammenhang von Töten um des Lebens willen, von Fressen und Gefressenwerden“⁵⁰³ so direkt ersichtlich ist, unbestreitbar ist aber, dass das Gedicht kaum verwendet werden kann, ohne nolens volens der Problematik einsichtig zu werden. Freilich tut Adorno gut daran, diesen Schritt in dieser Eindeutigkeit nicht mitzumachen, wenngleich er die Abstrusität des Textes konstatiert. Es bleibt allenfalls ungewiss, wie ernst man manches Element nehmen soll; trotz der

⁵⁰⁰ *ibid.*, S. 206.

⁵⁰¹ Fischer, Jens Malte: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*. Deutscher Taschenbuchverlag: München 2010, S.414.

⁵⁰² Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S. 206.

⁵⁰³ Fischer, Jens Malte: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, S.414.

unleugbaren Brutalität wird wohl nur ein Rezipient, der dem Vegetarismus nicht abgeneigt ist, hier das Schlachten in grausam-kritikabler Form erkennen.

Hinweise, dass dieses Paradies nicht den Erwartungen entspricht, gibt es trotzdem zuhauf; abgesehen vom absonderlichen Text schafft Mahler auch hier noch auf musikalischer Ebene, dass eigentlich ‚angenehm‘ Vorzutragende zu desavouieren, beispielsweise durch harte Akzente. Freilich: Wenn diese Argumente zu stark gemacht werden, zerstören sie das durch den Text evozierte (dem vielleicht sogar, wie oben erwähnt, eine gewisse Autodestruktivität innewohnt) Element, welches das durch die Musik imaginierte Paradies als imaginäres erkennen lässt.

Damit schafft Mahler in seiner vierten Symphonie tatsächlich den Kunstgriff, dass alles anders ist als es erscheint, und das vorgeblich konservative, ‚klassizistische‘ Element sich selbst preisgibt: „Die vermeintlich von mozartschem Geiste durchpulste *Vierte* (so wollen uns Programmheftartikel bis heute glauben machen) erweist sich als der radikalste Kommentar zum Weltlauf, den Mahler je komponierte.“⁵⁰⁴ Das wirklich Faszinierende ist damit freilich die Ambiguität; es wird so viel dargebracht, das sich eigentlich gegenseitig ausschließen müsste. Dies gilt sowohl für die einzelnen Kunstmittel, als auch für das Gesamtbild: Schließlich weiß man nicht mehr, ob nun das Paradies, die Desillusionierung ob seiner Unwirklichkeit, oder seine infernalische Verzerrung gegeben wird.

- Die Unwirklichkeit der Wirklichkeit sui generis

Die Unwirklichkeit, die beispielsweise in der vierten Symphonie explizit gemacht wird, schlägt aber dem Wahrheitsgehalt der Musik nicht zum Schaden an, wie Adorno in einem Rekurs auf Schopenhauer festhält. „Das haben Schopenhauer und die romantische Ästhetik dort erfahren, wo sie dem Schattenhaften und Traumhaften der Musik nachsannen. Nicht sowohl aber malt Musik schattenhafte und traumhafte Zwischenzustände der Seele, als dass sie nach Logik und Erscheinung selber der von Traum und Schatten verwandt ist.“⁵⁰⁵ Die Verbindung besteht in ihrer Nichtwirklichkeit; bestimmt Adorno, wie in den *Beethoven*-Fragmenten gesehen, die Musik als „Wirklichkeit sui generis“ zeigt sich hier explizit, in der musikalischen Gestaltungsweise selbst, durch welches Mittel dies nur gelingen kann und wodurch Mahler seine besondere Position verdient: „Wesenhaft wird sie, als Wirklichkeit sui generis, durch Entwirklichung. Dies Medium, das aller Musik, wird in Mahler gewissermaßen thematisch.“⁵⁰⁶ Damit kommt der Schopenhauersche Gedanke bei Mahler zu seiner Vollendung, wodurch auch die Einzigartigkeit der Musik Mahlers, wie sie sich in Adornos Wertschätzung ausdrückt, verständlich wird. Gerade dadurch, dass sie eine eigene Welt schafft, entzieht sie sich der Realität, sie ist eben nicht für eine andre Wirklichkeit. (Zumindest dieser Zug seiner Interpretation stimmt auch vorzüglich mit Mahlers Selbstbeschreibung seiner musikalischen Zielsetzung überein.)

⁵⁰⁴ *ibid.*, S.415.

⁵⁰⁵ *ibid.*, S.219.

⁵⁰⁶ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S. 219.

Interessant ist diesbezüglich eine Formulierung aus *Die Kunst und die Künste*, in der dieser Gedanke der Wirklichkeit sui generis aufgenommen wird, diesmal aber als – vergebliche und mißgeleitete – „Sehnsucht, dass Kunst, wider ihr Stilisationsprinzip und dessen Verwandtschaft mit dem Bildcharakter, eine Wirklichkeit sui generis werde.“⁵⁰⁷ Eine solche animiere die Strömungen, welche Kunst im Ereignis aufgehen lassen möchten, wie die „happenings“, die damit eigentlich eine Annäherung an die Musik versuchen, denn genau diese verführerische Unmöglichkeit schreibt Adorno ihr unentwegt zu; sowohl bei seinen Studien über Beethoven, als auch, in nochmals gesteigerter Weise, hier in seiner Mahler-Deutung. Ist die Musik von dieser allgemeinen Bestimmung der Kunst ausgenommen?

Auch hier handelt es sich offenbar um ein Zusammenspiel verschiedener Ebenen: Die Musik ist ästhetisch eine Wirklichkeit sui generis, dass sie nolens volens sozial eingegliedert ist und damit subalterner Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit, bleibt freilich weiterhin wahr. Sie selbst ist aber nicht gesellschaftliche Wirklichkeit. Für ihre ästhetische Wirklichkeit ist sogar die soziale Unwirklichkeit ihre *conditio sine qua non*; ebendies wird von der Vermischung von Kunst und Lebenspraxis nicht beachtet.

Die Musik kann sich der Verbildlichung und des Stilisationsprinzips erwehren. Natürlich könnte man beim Versuch, die Aussagen zusammen zu denken, auch folgern: Adorno sagt eigentlich, dass Musik keine Kunst ist, sondern eher noch das, was alle Kunst werden soll respektive will; damit aber, da sie ja de facto doch Kunst, wiederum deren Ideal, das den Begriff Kunst erfüllt und tranzendiert.

An sich ist es trotzdem einfach ein krasser Widerspruch beziehungsweise werden Wörter höchst äquivok verwendet. Natürlich bietet sich hier – wie so oft – an, einfach die Homonymität in Frage zu stellen: Vielleicht heißt Wirklichkeit sui generis an dieser Stelle etwas anderes als an jener. (Gerade bei einem Ausdruck, dem man seine Gewähltheit anhört, ist dies jedoch eine denkbar schlechte Option, die eher ein Davonlaufen vor der interpretatorischen Schwierigkeit indiziert.) Bei voller Homonymität ist das Paradoxon offensichtlich, aber mit Modifikationen, die den Begriff zumindest weitgehend unberührt lassen, doch behebbar.

Kunst, insofern die Musik darunter fällt, vermag es dennoch eine Wirklichkeit sui generis zu werden, wobei die Musik, in der sonst alles Werden ist, den Vorzug hat, dass sie schon von Beginn an eine ist. Der Preis, den sie zu zahlen hat, ist ihre Unwirklichkeit; in den besten Fällen reflektiert sie sogar noch diese. Gerade dieses Verhältnis wird von Bewegungen, die Kunst in Lebenspraxis transformieren wollen, nicht eingestanden.

Detailliert-vergleichender Untersuchung zeigt sich hier beispielsweise bei der *Ästhetischen Theorie* ein aufschlußreiches Bild: Gerade die Begriffe ‚Reinheit‘ und ‚Wirklichkeit sui generis‘ werden positiv – im Sinne von: augenscheinlich Adornos Wohlgefallen und Sympathie bekundend – auf die Musik appliziert, während sie bei anderen Künsten eher ein Ungenügen indizieren⁵⁰⁸, vor allem ist für diese

⁵⁰⁷ Adorno, Theodor W.: *Die Kunst und die Künste*. In: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1996, S.452.

⁵⁰⁸ cf. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.92.

die ‚Wirklichkeit sui generis‘ höchstens ihr letztlich unerreichbares Ziel, weil jene ja doch der ‚Einzigartigkeit der Musik‘ vorbehalten ist. (Reinheit ist freilich überhaupt einer der facettenreichsten bzw. äquivokesten Begriffe; so erscheint er in den musikphilosophischen Werken auf mannigfaltige Weise, ist bei den ästhetizistisch motivierten Aspirationen ein potentiell Lächerliches und macht ebenso die „Unwiderstehlichkeit des Schönen“⁵⁰⁹, wie sie sich in den Kunstwerken manifestiert, aus.) Damit würde folgende – etwas provokant, aber Adorno beim Wort nehmende – Deutung zwingend: Es wird versucht, diese ‚Sehnsucht‘ auf die falsche Weise zu stillen. Eher (ja laut den *Beethoven*-Fragmenten sogar tatsächlich) erreicht noch die Erfahrung angesichts traditionell am Werk orientierter Musik das, was die Vermengung von Kunst und Leben erfolglos begehrt.

- Affirmation und Schein

Das Schema der Inversion, dass das Affirmative das Schlechte, das Negative aber das eigentliche Wertvolle sei, taugt aber nicht für das gesamte *œuvre* Mahlers.

Bei den affirmativen Stellen zeigt sich nun die schon zu Beginn genannte, seltsame Abivalenz: Eben dass sie scheitern, dass sie nicht ganz glaubwürdig sind, sei ihre Wahrheit. Sie verraten, wie es um die objektive Möglichkeit solcher Affirmation bestellt ist, im Gegensatz zu Sibelius, bei der die Affirmation auch Risse zeigte, aber nur aufgrund der nicht vorhandenen Handwerkskunst. Mahler möchte zwar affirmativ sein, aber eben hier versagt er, trotz – oder vielleicht gerade aufgrund – seines Könnens, und zeigt damit die Unmöglichkeit von authentischer Affirmation auf. „Daß in seiner Entwicklung Affirmation immer wieder scheiterte, ist sein Triumph, der einzige ohne Schande, die permanente Niederlage.“⁵¹⁰ Nun enden viele der Symphonien eindeutig intendiert affirmativ, zwei davon – wie schon bei Beethoven unterstützt durch den Text – in regelrecht ‚totaler‘. Ist es also nicht trotzdem angemessen, eine Kluft zwischen Intention und kompositorischen Vermögen zu konstatieren? Bedeutet Scheitern hier nicht doch auch eines des Werks? Ist das Scheitern, die Diskrepanz zwischen Intention und Realisation, nicht auch Mißlingen im ästhetischen Sinne – also in dem, in dem es keineswegs von Adorno geduldet wird, und nicht bloß Anzeige der geschichtlichen Unmöglichkeit des Gelingens? Es sollte klar sein, dass auch diese Gipfel des Misslingens unter dem Verdikt aus der *Ästhetischen Theorie* stehen, die das Bereich der Kunst stark restringiert durch die Forderung, dass Gelingen impliziert sei.

Besonders an Betracht der Jubelsätze wird weiters die Frage nach dem sicheren Distinktionsmerkmal zwischen der Mahlerschen Kunstmusik und dem Schlechten virulent; sind zumindest sie auf eine Stufe mit diesem zu stellen? Wäre das schlechte Jasagen *eo ipso* eine Auszeichnung, müsste das Finale der siebten ja unter den besten Sätzen rangieren. Adorno möchte anscheinend eher sagen, dass Mahler aufgrund seiner Unfähigkeit, welche ihn auch für Kulturindustrielles unbrauchbar machte, gleich ganz auf solche Jubelsätze verzichten hätte sollen – dann wäre freilich diese Ebene der Wahrheit verloren gegangen, wodurch der vermeintliche Imperativ womöglich eine empfindliche Einschränkung erhält.

⁵⁰⁹ *ibid.*, S.84.

⁵¹⁰ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S. 279.

Manche Passagen legen ja doch nahe, dass er ihnen aufgrund des Erkennens der Wahrheit durch die Unwahrheit hindurch etwas abzugewinnen weiß, wenngleich weniger als den offen negativen und trauernden. Die gesellschaftliche Wahrheit beim ästhetischen Misslingen kann nicht für alles entschädigen. Dennoch, so indiziert die obig zitierte Stelle eindeutig, waren sie, trotz ihrer Defizienz, notwendig: Ohne den Versuch der Affirmation, ohne die Aspiration auf den Triumph wäre eben auch das Scheitern unterblieben.

Dass an den meisten affirmativen Stellen das Großartige und Wahre an Mahler aber ironischerweise letztlich nichts anderes als sein Mißlingen ist, sei's das seinige als Komponist oder das in der Werkidee intendierte, legt eigentlich höchste Modernität nahe; interessanterweise wird Adornos scheinbar sehr progressive Interpretation aber gar rückständig, dem alten Ideal der erlösenden Kunstreligion und dem damit verbundenen Wahrheitsanspruch verpflichtet, geziehen:

„Möglicherweise wirkt in seiner Mahler-Auffassung noch das Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts nach, das paradigmatisch in Wagners Kunstanspruch und in der Rezeption seiner Werke den Höhepunkt fand, indem es den Künstler in der pseudo-religiösen Aura des Propheten seiner Zeit sah.“⁵¹¹ Dies scheint reichlich verquer: Normalerweise ist es eben das Insistieren auf die Negativität, das an Adornos Philosophie als modern und als Bruch mit traditionalistischen und kunstreligiösen Antrieben wahrgenommen wird. Die Begründung ist interessant und, angewandt auf größere Kontexte, sehr anregend und aufschlussreich: Der auserwählte Seher muss eben das Wahre – also das Negative – präsentieren; die Lizenz zum Affirmieren kommt damit einer Entbindung von dieser althergebrachten Rolle gleich.

Adornos negativistische Haltung würde durch die damit verbundenen refus einerseits die Freiheit der Affirmation nicht zulassen und andererseits gerade anhand der großen Musik vergangener Epochen zu absurden Konsequenzen führen: „Oder wollen wir unsere Beurteilung von Schillers und Beethovens ungestümem Optimismus – ‚alle Menschen werden Brüder‘ zum Kriterium machen, ob das Finale der *Neunten* ‚gelingen‘ ist?“⁵¹² Diese interessante, zweifellos rhetorisch gemeinte Frage, erhellt gleichermaßen die Drastik als auch die Seltsamkeit Adornos Musikphilosophie, denn eben solche Bedenken tauchen bei Adorno allenthalben auf, wenngleich damit noch nicht endgültig über den ästhetischen Wert entschieden ist, geschweige dieser dahin wäre. Er schreckt auch vor grundlegenden Infragestellungen nicht zurück und wagt – damit unterscheidet er sich von fast aller Kritik ähnlicher Provenienz und kann Originalität beanspruchen – sogar das Ungeheuerliche, und sieht, wie schon erwähnt, die neunte Sinfonie des Öfteren in ambivalentem Licht. Jedenfalls gibt es Perspektiven, unter denen sie kaum in gewöhnlichem Sinne ‚gelingen‘ ist, sondern höchstens hinsichtlich der Größe des Scheiterns an ihrer unmöglichen Aufgabe.

Beispiele solcher ästhetischer Mißlungenheit, weil auf das Gelingen aspiriert wird, sind vor allem die Finali der fünften und siebten Sinfonie. Die offenkundige Möglichkeit bestünde natürlich darin, auch in diesen Elemente zu suchen, die die vorgebliche Aussage, die Affirmation, relativieren, ironisieren

⁵¹¹ Indorf, Gerd: *Mahlers Sinfonien*. Rombach: Freiburg / Berlin / Wien 2010, S. 246.

⁵¹² *ibid.*

oder gar als schlechten Schein desavouieren. Im Gegensatz zur vierten kann Adorno hier aber keine Instanz entdecken, die den Als-ob-Charakter des Ganzen verkünden würde, ganz im Gegenteil zu anderen, späteren Interpreten, die damit natürlich seine Position in Frage stellen möchten⁵¹³.

Paul Bekker – laut Adorno immerhin „der gescheiteste Musikkritiker im Deutschland zwischen den beiden Kriegen“⁵¹⁴ – sieht gerade in der affirmativen Botschaft dieser beiden Sinfonien die eigentliche Stärke und bringt diese Ausbrüche Mahlers mit dem Dionysischen in Zusammenhang: So sei das Finale der fünften Sinfonie ein „krönende[s] Bekenntnis zum Leben“⁵¹⁵ und die Ecksätze der siebten „Apotheosen des Dionysischen.“⁵¹⁶ Das „lebensbejahende[.] Bekenntnen[.]“⁵¹⁷, das sich hier ausspreche, muss Adorno natürlich höchst suspekt sein. Die Folgerung, dass sie eine Rücknahme der sechsten Tragischen sei, verkehrt geradezu Adornos Absichten: „Die Hammerschläge haben nicht zerschmettert, sie haben gestählt.“⁵¹⁸

Diese totale Gegenstellung zur Adornoschen Interpretation beinhaltet aber doch eine Element, dass dieser in ambitionierten Werken, wie beim späten Beethovens, vorwalten sieht, denn diese beiden Apotheosen umranden ja ein ganz anders Geartetes. Bekkers Interpretation lässt gerade die siebte Sinfonie als wahrheitsaffin ähnlich dem Spätwerk Beethovens erscheinen; hier wie dort wird der „Gegensatz von Licht und Dunkel“ aufrechterhalten und nicht im Sinne einer dialektischen Bewegung verwischt: „Ein Ausgleich wird nicht versucht, er läge außerhalb der Idee des Werkes.“⁵¹⁹ Was Adorno freilich stört, ist, dass er in der Nachfolge Bekkers Mahlers Sinfonien vom Finalproblem her begreift und nicht vertragen kann, dass mit Licht geendigt wird. Eine Anordnung wie in der sechsten goutiert er. Die altbekannte gesellschaftskritische Interpretation fällt hier sehr leicht: Angesichts des status quo darf es zumindest kein happy-end geben, während es durchaus angehen kann, die Apotheose nach vorne zu verlagern, um sie anschließend zu destruieren und als Schein zu entlarven. (Objektiv ist das natürlich ein zentraler Unterschied, er leitet aber zur Frage, ob dieser dann auch als anders empfunden wird und damit zur rezeptiven Ebene: Das negative, von Adorno interessant interpretierte Ende *Don Juans* bei Richard Strauss tilgt kaum die Affirmativität des Werks.)

Andererseits korreliert es in diesem Falle bestens mit dem innerästhetischen Originalitätsanspruch: Gerade das Finale der sechsten Symphonie Mahlers könnte man als Beispiel anführen, dass – unter den historischen Umständen – die affirmative der konventionellen, und damit freilich der ästhetisch minderwertigen, entspricht, nachdem das Adagio-Finale der Dritten bereits versuchte, es gänzlich anders zu machen, aber noch nicht die Konvention des Affirmativen selbst tilgte. So war es mit wenigen Ausnahmen mindestens bis zu Brahmsens dritter Sinfonie eher üblich, dass am Schluss von

⁵¹³ cf. Indorf, Gerd: *Mahlers Sinfonien*. Rombach: Freiburg / Berlin / Wien 2010, S. 246.

⁵¹⁴ Adorno, Theodor W.: *Ad vocem Hindemith*. In: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982, S.243.

⁵¹⁵ Bekker, Paul: *Gustav Mahlers Sinfonien*. Hans Schneider: Tutzing 1969, S. 201

⁵¹⁶ *ibid.*, S. 238.

⁵¹⁷ *ibid.*, S. 265.

⁵¹⁸ *ibid.*

⁵¹⁹ *ibid.*, S. 238.

mehrsätzigen Musikstücken gleich welcher Form der Triumph, also die optimistische Ansicht, vorwalten müsse.

Die kontinuierliche Verschiebung des Schwergewichts vom ersten zum letzten Satz bei Sonaten und Sinfonien – man denke nur an die letzten Sonaten Beethovens – bestätigt übrigens in nuce die anwachsende ‚Ernsthaftigkeit‘ der Musik: Einerseits zeigt sich eben angesichts des Endes, verstanden als nicht mehr überbietbarer Kulminationspunkt, die Bedeutung und Justifizierbarkeit des Vorangegangenen, darüber hinaus wohnt der finalen Entscheidung ein transzendierendes – was kommt danach? – Element inne, das eben auch die gesellschaftsbezogene Interpretation motivieren kann.

- Kritik an Adornos Mahler-Deutung

Eine das Problem der Interpretation allgemein bestimmende Frage hat sich aufgedrängt: Mißlungene Restauration kann theoretisch immer auch als Wahrheit aufgefasst werden, nämlich eben als Beleg, dass die Restauration unmöglich ist – wie steht’s dann um die Relevanz der Intention? Vor allem: Ist es dann wirklich gestattet – sei’s um den Komponisten oder sein Werk zu retten, oder einfach, um die Sache etwas komplexer zu machen – plötzlich auf den anderen Wahrheits- und Erkenntnisbegriff, den gesellschaftlichen, der die ‚Wahrheit über die Unwahrheit‘ enthüllt, zu referieren? Selbst wenn: Fällt eine solche fragwürdig zu Hilfe kommende Sichtweise nicht fast automatisch in ältere, eigentlich zurückgewiesene Deutungsmuster zurück? Ist beispielsweise das in solch konsequenter Interpretation gerühmte Collageartige von der Bekkerschen Einfachheit wirklich so weit entfernt?

Auch der gegenteilige Einwand ist natürlich problemlos möglich: Adorno nutze die Kategorie des Mißlungenen als fadenscheinige Verteidigung: Die Argumentation, dass der fehlgeschlagene Versuch so viel zähle wie die Darstellung des Fehlschlags, sei ungültig. Mahlers kritikabler „Widerspruch“ bestehe darin, „daß es den Bruch zwischen Subjekt und Objekt permanent offenkundig macht, gerade indem es ihn verkleistern möchte, verkleistern mit metaphysisch orientierten Empfindungen“.⁵²⁰ Die abwertenden Begriffe, die von seinem Werk mit den Argumentationslinien Adornos abgehalten werden können, seien doch angemessen: „Verkleisterung und falsche Versöhnung dennoch also, trotz Adornos gegenteiliger Feststellung, die mir vorkommt wie ein ‚qui excuse, accuse‘.“⁵²¹ Laut Adorno wird der Bruch, den es zu verkleistern gilt, bei Mahler aber durchaus offenbart, wohl nicht zuletzt durch die Haltung ihm gegenüber; wieder einmal liegt die Differenz also vor allem in der zugeschriebenen Intention. Darüber hinaus wird der Bruch jedenfalls in der Interpretation Adornos offenkundig gemacht; die Frage ist also bloß, ob er in der Musik selbst spürbar ist oder erst in der philosophischen Reflexion – und ob das einen Unterschied hinsichtlich der Bewertung macht, was freilich sein muss, ansonsten wäre auch die Populärmusik sehr einfach zu retten.

Ein Musterbeispiel für das Vorbringen von Argumenten, die Adorno selbst an anderer Stelle verwendet, ist der Vorwurf, dass er mit dem Wert des Mißlungenen nicht ernst gemacht hätte. Gerade

⁵²⁰ Lachenmann, Helmut: *Antworten auf fünf Fragen des Herausgebers*. In: Ruzicka, Peter (Hrsg.): *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*. Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1977, S. 58.

⁵²¹ *ibid.*

die Kritik an der siebten Symphonie kann damit auch als Ansatzpunkt fungieren, Adornos Interpretationsweise als einseitig aufzufassen und es angebracht erscheinen lassen „über Adorno hinauszugehen“⁵²², indem stärker auf die verschiedenen Werkebenen hingewiesen wird. Das von Adorno beanstandete Mißverhältnis bei der Affirmation sei eben ein exponiertes – und damit wohl bewusst gestaltetes - Mißverhältnis. So wird moniert, dass er die siebte Sinfonie auf zu einfache Weise interpretiere und ihre Doppelbödigkeit nicht erkenne. Nicht sei das Finale eine mißlungene, entweder am kompositorischen Unvermögen oder an der subjektiven Unfähigkeit, welche aber mit der objektiven historischen Lage koinzidiert, scheiternde, Apotheose, sondern eine, damit natürlich intendierte, „Apotheose der Selbstzerstörung“⁵²³, die die Katastrophe der sechsten nicht zurücknehme, sondern sie erst recht besiegle. Dies führt letztlich dazu, den letzten Satz der siebten gegen Adorno als den „experimentellste[n] und kompositorisch wie ästhetisch avancierteste[n], [...] den Mahler je schrieb“⁵²⁴ zu bezeichnen. Keine Frage: Hätte Adorno diese Autodestruktivität vernommen, hätte er sich dem Urteil angeschlossen. Freilich ist aber kaum zu entscheiden, ob es auch nur irgendeine Möglichkeit geben könnte, diese, oder eben eine andere, Sicht zur letztgültigen zu erheben: man kann eben so viele Elemente abwägen, wie die merkwürdige Vortragsbezeichnung ‚allegro ordinario‘, welche die Uniformität des Jubels anzeigen kann; die jeweilige Bemessung macht die Gesamtausrichtung der Werkdeutung aus, das Maß bleibt wohl immer subjektiv. Ob solch extrem abweichende Wertungen aber nicht ein klein wenig dubios, und eher ein Zeichen von forcierter Originalität sind, eine andere Frage. In diesem Extremfall sind dann alle Erkennungszeichen des Schlechten und des Klischeehaften plötzlich positiv konnotiert.

Die Unterscheidung zwischen einer ‚orthodoxen‘, einer „kritischen“ und „metakritischen“ Interpretation“⁵²⁵ scheint hier höchst angebracht. Natürlich passt sie letztlich nicht nur zur siebten Sinfonie. Auch bei vierten zeigte sich ja dasselbe Bild, nur war Adorno hier Anhänger der metakritischen, während er hier zur orthodoxen, die den Jubel als Jubel nimmt, tendiert. Kritik dieser Form bedient sich aber jedenfalls eines Argumentationsschemas, das Adorno selbst allenthalben anwendet: Paradigmatisch hat er ja bei der vierten Symphonie eine ebensolche Doppelbödigkeit attestiert. So wie bei Mahler alles zusammen kommt, kommt auch der ganze Umfang des Adornoschen Instrumentariums zum Einsatz – was oftmals von den Interpreten übersehen wird. Kaum kann man also bei Adorno aussetzen, dass er generell dieses oder jenes Argumentationsschema verwenden würde, vielmehr verfährt er von Fall zu Fall unterschiedlich. Man könnte höchstens monieren, dass er im spezifischen Falle ein falsches appliziert und das im Allgemeinen ein

⁵²² Ruzicka, Peter: *Befragung des Materials. Gustav Mahler aus der Sicht aktueller Kompositionsästhetik*, In: Ders. (Hrsg.): *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*. Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1977, S. 119, Fußnote.

⁵²³ Junheinrich, Hans-Klaus: *Nach der Katastrophe. Anmerkungen zu einer aktuellen Rezeption der Siebten Symphonie*. In: *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*. Hrsg. von Peter Ruzicka. Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1977, S. 197; Ruzicka, Peter: *Befragung des Materials. Gustav Mahler aus der Sicht aktueller Kompositionsästhetik*, In: Ders. (Hrsg.): *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*. Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1977, S. 111.

⁵²⁴ Ruzicka, Peter: *Befragung des Materials*, S. 112.

⁵²⁵ cf. Sponheuer, Bernd: *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*. Schneider: Tutzing 1978, S. 358f.

signifikantes Element von Beliebigkeit und Willkür vermutet werden kann. Fast immer eindeutig ist nur: Das Einfache und Affirmative ist schlecht.

Vom Interpretieren, der diese Unterteilung vorbringt, wird bezüglich der siebten Sinfonie die – tatsächlich sehr spekulativ anmutende – metakritische mit dem Argument abgewehrt, dass es nicht schlüssig sei, „warum Mahler ausgerechnet in diesem Falle sein kompositorisches Ideal der Deutlichkeit verwischt haben sollte“⁵²⁶. Nun gut: Augenscheinlich herrscht ja auch bei der Uneigentlichkeit der Vierten keineswegs Einhelligkeit unter den Interpreten, wie sie zu verstehen sei. (Die Diskussion erinnert hier an einen Komponisten, für den Adorno nicht besonders viel übrig hatte: Dieses Argument wird seit je für die fünfte und siebte Sinfonie Schostakowitschs gebraucht. Die Eindeutigkeit der Kritik ist natürlich maßgeblich: Kritik, die als solche nicht erkannt wird, setzt sich freilich dem Verdacht aus, keine zu sein.)

- Affirmation und Durchbruch

Andererseits kann beispielsweise die Herausarbeitung der Negation selbst als zu simpel verstanden werden und gemutmaßt werden, dass sie nicht das letzte Wort in den Mahlerschen Werken behalte, sondern selbst durchbrochen werde. So geschieht es beispielsweise beim schön öfters zitierten Claus-Steffen Mahnkopf. Diese Negation der Negation wird aber nicht wie bei Bekker primär in den affirmativ-kräftigen Stellen aufgefunden, wobei Mahnkopf witzigerweise aber doch in altbekannte, einfache Interpretationsschemata verfällt (die natürlich nicht falsch sein müssen). Eben die vierte Sinfonie versteht er wieder im ganz alten Sinn: Sie kann durchaus ohne Doppelbödigkeit als nichtnegativistisch, bejahend gelten; er findet „Erlösung, Freiheit, Erfüllung, Güte, Angekommensein.“⁵²⁷ Diese Interpretation führt allgemein weiter zu einem Mahlerbild, das vom Adornoschen kaum weiter entfernt sein könnte, nicht zuletzt was Affinität zur Natur und zur kosmischen Sphäre anbelangt. Gerade an Mahnkopfs Gegeninterpretation kann aber vielleicht abgelesen werden, welche Zurüstung auch bei Adorno vonstatten geht.

Es finden sich bei Adorno selbst aber noch viel interessantere Argumente zur Affirmation. Auch wenn das zweite Schema, dass die Affirmation durch die sich dahinter verbergende Misslungenheit doch negativ und wertvoll ist, zur Hilfe genommen wird, können nicht sämtliche Urteile Adornos erfolgreich abgeleitet werden. Die Affirmation ist ja auch an den Stellen, bei denen diese Argumentation verwendet wird, immer noch ein Minderwertiges, nur wird es als solches einbekannt und erhält dadurch zumindest gesellschaftserkenntnisbezogenen Wert.

Darum verwundert umso mehr, was Adorno über die achte Sinfonie schreibt. Von den Mahlerschen Sinfonien kommt sie mitsamt der zweiten bei ihm offensichtlich am Schlechtesten weg, beide Male handelt es sich um offiziell-integrierte Zelebration; es stößt aber die bisher vorgenommene Einteilung um, dass an entscheidender Stelle ein die Grundlinien der Argumentation (auf simpelster Ebene eben:

⁵²⁶ *ibid.*, S. 362.

⁵²⁷ Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mahlers Gnosis*. In: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.): *Musik-Konzepte. Heft 91. Gustav Mahler. Der unbekannte Bekannte*. Edition text + kritik: München 1996, S. 38.

Affirmation ist schlecht, Negation gut; aber auch die komplexere: Affirmation ist gut als klandestine Negation) vereitelnder Einwurf erfolgt. In der achten beispielsweise ist es nämlich die Radikalität der Affirmation, die ausnahmsweise das Gelingen auch als ästhetisches rechtfertigt oder zumindest kurzfristig erscheinen lässt – und zwar auch dem versierten Zuhörer. (Zu einer sehr ähnlichen Einschätzung kommt Adorno auch bezüglich der Lyrik Georges.)

Immer ist das Gute nämlich ein Gebaren der Konsequenz und der Radikalität: „Die affirmative Intention der Achten ist auch Mahlers alte des Durchbruchs, und sie gliedert nicht gänzlich dem Offiziellen sich ein. Singt in der Faustmusik der Knabenchor: ‚Jauchzet laut, es ist gelungen‘, so durchschauert es den Hörenden für eine Sekunde, als ob es wirklich gelungen wäre. Scheinhaftes Jasagen und scheinlose Gegenwart verschlingen sich: nur in solcher Scheinhaftigkeit mochte der primäre Impuls Mahlers, der der Ersten Symphonie, undomestiziert noch einmal laut werden.“⁵²⁸ Mit der ‚scheinlosen Gegenwart‘ ist darüber hinaus ein nicht zu vernachlässigendes, der Ekstase der Dissonanz entsprechendes Phänomen angesprochen; während bei der Massenmusik nur das uninformierte Publikum dem Schein erliegt, wird hier kraft der Organisation des Werks selbst der Kundige mitgerissen. Diese anerkannte Wirkung verdankt sich aber einer problematischen Nähe: Nur weil der affirmative Gestus, der auch der Populärmusik eigen ist, zum Extrem gebracht wird, erhält er Wert. Nach dieser Transgression der Achten ist Mahler laut Adorno das Wesen des Affirmativen noch verdächtiger geworden, wie die letzten Werke ja eindrucksvoll belegen.

Angesichts der Vielzahl der Aspekte des Mahlerschen Werks und damit auch der Vielzahl an Widersprüchen, die sich aus seiner Interpretation ergeben, kommt man zum Fazit, das Kohärenz nur auf eine Weise herstellbar ist: Genau die Vielzahl verschiedener Eigenschaften, die allesamt in spezifischer Konstellation positive Bewertung erhalten können, zeigen, auf welcher Metaebene, in welchem Sinn noch die ‚gute‘, in höherem Sinne gelungene und ambitionierte Musik als die ganze Welt gelten kann: Affirmation und Negation sind ineinander verschränkt; insgesamt ist es die dem Weltganzen inhärente Dialektik die rekapituliert wird. Um die besondere Nähe der Adornoschen Philosophie zur Mahlerschen Musik zu erklären, bleibt wohl eben nur eine Möglichkeit: Eben die Vielzahl disparater Elemente ist das ausschlaggebende Kennzeichen und das sich damit konstituierende Panoptikum, als welches sie als die ganze Welt gelten kann, ist vielleicht die Einzigartigkeit Mahlers, die zutiefst schopenhauerianisch das Wesen der Musik erhellt.

Dadurch wird auch das seltsame Faktum erhellt, dass fast eine jede vermeintliche Kritik bei Adorno selbst als Aspekt aufgefunden werden kann: So wie die wertgeschätzte Musik eben alles zusammen ist, so muss auch die adäquate Betrachtungsweise all diese Elemente auffinden.

⁵²⁸ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S. 285.

- Dialektik der Hoffnung

Unter anderer Perspektive bietet auch die Interpretation des Spätwerks Überraschungen. In einem Text von 1960 heißt es über das *Lied von der Erde*: Es sei „musikalische Bilderschrift eines liebenden Bewußtseins ohne Hoffnung“ und könne exemplarisch für die zentrale Idee des Mahlerschen Schaffens, „den Stand der Menschheit (auszusprechen)“⁵²⁹, gelten. Wiederum wird ein vermeintlich in seiner Interpretation fixes Element in anderer Konstellation völlig neu bewertet: Gerade die Hoffnung schien ansonsten stets als befürwortetes, sei es im Werk Beethovens, sei es, in negativ-zarter Gestalt in der neuen Musik. Freilich heißt dies wiederum nicht nur Hoffnungslosigkeit, sondern dass diese sublimiert ist bis zum Unscheinbaren und Paradoxen.

Diese Hoffnungslosigkeit ist natürlich von der ‚scheinlosen Gegenwart‘ der Achten gar nicht so weit entfernt. Beide Male ist das zukünftig-utopische Potential zugunsten des aktuell Präsenten, und das heißt womöglich: zum Werk und dessen Rezeption selbst, ausgelöscht.

Man könnte mutmaßen, dass diese Musik endgültig die Unterscheidung zwischen dem Präsentieren der Utopie und der Sache selbst, die sie eben repräsentieren soll, unterläuft, also gegenwärtige Utopie ist. Zumindest ist mit der Hoffnungslosigkeit auch der Zukunftsverweis ausgeschlossen. Über den Kunstgenuß, der im Zuge dieser Analyse im Anschluss noch einer genaueren Begutachtung bedarf, heißt es in einem frühen Text: „Alle ‚leichte‘ und angenehme Kunst ist scheinhaft und verlogen geworden: was in Genußkategorien ästhetisch auftritt, kann nicht mehr genossen werden, und die promise du bonheur, als welche man einmal Kunst definiert hat, ist nirgends mehr zu finden, als wo dem falschen Glück die Maske heruntergerissen wird. Genuß hat seine Stelle nur noch in der unvermittelten, leibhaften Präsenz.“⁵³⁰ Der letzte Satz wirkt einigermaßen deplaciert; vor allem, dass die Unvermitteltheit als Kennzeichen gebracht wird, verwundert. Die ‚unvermittelte, leibhafte Präsenz‘ scheint ansonsten ja eher das Bereich der Populärmusik zu sein, ja das Unvermittelte ist eben das, was aus der ambitionierten Musik, in der sich alles im Ganzen justifizieren muss, auszusondern ist. Die Verbindung mit dem Glücksversprechen, wie überhaupt die enge Kopplung von Glück und Genuß, ist prinzipiell interessant. Einerseits stellt sich wiederum die Frage, wie sehr es sich um eine historische Entwicklung handelt, und inwieweit diese nun gesellschaftlich beziehungsweise ästhetisch motiviert war. Die Hoffnungslosigkeit, wie sie sich zum Beispiel in den ambitioniertesten Werken Mahlers findet, schließt andererseits keineswegs den aus der Präsenz emergierenden Genuß aus, der ja grundsätzlich alle Zukünftigkeit destruiert und zur These verleitet, dass Hoffnung und Genuß, Versprechen und Erfüllung ähnlich entgegengesetzt sind. Der Genuß der übrig bleibt, ist derjenige der Schillerschen *Resignation*, der eben die Hoffnung kategorisch ausschließt. Natürlich kann man es damit auch anders wenden: Die neue Musik löst es endlich ein. Die Rede vom gebrochenen Glücksversprechen kann ja auch eine ganz andere Pointe haben: Glück respektive Genuß gibt es nur dort, wo es kein Glücksversprechen mehr gibt.

⁵²⁹ Adorno, Theodor W.: *Mahlers Aktualität*. In: *Musikalische Schriften* V. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S. 243.

⁵³⁰ Adorno, Theodor W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, S.19.

Auf das Verhältnis von Genuß, Glück und Glücksversprechen soll gleich noch genauer eingegangen werden; zuvor soll jedoch die Dialektik der Hoffnung durch eine andere Bemerkung Adornos über Mahler abgerundet werden: Anbetracht der Totenmaske Mahlers kommt er zur Erwägung, dass in ihr „ein listig Triumphales“ zu finden sei, „als wollte es sprechen: nun habe ich euch doch alle hinters Licht geführt.“⁵³¹ Möglicherweise dient hierfür die Trauer und Hoffnungslosigkeit des Spätwerks, die als ‚List der Hoffnung‘ gelten könne; er habe womöglich „das Bilderverbot noch auf die Hoffnung ausgedehnt.“⁵³² Um eine ‚List‘ kann es sich freilich nur darum handeln, weil sie eben durch ihren Ausschluss persistiert. Damit wird die allgemein bekannte Negativitätsfigur auf die Hoffnung angewandt. Natürlich lässt sich dann auch wiederum fragen: Wo ist jetzt mehr Hoffnung (quasi ihr Absolutbetrag)? In der positiven Darstellung oder im negativen Verschweigen? (Auch in der *Negativen Dialektik* wird diese Dialektik – oder vielleicht doch eher: paradoxe Struktur – der Hoffnung breit ausgeführt.)

10. Dialektik und Ebenen des Kunstgenusses

a) Eingliederung des Erhabenen

Dass Kunst Genuß verschaffen soll, klingt dermaßen banal, dass es kaum verwundert, dass von fast einer jeden ambitionierteren Kunstphilosophie dieser Zweck abgelehnt wird; so auch von den drei hier hauptsächlich verhandelten. Eine wesentliche Frage bleibt die nach der Befriedigung oder dem Glück, das Kunst zu geben imstande sein sollte, natürlich dennoch. Gerade in den Musikschriften Adornos findet sich darüber hinaus eine ganz besondere Konstellation, in der selbst die moderne Kunst vielleicht noch Genuß zu liefern imstande sein darf, obgleich er eigentlich kategorisch ausgeschlossen wird. Das Verhältnis zu diesem hat oft die bekannten Urteile über Adorno motiviert, so scheint die putative Genußfeindschaft dem Konservatismus und dem Elitismus verschwistert: „Adorno has been vigorously and exhaustively criticized, by people from every point on the political spectrum, for being a pseudo-revolutionary killjoy, a narrow-minded elitist, a closet conservative, the fetishizer of his own (historically particular) miserabilism.“⁵³³ Angemerkt sein sollte, dass selbst vermeintlich eindeutige Passagen, die vor allem die neue Musik von Spaß, Genuß, Lust und allem, was irgendwie positiv klingt, fernhalten wollen, nicht entscheidend sein müssen. Gerade die schon genannte Differenz von Werk- und Rezeptionsästhetik ist nicht zu vernachlässigen: Selbst die Forderung nach einer Kunst „mit geschlossenen Augen und zusammengebissenen Zähnen“⁵³⁴ – wobei Adorno an dieser Stelle ihr Verhältnis zur Empirie beschreiben möchte - impliziert noch nicht zwingend, dass auch der Betrachter oder Zuhörer eine solche Haltung einnehmen sollte.

⁵³¹ Adorno, Theodor W.: *Mahler. Wiener Gedenkrede. Epilegomena*. In: Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*, S. 350

⁵³² *ibid.*

⁵³³ Weitzman, Erica: *No Fun. Aporias of Pleasure in Adorno's Aesthetic Theory*. In: *The German Quarterly* 81.2, 2008, S. 185.

⁵³⁴ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, S.475.

Schopenhauer nennt zwar den ‚Genuß des Schönen‘ als Ziel der Kunst, dieser ist letztlich aber nicht Selbstzweck, sondern desultorische Exemplifikation eines vom Leiden losgelösten Zustands. Der ‚Genuß‘ kann nicht dauerhaft währen und ist damit selbst schon Verweis auf das immer noch andauernde Verbleiben unter der Triebstruktur des Willens zwischen Reiz und Befriedigung. Selbst aber wenn seine Dauer verbürgt wäre, wäre die Flucht nicht gelungen, wie gerade die Musik als Zeitkunst zeigt; ihre Wirkung geht schließlich, wie Schopenhauer beschreibt, aus dieser Struktur, welche auch ihre notwendige Endlichkeit bedingt, hervor. Eben als Zeitkunst, deren Erfüllung einem Kontinuum von Momenten abgewonnen ist und in der sich somit die Befriedigung niemals augenblicklich einstellt und in der wiederkehrende Befriedigung immer voran gegangener Ermangelung bedarf, kann sie als akkurates Bild des Willens gelten.

Genuß als Grundkategorie würde die Rezeption des Kunstwerks aber erst recht verunmöglichen: Das Kunstwerk soll das sein, was nicht für anderes ist, sondern Selbstzweck, deshalb kann es auch nicht sein Ziel sein, dem Genuss des Rezipienten zu dienen. Vielmehr als dass es den Rezipienten befriedigen würde, soll dieser angesichts des Kunstwerks seine Interessen, ja letztlich sich selbst, vergessen und reines Subjekt des Erkennens werden. Damit ist Schopenhauers Konzeption trotz seiner gelegentlichen Wortwahl sogar direkt von der Abweisung des Kunstgenusses abhängig, denn Kunst soll ja eben keine Befriedigung mehr mit sich bringen – noch den Wunsch nach Befriedigung wecken –, sondern außerhalb dieses Kreises stehen; eben darin liegt aber ihre positive Wirkung, ist doch die Kunsterfahrung für Schopenhauer mit Glück gleichzusetzen, weil die Translokation des Willens auf die Ebene der Vorstellung einen leidlosen Zustand, der bei ihm dem des höchsten Glücks entspricht, ermöglicht. Diese Lebensferne des Kunstwerks wirft aber dennoch die Frage auf, ob diese Fernhaltung von der Kategorie des Genusses aufrechterhalten werden kann: Da dieses ja keinen über sich hinausweisenden Zweck hat, bleibt doch nichts andres übrig, als es eben zu genießen. Der Kunstgenuß ist damit natürlich ein höchst paradoxer: Genossen wird, dass der Gegenstand nicht mehr genossen wird, ja sich nicht einmal mehr in den Willen anstachelnder Weise dem Genuß anbietet; schließlich soll er erkannt werden. Deshalb kann er, wenn es auch bei oberflächlicher Betrachtung seinen Intentionen widerspricht, dennoch Ausdrücke wie „Genuß am Schönen“ verwenden, wobei er meist jede Univozität ausschließt, denn die Rede vom Genuß in der Kunst sei nur Metapher; er ist jedenfalls ganz anderer Art als irgendein innerweltlicher. Entscheidend hierfür ist, dass nicht das genießende bzw. Genuss verlangende Subjekt im Vordergrund steht, sondern eben das Kunstwerk, für dessen erkennende und damit erst adäquate Rezeption das Subjekt sich selbst verleugnen muss.

Auch in dieser Position sind die Lehren der Kantischen Philosophie deutlich zu vernehmen.

Wurde vorhin schon gesagt, dass Aufgabe der Kunst das Schöne sei, wird durch die Betrachtung der ‚klassischen‘ Definition des Schönen in der *Kritik der Urteilkraft* schlagartig klar, warum die Kunst von Interesse und Genuß rigoros geschieden sein muss: „Schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (also nicht vermittelt der Empfindung des Sinnes nach einem Begriffe des Verstandes) gefällt.

Hieraus folgt von selbst, dass es ohne alles Interesse gefallen müsse.“⁵³⁵ Für Kant ist jedoch nicht alle Kunst schön; von der schönen geschieden ist die angenehme, der nach Schopenhauerschen Kriterien eigentlich nicht der Rang von Kunst zukäme. Sie hat keine Verbindung zur Erkenntnis, sondern stimuliert bloß Empfindungen. An dieser Stelle kann die eklatante Aufwertung der Musik seitens Schopenhauer noch einmal verdeutlicht werden: Gerade die Musik kann nämlich laut Kant fast ausnahmslos bloß unter die angenehmen Künste subsumiert werden; dies liege vor allem an ihrer Begriffslosigkeit. Das ist, beachtet man die vorhin zitierte Definition des Schönen, bereits hinreichendes Kriterium für ihren Ausschluss aus den schönen Künsten. Die Möglichkeit von nicht nur angenehmer, sondern schöner Musik ist problematisch; das Medium selbst scheint sich zu verweigern, denn ihre Transitorität ist der Reflexion und damit der begrifflichen Apperzeption höchst abträglich. Als Beispiel für die angenehmen Künste, „welche bloß zum Genusse abgezweckt werden“ führt er nicht zufällig die Tafelmusik an „welche[...] nur als ein angenehmes Geräusch die Stimmung der Gemüter zur Fröhlichkeit unterhalten soll“.⁵³⁶ Es ist fraglich, ob eine andere Musik, eine schöne, also „eine solche, die die reflektierende Urteilskraft und nicht die Sinnenempfindung zum Richtmaße hat“⁵³⁷ überhaupt möglich sei. Eher scheint es, als wäre alle Musik bloß für die Tafel. Festzuhalten ist, dass sich an diesem Punkt die Musikphilosophien Schopenhauers, Nietzsches und Adornos treffen; sie sind allesamt ein Versuch, der Musik einen Sinn zu verleihen, der das Angenehme transzendiert. Adorno wagt des weiteren die Umkehrung, dass ihr gerade aufgrund ihrer Begriffslosigkeit eine besondere Form von Erkenntnis zukäme, wobei sich dieser Gedanke auch schon bei Nietzsche findet, der ja das ‚verdummende Wort‘, den Begriff, gegen die Musik ausspielt. Der „Lustgewinn, den der Kunde einheimst“ ist für Adorno fast automatisch mit einer Devaluation des Kunstwerks verbunden, denn er hat „meist mit dem Objekt wenig zu tun“. Bei der Erörterung, was über dies hinausginge, rekurriert Adorno auf Schopenhauer und dessen Genussbegriff: „Subjektive Lust am Kunstwerk würde dem Zustand des aus der Empirie als der Totalität des Füranderesseins Entlassenen sich nähern, nicht der Empirie. Schopenhauer dürfte das zuerst gewahrt haben.“ Von der Empirie befreit sein, und damit auch deren zwanghaften Kreislauf zu verlassen, wäre erst akzeptable Lust am Kunstwerk; diese Lust ist also wie der Schopenhauersche Genuß ganz anderer Natur als das empirische, innerweltliche; auch bei diesem bedeutet der Genuß des Schönen ja eine solche Befreiung. Adorno zieht aber radikale Konsequenzen, die diese Lust vorerst unbarmherzig in die Schranken weisen: Der subjektive Part müsste hintangestellt werden; dieses vom Kunstwerk evozierte Glück sei „stets nur akzidentell, unwesentlicher für die Kunst als das Glück ihrer Erkenntnis“. Somit sei „der Begriff des Kunstgenusses als konstitutiver [...] abzuschaffen.“⁵³⁸ Demgemäß ist es sicherlich kein Lob, wenn Adorno in der *Mahler-Monographie* die Musik Richard Straussens in Abhebung von der mahlerschen als „Genußmusik“⁵³⁹ bezeichnet. Nur als akzidenteller hat er weiterhin Berechtigung, das

⁵³⁵ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Meiner: Hamburg 1993, S.114.

⁵³⁶ *ibid.*, S.158.

⁵³⁷ *ibid.*

⁵³⁸ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.30.

⁵³⁹ Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S.278.

heißt, wenn der objektive Gehalt des Gebildes für ihn bürgen kann. Das entspricht ebenfalls den Ansichten Schopenhauers: Sein Begriff von Kunstgenuss erlaubt gleichermaßen nur dort Genuss, wo nicht mehr gewollt, sondern erkannt wird.

Bei Nietzsche und Adorno fällt auch eine andere ambivalente Beziehung zur Kantischen Philosophie auf, die mittelbar hinsichtlich des Problems des Kunstgenusses von unerwartetem Belang ist: Beide nähern die Musik einer Erfahrung an, die für Kant nicht dem Reich der Kunst entspricht; ihre Erhöhung nähert sie damit auch dem Kunstfremden an.

Ein kurzer Exkurs zum bereits erwähnten Christian Friedrich Michaelis sei an dieser Stelle gestattet, hat er doch, ähnlich wie Schopenhauer, eben diese Perspektiven der Kantischen Philosophie zum Ausgangspunkt seiner Musikphilosophie gemacht; seine Gedanken berühren sich mit den bei Nietzsche und Adorno aufzufindenden Entwicklungen. Beim Überblicken seines Schaffens fällt auf, dass er zunehmend versucht, ohne die Ansichten des venerierten Vorbilds allzu sehr herauszufordern, die Kantische Ästhetik mit einer Aufwertung der Musik zu verbinden. Wagt er in der ersten Fassung der Abhandlung *Ueber den Geist der Tonkunst* noch kaum Beanstandungen, fallen sie später immer stärker auf. Vor allem eine Kategorie möchte er unbedingt applizieren: die des Erhabenen. Die Definition des Erhabenen bei Kant lautet: „*Erhaben* ist das, was durch seinen Widerspruch gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt.“⁵⁴⁰ Bei Michaelis wird diese Kategorie nicht allzu sehr präzisiert; manche Formulierungen zeigen aber, dass er die prominente Kantische Bestimmung nicht vergisst, wenngleich er den für diese wesentlichen Gedanken nicht zum einzigen, den Begriff prägenden erhebt. „So erhebt sich der Geist über den Sturm der Leidenschaften in einer energischen wilden Musik (eines *Händel*, *Mozart*, oder *Hayden*) durch die *moralischen* Ideen seiner Vernunft, und ästhetisches Wohlgefallen an dem erhabenen Ausdrücke mischt sich mit dem hohen (moralischen) Gefühl menschlicher Würde und Selbstständigkeit.“⁵⁴¹ Inwiefern die Musik Ausdruck dieser Erhebung, oder vielmehr Folie oder gar Widerbild ist, bleibt offen. Kein Zweifel wird jedenfalls an der ästhetischen Superiorität dieser Musik gelassen. Parallel zur Kategorie des Erhabenen geht eine Restriktion des potentiellen Publikums: „Während aber für *fröhliche* Melodien fast Jeder empfänglich ist, haben doch nur wenige Sinn für den Ausdruck des *Majestätischen* und *Erhabenen* in der Musik.“⁵⁴² In *Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik* von 1805 führt er dies weiter aus: „Das Gefühl des Erhabenen wird durch Musik erregt, wenn die Einbildungskraft zum Grenzenlosen, Unermeßlichen, Unüberwindlichen erhoben wird. Dieses geschieht, wenn solche Empfindungen erregt werden, welche das Zusammenfassen der Eindrücke zu einem Ganzen entweder ganz verhindern, oder doch sehr erschweren.“⁵⁴³ Es muss sich also um komplexe, schwierig zu rezipierende Musik handeln und es ist sicherlich nicht diejenige, deren Melodie um die Welt geht, wie es Schopenhauer von der gelungenen behauptet.

⁵⁴⁰ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Meiner: Hamburg 1993, S.114.

⁵⁴¹ Michaelis, Christian Friedrich: *Ueber den Geist der Tonkunst*, S. 23.

⁵⁴² *ibid.*, S. 23f.

⁵⁴³ Michaelis, Christian Friedrich: *Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik*. In: Ders.: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*. Hrsg. von Lothar Schmidt. Schröder: Chemnitz 1997, S. 242.

Für die erhabene Wirkung ist essentiell, dass sich die Musik zum Extrem bekennt; zu welchem, ist zweitrangig: Sowohl das Ausschließen der „Mannichfaltigkeit“ als auch ihr Übermaß sei zielführend. Es ist anzumerken, dass ja auch tatsächlich beide Möglichkeiten in der richtig erhabenen, modernen Musik zur Anwendung kamen: Für die erste Möglichkeit führt Michaelis die immer wieder als nicht nur originell, sondern geradezu verstörend, angeführten, übermäßigen Pausen und die Hemmung der musikalischen Entwicklung an, für die zweite besonders komplizierte – als Beispiel bringt er „vielstimmige[.] fugirte[.] Compositionen“ – Musikstücke. Beide Verfahrensweisen werden bekanntlich auch lange nach Michaelis noch eingesetzt werden. In jedem Falle gelte: „Erhaben kann also nur das in der Musik seyn, was das Fassungsvermögen der Imagination übersteigt, zu groß und bedeutend, zu fremd und wunderbar erscheint, als daß sie leicht es sich aneignen könnte. Die erhabenen Töne, Figuren und Akkorde sind ihr angemessen; sie muß sich anstrengen und ungewöhnlich erweitern, um sie festzuhalten, zusammenzufassen und wieder zurückzurufen.“ Vom Zuhörer wird also durchaus Konzentration und Anstrengung gefordert. Die Wirkung einer solchen erhabenen Musik auf den Rezipienten könnte nicht weiter von der belächelten angenehmen Kunst entfernt sein, sie widersetzt sich geradezu der Aneignung durch diesen: „Sie bieten ihr keine fließende, sich sanft schließende Melodie, sondern Etwas dar, was den rythmischen Regeln zu widerstreben scheint; sie wirken unmittelbar nicht angenehm, sondern fast gewaltsam auf Sinn und Einbildungskraft, erscheinen furchtbar und schrecklich.“ Genau diese Widerspenstigkeit ist Signum des Erhabenen: „Inwiefern die Musik eine Größe darstellen kann, welche über die gewöhnliche Fassungskraft geht, das Gemüth tief erschüttert, mit Schauer und Entzücken, mit einem süßen Grauen erfüllt, insofern kann sie das Erhabene ausdrücken.“⁵⁴⁴ Diese Fassung des Erhabenen klingt natürlich nicht mehr ganz so kantianisch wie die frühere (sondern eher nach der Burkeschen Bestimmung). Interessant, und für viele Adaptionen der kantischen Ästhetik paradigmatisch, wäre natürlich vor allem, inwieweit das ‚süße Grauen‘ noch mit der postulierten moralischen Rückwendung angesichts des Grauens konform sein kann.

Damit geht für Michaelis jedenfalls auch an dieser Stelle automatisch die Beschränkung dieser Musik auf sehr ausgewählte Kreise einher: „Aber eben, weil das Erhabene sich nicht dem Sinn und der Einbildungskraft freundlich anschmiegt, sondern nur in seiner Unangemessenheit für beide, und in seiner hohen Bedeutung für die Vernunft, wohlgefallen kann, sind leichtsinnige, kraftlose, eingeschränkte Gemüther nicht dafür empfänglich. Es wendet sich nur an Menschen von Geist und Herz im edelsten Verstande.“⁵⁴⁵ Die moralische Disposition als Voraussetzung bleibt also bestehen. Sehr ähnlich, auch manche Ambivalenz wiederholend, zeigt sich die Eingliederung dieses ursprünglich kunstfremden Bereichs bei Nietzsche und Adorno. Inwieweit man Adornos Ästhetik als Versuch der Eingliederung des Erhabenen in die Sphäre der Kunst verstehen kann, zeigt in diesem Kontext folgende Bemerkung Kantens, in der auch offenbar wird, warum schon bei Nietzsche der Einzug des Ambivalenten daran gekoppelt ist: „Daher es auch mit Reizen unvereinbar ist; und indem

⁵⁴⁴ ibid.

⁵⁴⁵ ibid.

das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen wird, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust, als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d.i. negative Lust genannt zu werden verdient.“⁵⁴⁶ Für Adorno ist diese ‚negative Lust‘ vor allem durch Erschütterung gekennzeichnet. Diese Erschütterung wird einerseits mit der einzig realen und approbierten ästhetischen Glückserfahrung verbinden, andererseits ist sie auch Hort von Wahrheit; Wahrheit aber, die kaum mit der gesellschaftlichen, soziologischen zu tun hat, sondern, ähnlich der Schopenhauerschen, dem perzipierenden Subjekt seine eigene Verfasstheit offenbart. In den *Paralipomena zur Ästhetischen Theorie* heißt es, Reminiszenzen an den frühen *Schubert*-Aufsatz weckend: „Während die Kunstwerke der Betrachtung sich öffnen, beirren sie zugleich den Betrachter in seiner Distanz, der des bloßen Zuschauers; ihm geht die Wahrheit des Werkes auf als die, welche auch die Wahrheit seiner selbst sein sollte. Der Augenblick dieses Übergangs ist der oberste von Kunst.“⁵⁴⁷ Die Homogenität zwischen Wahrheit über sich selbst und Wahrheit über die Gesellschaft ist freilich nicht gänzlich auszuschließen, aber nicht allzu plausibel. Anscheinend ist es doch nicht nur, wie in einer Interpretation behauptet, „die Wahrheit der Gesellschaft, die dieser selbst nicht bewußt ist“, die „in der Kunst [...] zur Erkenntnis gelang[t]“; man sollte nicht glauben, dass hier „eine klare Antwort“⁵⁴⁸ zu finden ist (wahrscheinlich bei kaum einer Frage, die man an das Werk Adornos sinnvoll stellen kann): Die Kongruenz zwischen Wahrheit der Gesellschaft und Wahrheit über sich selbst kann wohl kaum a priori als ausgemacht gelten, ja eher ist noch ein komplementäres Verhältnis zu denken.

Jedenfalls ist diese Wahrheitseinsicht nicht bloß ein Negatives, ja mit der aufgrund deren Beschaffenheit fast ausschließlich negativen über die Gesellschaft hat sie kaum etwas gemein: „Hat das Subjekt in der Erschütterung sein wahres Glück an den Kunstwerken, so ist es eines gegen das Subjekt; darum ihr Organ das Weinen, das auch die Trauer über die eigene Hinfälligkeit ausdrückt.“⁵⁴⁹ Nun ja, es wird sich der eigenen Hinfälligkeit bewusst, und eben nicht der gesellschaftlichen Misere. Hier kommt natürlich eine ganz andere Schicht zum Vorschein, die der gelungenen Rezeption selbst einen dekadenten Aspekt verleiht, ist es doch die Erfahrung der Hinfälligkeit, die an die authentische Glückserfahrung gekoppelt ist (und die mit der vorhin in den *Beethoven*-Fragmenten erwähnten Traum- und Todeserfahrung innigst verwandt zu sein scheint). Diese Erschütterung geht jedenfalls vom Kunstwerk selbst aus. Bringt man es in Zusammenhang mit dem Entrissen-Sein: Es konfrontiert mit der Differenz zum Leben – und damit ebendiese „beschämende Differenz“⁵⁵⁰, welche die Kulturindustrieprodukte einzuebnen trachten. Dieses Element kommt intensiviert bei der neuen Musik zum Vorschein: „Sie verletzt nicht, wie manche avancierte Literatur, bestimmte Tabus, sondern das apriorische Einverständnis mit der Welt; daher ist die Abwehr

⁵⁴⁶ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, S.88.

⁵⁴⁷ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.401.

⁵⁴⁸ Sziborsky, Lucia: *Adorno*. Sorgner, Stefan Lorenz / Fürbeth, Oliver (Hrsg.): *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 196.

⁵⁴⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.401.

⁵⁵⁰ *ibid.*, S.32.

weltweit.⁵⁵¹ Die Erwähnung des Weinens in Bezug auf die authentische Glücks- aber auch Hinfälligkeitserfahrung lässt zudem an die *larmes hereuses* der Batailleschen souveraineté denken; weniger geht es hier um das Glück anhand eines schlechterdings Positiven, als vielmehr um die Erfahrung eines fundamental qualitativ Anderen, was auch heißen kann, dass die sich hier zeigende Glückserfahrung überhaupt nicht von ihrer Positivität bzw. Negativität abhängig ist, sondern einzig von ihrer Intensität. Die Betonung der Erschütterung mag vor allem in einer Hinsicht erstaunen: War es nicht das Ziel der Philosophie der Neuen Musik, die Stärkung des Subjekts zu fordern? War die Aufgabe des Subjekts nicht gerade das Strawinsky angelastete? Es scheint angebracht, verschiedene ‚Subjekte‘ zu unterscheiden: Das eine, bei Schönberg und Strawinsky behandelte, ist dasjenige, in der kritischen Auseinandersetzung zur Disposition stehende, das eine Interpretation im Sinne der Werkästhetik freizulegen versucht. Hier wird jedoch vom individuellen Zuhörer gesprochen, der diese Erfahrung macht. Die beim Rezipienten hervorbrechende Erschütterung muss keineswegs mit der Aufgabe des ‚werkimmanenten‘ Subjekts kommensurabel sein, ja fraglich ist, ob hier überhaupt irgendein Adäquationsverhältnis vernünftig gedacht werden kann.

b) Glücksversprechen und / oder Glück

Auch in der *Philosophie der Neuen Musik* ist Adorno das, wie er selbst weiß, unzerstörbare, aber oftmals nicht gerechtfertigte, Genußmoment in der Kunst verdächtig; jedoch wird darüber hinaus seine Authentizität in Zweifel gezogen: „Freilich ist es dem Appetit des Konsumenten weniger um jenes Gefühl zu tun, für welches das Kunstwerk entsteht, als um das, welches es erregt, den Lustgewinn, den er einzuheimsen meint.“⁵⁵² Hier wird also behauptet, dass dieser gar nicht wirklich erhalten wird, es handelt sich offenbar wiederum um eine Art ‚Ersatzbefriedigung‘. Aufgedeckt werden die Hintergründe für die Bevorzugung ‚gefühlvoller‘ Musik, worunter primär ‚romantische‘ Werke in schlechtem Sinne, wie die Tschaikowskys, verstanden werden. Es handle sich nicht einmal um genussbetontes Wohlgefallen am Kunstwerk, sondern einzig das Ausmaß, in dem es dem Rezipienten entgegen kommt und ihn damit eigentlich von seiner Aufgabe suspendiert, ist von Interesse. Was bzw. wie es eigentlich ist, bleibt völlig gleichgültig. Hinsichtlich der Erfahrung könnte die Differenz zur vorhin genannten Erschütterung kaum größer sein. Adorno hinterfragt hier zusätzlich, ob denn der Konsument tatsächlich gemäß seinen Wünschen handelt. Dies, weil sich in seiner Analyse herausgestellt hat, dass die Lust eigentlich nicht bei der gesellschaftlich präskribierten Kunst beheimatet ist.

Adorno unterscheidet folglich zwischen abgelehnter positiv-affirmierender und negativ-kritischer Lust. Man könnte folgern: Wenn die Konsumenten Neue Musik tatsächlich verstünden und um den ‚Lustgewinn‘ bekümmert wären, müssten sie Neue Musik hören, nicht zuletzt aufgrund deren gesellschaftlichen Ächtung. Freilich: Täten sie es tatsächlich, wäre es mit dieser negativen Auszeichnung bald dahin; zumindest, wenn man die Ansicht vertritt, dass sie notwendigerweise nicht

⁵⁵¹ Adorno, Theodor W.: *Schwierigkeiten*, S.287.

⁵⁵² Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.20, Fußnote.

beim gesellschaftlich Präskribierten zu finden sei. Andererseits wäre dies doch eine etwas infantile Lust am Verbotenen. Hier bricht wohl die Unterscheidung zwischen innerästhetisch und gesellschaftsbezogen auseinander: Das Unzulässige, dem ästhetischen Normenkatalog Widersprechende, zu tun, kann durchaus als sinnvolle künstlerische Praxis verstanden werden, aber ihre gesellschaftliche Randposition als Reiz aufzufassen kann wohl mit einer mündigen Rezeptionsweise kaum vereinbart werden. Das gesellschaftlich Präskribierte abzulehnen, nur weil es eben präskribiert wird, erscheint selbst als nicht allzu reflexiv. Hier erledigt sich die gesellschaftliche Perspektive wohl selbst, zumindest wenn man die Verbindung derart eng auffasst. Natürlich: Die Lust an der Transgression mag dennoch als besonders starker Reiz persistieren. Man wird aber kaum zum Schluss kommen, dass das Rangbestimmende, das ästhetisch Hochwertige, z.B. bei Schönberg, bloß das Transgressive sei.

Auch im Aufsatz *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* von 1938 wird dem Phänomen der Dissonanz, an dieser Stelle deutlich weiter gefasst als bloß die musiktheoretische Bedeutung, eine wichtige Funktion beigemessen. Die Dissonanz bringt er mit einer anderen genuin modernen, schon von Nietzsche bekannten, Kategorie der Ästhetik in Zusammenhang, nämlich mit dem „Begriff des Asketischen“, der „selber [...] in der Musik dialektisch (ist)“⁵⁵³, wobei sich hier die Dialektik etwas anders als bei den Antipoden Wagner und Bizet entfaltet. In der zeitgenössischen Gesellschaft ist sie notwendig für die Authentizität der Kunst. Durch die Opulenz der Kunst wird die Kunst tatsächlich zum Ersatz fürs misslungene Leben. Später in der *Ästhetischen Theorie* heißt es dementsprechend: „Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser.“⁵⁵⁴ Auch hier soll sich also die Kunst scheinbar dem – nur oberflächlich anti-asketischen, hedonistischen - Leben annähern, aber nur um in ihrer Gleichmachung die Möglichkeit eines, das anders wäre, einzuräumen. „Kunst verzeichnet negativ eben jene Glücksmöglichkeit, welcher die bloß partielle positive Vorwegnahme des Glücks (heute verderblich entgegensteht.“⁵⁵⁵ Hier sollte angemerkt werden, dass dieser negative Hinweis aufs Glück wohl nichts mit Glückserfahrung anbetracht des Kunstwerks, weder positiver noch negativer, direkt zu tun hat. Was gesagt werden soll, ist recht klar: Die asketische Kunst sei keine, die dadurch das asketische Leben propagieren würde und die faktische Armut rechtfertigen, sowenig wie die angeblich hedonistische wirklich dem Genuss frönt. Die damit verbundene, bekannte Dichotomie lässt Adorno gar nicht gelten.

Abgesehen von der Abwertung, die das Kunstwerk durch seine Reduktion auf den Genuss erfährt, steht jedoch die Authentizität dieser Kategorie selbst in Frage. Der Konsummusik seiner Zeit mangelt es aber nicht nur an redlicher und kritischer Korrespondenz zur gesellschaftlichen Situation, sondern auch innerästhetisch kann sie nicht genügen: „Wo er des ästhetischen Scheins bedarf, ist er scheinhaft

⁵⁵³ Adorno, Theodor W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, S.18.

⁵⁵⁴ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.27.

⁵⁵⁵ Adorno, Theodor W.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, S.18f.

nach ästhetischen Maßstäben und betrügt zugleich den Genießenden um sich selber.“⁵⁵⁶ Hier macht sich also wieder die Parallelität respektive Homogenität von ästhetischem und gesellschaftlichem Sektor bemerkbar. Das Schicksal des Rausches, der keiner war, wiederholt sich allgemein beim Genuß: „Die neue Phase des musikalischen Bewußtseins der Massen wird definiert durch Genußfeindschaft im Genuß.“⁵⁵⁷ Damit hat sich die Dialektik des Asketischen wiederum weiter entfaltet. Der in der *Ästhetischen Theorie* rejizierte „Kunstgenuß“ wird auch im früheren Aufsatz schon als inadäquat befunden: „Das Wort Kunstgenuß klingt komisch: wenn nirgends sonst, dann gleicht die Musik Schönbergs den Schlagern darin, dass sie sich nicht genießen lässt.“⁵⁵⁸ Sofort drängt sich natürlich die Frage auf: Gibt es dann überhaupt eine, die genossen werden kann? Fest steht nur: Am Wenigsten kann es wohl die ‚Genußmusik‘ werden. Die Perfidie und Heimtücke der letzteren ist bloß, dass sie zum Genießen einlädt, wobei solche Einladung wie bei Schopenhauer schon dem Genuß, der einer authentischen Rezeptionsweise entspricht, zuwider läuft und damit prinzipiell betrügt. Damit lässt sich auch einigermaßen sinnvoll erklären, dass selbst wenn Rezipienten behaupten, dass sie Schlager und dergleichen genießen, dies nicht der Wahrheit entspricht. (Dies ist ein konkretes Beispiel für die allgemeingesellschaftliche Behauptung der Kritischen Theorie, dass die Kunden der Kulturindustrie betrogen werden, ohne es zu bemerken; es ist freilich zu bezweifeln, ob in jedem Fall eine derart plausible Erklärung gefunden werden kann.) Andererseits könnte es sein, dass der ungenießbare Schönberg doch in einem entscheidenden Sinne genossen werden kann. Die Sache ist verzwickte: Letztlich scheint es, dass man sich selbst beziehungsweise dem Rezipienten einreden muss, sei’s durch den ungenießbaren ästhetischen Anschein oder vielleicht gar durch eine Kunstphilosophie, die es postuliert, dass es nicht genießbar sei, um es vielleicht doch irgendwie genießen zu können. *Conditio sine qua non* des Kunstgenusses im guten Sinne ist jedenfalls, dass nicht dazu von seiten des Kunstproduktes aufgefordert werde. Hier liegt natürlich bereits jetzt die Verbindung zur bei Mahler gesehenen Ambivalenz nahe: Der Genuß der übrig bleibt, wird wohl der physisch-präsente, nicht scheinhafte, der weder der Werbung noch der Intention bedarf, sein. Das Glücksversprechen ist überhaupt verdächtig geworden und zwar hinsichtlich seines Verhältnisses zum ‚falschen‘ Leben, wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* ausführt: „In der falschen Welt ist alle hedone falsch. Um des Glückes willen wird dem Glück abgesagt.“⁵⁵⁹ Prima facie versteht man: Um des Glückes im Leben willen wird auf das in der Kunst verzichtet, was wiederum dem Einfallen der außerästhetischen Sphäre ins Kunstwerk entspricht. Man kann dies als Ausschluss des Dionysischen aus der Kunst und Affinität zu einem rein sokratisch-nüchternen Kunstverständnis auffassen⁵⁶⁰, wobei eine solche Interpretation freilich eine erhebliche Einseitigkeit aufweist. Wie oben gezeigt, kann man vor allem das Plädoyer für die neue Musik auch konträr verstehen; ‚sokratisch‘ ist höchstens der

⁵⁵⁶ ibid., S.19.

⁵⁵⁷ ibid.

⁵⁵⁸ ibid.

⁵⁵⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.27.

⁵⁶⁰ cf. Bäuerl, Carsten. *Zwischen Rausch und Kritik 1. Auf den Spuren von Nietzsche, Bataille, Adorno und Benjamin*. Aisthesis: Bielefeld 2003.

Anspruch, dass solch eine Kunst tatsächlich Erkenntnis liefere. Bedenkt man, wo und wie Adorno den Genuß erlaubt, ist der mit dieser Behauptung verbundene Einwand der Einseitigkeit tatsächlich schwerlich haltbar.

Anregend für die Verbindung der neuen Musik mit dem Dionysischen ist auch ein Argument Nietzsches gegen Schopenhauer aus den achtziger Jahren. Schopenhauers Auffassung der Kunst als Quietivum des Willens habe nur eine Vorstufe des Glücks in der Kunst gekannt, nämlich dasjenige am schönen Schein. Dieser sei zwar *conditio sine qua non* der Kunst, aber nicht ihre Erfüllung; dieser Passage entspricht auch das (emphatisch beispielsweise am Ende der Tragödienschrift proklamierte) Aufeinanderverwiesensein von Apollon und Dionysos. In späteren Fragmenten heißt es: „Das Glück am Dasein ist nur möglich als Glück am *Schein* / Das Glück am Werden ist nur möglich in der *Vernichtung* des Wirklichen des ‚Daseins‘, des schönen Anscheins, in der pessimistischen Zerstörung der Illusion. / *in der Vernichtung auch des schönsten Scheins kommt das dionysische Glück auf seinen Gipfel.*“⁵⁶¹ Es scheint, als wäre Schopenhauer nur ein ‚Glück am Schein‘ möglich gewesen. Selbst auf terminologischer Ebene kommt Nietzsche übrigens hier dem Plädoyer Adornos für die Neue Musik sehr nahe und zeichnet in dessen Sinne die Entwicklung der Musik zur Erfüllung ihres eigenen Begriffs nach: Weg vom bildlich-statischen ‚Glück am Dasein‘ zu ihrem eigensten. Insofern das Ziel der neuen Musik die Scheinvernichtung ist, kann man sie geradezu als Vollendung des dionysischen Ideals auffassen. Insofern in ihr Glück möglich ist, ist es jedenfalls dionysisches. Ebenso wie bei der Dissonanz, kann die Nietzschesche Formulierung aber die Adornosche Position in ein seltsames Licht rücken: die Vernichtungslust scheint jedenfalls jede Form moralischer Verantwortlichkeit in Frage zu stellen. Vielleicht sollte man das aber nicht allzu wichtig nehmen, denn der Unterschied zur traditionellen ist hier letztlich nicht so gravierend. Adorno macht ebenso auf den „Zerstörungsdrang, der böse hinter aller Triumphmusik lauert und sie beschämt“⁵⁶² aufmerksam. Die zentrale Differenz liegt wiederum im Verhältnis: Der ‚Zerstörungsdrang‘ des Affirmativen wirkt nach außen, während die negative Destruktivität sich selbst dekomponiert. Man erinnere sich bloß an den ambivalenten Gedanken über die Rezeption der *Eroica*-Symphonie: bei keiner Musik ist die Gefahr, dass sie auf das Äußere bezogen wird, so groß wie bei triumphaler, während hingegen die neue erträglich und schön nur sein kann, indem man es konsequent unterlässt (ein entscheidender Gedanke, der noch genauer ausgeführt werden soll). (Es sei darauf hingewiesen, dass sich bei Adorno hier eine signifikante Unsicherheit zeigt, die auch andere, ähnlich gelagerte Argumentationen durchzieht: Nicht ganz eindeutig ist, ob nun das Affirmative als Fassade das darunter verborgene Grauenhafte verdeckt, oder ob es nicht selbst dessen adäquater Ausdruck ist.)

Wie auch sonst immer, ist beim Glücksversprechen das Verhältnis von Gesellschaft und Kunst miteinzubeziehen. Der zuvor zitierte Passus über die hedone sagt offenbar auch: Um das zukünftige Glück wird dem aktuellen abgesagt; das ästhetische, im Moment der Kunsterfahrung mögliche, soll nicht sein, um nicht das zukünftige gesellschaftliche zu vereiteln, was freilich auch bedeutet, das

⁵⁶¹ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, S.115f.

⁵⁶² Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971, S.204.

Kunst nicht mehr Surrogat sein soll. Die Absolutsetzung dieser Aussage – und es sei vorweg gesagt, dass es sich damit um ein Verständnis handelt, dass der Komplexität, die durch Bezugnahme auf die Gesamtheit der diesbezüglichen Äußerungen Adornos keineswegs gerecht wird – führt also zu einer „Futurisierung der Glückserfüllung“ aus der man – vorausgesetzt, man sieht von Argumentationslinien ganz anderen Einschlags ab – sogar ableiten kann, dass Adorno „für die Gegenwart nicht ohne Rigidität eine resignative Verzichtsbereitschaft und Entsagung (verordnet)“⁵⁶³.

Die verschiedenen Sätze und dialektischen Gedankenfiguren über Glück und Glücksversprechen sind sehr suggestiv und in ihrer Widersprüchlichkeit beispielhaft. Berühmt und konzessionslos ist die Formulierung aus der *Ästhetischen Theorie*: „Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.“⁵⁶⁴ Gilt dies nun für alle Kunst? Ist das die moderne Bestimmung, nachdem alle Hoffnung auf Glück verloren ist? Adorno erwähnt ja selbst, dass Kunst ursprünglich als ebendieses Versprechen definiert worden ist. Ist damit alle frühere, versprechende Musik, allen voran die frühe Produktion Beethovens oder auch diejenige Schuberts, nicht mehr Kunst, jedenfalls vom nun gewonnenen Begriff aus zu rejizieren? Steht ‚Kunst‘ in der *Ästhetischen Theorie* ausschließlich für moderne Kunst? Nicht zuletzt: Wie gestaltet sich das Verhältnis zur Nietzscheschen Bestimmung? Was heißt, das Glücksversprechen brechen? Bedeutet die Brechung des Glücksversprechens nur die Herstellung des status quo ante, also eine Entfernung von Nietzsche hin zur Ästhetik Schopenhauers? Das kann wiederum vielfach verstanden werden: Heißt es nur, dass das Glücksversprechen im Kunstwerk nicht anwesend ist bzw. sein soll? Soll im Kunstwerk gleichermaßen das Glücksversprechen wie sein Brechen präsentiert werden? Soll es also nur vorgeführt werden, um es sodann zu dementieren, zu destruieren oder zu dekonstruieren? Dann wäre die vierte Sinfonie Mahlers das Paradigma und der Gipfel dessen, was Kunst dieser Bestimmung zufolge ist: Die Imagination des Paradieses mitsamt der Versicherung seiner Unwirklichkeit. Der ästhetische Genuss an der Vorführung kann dadurch aber kaum annulliert werden. Hier trifft man also wieder auf die problematische Beziehung von Rezeptions- und Werkästhetik. Überhaupt stellt sich die Frage, ob die Gestaltungsweise des Kunstwerks mit der potentiellen Glückserfahrung des Rezipienten zu tun hat. Wenn im Werk dem Glück abgesagt wird, heißt das dann zwingend, dass der Zuhörer keines mehr empfinden könnte? Jedenfalls: Ist auch die moderne Kunst nach wie vor Glücksversprechen? Der zitierte Satz dementiert es ja nicht expliziert, nur macht er auch darauf aufmerksam, dass es ‚gebrochen wird‘. So legt es beispielsweise folgende Interpretation nahe, dass sie auch als gebrochenes immer noch Glücksversprechen ist: „Das Glücksversprechen, das in der radikalen Kunst überwintert, erscheint uns notwendigerweise gebrochen.“⁵⁶⁵ Diese ‚Überwinterungsstrategie‘, die auf die allgemeine dialektische Figur hinausläuft, dass im Negativen das Positive konserviert wird, ist natürlich ein Grundpfeiler der

⁵⁶³ Schneider, Norbert: ‚Promesse de bonheur‘. *Historisch-kritische Nachfragen zu einer Denkfigur in der ästhetischen Theorie Adornos*. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Universal Edition: Wien / Graz 1998, 136.

⁵⁶⁴ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.352.

⁵⁶⁵ Borgdorff, Henk: *Solidarität mit Metaphysik nach ihrem Sturz. Einige Bemerkungen anlässlich Albrecht Wellmers Adorno-Lektüre*. In: Kolleritsch, Otto: *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Universal Edition: Wien / Graz 1998, S. 81.

Dialektik Adornos. Dennoch ist zumindest nachzufragen, wie die Kunst dieses Kunststück eigentlich bewerkstelligt. Muss im Negativen das Positive bewahrt bleiben? Gäbe es eine Stärke der Brechung bei welcher der Status als Glücksversprechen erlösche?

Vor allem aber sind die beiden Sätze aus der *Ästhetischen Theorie* nebeneinander zu stellen und auf ihre Vereinbarkeit zu überprüfen: Wird dem Glück abgesagt oder das Glücksversprechen gebrochen? Bedeutet das dasselbe oder zumindest Ähnliches?

Es scheint kaum angebracht, die Ausdrücke ‚Glück‘ und ‚Glücksversprechen‘ synonym zu verwenden, obwohl beide vergleichbar in sehr ähnlichen Wendungen gebraucht werden. In der *Einleitung in die Musiksoziologie* war es das ‚Versprechen von Glück‘ – also eben das ‚Glücksversprechen‘ – das den Platz des Glücks okkupiert, also gar dessen Möglichkeit zunichte macht. Bis zu einem gewissen Grad darf man hingegen Hoffnung und Glücksversprechen wohl äquivalent verstehen.

Es macht jedenfalls einen gehörigen Unterschied, ob jetzt dem Glück oder dem Glücksversprechen abgesagt wird. Man könnte mutmaßen, dass Ersteres bei Adorno nur schwerlich möglich ist, ist es doch eben die Unsagbarkeit und Unbestimmbarkeit des Glücks, welches dieses seiner Ansicht nach regelrecht definiert; andererseits lassen sich verschiedenste und ambivalente Aussagen finden⁵⁶⁶, die zum einen die Animalität und Primitivität eines jeden Zustands, der die Bezeichnung verdiente, betonen, zum anderen ‚Glück‘ doch als eines der vielen undurchschaubaren Homonyme im Werk Adornos erscheinen lassen. Weiterhin bleibt zu fragen, was es heißt, dem Glück im Kunstwerk abzusagen: Heißt es, dass – wohl von Seiten des Rezipienten – im Kunstwerk kein Glück mehr zu finden sein darf? Heißt es, dass das gesellschaftliche Unglück akkurat wiedergegeben werden muss? So scheint es beispielsweise eine direkt auf Stendhal verweisende Stelle in den *Paralipomena zur Ästhetischen Theorie* zu suggerieren: „Weil alles Glück am Bestehenden und in ihm Ersatz und falsch ist, muß sie das Versprechen brechen, um ihm die Treue zu halten.“⁵⁶⁷ Eine Bejahung der zweiten Frage kann mit der ersten einhergehen, muss aber freilich nicht. Manches deutet doch daraufhin, dass eher um des Glückes willen dem Glücksversprechen abgesagt wird. Aber dann muss nachgefragt werden: Um des gesellschaftlichen oder um des ästhetischen willen? Oder womöglich gar um das vom Rezipienten empfundene, das natürlich an letzteres gekoppelt sein kann?

Vor allem ist jedoch die temporale Dimension zu beachten: ‚Um des Glückes willen‘ – Wird um des potentiellen zukünftigen Glücks auf das im Kunstwerk verzichtet, oder wird eben die Zukunftshoffnung zugunsten des unmittelbar Präsenten fahren gelassen? Da Adorno auch vor dem berühmten Satz in der *Ästhetischen Theorie* die von ihm gern gebrauchte Struktur des Wegwerfens, um zu gewinnen, die er nicht zuletzt bei Mahler vertreten sieht, erläutert, bietet sich durchaus an, diese Deutung, dass die Brechung des Glücksversprechens seiner Einlösung gleichkommt, zu wagen. Die erste Möglichkeit scheint dagegen mit den allgemeinen Intentionen Adornos sowie der Standardinterpretation besser zu korrespondieren (und entspricht auch dem Satz in den

⁵⁶⁶ cf. Finlayson, James Gordon: *The Artwork and the Promesse du Bonheur in Adorno*. In: *European Journal of Philosophy*. 23/3. 2012, S. 392 – 419.

⁵⁶⁷ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.461.

Parapolimena): Es ist ja nur eine weitere Formulierung für den Gedanken, dass die Kunst das schlechte Leben durch dessen Darstellung anklage, wodurch vielleicht die Möglichkeit eines anderen, besseren vorstellbar wird. Geprägt ist er durch die gesellschaftliche Dominanz: Wer im Leben nicht glücklich ist, soll's auch nicht im Kunstwerk sein. Andererseits basiert diese Argumentation eben völlig auf dem ‚spießbürgerlichen Cliché‘, dass gerade die schwarz-negative Kunst dem Leben gliche. Die zweite entspricht dafür genau demjenigen Genuß, der bei Adorno auftaucht, wenn er ihn doch einmal zulässt und der sich – ähnlich der Todesnähe der neunten Mahler-Sinfonie – ans Präsenze klammert.

Das wäre ein freilich sehr positives Verständnis: Ein Austausch der promesse, über die zu sagen wäre, dass sie nicht nur nicht gehalten hat, was sie versprach, sondern es auch gar nicht konnte, war es doch eben sie selbst, die immer wieder aufs Leben, auf die unversöhnte Realität zurückverwiesen hat, gegen die Sache selbst. Gerade wenn das Kunstwerk in irgendeinem ernst zu nehmenden Sinne Glück bringen möchte, muss es das Glücksversprechen revozieren. Die vermeintliche Abschwächung der Kunstprätension wäre ins Gegenteil verkehrt: Sie soll nicht *nur* ein Versprechen von Glück sein. Sie hat natürlich noch einen zweiten Vorteil (den man aber aufgrund der Generalität dieses Problems nicht zu hoch veranschlagen sollte): Damit wäre die apodiktische Rede vom ‚gebrochenen Glücksversprechen‘ tatsächlich auf alle Kunst anwendbar, insofern ihr zugesprochen werden kann, durch ihre Präsenz die zeitliche Sukzession bzw. das Verlangen nach oder das Bewußtsein von ihr zu suspendieren.

Sollte diese Interpretation als zu gewagt – bzw. eine Bemerkung zuungunsten anderer extremisierend – erscheinen, kann auf eine ähnliche Interpretation der Bedeutung des Glücksversprechens bei Adorno verwiesen werden⁵⁶⁸. Dieser Text ist zudem einmalig geeignet, um die eingangs erfolgte Behauptung, dass die Stellenauswahl in ungeheurem Ausmaß interpretationsentscheidend sein kann und oftmals auch der Rest an Sekundärliteratur signifikant zurechtgelegt wird, zu bestätigen. Bei der Interpretation des Glücksversprechens wird zwischen einer ‚standard interpretation‘ und der im Aufsatz gegebenen ‚re-interpretation‘ unterschieden.

Vorweg soll auf eine diesbezügliche Besonderheit hingewiesen werden: Im gesamten Aufsatz werden die meisten Stellen, in denen vom gebrochenen Glücksversprechen gesprochen wird, übergangen; eine Ausnahme bildet die Stelle in den *Parapolimena*. Der Bruch des Glücksversprechens wird vor allem in einer Relation aufgefunden, nämlich in der gesellschaftlichen: „Thus the social world breaks art's promise of happiness.“⁵⁶⁹ Das wird niemand abstreiten; die Pointe, dass die Kunst, zumindest manche Formen, es auch in sich selbst bricht, wird aber gänzlich weggeschnitten.

Die ‚standard interpretation‘ schreibe Adorno die Ansicht zu, dass das Kunstwerk eben durch seine Verfassung die promesse du bonheur realisiere; sie übersieht damit den Bruch völlig: „The standard interpretation implies that Adorno straightforwardly defends a classical aesthetic ideal. But Adorno

⁵⁶⁸ cf. Finlayson, James Gordon: *The Artwork and the Promesse du Bonheur in Adorno*. In: *European Journal of Philosophy*. 23/3. 2012.

⁵⁶⁹ *ibid.*, S. 410.

does not defend classicism.“⁵⁷⁰ Die ‚re-interpretation‘ nimmt zur Kenntnis, dass für die moderne Kunst dies so nicht stimmen kann. (Man sollte anmerken, dass die ‚standard interpretation‘, die man wohl nur als grobschlächtige Verzerrung, wenn nicht gar als Lesefehler, auffassen kann, nicht besonders häufig anzutreffen ist und deshalb kaum ihren Namen verdient hat. Eher scheint Finlaysons eigene Interpretation, wenngleich mit signifikanten Einschränkungen, der gebräuchlichen Lesart zu entsprechen.)

Bloß abwesend sei das Glückversprechen in der modernen Kunst jedoch auch nicht, nur nimmt es eine qualitativ verschiedene, sublimere Form an. Laut dieser Interpretation behauptet Adorno in der *Philosophie der Neuen Musik*, dass bei Schönberg „the relation between dissonance and suppressed consonance makes the promise of happiness.“⁵⁷¹ Dies ist eine reichlich seltsame Verortung: Eben Schönbergs Musik gehört doch auf alle Fälle schon zu derjenigen, in der sich der Bruch realisiert. Gerade die Dissonanz scheint dafür verantwortlich zu sein: Die promise scheint also nirgends anders als im Bruch selbst auffindbar zu sein. Im Unterschied zur ‚klassischen‘ Kunst, in der man für gewöhnlich die promise ausmacht, scheint sie aber streng vom Glück selbst geschieden zu sein; schon alleine, weil ja irgendeine diesbezügliche Differenz vorhanden sein sollte.

Diese Erwartung durchkreuzend, will der Interpret dennoch den Anschein vermeiden, dass nun, in der ‚re-interpretation‘, das Glück nur noch als zukünftiges, also als Glücksversprechen, als Hoffnung auf Glück, zu finden sei. Deswegen könne auch der Vorwurf der Genußfeindschaft abgewiesen werden: „It is no part of this re-interpretation of Adorno’s dictum that successful works of art promise happiness, that the happiness promised by art works is merely in the future, cut off from the present. The temporality of the ‚promise‘ is not a gesture to a point in the future not yet reached. Analogously, the New Music does not merely represent for Adorno a joyless, intellectualist, ascetic aesthetic.“⁵⁷² In der Neuen Musik werde damit noch immer ästhetischer Genuss angezielt, wenngleich ohne Affirmation. Es sollte angemerkt werden, dass man sich des Verdachts nicht erwehren kann, dass Finlayson (verständlicherweise) nicht sauber zwischen dem Versprechen und dem Glück selbst zu unterscheiden vermag: Wenn es eben nicht zukünftig ist, warum dann überhaupt noch vom Versprechen sprechen? Diese etwas versimplifizierende Deutung kommt also zu einem recht ähnlichen Resultat, obzwar die drastischste Pointe, dass gerade der Bruch selbst Glück bedeutet, nicht zur Geltung kommt; das Glücksversprechen wird immerhin an das Glück rückgebunden, auch das Versprechen von Glück ist eine Art Glück: „Just as the New Music is still music, so the promise of happiness is still happiness, a happiness that one can experience, albeit not fully, in attending to the musical forms that, in withholding the forbidden satisfactions, still hold them as worthy of the desire that long for them.“⁵⁷³ Diese Interpretation übersieht zwar, dass zumindest die moderne und ambitionierte Kunst den Bruch des Glücksversprechens repräsentiert und impliziert lustigerweise zudem, dass in der ‚klassischen‘ Kunst das Glücksversprechen noch zugunsten des Glücks abwesend

⁵⁷⁰ *ibid.*, S. 407.

⁵⁷¹ *ibid.*, S. 410.

⁵⁷² *ibid.*

⁵⁷³ *ibid.*

gewesen wäre – und verdreht damit eigentlich alles –, aber kommt immerhin auch zum Resultat, dass dem Glück vielleicht abgesagt wird, es aber nicht gänzlich verdrängt werden kann. Das Glück der ambitionierten Kunst ist jedenfalls nicht mehr das falsche.

Bei der Einbeziehung der *Paralipomena*-Stelle, in der das Brechen des Glücksversprechens als Treue gewertet wird, wird eine sehr interessante Auflösung gegeben (deren Konsequenzen noch beschäftigen werden): Das traditionelle, insbesondere das kulturindustrielle Produkt verlockt durch seine bestechende Fassade, während eben das dissonant-ambitionierte die aktive Mitarbeit des Rezipienten einfordert. Letzteres hält dadurch mehr, als es verspricht: „The music, he claims, gives more to the listeners because it offers less. It is demanding in that it imposes the practical and creative task of composing a satisfying aesthetic whole out of the individual moments. This is the specific way in which his music keeps its promise of happiness by breaking it.“⁵⁷⁴ (Man könnte freilich auch folgendermaßen argumentieren: Die neue Musik ist Versprechen, weil die Einlösung der ihr potentiell innewohnenden Glückserfahrung letztlich vom Zuhörer und dessen Rezeptionsleistung abhängig ist.) Betrachtet man die Komplexität und Ambivalenz der Gedankenfiguren über das Glücksversprechen sowie die Bezugnahme auf die physische Präsenz, ist die These, dass sich das Verhältnis zum Glück in Kulturindustrie und ambitionierter Musik gliche⁵⁷⁵, jedenfalls doch nicht ganz korrekt; die Vielzahl solcher Koinzidenzen, die teilweise tatsächlich zu Ununterscheidbarkeit führen, wird noch beschäftigen, aber gerade bei dieser Frage findet sich doch eine recht eindeutige Distinktionsmöglichkeit. (Im angegebenen Text liegt dies daran, dass etwas zu wenig auf die Stellen eingegangen wird, an denen Adorno doch positiv vom Genuß spricht; nur dadurch kann erscheinen, dass sie sich darin gleichen, dass nirgendwo Genuß möglich wäre. Der Unterschied läge dann nur darin, dass es die Kulturindustrie verheimlicht, während die ambitionierte Kunst es ganz offen konzediert.) In gewisser Weise kommt es aber ausgehend von der Dissonanz und der physischen Präsenz doch zu einer ähnlichen Koinzidenz: Die damit einhergehende Augenblicksbezogenheit (die Zentralität des ‚Augenblicks‘ in der Ästhetik Adornos wird im Folgenden noch klargelegt) könnte der Rezeption der kulturindustriellen Produktion gleichen, in der ja ebenfalls nicht strukturell gehört wird, also das Einzelne auf das Ganze bezogen wird et vice versa, sondern eben punktuell, ohne Vor- und Rückbezogenheit. Man könnte es bei dieser Übereinstimmung belassen, auch mutmaßen, dass dies ein weiterer Trick der authentischen Musik sei, das Schlechte zu simulieren und Pseudomorphose zu üben. Letzteres mag zwar partiell richtig sein, aber kaum für die Rezeptionsweise generell verbindlich sein (denn dann wäre ja tatsächlich alles nivelliert, was Adorno ausdrücklich nicht wünscht). Ein gewisser Hang zu dieser Ähnlichkeit kann der neuen Musik nicht abgesprochen werden, wie das Problem der nicht mehr möglichen großen Form zeigt. Trotzdem: Bei fast allen (jedenfalls von den von Adorno am Ehesten unterstützten und mit Sicherheit von den im frühen Aufsatz gemeinten)

⁵⁷⁴ ibid.

⁵⁷⁵ cf. Weitzman, Erica: *No Fun. Aporias of Pleasure in Adorno's Aesthetic Theory*. In: *The German Quarterly* 81.2, 2008, S. 192.

Spielarten neuer Musik ist das strukturelle Hören nach wie vor *conditio sine qua non*. Auflösung bietet hier einerseits die Erinnerung an den ‚ekstatischen Augenblick‘, den die Dissonanz repräsentiert. Die disparate Konstellation, dass das atomistische, von Adorno vehement abgelehnte Hören vom ‚Reiz des Augenblicks‘ lebt, aber eben die Dissonanz, das wichtigste Werkzeug der ambitionierten Musik, den ‚ekstatischen Augenblick‘ repräsentieren kann, ist aufhebbar durch den Gedanken, dass das Kunstwerk selbst augenblickshaft ist. So kann man bei den traditionellen Werken die Gesamteinheit überhaupt als prolongierten Augenblick denken: Bei dieser ist es ja die logische Folge, aus dem sich eines aus dem anderen ergibt, das ihren Wert ausmacht. Wie im Folgenden erläutert wird, ist die adäquate Rezeption von Kunst für Adorno grundsätzlich mit einem ekstatischen Moment verbunden. Adorno hält auch fest: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart.“⁵⁷⁶ Dem kommt auch die strikte Unterscheidung von ästhetischer und empirischer Zeit in der Musik entgegen, wobei er festhält das „Schopenhauers principia individuationis“ zwar in der Kunst nicht annulliert seien, aber „gebrochen (auftreten)“⁵⁷⁷. Dieses zum ekstatischen Augenblick geschrumpfte Zeitbewusstsein kommt wohl dem *nunc stans* nahe, womit auch die Schopenhauersche Struktur, dass eben die Einsicht in das Leiden dieses auch behebe, anhand der in der Erschütterung offenbarten Hinfälligkeit rekapituliert wäre; wohl ist gerade am Augenblickscharakter ein verbindendes Element zwischen der ästhetischen Konzeption Schopenhauers und der Adornos feststellbar⁵⁷⁸. Die Augenblickshaftigkeit wird von Adorno immer wieder als zentrales Kriterium herausgestellt. So kommt er nach höchst diffizilen Erwägungen über das richtige Tempo im musikalischen Vortrag in *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* abrupt zu einer grundlegenden Konklusion: „Zur Theorie des Tempos des Ganzen die symphonische Idee des Einstandes der Zeit. Das Tempo ist das beste, das dieser Idee am besten dient. Das kann aber unter Umständen das chronometrisch *langsamere* sein, nämlich wenn dann die Gestalten deutlicher werden, deren Proportion den ‚Augenblick‘ zeitigt.“⁵⁷⁹ Augenblicksbezogen-atomistisch zu hören heißt nicht, das Musikstück als einzigen Augenblick aufzufassen, während gerade die Erkenntnis seiner Struktur auch seine Augenblickshaftigkeit zum Vorschein kommen lässt.

c) Adorno, Schopenhauer und das ‚Leben im Kunstwerk‘

Wie stark der nicht eliminierbare Restgenuß ausgeprägt und wie er erfahrbar ist, bleibt noch zu untersuchen; vor allem die ihm korrespondierende Haltung des Hörenden. Man könnte annehmen, dass Adorno auch gegen Schopenhauer polemisieren müsste, denn es liegt nahe, dessen Konzeption unter Ideologieverdacht zu stellen; einerseits aufgrund ihrer Darstellung der Welt und der bürgerlichen Gesellschaft als Notwendiges, Unabänderliches, in der die historisch-gesellschaftliche Ebene der

⁵⁷⁶ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.27.

⁵⁷⁷ *ibid.*, S.189.

⁵⁷⁸ cf. Kersten, Beatrix: *Von der glücklichen Zeitlichkeit zum gebrochenen Versprechen. Ein philosophisches Panorama des Augenblicks von Goethe über Nietzsche bis Adorno*. Traugott Butz: Nordhausen 2012, S. 94.

⁵⁷⁹ Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 134.

Konflikte im Verborgenen bleibt, andererseits aufgrund der kontemplativen Einstellung, zu der sie aufruft. Der ‚marxistische Denker‘ dürfte damit kaum zu Rande kommen. Vielmehr rekurriert Adorno aber gerade bei seiner Erörterung der angemessenen Haltung gegenüber dem Kunstwerk ganz dezidiert auf ihn. So macht schon Tibor Kneif in seiner Polemik gegen Adornos Musikphilosophie darauf aufmerksam, dass seine „musiksoziologische Konzeption [...] im Dritten Buch von Schopenhauers philosophischem Hauptwerk (wurzelt) – ein Umstand, dem angesichts der Unverträglichkeit zwischen Hegel und Schopenhauer ein weiteres Paradox innewohnt“⁵⁸⁰ – und verwendet gar die Bezeichnung „Pessimisten-Adept“⁵⁸¹ (auf Adornos „vast speculative pessimism“⁵⁸² wird überhaupt oftmals hingewiesen).

Gerade, was die Rezeption betrifft, nähert sich Adorno Schopenhauer sehr stark an: „So ist, wie bei Schopenhauer, die ästhetische Erfahrung bei Adorno eher eine ekstatische als eine real-utopische; das Glück, das sie verspricht, ist nicht von dieser Welt.“⁵⁸³ (Aus der Übereinstimmung der ‚ästhetischen Erfahrung‘ folgt freilich nicht unbedingt, dass auch die Werkstruktur, oder gar dessen Aussage, ident sein müssten.) Diese Affinität ist teilweise derart ausgeprägt, dass es Anlass zur These gibt, dass die „ästhetizistische“ Auflösung der bei „Adorno angelegte[n] Zweideutigkeit, die aus der Spannung zwischen Schopenhauerischer und marxistischer Ästhetik resultiert“⁵⁸⁴, bei ihm selbst nicht nur angelegt, sondern sogar recht konsequent durchgeführt worden ist. In vielerlei Hinsicht kann er gerade bezüglich der Haltung zum Genuß und zum Status des Kunstwerks als Vollender der schopenhauerschen Gedankengänge gelten.

Auch in den *Vorlesungen zur Ästhetik* von 1958 kommt Adorno wie dieser zu dem Gedanken, dass es sich bei dem, was rechtens Kunstgenuß heißen könnte, nur um eine metaphorische Verwendung handeln dürfe, denn dieser müsse sich von einem jeden innerweltlichen grundlegend unterscheiden. Als Kriterium kann der Kunstgenuß ohnehin nicht taugen, denn „die genuine ästhetische Erfahrung“ hat „unmittelbar mit Genuß eigentlich wenig zu tun“, womit sie dem Werk, für das Genuss keine gültige ästhetische Kategorie sein kann, entspricht. Einem Kunstwerk sich gegenüber adäquat zu verhalten, seinem Anspruch gerecht zu werden, ist etwas ganz anderes als passiver Genuß, nämlich das bewusste Nachvollziehen des Werks. Dass, wie für Schopenhauer, der Genuß am Kunstwerk nichts mit irgendeinem innerweltlichen zu tun haben dürfte, ist schon dadurch gegeben, dass das „Kunstwerk als einem Sonderbereich [...], das mit der empirischen Realität zwar durch seine Elemente zusammenhängt und auf sie auch schließlich in höchst vermittelter Art, nämlich kritisch oder utopisch, sich bezieht, das aber nicht unmittelbar, soweit es ein ästhetisches ist, also soweit wir es als ästhetisches erfahren, dabei selbst als ein Stück der leibhaftigen Wirklichkeit erfahren wird.“⁵⁸⁵ Genossen könnte es nur werden, in dem die Distanz zur Lebenswirklichkeit eingeebnet und es seiner

⁵⁸⁰ Kneif, Tibor : *Musiksoziologie*. Hans Gerig: Köln 1975, S.92f.

⁵⁸¹ *ibid.*, S.94.

⁵⁸² Said, Edward W.: *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press 1991, XVII.

⁵⁸³ Wellmer, Albrecht: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1985, S. 20.

⁵⁸⁴ *ibid.*, S. 25.

⁵⁸⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)*, S. 187.

eigenen beraubt werden würde. Bei der Musik heißt dies wohl zudem: Es wird nicht als ‚Wirklichkeit sui generis‘ anerkannt. Authentische Erfahrung zeichnet sich vielmehr dadurch aus, „dass man an diesem Vollzug teilhat, dass man das Kunstwerk mitvollzieht, [...] dass man [...] darin lebt.“⁵⁸⁶ Das heißt aber auch: ‚Soweit wir es als ästhetisches erfahren‘, erfahren wir es eben nicht als gesellschaftliches und die existenzielle Wirkung kann die Kunst bei Schopenhauer und Adorno nur dadurch zeitigen, indem sie nicht vom Rezipienten auf sich selbst bezogen wird. Man könnte andererseits den Kunstgenuß rehabilitieren durch die Beanstandung, dass ein solcher Begriff von Genuß, der ihn nur in seiner ideologischen Funktionalisierung als Erleiden auffasst, ihn eigentlich verfehlt. Fraglich ist, ob die Kontemplation, das Leben im Kunstwerk, und Genuss tatsächlich dermaßen diametral entgegengesetzt sein müssen. Beim schon zitierten Hanslick findet sich solch ein positiv konnotierter Begriff von Kunstgenuß: Vom „pathologischen Ergriffenwerden“ wird das „bewusste reine Anschauen eines Tonwerks“ geschieden, wobei aber eben die pathologische Form dem Genuss entgegengesetzt ist: „Dem Schönen entspricht ein Geniesen, kein Erleiden, wie ja das Wort ‚Kunstgenuß‘ sinnig ausdrückt.“⁵⁸⁷ Auch Adorno muss, wie bereits gesehen, natürlich konzedieren, dass „[e]s [...]sicherlich so etwas wie Glück oder wie Genuß an Kunstwerken, (gibt)“⁵⁸⁸; dieser muss, so wird an dieser Stelle zusätzlich deutlich, dann wohl der ‚richtigen‘ Rezeptionshaltung entspringen, also, dass man im Kunstwerk ‚lebt‘. Dementsprechend wird auch präzisiert, dass Adorno nicht Genuß von der Kunst generell ausschließe, sondern nur den kulinarischen Typ, wobei die Bezeichnung des verbleibenden als „tipo emotivo ed emozionale“⁵⁸⁹ etwas zu unscharf erscheint (und sie Gefahr läuft, mit dem ‚emotionalen Hörertyp‘ aus der *Einleitung in die Musiksoziologie* allzu sehr in Zusammenhang gebracht zu werden). Das Wesentliche ist, dass der Genuß nicht, und auch die Erschütterung nicht, zum Zweck des Kunstwerks verabsolutiert wird und damit einerseits dieses degradiert und ferner, wie bereits ausgeführt, die intendierte Erfahrung erst recht verunmöglicht. Der Hörer darf sich eben nicht mit der Absicht, zu genießen, nähern. Das impliziert freilich auch – und dies wird in der Argumentation noch schlagend werden – dass es ihn adäquat unterstützen nur dadurch kann, indem es sich ihm verweigert.

Ist man erst einmal drinnen, gelten jedenfalls Einwände gegen den Genuß nicht mehr, weil dasjenige, was ihm dort entspricht, nicht mehr dem nur um sich selbst besorgten bzw. den zur Rekreation gesellschaftlich verordneten Konsum, als welcher er gewöhnlich verstanden wird, verglichen werden kann. Genauer betrachtet, stellt sich dann vor allem das Problem der Affirmation nicht mehr, denn die Gesellschaft, das Außen, kann jedenfalls nicht mehr bejaht werden.

Es zeigt sich einmal mehr, dass die Aussage, dass es Genuß nur noch in ‚der leibhaften Präsenz‘ gibt, Verschiedenes bedeuten kann. Einerseits kann es sich ganz direkt auf die Dissonanz beziehen, wobei gerade diese kann auch als Vorblick auf die sie auflösende Konsonanz verstanden werden. Es kann in diesem Sinne auch alle Scheindestruktionsmaßnahmen der Kunst meinen oder alles, was mit dem

⁵⁸⁶ *ibid.*, S.188.

⁵⁸⁷ Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*, S.95.

⁵⁸⁸ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)*, S. 187.

⁵⁸⁹ Fronzi, Giacomo: *Theodor W. Adorno. Pensiero critico e musica*. Mimesis: Milano 2001, S. 117.

Brechen des Glücksversprechens verträglich ist. Andererseits kann es in diesem Kontext eben auf das ‚Leben im Kunstwerk‘ angewandt werden: Eben in diesem geforderten Nachvollzug wird das Kunstwerk ja auch als ein Leibhaftiges erfahren.

Wohl ist er der Dissonanz verschwistert: So macht Adorno selbst (meist freilich implizit) darauf aufmerksam, dass keineswegs nur ein schwacher Rest an Genuß, der sich bloß noch als Reminiszenz, Surrogat oder Vorschein empfinden ließe, verbliebe, sondern dieser Rest selber wohl eher die Quintessenz beherbergt; das Skandalon des „zweckfreie[n] Kunstwerk[s]“ erörternd, wird exemplarisch festgehalten, dass dieses erzürne, weil es „an jenen sinnlichen Genuß, an dem sublimiert und durch Negation noch die äußerste Dissonanz, und diese gerade, teilhat [,] (erinnert)“⁵⁹⁰. Auch hier gilt, wie immer, *les extrêmes se touchent*: Da Kunst prinzipiell Sublimierung ist sowie aufgrund der essentiellen Divergenz von Kunst und Lebenswelt, ist das dem ‚sinnlichen Genuß‘ scheinbar Fernste, eben die ‚äußerste Dissonanz‘, doch am Allernächsten.

Dieses Leben im Kunstwerk ist aber befleckt; dem Begriff der Utopie steht die Erfüllung unversöhnlich gegenüber; die Transzendenz, „dieses Sich-Erheben über die bedingte Welt hinaus“ hat immer den Makel, „dass es eigentlich nur als Schein gelingen kann“. Das Aufscheinen der Utopie im Kunstwerk belegt immer schon, dass sie nicht verwirklicht ist, „dass die Kunst die Utopie als eine gegenwärtige unter uns festhält, aber allerdings um den Preis ihrer Wirklichkeit.“⁵⁹¹ Die altbekannte Kritik, dass die Realisierung im Kunstwerk, auch und gerade im Formidablen, für die im Leben Stellvertreterposition einnehmen sollte, greift Adorno hier also explizit auf. Die Utopie, in ihrer Differenz zur Wirklichkeit Kritik an dieser, ist gleichzeitig deren subalterner Gehilfe, weil eben der Akt des im Kunstwerk Lebens mit der Abwendung von dieser Wirklichkeit und daher dem Ablassen von jeder Aktion einhergeht und damit trotz der Opposition gegen diese, „dann auch wieder mit dem Wirklichen sich embrouilliert – um nicht zu sagen: sich encanailliert – und dann selber wieder zu einem Bestandteil des bloß Seienden, der bloßen Wirklichkeit macht.“⁵⁹² Grundsätzlich handelt es sich hierbei um eine unausweichliche Aporie: Schon alleine dadurch, dass sie unwirklich bleibt, ist sie doch auch Teil der Wirklichkeit. Wie gesehen, ist dies vor allem die primordiale Situation der Musik. Aus dieser Perspektive ist also das Ziel, sich dieser Abstufung zu widersetzen, ein ebenso gesolltes wie fragwürdiges, weil letztlich notwendig scheiterndes. Dieser unvermeidliche Konflikt zeigt sich natürlich einerseits bei der Musik in eminenter Weise, wobei sie sich der Konsequenz, sich der Wirklichkeit einzugliedern, andererseits wohl vorzüglich entzieht, denn sie ist eine eigene und nur als unwirkliche ist sie ihrem Status als Wirklichkeit *sui generis* gewiß. Dies ist ja auch in den *Beethoven*-Fragmenten teils zum Vorschein gekommen. Dass sie sich aber gerade als in ihrer Vollendung gänzlich Unwirkliche dem Projekt einer jeglichen Verwirklichung indifferent gegenübersteht, bleibt freilich bestehen; Musik verbessert nicht die Welt. Dieser Widerspruch zwischen der Wirklichkeit entgegen gesetzter Nichtwirklichkeit und implizite Kooperation mit jener ist der moralische Makel,

⁵⁹⁰ Adorno, Theodor W.: *Engagement*. In: *Noten zur Literatur. Band 11*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1996, S. 427.

⁵⁹¹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)*, S. 163.

⁵⁹² *ibid.*

„die moralische Frage“, welche „das Recht von Kunst“⁵⁹³ infrage stellt. Die Schopenhauersche Auffassung, dass die Nichtwirklichkeit der Kunst Erlösung biete wird aufgegriffen, belastet aber mit dem moralischen Bedenken, dass dies Vernachlässigung des Lebens sei. Im Kunstwerk leben heißt, dem Leben, der „reale[n] Welt“ fern zu bleiben und diese „in einem gewissen Sinn eben so belassen. Und es liegt hier in der Tat eben jener Konflikt [...] zwischen dem Moralischen, nämlich dem Anspruch, die Welt zu verändern, und dem spezifisch Ästhetischen, nämlich der Unerträglichkeit der Welt, so wie sie ist, vor.“⁵⁹⁴ Die kuriose Gleichsetzung des ‚spezifisch Ästhetischen‘ mit der ‚Unerträglichkeit der Welt‘ mag bedeuten, dass deren Unerträglichkeit das Ästhetische, beziehungsweise dessen Notwendigkeit entstehen lässt, weil die Welt zu unerträglich ist, als dass man sie verändern könnte und damit diese Fluchtmöglichkeit vonnöten ist.

Ein Vergleich mit der *Ästhetischen Theorie*⁵⁹⁵ zeigt übrigens, dass es sich um ein noch komplexeres Gefüge handelt: Die Schuldlosigkeit der Unwirklichkeit ist andererseits doch Schuld, weil sie auf den Eingriff verzichtet. Gleichzeitig wird durch die Formung sehr wohl – in aestheticis – schuldhafte Gewalt ausgeübt: eben diese vermeintliche Schuld ist aber, weil die Gewaltausübung sich von der außerästhetischen fundamental unterscheidet, doch Versöhnung. Man sieht: Es ist eine der vielen antinomischen Relationen, bei denen der paradoxe Charakter durch die Perspektive bzw. den Betrachtungsort – innerästhetisch oder gesellschaftsbezogen – entsteht. Wie auch sonst, zeigt sich ein multivariates Gefüge: Nicht ist das eine gut und das andere schlecht, sondern deutlich mehr Faktoren sind im Spiel und die resultierende Komplexität erlaubt weder eine abschließend wertende Entscheidung zu treffen noch durch die Maximierung einer Komponente die Gesamtgüte zu optimieren.

Die Funktion dieser Wirklichkeit sui generis, die eigentliche, ordinäre Wirklichkeit, wenn nicht zu negieren, zumindest zu distanzieren, wird von Adorno jedenfalls allenthalben akzentuiert; so wird die Musik vorgestellt als Kunstform, welche im Gegensatz zu den anderen Künsten „den Namen als reinen Laut errettet – aber um den Preis seiner Trennung von den Dingen.“⁵⁹⁶ Mit dem Betonen der Unwirklichkeit der Kunst denkt Adorno einen Gedanken Schopenhauers auf eine Art und Weise konsequent zu Ende, die gleichermaßen als dessen Vollendung gelten kann, wie auch als entscheidende, klärende Modifikation. Die Unwirklichkeit muss offenbar als hinreichende Bedingung fungieren. Adornos Konzeption entwirrt die beiden bei Schopenhauer aufzufindenden Momente und denkt eines konsequent zu Ende: Kunst muss auf die Beschönigung gänzlich verzichten können und nur die Unwirklichkeit verbleibt. So gesehen, kann man sagen, dass Adorno auch die Schopenhauersche Überbelastung fortschreibt und radikalisiert; alles muss sie auf sich nehmen, ohne Abstriche. Selbst die qualvollsten Regungen – in Musik vor dem dialektischen Umkippen der Dissonanz und dem Ende der Tonalität hieß das wohl: die schärfsten Dissonanzen – sind dann aber in diesem höheren Sinne nicht mehr bar aller Genießbarkeit. Nicht nur, dass das Glück nicht von dieser

⁵⁹³ ibid.

⁵⁹⁴ ibid., S. 194.

⁵⁹⁵ cf. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.202f.

⁵⁹⁶ Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, S. 252.

Welt ist, wie über die Ästhetik Adornos behauptet wird, sondern alles, was nicht von dieser Welt ist, von ihr suspendiert, ist ja schon Glück, denn die inhaltliche Dimension ist aus dieser Perspektive nicht mehr von Belang. Dies gilt für den Hörer wie für das Werk. Das unwirkliche Inferno ist, insofern seine Unwirklichkeit klar dargelegt wird und dementsprechend rezipiert wird, schon Paradies genug. Für die Musik selbst ist es eine Befreiung von ihrer von außen oktroyierten Beschönigungsaufgabe.

Subkutan bringt aus dieser Perspektive, die freilich nicht die einzige ist, Adorno in seiner Ästhetik, verbunden mit seiner Rezeptionshaltung und – beschreibung, natürlich in unerreichter Radikalität und Konsequenz, doch nichts anderes als das Goethesche ‚Was im Leben uns verdrießt, man im Bilde gerne genießt‘, das schon Schopenhauer zustimmend zitiert, zum Ausdruck. Natürlich existieren viel mehr Ebenen in seiner Ästhetik: manchmal schleichen sich lebensweltliche Elemente doch ein, aber dann eher auf struktureller oder inhaltlicher Ebene; die geradezu definitorische Eigenschaft der Unwirklichkeit muss dabei nicht zurückgenommen werden. Zum noch verhältnismäßig naiven Verständnis, dass das Schreckliche im Bilde genossen werden kann, kommt freilich die Selbstreflexivität, die darlegt, dass es nur genossen werden kann, wenn man sich der Differenz zwischen Bild und Leben bewusst ist.

Die Neue Musik ist auch in diesem Sinne Fortführung Mahlers, bei dem Adorno ja Schopenhauer eifrig zitiert, um die Unwirklichkeit zu betonen. Gerade das distanzierende Moment der Kunst ist auch ein leidminderndes, ja nach der Entfernung der erklärenden Elemente das einzig verbleibende. Für den wirklich Verständigen ist es das einzig gültige, denn die Beschönigung ist auf ein naives Bewusstsein angewiesen. In ästhetischer Hinsicht ist es eine Befreiung, war doch eben diese Verklärung immer auch eine Konzession an das, wie es sein soll. In diesem Sinne: Erst Kunst, in der nicht mehr über den Schmerz triumphiert werden muss, triumphiert; jedenfalls über die Beschränkungen von außen. Die analoge, gleichermaßen paradoxe Struktur hat sich bereits bei Mahlers fehlgeschlagenen Triumphen, die eben nur als Niederlagen Triumphe sind, gezeigt; nur dort konnte sie als moralisch-gesellschaftliche Argumentation durchgehen, während hier klargestellt wird, dass sie auch auf rein ästhetischer Ebene zutrifft. Für die Erfüllung ihres Begriffs waren die Restriktionen von Außen jedenfalls hinderlich: Kunst schafft es eben durch ihre Unwirklichkeit, trotz und gerade aufgrund perfekter Abbildung mehr als Abbildung zu sein - vielleicht gar noch immer Erlösung -, aber in dieser Perspektive der angemessenen Rezeption nicht durch das Aufzeigen gesellschaftlicher Alternativen und dem Anbringen von Kritik, noch durch die Illusion eines besseren Verlaufs, auf welche – hier letztlich inkonsequent – selbst Schopenhauer nicht verzichten wollte, sondern nur dadurch, nicht Realität, nicht Welt zu sein, wofür sie freilich den ‚unaufrichtigen‘ Schein gänzlich abwerfen muss und weitere Bedingungen, als stets Kunstäußerliches, nicht mehr gestellt werden dürfen. Dafür ist die Musik, ähnlich wie bei Schopenhauer, als Weltloseste, ihr damit zugleich gänzlich kommensurable Kunst, freilich am Besten geschaffen.

d) Die Ambivalenz der schönen Stellen

In diesem Zusammenhang lohnt ein Blick auf den Rundfunkvortrag *Schöne Stellen* von 1965, über den zu Recht gesagt wird, dass er „wohl die ausgefallenste unter Adornos Arbeiten zur Musik“ sei; darüber hinaus könne er als „notwendiges Regulativ zur Ästhetischen Theorie“⁵⁹⁷ gelten. Im zitierten Aufsatz von 1978 wird darüber hinaus moniert, dass auch in der Adorno-Interpretation dieses Regulativ vernachlässigt worden sei. Der Text habe nicht genügend Beachtung gefunden; zumindest dies gilt auch für die meisten späteren Forschungsarbeiten (eine Ausnahme ist hier wiederum der Text Stephen Hinton über die *Beethoven*-Fragmente, wo auch die These vertreten wird, dass sich zwischen der Auswahl als ‚schöne Stelle‘ seitens Adorno und dem Todesbezug ein eminenter Zusammenhang finden lasse⁵⁹⁸). Dies hat durchaus Auswirkungen: Auch das in *Schöne Stellen* sinnfällig werdende, dominante Motiv wird oftmals übergangen. Beim soeben zitierten Aufsatz *Adornos Sprechen über Musik* handelt es sich zudem um eine der wenigen Interpretationen, wo zumindest implizit die bereits erwähnte und betonte, signifikante Akzentverschiebung zwischen Vortrag und mehr oder minder systematischer philosophisch-dialektischer Elaboration, die sich schon daran zeigt, dass zwischen Sprechen und Schreiben offenbar Differenzen zu finden sind, erkannt wird.

Man könnte mutmaßen, dass gegen ‚schöne Stellen‘ polemisiert wird; sei’s gegen ihre Existenz, oder gegen die Forderung seitens der Hörenden. In einem *Mahler*-Vortrag von 1960 heißt es in diesem Sinne: „Wer nur das Einzelne, sogenannte schöne Stellen, Melodien, Klänge genießt, verhält sich schmeckend, wie zu isolierten sensuellen Reizen.“⁵⁹⁹ Die ‚schöne Stelle‘ ist also das Refugium des Dilettanten respektive atomistisch Hörenden, und das heißt bei Adorno für gewöhnlich des falsch Hörenden. Die Nähe zur Kulinarik scheint weiters Adornos Verachtung für eine solche zu belegen. Diese Erwartungshaltung wird jedoch enttäuscht. Adorno macht in *Schöne Stellen*, wie auch im *Mahler*-Vortrag, zwar deutlich, dass es sich in gewisser Weise um „Ketzerei gegen das sonst von mir selbst Verfochtene“ und er diesmal „einseitig und nicht ohne alle Ironie“⁶⁰⁰ handle.

Etwas dubios erscheint, dass Adorno gerade die ‚Dissoziationerscheinungen‘ neuerer Musik als Argument für dieses Projekt anführt. Letztlich kann das nur heißen: In der neuen Musik wird das Wechselspiel von Detail und Totale noch wichtiger. Noch wichtiger wird, dem Werk entgegenzukommen und nicht irgendein Hörschema ihm überzustülpen. Erwähnenswert ist, dass bei den schönen Stellen auch die neue, vermeintlich nur aus hässlichen bestehende, Musik (freilich vor allem die freie Atonalität), also beispielhaft Berg, Webern und Schönberg, nicht ausgespart wird. Mit dieser Unterscheidung zwischen Denken und Sprechen über Musik, die im zitierten Text vorgenommen wird, wird die Kluft zwischen soziologisch-gesellschaftlicher und persönlicher, existenzieller, Musikerfahrung auf andere Weise bezeichnet und unmittelbar erfahrbar. Dass es sich

⁵⁹⁷ Haack, Helmut: *Adornos Sprechen über Musik*. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Adorno und die Musik*. Universal Edition für Institut für Wertungsforschung: Graz 1979, S. 37.

⁵⁹⁸ cf. Hinton, Stephen: *Adorno's Unfinished Beethoven*, S. 150.

⁵⁹⁹ Adorno, Theodor W.: *Zweiter Mahler-Vortrag*. In: *Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften. Band 18*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S. 588.

⁶⁰⁰ Adorno, Theodor W.: *Schöne Stellen*. In: *Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften. Band 18*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S. 699.

hierbei aber um „nur durch die Persönlichkeit verklammerte[.], sich gegenseitig negierende[.] Positionen“⁶⁰¹ handelt, kann relativiert werden, denn einerseits ist ja wohl auch sein Sprechen nicht gänzlich denkunabhängig, andererseits erscheinen die im Sprechen präsenten Motive eingesprengt auch in den Schriften.

Die Abhebung von Denken und Sprechen ist zudem etwas verwirrend: Letztlich bezeichnet sie wohl das Verhältnis zwischen schriftlichem und mündlichem Ausdruck; dies stimmt mit der schon anlässlich der *Ästhetik*-Vorlesungen vom Verfasser geäußerten These, dass hier signifikante Unterschiede zu finden seien, überein. In der *Ästhetischen Theorie* heißt es ganz klar: „Wer kein Organ für schöne Stellen hat [...], ist dem Kunstwerk so fremd wie der zur Erfahrung von Einheit Unfähige.“⁶⁰² Auch in den Werken, die ganz dem anderen Pol zuzuordnen sind – weiter vom Vortragsstil entfernt ist wohl keine Schrift –, findet sich dieser Argumentationsstrang also. Die rigide Exklusion der schönen Stelle – die bei Adorno ansonsten manchmal vermutet wird – wäre also ebenso einseitig (und womöglich ebenfalls nur ironisch zu verstehen).

Bricht die zweite Ebene zwar immer wieder durch, in mündlicher Rede freilich öfter als im Text, so wird sie in *Schöne Stellen* zentral.

In den mündlichen Äußerungen kommt eine Differenz besonders krass zum Vorschein, die auch sein gesamtes musikphilosophisches Schaffen klandestin durchzieht. Bedenkt man, wie sehr die schöne Stelle dem strukturellen Hören entgegensteht, wird sein Verweilen bei solchen nämlich höchst bedenklich: “Given Adorno’s idealization of structural listening, the actual character of his musical writings might seem surprising. His entire output as a music critic can be viewed as illuminating the irreducibility of the concrete medium of music.”⁶⁰³ Tatsächlich stellt sich der Eindruck ein, dass selbst hier zu relativieren ist und Adorno selbst gar keine orthodoxe Form des strukturellen Hörens vertritt. Dass keine starre Dichotomie vorliegt, erkennt man daran, dass Adornos Erklärungen, warum eine Stelle denn schön sei, sehr wohl das atomistische Hören überschreiten. Auch eine schöne Stelle ist schön nur in einem bestimmten Kontext. In dieser Hinsicht ist der Vortrag dann doch problemlos ins Gesamtwerk einzuordnen. (Ähnliches erklärt er auch in den *Ästhetik*-Vorlesungen als auch in einem Vortrag über Mahler bezüglich der Musik Mahlers. Mahler bietet sich besonders an: Bei ihm ist ja der Fokus aufs Detail auch kompositorisch begründet, wenngleich sich auch hier sein unersetzbarer Eigenwert nur durch das Ganze erhellen kann.)

Das Durchbrechen der ‚schönen Stelle‘ erklärt zudem die Seltsamkeit, dass Adorno selbst höchst problematischen Komponisten, wie Wagner und Strauss, ja sogar Hindemith, manchmal punktuell ein derart unumschränktes Lob zuteil werden lässt, dass es für einen Moment wirkt, als wären alle Kritikpunkte aufgehoben. Selbst die Musik nicht so geschätzter Komponisten hat ihre Momente, ihre schönen Stellen; bei diesen dienen sie freilich oftmals zur Denunziation der Totale.

⁶⁰¹ Haack, Helmut: *Adornos Sprechen über Musik*, S. 42.

⁶⁰² Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.280.

⁶⁰³ Subotnik, Rose Rosengard: *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky*. In: *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*. University of Minnesota Press: Minneapolis / London 1996, S. 164.

Die regulativen Gedanken des Vortrags sind also sehr wohl in die *Ästhetische Theorie* als auch in die übrigen musikphilosophischen Schriften eingearbeitet; sie machen sich nicht durchwegs der entgegengesetzten Einseitigkeit schuldig. Insofern können diese natürlich auch als Abwechslung vieler Einseitigkeiten und damit als ironisch par excellence aufgefasst werden.

Die Differenz zu anderen Texten Adornos mag sich teils mit der zwischen Werk- und Rezeptionsästhetik decken. Bei der Rezeption schwindet die Distanz, mit der es in der philosophischen Kritik betrachtet wird. ‚Schreiben über das Kunstwerk‘, bzw. es gar einer philosophischen oder soziologischen Analyse und Kritik zuzuführen, ist freilich nicht ‚Leben im Kunstwerk‘ und wohl auch nicht nur der Versuch der Verschriftlichung dieses Lebens; in den Schriften Adornos vermengen sich jedoch diese beiden Ebenen. Entscheidend ist wohl vor allem die Differenz zwischen dem Erleben im Kunstwerk und der Auswertung der gesellschaftlichen Analogien.

So gesehen ist auch hier das unverhandelte Nebeneinander von Werk- und Rezeptionsästhetik von eminenter Bedeutung. Wie das Werk bzw. die Stelle vom Rezipienten oder Analytisten empfunden wird, muss keineswegs mit der gesamten Werkinterpretation kongruieren.

Weiters zeigt sich hier, dass bei Adornos Analysen auch die Resistenz der Musik selbst, vor der jede Intention abprallt, eingeholt wird. Bei der großen Musik gibt es die vorbehaltlosen Stellen, die sich der kritisch-werkästhetischen Interpretation und damit ihrer Aburteilung widersetzen. Es sind eben die Momente, in denen es die Augen aufschlägt – die schlechte respektive der kulturindustrielle Schund tut das nie - und die kritische Distanz fahren gelassen werden muss. Dafür muss diese freilich allerdings vorhanden sein.

Das überaus faszinierende Verhältnis von Nähe und Distanz⁶⁰⁴ taucht auch bezüglich des Rezeptionsverhältnisses auf: In den frühen *Musikalischen Aphorismen* wird der Unterschied von „schlechte[m] Dilettant[...]" und „Musiker" bereits illustriert. Ersterer „betritt Musik wie ein fremder Herr, der seine Zeit zubringen möchte; er treibt durch die Stadt und findet alles schön, woran er sich nicht stößt.“ Dem Musiker jedoch „[...] sind die Straßen und Winkel zu bekannt, als daß er sie sich bestätigen müßte; vielleicht unterscheidet er sie so nah, daß er ihren Totalaspekt gar nicht mehr zu gewinnen vermag. [...] Will der Fremde ihn mit seinem Entzücken belohnen, so antwortet er ihm allein mit dem Namen des Hofes.“⁶⁰⁵ (Das Fehlen des ‚Totalaspekts‘, bei dennoch gänzlicher Vertrautheit mit dem Terrain, beim Experten bringt ihn übrigens erst recht wiederum in die Nähe des dilettantisch-genussorientiert Hörenden.) Diese Beschreibung erinnert einerseits an die spätere Rede vom Leben im Kunstwerk: Der Musiker wohnt darin, während der Dilettant es von außen betritt. Die Differenz zwischen den beiden Positionen ist aber nicht darauf zu beschränken, dass der Professionalist einen näheren Bezug zur Sache hätte, ebensowenig wie seine Expertise ihn bloß zu distanzierter Indifferenz brächte; auch dies ist natürlich ein höchst dialektischer Prozess: Erst die Distanzierungsleistung, die die durchschnittliche Erscheinungsweise sogar mit Indifferenz straft,

⁶⁰⁴ cf. Liessmann, Konrad Paul: *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno.*

⁶⁰⁵ Adorno, Theodor W.: *Musikalische Aphorismen.* In: *Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften. Band 18.* Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984, S. 14.

ermöglicht die nächste Nähe. Die schöne Stelle adäquat zu rezipieren und damit womöglich zu genießen erfordert ebenso erst recht alles; kein Aspekt darf fehlen.

11. Spannungsverhältnisse in Adornos Musikphilosophie

a) Musik und ‚bestimmte Negation‘

Die Reinheit der Musik wirkt aber noch in anderer Hinsicht auf ihre Funktionalität zurück. Ein Begriff ist für die gesellschaftskritische Kraft von Kunst kennzeichnend: bestimmte Negation. Zwar postuliert Adorno in der *Philosophie der neuen Musik*: „Sie ist unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten.“⁶⁰⁶ Es ist aber gar nicht so leicht einzusehen, was denn konkret unter bestimmter Negation in der Musik zu verstehen sei.

Der ästhetizistischen Attitüde, die ja eben auf die Reinheit des ästhetischen Sektors aspirierte, spricht Adorno die Fähigkeit zur bestimmten Negation jedenfalls ab, weil sie nur abstrakt das Bestehende verneine. Bestimmte Negation ist aber auf Inhalt, der aus der Gesellschaft stammt, angewiesen, ist also notwendig kontaminiert. ‚Reinheit‘ scheint die spezifisch gesellschaftliche Leistung avancierter Kunst zu verunmöglichen, nämlich die bestimmte Negation und es entsteht der Eindruck, als würde ihre Inhaltslosigkeit die Möglichkeit einer jeden gesellschaftlichen Rolle von Kunst annihilieren: „Beschränkt ist diese Idee des Schönen, weil sie in unmittelbare Antithese zur als hässlich verstoßenen Gesellschaft sich begibt, anstatt [...] ihre Antithese aus dem Inhalt [...] zu ziehen und zu erproben: so allein würde die Distanz zum Eingriff bestimmter Negation.“⁶⁰⁷ Solche reine Schönheit ist also anscheinend negativ konnotiert, aber eben die notwendige Inhaltsbezogenheit spricht Adorno der Musik ab und gründet darauf sogar ihren Sonderstatus. Die Negation in der Musik ist damit immer eine innerästhetische bestimmte Negation, was nicht behebt, dass die Musik selbst in der unbestimmten verharren muss. Musik mag wohl bestimmte Negationen beinhalten, aber nur nach einer fundamentalen, allgemeinen und abstrakten. Eben dann, wenn die Kunst ihrem reinen Begriff entspricht, kann sie die ihr zugeschriebene Aufgabe nicht erfüllen. Bestimmte Negation dieser Art würde die Nähe erfordern, die die Musik prinzipiell nicht haben kann.

In gewisser Hinsicht kann man aber in der neuen Musik freilich ‚bestimmte Negation‘ entdecken – nur sollten diese beiden Arten nicht homonym verwendet werden. Der Unterschied weist genau auf die Besonderheit der Musik, ihre Reinheit. Bestimmte Negation heißt in der Musik nicht die Konfrontation mit gesellschaftlichen Zuständen, sondern immer nur Negation der musiksprachlichen Tradition. In diesem Sinne ist beispielsweise „[d]as Festhalten Schönbergs an den musiksprachlichen Rudimenten [...] notwendiger Bestandteil von Schönbergs *bestimmter Negation* der Tradition“⁶⁰⁸, wobei diese freilich nicht nur bewahrt, sondern auch modifiziert werden. Die Unterscheidung zwischen innerästhetischer und gesellschaftlicher Sphäre muss hier auf die bestimmte Negation

⁶⁰⁶ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.28.

⁶⁰⁷ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.352.

⁶⁰⁸ Urbanek, Nikolaus: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ‚Philosophie der Musik‘ und die Beethoven-Fragmente*, S.160.

angewandt werden: Hier wird ‚bestimmte Negation‘ augenscheinlich innerästhetisch verstanden, wodurch sie aber eine von den anderen Künsten abweichende Rolle übernimmt, wie ja auch durch die eingangs zitierte Bemerkung aus der *Ästhetischen Theorie* zu erwarten war.

Gerade für das Projekt der Moderne, in welchem die Autoreferentialität der Kunst immer stärker prononciert wird, ist die Musik wesentlich – weil eben rein. Nur diese Reinheit verunmöglicht die Konkretion. Hier kann man Mißlingen am eigenen Maßstab erkennen – ein Mißlingen, das dem Wert freilich nicht zum Schaden gereicht, sondern womöglich eher als zusätzlicher Erkenntniswert gelten kann. Die Musik hat solcherart das Projekt der Moderne antizipiert – in dieser Sicht ist sie alles andere als ein ‚Spätling‘.

Die neue Musik ist zur bestimmten Negation angehalten – genau dies kann die Musik aber gar nicht, zumindest nur in ganz anderem Sinne als die anderen Künste; im besten Falle zeigt sich ihre Feindschaft zu allem, was sonst als Musik gilt. Wie bei Schopenhauer zeigt sich so gesehen an der Musik, prächtiger als anderwärts, das Scheitern aller Ästhetik. Die reine Kunst kann nicht, was sie soll. Der reine, strenge Begriff der Kunst, der sich einzig in der Musik realisiert, geht mit der Unmöglichkeit der bestimmten Negation einher. In dieser Hinsicht ist die besondere Erkenntnisleistung der Musik keine gesellschaftliche, sondern eine die Befindlichkeit des ästhetischen Reiches selbst erhellende. Der moralische Wert dieser ästhetischen Erkenntnis ist damit höchstens ein negativer. Mit diesem Scheitern transzendiert sie freilich die anderen Künste: Diese können nicht so scheitern, denn sie scheitern schon an der Vorbedingung, wie die Musik und damit Wirklichkeit *sui generis* zu sein.

Freilich, gerade an kritischer Stelle erscheint sie in einer Weise, die doch passt: Ihre bloße Existenz ist schon Protest: „Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ‚gesellschaftlich nützlich‘ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft, durch ihr bloßes Dasein“.⁶⁰⁹ Für adäquate Kritik ist anscheinend keineswegs ein bestimmter Inhalt maßgeblich: „Nichts Reines, nach seinem immanenten Gesetz Durchgebildetes, das nicht wortlos Kritik übte, die Erniedrigung durch einen Zustand denunzierte, der auf die totale Tauschgesellschaft sich hinbewegt: in ihr ist alles nur für anderes.“⁶¹⁰ Das Kritisierende muss also ein Reines sein; wiederum ein Beispiel für die Erhebung der Musik zum Paradigma aller Kunst. Angesichts dessen, wie offensichtlich dieser Passus auf die Musik zugeschnitten ist, wirkt die ‚wortlose Kritik‘ fast schon tautologisch, ist doch gerade sie zur wortlosen Tätigkeit prädestiniert. Wie so oft, wird eine grundlegende Bestimmung der Neuen Musik aus der *Philosophie der Neuen Musik* wiederholt und als allgemeine Eigenschaft von kritischer Kunst aufgefasst: „Das Asoziale der Kunst ist bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft.“⁶¹¹ Dieser Passus hat nur einen Haken: Warum ist das bestimmte? Mit der Baudelaireschen, stofflichen hat sie wohl nur begrenzt zu tun, auch wenn man das bekannte Diktum der *Philosophie der Neuen Musik* stets bedenkt, dass alle Form

⁶⁰⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.336.

⁶¹⁰ *ibid.*

⁶¹¹ *ibid.*

sedimentierter Inhalt sei, denn dieses ist selbst nur in Relation zum zentralen Satz über die Reinheit der Musik aufzufassen, woraus sich ergibt, dass zu Form sedimentierter Inhalt doch etwas ganz Anderes ist als Inhalt; ansonsten wäre das Projekt der Formung ja auch recht futil. Die Rede von der Sedimentierung scheint der reinen Analogie natürlich zu widersprechen; der zentrale Unterschied ist wohl, dass es sich um eine Ablagerung mit anschließender Trennung handelt - und durch diese Trennung wird es etwas qualitativ Anderes, Inkommensurables, und ist dann mit dem Ausgangsmaterial eben nur noch per analogiam verbunden.

Dennoch könnte man mit Adorno einwenden, dass die abstrakte Negation innerhalb des ästhetischen Sektors eben als asoziale auch gewissermaßen bestimmte ist. Dies mag zwar richtig sein, nur verschwimmt dann die Relevanz des Begriffs. Natürlich kritisiert die Kunst qua Form die konkrete Gesellschaft, nämlich die als schlecht angenommene, die eben die Entelechie nicht achtet; nur: was wäre dann noch unbestimmte? Es ist eben Kritik durch die bloße Existenz, und damit nichts anderes als die ästhetizistische, die Adorno pro forma von der bestimmten unterscheidet.

In der *Ästhetischen Theorie* wird die bestimmte Negation zur *conditio sine qua non* der Kunstwahrheit gemacht⁶¹²; dementsprechend kann kaum angehen, sie von der Musik auszuschließen. Hier liegt zweifellos ein Fall zumindest leichter Äquivokation (die selbstredend sehr wohl auch als Widersprüchlichkeit interpretiert werden kann) vor: Natürlich wird unter ‚bestimmter Negation‘ in der Musik und den andern Künsten nicht etwas ganz anderes verstanden, aber doch etwas entscheidend anderes. Daran sieht man exzeptionell, wie Adorno die vermeintlich wichtige Differenz zwischen innerästhetischer und gesellschaftlicher Negation verwischt. Überhaupt ist zu bezweifeln, dass der zentrale Begriff der bestimmten Negation ein wohldefinierter ist: So wird andererseits von Adorno behauptet, dass „noch die reinste ästhetische Bestimmung, das Erscheinen, [...] zur Realität vermittelt (ist) als deren bestimmte Negation“⁶¹³; nimmt man diese Aussage als Maßstab, ist gar nicht vorstellbar, was unbestimmte oder abstrakte überhaupt sein könnte. (Einige Seiten später soll noch eine andere Option, um Musik und bestimmte Negation zu verbinden, gezeigt werden.)

b) Musik und moralische Verpflichtung

Von Interesse ist damit natürlich auch die bisher ausgeklammerte, aber immer wieder in die Argumentation eingefallene – mancher wird sie wohl als identisch mit dem Verweis auf Gesellschaftliches auffassen –, Verbindung von Ethik bzw. moralischer Motivation und Musik, die von Adorno in den *Vorlesungen* angesprochen wird. Musik scheint prima facie die moralfreieste aller Künste zu sein: Aufgrund ihres Fernbleibens von jeder konkreten Bestimmung kann ihr nie ein moralinsaures *fabula docet* imprägniert werden.

Ist das Reich der Musik tatsächlich ein gänzlich außermoralisches, scheint es der Spätphilosophie Nietzsches affin zu sein: Für die Künste, die eine „Art von Cultus des Unwahren“ sind, stellt sich, als jenseits aller Erkenntnis, nicht die Frage nach Lüge und Aufrichtigkeit und für die Musik gilt ganz

⁶¹² cf. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.195.

⁶¹³ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.376.

besonders, dass sie in einem Bereich jenseits von wahr und falsch angesiedelt ist: Ihre ‚fürsprechende‘ Wirkung erhält sie, weil sie dieser Dichotomie zuvorkommt. Beim frühen Nietzsche tat sie dies nämlich, weil ihr eigenes Reich der Erscheinungswelt vorgängig war und nicht dem Begriff untertan: „Musik ist folglich ‚wahr‘ in einer dem Gegensatz von Wahrheit und Lüge, der ebenfalls in die Welt der Erscheinungen gehört, vorgängigen Weise. Sie kann nicht ‚lügen‘, da sie nicht ‚etwas‘ sagt, ihre Zeichen nicht zu Begriffen verkürzt.“⁶¹⁴ Hier ist es also noch die Verweigerung der apophantischen Rede zugunsten einer dieser immer vorhergehenden, profunderen Wahrheit. Später, nach der Zurückweisung auch dieses emphatischen Begriffs von tiefer liegender Kunstwahrheit ist es der geforderte Polyperspektivismus, der in ihr zum Ausdruck gebracht werden kann. Schon in *Menschliches, Allzumenschliches* heißt es: „Musik als Fürsprecherin. – „[...] Mit Tönen kann man die Menschen zu jedem Irrthume und jeder Wahrheit verführen: wer vermöchte einen Ton zu widerlegen?“⁶¹⁵ Dies mutet ein klein wenig ironisch an: War es beim frühen Nietzsche der totalitäre Anspruch auf Wahrheit und auf eine Wesensschau vor aller Perspektivierung respektive Individuierung, ist es nun eben der Verzicht auf solch eindeutige Aussage, die ihren Wert begründet „Musik erlaubt polyperspektivisches Denken, weil dort endgültige Kriterien einer objektiven Beurteilung fehlen.“⁶¹⁶ Beide Male wird aber impliziert, dass sich die Musik der gewöhnlichen Sprache und den nur auf dieser Ebene existierenden Kriterien falsch / wahr und gut / böse entzieht. Seine Überzeugung, dass alle bisherige Moral sich gegen das Leben gewendet habe, treibt ihn weiter zur Forderung nach einer amoralischen Kunst, soll es doch Zweck des ‚Stimulans zum Leben‘ sein, sich in dessen Dienst zu stellen. Wenn die Moral lebensfeindlich ist, muss eine lebensdienliche Kunst eine amoralische sein. In der *Götzendämmerung* wird daran sein Gegensatz wie auch sein Gemeinsames zum *l’art pour l’art* festgemacht: „Der Kampf gegen den Zweck in der Kunst ist immer der Kampf gegen die *moralisierende* Tendenz in der Kunst, gegen ihre Unterordnung unter die Moral. *L’art pour l’art* heißt: ‚der Teufel hole die Moral!‘“ Soweit folgt Nietzsche natürlich. Auch sein Diktum über die ästhetische Rechtfertigung der Welt erkennt er im Rückblick als Einwand gegen die Moral. Wird aber weiter gefolgert, dass sich Kunst allen Zwecken verweigern müsste, kommt es zum Irrtum: Nur weil die Moral als Zweck nicht mehr gilt – auch weil eben diese Moral selbst bereits unglaublich geworden ist –, heißt das nicht, dass Kunst überhaupt keinem Zwecke folgen dürfe. Eine solche Kunst würde tatsächlich ihrer Existenzberechtigung entbehren: „Wenn man den Zweck des Moralpredigens und Menschen-Verbesserns von der Kunst ausgeschlossen hat, so folgt daraus noch lange nicht, dass die Kunst überhaupt zwecklos, ziellos, sinnlos, kurz *l’art pour l’art* [...] ist.“ Wiederum werden die für Nietzsche seit jeher leitenden Fragen aufgeworfen: „Geht dessen unterster Instinkt auf die Kunst oder nicht vielmehr auf den Sinn der Kunst, das *Leben*? Auf eine *Wünschbarkeit*

⁶¹⁴ Fietz, Rudolf: *Am Anfang ist Musik*, S.150.

⁶¹⁵ Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980, S.463.

⁶¹⁶ Lorenz, Martin: *Musik und Nihilismus. Zur Relation von Kunst und Erkennen in der Philosophie Nietzsches*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2008, S.19.

von Leben?“⁶¹⁷ Gerade in der Musik kann damit das Mittel ausgemacht werden, das Akzeptierte des l’art pour l’art, dass die Moral in der Kunst nichts verloren habe, zu verwirklichen, ohne sich dieser Maxime, die die Kunst mit Vorsatz nutzlos macht und ihre Vergeblichkeit feiert, verschreiben zu müssen. Die Funktion, die sie erfüllen soll, ist den Willen zur Macht zu steigern - eigentlich sollte die Maxime also lauten: Die Kunst für das Leben und das Leben als Kunstwerk. Dieser lebensüberströmende Ästhetizismus, auf den sich im Namen Nietzsches viele beriefen, glänzte dann auch meist durch plakativen Immoralismus; obzwar gerade die faszinierendsten literarischen Darstellungen dann auch wieder das Scheitern dieser Haltung prononcierten (in der Literatur ist das schönste Beispiel wohl der gleichermaßen von Schopenhauer wie von Nietzsche inspirierte D’Annunzio, der übrigens die vermeintliche Unverträglichkeit der Wagnerschen und Nietzscheschen Position überbrückt, indem er sich für Nietzsches Übermensch begeistert und andererseits Wagner in mehreren Schriften gegen die Nietzscheschen Invektiven verteidigte und in seinem eigentlich von Nietzsche und der ‚superuomo‘-Ideologie geprägten Werk *Trionfo della morte* das Todesbegehren des Protagonisten anlässlich einer *Tristan und Isolde*-Vorstellung verklärt). Dieser Versuch der Kunst, vom Leben Besitz zu ergreifen, wird von Adorno zurückgewiesen, womit aber als gemeinsamer Nenner mit Nietzsche auch alles Moralisieren aus der Kunst ausgeschlossen wird, wofür auch das auffällig seltene Auftauchen des Begriffs in seinen ästhetischen Schriften als Beleg angeführt werden kann, in denen dann meist das Ästhetische in antinomische Spannung zum Moralischen gesetzt wird. Trotzdem soll die Moral nicht ganz vernachlässigt werden; zumindest die Reminiszenz soll wach gehalten werden. Im Text *Anmerkungen zum deutschen Musikleben* von 1966, veröffentlicht bei den *Impromptus*, konstatiert er jedenfalls, dass ihr „moralischer Effekt [...] dubios“⁶¹⁸ sei. Der Genuß im schopenhauerschen Sinn – von dem zumindest in der *Ästhetik* von 1958 der Eindruck erweckt wird, dass er Ursache aller ästhetischen Glückserfahrung sei - ist zwar der einzige der Kunst angemessene, steht damit aber ja dennoch im Gegensatz zur moralischen Verpflichtung. In den *Vorlesungen zur Ästhetik* konzediert er, dass er an dieser Stelle nicht näher auf diesen Einwand eingehen könne; damit wird zumindest indiziert, dass es sich nicht um die Hauptfrage, die über Wert und Sinn des Ästhetischen richtet, handelt. Dieser nicht gänzlich ausgehandelte und wohl auch nicht aushandelbare Widerspruch zwischen dem Moralischen und dem Ästhetischen klingt bei Adorno aber auch an manch anderer Stelle an, unter anderem in der *Philosophie der neuen Musik* (eine Stelle, die das in den *Vorlesungen* Ausgelassene direkt einlöst, wird man jedoch schwerlich finden). Das schlechte Gewissen, dass das Leben in der Kunst dem realen gleichgültig gegenübersteht, wird nämlich zumindest in der Kunstfeindschaft – ein Begriff, der nicht zufälligerweise bereits in der *Kierkegaard*-Habilitationsschrift auftaucht - der Kunst thematisch. Dieses Motiv zeigt sich sowohl bei der bewussten Fragmentarisierung des Werks, wie es beim späten Beethoven sichtbar wurde, wie auch an sämtlichen Projekten, das Unkünstlerische oder aus der niedrigen Unterhaltungssphäre Stammende

⁶¹⁷ Nietzsche, Friedrich: *Götzendämmerung*. In: *Werke III*. Hrsg. von Karl Schlechta. Ullstein: Frankfurt am Main u.a. 1976, S. 1004.

⁶¹⁸ Adorno, Theodor W.: *Anmerkungen zum deutschen Musikleben*. In: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982, S.179.

zu integrieren, wie es bei Mahler versucht wurde. Besonders in der neuen Musik scheint aber die Moral Einzug in die Kunst zu erhalten, und zwar eben in dem Maße, in dem sie sich – gleiches galt schon für die vorangegangenen Maßnahmen - der Erkenntnis annähert. Die Abkehr vom Spiel führt den Bruch des geschlossenen Werks mit sich, das sich der Realität stellen und daher aufs Glück, im Kunstwerk zu leben, verzichten muss. Man könnte annehmen, dass dadurch eine Kunst geschaffen wird, in welcher man nicht mehr leben, zumindest nicht mehr sich dauerhaft einrichten kann, weil es keine Ausflucht mehr aus der unerträglichen Realität bietet, sondern unentwegt mit dem Moralischen konfrontiert wird. Aus dieser Perspektive würde geradezu eine Vertreibung aus der Kunst initiiert werden. Es bleibt aber die Frage: Ist dieser soeben geschilderte Vorgang nur einer der Werkstruktur, oder betrifft er tatsächlich den Hörer selbst?

Die Erkenntnisfunktion der Musik wird man jedenfalls nicht ganz vom moralischen Bereich fernhalten. Die Brüchigkeit, der radikalisierte fragmentarische Charakter, der ein kohärentes Ganzes nicht einmal mehr imaginieren lässt, bringt die neue Musik zur Erkenntnis: „Das geschlossene Kunstwerk“ – also jenes, von dem sich Schopenhauer irrigerweise noch Erkenntnis wie Erlösung erwartete – „erkannte nicht, sondern ließ in sich Erkenntnis verschwinden.“ Im Konflikt zwischen Ästhetik und Moral gewinnt letztere in der neuen Musik die Überhand: Da Autonomie von ihr gefordert wird, kann sie freilich nicht den Richtspruch über die Wirklichkeit verhängen; gehört sie doch andererseits selbst in deren Schuldzusammenhang. So spricht sie sich autodestruktiv selbst das Urteil und gesteht, das Formganze abandonnierend, ihre Ohnmacht ein: „Sie wirft die Würde des Richters von sich und tritt in den Stand der Klage zurück, die einzig von der Wirklichkeit versöhnt werden kann.“⁶¹⁹ Der Verbindungspunkt zwischen Moral und neuer Musik ist also, dass sie diesen Widerspruch zwischen Moral und Ästhetik, der dem zwischen Leben und Kunst entspricht, zumindest innerästhetisch reflektiert. Erst damit kann Kunst sich zu Erkenntnis emanzipieren; Erkenntnis freilich ihrer eigenen Schuldigkeit und der Notwendigkeit ihres Misslingens.

Das bedeutet aber kaum, dass sie nicht mehr den ästhetischen Genuß ermögliche: Durch ihre Struktur wird zwar der rejizierte kulinarische Genuß, der sich am sinnlichen Einzelreiz ergötzt, abgewiesen, aber der schopenhauersche bleibt bestehen, denn dieser ist ja an jenem Problem gar nicht interessiert, sondern an der Werkstruktur. ‚Das Leben im Kunstwerk‘, das als die einzig legitimierte Form ästhetischen Genusses gilt, kann natürlich den Anschein des Eskapismus nicht ganz tilgen – wenn auch guter, weil konsequenter, im Gegensatz zu demjenigen, welcher der Rezeption der ‚entkunsteten Kunst‘ entspringt, und als Eskapismus im Leben mithilfe der Kunst, für den sie instrumentalisiert wird, zu beschreiben wäre. Gerade auch wenn man die schopenhaueraffinen Bemerkungen in der *Ästhetik* bedenkt, kann man als maßgeblichen Unterschied zwischen der Adornoschen ästhetischen Erfahrung und der Schopenhauerschen Kontemplation nur festhalten, dass für Adorno der Konflikt, den das Kunstwerk sowohl reproduziert als auch zu fliehen erlaubt, ein zumindest zum Teil gesellschaftlich geschaffener ist – zumindest an den Stellen, an denen er Beziehungen zur Gesellschaft

⁶¹⁹ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften*. Band 12. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975, S.119.

und nicht nur zum hinfälligen Subjekt herstellt -, während er für Schopenhauer das unveränderliche, notwendige Weltgesetz repräsentiert. Was er sich dadurch einhandelt, ist das schlechte Gewissen aufgrund der Hoffnung, dass der Widerspruch schlichtbar wäre. Dieses soll ausgemerzt werden, durch den Einfall der Realität in die Kunst, wie er sich exemplarisch in der neuen Musik zeige.

Adorno plädiert ja nicht für eine Abschaffung der Kunst – nicht angesichts des status quo -, weil sie doch nur vom vorrangig zu Erledigenden, von der engagierten Zuwendung zur Realität oder der entschiedenen, finalen Abwendung von ihr, abhalte: Im Gegensatz zu Schopenhauer soll respektive muss bei Adorno der Ernst *in* der Kunst ergriffen werden.

Gerade deshalb ist Adornos Ästhetik wohl auch eine Restitution der von Nietzsche angefeindeten ‚Kunst der Kunstwerke‘ (und gerade damit mit Sicherheit in nichts weniger als in eine vom Werkbegriff abgelöste Ästhetik zu integrieren); es soll gerade verhindert werden, dass sie ins ‚Leben überströmt‘. Die Kunst, die Erkenntnis bringt, ist vielmehr die, die sich konzessionslos dem Leben verweigert. (So hatte Nietzsche mit seiner Diffamierung der Erkenntnisfunktion von Kunst im Namen des Lebens auch wieder Recht.) Darüber hinaus kann aber auch nur eine solche Kunst, die sich eben nicht der Empirie eingliedert, den adäquaten Kunstgenuss, also das ‚Leben im Kunstwerk‘ unvermischt bieten. Damit wird ein ganz anderer, von innen her kommender Einwand gegen das Affirmative entscheidend: Das Problem ist, dass der Genuss, der dem affirmativen Kunstwerk entspringt, mit dem Leben verwechselt werden kann - und damit tatsächlich nicht das erfüllt, was er sollte, verheißt und verspricht. Dies gilt gerade für den Kern musikalisch-symphonischer Affirmation: Dass eine solche, die nicht mit der Fröhlichkeit endet, ihr Einvernehmen kündigt, sowohl mit der Welt, als mit den Erwartungen, die an diese gestellt werden, ist vielleicht eine nicht zu unterschätzende Entlastung; jedenfalls wird sowohl das Werk wie der Rezipient vom Druck befreit, so sein zu müssen, wie es die Realität oder die mit dieser verglichene Utopie erfordert.

Auch gänzlich kunstimmanent lässt sich diese Wahl freilich begründen: Dass lamento unweigerlich in trionfo münde, war immer auch eine Konzession ans Außermusikalische, an das, wie man es haben möchte, beziehungsweise schlichtweg an die Konvention. Im schlimmsten Fall ist es sogar eine der perfidesten Formen des Gebrauchs. Für die Intensität der gegenwärtigen ästhetischen Erfahrung müsste es ebenfalls letztlich gleichgültig sein, nur die realitätsbezogene Stimmung mag von ihr abhängig sein. In dieser Hinsicht mag die ästhetische Intensitätserfahrung auch eine Indifferenzerfahrung sein. Der Aufruf an die Praxis war dann zudem nicht der ästhetischen Qualität geschuldet, sondern nur dem – womöglich nicht justifizierten – Schwung, mit dem man aus dem inneren Raum der Kunst entlassen wird. Man kommt des Weiteren nicht umhin, dass die Modellierung des Glücksversprechens, der Hoffnung immer recht primitiv war, nämlich eben in der Darstellung von Glück aufging; exemplarisch hierfür steht die Konsonanz. Adornos mehrmals geäußerte Vermutung, dass die damit verbundene Konvention immer auch eine Beschränkung der rein ästhetischen Freiheit war und in frühen, traditionellen Werken gerade die ästhetische Erfüllung an ihr scheiterte, ist

keineswegs unbegründet. So hat gerade auch der Affirmationszwang das Kunstwerk daran gehindert, das zu sein, „was es sein will“⁶²⁰.

Der Wert eines Kunstwerks bemisst sich eben danach, wie intransigent es sich der Realität gegenüberstellt; und nicht, dass sie ‚ins Leben überströmt‘. Kunst erfüllt ihren Begriff umso besser, je insistenter sie sich dieser Annexion widersetzt, woraus sich wiederum die Bewertung der Musik als Wirklichkeit *sui generis* erhellt. Diese Unwirklichkeit wird vor allem bei Adornos Mahler-Interpretation festgestellt: Musik muss aufrichtig, gleichermaßen hochmütig wie bescheiden, konzedieren, dass sie die Welt nochmal ist – als unwirkliche. Diesem *prima facie* moralisch indifferenten Phänomen der Abschottung vom Lebensalltag, das sich bei allen drei Philosophen zeigt, kann natürlich dennoch ein ethischer Aspekt abgewonnen werden. So bescheinigt Hegel der Kunst eine kalmierende Wirkung (Diese Passage hat Adorno in seinem Exemplar übrigens markiert und mit „*sehr schön*“ gekennzeichnet⁶²¹): Sie vermöge „das Rohe aufzuheben und die Triebe, Neigungen und Leidenschaften zu bändigen und zu bilden.“⁶²² Schon alleine die Darstellung bewirke Milderung, denn dadurch können sie, auf Distanz gehalten, erkannt und domestiziert werden. Kunst bringt das sonst Unbewusste zur Reflexion; der Mensch kann sich von seinen eigenen Leidenschaften entfremden, „[d]enn nun *betrachtet* der Mensch seine Triebe und Neigungen“ und er ist befähigt „in Freiheit gegen sie zu kommen.“⁶²³ Durch diese Distanzierung komme es zu einer Besänftigung der „Roheit“ und der „ungezähmte[n] Kraft der Leidenschaftlichkeit“⁶²⁴. Für Hegel kann jedoch die Musik dies nur sehr bedingt leisten – eben weil sie das geringste Reflexionspotential aufbringt respektive am Weitesten davon entfernt ist, den Menschen und seine Leidenschaften in concreto darzustellen: „Schon bei den Zivilisationswundern des Orpheus reichten die Töne und deren Bewegung wohl für die wilden Bestien, die sich zahm um ihn herumlagerten, nicht aber für die Menschen aus, welche den Inhalt einer höheren Lehre forderten.“⁶²⁵ Die Wirkung der reinen Musik fasst Hegel als eher marginal; ihre Funktion ist mehr die Bestärkung des Vorgegebenen, also des Inhalts, dessen sie selbst ermangelt. Früher, bei Kulturen, deren Vergeistigung noch nicht allzu weit vorangeschritten war, könnte der Ton an sich noch ernstzunehmende Reaktionen gezeitigt haben.

Wie unterschiedlich die gleiche Bestandsaufnahme interpretiert werden kann: Für Hegel ist die Begriffs- bzw. Inhaltslosigkeit der Musik Beleg ihrer Heteronomie, sie bedarf stets eines anderen, das sie bekräftigt; für Adorno (wie auch für Schopenhauer) ist es die gleiche Eigenschaft, die ihre Autonomie bestätigt: Als der Wirklichkeit fremd, muss sie ihren Sinn in sich selbst haben und weil sie keinen Inhalts bedarf, kann sie sogar als Kontrapunkt zu einer Welt, deren Inhalt schlecht ist, verwendet werden.

⁶²⁰ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.240.

⁶²¹ cf. die Anmerkung des Herausgebers in: Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994, S.252, S. 291.

⁶²² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1986, S. 73.

⁶²³ *ibid.*, S. 74.

⁶²⁴ *ibid.*

⁶²⁵ *ibid.*, S. 157.

Für Hegel kann sie jedoch eben aufgrund ihrer ‚Autonomie‘, weil sie allem Inhalts ermangelt, für alles Heteronome verwendet werden; sie kann immer nur ideologische, dem Bestehenden sekundierende Funktion einnehmen: „Gedankenbegeisterung, Kanonen, Genie des Feldherren machen’s jetzt und nicht die Musik, die nur noch als Stütze für die Mächte gelten kann, welche sonst schon das Gemüt erfüllt und befangen haben.“⁶²⁶ Eine rigorosere Zurückweisung der Aspirationen der Adornoschen Musikphilosophie ist kaum denkbar.

Ausgehend von der anderen Perspektive kann allerdings gerade von der Musik behauptet werden, dass sie als ‚reinste‘ Kunst – gereinigt von jedem, und damit auch jedem moralinsauren, Inhalt - eben zur einzigen moralischen Aufgabe, die Kunst de iure erfüllen kann, besonders befähigt sei. Diese kommt nämlich für Adorno durch das Präsentieren der Form zustande, der Inhalt ist gar nicht maßgeblich, wie er in einer stark an Hegel gemahnenden, fast paraphrasierenden, Stelle in der *Ästhetischen Theorie* vorbringt: „Das Rohe, subjektiver Kern des Bösen, wird von Kunst, der das Ideal des Durchgeformten unabdingbar ist, a priori negiert: das, nicht die Verkündigung moralischer Thesen oder die Erzielung moralischer Wirkung ist ihre Teilhabe an der Moral und verbindet sie einer menschenwürdigeren Gesellschaft.“⁶²⁷ Die Maxime kann also nur heißen: So werden wie es ist, und nicht tun, was es vorgeblich sagt. Nicht die höhere Lehre, die von der Kunst transportiert wird, sondern sie selbst, wäre also das einzige, was an ihr moralaffin in einem guten Sinne genannt werden könnte. Diese Aufgabe wird freilich von der reinen Kunst am Vortrefflichsten erfüllt (naheliegenderweise bringt Adorno ja auch das ‚Ideal des Durchgeformten‘ mit der Reinheit in Verbindung): Sie wird desto besser sichtbar, je mehr nur noch Kunst übrig bleibt.

Freilich führt dies zu einer unüberbietbaren Verschärfung der grundlegenden Antinomie: Die formale Elaboration ist zwar moralisch, aber nur in dem Sinne, nicht gesellschaftlich zu sein. Darüber hinaus ist die Form, als das die Kunst von der Gesellschaft absetzende Element, auch das unnahbar-grausame an ihr.

Jede ‚höhere Lehre‘, ja jegliche inhaltliche Reflexion gesellschaftlicher oder moralischer Zustände, ist Kontamination, die, obgleich obligates Konstituens der bestimmten Negation, nun schädlich wäre, und würde sogar den einzigen rechtfertigbaren ethischen Aspekt von Kunst konterkarieren; womöglich ist hier Musik das intransigenteste Medium: „Jedwede gesellschaftspolitische, real-diskursive Ausrichtung bekommt Musik erst durch Literatur“; sie sei „real gesellschaftlich intervenierend nur durch unterlegte, bzw. übergeordnete Texte“. Auch hier gilt dann wiederum, dass ein Signum aller Kunst in der Musik am Besten sichtbar wird: „Was in Musik ostensiv sich zeigt, gilt aber für Kunstwerke generell: eine unmittelbar praktische Auswirkung kann Kunst (nach Adorno Erkenntnisstand) nicht erzielen, denn die Kunst am (Kunst)Werke befindet sich beinahe a priori jenseits von Wirkung und Kommunikation, sie ist das eigentliche Mehr als ihre Erscheinung selbst“⁶²⁸. Diese Auszeichnung der Musik hat aber natürlich ihre Kehrseite, denn sie erlaubt auch ihre

⁶²⁶ *ibid.*, S. 158.

⁶²⁷ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.344.

⁶²⁸ Bäuerl, Carsten: *Zwischen Rausch und Kritik 1. Auf den Spuren von Nietzsche, Bataille, Adorno und Benjamin*. Aisthesis: Bielefeld 2003, S.267.

Vereinnahmung. Weil ihr eben jeder Text unterlegt werden kann, hat sie die Macht der ideologischen Manipulation, die natürlich auch als Beförderung moralischer Lehren erscheinen kann. Nur ist ein solcher gerade eben bei der Musik stets Kontamination und nicht die Sache selbst, weshalb er nicht über ihren Wert entscheiden kann.

c) Kunstreligion, Hybris und Autonomie

Mit Adorno vergleichbare Gedanken hinsichtlich des Status moderner Kunst lassen sich bei José Ortega y Gasset finden. Generell ist die Bestandsaufnahme sehr ähnlich, wobei manche der in der Dialektik verborgenen Elemente konzis angegeben werden. Abgesehen von seinem berühmten Essay *La deshumanización del arte* widmete er sich auch den Neuerungen in der Musik, wobei er sich vor allem auf Debussy (der von Adorno übrigens keineswegs pauschal übergegangen wird, ja tatsächlich als wesentlicher Neuerer empfunden wird) und Stravinsky bezieht.

Zentral ist einerseits der Gedanke, dass es nicht die Schwierigkeit dieser „nueva música“⁶²⁹ sei, die ihre Ablehnung seitens der Massen bedinge; vom Komplexitätsgrad werde sie sogar von der großen, traditionellen, wie derjenigen Beethovens, überragt. Dass es nur an ihrer Neuheit und Ungewohntheit läge, wie es sich mit Wagner verhalten habe, dessen Werk zuerst abgewehrt, nach einiger Zeit umso einhelliger angenommen wurde, wird jedoch ebenfalls verneint. Dies sei aber eben nicht ihrer Schwierigkeit geschuldet, sondern vielmehr aufgrund der für sie nötigen Einstellung, der wiederum etwas Elitäres anhaftet: „pero va inspirada por una actitud espiritual radicalmente opuesta a la del vulgo.“⁶³⁰ Bei der traditionellen Musik, man denke wiederum an Beethoven, stehe nicht die Musik selbst im Vordergrund, sondern die Selbstwiederfindung des Hörenden in ihr, alles darin ist letztlich wohlbekannt, auch wenn das Medium noch so fremd erscheinen mag; eben darum sei sie, trotz ihrer technischen Komplexität, dem „vulgo“ verständlich.

Die Ansicht Ortega y Gassets, dass die moderne Kunst sich dadurch auszeichne, dass sie Kunst für Künstler und damit Kunst über Kunst sei, spiegelt sich wieder in der von Adorno höchstgeschätzten Musik: Beim späten Beethoven und bei Mahler wird eben die Musik und ihr Schicksal selbst zum Thema der Musik, besonders Bergs Werk kann darüber hinaus aufgrund der Nichttrennung von Produktion und Rezeption als Paradigma der Artistenkunst gelten.

Vier Jahre nach den Ausführungen über die ‚neue Musik‘, wendet Ortega y Gasset diesen Gedanken in *La deshumanización del arte* auf die Kunst allgemein an, wobei Debussy wiederum als derjenige genannt wird, der dieses Projekt in der Musik vorangetrieben habe⁶³¹. In der ‚nueva música‘ werde die menschliche Sichtweise zugunsten einer artistischen aufgegeben; in der traditionellen konnte sich der Mensch in seiner Allgemeinmenschlichkeit wiederfinden.

⁶²⁹ Ortega y Gasset, José: *Musicali. El espectador. – III.* In: Ders.: *Obras completas. Tomo II.* Revista de Occidente: Madrid 1946, S.231.

⁶³⁰ Ortega y Gasset, José: *Musicali*, S.231.

⁶³¹ cf. Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte.* In: Ders.: *Obras completas. Tomo III.* Revista de Occidente: Madrid 1947, S. 371.

Viele der von Adorno bekannten dialektischen Aporien und Unentschlossenheiten tauchen auch bei ihm wieder auf. Übrigens kommt auch er zum Schluss – bei Adorno bleibt dies freilich nur eine Möglichkeit in dialektischer Schwebelage –, dass erst in der Moderne die Kunst wahrlich zur Schönheit gefunden habe, eben weil sie mit der Homogenität von Kunst und Leben gebrochen hat: „La belleza, suprema distinción, exige que se guarden las distancias.“⁶³² Gerade der Mangel an Distanz habe die Verständlichkeit der traditionellen Kunst garantiert.

Ortega y Gasset weist den sich hier ankündigenden Hybrisvorwurf jedoch zurück: Zwar sei die neue Kunst ein Triumph über das Menschliche, aber ihre Absonderung von der menschlichen Wirklichkeit sei ebenso durch den Drang bestimmt, klare Grenzen zu bestimmen und daher auch das Reich der Kunst zu beschränken, von deren Omnipotenz daher keine Rede sein könne.

Diese ostensible Sinnleere (oder zumindest Weltleere) ist für Ortega y Gasset aber nicht so sehr ein Widerbild des Gesellschaftlichen, sondern – was sie für Adorno freilich auch ist – ein Ausdruck artistischer Finesse und Meisterschaft, den freilich nur die Artisten verstehen können: „Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo.“⁶³³

Andererseits haben Debussy und die ‚nueva música‘ durch die Entfernung vom Menschlichen sogar einen unbefangenen Musikgenuss ermöglicht⁶³⁴, weil die Gefühlsaffektion, die eine, womöglich sogar physische, Reaktion abverlangt, entfällt. Ortega y Gasset macht damit auf etwas aufmerksam, das allgemein für die Autonomiedebatte von höchster Wichtigkeit ist: Egal ob Überheblichkeit oder Bescheidenheit, durch die ‚deshumanización‘ hat die ‚nueva música‘ jedenfalls eine nie zuvor dagewesene Freiheit erreicht. Die Zuschneidung auf das Publikum in der industriellen Produktion ist aber nur die Zuspitzung einer Tendenz, gegen die sich erst die neue Musik energisch wandte. Das Absehen auf den Menschen und seine Verfasstheit war auch der traditionellen nicht fremd. Was ist eigentlich der Zweck dieses Betonens der Autonomie der Kunst? Prinzipiell müsste man annehmen, dass ein Zuwachs an Autonomie oder die Postulierung eines solchen mit einer Aufwertung der Kunst verbunden ist. Kunst soll sich nicht von fremden Zwecken einspannen lassen. Genau diese Distanz wird demgemäß als ‚ästhetizistisch‘ verstanden, ganz im Sinne der klassischen Bestimmung Gautiers. Eine solche Haltung lässt meist auf eine hohe – aus kritischer Sicht: überhöhte – Wertschätzung der Kunst schließen. Andererseits wird der Gipfel der Kunsthybris im neunzehnten Jahrhundert ausgemacht. Als Schlagwort wird hier meist der Wagnersche Begriff ‚Kunstreligion‘ angeführt. In der Mahler-Monographie des schon zitierten Sponheuer findet sich ein Argument, dass den Kern trifft: Der späte, in seiner Wirkungsmacht und Drastik vielleicht unübertroffenen Versuch, zumindest eine ‚kunstreligiöse‘ Erhebung zu vermitteln und die damit verbundene Aura zu aktualisieren, in Mahlers zweiter Sinfonie dient ihm zu einem Einwand, der auch Anregung zur Überlegung bietet, dass die Kunstreligion, in der die Kunst als Surrogat für die verlorene sakrale Dimension erhalten muss⁶³⁵,

⁶³² Ortega y Gasset, José: *Musicali*, S.238.

⁶³³ Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*, S. 366.

⁶³⁴ cf. Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*, S. 370.

⁶³⁵ cf. Sponheuer, Bernd: *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*. Schneider: Tutzing 1978, S. 132f.

auch in kunstimmanentem Sinne nicht der Gipfel ihrer Würdigung ist. (In der Kunst zeigt sich dieser ambivalente Sachverhalt vielleicht am Besten anhand eines Vergleichs der frühen und späten Produktion Georges, wobei Adorno die frühere, die noch die Abschottung und nicht die zumindest partielle Besitzergreifung der Kunst proklamiert, kaum zufällig meist höher schätzt.)

Es ist wohl kein Zufall, dass in Roger Scrutons Interpretation, die Adorno politische Agitation im Sinne einer marxistischen (und seiner Auffassung nach auch antidemokratischen) Weltanschauung zuschreibt, der Reinheit der Musik und dem Formgesetz kaum Beachtung geschenkt wird, dafür Adorno aber (wohl doch sehr zu Unrecht) angelastet wird, die verteidigte Atonalität gar zum „harbinger of a new religion“⁶³⁶ erkoren zu haben.

Durch diese vermeintliche Glorifizierung werden an sie erst recht Forderungen von außen herangetragen. Welcher Art diese sind, ist letztlich belanglos: Eine jede zeigt die Problematik auf und nähert die vermeintlich vergötterte Kunst dem profanen Gebrauch an.

Auf ästhetischer Ebene ist es in der zweiten Sinfonie natürlich der „selbst gesetzte, immanente Anspruch [...], in dem Musik und Religion unter der heteronomen Ägide des Programms zu trügerischer Einheit zusammenfinden“⁶³⁷, dem das Werk nicht genügen kann; überhaupt einen solchen Anspruch an das Werk zu stellen, unabhängig von dessen tatsächlicher Großartigkeit, führt aber zur Paradoxie, dass die vermeintliche Aufwertung es diffamiert.

Kunst, die Religionsersatz sein will, degradiert sich, sie ist jedenfalls nicht mehr zweckfrei; im Prästendieren aufs vermeintlich Höchste verspielt sie erst recht ihre Autonomie. Wem die romantische Kunstreligion diene, mag diskutierbar sein, nicht zuletzt aber: Auch der Erlösungsanspruch war ein von außen herangetragener. Auch wenn sie nicht die direkte Fortführung der Religion sein sollte: Auf jedem Fall auch dem Menschen, dem Rezipienten und seinen Wunschvorstellungen. Solange sie diesem dient, ist sie unweigerlich heteronom. Der Verzicht auf den Erlösungsanspruch, der zudem meist ja doch immer seinerseits auf ein Außen verwies, erlöst die Kunst. Zumindest unter diesem Aspekt ist das Schlagwort der ästhetizistischen Kunst der Kunstreligion schroff entgegengesetzt.

d) Die doppelte Unerträglichkeit

Die letzten Reflexionen haben nahe gelegt, dass in einem wichtigen Sinne womöglich nur die moderne Musik wirklich unbesorgten Genuß bieten könne und auch selbst unbesorgter sein dürfe, während gerade das affirmative und konsonierende Moment unweigerlich an die Welt kette. In der *Philosophie der Neuen Musik* wurde die Dissonanz scheinbar solcherart verstanden; jedenfalls diejenigen, die die neue Musik ablehnen, wollen durch sie angeblich nicht erinnert werden.

Frappierend ist, wie die Unerträglichkeit der Dissonanz, die das Massenpublikum abschrecke, in den *Ästhetik*-Vorlesungen wieder aufgenommen wird; der prominente Satz aus der *Philosophie der Neuen Musik* wird nämlich in scheinbar völliger Verkehrung wiederholt und vielmehr die Unerträglichkeit der Konsonanz behauptet: „Gemeint ist gerade durch die Dissonanz in einem weitesten Sinn, wie sie

⁶³⁶ Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music*. Clarendon Press: Oxford 1997, S. 472.

⁶³⁷ Sponheuer, Bernd: *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, S. 133.

für alle unsere Kunst das Zentrale ist, die Konsonanz. Die Konsonanz aber ist unerträglich, weil in ihr selber nichts anderes sich widerspiegelt als die noch unaufgelöste Dissonanz der Realität.“⁶³⁸ Eine konsistente Vereinbarung der beiden Aussagen scheint kaum möglich; fast ist man geneigt, den Satz als Versprecher abzutun. Es handelt sich offenbar nicht um eine Ungereimtheit, um eine Unschärfe im Ausdruck, sondern (jedenfalls dem dekontextualisierten Wortlaut nach) um eine totale Umkehrung der früheren Behauptung, wobei die zeitliche Distanz – welche freilich niemals als Erklärung ausreicht, sondern höchstens Indizien für eine solche anbieten kann – angesichts der sonst sehr ähnlichen Positionen vernachlässigt werden kann.

Eine Auflösung dieses Widerspruchs, dass sowohl Kon- als auch Dissonanz unerträglich sein können, ergibt sich nur durch die Einbeziehung der Rezeptionsweise. Offensichtlich wird nicht, wie in der *Philosophie der Neuen Musik*, von den Massen, welche sie aus Furcht vor Selbsterkenntnis oder Wut über diese anfeinden, gesprochen, sondern von demjenigen, der diese Musik erträgt – und womöglich doch genießt; er spricht von seiner eigenen Position bzw. der idealen: Die Konsonanz verweist aufs Bestehende, Unerträgliche, während hingegen die Dissonanz durch die Darstellung dieses Unerträglichen hindurch aufs Mögliche, auf das, was Adorno als Utopie bezeichnet. Nur derjenige, der das Kunstwerk in seine empirische Realität eingliedert und seinen Verweisungscharakter, der es immer auf anderes abzielen lässt und für den also die Uneigentlichkeit des späten Beethoven und mancher Sätze Mahlers, wenngleich eigentlich überhaupt Wesen der Kunst, thematisch ist, ignoriert, missversteht dies. Bloß aufgrund der irrigen Annahme, dass zwischen dem Kunstwerk und der Wirklichkeit Bedeutungshomogenität und eindeutige Zuordnungsmöglichkeit herrsche, wird die Dissonanz perhorresziert.

Möglicherweise gilt aber auch für die unerträgliche Konsonanz, dass ihre Unerträglichkeit ein Gewöhnungseffekt ist, der durch die Assoziation, vielleicht Kondition, dass das Konsonierende eben Ausdruck des Menschlichen, realitätsnaher Kunst ist, entstand. Wie für die Dissonanz ist jedenfalls entscheidend, dass man viel Musik gehört hat respektive sich ihrer geschichtlichen Entwicklung bewusst ist. Aufgrund solch ausgiebiger Beschäftigung kann auf subjektiver Ebene die Unerträglichkeit womöglich überhaupt aus der resignativen Empfindung herkommen, dass ‚es ziemlich fad geworden ist‘; auf ganz allgemeiner Ebene trifft dies natürlich auch exzeptionell auf die affirmative Haltung und Konstanten wie die per-aspera-ad-astra-Motive zu.

(In der Musik zeigt sich dies einerseits klarer, da eben nicht mit scheinbar innovativem ‚Inhalt‘ der Eindruck des Neuen so leicht evoziert werden kann, andererseits ist wohl tatsächlich die krude Einfältigkeit des per aspera ad astra leichter zu verkraften, weil es eben abstrakt bleibt, ja im besten Falle eben als kraft der musikalischen Entwicklung entstanden und dadurch eigenständig, berechtigt und authentisch wirkt, und eben nicht durch eine konkrete Exemplifikation zur Schau gestellt wird.) Freilich ist aber für beide Einstellungen – hier wird tatsächlich eine ungeheuerliche Koinzidenz fühlbar – der gleiche Verweis ‚unerträglich‘, nämlich die Referenz auf die ‚Realität‘ und die eigene

⁶³⁸ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59). Hrsg. von Eberhard Ortland. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2009, S. 228.

Verortung in dieser. Damit ist aber auch die Wirkung eigentlich die gleiche: Dispensierung von dieser Realität. Sie darf im Kunstwerk eben nicht als wirkliche präsentiert werden; die Dissonanz verweist aber für den, der im Kunstwerk lebt, nicht auf die Realität, wodurch natürlich die Behauptung, dass durch die Dissonanz das reale Leid Einzug erhalte, zumindest in seiner Bedeutung relativiert wird, denn konfrontiert kann damit höchstens derjenige werden, der's nicht adäquat rezipiert. Hier kommt es tatsächlich zur Koinzidenz: Die Kulturindustrie besorgt für den Banausen genau das, was für den Versierten nur das Ambitionierteste erledigen kann. Betrachtet man das Kunstwerk auf die gleiche Weise, auf die man die Realität sieht, ist ihr Anblick nach dem Einzug des ‚realen Leids‘ freilich tatsächlich unerträglich. Die Dissonanz ist somit, ebenso wie das Spezifikum der Musik als unwirkliche Wirklichkeit *sui generis* zu sein, nicht so sehr Instrumentalisierung der Kunst als Medium der Kritik als vielmehr Zeichen ihrer Entrückung. Im Kunstwerk, in dem die Entitäten der Realität eben nicht das Gleiche wie in dieser bedeuten und das immanenten Verweisungscharakter hat, steht alles für die Möglichkeit ein, dass es auch anders sein könnte: Dissonanz für Konsonanz et vice versa. Dies aber ernst genommen, redet die gänzlich dissonante Musik nie von der gesellschaftlichen Realität – auch und gerade, wenn sie diese akkurat abbildete-, sondern nur von dem, was ganz anders wäre, der Utopie. So betrachtet ist aber die Dissonanz der neuen Musik nicht mehr Indiz für ihre kritische Berücksichtigung der Realität oder gar Anprangerung deren Scheußlichkeit, sondern vielmehr Konstituens ihrer Vollkommenheit, denn „diese vollendete Utopie, die der Geist, der ja selber immer ein Stück Anweisung auf Sinnliches, auf nicht Präsenes, auf noch nicht Gegenwärtiges ist, gleichsam nur vorwegnimmt“ dürfe nicht „verraten werde(n) an ein Vorläufiges, an eines, was sie selber eigentlich noch gar nicht ist.“⁶³⁹ Dieser Blickwinkel bewirkt natürlich eine grundlegende Alternierung: Wer die Weltbezogenheit der Musik erfährt, missversteht sie fundamental, auch wenn die Erfahrung vielleicht sogar – präsupponiert, dass Kunst dies überhaupt kann -, wie bei der Dissonanz, dieser entspricht. Letztlich kommt die Dissonanz somit sogar dem adäquaten Kunstgenuß entgegen, indem sie sich der falschen Haltung verweigert, die das Kunstwerk als in die Welt Eingegliedertes erfahren möchte. Je hässlicher, desto rigoroser wird der Rezipient gezwungen, es als Kunst wahrzunehmen und sich eben nicht von dem, was im Leben unerträglich wäre, abschrecken zu lassen. Aber ist das ‚Leben im Kunstwerk‘ selbst denn schwieriger geworden? Tatsächlich könnte man sogar behaupten, dass die richtige Rezeption einfacher geworden ist, indem die Möglichkeit der falschen ausgeschlossen wurde. Die moderne Musik ist nur noch korrekt rezipierbar oder gar nicht. So wie die traditionelle, auch wenn sie gelungen war, die falsche Rezeption begünstigte, wird hier die richtige offen verlangt. Die bei der *Eroica*-Symphonie bestehende Gefahr, die innere Stringenz mit prächtigem Dekor und nach außen gerichteter Affirmation zu verwechseln, ist gebannt. Natürlich: Ausgehend von der Verinnerlichung ihrer Rezeptionsweise, durch die man gelernt hat, dass man sie nicht mit dem Leben selbst verwechseln sollte, kann man sich auch wieder auf traditionelle einlassen. Dies kann auch den seltsamen musikpädagogischen Rat Adornos erklären, mit der Vermittlung neuer Musik zu

⁶³⁹ Adorno, Theodor W.: *Ästhetik* (1958/59). Hrsg. von Eberhard Ortland. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2009, S. 228.

beginnen: Auch die klassische, traditionelle sollte auf dieselbe Art und Weise gehört werden wie die neue. (Freilich ist nach anderen Argumenten ein Verständnis dieser jedoch nur möglich auf der Basis des Verständnisses der Tradition.)

Zentral für die Unterscheidung zwischen ‚Leben im Kunstwerk‘ und falscher Rezeptionsweise ist die Dissonanz, deren einmalige Wichtigkeit sich erst hier ganz erhellt. Die dissonante Kunstwelt konzidiert zum einen, dass sie nur Schein ist; zum anderen verweist sie auf das Andere, also eben: Dissonanz für Konsonanz. Damit ist aber auch der hermetische Gestus auf die Spitze getrieben: Der Uneingeweihte, dem nur oberflächliches Verständnis möglich ist, wird durch die hässliche Fassade abgeschreckt, während der Verständige sich der inneren, geistig-bedeutsamen Schönheit erfreut. Am Phänomen der Dissonanz verbinden sich eben alle Möglichkeiten von progressiv-negativistischer Kunst, die auf den ersten Blick so unvereinbar erscheinen und ohne Bindeglied tatsächlich Gefahr laufen, als widersinnige Aneinanderreihung präsentiert zu werden: Die Abbildung des Schlechten, die Kritik an diesem durch die unbeschönigte Darstellung, als auch die im ekstatischen Augenblick preisgegebene Utopie, wobei deren Potentialität der Kritik zusätzliche Intensität verleiht; der Unverständige erkennt aber nur den ersten Aspekt und wendet sich unverständlich und womöglich angewidert ab.

Aus dieser Perspektive ist die neue Musik zwar nicht zwingend besser als die vorangegangene, aber mehr, reicher, weil sich zusätzliche, historisch bedingte, Dimensionen abgelagert haben, welche jedoch nur dem subkutanen Blick erkennbar sind. Allem voran gilt dies wiederum für die Dissonanz: In der negativistischen Konzeption verbürgt nur ihre historische Abhängigkeit das Durchscheinen der Utopie.

Die Kopplung an die Moral wird dadurch freilich noch dubioser: Das Glück am harmonischen Kunstwerk hat immer den Makel, auf die Realität rückzuverweisen und damit a fortiori durch den moralischen Widerspruch zu belasten; erst im rein dissonanten ist die Isolierung, die Adorno ja auch der neuen Musik zuschreibt, tatsächlich erreicht. Der Konflikt zwischen Moral und Ästhetik, und das heißt auch zwischen gesellschaftlicher Praxis und ‚Leben im Kunstwerk‘ wird also eigentlich dadurch aufgelöst, dass die Verbindung zwischen dem Leben, das dem Kunstwerk opponiert, und dessen eigenem Sein abgetrennt wird; es verweist nicht mehr aufs Leben, sondern eben qua Dissonanz auf die Utopie.

Man könnte aus diesen sich offensichtlich widersprechenden Aussagen auch eine Form der ‚Arbeitsteilung‘ ableiten, welche tatsächlich eine höchst elitäre Konzeption zum Ausdruck bringt: Das Witzige ist eben, dass sich die ‚dialektischen‘ Aporien durch die konsequente Unterscheidung einer elitär-esoterischen und einer banausischen Sichtweise relativ problemlos klären lassen. Eine esoterische – wenn man möchte, ‚elitäre‘ – und eine exoterische – sehr verbreitete, deshalb fraglos vulgäre und wohl auch banausische – Rezeptionsweise stehen einander gegenüber. Erst anhand des Phänomens der Dissonanz wird dies ganz offensichtlich: Die Lust an der Dissonanz ist die existentiell-

ästhetische, ihr Protest die gesellschaftliche Dimension. Möchte man, dass diese perpetuiert, braucht man jemanden, der es wahrnimmt, ohne darin zu leben.

Damit wäre auch der Spalt zwischen gesellschaftlich und ästhetisch aufgelöst, nun aber nicht als dialektischer, sondern als recht statischer, auf die jeweilige Wahrnehmungsweise bezogener, denn es scheint unwahrscheinlich, dass sie sich in einer Person realisieren, zumindest nicht zeitgleich – und selbst wenn, würde genau ein solcher, dann austragbarer Widerstreit erst recht der ambitionierten und informierten zuzurechnen sein. Freilich sollte aus der Bemerkung nicht abgeleitet werden, dass das Massenpublikum, einmal, vermutlich unfreiwillig, neuer Musik ausgesetzt, diese tatsächlich irgend verstünde; aber gerade die Dimension, die es intuitiv versteht, also ihre Hässlichkeit, ja Unbarmherzigkeit und Abscheulichkeit, und welche es verstört, kann derjenige, der sie wirklich versteht, gar nicht mehr erfahren, denn das gesellschaftlich wahrnehmende Bewusstsein – für das eben die Dissonanzen das eigene gesellschaftliche Elend zum Ausdruck bringen – ist vielmehr das banausische. Dies schlägt sich auch im Erkenntnisbereich nieder: Je mehr es ästhetisch zu entdecken und zu elaborieren gibt, desto weniger kann konzis soziologisch abgeleitet werden. Das ambitionierte, dissonant-moderne Kunstwerk ist nur einen Augenblick lang bzw. nur punktuell wirklich zum fait social herabgesetzt; nämlich in demjenigen, in dem es von der Masse geschmäht wird (und analog im ersten affirmativen Moment aller Musik).

Je besser Kunst, auch hinsichtlich ihrer ästhetischen Erkenntnisfunktion, desto stärker hat sie sich von der Gesellschaft getrennt, ist fait social bloß noch als Reminiszenz und indirekt, nicht aufgrund von Nähe, sondern eben bloß vermittelt durch Analogie, weil im Kunstwerk respektive in der Kunstentwicklung die gleiche allgemein-dialektische Gesetzmäßigkeit vorantreibt.

Indirekt bekräftigt dies Mahnkopf in seinem rezenten Aufsatz: Die von ihm perhorreszierte Musik verdient keine Untersuchung des Musikers, also letztlich des Ästheten, sondern nur eine des Soziologen (der sie schon alleine durchs Herunterziehen auf das soziologisch-gesellschaftliche Terrain richtet). Diesem verwehrt sich die gute Musik jedoch und verführt ihn immer wieder sie unter existentiell-ästhetischem Licht zu betrachten.

Für das vorhin behauptete Verhältnis zwischen ästhetischer und sozialer Erkenntnis ist dieser Zwiespalt aber sehr aufschlussreich: Luzid zeigt sich, dass die soziale kein Qualitätskriterium sein kann. Gerade die Eindeutigkeit des Schlechten, wozu es sich zu einer solchen Analyse eignet, kommt dem Exzeptionellen nicht zu. Vielleicht ist es kein Zufall, dass ausgerechnet in der *Einführung in die Musiksoziologie* nicht Beethoven, sondern Mozart, bei dem ja der Einstand, die gesellschaftliche Harmonie für einen Moment erreicht wird, zuerkannt wird, dass die Analyse seines Werks am Wichtigsten für die musiksoziologische Erkenntnis wäre⁶⁴⁰, obgleich Beethoven freilich unter ästhetischer Hinsicht die superiore Position innehat. (Dass Adorno über Mozart bemerkenswert wenig geschrieben hat, ist auffällig⁶⁴¹; man könnte dies als Hegemonie der ästhetischen über die

⁶⁴⁰ cf. Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, S.252.

⁶⁴¹ cf. Kolleritsch, Otto: *Adorno und Richard Strauss*. In: Dorschel, Andreas (Hrsg.): *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*. Universal Edition: Wien u.a. 2004, S. 18.

musiksoziologische Erkenntnis werten.) Diese zeigt sich gesteigert bei der Analyse des als schlecht Befundenen: Die ‚Wahrheit über die Unwahrheit‘, die sich anhand der Analyse der Massenmusik wie auch anderer schlechter (auf höherer Ebene gibt es freilich auch die ‚Wahrheit der Unwahrheit‘ der Tonalität und damit über die mittlere Produktion Beethovens) offenbart, ist anscheinend doch nicht so interessant – sie beschränkt sich meist auch auf die Konstatierung der Schlechtigkeit des untersuchten Phänomens mitsamt der gesellschaftlichen Situation, in dem es verwurzelt ist – wie die Wahrheit, die sich im Werk zeigt, dass in sich selbst mehr als Unwahrheit, nicht zuletzt höchste Ambivalenz, ist. Letztlich scheint die ästhetische Freiheit wichtiger als die realitätsgetreue Modellierung des Systems zu sein, über die man nur sagen kann, dass sie als strenge Abbildung mehr als Abbildung sein kann; so lässt es jedenfalls der Vergleich der Bewertung von freier Atonalität und Zwölftonmusik vermuten. Je mehr Gesellschaft und Musik konfliktieren, desto mehr hat sie ästhetisch und desto weniger soziologisch zu sagen, grenzt sie sich doch von der Gesellschaft ab, um ihre ästhetische Autonomie verwirklichen zu können. Die soziologische Erkenntnis muss sich also zumindest auf Erkenntnisse ex negativo beschränken und kann letztlich nicht entscheidend sein; andernfalls müsste das Schlechteste ja das Beste sein, weil sich daran die ominöse ‚Wahrheit der Unwahrheit‘ am Grellsten offenbart. Soziologische Erkenntnis könnte somit geradezu indirekt proportional zu ästhetischer Qualität sein. Die Äquivalenz zwischen der Hässlichkeit der modernen Kunst und des Weltzustands ist ja doch nur ein ‚spießbürgerliches Cliché‘; also kaum der geforderten Rezeptionsweise entsprechend. Fraglich ist aber, ob vom korrekt Rezipierenden erwartet wird, dass er das Werk zumindest auch mit spießbürgerlichen Augen betrachtet, denn dies muss doch die Voraussetzung sein, der Hässlichkeit innezuwerden.

Im Gegensatz zum engagierten Brecht, den Adorno im *Engagement*-Aufsatz wie auch in der *Ästhetischen Theorie* vom ‘preaching to the saved’ nicht freisprechen kann⁶⁴², verfolgt die neue Musik in all ihren Spielarten die gegenläufige Beziehung: Ihr innerstes Klientel erhält keine – eben ohnehin unnötige – Lehre; nur die draußen werden, wenn nicht ermahnt, so zumindest über ihre eigene Lage informiert und ihnen ihr Unverständnis aufrichtig verdeutlicht.

Für den Ästheten ist das Kunstwerk stets ein Ästhetisches, aus gesellschaftlicher Warte ist es ein Gesellschaftliches – dies aber ist freilich eine unästhetische Position, weil sie eben nicht dem Leben im Kunstwerk entspringt, sondern dieses zum Teil der Wirklichkeit degradiert. Die gesellschaftliche Kritik bekommt damit jedoch nur der zu spüren – bei der neuen Musik eben das Massenpublikum –, der sie eigentlich nicht korrekt wahrnimmt. Die neue Musik an sich, verstanden von ihrer inneren Struktur her, ist gar kein Abbild, sondern nur für den, der keinen Zugang zu ihr hat, sie bloß von außen betrachtet, zeigt sie sich als solches – und das heißt wiederum in ihrer Funktion als *fait social*. Sie ist natürlich Abbild, aber nur für den, der sie nicht versteht, jedenfalls nicht in emphatischem Sinne; für den jedoch, der es tut, der in ihr lebt, ist sie deutlich mehr; so viel mehr, dass sie qualitativ anders ist. Daraus folgt aber auch, dass, wenn man erst darin lebt, die vorhin genannten Maßnahmen, die der

⁶⁴² Adorno, Theodor W.: *Engagement*, S. 419; Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, S.360.

unversöhnten Realität Einlass bieten sollen, gänzlich unwesentlich sind; am Ehesten könnte man kritisch monieren, dass es sich bei diesen um einen Vorwand handelt, um durch die partielle Bereinigung des moralischen Makels darin verbleiben zu dürfen.

Wie wäre es auch anders möglich, dass die neue Musik den elaborierten Schönheitsbegriff als erste vollständig erfüllt und gleichzeitig geflohen wird als unerträglich und hässlich? Erst hier zeigt sich, wie die widersprüchlichen Bestimmungen doch konsistent verbunden werden können. Der, der richtig hört, wird nicht erinnert, sondern ist ohnehin suspendiert. Damit ergibt sich eine ungemein faszinierende Gesamtkonstellation. Entscheidend ist der Ort, an dem man sich aufhält: Wer lebt im Kunstwerk, wie es Adorno für die angemessene Rezeption fordert, und wer außerhalb, in der empirisch-gesellschaftlichen Realität. Die wünschenswerte, vom ambitionierten Werk wie von der ambitionierten Kunstphilosophie geforderte, Innenperspektive ist eine ästhetische, die äußere, die Kunst devaluierende, eine gesellschaftliche. Vom Kunstwerk her ist diese Unterscheidung äquivalent zu derjenigen zwischen ästhetischer Wirklichkeit *sui generis* und gesellschaftlicher Wirklichkeit, ihrem Sein als *fait social*.

e) Leiderfahrung, Kulinarik und Musikalität

Auf eine alte und vielleicht etwas angestaubt wirkende Kritik soll an dieser Stelle noch eingegangen werden: Die Musik Schönbergs kann ganz im Sinne Adornos als anti-affirmative Negation des Bestehenden verstanden werden: „Sie ist, als bürgerliche Musik, die alternativlose Negation des Bürgertums und somit dessen adäquater Ausdruck. [...] Schönbergs Fatalismus [...] geriert sich, als ob aus den musikalischen Sphären die Menschen Strafe erhalten müssten für ihr geschichtliches Los.“⁶⁴³ (Der letzte Satz entspricht in seiner Einseitigkeit jedoch nur bedingt dem Erscheinungsbild der Zwölftonmusik in Adornos Interpretation, weil er ganz dem ‚spießbürgerlichen cliché‘ willfährt und die Musik auf die krude Reproduktion des Äußeren beschränkt; darüber hinaus stellt sich bereits die Frage: welche Menschen; vorrangig die, die sie hören, oder die, die sie ohnehin meiden?) Dennoch können an der von Adorno zugewiesenen Funktion schärfste Zweifel angemeldet werden. Auch wenn man dem antibürgerlich-marxistisch motivierten Einschlag der hier zitierten Kritik indifferent gegenübersteht, taucht nämlich ein einigermaßen schlagendes Argument für die Hypokrisie der Leidenskonzeption Adornos auf, denn “[d]iejenigen jedoch, an welche im bürgerlichen Konzertbetrieb Schönbergs Musik sich wendet, leiden nicht daran“⁶⁴⁴. Selbst wenn akzeptiert wird, dass die Objektivität der Kunst darin läge, zu ‚sagen, wie sie leiden‘, bleibt die Frage, um welches Leid es sich eigentlich handelt. Hier könnte man sich vielleicht auf Schopenhauer zurückbesinnen: Die Kunst sagt höchstens wie die sich ihr Aussetzenden – der Künstler und das kontemplativ rezipierende Individuum, das sich im Kunstwerk wieder findet respektive vergisst – leiden, wobei dies eben dadurch belegt wird, dass sie eine solche Musik benötigen. An der zitierten Stelle wird natürlich von

⁶⁴³ Boehmer, Konrad: *Adorno, Musik, Gesellschaft*. In: Schoeller, Wilfried F. (Hrsg.): *Die neue Linke nach Adorno*. Kindler: München 1969, S.130.

⁶⁴⁴ *ibid.*

der populären und vereinfachten Sicht ausgegangen, dass sie das Leid der Unterdrückten widerspiegle; dieses Moment ist zwar einerseits bei Adorno aufzufinden, verabsolutiert ist es aber eben bloß das ‚spießbürgerliche cliché‘. Bleibt die Frage, inwieweit beim Hörenden von einer Leidenserfahrung gesprochen werden kann. Alldem liegt natürlich die Annahme zugrunde, dass überhaupt musikalische Phänomene irgendetwas mit dem realen Leid zu tun haben können. Einige Differenzierungen müssen zumindest angestellt werden: Leiden sie an der Musik? Am Sujet, das vertont wird?

Da der Schopenhauersche Genuß ja nicht getilgt werden kann und das ‚Leben im Kunstwerk‘ dem Moment bei Schopenhauer entspricht, das oftmals als ‚Selbstvergessenheit‘ bezeichnet wird, könnte man den Gedanken hochtreiben und den moralisch-gesellschaftlichen Status komplett ausklammern: Sie bringt konzessionslos alles zur Geltung, ‚was man vergessen möchte‘ – damit man sich selbst vergessen kann, wie eh und je. Dieses ‚man‘ bleibt in der *Philosophie der neuen Musik* überhaupt seltsam unbestimmt; wer möchte vergessen? Die Gesellschaft? Als Ganzes? Ihr ‚schlechtesteter‘, jedenfalls musikalisch am Schlechtesten entwickelte, ungebildetste Teil? Die Masse, die glaubt, etwas anderes hören zu wollen? Wohl kaum der Kunschtchaffende und der ideale Rezipient. Aufgrund ihrer Unwirklichkeit müssen authentische Leiderfahrung und der Versuch des Vergessens des Leidens dennoch nicht unvereinbar sein, wie eben die Schopenhauersche Selbstvergessenheit indiziert.

In der *Ästhetischen Theorie* hält er ganz in diesem Sinne fest: „Bis zur Phase totaler Verwaltung sollte das Subjekt, das ein Gebilde betrachtete, hörte, las, sich vergessen, sich gleichgültig werden, darin erlöschen. Die Identifikation, die es vollzog, war dem Ideal nach nicht die, daß es das Kunstwerk sich, sondern daß es sich dem Kunstwerk gleichmache.“⁶⁴⁵ Fast mutet seltsam an, dass an dieser Stelle nicht, wie sonst ja durchaus, Schopenhauer direkt zitiert wird, ist doch dieser ästhetische Imperativ seinem Denken geradezu entnommen, wie die obig zitierte Stelle vom Bilde, vor dem der Betrachter ehrfürchtig zu warten hat, belegt.

Zwar werden die Folgen dieses Wandels von Adorno keineswegs der ‚echten‘ Kunst indifferent aufgefasst, aber die wirklich urgente, damit keineswegs beantwortete Frage ist freilich, ob damit auch die Rezeptionsweise der neuen Musik und überhaupt der modernen Kunst divergiert. Die geforderte schopenhauerianische Haltung dem Kunstwerk gegenüber vereitelt die direkte Betroffenheit, vor allem die gesellschaftliche, die nun wohl jemand anders übernehmen muss. Man könnte eben einwenden, dass für die moderne Musik diese Begünstigung des Vergessens nicht mehr zutrifft; das stimmt in der Phase ‚totaler Verwaltung‘ auch, aber eben dieser soll sich die neue Musik ja widersetzen. Das Gegenteil, dass sie rezipiert werde wie das kulturindustrielle Produkt, will Adorno wohl sicher auch nicht sagen. Tendenziell muss es die alte bleiben. Dann sind aber zumindest diejenigen, die verstehen, vom Leid durch die andere Dimension des Kunstwerks prinzipiell geschützt, ja jene dient nur dazu, diese zur Geltung zu bringen.

Eben bei der zeitgenössischen Musik wird aber in der Adornoschen Theorie behauptet, dass das Leid über dieses subjektive hinausginge. Der Satz über die Dissonanzen aus der *Philosophie der Neuen*

⁶⁴⁵ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.33.

Musik stimmt damit überein: Für diejenigen, die sie hören (und verstehen), spricht diese Musik zumindest nicht auf diese Weise vom eigenen Zustand. Angesichts dieser Vergessensleistung muss alles übrige höchst erträglich erscheinen. Insofern man aber das geforderte Leben im Kunstwerk und die im Anschluss an Kant festgehaltene Dispensierung von den eigenen Interessen mitbedenkt: Was bräuchte man denn noch zu vergessen, wenn man sich schon selbst vergessen hat? Das ist freilich nur noch schopenhauerianische Wendung des Gedankens: Die Abkehr von der individuellen Befangenheit beschert einerseits die Einsicht in die Omnipräsenz des Leidens, wie auch andererseits die Dispensierung. Es gibt keinen triftigen Grund anzunehmen, dass durch die Wendung von der subjektiven zur objektiven Leiddarstellung sie schwieriger erträglich geworden wäre. Mit den Anforderungen, die Adorno an den Hörer stellt wird noch klarer, dass eine Änderung der Rezeptionshaltung sicherlich nicht angepeilt wird. Im *Schwierigkeiten*-Vortrag ist es nach wie vor die Aufgabe des Zuhörers, Synthesis herzustellen, ja „Fähigkeit, Divergentes zusammenzuhören, in wahrhaft Mannigfaltigem mitvollziehend Einheit zu stiften“ ist „Prototyp genuiner Erfahrung neuer Musik“⁶⁴⁶. Dies entspricht auf Rezipientenseite dem sich in der neuen Musik erst aktualisierenden Schönheitsbegriff.

Dass Adorno einerseits das Element des Sinnlosen in der neuen Musik nicht gänzlich zurückweisen möchte, andererseits aber der Anspruch auf Synthesis persistiert, erscheint als eigentlich geforderte Leistung des Rezipienten, im Sinnlosen Sinn herzustellen, was freilich auch heißt, sie auf eine Art und Weise wahrzunehmen, dass selbst noch das Inferno als Paradies erscheint. In diesem Sinne kommt subkutan ein Gedanke des *Doktor Faustus* hervorragend zur Geltung, denn es zeigt sich „die substanzielle Identität des Seligsten mit dem Gräßlichsten, die innere Einerleiheit des Engelskinder-Chors mit dem Höllengelächter“⁶⁴⁷. (In diesem Umkreis erscheint auch der faszinierende Begriff der „formale(n) Utopie von schauerlicher Sinnigkeit“⁶⁴⁸.) Auch das utopische Element kommt zum Vorschein: Das Einzelne im Allgemeinen zu hören et vice versa ist ja tatsächlich deren konkrete Realisierung, aber dann ist's gerade die sich in der neuen Musik verwirklichende Freiheit, die sie schreckt, und nicht das vorgebliche Grauen.

Darüber hinaus ist ohnehin schwierig zu erklären, warum man sich realem Leid aussetzen sollte: Wenn auch das Schmerzliche in der neuen Musik ungefiltert, ohne den Schein der Versöhnung dargestellt wird, ja wenn beispielsweise durch extremen Missklang der Eindruck des physischen Schmerzes erweckt werden würde, ist dies – aufgrund der nach wie vor unbezweifelbaren Nichtwirklichkeit des Kunstwerks – nicht so sehr die Auseinandersetzung mit ‚realem‘ Leid, sondern eher die Fähigkeit, selbst physisches Leid als ästhetisches zu kultivieren; die beim richtig Zuhörenden sich einstellende Erfahrung bleibt jouissance durch und durch. Dies kann man vergleichen mit den einstigen Kritik an Wagners Musik, dass sie lärmend sei. Solche Einwände sind laut Adorno immer banausisch, weil sie verlangen, dass sich das Kunstwerk ins Leben einpassen solle. In *Zu einer Theorie der musikalischen*

⁶⁴⁶ Adorno, Theodor W.: *Schwierigkeiten*, S.290.

⁶⁴⁷ Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Hrsg. von Ruprecht Wimmer. Fischer: Frankfurt am Main 2007, S.705.

⁶⁴⁸ *ibid.*

Reproduktion heißt es einige Male: „Die Empfindlichkeit gegen das Laute ist die Musikalität der Unmusikalischen.“⁶⁴⁹ Im Übrigen ist gerade dieses transgressive Element, das die „Grenze des Erträglichen“ überschreitet, die „Kriegserklärung ans kulinarische Ideal.“⁶⁵⁰ D.h.: Kulinarisch ist immer das Durchschnittliche, das sich leicht eingliedern und nebenbei konsumieren lässt, also der Inbegriff der Tafelmusik. Dennoch: Mag dieses ungewohnt Laute damals auch Zeichen des Protests gewesen sein, hätte aber jemand später diese Kritik aufgenommen, hätte man ihm wohl höchstens mangelnde Ausprägung des ästhetischen Empfindens attestiert. Womöglich ist die Verweigerung des kulinarischen Reizes also eher die Erprobung, was denn alles zum ästhetischen Reiz werden kann. Diese Aversion gegen das Normale wird von Adorno auch mittelbar mit dem gesellschaftskritischen oder zumindest subversiven Element identifiziert: „Die Zonen, in denen Musik unhörbar oder unerträglich wird sind die, in denen sie das Einverständnis aufsagt.“⁶⁵¹ Dies ist freilich ein Moment, das losgelöst für Verwirrung sorgen könnte, jedenfalls ist es kaum ein hinreichendes: Vor allem wäre dann auch ein Gros der modernen, populären Produktion (nicht zuletzt diejenige, die Adorno laut Mahnkopf vehement ablehnen müsste) höchst gesellschaftskritisch.

Wenn man es paradox und in nietzscheanischer Terminologie ausdrücken möchte: Nur die dionysische Kunst, die die Form, insofern sie Schein ist, zerbricht und sich nicht in versöhnender Harmonie gefällt, gestattet noch eine apollinische Wirkung. Oder: Nur die Musik, die mit Hilfe von Dissonanz und Dissoziation eigentlich in höchstem Maß Stimulans ist, kann noch rechtens als Quietivum wirken. Diese Gedankenfigur kann man natürlich auch auf das Glücksversprechen wenden, dessen Bruch ja durch die Dissonanz fühlbar werden soll; die vorangegangenen Bemerkungen bestätigen sich nochmals: Das traditionell-harmonische Kunstwerk brach es, weil es eines versprach, dessen Erfüllung nur der Wirklichkeit obliegt, für die es selbst nicht bürgen kann; das moderne bricht es in sich selbst – damit ist es auch vom ordinären Wirklichkeitsbezug suspendiert und gewinnt das Glück, nicht mehr versprechen zu müssen. Dadurch hat es natürlich eine bisher unerreichte Autarkie erlangt, und diese Selbstgenügsamkeit kann durchaus als Signum seiner Vollkommenheit gelten. So wie das Unglück im Werk noch nicht das des Rezipienten impliziert, muss das Glück der Kunst gleichermaßen nicht das des Rezipienten sein – vielleicht aber zumindest dasjenige des richtig Rezipierenden, der sich ja dem Kunstwerk gleichmacht.

Die Rede vom Leid offenbart erst ihre ganze Ambivalenz vor der vollen Entfaltung des Adornoschen Schönheitsbegriffs. Hier wie nirgends sonst zeigt sich, dass aus der Unwirklichkeit der Musik eben das Verbot der Supposition einer jeden Bedeutungshomogenität folgt. Die Frage, was denn nun die wirklich schöne Kunst sei – also die, in der sich nicht irgendeiner, sondern der höchste, authentischste Begriff von Schönheit realisiert – wurde bereits mit der Platon-Referenz in den Vorlesungen beantwortet: Die, die ‚an die Wunde rührt‘. Über die neue Musik heißt es 1959: „Sie ist durchfurcht von dem Schmerz und der Negativität, die das Cliché der Romantik zuschiebt. Daß die neue Musik an

⁶⁴⁹ Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 190.

⁶⁵⁰ *ibid.*

⁶⁵¹ *ibid.*, S. 108.

die Wunde rührt, anstatt das Daseiende zu bejahen, trägt ihr den verbissenen Haß ein, der sich sophistisch darauf beruft, in ihren im wörtlichen und übertragenen Sinn dissonanten Momenten, im ohrenfällig Modernen, sei sie überholt und veraltet“⁶⁵². Hier taucht also die aus den *Vorlesungen* bekannte Formulierung wieder auf. Natürlich wird man kaum den Schluss ziehen wollen, dass ihr also nur, weil sie so schön ist, ja überhaupt erst schön, der ‘verbissene Haß’ zuteil wird; aber dennoch: nichts anderes wird ausgesagt. Hier wird die bei der Bewertung des Todes in den *Beethoven*-Fragmenten gesehene Ambivalenz endlich plakativ und fühlbar: Kaum ist mehr säuberlich zu differenzieren. (Dies gilt übrigens auch für die *Große Fuge*: der Interpret, der sie als ‘prophecy of Auschwitz’ kennzeichnet, sieht sie gleichermaßen als Arrangierung schärfster Gegensätze, allen voran freilich das Nebeneinander von Sonatenform und Fuge⁶⁵³, bei denen nicht versucht wird, sie zu schlichten oder auszugleichen. Die Disintegrationsmaßnahmen, die sie also einerseits als ingeniose Erahnung kommenden Unheils erscheinen lassen, sind auch die, die sie – zumindest für manchen Hörer und ausgehend vom Adornoschen Schönheitsbegriff – schön sein lassen.)

Aufschlussreich und regelrecht spannend ist jedenfalls, welche vielfältigen Ursachen für die Ablehnung der modernen Kunst gefunden werden können. Es verwundert, dass es gleichermaßen die Angst, sowohl vor der Selbsterkenntnis wie auch, dadurch vermittelt, vor der Einsicht in den furchtbaren Zustand, wie auch implizit die Freiheit, die Schönheit, der sinnliche Genuß und womöglich noch vieles mehr ist, das die ihr ignorant oder sogar feindlich gesinnte Masse schreckt. Im *Engagement*-Aufsatz ist es beispielhaft gar der „Kleinbürgerhaß auf den Sexus“⁶⁵⁴, der sich in der Antipathie aufgrund der nur vorgeschobenen Unverständlichkeit ausdrückt. Ermöglicht wird dieses Phänomen natürlich vor allem durch die substantielle Mehrdeutigkeit der Dissonanz, in der das scheinbar gänzlich Unvereinbare und Gegensätzliche verschmilzt.

Am Schluss des Textes von 1959 referiert Adorno wie so oft auf das Verhältnis von Musik und Gesellschaft: Die Utopie fortschreitender musikalischer Entwicklung scheint abgewertet aufgrund der Gewissheit des Ausbleibens korrespondierender gesellschaftlicher Entwicklung. „Aber selbst dabei behält die Idee einer Synthese ihr Abstoßendes, die Hoffnung, es möchte in der Kunst zur Einheit und zur Ruhe kommen, was in der Realität seine Stunde versäumte. Musik, welche Versöhnung meint, ist am empfindlichsten gegen deren Schein: das zeigen die Artistennerven an, wenn sie Kitsch registrieren. Erheischt wäre nicht das Friedliche über den Gegensätzen sondern die reine, kompromißlose Darstellung des absoluten Gegensatzes selber.“⁶⁵⁵ Es scheint, als würde wieder einmal die Korrespondenz von gesellschaftlichem und ästhetischem Sektor verlaublich werden und die Musik mit moralisch-gesellschaftlicher Verantwortung aufgeladen, ja restringiert werden: Die Synthesis in ihr dürfe nicht über die nicht erreichte gesellschaftliche hinwegtäuschen. Der Gegensatzdarstellung,

⁶⁵² Adorno, Theodor W.: *Klassik, Romantik, neue Musik*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S.141.

⁶⁵³ cf. Chua, Daniel K.L.: *The ‚Galitzin‘ Quartets of Beethoven. Opp. 127, 132, 130*. Princeton: Princeton University Press 1995, S. 242f.

⁶⁵⁴ Adorno, Theodor W.: *Engagement*, S. 428.

⁶⁵⁵ Adorno, Theodor W.: *Klassik, Romantik, neue Musik*, S.143f.

der Emphase auf die Spannung wie der gesamten Auflistung kann man natürlich gerechtfertigt das Attribut ‚dionysisch‘ verleihen.

Der Wortlaut lässt ohnehin mehr noch als sonst einen Verdacht aufkommen: Selbst wo die gesellschaftliche Relation miteinbedacht wird, bekräftigt sie nur das, was ohnehin im Ästhetischen entschieden ist. Kaum geben Adornos Ausführungen zudem Anlass zur These, dass innerhalb des ästhetischen Bereiches etwas neu zu bedenken wäre, ja vielleicht gar alte Ideale renunziert werden müssten. Es gilt nämlich zu bedenken, dass diese Ruhe, die Adorno – hier vorgeblich unter gesellschaftlichen Einwänden – von der Kunst fernhalten möchte, ja keineswegs mit ästhetischer Schönheit gleichzusetzen ist. Wenn die ‚Kunst zur Einheit und zur Ruhe‘ käme, wäre sie ja, gemäß sämtlichen Bestimmungen des Schönen seitens Adornos, auch nicht mehr schön – ganz gleich, wie es um die Realität bestellt wäre. Das Schöne koinzidiert in der Kunst eben keineswegs mit dem Friedlichen und damit mit dem Statischen, Fertigsynthetisierten. Für das Leben behauptet Adorno manchmal solches; so indizieren es zumindest in gewisser Weise die Ideale des ‚rien faire comme un bête‘ und des ‚ewigen Friedens‘, die Adorno in *Minimia Moralia* einmal in Erwägung zieht⁶⁵⁶ (für einen ‚marxistischen‘ Denker nicht eben typisch, geschweige denn selbstverständlich, aber freilich ebenso konzessionslos kapitalismusfeindlich). Die Darstellung der ästhetischen Utopie kongruiert kaum mit diesen lebensweltlichen, ‚erfüllten‘ Formen (auch wenn er in *Vers une musique informelle* die dort postulierte Musik mit dem ewigen Frieden Kants vergleicht, aber dort geht es ausschließlich um deren potentielle Unrealisierbarkeit).

In dem Verhältnis, das Adorno für die Musik bewahren möchte, offenbart sich also nicht – zumindest nicht nur, eben die Parallelität muss durchgedacht werden – die gesellschaftliche Verpflichtung, die gesellschaftliche Wahrheit nicht zu verschleiern, sondern ein gänzlich unabhängiger Sachverhalt: Das, was hier zum Vorschein kommt, ist etwas ganz Anderes, nämlich die Divergenz zwischen ästhetischem und ‚lebensweltlichem‘ Ideal. Die Spannung, die im Kunstwerk Konstituens, nicht zuletzt auch seiner Schönheit, ist, soll ja im ordinären Leben sehr wohl behoben werden; zumindest wenn man darunter das versteht, was für gewöhnlich unter die gesellschaftlichen Missstände und Konflikte subsumiert wird. Das Schopenhauersche Pendel zwischen Unbefriedigung und Langeweile soll hier durchaus ausschlagen und nicht das spannend-prekäre Equilibrium durchgehalten werden. Die größte Spannung ist also wohl durch diese Differenz gegeben.

Dieses ermöglicht der Musik bzw. allgemein der Kunst auch erst das Unglaubliche, autark und indifferent zu sein und gleichzeitig dennoch, ohne die geringste Absicht, Kritik, die zielgerichtet wie Nachahmung scheinen kann, zu üben – und noch immer schön und utopisch zu sein. Dies erreicht sie nämlich nicht durch ihre kritische Natur, sondern weil das ästhetische Schönheitsideal eben die Inversion des ‚lebensweltlichen‘ ist - und dadurch in dieser Ebene als Kritik wahrgenommen werden muss. In dieser Natur liegt auch der Grund, warum ihre vermeintliche Kritik so gut treffen kann:

⁶⁵⁶ Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*, S.177.

Gerade diese Divergenz wird der Banause nur sehr bedingt anerkennen können, daher eben die Sehnsucht nach der Konsonanz.

f) Koinzidenzen und Distinktionen

Das Ironische an Adornos Musikphilosophie ist letztlich, dass sie im Zuge ihrer inexorablen Dialektik und des daran gekoppelten Perspektivismus alles, inklusive ihrer eigenen Bestrebungen und der präsupponierten Ideale, konterkariert. Dass alles nicht einfach ist, was es ist, heißt auch, dass es niemals nur das ist, was es sein sollte, und eben immer auch das ist, was es nicht sein sollte.

Gewissermaßen gilt dies sogar für den gesamten ‚Verblendungszusammenhang‘: Durch die enge Verzahnung von gesellschaftlichen und invariant-existenziellen Momenten kommt man zum Verdacht, dass entweder das Unveränderliche als Veränderliches camoufliert wird, nur um es dann erst recht als Unveränderliches, Konstantes zu behandeln, oder dass das vielleicht doch noch irgendwie Änderbare als Unveränderbares hingestellt wird.

So wird spätestens mit der Erwähnung des wohl schillerndsten Begriffs im Werk Adornos – Tod – alle Rede von gesellschaftlicher Korrespondenz fragwürdig. Dieses Faktum wurde anlässlich der Kommentare über das Spätwerk Beethovens aufgezeigt. Letztlich kann man, aufgrund der immanenten Urgenz, diese Problematik für seine ganze Ästhetik als verbindlich interpretieren: „Rettung des Scheins der Kunstwerke, für Adorno ‚Zentrum von Ästhetik‘, zielt deshalb zuinnerst, ohne daß Adorno jemals es ausspräche, auf die Abschaffung des Todes.“⁶⁵⁷ Ausgehend von diesem Befund kann man natürlich weitergehen und die Wahrhaftigkeit von Kunst noch grundlegender in Frage stellen: „Das Gefühl, das das Kunstwerk vermittelt: dem Tod entronnen zu sein, ist zugleich Lüge, die zu tilgen ist weder von Philosophie noch auch von einer veränderten Gesellschaft.“⁶⁵⁸ Einerseits ist damit grundsätzlich – sogar unabhängig aller gesellschaftlichen Optionen – alle Kunst Lüge, ebenso wie alle Rede von der gesellschaftlichen Innervation der Kunst, geht es doch letztlich um ganz anderes. Dem Tod entronnen zu sein, das hieße wohl überhaupt, dem Lebens- und Naturkreislauf entronnen zu sein – und die gesellschaftliche Schicht, die Adorno von Nietzsche und besonders Schopenhauer trennt, scheint unterminiert zu sein. Versteht man ‚Tod‘ einigermaßen unmetaphorisch, d.h. biologisch bzw. anthropologisch-existenziell, hat die ästhetische Utopie mit der Möglichkeit einer anderen Gesellschaft nicht mehr viel zu tun. Wenn es aber im Hintergrund, hinter der gesellschaftskritischen Argumentation, doch der Tod ist, tut sich eine ungeheuerliche Ambivalenz auf, die den Sinn der ganzen ästhetischen Veranstaltung nochmals fundamental in Frage stellt: Eher wird das tatsächlich (außer vielleicht für den authentisch religiös Gläubigen) Unveränderliche – die Endlichkeit menschlichen Lebens - in der gesellschaftlichen Interpretation als Veränderliches eskamotiert, als dass das scheinbar Unveränderliche, Naturgegebene – der gesellschaftliche status quo - als Veränderliches vorgeführt werde. Freilich assertiert Adorno auch, dass es eben die bürgerliche Gesellschaft sei, die mit dem Tode im Bunde stehe. Diese Art von Tod besitzt wohl wiederum dieselbe Begriffsextension wie

⁶⁵⁷ Scheible, Hartmut: *Kritische Ästhetik. Von Kant bis Adorno*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2012, S. 250.

⁶⁵⁸ *ibid.*, S. 251.

bei der zu Beginn vorgestellten, atypischen Affirmationsstelle. Noch problematischer wird die Konstellation freilich durch Hinzunahme des mehr oder weniger ‚guten‘ Todes, wie er in den *Beethoven*-Fragmenten auftaucht. Der Tod ist also gleichermaßen ‚Telos aller Herrschaft‘ wie Befreiung. Verstehen kann man dies am Ehesten wiederum durch perspektivische Auflösung: Der Tod als ästhetisches Phänomen, die Tödlichkeit und Todesnähe der Kunst, ist etwas fundamental Anderes wie das gesellschaftliche Todesideal.

Die Todesaffinität der Musik, die besonders in den *Beethoven*-Fragmenten zum Vorschein kommt, ist augenscheinlich dem einzigartigen Status der Musik als Zeitkunst geschuldet. Dementsprechend moniert Adorno auch an *Strawinsky*, dass er, indem er die Statik der temporalen Dynamik entgegensetzte, hier Verrat an der Musik selbst beging. Adorno anerkennt also das Medium Musik in seiner Eigenheit und leitet davon Normen ab: Gute, wahre Musik muss das vom Medium Postulierte erfüllen. (Wahrscheinlich wäre er mit den ethnozentrischen Einwänden vielfach ähnlich verfahren.) Der genaue Vorwurf mutet aber durch eine zusätzliche Erläuterung etwas kurios an: „Seit Musik existiert, war sie der wie immer auch ohnmächtige Einspruch gegen Mythos und immergleiches Schicksal, gegen den Tod selber.“⁶⁵⁹ Eigentlich müsste *Strawinsky* ja gerade das todesaffine Element ausgemerzt haben. Todesnähe, Todesaffinität und Protest gegen den Tod gehen also offenbar Hand in Hand. (Solche Uneindeutigkeit ist natürlich jeder Form von Nachahmung immanent.) Diese Ambivalenz wird von Hinton – noch unter Rekurs auf weitere Stellen, die aber gar nicht unbedingt nötig sind – sinnigerweise dahin gehend gewertet, dass die von der Philosophie nicht einholbare, ästhetische Erkenntnis, die besonders in der besten Musik, wie der späten *Beethovens*, zu Tage trete, auf das Montaignesche Sterben Lernen hinauslaufe⁶⁶⁰. Dem entspricht natürlich, dass gerade dann, wenn emphatisch von Erkenntnis gesprochen wird, wie beispielsweise im frühen *Schubert*-Aufsatz, eine solche Todesnähe immer spürbar ist. Sie scheint ein höchst ambivalentes Phänomen zu sein; in gewisser Weise drückt sich die Qualität des Werks wohl dadurch aus, inwieweit es sie aushält und integrieren kann. Dieses ‚Sterben Lernen‘ verweist wiederum auf die Indifferenzerfahrung und schließt wohl auch den Kreis zu Schopenhauer und dessen lebensfern-quietistischer Kunsterfahrung: Es passt gut zusammen, dass einerseits die ästhetische Formung von Adorno mit Gewaltanwendung, Starrheit und Todesartigkeit in Verbindung gebracht wird, und andererseits das ‚moralische‘ Element und damit auch das, was das Kunstwerk lehren könnte, gleichermaßen in der Form gefunden wird. Diese Lehre steht damit prima vista in schärfstem Gegensatz zu jeglicher konventionellen, zu jeder Anweisung für die Praxis und zum tätigen Leben. Die unüberbietbare Ambivalenz des Todesbegriffs liegt wohl in der Sache selbst und zeigt sich freilich vierlerorts. Die Einstimmung und Gewöhnung an den Tod und damit auch die Entwicklung einer gewissen Gleichgültigkeit erfolgt bei Montaigne bekanntlich gleichermaßen durch die Nähe, durch die Konfrontation mit ihm, ja durch die Einsicht in seine Omnipräsenz. Freilich ist dieses bewusste sich dem Tode Aussetzen, sei’s in der ästhetischen

⁶⁵⁹ Adorno, Theodor W.: *Strawinsky. Ein dialektisches Bild..* In: Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III).* Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S.387.

⁶⁶⁰ cf. Hinton, Stephen: *Adorno's Unfinished Beethoven*, S. 150.

Darstellung oder im Denken, zudem selbst wiederum eine Form reflexiver Distanzierung. Ähnlich dem Versuch Schopenhauers, das Allerrealste und dem Menschen Nächste, den Willen und das mit ihm verbundene Leiden, in der ästhetischen Kontemplation zu bannen, ermöglicht eben die durch den Tod neu gefundene Unabhängigkeit der Unbill des Lebens zu trotzen, ja allererst zu leben. Die Montaignesche Bestimmung erhellt zudem, wieso der Musik, gerade der ambitionierten und neuen, und insbesondere der von Adorno favorisierten, diese Todeshaftigkeit ihm zufolge eigen ist, betont er doch allenthalben ihre Freiheit, Autarkie und Unabhängigkeit von servilen Zwecken, so wie Montaigne gerade in der Besinnung auf den Tod die Möglichkeit von Freiheit erblickt; so könnte man eben positiv gewendeter sagen, dass man eben diese Freiheit lernen soll: „Qui a appris à mourir, il a des appris à servir.“⁶⁶¹

Darüber hinaus bietet sich aber an unter Rekurs auf die romantische Musikästhetik einzuwenden, dass eben hier ein etwas äquivokeres Verständnis appliziert werden sollte; die „kurzfristige Ewigkeit“⁶⁶² der Werke scheint darauf anzuspielen: In der Kunst wird dieses Unmögliche sehr wohl realisiert, weil in ihr Ewigkeit und Tod etwas anderes bedeuten bzw. weil dessen Unumstößlichkeit durch eine andere Form der Ewigkeit neutralisiert wird. In den von Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder gemeinsam geschriebenen *Phantasien über die Kunst*, in denen auch die ‚musikalischen Aufsätze‘ Joseph Berglingers enthalten sind, heißt es im von Tieck verfassten Kapitel ‚Die Ewigkeit der Kunst‘ demgemäß, dass die ordinäre „Vorstellung [...] [,] Ewigkeit nur unter dem Bilde der zukünftigen Zeit zu denken“ überwunden werden müsse: „In sich selbst trägt die Gegenwart der Kunst ihre Ewigkeit, und bedarf der Zukunft nicht, denn Ewigkeit bezeichnet nur Vollendung.“⁶⁶³ Freilich, diese Ewigkeit ändert nichts an der mangelnden Realität, an der Scheinhaftigkeit, wie die in diesem Kontext ja so gern gebrauchten Metaphern des Paradieses und des Traumes indizieren: „In der Vollendung der Kunst sehen wir am reinsten und schönsten das geträumte Bild eines Paradieses, einer unvermischten Seligkeit.“⁶⁶⁴ (Da diese Form von Ewigkeit nicht auf das Kunstwerk begrenzt sei, folgt daraus übrigens die Maxime: „Lasset uns darum unser Leben in ein Kunstwerk verwandeln, und wir dürfen kühnlich behaupten, daß wir dann schon irdisch unsterblich sind.“⁶⁶⁵)

Bei der Kennzeichnung der vielfältigen Arten von Musik und dem Werk verschiedener Komponisten sticht die Fülle an Koinzidenzen ins Auge; alles kommt zumindest doppelt vor und die in der Bewertung unterschiedlichsten Entitäten gleichen ununterscheidbaren Zwillingen. Diese Konstellation tritt schon bei der allgemeinen gesellschaftlichen Stellung der Musik auf: Bei Beibehaltung dieser These der Funktionslosigkeit als einzig adäquate Funktion der Kunst, zeigt sich das Problem, dass sie sich dadurch von der ideologischen nicht unterscheidet, die ebenfalls durch ihr bloßes Sein gerechtfertigt erscheint (freilich besteht hinsichtlich der Zielgruppen, die diese Rechtfertigung erteilen,

⁶⁶¹ Montaigne, Michel de: *Les Essais*. Hrsg. von Jean Balsamo, Michel Magnien und Catherine Magnien-Simonin. Gallimard: Paris 2007, S. 88.

⁶⁶² Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.48.

⁶⁶³ Tieck, Ludwig: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*. Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Band I*. Hrsg. von Silvio Vietta. Carl Winter: Heidelberg 1991, S. 194.

⁶⁶⁴ *ibid.*

⁶⁶⁵ *ibid.*, S. 195.

eine erhebliche Differenz). Nicht zuletzt, weil angesichts ihrer Funktionslosigkeit autonome, ambitionierte Musik und ‚ideologische‘ Konsummusik doch konvergieren: Bei der letzteren ist es die Ablenkung von der Gewissheit, dass alles der Funktion unterworfen ist durch eine Musik, die genau diese Funktion erfüllen soll, bei der ersteren die Zuflucht zu einer, welche es eben nicht tun soll. Gerade diese Koinzidenzen, drastisch auf den Punkt gebracht in der zitierten *Doktor Faustus*-Stelle, legt in anderer Weise die Vermutung nahe, dass Adornos Werk, die Exemplifikation einiger Leitgedanken Schopenhauers bereitstellt: Die allumfassende, in der Willensmetaphysik Schopenhauers zum Vorschein kommende, Identität, vor allem des Gegensätzlichen, offenbart sich exemplarisch in der Musik, wie sie in Adornos Musikphilosophie erscheint.

Die an prominenter Stelle im *Engagement*-Aufsatz aufgestellte Antithese zwischen engagierter und ‚ästhetizistischer‘ Kunst kann kaum so gelesen werden, als würde Adorno eine Mittelposition einnehmen. Hinsichtlich der Attitüde ist es eben das *l’art-pour-l’art*, das verteidigt werden muss; gerade auch wenn man das gesellschaftliche-gesellschaftskritische Element nicht vergessen möchte: „Die Zurückgezogenheit in sich selbst, die sich in der Parole ‚L’art pour l’art‘ dokumentiert [...], wäre demnach der unumgängliche Umweg, den man einschlagen muß, um in der Kunst zu Chiffren zu gelangen, in denen sich der Weltzustand ausdrückt, statt daß bloß die Oberfläche der Realität gespiegelt würde.“⁶⁶⁶ Offensichtlich entsteht damit das Problem, dass sich ästhetizistisch-abgehobene und authentisch kritische Kunst zum Verwechseln ähnlich sehen. Bei der Entscheidung zwischen Ästhetizismus und Engagement liegt die Präferenz demgemäß doch auf Seiten des Ästhetizismus, trotz der Defizienz beider Einstellungen. Die Gegenüberstellung mündet in der Behauptung – oder vielleicht eher: in dem Wunsch –, dass die Autarkie von der Gesellschaft abgeschotteter Kunst doch auch ein Gesellschaftliches sei, wodurch sie justifiziert wäre. So gesehen, zeigt die aufgestellte Dichotomie eher die Sehnsucht an, dass weltferner Ästhetizismus doch auch Wirkung habe. Die strenge, reine Kunst, die den Begriff des Ästhetischen erfüllt, also paradigmatisch die Musik, gleicht jedenfalls der Haltung des Ästhetizismus – womit man sie vielleicht tatsächlich als *décadence*-Erscheinung auffassen kann. Im Sinne des *les extrêmes se touchent* gilt auch hier, dass ein zu letzter Konsequenz gebrachter Zug in sein Gegenteil umschlage. Es mag zwar indirekt eine Bewegung zum Gesellschaftlichen hin geben, aber niemals darf die Bewegung der Kunst vom Gesellschaftlichen ausgehen und ist somit eher noch ‚totaler‘ Ästhetizismus als eine Vermittlung zwischen ästhetisch-ästhetizistischer Autonomie und Engagement. In der *Ästhetischen Theorie* wird er diesbezüglich sehr deutlich: „Der Irrtum des Ästhetizismus war ästhetisch: er verwechselte den eine Kunst geleitenden Begriff von sich selbst mit dem Vollbrachten.“⁶⁶⁷ Dies erhellt, dass die Gesellschaftlichkeit der Musik in Adornos Denken nicht so einfach zu verstehen ist und kaum alleine als Distinktionsmerkmal von ästhetizistischen Positionen ausreicht; zusätzlich zur Sowohl-als-auch-Struktur bezüglich Autonomie und Gesellschaft führt Adorno nämlich durchaus eindeutige Wertungen ein. So heißt es: „Wie alle Kunst ist Musik ebenso soziale Tatsache wie ein in sich selbst Ausgeformtes, von unmittelbar

⁶⁶⁶ Dahlhaus, Carl: *Allgemeine Theorie der Musik I*, S. 583.

⁶⁶⁷ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990, S.60.

gesellschaftlichen Desideraten sich Befreiendes.“⁶⁶⁸ Die Formulierung sollte klar machen, dass es sich nicht einfach um zwei Aspekte einer Sache handelt, sondern ein eindeutiges Spannungsverhältnis beschrieben wird. Die Elaboration des Formgesetzes scheint den Unwillen, ‚soziale Tatsache‘ zu sein, im Gefolge zu haben; sich von ‚unmittelbar gesellschaftlichen Desideraten‘ zu befreien, heißt ja wohl, nicht als ‚soziale Tatsache‘ behandelt werden zu wollen. In diesem Lichte ist folgende Äußerung besonders interessant: „Die Freiheit der Kunst, ihre Unabhängigkeit von dem, was man ihr abverlangt, gründet in der Idee einer freien Gesellschaft und antezipiert in gewissem Sinn deren Verwirklichung.“⁶⁶⁹

Hier sieht man den oftmaligen Vorwurf bestätigt: Was heißt, ‚die freie Gesellschaft‘ zu postulieren, wenn man sich eben von ihrem Druck, und damit wohl von ihr, befreit? Welcher Begriff von Gesellschaft realisiert sich hier überhaupt? Die einzige an dieser Stelle aufzufindende Bestimmung ist eben die Unabhängigkeit von den gestellten Forderungen: Derart abstrakt-konzessionslos formuliert, ist eine solche ‚freie Gesellschaft‘ aber nahe der *contradictio in adiecto*: Wenn Unabhängigkeit oder Freiheit ohne Einschränkungen präponderiert, unterscheidet sich eine solche Gesellschaft wohl kaum von Gesellschaftslosigkeit. Eine Gesellschaft, die primär auf der Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen aufbaut, würde mancher wohl geradewegs als utopisch klassifizieren. Die ‚freie Gesellschaft‘ zu antezipieren, heißt jedenfalls von der Gesellschaft, wie sie ist, sich freizumachen. Das heißt aber auch: In gewisser Weise soll sie doch so tun, als wäre sie nicht gesellschaftlich; ihre Autonomie, nicht ihr Schicksal als *fait social*, ist ja das einzig in gutem Sinn positive, utopische. Hier könnte auch noch nachgefragt werden: Ist ‚Freiheit der Kunst‘ an dieser Stelle auch eine inhaltliche Bestimmung? Geht es nur darum, dass die Kunst frei ist vom gesellschaftlichen Wesen, oder soll sich diese Freiheit auch in ihr selbst ausdrücken?

Daraus folgt auch: Die Rezeption des Kunstwerks als *fait social* ist die falsche; dass das Kunstwerk immer auch *fait social* ist, heißt noch keineswegs, dass dies so sein sollte. Es ist keine Auszeichnung, sondern sogar eine ausgesprochene Demütigung, ein *fait social* zu sein. Das „Grundverhältnis“ zwischen Kunst und Gesellschaft ist nämlich auch aus Rezeptionsperspektive keineswegs ein friedliches Nebeneinander, sondern zeigt sich an der „Erfahrung der der Kunst von außen“, die wohl das Gegenstück zum ‚Leben im Kunstwerk‘ ist und „deren Kontinuum (zerstört), wie die Potpourris willentlich es in der Sache zerstören.“⁶⁷⁰ Im Gegensatz zu den Aussagen über die Devaluation der Musik Schuberts oder Chopins durch die Masse, schreibt Adorno hier ausnahmsweise der Musik gar die Macht zu, sich zu widersetzen: „Verirrt sich ein Stück authentischer Musik in die Sozialsphäre des Hintergrunds, so vermag es unerwartet diese zu transzendieren durch die Reinheit, welche der Gebrauch befleckt.“⁶⁷¹

Die ‚Entkunstung der Kunst‘, wie sie laut Adorno von der Kulturindustrie betrieben wird, läuft darüber hinaus parallel mit der Kunstfeindschaft innerhalb der Kunst, wie sie diese von Beethoven

⁶⁶⁸ *ibid.*, S.424.

⁶⁶⁹ Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, S.424f.

⁶⁷⁰ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, S.375.

⁶⁷¹ *ibid.*, S.376.

über Mahler bis zur neuen Musik wesentlich inspirierte. Die scheinbare Konvergenz ändert natürlich nichts an der diametralen Gegensätzlichkeit: In der Kunst wird diese Destruktion autonom in sich selbst betrieben, während die Kulturindustrie sie dem Leben, zu dem jene in Widerspruch steht, ausliefert und ihn neutralisiert. Aber: Das Ergebnis dieser beiden Entwicklungen ist kommensurabel, nur der Ort differiert. Bei Beethoven die Affirmation, bei Schubert die kreisend-ziellose Bewegung, bei Mahler der Kitsch sowie bei Schönberg die ostentative Sinnleere – alle haben ihr akkurates Pendant im Schund der Kulturindustrie. Alle Typen von Musik sind darüber hinaus von ihrem Umschlag ins Gegenteil bedroht; manchmal kann dieser Umschlag negativ bewertet sein. Dies gilt beispielsweise für den ‚mittleren‘ Beethoven. Dass in diesen Werken schon die ersten Takte den Verlauf besiegeln bzw. dass sich der Verlauf als aus der thematischen Exposition notwendig Ergebendes enthüllt und damit die zeitliche Extension, die andererseits den Beginn justifiziert, quasi überflüssig gemacht wird und die Entwicklung mit ihrer Negation zusammenfällt, ist ein Paradoxon, aus dem gleichzeitig ihre Größe entspringt: Eben das Abringen des Urteils durch die Form. Beim Schlechten ist die Reprise unnötig, weil ja auch der Rest nur offensichtlich Wiederholung war; es ist entweder nur Wiederholung, oder nur Entwicklung. (Letztlich könnte man sogar in der unerbittlichen Stringenz, aus dem eines aus dem anderen folgt, einen neuen dialektischen Umschwung ableiten: Gerade das folgerichtige Musikwerk macht sich in gewisser Weise zu einem großen Bild.) Ebenso kommt die Freiheit der Zwölftonmusik spätestens nach dem zwölften Ton an ihre Grenzen. Oftmals wird von Adorno auf die Ähnlichkeit des Entgegengesetzten aufmerksam gemacht; manchmal lässt er’s aber auch großzügig aus (andernfalls würde ja tatsächlich die großräumige Nivellierung drohen). Die aus solcher Dialektik entspringenden Probleme waren Adorno manchmal selbst suspekt, wie eine interessante Notiz zu Beethoven eindrucksvoll belegt. Er spekuliert mit dem abscheulichen Gedanken, dass es möglich sein könnte, „alle Beethovenschen Profile [...] auf eine beschränkte Anzahl zurück[zuführen] und Typen auf[zustellen“. Obgleich ein solches Vorgehen auch für sein Projekt nützlich sein könnte, müsse es vermieden werden: „Aber nie jemand verraten, daß das ginge, und um keinen Preis es selber tun“⁶⁷². Was ist an dieser Erkenntnis so furchtbar, dass selbst unterlassen werden muss, sie publik zu machen? Nun ja, eben die Selektion aus einer begrenzten Grundgesamtheit ist genau das Gegenteil des sonst ihm zugesprochenen Reichtums und würde ihn damit tendenziell mit Musik ganz anderen Ranges, wie dem Jazz, der ja laut Adorno insbesondere aus einigen Grundmustern, ‚patterns‘, abgeleitet wird, auf eine Stufe stellen. Die Methode der Interpreten, nicht ganz Passendes bisweilen auszulassen, war vielleicht Adorno selbst nicht ganz fremd: Letztlich sind alle Dinge janusköpfig; manchmal wird aber nur eine Seite präsentiert. So changiert selbst das Beste, Beethoven und der Versöhnungsanspruch der Kunst. Darüber hinaus ist allgemein bemerkenswert, dass selbst die verfemten Begriffe Affirmation und Kitsch ihre – sich durch geschichtlichen Ort und Gestaltungsweise natürlich unterscheidende – ‚gute‘ (Beethoven respektive Mahler) und ‚schlechte‘ Ausprägung (Rachmaninow respektive Tschaikowsky)

⁶⁷² Adorno, Theodor W.: *Beethoven*, S.92.

besitzen. Gleiches gilt für ambig besetzte, ‚große‘ Begriffe wie Tod und Trost. (Bei letzterem Begriff kommt es wohl darauf an, wie sich ihm genähert wird: Der der Trauer affine im Schubert-Aufsatz ist in Adornos Augen sicher ein anderer als jener, an den die Kulturindustrie verrät.)

Damit werden die Bewertungen Adornos freilich zu einer Sache der nuance und ihre Einschätzung zu einer prinzipiellen Unmöglichkeit. Selbst eher wohlwollenden Kritikern fällt dies auf, beispielsweise bei einem Vergleich zwischen der Beurteilung von Attributen, die Mahler und Strawinski zugesprochen werden: „The charge of employing double standards here seems hard to avoid.“⁶⁷³

Freilich ist aber der philosophische Gehalt mit der manchmal tendenziösen Urteilstollstreckung nicht dahin. Das Entscheidende, oft Übersehene, wurde bei Mahler festgestellt: Die Bewertung hängt keineswegs von diesem oder jenem Element ab, noch weniger von irgendeiner Wirkung, sondern einzig von der Konstellation disparater Elemente, wobei letztlich deren Fülle und die Intensität und Innigkeit ihres wechselseitigen Bezugs wesentlich ist. In einer komplexen Architektur kann selbst die Affirmation ihr Recht erhalten. Natürlich kann man primitive Mittel ablehnen - zum Beispiel die weihervoll lang gezogene Prozession und die Suggestivkraft des Texts in der zweiten Mahlerschen Sinfonie -, auch ihre Stimmigkeit offenbart sich aber erst angesichts des Ganzen.

Jedes Einzelmoment kann seine Berechtigung haben, aber nur im Verweis auf sein Anderes: Einerseits ist natürlich der folgerichtige Verlauf das, was eine Beethoven-Symphonie von minderwertiger Produktion unterscheidet, andererseits ist eben das ihn Unterbrechende, das nicht Erwartete, Überraschende, wie der Verlauf der Arietta-Variationen in der letzten Beethoven-Sonate nicht nur von besonderem Reiz, sondern zeugt auch von besonderer ästhetischer Qualität wie womöglich kritischem Potential.

Nach umfassender Betrachtung ist offensichtlich, dass gerade die Entitäten, die durch eine Vielzahl an Ambivalenzen, die am Besten wiederum in ambivalenter Konstellation präsentiert werden, letztlich seine Gunst gewinnen, während diejenigen, die nur einen einzigen Widerspruch abbilden und womöglich noch dessen Lösung präsentieren, dem Urteil verfallen, nichts als Abbildung zu sein; auch ihr Wunsch, kritisch zu sein, kann sie dann nicht retten. Quantität schlägt in Qualität um: Das Kunstwerk ist mehr als Abbildung, das letztlich mehr als die Welt ist, das komplexer als sie ist. Das Schlechte ist ein bisschen etwas von Einem, während das Beste eine möglichst große Mannigfaltigkeit versammelt und bis zum Extrem treibt. Auch in der Rezeptionshaltung begegnet diese Einsicht wieder: Entweder das leibhafte Erfahren oder das gänzlich sublimierende, stumme Lesen des Notentexts⁶⁷⁴ ist angebracht. Der gleiche Hang zum Extrem kommt in den Aussagen zur Lautstärke zum Vorschein.

Der extensive Gedanke zeigt sich nochmals speziell bei der geforderten Hörweise: Das ‚strukturelle‘, verstanden als das letztlich postulierte, Hören in seiner besten Ausprägung ist ja die Inklusion aller möglichen Hörweisen; das Detail zu vernachlässigen, ist ebenso falsch, wie die große Struktur zu

⁶⁷³ Johnson, Julian: *‘The Elliptical Geometry of Utopia’: New Music Since Adorno*. In: Hoeckner, Berthold (Hrsg.): *Apparitions. New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. Routledge: New York / London 2006, S. 81.

⁶⁷⁴ cf. Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 13.

ignorieren, ja beides lässt sich nur vom anderen her verstehen. Nur strukturell zu Hören in engem Sinne wäre zu wenig; nicht einmal bei dieser mit Adorno stets zugeschriebenen Forderung kommt man also ganz ohne Wenn und Aber aus. Geht man von der Fähigkeit aus, das scheinbar Unzusammenpassende doch stimmig zusammenzudenken, kann man die meisten Bewertungen (insofern sie erkennbar sind) Adornos ableiten: Gerade diese Eigenschaft zeichnen ja im Besonderen beispielsweise die *Drei Orchesterstücke op. 6* Bergs wie auch die Produktion Mahlers und Schönbergs aus. Von einer gewaltlosen Synthese zu sprechen, die als Versöhnung der Gegensätze gelten kann, wäre aber zu viel gewagt; wie gesehen, kann schon große traditionelle Musik teilweise ihr Potential nur erfüllen, indem es sogar eher die Gewalttätigkeit hochtreibt. Man könnte natürlich entgegen: Diese muss sich zumindest hinsichtlich ihrer Stimmigkeit beweisen und ist daher auf formaler Ebene doch Gewaltlosigkeit, ähnlich wie die Gewalt der ästhetischen Form kein absolutum ist. Zudem kommt hier, wie beim Tod und all den anderen Phänomenen, wiederum die Differenz zwischen Leben und ästhetischer Sphäre ins Spiel: Die Gewalthaftigkeit des Ästhetischen ist keineswegs gleichbedeutend mit der Gewalt gesellschaftlicher Repression. Wie auch immer, fast möchte man sagen: auf jeden Fall keine fade, konventionelle und nur dem Maß verpflichtete Nebeneinanderstellung darf es sein. Synthesis ist überhaupt selbst ein ambivalenter Begriff. Im *Schwierigkeiten*-Vortrag wurde ja sogar der Verzicht auf Synthesis als mögliches Postulat gedacht, ähnlich dem späten Beethoven, bei der sie unterbleibt. So findet sich das Paradoxon, dass die Synthesis möglicherweise nur durch ihr Unterbleiben geleistet werden kann. Ergo: Eine Synthese muss es sein, die eher die notwendige Konservierung der zu vereinigenden Positionen akzentuiert; These und Antithese müssen in ihrer Gegensätzlichkeit distinkt erkennbar bleiben. Es soll also gekittet werden und die disparaten Elemente nicht zu einem homogenen, wohl auch insipiden, Mansch nivelliert werden.

Dieses Bewertungssystem entspricht seiner dialektischen Sichtweise. Die Ratlosigkeit angesichts seines Wagner-Buches, bei dem inhaltlich nur schwer zu entscheiden sei, ob es ihm wohl gesonnen ist, weil die Bewertung je nach gerade untersuchtem Element oszilliert, kann damit aufgehehlt werden. Wie das Urteil ausfällt, kann kaum aufgrund eines einzelnen Elements ausgemacht werden, aber auch nicht durch eine abschließende Zusammenführung oder gar durch den Mittelwert der Beurteilung der verschiedenen Elemente. Vielmehr ist es eben die Vielzahl der Elemente selbst, beziehungsweise die Mannigfaltigkeit der eingenommenen Konstellationen, die letztlich den Wert ausmacht. Nicht das etwas so und nicht so ist, ist ausschlaggebend, sondern dass es so und auch noch anders ist (und dadurch wohl tatsächlich den Eindruck des Nichtidentischen evoziert). Je komplexer, desto mehr Einsatzstellen bietet das Werk auch für die philosophische Kritik. Umso besser ist ein Kunstwerk, je mehr die Widersprüche ausgetragen werden; deren Exkavation und Elaboration ist aber Aufgabe jener; das heißt letztlich: umso besser, je mehr es darüber zu schreiben gibt. Witzigerweise ist damit für Adornos Wertschätzung nicht so sehr entscheidend, was er beispielsweise über einen Komponisten geschrieben hat, sondern der extensive Faktor, wie viel er über ihn geschrieben hat. (Allzu überraschend oder idiosynkratisch ist dies freilich nicht; bis vor einigen Jahrzehnten war es, auch und

gerade bei wissenschaftlichen Studien, üblich, dass man dem venerierten Gegenstand besondere Aufmerksamkeit schenkt und dem Rest, beispielsweise dem als niveaulos Empfundenen, seine Geringschätzung zeigt, indem man ihn ignoriert.)

Ein Wagnerbuch, wie auch ein Mahler- und ein Bergbuch, sogar noch eines über Schönberg und Strawinsky, aber kein Strauss- und kein Hindemithbuch, geschweige denn eine Philosophie der Populärmusik, existieren. Die zahlreichen, aber doch überschaubaren Studien Adornos über Populärmusik – allen voran ist hier natürlich *On popular music* von 1941 zu nennen –, in denen er sich wirklich mit vergleichbarer Akribie deren musikalischem Aufbau widmet, veranschaulichen dies hervorragend: Die einzelnen Stücke sind meist nach spätestens zwei Seiten erledigt. Das, worüber ein Urteil gefällt werden kann, ist damit bereits abgeurteilt. Über die Wagnerschen Leitmotive gibt es viel Verschiedenes, teilweise sich gegenseitig scheinbar Ausschließendes, zu sagen und je nach Perspektive kann sich im Laufe der Zeit auch ihre allgemeine Bewertung verändern, während mit den populären theme songs nicht viel mehr anzufangen ist, als ihre unheilvolle Existenz festzuhalten. Das höchste, unüberbietbare Zeichen der Wertschätzung erhält aber Beethoven mit dem projektierten, aber niemals vollendeten Buch über ihn, wobei also all diese Dialektik zu keinem auch nur irgend zufrieden stellenden Abschluss gebracht werden konnte.

12. Schlussbemerkung

Die philosophische Kritik erledigt für die Musik das, was sie selbst prinzipiell nicht leisten kann, nämlich das Geschäft der bestimmten Negation. Dies könnte ein weiterer Grund sein, abgesehen von seiner persönlichen Disposition, warum Adorno sich vornehmlich mit Musik beschäftigt hat: Über Musik zu schreiben ist eben notwendiger, weil sie an sich keinerlei gesellschaftliche Relevanz hat. Entwickelt sich die Musik in ihrer Reinheit, bringt die philosophische Interpretation sie wieder mit dem Äußeren in Zusammenhang. Sie zeigt, wie die Form doch niedergeschlagener Inhalt ist; oder wie zumindest von der Form mit Hilfe von Analogien auf den Inhalt geschlossen werden kann und übersetzt die abstrakte in bestimmte Negation. Oftmals lassen sich Analogietriaden entdecken: So wird – wie paradigmatisch beim Tod – von der musikalischen Struktur aufs existenzielle Phänomen geschlossen und dies wiederum in erneuter Analogiebildung gesellschaftlich ausgewertet.

Hinsichtlich der Autonomie der Kunst ist in diesem Kontext die bereits zitierte Feststellung Adornos bemerkenswert, dass Schönberg ‚im Verhältnis zur Gesellschaft immer naiv geblieben‘ sei (oder gar „in seinem Selbstverständnis dann immer wieder einer Primitivität verfallen ist, die unbeschreiblich ist“⁶⁷⁵, wie es im *Vers une musique informelle*-Vortrag von 1961 heißt). Was wie Tadel klingt, ist eher die notwendige Bedingung seiner Produktivität: Nicht trotz ihr, sondern gerade durch sie war er in der Lage, die vom Formgesetz der Kunst ausgehenden Ansprüche progressiv zu erfüllen – und eben nicht Elemente des Analogons Gesellschaft zu verwenden, also analogische Homogenität durch Ähnlichkeit

⁶⁷⁵ Adorno, Theodor W.: *Kranichsteiner Vorlesungen*. Hrsg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2014, S. 434f.

zu verfälschen und damit die Abbildung zu kontaminieren. Musik ahmt den Konflikt ja am Besten nach, weil sie nicht daran teilhat, sondern ein eigener, analoger ist. Für den Musiker muss Naivität also besonders wichtig sein. Natürlich könnte man nun einerseits meinen – und Adorno tut dies freilich in gewisser Weise –, dass diese notwendige Naivität des Künstlers durch eine reflexive Kunstphilosophie ergänzt werden müsse, ja diese ist eigentlich das Element, um das die notwendigerweise ästhetizistische Kunst bereichert werden müsste, um doch mehr als der abstrakte Gegenpol zur engagierten zu sein; als Kunst ist jedenfalls die Naivität *conditio sine qua non*; sowohl für die ernste, welche die Reflexion der Gesellschaft nicht zum Inhalt haben darf, eben um sie adäquat reproduzieren können, als auch die nicht so ambitionierte, welche, solange sie nur einfältig bleibt, selbst als kitschige noch ein gewisses Recht behält. Witzigerweise heißt das aber, dass je mehr Einsatz gefordert wird, sie desto abgewandter sein muss, was aber letztlich wiederum unvermeidlich in die Koinzidenz von ästhetizismusaffiner Kunst und der von Adorno approbierten führen muss. Die Aufgabe der musikalischen Ästhetik ist somit eben den fehlenden Teil, die bestimmte Negation, nachzuliefern. Letztlich bleibt nur die Frage, ob es naiver ist, einfach die Autarkie der Kunst zu behaupten, oder aber an deren indirekter potentieller Wirkung, vermittelt durch eine solche, festzuhalten. Letzteres steht aber der ursprünglichen artistischen Naivetät eigentlich entgegen und kann somit niemals die Gefahr des Kontraproduktiven bannen. Insbesondere gilt dies für Interpretationen, die ihren Wert erklären wollen. Im bereits einige Male aufgegriffenen späten Vortrag über *Schwierigkeiten* in der Auffassung Neuer Musik zeigt Adorno – zwischen den Sätzen, die die Antinomie zum Ausdruck bringen, dass die Musik den ‚Bruch‘ nicht zu schließen wünscht und dennoch das Publikum erreichen möchte –, dass ihm auch dies bewusst ist: „Daher haben alle Veranstaltungen, ihr Verständnis zu fördern, auch meine eigenen Worte, etwas Schiefes, so als ob man sich gegen ihre eigene Intention verginge, ihr durch Erklärungen die Fangzähne ausbräche, die ihr wesentlich sind.“⁶⁷⁶

In einer Diskussion anlässlich des Vortrags *Kriterien der neuen Musik* von 1957 stellt er sich dem Einwand, dass manche Stücke der angeblich ungenießbaren und damit intransigenten neuen Musik durchaus Eingang ins Konzertleben und den populären Geschmack gefunden hätten. Die Beliebtheit von Strawinskys *Sacre du Printemps* führt er – an dieser Stelle also ziemlich einseitig und undialektisch, man wird keine Stelle finden, die der Kritik, dass seine Position doch auch eine Diffamierung Strawinskys sei und, falls passend, vor keiner Pauschalierung zurückschrecke, mehr Nährboden bietet – auf dessen subkutanen Konformismus zurück. Auf perversierte Weise würde es dem Zeitgeschmack entsprechen: „Wenn den Menschen präsentiert wird, daß in einem archaischen Ritual eine Jungfrau geopfert wird und daß dadurch der Geist des Kollektivs sozusagen sich nährt und daß die Erde dadurch anfängt zu blühen – das hören bekanntlich die Kindlein im Zeitalter von Auschwitz sehr gerne. Und ich würde schon sagen, daß also mit diesem finstersten Aspekt unserer Zeit das zusammenhängt, daß dann so ein Stück diese Art Popularität erreicht hat.“⁶⁷⁷ Bei den ebenfalls als Beispiel für erfolgreiche neue Musik vorgebrachten *Drei Klavierstücken op. 11*

⁶⁷⁶ Adorno, Theodor W.: *Schwierigkeiten*, S.290f.

⁶⁷⁷ Adorno, Theodor W.: *Kranichsteiner Vorlesungen*, S. 300.

Schönbergs sei die Verwechslung anderer Art: Ihre Anerkennung in Konservatorien sei keineswegs mit allgemeiner Beliebtheit gleichzusetzen. Die zuvor erfolgte, krude Parallelisierung von Popularität und historische Situation besagt natürlich auch: Solange die Welt ist, wie sie ist, kann Schönbergs Musik, wie überhaupt jede (also wahrscheinlich, zieht man wohlgesonnere Urteile in Betracht, auch ein Teil des Strawinskyschen oeuvres) nicht konformistische, dem Zeitgeist huldigende, gar nicht populär werden.

Schließlich fällt bezüglich der Popularität neuer Musik und damit auch bezüglich der Maßnahmen, ihr Verständnis zu fördern, ein äußerst seltsamer Satz: „Ich würde sagen, daß, solange die Welt grundsätzlich so eingerichtet ist, wie sie heute eingerichtet ist, die Chance, daß sozusagen die Stücke op. 11 [Drei Klavierstücke op. 11 von Arnold Schönberg, Anm. d. Verf.] der h-moll-Sonate von Liszt den Rang ablaufen, nicht sehr groß ist, und dafür, sollten wir eigentlich [...] sehr dankbar sein.“⁶⁷⁸ Wofür? Weil, solange die Welt so eingerichtet ist, der Erfolg der Schönbergschen Stücke sie neutralisieren würde? Oder schlichtweg, weil er sie ihrer ästhetischen Dignität berauben würde? Weil sie eben dann ihre Berechtigung verlöre? Oder wird damit gar suggeriert, dass alles so bleiben sollte, wie es ist? Vielleicht kommt zusätzlich zum Vorschein, dass das transgressive Element für ihren Reiz doch auch mitverantwortlich ist; wäre sie populär, müsste man den eigenen Geschmack ändern und erst recht wieder anders komponieren. Eines – und das ist wohl nicht unwichtig – wird prinzipiell ausgeschlossen: Die progressiv-ambitionierte Musik, für die an dieser Stelle Schönberg einsteht, kann jedenfalls nicht Anstoß gesellschaftlicher, genereller Veränderung sein, zumindest nicht im Bewusstsein der Massen, das sich für die Veränderung ja zweifelsohne verändern müsste; denn bis diese erfolgt, soll sie ja noch nicht einmal gehört werden. Würden die Menschen, wie sie sind, Schönberg hören, wäre alles noch schlimmer. Damit ist freilich auch die naive, einzig authentische Kritik letztlich Selbstzweck. Welchen Grund es für Dankbarkeit geben könnte, mag unklar bleiben; fest steht aber: eindeutig ist hier nichts.

Das Insistieren auf die Autonomie und Autarkie, der Kunst so könnte ein finaler Einwand lauten, gewönne damit seine wirkliche Durchschlagskraft jedoch erst, wenn man nicht mittels einer höchst elaborierten ästhetischen Theorie, die ja, einmal als bekannt vorausgesetzt, die Naivität immer wieder durchkreuzen könnte, nach einer Rechtfertigung der Kunst in der schlechten Gesellschaft sucht und behauptet, dass diese Funktionsverweigerung doch auf sie rückwirke, sondern sich entschlösse die bei Adorno etwas vertrackte Pointe offen einzubekennen und gleich in vollkommener Ignoranz, ja womöglich bewusster, überheblicher Verkennung gegenüber der gesellschaftlichen Realität und all ihrer Belange zu monieren, dass „[i]mmer wieder [...] es sich die Kunst gefallen lassen (muss) / auf Werte geprüft zu werden die ausserhalb ihres Lebensbereiches liegen“, und stattdessen von allen Belangen abgewandt zu fordern, dass aufgehört werde zu „verlangen was von keinem menschlichen tun sonst gefordert wird: noch ein anderes zu leisten als in sich selbst vollkommen zu werden.“⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ *ibid.*

⁶⁷⁹ George, Stefan: *Nur Kunst*. In: Klein, Carl August (Hrsg.): *Blätter für die Kunst. Siebente Folge. 1904. Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst*. Helmut Küpper vormals Georg Bondi: Düsseldorf / München 1964, S.36.

13. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)*. Hrsg. von Eberhard Ortland. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2009.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften. Band 7*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990.

Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994.

Adorno, Theodor W.: *Das Altern der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann*. Band 14. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1973.

Adorno, Theodor W.: *Die gegängelte Musik*. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Band 14.

Adorno, Theodor W.: *Die Kunst und die Künste*. In: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1996.

Adorno, Theodor W.: *Die Oper Wozzeck*. In: *Musikalische Schriften V*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984.

Adorno, Theodor W.: *Engagement*. In: *Noten zur Literatur. Band 11*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1996.

Adorno, Theodor W.: *Fantasia sopra Carmen*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften*. Band 12. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975.

Adorno, Theodor W.: *Die musikalischen Monographien*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1971.

Adorno, Theodor W.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Band 14.

Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. In: *Gesammelte Schriften. Band 14*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1973.

Adorno, Theodor W.: *Form in der neuen Musik*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Kontroverse über die Heiterkeit*. In: *Gesammelte Schriften. Band 19*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1973

Adorno, Theodor W.: *Gebrauchsmusik*. In: *Gesammelte Schriften. Band 19*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1973

Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1996.

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980.

Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982.

Adorno, Theodor W.: *Musikalische Warenanalysen*. In: Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. In: *Gesammelte Schriften. Band 6*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984.

Adorno, Theodor W.: *Richard Strauss*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Schubert*. In: Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982.

Adorno, Theodor W.: *Schwierigkeiten..*. In: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982.

Adorno, Theodor W.: *Spätstil Beethovens*. In: Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982.

Adorno, Theodor W.: *Strawinsky. Ein dialektisches Bild*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Theorie der neuen Musik. Neunzehn Beiträge über neue Musik*. In: *Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften. Band 18*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984.

Adorno, Theodor W.: *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*. In: *Musikalische Schriften V*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1984.

Adorno, Theodor W.: *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*. In: *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982.

Adorno, Theodor W.: *Wagners Aktualität*. In: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (1). Quasi una fantasia (II). Musikalische Schriften (III)*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978.

Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Hrsg. von Henri Lonitz. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2001.

Adorno, Theodor W.: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*. In: *Gesammelte Schriften. Band 5*. Hrsg. von Gretel Adorno Rolf Tiedemann.. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975.

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Götzendämmerung*. In: *Werke III*. Hrsg. von Karl Schlechta. Ullstein: Frankfurt am Main u.a. 1976.

Nietzsche, Friedrich: *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches II*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 7*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1885-1889. 2. Teil: 1887-1889*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.

Nietzsche, Friedrich: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. De Gruyter: Berlin / New York 1980.

Nietzsche, Friedrich: *Werke III*. Hrsg. von Karl Schlechta. Ullstein: Frankfurt am Main u.a. 1976.
Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. In: *Werke III*. Hrsg. von Karl Schlechta. Ullstein: Frankfurt am Main u.a. 1976.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält*. Diogenes: Zürich 1977.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält*. Haffmans: Zürich 1999.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Zweiter Teilband*. Diogenes: Zürich 1977.

Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält*. Haffmans: Zürich 1999.

Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. Zweiter Band. Zweiter Teilband*. Diogenes: Zürich 1977.

Weitere Literatur:

George, Stefan: *Der siebente Ring*. Bondi: Berlin 1931.

George, Stefan: *Tage und Taten. Aufzeichnungen und Skizzen*. Klett-Cotta: Stuttgart 1998.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 2010.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1986.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1986.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Meiner: Hamburg 1993.

Klein, Carl August (Hrsg.): *Blätter für die Kunst*. Siebente Folge. 1904.

Kierkegaard, Sören: *Entweder / Oder. Erster Teil*. Diederichs: Düsseldorf 1964.

Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Hrsg. von Ruprecht Wimmer. Fischer: Frankfurt am Main 2007.

Mann, Thomas: *Leiden und Größe Richard Wagners*. In: *Leiden und Größe der Meister*. Fischer: Frankfurt am Main 1982.

Montaigne, Michel de: *Les Essais*. Hrsg. von Jean Balsamo, Michel Magnien und Catherine Magnien-Simonin. Gallimard: Paris 2007.

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften. 1*. Hrsg. von Adolf Frisé. Rowohlt: Hamburg 1981.

Leopardi, Giacomo: *Canti e Frammenti. Gesänge und Fragmente*. Italienisch / Deutsch. Übers. von Helmut Endrulat. Hrsg. von Helmut Endrulat und Gero Alfred Schwab. Reclam: Stuttgart 1990.

Platon: *Politeia*. Übers. von Friedrich Schleiermacher. In: *Sämtliche Werke. Band 3*. Rowohlt: Hamburg 1992.

Schönberg, Arnold: *Herz und Hirn in der Musik*. In: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtech. Fischer: Berlin 1976.

Schönberg, Arnold: *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*. In: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtech. Fischer: Berlin 1976.

Wagner, Richard: *Der Ring des Nibelungen. Parsifal. Die Feen / Das Liebesverbot / Die Hochzeit*. Hrsg. von Edmund E. F. Kühn. Globus: Berlin 1944.

Wagner, Richard: *Die Hauptschriften*. Hrsg. von Ernst Bücken. Kröner: Stuttgart 1956.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Band I*. Hrsg. von Silvio Vietta. Carl Winter: Heidelberg 1991.

Sekundärliteratur:

Agell, Fredrik: *Die Frage nach dem Sinn des Lebens. Über Erkenntnis und Kunst im Denken Nietzsches*. Fink: München 2006.

Ackermann, Peter: *Richard Wagners ‚Ring des Nibelungen‘ und die Dialektik der Aufklärung*. Hans Schneider: Tutzing 1981.

Angerer, Manfred: *Musikalischer Ästhetizismus. Analytische Studien zu Skrjabins Spätwerk*. Schneider: Tutzing 1984.

Asmuth, Christoph: *Musik als Metaphysik. Platonische Idee, Kunst und Musik bei Arthur Schopenhauer*. In: Asmuth, Christoph / Scholtz, Gunter / Stammkötter, Franz-Bernhard (Hrsg.): *Philosophischer Gedanke und musikalischer Klang. Zum Wechselverhältnis von Musik und Philosophie*. Campus: Frankfurt / New York 1999. S. 111-125.

Babbitt, Milton: *The Composer as Specialist*. In: *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Hrsg. von Stephen Peles, Stephen Dembski, Andrew Mead und Joseph. N. Straus Princeton University Press: Princeton / Oxford 2003.

Baron, Oliver: *Dissonanz als ästhetische Kategorie*. Fink: München 2008.

Baum, Günther / Birnbacher, Dieter (Hrsg.): *Schopenhauer und die Künste*. Wallstein: Göttingen 2005.

Bäuerl, Carsten. *Zwischen Rausch und Kritik 1. Auf den Spuren von Nietzsche, Bataille, Adorno und Benjamin*. Aisthesis: Bielefeld 2003.

Bahr, Hans-Dieter: *Das gefesselte Engagement. Zur Ideologie der kontemplativen Ästhetik Schopenhauers*. Bouvier: Bonn 1970.

Baum, Günther / Birnbacher, Dieter (Hrsg.): *Schopenhauer und die Künste*. Wallstein: Wallstein: Göttingen 2005.

Behrens, Roger: *Pop Kultur Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*. Königshausen & Neumann: Würzburg 1996.

Bekker, Paul: *Beethoven*. Schuster & Loeffler: Berlin 1921.

Bekker, Paul: *Gustav Mahlers Sinfonien*. Hans Schneider: Tutzing 1969.

Boehmer, Konrad: *Adorno, Musik, Gesellschaft*, S.118-134. In: Schoeller, Wilfried F. (Hrsg.): *Die neue Linke nach Adorno*. Kindler: München 1969.

Bolz, Norbert: *Nietzsches Spur in der Ästhetischen Theorie*. In: Lindner, Burkhardt / Lüdtke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980., S. 369-396.

Borgdorff, Henk: *Solidarität mit Metaphysik nach ihrem Sturz. Einige Bemerkungen anlässlich Albrecht Wellmers Adorno-Lektüre*, In: Kolleritsch, Otto: *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Universal Edition: Wien / Graz 1998, S. 80 – 103.

Chua, Daniel K. L.: *Believing in Beethoven*. In: *Musical Analysis*. 19/3. 2000, S. 409 – 421.

Chua, Daniel K.L.: *Drifting: The Dialectics of Adorno's Philosophy of New Music*. In: Hoeckner, Berthold (Hrsg.): *Apparitions. New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. Routledge: New York / London 2006, S. 1 – 17.

Danilina, Anna: *Kunst, Gesellschaft und Erfahrung. Die ästhetische Form als Kritik*. In: Quent, Marcus / Lindner, Eckart (Hrsg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. Turia + Kant: Wien / Berlin 2014, S. 41 – 65.

Danuser, Hermann: *Musikalische Physiognomik bei Adorno*. In: Ette, Wolfram u.a. (Hrsg.): *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*. Karl Alber: Freiburg / München 2004, S. 235- 255.

Dennis, Christopher J.: *Adorno's philosophy of modern music*. Edwin Mellen: Lampeter u.a. 1998.

Dorschel, Andreas (Hrsg.): *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*. Universal Edition: Wien u.a. 2004.

Dufour, Eric: *La physiologie de la musique de Nietzsche*. In: Abel, Günter u.a. (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 30. 2001*. de Gruyter: Berlin / New York 2001, S. 222 – 245.

Dufour, Éric: *L'esthétique musicale formaliste de Humain trop humain*. In: Abel, Günter u.a. (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Band 28. 1999*. de Gruyter: Berlin / New York 2000, S. 215 – 233.

Dufourt, Hugues: *Beethoven: idéologie et stratégie du sublime*. In: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. No. 52, 1998, S. 47-56.

Eagleton, Terry: *The ideology of the aesthetic*. Blackwell: Oxford u.a. 1990.

Eichel, Christine: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993.

Ette, Wolfram u.a. (Hrsg.): *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*. Alber: Freiburg / München 2004.

Ette, Wolfram: *Schein versus Schein. Zur Dialektik des Phantasmagorischen in Adornos ‚Versuch über Wagner‘*. In: Geisenhanslüke, Achim / Goebel, Eckart (Hrsg.): *Kritik der Tradition. Hella Tiedemann-Bartels zum 65. Geburtstag*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2001, S. 89 – 102.

Falke, Gustav: *Neoklassizismus als andere Moderne: Strawinsky und Ravel*. In: Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.): *Adorno – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler: Stuttgart / Weimar 2011, S. 139 – 145.

Federhofer, Hellmut: *Theodor W. Adornos Beethoven-Deutung*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 35, No. 2, 2004, S. 127 – 137.

Finlayson, James Gordon: *The Artwork and the Promesse du Bonheur in Adorno*. In: *European Journal of Philosophy*. 23/3. 2012, S. 392 – 419.

Fietz, Rudolf: *Am Anfang ist Musik. Zur Musik- und Sprachsemiotik des frühen Nietzsche*, S.144–166. In: Borsche, Tilman u.a. (Hrsg.): *‚Centauren-Geburten‘. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. De Gruyter: Berlin 1994.

Fischer, Jens Malte: *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*. Deutscher Taschenbuchverlag: München 2010.

Fischer, Kuno: *Arthur Schopenhauer. Leben, Werke und Lehre*. Hrsg. von Maria und Wener Woschnak. marixverlag: Wiesbaden 2010.

Fontaine, Michael de la: *Künstlerische Erfahrung bei Arnold Schönberg. Zur Dialektik des musikalischen Materials*. In: Lindner, Burkhardt / Lüdtke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980, S. 467-493.

Fronzi, Giacomo: *Theodor W. Adorno. Pensiero critico e musica*. Mimesis: Milano 2001.

Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Übers. von Sabina Kienlechner. Metzler: Stuttgart u.a.: 1997.

Gerhardt, Volker / Reschke, Renate (Hrsg.): *Ästhetik und Ethik nach Nietzsche. Nietzscheforschung. Band 10*. Akademie: Berlin 2003.

Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002.

Gruber, Gernot: *Nietzsches Begriff des ‚Südländischen‘ in der Musik*. In: Pöltner, Günther / Vetter, Helmuth (Hrsg.): *Nietzsche und die Musik*. Peter Lang: Frankfurt am Main 1997, S. 115 – 128.

Haack, Helmut: *Adornos Sprechen über Musik*. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Adorno und die Musik*. Universal Edition für Institut für Wertungsforschung: Graz 1979, S. 37 – 51.

Hansen, Mathias: *‚Nacht ist jetzt schon bald [?]‘ Zum Mahler-Bild Theodor W. Adornos*. In: Vogt, Matthias Theodor: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*. Bärenreiter: Kassel u.a. 1989, S. 55 -62.

Haucke, Kai: *Leben & Leiden. Zur Aktualität und Einheit der Schopenhauerschen Philosophie*. Parerga: Berlin 2007.

Heidegger, Martin: *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*. Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main 1985.

Hermend, Jost: *‚Weitermachen‘ auch in ‚wüsten Zeiten‘. Beethovens Klaviersonate Op. 111*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, Heft 2, 1999, S. 85 – 100.

Hinton, Stephen: *Adorno’s Unfinished Beethoven*. In: *Beethoven Forum* 5. University of Nebraska Press: London 1996, S. 139 – 153.

Hirsch, Michael: *Funktionen der Funktionslosigkeit. Ästhetischer und politischer Messianismus nach Adorno*. In: Quent, Marcus / Lindner, Eckart (Hrsg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. Turia + Kant: Wien / Berlin 2014, S. 67 – 86.

Hummel, Franz : *Der Blick ins Paradies zwischen Redundanz und Chaos*. In: Ulm, Renate (Hrsg.): *‚Eine Sprache der Gegenwart‘. Musica viva 1945 – 1995*. Schott: Mainz 1995, S. 381 – 389.

Hütig, Andreas: *Zwischen Barbarisierung und Vergeistigung. Nietzsches Theorie der Moderne und seine These vom Ende der Kunst*, S. 182-191. In: Gerhardt, Volker / Reschke, Renate (Hrsg.): *Ästhetik und Ethik nach Nietzsche. Nietzscheforschung. Band 10*. Akademie: Berlin 2003.

Ingenkamp, Heinz Gerd: *Die Herkunft des Dionysos*. In: Kopij, Marta / Kunicki, Wojciech (Hrsg.): *Nietzsche und Schopenhauer. Rezeptionsphänomene der Wendezeiten*. Leipziger Universitätsverlag: Leipzig 2006, S. 237-246.

Jaedtke, Wolfgang: *Beethovens letzte Klaviersonate Opus 111. Analytische, geistesgeschichtliche und psychologische Aspekte des Spätwerkes*. Ars Una: Neuried 2000.

Johnson, Julian: *'The Elliptical Geometry of Utopia': New Music Since Adorno*. In: Hoeckner, Berthold (Hrsg.): *Apparitions. New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. Routledge: New York / London 2006, S. 69 – 84.

Jungheinrich, Hans-Klaus: *Nach der Katastrophe. Anmerkungen zu einer aktuellen Rezeption der Siebten Symphonie*. In: Ruzicka, Peter (Hrsg.): *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*. Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1977, S. 181 – 198.

Kersten, Beatrix: *Von der glücklichen Zeitlichkeit zum gebrochenen Versprechen. Ein philosophisches Panorama des Augenblicks von Goethe über Nietzsche bis Adorno*. Traugott Butz: Nordhausen 2012.

Kertz-Welzel, Alexandra: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder / Tieck und die Musikästhetik der Romantik*. Röhrig: St. Ingbert 2001.

Kienzle, Ulrike: *Tönende Metaphysik. Die Nachwirkung von Schopenhauers Philosophie im Musiktheater des 19. und 20. Jahrhunderts*, S. 282 – 307. In: Baum, Günther / Birnbacher, Dieter (Hrsg.): *Schopenhauer und die Künste*. Wallstein: Göttingen 2005.

Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.): *Adorno – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler: Stuttgart / Weimar 2011.

Klein, Richard: *Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des ‚Versuchs über Wagner‘*, S. 167 – 205. In: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998.

Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998.

Klein, Richard: *Ideologiekritik oder kritische Hermeneutik? Methodologische Aspekte einer Musikphilosophie nach Adorno*, S. 256 – 175. In: Decker, Oliver / Grave, Tobias: *Kritische Theorie zur Zeit. Für Christoph Türcke zum sechzigsten Geburtstag*. Zu Klampen: Springe 2008.

Klein, Richard: *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*. Königshausen & Neumann: Würzburg 1991.

Klein, Richard: *Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie*. In: Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: zu Adornos Philosophie der Musik*. Schneider: Tutzing 2007, S. 276-302.

Kneif, Tibor : *Musiksoziologie*. Hans Gerig: Köln 1975.

Kogler, Susanne: *„Altvertrautes als Neues“*. Zu Adornos Begriff der Moderne in seinen Texten über Richard Strauss. In: Dorschel, Andreas (Hrsg.): *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*. Universal Edition: Wien u.a. 2004, S. 224 – 240.

Koll, Matthias: *„Erlösung vom Erlöser!“ Richard Wagner und die Musikästhetik Friedrich Nietzsches*. In: Seubold, Günther (Hrsg.): *„Man ist viel mehr Künstler als man weiß“*. Bilder und Bildner: Werk- und Lebenskunst bei Friedrich Nietzsche. DenkMal: Alfter / Bonn 2001, S. 61 – 83.

Kolleritsch, Otto: *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Universal Edition: Wien / Graz 1998.

Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Adorno und die Musik*. Universal Edition für Institut für Wertungsforschung: Graz 1979.

Korfmacher, Wolfgang: *Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers*. Centaurus-Verlagsgesellschaft: Pfaffenweiler 1992.

König, René: *Leben im Widerspruch. Versuch einer intellektuellen Autobiographie*. Hanser: München / Wien 1980.

Sandner, Wolfgang: *Populärmusik als somatisches Stimulans. Adornos Kritik der „leichten Musik“*, S.125 – 133. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Adorno und die Musik*. Universal Edition für Institut für Wertungsforschung: Graz 1979.

Kopij, Marta / Kunicki, Wojciech (Hrsg.): *Nietzsche und Schopenhauer. Rezeptionsphänomene der Wendezeiten*. Leipziger Universitätsverlag: Leipzig 2006.

Kundera, Milan: *Verratene Vermächtnisse. Essay*. Übers. von Susanna Roth. Hanser: München / Wien 1994.

Landerer, Christoph: *Neuerscheinungen zum Thema Nietzsche und die Musik*. In: *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 36. 2007. de Gruyter: Berlin / New York 2007, S. 440 – 448.

Liessmann, Konrad Paul: *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*. Passagen: Wien 1991.

Lindner, Burkhardt / Lüdtke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1980.

Lorenz, Martin: *Musik und Nihilismus. Zur Relation von Kunst und Erkennen in der Philosophie Nietzsches*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2008.

Mann, Thomas: *Tagebücher. 28.5.1946 – 31.12.1948*. Hrsg. von Inge Jens. Fischer: Frankfurt am Main 1989.

Mahnkopf, Claus-Steffen: *Adorno und die Musik. Eine Bilanz aus heutiger Sicht*. Quent, Marcus / Lindner, Eckart (Hrsg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*. Turia + Kant: Wien / Berlin 2014, S. 187 – 197.

Mahnkopf, Claus-Steffen: *Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie*. In: *Zeitschrift für kritische Theorie*. Heft 9. 1999, S. 31 -57.

Mahnkopf, Claus-Steffen: *Beethovens Große Fuge. Multiperspektivität im Spätwerk*. In: *Musik & Ästhetik* 8. 1998.

Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mahlers Gnosis*. In: Metzger, Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hrsg.): *Musik-Konzepte. Heft 91. Gustav Mahler. Der unbekannte Bekannte*. Edition text + kritik: München 1996, S. 34 -45.

Mahnkopf, Claus-Steffen: *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*.
Bärenreiter: Kassel u.a. 1998.

Manzoni, Giacomo: *Der Weg aus der Barbarei? – Kunst kann verändern!*, In: Ulm, Renate (Hrsg.):
,Eine Sprache der Gegenwart'. *Musica viva 1945 – 1995*. Schott: Mainz 1995, S. 375 – 380.

Mayor, Vanessa Vidal: *Die Idee der Philosophie als Kritik bei Nietzsche und Adorno*. In:
Gerhardt, Volker u.a. (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment*.
Nietzscheforschung 13. Akademie Verlag: Berlin 2006, S. 193 – 199.

Metzger, Heinz Klaus: *Zur Aufklärung des Status der Philosophie der Neuen Musik*. In: Nowak, Adolf
/ Fahlbusch, Markus (Hrsg.): *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: zu Adornos Philosophie
der Musik*. Schneider: Tutzing 2007, S. 114 – 122.

Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*. Francke: Tübingen 1993.

Michaelis, Christian Friedrich: *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften*. Hrsg. von Lothar
Schmidt. Schröder: Chemnitz 1997.

Miehling, Klaus: *Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen*. Würzburg:
Königshausen & Neumann 2006.

Neymeyr, Barbara: *Ästhetische Autonomie als Abnormität. Kritische Analysen zu Schopenhauers
Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik*. De Gruyter: Berlin / New York 1996.

Nielsen, Cathrin: *Anthropologie der Musik in pragmatischer Hinsicht. Rezension zu: Manos Perrakis,
Nietzsches Musikästhetik der Affekte*. In: Reschke, Renate (Hrsg.): *Frauen: Ein Nietzsche-
thema? – Nietzsche: Ein Frauenthema? Nietzscheforschung 19*. Akademie Verlag: Berlin 2012, S. 387 – 390.

Nho, Myung-Woo: *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und
jenseits der Dialektik der Aufklärung*. Tectum: Marburg 2001.

Nowak, Adolf / Fahlbusch, Markus (Hrsg.): *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: zu Adornos
Philosophie der Musik*. Schneider: Tutzing 2007.

Ortega y Gasset, José: *Musicali. El espectador. – III*. In: Ders.: *Obras completas. Tomo II*. Revista de
Occidente: Madrid 1946.

Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*. In: Ders.: *Obras completas. Tomo III*. Revista de Occidente: Madrid 1947.

Paddison, Max: *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge / New York: Cambridge University Press 1993.

Paddison, Max: *The Language-Character of Music. Some Motifs in Adorno*, S. 71-91. In: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998.

Perrakis, Manos: *Nietzsches Musikästhetik der Affekte*. Karl Alber: Freiburg / München 2011.

Pieper, Annemarie: *Das stille Auge der Ewigkeit. Nietzsches dionysische Rechtfertigung der Kunst*, S. 287-297. In: Gerhardt, Volker / Reschke, Renate (Hrsg.): *Ästhetik und Ethik nach Nietzsche. Nietzscheforschung. Band 10*. Akademie: Berlin 2003.

Plebuch, Tobias: *Musikhören nach Adorno. Ein Genesungsbericht*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Ausgabe 56. 2002, S. 675-687.

Plebuch, Tobias: *Vom Musikalisch-Bösen. Eine musikgeschichtliche Annäherung an das Diabolische in Thomas Manns Doktor Faustus*. In: Röcke, Werner (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faustus*. Lang: Bern / Wien 2001, S. 207-262.

Pöltner, Günther / Vetter, Helmuth (Hrsg.): *Nietzsche und die Musik*. Peter Lang: Frankfurt am Main 1997.

Powell, Larson: *„Das Triebleben der Klänge“*. *Musik und Psychoanalyse am Beispiel der „Philosophie der neuen Musik“*. In: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998, S. 117 – 133.

Prokop, Dieter: *Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie*. VSA-Verlag: Hamburg 2003.

Rinderle, Peter: *Musik, Emotionen und Ethik*. Karl Alber: Freiburg / München 2011.

Röcke, Werner (Hrsg.): *Thomas Mann, Doktor Faustus*. Lang: Bern / Wien 2001.

Rumph, Stephen: *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works*. University of California Press: Berkeley u.a. 2004.

Ruzicka, Peter (Hrsg.): *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*. Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1977.

Safranski, Richard: *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. Fischer: Frankfurt am Main 2005.

Safranski, Richard: *Schopenhauer und Die wilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1996.

Said, Edward W.: *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press 1991.

Sauter-Ackermann, Gisela: *Erlösung durch Erkenntnis? Studien zu einem Grundproblem der Philosophie Schopenhauers*. Junghans: Cuxhaven 1994.

Scheible, Hartmut: *Kritische Ästhetik. Von Kant bis Adorno*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2012.

Schellong, Dieter: ‚Die Musik erlangt ihre grosse Macht nur unter Menschen, die nicht discutiren können oder dürfen‘ (*Der Wanderer und sein Schatten*, Aphorismus 167). *Musik ist nicht gleich Musik*. In: Gerhardt, Volker u.a. (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment. Nietzscheforschung 13*. Akademie Verlag: Berlin 2006, S. 77 – 91.

Schmidt, Alfred: *Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers*, S. 11 – 55. In: Baum, Günther / Birnbacher, Dieter (Hrsg.): *Schopenhauer und die Künste*. Wallstein: Göttingen 2005.

Schmidt, Bertram: *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘ und die Wiener klassische Musik*. Königshausen & Neumann: Würzburg 1991.

Schneider, Norbert: ‚Promesse de bonheur‘. *Historisch-kritische Nachfragen zu einer Denkfigur in der ästhetischen Theorie Adornos*. In: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Universal Edition: Wien / Graz 1998, 129 – 141.

Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4.* Passagen: Wien 1991.

Schoeller, Wilfried F. (Hrsg.): *Die neue Linke nach Adorno.* Kindler: München 1969.

Scholze, Britta: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik.* Königshausen & Neumann: Würzburg 2000.

Schulz, Ortrun: *Schopenhauers Kritik der Hoffnung.* Peter Lang: Frankfurt am Main u.a. 2002.

Schütte, Jens-Peter: *Nietzsche und das Ende der Musik. Zum Verhältnis von Musik und Religion in Menschliches, Allzumenschliches.* In: Barth, Roderich / Osthövener, Claus-Dieter / Scheliha, Arnulf von (Hrsg.): *Protestantismus zwischen Aufklärung und Moderne. Festschrift für Ulrich Barth.* Peter Lang: Frankfurt am Main u.a. 2005, S. 315 – 325.

Schweppenhäuser, Gerhard: *Theodor W. Adorno zur Einführung.* 4., ergänzte Auflage. Junius: Hamburg 2005.

Scott, Derek B.: *Musical Style and Social Meaning. Selected Essays.* Ashgate: Burlington 2010.

Scruton, Roger: *The Aesthetics of Music.* Clarendon Press: Oxford 1997.

Seel, Martin: *Adornos Philosophie der Kontemplation.* Suhrkamp: Frankfurt am Main 2004.

Seubold, Günther (Hrsg.): *„Man ist viel mehr Künstler als man weiß“. Bilder und Bildner: Werk- und Lebenskunst bei Friedrich Nietzsche.* DenkMal: Alfter / Bonn 2001.

Seubold, Günter: *Die Erinnerung retten und dem Kitsch die Zunge lösen. Adornos Mahler- und Berg-Interpretation – gehört als Kritik des (Post-)Modernismus.* In: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik.* Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998, S. 134- 166.

Quent, Marcus / Lindner, Eckart (Hrsg.): *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie.* Turia + Kant: Wien / Berlin 2014.

Sharma, Bhesham R.: *Music and Culture in the Age of Mechanical Reproduction.* Lang: New York u.a. 2000.

Solomon, Maynard: *Beethoven. Biographie*. Übers. von Ulrike von Puttkamer. Bertelsmann: München 1979.

Solomon, Maynard: *Late Beethoven. Music, Thought, Imagination*. University of California Press: Berkeley u.a. 2003.

Sorgner, Stefan Lorenz: *Musik und Ethik in Nietzsches Geburt der Tragödie*. In: Gerhardt, Volker u.a. (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment. Nietzscheforschung 13*. Akademie Verlag: Berlin 2006, S. 59 - 76.

Sorgner, Stefan Lorenz / Fürbeth, Oliver (Hrsg.): *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003.

Sorgner, Stefan Lorenz: Nietzsche. In: Sorgner, Stefan Lorenz / Fürbeth, Oliver (Hrsg.): *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 115 – 134.

Sponheuer, Bernd: *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*. Schneider: Tutzing 1978.

Steinert, Heinz: *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Verlag für Gesellschaftskritik: Wien 1992.

Sziborsky, Lucia: *Rettung des Hoffnungslosen. Untersuchungen zur Ästhetik und Musikphilosophie Theodor W. Adornos*. Königshausen & Neumann: Würzburg 1994.

Sziborsky, Lucia: *Adornos Musikphilosophie. Genese – Konstitution – Pädagogische Perspektiven*. Fink: München 1979.

Sziborsky, Lucia: Adorno. Sorgner, Stefan Lorenz / Fürbeth, Oliver (Hrsg.): *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 191 – 207.

Subotnik, Rose Rosengard: *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky*. In: *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*. University of Minnesota Press: Minneapolis / London 1996.

Tiedemann, Rolf: *Mythos und Utopie: Aspekte der Adornoschen Philosophie*. edition text + kritik: München 2009.

Tibbe, Monika: *Anmerkungen zur Mahler-Rezeption*. In: In: Ruzicka, Peter (Hrsg.): *Mahler – eine Herausforderung. Ein Symposium*. Breitkopf & Härtel: Wiesbaden 1977., S. 85 – 100.

Uehlein, Friedrich A.: ‚*Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer...*‘, S. 206 – 228. In: Klein, Richard / Mahnkopf, Claus-Steffen: *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998.

Ulm, Renate (Hrsg.): ‚*Eine Sprache der Gegenwart*‘. *Musica viva 1945 – 1995*. Schott: Mainz 1995.

Urbanek, Nikolaus: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ‚Philosophie der Musik‘ und die Beethoven-Fragmente*. transcript: Bielefeld 2010.

Voßkühler, Friedrich: *Kunst als Mythos der Moderne: kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin und Cacciari*. Königshausen und Neumann: Würzburg 2004.

Weber, Max: *Zur Musiksoziologie. Nachlaß 1921*. Hrsg. von Christoph Braun und Ludwig Finscher. Mohr: Tübingen 2004.

Weitzman, Erica: *No Fun. Aporias of Pleasure in Adorno's Aesthetic Theory*. In: *The German Quarterly* 81.2, S. 185 – 202.

Wellmer, Albrecht: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1985.

Wellmer, Albrecht: *Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß*. In: Kolleritsch, Otto: *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*. Universal Edition: Wien / Graz 1998, S.16 – 37.

Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*. Hanser: München 2009.

Wenzel, Wilfried: *Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell?* In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4*. Passagen: Wien 1991.

Wildermuth, Armin (Hrsg.): *Nietzsche und Wagner. Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts*. Füssli: Zürich 2008.

Witkin, Robert W.: *Adorno on music*. Routledge: London / New York 1998.

Witkin, Robert W.: *Why did Adorno "Hate" Jazz?* In: *Sociological Theory*. Vol. 18. No. 1. 2000, S. 145 – 170.

Wiggershaus, Rolf: *Theodor W. Adorno*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. C.H. Beck: München 2006.

Zagorski, Marcus: *Hearing Beethoven, Truth, and 'New Music'*. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 44, No. 1, 2013, S. 49 - 56.

Zenck, Martin: *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*. Fink: München 1977.

Zöllner, Günter: *Schopenhauer*. In: Sorgner, Stefan Lorenz / Fürbeth, Oliver (Hrsg.): *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 99 – 114.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Musikphilosophie Schopenhauers, Nietzsches und Adornos. Eingehend betrachtet wird, welche Funktionen die drei Philosophen der Kunst und insbesondere der Musik zuschreiben, vor allem hinsichtlich ihrer Lebensdienlichkeit und ihrem Beitrag zu einer wie auch immer gearteten Erkenntnis.

Die Differenzen wie Überschneidungen ihrer Ansichten werden herausgearbeitet, wobei zentrale Themen wie die Rolle der Dissonanz und des Kunstgenusses einer eingehenden Analyse zugeführt werden. Beispielsweise wird der Sprachähnlichkeit respektive Sprachferne der Musik, die bei allen drei thematisiert wird, Beachtung geschenkt und dem von Schopenhauer, Nietzsche wie auch Adorno behaupteten Sonderstatus im Verhältnis zu den anderen Künsten größte Aufmerksamkeit geschenkt.

Bei Adorno wird insbesondere auf Interpretationsdifferenzen und auf das Verhältnis seiner Analysen zum Selbstverständnis neuer Musik hingewiesen. Darüber hinaus wird die gesellschaftliche Relevanz hinterfragt, wobei die musikphilosophischen Interpretationen der Werke Beethovens, Mahlers, Wagners sowie Strawinskys und Schönbergs besondere Beachtung erhalten. Begriffe wie bestimmte Negation, Autonomie der Kunst und Ästhetizismus spielen hierbei eine tragende Rolle.

Eine detaillierte Untersuchung wird der von Adorno kritisierten Affirmativität von Musik, dem von der Kunst ausgehenden ‚Glücksversprechen‘, das Nietzsche wie Adorno beschäftigt, und dem ästhetischen Phänomen der Dissonanz gewidmet. Die hier gewonnenen Erkenntnisse führen schließlich zu vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten. Anhand der komplexen Ausarbeitung des Begriffs der Dissonanz und seiner Einbettung in die Gesamtargumentation können zahlreiche strittige Fragen, beispielsweise das Verhältnis von gesellschaftlicher und ästhetischer Ebene in der Musikphilosophie Adornos, erhellt werden. Besonders hervorzuheben ist hierbei die Präzisierung des immer wieder behaupteten elitären Moments der Adornoschen Ästhetik und seine Verbindung zum Schönheitsbegriff wie zur Rezeption.