

Musik und Geist beim jungen Adorno

**Ueli Raz
1992/93**

Abbruchversion

wegen Überdosis an kultur- und mobilitätsindustriellem Lärm.

Inhalt

1 Einleitung: Wissen, Gesellschaftstheorie, Diskurs, Gebilde.....	3
1.1 Neuzeit, Bewusstseinsphilosophie (Descartes, Leibniz)	6
1.2 Idealismus, Metaphysik (Kant, Hegel).....	16
1.3 Gesellschaft, Macht, Wissen (Marx)	26
1.4 Diskursformationen (Nietzsche/Foucault)	31
1.5 Diskurs (Habermas)	34
1.5.1 Falsche Adornokritik.....	34
1.5.2 Partiell metaphysische Gesellschaftstheorie	37
1.6 Gebilde (Adorno).....	41
1.6.1 Tatsache und Sinn	47
1.6.2 Philosophie und Musik.....	52
1.6.3 August 1928: erste Vermittlung.....	56
1.6.4 Des jungen Wiesengrunds Erfahrungen der Logik der negativen Dialektik in den musikalischen Gebilden nach der Jahrhundertwende	59
Ein Kinderlied	63
Mozart.....	63
Liszt.....	68
Boulez.....	73
1.7 Zwei Thesen.....	80
2 Die Entwicklung der Kategorien und Begriffe	84
2.1 Vom Seelenhaften zum Geist.....	84
2.2 Von der Naturhaftigkeit zum Geist	105
2.3 Von der Wahrhaftigkeit zur Wahrheit	105
2.4 Von der Scheinhaftigkeit zum dreifachen Schein	106
2.4 Von der Scheinhaftigkeit zum dreifachen Schein	106
2.5 Geschichte	106
2.6 Individuum	106
2.7 Gebilde	106
3 Der Begriff des Geistes als Crux der negativen Dialektik	107
3.1 Vom Kierkegaardbuch zu einem optimistischen Soziologismus	107
3.2 Geist und Vermittlung	107
3.3 Die Philosophie der neuen Musik	107
3.4 Pierre Boulez und Gilles Deleuze: missglücktes Wegdriften von der imponierenden Ästhetik zur verbindlichen Kompositionstechnik	107
4 Schluss: Theorie, Subjektivität und Verbindlichkeit	107
Anhang	111
Literaturverzeichnis.....	118

1 Einleitung: Wissen, Gesellschaftstheorie, Diskurs, Gebilde

Wird im Hinblick auf ein Wissen, das nicht exklusiv Naturphänomene thematisiert, der methodologischen Forderung nach Gegenwartsbezug nachgegeben, die beim jungen Adorno als systematische Wendung gegen den Historismus und die Idee der reinen Geisteswissenschaften schon differenziert war nach

a) dem Stand von begrifflich-theoretischer Erkenntnis und

b) dem strukturell Wesentlichen einer gegebenen Gesellschaft,

so wäre bezüglich b) *zum einen* zu sagen, dass sowohl die Waffendeponien wie auch die Glaspaläste des Finanzkapitals, die entscheidend das Weltgeschehen prägen, eine herkömmliche politische Einflussnahme strukturell nicht mehr zulassen, *zum anderen*, dass durch das unaufhaltbare Wirken der erwähnten zwei Momente Waffen- und reiner Kapitalhandel die relative Geschlossenheit der Gesellschaft – wie die europäische und amerikanische der zwanziger Jahre, von denen in einem prägnanten Sinne noch „wesentlich“ hatte gesprochen werden können – heute nicht mehr vorstellbar ist, weil sowohl real wie auch bloß massenmedial alle Weltorte gleiche Priorität erlangt haben; es ist nicht nur moralisch zum Widersinn geworden, einzelne Territorien der Weltgeschichte wichtiger zu nehmen als andere. Weil so viele Waffen produziert worden sind, sei es in ökonomischer oder ideologischer Notwendigkeit, sprechen diese nun da, wo sie gelagert wurden, und mit der Wirkung, die der Unkontrollierbarkeit ihrer technischen Mächtigkeit entspricht.¹

Ich gehe davon aus, dass die Rede vom methodisch geforderten notwendigen Gegenwartsbezug in einer Erkenntnisproduktion nur möglich war durch einen heute falsch anmutenden Rückgriff auf den Begriff des Geistes: der aktuelle Stand einer thematischen und sachlichen Erkenntnis, die substantiell weder auf Naturphänomene noch auf solche der Ökonomie bzw. der Verwaltung komplexer Gesellschaften ausgerichtet ist, korrespondiert mit der historischen Organisation der Gesellschaft als dem Stand des objektiven Geistes. Im Zentrum des Adornoschen Œuvres ist dieser Begriff zwar der Kritik ausgesetzt wie ähnlich streng nur noch in der Dekonstruktion Derridas; die ihn betreffenden Passagen im Kapitel „Begriff und Kategorien“ der *Negativen Dialektik* lassen kaum eine Regung seinerseits gelten. Trotzdem bildet er einen vitalen Nervenstrang in der Argumentation Adornos, und er elektrisierte unüberhörbar diejenigen Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg, auf die Adorno konstruktiv Wirkung hatte und über die vermittelt er auch auf die jüngere Komponistengeneration teilweise noch heute Wirkung hat.

Neben Stockhausen und Metzger hat Boulez während langer Zeit angekündigt, das allgemein Ästhetische, das strapaziös ein Wissen über den historischen Stand oder Standort von Gesellschaft voraussetzt, mit einer Theorie zu ersetzen, die das Handwerkliche des Komponierens in den Vordergrund rückt, nicht mit der Absicht, das Komponieren durch eine Handwerkslehre zu kodifizieren, sondern mit

¹ Waffenplätze und Glaspaläste des Finanzkapitals sind *keine* analytischen Kategorien, die eine Totalisierung zuließen; sie sind bloße auffällige Merkmale, die für Ratlosigkeit, nicht für Erkenntnis einstehen. Was sowohl das eine wie das andere betrifft, sind keine homogenen Interessenlager auszumachen. In der analytischen Bezugnahme auf die Warenform bzw. das Wertgesetz – das ist mit Adornos strukturell Wesentlichen der Gesellschaft gemeint – war eben dies noch der Fall und zumindest bis vor die Niederschrift der *Dialektik der Aufklärung* als politische Möglichkeit auch reklamiert. Die Rede von einer „Menschheit, die sich selber zum Ding, zum Objekt ihrer eigenen Organisation macht“ aus dem zweiten Teil der *Philosophie der neuen Musik* (12; 177), verleugnet bereits die Möglichkeit selbstbestimmter Politik verwaltungsunabhängiger, souveräner „Gruppen“.

der Intention, es selbst verbindlich und gleichzeitig die scheinbar verwirrende Begriffskomplexität im ästhetischen Sprechen über Musik obsolet zu machen. Die dilettierende Soziologie in der Musik bzw. im Musikleben, die unnötiger Unschärfe Vorschub leistet, soll dadurch zu einem Ende geführt werden, dass die Musiktheorie die aktuellen Komponierpraktiken in der Weise beschreibt, dass sich eine geschichtsphilosophische Normenorientierung wie bei Adorno nicht mehr weiter aufdrängt; auf diese Weise sollte auch deren Ethnozentrismus wenn schon nicht gelöst, dann doch zumindest kritisch exponiert werden können.²

Boulez' Bemühen geht dahin, die *Verbindlichkeit* der Musik da zu verankern, wo die Musiktheorie sich von der Gesellschaftstheorie entkoppeln lässt. In den Publikationen bis hin zu *Jalons* scheint ihm das missraten – über seine praktisch-empirische Lehrtätigkeit wird wohlweislich nichts gesagt – und die anderen zwei Genannten haben sich in einem Rahmen, der lose Bemerkungen verbindlich gestalten würde, noch nicht geäußert.

Das bedeutet, dass die „falsche“ Theorie unverarbeitet, jedenfalls unbewältigt immer noch im Recht sitzt. Der vorliegende Text, in dem der junge Adorno im Zentrum steht, soll zeigen, in welcher gespannten Weise sie dies tut – im Bewusstsein, dass ihre Darstellung sich keineswegs der Gefahr der Irrelevanz entkommen wähen darf, weil auf eine Lösung hin, die eine Lösung aller Fragen des Ethnozentrismus zur Voraussetzung hätte, eben nicht spekuliert werden kann.

In jener frühen Phase bis Ende der zwanziger Jahre war eine Theoriefassung zu entstehen im Begriff, die dem Geist terminologisch nicht den Tribut hätte zollen müssen, den sie schließlich leistete, wenn Adorno seine Deutungskonzeption nicht so bitter konsequent in einer Gesellschaftstheorie verankert hätte, indem er sie auf den Stand der Gesellschaft – den damaligen Faschismus – projizierte. Das klingt der Intention widersprechend programmatisch nach einem Postulat der Möglichkeit eines Neuansatzes der negativen Dialektik. Solches Unbehagen soll aber mit dem Hinweis abgefangen werden, dass es immer auch möglich ist, beim späten Adorno die widersprüchlichen Einstellungen zum Geistbegriff produktiv einander entgegenzustellen: es gibt auch im Spätwerk Lektüren des frühen, und die erwähnte Passage in der *Negativen Dialektik* steht als ein Beispiel dafür. Bei einem Lektüreverzicht auf nachstehende Arbeit geht folglich nicht viel verloren, wenn Adorno kritisch verstanden werden soll, einen das *Thema* „Musik und Geist beim jungen Adorno“ aber nicht interessiert; der späte Adorno enthält ausreichend Materialien zur Selbstkritik, die nur in angemessener Form hervorgehoben zu werden brauchen.

Das Vorgehen ist einfach, wenn auch partienweise im Zitieren aufwendig. In der Einleitung wird das, was den jungen Adorno ausmacht, historisch situiert, mit der methodologischen Intention, es mit dem neuesten Stand von Theorie zu kontrastieren, die wegen des expliziten, nichtsdestoweniger distanzierten Bezugs zu Adorno bei Habermas festgelegt wird. Die Einleitung situiert den Begriff des *Gebildes* in bezug auf die Geschichte der Theorie (1.1 bis 1.4) und gegenüber dem Stand der Theorie (1.5 bis 1.6.3). Zur Konstruktion der Hypothesen ist der Abschnitt 1.6.4 einigermaßen wichtig, weil er eine Vorstellung von der Struktur dessen vermitteln soll, was der Erfahrungshorizont Adornos effektiv war. Dadurch streifen sich in der Einleitung sowohl theoriegeschichtliche mit erfahrungsrelevanten, also persönlichen Voraussetzungen, wie diese dann auch zusammenkommen mit methodologischen, den falsifizierbaren Hypothesen.

² Vgl. *Ton, Wort, Synthese*, Boulez (1972), 114 (wird unten, Kapitel 3, zitiert).

Im zweiten Kapitel wird das, was den jungen Adorno ausmacht und was im Anhang aufgelistet ist, extensiv dargestellt. Die Ausführlichkeit macht die Lektüre nicht gerade zu einem spannenden Erlebnis – sie soll allerdings auch die Möglichkeit bieten, das was in den Gesammelten Schriften zerstreut ist, weil es in der Edition thematisch gruppiert wurde, auch für musikhistorisch nicht Interessierte lesbar zu machen; völlig nebensächlich oder ganz ohne Erkenntnisgewinn ist dies deshalb nicht, weil es sichtbar macht, wie Adorno weniger von seinen Mentoren und Vorbildern Kracauer, Benjamin, Simmel, Nietzsche, Bloch und Lukács, bei denen er sich doch sogar Zitate ohne Vermerk zu entleihen erlaubte, beeinflusst war, als eben an der Musik durch Bescheidung auf eine möglichst immanente Analyse seine antihermeneutische *Logik des Zerfalls* als Urform der Negativen Dialektik entwickeln konnte. Folglich stehen hier im Zentrum Adornos Konzert- und Werkkritiken der zwanziger Jahre, die dadurch charakterisiert sind, dass sie mit an Kant gemahnender Redlichkeit die Analyse der Musik in Gang bringen, ohne auf eine ideale Theorie vorzugreifen und die Werke ungerechtfertigterweise an einer solchen zu messen. Mitte 1928 erfolgt eine Zäsur, die die Ungewissheit in den bisherigen Analysen zu einem Ende bringt, indem sie sie als die *Epoche des Expressionismus* erkennt.

Das dritte Kapitel thematisiert Momente des Übergangs des jungen zum reifen Adorno – die dreißiger und vierziger Jahre – wo der Geistbegriff unverhohlen präsent ist, insbesondere in der *Philosophie der neuen Musik*, die bekanntlich eng zusammen mit der *Dialektik der Aufklärung* zu lesen ist. Die Konzeption von Musik als der Dialektik von „Konstruktion und Ausdruck“ wird mit der von Boulez vorgeschlagenen (und bei Deleuze entnommenen) von „Découvrir et Reconnaître“, also Entdecken und Wiedererkennen, als Gegensatz diskutiert. – Es gibt zwei Motive in der Entstehungsgeschichte des Geistbegriffes bei Adorno: das eine ist im expressionistischen Vokabular begründet, wie es im zweiten Kapitel ausgebreitet wird; das andere ist im speziellen Rechtfertigungsversuch der Theorie angelegt, wie er die ganze Phase inklusive Abschluss der *Dialektik der Aufklärung* und der *Philosophie der neuen Musik* prägt. Die Diskussion mit den theoretischen Entwürfen des Komponisten Boulez soll die Konturen des Geistbegriffs greifbarer machen, wie er in Adornos Gesellschaftstheorie als metaphysische Hypothek deren kritische Fortsetzung zu behindern scheint.

Das abschließende vierte Kapitel versucht dann, die Konsequenzen zu sammeln, die im Detail der Arbeit vielleicht auseinanderzudriften drohen. Die Leitfrage orientiert sich am Begriff der Subjektivität; von dieser behauptet Adorno, dass nur in der europäischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sie sich voll hätte ausbilden können (12; 134). Obzwar es Adorno gelingt, diese Behauptung an den musikalischen Gebilden plausibel darzulegen, verstellt sie ihren eigenen kritischen Sinn, wenn sie sich von den Entäußerungsweisen außereuropäischer Gesellschaften, die sich durchwegs – ohne Melancholie – in unvollendeter Subjektivität präsentieren, abdichtet. Das Fazit wird darauf hinsteuern, Subjektivität nicht als ein historisches Moment zu begreifen, sondern als eine Kategorie, die ausschließlich gebrochen sich zu formieren imstande ist und deren Ausdruck im 19. Jahrhundert nicht als Ideal, sondern als eine von unendlich vielen Sonderformen zu verstehen ist. Die Gegenwart, auf die sich die begriffliche Deutung subjektiver, sinnhafter Phänomene beziehen soll, wird dadurch dezentriert, insofern mit ihr der Ort des Erkenntnissubjekts gemeint ist; ein passiver Relativismus wird indes immer noch umgehbar sein, als die Begriffe der Deutung diskursiv kritisch gebunden bleiben. Von da her zeigt sich die Kritik an Habermas nicht mehr so trennend, wie sie sich in der Einleitung artikulieren muss, um gesellschaftstheoretisch relevante Momente bei Adorno hervorzuheben, die jener in der Geschichte der Metaphysik ungerechtfertigterweise – und bezüglich seiner eigenen Theorieintention unnötigerweise, aber verführt

weise – und bezüglich seiner eigenen Theorieintention unnötigerweise, aber verführt durch die metaphysische Gier, möglichst „alles“ erklären zu können – versenkt zu sehen trachtet.

1.1 Neuzeit, Bewusstseinsphilosophie (Descartes, Leibniz)

Es ist eine sonderbare Frage, die sich weder durch Textphilologie noch durch soziokulturelle Geschichtsschreibung präzise fassen lässt, dass in der Epoche des Abbruchs weg von der dogmatischen Scholastik des Mittelalters hin zur philosophischen Neuzeit die Reflexion darauf, was denn Wissen im Gegensatz zum Glauben sei, eine platonische Form hat wiederannehmen müssen und so den platonischen Diskurs weitergeführt hat, der über 1500 Jahre lang unter dem offen herrschenden Dogma des christlich-klerikalen Glaubens, der verordneten Feindseligkeit gegenüber den intellektualistischen Formen des Wissens oder der Gleichgültigkeit gegenüber dem „Technisch-Wissenschaftlichen“ verstummt schien. Der Platonismus lehrt nichts anderes, als dass die Welt des Vielfältigen nur deshalb erkannt werden könne, weil die vielfältigen Seiendheiten Abbilder von ewigen Ideen sind. Was sich als Frage der Erkenntnistheorie stellt, wird ontologisch beantwortet: die Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis der Dinge ergibt sich durch die besondere Seiendheit gewisser Dinge. Die Materialität des Vielfältigen ist flüchtig und daher nicht erkennbar; wenn nicht die vorliegenden Dinge selbst, so sind desto mehr – aber dies ist nicht „mehr“ – die *Wesenheiten* der Dinge erkennbar. Es gibt also eine Welt hinter der Welt, und es ist gerade das Besondere des erkennenden Menschen, dass er an beiden Welten, oder, um es in der Terminologie eines modernen antiplatonischen Platonismus zu formulieren: dass er an Systemen *und* deren Umwelten teilnimmt bzw. teilhat.³ Für den alten Platonismus heißt das, dass der Mensch gleichermaßen zur Welt der materiellen wie der ideellen Dinge gehört. Platons Ideen können hierbei mindestens durch zwei Weisen erkannt werden:

- (1) durch mehr oder weniger mystische Anamnese, also durch den Versuch der Erinnerung an den vorgeburtlichen Zustand, wo die Seele des Individuums noch mit den Ideen verknüpft war und
- (2) durch pädagogisch-intellektualistisches Sich-Einüben ins Erkennen der Ideen über das Reflektieren und Aneignen mathematisch-geometrischer Modellbeispiele, wobei unterstellt wird, dass die Reinheit der Formen der Geometrie mit den Ideen insofern eine gewisse Ähnlichkeit aufweist, als die Ideen dem Chaotischen des Vielfältigen zur Form verhelfen. Wichtig ist, dass das, was sich wandelt, was wie Dreck zerfällt oder wie das Böse nur zerstörerisch da ist, nicht erkennbar ist, weil die Ideen von der Welt der materiellen Dinge zwar abgetrennt existieren, in sich aber ein Kontinuum aufweisen, an dessen Spitze die Idee des Guten steht. Nur das ist erkennbar, was sich auf eine Einheit, eine Identität reduzieren lässt. Diese ist nicht das scheinhafte und flüchtige Phänomen, sondern das Wesentliche, Eigentümliche und Eigentliche des Erkenntnisobjekts, oder das Allgemeine spricht platonisch immer auch schon an Stelle des Besonderen.

Ein paar Sätze zur Geschichte: Das antike Griechenland hat sich durch Alexander den Großen so weit ausgedehnt und aufgebläht, dass es dem seinerseits expandierenden Römischen Reich ein leichtes wurde, um 200 v. Chr. Griechenland zur Provinz zu machen. Teil- und zeitweise wurden die Akademien verboten, jedenfalls scheint es ein Wunder zu sein, dass die Platonischen und Aristotelischen Schriften überhaupt in irgendeiner Form erhalten blieben. Wirksam waren sie im Römerreich nicht. Innerhalb dessen konnte sich das an Griechenland orientierte Christentum entfalten, und zwar in der Weise, wie Rom

³ Luhmanns Platonismus enthält das Bestreben, alles, was wirklich ist, zwar als komplex zu begreifen, aber zugleich als ausnahmslos systemfunktional.

infolge von Finanzierungsschwierigkeiten der Aufrüstung immer mehr zerfällt. Zum militärischen Zerfall Roms kommen zwei oder drei Pestausschübe sowie die nahezu gänzliche Zerstörung der Landwirtschaft durch Naturkatastrophen hinzu. Hatte das Urchristentum noch eine lebensbejahende Form, so tauscht sich diese nun ab mit einer lebensverneinenden, je mehr sich das klerikale Christentum, das immer stärker mit dem Elend insbesondere der eigenen Gefolgschaft konfrontiert war, etablieren konnte, je stärker sich also die Position des Papstes gegenüber dem Kaiser festigte. Der allmächtige und lobgepriesene Gott des Urchristentums wird zum allwissenden *Gott der Theologen*. In der Nachfolge Augustins hat sich in Europa eine Kirchenlehre durchgesetzt und um 600 bei Papst Gregor dem Großen konsolidiert, nach der es den Menschen nicht vergönnt sei, mit dem Wissen umzugehen; was einzig im Leben zu zählen habe sei die Demut der Christen und die Gnade des Herrn, und dadurch sozusagen dessen „Pflicht“, durch eben einen Akt der Gnade die Demütigen zu erlösen. Um die Jahrtausendwende werden die Schriften der antiken Philosophen, vor allem aber die des Aristoteles, aus dem alexandrinisch-arabischen Raum in die Klöster Europas importiert. Durch diesen Prozess konsolidiert sich die Scholastik mit der ihr eigentümlichen Aufgabe, die Notwendigkeit des Kirchen- und Bibelglaubens aufzuweisen. Die Philosophie soll also nicht sagen, was Wissen sei, sondern umgekehrt angeben, warum es objektiv notwendig ist zu glauben – nämlich deswegen, weil es kein Wissen zu wissen gäbe.⁴

Bei Descartes artikuliert sich nun der *Bruch* mit der Scholastik, mit der metaphysisch-ontologischen Begründung des Wissens, die tendenziell mehr einer Begründung des devoten Glaubens gleichkam als einer Darlegung des Vorgangs, wie der Mensch erkenne und wisse. Im Cartesianischen Bruch der Neuzeit mit der Scholastik geschieht auch die Konstruktion eines neuen Weltbildes, dasjenige des Humanismus, in dem die Idee oder die Vorstellung dessen, was der Mensch sei, durch die Tatsache seiner wissenschaftlichen Kreativität gegenüber dem rein platonisch-theologischen Weltbild aufgewertet wird, in dem der Mensch einer fixen Ordnung – eben der Ontologie – gehorchen musste. Denn des Menschen Position war in der Scholastik der Lebensbereich bzw. der ein Leben lang zur Verfügung gestellte Aufenthaltsbereich zwischen dem Reich der Tiere und dem der Engel, nichts, das des weiteren hätte problematisiert werden können. In der Scholastik gibt es *über* den Menschen nicht viel mehr zu sagen, als dass er in etwa gleich weit entfernt ist vom toten Reich der Materie wie von der ewigen Position Gottes, die sich durch Allwissenheit und Allmächtigkeit auszeichnet.

Ich möchte noch einmal hervorheben, wie unmöglich es ist, diesen Bruch definitiv und eindeutig zu fassen, um in Descartes eigenen Worten zu sprechen: *clare et distincte*. Was sich sagen lässt ist, dass dieser Bruch vorher nicht möglich gewesen wäre, da es im Mittelalter keine eigentlichen Wissenschaftsdisziplinen hat geben können, weil die Ausbildung von Handwerkstechniken nur mehr oder weniger toleriert, jedenfalls nicht augenfällig gefördert wurde. Bezüglich der Handwerkstechniken kann um 1000 n. Chr. von einer Revolution gesprochen werden, als mit der Erfindung des Räderpflugs sich die Dreifelderwirtschaft etablierte, die gesamteuropäisch den Hunger und die Armut stark zu dämpfen vermochte und dadurch zu einem Bevölkerungswachstum führte. Aber wenn man sagt, dass der Bruch vorher nicht möglich war – und es handelt sich um einen veritablen Bruch und ein historisches Ereignis – dann sagt man noch nicht, dass man die Gründe angeben kann, die den Bruch in dieser Zeit erklären. Und das ist die Frage: sind die Gründe bei Descartes – und in der Folge bei allen Texten, die behaupten, etwas zur Frage beitragen zu können, was Wissen sei – in der Weise evident und einsichtig, dass sie als unabhängiger Ausgangspunkt gelten können, oder zumindest als unabhängiger Kontext, der in sich schlüssig ist,

⁴ Flasch (1986).

von dem sich alle anderen Formen verbindlichen Wissens ableiten ließen? Das Eigentümliche bei Descartes ist, dass dieser Bruch wohl einem Spalt oder einem Riss gleichkommt – solcher Art wird aber die Abhängigkeit der beiden Seiten nur um so mehr bekräftigt. Wenn dieser angebliche Bruch nur eine Ritze ist, so ist es unmöglich, seinen Akt klar darzustellen, und es ist unmöglich, auf diese Weise zu begründen, weshalb die Geburt der Wissenschaft im 15. und 16. Jahrhundert stattfindet und nicht bereits bei Platon stattgefunden hat. Das bedeutet, dass man nicht sagen kann, ob die Cartesische Philosophie trotz ihres offensichtlich revolutionären und im Angesicht der Scholastik sicher neuartigen Charakters ein Produkt ihrer Zeit sei, das sich sozialhistorisch in seiner Ganzheit begreifen ließe – oder selbst nur ein listiger Effekt des Platonismus und der Metaphysik.⁵ Je schärfer es sich nahelegt, in der historischen Abfolge der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorien (im weiten Sinne) von Variationen eines grundlegenden Platonismus zu sprechen, desto mehr Reserve ist auch gegen neuere technisch-technokratische Problemlösungsvorschläge, jedenfalls was weltumfassende Probleme betrifft, aufzubieten und desto mehr ist deren kulturelle, d. h. ethnozentristische Produktionsbedingung in den Vordergrund zu rücken.

Descartes (1596-1650) sagt, dass die Frage nach der Gewissheit von Wissen ihren Ausgangspunkt beim fragenden Subjekt selbst nehmen soll. Die Gewissheit des Wissens liegt im Bewusstsein von sich selbst: im Selbstbewusstsein. Die Brücke aber vom Selbstbewusstsein hin zur Welt des Materiellen, zu der das Cartesische Selbstbewusstsein fraglos noch nicht zählt⁶, ist aus dem Bewusstsein selbst nicht ableitbar: die *Res Cogitans*, die denkende Substanz und die *Res Extensa*, die ausgedehnte Substanz sind, was Descartes offen und ohne Bedauern zugibt, nur durch den Glauben verbindbar.⁷

Descartes tut so, als würde er den scholastischen und theologischen Wissenschaftsskeptikern Recht geben, aber er hält dabei die sprachliche Form der skeptischen Äußerungen besonders im Auge. Auf diesem Weg entdeckt er das denkende Ich als körperlose Substanz und als Platzhalter der Gewissheit, als etwas, das nicht in Frage gestellt werden kann, ganz im Gegensatz zum körperlichen Ich und überhaupt zu allem Körperlichen, d. h. zur ausgedehnten Substanz. Das Ich bildet aber nicht nur den selbstgewissen Ausgangspunkt für analytisches Wissen, sondern auch für solches über das mechanisch-technische der Natur, weil durch es die diffuse *Mischung* zwischen den eindeutigen Bewegungen der Körper in der Natur und den Vorstellungen der Seelen überhaupt zu einem Ende gekommen ist.⁸

Zu Descartes Entdeckungen, die weiterentwickelt werden konnten, gehört die Analytische Geometrie, d. h. die Darstellung geometrischer Sachverhalte in algebraisch-analytischer Form, also in Gleichungen mit bloß zwei Unbekannten – x und y – in denen auch die Grundoperationen der Algebra genutzt werden können. Die Funktionsgleichungen bringen alle ein Abhängigkeitsverhältnis zum Ausdruck, das demjenigen von Grund und Folge bzw. Ursache und Wirkung analog ist. Wenn es für ein Denken nichts

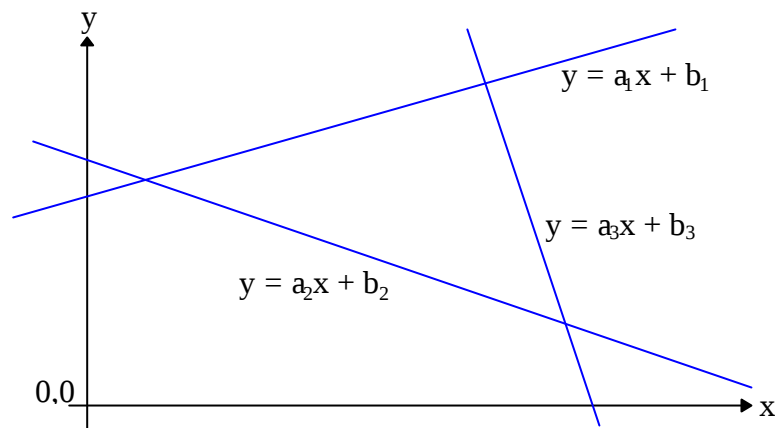
⁵ Das ist keine Anspielung auf Whiteheads Philosophieverständnis als einer geschlossenen Variation platonistischer Fragen, sondern eine erste Vorbereitung für die Aufmerksamkeit gegenüber dem Mangel bei Habermas, in der Betonung und engen Fixierung des Wertes des propositionalen Gehalts metaphysisch in Exklusivität zu verharren, in der Betonung der Prozeduralität des argumentativen Diskursverlaufs andererseits relativistisch ins Unverbindliche abzuschweifen, demgegenüber systemfunktionales Vertrauen entgegenzubringen offenbar geboten erscheint.

⁶ Dies ist eine Problematik, in der sich die Bewusstseinsphilosophie von Kant bis Husserl nie definitiv hat entscheiden können; sie führte maßgeblich zum *linguistic turn* und mit diesem aus der Bewusstseinsphilosophie hinaus.

⁷ Descartes (1960), Vierter Teil, Fundamente der Metaphysik.

⁸ Der Gegenstand des Erkennens bleibt bis (und mit) Kant – mit der zwitterhaften Ausnahme von Leibniz – ein toter, und bis zu Kant bleibt das Subjekt der Erkenntnis, soweit es moralisch tätig ist, einer weiteren Instanz unterworfen – dem rationalen Gott bei Descartes, der Pflicht, dem selbstbestimmten Gesetz oder dem Überich bei Kant – selbst bis zu Husserl (eine philologische Angabe zu diesem bei Derrida, 1987, 59f).

Ausgedehntes gibt, das sich nicht mathematisch beschreiben ließe, so gibt es für dieses auch nichts, das nicht einen anzeigbaren Grund hätte.



Die drei Geraden, sogenannte Cartesische Normalgeraden, schneiden sich so, dass die geometrische Form eines Dreiecks entsteht. Mit den Gleichungen lassen sich die Eckpunkte bestimmen; mit deren Hilfe dann, zusammen mit den geometrischen Grundsätzen, lässt sich die algebraische Form eines Dreiecks im allgemeinen formulieren, sein Umfang, seine Fläche.

Dieses Bild soll die Einsicht in drei Cartesische Zentralpunkte erleichtern. 1. Die Formel „clare et distincte“ weist auf Kants Formel von dem Verweisungszusammenhang, also der Unabtrennbarkeit von Anschauung und Begriff voraus. Einerseits ist die geometrische Figur das *klar* Angesehene, das evident Einsichtige; andererseits ist in der Formel $y = ax + b$ eine gezeichnete Gerade *distinkt*, d. h. analytisch formuliert. 2. Alles, was der Natur angehört, ist auf solche Weise darstellbar, nicht zu vergessen die Bewegungsabläufe und die Ortsveränderungen von Körpern; selbst komplexe statistische Ereignisse sind in solchen Bildern und Formeln diskutierbar. 3. Je strenger das „clare et distincte“ verstanden wird, um so näher rückt der Cartesianismus zum kritischen Kant: was nicht in eine ähnliche Form gebracht werden kann, bleibt zwar denkbar, ist aber keine Erkenntnis mit ausgewiesener, verbindlicher Gewissheit.

Das Bewusstsein kann alles außerhalb seiner selbst zur Vorstellung machen, d. h. es macht potentiell die ganze Welt zur bloßen Vorstellung. Indem die Vorstellung vom einzelnen Ding abstrahiert, verneint sie seine Wirklichkeit; eine komplexe Vorstellung könnte ein Ding aufs neue konkretisieren, mit der Einschränkung, dass *das Wirkliche als Vorstellung* bloße Möglichkeit ist. Wenn ich mich umdrehe, kann ich sagen, dass ich bezweifle, dass hinter mir ein Computer zu laut summt und überhaupt ist. Er existiert also nur noch der Möglichkeit nach. Ich kann jetzt sagen, dass ein Computer da ist, dann ist hier ein Computer, aber nur der Möglichkeit nach, denn zur gemachten Aussage gehören auch die illokutionären Formen der Behauptung oder der Annahme. Der Möglichkeit nach steht hier ein Computer, aber auf ganz abstrakte Weise. Jetzt kann dieser Computer sukzessive immer präziser konkretisiert werden, indem immer mehr Attribute aufgezählt werden: die Marke, das Betriebssystem, das Programm, die Chips, die Funktionsweisen der Hardware, die Prinzipien der Quellcodes der Software, die Prinzipien des mathematisch-binären Zeichensystems usw. usf. Gelingt es, diese Konkretisierungen immer weiter zu vervollkommen – was bei den heutigen Gebrauchsgegenständen allmählich unmöglich wird – und werden diesen Aussagen noch die Platzierung des Computers in Raum und Zeit hinzugefügt, so sind die artikulierten Vorstellungen dieses Objekts nicht mehr nur abstrakt und nicht mehr wahr nur der Mög-

lichkeit nach, sondern es wäre gelungen, diesen Computer begrifflich, das heißt nunmehr eben mit wissenschaftlicher Gewissheit in seiner Totalität zu repräsentieren.

Allerdings macht das Bewusstsein nicht nur die äußere Wirklichkeit zur Vorstellung, sondern auch sich selbst. Die Aussage „ich bin“ lässt sich – als einzige mögliche Aussage – nicht vom wirklichen Aussagesubjekt abtrennen; diese Aussage vermag nicht, das Aussagesubjekt zur bloßen Möglichkeit zu verneinen (wenn man den Computer die Aussage machen lässt, so ist immer auch klar, dass es sich um keine existentielle, sondern um eine gespielte Äußerung handelt). Die Aussage „ich bin ein denkendes Ich“ ist die einzige Aussage, deren Aussagegegenstand nicht angezweifelt werden kann. Die Aussage, hier ist ein Computer, ist offenbar grundsätzlich anders als die Aussage: ich bin da, weil diese letztere immer unumstößlich gewiss ist (die Aussagen „ich bin“ und „ich bin an einem bestimmten Ort“ sind auch im Cartesianismus davon verschiedene, also problematische). „Ich bin denkend“ bildet somit den methodischen Ausgangspunkt für eine systematische Ableitung aller möglichen gewissen Aussagesätze, d. h. für die Wissenschaft überhaupt. Das einsame solipsistische Ich des Cogito ergo sum ist somit der Grund für das methodische Wissen und die verbindliche Wissenschaft. Doch da gibt es eine Schwierigkeit: denn ohne Glauben könnte dieser Grund für die Möglichkeit der Gewissheit keine *Allgemeinheit* beanspruchen. Das hat zur Folge, dass der Verkehr zwischen den menschlichen Subjekten (die computerisierten könnte man hier mit einschließen), die als bewusste Subjekte nicht zur abstrakten Möglichkeit reduziert werden können, auf dem unsicheren Boden des Glaubens geschehen muss. Es gibt also bei Descartes zwei metaphysische Elemente: den Glauben, dem die Menschen sich zu fügen haben, und das Ich, das nur als vereinsamtes, verbanntes gewiss ist. Descartes kann zwar die Möglichkeit der Erkenntnis von Objekten erklären; sie kann aber nicht lebendige bleiben, da die zur Kommunikation der Erkenntnis vorausgesetzte *Intersubjektivität* auch nicht in Ansätzen zur Erklärung bzw. Beschreibung gelangt. Alle einzelnen Ichs können den Gewissheit garantierenden Satz aussprechen: Ich bin denkend und folglich existierend; aber die logisch nächsthöhere Aussage: Wir sind, führt in abgrundtiefe Unsicherheit, in ein bekanntermaßen die Polizei erheischendes Chaos.

Leibniz (1646-1716), wohl einer der innovativsten Denker der europäischen Geschichte, wagt die Behauptung, dass es überflüssig sei, den Glauben zu bemühen; es sei sozialpolitisch und ethisch-moralisch betrachtet zwar gut zu glauben⁹, zur Begründung dessen, was das Wissen verbindlich macht, müsse der Glaube aber nicht bemüht werden. Man könne die Möglichkeit sehr wohl im Wissen begründen, dass das Wissen ein Phänomen ist, in welchem die Welt des Denkens und die Welt des Materiellen miteinander verknüpft sind. Der Schluss seiner Darlegungen ist, dass man dasjenige wissen kann, das die Einheit gewährt zwischen dem Ideellen und dem Materiellen. Was bei Descartes im Glauben ruhen musste und dadurch die Vorstellung dessen, was Wissen sei, etwas trübte – das leitet Leibniz frohgemut auf begrifflich-rationale Weise her, mit der logisch unvermeidlichen Konsequenz, dass die Welt im ganzen die beste sein muss, die denkbar ist. Der uneingeschränkte Rationalismus hat in seinem Gefolge auch einen uneingeschränkten Optimismus.

Leibniz sagt, dass es der Fehler der Cartesischen Philosophie gewesen sei, nur von der Mechanik zu sprechen: man müsse dem Begriff des Mechanischen noch den Begriff der Kraft hinzufügen. Der Begriff der Kraft sei das wahre Bindeglied zwischen dem Bereich der frei denkenden Substanz und dem Bereich der mechanisch ausgedehnten Substanz. Wenn die Kraft in Rücksicht genommen würde, könne

⁹ Er selbst wurde als Ungläubiger betrachtet, von den Gassenkindern auch „Gläubenix“ gerufen.

man davon ausgehen, dass die Welt zusammengesetzt sei aus der Totalität unendlich vieler kleiner Substanzen, die alle die Fähigkeit enthielten – also eine Kraft – sich diese ganze Totalität vorzustellen, sie zu repräsentieren. Er nennt diese kleinen Punkte *wahrhafte Einheiten, reelle Einheiten, reelle und sozusagen beseelte Punkte, substantielle Formen, erste Entelechien, ursprüngliche Kräfte* und ab 1695 *Monaden* – und er hat damit nichts anderes entdeckt als die organischen Zellen, welche Entdeckung aber in der Fachphilosophie nach Leibniz wieder verloren ging. Er sagt, sie seien von außen nicht beeinflussbar, weil sie selbst schon das Ganze in sich enthalten würden; die Monaden sind fensterlos. Auch wenn alle Monaden die Totalität repräsentieren, so sind sie doch alle voneinander verschieden, und zwar dadurch, dass jede Monade die Totalität nur mehr oder weniger deutlich repräsentiert, auf nur mehr oder weniger *clare und distincte* Weise. Es gibt somit winzige Monaden als bloße Zellen, komplexe Monadenverbände wie die Tiere (von denen es keine Individuen gibt, weshalb man nicht vom Tod eines Einzeltieres sprechen könne¹⁰), oder solche wie die Menschen, die als Ganzes nun Individuen sind, weil ihnen neben der Welt- und Objektvorstellung (Perzeption) auch eine Selbstvorstellung (Apperzeption) zu eigen ist.

Aber die Monaden haben nicht nur ein kontemplatives Vorstellungsvermögen, sondern auch eine Kraft zur Handlung, eine Kraft zum Eingreifen. Das ist es, was Descartes gefehlt hat und was ihn zum Glauben nötigte. Die Frage ist, ob sich Leibniz, wie er anfänglich behauptet, mit Hilfe des Kraftbegriffs von dem metaphysischen (also nicht klerikalen) Zwang zum Glauben lösen kann. Er sagt, dass ein Chaos zu herrschen beginne, wenn die Monaden nicht durch eine besondere Monade behütet würden. Auf fadencheinige, nachstehend kurz anzuleuchtende Weise, die deutlich macht, wie Selbstkritik durchaus möglich gewesen wäre und der Akt des dogmatischen Rationalismus *keine* historische, epochale Notwendigkeit war, postuliert Leibniz eine Urmonade, in der alle Monaden ihren Ursprung hätten, und welche die fensterlosen, d. h. kommunikationslosen Monaden in einer prästabilierten Harmonie verkehren ließe. Das kommt einem religiösen Determinismus gleich, der nicht hätte befolgt werden müssen. Denn das Problem war nur, das *mögliche* Funktionieren zu erklären zwischen dem Bereich des freien Willens und demjenigen der determinierten Kausalität, keineswegs die Tatsächlichkeit einzelner Ereignisse. Die Aufgabe als Kritik an Descartes war zu zeigen, wie es kommt, dass ein Mensch eine Axt in die Hand nehmen und damit so umgehen kann, dass ein bereitgestelltes Brikett Holz in zwei Teile zerbricht: durch die Kombination nämlich des freien subjektiven Willens und einer Reihe von Kausalprozessen, die nur als einzelne in sich selbst notwendig sind (diese fragliche *Kombination* hatte Descartes nicht durchschaut); das System von Leibniz suggeriert aber, mit ihm könne vorausgesagt werden, wann und wo eine bezeichnete Person wieviel Holz spalten würde. Darin wird deutlich, wie es die metaphysische Gier ist – der *Entscheid* in der Antike, das Wesentliche als erkenntniswürdiger einzuschätzen als das tatsächlich Seiende – die dazu verführt, immer mehr erklären zu wollen als von der Sache her nötig wäre, wodurch die Sache selbst einem falschen Schein zum Opfer fällt. Das Katastrophale am metaphysisch-bewusstseinsphilosophischen Erklären ist somit darin zu sehen, dass solche Metaphysik als artikuliertes System nicht ohne Rückwirkungen auf die Ordnung der Dinge produzierbar ist, die auch ohne solche Systematik schon in ausreichendem Maße erklärt gewesen wäre.¹¹ Die Auswirkungen lassen sich auch leicht vergegenwärtigen, wenn die Zusammenhänge zwischen einem Optimismus, der sich weltanschaulich neutral gibt, und der darin scheinbar vorbehaltlos praktizierten Politik vergegenwärtigt wird.

¹⁰ Leibniz (1966), 427f.

¹¹ Als ausführliches Analysebeispiel sei erwähnt *Die Ordnung der Geschlechter*, wo der Umschlag dargestellt wird von einem einigermaßen freundlichen Bild der Frau bei Rousseau zur abstrusen Verleugnung der Frau durch den Rekurs auf die sozial zur Dominanz stilisierten falschen exakten Wissenschaften, Honegger (1991).

1695 entledigt sich Leibniz des gestellten Problems also auf nahezu lapidare Art: Dass es in der Welt der Monaden weder – durch telekinetische Störungen – zu einem Chaos kommt, noch die Menschen-seelen wie bei Descartes in einem elenden Solipsismus auf sich selbst geworfen sind, spricht für die Unerschütterbarkeit der Hypothese, dass die Monaden, die als nach guten Zwecken strebende Seelen nicht dem Gesetz der Kausalität unterworfen sind, eine um so gemeinsamere Ursache haben:

“Es liegt darin auch ein neuer Beweis für die Existenz Gottes, der von überraschender Klarheit ist; denn die vollkommene Übereinstimmung so vieler Substanzen, die nicht in Verbindung untereinander stehen (weil sie fensterlos und deswegen jenseits des Bereichs der Kausalität existieren; U. R.), kann nur aus der gemeinsamen Ursache stammen.“¹²

Pierre Bayle wird – und hat es zu dieser Zeit schon getan – über die Vorstellung der Allmacht dieser Urmonade witzeln, die die Bewegungen aller Monaden zu regulieren und zugleich auf deren relative Unabhängigkeit vom Gesetz der Kausalität zu achten hat. Erinnert man sich aber daran, dass Leibniz nichts mit dem materialistischen Atomismus zu tun hat, weil die Monaden keine toten Punkte sind, sondern triebhafte Vorstellungsautomaten¹³, die jeder für sich das ganze Universum enthalten, auf verschiedene Art und mit verschiedener Klarheit – so dürfte einsichtig werden, dass dieser Leibnizische Determinismus eine recht eigentümliche Freiheit garantiert. Denn was dieser Gott reguliert und in prästablierter Harmonie zusammenhält, sind, zumindest der theoretischen Versicherung nach, nicht einfach so die Ereignisse im Leben, sondern die strukturierenden Gesetze, auf denen sich die Ereignisse bewegen. Dies ist zum einen der Gesetzesbereich der Kausalität, zum anderen der der Zweckhaftigkeit (Christian Wolff nennt dies später die Teleologie), wobei dieser Begriff in seiner ganzen komplexen und dunkeln Mehrdeutigkeit zu verstehen ist: moralisch, handlungstheoretisch, physikalisch, ästhetisch und metaphysisch.¹⁴ 1714 schreibt Leibniz zwei Fassungen des Systems. Die eine wird 1720 als *Monadologie* veröffentlicht, die andere schreibt er für den Prinzen Eugen, mit dem Titel *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*. Daraus ein Zitat:

“Da nun infolge der Erfüllung der Welt alles miteinander in Verknüpfung steht¹⁵, und jeder Körper, je nach der Entfernung, mehr oder weniger auf jeden anderen einwirkt, so folgt daraus, dass jede Monade ein lebender, der inneren Tätigkeit fähiger Spiegel ist, der das Universum aus seinem Gesichtspunkte darstellt und der ebenso geregelt ist, wie dieses selbst. Die Perzeptionen in der Monade entstehen aus einander nach den Gesetzen des Strebens oder nach den Zweckursachen des Guten und Bösen, die in geregelten oder ungeregelten bemerkbaren Perzeptionen bestehen, wie die Veränderungen der Körper und die äußeren Erscheinungen gemäß den Gesetzen der wirkenden Ursachen, d. h. der Bewegungen aus einander hervorgehen. Auf diese Weise besteht eine vollkommene Harmonie zwischen den Perzeptionen der Monade und den Bewegungen der Körper, die vom Anfange der Welt an zwischen dem System der Zweckursachen und dem der wirkenden Ursachen prästabliert ist. Hierin

¹² Leibniz (1966), 269.

¹³ Sutter (1988), 86. Hier auch Näheres zu Bayle und dessen unermüdlichen Leibnizkritik.

¹⁴ Der Gesetzesbereich der Zweckursachen enthält in nuce die Diskussion über Zwecke, die von der positivistischen Vernunft unterschlagen wird. Leibniz thematisiert aber zentral nur die moralischen Zwecke, die er, insbesondere in der *Theodizee*, mit dem logisch-metaphysischen Optimum kurzschließt.

¹⁵ Vgl. dazu Lovejoy (1985). Das Buch bietet eine sehr gute Darstellung der Neuzeit.

eben besteht die Übereinstimmung und die natürliche Vereinigung von Seele und Körper, ohne dass eins die Gesetze des andren ändern könnte.“¹⁶

Ich versuche, das Terrain ein wenig zu verschieben. Was bis jetzt die Darstellung prägte, könnte man unter den Hut des eindeutig vitalistischen Leibniz stellen, selbst auch die „gemeinsame Ursache“ der Monaden. Die profane Zerrissenheit in der Cartesischen Selbstgewissheit heilt Leibniz durch die Kräfte des Lebens, wodurch er dieses, das Leben, ins Recht setzt, wie vor ihm in der Geschichte der Philosophie kaum je ein Theoretiker es zu tun wagte und nach ihm keiner so insistierend wie Nietzsche – mit Ausnahme des erwähnten Bayle, der dies paradoxerweise als unnachgiebigster Kritiker von Leibniz tut.

Wie sonst nirgends in einer Philosophie ist im Leibnizischen Denken das uralte Theologoumenon von der Gleichzeitigkeit des Voluntarismus bzw. Vitalismus und des Intellektualismus – Gott ist sowohl allmächtig wie allwissend – in folgeträchtigem Maße Voraussetzung. Der vitalistische Leibniz, der Entdecker der Monaden, muss also durch den intellektualistischen bzw. panlogistischen ergänzt gesehen werden. Die mehrschichtig ontologische Fragestellung, die auch dem tätigen Willen Raum lässt, zieht sich zur rein logischen zusammen, die in der Weise nach den Vorstellungen fragt, dass sie sich mit der Kennzeichnung einer idealen, die alle anderen umfasst, begnügt. Diese ergibt sich von einem optimalen Gesichtspunkt her, der in seiner allgemeinsten Form als „die Wahrheit“ einhertritt, so wie sie die Möglichkeit des Verstandes einerseits und die Möglichkeit der sinnlichen Wahrnehmung andererseits, einander ergänzend, nahelegen. Welches ist die Form dieser *Möglichkeiten* der Wahrheit? So wie die analytischen Wahrheiten des Verstandes auf letzte Identitäten zurückführbar sein müssen, so müssen die Sätze übers Empirische begründbar sein. Die unerschütterlichen Prinzipien desjenigen, der sich der Wahrheit selbstgewiss genähert hat, sind der Satz des verbotenen Widerspruchs und der Satz des zureichenden Grundes.¹⁷ Die Auseinandersetzung mit Bayle, auf die hier nur hingewiesen wird, zeigt, plastisch insbesondere in der *Theodizee*, welche Starrheit sich aus dem Umgang mit diesen Sätzen ergibt, eine Starrheit, die sich nicht mit der Geduld des Ewigen zufriedengibt, sondern Kräfte entfaltet, die die Ereignisse selbst, die dem Wechsel der Zeit angehören, strukturieren, von denen sie, die allgemeinen Sätze, doch sagen, dass sie sie nur betrachten, um von ihnen der Möglichkeit nach Kunde zu geben. Die Fixierung auf die Analyse des logisch Notwendigen ist immer nur zum Schein kontemplativ und immer nur zum Schein rein technisch-instrumentell, denn im selben Zug erklärt sie auch das empirisch Notwendige. Der Größenwahnsinn, ja der Wahnsinn überhaupt des Erklärens bildet immer auch die Grundlage für die allgemeinste, d. h. nicht antastbare, nicht auf das sprechende Subjekt beziehbare, scheinbar nicht ideologische Rechtfertigung der Existenz des Seienden. Dazu eine erhellende Passage aus den *Vernunftprinzipien*:

“Bis hierher haben wir nur als einfache Physiker geredet: nun ist es Zeit, sich zur Metaphysik zu erheben, indem wir uns des gewaltigen, wenngleich gemeinhin wenig angewandten Prinzips bedienen, wonach nichts ohne zureichenden Grund geschieht, d. h. nichts sich ereignet, ohne dass es dem, der die Dinge hinlänglich kennt, möglich wäre, einen Grund anzugeben, der genügt, um zu bestimmen, warum es so ist und nicht anders. Ist dieses Prinzip einmal

¹⁶ Leibniz (1966), 424f.

¹⁷ Der Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch: Eine Aussage und ihre Negation können zusammen nicht wahr sein. Der Satz vom zureichenden Grund: Alles was ist und was behauptet wird, hat einen zureichenden Grund dafür, dass es so ist, auch wenn die Gründe nicht zu erkennen sind (*Monadologie* | 31f). Dazu Heidegger (1978), 154: „Es ist charakteristisch für die mathematische Denkweise, dass Leibniz für seinen Zweck Wahrheit als identitas definiert, ohne gerade hier nach der possibilitas dieser identitas zu fragen.“

angenommen, so wird die erste Frage, die man mit Recht stellen darf, die sein: Warum es eher Etwas als Nichts gibt. Denn das Nichts ist doch einfacher und leichter als das Etwas. Nimmt man weiterhin an, dass Dinge existieren mussten, so muss man Rechenschaft davon ablegen können, warum sie so und nicht anders existieren müssen.“¹⁸

Der letzte Halbsatz, der hier hervorgehoben wird, ist derjenige Grundsatz, der die ganze Leibnizische Theodizee reguliert. Man muss sich vorzustellen versuchen, was er bedeutet, wenn er psychologisch aufs eigene Leben, und was, wenn er, etwa in der Form der wissenschaftlichen Soziologie, also verwaltungstechnisch, auf gesellschaftliche, nicht-individuelle Charakteren bezogen wird. An dieser Stelle benutzt ihn Leibniz nicht zur Verklärung, sondern als Bestandteil seines Modells der Erklärung. Denn im Anschluss heißt es:

“Nun lässt sich dieser zureichende Grund für die Existenz des Universums nicht in der Reihe der zufälligen Dinge, d. h. der Körper und ihrer Vorstellungen in den Seelen finden. Denn die Materie ist an sich gegen die Ruhe oder die Bewegung und gegen eine so oder so beschaffene Bewegung indifferent; man kann also in ihr nicht den Grund für die Bewegung überhaupt, und noch weniger (!) für eine bestimmte Bewegung finden.“

Das ist bloße Rhetorik, und zwar eine solche, die das Augenmerk von bestimmten Punkten ablenken soll, insbesondere vom radikalen Wechsel des Argumentationszusammenhangs vom Materialismus zu extramundanen Instanzen, der mit dem Postulat der zwei Gesetzesbereiche zur Erklärung, dass es Bewegung gibt, nicht nötig gewesen wäre. Denn was heißt „man kann nicht“ und „man kann noch weniger“? Ein bisschen also hat die Bewegung mit der Materie zu tun – aber das Bisschen erscheint dem Grundlagenforscher als eher störendes, jedenfalls vernachlässigbares Detail? Die einzelne Bewegung kann auch im extramundanen, nichtmaterialistischen Bereich nur verklärt werden, nicht, wie Leibniz rhetorisch suggeriert, erklärt. Immerhin begrüßte er doch das Werk des Zeitgenossen John Toland, den er auch persönlich kannte (beide waren sie Staatsunterhändler), und er gibt ihm gegen Spinoza Recht.¹⁹ In seinen *Briefe(n) an Serena* legte Toland – materialistisch – dar, dass die Bewegung notwendig zur Definition der Materie gehöre.²⁰ Aber der Fortgang der Geschichte beruht ganz offenbar auf Täuschungsmanövern, und Leibniz bewegt sich unbeirrt auf sein Ziel zu, das er sich selbst gesteckt hat, nämlich darzutun, dass das, was sich als Bewegung ereignet, von großer Hand gesteuert wird²¹, seinen Grund also nicht in der Struktur der Bewegung selbst hat.

“Der zureichende Grund, der keines andren Grundes bedarf, muss also außerhalb dieser Reihe der zufälligen Dinge liegen und sich in einer Substanz vorfinden, die die Ursache der Reihe und ein notwendiges Wesen ist, das den Grund seiner Existenz in sich selbst trägt; denn sonst hätte man noch immer keinen zureichenden Grund, bei dem man stehen bleiben könnte. Diesen letzten Grund der Dinge aber nennen wir Gott. (...) Aus der höchsten Vollkommenheit Gottes folgt, dass er bei der Hervorbringung des Universums den bestmöglichen Plan gewählt hat, gemäß dem sich die größte Mannigfaltigkeit mit der größten Ordnung vereinigt: bei dem der Platz, der Ort und die Zeit in der besten Weise verwendet sind, und die größte Wirkung

¹⁸ Leibniz (1966), 428.

¹⁹ Vgl. G. W. Leibniz (1948).

²⁰ John Toland, Brief V: Bewegung als eine wesentliche Eigenschaft der Materie – Als Antwort auf einige Bemerkungen eines vornehmen Freundes zu meiner Widerlegung Spinozas, in: Toland (1959), 120.

²¹ Der drohende Fatalismus entfällt bei Leibniz, weil die Vernunft die Steuerung zu durchschauen vermag, gerade nicht ihr Opfer ist.

auf die einfachste Weise hervorgebracht wird: kurz, bei dem den Geschöpfen die größte Macht, die größte Erkenntnis, das größte Glück und die größte Güte gegeben ist, die das Universum in sich aufnehmen konnte.“²²

Mit diesem letzten Satz, aber auch mit der ganzen Theodizee, die ja darin besteht, den Plan der Welt einer Transzendenz zuzuweisen²³, macht der intellektualistische Leibniz gegenüber dem vitalistischen einen zünftigen Rückwärtssalto: Die Entdeckung der Gesetze, die die Menschen als solche gleichwertig erscheinen ließen, wird zu Gunsten der Legitimation durch die Geburt aufgeweicht, in der das größtmögliche Glück immer schon seine Anlage gehabt hat. Der Plan ist so, dass von ihm gesagt werden muss, dass er den Geschöpfen, die selbst nicht Bestandteil des Universums sind, das Beste zukommen lässt, das das Universum in sich aufnehmen konnte. Das hat nicht zuletzt auch politische Konsequenzen:

“Il faut reconnoistre cependant que la question combien il est permis aux inferieurs de faire contre les superieurs est extremement delicate et difficile.“²⁴

Der Eindeutigkeit der Form der theoretischen Vernunft, die vom Möglichen der empirischen Ereignisse nur spricht, um sie desto unabänderlicher einer allgemeinen Notwendigkeit unterzuordnen, entspricht die Geschlossenheit der Geschichte, die sich seit je schon in dem Verlangen der Präsentation, des aufdringlichen Vorzeigens ihrer Präsenz gezeigt hat. Die Form der Vernunft der Metaphysik und der Bewusstseinsphilosophie zeigt sich als ein Schema, das sämtliche Abläufe strukturiert und das darin besteht, eine Identität zu unterstellen, von der die Ereignisse, das historisch im Leiden Sedimentierte oder das philosophisch begrifflich Formulierte, ausgeschickt sind. Der Verweis auf diese letzte Instanz, die man sowohl Geschichtlichkeit nennen wie auch als logische Evidenz fassen könnte – dieser referentielle Verweis verschafft dem verständigen Theoretiker, dem vornehmen Philosophen eine Position, die das absolute und untadelige Privileg fürs Argumentieren hütet. Eine solche Position kann nichts erschüttern, da sie sich immer der Struktur, die die Ereignisse formiert, entzieht. Die Berufung auf die Philosophie, als typische Geste sowohl des Berufsphilosophen wie des Ideologen und Dogmatikers, entzieht sich den real-historischen Diskursformationen, die das Feld der sozialen Kämpfe sowohl abbilden wie konstituieren – sie entzieht sich also den Bedingungen der Möglichkeit der Problematisierung der Negativität einer bestimmten Gesellschaft.²⁵

²² Leibniz (1966), 429f (Hervorhebung U. R.).

²³ Entzieht man dem Transzendenzplan das planende Subjekt, so hat man es mit einem Immanenzplan zu tun, der sowohl in einer idealistischen Fassung denkbar ist, wie bei Spinoza, als auch in einer materialistischen, vielleicht wie bei Toland. – Vgl. zu diesem Begriffspaar Deleuze/Parnet (1980), 99ff.

²⁴ Ca. 1690; Leibniz (1948), 885.

²⁵ Wenn hier pauschalisierend gesagt wird, die philosophische Vernunft würde immer nur imstande sein, einen dogmatischen Ausgangspunkt anzugeben, solange sie ihn positiv beschreibt – muss man dann einem Irrationalismus nachgeben? Nicht im geringsten, weil die philosophische Vernunft nicht mit dem Begriff des rationalen Verhaltens und der rationalen Argumentation gleichgesetzt werden muss. Aber der Ausgangspunkt kann kein einfacher sein, kann keiner sein, der nicht schon eine gewisse Komplexität aufweisen würde. Wenn er nicht gelehrt werden kann, heißt dies nicht, dass er sich nicht durch *Anstrengung* aneignen ließe. Er besteht dann in der Negativität des vorgegebenen Ganzen. Es ist weder etwas Gutes noch etwas Schlechtes, nach einem Ausgangspunkt ausschauzuhalten, der einem ein Recht auf Einsicht in die Vernünftigkeit der Vernunft gewähren würde. Gewiss ist nur, dass aus dem moralisch Guten ein Schlechtes hervorgeht, wenn in der Anstrengung nachgelassen wird; die Anstrengung ist nicht individuell und privat, sondern substantiell und allgemein – sie ist immer gesellschaftlich, auch wenn sie als das Negative im wesentlichen Gesellschaftliches erkennt.

Wie aber könnte eine Kritik *an* diesem Schema obsiegen, wenn dieses selbst doch die privilegierte Stelle der Argumentation einnimmt, wenn also von ihm gesagt werden muss, dass es das Kritische und Subversive in sich einschließt nicht weit entfernt davon wie das Cartesische Cogito das Wahnsinnige, das Unvernünftige einschließt und es so zum Schweigen bringt, unduldsam, unter disziplinarischer Wache?²⁶

Die Geschichte schaut nicht im geringsten danach aus, als hätte das Schema nicht auch die heftigsten Angriffe zur eigenen Stärkung sich einzuverleiben vermocht. Denn eine Geschichtsschreibung, die die jeweiligen zeitgenössischen metaphysikkritischen Positionen zu ihrem zentralen Erkenntnisgegenstand machen würde, hat sich bis heute noch nicht im institutionalisierten Wissenschaftsbereich wahrnehmbar und sinnvoll als rationale und gehaltvolle Forschungstradition etablieren können, auf die es sich argumentativ beziehen ließe.

1.2 Idealismus, Metaphysik (Kant, Hegel)

Kant (1724-1804) setzt dem Leibnizischen absoluten und dogmatischen Rationalismus ein scheinbar bescheideneres Konzept des Wissens entgegen, das auch dem Skeptizismus Humes, der nicht frei von einem defätistischen Einschlag ist, Rechnung tragen soll, also der positivistischen Ansicht, dass reine Vernunftkenntnisse wie die alten scholastischen Realdefinitionen oder Leibnizens Postulat der Urmonade bloße Verführungen der Begriffe seien; realistisches Wissen wäre dem entgegengesetzt abhängig von der sinnlichen Erfahrung, und aus diesem Grunde sei es auch nicht auf alle Zeiten hin gewiss.

(Vielleicht ist dies der grundlegende Fragebereich der Philosophie im emphatischen, aber nicht-metaphysischen Sinn, situiert zwischen die vier Pole

1. der evidenten Empfindung eines äußeren Ereignisses vs.
2. der ökonomischen Verzehrung des letzteren im Gedächtnis bis hin zum Vergessen,
3. der schwachen Ahnung bzw. dem bloßen Phantasieren und der Lüge, der falschen Aussage vs.
4. der argumentierenden Behauptung und des bewiesenen Urteils.)

Ist es aber zeitlich nur bedingt gewiss, so steht die Frage nach der Gewissheit von Wissen überhaupt auf dem Spiel. Man muss fast sagen, Hume sei der Meinung, dass das, was man gemeinhin Wissen nennt, auf bloßer Konvention gründe. Berühmt ist seine psychologische Deutung der Kausalität: Es gibt nicht eigentlich eine determinierende Kausalität *in* der Wirklichkeit, sondern es gewöhnen die Menschen sich an bestimmte Abläufe, in denen sie damit rechnen können, dass ihre Erwartung in Erfüllung geht, dass

²⁶ Vgl. Jacques Derrida, *Cogito und Geschichte des Wahnsinns*, in: Derrida (1976), vor allem p. 89. Michel Foucault sagt in seinem Buch *Wahnsinn und Gesellschaft – Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, im Mittelalter sei der Wahnsinn akzeptiert gewesen; das zeigt sich in den scholastischen Systemen so, dass die Vernunft sich nicht abschließend rechtfertigen kann: die philosophisch-logische Begriffsanalyse steht im Dienste des Glaubens und der Kirche. Eine Rechtfertigung der Vernunft geschieht erst im Cogito bei Descartes. Von hier an wird der Wahnsinn zum Schweigen gebracht, und es beginnen die disziplinierenden Gesellschaftsmechanismen der Ausgrenzung und der institutionellen Einschließungen. Derrida widerspricht dieser Descartes-Deutung. Denn der methodische Zweifel ist an die sprachliche Entäußerungsform gebunden. Und die Aussage „Ich denke also bin ich“ ist keine, die nicht auch von einem Wahnsinnigen gemacht werden könnte. Folglich ist der Rationalismus, der im Cogito seinen Grund hat, nicht befähigt – er ist nicht fähig und er hat keine Kompetenz dazu – etwas über die Vernünftigkeit der Vernunft auszusagen; er vermag nichts über ihr Verhältnis zum Wahnsinn auszusagen und nichts über den Wahnsinn in der Geschichte als die Geschichte der Vernunft selbst.

nämlich nach einem Ereignis A auch das Ereignis B stattfindet. Diese Befriedigung in der Erwartungshaltung wird in der Erfahrung psychologisch extrapoliert und in die Wirklichkeit projiziert, so dass die Meinung aufkommen muss, es gebe in der Natur so etwas wie Kausalität durch Notwendigkeit, Kausalität als Prinzip, kausale, d. h. nichtlogische Notwendigkeit.²⁷

Kants Konzeption erscheint auf die ersten Blicke hin einleuchtend, brauchbar, plausibel, evident und wahr, auch heute noch (keine Affinität zum Kantianismus zu haben ist mindestens so schwierig wie als folgsamen Kantianer sich erklären zu wollen). Sie besagt, dass man zum Wissen ein Verhältnis haben soll wie zum sogenannten Menschenverstand im Alltag: erklärbar sind nur die Dinge, die der Logik des Verstandes gehorchen; was darüber hinausgeht, ist zwar denkbar, aber dies nur im Sinne von „phantasierbar“ – wissenschaftlich erfassbar ist solches nicht. Dadurch macht Kant einen gewichtigen Unterschied zwischen dem Erkennen, das der Logik des Verstandes gehorcht, und dem reinen Denken, das den Verstand transzendiert, das sozusagen permanent aus seiner geordneten Struktur auszubrechen droht. Deshalb auch muss sich die Vernunft so ordnungsgebieterisch, grenzenkontrollierend gebärden: Sie muss darauf achten, dass die Triebe des Verstandes, der sowohl eine rezeptive wie eine spontane Komponente enthält, nicht unzulässigerweise in der Gedankenwelt umherschweifen und darin falsche Synthesen bewirken, falsche Schlüsse, Urteile oder Behauptungen.²⁸ Andererseits bedeutet Kants Konzeption nicht, dass die erkennbaren Dinge banal sein müssen, indem sie der allgemeinen Logik des Verstandes eines Jedemenschen gehorchen; nichts spricht dagegen, dass sie kompliziert werden können, indem sie einer *verknüpften Logik* folgen.²⁹ Aber die Struktur der erkennbaren Welt ist identisch mit der Struktur des Verstandes, der Struktur der Verstandestätigkeit, der Logik seiner Operationen. Zwischen dem Verstand und der Natur herrscht ein logischer Determinismus – der nicht mit dem empirischen Determinismus verwechselt werden sollte, auch nicht mit dem Fatalismus oder mit dem theologischen Determinismus, wie er bei Leibniz facettenreich durchschimmert.

Kant *begrenzt* also den Bereich des gesicherten, gewissen und verbindlichen Wissens, den Bereich dessen, was erkennbar ist; das ist seine neue Art zu sagen, was das Wissen ermöglicht.³⁰ Ein wichtiger Punkt, der zu beachten ist, besteht darin, dass wir wissen, dass es neben der klassischen Physik eine moderne gibt, in welcher die klassische Kategorie der Kausalität nahezu zur Gänze außer Kraft gesetzt ist: radioaktive Teilchen lassen sich zwar technisch ausbeuten, nicht aber theoretisch beherrschen. Dieses Wissen, das wir Kant voraus haben, erschwert es uns, das Kantische System einigermaßen adäquat zu erfassen. Denn es war für Kant unmöglich, sich vorzustellen, dass die Newtonsche Physik, deren Möglichkeit seine Theorie insbesondere rechtfertigen soll, am Ende des 19. Jahrhunderts auf technisch nicht unproduktive Weise in eine Krise geraten würde, indem sie kritisiert werden konnte. Dieser Um-

²⁷ In einer gutwilligen Darstellung lässt sich sagen, dass Hume die Theoriegeleitetheit von Gesetzesüberprüfungen, wie sie im modernen kritischen Rationalismus im Zentrum steht, vorweggenommen hat, wenn er auch das Entscheidende nicht zu leisten vermochte, die Ausarbeitung eines theoretischen Argumentationszusammenhangs, wie ihn Poppers *Logik der Forschung* vorschlägt und in dem jene Vorausannahme ein Moment, ein Theorem gewesen wäre.

²⁸ „Diesem Dienste der Kritik den *positiven* Nutzen abzusprechen, wäre eben so viel, als sagen, dass Polizei keinen positiven Nutzen schaffe, weil ihr Hauptgeschäfte doch nur ist, der Gewalttätigkeit, welche Bürger von Bürgern zu besorgen haben, einen Riegel vorzuschieben, damit ein jeder seine Angelegenheit ruhig und sicher treiben könne.“ (Kant, 1974, 30, B XXV)

²⁹ Es sind zwei verschiedene Fragen, ob Kant nur *schwierige* Erkenntnismöglichkeiten beschreibt oder empirisch gehaltvolle Wissenschaften: dass die Wissenschaften im 19. Jahrhundert sich in ihrem Gehalt beschleunigend ausbreiteten, war *keineswegs* Kants Prognose.

³⁰ „Die Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung überhaupt sind zugleich Bedingungen der Möglichkeit der Gegenstände der Erfahrung.“ (Ebd., p. 201, A 158, B 197)

stand hat zur Folge, dass alle Momente im Kantischen System starr und fixiert aufgefasst werden müssen, dass kein Moment in diesem veränderlich ist noch es mit veränderlichen Gegenständen zu tun hätte – selbst die Ethik, die *Kritik der praktischen Vernunft*, die die Freiheit der menschlichen Handlungen zum Thema hat, gipfelt in einer Strenge, die an Absurdität grenzt (was aber nicht heißt, dass der empirische Mensch Kant in moralischen Fragen verbohrte gewesen wäre). Kant fragt, wie die Newtonsche Physik aufgebaut sei, und er findet die wenigen Lehrsätze der Mechanik als *Prinzipien* dieser Wissenschaft vor. Diese nennt er Synthetische Urteile a priori. Sie haben dieselbe Funktion wie die Axiome in der Mathematik, nur sind sie eben Grundsätze einer Wissenschaft, die empirische Erkenntnisse über die Natur produzieren soll, wohingegen die Mathematik rein analytisch ist und im formalen Bereich verharret. Wenn man also fragt, wie Synthetische Urteile a priori möglich sind, so fragt man danach, wie die Wissenschaft über das Sein als Natur aufgebaut ist, und man fragt zugleich, wie der Erkenntnisapparat überhaupt funktioniert. Das ist schwierig: Gibt es nun im Kantischen System einen Bruch zwischen dem Wissen im Alltag und dem wirklichen wissenschaftlichen Wissen – oder beschreibt die Erkenntnistheorie im gleichen Zug, wie auch das Alltagsbewusstsein auf verbindliches Wissen stoßen kann? Es lässt sich bei Kant noch nicht terminologisch exakt zwischen Erkenntnistheorie und Wissenschaftstheorie unterscheiden, gerade deswegen vielleicht, weil er nicht sehen wollte bzw. konnte, in wieviele Einzeldisziplinen sich das wissenschaftliche Wissen auffächern würde (man darf auch daran erinnern, dass seine „eigentlichen“ Interessen weniger den „exakten Wissenschaften“ als der Moralphilosophie und den Fragen der dogmatischen Metaphysik galten). Kant meinte, die Grundsätze der Erkenntnis sind auch die Grundsätze der Wissenschaft, von der es immer nur *eine* geben könne, und diese müsse man sich – das hebt ihn radikal von Hume ab – jenseits jeder geschichtlichen Veränderung vorstellen. Das bedeutet letztlich, dass sich Alltagserkenntnis und Wissenschaft decken würden; und dies kommt dem Selbstverständnis entgegen, dass es ein und dasselbe ist, eine Theorie verbindlich abzusichern wie die Vernunft als vernünftig im ganzen zu rechtfertigen.

Da die Erkenntnisbedingungen allgemein sein müssen, spricht Kant nicht von empirischen oder substantiellen Erkenntnissubjekten, sondern von einem nicht konkretisierbaren transzendentalen Subjekt, in welchem sich der Prozess der Erkenntnis abspielt. Dieser verläuft so, dass die subjektiven, aber nicht psychologischen Bedingungen der Erkenntnis mit den objektiven Bedingungen der Gegenstände der Erkenntnis identisch werden. Das heißt, dass die Menschen nur das wissen können, was ihr Erkenntnisapparat präformiert, oder anders gesagt: der Verstand – nicht die Ideen und nicht die „Materie“ – schreibt der Natur die Gesetze vor.³¹ Die grundlegenden Gesetze sind nicht einfach in der Natur vorfindbar, sondern müssen aus dem Verstand gefolgert werden (von da her das „a priori“), der nun aber nicht mehr wie bei Leibniz ein letztlich theologisches Schöpfungssubjekt wäre, sondern eine formallogische Struktur, die immer auf gleiche Weise funktioniert, wenn ein empirisches Subjekt – ein Mensch ohngeachtet seines Geschlechts, seiner Klasse oder seiner Kulturangehörigkeit – einen Gegenstand der Natur verbindlich und intersubjektiv vermittelbar erfassen will.

Die Synthetischen Urteile a priori sind Aussagen über Objekte, die Bestimmungen zu den letzteren enthalten, Bestimmungen oder Attribute, die nicht schon im Begriff dieser Objekte selbst enthalten wären, die aber nicht aus der empirischen Erfahrung im Zusammenhang mit diesen Objekten gewonnen werden, sondern prinzipiell Geltung haben müssen; es sind also allgemeine Gesetze wie eben Newtons Gesetz der Schwerkraft, das sich nicht empirisch herleiten lässt, aber auch nicht aus dem Begriff des Körpers

³¹ Kant (1916), 448 (Y 36).

rein definitorisch erschlossen werden kann. Newtons Gesetze sind also nicht-aposteriorisch entstanden, nicht aus der empirischen Erfahrung abgeleitet, beziehen sich aber auf Realexistierendes, weshalb sie auch nicht-analytisch sind. Das ergibt Kants monströsen Ausdruck der Synthetischen Urteile a priori, die nur von einem transzendentalen Erkenntnissubjekt gefunden werden können, das zugleich nicht-empirisch ist, sich aber auf die Natur bezieht.

Alle Einzelerkenntnisse gehören nur dann zur Wissenschaft, wenn sie in einem strengen Zusammenhang mit diesen Prinzipien stehen. Wird in der Methodologie von Deduktion gesprochen, so müsste streng genommen damit gemeint sein, dass Einzelaussagen, also Hypothesen, letztlich auf diese paar Gesetze Newtons reduzierbar wären.

Das verbindliche Wissen bezieht sich gleichzeitig auf die Synthetischen Urteile a priori wie auf die einzelnen Gesetze, die es durch analytische Verstandestätigkeit, durch Kombinatorik konstruierte, indem es die einzelnen Merkmale der Phänomene als identische getreu registrierte.

Die Platonische Dichotomie von Idee und Abbild erfährt bei Kant eine Besonderung, die ihr kritisches Potential hervorstreicht. Denn erkannt wird hier nicht mehr ein dem Alltag entrücktes Wesen, sondern die gesetzmäßigen, gesetzesmäßigen Zusammenhänge bloß der Merkmale der erscheinenden Phänomene, der Gegenstände, sofern sie sinnlich fassbar sind, die von ihrem Wesen, *dem* Wesen als Ding an sich, nur affiziert sind; was immer das Affizieren bedeuten mag – entscheidend ist, dass die Phänomene nicht in ihrem Wesen ihre Ursache haben sollen, dass umgekehrt die Ursache nur zwischen den Merkmalen der Phänomene wirkt, und sonst nirgends. Ebenso entscheidend ist aber, dass das Ding an sich um so mehr im Auge behalten werden muss, als es nicht als Wesen verstanden wird, als Identität. „Platonistisch“ wäre dann der erkenntnistheoretische Realismus, der in den Erscheinungen – den empirischen Daten – schon ihr Wesen zu erfassen vermeint, indem er ein kritisches Korrektiv gegenüber der Wahrnehmung verleugnet.

Der Begriff, der das Empirisch-Sinnliche und das rein Verstandesmäßige, das Ausgedehnte und das Denkende verknotet, ist, deutlich festgehalten erst in der zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*, die Transzendente Einheit der Apperzeption (bzw. des Selbstbewusstseins), hier bestimmt als der Tatbestand des „Ich denke“, das „alle meine Vorstellungen begleiten“ können muss.³² Wie immer er auch konstruiert erscheinen mag – er ist ein massiv biologisches Fundament des Kantianismus und gibt zum Ausdruck, dass das gewöhnliche Denken, gleich wie das wissenschaftliche, in der Weise nicht-schizophren ist, als die unendliche Vielfalt nicht einfach als Chaos auf das empirische Ich hinstürzt, sondern, sei das Bewusstsein konzentriert oder „zerstreut“ alltäglich, sich ohne Schwierigkeit in permanenter Kontinuität auf gestaltete Einheiten ausrichtet. Gerade dass diese Basis biologisch ist, bedeutet, dass sie keine Funktion des empirischen und individuellen Bewusstseins sein kann, die sich in verschiedenen starken Ausprägungen manifestieren würde (davon wird sich vielleicht dann sprechen lassen, wenn die Funktionalitäten der Schizophrenie widerspruchsfrei dargestellt werden können): „(Das) empirische Bewusstsein, welches verschiedene Vorstellungen begleitet, ist an sich zerstreut und ohne Beziehung auf die Identität des Subjekts.“³³

³² Kant (1974), 136, B 131f (Y 16). – In der ersten Auflage wird weniger die Einheit und der Bezug des Bewusstseins auf das reale Phänomen betont als die Fähigkeit, die Virtuosität der Apperzeption, d. h. des Bewusstseins, zur „Rekognition“ (A 103ff), also das aktivische Moment im Erkenntnisprozess.

³³ Ebd., B 133.

Ausgerechnet in der Nähe des naturwissenschaftlichen Biologismus wird die metaphysische Gier des Platonismus auch bei Kant fassbar: Der Philosoph will den Zusammenhang zwischen dem Determinismus oder Descartes' Res Extensa und der Freiheit des Willens oder Descartes' Res Cogitans als einen zwingenden darstellen; es genügt ihm nicht zu sagen, *dass* es einen Zusammenhang zwischen der materiellen Objektivität und der vernünftigen Subjektivität gibt – er muss ihn als einen *absolut zwingenden* darstellen. Deshalb kann er nicht bei der Meinung stehen bleiben, dass das potentielle Chaos der menschlichen Handlungen in der Gesellschaft, das durch die Freiheit der Einzelhandlungen entsteht, durch eine wie auch immer repressive Ethik in politischer Hinsicht zur Diskussion gestellt, in Griff, d. h. zu Verstand und wo nötig zu Gesetz gebracht werden könnte; der Primat der Kausalität im Verstand wird auf eigentümliche Art in den Bereich des freien Willens übertragen, verschoben und fahrlässig ausgedehnt. Dieser ist nach Kant nur dann menschlich und gut zugleich, wenn er sich in Abhängigkeit des Kategorischen Imperativs zeigt: du sollst nicht handeln, weil du findest, eine Handlung sei gut – also aus Neigung – sondern handle deswegen, weil du der Pflicht gehorchen willst, wenn diese auch bloß aus dem Gesetz besteht, das du dir selbst gegeben hast.³⁴ Kant spricht von der Kausalität aus Freiheit, wenn dem Formalen der Ideen des Guten gefolgt wird – hier ist das Bindeglied zwischen Platon und der abschreckenden Strenge des Kategorischen Imperativs. Der Platonismus ist im transzendentalen Idealismus nur insoweit verdeckt, als die Ideen dem Gesetz, das aus Autonomie gesetzt ist und das die Pflicht bestimmt, nachgeordnet sind.³⁵ Die Freiheit in der Gesetzgebung hat nur die eine Funktion, deren Disziplinierungskraft ungeschmälert sich entfalten zu lassen.³⁶

Die Brücke zwischen dem Verstand und dem Willen ist die Intelligenz. Die *Kritik der Urteilskraft* verbindet die *Kritik der reinen Vernunft* mit der *Kritik der praktischen Vernunft*. Ob ein Mensch intelligent sei, zeigt sich in seiner Fähigkeit oder in seinem Vermögen, d. h. in seiner Urteilskraft, Kunstwerke zu beurteilen oder das Zweckmäßige in der Natur bzw. in einem handlungstheoretisch problematischen Zusammenhang wahrzunehmen. Diese Wahrnehmungskraft im Einzelmenschen ist Bedingung der Möglichkeit zur Erfassung logisch-analytischer Operationen, die selbst die Grundlage für die Wissenschaft abgeben.

Das Wissen muss bei Kant in einem puristischen Sinn geschichtslos sein, weil das transzendente Subjekt mit seinem konstruktiven Apparat geschichtslos ist, der neben den zwei Anschauungsformen Raum und Zeit zwölf Kategorien enthält: Einheit, Vielheit, Allheit, Realität, Negation, Limitation, Inhärenz, Kausalität, Gemeinschaft, Möglichkeit, Dasein, Notwendigkeit.³⁷ Das bedeutet, dass es Erkenntnis nur von „toten“ Gegenständen gibt und dass es keine wirkliche Verbindung über dem tosenden Abgrund zwischen dem bürokratischen Reich des Seins und dem polizeilich dominierten des Sollens gibt – außer

³⁴ Das Faktum des Formellen des Kategorischen Imperativs, dass so gehandelt werden soll, dass jede Handlung verallgemeinerbar wäre, wird von Kant als zugleich frei bestimmt und kausal wirkend begriffen.

³⁵ Kant (1968), 180f, A 110f.

³⁶ Ich glaube nicht, dass diese kritische Verwendung der Ausdrücke Idealismus bzw. Platonismus „einer der zu weiten Konfektionsanzüge (ist), in denen man die (missliebigen; U. R.) Philosophen (...) schlottern lässt“ (Derrida, 1993, 99). Es gibt bei Kant materialistische Momente – die obsoleten erweisen sich aber durchwegs als *dem* Idealismus zurechenbar.

³⁷ Kant (1974), A 80, B 106.

dem dünnen Steg der Intelligenz – so dass es *kein* demokratisches Wissen, das die Bürger zur Regulierung ihrer Gesellschaft in entscheidendem Ausmaße einsetzen könnten, geben kann, geben darf.³⁸

In unvorstellbar kurzer Zeit und also quasi in Überstürzung nach dem Erscheinen der *Kritik der reinen Vernunft* – 1786 erscheinen Reinholds *Briefe über die Kantische Philosophie*, ein Jahr später Jacobis *David Hume über den Glauben oder Idealismus und Realismus* – wechselt diese absolutistisch-mechanische Form der Frage, was Wissen sei in die historisch-dynamische der Dialektik. Insbesondere wurde das Ding an sich sofort zu einem Skandal, da es zwar *notwendig* ist, damit das transzendente Subjekt Erscheinungen mittels den Anschauungsformen Raum und Zeit erfahren kann, Erscheinungen, die durch irgend etwas überhaupt zur Erscheinung gebracht werden müssen; andererseits ist diese ursächlich-kausale Abhängigkeit *unmöglich*, da sie selbst eine Erscheinung sein müsste, wenn sie kausal wirkt, weil bekanntlich die Kategorien nur innerhalb des Bereiches der erkennbaren Erscheinungen wirken – außerhalb dieser Umzäunung ist der Bereich der unendlichen Transzendenz. Das Ding an sich ist somit ein Nichts, das das Alles bewirkt (die Dinge zum Erscheinen bringt); das musste nach „Materialismus“ und Nihilismus geradezu penetrant riechen. Wie Leibnizens Monadologie aus einer relativ bescheidenen Sachfrage Descartes' herauswuchs, so entwächst auch die Hegelische Dialektik aus einem Fragegestrüpp, das im nachhinein relativ einfach zu benennen ist, für die damaligen Zeitgenossen aber recht verzweifelt anmutete. Ich will damit ausdrücken, dass in der Frage der Entstehung der Dialektik es eine bloße Einseitigkeit wäre, würde sie auf ideologische Motive reduziert werden: auf das christliche Bild der Schöpfung, auf die bürgerliche Rechtfertigung der politischen Ordnung, die auf der schwankenden Brücke eines Antagonismus ruht. In dem gegebenen Rahmen genügt es aber vollauf, sich auf die ausgereifte Form der Dialektik zu beschränken, ihre Entstehung und ihren Bezug auf Kant (und Fichte) außer Acht zu lassen; die *Phänomenologie des Geistes* wird 1808 publiziert, das sind doch ganze 27 Jahre nach dem Erscheinen der Erstauflage der *Kritik der reinen Vernunft*.

Bei Hegel (1770-1831) bilden sich die Gestalten des Wissens an dem Objekt selbst heraus, wovon das Wissen eben Wissen sei. Indem das Erkenntnissubjekt das Ungenügen oder das dialektisch Widersprüchliche in seinem intellektuellen Verhalten gegenüber dem Objekt der Erkenntnis reflektiert, ist es befähigt, die Widersprüche zu überwinden; es macht nichts anderes, als diese immer wieder von neuem begrifflich zu benennen. Die Frage, was das Wissen gegenüber dem Glauben sei, tritt nun in den Hintergrund (d. h. sie wird verwischt, Kants Grenzziehung bespottend) zur bevorzugteren Artikulierung der Frage, wie sich das Wissen bildet: im Einzelbewusstsein phänomenologisch, im Selbstbewusstsein oder Selbstverständnis der Menschheit historisch – in gewisser Hinsicht bei Hegel also bereits gesellschaftlich, in einer noch zu präzisierenden: metaphysisch. Hegel fragt nicht, was das Wissen seinem Wesen nach oder strukturell *ist*, sondern wie es *sich bildet*. Kants Wahrheitsbegriff ist in dieser Hinsicht noch mittelalterlich-scholastisch, weil er der *adaequatio rei et intellectus* so folgt, dass die Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis im Intellekt zugleich – adäquat – die Bedingung der Möglichkeit der Wirklichkeit des Gegenstandes der Erkenntnis – der Sache – sei, oder anders: die Form des Bewusstsein von etwas ist dasselbe wie die Struktur der Sache. Das Hegelsche Wissensverständnis geht darauf hinaus, dass – nicht ohne religiöse Präntention – das absolute Wissen substantiell zu sich selbst komme, nichts anderes sei als die Wiederaneignung seiner substantiellen – nicht formellen – Entäußerung und dass darüber hin-

³⁸ Das Systematische in der Systemphilosophie ist nicht ihren Teilen äußerlich, so dass sie im Detail ersetzbar wären; es verunstaltet diese a priori. Weder ist ein Kantianismus mit Soziologie möglich, noch ein Hegelianismus ohne affirmative Totalität: Im Entstehen des Argumentationsgeflechtes der Systemphilosophie im deutschen Idealismus nimmt alle bisherige Philosophie den Charakter der Systemphilosophie an...

aus eine andere Vorstellung von Wissen undenkbar sei, weil es im innersten zu seiner Bestimmung gehöre, sämtliche denkbaren vermittelt in sich aufgehoben zu haben (empirischen, theoretischen, ästhetischen...). Die Hegelische Aussage, dass das absolute Wissen zu sich selbst kommt, ist nicht dieselbe der Antike, des Mittelalters oder bei Leibniz, die sagt, Gott selbst sei das absolute Wissen, als das Gute, die Allwissenheit oder die Urmonade; Hegel sagt, dass es in einem Prozess zu sich kommt, dessen Zweck und Ende man als seine Finalität oder sein Telos *begrifflich artikulieren* könne (was Leibniz mit der Universalsprache halbwegs auch intendierte – aber es fehlt der systematische Zusammenhang, die begriffliche Bruchlosigkeit).

Kants Ich, das alle meine Vorstellungen begleiten soll und das seiner Philosophie so viel Plausibilität verleiht, nicht zuletzt dank der biologisch-strukturalen Verankerung, wird einerseits nun spekulativ hergeleitet, entwickelt, andererseits nicht nur als gesellschaftliche Kategorie konkretisiert, die den Antagonismus repräsentiert, als knechtisches bzw. herrisches Selbstbewusstsein, sondern im gleichen Zug dogmatisch als Moment des Geistes bestimmt, der die Widersprüche sowohl formt, zur Erscheinung anreizt wie vormals das Ding an sich, sie aber auch, was jenes geradezu blockierte, glättet, indem er sie zum bloßen Allerlei stilisiert, das hinwiederum Besonderes nur schwer sich entfalten lässt.

Nachdem *wir* phänomenologisch zugeschaut haben, wie in der Empfindung das empirische Erkenntnisobjekt nur dadurch seine Evidenz – und Relevanz – behält, dass es sich verinnerlichen lässt – im trotzigen Beharren auf dem faktischen Hier und Jetzt drohte seine Verflüchtigung – geht seine Beschaffenheit zwar nicht verloren, erhält aber deren Wert ausschließlich durch die strukturierende Aufmerksamkeit der subjektiven Seite. Diese ist nun keine feststehende, überzeitliche und transkulturelle Struktur mehr, eingelassen in eine Tafel unveräußerlicher Kategorien; sie führt von der (als örtlich und zeitlich festgeteteten Empfindung bereits angesprochenen) *sinnlichen Gewissheit*³⁹ zum Begriff der *Wahrnehmung* (93), in der das Allgemeine der Dinge und deren Eigenschaften auf dem Prüfstand ist, entschlackt von den Pertuberanzen der zeitlichen und örtlichen Unendlichkeiten. Doch sind die Dinge der Wahrnehmung begrifflich immer noch Phänomene, Erscheinungen, und sie unterstehen „der Möglichkeit der Täuschung“ (97). Es ist die Funktion des *Verstandes* (107), das Innere der Dinge, ihre Substanz oder ihr Wesen zu betrachten. Dieses Innere erscheint als *Kraft* (110) – beziehungsweise, und das ist kein geringer Trick in Hegels Frühwerk, als *Begierde* (139): Die Kraft hinter den Dingen ist auch meine Begierde, die auch die anderen Verstandesbewusstseine haben.

Die Begierde ist ein Effekt der Tätigkeit des Verstandes, des Sichbeziehens auf etwas – also auch auf sich selbst; als solche ist sie keine bloße Kraft, in der die Unendlichkeit fungieren könnte, sondern ein Bestreben, das, insoweit es ihm allein um sich selbst geht, „ihm wesentlich sein (muss)“ (ebd.). Darf beim Begriff der Kraft und der Kräfte das Spiel assoziiert werden, so geht es der Begierde das, was das Kräftespiel regulierte, außer Kraft gesetzt ist, das Gesetz, die Gesetze (es ist sowohl immer *ums Ganze* – es geht um Leben und Tod. Und dieser Kampf ist dadurch bestimmt, dass an den Kant der Naturwissenschaft wie an den der Moralphilosophie zu denken).

Die anfängliche Tätigkeit des *Bewusstseins* ist nun eine des *Selbstbewusstseins*, und dies allein dadurch, dass es der Tätigkeit anderer Bewusstseine sowohl passiv ausgesetzt ist wie sie auch aktiv wahrnimmt. Da diese Tätigkeit aufs Ganze geht, bedarf sie eines Aktionsfeldes, das sie sowohl zu sich selbst

³⁹ Hegel (1970), 82 (in den Hegelziten alle Hervorhebungen vom Autor).

kommen lässt – befriedigt – wie auch am weiteren Wirken aufrechterhält. Dies ist das Feld der *Anerkennung*. Die Dialektik der Anerkennung wird im folgenden dargestellt als Analyse der Dialektik, gegen die Adornos negative zwar nicht der Herkunft nach, um so mehr in ihrer Intention, opponiert.

Der Begriff der Anerkennung setzt eine Entzweiung voraus, die vorerst offen lässt, ob sie in ein und derselben Identität geschieht oder eine zweite, zusätzliche nach sich zieht. Das, was durch die Wahrnehmung der Begierde in der Anerkennung steht, will anerkannt werden, und es weiß, dass es dies *noch nicht* ist. Also muss in der Entzweiung etwas entstehen; eine treibende, zugleich motivierende wie zweckesetzende Dynamik ist für die Dialektik konstitutiv. Es ist dies ein Tun der einen Seite gegen die andere, und zwar wechselseitig und in dieser Vorläufigkeit symmetrisch.

In der Anerkennung gibt es für das Selbstbewusstsein, von dem die Rede ist, ein anderes Selbstbewusstsein. In Anlehnung an Lacan, mit dem Hintersinn, Kant und Hegel nur soweit zu trennen, wie es in der Tat unvermeidlich ist, sei für einen Moment der Begriff des Selbstbewusstseins so dünn wie möglich verstanden, als das, was er seit Leibniz bedeutete, Apperzeption, d. h. Empfindung, die dank des Ichbewusstseins gegenüber der einfachen Perzeption *deutlich* artikuliert werden kann. Das dynamische ich (je) kann sich selbst als Ich (moi) zum Gegenstand machen; das Selbstbewusstsein ist in dieser Form „außer sich gekommen“: es hat im selben Akt sich „verloren“ und das Andere, die Idee des Anderen aufgehoben, da in dieser gesetzten Entzweiung das Andere ja das Ich selbst ist (vor diesem Akt hat es das Andere als Form nicht gegeben, in ihm wird es negiert: das Andere steht in der idealistischen Dialektik a priori auf einem gefährdeten Posten). Dieser Zustand, wahrgenommen als Verlorenheit, muss, sofern die darin bewirkte Träumerei einen schlechten Ausgang zu nehmen droht, aufgehoben werden, indem das Verlorene, Entäußerte am Ich (moi) aufgehoben wird; zugleich muss aber auch das ich selbst (das je) aufgehoben werden, denn das Andere, das Ich, ist es selbst. Dieser negativen, negierenden Seite der Aufhebung ist eine positive beigelegt, durch die „Rückkehr in sich selbst“ (146), in der die Erfahrung mit der Andersheit verarbeitet aufbewahrt wird, in dem Sinn, dass das einzelne Ich seiner selbst gewiss geworden ist. – Hegel führt diesen Ansatz nicht zu Ende. Ich meine aber, an dieser Stelle eine der Vorstellungen von Subjektivität herauszuspüren, die nicht die katastrophische Form hätte annehmen müssen, die sie im Folgetext angenommen hat, wenn Hegel bei dieser Passage das kommende Drama nicht als fixe Idee bereits festgelegt gehabt hätte, auf das dann alles Vorhergehende hinzusteuern musste. Der Abschnitt zum Stoizismus, zum Skeptizismus und zum unglücklichen Bewusstsein versucht, diesen Faden wieder aufzunehmen, doch ist das Dazwischenliegende zu dominierend, als dass die Bemerkungen sich einem aufgesetzten Schematismus zu entziehen vermöchten.

Wird der Begriff des Anderen ins Zentrum gerückt, so kann der Prozess der Anerkennung nicht mehr in einer singulären Identität vonstatten gehen.⁴⁰ Denn vom Ich (moi) als dem Anderen des ichs (je) kann nicht dasselbe aktive Entäußern erwartet werden (nur blockierende, verdinglichende Störungen). Die

⁴⁰ Weil das Anerkennen nicht gelingt – durch bloßes *Akzeptieren* wäre die Dialektik abgebrochen, gebrochen, was Hegel mit dem despektierlich verwendeten Begriff der *Person* nicht gänzlich ignoriert (149) – zeigen sich die zwei Momente der Entzweiung als Selbständiges und Unselbständiges. Von hier an lässt sich die Bewegung nicht weiterentwickeln, wenn die Momente nicht als wirkliche und vereinzelbare Realien beschrieben werden. Das heißt, die Anerkennung des Ich geschieht *bis zu einem gewissen Grade* im vereinzelter Ich – als vollendete bedarf sie der empirischen Wirklichkeit anderer Menschen. So gesehen, stellt Hegel Kants apriorische Einheit der Apperzeption nicht radikal in Frage, wenn auch tendenziell so stark wie möglich. – Der Personbegriff hat bei Marx wieder eine schillernde Funktion, indem ihm derjenige der ökonomischen Charaktermaske gegenübersteht (Marx, 1975, 100), eine nur zu leicht als Spießbürger zu kritisierende bei Kierkegaard.

Anerkennung ist ein wechselseitiger Prozess, in dem das Tun des Einen gegen den Anderen auch das Tun des Anderen gegen den Einen ist. „(Es) tritt ein Individuum einem Individuum gegenüber auf.“ (148) Was sich in der Analyse verändert hat ist, dass jetzt diese Individuen je für sich ihrer selbst gewiss sind, „aber nicht des anderen, und darum hat (ihre) eigene Gewissheit von sich noch keine Wahrheit“ (ebd.).

Die Momente im Prozess des Anerkennens sind nun „(herausgetreten aus der Mitte) in die Extreme, welche als Extreme sich entgegengesetzt sind und von welchen das eine nur Anerkanntes, das andere nur Anerkennendes ist“ (147): In der idealistischen Dialektik stehen das Identische und das Nichtidentische in einem oppositionellen, gegensätzlichen Verhältnis, deren Wertungen zwar abgetauscht werden können, immer sich aber gegeneinander richten.

In der wechselseitigen Anerkennung müssen sich die beiden auf Tod und Leben bewähren, da jeder dem Anderen ein Gegenstand ist, in dem er „außer sich gekommen“ ist, welche Verlorenheit, welches Anderssein, aufgehoben werden muss. Das ist – sofern der Tod selbst vermieden werden soll – einerseits möglich durch Verachtung, Zynismus und Abschätzung des Andersseins bzw. gegenüber dem Anderen und/oder durch Souveränität, Egoismus und Gleichgültigkeit gegenüber sich selbst, andererseits durch Hochschätzung des Lebens im neurotischen Sinn der Furcht vor dem Tod und/oder Verminderung der Achtung gegenüber sich selbst.

Nach dem Kampf bleiben zwei Gestalten: ein reines Selbstbewusstsein und ein Bewusstsein, welches für ein anderes Bewusstsein da ist. Dem Herrn ist seine Selbständigkeit wesentlich, das Lebendige nichtig, ja, er würde den Kampf fortsetzen und lieber den Tod auf sich nehmen, als sich zu unterwerfen; dem Knecht ist das Leben wichtiger und die kleinen Unterschiede im Lebendigen. Das bedeutet, dass diejenige Form im Gang der Anerkennung, die die Erfahrung mit dem Tod gemacht hat, sich in zwei Formen aufspaltet, von welchen die eine weiterhin so tun kann, als gebe es keine Erfahrung des Todes, als gebe es eine List im Umgang mit ihm; die andere interessiert sich für die Gestaltung des Lebendigen, um nichts über den Tod sagen zu müssen, um ihn verdrängen zu können.

Es wäre unmöglich, dass sich die beiden Formen als verschiedene auf gleichgültige Weise *akzeptieren* würden; sie stehen zueinander in einem oppositionellen Verhältnis und müssen in einer verzwickten Beziehung zueinander diese durchstehen. Der Herr bezieht sich als Fürsichsein in seiner Souveränität zunächst auf sich selbst, dann auf dreifache Weise auf das Andere: a) unmittelbar abschätzig auf den Knecht und das Leben, b) vermittelt durch das Leben, das er genießt, auf den Knecht, der es ihm verschönert und c) vermittelt durch den Knecht, den er für seine Zwecke einsetzt, auf das Leben, dessen Genüsse er wählt. Als Fürsichsein negiert sich der Knecht, er fühlt sich alles andere als munter und selbstbewusst; die Negation wird durch den Herrn noch verdoppelt, unnötigerweise, aber dialektisch systematisch: wer nicht nach oben will, der wird noch nach unten gestoßen.

In dieser Anerkennung herrscht insoweit der Mangel, als weder der Herr sich selbst negiert, kritisiert, in Frage stellt, noch denselben Herrn der Knecht. Die Anerkennung misslingt, und sie realisiert sich nur in diesem Misslingen.

Doch das ist bloß die empirische Realität und keineswegs das, was die dialektisch totale Wirklichkeit ausmacht. Im Anerkennen geht es darum, dass die Gewissheit seiner selbst zur Wahrheit wird. Der Herr

kommt sich nicht nur auf selbstherrliche Weise als Herr vor, sondern es sagt auch der Knecht von sich aus, dass der Herr auf gebührende Weise Herr ist. Deshalb liegt für den Herrn die Wahrheit seiner Gewissheit – die Bestätigung seiner Selbstgewissheit – im unwesentlichen Bewusstsein. Folglich ist auch er, der Selbständige, abhängig – abhängig vom Knecht, auf den er zwar Einfluss hat, dessen Unselbständigkeit dem Einfluss aber eine entscheidende Grenze setzt. Sie führt dazu, dass der Herr weder im Knecht noch in der Magd seine Befriedigung finden kann, sondern in Isolation entweder durch den Konsum von Luxusgütern verdummt oder neue Herausforderungen, neue Schlachtfelder immer wieder von neuem finden muss.⁴¹

Als zurückgedrängtes Bewusstsein geht der Knecht in sich – die Begriffe Erniedrigung, Bescheidenheit, Vernünftigkeit und Subjektivität liegen offenbar nahe beieinander – und entpuppt sich als wahre Selbständigkeit, als Selbständigkeit an sich. Denn er hat sich eingerichtet, sei es durch Anbiederung oder Anpassung, und er produziert bedeutsame Gebilde, die von ihm zeugen.

Außer reines unselbständiges Bewusstsein ist der Knecht auch Selbstbewusstsein, und deshalb zunächst für den Herrn auch wesentlich. Der Knecht hat die Erfahrung gemacht, dass seine eigene Wahrheit reine Negativität ist, dass er im Kampf mit anderen Selbstbewusstseinen getötet würde; er hat die Furcht vor dem Tod empfunden, „des absoluten Herrn“ (153). In dieser Angst ist er aufgelöst: „Diese reine allgemeine Bewegung, das absolute Flüssigwerden alles Bestehens, ist aber das einfache Wesen des Selbstbewusstseins, die absolute Negativität, *das reine Fürsichsein*, das hiermit *an* diesem Bewusstsein ist.“ (Ebd.) Im Dienen ist das reine Fürsichsein real und die momentane Abhängigkeit vom Dasein – als Angst vor Arbeitslosigkeit – aufgehoben.

Die Angst vor dem Tod wechselt zur Furcht vor dem Herrn, wo das Bewusstsein nur Gegenstand ist, kein Fürsichsein. In der Arbeit, der konkreten Form des Dienens, kommt es zu sich selbst. Arbeit ist gehemmte Begierde – die Begierde des Herrn ist demgegenüber reines, ungehemmtes Negieren des Gegenstandes. In der Befriedigung der Begierde des Herrn ist folglich kein Bestehen, weil keine gegenständliche Seite da ist, nur der Genus. In der Arbeit ist die gehemmte Begierde ein aufgeschobenes Negieren, in welchem der Gegenstand des Negierens bestehen bleibt, als geformter, gebildeter, artikulierter Gegenstand. Nur im knechtischen Bewusstsein hat das Sein als Gegenstand auch Selbständigkeit, das zu gestalten man ein Interesse aufbieten kann. In der Arbeit wird das Fürsichsein des Bewusstseins empirisch wirklich und real. Der Knecht sieht im Produkt der Arbeit sein eigenes selbständiges Sein.

Aber in der bildenden Arbeit wird nicht nur das Fürsichsein ein wahres und wirkliches Ansichsein. Das knechtische Bewusstsein ist in seiner Unselbständigkeit auch Furcht. Gegen diese Furcht hat das Formieren auch eine negative Seite: Im Bilden wird die Negativität des Arbeiters umgeformt, indem der Arbeiter das ihm Fremde, das die Angst auslöst, umformt. Das Negative des Gegenstandes war der Herr, vor dem er „gezittert“; als absoluter Herr ist der Herr das Sein wie auch die Herrschaft. Hegel schreibt:

⁴¹ Dass knechtische Bewusstseine Herren benötigen, kann ich, wenn auch mit Nervosität, verstehen; dass aber lustige Mägde und auch selbständige Fräuleins affenstarke Herren bevorzugen, scheint mir eines der Rätsel zu bleiben, denen die Sozialwissenschaften tunlichst aus dem Wege gingen, und mit der Frauenforschung wird sich das – aber ich täusche mich diesbezüglich gerne – kaum bessern.

Im Herrn ist (dem Knecht) das Fürsichsein ein anderes und nur für es; in der Furcht ist das Fürsichsein an ihm selbst; in dem Bilden wird das Fürsichsein als sein eigenes für es, und es kommt zum Bewusstsein, dass es selbst an und für sich ist. Die Form wird dadurch, dass sie hinausgesetzt wird, ihm nicht ein Anderes als es; denn eben sie ist reines Fürsichsein, das ihm darin zur Wahrheit wird.“ (154)

Das, würde ich meinen, ist ein aussagekräftiges Zentrum zur Bestimmung der Metaphysik. Denn was immer in ihr auch formuliert wird und welche Formen sie annehmen kann: sie ist das *affirmative Verhältnis zu den Bildungsgütern* der abendländischen Geschichte. Der Knecht wird verklärt, indem die Arbeit immer schon in die Nähe des Geistigen, Unkörperlichen situiert und dadurch stilisiert wird. Die Totalität seiner Gebilde als die Gebilde des Geistes bilden die Vernünftigkeit aus, die zum Selbstbewusstsein und der Begierde steht wie der Verstand zum Bewusstsein und der Kraft bzw. dem Gesetz. Danach sind der Geist und die Geschichte, die Offenbarung und schließlich das absolute Wissen, das das Ganze zusammenfasst, nur milde Zugaben, die die Dialektik, das Erkenntnistheoretische bzw. Methodologische und das Metaphysische weder verdeutlichen noch relativieren.

1.3 Gesellschaft, Macht, Wissen (Marx)

Die bis hierher aufgezeichnete Folie sollte in ihren Schichtungen und Vernetzungen griffig genug sein, damit die folgenden Ausführungen als unterschiedliche Versuche der Distanzierung zu ihren Gehalten begriffen werden können, was auch den ganzen Adorno mit einschließt, dessen eigene Distanzierung nur insoweit eine besondere ist, als sie die größtmögliche der Zeit zu artikulieren versucht.⁴²

Es sind nur zwei Passagen, die die Marxsche Bedeutsamkeit ins klärende Licht rücken sollen. Die eine stammt aus den *Pariser Manuskripten* von 1844 und betrifft die dezidierte Haltung gegen das Metaphysische bei Hegel, retrospektiv, die andere, nicht minder berühmte, nichtsdestotrotz vielvergessene steht in den *Grundrissen* und zielt auf Methodisches, prospektiv. Beide Passagen werden durch den Marxismus als „Lehre“ vermittelt, wie er im ersten Viertel der *Deutschen Ideologie* erscheint.

Es ist darauf zu achten, dass Marx sich zwar deutlich gegen Hegel wendet, dass es ihm aber bei den ersten Anläufen keineswegs gelingt, den metaphysischen Knoten befreiend zu durchschlagen. Bloße Ablehnung einer Position schützt nicht vor den Falschheiten, von denen sie getragen wird.

“Ein doppelter Fehler bei Hegel.

Der erste tritt in der Phänomenologie als der Geburtsstätte der Hegelschen Philosophie am klarsten hervor. Wenn er z. B. Reichtum, Staatsmacht etc. als dem menschlichen Wesen entfremdete Wesen gefasst, so geschieht dies nur in ihrer Gedankenform... Sie sind Gedankenwesen – daher bloß eine Entfremdung des reinen, d. i. abstrakten philosophischen Denkens. Die ganze Bewegung endet daher mit dem absoluten Wissen. Wovon diese Gegenstände entfremdet sind und wem sie mit der Anmaßung der Wirklichkeit entgegentreten, das ist eben das abstrakte Denken. (...) Die ganze Entäußerungsgeschichte und die ganze Zurücknahme

⁴² Vgl. Habermas (1985), 67: „Wir verharren bis heute in der Bewusstseinslage, die die Junghegelianer, indem sie sich von Hegel und der Philosophie überhaupt distanzieren, herbeigeführt haben. Seit damals sind auch jene auftrumpfenden Gesten wechselseitiger Überbietung in Umlauf, mit denen wir uns gerne über die Tatsache hinwegsetzen, dass wir Zeitgenossen der Junghegelianer *geblieben* sind. Hegel hat den Diskurs der Moderne eröffnet; erst die Junghegelianer haben ihn dauerhaft etabliert.“ (Hervorhebung vom Autor.)

der Entäußerung ist daher nichts als die Produktionsgeschichte des abstrakten, i. e. absoluten Denkens, des logischen spekulativen Denkens. Die Entfremdung (...) ist der Gegensatz von an sich und für sich, von Bewusstsein und Selbstbewusstsein, von Objekt und Subjekt, d. h. der Gegensatz des abstrakten Denkens und der sinnlichen Wirklichkeit oder der wirklichen Sinnlichkeit, innerhalb des Gedankens selbst. Alle anderen Gegensätze und Bewegungen dieser Gegensätze sind nur der Schein (...).“

Und weiter:

„Die Aneignung der zu Gegenständen und zu fremden Gegenständen gewordenen Wesenskräfte des Menschen ist also erstens nur eine Aneignung, die im Bewusstsein, im reinen Denken, i. e. in der Abstraktion vor sich geht, die Aneignung dieser Gegenstände als Gedanken und Gedankenbewegungen, weshalb schon in der Phänomenologie – trotz ihres durchaus negativen und kritischen Aussehens und trotz der wirklich in ihr enthaltenen, oft weit der späteren Entwicklung vorgreifenden Kritik – schon der unkritische Positivismus und der ebenso unkritische Idealismus der späteren Hegelschen Werke – diese philosophische Auflösung und Wiederherstellung der vorhandenen Empirie – latent liegt, als Keim, als Potenz, als Geheimnis vorhanden ist. Zweitens. Die Vindizierung der gegenständlichen Welt für den Menschen – (...) – diese Aneignung oder die Einsicht in diesen Prozess erscheint daher bei Hegel so, dass die Sinnlichkeit, Religion, Staatsmacht etc. geistige Wesen sind; denn nur der Geist ist das wahre Wesen des Menschen, und die wahre Form des Geistes ist der denkende Geist, der logische, spekulative Geist. (...) Die Phänomenologie ist daher die verborgene, sich selbst noch unklare und mystifizierende Kritik.“⁴³

Das entscheidende Statement gegen Hegel findet sich in einem Zusammenhang, der bereits das konstruktive Neue in ersten Zügen formuliert, allerdings noch stark an Feuerbachs Anthropologismus orientiert; dieser rückt zwar den wirklichen, sinnlichen Menschen ins Zentrum der Geschichte, muss aber um so mehr von der kritisierten Metaphysik übernehmen, je wesentlicher er den Menschen bestimmen will. Es handelt sich um den Abschnitt *Die entfremdete Arbeit*. Ausgangspunkt sind „die Voraussetzungen der Nationalökonomie“, „ihre Sprache und ihre Gesetze“; sie führen zur Reduktion aller widersprüchlichen ökonomischen Gestalten „in die beiden Klassen der *Eigentümer* und der eigentumslosen *Arbeiter*“ (50f). In Analogie zu Hegels Herrschaft und Knechtschaft beschreibt Marx das Verhältnis des Arbeiter-Knechts gegenüber seinem Produkt.⁴⁴

Der Paukenschlag behält Hegels Telos, das geschichtlich-geschichtsphilosophische Subjekt unbeschadet, wertet es aber um: „Der Arbeiter wird eine um so wohlfeilere Ware, je mehr Waren er schafft. Mit der *Verwertung* der Sachenwelt nimmt die *Entwertung* der Menschenwelt in direktem Verhältnis zu.“ (52) Unter diesen Vorzeichen werden alle Einzelmomente sowohl im Begriff der Entäußerung wie dem der Entfremdung negativ, ihre Unterscheidung dunkel, weil zu dieser Zeit zwischen Waren- und sonstigen Produkten überhaupt nicht, später trotz der präzisen Warenanalyse *innerhalb* des ökonomischen Produktions- und Reproduktionsprozesses nur sehr large unterschieden wird (was insgesamt im Mar-

⁴³ Marx (1968), 111ff (in den Marxziten alle Hervorhebungen vom Autor).

⁴⁴ Die Übernahme von Formulierungen geht sehr weit, teilweise ohne Distanzierung ihrer Komplikationen: „Der Nicht-Arbeiter tut alles gegen den Arbeiter, was der Arbeiter gegen sich selbst tut, aber er tut nicht gegen sich selbst, was er gegen den Arbeiter tut.“ (63) Die idealisierenden und verklärenden Voraussetzungen der Dialektik der Anerkennung sind im vorangehenden Abschnitt zu kritisieren versucht worden. Die hegelianischen Anleihen bewirken nicht nur ein unilineares Geschichtsmodell, sondern erschweren insbesondere eine realistische Perspektive gegenüber der Arbeitsteilung, indem sie die Möglichkeit ihrer romantischen, d. h. totalen Aufhebung suggerieren.

xismus die Überbauphänomene – seien es demokratische Institutionen oder Gebilde der Kunst – zur Deutung wenig anreizt).

1. „Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein *fremdes Wesen*, als eine von dem Produzenten *unabhängige Macht* gegenüber.“ (Ebd.)
2. Zur Entäußerung gehört, „dass die Arbeit dem Arbeiter *äußerlich* ist, d. h. nicht zu seinem Wesen gehört, dass er sich daher in seiner Arbeit nicht bejaht, sondern verneint, nicht wohl, sondern *unglücklich* fühlt, keine freie physische und geistige Energie entwickelt, sondern seine Physis abkasteit und seinen Geist ruiniert. (...) Endlich erscheint die Äußerlichkeit der Arbeit für den Arbeiter darin, dass sie nicht sein eigen, sondern eines anderen ist (...)“ (55)
3. „Die entfremdete Arbeit macht (...) das *Gattungswesen des Menschen*, sowohl die Natur als sein geistiges Gattungsvermögen, zu einem ihm *fremden Wesen* (...)“ (58)
4. Als letztes folgt „die *Entfremdung des Menschen* von dem *Menschen*.“ (Ebd.)

Gleich anschließend die Zeilen, die wegen der Elemente Mythos und Natur auch fürs Verständnis des jungen Adorno von Bedeutung sind, *wenn diese bei ihm auch unabhängig von Marx entwickelt wurden*, durch ihn bloß eine Bestätigung erfuhren (wichtig ist nur das Zusammentreffen der Elemente Herrschaft, Mythos und Natur, das in der Analyse der Verdinglichung im *Kapital* als gänzlich überwunden erscheint, weil es auf „das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis“ reduziert werden kann, das sich „kontrollieren“ lässt⁴⁵):

“Wenn das Produkt der Arbeit mir fremd ist, mir als fremde Macht gegenübertritt, wem gehört es dann?

Wenn meine eigene Tätigkeit nicht mir gehört, eine fremde, eine erzwungene Tätigkeit ist, wem gehört sie dann?

Einem anderen Wesen als mir.

Wer ist dieses Wesen?

Die Götter? Allerdings erscheint in den ersten Zeiten die Hauptproduktion, wie z. B. der Tempelbau etc. in Ägypten, Indien, Mexiko, sowohl im Dienst der Götter, wie auch das Produkt den Göttern gehört. Allein die Götter allein waren nie die Arbeitsherren. Ebenso wenig die Natur. (...)

Das fremde Wesen, dem die Arbeit und das Produkt der Arbeit gehört, in dessen Dienst die Arbeit und zu dessen Genus das Produkt der Arbeit steht, kann nur der Mensch selbst sein. (...)

Man bedenke noch den vorher aufgestellten Satz, dass das Verhältnis des Menschen zu sich selbst ihm erst gegenständlich, wirklich ist durch sein Verhältnis zu dem anderen Menschen. Wenn er sich also zu dem Produkt seiner Arbeit, zu seiner vergegenständlichten Arbeit, als einem fremden, feindlichen, mächtigen, von ihm unabhängigen Gegenstand verhält, so verhält er sich zu ihm so, dass ein anderer, ihm fremder, feindlicher, mächtiger, von ihm unabhängiger Mensch der Herr dieses Gegenstandes ist.“⁴⁶

Der Übergang zum reifen, materialistischen Marx wird von einer Schnittstelle beherrscht, die recht viel Unfug in Gang gesetzt hat, indem sie zur Lehre verkommen konnte, die aus diesem Grund heute nur zuviel Schrecken und Terror zu verantworten hat. Sie hat auch zu verantworten, dass das, was in der gerade zitierten Stelle als eher diffuse Macht dasteht, im *Kapital* eben zu leichtfüßig als kontrollierbar ausgegeben wird.

⁴⁵ Marx (1975), 86, 89.

⁴⁶ Marx (1968), 59.

Die deutsche Ideologie war, zusammen mit Engels, im direkten Anschluss an die *Pariser Manuskripte* verfasst worden, 1845-46; 1932 erfolgt die deutsche Erstveröffentlichung, im gleichen Jahr der *Pariser Manuskripte*, die in Auszügen schon während der Zwanziger Jahre bekannt waren. Ihr Gegenstand ist „ein interessantes Ereignis: (der) Verfaulungsprozess des absoluten Geistes“⁴⁷. In Erinnerung der *Pariser Manuskripte* darf aber nicht eine präzisere Phänomenologie der Arbeit erwartet werden (... zur Entäußerung gehört, dass der Arbeiter seinen Geist ruiniert...); zur Debatte stehen vielmehr die Hegelkritiker Feuerbach, Bauer und Stirner, also nicht die Wirklichkeit in irgendeiner Art, sondern in der spezifischen, vermittelten der konkreten Form literarisch-theoretischer Gebilde. Was diese Theoretiker vereinigt, ist der Umstand, dass sie nicht nur deutsch und philosophisch schreiben, sondern dass „ihre sämtlichen Fragen sogar auf dem Boden eines bestimmten philosophischen Systems, des Hegelschen, gewachsen (sind)“ (18f). „Keinem von diesen Philosophen ist es eingefallen, nach dem Zusammenhange der deutschen Philosophie mit der deutschen Wirklichkeit, nach dem Zusammenhange ihrer Kritik mit ihrer eignen materiellen Wirklichkeit zu fragen. – Die Voraussetzungen, mit denen wir beginnen, (...) sind (...) auf rein empirischem Wege konstatierbar.“ An Stelle einer Feuerbachkritik, wie die Kapitelüberschrift nahelegt, wird die materialistische Geschichtsauffassung dargelegt. Ich halte mich kurz. Die ersten Begriffe sind Produktion, Lebensweise als Verkehr der Menschen untereinander, Arbeitsteilung und/bzw. Eigentum. Dann kommen das Bedürfnis, die Produktivkraft und die Reproduktion und der erste Lehrsatz, „dass diese drei Momente, die Produktionskraft, der gesellschaftliche Zustand und das Bewusstsein, in Widerspruch untereinander geraten können und müssen“ (32). Der Begriff der Entfremdung wird bereits nur noch gebrochen verwendet – „um den Philosophen verständlich zu bleiben“ (34) – verleitet bei der Bestimmung seiner Aufhebung nichtsdestotrotz zu dem metaphysischen Satz, dass „(der) Kommunismus empirisch nur als die Tat der herrschenden Völker `auf einmal' und gleichzeitig möglich (ist), was die universelle Entwicklung der Produktivkraft und den mit ihm zusammenhängenden Weltverkehr voraussetzt“ (35), auch zu dem nicht weniger katechetischen: „Das Proletariat kann also nur *weltgeschichtlich* existieren, wie der Kommunismus, seine Aktion, nur als `weltgeschichtliche' Existenz überhaupt vorhanden sein kann.“ (36)

Rückblickend erstaunlich dünn geraten erscheint der Abschnitt *Über die Produktion des Bewusstseins*; er verweist mehr auf Arbeitsteilung und Herrschaft, als dass er eine Theorie des Bewusstseins und des Scheins zu liefern vermöchte – Herrschaft wäre gemäß dieser Notate geradezu leicht durchschaubar. Nach der Geschichte der Formen der Arbeitsteilung bzw. des Privateigentums und der Integration der Produktivkräfte findet sich der nächste metaphysische und ethnozentrische Hauptsatz: „Alle Kollisionen der Geschichte haben also nach unsrer Auffassung ihren Ursprung in dem Widerspruch zwischen den Produktivkräften und der Verkehrsform. (...) Die durch einen erweiterten internationalen Verkehr hervorgerufene Konkurrenz mit industriell entwickelteren Ländern ist hinreichend, um auch in den Ländern mit weniger entwickelter Industrie einen ähnlichen Widerspruch zu erzeugen (...).“ (73) Die Ursache von Konflikten, so wird in der *Deutschen Ideologie* suggeriert, ist immer empirisch gegeben, die Ursache von falschem Bewusstsein, und es ist ebenso gegeben, dass sie bereinigt werden kann, durch eine neuere Organisationsform, wenn der revolutionäre Kampf dafür auch als ebensolche Selbstverständlichkeit hingenommen wird. Das Errichten einer neuen Organisationsform, neuer Produktionsverhältnisse wird als sozialtechnologische Entscheidung präsentiert, als Verwaltungsakt innerhalb einer zwar weitläufigen, nichtsdestoweniger beeinflussbaren Bürokratie.

⁴⁷ Marx/Engels (1969), 17.

Ein anderer Marx zeigt sich in den *Grundrissen* von 1857-59. Das Verfahren der Lehrsätze wandelt sich nun zur Methodenreflexion, die insbesondere der immanenten Deutung eine gewisse Rolle zugesteht, wenn sie nun auch nicht mehr sich an bloßen Textgebilden orientiert, sondern die ganze empirische Wirklichkeit ins Auge zu fassen hat.

Die Kategorie der Totalität oszilliert in ihrer Motivierung zwischen dem Kokettieren mit der spekulativen Dialektik und der Dialektik der Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse in der *Deutschen Ideologie* – an dieser Stelle übernimmt sie die kritische und selbstkritische Funktion von Kants Ding an sich: Die Totalität bewirkt die Erscheinungen, ohne Determinante zu sein, ohne als Ganzes erkannt werden zu können. „Die Gesellschaft als Ein einziges Subjekt betrachten, ist sie (...) falsch betrachten; spekulativ.“⁴⁸

„Hegel geriet (...) auf die Illusion, das Reale als das Resultat des in sich zusammenfassenden, in sich vertiefenden, und aus sich selbst sich bewegenden Denkens zu fassen, während die Methode vom Abstrakten zum Konkreten aufzusteigen (...) nur die Art für das Denken ist, sich das Konkrete anzueignen, es als ein geistig Konkretes zu reproduzieren. Keineswegs aber der Entstehungsprozess des Konkreten selbst. (...) (Eine ökonomische Kategorie) kann nie existieren außer als abstrakte, einseitige Beziehung eines schon gegebenen konkreten, lebendigen Ganzen.“ (22)

Also: Begriffe, Kategorien, Erkenntnisse sind Momente „eines schon gegebenen, konkreten, lebendigen Ganzen“. Diesem Ganzen sind sie nachgeordnet. Im Erkenntnisprozess ist auch das Primäre – alles Primäre, Eigentliche, Wesentliche – *abgeleitet*.⁴⁹

Die metaphysischen, geschichtsphilosophisch-teleologischen und ethnozentristischen Momente liegen bei Marx einerseits offen in den Texten, andererseits gaben die Parteienstreitigkeiten, die Marxismen, tragisches Zeugnis einer dogmatischen *Lektüre*. Ebenso deutlich ist in den Texten aber die *Anstrengung* erkennbar, von denselben wegzukommen; gelungen sind schließlich weder die Analysen, die in der Reproduktion des Kapitals sowohl die Waffenproduktionen, die modernen Bankaktionen und, umgekehrt, die Einflussmöglichkeit in den demokratischen Institutionen unberührt lassen, noch die Politik, die im Marxschen Namen fast durchwegs metaphysischen Formen huldigte – um so mehr aber der erkenntnistheoretisch-methodologische Ansatz: es wurde ein langer Marsch bis zur Einsicht, dass das Ganze des Gesellschaftslebens nicht auf einen Schlag erkennbar ist, dass es aber der Erkenntnis überhaupt zugänglich ist und im Prozess der Aufklärung, wie Kants anthropologische Schriften zeigen, nicht ausschließlich als Spielwiese philosophisch-phantasievoller Frivolitäten hinzuhalten verdammt ist.

⁴⁸ Marx (1974), 15.

⁴⁹ Vgl. auch p. 26f: „Wie überhaupt bei jeder historischen, sozialen Wissenschaft, ist bei dem Gang der ökonomischen Kategorien immer festzuhalten, dass, wie in der Wirklichkeit, so im Kopf, das Subjekt, hier die moderne bürgerliche Gesellschaft, gegeben ist, und dass die Kategorien daher Daseinsformen, Existenzbestimmungen, oft nur einzelne Seiten dieser bestimmten Gesellschaft, dieses Subjekts ausdrücken, und dass sie daher *auch wissenschaftlich* keineswegs da erst anfangen, wo nun von ihr *als solcher* die Rede ist.“

1.4 Diskursformationen (Nietzsche/Foucault)

Zielt Marx' Hegelkritik auf Praxis, teils durch erneuerte *metaphysische* Stilisierung des europäischen, euroamerikanischen Proletariats als dem mehr oder weniger verborgenen Subjekt der Geschichte, teils durch methodische Selbstkritik situiert in gesellschaftliche Selbstaufklärung; und zielt Kierkegaards Metaphysikkritik gegen den Ausschluss des Gefühls und der Innerlichkeit bzw. der Subjektivität im Einzelmenschen, die desto mehr in einer metaphysikerneuernden Vergottung gipfelt, je mehr sie von jeder gesellschaftlichen Vermittlung abgetrennt wird – so zerschlägt Nietzsche als erstes und zentrales die Idee einer systematischen Theorie überhaupt, die die Wirklichkeit repräsentieren soll, sei sie begrifflich idealisiert als Ontologie oder hinter die Maske der Bescheidenheit – die bloße Methode – gesteckt als Erkenntnistheorie bzw. Wissenschaftstheorie.

In den vielen Nietzschelektüren, die er selbst provoziert, erweisen sich zwei einander entgegengesetzte Nietzsches als voneinander untrennbar: der vorpsychoanalytische bzw. metaphysische der Lehren gegen die Metaphysik – derjenigen des Willens zur Macht und der ewigen Wiederkehr des Gleichen – und der etwas chaotisch anmutende methodologische, fürs Adornoverständnis um so relevantere. Der zweite Nietzsche ist deswegen vom ersten verdeckt, weil er die Begründungen seiner Theoreme allein diesem überlässt. Erst der junge Adorno wird jeden Lehrcharakter aus solchen Theoremen herausspülen, schließlich sie in einer diskursiven, begrifflichen Gesellschaftstheorie zu verankern versuchen.⁵⁰

Welches sind die Theoreme des methodologischen Nietzsche?

1. Die menschliche, an den Körper gebundene Vernunft steht der empirischen Welt nicht als logisch-intellektualistische Einheit gegenüber, aus der eine Erkenntnis Methode ableitbar wäre, im Sinne einer transzendentalen Analytik. Was bis zu Kant, Hegel und Marx stets in einem Ergänzungsverhältnis stand – Voluntarismus und Intellektualismus – hat bei Nietzsche eine zumindest vordergründig eindeutig einseitige Fixierung: den Primat des Willens (man sieht, schon diese Formulierung ist Bestandteil des metaphysischen Schopenhauer-Lehrlings).

⁵⁰ Ich meine die Trennung dieser zwei Nietzsches hier vornehmen zu müssen, weil insbesondere bei Habermas keine Spuren des „methodologischen“ sichtbar sind; alle Nietzsche betreffenden Aussagen haben die Tendenz einer sozialpsychologischen Lokalisierung, weil Habermas sein Programm einem für ihn in der Theorie ubiquitär herrschenden Neo- und Jungkonservatismus entgegenstemmen will. Einige Formulierungen aus *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Habermas (1985): „Im Diskurs der Moderne erheben die Ankläger einen Vorwurf, der sich in der Substanz von Hegel und Marx bis Nietzsche und Heidegger, von Bataille und Lacan bis Foucault und Derrida nicht verändert hat. Die Anklage ist gegen eine im Prinzip der Subjektivität gründende Vernunft gerichtet (...).“ (70) „Nietzsche will den Rahmen des okzidentalen Rationalismus, in dem sich die Kontrahenten des linken wie des rechten Hegelianismus immer noch bewegen, sprengen. Dieser Antihumanismus, der von Heidegger und Bataille in zwei Varianten fortgesetzt wird, ist für den Diskurs der Moderne die eigentliche Herausforderung.“ (93) „(Nietzsche hat) nur die Wahl, entweder die subjektzentrierte Vernunft noch einmal einer immanenten Kritik zu unterziehen – oder aber das Programm ganz aufzugeben. Nietzsche entscheidet sich für die zweite Alternative – er verzichtet auf eine erneute Revision des Vernunftbegriffs und verabschiedet die Dialektik der Aufklärung.“ (106f; Hervorhebung vom Autor.) – Auch das Nachwort zur Sonderausgabe der erkenntnistheoretischen Schriften Nietzsches von 1968 favorisiert denjenigen der Grundlegung aller Erkenntnis in der Moral, also im Willen zur Macht – es richtet sich ausschließlich nach dem ersten Nietzsche aus. Der methodologische wird füglich entstellt: Nietzsche wird „eine Art negative Dialektik“ nachgesagt, als „ein alternativer Weg zur Mystik“ (Habermas, 1982, 518 oder Habermas, 1973, 252). Im ebenfalls 1968 erschienenen vorkommunikationstheoretischen Hauptwerk *Erkenntnis und Interesse* wird Nietzsche ähnlich gelesen und als Vorläufer der Psychoanalyse gedeutet (Habermas, 1975, 353ff).

2. Was es von der Wirklichkeit zu erkennen gibt, sind ihre Symptome; von ihnen her kann auf den Zustand der Wirklichkeit, d. h. die Kräfterdisposition medizinologisch-diagnostisch geschlossen werden – eine empirische, *repräsentative* und distanziert-objektivistische Erkenntnis kann aus solchem Schließen nicht entstehen.
3. Die Symptome erscheinen in produzierten, gestalteten, durchgestalteten Formen; sie sind teilweise verstellt oder entstellt – tragisch gescheitert – teilweise offen verhüllt, d. h. in offensichtlicher lächerlicher Verkehrung.
4. Die Symptome sind begrifflich-metaphorische Texte oder künstlerische und politische bzw. artistische Gebilde.

Ich möchte diese Theoreme nicht bei Nietzsche präzisieren, um der Suggestion zuvorzukommen, es ginge hier um ein neues, von allem Neurotischen entschlacktes Nietzschebild. Denn keine noch so unscheinbare Teilbehauptung dieser Theoreme ließe sich vom metaphysischen Nietzsche befreit in den Texten nachweisen. Um so klarer äußert sich Foucault über das, was in Punkt 3 mit dem Begriff der produzierten Formen gemeint ist, in denen die Symptome der Wirklichkeit, die Erscheinungen erscheinen. Die kleine Schrift „Die Ordnung des Diskurses“ ist auch heute noch lesenswert.

Es ist die Funktion der Ordnung des Diskurses, „sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen“⁵¹. Foucaults analytisches Sprechen von Diskursformationen hat also zwei Ziele, zwei materialistische Tendenzen, und, darauf soll jetzt schon hingewiesen werden, diese beiden werden bei Habermas, man muss sagen: von neuem, unterschlagen. Die eine Tendenz ist quasi-positivistisch bzw. szientistisch, indem sie es zum Programm macht, distanziert und historistisch die Abwicklung von Formen zu beschreiben, innerhalb welchen soziale und wissenschaftliche qua soziale Äußerungen sich ereigneten. In diesem „Positivismus“ oder „Strukturalismus“, der keinem starken Einfluss Nietzsches nachzugeben scheint, entstanden die beeindruckenden historischen Werke zu Themen der Frühzeit des Kapitalismus: *Wahnsinn und Gesellschaft*, *Die Geburt der Klinik*, *Die Ordnung der Dinge*, *Überwachen und Strafen*.⁵² Die andere Tendenz widmet ihre Aufmerksamkeit kritisch denselben Formen als Formanten der Macht, dieselbst in diesem Konzept durchaus diffus und alles andere als materialistisch begriffen sein mag.⁵³ In ihrem Licht steht der politische Foucault, als ein Sprachrohr von Minderheiten, dessen Stil breit zu wirken vermochte, indem er als vordringlichstes allem Einschüchternden, das nicht zuletzt die Parteilinien prägte, den Wind aus den Segeln bzw. aus den Gefolgschaft erhebenden Fahnen zu nehmen versuchte.

⁵¹ Foucault (1974a), 7. Ich verzichte darauf, die Ergänzungen zu diesem Text, der Antrittsvorlesung, zu diskutieren, wie sie im kurz davor geschriebenen Werk *Archäologie des Wissens* festgehalten sind.

⁵² Die Anführungszeichen haben einen strengen Sinn: Foucault spielte zeitweise mit dem Begriff des Positivismus, und gegen den des Strukturalismus hat er sich nach *Die Ordnung der Dinge* konstant gewendet – wie die Lehrbücher zeigen erfolglos. Eine adäquate und zugleich plakative Einordnung seines methodischen Denkens hat sich nicht ergeben, nicht ergeben können, weil, wie ich meine, es zu stark von seinem Denkstil und seiner Rhetorik abhängt. Das heißt nicht, dass nicht einzelne methodologische Momente verallgemeinerbar wären; doch scheinen sie mir mehr Denkanregungen gleichzukommen als einem verbindlichen methodologischen Regelsystem entsprechen zu können. – Zum näheren Verhältnis Foucaults zu Nietzsche vgl. Marti (1988), 69ff und Foucault (1974b).

⁵³ So Claudia Honegger, zitiert in Marti (1988), 104f: „Le pouvoir – dieses schummrige Amalgam aus Macht, Herrschaft, struktureller Gewalt, Autorität, Prestige, Charisma – wird nie 'lokalisiert', sondern zu einem Moloch hochstilisiert, der überall gleichermaßen lauert und so stets die Analyse konkreter Herrschaftsverhältnisse konterkariert.“ Ob ein Mensch schon konkrete Herrschaftsverhältnisse befriedigend hat analysieren können, ist allerdings eine Frage, ob der sich die Soziologie in auffälliges Schweigen hüllt.

Zuerst zählt Foucault drei Begriffstypen auf, denen gegenüber es den Diskurs zu situieren gilt: das Verbot mit den thematischen Tabuisierungen⁵⁴; der Ausschluss bzw. die Grenzziehung, die soziale Gruppen typisiert (8); der Wille zur Wahrheit mit der auch sozial wirksamen Unterscheidung von Wahrem und Falschem (10).

Diese *äußeren* Prozeduren der Kontrolle, der Einschränkungen und der Produktionsbedingungen von Diskursen sind durch interne zu ergänzen: das Verhältnis Primärtext - Kommentar (16), dasjenige von Text und Autor (19) und das begrifflich-metaphorische Regelsystem in den Disziplinen (21).

Eine dritte Gruppe von Regeln sorgt dafür, dass nicht „jedermann Zugang zu den Diskursen hat: Verknappung diesmal der sprechenden Subjekte“ (26). Foucault nennt sie „die großen Prozeduren der Unterwerfung des Diskurses“ (31); zu ihnen gehören das Ritual, die Diskursgesellschaften, die Doktrinen und die Erziehungssysteme.

Dann stellt er die Frage, wie es kommen konnte, dass die Realität des Diskurses hat „eliminiert“ werden können. Er nennt „(den Gedanken) des begründenden Subjekts“ (32), das Thema der „ursprünglichen Erfahrung“ (33) und das „Thema der universellen Vermittlung“ (ebd.).⁵⁵

Für die Diskursanalyse lassen sich einige „methodische Grundsätze nennen“. Zunächst das „Prinzip der Umkehrung“ (35), das die Formanten der Diskurse eher als Unterdrückungssystem sichtbar machen will denn als positives Produktionssystem. Das Prinzip der Diskontinuität beleuchtet das System der Verhältnisse der Diskurse untereinander. Das Prinzip der Spezifität (36) ist mit dem der Äußerlichkeit zu verbinden: Obwohl die Diskurse vom Empirischen losgelöst in ihrer Eigentümlichkeit gesehen werden sollen, drehen sie sich nicht um einen Kern, den es herauszuschälen gelte.

Diesen Prinzipien oder Regeln werden schließlich, vor einer Zusammenfassung der Diskursanalyse in die zwei sich nicht ausschließenden Grundbegriffe *Kritik* und *Genealogie*, vier Begriffsdichotomien zugeordnet, wobei die erste Seite jeweils den neuen Standpunkt bezeichnen soll: Ereignis vs. Schöpfung, Serie vs. Einheit, Regelmäßigkeit vs. Ursprünglichkeit und Möglichkeitsbedingung vs. Bedeutung.

Leider vernimmt man in diesem Kontext, der die *Archäologie des Wissens* mit einschließt, nichts über den ontologischen Status dieser Regelsysteme, nichts über die Frage, ob es sich um strenge Determinanten handelt, die die Idee der freien und schöpferischen bzw. kritischen individuellen Intelligenz obsolet machen, nichts darüber, ob sie im Gegenteil bloße heuristische Werkzeuge zur Strukturierung historischer Epochen auf diversen Niveaus wären. Handelt es sich vielleicht nur um ein paar experimentell erprobte Grundbegriffe, wie es in der *Archäologie des Wissens* einmal etwas launig heißt, mitnichten theoretisch abzusichern?⁵⁶

⁵⁴ Foucault (1974a), 7f.

⁵⁵ Man muss der Versuchung widerstehen, diese Komplexe kommentieren und zum Beispiel auf die Akzentuierungen in den vorliegenden vorangegangenen Seiten beziehen zu wollen, auch wenn diese einfacher als die Foucaultschen erscheinen. Gerade unvermittelt erhalten sie eine Frische, die eine produktive Vermittlung im weiteren ermöglicht.

⁵⁶ Foucault (1973), 58f: „...~ Das ist das Feld, das wir jetzt durchlaufen müssen; das sind die Begriffe, die man ausprobieren muss, und die Analysen, die man vornehmen muss. Ich weiß, dass die Risiken nicht klein sind. Ich habe mich bei einer ersten Suche bestimmter Gruppierungen bedient, die ziemlich matt, jedoch reichlich vertraut sind: Nichts beweist mir, dass ich sie am Ende der Analyse wiederfinden werde, noch dass ich das Prinzip ihrer Abgrenzung und Individualisierung finden werde. Ich bin nicht sicher, dass die diskursiven Formationen, die ich isolieren

Nur eines ist auch so klar: auf einen Irrationalismus, auf eine gegenaufklärerische und politisch konservative Haltung läuft ein solches Unternehmen nicht hinaus. Und sehr weit von der negativen Dialektik kann es nicht entfernt sein, wenn man bedenkt, gegen was die Diskursanalyse sich vornehmlich wendet, gegen den Hegelianismus, und, das ist mindestens in der politischen Haltung und im Bereich der Rechtssoziologie ein Unterschied zu Habermas, wie ihre Begriffe einen gewissen ständig im Blickfeld haben, Nicht-identität.

1.5 Diskurs (Habermas)

Hatte der letzte Abschnitt das gemächliche Abspulen eines historischen Fadens zum Knäuel verknotet – Nietzsche und Foucault wurden nicht mit den notwendigen analytischen Distinktionen vorgetragen – so ist der Faden des historischen Kontinuums der Theorie mit dem Aufriss der aktuellen Diskussion vorläufig unrettbar gerissen. Bevor Adorno in einem verbindlichen Zusammenhang zu Wort kommt, wird es seinem prominentesten Herausforderer geliehen, zuerst als Kritiker, dann als Kritisiertem.

1.5.1 Falsche Adornokritik

Habermas hat die maßgebliche Adornokritik mehrfach formuliert, zuletzt in der Vorlesungsreihe *Der philosophische Diskurs der Moderne*.⁵⁷ Der Hauptvorwurf, den er in der Vorlesung *Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung* gegen die *Dialektik der Aufklärung* äußert, lautet, dass Horkheimer und Adorno auf Theorie verzichten und in einer Paradoxie verharren, weil sie zu weit vorgestoßen sind – weil sie die Voraussetzungen der Geltung ihrer Kritik, denen auch sie Folge leisten müssen, selbst schon kritisch angreifen: die herrschende Vernunft. Sie können nicht sagen, wie sie zu ihrer Kritik, die immerhin den Gang der Aufklärung in Frage stellt, gekommen sind. Es ist somit eine bloße Behauptung der Autoren, dass sich, in der Terminologie von Habermas, Macht- und Geltungsansprüche in der gegenwärtigen Vernunft kaum trennen ließen.⁵⁸ Zwei Nebensätze scheinen die Habermasische Kritik zu tragen: a) „diese Stimmung, diese Einstellung ist nicht mehr die unsere“⁵⁹ und b) „die *Dialektik der Aufklärung* wird dem vernünftigen Gehalt der kulturellen Moderne, der in den bürgerlichen Idealen

werde, die Medizin in ihrer globalen Einheit, die Ökonomie und die Grammatik in der Gesamtkurve ihrer historischen Bestimmung definieren werden. Ich bin nicht sicher, dass ... „Die erkenntnistheoretische Zurückhaltung ist löblich; dennoch ist es im Feld der Wissenschaftstheorie, zu dem ich die *Archäologie des Wissens* zählen möchte, ein ungewöhnlich frivoles Spiel um ihr Zentrum der Verbindlichkeit.

⁵⁷ Habermas (1985), 130ff. Heißt es in der *Theorie des kommunikativen Handelns* scharf, erst diese neue Theorie vermöchte „die Strukturen einer Vernunft, auf die Adorno nur *anspielt*“ darzustellen (Habermas, 1988a, 524f; Hervorhebung vom Autor), und noch schärfer im Vortrag *Die Philosophie als Platzhalter und Interpret* über den „Negativismus von Adorno, (er würde) in einem umfassenden entwicklungslogischen Zusammenhang nur noch die Bestätigung dafür (sehen), dass sich der Zauber einer zur gesellschaftlichen Totalität aufgespreizten instrumentellen Vernunft nicht mehr lösen lässt“ (Habermas, 1983, 15), so heißt es neuerdings milder, Adorno vom Pranger des zum Defätisten Gestempelten loskettend, dass auch er, Habermas, an Adorno anknüpfen kann“, denn auch er würde doch, „mal hier, mal da, nach Spuren einer Vernunft (stochern), die zusammenführt, ohne Abstände zu tilgen, die verbindet, ohne Verschiedenes gleichnamig zu machen, die unter Fremden das Gemeinsame kenntlich macht, aber dem Anderen seine Andersheit lässt“ (Habermas, 1991, 158). – Vielleicht sollte noch daran erinnert werden, dass er in Frankfurt von 1956 bis 1959 Assistent Adornos war (Reese-Schäfer, 1991, 142).

⁵⁸ Habermas (1985), 154f.

⁵⁹ Ebd., p. 130.

festgehalten (...) worden ist, nicht gerecht. Ich meine die theoretische Eigendynamik, die die Wissenschaften, auch die Selbstreflexion der Wissenschaften, über die Erzeugung technisch verwertbaren Wissens immer wieder *hinaustreibt* (...)“⁶⁰. Ich nehme kurz zum Vorwurf Stellung, die *Dialektik der Aufklärung* hätte keine Theorie und könne deswegen auch von gegenaufklärerischen Kräften in Anspruch genommen werden, dann zur Aussage, ein allgemeiner Skeptizismus respektive Pessimismus gegenüber dem Gang der wissenschaftlichen Vernunft sei zumindest heutzutage deplaziert.

Die Habermasische Lektüre der *Dialektik der Aufklärung* ist das Resultat einer bestimmten Optik, die auf gewisse Momente des Textes nicht mehr achten kann, wenn sie ihren eigenen Konzepten nicht untreu werden will, in diesem Fall denjenigen der Theorie des kommunikativen Handelns. Das entscheidende dieser Konzepte scheint mir darin zu liegen, im Bewusstsein der Einzelmenschen methodologisch zwischen Wahrnehmung und Handlung zu trennen, so dass erstere als bloß privatistische, d. h. noch nicht rationalisierte intersubjektiv irrelevant wird und gesellschaftstheoretisch, wie bei Habermas auffällig, ausgeblendet werden kann. Im Werk Adornos lässt sich aber gerade eine Konstante feststellen, in der Bewusstsein so konzipiert ist, dass es etwas ist, das sich nicht definitiv auf eine eindeutige Struktur reduzieren lässt, weil es, als Ganzes dem Individuum zugehörig, Meinungen folgt, die immer mehr sind als die Summe einzelner Behauptungen (letztlich propositionaler Gehalte, die gänzlich wahr oder falsch sein können bzw. müssen); Meinungen sind Gebilde als begrifflich beschreibbare Modelle. Adorno konzipiert das Bewusstsein wie geschichtliche Gebilde der Theorie oder der Kunst, die destruiert werden können, nicht ohne die Intention, Bewusstsein zu schaffen.⁶¹

Adornos theoretische Basis, die Habermas vergeblich auszumachen versucht, wäre die Logik des Zerfalls, deren Spuren sich bis in Adornos erste Musiktexte zurückverfolgen lassen; es gehört zu ihrem Kern, den Habermas ignoriert und der hier wie angedeutet erst gestreift werden soll, streng zu unterscheiden zwischen a) der *Unwahrheit* von Gebilden, die in der kritischen Wahrnehmung, in der „Destruktion“, zum Zeugen von Wahrheit werden (die selbst abwesend ist, weil sie generell außerhalb der Geschichte stehen muss, wenn Theorie als Weltanschauung vermieden werden soll) und b) der *Falschheit* von Hypothesen, d. h. der begründbaren Falschheit eines propositionalen Gehaltes. Im Sinne eines Konzepts, in nuce einer Theorie, die gesellschaftstheoretisch dasselbe Niveau in Anspruch nimmt wie die spätere Theorie des kommunikativen Handelns, die für die repräsentative Demokratie entsteht, ist die Logik des Zerfalls, die die direkte Demokratie fundiert, schon in den beiden Habilitationsschriften verfolgbar. Sie bildet ein Supplement zur kantisch geprägten Wissenschaftstheorie, der Adorno nie opponierte, und sie bildet ein Gemisch von Kierkegaard und Benjamin, denen sie widerspricht, weil der erstere den Zerfall des Sinnes in der Geschichte ausschließlich theologisch statt erkenntnistheoretisch konzipierte und der zweite, Walter Benjamin, das Verfahren der Erkenntnis des zerfallenen Sinns – die barocke Allegorie – aus der geschichtlichen Gebundenheit herauslöste. Adorno ist als gleichsam fliegender Musikrezensent mit der Tatsache konfrontiert, dass die Formen der klassischen Musik unaufhaltsam zerfallen; erst bei Kierkegaard und – gleichzeitig – bei Benjamin erfährt er die These, dass alle „Sinngebilde“ Sinn nur als zerfallenen gestalten können. Es ist dann nicht mehr weit zur Aussage, es sei der im

⁶⁰ Ebd., p. 137f (Hervorhebung vom Autor).

⁶¹ Vgl. den ersten Satz des Vorwortes der Schrift *Der Begriff des Unbewussten...*: „Aufklärung ist die Absicht dieser Arbeit, Aufklärung in doppeltem Sinne, die Aufklärung eines problematischen Begriffes zunächst, dann aber auch Aufklärung als Ziel in der umfassenderen Bedeutung, die Geschichte dem Begriff verleiht: Destruktion dogmatischer Theorien und Bildung von solchen an ihrer Stelle, die in Erfahrung gründen und für Erfahrung zweifelsfrei gewiss sind.“ (1; 81; Hervorhebung vom Autor.)

strengen Sinn methodische Blick der Logik des Zerfalls, der zur Behauptung führt, dass die Vernunft irrational wird, wenn sie die Zwecke als Gebilde der Resultate des Prozesses, der jene erreichen soll, nicht mehr in Frage stellen kann, da die Zwecke eben als historische nichts anderes als soziale Sinngebilde darstellen. Diese Zwecke sind die ökonomischen Akkumulationen, die militärisch-politischen Strategien und die einzelwissenschaftlichen Forschungshypothesen. Irrational werden sie dann, wenn sie sich durchsetzen, aber nicht allgemein diskutiert werden; und diskutiert werden können solche Zwecke von allen denjenigen Einzelmenschen, die Erfahrungen zu sammeln vermochten im kritischen Wahrnehmen von Einzelgebilden überhaupt.

Wenn man die *Dialektik der Aufklärung* mit den Formulierungen der frühen Werke in Verbindung bringt, sieht man entgegen den Vorwürfen von Habermas a) dass keine Ignoranz der Wissenschaftlichkeit vorliegt, sondern der Umstand beklagt wird, dass Begründungen von Forschungshypothesen keine *allgemeine* Evidenz aufweisen, sondern sich in einem für die Allgemeinheit undurchsichtigen Kontext, der *an sich* kein irrationales Gefüge ist, verstecken können, b) dass es Lösungen gibt, den Verblendungszusammenhang zu durchbrechen, weil es immer Individuen sind, die Zwecke in Frage stellen, und c) dass das Werk ungleich der Deutung von Habermas nicht defätistisch ist, sondern umgekehrt geradezu einem Optimismus huldigt, weil es nicht sagt, die Geschichte werde schlimmer – es sagt nur, Versöhnung mit Natur sei dem Geist *noch nicht* gelungen.⁶²

Es sind also nicht Mythos und Aufklärung unaufhebbar in einer irgendwie gearteten Natur verschlungen. Denn was falsch ist, lässt sich benennen: dass den einzelnen die Bedingungen, um sich an der Diskussion über Zwecke, die gesellschaftlich relevant sind, beteiligen zu können, sowohl ontogenetisch wie demokratisch-politisch entzogen werden. Dadurch wird die Zwecke setzende Vernunft, die Vernunft im allgemeinen, irrational. Im gleichen Zug ist es möglich anzugeben, wie diese allgemeine Irrationalität zu überwinden ist: durch Förderung der gesellschaftlichen institutionellen und der persönlichen individuellen Bedingungen der Kritik von festgelegten und festzulegenden Zwecksetzungen.

Was Habermas unsere veränderte „Stimmung“ nennt, scheint nun nichts anderem gleichzukommen als einer Überreizung des Optimismus im Umfeld der *Dialektik der Aufklärung*, durch falsche Übersetzung aus der Sprache der Bewusstseinsphilosophie: Die Transformation der Kritik in den Diskurs macht aus der Darstellung einer Möglichkeit die Repräsentation einer bereits erfüllten Wirklichkeit. Natürlich gibt es heutzutage zu allen Fragen Wissenschaftskongresse, an denen über Sinn und Zweck von Hypothesen diskutiert wird; allerdings hätte eine darauf ausgerichtete Soziologie hinter die Frage der Stabilität nicht nur der finanziellen Bedingungen dieser Kongresse mehr als bloß ein Fragezeichen zu setzen.

⁶² Je mehr die Analyse der *Dialektik der Aufklärung* im Umfeld der Entstehung der Logik des Zerfalls anzusiedeln ist, um so mehr gerät sie in den Sog eines logizistischen Universalismus, wo nicht mehr gesagt werden kann, ob die Autoren ihre These aus der Gesellschaftsanalyse hergeleitet oder aus ihren Konzepten deduziert haben, und wo die Idee unvorstellbar wird, dass die Dominanz anderer Kulturen auch einen anderen Gang der Geschichte zur Folge gehabt hätte. Ein Paradox, und folglich doch keine theoretische Grundlage der *Dialektik der Aufklärung*? Das Paradox ist dann gelöst, wenn strikt die Erkenntnistheorie der Logik des Zerfalls, das Verhältnis von *Sinn und Begriff*, getrennt wird von der Geschichtsphilosophie, in der sie steht, dem Verhältnis von *Natur und Geist*. Unter dieser Perspektive ist zumindest der Titel der ansonsten erhellenden Arbeit, die eben die Geschichtsphilosophie Adornos visiert, falsch: *Adorno – Logik des Zerfalls*, Schmucker (1977).

1.5.2 Partiell metaphysische Gesellschaftstheorie

Die Habermasische Arbeit wird durch ein besonderes und besonders ehrgeiziges Motiv in Schuss gehalten: es soll die Theorie nicht nur jeden Irrationalismus von sich fernhalten, sondern – Kantisch – mit Bedacht ihre Anschlussfähigkeit an die Wissenschaften im Griff behalten. Vor allem die Aufsatz- und Vortragssammlung *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*⁶³ ist ein beeindruckendes Zeugnis von seinen unermüdlichen Auseinandersetzungen mit den Wissenschaften der Psychologie (Piaget und Kohlberg), der Soziologie (Parsons und Luhmann), der Geschichte und Ethnologie (Eder und Godelier) sowie der Sprach- und Handlungstheorie (Mead und an Stelle Austins Lorenzen). Der Sinn dieser Wissenschaftlichkeit ist keineswegs Szientismus und Abwehr von (politischer) Praxis; er liegt nach wie vor in der Marxschen Programmatik, die als falsch erkannte Wirklichkeit *durch Kritik* zu verändern. In diesem Licht drängt bei Habermas alles auf eine „nachmetaphysische“ Befindlichkeit.

Bekanntlich war für die Theorie seit je die Freiheit, die Denkens- und die Handlungsfreiheit, eines der gewichtigsten Probleme, wenn nicht überhaupt das gewichtigste Problem – die Freiheit war es, die das Wissen zum Glauben verführte, die Praxis zum Dogmatismus. Wie löst die Diskurstheorie diese Frage? Was ist Freiheit und Autonomie im Rahmen der kommunikativen Vernunft? Was ist die Bedingung der Möglichkeit der Gegenstände der Erkenntnis in der Theorie von Habermas? „(Autonomie) meint nicht mehr Selbstgesetzgebung wie bei Kant, Selbstverwirklichung im Sinne Hegels oder Marx' (...), sondern die kognitive Kompetenz zur Übernahme eines universalistischen Standpunktes sowie die interaktive Kompetenz, auf dieser Grundlage zu handeln.“⁶⁴ Dieser Kern der kommunikativen Vernunft, als die Form der Autonomie, ist nun nicht mehr wie einleitend gezeigt bei Kant, Hegel und Marx als Prämisse oder Perspektive gefasst, sondern in den empirischen Wissenschaften breit abgestützt. Die Basis der Kritik, die sich in der Theorie der kommunikativen Vernunft äußert, ist gleichermaßen in der geschichtlich-sozialen wie in der ontogenetisch-individuellen Wirklichkeit immer schon angelegt. Habermas definiert sein „Projekt“, in Abwehr ideologischer Implikationen, als „die Rekonstruktion einer Stimme der Vernunft, die sprechen zu lassen wir in der kommunikativen Alltagspraxis nicht umhin können, ob wir es wollen oder nicht“⁶⁵. Habermas ist dadurch in der unkomfortablen Lage, dass er *einerseits* nicht müde werden darf, darauf hinzuweisen, dass kommunikative Vernunft immer schon da ist, dass er *andererseits* nicht darum hin kommt zuzugeben, dass die sozialen Bedingungen keineswegs optimal sind, damit sich das kommunikativ-kritische Potential gesellschaftlich und individuell realisieren könnte. Es ist eines, „den *Eigensinn* der theoretisch-instrumentellen, der moralisch-praktischen und der ästhetisch-expressiven Rationalität (herauszustellen)“, ein anderes aber, „ihren *Zusammenhang* im verständigungsorientierten Handeln deutlich (zu machen)“⁶⁶.

Der irritierende Optimismus, der im jüngsten Werk durch konservative Appelle im engen Sinn neue Blüten treibt – dem Recht, das die kommerziellen und militärischen Gesellschaften a priori schützt, soll aus dem einen Grund Vertrauen entgegengebracht werden, weil auch es sich legitimieren muss – rührt von der Ausklammerung historischer Perspektiven in den Pfeilern der Gesellschaftstheorie; dadurch wird die Position, die die Kritik in der „Bewusstseinsphilosophie“ einnahm, durch die der neutralen kommunikativen Kompetenz besetzt, die offensichtlich Mühe bereitet, wechselseitige Verständigung und

⁶³ Habermas (1975).

⁶⁴ Benhabib (1992), 172.

⁶⁵ Habermas (1986), 368.

⁶⁶ Seel (1986), 53 (Hervorhebung vom Autor).

Einverständnis auseinander zu halten.⁶⁷ Zwar steht die diskursive, argumentierende Vernunft im Zentrum – doch verloren scheint die Einsicht, dass ihre *Begrifflichkeit* sozialen und historischen Bedingungen folgt. Denn die Realisierung von Rationalität setzt nur wechselseitige Akteure voraus – *Intersubjektivität* – keine geschichtlich geronnenen gesellschaftlichen Sedimentierungen. Erstrebt eine gewisse Behauptung einen Wahrheitsgehalt, so ist dieser auch herauslösbar, wie immer die Situation vernetzt sein mag, in der jene geäußert wird. Die Diskursformationen und die Perspektiven der Wahrheit werden zu dem einen, technizistisch offenlegbaren Diskurs, dessen Regeln alles konstituieren, was in der Ordnung des Systems und/oder der Lebenswelt Bedeutung anzunehmen imstande ist. Als Regelsystem ist die kommunikative Vernunft eine Moraltheorie; deren Sinn macht es aus, vernünftige politische Diskursinhalte und Diskursformen begründen zu können, indem sie *aus einem einheitlichen theoretischen Gefüge ableitbar* sind, der Diskursethik.⁶⁸ Politische Meinungen, und zetteln sie einen Krieg wie den letzten im Golf an, haben in sich schon die angemessene rationale, keineswegs durch Herrschaft deformierte Form, die von ihnen sagen lässt, ob sie richtig, gültig und wahr sind – sofern sie sich nur, ganz im Gegensatz zur schlechten Manier der Sprachlosen, auf *bestehende Verhältnisse* zu beziehen bescheiden. – Es fällt auf, dass die theoretische Einheitlichkeit dazu verführen muss, die direkte Demokratie als irrational einzustufen oder als eine für die moderne Theorie uninteressante Form der Macht- und Verwaltungskoordinierung, da in ihr die Sachentscheidungen durch Mehrheitsbeschluss und mehr oder weniger realisierte Minderheitenberücksichtigung nicht in einem engangenen Prozess von argumentierenden Äußerungen begleitet sind: in der direkten Demokratie kann die Stimme zu Sachfragen auch von kommunikativ gänzlich Inkompetenten abgegeben, der Stimmakt selbst in unzurechnungsfähigem Zustand durchgeführt werden.⁶⁹

⁶⁷ Von der Kapitalismusanalyse bleibt nicht eben viel Schwung, die polizeilichen und militärischen Kasernen erscheinen als lustige Hundehütten: „Politische Herrschaft stützt sich auf ein Drohpotential, das von kasernierten Gewaltmitteln gedeckt ist; gleichzeitig lässt sie sich aber durch legitimes Recht *autorisieren*. Wie in der Rechtsgeltung, so verbinden sich auch in der kollektiven Verbindlichkeit politischer Entscheidungen beide Momente, Zwang und normativer Geltungsanspruch – nun aber seitenverkehrt. Während das Recht, ungeachtet seiner Positivität, von Haus aus normative Geltung beansprucht, steht die Macht, ungeachtet ihrer Autorisierung, als Mittel für die Erreichung ihrer Ziele einem politischen Willen zur Disposition. Deshalb fungiert das Recht, wenn man es empirisch betrachtet, oft nur als die Form, deren sich die politische Macht *bedient*. Allein *diese*, normativ gesehen: verkehrte Faktizität einer dem Recht externen, das Recht instrumentalisierenden und insofern illegitimen Macht ist vorerst nicht unser Thema. Der begrifflichen Analyse erschließt sich nur jene Spannung zwischen Faktizität und Geltung, mit der die politische Macht als solche aufgeladen ist, weil sie in einem internen Zusammenhang mit dem Recht steht, an dem sie sich legitimieren muss.“ (Habermas, 1992, 171; Hervorhebung vom Autor.) Für bürgerrechtliche Aktivitäten außerhalb der eigentlichen Rechtssphäre sehe ich hier keinen Spielraum mehr. Dem diskurstheoretischen Leitsatz haftet ein eigentümlicher Salomanarchismus an, der einen ob so viel Glück in der Schwatzhaftigkeit etwas ratlos macht: „Die Einheit einer vollständig prozeduralisierten Vernunft (...) gesteht keinem Konsens (...) legitimierende Kraft zu, der sich nicht unter fallibilistischem Vorbehalt und auf der Grundlage *anarchisch entfesselter kommunikativer Freiheiten* einspielt. Im Taumel dieser Freiheit gibt es keine Fixpunkte mehr außer dem des demokratischen Verfahrens selber – eines Verfahrens, dessen Sinn schon im System der Rechte beschlossen ist.“ (Ebd., p. 228f; Hervorhebung U. R.)

⁶⁸ Im engen Sinn als *Diskursethik* – *Notizen zu einem Begründungsprogramm* aufgenommen in Habermas (1983). In einem weiteren Sinn ist die ganze Diskurstheorie Diskursethik.

⁶⁹ Habermas' Purismus bezüglich theoretischer Stringenz reizt zu Polemik und Frivolität: Der Mangel an Wertzuschreibung der Darstellungsmodalität in der Diskurstheorie korrespondiert in der repräsentativen Demokratie mit dem Mangel an Möglichkeiten des, um es theoretisch abseitig zu formulieren, Sich-selber-Einbringens; politische Diskussionen erscheinen als Hahnenkämpfe wohl informierter Sachverständiger – die Bürgerschaft schaut lernend zu. – Die Aussage: „Es muss klarwerden, dass in der kommunikativen Vernunft der Purismus der reinen Vernunft nicht wieder aufersteht“ (Habermas, 1985, 351), schließt auf einer praktischen Ebene – das ist dieselbe problematische wie bei Kant – nicht aus, dass die Kommunikationstheorie selbst wieder einem eigenen Purismus verfällt, nämlich der verklärenden Bedingungsunabhängigkeit bezüglich Herrschaftsfragen.

In der Einleitung der *Theorie des kommunikativen Handelns* macht der Abschnitt über fremde Kulturen den Zusammenhang von Ethnozentrismus und Metaphysik deutlich; trotz Habermas' vorbildlichem Nachvollzug der ethnologischen Relativismusdebatte lässt sich gerade hier begreifen, wie der Primat des eindeutigen propositionalen Gehaltes, auf den sich alles Rationale beziehen soll, mit dem offen Metaphysischen dieser Passage korrespondiert.

Habermas' Metaphysik entsteht durch die Parallelisierung von ontogenetischen Lernprozessen, wie sie Piaget beschrieb, mit geschichtlich-phylogenetischen. „Die universalistische Position zwingt zu der mindestens im Ansatz evolutionstheoretischen Annahme, dass sich die Rationalisierung von Weltbildern über Lernprozesse vollzieht.“⁷⁰ Diese richten sich nicht nach inhaltlichen Fragen aus, sondern folgen formalen Reflexionsstufen, die sich von überlebten Konkretismen lösen. Ist auf der untersten Stufe außen und innen, Objektivität und Subjektivität, Natur und Kultur vermischt, so ermöglicht die stetige Formalisierung der Vernunft zum einen die Unterscheidung dieser Bereiche, zum anderen die konzeptuelle Unterwerfung „tieferer“ Stufen. Geschichtlich spätere Denk- und Ausdrucksmodalitäten sind nicht nur anders, sondern auch besser, mit einem substantiell tieferen Erfahrungsschatz.

„(Ich werde) mich stillschweigend eines Lernkonzepts bedienen, das Piaget für die Ontogenese von Bewusstseinsstrukturen entwickelt hat. Piaget unterscheidet bekanntlich Stufen der kognitiven Entwicklung, die nicht durch neue Inhalte, sondern durch strukturell beschriebene Niveaus des Lernvermögens gekennzeichnet sind. Um etwas Ähnliches könnte es sich auch im Falle der Emergenz neuer Weltbildstrukturen handeln. Die Zäsuren zwischen der mythischen, der religiös-metaphysischen und der modernen Denkweise sind durch Veränderungen im System der Grundbegriffe charakterisiert. Die Interpretationen einer überwundenen Stufe, gleichviel wie sie inhaltlich aussehen, werden mit dem Übergang zur nächsten kategorial entwertet. Nicht dieser oder jener Grund überzeugt nicht mehr, die Art der Gründe ist es, die nicht mehr überzeugt.“

Wie schnell ist man nur bei der unheimlichen Phrase: Es ist die Art der Fremden, die sie uns fremd macht; gegen die einzelnen wäre man durchaus freundlich eingestellt... Umgekehrt kann eine solche Art von Gründen auch in bloß vereinzelt „Denkfiguren“ ruhen; Habermas nimmt es hier etwas locker, um das Schematische im Modell der Stufenabfolge desto unumstößlicher festzuschreiben.

„Eine Entwertung von Erklärungs- und Rechtfertigungspotentialen ganzer Überlieferungen ist in den Hochkulturen bei der Ablösung mythisch-narrativer, in der Neuzeit bei der Ablösung religiöser, kosmologischer oder metaphysischer Denkfiguren eingetreten. Diese Entwertungsschübe scheinen mit Übergängen zu neuen Lernniveaus zusammenzuhängen; damit verändern sich die Bedingungen des Lernens in den Dimensionen sowohl des objektivierenden Denkens wie der moralisch-praktischen Einsicht und der ästhetisch-praktischen Ausdrucksfähigkeit.“⁷¹

Es geht keineswegs darum, die Debatte um Relativismus und Universalismus neu anzuzetteln: es scheinen mir Habermas' Universalismusansprüche an die Vernunft selbstverständlich, und es ist unübersehbar, dass im Ganzen aus der Theorie der kommunikativen Vernunft keine kulturspezifischen, eurozentrischen Ansprüche und Überlegenheiten ableitbar sind. Dennoch ist *in* dieser Theorie keine Anlage be-

⁷⁰ Habermas (1988a), 103.

⁷¹ Ebd., p. 104f (Hervorhebungen vom Autor).

reitgestellt, wie interkulturelle Kontakte geschehen könnten, ohne dass die überlegene, organisierende Position schon im voraus feststehen müsste, und folgende Passage kann nicht verbergen, dass andere Kulturen a priori für die Verhaltensregelungen keinen Beitrag leisten können:

“(Es) wird deutlich, welche formalen Eigenschaften kulturelle Überlieferungen aufweisen müssen, wenn in einer entsprechend interpretierten Lebenswelt rationale Handlungsorientierungen möglich sein, wenn sie sich gar zu einer rationalen Lebensführung verdichten können sollen:

a) Die kulturelle Überlieferung muss formale Konzepte für die objektive, die soziale und die subjektive Welt bereitstellen, sie muss differenzierte Geltungsansprüche (propositionale Wahrheit, normative Richtigkeit, subjektive Wahrhaftigkeit) zulassen und zu einer entsprechenden Differenzierung von Grundeinstellungen (objektivierend, normenkonform und expressiv) anregen. Dann können symbolische Äußerungen auf einem formalen Niveau erzeugt werden, auf dem sie systematisch mit Gründen verknüpft werden und einer objektiven Beurteilung zugänglich sind.

b) Die Kulturelle Überlieferung muss ein reflexives Verhältnis zu sich selbst gestatten; sie muss ihrer Dogmatik soweit entkleidet sein, dass die durch Tradition gespeisten Interpretationen grundsätzlich in Frage gestellt und einer kritischen Revision unterzogen werden dürfen. Dann können interne Sinnzusammenhänge systematisch bearbeitet und alternative Deutungen methodisch untersucht werden. Es entstehen kognitive Aktivitäten zweiter Ordnung: hypothesengesteuerte und argumentativ gefilterte Lernprozesse in Bereichen des objektivierenden Denkens, der moralisch-praktischen Einsicht und der ästhetischen Wahrnehmung.“

„Hypothesengesteuerte und argumentativ gefilterte Lernprozesse in Bereichen des objektivierenden Denkens“ – das heißt, was der Imperialismus immer schon behauptete: andere Nahrungsmittelproduktionen als die der Coca-Cola Gesellschaften sind *falsch*. Weiter:

“c) Die kulturelle Überlieferung muss sich in ihren kognitiven und evaluativen Bestandteilen soweit mit spezialisierten Argumentationen rückkoppeln lassen, dass die entsprechenden Lernprozesse gesellschaftlich institutionalisiert werden können. Auf diesem Wege können kulturelle Subsysteme für Wissenschaft, Moral und Recht, für Musik, Kunst und Literatur entstehen, in denen sich argumentativ gestützte, durch Dauerkritik verflüssigte, aber zugleich professionell abgesicherte Traditionen bilden.“

Aus diesen Zeilen höre ich ein kategorisches Desinteresse an den Formen der Moral, der Musik und der Kunst anderer Kulturen heraus. An solchen Stellen erklärt die Theorie zuviel; sie ist metaphysisch überspannt.

„d) Die kulturelle Überlieferung muss schließlich die Lebenswelt in der Weise interpretieren, dass erfolgsorientiertes Handeln von den Imperativen einer immer wieder kommunikativ zu erneuernden Verständigung freigesetzt und von verständigungsorientiertem Handeln wenigstens partiell entkoppelt werden kann. Dadurch wird eine gesellschaftliche Institutionalisierung zweckrationalen Handelns für generalisierte Zwecke, z B. eine über Geld und Macht gesteuerte Subsystembildung für rationales Wirtschaften und rationale Verwaltung möglich.“⁷²

Es ist deutlich: Rekonstruierbare Entwicklungsmuster aus der abendländischen Geschichte werden normativ verallgemeinert; dies ist nicht der Universalismus der Vernunft, sondern der des überalterten Eu-

⁷² Ebd., p. 108f.

roamerikazentrismus. Neben dem ontogenetischen kann auch das phylogenetische Entwicklungsmodell nachvollzogen werden, wenn auch die empirische Basis für das zweite nicht dieselbe Sicherheit gewährt. Falsch aber ist der Schluss, dass die einmal erreichten Stufen *unabhängig* von materiellen Faktoren sich etablieren und reproduzieren könnten, denn es ist nicht voraussehbar, ob in Euroamerika diese gesellschaftlich-materiellen Formen nicht zerfallen würden, und es ist von daher nicht beurteilbar, ob sie über den Weg politisch-ökonomisch-kultureller Verhandlungen anderen Kulturen bzw. anderen Gesellschaften normativ kontrastiert werden sollen – und auch, ob nicht aus unterschiedlichst akkulturierten Gesellschaftstypen *andere*, nur sporadisch formalisierte Vernunft- und Handlungstypen hervorgehen könnten.

Die falsche Metaphysik – Affirmation gegenüber der abendländischen Entwicklungslogik, die die Bildungsgüter mit einschließt – ist bei *Habermas* ermöglicht durch die Trennung von Erkenntnis und Darstellung sowie die Ausklammerung historischer Materialität im Regelsystem der Prozeduralität kommunikativer Vernunft; dadurch steht in der Theorie wieder die *absolute Erkenntnis* im Zentrum, anstatt das, was dem Interesse der Freiheit dienen könnte.

Demgegenüber sind die „Gebilde“ *Adornos*, deren Konzipierung jetzt gefolgt werden soll, nicht metaphysisch, denn sie sind *nie ganz wahr*; aber ebensowenig sind sie weder in sich irrational, noch irrational produziert oder irrational zu deuten, und *Habermas*'s Trennung von Erkenntnis und Darstellung hat ja das Motiv, das Rationale vom Irrationalen besser unterscheiden zu können, um besser als Horkheimer und Adorno sagen zu können, was heute am System irrational sei und was es sei, das die kommunikative Vernunft in der Lebenswelt unterdrücke – und es gelingt ihm dies paradoxerweise desto besser, rationaler und wissenschaftlicher, je zuversichtlicher er von der kommunikativen Vernunft selbst spricht. *Adornos* Erkenntnisgegenstand, die Gebilde, sind das Mittel, das, wenn ihm Aufmerksamkeit zukommt, Veränderung nach sich zieht: Veränderung durch Verbesserung des Gebildes, durch Erneuerung der Produktionsbedingung und durch Erneuerung der Produktions- und Rezeptions- bzw. Konsumtionsverhältnisse. Bei *Habermas* *scheint* Veränderung sekundär, akademische Erkenntnis, die das falsche Irrationale stehen lässt, primär. Diese Haltung kann theoretisch nicht widerspruchsfrei kritisiert werden; das wird erst dann möglich, wenn der Aspekt der Darstellung in den Erkenntnisgegenständen wieder berücksichtigt wird. Dann wird sich zeigen, dass man *Habermas* konservativ und romantisch (eurozentristisch) deuten *kann*, auch wenn auf der argumentativen Ebene die Texte in allen Registern dagegensprechen *wollen*.⁷³

1.6 Gebilde (Adorno)

Der lange Abschnitt 1.6 folgt einer schwer überschaubaren Zickzacklinie. Das was *Adornos* methodologische Intention *nicht* ist, ist jetzt exponiert; das was Negative Dialektik *ist*, ist nicht das gestellte Thema – folglich geht es hier um den Dunstkreis ihrer Entstehung, der auch dann ins Auge gefasst werden kann, wenn berücksichtigt wird, dass eine Genese nicht bruchlos eine entfaltete Struktur zur Folge hat. Nach einem Rückblick auf *Habermas* werden diejenigen Elemente zusammengetragen, aus denen

⁷³ Man soll in bedeutungsschweren Passagen zu keinen Fehlritten in die Polemik ansetzen; trotzdem: *Habermas* fordert die Polemik geradezu hochmütig heraus und damit die Meinung, er hätte *den* Diskurs annektiert und es könne nur noch im Doppelsinn über die Zensurstelle *Habermas* gesprochen werden. Der propositionale Gehalt, der die Rationalität in moralisch-politischen Fragen in letzter Instanz gewährt und um den sich alle Ausdrucksmodalitäten wie Wahrheit, Norm und Schönheit gruppieren müssen – es ist *Habermas*' Werk selbst.

sich die Theoreme formulieren lassen, die die eigentümliche methodologische und erkenntnistheoretische Position des jungen Adorno ausmachen, soweit sie noch nicht in einer verbindlichen Theorie – der formal entfalteten Struktur als Gesellschaftstheorie, heiße sie *Dialektik der Aufklärung* oder *Negative Dialektik* – abgesichert sind.⁷⁴ In 1.6.1 werden Bemerkungen zur *Logik des Zerfalls* als der Frühform der Negativen Dialektik in systematischer Hinsicht versucht; in 1.6.2 wird die *schizoide Trennung* thematisiert, in der Adorno einerseits schülerhaft kantianische Akademiearbeiten verfasste, andererseits, und in ganz anderer Sprach- und Gedankenwelt, als Musikkrezensent wirkte; in 1.6.3 wird kurz in historisch-biographischer Hinsicht auf die wichtige Jahreszahl 1928 hingewiesen, als die genannte *Trennung aufgehoben* wird; der Teil 1.6.4 versucht schließlich eine *phänomenologische Grundlegung des musikalischen Erfahrungshorizontes* des jungen Adorno, wie er das Besondere seiner Position ermöglichte und, etwas schärfer formuliert: bedingte.

Zunächst wieder Habermas: Wenn ausschließlich der propositionale Gehalt die Würde der Rationalität zugesprochen erhält, steht man immer noch im Reich der Metaphysik; nur schon durch das Moment der Zwanghaftigkeit werden fremde Kulturen disqualifiziert. Zudem sollte nicht zur Bagatelle gemacht werden, dass die argumentative Nötigung gerade auch in der Erziehung schlechte Konsequenzen nach sich zieht: Der in seiner Intelligenz Erschöpfte klammert sich eher an Irrationalitäten bzw. stürzt sich in Archaismen, als dass er die Befindlichkeit des Noch nicht Bewussten selbstkritisch verbessern *könnte*. Adornos Grundlage von Erkenntnis sind artikulierte Gebilde, mehrschichtig strukturiert und in verschiedenen Lektüren zu rezipieren – sie sind nicht in den Horizont der Geisteswissenschaften eingespannt, weil auch gesellschaftliche empirisch-statistische Phänomene begrifflich artikuliert und kritisiert werden können; indem sie gedeutet werden, erwächst aus ihnen rationale Begrifflichkeit, auch wo sie als Gesellschaftsphänomene irrational erscheinen mögen. Obwohl Adorno keineswegs mit irrationalen Theorieansätzen liebäugelt, ist das, was die Rationalität ausmacht, bei ihm nicht von der Irrationalität getrennt bestimmbar – ontologisch gehören sie zusammen, werden aber durch die Kritik und die Deutung desto entschiedener trennbar gemacht.

Habermas missachtet das, was in der *Dialektik der Aufklärung* die Grenzen der Aufklärung genannt wird: gelebte Archaismen in der technisierten Moderne. Er kann Wahrnehmung deshalb nicht thematisieren, weil er Bewusstsein nur als ein intentionales, d. h. auf Gegenstände bezogenes begreift. Bewusstsein schaffen als Stärkung, Schärfung oder Intensivierung des Wahrnehmungsvermögens kennt er nicht. In der kommunikativen Vernunft ist Aufklärung nicht ein politischer Prozess, der auf Dauer missglücken kann oder gelingen, sondern eine theoretisch zu beschreibende Ordnung oder ein Projekt – die Moderne – das noch nicht vollendet, jedenfalls, indem es noch nicht „vollendet“ ist, nicht so zu beschreiben wäre, dass es jetzt noch scheitern könnte. Wenn das Wahrnehmungsvermögen gestört ist – in Fällen etwa des aktuellen Rassismus – spricht Habermas analytisch vom Wirken systematisch verzerrter Kommunikation, durch die Kolonialisierung der Lebenswelt.⁷⁵ Das bedeutet beispielsweise, dass ein gewisses Individuum, das moralisch falsch handelt, seine Lebenswelt nicht *clare et distincte* durchschaut, und es ist Opfer geworden des institutionalen und ökonomischen Subsystems, das allgemein auf die

⁷⁴ An dieser Stelle wird gleichwertig aus folgenden Texten zitiert: *Thesen über die Sprache des Philosophen*, *Die Aktualität der Philosophie* und *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Diese Texte sind in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre entstanden bzw. was den letzteren betrifft: in eine Schlussfassung gebracht worden, *nach* der *Logik des Zerfalls*. So fruchtbar es ist, im Zeitraum Anfang der zwanziger Jahre bis 1928 von einer Entwicklung zu sprechen, so unmöglich ist eine diesbezüglich spezifische Differenzierung ab diesem Datum bis zur Entziehung der *Venia Legendi*, September 1933.

⁷⁵ Habermas (1988b), 470ff.

Lebenswelt wirkt; aus diesem anzeigbaren Grund handelt es nicht dem versicherten propositionalen Gehalt gemäß, den es in einer argumentativ geführten Diskussion über sein Handeln doch seriös affirmieren würde. Das ist eine Mystifizierung der Aussagemodalitäten durch tendenzielle Reduktion auf Behauptungen. Habermas mystifiziert die Form der Aussage, die einmal ein Fortschritt war gegenüber der scholastischen Frage nach der Wirklichkeit von Einzelbegriffen, sich aber im Verlauf der Entstehung von Gesellschaftsfragen, die den Miteinbezug von Kontextualitäten erforderten, dem Vorwurf einer falschen Grenzziehung gegenüber sah. Was einen Text als Kontext bedarf, lässt sich nicht auf individuelle Aussagen reduzieren. Sowohl Begriffe als Begriffe, die nicht ohne Metaphorizität gebraucht werden können, wie auch die Kontexte von Aussagen, die keinen Handlungsbezug implizieren, sind nicht Thema probandum der Diskurstheorie, die immerhin eine Gesellschaftstheorie sein will. Trotz seiner wohlwollenden Verteidigung des Begriffs der Lebenswelt bleiben so die kleinen und oft anarchischen Phänomene des Lebens, die dem ans Kapital gebundenen Militarismus trotzen und die sukzessive am Verschwinden sind, dieser Theorie unzugänglich.

Adorno seinerseits geht davon aus und *akzeptiert*, dass jeder Mensch vernünftig ist, und dass zugleich jeder im psychoanalytischen Sinn „defekt“ ist: es gibt kein normales Ich. Aber es gibt gestörte Wahrnehmung, und es gibt die Anstrengung, nicht gestört wahrnehmen zu wollen. Er rehabilitiert die bewusstseinszentrierte Intention des einzelnen. An der Kunst, aber auch sonst im Gesellschaftsleben kann sich ein Bewusstsein bilden, das progressiv und mündig ist, nicht aber immer sich zugleich auch adäquat zu äußern vermag. Bei Adorno sind nur solche Handlungen rational, die sich gegen die Irrationalität des Gesamtzusammenhangs wenden – die anderen unterstützen diesen, wo er denn wirklich irrational wäre. Deshalb apostrophiert Adorno Handlungen als irrational, die bei Habermas rational sind; umgekehrt können solche Haltungen, die eigentlich noch gar keine Handlungen sind und trotzdem der praktischen Vernunft des Individuums zugeordnet werden müssen – eben „Intentionen“ – bei Adorno rational sein, bei Habermas ein Nichts oder vorrationale Kontemplation, d. h. noch nicht rationalisierte. Sie sind der Kritik zugänglich wie alles, was sich als Gebilde fassen lässt.

Gebilde ist ein Oberbegriff, der in der Theorie nur scheu hat Platz nehmen können, gerade weil er im abseitigen Bereich der Musik eine so eminent zentrale Funktion innehatte. Zu denken ist an die Formel von den „thematisch ungreifbaren Gebilden“ (19; 11), Februar 1922, die ohne weiteres für das Grundmotiv des Denkens des jungen Adorno eintreten kann. In den diskursiven Texten erscheint er in den Begriffen Gestalt, Konstellation, Konfiguration, Figur, Gruppierung von Elementen, Fragestellung, Rätsel, Bilder etc. Neben wenigen Erscheinungen im *Kierkegaard* hat er in der zehnten der Sprachthesen einen wichtigen Auftritt: „Die sachliche Struktur eines philosophischen Gebildes mag mit seiner Sprachstruktur, wo nicht zusammenfallen, zumindest doch in einem gestalteten Spannungsverhältnis stehen.“ (1; 370)

Was heißt hier Philosophie; und was ist der ontologische Status dieser „philosophischen Gebilde“? Der Antrittsvortrag von 1931, *Die Aktualität der Philosophie* (1; 325ff), erläutert. Nachdem Adorno die Nietzsche-Haltung wiederaufgenommen hat, wonach keine „rechtfertigende Vernunft“ (325) der Wirklichkeit gegenüberzusetzen sei, charakterisiert er aktuelle Positionen: Der Neukantianismus der Marburger Schule favorisiert zwar immer noch ein geschlossenes System, verliert aber im Formalismus den Bezug zur Wirklichkeit; umgekehrt wurde die wirklichkeitsnahe Lebensphilosophie Simmels „psychologisch und irrationalistisch“ (326). Die diesbezüglich in der Mitte stehende Schule Rickerts setzt statt der Marburger Ideen Werte „in eine wie immer auch fragliche Beziehung“ zur Empirie, „unverbindlich

im Wirklichen, undurchsichtig im Geistigen“ (ebd.). Zu diesen drei Lösungsversuchen der idealistischen Philosophie gehört noch derjenige, der sich darauf bescheidet, bloße Einführungen in die Einzelwissenschaften durchzuführen.

Die Phänomenologie Husserls ist der Ausdruck des Widerstands gegen diese krisenhafte Situation: er behält die Autonomie des Geistes aus dem Idealismus bei, verzichtet aber auf die produktive Seite, die geschichts- und wirklichkeitsbildende. Zum Problem wird, dass die Wirklichkeit dieses Geistes farblos und leblos wird: gespenstisch. „Der Übergang in die 'materiale Phänomenologie' ist nur scheinhaft geraten“ (328) – bei Scheler bleibt eine „Metaphysik des Dranges übrig“ (329), welchen Vitalismus Adorno schließlich auch Heidegger zuordnet, dessen Metaphysik des Todes im Auge (330).

So wenig es Adorno gelingt, Heidegger schlüssig von sich zu weisen, so wenig gelingt ihm dies mit dem Empiriokritizismus des Wiener Kreises: in der Kritik an diesen einander entgegengesetzten Positionen artikuliert sich seine eigene, seine eigene Vorstellung dessen, was Theorie zu leisten habe.

Das was die Wissenschaft ausmacht, ist *Forschung*; philosophische Theorie ist *Deutung*. Sie deutet nicht einen festzumachenden „Sinn“, weil es nicht die Aufgabe der Theorie ist, wirkliches als „Sinnvoll“ zu verklären (334).⁷⁶ Zudem weist die Idee der Deutung den Platonismus zurück: die Deutung sucht nicht nach einer Nietzscheschen „Hinterwelt, die durch die Analyse erschlossen werden“ (335) müsste.

Nun die berühmte, immer noch zitierwürdige Stelle:

„Echte philosophische Deutung trifft nicht einen hinter der Frage bereit liegenden und beharrlichen Sinn, sondern erhellt sie jäh und augenblicklich und verzehrt sie zugleich. Und wie Rätsellösungen sich bilden, indem die singulären und versprengten Elemente der Frage so lange in verschiedene Anordnungen gebracht werden, bis sie zur Figur zusammenschießen, aus der die Lösung hervorspringt, während die Frage verschwindet –, so hat Philosophie ihre Elemente, die sie von den Wissenschaften empfängt, so lange in wechselnde Konstellationen, oder, um es mit einem minder astrologischen und wissenschaftlich aktuelleren Ausdruck zu sagen: in wechselnde Versuchsanordnungen zu bringen, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während zugleich die Frage verschwindet. Aufgabe der Philosophie ist es nicht, verborgene und vorhandene Intentionen der Wirklichkeit zu erforschen, sondern die intentionslose Wirklichkeit zu deuten, indem sie kraft der Konstruktion von Figuren, von Bildern aus den isolierten Elementen der Wirklichkeit die Fragen aufhebt, deren prägnante Fassung Aufgabe der Wissenschaft ist (vgl. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Berlin 1928, S. 944, besonders S. 21 und S. 33); eine Aufgabe, an die Philosophie stets gebunden bleibt, weil anders als an jenen harten Fragen ihre Leuchtkraft sich nicht zu entzünden vermag.“ (335f)

Nach zwei Hinweisen zum affirmativen Verhältnis der deutenden Theorie gegenüber dem Materialismus – Abschied von großen Fragen und Bezugnahme der Einzelfragen auch auf die soziale Praxis – formuliert Adorno noch einmal das Programm: „Liquidation der Philosophie“ durch „Ausschluss aller im herkömmlichen Sinne ontologischen Fragen, die Vermeidung invarianter Allgemeinbegriffe – auch etwa

⁷⁶ Dieses Adornostatement suggeriert fälschlicherweise, es sei Verklärung nicht nur beim Leibniz der *Theodizee*, sondern auch in anderen, eher erkenntniskritisch geprägten Philosophien bewusste Intention der Autoren. Die Metaphysik des Sinnes, nicht-theologisch unvorstellbar, ist nicht notwendigerweise auch eine Freisprechung Gottes vom Bösen.

(den) des Menschen –, die Ausschaltung jeder Vorstellung einer selbstgenügsamen Totalität des Geistes“ (339) etc. Dies geschieht „in strengster dialektischer *Kommunikation* mit den jüngsten Lösungsvorschlägen der Philosophie und der philosophischen Terminologie“ (340; Hervorhebung U. R.). Die Kommunikation soll ihr „einzelwissenschaftliches Material“ – es gibt also verschiedene deutende Kommunikationsstränge: der Begriff ist nicht weit von Habermas entfernt – „der Soziologie (entnehmen), die kleine (...) Elemente auskristallisiert, wie die deutende Gruppierung sie nötig hat“ (ebd.). In dieser geht es um „Modelle, mit denen die ratio prüfend, probierend einer Wirklichkeit sich nähert, die dem Gesetz sich versagt, das Schema des Modells aber je und je nachahmen mag, wofern es recht geprägt ist“ (341). Die philosophische Deutung behandelt ihre Themen „durch eine (exakte) Phantasie, die die Elemente der Frage umgruppiert, ohne über den Umfang der Elemente hinauszugehen, und deren Exaktheit kontrollierbar wird am Verschwinden der Frage“ (342).

Was noch fehlt, bietet der *Kierkegaard*. Buck-Morss sagt darüber, dass die neugeschriebene Fassung insbesondere viel von Benjamin eingearbeitet hätte. Nachdem sie den Brief Adorno-Krenek vom 30. 9. 1932 zitiert hat, schreibt sie: „I have not seen a copy of the earlier version, but a comparison would document the development of Adorno's thinking during a crucially formative period, and answer just what stage of this development is reflected in the inaugural lecture. We can assume, however, that the later version was even more intensely influenced by Benjamin.“⁷⁷ Diese Stelle enthält zwar den eigentlich Benjamin zugehörigen Begriff der Konstellation – seine wirkungsgeschichtliche Herkunft aber hat er bei Kierkegaard.

„Einzel menschliche Existenz wird unter Konstellationen gedeutet, um Definitionen zu vermeiden. Was der bloßen Anschauung dunkel bleibt; was als Gehalt aus der transparenten kategorialen Form entweicht: dies Eigentliche will Denken aus den Figuren ablesen, welche dem Gegenstand vom Zusammenhang der zugehörigen Begriffe einbeschrieben sind, als deren Brennpunkt er zwar der Figur ihr Gesetz diktiert, nicht aber selbst auf eine der Kurven zu liegen kommt. Anders als Mathematik vermag Dialektik die Gesetze von Figur und Brennpunkt nicht bündig zu formulieren. Konstellationen und Figuren sind ihr Chiffren und ihr 'Sinn', eingesenkt der Geschichte, nicht beliebig zu errechnen. Als Chiffrenlehre lenkt Kierkegaards Methode der Konstellation zurück zur Erscheinungsweise von Ontologie in seinem Denken.“ (2; 132)

⁷⁷ Buck-Morss (1979), 268f, Anmerkung 33. Kurioserweise zitiert sie nicht aus dem Briefwechsel Adorno und Krenek (1974), 34f, sondern aus den Beständen des Archivs, was den Eindruck erweckt, man hätte ihr das Recht auf Einsicht in die erste Fassung verwehrt. – Im Kierkegaardbuch lässt sich tatsächlich nicht immer exakt bestimmen, ob Adorno über Kierkegaard oder Benjamin spricht. Alle Gebilde der Kunst und der Theorie haben als Ursprung einen Sinn, der zerfallen ist und der nur mit Begriffen erschlossen wird, die nicht ideal sind wie diejenigen in der Naturwissenschaft, sondern ebenso zerfallen wie der Sinn selbst. Wegen der Überbetonung des Gefühls – der Innerlichkeit – vernachlässigt Kierkegaard die Sprache überhaupt, also auch alles ästhetische; Benjamin gelangt ebensowenig zu einer halbwegs gesicherten Erkenntnisweise, weil er nicht übers Metaphorische, das den Sinn bildlich darstellt, hinauskommt. Tiedemanns Satz, an prominenter Stelle seiner *Studien*, scheint mir Benjamins Mangel, das Vertuschen der Spezifität der ästhetischen, geschichtsphilosophischen und naturwissenschaftlichen Erkenntnisformen auch mitzuverschleiern: „Was Baudelaire dichtete, hat (Benjamin) gedacht; was nur erst Bild war, mit dem Begriff eingeholt.“ (Tiedemann, 1973, 123) Denn macht nicht dies das problematische Verhältnis Adornos zu Benjamin aus, dass er dem letzteren vorwirft, zu wenig den Bezug der dialektischen Bilder konkret-strukturell auf die Wirklichkeit zu beachten, die sie produziert? Vgl. den berühmten Brief Adorno-Benjamin vom 2. 8. 1935, in Benjamin (1978), 672f. Auch der folgende, ebenso berühmte Satz aus der *Negativen Dialektik* ist gegen Benjamin gemünzt: „Nur Begriffe können vollbringen, was der Begriff verhindert.“ (Adorno, 1975, 62)

Und abschließend die ersten Sätze dieses zwar leicht lesbaren, aber nur schwer zitierbaren Buches, das im nächsten Teil ausführlicher noch einmal bemüht werden wird: „(...) Das Formgesetz der Philosophie fordert die Interpretation des Wirklichen im stimmigen Zusammenhang der Begriffe. Weder die Kundgabe des Subjektivität des Denkenden noch die pure Geschlossenheit des Gebildes in sich selber entscheiden über dessen Charakter als Philosophie, sondern erst: ob Wirkliches in die Begriffe einging, in ihnen sich ausweist und sie einsichtig begründet. (...) Nur in der Kommunikation mit dem kritischen Geiste vermöchte es geschichtlich sich zu erproben.“ (2; 9)

Adorno nimmt deswegen methodologisch eine schwankende, nicht-eindeutige Position ein, weil er die Konstruktion, die Konstruktivität betont: exakte Phantasie. Es liegen also die Gebilde nicht wie die ästhetischen Objekte schön paratgestellt da; auch wenn er zugibt, Ästhetiker zu sein (1; 343), handelt die Theorie nicht *tel quel* von ästhetischen Objekten.

In drei Theoreme gefasst fordert diese „Theorie“, dass das zu deutende Phänomen, das mithin weder eines der Natur noch im engen Sinne eines der Ökonomie ist, in dreifacher Hinsicht geschichtlich situiert wird:

1. Das Gebilde wird im selben Oberflächenzusammenhang, dem es angehört, aus der allgemeinen Geschichte herausgenommen und in der besonderen – zum Beispiel der musikalischen, soziologischen oder philosophischen – zeitlich und gegebenenfalls örtlich festgebunden.
2. Diese Relativierung wird aufgehoben, indem das Phänomen, das historisch alt oder jung sein kann, als Erkenntnisproblem der Gegenwart gefasst wird, also antihistoristisch, wobei das Gegenwärtige zu problematisieren ist, insbesondere bei Adorno als Effekt der Warenstruktur. (Adorno hat außereuropäische Kulturen nicht adäquat zur Kenntnis genommen, vielleicht gerade weil 1927 eine große und viel diskutierte musikethnologische Ausstellung in Frankfurt, „Musik im Leben der Völker“, dilettantisch und tendenziös konzipiert war: zur fremden Musik verkommen war schon die französische und die russische.⁷⁸)
3. Die Begriffe der Erkenntnis bzw. der Deutung sind dem aktuellen Diskussionsstand der Wissenschaften (im allgemeinen Sinne) zu entnehmen und bezüglich sowohl des Diskussionsstandes wie des Phänomens zu problematisieren.

Eine wichtige Bedeutung hat der Begriff der geschichtsphilosophischen Situierung. Einerseits respektiert er, ungleich den Bemühungen des mittleren Adorno, die im dritten Kapitel kommentiert werden, die

⁷⁸ Heuß (1927): „Frankfurt darf von sich rühmen, die am internationalsten führende oder doch geleitete Stadt in Deutschland zu sein.“ Diplomaten aus europäischen Ländern hielten Eröffnungsansprachen; für das Studium des „weitläufigen“ Teils der außereuropäischen Musik „brauche man Zeit“. Zweimal betont der Rezensent, „dass nur der das Recht hat, sich international zu nennen, der zuerst national ist“. Doflein (1927) schreibt: „Man hat gelernt, den eigenen Wert fremder Kulturen zu erkennen. (...) Der methodische Gedanke der Entwicklung, d. h. die Annahme einer einheitlichen Entwicklung als Form der Geschichtsbetrachtung, musste zurücktreten. (...) Das ausgestellte Instrumentarium fremder, besonders östlicher Völker spricht von eigenster, langer Geschichte und eigenster künstlerischer Identität. (...) Man (...) fühlte sich bereichert und belehrt, erschrak aber zugleich über die innere Katastrophe dieser unserer 'Bildung'. Was weiß man nun alles! Aber was ist man selbst? Haben wir eigentlich noch 'Kultur', Kultur wie jene, die wir hier systematisiert sahen (...)? Wo ist nun das Selbstverständliche, wo stehen wir, was ist unsere Stärke?“ (Hervorhebung vom Autor.) Schivelbusch (1985), 167f, listet einige Themen der Ausstellung auf: „Militärmusik, Jagd, Post, Goethe und die Musik, Evangelische Gesangbuchabteilung, Jazzorchester, Musikzimmer in einem Privathaus, Deutscher Arbeitersang, Balz, Sprechmaschinen, Der akustische Film, Mechanische Musik, Bauernstube, Geienvorführraum, Rundfunk.“

relative Autonomie des Bereichs der Phänomene; andererseits verlangt er sachlich-begriffliche Kompetenz, also das, was Sozialtechnologen abgeht. Man könnte hier, in Anspielung auf die Hervorhebung in einem zitierten Satz aus der Antrittsvorlesung sagen: geschichtsphilosophische Situierung und philosophische Deutung setzen, indem sie verschiedenen Fragebereichen folgen, kommunikative, d. h. Kompetenz in sachlicher Hinsicht voraus, ohne sagen zu müssen, welchen exakten Formalitäten sie zu gehorchen hätte.

1.6.1 Tatsache und Sinn

Adorno widmet bekanntlich in der *Negativen Dialektik* einen Paragraphen der in Zitatform gesetzten „Logik des Zerfalls“, die er, reichlich unbestimmt, in der Notiz als Konzeption bis in seine „Studentenjahre“ zurückdatiert.⁷⁹ Sie ergibt sich aus der Gegenüberstellung von Tatsachenphänomenen, deren Beschreibung der kantischen Wissenschaftslogik folgt, die die Urteile und Hypothesen als entweder richtig oder falsch ausgibt, und Deutungsphänomenen, deren Elemente keinem allgemeinen Gesetzeszusammenhang unterzuordnen sind und deren begriffliche Erfassung nie ganz gelingt, nie ganz misslingt; zum anderen hat sie eine Wurzel im expressionistischen Begriff des Risses zwischen der Welt und dem Ich und dem „beobachtbaren“ Obsoletewerden, d. h. realen Zerfallen der klassisch-romantischen Formen in der Musik. Begriffe wie Riss, Bruchstücke, Trümmer, Zerfall, zersetzte Objektivität der Formen und Erneuerung der Formen, Destruktion des Vorgegebenen und Destruktion der vorgesetzten Form sind seit 1922 im musikschriftstellerischen Vokabular Adornos nachweisbar. Ein Text aber, in dem exakt diese Formel notiert wäre, ist nicht publiziert. Man hat sich also auf das Bekannte zu beschränken: den *Schubert* von 1928 und den *Kierkegaard*, in der Annahme, dass gerade deswegen es für Entdeckungen – Erkenntnis – noch aufzuschließen sei.⁸⁰ Eine Einschränkung kann schon jetzt gemacht werden: die Zitate aus dem einen Text deuten einen Liederzyklus, die aus dem anderen eine Ontologie, was zur Folge hat, dass eine Übersetzung in methodologische, metaphysikkritische Theoreme keine Gewissheit aufweisen kann, die die Herkunft gänzlich vergessen ließe. – Ist es nichtsdestotrotz möglich, die Logik des Zerfalls zu formulieren, so bezieht sie sich auch auf empirische Tatsachen zurück, indem die Gesetzhypothesen, die die Merkmale der Phänomene beschreiben, wie sinnhafte Gebilde, die in der Geschichte stehen, begriffen werden. Dadurch ist die Logik des Zerfalls tatsächlich eine Urform der Negativen Dialektik, also keine Konzeption die sich auf den Bereich der Ästhetik oder der Geisteswissenschaften eingrenzen ließe.

Kierkegaards Bücher sind für Adorno, der sie seit seinem ersten Aufenthalt in Wien 1925 studiert⁸¹, wichtig nur als *Hegel-* bzw. *Metaphysikkritik*, wenn auch gesagt werden muss, dass sie in jener Zeit en vogue waren und eine Bedeutung haben, natürlich, auch als ein Ursprung der Heideggerschen Ontologie und deren Derivate. Hegel missachtet in der Wirklichkeit das Gefühl im Einzelnen – es fühlt die Wirklichkeit Gottes – wodurch er die Wirklichkeit überhaupt missachtet. Kierkegaard seinerseits legt nun das Ganze ins Gefühl, aber unvermittelt mit irgendeiner historisch-sozialen Wirklichkeit, wodurch unbeabsichtigt der Einzelne in seiner Subjektivität vergottet wird: in sich selbst Gott zu suchen hat. Dieser

⁷⁹ Adorno (1975), 148f und 409.

⁸⁰ Vgl. Adorno im Vorwort der Neuauflage 1966: „Soviel Unzulängliches an dem einst Geschriebenen ihn (sc. den Schreibenden, Adorno) später stört, es mag dafür auch Möglichkeiten enthalten, die er in seiner Entwicklung nicht einlöste und die ihm selber gar nicht offenbar sind.“ (2; 262)

⁸¹ Vgl. Steinert (1989), 233.

Gegenentwurf zur Metaphysik ist in eine zusätzliche Lehre verpackt, nach welcher es drei Sphären der Wirklichkeit gäbe – der Ästhetik mit den empirischen Tatsachen und den ästhetischen Gebilden, der Ethik, der Religion. Diese bilden eine Hierarchie, die es durch den (dialektischen) Sprung zu überwinden gilt. Wenn ich das recht kapiert habe, ist nur die ästhetische Sphäre problematisch, das Verführtsein durch die Tatsachen und Bilder – die Ethik wird nicht groß diskutiert; der „Sprung“ aus der Ästhetik fällt schon ins religiöse Gefühl, die intentionslose Innerlichkeit: „Der Horror vor jedem spezifisch-historischen Gehalt konkretisiert sich endlich als negative Geschichtsphilosophie.“ (2; 55) Zu dieser Lehre gehören noch andere; wie sich leicht versteht, sind theologische Fragen aus ihnen schwer wegzudenken – und ich meine, man sollte die sporadischen kryptisch-affirmativen Bemerkungen Adornos zu Theologischem in diesem speziellen Kontext lokalisieren, nicht in seinem eigenen Ansatz oder den biographischen Begebenheiten.⁸²

Die Logik des Zerfalls ist ein begriffliches Verfahren, das sich weder ausschließlich auf ästhetische Gegenstände bezieht noch selbst ein ästhetisches wäre:

„Selbst mit Hinblick auf eine endliche Konvergenz von Kunst und Philosophie wäre alle Ästhetisierung des philosophischen Verfahrens abzuwehren.“⁸³ (23)

„Paradox wird das schlechthin Verborgene mitgeteilt in der Chiffre. Wie, nach Benjamins Interpretation, jegliche Allegorie, ist sie nicht bloßes Zeichen sondern Ausdruck. Sie gehört so wenig selber den ontologischen Urbildern an, wie sie in innermenschliche Bestimmungen sich auflösen ließe. Sie bildet ein Zwischenreich. (...) Den Bruch zwischen der unlesbaren Chiffre und der Wahrheit selber hat erst Geschichte gegraben. (...) Während nach jeder ungeschmälert theologischen Lehre Bedeuten und Bedeutetes im symbolischen Wort sich einen, spaltet bei Kierkegaard im Text der 'Sinn' von der Chiffre sich ab.“ (40f)

„In ihr (sc. Kierkegaards Trauer) spricht sein Wesen eine geschichtliche Konstellation aus. Unterm geschichtsphilosophischen Aspekt ist Kierkegaard als psychologischer Einsamer am wenigsten einsam. Er selber steht ein für einen Zustand, von dem er nicht müde wird zu beteuern, er habe die Wirklichkeit verloren. (...) Nur Trümmer des Seienden rettet Subjektivität im Bilde des konkreten Menschen. In ihren schmerzlichen Affekten trauert sie als objektlose Innerlichkeit wie den Dingen so dem 'Sinn' nach.“ (46)

„Mit dem historischen Sprung von innen und außen, dem Zerfall von 'Totalität' aber prägt, als Diskontinuität, zugleich das mythische Wesen der ästhetischen Bilder sich aus. Ihr Bereich ist vieldeutig und kennt so wenig die scharfe Abhebung des Einzelnen wie den Zusammenhang des Ganzen. Es ist naturverfallen, ohne Treue, und zieht doch den Begegnenden in sich hinein.“ (96)

Im Paragraphen „Mythischer Gehalt“ zitiert Adorno sämtliche Stellen aus Kierkegaards Dissertation *Der Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* (erst 1929 auf deutsch erschienen), die sich auf den Komplex des Mythos beziehen. Kierkegaard beschränkt sich in seinen Bemerkungen ausschließlich auf die Platonischen Dialoge. Wenn es in den frühen einen Gegensatz zwischen begrifflicher Dialektik und bildlichem Mythos gebe, so schwäche er sich später ab, und das Mythische würde zum Bildlichen. Die diskursive Dialektik ist dann das Verlangen nach der Idee, das metaphorische Bild deren „fruchtbare Umarmung“. Das betrifft also das Verhältnis von Begrifflichkeit und Metaphorizität. Ador-

⁸² Zu Adornos theologisch-religiösen Mucken vgl. Wiggershaus (1986), 88.

⁸³ Natürlich richtet sich dieses Zitat gegen Bubner, *Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos*, in Lindner und Lüdke (1980). Er erwähnt zwar das Buch, zitiert aber nur eine Stelle, natürlich eine andere.

nos Sätze dazu: „Dialektik hält im Bild inne und zitiert im historisch Jüngsten den Mythos als das Längstvergangene: Natur als Urgeschichte. (...) Mythisch ist bei Kierkegaard Natur als Urgeschichte, zitiert in Bild und Begriff seiner historischen Gegenwart.“ (80) Das bedeutet, dass die von Gott *qua* Sinn geschöpfte Natur, die an sich schon die Vergänglichkeit versinnbildlicht – auch etwa im Bild des jungen Mädchens, in dem der Neurotiker schon das alte Weib sieht (91) – in die Erkenntnis von Sinnphänomenen hineinspielt, die selbst keinen totalen Sinn verkörpern, weil der nur dem Schöpfer selbst zukommt. Als Erkenntnissubjekt steht der Natur das Individuum *qua* Geist entgegen. Von Mythos und Naturverfallenheit bewegt sich das Individuum dann weg, wenn es sich von den Tatsachen nicht gefangen nehmen lässt: realisierbares Ziel ist die „objektlose Innerlichkeit“.

Man sieht, dass im Gegensatz zu Hegel die historische und die Schöpfungsgeschichte in der Weise negativ sind, als die Natur keine Entäußerung des Geistes wäre, die es in einer aufsteigenden, totalisierenden Dialektik aufzuheben gelte – sondern durch sie herrscht das Moment des Zerfalls. Das ist für uns keine leichte Idee, wenn man an die Geologie denkt, aber auch keine absurde, wenn man an deren *technische* Aufgaben denkt: den Zerfall in der Natur in geordneten Bahnen ablaufen zu lassen.

„Die Schöpfung ist im Selbst auf Geist reduziert, das Selbst aus der Verfallenheit an schuldhafte Natur zu erretten. Da aber der Mensch als Geschöpf – so gerade, wie Kierkegaard als 'existierend' ihn wider den spekulativen Idealismus stellt – in Geist nicht aufgeht, überwältigt Natur ihn dort, wo er Übernatur am festesten gesichert meint: nämlich im Selbst eben als einem absolut Geistigen.“ (114) Also herrscht ein Kampf zwischen Natur und Geist wie zwischen Natur und Selbst; dieses ist nicht bestimmbar, weswegen ihm letztlich zuviel zugemutet werden muss. Es hat sich „unvermerkt zum Schöpfer aufgeworfen. Damit aber den 'Geist', welchen es für sich in Anspruch nimmt, zu sich herabgezogen und rückverwandelt in Natur.“ (116) In einer solchen „Ontologie der Hölle“ bleibt dem Individuum nur Schwermut, denn es scheint sich den Zugang zur Wahrheit selbst – durch sein Selbst – zu verbauen, je mehr es sich auf sich fixiert; und gibt es sich den Tatsachen hin, so verharrt es in Naturverfallenheit. Adorno: „Die theologische Wahrheit aber (...) wird von ihrer Chiffriertheit und Verstelltheit gerade garantiert, und der 'Zerfall' mit den menschlichen Grundverhältnissen enthüllt sich als Geschichte von Wahrheit selber.“ (180) Und, zentral:

„Das Reich des Ästhetischen (...) empfängt seine Struktur aus den Bildern, die dem Wunsch erscheinen, nicht aber von ihm erzeugt sind, da er doch aus ihnen selber hervortritt. Zum Traditionell-Platonischen macht dies Bilderreich den vollkommenen Gegensatz aus. Es ist nicht ewig, sondern historisch-dialektisch; es liegt nicht in klarer Transzendenz über der Natur, sondern geht dunkel auf in ihr; es ist nicht scheinlose Wahrheit, sondern verspricht widersinnig die unerreichbare in der Opposition ihres Scheins; es eröffnet sich nicht dem Eros, sondern erstrahlt im Zerfall. Im historischen Zerfall der mythischen Einheit unmittelbaren Daseins; in der mythischen Dissoziation des historisch Existierenden. Die Gestalten, die hier sich versammeln, tragen die Erstickungsmaße der objektlosen Innerlichkeit... „ Und nach einem Kierkegaardzitat: „Mit solchem Vorsprung des Wissens vor Existenz hat der Erkennende im Schein Anteil an Wahrheit, den scheinlose Existenz in ihrer leeren Tiefe niemals erlangte.“ (181)

Ob man es mit einer Tatsache aus dem Bereich der realen Natur oder einem Phänomen aus dem des ebenso realen Scheins zu tun hat, lässt sich nicht a priori entscheiden, weil dieses Verhältnis nur innerhalb der Geschichte Konturen anzunehmen imstande ist. Ein Deutungsphänomen liegt dann vor, wenn es

sich nicht bzw. noch nicht in einen Gesetzeszusammenhang einordnen lässt und wenn es zugleich in einer gewissen Geschichtlichkeit wahrgenommen werden kann. Das heißt, dass Deutung es mit Phänomenen des Scheins zu tun hat, die in der Geschichte stehen und einen Sinn vortäuschen, der sich nicht innerhalb der Geschichte zu präsentieren vermag. Die sinnhaften Phänomene sind somit Gebilde, die niemals wahr sein können, weil ihre Form der Schein ist, dessen Unwahrheit aber doch durch Kritik wahrgenommen wird und so von der Wahrheit zeugt, indem die historischen Bedingungen seiner Unwahrheit aufgezeigt werden. Das Falsche an den Gebilden des Scheins darf nicht mit der Falsifikation einer Hypothese vermischt werden, da das Recht des wahrgenommenen Gebildes weiterhin in jenem Falschen gründet, wenn nunmehr auch durch Kritik in ein anderes Gebilde transformiert – in der alten Form obsolet: historisch obsolet, historisch überwunden.

Es ist wichtig, den Begriff des Zerfalls nicht mit Trauer über ihn zu konnotieren: „(Es) ist nicht das totale Selbst und sein totales Gebilde, sondern allein das Fragment der zerfallenden Existenz, bar allen subjektiven 'Sinnes', Zeichen der Hoffnung, und seine Bruchlinien sind die wahren Chiffren, historisch und ontologisch in eins.“ (197) Noch deutlicher: „Durch Erinnerung wendet Phantasie die Spuren des Zerfalls der sündhaften Schöpfung in Zeichen der Hoffnung für die ganze, sündelose um, deren Bild sie im Schein aus Trümmern bereitet. (...) Ist die Geschichte der schuldhaften Natur die des Zerfalls ihrer Einheit, so bewegt sie zerfallend der Versöhnung sich zu, und ihre Fragmente tragen die Risse des Zerfalls als verheißende Chiffren. Darum bewährt sich Kierkegaards Meinung, dass durch die Sünde der Mensch höher stehe als zuvor; darum seine Lehre von der Ambivalenz der Angst, von der Krankheit zu Tode als Heilmittel. Mit seiner negativen Geschichtsphilosophie als dem Ausdruck bloßer 'Existenz' bietet ohne sein Zutun eine positiv-eschatologische dem trauernden Blick des Idealisten in Verkehrung sich dar.“ (198)

In der Theorie geht es um die Bedingungen der Möglichkeit verbindlicher Darstellungen, ohne auf Lehrahaftes zurückzugreifen. Was dargestellt wird, ist die dinghafte Objektivität im Bereich der Natur und objektiver Sinn da, wo Eingriffe durch Kultur schon passiert sind. Dem Sinn in seiner Totalität und Ungebrochenheit entspricht der Ursprung des Objekts, als Moment vor dem Zerfall. Da die Gier nach ihm nur metaphysisch möglich wäre und in Wirklichkeit das Ziel verfehlen muss, weil dieser Grund des Objekts sich in seinem Streben nach ihm als puren Abgrund enthüllt, nennt Adorno diese Logik der Darstellung die Logik des Zerfalls. Begriffe und Bilder, die den Sinn darstellen, sind folglich eines ruinösen Charakters, und zwar in dem Sinn, dass die Bedeutungen der Begriffe Ruinen gleichen. Die Bedeutungen der Begriffe und Metaphern sollen vom Sinn sprechen, zeugen von ihm aber nur wie Ruinen von einer überlebten Struktur, von einer verfallenen Zeit. Deshalb ist auf ihr Ungenügen, das auch darin bestehen kann, dass sie zuviel bedeuten wollen, mehr zu achten – durch Kritik – als auf ihr (positives) Versprechen.

Für die Geschichte steht der Begriff des Geistes. Er ist nicht dasselbe wie Sinn, da er der Versachlichung zuwiderstrebt, wie sie der Sinn in der Bedeutung der Begriffe zulässt. Denn Geist hat die Konnotation Autonomie, das heißt Autonomie vor dem Naturzwang. Ganz dem Sinn entgegengesetzt, zielt er nicht auf Ursprünglichkeit, sondern auf Zukunft, bezüglich der wahrnehmbaren Gebilde auf Versöhnung mit der Natur, in welcher die menschliche Geschichte passiert. Folglich besteht eine gewisse Nötigung, von Geist zu sprechen, wenn geschichtliche Gebilde kritisiert werden sollen. Denn ohne ihn könnte von einem Gebilde nur gesagt werden, ob es in sich stimmig sei – durch begriffliche Kritik – und quasi supplementär, ob es mit der Intention nach Fortschritt respektive Freiheit vom Produzenten produziert

worden sei. Die Struktur aber der Intention ließe sich nicht weiter kritisieren: die Intention wäre bloße Meinung, abstrakt, relativistisch, unbegründbar – also irrational. Mit dem Begriff des Geistes aber kann die Intention näher charakterisiert werden. Es kann die Frage gestellt werden, wie denn nach Freiheit gestrebt wird, in dem zur Debatte stehenden Gebilde, sei es ein Kunstwerk, eine Theorie oder eine politische Praxis. Ungleich dem Begriff der Freiheit ist der des Geistes nicht unvermittelt mit dem Sinn und den Bedeutungen, da diese nicht auf die Materialität der Begriffe und der Schrift reduzierbar sind. Wenn sie Sinn erfassen wollen, so immer auch schon, wenn auch nur der Spur nach, Freiheit und Geist. Dessen Bestimmung ist nicht einfach Freiheit, sondern Loslösung von Naturhaftem (das kann vom Sinn nicht gesagt werden, versteinert sich in ihm doch gerade zweite Natur). Also ist Geist *auch* eine voluntaristische Kategorie, nicht zu entkoppeln von einem gewissen Willen zu Autonomie und einem verbindlichen, selbstbewussten Zustand ohne Naturzwang: Freiheit durch Beherrschung der Natur im Zuge der geschichtlichen Entwicklung von Produktivkräften, die Freiheit garantieren, indem sie die menschliche Reproduktion – das Gesellschaftsleben im ganzen – von Naturzwängen befreien. Geist aber als aktive Beherrschung der Natur ist in diesem Fall nichts anderes als die Geschichte der Formen der Beherrschung: sei es von Natur, von anderen Menschen oder des individuellen Selbst.

Die Stellen aus dem *Schubert* dienen jetzt nur noch der Bestätigung der Aufzählung Elemente der Logik des Zerfalls, ihre Arbeit mit Bild und Begriff, Einheit und Konfiguration, Wahrheit, Geschichte, Natur, Schein und Subjektivität:

„Nicht bildet der Lyriker im Gebilde unvermittelt sein Gefühl ab, sondern sein Gefühl ist das Mittel, Wahrheit in ihrer unvergleichlich kleinen Kristallisation ins Gebilde zu ziehen. Nicht fällt Wahrheit selber ins Gebilde, sondern stellt sich dar in ihm, und eine Enthüllung ihres Bildes bleibt Werk des Menschen. (...) Das Bild der Wahrheit aber steht allemal in Geschichte. Die Geschichte des Bildes ist sein Zerfall: Zerfall des Scheins von Wahrheit all der Gehalte, die es von sich aus meint, und Aufdeckung seiner Transparenz zu den Wahrheitsgehalten, die mit ihm gemeint sind und rein erst in seinem Zerfall hervortreten. Der Zerfall des lyrischen Gebildes nun ist der Zerfall seines subjektiven Gehaltes zumal. (...) (Bleibend) an lyrischen Gebilden (sind) nicht (...) konstante menschliche Grundgefühle, an die im Ursprung des Kunstwerks jeweils jene Gefühle, die vergänglich sind, rührten; die subjektiv vermeinten und reproduzierten Gehalte indessen haben das gleiche Schicksal wie nur die großen materialbestimmten Formen, die die Zeit erweicht. Der dialektische Aufprall beider Mächte: der Formen, die in trügender Ewigkeit aus den Sternen abgelesen werden, und der Stoffe der Bewusstseinsimmanenz, die als unableitbare Gegebenheiten schlechthin sich setzen, zertrümmert beide und mit ihnen die vorläufige Einheit des Werkes: eröffnet das Werk als Schauplatz ihrer Vergänglichkeit und legt endlich frei, was an Bildern der Wahrheit zur brüchigen Decke des Kunstwerks sich erhob. Heute erst ist der Landschaftscharakter von Schuberts Musik evident geworden...“, (17; 20)

„Nur dann ist ihnen (sc. den Potpourris) Chance zu geben, wenn jene Einheit nicht selber eine subjektiv erzeugte war, die im Glücksspiel nimmer sich heimbringen ließe, sondern wenn sie aus der Konfiguration der getroffenen Bilder aufsteigt.“ (22) „Jene Transparenz, für die das Kunstwerk mit seinem Leben zu zahlen hat, eignet den Kristallen der Schubertschen Landschaft. Dort ruhen ungeschieden Schicksal und Versöhnung beieinander; ihre zweideutige Ewigkeit wird vom Potpourri zerschlagen, damit sie erkannt werden kann.“ (23)

Das letzte Zitat: „Der exzentrische Bau jener Landschaft, darin *jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah* liegt, offenbart sich dem Wanderer, der sie durchkreist, ohne fortzuschreiten.“ (25; Hervorhebung U. R.) Es wird im dritten Kapitel noch Gelegenheit geben zu staunen, wie schwierig es bei Adorno zu

entscheiden ist, ob zentrale Formulierungen aus der Analyse gesellschaftlicher Prozesse herrühren oder aufdringliche Wirkung unaufhörlicher Echos aus den ersten Versuchen sind, eigenständige Formulierungen zu finden (vgl. Anm. \ref{log}).

Ich wollte in diesem Teil systematische Bemerkungen zur Logik des Zerfalls versuchen – aber selbstverständlich ist sie auch eine Formel, ein Bild, etwas Metaphorisches. Sie ist nicht ein Produkt Adornoscher Privatsprache; aber sie ist *auch* privat. Oder: Ob die „Logik des Zerfalls“, die Adorno in der *Negativen Dialektik* in Anführungszeichen setzt, im strengen Sinn als Logik zu begreifen wäre, oder ob der Ausdruck Logik nur als Kennzeichnung eines metaphorologischen Verfahrens steht – man muss beides berücksichtigen, das erste zumindest nicht unterschlagen. Der Schubertaufsatz beschreibt die Logik in ästhetischen Prozessen, das Kierkegaardbuch die Logik in einer ontologischen Konzeption; gemeinsam ist ihnen ein erkenntniskritischer Einschlag – kein Geschichts- oder Kulturpessimismus.

1.6.2 Philosophie und Musik

Die Theoreme des jungen Adorno, die sich um den Begriff des Gebildes und seine Unterbegriffe scharen nach Maßgabe der Logik des Zerfalls, sind keineswegs bloß aus dieser herausgewachsen, aus einem Dunstkreis, den das Genie Wiesengrund nur sittsam genug auszutragen gehabt hätte. Denn die „Studentenjahre“ waren überaus konventionell – was die philosophische Arbeit betrifft. Es war und ist auch heute nichts Ungewöhnliches, einerseits gelehrig die klassische Theorie aufzuarbeiten, daneben noch über Musikaufführungen und Kompositionen Kritiken zu schreiben: doch bei Adorno bildeten diese Arbeitsstränge extreme Gegensätze.

Da die musikalische Hälfte dieser Arbeiten, die alle im *Anhang* zusammengestellt sind, im zweiten Kapitel in extenso vorgestellt wird, geht es hier nur kurz um Adornos Dissertation und seine erste, gescheiterte Habilitationsschrift.⁸⁴ Natürlich fehlt der Rahmen, der eine vernünftige Auseinandersetzung ermöglichen würde – noch jeder hat sich um die Qualifizierung dieser Texte gedrückt. Entscheidend ist im folgenden nur die Hervorhebung einer Denkhaltung, die dem Adorno ab 1928 sehr auffällig widerspricht: im unhinterfragten Zentrum steht die Wissenschaftlichkeit der Naturwissenschaften, und im Zentrum steht ebenso auch die Kategorie der Einheit, der Identität.

Adornos Lehrer war Hans Cornelius.⁸⁵ Die Dissertation über Husserl nahm er an, die Habilitationsschrift wies er zurück, so dass Adorno, nachdem Cornelius emeritierte und der Nachfolger Scheler

⁸⁴ Eine Auseinandersetzung mit Adornos verschiedenen Husserltexten enthält Hentschel (1992), eine etwas zögerliche Kommentierung der Dissertation und der beiden Habilitationsschriften findet sich bei Caspar (1980).

⁸⁵ Der Kantianer Cornelius hielt sehr viel von Kunst und Musik – doch hatten beide strikte außerhalb der Philosophie zu verbleiben und betrieben bzw. rezipiert und „theoretisiert“ zu werden. „Daneben (sc. neben der Chemie) trieb es mich zur Musik; seltsamerweise ohne dass ich jene Gabe besessen hätte, die man allgemein für die Vorbedingung erfolgreicher Betätigung auf diesem Gebiet hält – ich hatte von Natur kein musikalisches Gehör und der in meinem zehnten Jahr begonnene Klavierunterricht musste abgebrochen werden, weil ich niemals hörte, ob ich falsch spielte; konnte ich doch nicht einmal unterscheiden, ob jemand aufwärts oder abwärts sang.“ Er wurde dann trotzdem ein „sicher vom Blatt lesender Klavierspieler“, und er spielte auch „eine große Anzahl Blas- und Streichinstrumente“. Cornelius deutet diese Kunstsinnigkeit trotz mangelnder Begabung so, dass „das Gehör sich ebensogut entwickeln (lässt) wie die Sprache“. (Cornelius, 1923, 84; zu seiner erkenntnistheoretischen Position, ein Gemisch aus Kant und Husserl, vgl. p. 98) Ein Zitat zum bürgerlichen Pessimismus: „Wenn ich aber vorher von Kants theoretischer Philosophie sagen durfte, dass ein großer Teil unseres wissenschaftlichen Denkens auf Kants Lehren und Methode aufge-

starb, bei dessen nunmehrigem Nachfolger und Theologen Tillich die Kierkegaardarbeit einreichte, die ja in Spuren dem Theologismus durchaus etwas abgewinnen kann.⁸⁶

Husserl will Kant nicht akzeptieren, weil er ihm zu irrationalistisch ist. *Sei es*, weil die transzendentalen Kategorien so die Erfahrung offenhalten, dass die Dinge nicht mit absoluter Gewissheit erfasst werden; durch das Ding an sich misslingt letztlich jede Erkenntnis; es wird nur der gesetzmäßige Zusammenhang, zu dem die Dinge gehören, ordentlich erkannt. *Sei es*, dass in der Geschichte der Philosophie diese durch Kritik an Kant so weit dissoziierte, dass von einer gesicherten, gerechtfertigten Vernunft nicht mehr gesprochen werden kann. Adorno lässt sich in der Dissertation *Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie* deswegen auf Husserl ein, weil er die aktuelle Philosophie formulierte und also die Behauptung auf sich nimmt, in der Phänomenologie zeigen zu können, dass und wie die Vernunft gültige Aussagen macht. Der junge Doktor nimmt eine traditionelle kantische Haltung ein: die Erfahrung ist offen und das Wissen, das nur Gesetzeszusammenhänge erfassen kann, auf die Kategorien wie Erinnerung, Identität der Merkmale, Ähnlichkeit etc. angewiesen – es lässt sich im Bewusstsein keinen Ort der absoluten Gewissheit ausmachen. Das ist die erkenntnistheoretische Position des Lehrers Cornelius, die sich darin zusammenfassen lässt, dass über die Philosophie nicht gesagt werden dürfe, sie sei für alle Fragen zuständig. Folglich müssen in der Phänomenologie Husserls Widersprüche nachweisbar sein; beziehungsweise müssen dessen Probleme, die sich in einer Differenzierung des Vokabulars niederschlagen, das bekanntlich allen Nichteingeweihten etwas monströs erscheint, als Scheinprobleme charakterisiert werden können.

Als braver, unkritischer, metaphysischer Kantianer wendet Adorno sich gegen die Vorstellung, dass etwas dem Erkennen vorhergehen und vorgelegen sein könnte – sagen wir's: ein Nichtidentisches – dessen Regelhaftigkeit nicht schon bewusstseinsimmanent nachvollzogen werden könnte. Weder kann von einem eigentlichen, wesentlichen Ding gesprochen werden, dem Realität *jenseits der erfassbaren Gesetzmäßigkeiten seiner erfahrbaren Merkmale* zuzuschreiben wäre noch sinnigerweise von einem die Vernunft zerstörenden Riss zwischen dem Bewusstsein und der (dinglichen) Welt: „Uns (...) ist das Ding selbst ideal, jedoch nicht unbestimmt wie Husserls Idee des Dings, sondern sehr wohl bestimmt als gesetzmäßiger Zusammenhang der Erscheinungen. Als solcher aber untersteht es der Korrektur durch die Erfahrung.“ (1; 76) Diese „Korrektur“ ist nicht zufällig-chaotisch; aber sie ist auch noch nicht als fallibilistischer Wissenschaftsprozess konzipiert, in dem falsche Gesetzhypothesen sukzessive eliminiert werden sollen. Der vermittelnde Begriff ist der der Gestaltqualitäten: „Ohne den Begriff der Gestaltqualitäten (...) wird die Bildung eines gesetzmäßigen Erwartungszusammenhangs zum unbegreiflichen Wunder (...).“⁸⁷ (71)

baut ist: so kann ich leider von der Wirkung seiner praktischen Philosophie nichts Ähnliches berichten. Wir sind heute von dieser und von ihrer Verwirklichung weiter als je entfernt: im Leben der Einzelnen, im Leben des Staates und im Leben der Menschheit. Wohl kennt jeder dem Namen nach Kants große Leistung auf diesem Gebiet besser als alle seine erkenntnistheoretischen Lehren, aber dieser Name des Kategorischen Imperativs ist der Menschheit zum leeren Schall geworden. (...) Wir werden nur dann wieder ein großes Volk werden, wenn wir nicht mehr den falschen Götzen des Mammons und der Eitelkeit dienen, sondern wahr und einfach nur durch den Imperativ der Pflicht unser Handeln bestimmen lassen jeden Augenblick unseres Lebens.“ (Cornelius, 1924, 11f)

⁸⁶ Zu Tillich in Frankfurt vgl. Wiggershaus (1986), 47, 61.

⁸⁷ Der Begriff der Gestaltqualitäten, den Adorno bereits in der ersten Habilitationsschrift zurückweist – aus dem philosophischen Erklärungsgrund wird die soziologische Rätselfrage – steht bei seinem Doktorvater H. C. unter der Devise: emotionslos geht sowieso nichts.

Umgekehrt beschäftigt sich Adorno in der ersten Habilitationsschrift *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre* mit den Irrationalisten, denen ontologisch das Bewusstsein keine Priorität hat, die meist sich zeigen in der Form des Voluntarismus und die das Unbewusste naturalistisch hypostasieren wollen – und er bringt auch Husserl, dem doch Kant irrational erscheint, in deren Nähe... Wiederum nimmt er Stellung für Kant. Aber anders als dieser sagt er, dass das wissenschaftliche Bewusstsein in derselben Weise mit psychischen Ereignissen, denen die Transzendentalphilosophie den Status bloßer Grenzbegriffe zuweist, umgehen kann wie mit physischen. Freuds Psychoanalyse ist folglich dann wissenschaftlich zu nennen, wenn sie das Unbewusste als gesetzmäßigen Zusammenhang begreift, der weder ein Erlebnis noch überhaupt unmittelbar erfahrbare ist: „Wie die Physik uns eine Wissenschaft von der Körperwelt heißt, so dürfen wir sie (sc. die Psychoanalyse) eine Wissenschaft von den unbewussten Tatbeständen des Seelenlebens nennen.“⁸⁸ (280) – Nur einige wenige Begriffe bezeugen noch eine mystische Herkunft: Freuds einstige Erfahrungen mit der Hypnose.

Der Misserfolg ist schon im Aufriss einsichtbar. Wie es in der Dissertation heißt, dass „unserer Betrachtung jede historische Absicht völlig fernliegt“ (11), so betont das Vorwort auch hier: „(Unsere) Untersuchung ist erkenntnistheoretisch, nicht historisch intendiert.“ (81) Das wird vom Inhaltsverzeichnis unterstützt, das nahelegt, zwei Drittel der Arbeit sei Kant gewidmet, das letzte Freud. Eine sinnige Diskussionsgrundlage, wie man meinen könnte. Doch schon die zweite Seite der Einleitung stellt die Transzendentalphilosophie auf eigentümliche, zwar grundsätzliche, aber doch eher äußere Weise in Frage:

“Der Kampf um das Recht der Transzendentalphilosophie auf die Klärung des Begriffs des Unbewussten muss also auf dem Felde der Philosophien des Unbewussten ausgetragen werden. Nur wenn es gelingt zu zeigen, dass die Unabhängigkeit der Philosophien des Unbewussten von der Transzendentalphilosophie in der Tat nicht besteht; dass verhüllter Weise die Philosophien des Unbewussten sehr wohl mit den transzendentalphilosophischen Voraussetzungen operieren, nur ohne sie deutlich zu machen und aus ihnen die notwendigen Konsequenzen zu ziehen; oder dass Philosophien des Unbewussten, die wirklich auf die transzendentalphilosophischen Voraussetzungen verzichten, sich damit in Widersprüche verwickeln, die einzig die Transzendentalphilosophie zu schlichten vermag; nur dann ist Transzendentalphilosophie gegenüber den Anfechtungen der Philosophien des Unbewussten gesichert und darf sich des Begriffs des Unbewussten legitimer Weise bemächtigen.“ (86)

Genau diese Auseinandersetzung geschieht im Ablauf nur *blinzelnd*: sie geschieht im Vorübergehen und bloßen Erwähnen von Positionen, die so etwas wie das Unbewusste – die Seele, die Psyche – thematisieren, der Transzendentalphilosophie aber entgegengesetzt sind, indem sie es naturalisieren. Es werden nach den Antiken und Mittelalterlichen erwähnt: Spinoza (90), Leibniz, Herder, Jacobi (91), Hamann, nochmals Herder und Jacobi (92), Schelling, Schopenhauer (95), Fichte, Nietzsche und nochmals Schopenhauer (98), Bergson (99), Simmel, Troeltsch, Weber (102), nochmals Bergson (126), nochmals Schopenhauer und Bergson (132), nochmals Schopenhauer (139), Leibniz-Wolff (157), Wolff (158), nochmals Leibniz-Wolff (160), nochmals Leibniz (177), Geiger (178), Hume (192), Klages, Utitz (196), Haas (197), nochmals Bergson (204), Descartes (205), nochmals Bergson (206), nochmals Schopenhauer, Hartmann (220), nochmals Hume (226), Jung und Adler (240), Mach (250), Brentano (251), Marburger Schule (255), Fechner, nochmals Weber (266), Husserl (270), Rickert (273), südwestdeutscher Idealismus, nochmals Marburger Schule (274), nochmals Leibniz (306),

⁸⁸ Der Sinn des Psychischen wird stellenweise mit dem Begriff materieller Tatsachen gleichgesetzt, die zu eindeutig entweder richtigen oder falschen Aussagen führen (vgl. 230f, 247, 257, 273f).

nochmals Hume (307), Spengler, nochmals Nietzsche (320). Aus Texten dieser Autoren wird – nicht ein einziges Mal zitiert; um so aufdringlicher erscheint der Lehrer Cornelius. Kant wird aus der *Kritik der reinen Vernunft* zitiert, Freud dann erst eigentlich ausgiebig, aus den *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Als Ausnahme wird beim Begriff der Intuition Seite 125 auf das Buch von Josef König, *Der Begriff der Intuition*, verwiesen.

Dieser seltsamen äußerlichen Anlage entspricht ein merkwürdig antiadornoscher Gehalt und ein formloser, offensichtlich unglücklicher Verlauf der Arbeit, der eine ursprüngliche Konzeption wohl unerwarteterweise über den Haufen rannte. Der Gehalt wirkt deswegen abseitig, weil Kant komplett ohne Hegel gelesen wird; zudem werden ihm Positionen kontrastiert, die nicht im geringsten vermittelt werden. Um so abrupter wird das ganze thematische Terrain im letzten Drittel umgestürzt: zielt vorher alles auf Wissenschaftlichkeit und Einheit der Erfahrung, so wirft sich Adorno auf den letzten sechs Seiten der Schlussbetrachtung, die durch eine Leerzeile von den vorangegangenen zusätzlich abgehoben erscheinen, den Praxisphilosophemen geradezu an die Brust, mit dem verräterisch hektischen Satz eingeleitet: „Es bleibt uns übrig, nach alldem einen raschen Blick auf den *Zweck* unserer Arbeit zu werfen.“⁸⁹ (316; Hervorhebung vom Autor)

Alle Antitranszendentalisten – Charakterologie, Persönlichkeitspsychologie, „gewisse phänomenologische Bestrebungen“, Gestalttheorie – werden als organistischer abqualifiziert, und die von ihnen „heftig befahndete Psychoanalyse“ noch einmal verteidigt. (316f) Es wird ihnen vorgeworfen, „die Mängel der Realität (...) (zu) verklären; mit anderen Worten, dass sie als Ideologie ausgenutzt werden.“ (318) Die Psychoanalyse, der mit viel Aufwand zuvor Wissenschaftlichkeit attestiert wird, steht allein im Dienste der „*Entzauberung des Unbewussten*“ (Hervorhebung vom Autor):

„Indem wir das Unbewusste als eine Form der Begriffsbildung verstehen, die in Bewusstsein stets und ausschließlich ihren Grund hat und in Bewusstsein sich muss ausweisen lassen, wird jede Rede von unbewussten Mächten der Seele, die der Macht des Bewusstseins enthoben wären oder sie begründeten, hinfällig. Indem wir das Unbewusste als eine transzendente allgemeine und notwendige Gesetzmäßigkeit begreifen, verliert es seinen wertakzentuierten, normativen Charakter, stellt sich auch nicht mehr als ein Vorrecht höher geariteter Menschen dar, sondern allein als eine Bedingung des psychischen Zusammenhanges, die für alle gilt, gewiss keinem Erholung, aber auch keinem mythische Überlegenheit bietet. Ins Unbewusste ausweichen lässt sich nicht; es ist nicht qualitativ von Bewusstsein verschieden, sondern eine durchgehende Form des Zusammenhanges des Bewussten.“ (320)

Unnötigerweise steigert sich Adorno. Die Psychoanalyse ist nun „eine scharfe Waffe (...) gegen jegliche Triebmetaphysik und Vergottung bloßen dumpfen, organischen Trieblebens“ (ebd.). Schließlich bricht gar das ganze Konzept zusammen, der Autor wirkt in seiner unvermittelten und unverhofften Radikalität unglaublich: „Wenn die Psychoanalyse gleichwohl in manchen Punkten an den dogmatischen Voraussetzungen des Unbewussten haften bleibt, so hat das seinen Grund nicht allein in der Unzulänglichkeit der Theorie, auf die wir mehrfach verwiesen, sondern in einem Gesellschaftlichen: dass nämlich die Aufdeckung vieler entscheidender unbewusster Gehalte die Änderung des gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustandes zur Voraussetzung hat und dass jedenfalls mit der Erkenntnis der unbewussten Tatbestände allein nichts geleistet ist, solange der Bestand der gesellschaftlichen Realität unangetastet bleibt.“ (321)

⁸⁹ Gerade da, wo er den Zweck der Schrift in Erinnerung rufen will, zerstört er die Konzeption.

An dieser Stelle ist kein Platz mehr für Kant und transzendentalphilosophische Fragestellungen (deshalb die Unruhe), keiner mehr für Freud (das Individuum, das empirisch sich stellenweise herumtrieb (218), wurde hinausgeworfen), keiner für die Geschichte der Theorie (die alternativen Konzeptionen sind mit einem Zentralbegriff der Gesellschaft zwar kurzgeschlossen worden – dem Imperialismus (319) – aber nicht mit Kant und/oder Freud vermittelt) – Platz gibt es nur für pure, abstrakte Praxis, und dies in einem Text, der sich gegen den „Stand wissenschaftlicher Anarchie“ (164) gerne gerichtet gesehen haben möchte.

Adorno, als gelehriger Schüler-Philosoph Positivist, war offenbar mit der Idee eines Zusammenhanges der „Grenze jeglicher Aufklärung“ (322) mit gesellschaftlicher Praxis im Sommer 1927 fürs erste überfordert – statt einer Neuformulierung der Arbeit schreibt er den *Kierkegaard*, in dem nichts mehr von analytischer Wissenschaftstheorie zu spüren ist. Von analytischer Begrifflichkeit ist ebenso wenig in den parallel geleisteten Musiktexten aufzugreifen: sie sind ein Spielfeld metaphorischer Verschiebungen. Wo auf der einen Seite Freud den Stillen Ozean philosophischer Wissenschaftsruhe zu Sturmfluten aufwirft, da treiben auf der anderen die Blumen der Metaphorizität einem Ablauf zu, der *scheinbar* Musik, Soziologie, Gesellschaft und Erkenntnis in einem rationalen, begrifflich-nüchternen Rahmen wissenschaftlich beschreibbar zurückzulassen verspricht.

1.6.3 August 1928: erste Vermittlung

Zur folgenden Datierung des Paradigmawechsels beim jungen Adorno – vom expressionistisch-metaphorischen Vokabular zu einem soziologisch-begrifflichen – leistete dieser sich im Aufsatz *Drei Dirigenten: Furtwängler, Scherchen, Webern* 1926 ein Vorspiel. In vorübergehender Weise schreibt der Autor in einer Begrifflichkeit, die erst wieder im August 1928 die Musiktexte strukturiert, von diesem Zeitpunkt an allerdings bruchlos. Bezüglich des Vokabulars ist dieser Text ein Unikat. Zu Furtwängler findet sich ein Satz, der an den Schubertaufsatz von 1928 erinnert: „Dann wäre es wohl die Zeit, dass ein Interpret (...), der selber so ganz existente Person ist, dass er für sein Teil nie des Rechtes sich begeben dürfte, beredete Innerlichkeit abzubilden – dass ein Interpret (...) die Macht seiner Innerlichkeit daran wendete, die Werke vorm Zerfall zu retten, der der Zerfall ihrer Innerlichkeit ist (...).“ (19; 453) Mindestens so herausstechend ist ein Satz zu Scherchen: „Der Aktualität Scherchens aber ist es um die Wirklichkeit der Werke wahrhaft zu tun. Deren Organon ist geschichtliche Erkenntnis eben: nicht die zuschauerhafte des Historikers, sondern die leidenschaftlich gegenwärtig im Material geleistete, die den Stand der Wahrheit in Werken ermisst und zu reproduzieren trachtet.“ (19; 455) Schließlich heißt es eine Seite weiter: „So führt Scherchens Direktionsweise ins Zentrum der geschichtsphilosophischen Problematik der Werke (...).“

Von den kleinen Artikeln sollen nur zwei zitiert werden. Im August 1928 schreibt Adorno:

„Der Cardillac ist nicht nach dem Komponierniveau zu werten, das jenseits der Frage steht und kaum je bei Hindemith so gesichert sein mochte wie in der repräsentativ intendierten Oper: man hat zu fragen, wie sie ihrem Wahrheitsgehalt nach sich darstelle: ob sie Hindemiths Rang, wie ihn die deutsche Öffentlichkeit unermüdlich deklariert, tatsächlich bestätige und ob sie im Umfang seines Gesamtwerkes die zentrale Stelle einnehme, die sie beansprucht. Vor so radikaler Fragestellung will sich der Cardillac, rund heraus gesagt, nicht behaupten.“ (19; 128; Hervorhebung vom Autor)

Und im Dezember 1928:

„Wie der Surrealismus die abgelebten Dinge aus dem Traum zitiert, so wollen Kreneks kleine Opern vergangene Oper aus dem Traum heimbringen.“ (19; 136)

„... woraus dann die Oper ihre politischen Konsequenzen zieht im Sinne einer Kritik an der Revolution aus Sommerfrischenperspektive. Solche handfeste Bürgerlichkeit ist wenig märchenhaft und träumen hätte man es sich auch nicht lassen; wenigstens bei Krenek, der nicht bloß seine Musik stabilisiert hat. (...) Wie fern mir zunächst eine Musik liegt, die nicht aus dem aktuellen Stande des musikalischen Materials die Konsequenzen zieht, sondern durch die Verwandlung des alten geschrumpften Materials zu wirken sucht: bei Weill ist solche Wirkung so schlagend und original gewonnen, dass vor der Tatsache der Einwand verstummt. Gewiss, auch bei Weill eine Wiederkehr; aber keine um der Stabilisierung willen, sondern eine, die die dämonischen Züge der abgestorbenen Klänge aufdeckt und nutzt.“ (19; 137f)

Wichtigstes Zeugnis für die Veränderung von Adornos Denkhaltung ist der Aufsatz *Die stabilisierte Musik*.⁹⁰

“Zwar aus der Nähe will es scheinen, als sei die Veränderung des musikalischen Bewusstseins gelungen. (...) (In) der Nähe ihrer wechselfältigen Unvergleichlichkeit sind sie (sc. die einzelnen Werke) geschützt vor der Konfrontierung miteinander und der Entzifferung der geheimen Lineatur, die sie gemeinsam, sehr gegen ihren Willen, bilden und aus der am Ende als wahres Zeichen der Zeit abgelesen werden könnte, was die einzelnen Werke niemals zugestehen möchten. (...) (Allein) die Distanz (ergibt), sei es immer auf Kosten des Konkreten, das eigentliche Bild der musikalischen Zeitlage. (...) (Konstruktion) allein vermag (es), heute die gestaltlose Masse dessen zu durchdringen was ist. (...) Die Entwicklung, die die Auflösung der Komponiernormen mit sich brachte, ist keineswegs gesellschaftlich revolutionär gewesen. Sie vollzog sich durchaus im Rahmen eben der bürgerlichen Gesellschaftsordnung, deren Musikübung sie schließlich zersetzte. (...) Einzig die letzte dialektische Konsequenz aus jenem Prozess, wie Schönberg und seine Nächsten ihn zogen: nämlich alle Brücken der Verständlichkeit hinter der monologischen Musik abzubrechen, damit sie vom bürgerlichen Geltungsraum zu emanzipieren, indem das Prinzip des bürgerlichen Individualismus bis zu seinem Umschlag getrieben wird, und damit Raum zu schaffen für die Konstruktion aus Phantasie in Freiheit – einzig diese letzte, in ihrer Tiefe und Gewalt kaum nur geahnte Konsequenz trägt das Bild einer zukünftigen Gesellschaft in sich...

Das liegt jetzt erst völlig deutlich zutage. (...) (Die) Wendung zur Neuen Musik (...) (kam) aus Sphären, die politisch in der Tat als erschüttert gelten mussten (...); aus jener Sphäre der Unsicherheit also, die in Dichtung und Malerei den expressionistischen Stil auskristallisierte. (...) Die Relativität in der Wahl der musikalischen Bezugsschemata, nicht ohne Zusammenhang mit der Relativitätstheorie in der Physik, entspricht genau der Freiheit in der Wahl des wirtschaftlichen Standortes, die der Imperialismus für sich in Anspruch nimmt; die neuen

⁹⁰ Der Begriff ist ein Echo auf die sogenannte Stabilisierungsperiode in Deutschland auf Grund des Dawes-Planes 1924 gegen die wütende Inflation, die den American Way of Life sowie die Neue Sachlichkeit im Gefolge hatte. Wie Hermand und Trommler (1978) ausführen, wurde der Begriff nicht nur von Adorno musiksoziologisch angewandt: „Klaus Pringsheim sprach (...) 1926 in der 'Weltbühne' von einer 'pseudorevolutionären Stagnation' innerhalb der Musikentwicklung, die auf der 'Stabilisierung' der 'Halbheit' beruhe.“ (305) Im gleichen Jahr wie Adorno benutzte auch Eisler denselben Ausdruck. „Auf der gleichen Linie (wie Béla Balázs) liegt der Angriff Hanns Eislers gegen die 'relative Stabilisierung in der Musik', den er am 3. Juli 1928 in der 'Roten Fahne' vorbrachte ... „ (121)

Tonsysteme (...) haben als Kolonialland der Tonalität weit eher zu gelten, als dass es gelungen wäre, vom tonalen Mutterland radikal sie zu scheiden...

Leicht lässt sich der Umkreis der stabilisierten Musik – der, wir wiederholen es, Schönberg, auch mit der Zwölftontechnik; weiter vor allem Alban Berg und Anton Webern nicht zugezählt werden dürfen – überschauen. Sie scheidet sich in zwei große Gruppen, die hier, grob schematisch⁹¹, die klassizistische und die folkloristische heißen mögen. Soziologisch ist der Klassizismus als die Form der Stabilisierung in den fortgeschrittenen, rational aufgehellteren Staaten zu verstehen, während die rückständigeren, wesentlich agrarischen Länder – übrigens, kurios genug, auch Sowjetrussland – und weiter die Staaten der faschistischen Reaktion dem Folklorismus zuzählen.“ (18; 721f; Hervorhebungen vom Autor)

Schließlich gehört auch der Text *Situation des Liedes* zentral in den Umkreis des jungen Adorno, der entschieden hat, auf eigenen Füßen zu stehen. Seine Elemente entstammen dem *Kierkegaard* (so der oben nicht hervorgehobene Begriff des Möbels) und dem *Schubert*, der Logik des Zerfalls, der historisch-materialistischen Geschichtsphilosophie resp. „geschichtsphilosophischen Situierung“ und einer ziemlich spontanen soziologischen Charakterisierung⁹²:

“Wer ist es, von dem uns heute Lieder kommen? (...) (Keine) Gemeinschaft ist dem Liede vorgegeben. Vielleicht war niemals die Stimme Mittlerin eines seienden kollektiven Sinnes, wie uns die Romantik einreden mochte, vielleicht hat sie von je das dauernd uns Verstellte herbeiziehen wollen, wie heute noch in der Landschaft der singende Ruf den herbeiziehen will, der nicht da ist... (...) Dafür hat Romantik das Lied gleich einem Möbel in Besitz genommen... (...) Dies alles lässt sich heute willig durchschauen... Allein so ist wenig geändert. Zwar mit dem psychologischen Lied ist es zu Ende; derart eilig haben sie es mit der Liquidation, dass man den Verdacht nicht los wird, die Umkehr solle hier allein bequeme und reaktionäre Musiker der Mühe entheben, aus der Endsituation des psychologischen Liedes im Material Konsequenzen zu ziehen... (...)

So scheinen dem Liede alle Wege gleichermaßen versperrt.

Wer da retten will, muss in die Hölle hinabsteigen; daran hat sich seit Orpheus nichts geändert. Schönberg hat sie betreten. (...) Die fortschreitende Kommunikation dieser primär musikalisch determinierten Gebilde mit ihrem Vorwurf kann nicht anders glücken, als indem das Gedicht in seine kleinsten Partikeln zerschlagen wird. (...) Wohl führt der Bezug auf die poetische Partikel zunächst scheinbar ebenso zur Zersetzung der musikalischen Struktur wie der poetischen. Jedoch nur scheinbar, denn aus den kleinsten Zellen der psychologischen Kommunikation von Wort und Musik, in denen jeweils beide zur Indifferenz gegeneinander gelangen, komponiert sich eine zweite, neue musikalische Totalität, deren Gesetzlichkeit nicht bloß von den poetischen Partikeln, sondern ebenso wohl konkret-musikalisch vorgezeichnet ist: die Auflockerung der musikalischen Oberfläche, ihr Zerfall und ihre Korrektur durch das unvergleichlich Einzelne ist es ja gerade auch, was durch den aktuellen Stand der innerkompositorischen Dialektik gefordert wird. (...) Dann ist einem Werk kollektive Dignität zuzugestehen, wenn seine Gehalte dem fortgeschrittensten Stand der Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit angemessen sind.“ (18; 345ff)

Man ist versucht, in diesen zwei Texten den kritischen Adorno der zu deutenden Gebilde von einem, um es deutlich zu sagen: dogmatischen überdeckt zu sehen, der es sich in der soziologischen Deutung bequem eingerichtet hat. In der Tat gibt es diese Tendenz; sie ist Gegenstand der Untersuchungen im drit-

⁹¹ Aber Adorno wird nie über dieses Schema hinauskommen.

⁹² Im selben Jahr 1928 wurden die Liederzyklen op. 1 und op. 3 fertiggestellt.

ten Kapitel. Dazwischen geht es umgekehrt darum, die genannte Perspektive – antihermeneutische Deutung – in ihren Beweggründen und in ihrer Einzigartigkeit erst noch ins allgemein klärende Licht zu rücken.

1.6.4 Des jungen Wiesengrunds Erfahrungen der Logik der negativen Dialektik in den musikalischen Gebilden nach der Jahrhundertwende

In diesem Teil wird zunächst kurz gesagt, was die besondere Wahrnehmungsbereitschaft nicht nur des Menschen Theodor Wiesengrund, sondern diejenige eines Harmonielehreschülers im allgemeinen verglichen mit derjenigen des Alltagsbewusstseins vis-à-vis der Musik ausmacht; dann folgen in einem bescheidenen Rahmen Themenanalysen von Musikstücken, die als struktural zu charakterisieren wären, ein Kinderlied und der Anfang eines Mozartstückes. Daraufhin erst wird das Spezifische zur Darstellung kommen, das was der junge Adorno in der Musik zu erfahren hatte und welcher Erfahrung er eben einzigartigerweise bzw. im musiksoziologischen Sinne „beispielhaft“ nicht durch vorschnelle Rationalisierung, Bagatellisierung oder – wie üblich – durch Verleugnung auszuweichen trachtete, sondern mit unerschöpflicher Geduld aktiven Umgang pflegte. Zuerst wird dies im *Unstern!* Franz Liszts versucht, geschrieben in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, publiziert aber erst 1927⁹³, daran anschließend im seriellen Werk *Structures 1 a* von Pierre Boulez, entstanden im Verlauf bloß einer einzigen Nacht, 1951. Der Vorteil der Wahl von Liszt und Boulez liegt darin, dass man zunächst mit einem Stück Musik konfrontiert wird, das zeitlich einigermaßen weit vor derjenigen komponiert wurde, in der das eigentlich Neue sich entwickelt, das desto mehr etwas Wesentliches von dem Neuen aber – mit gewissen Einschränkungen, die hier nicht in gebührenden Differenzierungen diskutiert werden – schon in sich enthält, schließlich mit einem Stück, das quasi den Endpunkt dieser Entwicklung festlegt und ihn dadurch explizit festschreibt, dass es bereits im Titel verspricht, dass die Strukturen des Stückes (bewusst) konstruiert sein sollen und dass das Stück nicht durch (unbewusst) vorgegebene Strukturen – struktural – dieselben durch affirmative Wiederholung verklärt. Auf diesem Weg resp. Umweg wird vermieden, irgendwie spekulativ behaupten zu müssen, welche Werke denn der junge Adorno tatsächlich analysiert oder sonstwie in jenen Jahren genauer gekannt hatte.⁹⁴ Es ergibt sich so zwanglos die Umklammerung einer musikalischen Episteme⁹⁵, die für die negative Dialektik prägend ist, die aber in ihrer historischen Genese, d. h. im historisch-empirischen Wissen über Musik, nicht beschrieben zu werden braucht; solches geschieht ausladend schon in den frühesten Schriften Adornos, die Thema von Kapitel 2 sind. Problematisch an der vorgenommenen Wahl ist nur, dass Adorno sie niemals so kritiklos besprochen hätte, wie sie hier in didaktischer Absicht und aller Zweifelhafteit entkleidet dargestellt werden müssen, weil ausschließlich das sichtbar gemacht werden soll, was auch rekonstruierbare Wirkung zeugte. – Adornos „Erfahrung“ der neuen Musik, des Neuen in der Musik nach der Jahrhundertwende, lässt sich nicht durch Fakten aufzeigen: Harmonielehreübungen sind keine erhalten geblieben; um so mehr empfiehlt sich die Redeweise von einer *latenten* Erfahrung. Solche Latenz kann durch die *modellhafte Präsentation* von strukturellen Beziehungen in Werken, die der empirisch-wirklichen Erfahrung mit Gewissheit *nicht* zugänglich waren, methodisch berücksichtigt werden: das Lisztwerk, weil es zwar schon

⁹³ Vgl. Sulyok/Mező (1978), XV. Der Autograph ist verschollen. Rexroth (1970) datiert 1886.

⁹⁴ Im Adorno Archiv existiert weder eine Bibliographie der Buch- noch eine der Partiturlektüre des jungen Adorno.

⁹⁵ Vgl. Foucault (1973), 272f: „Unter *Episteme* versteht man (...) die Gesamtheit der Beziehungen, die in einer gegebenen Zeit die diskursiven Praktiken vereinigen können, durch die die epistemologischen Figuren, Wissenschaften und vielleicht formalisierten Systeme ermöglicht werden (...).“

geschrieben, aber noch nicht publiziert war⁹⁶, das Boulezwerk, weil es erst später geschaffen wurde. Unter modellhafter Präsentation ist ansatzweise zu verstehen, dass nur das gezeigt wird, was sich in der rein graphisch-schriftlichen Struktur der Musik herauslesen lässt, dies aber gerade auch dann noch, wenn ein angeblich voraussetzender musikalischer Sachverstand zur Beanspruchung nicht genötigt wird.⁹⁷

Adorno war von 1919 bis 1924 (mit Beginn also 17jährig) am Hoch'schen Konservatorium bei Bernhard Sekles Privatschüler.⁹⁸ Hier hat er die Musik in einer bestimmten Form erfahren, die zu derjenigen sich supplementär verhält, die im Elternhaus mit großer Wahrscheinlichkeit dominierte.⁹⁹ – Bezüglich des Harmonielehre- bzw. Kompositionsunterrichts lässt sich zwar nicht behaupten, der Schüler sei besser als der Lehrer gewesen, aber man kann doch ohne weiteres die Meinung verteidigen, er sei in seinem Habitus spürbar, also mit Aufsässigkeit, *avancierter* gewesen.¹⁰⁰ Adorno war im musikästhetischen Empfinden Sekles voraus – und er schreibt ja dann Berg 1925, er hätte Probleme in einzelnen technischen Dingen, die man klar benennen könne und die Sekles eben nicht behandeln konnte.¹⁰¹ Deshalb

⁹⁶ Zur Publikationsmisere der Spätwerke Liszts durch den Freundeskreis Wagner-Liszt siehe Redepenning (1984), 166f und Dömling (1985), 231, mit einem Verweis auf die Tagebücher Cosima Wagners (publiziert erst 1976-77); Nagler (1980), 39, Anm. 94 betont umgekehrt Liszts freien Willen gegen eine Publikationsabsicht, Nestler (1961), 564 den Unwillen der Verleger.

⁹⁷ Für gänzlich Unmusikalische findet sich eine vorzügliche Beschreibung in Boulez (1989a), wo sich die Seiten 78 bis 83 mit Paul Klees Schachbrettbild „Rhythmisches“ auseinandersetzen; vgl. dazu AGS 12; 172 und 15; 246: „Wenn insgesamt, von ihrem inneren Bewegungsgesetz her, die Künste einander sich annähern, dann wäre wohl vorzuschlagen, man solle neue Musik so hören, wie man ein Bild als ganzes betrachtet, alle ihre Momente in eins setzen, eine Art Gleichzeitigkeit des Sukzessiven sich erwerben, anstatt bei jener Diskontinuität es zu belassen, zu welcher das Medium der Musik, die zeitliche Aufeinanderfolge, verlockt.“

⁹⁸ Cahn (1979), 231. Sekles wurde erst 1924 Direktor des Konservatoriums; ebd., p. 245f. Cahn zitiert p. 236 aus einem Schriftstück vom April 1922 des damaligen Wirtschaftsdezernenten der Stadt, das vielleicht auch erklärt, weshalb Adorno Privatunterricht genoss und nicht in die reguläre Kompositionsklasse eingeteilt war, der im übrigen der acht Jahre ältere Paul Hindemith bis 1917 als Schüler angehörte: „Die einzelnen Lehrer (wollen) mit Rücksicht auf die schlechte Bezahlung möglichst wenig Stunden an der Anstalt (sc. am Konservatorium) geben, um möglichst viel freie Zeit für Privatstunden zu haben.“ – Zur Tatsache, dass der 17jährige bereits eine abgeschlossene Klavierkomposition vorzuzeigen hatte, vgl. Lonitz (1992), 8: „Das frühe Klavierstück (...) ist ein virtuosos Stück des siebzehnjährigen Adorno, dessen hinreißend unbekümmerter Schwung das meiste in den Schatten stellen dürfte, was unter dem Titel des schwungvollen Musizierens in den zwanziger Jahren Karriere machte.“ – In Cahn (1983), 216 wird ein Zeitungsartikel von 1924 angesprochen, der Theodor Wiesengrund-Adorno neben Hindemith, Sekles und drei anderen zu den erwähnenswerten Komponisten der Stadt Frankfurt zählt. Ebenda wird aus einer Konzertkritik vom 2. Mai 1923 zitiert, die ein Streichquartett des 21jährigen behandelt: „Ein Quartett von Theodor Wiesengrund-Adorno ist das Werk eines jungen Komponisten, das durch die Frische seiner Themen sympathisch wirkt – nur werden die Hoffnungen, die man an die Anfänge der einzelnen Sätze knüpft, in deren Verlauf einigermaßen enttäuscht. Ihr Antrieb verebbt zu bald...“ – Zur Schreibweise des Namens siehe unten die erste Anmerkung im Anhang.

⁹⁹ Konzertrezensionen der auch in Amerika geleisteten Auftritte der Mutter und der Tante, Zweitgenerationen-Immigrantinnen mit dem korsischen Namen Calvelli-Adorno (nichtsdestotrotz gebürtige Frankfurterinnen mit einer deutschen Mutter), die erste Sängerin, die zweite Pianistin, sollen dermaleinst der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden; nach Adornos Geburt wurden die beiden Musikerinnen im Frankfurter Gesellschaftsleben nur noch als Konzertbesucherinnen wahrgenommen.

¹⁰⁰ Siehe auch die Erinnerung in *Amorbach*, AGS 10,1; 306, wo das Kind gleichzeitig alle noch verbliebenen Saiten einer alten verstimmten Gitarre anreißt und bei den schauerlichen Klängen denkt: „so müsste man komponieren, wie diese Gitarre klingt“.

¹⁰¹ Vgl. Lonitz (1992), 4 (Brief Adorno–Berg Anfang 1925); ähnlich Hilmar (1987), 108f (Brief Adorno–Berg 14. 5. 1928, worin Adornos op. 1 angekündigt wird, ein Liederzyklus, der diese technischen Probleme nunmehr bewältigt haben sollte – vgl. allerdings die inzwischen berühmt gewordene „Abfuhr“ Bergs an Adorno bereits am 28. 1. 1926 in AGS 19; 635). Adornos Brief vom 5. 2. 1925, in dem er sich bei Berg anmeldet, ist gemäß Steinert (1989), 196 Anm. 5 abgedruckt im Katalog Alban Berg, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 1985, p. 172.

bringt es nichts oder zumindest nicht das wesentliche, sich auf Sekles zu stützen, insbesondere auf seine Werke, wenn gezeigt werden soll, auf was sich Adorno in jener Zeit permanent zu beziehen hatte.¹⁰² Eine vielleicht grob anmutende Skizzierung, die den eigentlichen Lehrer ausklammert, verschafft eher die Möglichkeit, Missverständnissen vorzubeugen, als eine vertiefte Analyse eines empirisch tatsächlich passierten Ausschnittes, der wesentlich darauf abzielte, das was zur Zeit zur Verwirklichung drängte, als Scheinproblem in seinen Auswirkungen vorschnell abzumildern. In anderen Werken als denen des Lehrers, der schon feste Lösungen in seinen Werken vorzuschlagen wagte, ist die musikalische Substanz vielleicht fragwürdiger und vielleicht gar scheinbar unverbindlicher – um so weniger vertuschen jene das, was das zeitgenössische kompositorische Denken allgemein gefangen hielt. Dieses Neue, die Auflösung der thematischen Struktur insbesondere im Hinblick auf ihre mehr oder weniger organisch verwurzelte Periodizität, entwickelte sich zwar äußerst verschlungen, so sehr vertrackt und allen logischen Entwicklungslinien entfliehend, dass man heute in Zweifel ziehen muss, ob man überhaupt davon sprechen solle, ob das „Thema“ als strukturbildendes Moment jemals ganz aus der Musik entlassen wurde; dem in eine Institution eingebundenen *Musiklernenden* erscheint aber schon geringfügige Abweichung von der konventionellen Regelhaftigkeit als erklärungsbedürftig, und in diesem Abschnitt wird gezeigt, dass die Veränderungen keineswegs unauffällig oder minim waren (Zusätzliches, d. h. der Vorgang des Zerfalls der Tonalität, wird allerdings nicht gezeigt).¹⁰³ Was dem und der bloß mehr oder weniger bewusst *Musikhörenden* vielleicht als „interessante“, aber nichtsdestoweniger dem Vergessen überantwortbare Veränderung erscheint, ist dem Musik-analysierenden äußerst ernsthaftes Ereignis, das nach Erklärung verlangt. In diesem Zusammenhang darf erwogen werden, ob eine Analyse der Adornokompositionen vielleicht Deutlicheres zutage fördern würde.

Eine Kompositionsanalyse der Werke des jungen Adorno vermöchte kaum zu leisten, was hier mit methodischer Notwendigkeit intendiert wird: das Typische neuer Musik *modellhaft* zu demonstrieren – weil Adornos frühen Kompositionen dem Dunklen des Triebkomponierens, das zu „schwungvollem Musizieren“ geradezu zwingt, mehr nachgeben als sie an Rationalität, die den Stand des Materials analysierbar in sich schließt, enthalten könnten. Der 17jährige komponierte zweifelsohne in musikalisch mangelhafter Potenz – aus Adorno wurde kein Komponist – und was in diesem Kapitel zusammengetragen werden soll, ist umgekehrt genau das und nichts anderes, was des Komponisten-Philosophen Denkanstrengung in einem *entscheidenden* Ausmaß in Gang gehalten und davor auch erst in Schwung gebracht hatte. In den selbstgemachten Kompositionen gibt es Konzessionen an die dubiose Idee des Werkevol-

¹⁰² Erstaunlich ist es trotzdem, welche Verbreitung der Debussismus ohne Debussy, ohne seine Gestaltungskraft, gefunden hatte, dem auch Sekles folgte: Zu James Joyces 50. Geburtstag vertonten 13 verschiedene Komponisten die 13 Gedichte von *Pomes Penyeach*, alle demselben Stil verpflichtet, folgerichtig heute größtenteils unbekannt (Mooran, Bax, Roussel, Hughes, Ireland, Sessions, Bliss, Howells, Antheil, Garducci, Goossens, Orr, Dieren). Es wurden folgende Stücke und Unterrichtsmaterialien von Sekles gesichtet (die Jahreszahlen beziehen sich aufs Druckjahr): Skizzen – 5 fantastische Stücke für Klavier op. 10 (o. J.), Passacaglia und Fuge für Streichquartett op. 23 (1914), Erste Suite für Klavier op. 34 (1928), Capriccio in 4 Sätzen für Klavier, Violine und Violoncello (1932), Musikalische Geduldspiele – Elementar-Schule der Improvisation (1931), Musikediktat (o. J.). – Der Jude Sekles wurde 1933 von den Nazis abgesetzt, sein Sohn konnte sich der faschistischen Verfolgung durch Flucht nach Südamerika entziehen.

¹⁰³ Man sieht die bloß *empirische* Schwierigkeit auch in der Umkehrung des Gedankens: die negative Dialektik, die dieser Erfahrung durch Anstrengung entspringt, verliert aus zeitlicher Distanz alles Monströse, alles scheinbar Unauflöslche, das früher vielleicht der Person Adornos hilflos hat zugeschoben werden müssen. Ihre Vermittlung macht dies aber um nichts einfacher und – aber dies ist eine Trivialität – um nichts obsoleter. – Es sei hier noch festgehalten, dass der junge Adorno nie, und der späte nur ablehnend, in Erwägung zog, Musik könne völlig athematisch werden; die Schönbergsche Vorstellung von Variation, die die Dominanz eines Hauptthemas außer Kraft setzt und mit der Adorno es zu tun hatte, kommt dem aber der Sache nach (nicht dem Wortlaut nach) stetig näher.

lendens, die die Spuren des Fortschrittlichen, die keinen breiten Bahnen folgen, vertuschen, und die hier zur Debatte stehen und aufgedeckt werden sollen.¹⁰⁴ Das Modellhafte und Rationale im Erfahrenen kann nur entweder in „authentischen“, kompromisslosen und gelungenen Werken – seien es eigene, solche des Lehrers oder sonstwie rezipierte – oder in (rationalisierten) Analyseversuchen herausgelesen werden. Das methodische Dilemma besteht folglich darin, dass Adorno etwas erfahren haben kann nur an großen Werken, dass Zeugnisse davon aber nicht in Analysen – ob solche aufbewahrt wurden oder nicht¹⁰⁵ – zu suchen sind, da sein musikalisches Denken geradezu rücksichtslos aufs Komponieren selbst ausgerichtet war¹⁰⁶, wo hinwiederum, wohl unter nicht ungerechtfertigter aber eben nicht umstandslos üblicher Banalisierung reiner Harmonielehreübungen, ein Mangel an Fertigkeit nicht wegzuleugnen ist. Die im „Getreuen Korrepetitor“ (AGS 15; 157ff) Anfang der sechziger Jahre gesammelten Musikanalysen Adornos können aus methodischen Gründen hier nicht beigezogen werden, da sie die Einheit des Themas sprengen würden, weil in ihnen schon viel zuviel ausgereifte Vermittlungsarbeit geleistet ist. Es lässt sich von diesen Analysen her nicht darstellen, was die unvermittelte musikalische Erfahrung des jungen Adorno war, der gegenüber er sich ausgesetzt sah und die auf ihn wirkte; die späten Analysen sind schon Resultat der Verarbeitung der Erfahrung, nach der, und das ist das Thema, erst gesucht wird. – Dies mag vielleicht schon andeuten, weshalb in den Thesen von einem Verdrängungsprozess die Rede ist: die Erfahrung am Neuen in der Musik wurde weder begrifflich zu Bewusstsein gebracht noch konnte sie, und das hätte der Sache mehr entsprochen, im eigenen Komponieren kritisch und zugleich zufriedenstellend bewältigt werden.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Die Idee des Werkevollendens ist der romantische Kern der antipodischen Kunstpraktiken des großen Werkes wie des Fragments.

¹⁰⁵ Ich möchte nochmals den Aufsatz von Hilmar erwähnen, wo zusammengestellt ist, was von Adorno selbst und auch in explizitem Bezug auf ihn im Berg Archiv vorliegt. Von Berg gibt es Analysen, die in einem Zusammenhang von Text- oder Musikstücken Adornos geschrieben wurden – von Adorno gibt es nur Briefe oder Schriftstücke, wie sie unten in Kapitel 2 ausführlich zur Sprache kommen. – Der Vollständigkeit halber sei gesagt, dass es keine Harmonielehreanalysen Adornos gibt, weder im Adorno Archiv, im Sekles Nachlas noch im Paul Hindemith Institut.

¹⁰⁶ Dem steht hinwiederum die Tatsache entgegen, dass Adorno noch vor 1924 bei Moritz Bauer eine Dissertation in Musikwissenschaft schreiben sollte, weil ihm ein Referat des Studenten über die Lieder Ludwig Senfls offenbar gut gefiel, Adorno aber diesem verstaubten Themenkreis sich nicht zu opfern gedenkte und folglich bei Cornelius über Husserl promovierte. Dazu Stephan (1969), 269. – Das Studium Adornos ist nicht leicht darzustellen: er studierte lange bei Sekles, dessen Lehrtätigkeit von Berg abgelöst wurde; er studierte aber auch bei Moritz Bauer, der am Hochschen Konservatorium unterrichtete, sich aber 1914 an der Frankfurter Universität habilitierte, wo er nach dem Krieg das musikwissenschaftliche Seminar aufbaute, ohne die Tätigkeit am Konservatorium ganz aufzugeben (einen Nachruf zu Moritz Bauer schrieb Szimichovski 1933, dessen informative Momente in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, MGG, abgedruckt sind). Die ernsthaften Berufsabsichten Adornos waren somit breit gestreut: er wollte Komponist werden (was ich hier stark betone), Musikwissenschaftler, Philosoph – und Peter v. Haselberg meint (Gespräch Frankfurt 1. 2. 1992), man dürfe auch nicht vergessen, dass Adorno ein außerordentlich virtuoser Pianist war und nicht ohne diesbezügliche Karrieregedanken nach Wien neben Berg zu Steuermann ging.

¹⁰⁷ Das in Anmerkung erwähnte op. 1, geschrieben 1925 - 1928, sieht komplizierter aus als Werke des späten Liszt, wie eines unten präsentiert wird; das Komplizierte entsteht aber durch die Dominanz des *Ausdrucks*. Deshalb kann man nicht ohne weiteres sagen, Adorno hätte gemäß den Forderungen des historischen Materials komponiert, und er hätte in den Kompositionen gezeigt, dass er begriffen hat, was Neues in der Musik er hat analysieren müssen. Denn ungebundene Ausdruckhaftigkeit überdeckt nur zu leicht konservative oder schlecht komponierte Kompromisse in der Konstruktion. – Umgekehrt ist das Werk im Vergleich mit der Neudeutschen Kompositionierrichtung nicht wenig der Zeit voraus und enthält die Erfahrung des Neuen bereits stark vermittelt, ablesbar gerade in der bemängelten Verwischung aller Spuren von herkömmlicher Konstruktivität. Es scheint, als könnte man anhand von op. 1 behaupten, dass ab 1925, also unter der Obhut Alban Bergs, im Komponieren sich anbahnt, was nur wenige Jahre später im begrifflichen Denken *claire et distincte* hervorbricht. Vielleicht war Adorno im Komponieren tatsächlich avanciert; aber er war dies nur innerhalb seiner individuellen Fähigkeiten, die im Bereich der begrifflichen Artikulation entschieden größer waren.

Ein Kinderlied

Bevor ein Ausschnitt aus der Geniekunst zur Sprache gebracht wird – Mozart – soll an einem nicht mehr weiter vereinfachbaren Musikstück gezeigt werden, worum es überhaupt geht und auf was die nachstehenden spartanischen Erläuterungen abzielen. Das Kinderlied Yongi Schwän und Äntli sieht geschrieben folgendermaßen aus¹⁰⁸:

„Yongi Schwän und Äntli“

Yongi Schwän und Änt ---li schwömmid uf em See

Köpf - - li händs is Was - - ser ech has säuber gseh.

Will man über das Musikalische dieses „Musikstückes“ sprechen, lässt sich neben wenigem anderen sagen, dass das Ganze eine Form ist, die keine Ergänzung verlangt und also als abgeschlossen zu betrachten ist und dass dieses Gebilde als Ganzheit in zwei Hälften aufteilbar ist, in Vorder- und Nachsatz, die eine weitere Halbierung in zwei Teile zusätzlich erzwingen. Das Ganze hat vier Teile, die durch nichts anderes charakterisiert sind als durch das „gegensätzliche“ Hinauf- oder Hinuntersteigen der Tonlinie: der Rhythmus wird nicht verändert, ebenso wenig geschieht bezüglich der Harmonie etwas, das sie historisch oder kulturell spezifizieren würde. Das, was geschieht, ist das, was erwartet wird, wenn nur schon ein erster Teil erklingen ist, sei es ein Takt oder zwei.

Auf eine Formel gebracht, passiert hier nichts anderes als eine *permanente Periodisierung*: auf eine Periode des Steigens folgt eine des Fallens, auf eine des Hüpfens eine des Ruhens, auf eine der Anspannung eine der Entspannung, auf Weggehen folgt Zurückkommen. Kurz: auf eine Periode des Entdeckens folgt eine der Wiedererkennung.¹⁰⁹

Das Verstehen dieser Struktur, das auch geraten sollte, wenn noch nie bewusst und „angemessen“ über Musik gesprochen wurde, ist die einzige Voraussetzung, um der nun darzustellenden geschichtlichen Veränderung in der Form der musikalisch-thematischen Strukturbildung folgen zu können.

Mozart

Das Mozart Streichquartett KV 458, das „Jagdquartett“, wurde ausgewählt, weil es einerseits auch in der Rezeptionsgeschichte ungefragt zur „Klassik“ gehört, wie sie die Kulturindustrie favorisiert und wie sie das Alltagsbewusstsein haben will, andererseits doch auch Besonderes enthält, gegeben durch die Anleihen bei den Jagdsignalen, das es von alleine zu verhindern vermag, dass in einer Demonstration von

¹⁰⁸ An dieser Stelle verwendet der alte Adorno im Text *Anweisungen zum Hören neuer Musik* das Kinderlied „Hänschen klein“ (15; 193).

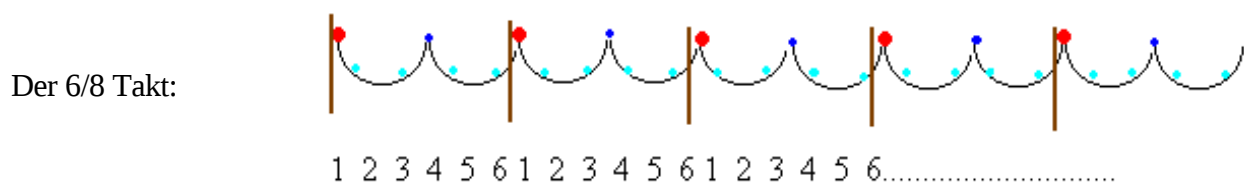
¹⁰⁹ Natürlich ist es eine Provokation, die Boulezsche bzw. Deleuzsche Begrifflichkeit hier an diesem archaischen Ort einzusetzen; sie ist Thema des Kapitels 3, auf explizite Weise im Abschnitt 3.4.

Modellhaftem in absurden Mechanizismus verfallen wird, der suggerierte, Subjektivität, die den Formen Leben einhaucht, indem sie ihre Regelbildungen unterläuft oder zumindest nicht ungebrochen akzeptiert – dieselben also geringfügig abändert – sei wesentlich in der Betrachtung von Musik auszuklammern.¹¹⁰

Zwei Vorbemerkungen zur Analyse des thematischen Aufbaus des Mozartstückes sollen dem sachlich unangebrachten Schrecken angesichts gehäufte Musiknotate vorbeugen:

a) *Zum Metrum:*

Wenn man sich klarmacht, dass der Taktstrich die Maßeinheit für die *Strukturierung des musikalischen Gebildes in der Zeit* abgibt, so ist der 6/8-Takt nichts anderes als die ewige Wiederkehr des immer gleichen Atmungsablaufes von sechs Einheiten, deren erste und vierte je nach Charakter eines Stückes mehr oder weniger stark akzentuiert sind.



Wie der pulsabhängige Atem zwar normalerweise gleichmäßig geht, aber nie zu etwas Mechanisch-Starrem wird, so ist das metrische Gefüge durch die Taktangabe zwar als etwas Bestimmtes identifizierbar, visualisier- und analysierbar, im Spiel, d. h. in der Verwirklichung dieser Struktur ist diese letzte aber in sehr großem Maße dehnbar, so dass beim Hören dieser Struktur, die dem Stück zu Grunde liegt und ihm als Basis dient, nicht viel von deren Konstruktivität das Bewusstsein belastet – sie kann praktisch gänzlich und permanent verfehlt werden, ohne dass das Hören subjektiv einen Schaden erleide.

¹¹⁰ Im Radiovortrag *Klassik, Romantik, Neue Musik* heißt es, nach einer Problematisierung der Anwendung literarischer Stil- und Epochenkategorien auf die Musik: „Dass die sechs Haydn gewidmeten Quartette Mozarts einen – der Entfaltung durchaus noch bedürftigen – Charakter von Klassizität haben, ist ebenso unleugbar wie die spezifische Verwandtschaft großer Werke Schumanns, der Klavierphantasie, der Kreisleriana, des Liederkreises nach Gedichten von Eichendorff, mit der Idee der literarischen Romantik aus der Epoche unmittelbar vorher. Der Begriff der Klassizität wäre auf Mozart unbefangener sogar anzuwenden als auf die Literatur, auf Goethe oder Alfieri, weil ihm das aus Bildung Abgeleitete, die programmatische Rückbeziehung auf die Antike abgeht, welche den literarischen Klassizismus beherrscht; Mozarts Klassizität ist um so wörtlicher zu nehmen, je weniger sie als solche sich selber reflektierend setzt.“ (16; 130) In der Neusendung am 16. 6. 1993 wurde als erstes von zwölf (unkommentierten) Beispielen der hier besprochene erste Satz aus Mozarts Jagdquartett gespielt.

Quartett in B, KV 458

W. A. Mozart

Allegro vivace assai [?] Datirt Wien, 9. November 1784

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

b) Zur Tonalität:

Betrachtet man losgelöst vom Ganzen nur die tiefste Stimme des Streichquartetts,



so fällt auf, dass die ersten 17 Takte nur die Töne B, D und F enthalten, mit Ausnahme der Takte 3 und 7, wo der Terzschrift Es-C den Ton F, d. i. die strukturbildende Dominante der von Mozart gewählten Tonart B-Dur, als *Dominante* fasslich macht.

Bezüglich des Verhältnisses von „Melodie“ und „Begleitung“ bildet das Stück keine Besonderheit, weswegen es genügt, zumindest anfänglich, zur Bestimmung des Themas sich auf die erste Stimme zu beschränken.

Die ersten vier Takte

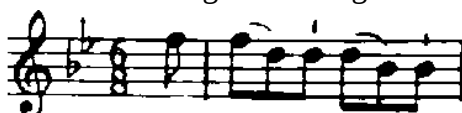
Violine I, Takt 1-4



zeigen ein Gebilde, dessen zweiter und vierter Teil mit Ausnahme der allerletzten Note (die wegen des auftaktigen Rhythmus zum nächsten Takt gehört) identisch sind, dessen erster und dritter Teil immerhin im Fallen der Melodielinien gleich sind.

Die nächsten vier Takte sind nichts anderes als die Wiederholung des Gebildes. Was unterschiedlich ist, ist dies bloß als Verzierung, als oben erwähnte Störung von allfällig Mechanischem.

Violine I, Takt 1



wird zu

Violine I, Takt 5



Da hier keine Formanalyse gemacht wird, die begrifflich von Einzelmomenten nur nach dem methodischen Vorgriff auf das Ganze des Stücks sprechen dürfte, braucht nicht entschieden zu werden, ob die Anschlusspassage ein zweites Thema oder ein Nebenthema darstellt, oder ob es sich um einen Übergang zu einem zweiten Thema handelt – es sei aber schon hier verraten, dass diese Unentschiedenheit in der Analyse nur scheinhaft ist, motiviert durch den Treibjagdcharakter¹¹¹ dieses Quartettsatzes, und

¹¹¹ Man sieht schon in dieser Banalität, woraus Adornos methodische Intention der physiognomischen Deutung entspringt. Die Formen des Stücks verweisen offenbar auf etwas Gesellschaftlich-Kodifiziertes – die lustige Jagd der vornehmen Leute – das durch ausschließliche Analyse der Formen selbst nicht erreicht wird, weshalb auch der Formverlauf der Beachtung des in der Form Gestalteten bedarf; umgekehrt spricht man noch nicht sachlich über Musik, wenn hermeneutisch fahrlässig bloß die Elemente erwähnt werden, die die Intention des dem Quartett zugefügten Titels ausmachen könnten; vgl. Döpke (1987), 37f. – Dass man von diesem Mozartstück keine eigentliche physiognomische Deutung machen kann bzw. muss, liegt daran, dass die bloße Beschreibung von Signalen – Jagdsignalen –

dass dies zum *Besonderen* dieses Mozartstückes gehört, also zum kunstvollen Stören der Regeln der Kunst. Jedenfalls lässt sich wieder dasselbe feststellen: 2 Takte ergeben eine Form, welcher etwas entgegengesetzt wird

Violine II & Viola,
Takt 9 & 10



das selbst in sich widersprüchlich ist: auf den zwei liegenden Akkorden der übrigen Stimmen spielt die Violine I einen schnellen Lauf

Violine I, Takt 11 & 12



Dieses viertaktige Gebilde wird in seinem ersten Teil (Takte 9 & 10 und Takte 13 & 14) identisch wiederholt, im zweiten ist der Lauf der Violine in Umkehrung. Takte 11 & 12 werden also zum Folgenden umgebildet:

Violine I, Takt 15 & 16



Es mag kurios erscheinen und an die Grenze von Unseriosität bereits haltlos anstoßen: aber man hat tatsächlich schon das Entscheidende an der Musik erfasst – und viel weiteres hat noch nie ein Harmonielehreschüler zu lernen bekommen – wenn man versteht, dass die Gegenübersetzung von steigender und fallender Melodielinie eine Periodizität nach sich zieht und musikalische Form struktural konstituiert; die Regeln der Harmoniebildung sind damit zwar noch nicht berücksichtigt, gerade sie sind aber mechanischer, also bezüglich Kunstsinnigkeit voraussetzungsloser erlernbar als die angesprochenen Formen. Es lässt sich also aus dem Anfang dieses Mozartquartetts herauslesen, dass jeder Ton in einem Zusammenhang steht, der selbst sich jeweils *auf eine ziemlich grobe Identität* bezieht, sei es a) den tonal strukturierten Tonhöhenraum (sichtbar im Bass des Violoncellos), b) das Figurenhafte und leicht Identifizierbare der Motive (ablesbar im Zusammenspiel der Rhythmen und Intervalle) oder c) das Widersprüchliche des Themas (aufsteigende und absteigende Linienverläufe).

Doch der Anfang dieses Stücks hat sein sinniges Ende noch nicht gefunden. Bei den nächsten 8 Takten handelt es sich um ein durch den Sprachgestus, der dem Jagdsignal offenbar innewohnt, erforderetes Abfedern oder Auffangen des Gesamtimpulses. Diese Passage ist für sich genommen eindeutig kein Thema, so dass man verführt sein könnte, die ganze besprochene Seite als das komplette Thema aufzufassen. Das kann nur entschieden werden, indem weiteres zur Präsentation gebracht wird, was hier aber nicht geschieht.¹¹² Denn man kann aus dem Bisherigen bereits jetzt mit Konsequenz folgern, dass die

schon ihre Deutung sind. Musikalische Physiognomik setzt eine gewisse Komplexität und Widersprüchlichkeit im Formalen voraus, die bei Mozart noch nicht gegeben ist.

¹¹² Insbesondere geriete die Musikstunde schnell zum Abschnitt über „Durchführung“, der nur zu glücken vermöchte, wenn die Durchführungspassagen mehrerer Stücke miteinander verglichen würden, um so das Einfache derselben

Logik des Formverlaufs zwar zwingend ist, dass dieser Zwang aber eine gewisse Unbestimmtheit in sich aufzunehmen durchaus imstande ist. Das Hinüberwechseln von einer Dimension in die andere – von der kleinen Form des Themas zur großen Form des Satzes – ist genuiner Bestandteil gelungener Kunstwerke. Die thematische Struktur korrespondiert mit der Form des Ganzen; diese aber ist nicht vollständig von jener abhängig: das Verhältnis ist supplementär. Die Struktur der Ergänzung, die sozusagen die Grimmigkeit im Festen der Formen ständig verschiebt und von sich schiebt, lässt sich phänomenologisch leicht dadurch zu Verstande bringen, dass man sich vergegenwärtigt, dass das Ohr sich nicht verletzt, wenn es zwar den Details des Themas und der Motive folgt in sei es stärkerer oder schwächerer Aufmerksamkeit, in demselben Akt des Verfolgens, um einen einheitlichen Sinn zu ergreifen, den größeren, objektiv in der Komposition festgelegten Zusammenhang aber gleichwohl nicht – und dies nichtsdestotrotz ohne eigentliche Frustration – adäquat zu fassen bekommt. – Es darf angenommen werden, dass der Sache nach das Thema analysiert ist, dass aber beim tatsächlichen Hören des Fortlaufes des Stückes trotzdem noch weiteres hinzukommt – wenn auch nicht substantiell Neues, da die Elemente des Themas, mit der Ausnahme dessen, was nicht ohne Auffälligkeit in den Takten 38 - 41 geschehen wird (im gegebenen Abschnitt nicht notiert), komplett festgehalten sind. Es ist das empirische Hörgefühl, das dann zu dem konsequenten Schluss zwingt, dass hier das Ganze noch nicht in seiner Abgeschlossenheit dasteht, und – was wichtiger ist – dass der ganze Formaufbau ein stimmiges Ziel haben wird, das jede Analyse obsolet erscheinen lassen wird.¹¹³

Liszt

Im Lisztstück *Unstern!* zeigen sich die bei Mozart mit Leichtigkeit festgestellten drei Dimensionen¹¹⁴ der Einheitsstiftung in der thematischen Formbildung als aufgebrochen: es existiert keine feste Tonalität und

sich klar zu machen. Für die Fortgeschrittenen sei festgehalten, dass in ihnen die Motive und Momente der Themen in der Weise vermittelt werden, dass sie, obwohl in ihrer Form identisch belassen, möglichst weit durch den Bereich der Tonarten moduliert werden, um einer Reprise als der nunmehr geläuterten Wiederaufnahme des Anfangs Platz zu machen.

¹¹³ Diese Aussage macht genauso viel Sinn wie die, dass die bzw. eine Liebe wirklicher und wahrer als die Philosophie ist, schöner und im metaphysischen Sinn mindestens so gut, d. h. ebenso sehr über den Tod hinausweisend. „Michella Plurabelle / tell all oh / tell me all / I want to know. // Never show all of them / what I want / shall never all of you / all of them.“ Trotzdem lässt sich auch unter Wahrung des gegebenen propädeutischen Rahmens der angesprochene Weg zum Ziel noch folgsamer formulieren (folgsamer als die letzte Anmerkung, folgsamer als die letzten Zeilen): Die klassische Musik hat ihre Größe daran, dass sie nicht nur in *statischen Blöcken* reine, leicht identifizierbare Themen als womögliche schöne Melodien präsentiert; die Einheitlichkeit wird geradezu verstärkt, wenn ihnen *dynamische Abschnitte* (Boulez, 1972, 73), das sind terminologisch die Durchführungen, hinzugeführt werden, in denen die Motive als Identische, d. h. als Bruchstücke der Themen durch den harmonischen Raum, moduliert durch verschiedene Tonarten, eben *durchgeführt* werden. Die Größe der *modernen* Musik besteht dann darin, diese bürokratische Ordnung in Bewegung zu versetzen, ohne dass ein Chaos entstehen müsste.

¹¹⁴ Der Begriff der Dimension wird hier nicht definiert und steht folglich für Unterschiedliches: er meint kompositorisch einerseits kleine Form vs. große Form, dann aber auch die drei strukturalen Identitätsprinzipien a) Grundtonbezogenheit, b) motivisch-thematische Fasslichkeit bzw. Sprachähnlichkeit und c) (spürbare) Gegensätzlichkeit, die – zusammen – einerseits Periodizität faktisch erzwingen, andererseits in einem gleichmäßigen Metrum als ihrer zusätzlichen Voraussetzung ruhen. In der *Philosophie der neuen Musik* gebraucht Adorno den Dimensionsbegriff beinahe analog zum geschichtlich späteren des Parameters: „Die verschiedenen Dimensionen der tonalen abendländischen Musik – Melodik, Harmonik, Kontrapunkt, Form und Instrumentation – haben historisch weithin unabhängig sich entwickelt, planlos und insofern 'naturwüchsig'.“ (12; 55) Jedenfalls ließe sich in der neueren Terminologie problemlos sagen, die Aufmerksamkeit den verschiedenen Parametern der Musik gegenüber sei nicht gleichmäßig gefördert worden. – Zur diesbezüglichen Grenze musikwissenschaftlicher Begrifflichkeit vgl. Dahlhaus (1988).

kein festes Metrum mehr, in denen das Stück a priori ruhen könnte, und die Formelemente, die als einzelne zwar nur allzu leicht noch fassbar sind – sie werden sogar wie Echos unverändert wiederholt – lassen aus ihrer Gegensätzlichkeit kein Ganzes mehr herausbilden, und zwar weder auf dem Papier noch beim Hören. Dennoch ist das Ganze kein unstrukturierter Tonhaufen, und alle drei genannten musikalischen Dimensionen sind an der Konstituierung des Stückes nach wie vor wesentlich beteiligt – auf welche Weise aber, soll gezeigt werden.

Unstern! – Sinistre

Franz Liszt

Lento ♩ = 48

mf *pesante*

9

18

ten. *ten.*

marcato

25

marcato

Ossia

31

Ossia

37

43

Die Schlusstakte sind wie folgt notiert, durch Vorzeichennotation explizit tonal:

137

8

Die Erinnerung ans Kinderlied ist zunächst schlagend, insbesondere wenn ausschließlich das bloß Graphisch-Sichtbare betrachtet wird: von Takt 1 bis Takt 3 eine steigende Melodie, auf deren Zielton in Takt 3 und 4 die Bewegung ruht. Dieses Gebilde wird ohne geringste Veränderung wiederholt. Die dadurch entstandene Gruppe von Takt 1 bis Takt 10 erscheint nochmals, um eine Quarte erhöht, die In-

tervalle sind die identischen. Darauf folgt wiederum ein Gebilde, das in seiner Einfachheit frappiert: Takt 21 bis 28, um einen Halbton erhöht dasselbe noch einmal Takt 29 bis 36; vier Takte lang ein in verdoppelten Oktaven gesetzter gleich hoch bleibender Ton, rhythmisch scharf akzentuiert, darunter und einen Takt später einsetzend eine Stakkatolinie, eine Quarte tiefer versetzt in eine Sequenz aufgespalten – nach diesen vier Takten kommen diesem Gebilde entgegengesetzt vier Takte voll angeschlagene Akkorde, C, gis, C⁵⁺, gis, gis, C⁵⁺. Das bringt Mozart ins Spiel. Denn beim Jagdquartett beruhte die Basslinie in nichts anderem als in einem Wechsel des Grundtons, d. i. die Tonika, mit der Dominante. Hier aber ist ein solches Verhältnis nicht gerade aufs äußerste, aber doch stark in Frage gestellt, wenn man sich vergegenwärtigt, dass keine extremere Dissonanz denkbar ist als die harmonische Identität des kleinsten Intervalls, die melodisch bloße Banalität ist: die kleine Sekund. Und um eine solche weicht das Verhältnis vom Erwarteten¹¹⁵ ab: statt des Wechsels Tonika-Dominante wird dieser um einen Halbton verfehlt; statt in einer alles ausbalancierenden Entspannung ankert das Gebilde in einer Spannung, in einer Reibung, die zwar nicht eigentlich dissonant klingt, einen aber doch nicht sicher werden lässt. Das ist auch die Struktur des ersten Gebildes. In Takt zwei macht die nunmehr als gestört charakterisierbare „Melodie“ da, wo am meisten Erwartungshaltung herrscht, einen Tritonus-Sprung, also einen Intervallsprung, der bezüglich seines Charakters in allen Zeiten als disproportional galt und auch in der Tonalität keinen ordentlichen „harmonischen Platz“ hat finden können. Am Endpunkt des ersten Gebildes, Takt 5, erscheint der Tritonus nochmals, jetzt nicht mehr verdeckt als Melodiefärbung, sondern offen, sozusagen in offener Herausforderung – in einer Melodie ist ein Tritonus nichts Unharmonisches, sondern etwas bloß Auffälliges. Zwei Punkte lassen sich festhalten: a) die Tonalität steht zwar nicht außer Kraft, ist aber stark getrübt, und b) die thematisch-motivischen Gebilde sind zwar einfach, aber als Mittel der Strukturierung doppelt unproportional: zweieinhalb Takten stehen eineinhalb gegenüber (Takte 1-4 gegenüber 4-5), das Antwortgebilde hat auch als Ganzes ebensowenig antithetische Kraft, weil es quasi-unmusikalisch identisch und tonalitätsfremd platziert ist (Takte 6-10).

Die Lisztsche Einfachheit ist eine strukturelle Provokation (also mitnichten eine soziale, durch Alter oder Ideologie bedingte, über die man hinwegsehen könnte), indem sie versucht, ins Einfache hinein Lösungen auszubreiten, die den strukturalen musikalischen Identitätsprinzipien, die sukzessive als zwanghaft empfunden wurden, zu widerstehen vermöchten. Das Modellhafte und in bezug auf die Erfahrungen des jungen Adorno Wichtige an diesem Stück ist nur dieses: Unabhängig von der Frage, ob die Komposition mehr durch Ausdruckshaftigkeit oder mehr durch Konstruktivität geprägt ist, macht sie deutlich, dass ein (musikalisches) Ganzes möglich ist und nicht als etwas Chaotisches empfunden werden muss, wenn es nicht durch ein Thema strukturiert wird, das selbst aus gegensätzlichen Elementen gebaut wäre. Solche Elemente häufen sich zwar im Notentext – sie wollen aber keineswegs ein richtiges Thema bilden. Ob die Komposition Liszts authentisch und gelungen ist, wird hier nicht debattiert; es ist aber klar, dass in den geschichtlichen Verlauf des Zerfalls der Formen sich auch Werke haben hineinschleichen können, die dazuzählen eigentlich falsch ist, weil in ihnen Formprinzipien bloß ungenügend Wirkung üben und aus diesem Grund die erzwungene Einheit problematisch wird. Ein Beispiel ungenügend vermittelter Formprinzipien wären Collagen, wo in durchaus tonal gedachten Formen Unterschiedliches nebeneinan-

¹¹⁵ Die Erklärung ist riskant, da eine Abweichung einer kleinen Sekund bei Terzen und Sexten zum Beispiel nur den Charakter wechselt; musikpsychologisch läuft das zwar immer auf einen Gegensatz hinaus, aber doch nicht auf den, eine Dissonanz zu produzieren. Umgekehrt lässt sich phänomenologisch durchaus plausibel behaupten, dass das Abweichen um eine Sekund bei einem schwach konsonierenden Intervall nur ein schwach dissonierendes ergibt, bei einem stark konsonierenden wie der Quint – das Intervall zwischen den Grundtönen der Tonika und der Dominante – ein stark dissonierendes.

dergestellt wird, so dass herkömmliche Einheit umgangen, eine neuartige aber bloß vorgetäuscht wird und nicht streng sich aus den Elementen herausbildet. Bei Liszt, scheint mir, handelt es sich um etwas dem Stil nach Ähnliches wie eine Collage.

Der Zerfall der Tonalität hat vielleicht den ganzen Prozess des Suchens nach Formen, die nicht dem (strukturellen) Identitätsprinzip folgen, ins Leben gerufen, weil die Formen mit dem freigewordenen Tonmaterial nicht ohne weiteres korrespondieren wollten; er steht aber nicht im Zentrum dessen, was gezeigt werden soll, weil es nicht die Tonalitätsfrage selbst ist, die auf Adorno eine letztlich begriffliche Wirkung hat ausüben können, sondern allein das Besondere der gestalteten Formen – zudem dominiert der allgemeine Begriff des Zerfalls sowieso Kapitel 2, und es soll hier das Vokabular der Tonalitätsproblematik schließlich auch nicht vorausgesetzt werden. Doch dass ein Zusammenhang besteht, auch wenn er „negativ“ zu beschreiben wäre, soll natürlich nicht verschwiegen werden. Konsequenterweise heißt es bei Rexroth (1970), dass Werke wie *Unstern!* „nach den Kategorien der tonalen Harmonielehre oder allgemein im Sinne traditioneller kompositorischer Gestaltungsweisen verstehen zu wollen, Gewaltsamkeiten (erfordert) und Fehleinschätzungen zur Folge (haben)“ (p. 545). Aber ebenso viel Gewaltsamkeit wird aufgeboten, wenn der späte Liszt umstandslos der Moderne zugeordnet wird.¹¹⁶

Was bei Liszt fehlt, ist Rationalität, die die drei Dimensionen miteinander vermitteln würde; so stehen sie nun als bloße Instrumente des Komponierens krass nebeneinander, versprechen und suggerieren etwas Neues, das aber wie ein dummer, unverbindlicher Gedanke konsequenzlos im Raum stengelassen wird. Der Umschlag des Vertrauens in die Strukturalität der Form in der Musik in die bewusste Konstruktion ihrer Strukturen *als verbindliche* besteht in der Auflösung der drei Dimensionen in das, was sie strukturiert, die einzelnen Parameter: Tonhöhe, Lautstärke, Ein- und Ausschwingung, Klangfarbe und Tondauer, die bei Schönberg, Berg und Webern in unterschiedlichem Ausmaß und auch mit Rückschlägen vorwärtsgetrieben wird. Wie aber die Genese der Episteme nicht beschrieben zu werden braucht, um darstellen zu können, was der junge Adorno als musikalische Muttermilch schon hat einsaugen dürfen, so besteht auch keine Notwendigkeit, ihrer Entfaltung bis ins Letzte nachzugehen. Weder braucht man zu wissen, auf welche Weise die Tonalität zerfiel¹¹⁷, um das Nichtidentische in der musikalischen Formbildung nach der Jahrhundertwende erfassen zu können, noch bedarf es des technischen Nachvollzugs des Komponierens, um so eklatant nichtidentische Gebilde wie die der seriellen Musik, die ebensowenig chaotisch sind wie frühere, als stimmiges Ganzes überhaupt wahrnehmen zu können.

¹¹⁶ Vgl. Nagler (1980), 32: „Ein besonders überzeugendes Beispiel für die Instabilität tonalen Denkens ist die Programm-Musik *Unstern!* (...) (Die) Intensivierung der thematisch-motivischen Arbeit (...) ist der seriellen Kompositionstechnik der Zweiten Wiener Schule verwandt.“ Dagegen Redepenning (1984), 256. – Ohne die Bedeutung für die moderne Musik schmälern zu wollen, betont Szelényi (1978) Liszts Studium der antiken griechischen Musik (p. 275f) und den einfachen, unverschlüsselten semantischen Gehalt auch im *Unstern!*: „Der starke Mensch ringt mit seinem eigenen Unstern, bekämpft ihn und zwingt ihn zur Versöhnung!“ (p. 288)

¹¹⁷ Dass ihr kein Recht auf Ewigkeit beschieden war, zeigen Stücke schon im engen Umkreis der frühen Klassik – ja, man muss eigentlich sagen, dass die Tonalität von Anfang an mit ihrer Legitimität zu kämpfen hatte. Den Zeitpunkt des Beginns ihres Verfalls nennen zu wollen – Tristan, 1865 – gehorcht letztlich didaktischen Impulsen.

Boulez

Waren Tonalität, Metrum und Melodieformen bei Liszt noch klar zu unterscheiden und in ihrer konstitutiven Wirksamkeit aus dem Zusammenhang herauslesbar, wenn auch bloß negativ, so scheinen sie endlich bei Boulez ihrer Funktion gänzlich enthoben zu sein.

Zur Aufschlüsselung von *Structures* bedarf es nun nicht mehr des langwierigen Analyseversuchs, der zudem noch durch die obligate Versicherung gestört wird, bei dieser Demonstration handle es sich gar nicht um eine echte Analyse, sondern bloß um das Aufdecken einer *allgemein lesbaren* Struktur in den Kompositionen, die andersgeartet sei als die der klassischen Werke, ohne dass von einer Verfälschung von Musik überhaupt die Rede sein könne: die Gebilde sind mitnichten durchs teuflische Chaos affiziert, sondern nach wie vor durch die Wahrnehmung eines jedesmenschen, auch gerade durch die des Durchschnittsbewusstseins, erfassbar.

Die folgende Darstellung verdankt sich Dominique Jameux.¹¹⁸ –*Structures* als Ganzes ist eine Komposition für zwei Klaviere, die sich eng an das (oder den) *Livre* Stéphane Mallarmés anlehnt.¹¹⁹ Eine allgemeine Formel entwickelt Gerlach (1974), 87: „Die Hermetik der Lyrik Mallarmés, die durch ihre inneren Bezüge gegen außen abgedichtet ist, findet ihre vollkommene Entsprechung in der Musik von Boulez, einer Musik, die stilistisch in Weberns reifem Werk wurzelt und anfänglich mit der Musik einer Reihe seiner Generationsgenossen vor allem diese Verwurzelung gemeinsam hatte.“ Das ganze Werk dauert mehr als eine Stunde und ist aufgeteilt in zwei Bücher *Livre 1* und *Livre 2*; jedes hat drei Teile oder chapitres, die aus unterschiedlichen Texten zusammengesetzt sind. In unseren Zusammenhang passt diese Metaphorik vorzüglich: denn sie betont die sei es graphische oder sonstwie wahrzunehmende Lesbarkeit der Musik, ihre Schriftlichkeit. – Die *Texte* werden hier analysiert nach Dimensionen, in denen sie sich voneinander unterscheiden: Geschwindigkeit (Tempo: es gibt nur drei verschiedene), Tonhäufigkeit (Ereignisdichte: Benutzung der Reihe bezüglich der Tonhöhe in unterschiedlichen Kombinationen) und Lautstärke (Klangintensität: es gibt 12 dynamische Werte, wobei pro Text die Menge der benutzten unterschiedlichen Lautstärkegrade angegeben wird).¹²⁰

¹¹⁸ Jameux (1984), 332ff.

¹¹⁹ Vgl. *Le Livre de Mallarmé*, Scherer (1957), sechs Jahre nach der Niederschrift von *Structures 1~a* erschienen, dessen ursprünglicher Titel von einem Bild Klees stammt, *Am Rande des Fruchtlandes*, Jameux (1984), 70. Obwohl es den Rahmen der Wissenschaftlichkeit sprengt, sei der Hinweis erlaubt, dass einiges an der Eigentümlichkeit im 20. Jahrhundert sich klärt, wenn ein Blick auf dieses Unternehmen geworfen wird, das zumindest im deutschen Sprachraum immer noch unter der Flagge des Symbolismus segelt, gänzlich der Sache widersprechend, sind doch seine Lektüren dem Joyce des *Finnegans Wake* entschieden näherstehend als George. Boulez bezieht sich 1960 auf die Publikation Scherers, im Vortrag *Zu meiner Dritten Klaviersonate*, in: Boulez (1972).

¹²⁰ Innerhalb eines Textes wechselt die Geschwindigkeit nicht; sie darf folglich als Grundparameter gesehen werden, der dem musikalischen Stück Struktur verleiht und an den sich andere aufstützen können, gerade weil sie zu schwach wären (wie etwa die Lautstärke), durch ihre bloße Veränderung Musik aus dem Sog des Chaoshafte herauszuschlagen. – Es versteht sich, dass die folgenden Seiten nur dann ihr Ziel treffen, wenn die Lektüre einer modernen Technologie sich nicht verschließt, dem Hören einer CD, die einem auch dann das modellhafte Erfassen der einzelnen Texte erlaubt, wenn im allgemeinen man „bei solcher Musik“ nur einem Chaos ausgesetzt zu sein vermeint.

Fürs Hören ist ausschließlich die Tatsache von Bedeutung, dass die Abschnitte als Einheiten, Identitäten fassbar sind und dass sie sich durch ihre Unterschiedenheit aufeinander beziehen; für die Bedeutsamkeit im Hören ist also die eigentliche, grundlegende Tatsache ausgeschlossen, dass es eine Tonreihe ist, die das Stück regelt, indem die Struktur dieser zwölf Elemente nicht nur die Tonhöhe definiert, sondern auch die Dynamik, die Dauern und die Artikulationen (wie legato, portato, staccato etc.). Ereignisdichten und Klangintensität sind zwar statistisch aus der Partitur herausgelesen, beschreiben nichtsdestoweniger einen Höreindruck; sie sind nicht exakt. – Kapitel 3 betrifft, auch wo dies nicht explizit verhandelt wird, nichts anderes als das Verhältnis dieser Struktur, die einfach ist, zur Form, die immer mehr zum Rätsel wird, sofern sie weder zufällig noch willkürlich sein soll.

Structures 1 a (1951)

Pierre Boulez

The image shows the first two systems of the musical score for 'Structures 1 a (1951)'. Both systems are marked 'Très Modéré (♩ = 120)'. The first system is for 'PIANO I' and the second for 'PIANO II'. Both parts are in 3/8 time. The first system for Piano I is marked 'ligato sempre' and the second for Piano II is marked 'quasi p sempre'. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

den, als wäre es ein einziger Klang, im zweiten werden deutlich nur isolierte Töne gespielt (es sind keine

The image shows the third and fourth systems of the musical score. The third system continues the notation for Piano I and Piano II, with a measure marked '5/16'. The fourth system also continues the notation, with a measure marked '5/16'. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Text 1 dauert 10 Sekunden. Das Tempo ist très modéré, die Dichte der Ereignisse und die Intensität des Klanges ebenso. Das erste Klavier ist durchgehend laut, das zweite leise. Im ersten ist die ganze Äußerung gebunden, als wäre es ein einziger Klang, im zweiten werden deutlich nur isolierte Töne gespielt (es sind keine Pausen notiert, weil die zwei Systeme der einzelnen Klaviere je zusammen gedacht werden, oben die rechte Hand, unten die linke). Text 1 stellt so etwas dar wie der Durchschnitt des Stückes; er ist eine offene Weggabe-lung, von wo das Verschiedene seinen Ausgang nehmen kann. – Der erste Text ist hier ganz notiert.

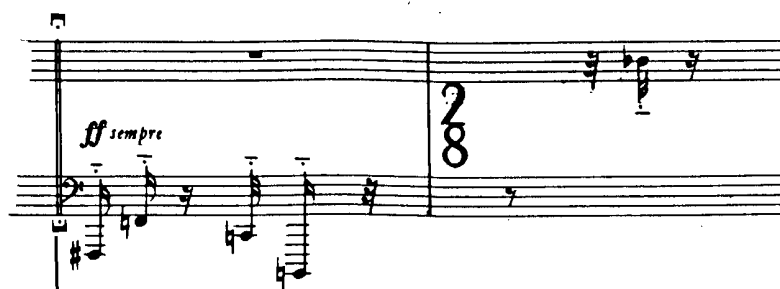


In Text 2, der 30 Sekunden dauert, ist das Tempo schneller, modéré, presque vif. Die Dichte der Ereignisse nimmt zunächst zu, schwächt sich dann ab und verdünnt sich aufs Spiel eines einzigen Klaviers. Umgekehrt nimmt die Intensität zunächst ab, dann steigert sie sich und verdünnt sich im Solo-Klavier gleich wie die Ereignisdichte. – Nur 3 von 24 Takten sind notiert.



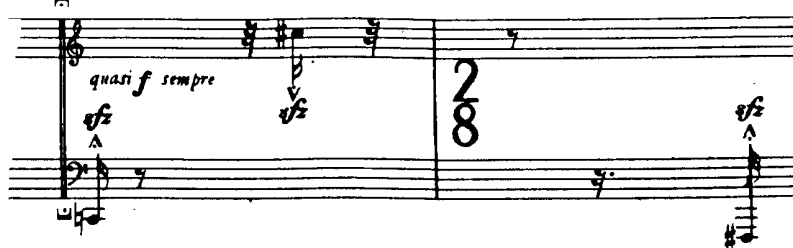
Text 3 dauert 20 Sekunden und hat die Tempoüberschrift lent, langsam. Im Benutzen unterschiedlicher Tonreihen und unterschiedlicher Grade der Lautstärke erreicht er die höchsten Werte. – Es sind zwei von acht Takten notiert.

Modéré, presque vif (♩ = 144)



Text 4 dauert wiederum 20 Sekunden; er ist in schnellem Tempo, in der Klangdichte mäßig und in der Dynamik mäßig bis hoch. – Bei Text vier sind 2 von 17 Takten notiert.

Modéré, presque vif (♩ = 144)



Text 5 dauert 10 Sekunden; er ist in mittlerem Tempo und wird nur von einem Klavier alleine gespielt. Das ist ein dünner Text, allerdings konstant im höchsten Lautstärkegrad zu spielen. – Hier sind 3 von 8 Takten notiert.

Très Modéré





Text 6 ist der längste Abschnitt: er dauert 40 Sekunden und ist langsam zu spielen. Die Dichte der Ereignisse ist allerdings sehr hoch, das Mittel oder die Formdimension der Intensität wird restriktiv gehalten. – Es sind drei von acht Takten notiert.



Text 7 dauert nur 10 Sekunden; er wird schnell gespielt, hat etwas weniger Dichte, bleibt im Klangmittel gleich, also mäßig, sehr leise, aber doch in einem Wechsel unterschiedlicher Lautstärkegrade. – Bei Text 7 sind 4 von 9 Takten notiert.



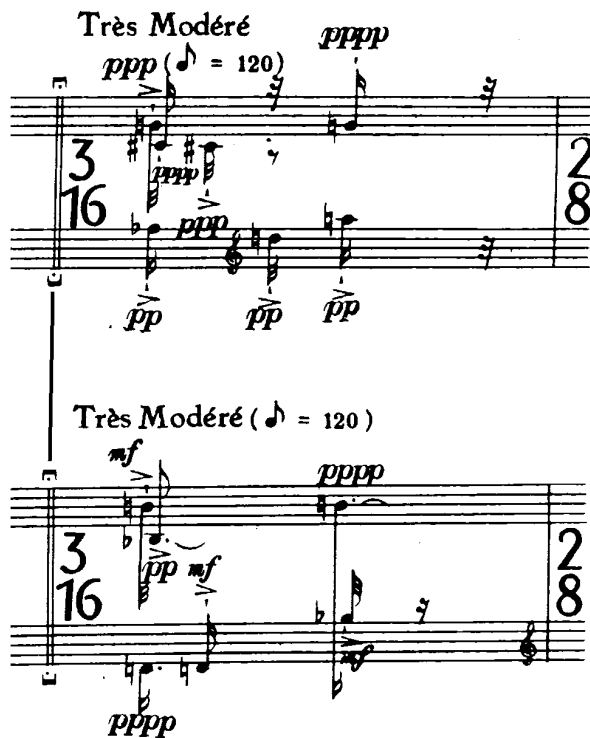
Text 8 dauert wiederum 10 Sekunden, ist in mittlerem Tempo, hat etwas mehr Dichte und weist den zweithöchsten Wert an Klangintensität auf. – Es sind 4 von 8 Takten notiert.



Text 9 dauert 15 Sekunden und ist in schnellem Tempo. Die Werte der Dichte und der Intensität ändern sich nicht gegenüber Text 8. – Bei Text neun sind vier von acht Takten notiert.



Text 10 dauert 25 Sekunden und wird langsam gespielt. Er hat sehr wenig Dichte (nur zwei der 48 möglichen Reihen werden benutzt) und ist in der Intensität mäßig. – Es sind 3 von 8 Takten notiert.



Der abschließende Text 11 dauert 15 Sekunden und ist im mäßigen Tempo. In der Dichte erreicht er den höchsten Wert (sechs Reihen laufen ab: Chaos!), die Klangintensität, die Dynamik ist im Mittelbereich. – Vom letzten Text sind nur der erste und der letzte von insgesamt 10 Takten notiert.

Dies ist der Schluss von *Structures 1 a*.



Eine gutgemeinte Analyse, die peu à peu lächerlicher zu werden scheint¹²¹, weil sie nur Mechanisches zu erfassen vermag, wo doch solches im Werk bis in die letzten Verästelungen hinaus ausgetrieben werden soll, hätte den Zerfall der Tonalität ins Zentrum zu rücken, um die Frage stellen zu können, was denn der Komponist als Reglersatz in die Komposition einsetzte, wenn die konventionellen melodios, harmonisch und formal rein gar nichts mehr beizutragen vermögen. Man käme dann zur Frage, ob die Idee der seriellen Musik eine Intensivierung der Tendenz der Verdinglichung der Dodekaphonie wäre, wie Adorno sie in der *Philosophie der neuen Musik* während der vierziger Jahre voraussah¹²², oder ob ein qualitativer Umschlag darin festgehalten werden muss, in welchem das subjektive Moment, also die Arbeit des Komponisten selbst, allein durch die analytische Rekonstruktion ausgemerzt wird, in der Komposition aber sehr wohl enthalten blieb. Natürlich kann man beides tun, eine technische Analyse, die das Hören einklammert und ihre Resultate (dass z. B. bei *Structures 1 a* alle Parameter aus einer Reihe allein „abgeleitet“ sind) dadurch relativiert, dass sie anderen Kompositionen desselben Komponisten gegenübergestellt werden, die solche „Resultate“ zur Gänze über den Haufen werfen – und eine didaktische, die das Werk auf der Ebene der bloßen Wahrnehmung etwas aufzuschlüsseln versucht, um eine solche desto mehr aus der Schläfrigkeit des Einnachtens, wo alle Katzen der Natur grau werden, zurückzurufen, damit die Ausbreitung der Einförmigkeit der Warengelbe, die jede Rezeptionsform zu beherrschen droht, in die Bahnen ordentlicher Fernsehkanäle geleitet werden kann. Das Wenige, was Musik in der Tat zu leisten vermag, strebt nur allzu schnell – sowohl durch kapriziöse Analyse wie durch träges Hören – danach, in das zerstreute Viele umzukippen, das Einerlei der idealistischen Dialektik, das negative Dialektik mit wacher Aufmerksamkeit, also mit gewöhnlicher rationaler Bewusstheit, überhaupt wahrnehmbar, dann aber auch verstärkt artikulierbar und kritisierbar machen will.

Wach werden im Bewusstsein, die Zeit nicht zu haben, alles unter Kontrolle zu halten, alles in der Verwaltung organisieren und alles identifizieren zu können, ohne dass dies einem Mangel, einer störenden Unvollkommenheit gleichzukommen hätte. Hat man im seriellen Diskurs noch durch niederschmetternde Funktionstabellen zu manifestieren versucht, der eigentlich kompositorisch Begabte würde, im Gegensatz zu uns Laien, ein serielles Musikstück mit dem Ohr unter Kontrolle halten (was Adorno in den fünfziger Jahren in Darmstadt zuweilen in Schwierigkeiten brachte), so ist man im Zuge der praktischen und theoretischen Erprobung des Parameters Klangfarbe, bei dem sowohl an Fragen der Instrumentierung bzw. des Klangspektrums wie auch an solche der Akustik zu denken ist – nicht zuletzt ermöglicht durch den Computerboom – selbst im Zentrum der Musikanalyse konzilianter geworden, und dies gerade soweit, als es die Analyse eines vierzigjährigen Stückes, das immer noch niemand hört, ins rechte, ins rechtfertigende Licht zu rücken vermag. In seinem Schlussvortrag des „Séminaire sur le Timbre organisé à l'I.R.C.A.M., en avril 1985“, sagt Boulez: „L'identification du timbre brut ou organisé se trouve dans un champ compris entre les extrême de la perception immédiate et de la perception évasive, avec l'unique possibilité de jouer sur la mémoire: mémoire d'un événement, d'un objet que vous avez enregistré sans avoir eu le temps de l'analyser.“¹²³

¹²¹ Die klassische Analyse von *Structures 1 a* schrieb paradoxerweise derjenige Komponist, der sich am gelungensten den Fängen des Serialismus zu entwinden vermochte, György Ligeti (1958); allerdings kam er zu einer Zeit aus Ungarn in den Westen und nach Darmstadt, als auf den strengen, technizistischen Serialismus durch Cage die ersten Anschläge schon mit spürbarem Erfolg verübt worden waren. Auch Jameux (1984) bietet sehr gutes analytisches Material, um sich klarmachen zu können, wieviel am Stück rein prädestiniert ist, wieviel – insbesondere im Bereich der Rhythmen – vom Autor-Subjekt mitbestimmt, mitentschieden wurde.

¹²² Zur Diskussion vgl. Metzger (1980), 61 bis 144.

¹²³ Boulez (1991), 548 (Hervorhebung von mir).

1.7 Zwei Thesen

Die folgenden beiden Hauptteile orientieren sich an je einer Grundthese:

Nachforschungen an den Schauplätzen des jungen Adorno hatten zum Ergebnis, dass er sich dezidiert der Forderung widersetzte, Musik in einem analytisch-begrifflichen Vokabular bloß folgerichtig und folgsam wiederzugeben. Jedenfalls sind analytische Schülerarbeiten bezüglich der Musik, wie sie normalerweise jeder in Harmonielehre Unterwiesene zu erbringen hat, weder des Gymnasiasten, des Privatschülers von Sekles, des Musikwissenschaftsstudenten von Moritz Bauer noch des Kompositionslehrlings von Berg erhalten geblieben. Dadurch entfällt die ursprünglich *rationalistische* Idee dieser Arbeit, Adorno hätte als Musikschrüler bereits – aus Gründen der neuartigen Beschaffenheit der zu analysierenden Werke – ein negativ dialektisches *Vokabular* benutzt, das er im Verlaufe der zwanziger Jahre, als er auch auf den Neukantianismus des Lehrers Hans Cornelius ausgerichtete erkenntnistheoretische Schriften zu verfassen hatte, verdrängte, bis es 1928 in ersten erkenntnistheoretischen und geschichtsphilosophischen Ansätzen, insbesondere innerhalb der musikalischen Schriften, von neuem keimen sollte.

Wird nun aus Gründen der ernstzunehmenden jugendlichen Biographieentwürfe hin auf eine professionelle Komponistenlaufbahn diese Seite seiner Musikerfahrungen de facto ausgeklammert, so doch nicht die andere, die sich in den Musikartikeln der zwanziger Jahre zu dokumentieren vermochte (zu Lebzeiten legte Adorno auf diese Texte keinen großen Wert: vgl. die Vorworte zu den verschiedenen musikalischen Aufsatzsammlungen – sie sind also im Wortsinne Frühwerk, eine archäologisch aufzubereitende Fundgrube).

Die *chronologische* Lektüre dieser Aufführungs- und Werkkritiken soll verschiedene Nachweise erbringen. Zunächst richtet sie sich gegen ein Vorurteil, das Adorno fast jede Eigenständigkeit abspricht, um ihn als letzten Bürger, letzten Romantiker, melancholischen Idealisten, unsensiblen antirelativistischen Hegelmarxisten, verantwortungslos utopisch-autoritären Wissenschaftsfeind etc. der erweiterten Rezeption stetig unzugänglicher zu machen, in einem Dornröschenschlaf dahinvegetieren zu lassen.

- a) Die Negative Dialektik ist keine Variation der spekulativ-hegelischen.¹²⁴
- b) Die Negative Dialektik ist nur in einem sehr schwachen, also trivialen Sinn durch Adornos Mentoren wie Kracauer, Bloch, Benjamin, Lukács und Horkheimer geprägt zu sehen.
- c) Die Negative Dialektik ist in ihren Motivierungen nicht nur von Hegel abzukoppeln, sondern auch von den Ideen der anderen klassischen Ahnen wie Kant, Nietzsche und Marx.
- d) Die Negative Dialektik steht ebensowenig unter den direkten Einflüssen, die sich an Eigennamen heften ließen wie Alban Berg, Paul Bekker und Hermann Scherchen.¹²⁵

¹²⁴ Ein jüngeres Beispiel aus der Geschichte der Fehlinterpretationen sei gestattet, Bolz (1992), 228: „Man hat vielfach bemerkt, dass Adornos nur fragmentarisch überliefertes Spätwerk, die *Ästhetische Theorie*, Züge von Altersstarrheit, Formelhaftigkeit und unelastisch gewordener Dialektik trage. Nun steht dem aber, bei Lichte besehen, gar kein eigentliches Frühwerk gegenüber. Die ersten philosophisch bedeutsamen Reflexionen Adornos schließen nämlich unmittelbar an Walter Benjamins *Trauerspielbuch* und Georg Lukács' *Theorie des Romans* an.“ Der Hegelianismus lässt sich wahlweise zum Theologismus steigern. Eine Seite vor dem Zitat schreibt der Autor: „Konsequent terminiert die *Philosophie der neuen Musik* in einer Christologie der Kunst. (...) Das moderne Kunstwerk besetzt die vakante Stelle Christi. Adornos letzte Philosophie ist eine Lehre vom ästhetischen Kreuz.“ Mit Adorno haben diese Statements nichts zu tun.

Dann aber soll die Lektüre zeigen, wie die Negative Dialektik vielmehr darin ihren Entstehungsgrund hat, dass Adorno umgekehrt schon seit Beginn seiner ersten Musiktexte die erst später formulierte bzw. geforderte Methode befolgte, Theoretisch-Begriffliches nicht empirisch festzuschreiben, sondern aus bereits Vorgegebenem, sei dieses selbst eine Theorie oder ein künstlerisches, vornehmlich musikalisches Gebilde, herauszulösen (über den genealogischen und strukturellen Zusammenhang der Kategorie der Nichtidentität in der negativen Dialektik und der seriellen Musik müssen die Hinweise oben im Abschnitt 1.6.4 genügen¹²⁶).

Was an diesen Texten adornofremd und unreif dünkt, bis in den August 1928, ist ihr Zusammenhalt in der Bedrängnis, das expressionistische Vokabular, dem sie schutzlos ausgeliefert scheinen, durch Selbstkritik von sich abzustreifen – 1928 wird die auf Schönberg fixierte Genieästhetik, die in der Wahrhaftigkeit des Künstlers ihr Motiv hatte (Kunst kommt nicht von Können, sondern von Müssen), durch eine materialistische, antihermeneutische und antiphänomenologisch-geschichtliche Konzeption abgelöst, wodurch nicht nur der Expressionismus als Ganzes obsolet wird, sondern insbesondere auch sein zuweilen aufdringliches Vokabular, in welchem er quasi unerkannt auf lange Zeit hin wirkte: Ich, Seele, Schein, Natur, Welt, Geist.

Der Riss zwischen den musikalischen vorwärtsweisenden und den akademischen angepassten Texten in den zwanziger Jahren (Dissertation, erste gescheiterte und zweite angenommene Habilitationsschrift) ist dann so zu verstehen, dass die Lektüre der reiferen Werke optimiert wird, wenn sie die Musik miteinbegreift – paradoxerweise wird in dieser Berücksichtigung die Denunziation des melancholischen und realitätsfernen Bildungsbürgers entkräftigt – dass es sie aber in der Sache nicht verfälscht, wenn sie ausgeklammert wird. Es besteht zwar ein enger Zusammenhang in den Kategorien der reifen Werke in bezug auf alle möglichen Bereiche, aber ein kategorialer, *notwendiger* zwischen der Musik und den musikfreien Texten kann nicht bewiesen werden (wie es der Fall gewesen wäre, wenn begriffliche Musikanalysen des jungen Adorno hätten herangezogen werden können).

Man kann also nicht behaupten, dass es die Verdrängung einer Erfahrung ist, die gegen das Ende der musikkritischen Schriften – 1928 – gelöst würde, aber man kann sagen, dass diese Schriften durch eine Verdrängung geprägt sind, die sich dadurch auszeichnet, dass ihr eigentlicher Gegenstand auch nachträglich nicht eindeutig bestimmt werden kann. Ich würde die doppelte Deutung favorisieren, dass es einerseits technische Musikbegriffe sind, die verdrängt wurden (und meine, dass man des jungen Adorno offenbare Weigerung, Musik außerhalb des Rahmens einer kritischen Deutung zu analysieren, als

¹²⁵ Durch Finanzierungsschwierigkeiten in der Nachlassverwaltung ist es bis anhin immer noch unmöglich, die Bedeutung dieses außerordentlichen Musikers, der auch für den Direktoriumsposten am Hoch'schen Konservatorium nominiert war, ihn aber wegen ideologischer Zusammensetzung des Kuratoriums an Sekles abgeben musste (Cahn, 1979, 252), angemessen einzuschätzen. So scheint mir – aber ich habe dafür keine Belege – dass die Politisierung Adornos ohne Scherchen zaghafter vonstatten gegangen wäre. Vgl. Dümmling (1987). – In Scherchen (1976) sind nur die Hälfte der erhaltengebliebenen Briefe abgedruckt; Adorno fehlt, aber auch Sekles. Der Berliner Scherchen hatte 1922 Wohnsitz im Frankfurter Vorort Kronberg, von 1923 bis November 1926 in Frankfurt selbst.

¹²⁶ *Negative Dialektik* und *Serielle Musik* haben beide als *conditio sine qua non* eine bis aufs äußerste problematisierte Kategorie der *Wiederholung*: Das Nichtidentische lässt sich in keiner idealen Wiederholung, d. h. in keinem Begriff repräsentieren – dennoch steht es im Zentrum der negativ dialektischen Aufmerksamkeit; serielle Musikstücke erheischen aus dem Grunde konzentrierte Aufmerksamkeit, weil in ihnen zwar an der Oberfläche tonrepetitive Gebilde dominant sein können, das Narrativ-Thematische aber, das leicht-fasslich nur in variierten Wiederholung Gestalt annehmen kann, bis zur Restlosigkeit zerstäubt wird.

Indiz dafür verwenden sollte), dass es andererseits die Problematik des Expressionismus ist, die Adorno immanent – durch Verdrängung eben – zu verarbeiten „verstanden hätte“. In der Verdrängung bilden die negativ dialektischen Kategorien des Musikvokabulars und dasjenige des Expressionismus ein supplementäres Verhältnis: Wird das eine, das expressionistische, als obsolet durchschaut, so bietet sich das andere von alleine an. Dadurch darf an der anfänglichen Idee festgehalten werden, dass die Kategorien der negativen Dialektik eher dem musikalischen Bereich entstammen (auch wenn die Spuren der Genealogie unkenntlich geworden sind) denn, wie es bis heute üblich ist, als kühne Variation der idealistischen begriffen werden sollten.

Rückblickend zeichnen sich die musikalischen Werke der zehner und zwanziger Jahre, mit denen Adorno konfrontiert war – Bartók, Schönberg, Strawinsky – dadurch aus, dass sie auch heute noch in der Rezeption eine aktiv deutende Einstellung hervorrufen und von den Rezipierenden abverlangen, wenn sie auch in der Oberflächenwahrnehmung vom Schockhaften mehr oder weniger alles verloren haben. Umgekehrt haben die neuesten Werke, und zwar seit geraumer Zeit, die Tendenz, trotz großer Komplexität und beachtenswerter kompositorischer Präsenz nichts Rätselhaftes mehr zu enthalten, über das nachzudenken einen reizen würde. Gemäß Adorno ist es der Warencharakter, der dazu führt, dass die Gebilde, auch die im wissenschaftlichen, insbesondere sozialwissenschaftlichen Bereich, nichts mehr an sich haben, das sich deuten ließe. Der Verbreitung der Buchhaltung in den Domänen des Wissens entspricht der Konsum der Kunst als Ereignis im Freizeitangebot. Die Werke werden dadurch nicht schlecht oder schamlos kommerziell, aber auf doch anstößige Weise irrelevant. In diesem Kontext erhebt sich die geschichtsphilosophische Kategorie des Geistes, die keine bemerkenswerte Herkunft aufweist, sondern als blinder Passagier sich durch den weitläufigen Expressionismus hindurchzuschmuggeln wusste, als Widerstandspotential gegen den Warencharakter – wenn auch als wirkungsloses und, was zu zeigen sein wird, als falsches Wetterleuchten.

Es ist nicht tragisch, wenn Pierre Boulez sowohl gegen das dilettantische Komponieren wie gegen das dilettantische Ästhetisieren bzw. Soziologisieren einen neuen Weg zur Verbindlichkeit sucht und, wie an derselben Stelle des Aufweises der Falschheit des Geistbegriffs gezeigt wird, keine findet. Sein ganzes Drängen zielt daraufhin, bezüglich des Komponierens aus dem Pathos der Geschichtsphilosophie herauszukommen. Die Kritik von Boulez vergisst den realen Effekt der Warenstruktur: er denkt trotz allem noch geschichtsphilosophisch, statt soziologisch mit realen Kräften zu rechnen.

Denn was kann an einem Gebilde gedeutet werden, das der Dialektik von Entdecken und Wiedererkennen folgt? Inwiefern trotz es den gesellschaftlichen, gar nicht immer so plumpen Vereinnahmungsstrategien? Zumindest im Sinne des frühen Adorno ist die *Deutung* auf die Dialektik von Konstruktion und Ausdruck angewiesen. Offengestanden ist Boulez' theoretischer Fehlgrieff kaum mehr als eine Lapalalie, und es wird nur gut tun, wenn für ein paar Jahrzehnte nicht die euroamerikanischen Komponisten im Rampenlicht stehen, sondern a) das Neue in fernen Kontinenten, aber mit kritischem Blick auf den alten, heranwächst – wie die Darmstädter Ferienkurse 1992 hoffnungsvoll mit jüngsten Asiatinnen zu dokumentieren ansetzten – und b) in den Reproduktionsmedien (wie Radio und CD) vermehrt die seriöse, alte Musik aus fremden Gegenden, die Adorno bagatellierte, zur Rezeption angeboten wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die zwei Thesen dieser Arbeit die Behauptung in Anspruch nehmen, die Kategorien der Negativen Dialektik hätten ihre Herkunft in der Idee der seriellen Musik, und Adornos Pessimismus hätte in der Prognose seinen Grund, dass die Gebilde am Ende der Epoche

der seriellen Musik, wie immer diese zu nennen wäre und welchem Bereich jene auch immer entstammen würden, zu kritischer Deutung keinen Anlass mehr zu geben vermöchten. Erwachsen konnte diese Prognose nur im Zusammenhang der Ausarbeitung der Theoreme des jungen Adorno zur *verbindlichen Theorie* als Gesellschaftstheorie bzw. Negativen Dialektik, die sich selbstredend den düsteren Charakter derjenigen Gesellschaft nicht von den Schultern wischen kann, die sie trägt, weil sie in ihr geschrieben werden musste.¹²⁷

¹²⁷ Wenn durch den verallgemeinerten Warencharakter das Deutungsmäßige in den Gebilden zu verschwinden droht, liegt es auf der Hand, dass eine allgemeine Ethik ihren Sinn darin zu fundieren hätte, als Handlungszwecke solche Gebilde zu produzieren, die zwar wahrgenommen werden können, sich aber keinem erweiterten Zweck unterordnen lassen. Weil in der Wahrnehmung Kritik aktiviert wird, liegt das Problem weniger in einem Ästhetizismus, dem der Boden der Wirklichkeit unter den Füßen ins Rutschen käme, als darin, dass auch eine solche Ethik an Allgemeinheit verliert, je mehr sie sich auf den Komplex des *ens realissimum actualis* besinnt, die eingangs angesprochenen Waffenhalden und Kapitaldrehscheiben.

2 Die Entwicklung der Kategorien und Begriffe

Noch am Ende der siebziger Jahre galt das musikschriftstellerische Frühwerk Adornos als terra incognita. In der großen Geschichte der *Kultur der Weimarer Republik* von Hermand und Trommler (1979) wird daraus nur einmal zitiert, um Stuckenschmidt um so unangefochtener als den bedeutenden Kritiker der Zeit hervortreten zu lassen. In den historischen und systematischen Darstellungen der Musikkritik wird es gänzlich ignoriert. In Stuckenschmidts *Glanz und Elend der Musikkritik* (1957) taucht der Name Wiesengrund oder Adorno kein einziges Mal auf. In der *Musikkritik* von Braun (1972) wird Seite 98 auf die *Philosophie der neuen Musik* Bezug genommen: „Adornos Argumentation kommt von der Wagnerpartei um 1850 her, von Franz Brendel und Theodor Uhlig (...).“ Diese Behauptung steht so abstrakt hinnotiert, dass sich mit ihr keine genealogischen Bezüge herstellen lassen, die sie doch suggeriert, gerade indem sie Adornos Werdegang links liegen lässt. Selbst ein Symposium über Musikkritik, an dem Adorno beteiligt war, spricht ausschließlich von Adorno, insofern er dort den Vortrag hielt *Reflexion über Musikkritik* (19; 573): Kaufmann (1969).

Am verdienstvollsten ist die Darstellung von Sziborsky (1979), auch wenn ein Zusammenhang dieser Texte mit Adornos späteren Arbeiten nicht besonders klar hervortritt, weil deren Systematik pädagogischen Erkenntnisinteressen geopfert werden (vgl. die Kritik in Steinert 1989, p. 193, Anm. 4).

2.1 Vom Seelenhaften zum Geist

Selbstkritik des Seelenbegriffs 18; 757

1919

AGS 20, 2

Seite 715

Zur Psychologie des Verhältnisses von Lehrer und Schüler

(Auf jeder Seite „Seele“ bzw. „seelisch“; oft gebraucht auch „typisch“ im Sinn von nicht-individual.)

Der heiße Wille zur Erneuerung..., Not der Gegenwart...

Seite 716

..., glühende Subjektivität ..., Ich

..., Verhängnis der französischen Revolution, dass sie ihre subjektiven Grundsätze bis zum "Äußersten ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit zur Anwendung brachte, dass sie aus der reinen Idee die Wirklichkeit schaffen wollte, bis die Wirklichkeit sie verschlang.

..., an Stelle der Wertschätzung wieder das Werturteil getreten...

..., nach der Periode der Skepsis...

Seite 717

..., Wesenbeschreibung der seelischen Beschreibungen...

..., Beziehung von Seele zu Seele...

Seite 718

..., das Seelische der Beziehungen (zwischen Lehrer und Schüler)...

Alle die Seelen, die zusammenwirken...

Seite 719

..., ihre Urteilsfähigkeit folgt nicht der Erfahrung, sondern lediglich den Gesetzen ihrer Beschaffenheit.

...,seelisch(e) Strahlungen

..., (Der Lehrer) untersteht einem Zweck, der außerhalb seines Ich liegt...

Seite 720

Seite 721

Seite 722

Seite 723

Diese beiden Notwendigkeiten prallen in der Schule – wie vielerorts – aufeinander und wirken bestimmend ein auf die Gestaltung der Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler.

..., Druck entwickelt Gegendruck...

Seite 724

Seite 725

Der Lehrer tritt dem Schüler auf dieser Entwicklungsstufe etwa mit der gleichen Seelengebärde entgegen, mit der ein Mensch körperlich einen Schwarm lästiger, kleiner Mücken abwehrt...

..., Spieltrieb...

Seite 726

Moral-Maschinerie (als deren Schwungrad der „schlechte Charakter“ anzusehen ist)...

(Der schlechte Typus) des „Wohlmeinenden“...

Seite 727

...,verinnerlichendes Entwicklungsmoment...

..., der *Begriff* Lehrer...

(In der „Frankfurter Schüler-Zeitung“ erschienen, wo Adorno neben anderen Verantwortlicher war.)

1920

AGS 11

Seite 609

Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit. Zur Kritik neuer Dichtung

Primär als Ausdruck eines in Bildung begriffenen neuen Seelentums einerseits, Ergebnis wurzellos gewordener Stilgebundenheit andererseits, Schöpfung zugleich und Reaktion, setzt der Expressionismus das Ich absolut, fordert den reinen Ausschrei. Verrückt werden die gerosteten Drahtzäune zwischen Leben und Kunst; beide sind *eines* als Wirkung des großen Erlebnisses der Zeit, – verrückt scheinen den Trägern die Hirne derer, die Zäune verrücken, um Bau zu türmen.

..., zur Fackelglut entflammt...

So tobt die neue Kunst einer Krise entgegen.

Bedeutet Kunst schließlich das Auflösen des Ich in eine höhere Einheit, muss sie als Katharsis die ganze Tiefe des Ich umfassen, so hat sie dann erst Geltungsrecht, wenn sie wahrhaftig ist.

Seele

Die Wahrhaftigkeit des Erlebnisses ist das erste Gesetz der Gestaltung. ..., Ihre Komponenten sind Welt und Ich – ausgedrückt durch typisches und individuelles Erlebnis. Die Wahrhaftigkeit des Icherlebnisses ist notwendig, das Werk aus dem Chaos der Seele zur Reinheit eines gesonderten Willens

Seite 610

emporzuzwingen.

Wahr der vorexpressionistischen Kunst die individuelle (...) Wahrhaftigkeit verloren gegangen, so droht der Expressionismus die typische zu verlieren.

Der Künstler, unfähig oder nicht willens, die Vielheit der Welt aus ihrer Totalität heraus zum Typus zu gestalten...

Die Freiheit des Ich ist dem Expressionismus noch nicht Gesetz geworden.

Die Wahrheit der Welt wird (sc. in Bernhard Sorges „Bettler“) zur Fratze verengt wie nur in irgendeinem naturalistischen Schmarren der neunziger Jahre.

Die Kunst der Zeit steht vor der Frage nach ihrem Bestand. Ihre Notwendigkeit droht zum Schein zu verblassen, und, wo sie ausgeschrien wird, zur Lüge herabzusinken. Ichhaft Zufälliggewordenes bleibt ichhaft zufällig auch in seiner Wirkung. Wir alle drohen Schuldige zu werden am Geiste. Es ist an der Zeit, das zu erkennen. ...

AGS 11

Seite 612

„Platz“. *Zu Fritz Unruhs Spiel*

Es handelt sich nicht um irgendeinen. Der Dichter Fritz von Unruh war während fast eines Dezenniums, zu einer Zeit unerhörter Kräfteanspannung, des deutschen Volkes große dramatische Hoffnung.

Es gibt nur einen Maßstab: den der absoluten schöpferischen Leistung. Wollte der Dichter den erstrebten Dimensionen seines Spiels treu bleiben, er müsste jede andere Einstellung als nicht immanent zurückweisen.

Das Ziel war: den Weg zu einer neuen Menschheit aufzuzeigen.

Seite 613

..., Man könnte es auch bürgerlicher verstehen, aber man denke an die neue Menschheit. [Alles ironisiert von Adorno.] Dann wird es notwendig das *Ewig*-Weibliche, das Dietrich [Name im Spiel] hinanzieht, und nicht das Weibliche schlechthin. Auch wenn er etwas von Weininger weiß oder dem bösen Prinzip.

Die Frage lautet also: ob der Weg gewiesen ist, ob die

Seite 614

postulierte ϵ ι ϱ η ν η eine Wahrheit, ob das Spiel eine Wahrheit bedeutet.

..., Der Beweis – oder Gegenbeweis – lässt sich nicht absolut führen, weil der Dichter Fritz von Unruh nicht eine philosophische Dissertation als Bühnenfähig dramatisiert hat. Sondern die Frage nach eines Kunstwerks Wahrhaftigkeit ist immer zugleich die nach seiner künstlerischen Wahrhaftigkeit.

Der Sinn des Dramas ist: eine Zweiheit in eine höhere Einheit überzuführen. Wenn überhaupt man aus einem Glauben an geistige Werte heraus die Vielheit der Erscheinungen nach einer Zweiheit sondert.

Die Schreihäse des Expressionismus aber, die in der Absolutsetzung ihres Ich, die eine Flucht war, eine Einheit zu schaffen meinten, haben sich heute schon ausgeschrien und kommen ernsthaft nicht mehr in Betracht.

Wohl ist in Dietrich (...) die Problematik von Ichgefühl und Menschheitsgefühl spürbar gemacht.

Seite 615

Gewiss ist nicht eine künstlerisch schließlich destruktive psychische Analysis im Sinne Ibsens etwa zu fordern. Aber jede Entscheidung muss doch aus dem dramatischen Prozess als notwendig hervorspringen, darf nicht aus der Willkür einer szenischen Situation einzig und unvollkommen sich erklären.

Aus dem Bereich naturhaft polarer Anziehung bis zur Vereinigung mit Irene geführt, sinkt es in einer höchst nachträglichen, psychologisierenden Linie zur absoluten Negation des Geistigen, die sich in verzweifelter Nur-Körperlichkeit ausdrückt, herab, um dann mühselig an einer Opernmelodie wiederum sich emporzuranken zu einem Ja.

Dies aber ist zutiefst undramatisch.

Die sprachlichen Opernentgleisungen, Wagnerei schlimmster Art, sind symptomatisch dafür, wie sehr das Verhaftetsein im Ich, das Nicht-bedingt-werden durch den Aufprall, Unruh zwingt, in lyrischer Dichtform umgestaltete Monologe zu umschreiben.

Seite 616

'Platz' ist kein Drama: weil alle Entscheidungen unter dem Zwange der apodiktischen Gegebenheiten Lehrsätze sind, deren Auflösung in Bühnengeschehnisse durchaus zufällig unter dem Einfluss von außen an den dramatischen Prozess herangetragen Zeiterkenntnisse sich vollzieht.

Mehr noch. Der Weg, den Dietrich durchmisst, hat mit dem Wege der Menschheit nichts zu tun. In seiner Vergeistigung selbst führt er lediglich durch seelisches Land, das so sehr nur einem raumzeitlich eng umgrenzten Ich angehört, dass es den Mutterboden für den Wuchs typischer Gestalten nie und nimmer bedeuten kann. ..., Und was liegt uns ..., heute noch am erotischen Spezialfall? der mag den Biologen oder den Mediziner interessieren.

Seite 616, 617

'Platz' ist ein romantisches Stück im verwerflichsten Sinn...

Denn ..., die postulierte Vergeistigung des Eros ist in der Formung, welche sie hier erfährt, eine große Lüge. Soll in ihr die Stufe der Natur ..., überwunden werden ...

So fehlt dem Drama jede Kristallisationsmöglichkeit: es springt keine künstlerisch überzeugende Form hervor.

...,geistige Situation dieses Künstlers...

Seite 618

..., bleibt sein Werk verhaftet in der Enge der einander widerstreitenden Bedingtheiten seines Schöpfers; inzestisch sucht es aus seinem monomanischen Kreisen um das Eigenerlebnis...

..., den Wirbel seines Kreisens für Schöpfung auszugeben, ist eine *Lüge*. Jeder Kompromiss vor dieser Tatsache bedeutet: selbst zum Lügner werden an der Zeit: zum Lügner am Geiste.

Ebenso wenig ist darüber zu reden, dass eine heimliche lyrische Glut zittert durch das Stück, vor allem den zweiten Teil, und manchmal fackelhell auflodert.

1921

AGS 20,2

Seite 729

Die Natur, eine Quelle der Erhebung, Belehrung und Erholung

[Abituriums-Aufsatz]

Das Wort „Natur“ bedeutet in seinem allgemeinsten Sinne die Gesamtheit des unbewussten Daseins schlechthin. ..., Dass sich der einfache Mann unter der Natur den Wald vorstellt, zeugt lediglich davon, dass er unfähig ist, das Erlebnis der Natur in eine begriffliche Form zu fassen, und es darum mit einer rein sinnlichen Vorstellung zu bannen strebt.

Die geschichtliche Entwicklung der letzten Jahrhunderte hat den Menschen dem unbewussten Dasein immer mehr entfremdet. Als die abendländische Kultur zur Civilisation geworden war, entfloh das Unbewusste und ließ den Menschen einsam die Verzweiflung seiner ganz wissenden Seele tragen. In das Unbewusste, das ihn umgab, trug er, unfähig es zu durchseelen, seine Bewusstheit, indem er es völlig auf menschliche Zwecke umstellte und ihm den letzten Rest von Daseinshaftigkeit austrieb: es entstand die Maschine.

Natur war nicht mehr Heimat, sondern Ziel; sie wurde im Gegensatz erlebt zum Bewussten und Allzubewussten, zum Mechanisierten. Mit Rousseaus Lehre von der Rückkehr zur Natur fand erst der Naturbegriff seine eigentliche Betonung.

Seite 730

Unendlich vielfältig ist unsere Seele, unendlich vielfältig ist die Natur: darum umschließen die Wirkungen der Natur auf uns eine Welt, vom Stofflichsten bis zum Geistigsten aufsteigend. Die Natur beschenkt alle, aber ihre edelsten Geschenke werden nur den Auserwählten zuteil.

..., glauben wir überhaupt ein Geistiges, so finden wir es in der Natur im Sinnlichen gestaltet.

Erholung ist ein Heimfinden zu sich. Der niedere Mensch erholt sich, indem er heimfindet zum Tier, der hohe, indem er heimfindet zum Geist.

Seite 731

Die Möglichkeit unserer Erkenntnis umschließt die gesamte Erscheinungswelt.

Die Erfahrungen in der Natur sind unvergleichlich viel grundsätzlicher und gültiger als alle in der Gesellschaft, weil keine Bewusstseinskomplizierungen sie umhüllen.

..., gelangt schließlich zur Erkenntnis, dass ein ursächlicher Zusammenhang alles Naturgeschehen bedingt, dass die Natur nicht Chaos, sondern Kosmos ist.

Diese Erkenntnis ist entscheidend für die Gestaltung der Weltanschauung des Menschen. Sie zeigt, dass selbst im Unbewussten alles zweckhaft und sinnhaft geschieht, absolut zweckhaft, nicht unter

Seite 732

dem Blickpunkte des Menschen.

Durch Erholung kann die Natur das Ich zu sich zurückführen, durch Belehrung ihm die Welt als Kosmos, als ein sinnvolles Ganzes entgegenstellen.

Wäre die Natur sinnlos – dann freilich müsste sie das Ich zerschmettern. Aber die Erkenntnis hat sie als sinnvoll erwiesen. Und der ehrfürchtige Mensch kann in der Natur den Geist finden, weil er den Sinn finden muss. Der Geist ist in der Natur als Gesetz gestaltet: und so erlebt der Mensch das Gesetz, gegen das er in seinen Lebenskreisen stündlich sich auflehnen möchte, im Unbewussten wirkend, und eine Ahnung fällt in ihn, dass dies große Gesetz auch seiner Seele die Bahnen vorschreibt wie den Sternen.

Seite 733

Er muss feine Augen haben und feine Ohren: aber dann begegnen ihm leise und mit großen guten Augen all die heimlichen Dinge, die den feinen Maschen seines Begriffnetzes entschlüpft waren.

..., sie haben alle die Natur geliebt, Goethe und Hölderlin, Schubert und Mahler, Eichendorff und Nietzsche und Maupassant; alle diese ungleichen Menschen haben sich verloren, um sich zu finden, sie

haben ihre Seele gefunden, sie wurden erhoben in ihre Heimat.

– Es soll nicht geleugnet werden, dass in diesem Sich-Verlieren Gefahr ist; dass weiche und schwache Menschen in die Natur gehen können, nicht um sich zu verlieren, nicht um sich zu finden, sondern um sich zu fliehen. Aber wenn sie sich nicht wiederfinden: ist es ein Schaden? Nein. Die Natur ist ihnen auch nur das, was ihnen alles ist: die Dekoration für ihr armseliges, kleines Ich, der Hintergrund, vor dem sie ihre Szenen mimen.

Nur durch die Gestaltung der Welt wir das Ich Persönlichkeit.

AGS 18

Seite 263

„Die Hochzeit des Faun.“ *Grundsätzliche Bemerkungen zu Bernhard Sekles' neuer Oper*

Zwischen Metaphysis und gegebener Welt entsteht die Spannung des Dramas. Die Entscheidung des zwischen und Ungeist gestellten tragischen Helden löst den dramatischen Prozess ins Überindividuelle auf und belastet den Helden mit der Schwere eines ganzen Weltschicksals.

Das Drama ist die Entfaltung widerspruchhafter Weltelemente aus der Kraft des Geistes; da es von der Idee ausgeht und keinem Erscheinungsvorbild und zugleich (wie alle Kunst) im Sinnlichen greifbar werden muss, so bedarf es eines Gliedes zwischen Geist und Erscheinung; dies Glied ist der Begriff und darum das allein mögliche Medium des Dramas die begrifflich bestimmte Wort-Sprache.

Seite 264

Zwischen ihrem (sc. der Musik) Dasein und ihrer Bestimmung ist kein Zwischenglied notwendig, sie ist daseinhafte im Antithetischen noch. Wo die künstlerische Idee, von der die Musik ausgeht, begrifflich ausgemünzt und zerspalten, mit einem Schlagwort gesagt: programmatisch wird, verliert sie sich an ein von außen in sie Hereingetragenes, wird 'äußerlich'.

..., (Wagner) setzte beim Drama ein, das er nicht als Form allein, sondern ethisch verfälschte. Anstelle der Spannung zwischen Metaphysis und Welt, die der begrifflichen Entfaltung

Seite 265

bedarf, setzte er eine unbegriffliche und daseinshafte: die der Geschlechter.

..., der zeugt die Überwelt, der das Böse der geschlechtlichen Spannung, d. h. für den Mann das Weib, überwunden hat.

Nun kommt von anderer (sc. als Wagners oder Straussens) Seite ein Künstler, der zum ersten Male sich ganz gefunden hat, ein Reifer, der als Artist die Höhe Straussens hält, und zeigt einen Weg, wie ihn

Strauss geahnt, Busoni ertastet hat. Bernhard Sekles...

Seite 267

..., aber mit der schein-dramatischen, zerfasern den Musikdialektik ist entgültig gebrochen. Die Faktur weist nicht auf irgendeine alte Opernform: sie gehorcht nur dem inneren Zwang der in weite Bögen gesammelten Bewegung.

Es soll nicht von musikalischen Einzelheiten geredet werden. Dies ist entscheidend: dass hier ein ganz spezifischer reifer Mensch jenen Punkt seiner Entwicklung erreicht hat, wo sie mit der Entwicklung der gesamten Kunstgattung zusammenfällt. Diese Tatsache stellt Sekles, kommt es auf den Menschen an, und nicht auf die Akkorde, heute zu Arnold Schönberg und nicht zu Richard Strauss.

Seite 268

1922

AGS 18

Seite 269

Bernhard Sekles. Zum 50. Geburtstage: 20. Juni 1922

Der Musiker Bernhard Sekles ist still und ohne viel Aufhebens seinen Weg gegangen, und nun begegnet ihm plötzlich das halbe Säkulum, und er selber wie die anderen reibt sich verwundert die Augen und blinzelt: wie das denn möglich sei, eine solche Strecke ohne alle Rast und Müdigkeit der Glieder hinter sich zu bringen.

..., die Groteske ist ihm nicht irgendein Selbstzweck, sondern nur die Brücke, die seine Seele aus ihrer lyrischen Abgelöstheit hinüber in die Welt schlägt, um nicht im Abgrund zu versinken...

..., als er im Stil Debussy begegnete und auf einmal 'modern' war, geschah es ohne Sprung, er drang zu sich durch...

Seite 270

1922

AGS 19

Februar 1922

Seite 11

Kammermusik im Verein für Theater- und Musikkultur; Dritter Kammermusikabend: Arnold

Schönbergs „*Pierrot lunaire*“. Das Erstaunlichste war nicht die Technik. Wir wissen, dass Schönbergs Können einzig ist. Er wechselt hier zwischen sichtbar straff organisierten Formen und thematisch ungreifbaren Gebilden, deren Notwendigkeit im visuellen Verlauf des Musikgeschehens kaum mehr abzulesen ist. Die „Kreuze“, die Peripetie des „Pierrot“, vertreten, satztechnisch an das dritte der Klavierstücke op. 11 anknüpfend, den zweiten Typus rein und zwingend; die Passacaglia und der krebsgängige Doppelkanon des „Mondfleck“ zeigen strenge, von außen gesetzte Formen ganz durchseelt. Im festgefügtten Zusammenhang wahrt sich jedes Stück eigene Klangfarbe und eigenes technisches Gesetz: in der „Roten Messe“ etwa gewinnt Schönberg aus einem obstinaten, harmonisch konzipierten Motiv einen Rhythmus, der sich thematisch verdichtet und horizontal auswirkt; ein anderes Melodram, „Heimweh“, wird von einigen konstanten Akkordbildungen durchzogen, die, Zeichen gleichsam unverrückbarer Gefühlsbedeutungen, die ganzen Formen beherrschen. Doch dies alles ist hier nicht wesentlich gemeint.

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

Seite 12

Doch ist hier eine tiefe Absicht und Ironie im Spiele: wenn er etwa am Schluss des „Dandy“ mit ganzem stimmunghaft-sinnlichem Zauber seine Welt vom phantastischen Mondstrahl überglänzen lässt, so kichert seine Musik: dies ist es ja gar nicht; hört nur besser hin, ob ihr das Andere halten könnt!

Da hier alles in die tragisch isolierte Innerlichkeit hinübergreift, ist es nicht anders, wenn Schönberg 'Stimmung' komponiert, als wenn er strenge Formen schreibt. Beides ist ihm nur Maske vor einem diesseits unauflöslchen Rest des Irrationalen.

Der Weg, den der *Pierrot* durchmisst, ist eben noch in Begriffen nachzuzeichnen, obzwar man dabei alles cum grano salis nehmen muss. Der erste Teil *ist* *Pierrot*, entfaltet den Fremden in der fremden Welt; er wird bezeichnet durch die unsagbar einsame Flötenmelodie zum „Kranken Mond“. Der zweite gilt dem *Kampf*; da aber die Welt des *Pierrot* ihren Ort nur noch im Ich hat, wird es ein Kampf mit Dämonen, ein nur innerlicher Kampf, dessen gegenständliche Bezugspunkte erst sekundär bedingt sind. Eine Vision von der Apokalypse macht den Anfang, und alles bleibt Qual des seelischen Erstickungstodes im leeren Raum; hoffnungslos zischt ein Gebet, *Pierrot* opfert sein Herz, wird enthauptet vom Monde und der Galgendirne anvermählt; in den „Kreuzen“ dröhnt nur noch ein nackter Mensch seinen Schmerz durch die Nacht.

Seite 12, 13

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

„da vergisst Pierrot die Trauermienen“

überwehten, wird sie nie vergessen.

Ob von der Kunst aus das ungeheure Wagnis glücken kann, das im „Pierrot“ unternommen wurde, ist eine Frage, deren Erörterung weit über den hier gegebenen Anlas hinausführen müsste. Notwendig aber scheint es, zu bekennen, dass dies Werk an Weite, Tiefe und Strenge von keinem Zeitgenossen erreicht wird.

..., unerwarteten und spontanen Beifall...

Vierter Kammermusikabend.

Seite 14

Kornauth gibt sich gemäßigt, schreibt Dissonanzen auf Grund der entfernteren Obertonbeziehungen, ohne bis zu Ganztonbildungen zu schreiten. Ihren Antrieb gewinnt seine Sonate nicht aus einer innerlich verwurzelten Formkonzeption, auch nicht aus thematischen Keimzellen, sondern aus dem verabsolutierten Klang. Klangeinfälle ohne Bewegungskern werden in gleichsam fertige und der Ausweitung unfähige Formen hineingestellt, zu Klängen werden Melodien hinzukontrapunktiert, die nicht gehört, sondern geschrieben sind; es nützt dieser polyphonen Füllweise nicht, dass sie durch heftig synkopierte Rhythmen eine jenseits der Konzeption gelegene und darum unglaubliche Aufregung zu schaffen sich bemüht. Diese ganze Musik ist auf den einmaligen, wirkungslosen Augenblick gestellt, und so kann es nicht ausbleiben, dass sie auch in ihrer Wirkung am Augenblick haften bleibt und nicht, wie notwendige Musik, in ihrer Form die Zeit bewältigt, sondern in der Zeit in ein bloßes Nebeneinander bedeutungsloser, ganz nur sinnlicher Erscheinungen zerfällt.

Es gehört schon der sichere Takt Debussys dazu, auf geistig also umgrenztem Gebiet etwas wie Kunst wachsen zu lassen; Kornauths Impressionismus aber ist Kunstgewerbe und selbst als solches fragwürdig.

Seite 15

Mai 1922

AGS 17; 212 ff.

Paul Hindemith

Der nunmehr Sechszwanzigjährige, Schüler von Bernhard Sekles und Arnold Mendelssohn, kam von Brahms her und der Kammermusik.

Seite 213

In Liedern erobert er sich das Strauss-Orchester. Er macht den Krieg mit, die Erschütterung schmeißt

ihm das eigentliche seiner Begabung an den Kopf.

Die zeitgenössische Musik wirkt auf ihn ein, Bartók vor allem, mehr als Schönberg, dessen tragische Bewusstheit der Jüngling dreist beiseite schiebt.

Doch die neuen Tänze haben es ihm ernstlich angetan, und als er den Rag von Stravinsky aufschnappte und all die Tanzmusik des um den Chester-Verlag gruppierten Kreises, fand er nur den eigenen Weg schon begangen, lief nicht aus romantischer Laune ein paar dekadenten Snobs nach.

Seite 214

Auch hat er diese Opern weder für die kleinen Mädchen, noch gegen die Geheimräte geschrieben. Seine Musik ist gar nicht erotisch – wenn anders man unter erotischer Musik solche versteht, die ihrer klangsinnlichen Art nach den Hörenden nicht in seiner menschlichen Totalität sondern in seiner bloßen psychophysischen Geschlechtlichkeit betrifft; der die Geschlechterspannung nicht stofflichen Ausgangsgrund der Formung, sondern letztes Ziel ausmacht.

Seite 215

Was ihn aber zu expressionistischen Phalloskulten zog, war dies: dass er nirgends sonst Dichtungen fand, die so sehr musikalisch bestimmt sind, so fern von der Dialektik der Begriffe oder der rational durchgestalteten Bilder.

Keimzellen dumpfer und triebmäßiger Sexualität...

Denn während die expressionistische Dramatik die Nichtform proklamiert und damit die Wurzeln aller Kunst und ihrer selbst antastet, gewinnt er (sc. Hindemith) gerade aus der Triebmäßigkeit des Vorwurfs seine Formelemente.

...,thematische Urzellen...

Es ist bewundernswert, wie Hindemith hier, in dem reifsten seiner Bühnenwerke (sc. *Sancta Susanna*), zugleich thematisches Drängen des Orchesterstroms und weitbogige Gesangsmelodien, Schwüle der Frühlingsnacht und Wucht der Katastrophe aus dieser einen, zu sinnlich-plastischer Konkretheit geronnenen Grundkraft gewinnt, die ihm unter den Händen zum Symbol des Triebhaften geriet.

Seite 216

Es liegt gegen einen Mann, der so vieles und vielerlei schreibt, der Verdacht der Extensität, des psychisch allzuleichten Produzierens nahe. Sicherlich hat er nicht Gleichwertiges geschaffen, ist Verführungen erlegen, ist nicht frei von Artismus und manchen Ressentiments. Auch fällt es schwer, ihn auf eine Formel zu bringen. Er ist nicht, was man so einen Musikanten nennt, er ist auch nicht im übertechnischen Sinne problembewusst, seine Art ist mehr komplex als kompliziert. Dennoch und vielleicht deshalb ist er eine ganz spezifische Gestalt. Er hat Dumpfheit und Mutterwitz enger Wurzelnähe, er hat Elan und Unbedingtheit der Zielsetzung. Es schwebt ihm etwas vor wie eine neue impassibilité – Maschinenkunst,

sagt er mit einem fragwürdigen Ausdruck des George Grosz.

Bei ihm kündigt sich das Bestreben an, die Realität als gültige Komponente in den Bewusstseinszusammenhang hereinzuarbeiten. Dies ist der Sinn seiner Demut, seines wirbelnden Lachens, seines jähen Erschreckens, dies zieht ihn zu Trieb und Tanz; dies auch stellt seine Menschlichkeit in die geistige Bewegung unserer Zeit.

Drei Operneinakter von Paul Hindemith.

Eine starke Begabung ... ; sie besitzt genug menschlichen Fundus, um eine reich entfaltete Faktur als notwendig zu rechtfertigen.

Seite 16

September 1922

AGS 18; 275 ff.

Béla Bartók

Nur recht fragmentarisch ist uns das Werk des Ungarn, der heute im Zenith seines Künstlertums steht, bekannt. ..., So fällt es den schwer, von ihm zu reden, und manches muss mit Vorbehalt gesagt sein.

Sein Vaterland quillt über von Musik, der Musik der Wandernden, Heißblütigen, Heimatlosen, die dennoch daheim sind, – und wieder der Dumpfen, Schollengebundenen, denen die unendlichen Horizonte der Ebene ins Blut schon gestellt sind und die Rhythmen bemessen. Magyaren und Zigeuner stoßen zusammen im Klang, der plötzlich und gedehnt, reitend und singend, müde und jung flutet und ebbt.

Wird ein Individuum zum Träger der Musik, so ist es nicht ein Selbst von spontaner Schöpferkraft und gesonderter Verantwortung, sondern ein Held eher, einer, der seine Volkheit repräsentativ zusammenfasst, ohne an ihr problematisch zu werden, ein Mann einfach im Sinne der römischen virtus. So findet es sich denn, dass die ungarischen Musiker 'Virtuosen' werden, Kerle, die das Klavier der Geige noch besser bändigen als ihre Genossen, aber doch nicht anders.

Seite 275

..., Hier etwa liegt der geschichtliche Ort, an dem wir Béla Bartók zu suchen haben.

Was er zu sagen hatte, ließ sich nicht auf Französisch sagen, und wurde ihm hier an seiner Wende bewusst: so schied er sich denn klar von allen salonmusizierenden Slawen seiner Zeit ab und machte ernst mit dem Nationalen, das er als rauhes und gutes Korrektiv über seine

Seite 277

nervöse Sensibilität setzte.

Anders als Schönbergs Atonalität, beherrscht seine Harmonik eine schroffe Freude an der Dissonanz, in der heimlich doch wieder und unausgesprochen die Konsonanz mitgedacht ist. Er wendet sich dem Kammermusiksatz zu, und ohne die Differenziertheit der modernen Sonate preiszugeben, stärkt er ihr Rückgrad durch den weiten festen Rhythmus, in dem seine Seele der seines Volkes begegnet.

Seine beiden Quartette (op. 7 und 17), deren Stil auch die neue Violinsonate op. 21 verwandt sein dürfte, bedeuten technisch genommen eine *Kritik der Sonatenform*.

Seite 278

Außer zahlreichen Orchesterstücken (Op. 5, 10, 12) schrieb Bartók zwei Bühnenwerke, deren Aufführung in der Frankfurter Oper bevorsteht: „Die Burg des Herzogs Blaubart“, Oper, op. 11, und „der holzgeschnitzte Prinz“, Pantomime, op. 13. ..., Der Durchbruch des Naturhaft-Ewigen in der menschlichen Welt ist sein ewiges Thema, zu dem sich ihm, unbewusst wohl, die geistige Lage seines Volkes verdichtet hat.

Seite 16

Bartók-Aufführungen in Frankfurt. Im zehnten Kammerkonzert hatte der Verein für Theater- und Musikkultur nach Reinhold Mertens unvergesslicher Direktion des Pierrot lunaire wohl seinen ergebnisvollsten Abend. Die pianistische Mitwirkung Béla Bartóks bot den Anlas zur Aufführung einer geschlossenen Folge von Werken aus den verschiedensten Stilperioden des außerordentlichen Musikers. Die Einheit des Programms vermittelte einen nachhaltigen und plastischen Eindruck. – Den Hauptakzent des Abends trug die Sonate für Klavier und Violine, die hier zum ersten Male erklang. Das Stück entstammt Bartóks letzter Schaffenszeit und weist mit selbstherrlicher Deutlichkeit alle Merkmale rücksichtslos persönlicher Konsequenz auf. So mag es wohl den Freunden musikantischen Behagens und unerschütterter Spielsicherheit abstoßend begegnen und mit dem Stigma subjektiver Willkür behaftet scheinen. Die aber willens sind, dem Drang des inneren Ohres sein Recht

Seite 17

zu geben vor der Gewöhnung des äußeren, werden nicht allein übergeordnete Formgesetze aufspüren, an denen sich jedes technische Wagstück erst bewähren muss, – sondern schon im Sinnlich-Gegenwärtigen des Klangs flutet ihnen ein runder, fremder Wohllaut entgegen, dessen Wölbung wohl als bunte Brücke zu dem fest verwahrten Wesen jener Musik führen kann; ein Wohllaut, mag sein, ähnlich dem einer fremden Sprache, der man den Sinn zutraut, auch wenn man ihn nicht begreift oder nur aus den Gebärden abliest.

Abermals ist das landschaftlich verwurzelte Erlebnis der Ferne gestaltet. Jedoch mit dem Verrinnen der räumlichen Grenze verrinnt nicht mehr zugleich das Gebilde.

Die prachtvolle Dürre des Klangs entzündet sich unter hämmernden Rhythmen zu rauchender Glut.

Seite 18

...

Zwar ist nichts unwahr und geklebt ..., (aber) volkhafte Naturklänge drängen sich lückenbüßerisch ein, und der langgestreckte Organismus scheint konstruktiv gewonnen, nicht blutvoll hochgewachsen.

Seite 19

...

Mehr noch als das Quartett musste die Uraufführung von Bartóks Bühnenwerken an der Frankfurter Oper enttäuschen. Das an dieser Stelle früher Gesagte ist in wesentlichen Stücken zu berichtigen: denn Bühnen- und Orchesterwirkung wichen erstaunlich vom Eindruck des Notenbildes ab.

seltsam: „Herzog Blaubarts Burg“ klingt auf dem Klavier besser als in den Instrumenten. Die herben Konturen der Harmonik verschwimmen in dem Grau des von Holzbläsern stets getrüben Klanges zu fast konventioneller Einförmigkeit. Allzu beharrlich lagert der Schatten von Debussys Pelléas-Orchester über dem Kolorit.

Bartók bewältigte nur die Stellen, die in den engen Umkreis seiner stereotypen Fragestellung fielen: den Schrecken also des grauenvollen Durchbruchs und das Zerfließen ins Unbestimmte. Was darüber hinaus in der pseudomystischen und doch wieder überdeutlichen Handlung an formfordernden Motivkeimen angelegt war, blieb unbeachtet oder wurde mitverarbeitet in einem Kompositionsapparat, der nicht nur technisch, sondern auch seelisch überlastet ist mit dem erstarrten Stoff einer müden Zeit. Dieser Stoff wurde nicht in der Glut einer großen Konzeption umgeschmolzen: denn Bartók begegnete dem Vorwurf nur mit der Peripherie seines Wesens, hob willkürlich ihm Gemäües heraus, ohne das Ganze zentral zu berühren. So stellt sich das Werk als zwar geradegerichtete, aber gar blässliche, in fremdes Erdreich versetzte

Seite 20

Nachblüte des Seelenimpressionismus dar, die nur selten ein Wind bewegt, dass man ihr überhaupt das Pflanzentum glaubt.

Der Kompromiss mit dem Theater hat Bartóks Format unnatürlich verengt.

Seite 21

Man tut der Bedeutung Bartóks keinen Abtrag, wenn man seine Grenzen erkennt. Er bleibt uns der Meister einer ganz intensiv ins Klangliche sich umprägenden Innerlichkeit der Kammermusik, die durch den tiefen Naturzwang, der ihre bewusste Durchformung hervortreibt, weit hinausreicht über jene gegenstandslose Subjektshypertrophie, die auch im Musikalischen dem Ende entgegenwelkt.

Zeitgenössische Kammermusik, Erster und zweiter Abend im Verein für Theater- und Musikkultur. Die hier geplanten Einführungen können sich nicht damit begnügen, Einführungen zu sein. Wenn

irgendwo, dann ist in musikalischen Dingen einfühlerndes, standloses Sichversenken fragwürdig: da hier am wenigsten eindeutig gegebene Stofflichkeit zum konkreten Maßstab für die menschliche Fundierung wertfreier Darstellung dienen kann. Solche Einfühlung ergibt niemals mehr als bloße Stilanalyse, trifft nicht das Was, sondern nur das Wie der Gegenstände. So wird hier bewusst darauf verzichtet, Wesen und Wert zu trennen.

Der erste Abend bringt Pfitzners G-Dur-Quintett op. 23, das schwergepanzert daherkommt als entscheidende Äußerung eines Prominenten.

Seite 22

Dies an Schopenhauer orientierte Theorem stimmt schlecht zu Pfitzners tatsächlicher Musikübung: denn sein Klavierquintett stellt sich zuvorderst als *Formkonzeption* dar. Diese Formkonzeption aber ist geboren nicht aus dem Blut eines das sinnliche Abbild erzwingenden Grunderlebnisses, sondern in der Retorte hartnäckiger Abstraktion gezeugt.

So scheitert Pfitzners groß gedachter Monumentalisierungsversuch an dem Mangel inneren Schwerpunktes. Ohne zu festem stand ausbalanciert zu sein, schwankt schattenhaft die ihres Seins entleerte Musik vorbei, gespenstische Nachhut der Altromantik. Wie Pfitzner mit seiner unbeirrten Selbstsicherheit das 'symphonische Prinzip' als 'Kitt' abtut, so hat es ihn verworfen und ist

Seite 23

wahrhaft zum Kitt geworden zwischen den fragmentarischen Äußerungen einer Subjektivität, die sich um so weiter selbst verlor, je lauter sie sich proklamiert.

Auch bei dem Spanier Philipp Jarnach, dessen Streichquintett op. 10 am zweiten Abend erklingen soll, schlägt das Formproblem in die Problematik der Formgebung um. Aber die Bedingungen sind hier ganz anderer Art: Jarnach ist jünger nicht nur an Jahren, sondern auch an produktivem Vermögen, fraglos einer der Ernstesten, Verantwortungsvollsten seiner Generation, zudem ausnehmend begabt für straffes Maß und zuchtvolle Bändigung. Wie seinem Lehrer Busoni weist auch ihm die Idee der 'neuen Klassizität' die Richtung, die Überwindung der schlechten Individualität ist auch ihm bewusstes Ziel. Abseits von den ähnlich Strebenden sucht seine feingliedrige, ästhetisch gespitze Art zur objektiven Bewährung zu kommen in der Begegnung mit vergangenen Stilepochen, die noch nicht auch im Kunstschaffen vom Riss zwischen Ich und Welt durchschnitten werden.

Man kann keine Kathedralen bauen, wenn keine Gemeinde sie begehrt, – auch wenn man selber an Gott glaubt. Man kann nicht zur Objektivität kommen, indem man seine Subjektivität in fremde, an andere metaphy-

Seite 24

sische, ästhetische, soziologische Voraussetzungen geheftete Formen bannt. Sonst zerreißt sie die Form und feiert Selbstvergottung. Nur vom Ich aus und seiner weiterwirkenden Entscheidung lässt sich über das Ich hinauswachsen, kein objektives Gehäuse fasst uns, wir müssen uns unser Haus selbst bauen. –

Trotz dieser prinzipiellen Einsicht ist Jarnachs Formbejahung als Gesinnung in der anarchisch zersplitterten Zeit und Kunst zu begrüßen.

1923

August 1923

Es geht nicht an, von neuer Musik mit der gleichen unverzagten Selbstgefälligkeit zu reden, mit der man zur Blütezeit des literarischen und bildnerischen Expressionismus von neuer Dichtung, neuer Malerei sprach.

... denn der Glaube an den unentwegten künstlerischen Fortschritt mag heute selbst denen geschwunden sein, die sich im Kampfe gegen eine erstarrte Kunstübung mit einigem Recht als Fortschrittbringer fühlen durften, wie wohl auch keine Proklamation etwas daran ändern kann, dass sich unmöglich ein einiges Kunstwollen aufspüren lässt in einer Zeit, deren Bindungen so tief und so breit aufgelockert sind wie der unseren.

Da Hermann Scherchen, dem Anregung, Durchsetzung und Leitung der Frankfurter Kammermusikwoche zu danken ist, von Anfang nicht darauf aus war, sein musikalisches Glaubensbekenntnis zu bieten, sondern vielmehr als kluger Kapellmeister mit der eigenen Stellungnahme zurückhielt ...

Seite 25

Eines zuvor: das Stilmerkmal, das den meisten Arbeiten zuzukommen scheint, die *Atonalität* oder besser: der Verzicht auf durchgehends tonartlichen Bezug der harmonischen Abfolge, ist ein schwanker (sic), willkürlich herausgehobener Begriff, dem bei Schönberg und Hindemith, bei Bartók und Jarnach, bei Krenek und Strawinsky eine jeweils verschiedene musikalische Wirklichkeit entspricht und der darum auch technisch wie stilkritisch stets wechselnden Sinn hat; nimmer lässt sich vom Blickpunkt der Atonalität aus eine Wesensdeutung der Musik gewinnen, da das Wesen doch das Verhältnis zur Tonart prägt, nicht umgekehrt; es kann überhaupt nicht von den Mitteln und vom Stil aus Kritik geübt werden, sondern Stilkritik ergibt sich nur im Zusammenhang mit der Kritik am Wesen.

Mit jäher Gewalt setzte das erste Konzert ein. Ernst Kreneks Concerto grosso zeugt wiederum von des Komponisten dunkler, unbewusst getriebener Begabung... (D)er Mangel jeglicher Gefühlsgeste entspringt nicht der Armut, sondern der keuschen Verhaltenheit einer sich beheimateten Seele. Es bleibt ihm, dem zwangsläufig Schaffenden, das geistige Wozu noch erst zu gewinnen, an seiner Kraft ist kein Zweifel.

Seite 26

...

Busoni ... Objektivität, die seiner komödiantisch bunten Seele unwiederbringlich verloren ging. Da nun vollends dieser romantische Widerspruch in die Musik selbst nicht zeugend hereinschlug, sondern als abstraktes Programm frei darüber schwebt, so ergibt sich schließlich als musikalische Leistung nur mehr

eine lose Klangverschleierung der Bachischen Tektonik, wichtig bloß in der Gesinnung und der Doppeldeutigkeit ihrer geistigen Lage.

... Klavier-Violinsonate von Wilhelm Petersen ... die überkommenen Stilelemente sind um die Mitte einer eigenen, lyrisch eingesponnenen und breit ausströmenden Seele angeschossen, die sich in der durchdringenden Auseinandersetzung mit dem Formproblem

Seite 27

der Sonate selber erhärtet. Man möchte dem Stück recht bald einen Verleger wünschen.

[Zu Jemnitz:] ... merkte man nicht, dass alle offene Willkür durch irgendein hinter der Musik verstecktes, absonderliches System bestimmt wird. So wenig darum das sachliche Ergebnis sich hebt, müsste man doch diese Hintergründe, seien sie nun im Musikalischen oder Außermusikalischen gelegen, kennen, um rechte Kritik zu bieten.

Igor Strawinskys „Histoire du soldat“, als Mittelstück der ganzen Veranstaltung geboten, musste enttäuschen.

Seite 28

... und da er (sc. Ramuz) es einmal nicht vermag, den einfältigen Vorwurf mit der Vielfalt seiner Seele auszufüllen, so wird ihm die Einfalt zur Parodie der Vielfalt... was aus diesem unreinen Erzeugnis seine musikalische Form vielleicht hätte finden können ... – das hat bei Strawinsky keine Form gefunden. ... (In ganz undämonischer Leere läuft die Parodie weiter, die alten Formen sind zerbrochen, die formlose Seele labt sich an den Ruinen. Vive Stravinsky, vive Dada! – er hat das Dach eingerissen, nun rinnt ihm der Regen auf die Glatze. Dreimal wird es Musik ... Sonst aber bleibt es bei Pariser Künstlerfest, Zigarettenrauch und Bürgerschreck; als trister Bohèmeulk mag es passieren, ernst genommen ist's musikalische Zivilisationsliteratur.

Seite 29

... die Hindemith Vielschreiberei vorwerfen, sind widerlegt von der Formkraft, die weitverzweigte, in entlegenen Metaphern sich verlierende Gedichte in Bögen sammelt, deren Freiheit niemals ins Episodenhafte und schildernde entgleitet.

Kurt Weills Streichquartett wirkt als Begabungsprobe. Die Themen sind oft gut geschnitten, die harmonische Erfindung scheint originell, für Geist und Stil waren offenbar Busoni und Jarnach Anreger und halfen zu gedrängtem Aufbau. Doch gebricht es noch an der vollen Beherrschung der Mittel, das Stück ist viel kontrapunktischer gehört, als es herauskommt, der Schlussteil zerfällt. Über den Umfang der Begabung lässt sich noch nichts ausmachen.

Rudi Stephans „Musik für sieben Saiteninstrumente“ ... führt manches nachwagnerische und jungfranzösische Gut unverarbeitet noch mit sich ...

Es vergeht vor Schönbergs George-

Seite 30

liedern ... und ich gestehe mich außerstande, heute schon distanziert dazu Stellung zu nehmen.

...

Versöhnlich war der letzte Abend gestimmt und brachte zwei Stücke, die die neuen Akkorde als Farb-reiz gelten lassen, ohne aus dem Klang konstruktive Antriebe zu gewinnen.

... nur eine Musik, die die ganze Schwere der Existenz in sich hat und bewährt, darf es wagen, zögernd und scheu die Entsagung auszusprechen und sich mit dem Lächeln der Ironie zu verhüllen.

...

Bernhard Sekles ... hat diese Grenzen aus dem eigenen Fleisch so schmerzhaft herausgeschnitten, dass manches Mal seine schüchterne und spöttische Seele nicht in seine Gebilde eingeht, sondern ungebunden bleibt, wäh-

Seite 31

rend seine Musik kunstgewerblich-artistisch scheint, wo sie erfüllt sein könnte.

Zu bedauern bleibt, dass Jarnach unzulänglich vertreten war, dass Webern und Hába ganz fortfielen...

1924

Februar 1924

445 nicht vergessen

„Jenufa“ von Leoš Janáček.

Seite 32

Die gleiche Volkheit also deren Homogenität die Einheit von Wort *klang* und Musik ursprünglich zu garantieren hätte, wird nachträglich eingeführt, um Wort *Bedeutung* und Musik aneinanderzuschweißen. ... Die Bedeutungsinhalte der Dichtung bleiben ungebunden, die Musik redet Dialekt. – Dieser grundsätzlichen Einsicht zum Trotz beweist „Jenufa“ eine Reinlichkeit der seelischen Artung, eine lyrische Echtheit in der Partikel, wie sie in der zeitgenössischen Oper selten zu finden ist; fast durchweg hält sich die asketisch schlicht gefügte Musik von schlechtem Pathos und Sentimentalität frei, Wagners Einfluss ist ganz gemieden.

Wenig ist vom Frankfurter Konzertleben zu berichten, wenig Gutes zumal.

Seite 33

Seinem (sc. Hermann Scherchens) Antrieb scheinen sich nunmehr im reaktionär bestimmten Vorstand Hemmungen entgegengestellt zu haben, vor denen er kapitulieren musste.

(Zu Schumann: von allem, was man ihm negativ vorwirft, sagt Adorno, dass es in sinnvollem Zusammenhang stehe „mit seinem Gesamtwesen, mit seiner tragisch abgelösten Innerlichkeit“.)

Zu Strauss: die fast nicht erträgliche „Alpensinfonie“...

Seite 34

Die verbissene Strenge, mit der Pfitzer sein zerfließendes Gefühl zu sammeln strebt, ist willig anzuerkennen. dennoch offenbart auch das neue, in der Faktur merklich gereifte Stück die Unangemessenheit des von Pfitzner in Wahrheit Gemeinten an die von außen herangebrachte Form. Nichts in ihm drängt über die verlorene, herbstlich verwehende Individualität hinaus, und sein symphonischer Formwille entwächst einzig der jähen Furcht, dass die in sich selber eingeschlossene Individualität im Leeren versinke. darum ist Pfitzners Musik am wirklichsten, wo sie am unwirklichsten sich gibt, im zersetzten Gefühl, im lyrischen Fragment.

Seite 35

AGS 19; 445 ff.

Gebrauchsmusik

Während die Musik allgemach sich der Fesseln programmatischer Darstellung und psychologischen Ausdruckszwanges zu entledigen trachtet, scheint sie vielerorten in eine neue Abhängigkeit zu geraten, die ihren wesenseigenen Intentionen nicht minder fremd ist als der Drang, dichterisch Geformtes widerzuspiegeln oder die zeitliche Folge von Seelenereignissen nachzubilden. Anstatt die neugewonnene Freiheit radikal zu nutzen, bequemen sich Autoren wie Strawinsky und Hindemith, sonst nicht die bequemsten, den Forderungen nachzukommen, die der *Gebrauch* an sie richtet: Tanz und Schauspiel, Film und gar wohl Reklame.

Hindemiths Erste Kammermusik holt sich ihr Orchester ohne Umstand von der Jazz-Band.

Gemeinsam ist all den Kompositionen eine Selbstgenügsamkeit des Musikalischen, die nirgendwo ins Bereich des Seelenausdrucks, nirgendwo vollends ins Zwischengebiet poetisierender Untermalung übergreift...

Seite 446

Dem Sinngehalt solcher Gemeinsamkeit ist in Kürze nachzufragen.

Absolute Musik gründet in der *Innerlichkeit* des ganzen Menschen, die den Klang aus sich entläßt, so durchaus ihn umfänglich, so durchaus gegenwärtig in ihm, dass er des punkthaften Ausdrucks nicht mehr bedarf. Gebrauchsmusik überspringt die Innerlichkeit, kommt aus dem Leerraum frei gesetzter Zweckforderung; ihre Gegenwart liegt allein in der Zeit, in der sie ertönt, und noch die fragmentarische Seelenäußerung ist verbannt aus ihr. Das tritt einsichtig tutage an ihrem Verhältnis zu den überlieferten Formen. Sie alle haben in der Sphäre der absoluten Musik ihre verbindliche Kraft längst eingebüßt; ihre zwischenmenschliche Objektivität zersetzte sich, als die Gemeinschaft aufhörte, Trägerin der Musik zu sein, als die Verantwortung für die Wirklichkeit auch des Musikalischen auf die Person, den Einzelnen überging. Jene Verantwortung ist der Gebrauchsmusik fremd.

Seite 447

Wenn die Gebrauchsmusik Ragtimes stilisiert, so spricht daraus nicht, wie ihre Ideologie es lehrt, Nähe zum konkreten Leben, aus dem die Kunst wächst, sondern nur, dass die Konkretheit aus der Kunst wie aus dem Leben; Kunst möchte verewigen, was der Ewigkeit völlig fern ist. Allein wo Gebrauchsmusik ihre Situation hart zu Ende denkt, das Grauen der Unwirklichkeit enthüllt, gewinnt sie Wirklichkeit. Jede positive versagt sich ihr.

Daraus folgt keineswegs ein billiges Verdikt über die Gebrauchsmusik.

Solange sie ihre Grenzen achtet, hat sie das Recht nihilistischer Bekundung. Zur Tragik ihres Nihilismus rechnet allerdings, dass sie diese Grenzen nicht achten kann.

Mai 1924

Allgemein entbehren die Variationensätze Regers des formzeugenden Kernes. Die Abwandlung des gleichen thematischen Stoffes geschieht nicht, um seinen verborgenen Sinn dialektisch aufzugraben, nicht auch, ihn im Wechsel der musikalischen Konfiguration bestätigend zu wahren. Das Eigensein des Themas hat sich seiner Stellung innerhalb der Gesamtform nach in bloße harmonische Funktionen auf-

Seite 36

gelöst und vermag darum nicht Gegenstand des Variierens zu werden; Zufall herrscht über die Zuordnung der harmonischen Funktionen, und lose Willkür regelt das Nacheinander der Teile. – Regers geistiger Gesamtverfassung ist die ungebrochene Variationenform nicht mehr möglich, in seiner tiefsten Schicht weiß er das selber; anstatt sie aber preiszugeben und sich bei dem zu bescheiden, was ihm wirklich ist, leiht er der auch seelisch funktionalisierten Musik den Anschein, Spiel zu sein wie die Musik vergangener Epochen. Spiel ist jedoch gestattet nur in der Spannung bestätigter Formen; setzt der Künstler sich selber Formen, so beschwört er in Wahrheit nur deren Schatten, indem er sie aus der Spannung herausbricht und ihrer starren Forderung sich unterwirft.

Seite 37

Es entspringt lediglich geringer Konsequenz der Gestaltung, wenn Stephan – technisch wenig durchgebildet – seine wesentlich auf den sensuellen Nervenreflex abgestellte Harmonik einem gruppenweise

gegliederten, chorischen Orchester zuzusst; soll in diesem bequemen (nur freilich nicht zum Ziele gelangenden) Sprung aus dem Subjektivismus, der zudem nicht frei geschieht, sondern unter dem Zwange handwerklichen Unvermögens, – soll in diesem zur Nachahmung allzu bequemen Sprung der Ansatz zu neuer symphonischer Wirklichkeit behauptet werden, so ist zu widersprechen. –

2.2 Von der Naturhaftigkeit zum Geist

So wie es bei Adorno der Begriff des Scheins ist – der ihn anfänglich nur moralisch-altklug fasziniert, und zwar in der Kritik scheinhaft unehrlicher Kunstproduktion – des Scheins, der die Insistenz nach Wahrheit in der Theorie vorwärtstreibt, so ist es wohl auch der Begriff der Natur, der der Motor ist für den des Geistes. Schein führt zur Geschichte der Theorie, Natur zur Geschichte der Vergesellschaftung, zu der des Geistes. Sind Geist und Theorie nicht zu trennen, so auch nicht Natur und Schein. Wenn aber Natur und Schein dasselbe sind, so ist man bei einem spinozistisch-deleuzianischen Immanenzplan. Fragt man andererseits, wieso sich Adorno nicht des Geistbegriffes entledigt, da er doch zu romantischem Pathos führt und zur Theorie als Weltanschauung, als Lehre, so muss man nach den verschiedenen Diskursformen suchen, in denen Natur im Zentrum steht. Man darf dann sagen, dass nur innerhalb einer unpräzisierten Metaphernsprache alles sich auf den „Begriff“ des Scheines zurückführen lässt. Da Geist immer pathetisch ist und ethnozentristisch fixiert, irritiert uns sein Gebrauch; Natur aber lässt sich verschieden thematisieren, wodurch auch der Geistbegriff indirekt präzisiert werden kann.

Natur als:

1. Quelle der Erhebung, Belehrung und Erholung
2. Objekt der Erkenntnis als Ganzes
3. Ort der Geschichte als Idee
4. Ort der Technik
5. Reich der Notwendigkeit
6. das Sein der Ontologie Heideggers – Schicksal – Körper und innere Natur
7. Grenze der Allgemeinheit des Denkens
8. schöne Vielfalt, zugleich starres Einerlei (nature morte)
9. Lebenstrieb und ewige Wiederkunft des Gleichen
10. Verfall
11. Abstraktheit

(Analysegerüst aus Einzeldatei nehmen!)

2.3 Von der Wahrhaftigkeit zur Wahrheit

2.4 Von der Scheinhaftigkeit zum dreifachen Schein

Im Expressionismus ist wahr – als Gegensatz zu scheinhaft – nur das Leben und das Ich, dies in seiner Wahrhaftigkeit. PnM; 112: Die Anschaulichkeit der Kunst ist ihr Schein, deshalb ist die Zerrüttung des Kunstwerks der Zerfall des Scheins.

1. Alles, was nicht wirkliches Leben ist, ist Schein.
2. Verklärung: schöner Schein.
3. Vorspiegelung falscher Tatsachen: die Bedeutungen haben keine Referenz in der empirischen Wirklichkeit – Täuschung und Tausch. Die Elemente des Scheins stehen aber in einem kohärenten, notwendigen Zusammenhang.
4. Ist der gesellschaftlich wirksame, also *wahrnehmbare* Umstand wesentlich, und der Fakt bloßer Schein? Vgl. Subjektivität.
5. Notwendiger Ausdruck eines Sinnes. „Der Schein ist dem Wesen wesentlich.“ Schein ist nicht bloße Verhüllung des Wesens, sondern geht aus diesem hervor. Sinn impliziert Schein; er steht in der Geschichte – diese hinwiederum in der Wahrheit. Deswegen ist der Sinn immer zerfallen, und deswegen mit Schein verflochten: Logik des Zerfalls.
6. Schein: Herrschaft der Konventionen. PnM; 42
7. „Die zweite Natur (...) ist historisch entsprungener Schein.“ PnM; 17

2.4 Von der Scheinhaftigkeit zum dreifachen Schein

2.5 Geschichte

2.6 Individuum

2.7 Gebilde

Für die Lebensphilosophie, Simmel, ist das Kunstwerk Schein, weil es eben nicht Leben ist. 18; 257

Im Straussaufsatz wird deutlich, wie sich die Theorie an der sachlichen Entzifferung der Erkenntnisgegenstände bildet: Geist erscheint, drängt aber noch nicht als Materialbegriff hervor, weil Strauss noch gar nicht so weit gekommen war, sondern der Seelenproblematik verhaftet blieb, gegen die er sich abzusetzen begann. –Strawinsky hatte dies falsch gelöst, weil er Psychisches als mechanisch Objektives auffasste.

Kunstwerke als Abziehbildchen: Auf Papier sind Bildchen aufgemalt, die etwas ganz anderes zeigen, wenn jenes Papier auf einen Gegenstand – wie Glas – abgezogen wird. 18; 296 relativ lange Erklärung (1928), wird aber schon 1927 benutzt, 19; 101

3 Der Begriff des Geistes als Crux der negativen Dialektik

Vgl. die erkenntnistheoretische Vorrede in Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1972, insbesondere p. 15f. Das ganze berühmte Buch bleibt züchtig im Rahmen der Geschichtsschreibung – unmotiviert wird dieser in der Vorrede durchbrochen. Die Benjaminrezeption tut sich schwer, die unzulässige Verallgemeinerung in diesem Textstück nicht kritisch wahrzunehmen. Als jüngstes Beispiel, das auch recht auffällig sich von der Kenntnisnahme des wissenschaftstheoretischen Wissens, das dem jungen Adorno keineswegs fremd war, und das der ältere desto besser zu problematisieren wusste, entbunden wähnt, sei genannt Alexander García Düttmann, *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Heidegger und Adorno*, Frankfurt am Main 1991, p. 23ff (der Abschnitt heißt *Rückgriff auf Benjamin*).

Im Zuge der Ausarbeitung der Theoreme des jungen Adorno (vgl. oben 1.6) zur verbindlichen Theorie als Gesellschaftstheorie bzw. Negative Dialektik erscheinen die zu deutenden neuen Gebilde immer aufdringlicher als solche, die sich nicht mehr deuten lassen, sofern sie sich gegen den Warencharakter nicht zu wehren vermögen. Im folgenden geht es um die Geschichte dieser Theorie, ihre Hauptschwierigkeit und um einen Ansatz aus der Peripherie – wohin die Musik in diesem Moment deplaziert wurde – der jene Bürde lockern, wenn nicht gar eliminieren sollte: Pierre Boulez meint, es sei die Dialektik von Entdecken und Wiedererkennen, die die Adornosche von Konstruktion und Ausdruck zu ersetzen vermöchte, indem sie frei sei aller geschichtsphilosophischer Spekulationen.

3.1 Vom Kierkegaardbuch zu einem optimistischen Soziologismus

3.2 Geist und Vermittlung

3.3 Die Philosophie der neuen Musik

3.4 Pierre Boulez und Gilles Deleuze: missglücktes Wegdriften von der imponierenden Ästhetik zur verbindlichen Kompositionstechnik

4 Schluss: Theorie, Subjektivität und Verbindlichkeit

– Unterscheidung zwischen der *wirklichen*, d. h. faktischen Subjektivität, die zu allen Zeiten bei allen Einzelmenschen gegeben sein wird, und der von diesen *verwirklichten*, d. h. realisierten und gesellschaftlich wahrnehmbaren Subjektivität. Das Faktische, Empirische ist noch nicht das Reale. – Wesen und Schein: Ist die wahrnehmbare, verwirklichte Subjektivität nur Schein, oder ist dies umgekehrt die bloß faktische?

– Mit dieser Unterscheidung kann auf Hans Ebeling (1993) Bezug genommen werden, mit der kritischen Distanzierung, dass Soziologie, die er Seite 112 in betreff der Subjektivität strikt verwirft, nicht nur möglich, sondern auch notwendig ist: sie zeigt, ob solche Gebilde noch vorlägen, an denen Subjektivität sich bilden kann.

(Kritik an Ebeling: pathetische, irrationale und größenwahnsinnige Theorie des Subjekts als bewusstes Sein, das in der Vereinigung der sogenannten Präsubjekte der Existenz (Heidegger) und der Sprache (Wittgenstein, Habermas) die Idee des Todes der Gattung Mensch vergegenwärtigt und dadurch, widerständig gegen den Tod, Subjektivität realisiert. Statt 300 in schlechter Sprache aufgeblasene Seiten hätten 30 genügt, um dem Autor Sympathien entgegenzubringen. Das eigentlich Störende ist der Ton dessen, der sich zu wichtig nimmt; denn wäre es dramatisch, wenn es keine Philosophen-Philosophie mehr gäbe? Der bekennende Eurozentrismus p. 213 ist abstoßend.)

– Ausgangspunkt PhnM (12; 124)

– Nur bei Adorno ist diese Frage fassbar, wegen eben jener Stelle und ihrer Erfahrbarkeit bzw. Nachvollziehbarkeit in den musikalischen Werken.

– Ein eingeschobenes Problem: Ist Ausdruckhaftigkeit definitiv jenseits von Verbindlichkeit?

– Der späte Adorno trägt nichts zur Lösung der Frage der Subjektivität bei, weil er fremde Kulturen nicht thematisiert, also Formen fragmentarischer Subjektivität, die sich *bereits* konsolidiert haben, und zwar definitiv. Er betreibt abstrakte Negation, weil er unterstellt, gesellschaftliche Probleme wie das der Subjektivität könnten nur dadurch angegangen werden, dass die gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse revolutioniert würden. Die Möglichkeit dazu ist aber in keiner Weise mehr gegeben.

– Es macht nichts, wenn heute der Eindruck besteht, die Musik würde sich nicht entwickeln. Was in ihr geschieht bzw. als Nichtgeschehen erscheint, gilt auch für den gesellschaftlichen Bereich allgemein: Neues entsteht bei den Komponierenden in fremden Kontinenten, zugleich kann jetzt auf CDs die klassische Musik fremder Kulturen nicht nur in der Form alternativer Systeme rezipiert werden, sondern diese auch in ihren vielfältigen „Werken“. Ist es bloße Passivität, schlechte Romantik, wenn man sagt, wie man es auch bezüglich des Feminismus einfältig tat, es sei eben auf die Aktivität politischer Menschen aus fremden Kulturen zu hoffen?

– Eine soziologische Frage: Der wesentliche Unterschied zwischen europäischen Gesellschaften und den anderen liegt vielleicht darin, dass in den ersteren die verschiedenen Gesellschaftsbereiche sich homogen und zeitlich gleichmäßig entwickelt haben. In den anderen Gesellschaften, inklusive USA, wenigstens im Lichte Adornos, gibt es ökonomische Zentren, politische, religiöse etc., die *in der gesellschaftlichen Erfahrung nicht als aufeinander abgestimmt erscheinen*, nicht als aufeinander bezogen wahrnehmbar sind. Dadurch wird die allgemeine Entwicklung einer Subjektivität sabotiert, die darin souverän wäre, sich auf alle Bereiche gleichermaßen beziehen zu können – sie wird einseitig obsessiv, fanatisch. Entscheidend ist weniger der Stand der Entwicklung, der Fortschritt, als das Maß der Gleichmäßigkeit oder eben Homogenität relativ unabhängiger Sektoren. Es scheint, als ob die Entwicklung von Subjektivität an die Webersche Entzauberung gebunden wäre, die sich dem Begriffe nach ja auch auf die ganze Gesellschaft auswirkt. – Eine Schwierigkeit liegt darin, dass die Modelle von gelungener Subjektivität –

Beethoven, Schubert, Schumann – in eine Gesellschaft eingelassen sind, die man nicht durchwegs als gelungen bürgerlich modern bezeichnen kann, weil gegenüber Frankreich und England die agrarischen Elemente noch zu stark das Gesellschaftsleben prägen.

– Schrankenloser Positivismus im IRCAM, der *wie es scheint*, die Musik weiterentwickelt und demgegenüber, *wie es scheint*, Adornos Theorie antiquarisch anmutet, demgegenüber Boulez nichtsdestotrotz verbindlich theoretisch sprechen möchte. Im IRCAM waren zuzeiten offenbar alle Tätigen Positivisten – außer dem Vorsteher.

– Schrankenloser Positivismus in der Sexualpolitik und in der Freizeitindustrie. Dazu gehört auch die Idee des Technizismus als Ethnozentrismus.

– Umfrageempirismus, Utilitarismus.

– Kindischer Aufsatz, aber mit guten Zitaten aus der ND bez. Subjekt: Jürgen Belgrad in Gamm (Hrsg.), Angesichts objektiver Verblendung.

Über Metaphysik als vortheoretische und uneinsichtig Gier:

Ein Fehler in der Adomodeutung, deutlich bei Michel in Lindner/Lüdke (1980), geschieht dadurch, dass man gewisse Prämissen zwar erwähnt – und also akzeptiert – ihren Gehalt im Verlauf der kritischen Darstellung aber vergisst bzw. unterschlägt, in einer Weise, dass sie nicht als Prämissen kritisiert würden. So kommt es, dass man sich von Adorno unzufrieden abwendet, gerade weil er keine abschluss-hafte Deutung von sinnhaften Gebilden liefert, wo es doch eine seiner Prämissen ist, dass sinnhafte Gebilde nicht abschlusshaft gedeutet werden können, also keine eindeutige Ursache haben, kein eindeutiges Telos, sondern Angehörige sind einer Epoche, eines Materialstandes: der junge Adorno als relativer Relativist. Man versichert, Adornos Intention, Kritik des Idealismus, zu akzeptieren, verlangt aber dann doch, dass er die Wahrheit des Ganzen darstelle – eine schlüssige Definition von Kunst liefert – nach der alle zukünftigen Ereignisse – ästhetische, politische – deduziert werden könnten. Das bedeutet, dass innerhalb der Theorie die metaphysische Gier einen Rückfall hinter die kritisierte Position nach sich zieht.

Gibt es ein ähnliches Problem auch in bezug auf die These, dass in der Geschichte der philosophischen Werke so etwas wie ein phylogenetischer Lernprozess nachvollzogen werden könne, weil peu à peu in ihr falsche Prämissen eliminiert würden? Denn einerseits wird diese These akzeptiert; andererseits beharrt man, um die Konsequenzen nichtsdestotrotz abzuwenden, stur auf anthropologischen Konstanten – dem menschlich Bösen und Unzulänglichen – die eben doch noch „wirklicher“ wären als der Stand dessen, was die Menschen in der Geschichte gelernt hätten.

Offenbar gibt es kein allgemeingültiges, vortheoretisches und nicht ontologisch ausgerichtetes bzw. differenziertes Verständnis von Wirklichkeit, das bezüglich der Theorie wie der alltäglichen Praxis auf gleiche Weise funktionieren würde.

Doch wo soll dann über den Begriff der Wirklichkeit gesprochen werden, wenn nicht in der Philosophie? Man steht inmitten endloser Übersetzung; die didaktische Vermittlung, d. h. das Anknüpfen an den Common Sense hat Priorität vor der Theorie. Gibt es aber im Common Sense und im Bereich der

Soziologie als der Philosophie des Alltags eine Möglichkeit, die Theorie zu verankern, als verbindlich zu machen?

Anhang

Chronologie des Frühwerks¹²⁸

AGS ¹²⁹	Titel	Veröffentlichung	Bemerk. ¹³⁰
20,2; 715	Zur Psychologie des Verhältnisses von Lehrer und Schüler	Frankfurter Schülerzeitung, 1, 1919, p. 2-6 (nur 1. Hälfte)	—
11; 609	Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit	Die neue Schaubühne, 2, 1920, p. 233-236	metaphor.
11; 612	„Platz“. Zu Fritz Unruhs Spiel	— (UA 3. 6. 1920)	metaphor.
20,2; 729	Die Natur, eine Quelle der Erhebung, Belehrung und Erholung	—	Abituriums-aufsatz
18; 263	„Die Hochzeit des Faun“. Grundsätzliche Bemerkungen zu Bernhard Sekles' neuer Oper	Neue Blätter für Kunst und Literatur, 4, 1921/22, p. 61f und 68f	metaphor.
19; 11	Kammermusik im Verein für Theater- und Musikkultur. Dritter Kammermusikabend: Schönbergs „Pierrot lunaire“.	Neue Blätter für Kunst und Literatur, 4, 1921/22, p. 88-90	metaphor.
19; 13	Vierter Kammermusikabend	ebd.	metaphor.
17; 212	Paul Hindemith	Neue Blätter für Kunst und Literatur, 4, 1921/22, p. 103-106	metaphor.
19; 15	Drei Operneinakter von Paul Hindemith	Neue Blätter für Kunst und Literatur, 4, 1921/22, p. 121f	metaphor.
18; 275	Béla Bartók	Neue Blätter für Kunst und Literatur, 4, 1921/22, p. 126-128	metaphor.

¹²⁸ Bis 1922 sind die Publikationen mit Th. L. Wiesengrund unterzeichnet; das L. steht für Ludwig. Dann nennt sich der Autor mit dem Doppelnamen Theodor Wiesengrund-Adorno (vgl. Sziborsky, 1979, 267), ab 1943 schließlich Theodor W. Adorno. – Da die untersuchte Entwicklung 1928 ihren Endpunkt erreicht, sind ab 1930 aus ökonomischen Gründen nur noch gewichtige Texte erwähnt, die aber durchaus noch zum Frühwerk zu rechnen sind. Adorno schrieb kontinuierlich Konzertkritiken bis 1934. – Zur Situation im Adorno Archiv bezüglich geplanter Veröffentlichungen aus dem Nachlas vgl. Theodor W. Adorno Archiv (1992), 126ff.

¹²⁹ Die öffentlich zugänglichen Kompositionen, im betreffenden Zeitraum bloß vier, sind nach Adorno (1980) mit K (für *Kompositionen*) I und II aufgeführt.

¹³⁰ Zur Hauptsache handelt es sich um Konzertkritiken; oft sind es nur kurze Sammelmeldungen, die in den musikalischen Monatsschriften lediglich erwähnen sollen, was in der Provinzstadt Frankfurt musikalisch überhaupt geschieht – in solchen Fällen steht hier „kurz“. Einige Texte sind Kompositionskritiken, hier steht „Komp'krit.“; viermal steht „Komposition“. Andere Bemerkungen sind „Vortrag“, „Aufsatz“ (wird für eigentliche Musikaufsätze nicht verwendet), „Buch“. Für diese gilt immer auch das Charakteristikum „begrifflich“, dem „metaphor.“ für metaphorisch geprägter Text gegenübersteht (die Darstellung der Funktion dieser Metaphorik ist das Thema der voranstehenden Seiten: „metaphor.“ heißt somit, dem Bannkreis des Expressionismus zugehörig). „Kurz“ und „metaphor.“ sind Substitute. Die Unterscheidung ist insbesondere deswegen unstabil, weil Adorno schon 1927 für sich in Anspruch nimmt, spätestens seit 1925 „geschichtsphilosophische“ Musikkritik zu betreiben (vgl. 18; 331).

18; 269	Bernhard Sekles. Zum 50. Geburtstag: 20 Juni 1922	Frankfurter Zeitung, 20. 6. 1922, Stadtblatt	metaphor.
19; 16	Bartók-Aufführungen in Frankfurt	Neue Blätter für Kunst und Literatur, 5, 1922/23, p. 5-8	metaphor.
19; 21	Zeitgenössische Kammermusik. Erster und zweiter Abend im Verein für Theater- und Musikkultur	Neue Blätter für Kunst und Literatur, 5, 1922/23, p. 9-11	metaphor.
20,2; 771	Kammermusikwoche in Frankfurt am Main	—	metaphor.
19; 24	Neue Musik. Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt a. M.	Zeitschrift für Musik, 90, 1923, p. 314-316	kurz
19; 35	Mai 1924	Zeitschrift für Musik, 91, 1924, p. 262-265	metaphor.
1; 7	Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie	—	Aufsatz, Diss.
19; 31	“Jenufa“ von Leoš Janáček	Zeitschrift für Musik, 91, 1924, p. 92f	—
19; 283	Orchestermusik aus Italien	Zeitschrift für Musik, 91, 1924, p. 115-120	Komp’krit.
18; 254	Richard Strauss: Zum 60. Geburtstag: 11. Juni 1924	Zeitschrift für Musik, 91, 1924, p. 189-295	begrifflich
19; 43	Rückblick	Zeitschrift für Musik, 91, 1924, p. 727-729	metaphor.
19; 46	Februar 1925	Die Musik, 17, 1924/25, p. 373f und 386	metaphor.
19; 49	März 1925	Die Musik, 17, 1924/25, p. 465 und 471	metaphor.
19; 51	April 1925	Die Musik, 17, 1924/25, p. 531f und 544f	metaphor.
19; 287	Volksliedersammlungen	Die Musik, 17, 1924/25, p. 583-585	Komp’krit.
19; 440	Zum Problem der Reproduktion. Fragmente	Pult und Taktstock, 2, 1925, p. 51-55	—
19; 445	Gebrauchsmusik	Frankfurter Programmhefte 1924	metaphor.
19; 53	Zeitgenössische Musik in Frankfurt a. M.	Zeitschrift für Musik, 92, 1925, p. 216-218	—
19; 58	Juni 1925	Zeitschrift für Musik, 92, 1925, p. 374	metaphor.
18; 282	Über einige Werke von Béla Bartók	Zeitschrift für Musik, 92, 1925, p. 428-430	—
18; 279	Béla Bartóks Tanzsuite	Pult und Taktstock, 2, 1925, p. 105-107	—
18; 324	Schönberg: Serenade, op. 24 (I). Zur Aufführung in Venedig	Pult und Taktstock, 2, 1925, p. 113-118	begrifflich

18; 518	Hanns Eisler: Duo für Violine und Violoncello, op. 7, Nr 1	Musikblätter des Anbruch, 7, 1925, p. 422f	Komp'krit.
—	(Exposé für Anbruch) (Zitiert im Exposé 1928, 19; 603)	—	—
18; 456	Alban Berg. Zur Uraufführung des „Wozzeck“	Musikblätter des Anbruch, 7, 1925, p. 531-537	begrifflich
19; 60	Strawinsky-Fest	Musikblätter des Anbruch, 7, 1925, 551-553	metaphor.
19; 63	Januar 1926	Die Musik, 18, 1925/26, p. 301 und 312	metaphor.
19, 64	Februar 1926	Die Musik, 18, 1925/26, p. 390	kurz
19; 65	März 1926	Die Musik, 18, 1925/26, p. 465f und 472	kurz
19; 67	April 1926	Die Musik, 18, 1925/26, p. 538f und 549	kurz
19; 70	Mai 1926	Die Musik, 18, 1925/26, p. 625f	kurz
19; 73	Bernhard Sekles: „Die zehn Küsse“	Musikblätter des Anbruch, 8, 1926, p. 226	metaphor.
19; 74	Juli 1926	Die Musik, 18, 1925/26, p. 776f und 781	kurz
19; 77	August 1926	Die Musik, 18, 1925/26, p. 855 und 859	kurz
19; 292	Möller, Französische Volkslieder und Das Lied der Völker	Die Musik, 18, 1925/26, p. 913f	Komp'krit.
17; 217	Kammermusik von Paul Hindemith	Die Musik, 19, 1926/27, p. 24-28	begrifflich
18; 513	Anton Webern. Zur Uraufführung der Orchesterstücke in Zürich	Musikblätter des Anbruch, 8, 1926, p. 280-282	metaphor.
17; 307	Metronomisierung	Pult und Taktstock, 3, 1926, p. 130-134	—
19; 291	Jemnitz, Flötentrio op. 19	Zeitschrift für Musik, 93, 1926, p. 32	Komp'krit.
19; 294	Honegger, Pastorale d'été	Die Musik, 19, 1926/27, p. 58	Komp'krit.
19; 295	Honegger, Horace Victorieux	Die Musik, 19, 1926/27, p. 58f	kurz Komp'krit.
19; 295	Toch, Drei Klavierstücke	Die Musik, 19, 1926/27, p. 60f	Komp'krit.
19; 297	Malipiero, Impressioni dal Vero	Die Musik, 19, 1926/27, p. 61	Komp'krit.
K II	Zwei Stücke für Streichquartett op. 2; 1925-1926	—	Komposition
19; 453	Drei Dirigenten	Musikblätter des Anbruch, 8, 1926, p. 315-319	begrifflich
19; 81	November 1926	Die Musik, 19, 1926/27, p. 135f	kurz
19; 83	Dezember 1926	Die Musik, 19, 1926/27, p. 214f	kurz
19; 298	Reutter, Fantasia apocaliptica	Die Musik, 19, 1926/27, p. 283	Komp'krit.
19; 299	Jemnitz, Lieder op. 3 und op. 11	Die Musik, 19, 1926/27, p. 283f	Komp'krit.

19; 85	Januar 1927	Die Musik, 19, 1926/27, p. 287f und 296f	kurz
19; 88	März 1927	Die Musik, 19, 1926/27, p. 451f	kurz
19; 90	April 1927	Die Musik, 19, 1926/27, p. 520f und 530f	kurz
19; 300	Kósa, Bagatellen	Die Musik, 19, 1926/27, p. 604	Komp'krit.
19; 301	Alfano, Sonata	Die Musik, 19, 1926/27, p. 605	Komp'krit.
19; 92	Mai 1927	Die Musik, 19, 1926/27, p. 607f und 611f	kurz
19; 301	Szymanowski, Mazurkas	Die Musik, 19, 1926/27, p. 627	Komp'krit.
19; 302	Pijper, Sonatinen	Die Musik, 19, 1926/27, p. 668	Komp'krit.
19; 303	Vierne, Solitude	Die Musik, 19, 1926/27, p. 668	Komp'krit.
19; 94	Juni 1927	Die Musik, 19, 1926/27, p. 683f	kurz
18; 522	Eisler: Klavierstücke, op. 3	Die Musik, 19, 1926/27, p. 749	Komp'kritik
19; 303	Tansman, Sonata rustica	Die Musik, 19, 1926/27, p. 751	Komp'krit.
19; 97	Juli 1927	Die Musik, 19, 1926/27, p. 757	kurz
19; 99	August 1927	Die Musik, 19, 1926/27, p. 831	kurz
19; 100	Die stabilisierte Musik: Das fünfte Fest der internationalen Gesellschaft für neue Musik in Frankfurt a. M.	Die Musik, 19, 1926/27, p. 879-884 (entstellte Veröffentlichung)	begrifflich
18; 331	Schönberg: Serenade, op. 24 (II)	—	Komp'krit.
19; 112	September 1927	Die Musik, 19, 1926/27, p. 913f	kurz
19; 115	Oktober 1927	Die Musik, 20, 1927/28, p. 70f	kurz
19; 304	Coppola, Symphonie en La mineur	Die Musik, 20, 1927/28, p. 137f	Komp'krit.
19; 116	November 1927	Die Musik, 20, 1927/28, p. 150	kurz
	Orchesterstücke op. 16	Pult und Taktstock, 4, 1927, Sonderheft Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke, p. 36-43	—
19; 117	Dezember 1927	Die Musik, 20, 1927/28, p. 221f und 230f	kurz
19; 119	Januar 1928	Die Musik, 20, 1927/28, p. 302f und 309f	kurz
19; 123	Februar 1928	Die Musik, 20, 1927/28, p. 379f und 389f	kurz
19; 125	März 1928	Die Musik, 20, 1927/28, p. 463f	kurz
19; 126	Mai 1928	Die Musik, 20, 1927/28, p. 613f und 622f	kurz
19; 128	August 1928	Die Musik, 20, 1927/28, p. 844f	kurz
18; 296	Marginalien zur „Sonata“ von Alexander Jemnitz	Neue Musik-Zeitung, 49, 1928, p. 387-390	—
19; 130	Hindemiths „Cardillac“	Neue Musik-Zeitung 49, 1928, p. 706f	metaphor.
18; 721	Die stabilisierte Musik	—	begrifflich

19; 133	September 1928	Die Musik, 20, 1927/28, p. 923f	kurz
17; 18	Schubert	Die Musik, 21, 1928/29, p. 1-12	begrifflich
19; 136	Dezember 1928	Die Musik, 21, 1928/29, p. 220-222 und 229	kurz
1; 79	Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre	—	Buch,
19; 595	Zum „Anbruch“. Exposé	—	1. Habil.
18; 345	Situation des Liedes	Musikblätter des Anbruch, 10, 1928, p. 363-369	begrifflich
17; 140	Schönbergs Bläserquintett	Pult und Taktstock, 5, 1928, p. 45-49	—
16; 259, Zusätze:	Motive I., Motive II., Motive III.	Anbruch, 9, 1927, p. 161f, Anbruch, 10, 1928, p. 199-202 und 237-240	—
18; 13			
K I	Vier Gedichte von Stefan George für Singstimme und Klavier op. 1; 1925-1928	—	Komposition
18; 273	Ravel ca. 1928	—	—
18; 354	Schönberg: Chöre, op. 27 und op. 28	Musikalische Blätter des Anbruch, 10, 1928, p. 363-369. Nachdruck: Gesang. Jahrbuch 1929, Wien 1928	—
18; 358	Schönberg: Suite für Klavier, drei Bläser und drei Streicher, op. 29, und Drittes Streichquartett, op. 30	Die Musik, 20, 1927/28, p. 605-607	—
19; 525	Nadelkurven	Musikblätter des Anbruch, 10, 1928, p. 47-50 (Urfassung)	—
K I	Vier Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier op. 3; 1928	—	Komposition
19; 605	Zum Jahrgang 1929 des „Anbruch“	Anbruch, 11, 1929, p. 1f	—
19; 140	Januar 1929	Die Musik, 21, 1928/29, p. 297f und 306-308	kurz
19; 144	Februar 1929	Die Musik, 21, 1928/29, p. 385	kurz
19; 146	März 1929	Die Musik, 21, 1928/29, p. 468 und 472f	kurz
19; 148	April 1929	Anbruch, 11, 1929, p. 166f	—
19; 151	April 1929	Die Musik, 21, 1928/29, p. 538f und 549	kurz
19; 154	Mai 1929	Die Musik, 21, 1928/29, p. 616f und 625f	kurz
19; 155	Juni 1929	Die Musik, 21, 1928/29, p. 702f	kurz
19; 160	Oktober 1929	Die Musik, 22, 1929/30, p. 65f	kurz
19; 160	Dezember 1929	Die Musik, 22, 1929/30, p. 208-210 und 212f	kurz
19; 165	Januar 1930	Die Musik, 22, 1929/30, p. 304 und 308f	kurz

17; 52	Nachtmusik	Anbruch, 11, 1929, p. 16-23	—
18; 465	Alban Bergs frühe Lieder	Anbruch, 11, 1929, p. 90-92	—
18; 778	Schlageranalysen	Anbruch, 11, 1929, p. 108-114	—
18; 88	Atonales Intermezzo?	Anbruch, 11, 1929, p. 187-193	begrifflich
18; 524	Eisler: Zeitungsausschnitte, op. 11	Anbruch, 11, 1929, p. 219-221	—
19; 267	Berliner Opernmemorial	Anbruch, 11, 1929, p. 261-266	—
18; 363	Zur Zwölftontechnik	Anbruch, 11, 1929, p. 290-293	—
18; 541	Kurt Weill: Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester	Anbruch, 11, 1929, p. 316f	—
16; 265, Zusätze:	Motive IV: Musik von außen	Anbruch, 11, 1929, p. 337ff	—
18; 18			
18; 287	Béla Bartóks Drittes Streich quartett	Anbruch, 11, 1929, p. 358-360	—
18; 469	Berg: Sieben frühe Lieder	Die Musik, 21, 1928/29, p. 761f	Komp'krit.
19; 305	Jemnitz, Serenade op. 24	Die Musik, 21, 1928/29, p. 762f	Komp'krit.
19; 306	Hauer, Hölderlin-Lieder II, op. 23	Die Musik, 21, 1928/29, p. 844-846	Komp'krit.
19; 309	Toch, Neun Lieder op. 41	Die Musik, 21, 1928/29, p. 919f	Komp'krit.
19; 311	Hauer, Hölderlin-Lieder III, op. 32, und IV, op. 40	Die Musik, 22, 1929/30, p. 137f	Komp'krit.
18, 472	Die Oper Wozzeck	Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen, 3, 1929/30, p. 5-11	begrifflich
18; 535	Zur Dreigroschenoper	Die Musik, 21, 1928/29, p. 424-428	—
K II	Sechs kurze Orchesterstücke op. 4; 1920-1929	—	Komposition
2; 7	Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen	geschr. 1929/30, veröff. (umgeschrieben) 1932	Buch, 2. Habil.
17; 114	Mahagonny	Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen, 3, 1929/30, p. 12-15	—
17; 60	Ravel	Anbruch, 12, 1930 (Urfassung)	—
19; 448	H. H. Stuckenschmidt und Theodor Wiesengrund-Adorno: Kontroverse über die Heiterkeit	Anbruch, 12, 1930, p. 19-21	—
18; 370	Variationen für Orchester op. 31 von Arnold Schönberg	Anbruch, 12, 1930, p. 35-38	—
18; 371	Schönberg: Von heute auf morgen, op. 32 (I), Uraufführung in Frankfurt a. M.	Anbruch, 12, 1930, p. 72-74	—
18; 381	Schönberg: Von heute auf morgen, op. 32 (II), Uraufführung in Frankfurt a. M.	Die Musik, 22, 1929/30, p. 445f	—
18; 226	Mahler heute	Anbruch, 12, 1930, p. 86-92	—

17; 133	Reaktion und Fortschritt	Anbruch, 12, 1930, p. 191-195	—
16; 269, Zusätze:	Motive V: Hermeneutik	Anbruch, 12, 1930, p. 235f	—
18; 19			
18; 815	Bewusstsein des Konzerthörers	Anbruch, 12, 1930, p. 274f	—
17; 66	Neue Tempi	Pult und Taktstock, 7, 1930, p. 1-7	—
18; 385	Stilgeschichte in Schönbergs Werk	Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper Berlin, 10, 1929/30, p. 4-9	—
18; 557	Zum Rundfunkkonzert vom 7. Nov. 1930	—	Vortrag
18; 98	Gegen die neue Tonalität	Der Scheinwerfer. Blätter der Städ- tischen Bühnen Essen, 4, 1930/31, p. 4-8	begrifflich
19; 433	Ernst Krenek und Theodor Wiesen- grund-Adorno: Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über Musik und soziale Situation	Frankfurter Zeitung, 10. 12. 1930, p. 1-2	—
18; 564	Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931	—	Vortrag
18; 446	Berg and Webern – Schönberg Heirs	Modern Music, 8, 1930/31, No 2, p. 29-38	(Fremd- übersetzung)
19; 520	Musikstudio	Anbruch 13, 1931, p. 17-19	—
1; 325	Die Aktualität der Philosophie	— 7. 5. 1931	Vortrag, Antrittsvorl.
18; 824	Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?	Der Scheinwerfer. Blätter der Städ- tischen Bühnen Essen, 5, 1931/32, p. 12-16	—
18; 108	Exkurse zu einem Exkurs	Der Scheinwerfer. Blätter der Städ- tischen Bühnen Essen, 5, 1931/32, p. 15-18	begrifflich
18; 729	Zur gesellschaftlichen Lage der Mu- sik	Zeitschrift für Sozialforschung, 1, 1932, p. 103-124 und 356-378	begrifflich
11; 637	Wirtschaftskrise als Idyll	Frankfurter Zeitung, 17. 1. 1932	—
11; 619	Frank Wedekind und sein Sittenge- mälde „Musik“	—	—
11; 627	Über den Nachlas Frank Wede- kinds	— 4. 2. 1932	Vortrag
11; 634	Physiologische Romantik	Frankfurter Zeitung, 16. 2. 1932	—
1; 345	Die Idee der Naturgeschichte	— 15. 7. 1932	Vortrag

Literaturverzeichnis

- Angelika Abel, *Adornos Kritik der Zwölftontechnik Weberns. Die Grenzen einer 'Logik des Zerfalls'*, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang XXXVIII, Heft 3 (1981)
- Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1975
- Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1977ff
- Theodor W. Adorno, *Kompositionen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, 2 Bände, München 1980
- Theodor W. Adorno, *Antisemitismus und faschistische Propaganda*, in: Ernst Simmel (Hrsg.), *Antisemitismus*, Frankfurt am Main 1993
- Theodor W. Adorno und Ernst Krenek, *Briefwechsel*, hrsg. von Wolfgang Rogge, Frankfurt am Main 1974
- Theodor W. Adorno und Alfred Sohn-Rethel, *Briefwechsel 1936-1969*, hrsg. von Christoph Gösde, München 1991
- Theodor W. Adorno Archiv (Hrsg.), *Frankfurter Adorno Blätter 1*, München 1992
- Alo Allkemper, *Rettung und Utopie. Studien zu Adorno*, Paderborn 1981
- Gabriela Althaus, *Die negative Pädagogik in Adornos Kritischer Theorie*, Diss. Berlin 1976
- Emil Angehn, *Freiheit und System bei Hegel*, Berlin New York 1977
- Emil Angehn, *Geschichte und Identität*, Berlin New York 1985
- Emil Angehn und Georg Lohmann (Hrsg.), *Ethik und Marx. Moralkritik und normative Grundlagen der Marxschen Theorie*, Königstein/Ts. 1986
- Anonym, *Kritik und Interpretation der Kritischen Theorie*, The Hague 1971
- Anonym, *Über Theodor W. Adorno*, Frankfurt am Main ⁴1973
- Hannah Arendt und Karl Jaspers, *Briefwechsel 1926 - 1969*, München Zürich 1985
- Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Sonderband Text + Kritik*, München ²1983
- K. Baum, *Die Transzendierung des Mythos. Zur Philosophie und Ästhetik Schellings und Adornos*, Würzburg 1988
- Christel Beier, *Zum Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Erkenntnistheorie. Untersuchungen zum Totalitätsbegriff in der kritischen Theorie Adornos*, Frankfurt am Main 1977
- Paul Bekker, *Neue Musik*, Berlin 1920
- Paul Bekker, *Kritische Zeitbilder*, Berlin 1921
- Paul Bekker, *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Stuttgart 1926
- Ingrid Belke und Irina Renz, *Siegfried Kracauer 1889-1966*, Marbacher Magazin, 47, 1988
- Seyla Benhabib, *Kritik, Norm und Utopie. Die normativen Grundlagen der Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main, 1992
- Andrew Benjamin (ed.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, London and New York 1989
- Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main 1972
- Walter Benjamin, *Briefe 1 und 2*, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main 1978
- Walter Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer*, Marbach am Neckar 1987
- Andreas Berndt et. al. (Hrsg.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin 1992

- Karl-Heinrich Birzele, *Mythos und Aufklärung. Adornos Philosophie, gelesen als Mythos. Versuch einer kritischen Rekonstruktion*, Diss. Würzburg 1977
- Frank Böckelmann, *Über Marx und Adorno. Schwierigkeiten der spätmarxistischen Theorie*, Frankfurt am Main 1972
- Karl Heinz Bohrer (Hrsg.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt am Main 1983
- Konrad Boehmer, *Das Böse Ohr. Texte zur Musik 1961-1991*, Köln 1993
- Norbert W. Bolz, *Geschichtsphilosophie des Ästhetischen. Hermeneutische Rekonstruktion der „Noten zur Literatur“ Adornos*, Diss. Berlin 1976
- Norbert Bolz, *Die Utopie des Besonderen – Zum ästhetischen Nominalismus Th. W. Adornos*, in: Dietmar Kamper und Willem van Reijen (Hrsg.), *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Post-moderne*, Frankfurt am Main 1987
- Norbert Bolz, *Schwanengesang der Gutenberg Galaxis*, in: Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992
- Wolfgang Bonß und Axel Honneth (Hrsg.), *Sozialforschung als Kritik. Zum sozialwissenschaftlichen Potential der Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main 1982
- Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993
- Pierre Boulez, *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main 1972
- Pierre Boulez, *Anhaltspunkte. Essays*, Stuttgart Zürich 1975
- Pierre Boulez, *Le Pays fertile – Paul Klee (Texte préparé et présenté par Paule Thévenin)*, Paris 1989a
- Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Bourgois (Paris?) 1989b
- Pierre Boulez, *Le timbre et l'écriture, le timbre et le langage*, in: *Le Timbre. Métaphore pour la composition*, hrsg. von Jean-Baptiste Barrière, Paris 1991
- Helmut Brackert und Fritz Wefelmeyer (Hrsg.), *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Frankfurt am Main 1984
- Carl Braun, *Kritische Theorie versus Kritizismus*, de Gruyter 1983
- W. Braun, *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortsbestimmung*, Köln 1972
- B. Bräutigam, *Reflexion des Schönen – schöne Reflexion. Überlegungen zur Prosa ästhetischer Theorie – Hamann, Nietzsche, Adorno*, Bonn 1975
- Stefan Breuer, *Adorno, Luhmann. Konvergenzen und Divergenzen von Kritischer Theorie und Systemtheorie*, in: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft, 1, 1987
- Richard Brinkmann, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Sonderband der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart 1980
- Hauke Brunkhorst, *Theodor W. Adorno. Dialektik der Moderne*, München 1990
- Hauke Brunkhorst, *Der entzauberte Intellektuelle. Über die neue Beliebigkeit des Denkens*, Hamburg 1990
- Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York 1977
- Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1993
- Karl Bühler, *Ausdruckstheorie*, Jena 1933
- Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878 - 1978)*, Frankfurt am Main 1979

Peter Cahn, *Zum Frankfurter Musikleben in den zwanziger Jahren*, in: König/Seide (1983)

Norbert Caspar, *Die Philosophie Adornos als Modellfall*, Diss. Tübingen 1980

Detlev Claussen, *Grenzen der Aufklärung. Zur gesellschaftlichen Geschichte des modernen Antisemitismus*, Frankfurt am Main 1987

St. Cocchetti, „Mythos“ und „Dialektik der Aufklärung“, Königstein/Ts. 1985

Hans Cornelius, *Leben und Lehre*, in: Raymund Schmidt (Hrsg.), *Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, Band 2, Leipzig ²1923

Hans Cornelius, *Festrede gehalten zur Kantfeier der Universität Frankfurt am 11.~Mai 1924*, in: Frankfurter Universitätsreden XV, 1924

Johannes Cremerius (Hrsg.), *Die Rezeption der Psychoanalyse in der Soziologie, Psychologie und Theologie im deutschsprachigen Raum bis 1940*, Frankfurt am Main 1981

Carl Dahlhaus, *Das Problem der „höheren Kritik“*. Adornos Polemik gegen Strawinsky, in: Neue Zeitschrift für Musik, Mai 1987, p. 9ff

Carl Dahlhaus, *Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit*, in: Die Musikforschung, 41. Jg. Heft 3, 1988, p. 202ff.

Fred R. Dallmayr, *Twilight of Subjectivity. Contributions to a Post-Individualist Theory of Politics*, Amherst 1981

Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992

Gilles Deleuze und Claire Parnet, *Dialoge*, Frankfurt am Main 1980

Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976

Jacques Derrida, *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie*, München 1987

Jacques Derrida, *Die Archäologie des Frivolen*, Berlin 1993

René Descartes, *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*, Hamburg 1960

Wolfgang Dömling, *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber 1985

Doris Döpke, *Adornos Mahler-Deutung. Zum Verhältnis von „musikalischer Physiognomik“ und geschichtsphilosophischer Ästhetik*, in: Sonntag (1987)

Erich Doflein, *Über die Frankfurter Ausstellung „Musik im Leben der Völker“*, in: Melos, 6, 1927, p. 437f

Helmut Dubiel, *Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung. Studien zur frühen Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main 1978

Helmut Dubiel, *Kritische Theorie der Gesellschaft. Eine einführende Rekonstruktion von den Anfängen im Horkheimer-Kreis bis Habermas*, Weinheim 1988

Marie-Elisabeth Duchez, *L'évolution scientifique de la notion de matériau musical*, in: *Le Timbre. Métaphore pour la composition*, hrsg. von Jean-Baptiste Barrière, Paris 1991

Albrecht Dümmling, *Die Zukunft hörbar machen. Hermann Scherchen als Pädagoge*, in: Neue Zeitschrift für Musik, ca. 1987

Lothar Düver, *Theodor W. Adorno. Der Wissenschaftsbegriff der Kritischen Theorie in seinem Werk*, Bonn 1978

Hans Ebeling, *Das Subjekt in der Moderne. Rekonstruktion der Philosophie im Zeitalter der Zerstörung*, Reinbek 1993

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

Rainer Erd et al. (Hrsg.), *Kritische Theorie und Kultur*, Frankfurt am Main 1989

- Rainer Erd (Hrsg.), *Reform und Resignation. Gespräche über Franz L. Neumann*, Frankfurt am Main 1985
- Mike Featherstone, *Auf dem Weg zu einer Soziologie der postmodernen Kultur*, in: Hans Haferkamp (Hrsg.), *Sozialstruktur und Kultur*, Frankfurt am Main 1990
- Hellmut Federhofer, *Das negative Kunstwerk in der Musikphilosophie Adornos*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 47 1990, H. 4, p. 247ff
- Ferdinand Fellmann, *Phänomenologie und Expressionismus*, Freiburg München 1982
- Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft – Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main 1969
- Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973
- Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*, München 1974a
- Michel Foucault, *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, in: ders., *Von der Subversion des Wissens*, München 1974b
- Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas (Hrsg.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main 1983
- Josef Früchtl, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg 1986
- Josef Früchtl und Marina Calloni, *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno*, Frankfurt am Main 1991
- Gerhard Gamm (Hrsg.), *Angesichts objektiver Verblendung. Über die Paradoxien Kritischer Theorie*, Tübingen 1985
- Manfred Gangl, *Politische Ökonomie und Kritische Theorie. Ein Beitrag zur theoretischen Entwicklung der Frankfurter Schule*, Frankfurt am Main 1987
- Alexander García Düttmann, *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Heidegger und Adorno*, Frankfurt am Main 1991
- Reinhard Gerlach, *Pierre Boulez und Stéphane Mallarmé. Ein Fragment über das Artifizielle*, in: Rudolf Stephan (Hrsg.), *Über Musik und Sprache*, Mainz 1974
- Carl-Friedrich Geyer, *Aporien des Metaphysik- und Geschichtsbegriffs der Kritischen Theorie*, Darmstadt 1980
- Carl-Friedrich Geyer, *Kritische Theorie. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno*, Freiburg München 1982
- Ulrich Gmünder, *Kritische Theorie*, Stuttgart 1985
- Friedemann Grenz, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme*, Frankfurt am Main 1974
- Helga Gripp, *Theodor W. Adorno. Erkenntnisdimensionen negativer Dialektik*, Paderborn 1986
- Ute Guzzoni, *Identität oder nicht. Zur kritischen Theorie der Ontologie*, Freiburg 1981
- Jürgen Habermas, *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*, Frankfurt am Main 1973
- Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main ³1975
- Jürgen Habermas, *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, Frankfurt am Main 1976
- Jürgen Habermas, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Erweiterte Ausgabe, Frankfurt am Main ⁵1982
- Jürgen Habermas, *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt am Main 1983
- Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1985

- Jürgen Habermas, *Entgegnung*, in: Axel Honneth und Hans Joas (Hrsg.), *Kommunikatives Handeln. Beiträge zu Jürgen Habermas' „Theorie des kommunikativen Handelns“*, Frankfurt am Main 1986
- Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns, Band 1, Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Main 1988a (¹1981)
- Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns, Band 2, Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt am Main 1988b
- Jürgen Habermas, *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt am Main 1988c
- Jürgen Habermas, *Vergangenheit als Zukunft*, Zürich 1990 (recto 1991)
- Jürgen Habermas, *Texte und Kontexte*, Frankfurt am Main 1991
- Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt am Main 1992
- Frithjof Hager und Hermann Pfütze (Hrsg.), *Das unerhört Moderne. Berliner Adorno-Tagung*, Lüneburg 1990
- Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hrsg.), *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main 1991
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke 3, Frankfurt am Main 1970
- Martin Heidegger, *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, 1928, Gesamtausgabe Band 26, Frankfurt am Main 1978
- Martin Heidegger, *Geschichte und Erfahrung. Zum Geschichtsbegriff Theodor W. Adornos*, Diss. Paderborn 1979
- Herman Josef Heinz, *Negative Dialektik und Versöhnung bei Adorno*, Diss. Freiburg 1975
- Rudolf Heinz, *Bemerkungen zu Adornos Methode*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie*, 4. Jahrgang (1973), Heft 1
- Rüdiger Hentschel, *Sache selbst und Nichtdenkungsgeanke. Husserls phänomenologische Region bei Schreber, Adorno und Derrida*, Wien Berlin 1992
- Jost Hermand und Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München 1978
- Alfred Heuß, *Musik im Leben der Völker – Eröffnung der internationalen Ausstellung in Frankfurt a. M.*, in: *Zeitschrift für Musik*, Juli/August 1927, p. 433f
- Rosemary Hilmar, „Dr. Adorno war nur ein Schüler von Alban Berg“, in: Sonntag (1987)
- Rainer Hoffmann, *Figuren des Scheins. Studien zum Sprachbild und zur Denkform Theodor W. Adornos*, Bonn 1984
- Günter Holl, *Subjekt und Rationalität. Eine Studie zu Alfred North Whitehead und Theodor W. Adorno*, Diss. Frankfurt am Main 1975
- Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib*, Frankfurt New York 1991
- Axel Honneth, *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt am Main 1985
- Manfred Jablinski, *Adorno. „Kritische Theorie“ als Literatur- und Kunstkritik*, Diss. Bonn 1976
- Fredric Jameson, *Spätmarxismus. Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Hamburg Berlin, 1992
- Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris 1984
- Georg Jánoska, *Nominalismus als negative Dialektik*, in: *Der Mensch – Subjekt und Objekt. Festschrift für Adam Schaff*, Wien 1973

- Martin Jay, *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung 1923 - 1950*, Frankfurt am Main 1976
- Martin Jay, Adorno, London 1984
- Martin Jay, *Adorno and Kracauer: Notes on a Troubled Friendship* (1978), in: ders., *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*, New York 1986 (Seite 217 - 236)
- Martin Jay, *Massenkultur und deutsche intellektuelle Emigration. Der Fall Max Horkheimer und Siegfried Kracauer*, in: Ilja Srubar (Hrsg.), *Exil Wissenschaft Identität. Die Emigration deutscher Sozialwissenschaftler 1933-1945*, Frankfurt am Main 1988.
- Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.), *Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno*, Kassel 1987
- Reinhard Kager, *Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Theodor W. Adornos*, Frankfurt am Main 1988
- Gerhard Kaiser, *Benjamin. Adorno. Zwei Studien*, Frankfurt am Main 1974
- Peter Kalkowski, *Adornos Erfahrung. Zur Kritik der Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main 1988
- Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 10. Auflage Bern o. J. (¹1912)
- Immanuel Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, in: *Sämtliche Werke*, Band IV, Leipzig 1916
- Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Theorie-Werkausgabe Band 7, Frankfurt am Main 1968
- Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Theorie-Werkausgabe Band 3 und 4, Frankfurt am Main 1974
- Hans-Hartmut Kappner, *Die Bildungstheorie Adornos als Theorie der Erfahrung von Kultur und Kunst*, Frankfurt am Main 1984
- Hans Kasdorff, *Ludwig Klages. Werk und Wirkung*, Bonn 1964 und 1974
- Harald Kaufmann (Hrsg.), *Symposion für Musikkritik. Studien zur Wertungsforschung, I*, Graz 1968
- Michael Kausch, *Kulturindustrie und Populärkultur. Kritische Theorie des Massenmedien*, Frankfurt am Main 1988
- Peter Kemper, „Der Rock ist ein Gebrauchswert“. Warum Adorno die Beatles verschmähte, in: *Merkur*, 9/10, Sept./Okt. 1991, p. 890
- Michael Kessler und Thomas Y. Levin (Hrsg.), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Tübingen 1990
- Gerd Kimmerle, *Verwerfungen. Vergleichende Studien zu Adorno und Habermas*, Tübingen 1986
- Richard Klein, *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*, Würzburg 1991
- Richard Klein, *Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang XLVIII, Heft 2 (1991)
- Paul Kluge, *Die Stiftungsuniversität Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1973
- Gerhard Knapp, *Theodor W. Adorno*, Berlin 1980
- Tibor Kneif, *Adorno und Stockhausen*, in: *Zeitschrift für Musiktheorie*, 4. Jahrgang (1973), Heft 1
- Traugott Koch et al., *Negative Dialektik und die Idee der Versöhnung. Eine Kontroverse über Theodor W. Adorno*, Stuttgart 1973
- Hans-Joachim Köhler, *Theodor W. Adornos Konzeption einer Kritischen Theorie der Gesellschaft*, Diss. Berlin 1974

- Gerhard König und Adam Seide (Hrsg.), *Ein halbes Jahrhundert Kunst und Literatur. Was da ist in Frankfurt*, Frankfurt am Main 1983
- Otto Kolleritsch (Hrsg.), *Adorno und die Musik*, Graz 1979
- Franz Koppe (Hrsg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*, Frankfurt am Main 1991
- Karl Korn, *Lange Lehrzeit. Ein deutsches Leben*, Frankfurt am Main ²1976
- Harlich Kübler, *Zum Kulturbegriff Theodor W. Adornos*, Diss. 1977
- Dieter Kühn, *Löwenmusik. Essays*, Frankfurt am Main 1979
- Harry Kunneman, Hent de Vries (Hrsg.), *Die Aktualität der „Dialektik der Aufklärung“*, Frankfurt am Main 1989
- Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern 1920
- Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Bern ²1947
- Michael de La Fontaine, *Der Begriff der künstlerischen Erfahrung bei Adorno*, Diss. Frankfurt am Main 1977
- Peter Christian Lang, *Hermeneutik, Ideologiekritik, Ästhetik. Über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik*, Königstein/Ts. 1981
- Gottfried Wilhelm Leibniz, *Textes inédits* publ. par G. Grua, Bd. I und II, Paris 1948
- Gottfried Wilhelm Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie, Band II*, hrsg. von Ernst Cassirer, Hamburg ³1966
- Thomas Y. Levin, *Siegfried Kracauer. Eine Bibliographie seiner Schriften*, Marbach 1989
- Thomas Y. Levin, *For the Record. Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility*, in: OCTOBER, 55, Winter 1990, Cambridge Massachusetts und London
- György Ligeti, *Pierre Boulez, Entscheidung und Automatik in der Structure 1 a*, in: die Reihe 4, 1958
- Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt am Main 1980
- Thomas Link, *Zum Begriff der Natur in der Gesellschaftstheorie Adornos*, Köln Wien 1986
- Michael Löbig und Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.), *Hamburger Adorno-Symposium*, Lüneburg 1984
- Henri Lonitz, *Der Komponist Adorno und seine Lehrer – Konzerteinleitung*, Computoscript, Frankfurt am Main 1992 (Fassung Marbach a. N., 25. März 1992)
- Madlen Lorei und Richard Kim, *Frankfurt in den goldenen 20er Jahren*, Frankfurt am Main 1966
- Arthur O. Lovejoy, *Die große Kette der Wesen – Geschichte eines Gedankens*, Frankfurt am Main 1985
- Martin Lüdke, *Anmerkungen zu einer „Logik des Zerfalls“: Adorno – Beckett*, Frankfurt am Main 1981
- Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt und Neuwied 1971 (¹1916)
- Jean-François Lyotard, *Intensitäten*, Berlin 1980
- Urs Marti, *Michel Foucault*, München 1988
- Karl Marx, *Texte zu Methode und Praxis II, Pariser Manuskripte 1844*, hrsg. von Günther Hillmann, Reinbek 1968
- Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin 1974
- Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Erster Band*, Berlin 1975
- Karl Marx und Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, MEW 3, Berlin 1969

- Marxistische Gruppe, *Kritik der 'Kritischen Theorie' der 'Frankfurter Schule' (Adorno, Horkheimer, Fromm)*, o. O. 1990
- Otwin Massing, *Adorno und die Folgen. Über das „hermetische Prinzip“ in der Kritischen Theorie*, Neuwied Berlin 1970
- Christoph Menke-Eggers, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1988
- Hans Mersmann, *Moderne Musik. Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 2*, Wildpark-Potsdam 1927
- Hans Mersmann, *Die Tonsprache der neuen Musik*, Melosbücherei 1928
- Heinz-Klaus Metzger, *Musik wozu. Literatur zu Noten*, Frankfurt am Main 1980
- Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hrsg.), *Theodor W. Adorno. Der Komponist*, München 1989
- Ulrike Migdal, *Die Frühgeschichte des Frankfurter Instituts für Sozialforschung*, Frankfurt New York 1981
- Hermann Mörchen, *Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno*, Stuttgart 1980
- Hermann Mörchen, *Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*, Stuttgart 1981
- Paul Moos, *Die Philosophie der Musik, von Kant bis Eduard von Hartmann*, Nachdruck der 2. Auflage 1922, Hildesheim 1975 (¹1901)
- Inka Mülder, *Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933*, Stuttgart 1985
- Stefan Müller-Doohm (Hrsg.), *Jenseits der Utopie. Theoriekritik der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1991
- Thomas Müller, *Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos. Ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs*, Frankfurt am Main 1990
- Ulrich Müller, *Erkenntniskritik und negative Metaphysik bei Adorno. Eine Philosophie der dritten Reflektiertheit*, Frankfurt am Main 1988
- Thomas M. Multerer, *Die Musikphilosophie Theodor W. Adornos und Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*, Diss. Langenthal 1988
- Jürgen Naeher (Hrsg.), *Die Negative Dialektik Adornos. Einführung – Dialog*, Opladen 1984
- Norbert Nagler, *Die verspätete Zukunftsmusik*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, *Franz Liszt*, Musik-Konzepte 12, München 1980
- Gerhard Nestler, *Das Werk*, in: Paula Rehberg, *Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens*, Zürich Stuttgart 1961
- W. Notter, *Die Ästhetik der Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main 1986
- Eckhard Nordhofen, *Theodor W. Adorno – Magus der Aufklärung*, in: ders. (Hrsg.), *Philosophen des 20. Jahrhunderts in Portraits*, Frankfurt am Main 1986
- Eberhard Preussner, *Die materialen Grundlagen der Musik*, in: *Die Musik*, XX/4, Januar 1928, p. 252-257
- Norbert Rath, *Adornos Kritische Theorie. Vermittlungen und Vermittlungsschwierigkeiten*, Paderborn 1982
- Gérard Raulet, *Gehemmte Zukunft. Zur gegenwärtigen Krise der Emanzipation*, Darmstadt und Neuwied 1986
- B. Recki, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg 1988

- Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg 1984
- Walter Reese-Schäfer, *Jürgen Habermas*, Frankfurt New York 1991
- Wulff Rehfuß, *Theodor W. Adorno. Die Rekonstruktion der Wahrheit aus der Ästhetik*, Diss. Köln 1976
- Willem van Reijen, *Philosophie als Kritik. Einführung in die Kritische Theorie*, Königstein/Ts. 1986
- Willem van Reijen und Gunzelin Schmid Noerr (Hrsg.), *Vierzig Jahre Flaschenpost: „Dialektik der Aufklärung“ 1947 bis 1987*, Frankfurt am Main 1987
- Willem van Reijen und Gunzelin Schmid Noerr (Hrsg.), *Grand Hotel Abgrund. Eine Photobiographie der Frankfurter Schule*, Hamburg 1988
- Willem van Reijen, *Adorno zur Einführung*, Hamburg 1990
- Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992
- Dieter Rexroth, *Zum Spätwerk Franz Liszts – Material und Form in dem Klavierstück „Unstern“*, in: Carl Dahlhaus et. al. (Hrsg.), *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel et al. 1970
- Ulrich Richter, *Der unbegreifbare Mythos. Musik als Praxis Negativer Dialektik. Eine philosophische Abhandlung zur Schönberg-Interpretation Theodor W. Adornos*, Diss. Köln 1974
- Albrecht Riethmüller, *Adorno musicus*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 47 1990, H. 1, p. 1ff
- Fritz K. Ringer, *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890 - 1933*, Stuttgart 1983
- Jürgen Ritsert, *Das Bellen des toten Hundes. Über Hegelsche Argumentationsfiguren im sozialwissenschaftlichen Kontext*, Frankfurt am Main 1988
- Michael Rutschky, *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*, Köln 1980
- Michael Ryan, *Marxism and Deconstruction. A Critical Articulation*, Baltimore 1982
- Hartmut Scheible, *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Reinbek 1988
- Hartmut Scheible, *Theodor W. Adorno*, Reinbek 1989
- Hartmut Scheible, *Dem Wahren Schönen Guten. Adornos Anfänge im Kontext*, in: *Idee, Gestalt, Geschichte. Zu Werk und Wissenschaft des Germanisten Klaus von See*, o. O., o. J. (Offprint)
- Hermann Scherchen, ... *alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten 1920 – 1939*, Berlin 1976
- Jacques Scherer (Hrsg.), *Le Livre de Mallarmé*, Paris 1957
- Sigfried Schibli, *Der Komponist Theodor W. Adorno. Vorläufige Bemerkungen zu einem noch nicht überschaubaren Thema*, Frankfurt am Main 1988
- Wolfgang Schivelbusch, *Intellektuellendämmerung. Zur Lage der Frankfurter Intelligenz in den zwanziger Jahren*, Frankfurt am Main 1985
- Carsten Schlüter, *Adornos Kritik der apologetischen Vernunft*, Würzburg 1988
- Gunzelin Schmid Noerr, *Flaschenpost. Die Emigration Max Horkheimers und seines Kreises im Spiegel seines Briefwechsels*, in: Ilja Sruhar (Hrsg.), *Exil Wissenschaft Identität. Die Emigration deutscher Sozialwissenschaftler 1933-1945*, Frankfurt am Main 1988.
- Joseph F. Schmucker, *Adorno – Logik des Zerfalls*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977
- Wolfgang Schoberth, *Das Jenseits der Kunst. Beiträge zu einer wissenssoziologischen Rekonstruktion der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, Diss. 1986
- W. F. Schoeller (Hrsg.), *Die neue Linke nach Adorno*, München 1969
- Hartmut Schröter (Hrsg.) *Parabel. Technik und Kunst. Heidegger : Adorno*, Münster 1988
- Robert Schurz, *Ethik nach Adorno*, Basel 1985

- U. Schwarz, *Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Mukarovsky, W. Benjamin und Th. W. Adorno*, München 1981
- Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Eine Sammlung*, Frankfurt am Main 1971
- Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt am Main 1985
- Martin Seel, *Die zwei Bedeutungen 'kommunikativer' Rationalität. Bemerkungen zu Habermas' Kritik der pluralen Vernunft*, in: Axel Honneth und Hans Joas (Hrsg.), *Kommunikatives Handeln. Beiträge zu Jürgen Habermas' „Theorie des kommunikativen Handelns“*, Frankfurt am Main 1986
- Alfons Söllner, *Geschichte und Herrschaft. Studien zur materialistischen Sozialwissenschaft 1929 - 1942*, Frankfurt am Main 1979
- Brunhilde Sonntag (Hrsg.), *Adorno in seinen musikalischen Schriften*, Regensburg 1987
- B. Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978
- Arthur Stein, *Der Begriff des Geistes bei Dilthey*, Bern 1913
- Heinz Steinert, *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*, Wien 1989
- Heinz Steinert, *Kunst und Kommerz. Kulturindustrie nach der Ästhetischen Theorie*, Studientexte zur Sozialwissenschaft Heft 10, Frankfurt am Main 1990
- Heinz Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie, oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*, Wien 1992
- Rudolf Stephan, *Theodor W. Adorno (1903 - 1969)*, in: *Die Musikforschung*, 22. Jg. 1969, H.3, p. 269ff
- Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1977 - 1984, Band 6*, Köln 1984,
- Lothar Stresius, *Theodor W. Adornos negative Dialektik. Eine kritische Rekonstruktion*, Frankfurt am Main 1982
- Rüdiger Sünner, *Ästhetische Szientismuskritik. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche und Adorno*, Frankfurt am Main 1986
- Hans Heinz Stuckenschmidt, *Glanz und Elend der Musikkritik*, Berlin-Halensee 1957
- Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schöpfer der neuen Musik. Porträts und Studien*, Frankfurt am Main 1974 (¹1958)
- Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, München 1989 (¹1974)
- Imre Sulyok, Imre Mezö (Hrsg.), *Franz Liszt. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 1. Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 12. Einzelne Charakterstücke II*, Kassel et al. 1978
- Alex Sutter, *Göttliche Maschinen – Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*, Frankfurt am Main 1988
- István Szélenyi, *Der unbekannte Liszt*, in: Klara Hamburger (Hrsg.), *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, Budapest 1978
- Lucia Sziborsky, *Adornos Musikphilosophie. Genese, Konstitution, Pädagogische Perspektiven*, München 1979
- Franz Szimichowski, *Moritz Bauer †*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 15. Jg. 1933, 210ff
- Pierre Teilhard de Chardin, *Der Mensch im Kosmos*, Zürich 1978 (dt. ¹1959)
- Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main 1973
- Rolf Tiedemann (Hrsg.), *Adorno-Noten*, Berlin 1984

- Anke Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Frankfurt am Main 1989
- Matthias Tichy, *Theodor W. Adorno. Das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem in seiner Philosophie*, Bonn 1977
- Christian Többicke, *Negative Dialektik und Kritische Ontologie. Eine Untersuchung zu Theodor W. Adorno*, Würzburg 1992
- John Toland, *Briefe an Serena. Über den Aberglauben. Über Materie und Bewegung*, Berlin 1959
- Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, München ⁴1990
- Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main 1985
- Otto K. Werckmeister, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt am Main 1971
- Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte - Theoretische Entwicklung - Politische Bedeutung*, München 1986
- Rolf Wiggershaus, *Theodor W. Adorno*, München 1987
- Sabine Wilke, *Zur Dialektik von Exposition und Darstellung. Ansätze zu einer Kritik der Arbeiten Martin Heideggers, Theodor W. Adornos und Jacques Derridas*, New York Bern 1988
- Joseph Willmann (Hrsg.), *Gedenkschrift Ernst Kurth 1886-1946*, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge 6/7, 1986/87
- Martin Zenck, *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, München 1977
- Martin Zenck, *Auswirkungen einer „musique informelle“ auf die neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung*, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Volume X, Nr. 2, December 1979