

Kritik der Musiktheorie Theodor Adornos

Akademie-Verlag 1971

Reihe: Zur Kritik der bürgerlichen Ideologie. Hrsg. v. Manfred Buhr, Nr. 6

**I**

In der intellektuellen Mentalität Theodor Adornos ist eine Besonderheit deutlich ausgeprägt. Sie verbindet diesen Erforscher und Kritiker der jüngsten westeuropäischen Musikkultur mit den antiken Begründern des sozialen und philosophischen Denkens über die Kunst. Sie ist es auch, die ihn als der westeuropäischen bürgerlichen Musikwissenschaft heraushebt und die Aufmerksamkeit auf ihn lenkt.

Wie die musikästhetischen Anschauungen der Alten, die in ihren Dialogen oder in ihren Traktaten über die beste Staatsordnung auch über die Musik philosophiert hatten, ist Adornos musiktheoretisches Lehrgebäude seinem bestimmenden Motiv und seiner inneren Struktur nach so ausgesprochen „soziologisch“, daß man es (prinzipiell!) nicht verstehen kann außerhalb seiner Vorstellungen vom sozialen „Kosmos“, außerhalb der Gesamtheit seiner gesellschaftspolitischen Ansichten und Bestrebungen, Sympathien und Antipathien, wie widersprüchlich diese Gesamtheit auch immer sein mag. In dieser Hinsicht ist der Verfasser der „Philosophie der neuen Musik“ der für die westeuropäische (und nicht nur für die westeuropäische) bürgerliche Musikwissenschaft wenig charakteristische Typ eines Theoretikers, für den Musik außerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge und Abhängigkeiten, außerhalb des „sozialen Kontextes“ (wie die Soziologen gern sagen) überhaupt undenkbar ist, so daß für ihn ein Gespräch über spezifisch fachliche Probleme zugleich eine Erörterung der „heiklen Fragen“ ist, die sich aus den Widersprüchen der bürgerlichen Gesellschaft im Stadium des Imperialismus ergeben. Und es ist nicht verwunderlich, daß gerade ihm die theoretische Musikwissenschaft der kapitalistischen Länder eine Reihe von Ideen verdankt, die ein neues – mitunter [10] paradoxes, fragwürdiges, aber immer eigenständiges, die Neugier reizendes – Licht auf Gebiete der Musik werfen, von denen die Soziologen früher geglaubt hatten, daß man sich nicht mit ihnen zu beschäftigen habe.

Freilich ist es riskant, vom Geist (oder „Teufel“) der Soziologie besessen zu sein, besonders, wenn es um eine so delikate, man kann sogar sagen intime Sphäre geht, wie es die Musik ist. Das mußte Adorno am eigenen Leibe verspüren, als man ihn (mehr oder weniger höflich) darauf hinwies, daß sich einige seiner musiksoziologischen Thesen in gefährlicher Nähe der höchst zweifelhaften Schlußfolgerungen der „Vulgärsoziologie“ der zwanziger Jahre befänden: sprach doch aus den Äußerungen der Musiker die Besorgnis, daß sich der Soziologe mit seinen ungeschmeidigen Untersuchungsmethoden wie ein Elefant im Porzellanladen benehmen werde. Doch die Gewagtheit oder, sagen wir, die Extravaganz solcher Leitsätze hat Adorno niemals Beklemmungen verursacht; in kritischen Situationen hat er noch immer ein neues Gesicht aufgesetzt, ist in einer anderen Gestalt erschienen, hat sich beispielsweise aus dem schwerfälligen Elefanten der Soziologie (ganz wie im Märchen) in eine geschmeidige kluge Schlange „verwandelt“, in den höchst gelehrsamsten Kenner und ausgesucht feinsinnigen Musikkritiker.<sup>1</sup> Auf diese Weise vermochte Adorno immer oder fast immer die relative Schwerfälligkeit seiner musiksoziologischen Schemata mit Hilfe einer meisterhaften und nuancierten („mikrologischen“, wenn man einen von Adornos Lieblingsausdrücken verwenden darf, den er übrigens zur Charakterisierung von Weberns Begabung einsetzt) Analyse des eigentlichen musikalischen Phänomens in seiner inneren Spezifik, seiner Unwiederholbarkeit, seinem Augenblickscharakter, wenn nicht vollkommen zu überwinden, so doch wenigstens auszugleichen.

Die Kombination der Fähigkeiten eines Soziologen und eines Musikwissenschaftlers<sup>2</sup>, wie sie in der Persönlichkeit Adornos vorliegt, hat auch der Form seiner Arbeiten ihren Stempel aufgedrückt. Wie keiner seiner westeuropäischen bürgerlichen Kollegen besitzt Adorno die Gabe, „globale“ abstrakt-

---

<sup>1</sup> Nicht zufällig konnte sich der sonst sehr reservierte Thomas Mann hier einmal nicht zurückhalten und zitierte die begeistertste Äußerung einer bekannten amerikanischen Sängerin über Adorno: „Es ist unglaublich. Er kennt jede Note der Welt.“ Thomas Mann, Gesammelte Werke, Berlin und Weimar 1965, Bd. 12, S. 206.

<sup>2</sup> „Die Studien (...) Komposition und Klavier betrieb er anfangs bei Frankfurter Musikpädagogen, dann bei Alban Berg, und Eduard Steuermann in Wien“ (ebenda).

soziologische Überlegungen – beispielsweise zum Schicksal der gesamten bürgerlichen Zivilisation – in der Form (und den Formeln) einer konkreten, detaillierten und [11] tiefeschürfenden musikwissenschaftlichen Analyse anzustellen. Schließlich ist es mitunter unmöglich zu bestimmen: wann der zornige Dämon der Soziologie (nicht der „Mikro“-, sondern der „Makrosoziologie“, derselben, die die Revolution und sogar die Guillotine ahnen läßt) sich unerwartet beruhigt hat; bei welcher wunderlichen Gedankenwindung sich das Gespräch über die „rational organisierte Gesellschaft“, über die traurige Perspektive der Persönlichkeit in der „Welt der Technik“, ein Gespräch voller unmittelbarer politischer Anspielungen und Assoziationen, in einen Exkurs über die neuesten Kontrapunkt-Vorstellungen verwandelt hat; bei welchem Wort des bizarr wuchernden Satzes die Rede des Soziologen stockte und – gewissermaßen vor Schreck über die eigene Pathetik – plötzlich abbrach, um – wie zur Entschuldigung – einer trockenen, ausgesprochen fachmännischen Darlegung wenig bekannter Fakten aus der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts Platz zu machen; in welchem Augenblick der durch große Gesten begleitete Rednerton ohne Übergang – ja, ohne jeden Übergang – in die vertrauliche Intonation eines Menschen umgeschlagen ist, der einem Auge in Auge im Gespräch gegenüber sitzt, „ohne Zeugen“, und die eben begonnene, feingeschliffene stilistische Wendung unvermittelt in einer skeptisch-unentschlossenen Pause abgebrochen wurde oder mit einem degoutiert[angewidert]-bitteren Aphorismus in der Schwebel geblieben ist (in dem Buch „Minima Moralia“ zeigt uns der Autor seine Begabung auch auf diesem Gebiet).

Mit einem Wort, Adorno ist nicht nur vom Geist der „großen Soziologie“ besessen und besitzt nicht nur die Gabe, diesen „groben“ Geist auf die Seiten seiner musiksoziologischen Arbeiten zu zitieren, sondern er kann ihn auch zähmen, ihn häuslich machen und ihm „kameradschaftliche“ Dimensionen verleihen. Eine beneidenswerte Fähigkeit. Doch darüber später.

„Ich habe kein Urteil darüber, wie Adorno komponiert“, schreibt Thomas Mann. „Aber seine Kenntnis des Überlieferten, seine Beherrschung des musikalischen Gesamtbestandes ist enorm.“<sup>3</sup> In der Sphäre der Musikgeschichte sah Adorno offensichtlich kein Hindernis für sein Grundstreben, seinen Wunsch, mit Hilfe eben dieser Geschichte und der theoretischen Musikwissenschaft Wasser auf die Mühle der [12] „großen“ Soziologie der Kunst zu gießen und die notwendige Energie zur allseitigen Untermauerung der recht resoluten Behauptungen und kühnen ästhetisch-soziologischen Konzeptionen dieser Soziologie der Kunst zu beziehen. Allein schon dieser Umstand mußte die theoretisch denkenden Musiker veranlassen, selbst jene Ansichten Adornos eingehend zu untersuchen, die ihren gewohnten Vorstellungen vom musikalischen Prozeß in Vergangenheit und Gegenwart (und in der Zukunft: Adorno scheut sich nicht, seine Kräfte auch auf dem dornigen Pfad eines Propheten zu erproben<sup>4</sup>) wider<sup>4</sup> sprachen.

Die vielseitige Erudition [Gelehrsamkeit] Adornos verpflichtet auch tatsächlich zu einer derartigen Einstellung. Sie gewährt die vollkommene Sicherheit, daß – selbst dann, wenn es dem Autor wider Erwarten nicht gelingt, dem Leset die Stichhaltigkeit seiner vorgelegten Konzeption zu beweisen – die Bekanntschaft mit dem umfangreichen und originell aufbereiteten Faktenmaterial, das zur Beweisführung in Bewegung gesetzt wird, niemals unnütz sein wird. Ebenfalls nicht überflüssig wird das Nachvollziehen der Denkmechanismen sein, mit deren Hilfe der Forscher seine musiksoziologischen Konstruktionen aufbaut, denn in ihnen ist die mühevolle, vieljährige Erfahrung mannigfaltiger Versuche festgehalten, die ästhetische (kunstwissenschaftliche) und die soziologische Betrachtung der Kunst miteinander zu vereinen; diese Vereinigung aber ist ja bis heute noch immer ein „Sphinx-Rätsel“ der bürgerlichen Kunstwissenschaft geblieben.

## II

Adorno ist – wie nur wenige seiner Kollegen auf dem Gebiet der Soziologie – völlig sicher gegenüber einer Kritik wegen mangelnder Informiertheit, wegen Unkenntnis der Geheimnisse des „Handwerks“, wegen ungenügend tiefen Erfassens der Psychologie des musikalischen Schaffens (und der peripheren

---

<sup>3</sup> Ebenda.

<sup>4</sup> Vergleiche insbesondere Adornos Artikel „Vers une musique informelle“.

Sphäre der Musik) und ist daher stets dazu berechtigt und imstande, jede scharfe und kritische Bemerkung, seine Konzeptionen seien unglaubwürdig, schematisch oder vereinfacht, sich gegen die Kritiker selbst richten zu lassen. Er kann [13] immer erklären, daß die Quelle eines solchen Eindrucks nicht in unzureichender faktenmäßiger Fundiertheit der kritisierten Theorie liegt, sondern im Fehlen der „soziologischen Vorstellungskraft“ bei seinen Opponenten, was diese hindert, dort, wo dem gewöhnlichen, das heißt begrenzt-musikwissenschaftlichen Bewußtsein lediglich ein „rein ästhetischer“ Zusammenhang zwischen den realen Fakten der Musikgeschichte sichtbar ist, die gesellschaftliche Beziehung herzustellen.

Dabei ist dieses Gegenargument in den meisten Fällen tatsächlich gerechtfertigt: An und für sich sind die westeuropäischen bürgerlichen Musikerkreise weit davon entfernt, zur Entwicklung der „soziologischen Vorstellungskraft“ als der Fähigkeit beizutragen, hinter einzelnen Fakten des Musiklebens die komplizierte und widersprüchliche Gesamtheit der Gesellschaft (ihre „Totalität“, wie Adorno gern in der Hegelschen Terminologie sagt) zu sehen. Das alles muß selbstverständlich dazu führen, daß sich die Positionen der Anhänger einer soziologischen Kunstbetrachtung in der öffentlichen Meinung der künstlerischen Intelligenz allgemein festigen und andersdenkende Kunstwissenschaftler gezwungen sind, sich in ihren „Ansprüchen“ auf das alleinige Recht, „im Namen der Kunst“ zu sprechen, zu bescheiden.

Neben anderen Vorzügen hat die intellektuelle Mentalität Adornos auch denjenigen, „ambivalent“ zu sein. Zwar hat ihm dieser Vorzug in gewissem Sinne eine privilegierte Stellung unter den bürgerlichen Musikwissenschaftlern und Soziologen gesichert, doch ist er durchaus nicht ungefährlich, weil gerade er zuweilen eine „Rückkopplung“ mit der Kritik, selbst mit der konstruktiven Kritik, sowohl seitens der Musikwissenschaft als auch (insbesondere) seitens der Musiksoziologie verhindert. Dieser Vorzug nährt seine mehr oder minder „natürliche“, wenn auch nicht immer verzeihliche menschliche Neigung zur Selbstberuhigung, zum bequemen Ausruhen auf den gleichen Positionen, auf denen er einst hartnäckig bestehen mußte – „den Elementen zum Trotz“. Er nährt ebenfalls die Tendenz zu einer theoretischen „Aussöhnung“ mit sich selbst, die ihn offensichtlich an der kritischen Erkenntnis der eigenen geistigen Evolution hindert und ihn zur Verallgemeinerung durchlaufener und praktisch überwundener Stufen seiner ideellen Entwicklung verleitet (mit anderen Worten: die die [14] unterbewußte Überzeugung hervorrief, daß er immer recht hatte). Andernfalls hätte die Adorno eigene Gewohnheit der Reflexion und Selbstanalyse, die in ihm all das, was wir üblicherweise selbstkritische Haltung nennen, nähren mußte, nicht von der Vorliebe verdrängt werden können, sich auf die eigenen, zwei bis drei Jahrzehnte zurückliegenden Zeitschriftenessays zu berufen, ganz so, als hätte die inzwischen verstrichene Zeit den Verfasser zu keinerlei Korrektur der in ihnen geäußerten Vorstellungen veranlaßt, ganz so, als enthielten diese mitunter beiläufigen, zuweilen völlig improvisierten Erwägungen schon den vollen Kern der Wahrheit.

Übrigens, haben wir nicht etwas übereilt die Mängel Adornos konstatiert, die ja nach den Gesetzen der Dialektik die Fortsetzung seiner Vorzüge wären, da wir die letzteren noch nicht erschöpfend charakterisiert haben?! Glücklicherweise hat uns der unwillkürlich anklingende kritische Oberton nicht allzuweit vom Grundthema fortgeführt, und stellenweise waren wir diesem Thema sogar sehr nahe.

So paradox es auf den ersten Blick scheinen mag – ein Übermaß an Virtuosität bei der Beherrschung des Faktenmaterials kann manchem Forscher nicht weniger seltsame Streiche spielen als der Mangel an solcher Gewandtheit. In derartigen Fällen erweist sich das Material plötzlich als zu leicht formbar, zu willfährig, hier ist schon nichts mehr von dem zu spüren, was die klassischen bürgerlichen Philosophen als „Elastizität der Substanz“ bezeichneten. Das Material spricht unversehens nicht mehr für sich selbst (und folglich ist es auch nicht mehr „eigenverantwortlich“); es verliert die eigene Stimme und äußert die Ansichten des Forschers ...

Aber gleichzeitig erlebt auch dieser eine erstaunliche Metamorphose. Er hört auf, objektiver Zeuge der Realität „an sich“ zu sein, er wird gewissermaßen ihr Schöpfer, dem das Faktenmaterial nichts als ein Spiegel seiner subjektiven Bestrebungen ist, ein reines „Mittel“ zur Verwirklichung seiner Entwürfe. Er ist frei, nichts hindert den Flug seiner Phantasie und seines theoretischen Schaffens. Aber gleichzeitig

ist es ihm versagt, sich auf etwas Äußeres, Stabiles zu stützen, das eine gewisse Sicherheit und Allgemeingültigkeit der Konzeptionen garantiert. Er ist nur auf sich selbst gestellt. Und trotzdem ist in seinem Geist nach wie vor das gewohnte Bedürfnis nach etwas [15] Dauerhaftem, Allgemeingültigem, Objektivem lebendig, das ihm bei der „Fundierung“ seiner Theorie helfen könnte. Weil er jede Hoffnung aufgeben muß, all dies „außen“ zu finden, im Faktenmaterial, versucht er es „von innen“ zu gewinnen, aus den *Tiefen seiner Subjektivität*, seiner Begabung zum geistigen Schaffen. So beginnt er, gestern noch Forscher, Konzeptionen, Theorien und Systeme aufzustellen, und wird zum reinen Logiker oder Kulturphilosophen. Die epische Objektivität des Polyhistorikers wird zur lyrischen Subjektivität des Konzeptualisten, die indessen vom „unglücklichen Bewußtsein“ ihrer Unzulänglichkeit und Verlorenheit in Mitleidenschaft gezogen ist und deshalb versucht, sich in einem Fundamentalen und Grundlegenden zu realisieren: in der Errichtung – streng konstruktiver! –theoretischer Gebäude.

### III

Schematismus und Konstruktivismus einer Theorie sind stets Anzeichen des eigentlichen „Minderwertigkeitskomplexes“ der romantischen Subjektivität, die sich plötzlich vor ihrer mangelnden „Fundamentalität“ gefürchtet und den Wunsch verspürt hat, wenn nicht irgendwie objektiv, substantiell, allgemein zu sein, so doch Wenigstens so zu scheinen. Offenbar besteht in einem analogen „Komplex“ auch das Geheimnis des von uns festgestellten Widerspruchs zwischen der kolossalen Erudition Adornos und dem Schematismus seiner theoretischen Konstruktionen, zwischen dem romantisch-individualistischen Geist seiner musikästhetischen Sympathien und dem „brutalen“ Kollektivismus seiner ästhetisch-soziologischen Theorien; ein Widerspruch, der nicht nur einen Nachteil, sondern in gewissem Sinne auch einen Vorzug des Verfassers der „Philosophie der neuen Musik“ bildet, da er immer wieder zum Nachdenken über Probleme anregt, die bei weitem nicht in ihrer ganzen Tragweite von seinen westeuropäischen bürgerlichen Kollegen erkannt worden sind.

Natürlich nicht ohne Beziehung zu diesem sozial-psychologischen „Komplex“ hat sich eine weitere Besonderheit von Adornos intellektuellem Profil entwickelt, durch die er aus dem Kreis der bürgerlichen Kunstwissenschaftler und Sozio-[16]logen herausragt: sein ständiger Hang zur Philosophie, dabei aber nicht zu platten Positivismus, sondern zum an Hegel geschulten dialektischen Philosophieren. Hegel mit seinem metaphysischen Streben zum Absoluten, mit seinem unbezwingbaren Drängen nach spekulativer Systembildung, mit seinem stolzen Wunsch, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft der Menschheit „ein für allemal“ zu begreifen – dieser Hegel ist himmelweit entfernt von jener Soziologie, für die der Begriff des wissenschaftlichen Forschens vollständig von der positivistischen Vorstellung einer allmählichen „Faktenanhäufung“ überlagert ist, hin und wieder begleitet von einer „Verallgemeinerung“ dieser Fakten durch Abstraktion von dieser oder jener „Faktengruppe“ gemeinsamen Eigenschaften. Auch Adorno vermied stets diese platte Soziologie, die die Bezeichnung „empirische Soziologie“ für sich in Anspruch genommen hat. Ihn zog die „große“ oder „Makrosoziologie“ an. Nicht ohne Grund nimmt Adorno an, daß die empirische Soziologie auf einer extrem vereinfachten Vorstellung vom Mechanismus der wissenschaftlichen Erkenntnis basiert und sich gegenüber Begriffen, in denen ihr eigenes theoretisches Denken verläuft, unkritisch, „unreflektiert“ verhält.

Daher rührt die methodologische Schwäche der empirischen Wissenschaft, die nicht nur ihre „Unlust“, sondern darüber hinaus auch ihre prinzipielle Unfähigkeit zu umfassenden und tiefeschürfenden historischen Verallgemeinerungen bedingt. Die Heilung dieser Art theoretischer Impotenz liegt in einer kritischen Begründung der allgemeintheoretischen und allgemeinmethodologischen Ausgangsbegriffe und Kategorien, nicht aber in ihrer formallogischen Präzisierung, die von der positivistisch orientierten Philosophie empfohlen wird, und in ihrer inhaltlichen Analyse und Entwicklung.

Es ist überaus bezeichnend, daß es Adorno gelingt, unter denjenigen bürgerlichen Theoretikern, die sich auf Hegel berufen, eine Sonderstellung zu behaupten. Nicht, daß es ihm geglückt wäre, eine prinzipiell neue oder etwa sogar eine konsequent materialistische Interpretation der Philosophie des großen Dialektikers zu geben. Wie Adornos „Drei Studien zu Hegel“<sup>5</sup> bezeugen, interpretiert er die

<sup>5</sup> Adorno, Drei Studien zu Hegel, Frankfurt 1963.

Hegelsche Philosophie recht traditionell.<sup>6</sup> Die Eigenart von Adornos Deutung liegt vielmehr in der paradoxen Kombination der traditionalisti-[17]schen Übernahme der Hegelschen Philosophie mit ihrer sehr entschiedenen – in Wahrheit romantischen – Ablehnung. Einerseits ist Adorno ein typischer Apologet in seinem aufdringlichen Bemühen, Hegel der gesamten späteren philosophischen Entwicklung entgegenzustellen, in der Art, wie er sie mit einer bloßen Geste vernichtet, darauf deutend, daß alle im Gang dieser Entwicklung entstandenen (und in Zukunft noch entstehenden) Probleme bereits von der Hegelschen Philosophie sozusagen „im voraus“ gelöst worden seien. Ebenso unkritisch ist er in seiner Gewohnheit, komplizierteste theoretische Probleme sofort und endgültig mit einem autoritären Hinweis auf diese oder jene Definition der Hegelschen Dialektik zu „lösen“, beispielsweise mit dem Hinweis auf die These von der „Identität der Gegensätze“ oder von der „Einheit des Unmittelbaren und Vermittelten“, als wäre die Dialektik keine Methode, kein Instrument konkreter Forschung, sondern ein Handbuch mit fertigen Lösungen.

Auf der anderen Seite jedoch stellt Adorno eine These auf, die ihm eigentlich jedes Recht entziehen müßte, an die dialektische Logik als letzte Instanz zu appellieren, ja, sich bei seinen Überlegungen überhaupt auf sie zu berufen (das gilt selbstverständlich nur dann, wenn diese These in ihrer ganzen Tragweite und Konsequenz durchdacht würde).

#### IV

Es geht um Adornos bekannten Aphorismus vom Ganzen als dem Unwahren, der eine „Umkehrung“ (genauer gesagt, eine ironische „Nachäffung“) des fundamentalen Lehrsatzes der gesamten Hegelschen Methodologie darstellt: „Das Wahre ist das Ganze“. Für Hegel selbst bedeutet dieses Postulat, daß die dialektische Methode nur als eine gewisse systematisch entwickelte Ganzheit Sinn hat, als „totale“ Wechselbeziehung aller in ihr eingeschlossenen Begriffe, innerhalb derer und durch die die einzelnen Begriffe und Kategorien erstmalig Bedeutung annehmen. Deshalb lautet die Frage: Hat ein Theoretiker, der im Ernst und nicht eines Bonmots wegen die These von der prinzipiellen Unwahrheit des Ganzen „als solches“ aufgestellt, noch das Recht, sich auf Hegel zu berufen?

[18] Tatsächlich klingt diese These ganz natürlich aus dem Munde eines Gegners jeglichen Hegelianertums, jeglichen dialektischen „Spiels“ mit Begriffen – und bei diesem ist dann „nicht viel zu holen“. Aber ein Denker, der dieses Postulat mit der schulmeisterlichen Hegelschen Orthodoxie verbindet und fortwährend mit Hegelschen Definitionen manipuliert, muß einfach mit dem Recht jedes Menschen zu zweifeln rechnen. Doch wenn Adorno trotz allem immer noch auf der Ernsthaftigkeit seiner Position beharrt, erhebt sich die letzte Frage: Will er tatsächlich die Hegelsche Dialektik in eine Sammlung von „Aphorismen und Maximen“, Sentenzen und Paradoxa verkehren? Wenn ja, dann bedarf es hier keiner weiteren Fragen.

Doch das Paradoxe an Adornos Hegelianertum besteht ja gerade darin, daß er hier nicht mit „Ja“ oder „Nein“ antwortet, er sagt „ja und nein“. „Ja“, weil sich nach Adorno die Idee der Ganzheit, Systemhaftigkeit und Allgemeingültigkeit im 20. Jahrhundert überhaupt bankrott erklärt hat: in bezug auf die imperialistische Gesellschaft, weil sich hier Allgemeines und Individuelles, staatliche und persönliche Interessen getrennt haben, weil sie einander „entfremdet“ sind, einander feindlich gegenüberstehen und es Heuchelei wäre, von ihrer Einheit zu sprechen; in bezug auf die Philosophie, weil jedes Bemühen, ein geschlossenes System zu schaffen, völlig falsch wäre, ganz und gar „ideologisch“, da es doch die Möglichkeit voraussetzt, die im Prinzip unüberbrückbaren, theoretischen Antinomien zu überwinden; in bezug auf die Kunst, insbesondere auf die Musik, weil heute jeder Versuch, ein vollendetes, sich selbst genügendes Kunstwerk zu schaffen, zum Scheitern verurteilt ist, da sich das Prinzip eines künstlerisch vollkommenen Ganzen, das Prinzip des Kunstwerks, des „Opus“ erschöpft und in eine Lüge verwandelt hat.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Wir lassen hierbei gewisse soziologische, sozialökonomische Motive dieser Interpretationen unberücksichtigt, die zur Konzeption des jungen Marx tendieren und übrigens auch schon zu einer Tradition der zeitgenössischen Untersuchungen der Hegelschen Philosophie geworden sind.

<sup>7</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1949, S. 19.

Und „nein“ sagt Adorno, weil die radikale Beseitigung aller Elemente des „Allgemeingültigen“ nicht nur den Zerfall der gesellschaftlichen Ganzheit heraufbeschwören würde, sondern auch den Untergang eben der Individuen, die nicht nur in, sondern auch durch die Gesellschaft leben; weil mit einer konsequenten Austreibung des Prinzips der „Systemhaftigkeit“ aus dem theoretischen Denken nicht nur die Vernichtung der Philosophie drohen würde, sondern auch der Zerfall der individuel-[19]len Erkenntnis, die durch die Zusammenführung ihrer Elemente zur Einheit „Ich“ lebt; weil die konsequente Verdrängung jeglichen Strebens nach „Ganzheitlichkeit“ in der Kunst eine nicht zu verwirklichende Aufgabe ist, solange noch irgendwelche Ergebnisse des künstlerischen Schaffensprozesses, existieren, die in bestimmter Weise von all dem abgegrenzt sind, was zu diesem Schaffen keine Beziehung hat.

Obgleich er diesen Widerspruch des „Ja“ und „Nein“ nicht in seiner vollen Tragweite erfaßt, spürt ihn Adorno doch zu deutlich, um nicht zu versuchen, ihn zu überwinden. Und das geschieht auf folgende Weise: Er postuliert die Möglichkeit, all das, was er im kritischen, negativen Teil seiner Überlegung zerstört hatte, wiederherzustellen und neu zu formulieren, doch nicht mehr „jenseits“, sondern „diesseits“ des Individuums (des Subjekts, der Persönlichkeit). Alles „Objektive“, „Allgemeingültige“, „Verbindliche“, was dem Menschen (der Persönlichkeit) gegenwärtig als etwas Äußeres, ihm „Entfremdetes“, im Verhältnis zu ihm „Überirdisches“ gegenübersteht und deshalb der Beseitigung (Überwindung) unterliegt, all das muß von ihm selbst, in voller Freiheit aus den Tiefen seiner Subjektivität, seiner Individualität und Einzigartigkeit – neu! – hervorgebracht werden.<sup>8</sup> Im Grunde genommen ist das ein ganz natürlicher Gedankengang, der übrigens den Bestrebungen gerade jener Denker des 19. und 20. Jahrhunderts äußerst nahesteht, die Adorno mehrmals einer außerordentlich scharfen Kritik unterzogen hatte: Kierkegaard<sup>9</sup>, Husserl<sup>10</sup>, Heidegger und Jaspers<sup>11</sup>. Aber darin besteht die Eigenart (und wiederum die Paradoxie) von Adornos Position, daß er diese prinzipiell anti-hegelsche Absicht mit traditionell hegelschen Methoden zu verwirklichen sucht, wobei die neuesten Kenntnisse der bürgerlichen Soziologie berücksichtigt werden. Doch wenn es sich wirklich so verhält, dann verdient er mehr als jeder andere, daß die Hegelsche Kritik an einer solchen Einstellung gegen ihn gerichtet wird, wie sie in einem Abschnitt der „Phänomenologie des Geistes“ mit dem bezeichnenden Titel „Das Gesetz des Herzens und der Wahnsinn des Eigendünkels“ zu finden ist.

Hier spricht Hegel von dem Umschlagen des Bewußtseins, das von dem Bestreben erfüllt ist, die Menschen glücklich zu machen, nachdem er so das Gesetz des Herzens zu einem für [20] alle Menschen gültigen Gesetz erhoben hat. Ein von diesem Bewußtsein geleiteter Mensch stellt sofort fest, daß die Wirklichkeit den Menschen als etwas völlig Fremdes gegenübersteht: „Sie ist also einerseits ein Gesetz, von dem die einzelne Individualität gedrückt wird, eine gewalttätige Ordnung der Welt, welche dem Gesetz des Herzens widerspricht, und andererseits eine unter ihr leidende Menschheit, welche nicht dem Gesetze des Herzens folgt, sondern einer fremden Notwendigkeit untertan ist.“<sup>12</sup> Natürlich versucht der Mensch, die Lage zu verändern, wenn ihm die Möglichkeit dazu gegeben wird, indem er die intimsten, leidenschaftlichsten und humansten Bestrebungen seines Herzens zu allgemeinen Menschheitsgesetzen macht; er versucht, das „Wirkliche“ (Notwendige, Allgemeine, Objektive) von neuem aus der Tiefe seines Herzens zu erschaffen, das von der Liebe zu den Menschen beseelt ist. Doch auch, wenn das gelingen sollte, wird sich herausstellen, daß der „Gesetzgeber“ ganz und gar nicht erreicht hat, was er erwartet hatte. Es erweist sich, daß das Gesetz des einen Herzens – als Verhaltensnorm für viele Menschen vorgeschlagen – jedem dieser Menschen als despotische Forderung gegenübersteht, unter der sie noch mehr leiden als zuvor unter der kalten „Unpersönlichkeit“ und teilnahmslosen „Objektivität“. Und schließlich gerät diese Subjektivität, verletzt durch eine derartige Metamorphose des in ihrem Herzen gereiften „Gesetzes“, in Streit mit der Menschheit, die sich

<sup>8</sup> Zum Beispiel „Vers une musique informelle“, ein Artikel, der in dieser Hinsicht besonders charakteristisch ist.

<sup>9</sup> Adorno, Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen, Tübingen 1933 (Frankfurt 1962).

<sup>10</sup> Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien, Stuttgart 1956.

<sup>11</sup> Adorno, Jargon der Eigentlichkeit. Zur Deutschen Ideologie, Frankfurt 1964.

<sup>12</sup> Hegel, Phänomenologie des Geistes, Leipzig 1949, S. 267.

hartnäckig weigert, unter dem Schutz dieses Gesetzes glücklich zu sein, oder sie verfällt einem ausweglosen Pessimismus angesichts der durch und durch verderbten (d. h. entfremdeten) Welt, die die besten Absichten in ihr Gegenteil verkehrt: „Das Herzklopfen für das Wohl der Menschheit geht darum in das Toben des verrückten Eigendünkels über.“<sup>13</sup>

## V

Von dem Widerspruch, der aus Adornos teils bewußtem, teils unbewußtem Bemühen hervorgeht, all das, was im „jenseitigen“ Bereich des Individuums entschieden abgelehnt wurde, „diesseits“ wiederherzustellen, ist nicht nur seine Art zu philosophieren gekennzeichnet. Als Grundwiderspruch seiner Welt-[21]anschauung und seines Weltgefühls tritt er auch in anderen Bereichen des vielfältigen Schaffens dieses Forschers zutage. Wir hatten schon Gelegenheit, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß dieser Widerspruch in der musiksoziologischen Sphäre zu einer Antinomie zwischen Subtilität und Elastizität der fachlichen Analyse einerseits und schematischer Vereinfachung der allgemeinästhetischen Konzeptionen andererseits geworden ist und daß er in die stilistische Ebenmäßigkeit der Adornoschen Werke in Gestalt von „Dissonanzen“ einbricht, die sich aus dem Zusammenstoß der romantischen (und spätrömantischen) Sprache der Musikwissenschaft mit der nüchtern-realistischen (stellenweise zynisch-positivistischen) Sprache der Soziologie ergeben; wenn diese Dissonanzen überhaupt aufgelöst werden, dann in Paradoxa und Aphorismen voller Bitterkeit und Skepsis, die Elemente beider Sprachen einschließen.

Wenn wir uns vor Augen halten, daß besagter Widerspruch das gesamte Schaffen des Verfassers der „Philosophie der neuen Musik“ durchzieht, daß Adorno diesen Widerspruch ständig „umkreist“, von Zeit zu Zeit wieder zu ihm zurückkehrt und ihn erneut formuliert, gleichsam danach trachtend, ihn „auszustreichen“, ihm zu entfliehen, wenngleich erst dadurch dieser Widerspruch in seiner ganzen Tiefe offenbar würde – wenn wir das vor Augen haben, können wir auch von einer bestimmten Einheit der intellektuellen Mentalität Adornos sprechen, die um diesen Widerspruch aufgebaut ist wie um einen Kern, der gleichzeitig auch das Schicksal des Menschen, sein „Dämon“ ist.

Es ist *nicht* dieser Persönlichkeitstyp, den Thomas Mann in seinem „Doktor Faustus“ nachzeichnen wollte, als er von dem „deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn“ erzählte, welcher besessen war von der Idee der Freiheit, die tragisch zugrunde ging an dem Gesetz, unter das sie sich selbst gestellt hatte. Rufen wir uns die bedeutsamen Worte ins Gedächtnis zurück, die Leverkühn im Gespräch mit seinem Freund über das Los der neuen Musik findet: „... Freiheit ist ja ein anderes Wort für Subjektivität, und eines Tages hält die es nicht mehr mit sich aus, irgendwann verzweifelt sie an der Möglichkeit, von sich aus schöpferisch zu sein, und sucht Schutz und Sicherheit beim Objektiven. Die Freiheit neigt immer zum dialek-[22]tischen Umschlag. Sie erkennt sich selbst sehr bald in der Gebundenheit, erfüllt sich in der Unterordnung unter Gesetz, Regel, Zwang, System – erfüllt sich darin, das will sagen: hört darum nicht auf, Freiheit zu sein.“<sup>14</sup>

Lastet dieser Mechanismus nicht einem Alpdruck gleich auf der Denkweise Adornos, der übrigens den angeführten Gedankengang dem Autor des „Faustus“ eingegeben hat? Versucht Adorno nicht sein ganzes Leben lang, mit diesem Widerspruch fertigzuwerden, indem er ihn auf das gesamte neue und neueste bürgerliche Musikschaffen projiziert? Selbstverständlich war Thomas Mann weit davon entfernt, mit dem vom Helden seines Romans geäußerten hier zitierten Gedanken auf Adorno anzuspielen, mit dem er zur Zeit der Arbeit an seinem letzten Roman engen Kontakt hatte. Doch bei der logischen Enthüllung dieses Gedankengangs als geheime Triebkraft des Leverkühnschen Schaffens, als Formel des persönlichen Schicksals des tragischen Helden, erfaßte Thomas Mann mit dem genialen Instinkt des Künstlers in diesem logischen Schema das Kennzeichen, das Symbol der allgemeinen Gesetzmäßigkeit der ideellen und ästhetischen bürgerlichen Entwicklung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, begriff er die anthropologische Struktur eines bestimmten Persönlichkeitstyps, der in dieser Zeit in den westlichen kapitalistischen Ländern entstanden war. Damit erstattete Thomas Mann

<sup>13</sup> Ebenda, S. 271.

<sup>14</sup> Thomas Mann, Gesammelte Werke, a. a. O., Bd. 6, S. 258.

Adorno dessen Idee vertieft und „vermenschlicht“ wieder zurück; dabei wurde sie zu einer derartigen Allgemeingültigkeit erhoben, daß man dem dieser Idee entsprechenden anthropologischen Typ in gewisser Hinsicht auch den Verfasser der „Philosophie der neuen Musik“ zuordnen kann mit seinem romantischen Individualismus und soziologischen Kollektivismus, seinem musikwissenschaftlichen Lyrismus und seiner wissenschaftlichen Epik, mit seinem analytischen Skeptizismus und konstruktivistischen Dogmatismus.

## VI

Insgesamt erwies sich die von uns festgestellte widerspruchsvolle Verbindung von Bestrebungen, die Adornos eigentümliche Stellung innerhalb der Entwicklung des modernen west-[23]europäischen bürgerlichen Musikdenkens bestimmt haben, als Ergebnis dessen, was man – um einen treffenden Ausdruck Heinrich Bölls aufzugreifen – das „Brot der frühen Jahre“ nennen könnte, jenes geistige (und auch „materielle“) „Brot“, das Adorno mit allen teilte, die durch die letzten Jahre vor und die ersten Jahre nach der sozialistischen Oktoberrevolution zu intellektueller Aktivität, zum elementaren Nachdenken über das Leben und seinen Sinn herausgefordert wurden.

Theodor Adorno wurde 1903 in Frankfurt am Main geboren; folglich fiel sein Knabenalter in die Periode des ersten Weltkrieges, Jugend und frühes Mannesalter fiel in die Zeit der Revolution in Rußland, der Kapitulation und des revolutionären Ausbruchs in Deutschland und schließlich in die Periode der Weimarer Republik. Adorno ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Sohn der stürmischen und qualvollen, bis zum äußersten von Verzweiflung und Hoffnungen erfüllten zwanziger Jahre, die das geistige und psychologische Antlitz der Nachkriegs- und der nachrevolutionären Generation in den kapitalistischen westlichen Ländern bestimmten. Die allgemeine Atmosphäre, in der die bürgerliche junge Generation der zwanziger Jahre sich entwickelte und geistig formte, in der sie erwachsen wurde und die ersten Lebenserfahrungen sammelte, vermittelte ihr einen Impetus in Richtung einer revolutionären Verneinung. Gegen diesen Antrieb ebenfalls nicht gefeit war der junge Adorno, ungeachtet vieler Brechungen und Reflexe, denen der besagte Impetus in jener Schicht der bürgerlichen Intelligenz unterworfen wurde, der Adorno nach Herkunft und Erziehung angehörte, und das gab vielem in seiner späteren Entwicklung eine bestimmte Richtung.

In Westeuropa konnte sich der Geist der revolutionären Verneinung in der Praxis, im „lebendigen Leben“ nicht so ungestüm, machtvoll und ungebunden verwirklichen, wie das in Rußland geschah; die Revolutionen in Ungarn und Deutschland, im Keim erstickt, konnten ihre Potenzen nicht entfalten, und der mephistophelisch-dialektische „Geist der Negation“ mußte sich neuerlich auf das Gebiet des Bewußtseins zurückziehen, auf die über den Wolken befindlichen Höhen der Kultur und Kunst, dorthin, wo er sich bis dahin schon befunden hatte und wo es ihm jetzt, nachdem er vom Baum des Lebens gekostet, noch viel enger und unerträglich qualvoller wurde [24] als zuvor. Und genauso, wie der deutschen Kultur in der Zeit der französischen bürgerlichen Revolution nichts weiter übriggeblieben war, als alles, was im politischen und sozialen Leben jenseits des Rheins vor sich gegangen war, in der abstrakten Sphäre des Geistes nachzuvollziehen, war sie auch jetzt gezwungen, in eben dieser Sphäre (die anderen waren ihr verschlossen) die „Varianten durchzuspielen“, welche die ungarische und deutsche Revolution nicht, die sozialistische Oktoberrevolution in Rußland aber siegreich bewältigt hatte. Wie alles auf der in zwei Hälften gespaltenen Welt trug auch dieser Prozeß zwiespältigen Charakter. Für die einen war er die jetzt einzig mögliche Form des Erlebens der Revolution, für die anderen eine Form ihrer Aufhebung. Die jungen radikal gesinnten Angehörigen der bürgerlichen Intelligenz suchten und fanden in der durch den wiedergeborenen „Geist der Negation“ aufgeladenen Kultursphäre Tendenzen, die ihrer Geistesrichtung, welche nicht mehr den Ausweg ins Freie fand und vorläufig nicht in der revolutionären Massenaktion zu verwirklichen war, sowie ihrer humanistischen Ablehnung der bürgerlichen Welt entsprachen. Der „dämonische“ Geist der neuen Kunst, die ihrer Meinung nach gegen die traditionelle bürgerliche Kultur aufstand, wurde von ihnen als befugter Vertreter des dialektischen „Geistes der Negation“, des unverwirklichten Geistes der Revolution aufgefaßt. Die Jugend applaudierte dieser Kunst und diesem dämonischen Geist in Theatern und



Konservatorien, in Dichterklubs und Ausstellungssälen und unterstrich damit ihre Zugehörigkeit zu den antibürgerlichen Kräften, ihre Beteiligung am zerstörerischen Ausbruch, am befreienden Durchbruch.

Das war die allgemeine Atmosphäre der Zeit, in der der junge Adorno seine ersten selbständigen Schritte auf dem Wirkungsfeld der Musik und Musikkritik wagte. Das war das „Brot der frühen Jahre“, das in seiner Seele die Liebe zur neuen Musik genährt hatte, zur Musik Alban Bergs, der sein Lehrer war, Arnold Schönbergs und Anton Weberns.

Es ist unschwer zu bemerken, daß schon die Analogie zwischen dem „Geist der Revolution“ und dem „Geist der neuen Kunst“, von der sich die junge Generation der radikalen künstlerischen Intelligenz im bürgerlichen Westeuropa der zwanziger Jahre in ihren schöpferischen Sympathien und Bestrebungen [25] bewußt oder unbewußt leiten ließ, auch unabhängig vom Grad ihrer „Realität“ zutiefst „soziologisch“ war, da sie auf immer neue Parallelen zwischen Kunst und Gesellschaft aufmerksam machte. Und es ist nicht erstaunlich, daß gerade aus diesem Milieu die überzeugten Verfechter einer soziologischen Analyse der Kunst hervorgingen. Ebenso natürlich, wenn auch bei weitem nicht immer theoretisch gerechtfertigt, ist auch die dogmatische Haltung derer, für die die direkte und unmittelbare Identität des „Geistes der Revolution“ mit dem „Geiste der neuen Kunst“ die unerschütterliche (und nicht analysierte) Prämisse des ästhetisch-soziologischen Denkens blieb.<sup>15</sup>

Die soziologische Orientierung ist nur ein Moment in der allgemeinen Tendenz der radikalen bürgerlichen Intellektuellen der zwanziger Jahre, zu den Wurzeln der gesellschaftlichen Erscheinungen zurückzugehen. In der deutschen theoretischen Tradition war dieses Moment schon lange mit einem anderen eng verbunden: mit der philosophischen (sogar „metaphysischen“) Orientierung des gesellschaftlichen Denkens. Erst jetzt wurden diese beiden Momente voneinander getrennt, und zwar durch die Bemühungen einer positivistisch ausgerichteten Soziologie, die ihre wissenschaftliche „Nüchternheit“ durch die entschiedene Abgrenzung von der klassischen bürgerlichen Philosophie, die zur „trunkenen“ Spekulation neige, betonen wollte.

Glücklicherweise hatten sich zur Zeit der intensiven geistigen Entwicklung Adornos diese beiden Richtungen, die philosophische und die soziologische, noch nicht so weit voneinander) entfernt, daß sie der jungen Generation die Lust an der Analyse und dem Begreifen ihrer Wechselbeziehungen hätten rauben können. Der radikale Charakter der gesellschaftlichen Situation, einer „Krisensituation“, die ganze Sphären des sozialen Lebens umgewälzt und die jahrhundertalten Eichen der traditionellen bürgerlichen Kultur gefällt hatte, legte nicht nur die sozialen Wurzeln vieler geistiger Erscheinungen bloß, sondern stellte auch erneut die umstrittene Frage nach dem Sinn des Lebens, danach, was an ihm wahr und was unwahr sei. Schließlich trug zur vertieften Neigung der bürgerlichen Generation der zwanziger Jahre zur Vereinigung von „soziologischem“ und „metaphysischem“ Verständnis des gesellschaftlichen Lebens in ungeheurem Maße die Existenz marxistischer Ten-[26]denzen in der intellektuellen Atmosphäre Deutschlands nach dem Kriege bei. So nährte das „Brot der frühen Jahre“ im jungen Adorno die Neigung zu dem, was man jetzt „dialektische Soziologie“ nennen kann. Von den Positionen dieser Soziologie ausgehend, die metaphysische Tendenz des Hegelianertums und dessen skeptische, mephistophelische Negation allmählich übernehmend, bemüht er sich seither um die Untersuchung von Phänomenen der Kunst, insbesondere der Musik. Auf diese Weise wurde der Kritiker letztlich zum Soziologen.

## VII

Es ist sehr wahrscheinlich, daß gerade die Neigung zur philosophischen Selbstanalyse, zur theoretischen „Reflexion“ über die eigenen Gefühle und Erlebnisse in letzter Konsequenz auch dazu führte, daß in die Einstellung des jungen Adorno zum eigenen Schaffen, zur Musik im allgemeinen

---

<sup>15</sup> Allzu naheliegende Analogien zwischen der Logik der Kunst und der Dialektik der gesellschaftlichen Entwicklung führen den Theoretiker, obwohl sie ihm reiches Material für verschiedenste Assoziationen liefern, unweigerlich zum Vertuschen gerade der Ursache dieser Analogien, der Spezifik und Eigenart der Erscheinungen, die einander gegenübergestellt werden. Es ist nicht verwunderlich, daß auch die „soziologische [60] Vorstellungskraft“, geboren aus der Identifikation des revolutionären Geistes der Kunst mit dem ästhetischen Geist der Revolution, dazu neigt, ihre Grenzen außer acht zu lassen, und Anspruch auf die absolute Macht in ästhetisch-soziologischen Untersuchungen erhebt.

reflektive, analytische und kritische Elemente eindringen, um so mehr, als die „neue Musik“, in der ein Modell der „wahren“ Kunst sah, in ihre Struktur die radikale Selbstkritik, die Kritik an der Kunst überhaupt einschließt (der Verfasser der „Philosophie der neuen Musik“ wird nicht müde, diesen Umstand zu betonen). Die Quellen eines derartigen Überhandnehmens der kritischen Reflexion in der Kunst, das so oft schon außergewöhnliche schöpferische Potenzen von Künstlern unseres Jahrhunderts paralyisiert hatte, liegen in der allgemeinen Geistesrichtung der westlichen künstlerischen Intelligenz im ersten Viertel des Jahrhunderts: als sich der Bankrott der bürgerlichen Epoche auf dem Gebiet der ästhetischen Kultur besonders kraß zeigte und ihre traditionellen Formen sich nur noch zur Parodie (wie Leverkühn erklärt) zu eignen schienen; als die schöpferischen Errungenschaften der Kunst der Vergangenheit in allgemeinen Formen (aber auch Allgemeinplätzen) zusammengefaßt wurden, ihre vollendete Gestalt erhielten (damit aber auch etwas „erstarrt“ anmuteten), ihre Struktur enthüllten (aber sich auch ein wenig zu „einfach“ zeigten) und zu etwas Alltäglichem; Gewöhnlichem wurden, kurz, als man sie als etwas Lebloses empfand, das die Fähig-[27]keit zur Entwicklung verloren hat, folglich der Individualität fremd und feindlich ist und so nur Spott und Destruktion verdient.

Sehr viele bürgerliche junge Künstler stellte diese Krisensituation vor das schwere Dilemma: entweder alle diese reflektiven, kritischen und zerstörerischen Tendenzen in ihr Schaffen aufzunehmen oder überhaupt das Gebiet des Schaffens zu verlassen und alle diese Tendenzen nicht mehr „innerhalb“, sondern „außerhalb“ der Kunst, beispielsweise von der weniger riskanten Position des Kunstkritikers aus, zu verwirklichen. Wir können nicht dafür garantieren, daß es gerade die beschriebenen ideologisch-ästhetischen Impulse waren, die das Schicksal des jungen Adorno in der Kunst bestimmten. Ob dafür die Logik der inneren Entwicklung der neuen Musik verantwortlich war, die mit dem Hang des jungen Musikers zur Reflexion über das eigene Schaffen zusammenfiel, oder ob es weniger abstrakte Ursachen, sondern vielmehr die Lebensumstände waren – jedenfalls sehen wir, daß Adorno Ende der zwanziger Jahre die Positionen der Musikkritik bezogen hat: von 1928 bis 1931 war er Redakteur in Wien, 1929 bis 1930 arbeitete er an einer Arbeit zum Thema „Kierkegaard – Konstruktion des Ästhetischen“, mit der er sich 1931 als Privatdozent an der Frankfurter Universität habilitierte, von der ihn später die Faschisten vertrieben.

Wie Thomas Mann bezeugt, hat Adorno „die berufliche Entscheidung zwischen Philosophie und Musik sein Leben lang abgelehnt. Zu gewiß war es ihm, daß er in beiden divergenten Bereichen eigentlich das Gleiche verfolgte. Seine dialektische Gedankenrichtung und gesellschaftlich-geschichtsphilosophische Tendenz verschränkt sich ... mit der musikalischen Passion.“<sup>16</sup> Thomas Mann vertritt die Meinung, daß die Kombination dieser Neigungen durchaus keine einmalige Erscheinung sei, da sie „in der Problematik der Zeit begründet“<sup>17</sup> sei. Tatsächlich zeugt jedoch die Entwicklung der westeuropäischen bürgerlichen Musikwissenschaft im Laufe der zwei Jahrzehnte, die seit der Niederschrift dieser Worte vergangen sind, gerade vom Gegenteil: Ein Musikwissenschaftler, den philosophische Absichten leiten und der- was das Wichtigste ist, eine philosophische Bildung besitzt, ist heute selten. Doch für die Generation Thomas Manns, die in den [28] letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts herangereift ist, und für die Adornos, deren Entwicklung sich im Laufe der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts vollzogen hat, behalten diese Worte ihre volle Aussagekraft. Zu präzisieren wäre jedoch, daß für die erstgenannte Generation die Verbindung der Liebe zur Musik mit philosophisch-religiösen Bestrebungen, für die letztgenannte hingegen eher die Kombination der Musikliebe mit philosophisch-soziologischen Tendenzen typisch war. Die Ursache dieser Differenzierung zu begreifen, fällt gar nicht so schwer, wenn wir daran denken, daß sich die eine Generation bereits vor Krieg und Revolution entwickelte, die andere nach beiden Ereignissen. Ist doch die Atmosphäre des Krieges und der Revolution schon ihrer Entstehung nach „soziologisch“, während eine Atmosphäre unbestimmter Vorahnungen des einen wie des anderen Ereignisses – eine Atmosphäre unklarer Besorgnisse und Sehnsüchte, die von jenen Vorahnungen erzeugt wurde – weit mehr Metaphysik, Mystik und Religion begünstigt.

<sup>16</sup> Thomas Mann, Gesammelte Werke, a. a. O., Bd. 12, S. 206.

<sup>17</sup> Ebenda.

Es gibt indessen eine außerordentlich wichtige Besonderheit, die die beiden genannten, einander folgenden (und einander beerbenden) Generationen der bürgerlichen Gesellschaft tief verbindet und sie zu Vertretern ein und desselben „anthropologischen“ Typs macht. Die Besonderheit ist es auch, die es Thomas Mann ermöglicht, die Eigenschaften dieser beiden Generationen in der Gestalt Adrian Leverkühns gewissermaßen zu einer Synthese zu verschmelzen. Diese Besonderheit offenbart sich, wenn wir versuchen, den primären Impuls für die philosophisch-religiöse Tendenz der einen und der philosophisch-soziologischen Tendenz der anderen Generation zu erfassen. Wie sich die Leser des „Doktor Faustus“ erinnern werden, interessierte den Helden Thomas Manns die Religion nicht so sehr wegen ihrer Lehren von Gott als vielmehr wegen ihrer Lehren vom Teufel. Ihn interessierte an der Religion weniger die Behandlung des „Göttlichen“ im Menschen als vielmehr die Behandlung des „Dämonischen“ in ihm, weniger das Aufsteigen ins Paradies als vielmehr der Abstieg „nach unten“, in die Hölle.

Eine bedeutungsvolle Parallele zu dieser Zielrichtung der philosophisch-religiösen Interessen stellt die allgemeine Tendenz der philosophisch-soziologischen Interessen der jungen [29] bürgerlichen Generation der zwanziger Jahre in Europa dar: Der Soziologie jener Zeit ist das beharrliche Bemühen eigentümlich, die erhabensten Regungen der Persönlichkeit durch ihre einfachsten, elementarsten Triebe zu erklären, durch all das, was die Religion jenem Element in der menschlichen Natur zuschreiben würde, das am wenigsten vor den Umtrieben der „dämonischen Mächte“ geschützt ist. Allmählich hatte sich diese Tendenz in solchem Maße verstärkt, daß sie das humanistische Ideal zu verschlingen begann, von dem die Soziologie bei ihrer Entstehung, im 19. Jahrhundert, beseelt war. Die jungen bürgerlichen Soziologen stiegen immer weiter in die „Tiefen“ des Seins hinab (wozu in erheblichem Maße das Bündnis mit der Lehre Freuds beitrug). Je finsterner und schrecklicher jedoch die Sphären dieser „Hölle“ sind, desto schwieriger wird es, von dort zum Lichten – wahrhaft Menschlichen – im Menschen zu finden. Es muß bemerkt werden, daß Adorno dem Einfluß dieser Tendenz nicht entgangen ist, sie hat seine Soziologie der Kunst weitgehend mitgeprägt.

## VIII

Die gesellschaftspolitische Situation, die während der dreißiger Jahre im kapitalistischen Westeuropa entstanden war, trug keineswegs dazu bei, die Generation der zwanziger Jahre von jenen Leiden zu heilen, die die Paralyse des Schematismus und der Vulgarisierung ihrem philosophisch-soziologischen und besonders ästhetisch-soziologischen Denken zugefügt hatte. In Deutschland, einem Land großer geistiger Traditionen, der Traditionen eines Kant und Schiller, eines Hegel und Goethe, siegte der Faschismus, die brutalste und zügelloseste Form der Barbarei, die in unserem Jahrhundert wieder auflebte, ein politisches System, das offen mit dem Biologischen, mit dem „Tier im Menschen“ rechnete. Der Schatten des Faschismus lag über Europa, und das schmachvolle Bild des schrittweisen Zurückweichens der europäischen Länder vor den Anmaßungen der „blonden Bestie“, das Bild der Auflösung der liberalen Demokratien unter dem Druck der Faschisten war gleichfalls nicht geeignet, den Glauben an hohe, edle menschliche Eigenschaften zu festigen, der ohnehin durch [30] die vulgarisierenden Tendenzen der Soziologie erschüttert war. Jedenfalls wurde Adorno, der sich gezwungen sah, die Heimat zu verlassen und in England und den USA Asyl zu suchen, durch die Ereignisse auf dem europäischen Kontinent außerordentlich pessimistisch gestimmt. Davon zeugt das Buch „Dialektik der Aufklärung“, das er gemeinsam mit Max Horkheimer (ebenfalls Emigrant und Kultursoziologe) schrieb und das 1947 erschien.<sup>18</sup> Davon zeugen auch konkretere Forschungen auf dem Gebiet der Soziologie, veröffentlicht in einer Kollektivarbeit mit dem charakteristischen Titel „Die autoritäre Persönlichkeit“ (herausgegeben 1949), die der Analyse des sozialen Persönlichkeitstyps gewidmet ist, der den faschistischen Regimes als Massenbasis diente und weiter dient.<sup>19</sup>

Der Grundbegriff, mit dessen Hilfe Adorno in seinen Arbeiten die moderne westeuropäische bürgerliche Gesellschaft analysiert, die er „spätkapitalistisch“ nennt, ist; der Begriff „rational organisierte

<sup>18</sup> Max Horkheimer und Th. W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, Amsterdam 1947.

<sup>19</sup> Th. W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford, The Authoritarian Personality, Studies in Prejudice, hrsg. von Max Horkheimer und Samuel H. Flowerman, Bd. 1, New York 1950.

Gesellschaft“, der auf Max Weber zurückgeht. Sie stellt nach der Intention Adornos die Schlußphase in der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft dar, die ihr beschränktes quantitatives und dürftiges utilitaristisches Prinzip zum allgemeinen Prinzip der menschlichen Existenz gemacht hat. Die „rational organisierte Gesellschaft“ ist der Triumph der bürgerlichen Rationalisierung, die jedes Individuum und jede menschliche Lebensäußerung, sei sie materieller oder geistiger Natur, nach dem grausamen Maßstab der Kalkulation und der Kosten bemißt. Folglich ist das gleichzeitig die absolute Herrschaft über den Menschen, der vollständig den staatsmonopolistischen Organisationen und Mächten untergeordnet ist, die von ihm getrennt sind und ihm gegenüber stehen, das heißt, die als seine Entfremdung“ auftreten.

Die traurigste Folge des Mechanismus dieser „rational organisierten Gesellschaft“ – eine Folge, die die Menschheit fast gänzlich der Hoffnung auf eine bessere Zukunft beraubt – erblickt Adorno darin, daß diese Gesellschaft nicht nur die Möglichkeit des revolutionären Protestes der Massen ausschließt, sondern auch jegliche soziale Aktivität des Individuums überhaupt lähmt. Es geht darum, daß diese Gesellschaft erstens die Menschen künstlich voneinander trennt, sie „atomisiert“, alle menschlichen Beziehungen zerstört und an ihre Stelle „entfremdete“ und „vergegenständlichte“ Bezie-[31]hungen setzt, das heißt, Beziehungen zwischen Dingen, Diensträngen usw., was jede echte Gemeinschaft von Individuen verhindert. Zweitens schafft sie eine leistungsstarke und nach allen Seiten hin verzweigte „Kulturindustrie“, die mit ihren durch und durch verlogenen Produkten die gesamte Freizeit der Menschen anfüllt, in allen Poren, alle leeren Momente des Daseins eindringt, um das kapitalistische staatsmonopolistische System mit Hilfe der hier entstehenden Illusion der Freiheit als höchstes Gesetz des gesamten Lebens, als Grundlage der geistigen Struktur in die Köpfe einzuhämmern. Dabei wird die nahezu wichtigste Rolle in diesem „totalen“ Prozeß der geistigen Knechtung des Menschen, bei dem die Prinzipien eines sklavischen Verhaltens in die Tiefe seiner Seele gesenkt werden, der Kunst zugewiesen, sie sich auf diese Weise in falsches Bewußtsein verwandelt, in „Ideologie“ in dem Sinne, in dem Marx und Engels diesen Begriff in der „Deutschen Ideologie“ verwendet haben.

Der Kreis schließt sich: Die „Kulturindustrie“, die Industrie des „falschen Bewußtseins“, produziert in Massenaufgabe einen bestimmten Persönlichkeitstyp, die „autorhäre“ (die zur gedankenlosen Unterwerfung unter jede Macht neigende) und „konformistische“ (die zur automatischen Orientierung an gewohnten, konservativen Traditionen und Verhaltensformen neigende) Persönlichkeit, die in ihren Lebensäußerungen gänzlich von der herrschenden Ideologie bedingt ist. So wird das Einverständnis der Massen mit dem Herrschaftsapparat, mit ihrem Unterdrückungsapparat gewährleistet, der die „organisierte Gesellschaft“ (= kapitalistische Gesellschaft) vor revolutionären Massenbewegungen „bewahrt“.

Die Logik (genauer gesagt, die Psychologie) derartiger Erwägungen ist verständlich, insbesondere wenn wir beachten, daß sich Adorno auch in der Emigration ständig unter dem bestimmenden Eindruck der tragischen Ereignisse befand, die in seiner Heimat vor sich gingen. Dort, in Deutschland der dreißiger und beginnenden vierziger Jahre, war es tatsächlich gelungen, eine „Massenproduktion jenes autoritären Persönlichkeitstyps zu gewährleisten, der ein willenloses Werkzeug in den Händen der Machthaber ist. Nach dem Sieg über das faschistische Deutschland – als immer neue ungeheure Greuelthaten entdeckt wurden, Verbrechen, die unter [32] aktiver Beteiligung Zehntausender und schweigender Duldung von Millionen Menschen verübt worden waren – konnte Adorno in diesem Eindruck nur bestärkt werden und nicht nur er: für annähernd die Mehrzahl der aus dem faschistischen Deutschland emigrierten (oder dort als „innere Emigranten“ verbliebenen) bürgerlichen Soziologen und Kulturphilosophen wurde die Tatsache der staatlichen „Manipulierung“ des gesellschaftlichen Bewußtseins und der „Massenproduktion“ der autoritären, konformistischen Persönlichkeit zum Kardinalproblem des Jahrhunderts.

Selbstverständlich mußten alle diese Überlegungen die Position Adornos, des Sozialkritikers der „spätbürgerlichen Gesellschaft“, erschweren (wenn nicht gar zweideutig erscheinen lassen). Pessimismus ist der *Sozialkritik* an sich insofern nicht förderlich, als er die Unüberwindlichkeit dessen postuliert, wogegen diese sich wendet. Wenn aber die Sozialkritik – als *Sozialkritik* – einen mehr oder minder präzisen Hinweis auf bestimmte gesellschaftliche Schichten, Gruppen und Tendenzen

voraussetzt, die das der Kritik unterworfenen Gesellschaftssystem beseitigen und es durch ein anderes ersetzen könnten, so ist das Fehlen eines solchen Hinweises bei einem kritisch eingestellten Soziologen gleichbedeutend mit dem Verzicht auf die sozialkritische Position.

Gegen die unerbittliche Logik, die sich aus Adornos Überlegungen zur tückischen „Dialektik der Aufklärung“ und zur Mechanik des „autoritären Bewußtseins“ ergab, empörte sich jedoch in Adornos Weltbetrachtung der „Geist der Negation“, der Geist der zwanziger Jahre. Mit ihm mußte er einen Kompromiß eingehen, der zwar nicht theoretischer, so doch psychologischer Art war. Indessen war dieser Kompromiß um so komplizierter und schwieriger, als jetzt – gegenüber dem jungen Adorno, bei dem der „Geist der Negation“ mit der Logik der sozialkritischen Position zusammenfiel und ihr das begeisternde Pathos verlieh – diese Momente seiner Weltanschauung entschieden auseinanderklafften und einander feindlich gegenüberstanden: der lyrische „Geist der Negation“ stand dem epischen „Geist der Soziologie“ gegenüber wie der Geist des „Romantischen“ dem Geist „nüchternen Wissenschaftlichkeit“. Der „Geist der Negation“ hatte sich von der soziologischen Grundlage losgelöst und trat nun als etwas [33] immer mehr von der „empirischen Realität“ Abstrahiertes auf, das nicht mehr zur Soziologie neigte, sondern zur Philosophie, Metaphysik und vielleicht sogar zur Religion.

Die früher einheitliche, geschlossene Weltanschauung zerfiel in ihre einzelnen Bestandteile. Doch Adorno erkannte das nicht. Wie ehemals versuchte er, den metaphysischen „Geist der Negation“ und die romantische Ablehnung der „spätbürgerlichen“ Wirklichkeit in soziologische Formen und Formeln zu pressen, die ein Programm konkreter gesellschaftspolitischer Umgestaltungen voraussetzen, das er jedoch nicht vorlegen konnte. Daraus folgte die Vertiefung des Widerspruchs zwischen den subjektiv-romantischen Impulsen von Adornos Denken und den objektiv-kollektivistischen Methoden ihrer Verwirklichung im Rahmen der Theorie, auf die wir bereits hingewiesen haben.

## IX

Wenn die Logik den pessimistisch gesinnten Autor (Mitautor) der „Dialektik der Aufklärung“ zu dem Schluß geführt hatte, daß die „rational organisierte Gesellschaft“ die konkreten sozialen und politischen Kräfte, die diese Gesellschaft negieren, paralyisiert oder sogar assimiliert, in sich aufsaugt, mußte er, um die Notwendigkeit ihrer Umgestaltung in eine neue, andere Gesellschaft, des „Sprunges“ aus dem Reich der Notwendigkeit ins Reich der Freiheit zu beweisen, zu einer neuen, viel weniger konkreten, weit unbestimmteren Argumentation greifen. In dieser Argumentation nimmt die Berufung auf die Bestimmungen der Hegelschen Dialektik immer größeren Raum ein, die auf Grund der Tatsache, daß sie – ursprünglich Forschungshilfsmittel – jetzt als Beweisverfahren verwendet werden, den Charakter magischer Formeln und Zaubersprüche annehmen.

Das hat zur Folge, daß an die Stelle einer mehr oder weniger sorgfältig überprüften soziologischen Perspektive, die mögliche Modifikationen der „spätbürgerlichen“ (= imperialistischen) Gesellschaft, Wege ihrer Umwandlung in eine neue Gesellschaft geistig vorwegnimmt, die abstrakte dialektische Kategorie des „Anderen“ tritt, die im allgemeinen durchaus [34] gerechtfertigt ist, aber im Rahmen einer soziologischen Theorie als ein absoluter Fremdkörper, als ein metaphysisches Anhängsel erscheint. Hinter der Kategorie des „Anderen“ verbirgt sich bei Adorno etwas von der „spätbürgerlichen“ Gesellschaft prinzipiell Verschiedenes, doch gleichzeitig etwas, worüber er Bestimmtes nicht nur nicht sagen kann, sondern auch nicht sagen will (obwohl gerade auf diesem „Etwas“ seine – absolute! – Negation der existierenden Ordnung der Dinge beruht). Er will es nicht sagen, weil die „konkrete Möglichkeit“ dieses „Anderen“ – wie er meint – in der Art irgendeines „positiven Modells“ theoretisch überhaupt nicht formuliert werden kann.

Auf diese Weise erhielt das „Brot der frühen Jahre“, sublimiert zum abstrakten „Geist der Negation“, zum abstrakten Postulat des „Anderen“, erneut seine Entsprechung im Rahmen der soziologischen Strukturen Adornos (gerade der soziologischen – auf etwas Geringeres hätte sich der verschlagene Geist nicht eingelassen). Dabei konnte dieser Geist mit dem zustande gekommenen Kompromiß um so mehr zufrieden sein, als er in das soziologische Denken in völlig abstrakter, aber folglich auch universaler Form eingegangen war. Denn je undeutlicher sich die Umriss des positiven Programms

abzeichnen, um dessentwillen die kritische Negation des Bestehenden erfolgen soll, desto zerstörerischer wird diese Negation selbst, der alles, was „so“ und nicht „anders“ ist, unterliegt.

Praktisch erweist sich als dieses „Andere“ nach der Konzeption Adornos alles, was bei einem jeglichen Akt der Negation vorausgeahnt, vorausgefühlt wird (wenn man es auch nicht in einem „positiven Modell“ darstellen und in logischen Begriffen zusammenfassen kann). Am ehesten wird es in der neuen und neuesten Kunst erfaßt, da die wahre Kunst nach seiner Überzeugung an sich das „Sensorium“ des „Anderen“ ist. Hieraus erklären sich auch die Hoffnungen, die Adorno als Soziologe und Kritiker der „spätbürgerlichen“ Gesellschaft in die „neue Kunst“ setzt, Hoffnungen, die ihn immer wieder veranlassen, die soziologische Folge seiner Überlegungen durch ästhetische und musikwissenschaftliche Exkurse zu unterbrechen. Hieraus ergeben sich auch jene stilistischen Besonderheiten seiner musikwissenschaftlichen Arbeiten, auf die wir bereits aufmerksam gemacht haben. Daraus folgt auch die [35] von uns festgestellte Verwandlung des „groben“ Geistes der Soziologie (und sogar des „kosmischen“ Geistes der Metaphysik) in den „musikliebenden Hausgeist“ der akademischen Musikwissenschaft in einer brillanten, verfeinerten Musikkritik.

## X

Wir stellten bereits fest, daß Adorno überhaupt die erstaunliche Gabe besitzt, die „Geister der Negation“ zu beschwören: bald tendieren sie zum „Aufruhr“, bald entschweben sie in höhere Regionen, in die Reiche der Metaphysik, und lösen sich in überirdischen Sphären auf, dann wieder werden sie ganz häuslich und zahm wie graziöse Kätzchen, die man gern streicheln möchte. Jetzt wird auch die Ursache der Metamorphosen des „Geistes der Negation“ klar, der unter immer anderen Masken in verschiedenen Werken Adornos erscheint; Ursache und Quelle im Doppelsinn, genauer gesagt, im „Vielsinn“ dieses raffinierten „Geistes“.

Vor einigen Jahren, als die westeuropäische radikale bürgerliche Intelligenz allgemein an den konstruktiven Möglichkeiten der revolutionären Massenbewegung und an der Perspektive der sozialen Erneuerung des Kapitalismus verzweifelte, war Adornos „Geist der Negation“ in seiner Salongestalt, ja fast in aristokratischer Gestalt aufgetreten. Er war stabil eingepaßt in den recht engen Rahmen der „neuen Kunst“ und des esoterischen – philosophischen und ästhetisch-soziologischen – Denkens über diese Kunst. Das aus der Situation der allgemeinen Krise der westeuropäischen bürgerlichen Kultur in den zwanziger und dreißiger Jahren geborene ästhetische Phänomen wurde jetzt als unschuldiges Spielzeug der skeptisch gestimmten Intelligenz betrachtet, die sich im Umgang mit dieser Kunst von ihrem „Komplex des Radikalismus“ befreit hatte: die Abstraktheit und Unbestimmtheit der „Negation“, die sich in dieser Kunst durch eine stürmische und tragische Epoche hindurch erhalten und diesen Komplex erzeugt hatten, trugen in erheblichem Maße zur Verwirklichung ihrer neuen – psychoanalytischen und psychotherapeutischen – Funktion bei. Darin bestand auch offenbar das sakramentale [36] Geheimnis der unerwarteten Verwandlung der rebellierenden Kunst in eine nahezu offizielle Kunst und der Aufrührer selbst in Ehrenmitglieder der Kunstakademien. Auf jeden Fall aber wurde in dieser Periode die radikale (oder ehemals radikale) „neue Kunst“ als eine Kunst für besonders Eingeweihte rezipiert, als ihrem innersten Wesen nach salonfähig und elitär. Die ästhetischen „Essays“ der Theoretiker der „neuen Kunst“, die in deren geheimen Sinn eingedrungen waren und danach „urbi et orbi“\* [der Stadt (Rom) und dem Erdkreis] von ihren Entdeckungen berichteten, wurden erstes Gesprächsthema der Salons, wie das Nathalie Sarraute in den „Goldenen Früchten“ eindringlich beschrieben hat. Es versteht sich von selbst, daß Adornos Arbeiten zur „neuen Musik“ unter diesen Essays nicht den letzten Platz einnahmen. Es kam zu einem seltsamen Paradoxon, das die Elite-Konzeption der „neuen Kunst“ des bedeutenden spanischen Philosophen José Ortega y Gasset buchstäblich auf den Kopf stellte. Die elitäre „neue Kunst“, mit welcher der spanische Philosoph einst seine gemäßigten, liberal-konservativen Hoffnungen verband, erwies sich als das Werk von politisch Radikalen, wenn auch nicht von Revolutionären. Diese Kunst betrachtete sich selbst als „unendliche Negation“, und ihre Theoretiker und Interpreten, die das Denken der intellektuellen Elite beherrschten, traten als Menschen von äußerst radikaler politischer Überzeugung in Erscheinung. Freilich war

---

\* apostolischer Segen des Papstes

ihr Radikalismus, wie wir uns am Beispiel Adornos vergewissern konnten, so universal und absolut, daß er ständig in sein Gegenteil überzugehen drohte. Hin und wieder konnte es scheinen, als befände sich die abstrakte Forderung nach dem „Anderen“, die Adorno an die zeitgenössische „spätkapitalistische“ Gesellschaft (etwa im heutigen England, Frankreich oder in den USA) im Namen der „neuen Kunst“ stellte, in beruhigender, wenn auch unverhoffter Nachbarschaft zu dem senilen Murren über alles und jedes – so nebelhaft und unbestimmt ist diese kategorische Forderung nach dem „Anderen“. Das Empfinden dieser Nachbarschaft – unabhängig davon, ob sie bewußt erkannt wurde oder in den Tiefen des „Unterbewußtseins“ verblieb – mußte sogar Menschen äußerst gemäßigter politischer Richtung, sogar jene, denen der „Radikalismus“ der „neuen Musik“ anfangs als eine Art „musikalisches Sansculottentum“<sup>20</sup> erscheinen mochte, für die [37] Theorie und Praxis der „neuen Musik“ einnehmen. Dies um so mehr, als in Adornos Konzeption „dieser ‚Radikalismus‘ (...) mit dem stärksten Sinn für Tradition, mit einer ausgesprochen historischen Stimmung und dem unbittlichsten Bestehen auf Können, Strenge und Solidität des Handwerks einhergeht“<sup>21</sup>.

Alle diese Umstände sorgten – zusammengenommen – in einem bestimmten historischen Moment für eine Auffassung von der Praxis (und Theorie) der „neuen Kunst“, die an den „Geist der Negation“ angeschlossen, ohne seine „Materie“ aufzudecken, und die eine Betrachtung der reinen Form der Negation war, isoliert von ihrem konkreten – wägbaren, groben, sichtbaren – Inhalt. Allein unter diesen Bedingungen und in diesem Rahmen konnte der mephistophelische „Geist der Negation“, in Gestalt der „neuen Kunst“ und ihrer theoretischen Apologetik aus der Asche der zwanziger und dreißiger Jahre wiedererstanden, in den Salons der großen Welt und bei denen populär werden, in die José Ortega y Gasset seine konservativ-liberalen Erwartungen setzte.

Darin liegt aber auch eine ernste Tragik, denn jedes Spiel mit dem „Geist der Negation“ – selbst wenn es „nur Geist“, nur ein domestizierter, salonfähiger ist – ist ein Spiel mit dem Feuer. Dieses Spiel aber ist um so gefährlicher, je weniger den Beteiligten sein wahrer Sinn klar ist. Sobald sich dieser „Geist der Negation“, gehegt von der greisenhaften Sehnsucht der abstrakten Revolutionäre und Radikalen nach der Vergangenheit, genauer gesagt, nach ihren Jugendidealen (obwohl diese sich jedesmal als immer neue Enttäuschungen erwiesen hatten), bei ihren Söhnen, die von dem Bestreben besessen sind, die Kluft zwischen Wort und Tat zu überwinden, in die Losung des praktischen Handelns verwandelt, zeigt er sich in einer neuen Gestalt, in einer neuen Hypostase [Vergegenständlichung].

An dieser Stelle wird offenkundig, daß die Abstraktheit der Negation bei weitem nicht immer ihre Harmlosigkeit und Ungefährlichkeit garantiert. Ganz im Gegenteil – es kommen Zeiten, da gerade diese Abstraktheit höchst gefährlich und verhängnisvoll („dämonisch“) wird: Als Losung des politischen Kampfes wird die abstrakt-allgemeine Negation notwendigerweise zur Formel der allgemeinen Zerstörung, der „Revolution aus Langerweile“, für permanente Gewaltakte, die nicht [38] zu einem positiven Ergebnis zu führen vermögen und aus diesem ihrem Unvermögen die Energie für neue und immer neue „Negationsausbrüche“ schöpfen. Insofern eine solche Negation ohne Form ist, was die Unbestimmtheit und Formlosigkeit des „Anderen“ widerspiegelt, in dessen Namen sie verwirklicht wird, ist es ihr Schicksal, in ein Instrument, ein Werkzeug, in den Privatbesitz derer verwandelt zu werden, die genügend Erfahrung in der „linken“ Demagogie besitzen, um diese Negation für ihre politischen Interessen einsetzen zu können. Hier berührt sich, wie wir sehen, Adornos Position im Grunde mit der politischen Plattform der „linksopportunistischen“ Nihilisten vom Schlage eines Marcuse, die immer wieder in Richtung des „Maoismus“ abweichen.

Das also ist die „negative Dialektik“ der „negativen Dialektik“ Adornos, jener Methode, die der Verfasser der „Philosophie der neuen Musik“ als die in seinen philosophischen, soziologischen und kunstwissenschaftlichen Forschungen bestimmende erkannt hat.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Thomas Mann, Gesammelte Werke, Berlin und Weimar 1965, Bd. 12, S. 206.

<sup>21</sup> Ebenda.

<sup>22</sup> Ihre theoretische Ausarbeitung erfuhr diese Methode in einer der letzten philosophischen. Arbeiten Adornos, in dem großen Werk „Negative Dialektik“, das 1966 in Frankfurt am Main erschienen ist.

Das also ist die „negative Dialektik“ der romantischen und metaphysischen Tendenz, die danach strebt, sich in soziologischen Definitionen und in gesellschaftspolitischen Kampfformen auf der Basis der unmittelbaren Identifikation philosophischer Spekulation und politischer Position zu realisieren.

Das also ist die „negative Dialektik“ der ästhetisch-soziologischen Konzeption, die auf der Verschmelzung, der gegenseitigen Auflösung des Geistes der sozialen Revolution und des Geistes der „neuen Kunst“ beruht, begriffen als wahres „Selbstgefühl“, als echtes „Selbstempfinden“ aller negativen gesellschaftspolitischen Tendenzen des 20. Jahrhunderts.

Das also ist die „negative Dialektik“ des romantischen Strebens nach ästhetischem Genuß der „reinen Form“ der Negation, der sich über deren prosaischen Inhalt keine Rechenschaft gibt; die „negative Dialektik“ des Wunsches, die „Musik der Revolution“ zu hören, ohne sich strenge begriffliche Rechenschaft über das Gehörte abzulegen und das Gehörte in ein nüchternes Modell der historischen Zukunft zu übertragen (wie es der Marxismus-Leninismus fordert und die ihm verpflichtete Arbeiterbewegung es tut). [39]

## XI

Im Lichte der allgemeinen Ergebnisse der „negativen Dialektik“ Adornos werden auch seine musiksoziologischen und spezifisch musikwissenschaftlichen Ansichten und Sympathien verständlicher. Im gleichen Maße, wie sich die gesellschaftliche Situation erhellt, die Adornos „absoluten Negativismus“ nährte (und noch nährt), scheiden sich die verschiedenen Momente voneinander, aus denen die ästhetisch-soziologische -Konzeption Adornos erwuchs: erstens kamen ihre gesellschaftspolitischen Impulse an die Oberfläche; zweitens trat ihr philosophischer, metaphysischer und spekulativer Hintergrund deutlicher zutage. Auf diese Weise offenbarte sich – in mehr oder weniger klarer Gestalt – das eigentliche musikalische Material der theoretischen Konstruktionen Adornos. Eben an dieser Stelle zeigte sich denn auch, daß einige der ästhetisch-soziologischen (und besonders musikwissenschaftlichen) Schemata, die der Verfasser von einer umfassenden theoretischen Verallgemeinerung des spezifisch musikalischen Materials abgeleitet zu haben glaubt, in Wirklichkeit aus gänzlich anderen – außerhalb der Musik liegenden – Voraussetzungen deduziert worden waren. Sie erwuchsen aus jener philosophisch-soziologischen Tradition (linksradikaler Richtung), zu der es den jungen Adorno hingezogen hatte, und wurden dann auf Faktenmaterial der musikalischen Entwicklung „projiziert“, auf Material, das in der Hauptsache für das erste Viertel unseres Jahrhunderts charakteristisch war und insbesondere das Schaffen Schönbergs, Bergs und Weberns berücksichtigte.

Wie schon bemerkt wurde, war Adorno ein viel zu guter Faktenkenner, als daß er es nicht vermocht hätte, Fakten der Musikgeschichte ausfindig zu machen und auf entsprechende Weise zu gruppieren, durch die nicht nur der Leser, sondern auch der Verfasser selbst von der Richtigkeit seiner ästhetisch-soziologischen Schemata und Theorien „überzeugt“ wird. Und man hätte ihn schwerlich zu einer Änderung seiner Ansichten veranlassen können, wenn man bezweifelt hätte, daß die musiksoziologischen Schemata dem konkreten Material entsprechen, selbst wenn es gelungen wäre nachzuweisen, wie diese Schemata ohne jede Bezugnahme auf die Musik aufgestellt werden [40] können. Für ihn wäre eine solche Demonstration nichts weiter als ein neuerlicher Beweis für die These gewesen, daß Gesellschaft und Musik sowie die philosophisch-soziologische Sphäre und der musikwissenschaftliche Bereich ein und denselben Gesetzen unterworfen sind. Das einzige, was von der Inadäquatheit der philosophisch-soziologischen Schemata und des spezifischen Materials der Musik (und folglich auch von der außerhalb des Bereiches der Musik liegenden Herkunft dieser Schemata) zeugen kann, ist die Tatsache, daß diese bei ihrer Übertragung auf die musikalische Sphäre metaphorische, übertragene Bedeutung annehmen. Aus diesem Grunde ist es unumgänglich, gerade auf jene Parallelen ein besonderes Augenmerk zu richten, die Adorno zwischen der Musik (dargestellt in der Musikwissenschaft) und der Gesellschaft (dargestellt in Philosophie und Soziologie) zieht, die sich bei genauer Prüfung jedoch als Schein-Parallelen erweisen, da sie eine Entstellung (Metaphorisierung) der Begriffe voraussetzen.

Einerseits ermöglicht es die Analyse dieser „Schein-Parallelen“, die philosophisch-soziologischen Prämissen in Adornos Denken vom Faktenmaterial der musikalischen Entwicklung bereits auf der Ebene der „Mikroanalyse“ und nicht erst auf der der „Makroanalyse“ zu trennen. Das gibt den am



theoretischen Denken interessierten Musikern die Möglichkeit, selbst zu entscheiden, inwieweit diese Voraussetzungen für sie annehmbar sind. Andererseits ist eine solche Analyse für die Untersuchung einer allgemeineren und prinzipiellen Frage, nämlich der Frage nach den Grenzen der Anwendbarkeit philosophischer und soziologischer Begriffe auf die Musikwissenschaft, von unbestrittenem Interesse.

## XII

Bevor wir jedoch zu dieser Analyse übergehen, wollen wir sehen, wie Adorno überhaupt dazu kommt, die erwähnten Parallelen zu ziehen, wie er theoretisch die Möglichkeit und Notwendigkeit der Gegenüberstellung von Musik – und – Gesellschaft begründet; wie er sich das allgemeine Gesetz vorstellt, das für die Richtigkeit der Übertragung der Sprache der [41] Musik auf die Sprache der Soziologie (und Philosophie) und umgekehrt eine sichere Gewähr bietet.

Auf den ersten Blick mag es scheinen, als durchhaue Adorno diesen ganzen gordischen Knoten von Problemen mit einem Schwertstreich, mit dem einfachen Hinweis auf die Einheit von Musik und Gesellschaft, da der Musik als „Moment“ des gesellschaftlichen Ganzen (der sozialen „Totalität“) als oberstes Gesetz, als oberstes Strukturprinzip ihrer Werke Gesetz und Prinzip dieses Ganzen eigen sind.<sup>23</sup> Doch sobald Adorno diese Prämisse zu dechiffrieren beginnt, wird sofort offenbar, daß er weniger den gordischen Knoten der vor ihm stehenden Probleme durchhauen als vielmehr die Musik selbst getroffen hat: weil er zwei seiner Hypostasen – die des Philosophen und die des Soziologen – auf sie projiziert hatte, zwei Erscheinungsformen dieses Denkens, die gerade in der Frage, wie die Einheit von Musik und Gesellschaft zu verstehen sei, in Konflikt miteinander geraten waren.

Als Soziologe sieht Adorno die Einheit von Musik und Gesellschaft völlig anders denn als Philosoph. Der Soziologe Adorno betrachtet diese Einheit sozusagen funktionell, unter dem Gesichtspunkt, daß die Gesellschaft die Musik im Interesse der Unterstützung ihrer Einheitlichkeit benutzt (im Interesse der „sozialen Integration“, wenn wir in soziologischen Termini sprechen wollen). Hier tritt als Kardinalfrage diejenige nach der „instrumentellen“ Bedeutung der Musik als Werkzeug der „organisierten Gesellschaft“ auf, die alle und alles der kapitalistischen staatsmonopolistischen „Rationalisierung“, der „totalen“ Lenkung des gesellschaftlichen Bewußtseins unterwirft. Indessen begreift Adorno diese Einheit als Philosoph gänzlich anders: nicht funktionell, sondern „erkenntnistheoretisch“, das heißt vom Gesichtspunkt der Erkenntnis der Wahrheit des sozialen Ganzen aus, unabhängig davon, ob diese Wahrheit zur Aufrechterhaltung des gegebenen (kapitalistischen staatsmonopolistischen) Ganzen beiträgt oder nicht, ob sie die Rolle eines Instruments der gesellschaftlichen Integration spielt oder nicht. Hier ist nicht mehr die instrumentelle (die „ideologische“, wie Adorno sagen würde) Funktion der Musik in der kapitalistischen Gesellschaft das Entscheidende, sondern ihr Erkenntnis-(Widerspiegelungs-)Verhältnis zur Gesellschaft insgesamt.

[42] Man wird sich kaum vorstellen können, daß es dem Soziologen und dem Philosophen in Adorno leicht gefallen sei, miteinander auszukommen. Denn die bürgerliche Soziologie sieht als ihr höchstes Prinzip das der Stabilität an, das Prinzip der „Integriertheit“ des gesellschaftlichen Ganzen; andere Wahrheiten kennt sie nicht und dürfte auch Adorno nicht kennen, wenn er in seinen soziologischen Bestrebungen konsequent wäre. Aber das ist es ja gerade – er kann nicht konsequent sein, weil ihn der Philosoph Adorno stört, für den, wenn wir uns erinnern wollen, das Ganze das Unwahre ist und folglich im Namen der Wahrheit nur jene Musik auftreten kann, die dem Ganzen entgegensteht, die der Tendenz entgegengesetzt ist, die Menschen in die „kapitalistische staatsmonopolistische“ Organisation, in die imperialistische „rational organisierte Gesellschaft“ zu „integrieren“.

Wie wir sehen, werden im Namen ein und derselben Einheit von Musik und Gesellschaft an die Musik völlig entgegengesetzte Forderungen gestellt:

---

<sup>23</sup> In diesem Sinne scheint sogar die kopulative Konjunktion „und“ zwischen Musik – und – Gesellschaft etwas Überflüssiges zu sein, das den wahren Sinn der Beziehung des „musikalischen Moments“ des sozialen Ganzen zu eben diesem Ganzen entstellt und jene Wahrheit verzerrt, daß die Musik ihrer innersten Natur, ihrem Ursinn nach sozial, gesellschaftlich ist und nichts „Außergesellschaftliches“ in sich birgt.

- a) im Bestand des gesellschaftlichen Ganzen zu „fungieren“, zu seiner Aufrechterhaltung beizutragen und sich nicht um die eigene „Wahrhaftigkeit“ oder „Unwahrhaftigkeit“ zu kümmern;
- b) dieses gesellschaftliche Ganze darzustellen, seine „Wahrheit“ und seine „Unwahrheit“ wiederzugeben und sich nicht darum zu kümmern, ob diese Wiedergabe die Integration des gesellschaftlichen Ganzen begünstigt oder nicht;
- c) davon auszugehen, daß das „Ganze das Wahre“ ist, weil es außerhalb der Gesellschaft keinerlei Wahrheit gibt (Standpunkt der Soziologie);
- d) davon auszugehen, daß das „Ganze das Unwahre“ ist, also im gesellschaftlichen Ganzen keine Wahrheit zu finden ist (Standpunkt der romantisch – reaktionär – orientierten Philosophie).

### **XIII**

Es ist klar, daß dem Soziologen und Philosophen Adorno angesichts eines solchen Konflikts (der wahrhaftig die Persönlichkeit zu spalten droht) nichts anderes übrigblieb, als die [43] Musik in – Einflußsphären aufzuteilen. Die Musik wurde uneingeschränkt in einerseits funktionale und andererseits wahre Musik geteilt. Die erstere war die privilegierte „Interessensphäre“ des Soziologen Adorno, die zweite die des Philosophen Adorno. Übrigens erwies sich – wie das auch in der Politik gewöhnlich der Fall ist – die Einteilung der Musik in Einflußsphären als bei weitem nicht vollkommen, so daß die „beiden Adornos“ miteinander keinen „ewigen Frieden“ schließen konnten. Statt eines „globalen“ Konflikts um die gemeinsame Grenze führen sie unaufhörlich „lokale Kriege“ an einzelnen Punkten dieser Demarkationslinie. Hieraus ergeben sich einige zusätzliche Probleme der Musiksoziologie Adornos.

### **XIV**

Wenn man alle diese Umstände in Betracht zieht, so wird man für den Anfang am besten versuchen, Adornos Problemstellung einer „funktionalen“ und einer „erkennenden“ (= „wahren“) Musik von den sie komplizierenden „Obertönen“ zu befreien und jede dieser „Einflußsphären“ im einzelnen zu betrachten.

Nach Adorno ist der funktionale (oder ideologische) Aspekt der Musik mit dem bewußten oder unbewußten Bemühen ihrer Schöpfer (oder derer, die sie im sozialen Kontext anderer Zeiten gebrauchen) verbunden, die gesellschaftlichen Widersprüche zu verschleiern, hauptsächlich die Widersprüche zwischen Individuum und Gesellschaft, und sie als überwunden darzustellen, kurz gesagt, in der Sphäre der Kunst die reale Disharmonie irgendwie aufzulösen und hier die wirklichen Antagonismen zu versöhnen. Dieser Aspekt der Musik wird von den herrschenden politischen Kräften, vom gesamten Mechanismus des „Soziums“ zur Aufrechterhaltung und Verbreitung der Illusionen der Gesellschaft über sich, zur Festigung ihres historisch (politisch oder ökonomisch) notwendigen Scheines kultiviert – also insgesamt zur Verstärkung all dessen, was Marx und Engels das falsche, das „ideologische“ Bewußtsein nannten.

Von der Zeit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft an (oder des Verfalls der „substantiellen Totalitäten“, von denen Hegel sprach, oder der „natürlichen Gemeinwesen“, wie [44] sie Marx nannte) spiegelt die funktionale, ideologische Seite der Musik das Bestreben dieser Gesellschaft wider, sich in Gestalt einer neuen – dabei natürlichen und harmonischen – Ganzheitlichkeit zu zeigen. Unterdessen besteht nach Auffassung Adornos die Erbsünde der bürgerlichen Zivilisation darin, daß sie ihre Ganzheitlichkeit („Totalität“) sozusagen mit künstlichen Mitteln, auf dem Wege der fortschreitenden Rationalisierung des gesellschaftlichen Seins realisiert, einer Rationalisierung, die die einseitig quantitative (kalkulatorische) Tendenz des kapitalistischen Marktes wiedergibt. Im Zusammenhang damit erweist sich die Ganzheitlichkeit, die „Totalität“ der Gesellschaft als eine dem Menschen feindlich gegenüberstehende Sphäre; verwirklicht sie sich doch um den Preis zunehmender Entfremdung aller sozialen Beziehungen vom Individuum, um den Preis von Unterdrückung und Zerstörung der Persönlichkeit, die nicht in das Prokrustesbett der bürgerlichen Rationalisierung paßt. Das bedeutet auch, daß jene Seite der Musik, die die Tendenz der bürgerlichen Rationalisierung zur unbeschränkten Erweiterung ihrer Sphäre widerspiegelt und – was das wichtigste ist – diese Tendenz

idealisiert, sie harmonisch, ohne jene verhängnisvollen Widersprüche, die mit der Entfremdung der Persönlichkeit zusammenhängen, darzustellen versucht, unweigerlich zur Illusion, zum Imaginären, zur Unaufrichtigkeit degeneriert.

Darin liegt aber nach Meinung Adornos das tragische Paradoxon, daß man dieses Illusionäre, Unaufrichtige der funktionalen Kunst nicht nur der Unaufrichtigkeit oder Verlogenheit einzelner ihrer Vertreter anlasten kann. Es handelt sich vielmehr um gesellschaftlich notwendige Illusionen des Kapitalismus, die erstens deshalb unentbehrlich sind, weil sie für das normale Funktionieren der „rational organisierten Gesellschaft“ gebraucht werden, und zweitens, weil sie aus einer objektiven Notwendigkeit heraus entstehen, die nicht davon abhängt, ob die an ihrer Verwirklichung beteiligten Menschen sie erkennen. Folglich wird, solange eine „rational organisierte Gesellschaft“ existiert, diese notwendigerweise immer wieder derartige Illusionen hervorbringen, wobei sie für dieses Ziel die Kunst im allgemeinen und die Musik im besonderen einsetzt. Ja, die Menschen selbst, die in die „Totalität“ dieser (= kapitalistischen) Gesellschaft eingeschlossen sind, werden [45] ein Bedürfnis nach dieser Art von Illusionen und der entsprechenden – funktionalen – Kunst haben. In einer kalten, rationalisierten Welt, die dem Prinzip des Egoismus und des armseligen Utilitarismus unterworfen ist, muß der Mensch ein um so stärkeres Bedürfnis nach der Illusion von Wärme und Unmittelbarkeit, von Selbstlosigkeit und Erhabenheit verspüren, die in der Welt selbst, im gesellschaftlichen Sein fehlt und die ihm allein die Kunst zu geben vermag, die deshalb auch illusionistisch und sogar unwahr werden muß. In einer Welt, wo alle natürlichen, persönlichen menschlichen Beziehungen durch Beziehungen von Dingen (Waren) ersetzt werden, wo der Mensch vereinsamt, „atomisiert“ ist und im Prinzip nicht zum anderen Menschen finden kann, muß die Sehnsucht nach dem nichtexistenten Kollektivgeist, nach der vertrauten Stimme der Gemeinschaft, die nur von der Musik personifiziert wird, um so größer sein. Die Musik aber ist insofern eine illusionistische Kunst, als diese „Stimme“ nicht außerhalb dieser Musik existiert. In dieser Welt wird der Mensch von dem Schein irgendwelcher Geschehnisse, von berausenden Nachklängen nicht vorhandener Fröhlichkeit, die ihn aus Magnetophongeräten, Rundfunk- und Fernsehempfängern, von der Leinwand oder von der Bühne her erreichen, geradezu hypnotisiert. In dieser Welt tritt die funktionale Kunst an die Stelle der versprochenen Utopie und bietet „hier und heute“ an, was die Utopisten für die Zukunft versprochen, freilich mit dem Unterschied, daß die Kunst dieses Ideal in ihrer – illusionistischen! – Sphäre „realisiert“.

Hier tritt, wie wir sehen, der Soziologe Adorno als ernsthafter Kunstkritiker der „spätbürgerlichen Ära“ auf, wobei sich die Kritik an der Kunst gleichzeitig als Kritik an der Ära selbst herausstellt. Und man muß zugeben, daß sehr viel an dieser Kritik tieferschürfend und in seinem Grundanliegen wahr ist, wenn auch, und darin liegt das Paradoxe, dieses Grundanliegen absolut nichtsoziologischer Art ist, denn diese Kritik wird nicht vom Standpunkt des Ganzen ausgeübt, sondern vom Standpunkt der Persönlichkeit, die diesem Ganzen gegenübersteht. Es erweist sich, daß der Soziologe Adorno insgeheim vom Philosophen Adorno „geleitet“ wird, der ihn in einen Sozialkritiker verwandelt und ihn zwingt, der Gesellschaft das romantische „Nein!“ dort entgegenzuschleudern, [46] wo die Stimme des Soziologen, der die Notwendigkeit und Unvermeidlichkeit bestimmter gesellschaftlicher Tendenzen postuliert hat, ihm ein nüchternes, zynisches „Ja!“ souffliert.

Die Einteilung der Musik in „Einflußsphären“ ist hier offensichtlich verletzt worden. Der Soziologe behauptete sich nicht auf der epischen Position eines Menschen, der den objektiven Mechanismus der Entstehung gesellschaftlich notwendiger Illusionen erkannt hat; er wurde zum Sozialkritiker, der diesem „objektiven Mechanismus“ eine völlig subjektive, persönliche Rechnung vorlegt: Er belegte ihn im Namen des romantisch gesinnten Individuums mit dem Bannfluch. Doch nur ein Romantiker kann dem, dessen Unausweichlichkeit (und Ausweglosigkeit) er selbst spürt, ein „Nein“ entgegenhalten; nur ein Romantiker kann bereits „jenseits“ der Hoffnungslosigkeit, „jenseits“ des Pessimismus, der die Unmöglichkeit einer besseren Zukunft postuliert hat, zur Hoffnung auf die Zukunft aufrufen.

## XV

Was kritisiert nun Adorno an der „funktionalen“ Kunst? Er kritisiert, daß sie die Sphäre des Ideals, der Utopie und der Hoffnung „in dieser“, das heißt in der imperialistischen Welt bleibt, jene Sphäre,

ohne die der Mensch „hier und heute“ nicht als Mensch leben könnte und auf die Stufe des vernunftlosen Tiers abgleiten würde.

Was veranlaßt Adorno zu diesem harten Urteil? Dem Menschen Ideal, Utopie und Hoffnung in dieser Welt zu gewähren, bedeute gleichzeitig, ihn mit der gegenwärtigen Welt auszusöhnen; ihn jedoch jeder Hoffnung zu berauben, „hier und heute“ einen „Schluck Freiheit“ zu erhalten, bedeute, zum Kampf gegen die bürgerliche Welt aufzurufen.

In diesem Gedankengang läßt sich Adorno von zwei nicht vollständig durchdachten, unkritisch übernommenen (und unseres Erachtens äußerst fragwürdigen) theoretischen Prämissen leiten, die nicht mehr soziologischer, sondern philosophischer Natur sind, auch wenn es sich, wie wir uns erinnern, einstweilen noch um die „Einflußsphäre“ des Soziologen Adorno handelt.

[47] Erstens hält er jene Tatsache, daß bestimmte Tendenzen, Bestrebungen und Hoffnungen nur in der geistigen Sphäre, insbesondere auf dem Gebiet der Kunst, der Musik, vorhanden sind, für einen Beweis ihres imaginären, illusionistischen Charakters und ihrer Unwahrheit. Seine Schlußfolgerung sieht so aus: Wenn dieses und jenes nur in der Kunst (Musik) existiert, nicht aber in der Gesellschaft selbst, dann bedeutet dies, daß das Ganze eine Illusion, eine Unwahrheit ist. Und sobald wir Adornos Gedankengang in eine logisch geläuterte Form fassen, werden wir bemerken: Die Gesellschaft wird von ihm hier als ein Ganzes „minus“ Kunst betrachtet (weil „Existenz“ in der Kunst für Adorno nicht gleichbedeutend ist mit „Existenz“ innerhalb des „Ganzen“). Diese Prämisse erscheint widersprüchlich, sogar unter dem Vorbehalt, daß es um „funktionale“ Kunst geht, das heißt um eine Kunst, die schon durch ihre bloße Existenz eine bestimmte gesellschaftliche Funktion erfüllt. Wenn die Kunst ein vollberechtigtes Element der gesellschaftlichen Wirklichkeit ist, dann bedeutet in der Kunst „sein“, auch in der Gesellschaft, in der gesellschaftlichen Realität als einem Ganzen „sein“. So kann der bei Adorno aufgetretene Widerspruch nur davon zeugen, daß er in seinen Überlegungen zur „funktionalen“ Kunst, ohne es selbst zu bemerken, vom „funktionalen“ Standpunkt zum erkenntnistheoretisch-philosophischen übergegangen ist. In allgemein-philosophischer Sicht bedeutet dieser Standpunkt ein Abgleiten auf die Positionen des vormarxistischen Materialismus des 18. Jahrhunderts oder sogar auf die Positionen des Vulgärmaterialismus Mitte des 19. Jahrhunderts mit der für diese charakteristischen Leugnung der Bedeutung der Ideen in der gesellschaftlichen Entwicklung.

Hier liegt die wahre Quelle, das Geheimnis aller simplifizierenden, vulgären Tendenzen in Adornos ästhetisch-soziologischen Konzeptionen. Hier ist der Ausgangspunkt zu suchen für die unhaltbaren Parallelen zwischen Musik („minus“ Gesellschaft) und Gesellschaft („minus“ Musik), wenn ein „Moment“ des Ganzen (die Musik) zum Ganzen (zur Gesellschaft in ihren sozialökonomischen Beziehungen und Vermittlungen) aufgebläht wird, dieses „Ganze“ jedoch von Anfang an als etwas Verfallenes, Abgestorbenes auftritt.

[48] Zweitens stellt sich Adorno nicht ernsthaft die für sein theoretisches System wichtige Frage: Kann ein Mensch ohne Ideal, ohne Utopie, ohne Hoffnung „diesseits“ der Hoffnungslosigkeit das alles „jenseits“ von ihr wiederherstellen, neu schaffen? Adorno ist einfach davon überzeugt, daß zu dieser Tat die nicht mehr „funktionale“, sondern „erkennende“ („wahre“) Kunst imstande sei, die den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft und der Menschheit fixiert und ihnen dabei keinerlei Hoffnungen läßt, sondern damit gewissermaßen den Hinweis auf etwas „Anderes“, vom gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustand qualitativ Unterschiedenes gibt, ohne indessen diesen Hinweis näher zu erläutern, denn sobald sie das täte, würde die „organisierte Gesellschaft“ diese ihre Negation sofort assimilieren und in das System der heimtückischen „Kulturindustrie“ integrieren.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Auch wenn Adorno sich diese Frage nicht selbst gestellt hat, kann man doch nicht sagen, daß sie sich nicht bei seinen Lesern (und Verehrern) erhebt. Einer von ihnen war Thomas Mann, für den diese Frage ein fast unlösbares Problem (nicht ohne seinen dämonisch-verführerischen Aspekt) wurde. Im „Doktor Faustus“ nahm dieses Problem einen religiösen, theologischen Charakter an, was den eigentlichen Kern von Adornos Überlegungen nur noch mehr verdeutlichte, in dem die Hegelsche Dialektik der „Entfremdung“, die sich vermittels der eigenen Vertiefung und Entwicklung aufhebt, durch Kierkegaards „qualitative Dialektik“ der Verzweigung ergänzt worden ist, welche auf dem tiefsten „Abgrund“ ihrer Ausweglosigkeit, genauer, „jenseits“ dieses „Abgrundes“ Hoffnung schöpft. Und es ist sehr bezeichnend, daß dieses Problem

Zum Unterschied von der „funktionalen“ Kunst, die von „diesseitigen“ Idealen und Hoffnungen lebt, existiert die „wahre“ Kunst (zu der Adorno auch die „neue Musik“ rechnet) um den Preis gerade der radikalen Vernichtung aller dieser – scheinbaren und illusionären – Hoffnungen und Ideale, um den Preis der Reproduktion der bedrückenden Wahrheit der imperialistischen („spätbürgerlichen“) Gesellschaft.

Die „wahre“ Kunst nimmt an, durch die völlige Zerstörung dieser Ideale und Hoffnungen jene andere Hoffnung, die „jenseits“ der Hoffnungslosigkeit existiert, finden, schaffen und als wirklich bestätigen zu können.

Diese „wahre“ erkennende Kunst soll die Gesellschaft nicht vom Standpunkt eben dieser Gesellschaft, das heißt vom Standpunkt des „Ganzen“ (der „Totalität“), aus betrachten, sondern vom Standpunkt eines „Teils“, eines „Moments“, eines „Atoms“ dieses Ganzen, vom Standpunkt des Individuums, der Persönlichkeit, der das Ganze als eine fremde, feindliche Macht gegenübersteht; und dort, wo die imperialistische Gesellschaft die Persönlichkeit verkrüppelt und zerbricht, muß die Kunst Stimme dieser verkrüppelten, zerbrochenen Persönlichkeit sein. Gerade dort, wo die Persönlichkeit von der Gesellschaft völlig erdrückt ist, muß die Kunst zur Stimme dieser unterdrückten, vernichteten Menschheit werden, in der Hoffnung, daß „jenseits“ der vernichteten Menschlichkeit eine neue – wahre – Form der Humanität erstehen wird.

[49] Diese Logik hatte – wenn wir Adorno Glauben schenken – auch einen der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts, Arnold Schönberg, zur Kritik am „extensiven Schema“ des Kunstwerkes an sich veranlaßt, zu einer Kritik, die mit der „inhaltlichen Kritik an Phrase und Ideologie“<sup>25</sup> zusammenfällt. Diese Logik hatte ihn zur radikalen Veränderung der „Funktion des musikalischen Ausdrucks“ bewogen, der nicht länger Leidenschaften simuliert, sondern im „Medium der Musik unverstellt leibhaftige Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert“<sup>26</sup>; zum Aufstand, genauer, zum Aufruhr gegen die „Tabus der Form“, da die traditionellen Formen der Musik „solche Regungen ihrer Zensur unterwerfen, sie rationalisieren und sie in Bilder transponieren“<sup>27</sup>, zur Umwandlung der „seismographischen Aufzeichnung traumatischer Schocks“ in ein konstruktives Gesetz der musikalischen Form.<sup>28</sup> Die gleiche Tendenz läßt sich nach Meinung Adornos auch in anderen Gattungen der Kunst beobachten, so bei Kafka und Joyce, Picasso und Beckett.

---

Streitobjekt zwischen Leverkühn und dem ihn versuchenden Teufel wurde, der hartnäckig betonte, daß, angewandt auf die Hölle (Adornos „spätkapitalistische“ Gesellschaft in ihren schrecklichsten Erscheinungsformen wie Faschismus, Nationalsozialismus, Todeslager usw.), „die Wörter ‚unterirdisch‘, ‚Keller‘, ‚dicke Mauern‘, ‚Lautlosigkeit‘, ‚Vergessenheit‘, ‚Rettungslosigkeit‘ die schwachen Symbole sind“. (Thomas Mann, Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 333) – Leverkühn erklärt sich einverstanden, dieses „extravagante Dasein“, diese ewigen Höllenqualen, dieses hoffnungslose Leiden für die ihm [61] geschenkte Genialität und für die Möglichkeit des Durchbruchs, des Auswegs aus der Sackgasse der Kunst auf sich zu nehmen. Er fügt jedoch hinzu: – „Unterdessen möchte ich Euch davor warnen, Euch meiner allzu sicher zu fühlen. Eine gewisse Sicherheit Eurer Theologie könnte Euch dazu verführen. Ihr verlaßt Euch darauf, daß der Stolz mich an der zur Rettung notwendigen Zerknirschung hindern wird, und stellt dabei nicht in Rechnung, daß es eine stolze Zerknirschung gibt. Die Zerknirschung Kains, der der festen Meinung war, seine Sünde sei größer, als daß sie ihm je verziehen werden möchte. Die contritio [Zerknirschung] ohne jede Hoffnung und als völliger Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung, als die felsenfeste Überzeugung des Sünders, er habe es zu grob gemacht, und selbst die unendliche Güte reiche nicht aus, seine Sünde zu verzeihen, – erst das ist die wahre Zerknirschung, und ich mache Euch darauf aufmerksam, daß sie der Erlösung am allernächsten, für die Güte am allerunwiderstehlichsten ist. Ihr werdet zugeben, daß der alltäglich-mäßige Sünder der Gnade nur mäßig interessant sein kann. In seinem Fall hat der Gnadenakt wenig Impetus [innerer Antrieb], er ist nur eine matte Betätigung. Die Mittelmäßigkeit führt überhaupt kein theologisches Leben. Eine Sündhaftigkeit, so heillos, daß sie ihren Mann von Grund aus am Heile verzweifeln läßt, ist der wahrhaft theologische Weg zum Heil. – ... und doch kommt es erst durch dies Non plus ultra zur höchsten Steigerung der dramatisch-theologischen Existenz, das heißt: zur verworfensten Schuld und dadurch zur letzten und unwiderstehlichsten Herausforderung an die Unendlichkeit der Güte.“ (Ebenda, S. 336 f.)

<sup>25</sup> Adorno, Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1249, S. 24. Es geht hier um Ideologie als „falsches Bewußtsein“ und entsprechend um die demagogische „Phrase“, die die wahre Lage der Dinge vertuscht.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>27</sup> Ebenda.

<sup>28</sup> Ebenda, S. 27.

Natürlich hat nicht jeder die Kraft, den Anblick des schrecklichen Antlitzes jener Wahrheit zu ertragen, die uns die erkennende Kunst offenbart. Nicht jeder kann in das Antlitz der Medusa schauen, ohne zu Stein zu werden, ohne die Fähigkeit zum Kampf zu verlieren. Ja, nicht jeder will diese Wahrheit überhaupt sehen, weil er im Unterbewußtsein fühlt, daß sie sein schlummerndes Gewissen wecken und ihn auf immer mit der imperialistischen Welt verfeinden wird, die – „von einzelnen Mängeln abgesehen“ – recht behaglich eingerichtet ist.

Daher kommt es zu einem zweifachen Bruch der Musik mit der Gesellschaft: Erstens ist sie dieser inhaltlich entgegengesetzt, weil sie die Wahrheit über die Gesellschaft ausspricht, die nur um den Preis des Vergessens dieser Wahrheit existieren und ihr Gleichgewicht bewahren kann. Zweitens ist sie der Gesellschaft in dem Sinne entgegengesetzt, daß es nur sehr, sehr wenigen gegeben ist, die Wahrheit über die Gesellschaft zu erfassen und – was die Hauptsache ist – die Musik als Leitstern beim Überqueren des Ozeans der Hoffnungslosigkeit (zum „jenseitigen“ Ufer) zu akzeptieren. Darin liegt ihr Gegensatz zur „funktionalen“ Kunst, die mit der Gesellschaft auf zweifache Weise verbunden ist, da sie einerseits hilft, deren „Familiengeheimnis“ zu wahren, andererseits aber der Mehr-[50]zahl der Menschen imponiert, die ihr seelisches Gleichgewicht dadurch bewahren möchten, daß sie auf die Lüftung des Geheimnisses bewußt verzichten.

## XVI

Die kritische Grundhaltung aller dieser Überlegungen ist einsichtig. Indessen bleibt noch immer eine Frage unbeantwortet: Ist es denn möglich, Hoffnung „jenseits“ der Hoffnungslosigkeit zu schöpfen, wird das Schiff der „neuen Kunst“ bis zu „jenem“ Ufer gelangen, wird der Künstler, der sich ihr verschrieben hat, das Licht der neuen Hoffnung „im Abgrund“ der tiefsten Verzweiflung finden, wird die Hölle der „spätkapitalistischen“ (= imperialistischen) Gesellschaft zerbersten, wenn man den „gewöhnlichen Durchschnittsmenschen“ jegliche Hoffnung, alle Ideale nimmt, da diese doch durch die raffinierte „Kulturindustrie“ assimiliert sind? Und schließlich die letzte, jedoch wesentliche Frage: Kann man denn das Bild der Gesellschaft, das die „neue Musik“ liefert, „wahr“ nennen, wenn in ihm die positiven Ideale fehlen, die sich im Schoße dieser Gesellschaft herausbilden?

Thomas Mann, der diese gesamte Problematik intensiv durchlebt hatte, gibt im „Doktor Faustus“ im Grunde genommen zwei Antworten auf diese Frage – die eine wird durch das Schicksal des Komponisten Adrian Leverkühn personifiziert, die andere ist im tragischen Finale des Menschen Leverkühn verkörpert. Wie wir uns erinnern, hat Thomas Mann die magische Formel des Künstlerschicksals Adrian Leverkühns nicht ohne Beteiligung und Hilfe Adornos aufgelöst. Besonders bedeutsam war dessen Mitarbeit bei der Gestaltung des Finales von Leverkühns Schicksal, bei jenem Teil des Romans, wo es um die Ergebnisse des „Durchbruchs“ (durch die Hölle zum Paradies, durch Hoffnungslosigkeit zur Hoffnung, durch Verzweiflung zum Ideal) geht.<sup>29</sup>

Doch wenn dem Komponisten Leverkühn der „Durchbruch“ zum Ideal (oder wenigstens zu seiner zaghaften Vorahnung) gelang, das über den Trümmern aller menschlichen Hoffnungen und Ideale aufleuchtete, wenn sich in seinem Schaffen das „Wunder der Verwandlung“ der Konstruktion [51] (Konstruktivismus) in äußerste Expressivität (Expressionismus) vollzog, der Verwandlung der kalten

---

<sup>29</sup> „Als ich nämlich“, so erzählt Thomas Mann im „Roman eines Romans“ „nach vierzehntägiger Arbeit daran, mit dem Abschnitt fertig war, oder damit fertig zu sein glaubte, gab ich ihn Adorno eines Abends bei mir im Zimmer zu hören. Er fand im Musikalischen nichts zu erinnern, zeigte sich aber grämlich des Schlusses wegen, der letzten vierzig Zeilen, in denen es nach all der Finsternis um die Hoffnung, die Gnade geht, und die nicht dastanden, wie sie jetzt dastehen, sondern einfach mißraten waren. Ich war zu optimistisch, zu gutmütig und direkt gewesen, hatte zuviel Licht angezündet, den Trost zu dick aufgetragen. Die Bedenken, die mein Kritiker dagegen erhob, mußte ich als nur zu berechtigt anerkennen. Am nächsten Morgen gleich setzte ich mich zur gründlichen Überholung der anderthalb oder zwei Seiten nieder und gab ihnen die behutsame Form, die sie jetzt haben, fand erst jetzt die [62] Wendungen von der ‚Transzendenz der Verzweiflung‘, dem ‚Wunder, das über den Glauben geht‘ und die vielzitierte, beinahe in jeder Besprechung des Buches vorkommende, versartige Schlußkadenz mit der Sinnverkehrung ausklingender Trauer zum ‚Licht in der Nacht‘. Erst Wochen später, wieder einmal bei Adorno, las ich ihm das Abgeänderte und fragte, ob es nun recht sei. Statt aller Antwort rief er seine Frau, sie müsse das auch hören. So las ich die beiden Blätter noch einmal, blickte auf – und brauchte nicht weiter zu fragen.“ (Thomas Mann, Gesammelte Werke, Bd. 12, S. 327 f.)

Objektivität in zutiefst subjektives Leiden, subjektiven Kummer, der Verwandlung dämonischer Unmenschlichkeit in den lebendigen Durchbruch zu wahrer Menschlichkeit, so verhielt sich die Sache bei dem Menschen Leverkühn völlig anders. Dieser erkannte nämlich die ethische Unhaltbarkeit der Idee des „Durchbruchs“, die der Komponist postuliert hatte; er erkannte die Unmöglichkeit, den echten Glauben auf dem Wege absoluten Unglaubens, das neue Ideal um den Preis der Vernichtung aller traditionellen Ideale zu erreichen und wahre Menschlichkeit durch den radikalen Abbruch jeglicher menschlicher Beziehungen (durch radikalen Verzicht der Kunst auf „Kommunikation“, wie sich Adorno ausdrücken würde) zu erringen.<sup>30</sup>

So ist also die Perspektive zweifelhaft, das Ideal „jenseits“ der Hoffnungslosigkeit zu finden. Dem menschlichen Schicksal eines Komponisten, der sich dieser Perspektive verschrieben hat, kann man, wie Frau Schweigestil in Thomas Manns Roman, tiefes Mitleid entgegenbringen; doch diese Perspektive an sich ist ethisch und theoretisch unhaltbar.

Der Komponist Leverkühn, der bei Thomas Mann die „erkennende“ Kunst verkörpert, zog in seiner Beichte das unerbittliche Dilemma zwischen „wahrer“ und „funktionaler“ Kunst in Zweifel, das der Verfasser der „Philosophie der neuen Musik“ vorgelegt hatte, denn Leverkühn stellt der Kunst die Aufgabe, „... klug zu sorgen, was vonnöten auf Erden, damit es dort besser werde, und besonnen dazu zu tun, daß unter den Menschen solche Ordnung sich herstelle, die dem schönen Werk wieder Lebensgrund und ein redlich Hineinpassen bereiten ...“<sup>31</sup>

Es gibt noch einen weiteren Gesichtspunkt, von dem aus die von Adorno postulierte Antinomie zwischen „wahrer“ und „funktionaler“ Kunst ebenso wie die von ihr hervorgerufenen Paradoxa höchst zweifelhaft erscheinen. Das ist der Gesichtspunkt der Kritik an Adornos Auffassung der Einheit (der Identität) von Musik und Gesellschaft und der Kritik an seinen allgemein-philosophischen Prämissen. Denn gerade daraus, wie diese Einheit aufgefaßt wird, ergibt sich auch Adornos Konzeption der „funktionalen“ und „erkennenden“ Musik [52] sowie seine Vorstellung von den Perspektiven der „wahren“ Kunst überhaupt.

Die Methode der Aufteilung der Musik in „funktionale“ und „erkennende“ („wahre“) deutet mehr als alles andere auf die „geheimen“ (ihm selbst bei weitem nicht völlig klaren) weltanschaulichen Prämissen von Adornos Auffassung der Einheit von Musik und Gesellschaft hin. An dem einen Pol (am Pol der „funktionalen“ Musik) wird diese Einheit als Auflösung der Musik im sozialen Ganzen aufgefaßt, bei der die Musik ihre Spezifik völlig einbüßt und als „spezifiklose“ Qualität in Erscheinung tritt – als Ware, Narkotikum, physiologisches Stimulans, Prestigemerkmale usw., doch keineswegs als ästhetisches Phänomen. Die Wirkung dieser Musik wird als „ökonomische“, politische, ideologische, psychotherapeutische und soziologische verstanden, doch durchaus nicht als ästhetische und „praktisch-gegenständliche“, um mit Marx zu sprechen.

Mit dieser allgemeinen Schlußfolgerung stimmen auch Adornos Tendenzen überein, von der „funktionalen“ Musik in Termini der politischen Ökonomie, der Politik, der Psychoanalyse usw. zu sprechen und die entsprechenden Begriffe einfach auf das musikalische Material zu übertragen. Hieraus folgen auch die im Hinblick auf die allgemein bekannte Gelehrsamkeit des Autors paradoxen und naiven Versuche, bestimmte Momente der Musikgeschichte mit allgemeinen Tendenzen der

---

<sup>30</sup> Das sind die Worte aus der öffentlichen Beichte Adrian Leverkühns, die diese Gedanken in der Sprache der Kierkegaardschen Theologie zum Ausdruck bringen: „Meine Sünde ist größer, denn daß sie mir könnte verziehen werden, und ich habe sie auf Höhest getrieben dadurch, daß mein Kopf spekulierte, der zerknirschende Unglaube an die Möglichkeit der Gnade und Verzeihung (oder, mit anderen Worten: an die allgemein-menschlichen Ideale, an die oberste Gewalt von Sittlichkeit und Gerechtigkeit – J. D.) möchte das Allerreizendste sein für die ewige Güte, wo ich doch einsehe, daß solche freche Berechnung das Erbarmen vollends unmöglich macht. Darauf aber fußend, ging ich weiter im Spekulieren und rechnete aus, daß diese letzte Verworfenheit der äußerste Ansporn sein müsse für die Güte, ihre Unendlichkeit zu beweisen (oder, mit anderen Worten: die Ideale der Sittlichkeit und Gerechtigkeit „anspornen“, „jenseits“ des hoffnungslosen Pessimismus zu erstrahlen – J. D.). Und so immer fort, also, daß ich einen verruchten Wettstreit trieb mit der Güte droben, was unausschöpflicher sei, sie oder mein Spekulieren, – da seht ihr, daß ich verdammt bin, und ist kein Erbarmen für mich, weil ich ein jedes im voraus zerstöre durch ‚Spekulation‘.“ (Thomas Mann, Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 680)

<sup>31</sup> Thomas Mann, Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 676.

sozialökonomischen Voraussetzungen der Geschichte zu identifizieren. So schreibt Adorno im Zusammenhang mit der Betrachtung der historischen Entwicklungstendenzen der Oper, wie sie sich in Wagners „Meistersingern“ niederschlagen: „Das Fazit der Oper ist wirklich genau das national-liberale des Zusammenschlusses der feudalen Oberschicht mit dem industriellen Großbürgertum; das als triumphierende Klasse zur Organisationsform des Monopols schreitet und der Erinnerung an einen von den obersten Industriekapitänen bereits durchbrochenen Liberalismus sich entschlägt. Das nicht weniger als das Gefühl der nationalen Überlegenheit über die Konkurrenten auf dem Weltmarkt verschaffte den Meistersingern ihre Konkordanz mit den Marschstiefeln des Weltgeistes; in ihnen besiegt nochmals, wie Nietzsche es nannte, das deutsche Reich den deutschen Geist.“<sup>32</sup>

[53] Hieraus rührt auch die immer wieder in die Nähe des Pamphlets und der Karikatur geratende Darstellung der Wechselbeziehungen zwischen Dirigent und Orchester als eine Art sozialer „Mikrokosmos“, in dem die sozialpsychologischen Beziehungen zwischen Führer und Masse „modelliert“ werden, eine Darstellung, die durch ihre völlige Abstraktion von den eigentlichen musikalischen Problemen verblüfft. „Während der Dirigent als Bändiger des Orchesters agiert“, schreibt Adorno (und das ist nicht die einzige „soziomorphe“ Analogie in dieser Überlegung), „meint er das Publikum, nach einem Verschiebungsmechanismus, der auch der politischen Demagogie nicht fremd ist. Stellvertretend befriedigt er das sado-masochistische Bedürfnis, wenn und solange keine anderen Führer zum Bejubeln verfügbar sind.“<sup>33</sup>

An dem anderen Pol (der „erkennenden“ oder „wahren“ Musik) wird die Einheit von Musik und Gesellschaft jedoch ganz anders aufgefaßt. Hier ist schon nicht mehr von einer wie auch immer gearteten „sozialen Wirkung“ die Rede: Das wahrhaft ästhetische Phänomen ist nach Adorno ein reines Phänomen der Erkenntnis und des Begreifens des gesellschaftlichen Ganzen, das jegliches Wirken im soziologischen Sinne ausschließt. Dabei denkt Adorno an eine gewisse „Modellierung“ der Wahrheit gesellschaftlicher Beziehungen in der Sphäre der Musik (im „Medium“ der Musik, wie er es vorzugsweise ausdrückt), beispielsweise der Wahrheit der sozialökonomischen Beziehungen der imperialistischen Gesellschaft, wobei diese „Modellierung“ auch nur deshalb möglich ist, weil sie auf der Ebene reiner Widerspiegelung existiert, auf der Ebene reiner Erkenntnis, die nicht in die Struktur des sozialen Wirkens eingeschlossen ist, sondern sich in beträchtlicher Entfernung von ihr hält. Im Gegensatz zur „funktionalen“ Musik, die sich mit der Gesellschaft ihrer Existenzform nach identifiziert (und deshalb ihre Spezifik verliert), identifiziert sich die „erkennende“ oder „wahre“ mit der Gesellschaft ihrem Inhalt nach. Adorno berücksichtigt in der „wahren“ Musik keinen Inhalt außer denjenigen, den man als „Modellierung“ sozialökonomischer (und politisch-sozialer) Konflikte in ihrer „Totalität“ betrachten könnte. Eben deshalb besteht die Aufgabe eines Musiksoziologen darin, die „Übereinstimmung“ zwischen den inhaltlichen Elementen der Musik einerseits und [54] den verschiedenen gesellschaftlichen Kräften, Tendenzen und Klassen andererseits zu sehen, zu erfassen und zu studieren.

Adorno zweifelt nicht daran, daß solche – direkten und unmittelbaren! – Beziehungen existieren, und bei jeder sich bietenden Gelegenheit versucht er, in der Struktur der Musik, einzelner musikalischer Formen und selbst einzelner Werke eine Art „ästhetische Personifikation“ sozialökonomischer Sachverhalte (und zuweilen, wie in der angeführten Überlegung zum Orchester, auch sehr konkreter politischer Typen) zu finden. Hieraus ergibt sich die von uns schon mehrfach festgestellte Metaphorisierung sozialökonomischer Begriffe, die direkt in das „Medium“ der Musik einbezogen worden sind, wobei ihre Ästhetisierung an dem einen Pol zwangsläufig durch eine „Soziologisierung“ (und „Politisierung“) an dem anderen ergänzt werden muß.

Hier eines der vielen Beispiele einer solchen Metaphorisierung, die der Erkenntnis der untersuchten künstlerischen Erscheinung durchaus nicht dienlich ist: „Die Spieler“, schreibt Adorno über Kammervirtuosolen, „befinden sich evident in einer Art von Konkurrenz, daß der Gedanke an den Konkurrenzmechanismus der bürgerlichen Gesellschaft nicht abzuweisen ist; der Gestus des rein musikalischen Vollzugs selber gleicht dem sichtbaren sozialen. Und gleicht ihm doch auch nicht ... Während,

<sup>32</sup> Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt am Main 1962, S. 179.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 117.



gerade in den ersten Werken der Gattung, die noch nicht das Äußerste wollen, vielfach ein emsiges Getriebe herrscht, als leisteten die vier Instrumente des Streichquartetts gesellschaftlich nützliche Arbeit, ist doch, was sie tun, bloß deren machtloses und unschuldiges Nachbild; ein Produktionsprozeß ohne Endproduktion: das wäre, in der Kammermusik, einzig er selber.“<sup>34</sup>

An diesem vulgären Bemühen, in der Struktur eines künstlerischen Ganzen die „Personifikation“ soziologischer Typen, Sachverhalte und Begriffe aufzufinden, beunruhigt weniger das soziologische Pathos an sich als vielmehr die bereits erwähnte Beschränktheit von Adornos Soziologismus, die ihn das „Sozium“ ausschließlich in seiner sozialökonomischen, sozialpsychologischen, bestenfalls politischen Dimension sehen läßt, das heißt einer Dimension, in der die höchsten menschlichen Potenzen entfallen, als wären sie in der Struktur des gesellschaftlichen Lebens überhaupt nicht vorhanden. Mit dieser [55] Beschränktheit ist auch Adornos Neigung verbunden, das „Soziale“ im Hinblick darauf zu beurteilen, wie es sich in der bürgerlichen (besonders imperialistischen) Gesellschaft einordnen läßt.

Mitunter entsteht sogar der Eindruck, daß für ihn der Begriff des „Sozialen“ überhaupt von der Vorstellung der ökonomischen Konkurrenz, des politischen Kampfes (Nietzsches „Wille zur Macht“) und der sozialpsychologischen Manipulation des gesellschaftlichen Bewußtseins überlagert ist. Alles, was über diese Grenzen hinausgeht, steht in der Regel bei Adornos Analogien zwischen Musik und Gesellschaft außerhalb der Betrachtung. Schließlich erregen diese beharrlichen Analogien den dringenden Verdacht, daß Adorno außer den sozialen „Parametern“ der bürgerlichen Gesellschaftsordnung überhaupt keine anderen in Betracht zieht, andernfalls wäre seine Vorstellung vom „Sozialen“ weitaus reicher und enthielte nicht nur die „horizontalen“, sondern auch die „vertikalen“ Ausschnitte aus der Geschichte. Das „Modell“ des Soziums, mit dem die Musik verglichen werden muß, wäre nicht die kapitalistische Form der gesellschaftlichen Entwicklung, sondern die Menschheitsgeschichte als Ganzes. Vielleicht schiene Adorno in diesem Fall die Perspektive der Menschheit nicht so fatal in der Sackgasse der imperialistischen Gesellschaft steckengeblieben. Vielleicht würde sich in diesem Fall herausstellen, daß bei weitem nicht alle Ideale, die innerhalb einer gegebenen Gesellschaft existieren, auf diese beschränkt sind; folglich nicht alle der Vernichtung anheimfallen müssen.

Um gerecht zu sein, müssen wir anmerken, daß die Gesellschaft (das „Sozium“) bei Adorno als „Modell“ für die Gegenüberstellung mit der Musik nicht nur in der Form auftritt, in der die politische Ökonomie und die Soziologie dieses „Modell“ reproduzieren. Häufig wird die Gesellschaft auch in der vom Hegelschen System „modellierten“ Form gesehen. Indessen bewahrt die Gegenüberstellung von Gesellschaft (widergespiegelt in der Hegelschen Philosophie) und Musik (widergespiegelt in der Musikwissenschaft) Adorno wiederum nicht vor einer „Metaphorisierung“ der Begriffe – im gegebenen Fall nehmen die Begriffe der Hegelschen „Logik“ metaphorischen Charakter an. Im ganzen verfällt Adorno in eben den gleichen Fehler, den Hegel in der Polemik gegen Schelling als [56] „analogisches Reflektieren“ bezeichnete.<sup>35</sup> „Die Systematisierung der Idee zur Welt“, schrieb Hegel, „als notwendige Enthüllung, Offenbarung muß gezeigt werden. Die Form wird mehr zu einem äußerlichen Schema; die Methode ist das Anhängen dieses Schemas an äußerliche Gegenstände.“ „Das Logische des Fortgangs ist nicht entwickelt; und dadurch hat sich die Naturphilosophie besonders in Mißkredit gesetzt, indem sie auf ganz äußerliche Weise verfahren ist, ein fertiges Schema zum Grunde legt und darunter die Naturanschauung bringt.“<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Ebenda, S. 97.

<sup>35</sup> Bekanntlich schätzte Hegel „das ... Große Schellings“ sehr, das darin bestand, „die Formen des Geistes in der Natur nachgewiesen zu haben“ (Hegel hatte dabei Schellings Versuch im Auge, eine dialektische Naturphilosophie zu schaffen). Aber, so meinte Hegel, Schelling habe sich keine ausreichende Rechenschaft darüber abgelegt, was diese dialektischen „Formen des Geistes“ darstellen; deshalb nähmen diese bei ihm den Charakter eines „äußerlich angebrachten Schemas“ an, das auf die lebendigen Prozesse der Natur übertragen werde.

<sup>36</sup> G. W. F. Hegel, Sämtliche Werke, hrsg. von Hermann Glockner, Stuttgart 1959, Bd. 19 (Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie – 3. Bd.), S. 673 und 682 f.

## XVII

Zu Adornos Zeiten hatte sich die Situation ein wenig verändert. Es ging bereits nicht mehr um die Suche nach den „Formen des Geistes“ in der unbelebten Natur, sondern um die Auffindung von Analogien zu sozialökonomischen Formen – den Formen der Konkurrenz, der Arbeit, des politischen - Kampfes usw. – in der Sphäre des Geistes selbst (insbesondere auf dem Gebiet der Musik). Freilich waren diese Formen, in ihrer theoretischen Brechung gesehen, schon ziemlich weitgehend „dialektisiert“ durch die auf sie angewandten „Formen des Geistes“ (das heißt Formen der dialektischen Logik), die Hegel entdeckt hatte.

Das Problem war jedoch das alte geblieben: Wie kann man erreichen, daß diese soziologisierten Formen für das neue Material, das Material der Kunst und Musik, nicht äußerlich erscheinen? Und die Versuche, dieses Problem zu lösen, müßten wenigstens einer früheren Hegelschen Forderung genügen. Es galt, nicht nur die Einheit (die Identität) von Musik und Gesellschaft zu postulieren (etwa wie Schelling seinerzeit die Identität von Geist und Natur postuliert hatte), sondern diese Einheit theoretisch zu entwickeln und zu beweisen und sich nicht mit Hinweisen auf augenfällige Analogien zu begnügen. Andernfalls kann sich die soziologisch orientierte „Musikphilosophie“ genauso in Mißkredit setzen, wie sich einst Schellings Naturphilosophie in Mißkredit gesetzt hatte. Bedauerlicherweise erblicken wir bei Adorno keinerlei theoretischen Beweis für die Einheit von Musik und Gesellschaft (wenn wir nicht die immer neuen Beispiele für Analogien zwischen beiden Sphären als Beweise werten wollen). Ja, es kann diesen Beweis auch nicht geben, da sich Adorno der theoretischen Grundlage beraubt, auf der er diese Einheit hätte beweisen und begründen können, wenn er die unauflöslich verbundenen Aspekte jener „praktisch-künstlerischen Realität“, der Realität von Kunst und Musik als gesellschaftlichen Erscheinungen, mit der er es zu tun hatte, trennt und auf unterschiedliche Gebiete hinlenkt. Das Geheimnis dieses fatalen Mißgriffs besteht darin, daß die praktisch-aktive, die sozialwirksame Seite der „praktisch-künstlerischen Realität“ der „funktionalen“ Kunst zugeteilt wurde, während die spezifisch künstlerische, erkennende, geistige Seite dieser Realität der „wahren“ Kunst zugeordnet wurde. Auf diese Weise waren soziale Wirksamkeit einerseits und „soziale Wahrheit“ andererseits durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt und standen sich als feindliche Welten gegenüber. Man braucht sich nur auf diesen Standpunkt zu stellen, und sogleich wird jede theoretische wie „praktisch-gegenständliche“ Aktivität gelähmt.

Wie die Kunst, fordert auch die Dialektik „Opfer“. Das „Opfer“, das ihr gebracht werden muß, ist ein ernsthaftes Verhältnis gegenüber den ihr zugrunde liegenden weltanschaulichen Prinzipien. Wenn diese Ernsthaftigkeit fehlt, wenn es keine ständige und mühevollere „Begriffsarbeit“ gibt, die die theoretische Begründung des Fundaments zum Ziel hat, wird die Dialektik wirklich „negativ“. Aber eine Dialektik, die nur negativ ist, muß sich unvermeidlich selbst negieren.