

»Verheißt alle Musik mit ihrem ersten Ton, was anders wäre ...«

Adorno und die Musik: In der Brüchigkeit erscheint das Bild von Versöhnung

von Markus Fahlbusch

Theodor W. Adorno war Philosoph, Soziologe, Literaturkritiker, Musiktheoretiker, Komponist. Alle seine Tätigkeitsbereiche aber durchdringen sich in seinem Werk so, dass es kaum möglich ist, einer solchen Aufzählung eine verbindliche Reihenfolge zu geben, und manch andere Zuschreibung mag hinzutreten. Einem akademischen Betrieb, der sich in Ressorts und Zuständigkeiten, in eine funktionierende Arbeitsteilung aufgliedern ließe, entspricht Adornos Werk nicht. Seine Transdisziplinarität erschwert bis heute seine Aneignung und lässt immer wieder wesentliche Erkenntnisse und Impulse seines überaus motivreichen Denkens entgleiten. Der Stellenwert der Musik im Werk Adornos jedoch – etwa die Hälfte der Gesammelten Schriften betrifft die Kunst, davon vor allem die Musik – legt die Vermutung nahe, dass die Musik den geheimen Fluchtpunkt seines Denkens bildet.

Bereits in den 1920er Jahren entfaltet Adorno ein überaus reiches Schrifttum zur Musik, schreibt Kritiken, Rezensionen, Aufsätze, offenbar lange bevor er mit seiner Habilitationsschrift von 1932 »Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen« und seiner Antrittsvorlesung philosophisch hervortritt. Die Musik ist die exemplarische Kunst seiner Philosophie des Ästhetischen bis hin zur späten, posthum erschienenen und unvollendet gebliebenen »Ästhetischen Theorie«. Musikalische und philosophische Schriften befruchten sich in Adornos Werk gegenseitig. Zur Musik kehrt Adorno in allen Phasen seines Lebens immer wieder zurück. Mit ihr verbindet ihn ein emphatisches Verhältnis, zu ihr verfasst er maßgebliche und wirkungsmächtige Schriften.



Adorno am Klavier, 1967: Adorno ist zeitlebens ein leidenschaftlicher Musiker geblieben. Seine pianistische Ausbildung erhält er in Wien bei Eduard Steuermann. Es wird berichtet, dass er sogar Lieder, sich selbst am Klavier begleitend, vortrug. Sein Flügel begleitet ihn in das amerikanische Exil wie ein Stück seiner europäischen Heimat und steht nach seiner Rückkehr in seiner Wohnung im Kettenhofweg, in unmittelbarer Nähe zur Universität.



Adorno mit Mutter und Tante, um 1918 vor dem Gartenpavillon des »Hotels Post« in Amorbach: Die beiden musikalisch prägenden Frauengestalten seiner Jugend nannte Adorno einmal seine »zwei Mütter«: Maria Wiesengrund (links), seine Mutter, und Agathe Calvelli-Adorno, seine Tante. In dieser von Musik geprägten Welt spielte Adornos Vater, der Weinhändler Oscar Alexander Wiesengrund, offensichtlich keine Rolle. Die fürsorgliche Geborgenheit seines Elternhauses fördert die kritische Haltung des hochbegabten Schülers gegenüber allen Kollektiven der »Außenwelt«, führt aber auch zu einem unerschütterlichen Selbstbewusstsein und zu äußersten Ansprüchen an sich selbst.

Intime Erinnerung als geschichtliche Erfahrung

Hartmut Scheible lässt seine intellektuelle Biografie Adornos mit der 1933 geschriebenen Skizze »Vierhändig, noch einmal«^{1/1} beginnen, in der Adorno davon berichtet, wie seine Mutter und Tante sich beim häuslichen Musizieren die symphonische Literatur des 19. Jahrhunderts auf dem Klavier aneignen – während das des Lesens noch nicht mächtige Kind die Seiten umblättert. Das Vierhändigspielen wird Adorno in späteren Jahren zu einer »Geste der Erinnerung«^{1/2} – dies aber nicht nur im persönlich-biografischen Sinne, sondern im Sinne der Erinnerung der Moderne an das Vergangene, dessen Verlust ebenso sehr schmerzt, wie das Neue mit ihm bewusst bricht. Adorno deutet hier eine private, fast intime Erinnerung als eine geschichtliche Erfahrung, als introspektiv gefundenes Zeichen für objektive geistige Vorgänge.

Die Erfahrungen der Kindheit sind auch später noch Quelle für sein vorrangiges Interesse an der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Sie bilden den Hintergrund für die geschichtsphilosophische Reflexion des 20. Jahr-

hunderts und Ausgangspunkt für seinen Kunstbegriff. Das musikalische Bildungsbürgertum, das Adorno in die Wiege gelegt ist und seine kulturelle Sozialisation mitbestimmt, schließt neben dem häuslich geborgenen Klavierspiel freilich auch Konzertwesen, Oper, Kunstlied, Kammermusik sowie die Werke ein, die er bei seinem Violin- und Klavierunterricht studiert.

Die frühen musikalischen Eindrücke führen bei Adorno nicht nur zu einem Primat der Musik, sie sind auch verbunden mit einem Primat der Kindheit, wenn es um das philosophische Motiv von Glücksversprechen, Erlösung und Wahrheit geht: So heißt es von seinem zeitlebens verehrten Kompositionslehrer Alban Berg, dem er 1968 seine letzte größere musiktheoretische Arbeit widmet: »Unter den Exponenten der neuen Musik hat er die ästhetische Kindheit, das goldene Buch der Musik, am wenigsten verdrängt.«^{1/3} Noch in der »Negativen Dialektik« werden im Schlussabschnitt »Meditationen zur Metaphysik« die Namen von Dörfern im Odenwald (siehe Beitrag »Ein Sohn aus gutem Hause« Seite 44) zu Chiffren transzendenten Glücksversprechens und zu Belegen für die »Möglichkeit metaphysischer Erfahrung«. Nicht zuletzt diese Kindheitserlebnisse sind Hintergrund für Adornos Vorstellung, dass in jedem Kunstwerk eine »promesse du bonheur« verkörpert sei.

Adorno begegnet in den 1920er Jahren der »neuen Musik«, vermittelt unter anderem von Hermann Scherchen, der ab 1922 Leiter der Frankfurter Museumskonzerte ist und das Frankfurter Musikleben fortschrittlichen Tendenzen öffnet. 1924 wohnt Adorno der Aufführung von Teilen der Oper »Wozzeck« Alban Bergs bei und lernt den Komponisten bei dieser Gelegenheit auch persönlich kennen. Die neue Musik ist nach dem Ersten Weltkrieg bereits in ihre zweite Entwicklungsphase eingetreten. Besonders an ihr entfalten sich seine musikkritischen und musikphilosophischen Interessen. Sein Denken geht immer von der künstlerischen Gegenwart aus und sucht so den Begriff der Kunst zu entwickeln. Bis in die späte »Ästhetische Theorie« hinein lässt sich Adorno von dem erkenntnistheoretischen und methodischen Prinzip leiten, dass nur von den jüngsten Phänomenen her Licht auf das Frühere falle.

Die neue Musik und die »Tendenz des Materials«

Das bedeutendste Zeugnis für seine geschichtsphilosophisch orientierte Betrachtung der Musik ist die 1949 erschienene »Philosophie der neuen Musik«. Sie ist gedacht als Exkurs zur »Dialektik der Aufklärung«, die ihrerseits zum zentralen Text der späteren Kritischen Theorie geworden ist. Die von Marx und Hegel beeinflusste »Philosophie der neuen Musik« weist Arnold Schönberg und seine Schule dem musikalischen Fortschritt, Igor Strawinsky der musikalischen Restauration zu. Durch die eigentümliche Konzeption einer »Tendenz des Materials« sucht Adorno diese Zuordnung zu begründen. Er baut dabei auf Schönbergs Formel von der »Emanzipation der Dissonanz« auf, die die Sprengkraft der modernen Harmonik bezeichnen und legitimieren sollte. Unter dem »Material« versteht Adorno den Inbegriff der historisch überlieferten Mittel und Formen, denen ein Komponist objektiv gegenübersteht und denen er sich daher nicht entziehen kann. Alle spe-



Der Dirigent Hermann Scherchen (1891 – 1966) wirkt in Frankfurt am Main von 1922 bis 1924 als Leiter der Sinfoniekonzerte der Museums-Gesellschaft, er gründet den »A-capella-Chor 1923« und leitet im selben Jahr die Frankfurter Kammermusikwoche »Neue Musik«. Besonders setzt er sich für die musikalische Avantgarde ein: Er führt unter anderem Hindemith, Strawinsky, Schönberg, Berg und Krenek auf und tritt auch publizistisch in der von ihm begründeten Halbmonatsschrift »Melos«, den »Musikblättern des Anbruch« und im Frankfurter Sender hervor. Als Dirigent des Musikkollegiums Winterthur, ab 1923, zeichnet er für zahlreiche Uraufführungen verantwortlich und wirkt an den Musikfesten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Donaueschingen mit. Beim 54. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1924 in Frankfurt leitet er die Aufführung der »Drei Bruchstücke aus Wozzeck« von Alban Berg, der auch Adorno beiwohnt.

zifischen Züge des Materials sind »Male des geschichtlichen Prozesses«^{14/}. Daher setzt sich der Komponist zugleich immer auch mit der Gesellschaft auseinander: »Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehlen. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht als bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht.«^{15/}

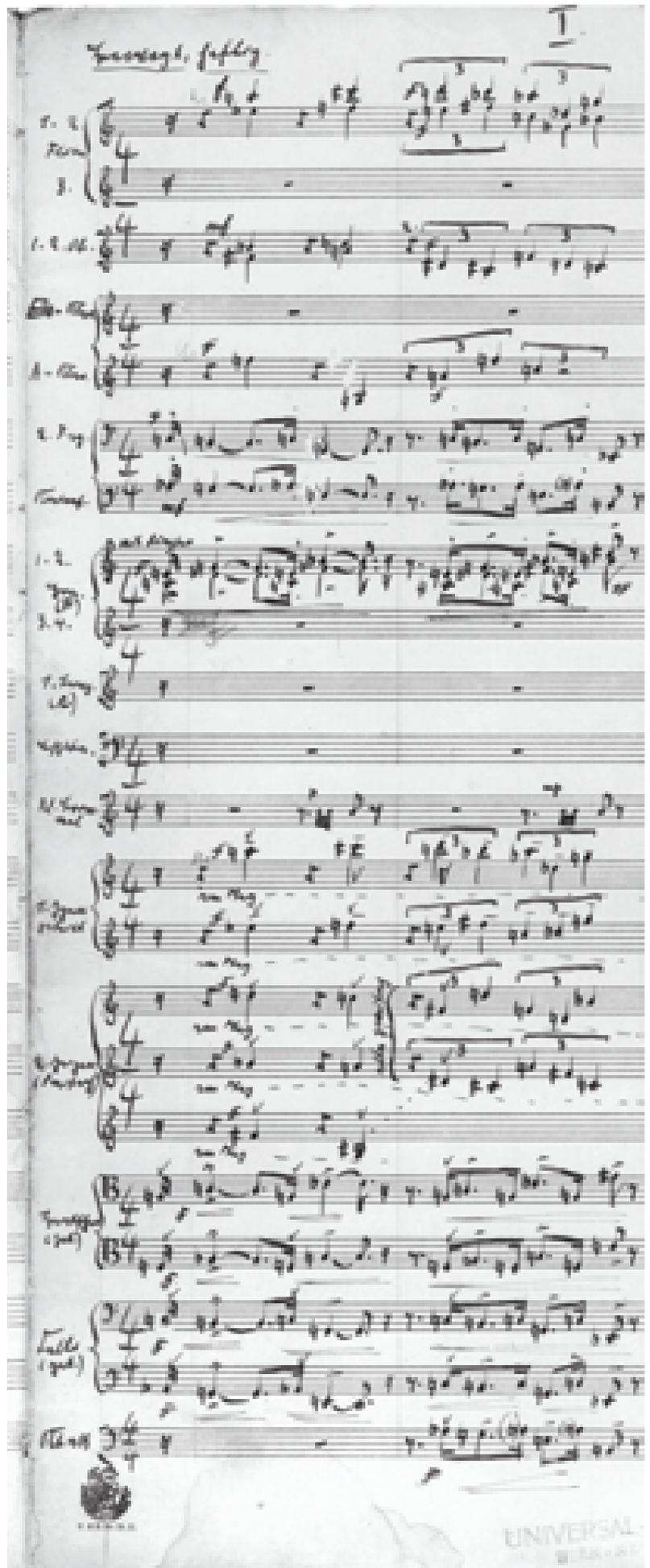
Der Begriff des Materials ist zu einem zentralen Begriff in der Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts geworden. Er kann seine gleichsam materialistische Funktion nur dadurch einnehmen, dass Adorno ihn gegen Ontologie einerseits und gegen eine subjektiv-instrumentelle Auffassung künstlerischer Technik andererseits abgrenzt. Das Ideal kompositorischer Subjektivität ist es zu verwirklichen, was das Material von sich aus will, dem »Triebleben der Klänge« nachzuspüren, statt verfügend über sie disponieren zu wollen. Der Komponist verwirklicht nur auf diese Weise eine Freiheit zum Objekt, die die Rationalität von Naturherrschaft abgelegt hat.

Rätselcharakter und Entfremdung

Zugleich aber bezeichnet Adorno die Entfremdung, in die die Werke des 20. Jahrhunderts geraten. Ihr Gehalt ist verschlüsselt. Sie enthalten eine Botschaft, die ihre eigene Zeit niemals ganz entschleiern kann, für die die Werke vielmehr einen unaufhebbaren »Rätselcharakter« behalten. Adorno weist der neuen Musik dabei eine unverhohlene religiöse Mission zu. »Die Schocks des Unverständlichen, welche die künstlerische Technik im Zeitalter ihrer Unverständlichkeit austeilt, schlagen um. Sie erhellen die sinnlose Welt. Dem opfert sich die neue Musik. Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen.«^{16/} Diese Musik scheut es nicht, unverstanden zu bleiben; sie scheut es nicht, ihrem eigentlichen Gehalt nach eine »ungehörte Musik« zu sein. Sie wendet sich insgeheim nicht mehr an die eigene Zeit, sondern an eine unbestimmte, ferne Zukunft. »Sie ist die wahre Flaschenpost.«^{16/} Letzten Sinnes ist ihre Entfremdung, ihre »Entstelltheit und Bedürftigkeit« nur von einem Standpunkt aus zu verstehen, der der geschichtlichen Zeit enthoben ist: dem »Standpunkt der Erlösung«, von dem auch der berühmte Schlussapophorismus der »Minima moralia« spricht.^{17/}

Die Beschäftigung mit Musik nimmt nicht nur in Adornos frühem Werk den breitesten Raum ein. Sie durchzieht sein gesamtes Werk: die grundlegenden Beiträge für die Zeitschrift für Sozialforschung, die Zusammenarbeit mit Hanns Eisler über Filmmusik, sein be-

Faksimile einer Partiturseite aus den sechs kurzen Orchesterstücken, opus 4: Die zwischen 1925 und 1929 entstandenen Orchesterstücke opus 4 stehen in der Tradition der luziden und exakten Instrumentation der Wiener Schule. Wie sehr Adorno auch sehr frühen eigenen Konzeptionen vertraut, beweist die Tatsache, dass der erste Entwurf des sechsten Stückes sogar auf das Jahr 1920 datiert. Die Stücke stellen eine Brücke dar zwischen Frankfurt, wo Adorno bei Bernhard Sekles studiert, und der Wiener Zeit bei Alban Berg.





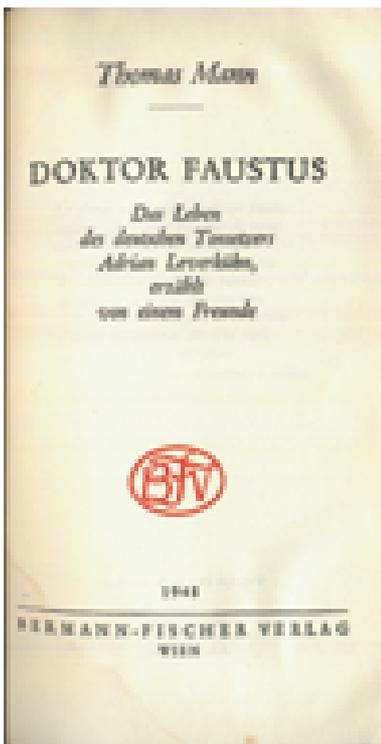
Adorno (rechts) nimmt von 1950 bis 1966 insgesamt acht Mal an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil, die nach dem Krieg sehr rasch zu einem Zentrum der europäischen Avantgarde in der Musik werden. 1946 von Wolfgang Steinecke (links) inauguriert, bieten sie den exponiertesten Komponisten und Interpreten aus aller Welt ein Forum. Sie sind verbunden mit Namen wie Boulez, Stockhausen, Varèse, Messiaen, Leibowitz, Cage und vielen anderen. Ebenso wie Rudolf Kolisch (Mitte), der als Primus des Kolisch-Quartetts maßgeblich für die Aufführungsideale der Wiener Schule eintritt und zahlreiche Werke Schönbergs, Bergs und Weberns zur Uraufführung bringt, ist Adorno ein wichtiger Mittler zwischen der Wiener Moderne und der neuen Musik nach dem Krieg. »Die Philosophie der neuen Musik« wurde auch von Musikern stark rezipiert. Adorno nimmt zu den Entwicklungen der 1950er und 1960er Jahre teils kritisch Stellung, teils veranlassen sie ihn zu philosophischen Aufsätzen, die sich unter neuen Bedingungen der Aufgabe einer »orientation esthétique« stellen.

ratender Einfluss auf Thomas Manns »Doktor Faustus«, seine kritischen und strittigen Stellungnahmen, etwa zu Hindemith oder dem Jazz, die Teilnahme an den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik und die daraus entstandenen Arbeiten, insbesondere die vielbeachtete Idee einer »musique informelle«, die Auseinandersetzung mit der Wiener Moderne und der Schule Arnold Schönbergs, die Monographien über Wagner, Mahler und Berg und das Fragment gebliebene Beethoven-Buch, die Vorlesungen zur Musiksoziologie, die zahlreichen Sammlungen, die unter musikalischen Titeln wie »Dissonanzen«, »Moments musicaux«, »Impromptus«, »Der getreue Korrepetitor« erscheinen.

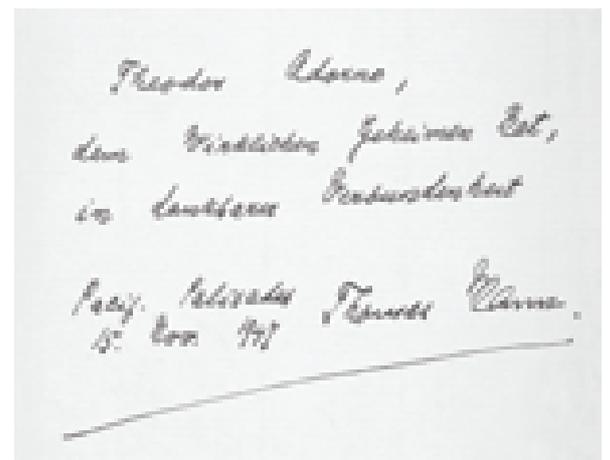
Musik ist Philosophie

Bereits im ersten Heft der Zeitschrift für Sozialforschung schreibt Adorno den richtungweisenden Aufsatz »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik«^{18/}, durch den er zu Horkheimers Programm einer umfassenden Erkenntnis

des gegenwärtigen Zeitalters beiträgt. Er enthält das entscheidende Motiv von Adornos zugleich soziologischer, philosophischer und musikologischer Betrachtung von Musik: Musik ist nicht bloß immanent, kompositionstechnisch zu behandeln und so der historischen Musikwissenschaft und Musiktheorie zu überlassen, sondern in der musikalischen Struktur selbst sind gesellschaftliche und philosophische Fragen aufzunehmen. Musik, wie jede andere Kunst, ist selbst Philosophie, eine Philosophie, die mit theoretischen Mitteln zu Bewusstsein gebracht werden will. Jedes Kunstwerk ist eine »geschichtsphilosophische Sonnenuhr«^{19/} und Ausdruck eines geschichtlich sich verändernden philosophischen Selbstbewusstseins. »Kunstwerke sind die bewusstlose Geschichtsschreibung des geschichtlichen Wesens und Unwesens. Ihre Sprache verstehen und sie als solche Geschichtsschreibung lesen, ist das Gleiche. Der Weg dazu aber ist vorgezeichnet von der künstlerischen Technik, der Logik des Gebildes, seinem Gelingen oder seiner Brüchigkeit.«^{10/} In allen seinen Schriften zur



Adorno ist beratender Mitarbeiter Thomas Manns bei der Abfassung seines Künstlerromans »Doktor Faustus«. Die Beethoven-Vorträge Wendell Kretschmars, die Entwürfe für Leverkühns Spätwerk und anderes, die Mann seinem Roman inkorporierte, gehen aus den Gesprächen mit Adorno hervor, der hierbei die gleichen Erwägungen anstellt, die er »als Komponist angestellt hätte«. In der berühmten Teufelsszene ist eine der Verwandlungen als Porträt Adornos lesbar, den Thomas Mann in seiner intellektuellen Schärfe, seinem kulturellen Pessimismus, seinen Visionen zu einer poetischen Figur transformiert.



Thomas Manns Widmung in Adornos »Doktor Faustus«: »Dem Wirklichen Geheimen Rat in dankbarer Verbundenheit«. Mit dieser Titulierung bedankt sich Thomas Mann bei Adorno für seine Mitarbeit an dem Musikerroman. Mann, der bekennt, dass ihm im Bereich der musikalischen Technik die notwendige »Studiertheit« abgehe, bittet Adorno um »charakterisierende, realisierende Exaktheiten, die dem Leser ein plausibles, ja überzeugendes Bild geben«. Die Detailkenntnisse der musikalischen »Geheimwissenschaft«, die ihm Adorno reichhaltig liefert, werden in den poetischen Kontext übertragen und verwandelt.



Arnold Schönberg (1874–1951) ist einer der wichtigsten Exponenten der musikalischen Moderne vor dem Ersten Weltkrieg. Vom Expressionismus dieser Zeit bleibt er auch später geprägt. Anfang der 1920er Jahre entwickelt er die »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen«, die die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts nachhaltig beeinflusst. Adorno begegnet in ihm der führenden charismatischen Persönlichkeit der Wiener Schule, zu der er mit seiner Übersiedlung nach Wien 1925 hinzustößt. Schönberg wacht misstrauisch über die Originalität seiner Ideen, kompositorisch besonders gegenüber Webern, in der Deutungshoheit unter anderem gegenüber Adorno. Von seinem Berliner Lehrstuhl vertrieben, emigriert Schönberg 1933 über Paris, wo er ein Bekenntnis zum Judentum ablegt, in die USA, um als Sechzigjähriger ein neues Leben zu beginnen. Nach Deutschland wird er bis zu seinem Tode 1951 nicht mehr zurückkehren.

Der Komponist Alban Berg (1885–1935), um 1930 (oben): Adorno studierte, nach dem Abschluss seiner Dissertation, ab 1925 bei Berg Komposition. Er bleibt ihm kompositorisch stark verpflichtet. Bereits 1937, zwei Jahre nach Bergs Tod, beteiligt er sich mit Werkanalysen an der Berg-Monographie Willi Reichs. Von der Kritik an der Zwölftontechnik und ihren technischen Aporien nimmt er Berg bis zu einem gewissen Grade aus, als habe er Scheu, den Lehrer einem zu scharfen intellektuellen Zugriff auszusetzen.

Auch mit Igor Strawinsky (1882–1971) – hier 1931 als Dirigent des Orchesters der Berliner Funkstunde – befasst sich Adorno in einem speziellen Teil seiner »Philosophie der neuen Musik«. Er insistiert darauf, dass dieser ebenso sorgfältig gelesen werde wie der über Schönberg. Die Analyse der Musik Strawinskys ist ein wichtiges Zeugnis der Rezeption Sigmund Freuds, dessen Theorien Adorno bis hin zu einer »Psychose in der Kunst« fruchtbar zu machen sucht. Von seiner Kritik nimmt er unter anderem die »Histoire du soldat« aus, ein Werk, mit dem sich Adorno bereits in den 1920er Jahren beschäftigt.



Briefwechsel rund um »Doktor Faustus«

Thomas Mann und Adorno nehmen in der Entstehungsphase des Musikerromans »Doktor Faustus« einen intensiven Briefwechsel auf. Mann hatte Adornos Abhandlung »Schönberg und der Fortschritt« im Manuskript gelesen und wendet sich im Dezember 1945 an den in Kalifornien in unmittelbarer Nähe lebenden Adorno mit der Bitte, ihn in Fragen der musikalisch-technischen Details zu beraten. Das Spannungsfeld von Moderne und Tradition, in dem Adornos Musikphilosophie steht, kommt Manns Intentionen entgegen. Er nimmt von Adorno den »Begriff von modernster Musik« auf, dessen er für die Darstellung der »Situation der Kunst« bedarf. Er stellt ihm seine Arbeitsweise der »Montage« vor, die es ihm erlaubt, Adornos schriftliche Entwürfe und gesprächsweise Mitgeteiltes ihrer Substanz nach fast unverändert zu übernehmen. Der Briefwechsel, der bis zu Manns Tod 1955 reicht, ist geprägt von Anteilnahme und Interesse an den Arbeiten des jeweils anderen und von großem persönlichen Respekt. Beide berichten von dem Fortgang der eigenen Arbeiten, ihren Plänen, treten in die Diskussion von Fragen der Kunst und der politischen Entwicklungen ein – bis hin zur Frage der Rückkehr aus der Emigration. Auch die persönlichen Verhältnisse kommen immer wieder vertrauensvoll zur Sprache.

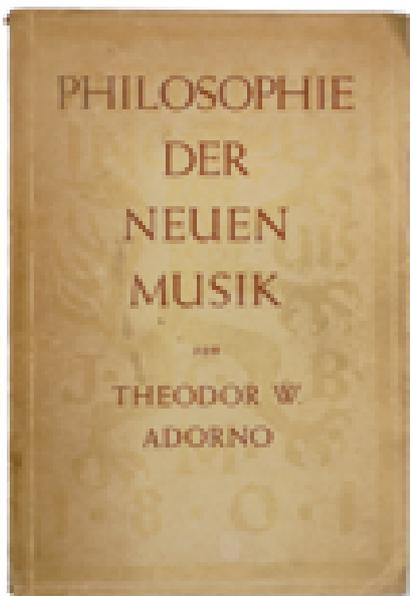
Die Ausgabe ist informativ annotiert sowie mit einem Nachwort der Herausgeber und einem Register versehen. Christoph Gödde vom Theodor W Adorno-Archiv in Frankfurt edierte zusammen mit Henri Lonitz die Briefe Walter Benjamins, den Briefwechsel Adornos mit Horkheimer und mit Alfred Sohn-Rethel und erhält zusammen mit Henri Lonitz für seine archivarische Arbeit 2003 den Karl Jaspers Förderpreis der Stiftung Niedersachsen. Thomas Sprecher ist Mitarbeiter am Thomas Mann-Archiv in Zürich und durch Herausgeber Tätigkeit zu Thomas Mann und Karl Schmid hervorgetreten.

Thomas Mann Theodor W. Adorno Briefwechsel 1943-1955



Theodor W. Adorno / Thomas Mann, Briefwechsel 1943–1955, herausgegeben von Christoph Gödde und Thomas Sprecher, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 2003, ISBN 3-596-15839-7, 192 Seiten, 9,90 Euro.

Die »Philosophie der neuen Musik« ist zu einem klassischen Text der Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung des zwanzigsten Jahrhunderts geworden. Sie erscheint 1949 in Tübingen und erreicht bis zu Adornos Tod zwei weitere Auflagen. Neben dem Buch über Mahler von 1960, das in die musikwissenschaftliche Würdigung Mahlers stark eingreift und die Wiederauführungen seiner Sinfonien mit hervorruft, zählt es zu den bedeutendsten Texten Adornos zur Musik.



Kunst, zu einzelnen Werken, Werkgruppen und dem Œuvre einzelner Komponisten hat Adorno diesen Ansatz in konkreten Deutungen zu verwirklichen gesucht.

Gerade in einem Bereich, in dem man meinen könnte, das Kunstwerk für sich selbst zu betrachten: der Technik, in den Begriffen seiner fachwissenschaftlich gefassten Analyse, gewahrt Adorno seine konstitutiven Beziehungen zu dem, was nicht mehr seinerseits Kunst

ist. Hier sucht er ihrem Weltgehalt auf die Spur zu kommen; das heißt den Momenten von gesellschaftlicher Realität, der die Kunstwerke den Spiegel vorhalten. Hier sucht er aber auch ihres Wahrheitsgehalts inne zu werden: die Kunstwerke im Lichte von Erlösung zu betrachten, indem er sie als »Spiegelschrift ihres Gegenteils«¹⁷⁷ liest.

»Dechiffrierung« nur im Dialog der Disziplinen

Für die Musikwissenschaft stellen diese Ansätze bis heute eine Herausforderung und teilweise auch eine Überforderung dar. Die Rezeption Adornos wurde nicht nur durch seinen essayistischen und aphoristischen Stil und die außerordentliche Sprachkunst seiner Texte erschwert sowie durch die Schwierigkeit, einen bündig referierbaren Lehrgehalt aufzunehmen, sondern auch durch die Einbeziehung von Soziologie und philosophischer Logik, die die Musikwissenschaft gern den entsprechenden Nachbardisziplinen überlassen hätte. Die Übersetzungsleistung, die »Dechiffrierung«, die eine Philosophie der Musik konkret erbringen soll, kann aber nur gelingen, wenn es zu den Bereichen, die jenseits der Werke liegen und auf die sie sich beziehen, einen zweiten, theoretischen Zugang gibt und die daher von Anbeginn auf soziologische und philosophische Perspektiven nicht verzichten kann.

In seinem Ansatz einer Musikphilosophie, die ihre geschichtlichen und metaphysischen Deutungen aus der kompositorischen Technik gewinnen will, geht Adorno von dem musikgeschichtlich erreichten Stand der autonomen Musik aus, die sich von funktionalen Zwecken in Kirche und Gesellschaft und von der Vokalmusik, deren Texte die Bedeutungsstruktur ihrer Vertonung entscheidend bestimmen, gelöst hat. Die so genannte »absolute« Musik des 19. Jahrhunderts, ihre Symphonik und Kammermusik, bildete das Paradigma von Adornos Verständnis musikalischer Struktur. Er greift daher die musikalische Formenlehre und Formtheorie kritisch auf, die bereits das 19. Jahrhundert entwickelte und in der es mit der Vorstellung vom Kunstwerk als einer in sich abgeschlossenen und keines Äußeren bedürftigen Welt werkanalytisch ernst machte, und transformiert gerade diesen »Formalismus« zu einem Auskunftsmittel für das, was über die Werke und über »das, was in ihnen der Fall ist«, hinausweist. Dieser Ansatz wirkt auch in den Typus der Materialanalyse hinein, den insbesondere die »Philosophie der neuen Musik« repräsentiert, und in Adornos Wahrnehmung und Deutung von Phänomenen des musikalischen Ausdrucks, wie er sie unter anderem in der Monographie »Mahler – Eine musikalische Physiognomie« entfaltet.

Der Formbegriff ist es insbesondere, durch den Adorno den Bogen vom musikalischen Denken zum philosophischen Denken schlägt. Er vergleicht das autonome Werk seiner formalen Struktur nach mit dem philosophischen System. Die Parallelisierung von Beethoven und Hegel, die sich bei Adorno an vielen Stellen findet, ist von diesem Gedanken geleitet. Adorno fragt daher auch in der Musik nach der Grenze der Immanenz des Denkens, nach Möglichkeit und Scheitern eines in sich geschlossenen Denkkontexts, nach dem Charakter identifizierenden Denkens. Indem Adorno in der Kunst ein Bild des Nichtseienden erblickt und sucht, die Zei-

»Musikalische Analyse und Kritische Theorie« – Beitrag des Musikwissenschaftlichen Instituts zur Internationalen Adorno-Konferenz

In Zusammenarbeit mit dem Institut für Sozialforschung, der Stadt Frankfurt am Main und der Bürgerstiftung Frankfurt veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos vom 28. bis 30. September im Frankfurter Holzhausen-Schlösschen eine Konferenz, zu der namhafte Wissenschaftler aus dem In- und Ausland gewonnen werden konnten. Sie trägt den Titel »Musikalische Analyse und Kritische Theorie«. Mit der Frage nach dem Stellenwert der musikalischen Analyse in der Musikästhetik Adornos ist ein zentraler Aspekt ihrer Interpretation in den Mittelpunkt der dreitägigen Konferenz gestellt. Da die enge Beziehung von musikalischer Erfahrung und philosophischem sowie soziologischem Denken bei Adorno etablierte Fachgrenzen in Frage stellt, ist das Symposium interdisziplinär angelegt und bezieht Philosophie, Soziologie und Musikwissenschaft mit ein. Aufgabe der Konferenz soll eine

möglichst breit angelegte Vergegenwärtigung der Mittel sein, die Adorno anwendet, um die Phänomenalität von Kunstwerken methodisch einsichtig zu erschließen, ästhetische Kategorien aus technischen hervorgehen zu lassen, philosophische und soziologische Perspektiven und Motive in der Sache selbst zu verankern. Vorgesehen sind daher zwei sich ergänzende Herangehensweisen: Zum einen die Frage des Verhältnisses von musikalischer Analyse und philosophischem Begriff, zum anderen Genese und Geschichte von Adornos analytischen Verfahren, die sein musikästhetisches Werk durchziehen.

Die Konferenz wird in Zusammenarbeit mit der Stadt Frankfurt ergänzt durch ein Rahmenprogramm »Der Komponist Adorno« mit Konzerten am 26., 28. und 29. September, jeweils 20 Uhr, im Frankfurter Goethe-Museum, Großer Hirschgraben 23–25. Weitere Informationen: www.uni-frankfurt.de/fb09/muwi/

Adorno in seinem Musikzimmer in der Yale Street, Santa Monica, im Frühjahr 1949: Die Jahre in Kalifornien sind im Leben Adornos besonders fruchtbar. Hier entstehen die »Dialektik der Aufklärung« (zusammen mit Max Horkheimer), die »Philosophie der neuen Musik« und die »Minima moralia«, Werke, die nach Adornos Rückkehr aus dem Exil sein Ansehen begründen. Es schärft sich die Vorstellung von künstlerischer Praxis als Widerstand gegen Kulturindustrie. Immer mehr gewinnt der Begriff der Mimesis an Bedeutung, dessen Erfahrungsquellen bei Adorno in der Kunst und im Musizieren liegen.



chen ihrer Zerrüttung, ihr Scheitern, ihre Wunde freilegt, wird ihm die Kunst zum Anwalt des Nichtidentischen. »Dadurch dass die Kunst ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie dem Nichtidentischen sich gleich: das ist die gegenwärtige Stufe ihres mimetischen Wesens.«¹¹¹

Die Ausdrucksqualitäten von Kunst und gerade auch der Musik gehen einerseits hervor aus der Abbildung einer als schmerzlich und unversöhnt erfahrenen gesellschaftlichen Realität, sie sind »Bewusstsein von Nöten«. Gleichzeitig aber liegt in der Kunst die Sehnsucht nach der Aufhebung dieser »Nöte«, die in der Kunst nur zum Ausdruck gebracht, nicht aber beseitigt werden können. Selbst gesellschaftlich ohnmächtig, drückt Kunst daher auch die Sehnsucht nach der Aufhebung von Kunst aus: die Sehnsucht danach, nicht mehr nötig zu sein. Kunstwerke bescheiden sich nicht in bloßer Wiedergabe, als hätten sie darin ihren Frieden, sondern suchen in

ihrem Leid und ihrer Brüchigkeit das Bild von Versöhnung festzuhalten.

Die Frage nach Adornos Verhältnis zur Musik, kann, wie es hier fragmentarisch versucht wird, nicht erörtert werden, ohne sich auf grundlegende kunsttheoretische Motive zu beziehen. Dem Denken Adornos wird nicht gerecht, wer seine musikalischen Schriften bloß einzelwissenschaftlich liest und ihn nur als Musikwissenschaftler rezipiert, obgleich ihm gerade auch auf diesem Feld wesentliche Einsichten zu verdanken sind. Adornos Schriften zeugen davon, wie außerordentlich intensiv er sich lesend und musizierend mit Partituren auseinandersetzt. Diese Intensität lässt ihn auch ganz unscheinbare Einzelheiten und Momente entdecken, an denen sich die Deutung entzündet.

Seine Monographie über Alban Berg beispielsweise enthält ein Konzept, um nicht zu sagen eine Vision von musikalischer Analyse, hinter deren Anspruch ihre zahlreichen Einzelanalysen zwar, wie Adorno selbst gesteht, teilweise zurückbleiben, die aber gerade darum einen wertvollen Anstoß darstellt. Durch seine zahlreichen Arbeiten zur zeitgenössischen Musik begründet Adorno das Interesse der Musikwissenschaft an der Moderne entscheidend mit, während die traditionelle Disziplin sich rein historisch, vorgangheitswissenschaftlich verstanden hatte. Er trägt zur Orientierung an der Kompositionsgeschichte als einer Geschichte musikalischer Strukturen bei und bietet ein Vorbild für die Verbindung von Ästhetik und Analyse. Die Kategorien einer »materialen Formenlehre« in seinem Buch über Mahler, wie »Durchbruch«, »Suspension«, »Erfüllung«, durch die Adorno die Defizite einer an starren Modellen orientierten musikalischen Formenlehre zu überwinden sucht, sind noch immer nicht ausgeschöpft. Seine Wagnerkritik bildet ein bleibendes Paradigma der Verbindung »mikrologischer« Partituranalyse mit Perspektiven einer historischen Gesellschaftstheorie. Zu wünschen ist seinem überaus umfangreichen Schrifttum zur Musik, dass es in interdisziplinärer Zusammenarbeit in seinen Vernetzungen erneut zum Gegenstand gemacht wird und dabei weder seine musikologische Subtilität, noch seine philosophische und soziologische Theoriebildung gescheut werden. ◆

Anmerkungen

¹¹¹ Hartmut Scheible: Theodor W. Adorno. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1989, S. 8. Vgl. Gesammelte Schriften 17, S. 303 ff.

¹²¹ Gesammelte Schriften 17, S. 305.

¹³¹ Gesammelte Schriften 13, S. 334.

¹⁴¹ Gesammelte Schriften 12, S. 38.

¹⁵¹ Gesammelte Schriften 12, S. 39 f.

¹⁶¹ Gesammelte Schriften 12, S. 126.

¹⁷¹ Gesammelte Schriften 4, S. 283.

¹⁸¹ Gesammelte Schriften 18, S. 729 ff.

¹⁹¹ Gesammelte Schriften 11, S. 60.

¹⁰¹ Gesammelte Schriften 13, S. 506.

¹¹¹ Gesammelte Schriften 7, S. 202.

Der Autor



Dr. Markus Fahlbusch, 39, ist seit 2002 wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt. Er erhielt eine praktisch-musikalische Ausbildung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt und studierte von 1988 bis 1994 Philosophie, Soziologie und Musikwissenschaft in Frankfurt. Seine Masterarbeit

beschäftigte sich mit der Ästhetischen Theorie Adornos, seine Dissertation galt dem II. Streichquartett Arnold Schönbergs sowie dem Konzept des musikalischen Gedankens und seiner Darstellung. Seine Forschungstätigkeit betrifft die Wiener Moderne, Musikästhetik und Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, den Zusammenhang von Ästhetik und Analyse, die Geschichte musikalischer Strukturen, das systematische Verhältnis von Musik und Sprache. Er arbeitet interdisziplinär und sucht das »Aufeinanderverwiesensein« von Musik und Philosophie, für die das Werk Adornos in besonderem Maße einsteht, weiterzuerfolgen.