



Studienabschlussarbeiten

Sozialwissenschaftliche Fakultät

Lösslein Pulido, Santiago Patrick:

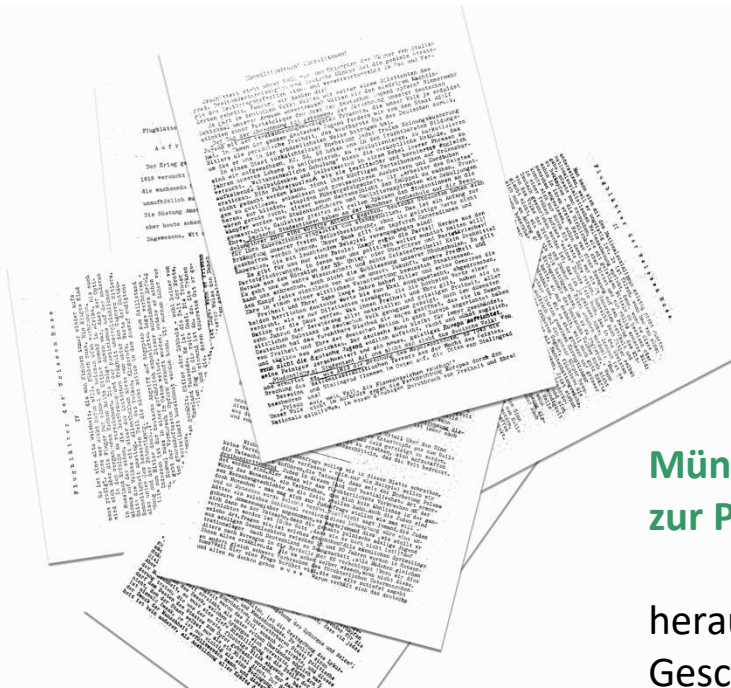
Kulturindustrie in nuce? Theodor W. Adornos
Musiktheorie als Gesellschaftskritik

Bachelorarbeit, Wintersemester 2023

Sozialwissenschaftliche Fakultät

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.95553>



Münchener Beiträge zur Politikwissenschaft

herausgegeben vom
Geschwister-Scholl-Institut
für Politikwissenschaft

2023

Santiago Patrick Lösslein Pulido

**Kulturindustrie in nuce? Theodor W.
Adornos Musiktheorie als
Gesellschaftskritik**

Bachelorarbeit bei
PD Dr. Christian Schwaabe
2023

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Interdisziplinarität als Anspruch an produktive Wissenschaft.....	4
1. Einführende Vorbemerkungen	10
1.1. Musiker und Philosoph: Biografisch Signifikantes zu Theodor W. Adorno	10
1.2. Individuelle Erfahrungen des geschulten Hörers: Die ‚Methode‘ für die Musik.....	13
1.2.1. ‚Zur Theorie geistiger Erfahrung‘ oder <i>Negative Dialektik</i>	15
1.2.2. Die Sprache als Essenz des Ausdruckes	15
1.3. Die Musik im Sinne der ästhetischen Theorie, ihre Materialität und die Funktion des Künstlers.....	18
1.3.1. Die Kunst des 19. Jahrhunderts als Ausgangspunkt der Kritik	18
1.3.2. Ästhetik im Sinne Adornos	19
2. Gesellschaftskritische Fragmente aus den musikalischen Schriften Theodor W. Adornos	23
2.1. Warencharakter, Fetisch und die Regression des Hörens: Das Verkommen der Musik zum Produkt	23
2.1.1. Die Warenform und ihr Fetischcharakter	24
2.1.2. Produktions- und Reproduktionsaspekte	30
2.1.3. Strukturelles versus atomistisches Hören	33
2.2. Zwischen Versöhnung und Entsöhnung: Die Wiener Schule als <i>artistes sans équivalent</i> und Strawinsky als Restaurator	37
2.2.1. Die Überwindung der Grenze des tonalen Raums als emanzipatorischer Akt ..	38
2.2.2. Schönbergs entscheidender Fortschritt	40
2.2.3. Die Regression Strawinskys	42
3. Ein ‚kafkaesker‘ Apparat: Die Kulturindustrie als Weiterführung der Musiktheorie	45
3.1. Programm und Verständnis der Kulturindustrie in der <i>Dialektik der Aufklärung</i>	46
3.2. Die Kulturindustrie als ein Kind des in Musik denkenden Adornos.....	48
4. Das Ende der Kulturindustrie durch die Kunst?	51
Schluss: Reproduktion der Kunst in der spätmodernen Gegenwart	54
Literaturverzeichnis	58

Um die Lesbarkeit und das textliche Verständnis zu gewährleisten, wird in der folgenden Arbeit auf eine gendersensible Sprache verzichtet. Die Formulierungen sprechen alle Geschlechter an, auch wenn sie nicht explizit genannt werden. Ebenso werden Begriffe verwendet, die im heutigen Sprachgebrauch als rassistisch und diskriminierend verstanden werden. Um der Gefahr zu entgehen, diese Wörter ihrem lexemischen Ursprung und ihrer Verwendungsart in den historischen Quellen fälschlich zu entheben, werden sie stellenweise reproduziert. Dies ist jedoch nicht gleichzusetzen mit dem Anspruch, (Wissenschafts-) Sprache von gesellschaftlichen Konventionsänderungen auszunehmen oder dort, wo Begriffsänderungen aufgrund ihrer problembehafteten Vergangenheit nötig sind, vor dem Wandel zu bewahren, sondern vielmehr verfolgt die Arbeit den Anspruch, gerade durch die kritisch-reflexive Einhegung solcher Wörter dieses Potenzial anzuerkennen, sich aber zeitgleich diesem zu verwehren.¹ Deshalb wird, abgesehen von direkten Zitaten, auf die Verwendung solcher Begriffe verzichtet.

¹ Vgl. AntiDiskriminierungsbüro (ADB) Köln und Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V, Hrsg., „Sprache schafft Wirklichkeit. Glossar und Checkliste zum Leitfaden für einen rassismuskritischen Sprachgebrauch“, 2013: S. 17f; Susan Arndt, *Rassistisches Erbe: Wie wir mit der kolonialen Vergangenheit unserer Sprache umgehen*, (Berlin: Dudenverlag, 2022).

„Ich aber war, nach Herkunft und früher Entwicklung, Künstler, Musiker, doch beseelt von einem Drang zur Rechenschaft über die Kunst und ihre Möglichkeit heute, in dem auch Objektives sich anmelden wollte, die Ahnung von der Unzulänglichkeit naiv ästhetischen Verhaltens angesichts der gesellschaftlichen Tendenz. Bald vereinte sich dann Dein politischer *dégout* am Weltlauf mit meinem, der mich auf eine alles Einverständnis kündigende Musik verwies.“ – *Theodor W. Adorno*²

„»Ach«, sagte die Maus, »die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, dass ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, dass ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, dass ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.« – »Du musst nur die Laufrichtung ändern«, sagte die Katze und fraß sie.“ – *Franz Kafka*, *Kleine Fabel*³

² Adorno, Theodor W., „Offener Brief an Max Horkheimer“, *Gesammelte Schriften Band 20.1: Vermischte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997): S. 159. Im Folgenden wird nach der gängigen Zitierweise (GS [Band X], [Seitenangabe]) angeführt, in diesem Beispiel: GS 20.1, S. 159.

³ Franz Kafka, „Kleine Fabel“, in *Sämtliche Erzählungen*, von Franz Kafka, hg. von Paul Raabe (Frankfurt am Main: Fischer-Bücherei, 1970): S. 320.

Einleitung: Interdisziplinarität als Anspruch an produktive Wissenschaft

Theodor W. Adorno wird heute gemeinhin als Soziologe, Philosoph und (Mit-) Begründer der kritischen Theorie gesehen. Als solcher prägt er Forschung und Lehre verschiedener universitärer Fächer wie kaum ein anderer zu seiner Zeit. Gerne übersehen wird, womöglich gerade aufgrund seines großen Einflusses, dass sich ein beträchtlicher Teil seines Œuvres, trotz seines scheinbaren Fokus auf die Sozial- und Geisteswissenschaft, der Musik widmet.

Genau im Bereich der Adornoschen Musikschriften entsteht eine Rezeptionslücke: Die Musikwissenschaft liest seine Werke vor allem im Hinblick auf musiktheoretische und musikästhetische Fragestellungen und bezieht dazu kritisch Stellung.⁴ Dabei schlägt sie jedoch selten den Bogen in das gesellschaftstheoretische Werk. In den Sozialwissenschaften wurden die Monografien und Aufsätze zur Musik aus Adornos Feder kaum auf ihre sozialkritischen Erkenntnispotenziale hinterfragt, vermutlich aus den Vorbehalten, sich der musikalischen Materie, welche teilweise hochtechnisch von Adorno bearbeitet wird, weder gewachsen noch für diese zuständig zu fühlen.⁵ Doch scheint in der Musiktheorie Adornos kaleidoskopartig eine Pluralität von Fragen eingeflossen zu sein, die innerhalb dieser Sphäre entwickelt werden und sich in weiter Auslegung als grundlegende Teile der Frankfurter Idealismuskritik lesen lassen: Zu dem Materialbegriff und ihrem Zerfall, der Zeit, der (Nicht-) Fähigkeit zum Ausdruck des Erlebten und so der Theorie der geistigen Erfahrung, maßgeblich in der negativen Dialektik von Totalität und Einzelheit gefasst, der des Nicht-Identischen und seiner Vermittlung, der Entfremdungs- und Verdinglichungsaspekte durch die Warencharakteristik und der des Fetisches im Kapitalismus und seiner Versöhnung als (Un-) Möglichkeit der Genese von authentischen Kunstwerken finden sich Fragmente oder vexierte und auf das Sujet bezogene Teilstücke. In Anbetracht dieser lassen sich so sedimentierte Teile finden, die die musikalischen Schriften als Subjekt der Analyse fachübergreifend fruchtbar machen.

Inbesondere im Hinblick auf den Klassiker der Frankfurter Schule, der von Max Horkheimer und Adorno verfassten *Dialektik der Aufklärung* und das sich in ihr befindliche wirkmächtige Kapitel zur Kulturindustrie, lassen sich Anteile in den musikalischen Schriften erkennen, welche anhand ihres Gegenstandes wesentlich tiefgreifender den Prozess der totalitären Vergesellschaftungstendenz der Kulturindustrie beschreibt,⁶ zeitgleich diesen jedoch, im Sinne der Kraft, welcher einem authentischen Kunstwerk nach Adorno innewohnen kann, ein zumindest utopisch fernes Potenzial eines Ausbruchs aus ihm behält.⁷ Dabei sollte gerade ihre Verschränkung

*Ein besonderer Dank gilt Anton Steindl und Moritz Kelber für ihre jeweilige Unterstützung bei der Arbeit. Aufgrund des Umstandes, dass sich zitierte Passagen in einem Zeithorizont von nahezu 100 Jahren befinden, erübrigen sich etwaige [sic!] -Hinweise. Eigennamen von Schriften oder Werken werden kursiv gesetzt, sonst sind alle Kurivsetzungen aus dem Original übernommen.

⁴ Siehe hierzu beispielhaft aktuelle Beiträge: Tobias Bleek, „Der getreue Korrepetitor?: Adornos Arbeiten zur musikalischen Interpretation im Spannungsfeld von Theorie und Praxis.“, *Archiv für Musikwissenschaft* 79, Nr. 1 (2022): S. 10; Julia Freund u. a., *Dialektik der Schrift: Zu Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion* (Brill | Fink, 2022); Marina Schwarz, *Das verdächtig Populäre in der Musik: warum wir mögen, wofür wir uns schämen* (Wiesbaden, Germany: Springer VS, 2021).

⁵ Vgl. Richard Klein, „Musik als Gegenstand philosophischer Reflexion: Zur Aktualität und Vergänglichkeit Adornos“, *Musik & Ästhetik* 1, Nr. 1–2 (1997): S. 105f.

⁶ Vgl. GS 3, S.22.

⁷ In der Rezeption der *Dialektik der Aufklärung*, u. a. gestützt von Aussagen von Gretel Adorno, gilt es als gesichert, dass sowohl das Kapitel über Odysseus als auch das der Kulturindustrie „in erster Linie auf Adorno

und unmittelbare Abhängigkeit voneinander als fundamental gesehen werden, da sie nicht nur die Werksgenese von Adornos Schriften maßgeblich geprägt haben, sondern sich „im kritischen Übergang dieser Sphären ineinander“,⁸ also der Musikwissenschaft, der Philosophie und der Sozialwissenschaften verorten lassen und ihr Verständnis als solche für die Entschlüsselung erforderlich ist.

Es wäre schwerlich zu verneinen, dass Adorno der Totalität einen Vorrang vor dem Einzelnen gegeben hat und die Musik klar in dem Wirkungsbereich der Kulturindustrie zu verorten ist, dennoch ist sie als so gefasstes Teil des Ganzen ebenso einer Analyse würdig wie die übergeordnete Instanz.⁹

Diese Arbeit hat demnach das Anliegen, zumindest bruchstückhaft und in Grundzügen die beschriebene Konvergenz zu beschreiben und so auf die Wichtigkeit der musikalischen Schriften für die Gesellschaftsanalyse Adornos hinzuweisen. Die Signifikanz des gewählten Begriffspaares ‚gesellschaftlichen Fragmente‘ in Adornos Musiktheorie und deren Abhängigkeit von der innerwerklichen Beschaffenheit der Musik ist hierbei nicht zu unterschätzen, da es sich im Bearbeitungsrahmen dieser Arbeit als Unmöglichkeit geriert, die schiere Fülle der Quellen mehrerer Fachdisziplinen, um zu den bereits bestehenden Textkorpora nachweislich etwas beitragen zu können, hinreichend zu bearbeiten.

Das Missverständnis bzw. die unzureichende Tendenz, welche durch eine möglichst soziologisch-empirische Interpretation der Musiktheorie als ausschließliches Fragen nach „Wie kommt man von der Fabrik in die Partitur und umgekehrt?“¹⁰ entstehen kann, gilt es einzugehen. Ohne sich in musiktheoretischen Ausführungen zu verlieren, zu denen sich der Autor trotz seines interessierten Laientums kaum produktiv äußern kann, diese jedoch dort, wo es für das Verständnis und die Kontextualisierung gegenüber der Kulturindustrie vonnöten ist, annähernd im Sinne des innewohnenden gesellschaftstheoretischen Gehalts auszuführen, gilt es an dem fachbereichsüberschreitenden Themenkomplex zu zeigen, wieso sich selbst die politische Philosophie, im besonderen Sinne eine kritische Theorierichtung dieser, mit abstrakten und möglicherweise auf den ersten Blick als Fremdkörper im Kanon wirkenden Auszügen anderer Disziplinen für die Betrachtung aktueller Phänomene beschäftigen sollte.

So ist es durchaus im Interesse des Autors, sich an „Adornos ‚interdisziplinäre‘ Art, an Probleme heranzugehen, die akademischen Fachleute doch ständig an das, was ihnen fehlt oder was sie sich verbieten“¹¹ zu wagen und mit der nötigen Distanz zu dem schlussendlich fremden Fach trotzdem Aussagen, welche darüber hinausgehen und so verstanden klare Implikationen für die Lesart der Gesellschaftskritik Adornos haben, formulieren zu können. Eben hier ist der

zurückgehen“. Dieses Faktum ist demnach bedeutsam, da sich die Frage nach der Beziehung zwischen Musik und Kulturindustrie bereits qua scriptoris aufgeworfen wird. Vgl. Jürgen Habermas, „Max Horkheimer: Zur Entwicklungsgeschichte seines Werkes“, in *Texte und Kontexte*, hg. von Jürgen Habermas (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), S.92-110; Stefan Breuer, „Horkheimer oder Adorno: Differenzen im Paradigmakern der kritischen Theorie“, *Leviathan* 13, Nr. 3 (1985): 357–75.

⁸ Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2014): S. 96.

⁹ Vgl. Heinz- Klaus Metzger, „Mit den Ohren denken. Zu einigen musikphilosophischen Motiven von Adorno“, in *Hamburger Adorno-Symposion*, hg. von Michael Löbig und Gerhard Schweppenhäuser (Lüneburg: Dietrich zu Klampen, 1984): S. 82ff.

¹⁰ Klein, „Musik als Gegenstand philosophischer Reflexion: Zur Aktualität und Vergänglichkeit Adornos“: S. 106.

¹¹ Richard Klein, Hrsg., *Gesellschaft im Werk: Musikphilosophie nach Adorno*, Originalausgabe (Freiburg: Verlag Karl Alber, 2015): S. 97.

Mehrwert zu sehen: Unabhängig von den sich klar auf das Sujet der Musik beziehenden und womöglich historisierenden und werksimmanenten Beschränkungen wird tentativ in Einzelaspekten erörtert, was sich außerhalb der Grenzen seines musikalischen Beitrages im Kontext seiner anderen Werke über diese aussagen lassen kann.

Das Verständnis der Kulturindustrie als ein durch die Musik gedachtes Konzept könnte es außerdem erlauben, die stetig und dringend benötigte Aktualisierung der *Dialektik der Aufklärung* fortzuschreiben und weiterhin fruchtbar für nachfolgende kritische Sichtweisen zu machen. Keineswegs gilt es jedoch hier auf einen „Segen aus Frankfurt“¹² zu hoffen oder eine orthodoxe, in weiten Teilen nicht mehr ausreichende Musikphilosophie, die weder direkt auf das musikalische Schaffen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in theoretischer oder praktischer Sicht noch auf gegenwärtige Reproduktionsmechanismen anwendbar ist,¹³ unreflektiert zu reproduzieren, sondern diese in Bezug auf ihren gesellschaftskritischen Gehalt und in einer „nachhaltig veränderten geistigen Landschaft“¹⁴ zu setzen.

Vielmehr scheint das Wagnis des Versuches einer Rückbindung von adornoscher Musiktheorie mit der philosophischen Praxis einer Idee, welche in der Kulturindustrie kulminiert, fruchtbar, ohne die pure Konzentration auf den Gegenstand der Musik und ihrer Eigenarten ins Zentrum zu stellen. Das Risiko der fehlenden Kontextualisierung im Zeitverlauf, welches man durch den starren Fokus auf die frühen Schriften und die *Philosophie der neuen Musik* befürchtet, lässt sich einhegen, indem man ihm entgegengesetzt, dass sich adornosche Musikschriften, trotz ihrer schiereren Fülle in den gesammelten Schriften, grundlegend an den ausgewählten Texten begreifen lässt, welche im weiteren historischen Verlauf nahezu ausschließlich durch die Auseinandersetzung mit emanzipatorisch versuchten Studentenbewegung der 1968er-Bewegung aktualisiert wurden, im Kern jedoch unverändert geblieben sind.¹⁵

So stellen sich folgende Fragen: Könnte sich anhand der in der Musik kritisierten Aspekte ein Verständnis formen lassen, welches diese Fragmente als maßgeblich für die Kulturindustrie sieht? Ist festzustellen, dass sich die konkrete Entwicklung des Kulturindustriekapitels eigentlich nur durch die Studie der musikalischen Schriften verstehen, sogar entschlüsseln und auf einen Ursprung zurückverfolgen lässt? Sind die musiktheoretischen Ausführungen nicht eigentlich auf ihre Art und von den musikalischen Begriffen eingehegt ‚Kulturindustrie in nuce‘ und muss diese, statt sie historisierend aus dem Standpunkt des Verlustes der Heimat, der Emigration und der Fremde als radikale Kulturkritik oder gar als der Auffassung als eine der Musik vorgeschaltete totalitäre Formgeberin eher als ein ungelöstes Konstrukt gesehen werden, das

¹² Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*: S. 99.

¹³ Allein aufgrund der Pluralität der zeitgenössischen Musik, die sich geschichtlich nach der Wiener Schule und ähnlich gefassten Avantgardebewegungen ausgebildet haben, ist es ein beinahe unmögliches Unterfangen, die Theorie zur Musik Adornos, aus einer vollkommen anderen Gegenwart gefasst und sich bewusst auf den Zeitraum zwischen den Anfängen der Aufklärung und der modernen Musik bis ca. 1945 zu beschränken, ungebrochen reproduzieren zu wollen. Viel interessanter sind, wie in Anmerkung 4 bereits angeführt, Beiträge, die sich mit Teilen des Ganzen auf produktive Weise versuchen zu beschäftigen oder diese versuchen, auf die sich wandelnden Produktionsprozesse in der Spätmoderne anzupassen und zu aktualisieren und zeitgleich reduktionistische Lesarten weitgehend zu umgehen. Vgl. Klein, „Musik als Gegenstand philosophischer Reflexion: Zur Aktualität und Vergänglichkeit Adornos“: S. 109ff.

¹⁴ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*: S. 99.

¹⁵ Vgl. „*Kritische Theorie und Protestbewegung*“ (GS 20.1, S. 399- 401) und „*Keine Angst vor dem Elfenbeinturm*“ (GS 20.1, S. 402- 409).

sich durch in den musikalisch-ästhetischen Schriften angelegten Lösungspotenzialen versöhnen lässt und das unmündige Subjekt aus seinem Zustand befreit?

Dem zugrunde liegt ein Verständnis von (Gesellschafts-) Theorie, wie es insbesondere Luhmann geteilt hat: „Anspruchsvolle Theorien lassen sich aber nicht [...] serialisieren“.¹⁶ Die Vielschichtigkeit und multiplen Lesarten, welche ambitionierter Theoriegenese qua natura innewohnen, müssen als „mehrgipflige Unternehmungen“¹⁷ verstanden werden. Demnach würde sich die Möglichkeit ergeben, eine derartig imaginierte Gesellschaftstheorie „von der Theorie des Systems, von der Theorie der Evolution, von der Theorie der Kommunikation oder von Theorien über Sinn und Selbstreferenz aus [zu] schreiben“,¹⁸ welche im Umkehrschluss auch eine Fülle an Optionen zur Lesart, insbesondere in Zeiten der Spätmoderne, eröffnen kann.¹⁹ Auf ähnliche, aber dennoch unterschiedliche Weise, mit Adorno gesagt: „Dabei bleibt das große, vielleicht das immerwährende Paradoxon: daß Philosophie stets und stets und mit dem Anspruch auf Wahrheit deutend verfahren muß, ohne jemals einen gewissen Schlüssel der Deutung zu besitzen; [...] der Text, den Philosophie zu lesen hat, ist unvollständig, widerspruchsvoll und brüchig“.²⁰ Die Bearbeitung dieser Fragen sollen hiernach vollzogen werden.

Um diese genannten Probleme zumindest ansatzweise lösen zu können, ist es vonnöten, Grundlegendes vorweg festzustellen: So soll zunächst ein vorgeschobenes Kapitel skizzenhaft einzelne Vorbemerkungen, wie die Wichtigkeit von Adornos Biografie für seinen radikalen Blick auf die Musik, die Art von Verständnis der musikalischen Erfahrung und die Einbettung der Musik als essenzieller Bestandteil der *Ästhetischen Theorie* und ihrer Materialität, erlauben und zu einem grundlegenden Verständnis gereichen.

Dieses ermöglicht es im Anschluss, produktiv die selektierten Texte zu lesen: Mit einer Auswahl früher Werke, einer Selektion der musikphilosophischen Ausführungen zwischen 1932 und 1944, sollen grundlegende Charakteristiken der Musik, wie ihr Warencharakter und der Unterschied zwischen ernsthafter, als authentisch zu charakterisierender Musik und leichter, unterhaltender Musik, welche ganz im Sinne der Kulturindustrie als Produkt zweckgebundener Kontrollmechanismen gilt, derer sie ganz und gar unterworfen und hörig ist, dargelegt werden. Der Jazz, als Idealtypus der leichten Musik verstanden, und von Adorno mit der wohl strengsten Kritik überzogen worden, die die Jazzrezeption in der jungen Bundesrepublik maßgeblich geprägt hat, gewährt in excursu einen Ausblick auf das, was sich exemplarisch an der Musik in der verwalteten Welt vollzieht.²¹ Aus der Durchleuchtung der strengen Kritik und ihrer nahezu idiosynkratischen Züge soll sich das Verständnis kristallisieren, wie diese als stärkstes fassbares

¹⁶ Niklas Luhmann, „Unverständliche Wissenschaft. Probleme einer theorieeigenen Sprache.“, in *Soziologische Aufklärung 3*, von Niklas Luhmann (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1981): S. 174.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Andreas Reckwitz, „Die Politik der Moderne aus kulturtheoretischer Perspektive: Vorpolitische Sinnhorizonte des Politischen, symbolische Antagonismen und das Regime der Gouvernamentalität.“, in *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, hg. von Birgit Schwelling (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004): S. 42.

²⁰ GS 1, S. 334.

²¹ Vgl. Joachim-Ernst Berendt und Theodor W. Adorno, „Für und wider den Jazz“, *Merkur* 7, Nr. 67 (1953): S. 887–93; Viola Rühse, „Jazz zwischen Massenkultur und partizipativer Arbeitermusik – Eric Hobsbawms und Theodor W. Adornos Jazzanalysen in den 1950er Jahren“, in *Hobsbawm, Newton und Jazz. Zum Verhältnis von Musik und Geschichtsschreibung*, hg. von Andreas Linsenmann und Thorsten Hindrichs (Paderborn: Brill | Schöningh, 2013): S. 77–110.

Beispiel für das aus der Warenform ableitbare Kernproblem der kulturindustriellen Vereinnahmung der verwalteten Welt gelten kann.

Anschließend daran soll sich mit der sich durch das adornosche Werk ziehenden Dichotomie Schönberg- Strawinsky auseinandergesetzt werden, die in der *Philosophie der neuen Musik*, welche von Adorno selbst als essenzielle Fortführung zur Dialektik der Aufklärung verstanden wird, kulminiert. In ihrem Sinne soll das als kritisch-dialektisch verstandene Potenzial in dem Schema ‚Schönberg als der Fortschritt‘ und ‚Strawinsky als die Regression‘ aufgezeigt werden und mit der Konzentration auf das, zu was die Kunst in der dissonanten Realität überhaupt noch fähig ist und die (Un-) Möglichkeit eines Ausweges über den Zustand des Subjektes klarifiziert werden.

Abschließend gilt es, die so gewonnenen Erkenntnisse wertend mit der Kulturindustrie in Verbindung zu setzen und diese quasi ‚bottom-up‘ auf ihren Gehalt zu überprüfen. Es ist das Anliegen des Autors, durch eine Gegenüberstellung der vorher festgestellten Charakteristiken der Musiktheorie und der sich in der Kulturindustrie befindlichen Bezüge auf diese deutlich das Argument zu verteidigen, dass sich ohne den Bezug auf Kunst und Musik der Anspruch Theodor W. Adornos Gesellschaftstheorie und des im weitesten Sinne in ihr gebetteten Subjektivierungsprozesses nicht vollends begreifen lassen.²²

Schlussfolgernd aus diesen vorangegangenen Darlegungen sollen diese einerseits auf ihr zeitaktuelles Potenzial und andererseits auf die Schwierigkeit einer ungebrochenen (musik-) philosophischen Rezeption eingeordnet werden mit einigen fundamentalen Überlegungen, wie, falls sich der Anspruch ergibt, in dieser Tradition weiter zu kritisieren, solch eine zeitgenössische Betrachtungsweise funktionieren könnte.

Behaftet mit dem Vabanquespiel, eben durch die selektive Bearbeitung einer verglichen an Adornos Gesamtwerk kleiner Menge an Texten Gefahr zu laufen, Wichtiges aufgrund dessen so zu verkürzen, dass der Kern der Sache verloren geht oder nur verfehmt sich in dem Geschriebenen widerspiegelt, geht dieser Versuch das Vorhaben mit dem Anspruch ein, keine vollständigen und holistischen Abbildung all der versprengten und chiffrierten Ausführungen der Begrifflichkeiten zu erarbeiten, für die diese Arbeit allemal zu kurz ist, sondern durch ihr schlaglichtartiges Wesen gerade genügend zu beleuchten, als dass sich ein grundlegendes Verständnis einstellt und die Gedankenlinie nachvollzogen werden kann. Insbesondere gilt es hier, trotz der einen bei der Studie solcher radikalen, zeitweise fast reaktionär anmutenden Kritik beschleichende Hang zur Ironisierung oder sarkastischen Ablehnung, die Ernsthaftigkeit und Wichtigkeit, mit welcher Adorno den Gegenstand betrachtet, nicht zu vernachlässigen und trotz dieser ihr Potenzial zu verstehen.²³ Elliptisch und schmerzlich ausgelassen werden hierbei die musikalischen Monographien aus dem gleichnamigen Band der gesammelten Schriften, namentlich *Versuch über Wagner und Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, da diese, trotz ihres potenziell durchaus produktiven Anteils an der Lösung der hier aufgeworfenen Fragen, einen rahmensprengenden Exkurs darstellen würden, der die oben genannten, maßgeblich auf Analyse

²² Bezeichnend für den Titel dieser Arbeit ist der des 143. Aphorismus aus der *Minima Moralia*, in welchem Adorno grundlegende Paradigmen für die Kunst und die Musik festlegt: In nuce. Vgl. GS 4, S. 253.

²³ Vgl. Christian Schwaabe, „Kunst und Politik in Zeiten ihrer kulturindustriellen Vereinnahmung“, in *Die Politik in der Kunst und die Kunst in der Politik*, hg. von Ariane Hellinger u. a. (Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2013): S. 144.

der Warenwerdung des Materials ausgerichtete Sichtweise nicht deutlich genug ausstaffieren würde, als dass die Einbindung dieser wirklich zweckdienlich wäre.

1. Einführende Vorbemerkungen

1.1. Musiker und Philosoph: Biografisch Signifikantes zu Theodor W. Adorno

Auch wenn die Werke Theodor W. Adornos und nicht seine Person im Zentrum dieser Arbeit stehen sollen, gilt es zunächst, seine Lebenswelt und seine Biografie zu beleuchten, um zu verstehen, was ihn dazu gebracht hat, selbst dort Gesellschaftliches zu sehen, wo andere nur Musik oder Kunst, vielleicht als Gefälligkeiten und als Teil des Schönen und Guten im Leben, gesehen haben. Gerade in diesem scheinbaren Widerspruch lassen sich sein Leben, zutiefst betroffen von den Wehen der Zeit und im ständigen Widerstreit mit ihnen, und seine philosophischen Erkenntnisse, wann immer Musik ihr Sujet war, als außergewöhnliches und fruchtbares Spektralbild, „die noch da inspirierend ist, wo der Philosoph irrt und übertreibt“,²⁴ begreifen. Mit einem Fokus auf die Entstehung seiner musikalischen Schriften und Momente, in denen er sich hauptsächlich oder sogar nahezu ausschließlich mit Musik beschäftigt hat, gilt es einige Anhaltspunkte für die spätere Besprechung der Werke, welche bedeutend für jedweden Interpretationsversuch dieser sind, zu rekonstruieren. Diese ihm von Kindesbeinen an nahegelegte Welt bestimmt schließlich wie bei kaum einem anderen Theoretiker des 20. Jahrhunderts seine Sicht- und Denkweise. Die so auch aus persönlich-idealistischer Sicht verfassten Werke Adornos über Musik sollen dem Inhalt der *Dialektik der Aufklärung* aus einer Auffassung als ‚écriture factuelle‘, der Realisierung von Objektifizierung der persönlichen Erfahrungen, nähergebracht werden.²⁵

Geboren als Sohn einer ausgebildeten Sängerin, Maria Cavelli-Adorno und eines Frankfurter Weinhändlers, Oscar Wiesengrund, lebte er, besonders eng mit seiner Mutter und ihrer Schwester Agathe, welche ebenso im Gesangsfach tätig war und an seiner frühmusikalischen Bildung ebenso einen großen Anteil hatte, in einer Geborgenheit, welche Zeit seines Lebens ihn beeinflusste und im Wirken auf seine Schriften keineswegs unterschätzt werden darf.²⁶ Früh wurde er für seine gehegte Kinderstube, welche er bis Anfang 20 nicht verließ, sein „Wunderknaben sein“²⁷ und seine pianistische Begabung beneidet geschätzt, Freunde und Lehrer wie Siegfried Kracauer und Alban Berg attestierten ihm zu dieser frühen Jugendphase sogar eine weit fortschrittlichere Auffassung für die Dinge des Intellektuellen, unter anderem der Musik, als der Philosophie.²⁸ Zweiterer erkannte jedoch früh, dass sich sein Schüler irgendwann „für Kant

²⁴ Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* :S. 96.

²⁵ Vgl. Ulrich Rüdener, „Die Klassenwechslerin Annie Ernaux“, *Philosophie Magazin*, Nr. 67 (Januar 2023): S. 84f.

²⁶ Vgl. Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas, Hrsg., *Adorno-Konferenz 1983*, 4. Auflage (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016): S.7f.

²⁷ Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno. zur Einführung.*, 5., vollst. überarb. Aufl, 371 (Hamburg: Junius, 2009): S. 10.

²⁸ Vgl. Leo Löwenthal und Siegfried Kracauer, *In steter Freundschaft, Leo Löwenthal - Siegfried Kracauer: Briefwechsel 1922-1966*, hg. von Peter-Erwin Jansen und Christian Schmidt, 1. Aufl (Lüneburg: Zu Klampen, 2003). Siehe auch Rolf Wiggershaus, *Theodor W. Adorno*, Originalausg, Große Denker, 510 (München: C.H. Beck, 1987): S. 14. Hervorzuheben ist hier, dass das Urteil Kracausers über Adorno gewiss beeinflusst war von der damaligen charakterlichen Momentaufnahme und dem direkten Vergleich mit Leo Löwenthal, einem weiteren Schützling von ihm. Über die ambivalente Beziehung Kracauer-Adorno siehe auch die Rezension des veröffentlichten Briefwechsels: Stefan Müller-Doohm, „Briefwechsel Adorno-Kracauer: Immer war einer von beiden zutiefst gekränkt.“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Januar 2008.

oder Beethoven entscheiden“²⁹ müsse. Nach seiner Promotion in der Philosophie an der Universität Frankfurt und einem fundamental wirksamen Erlebnis nach der Aufführung von Fragmenten aus Alban Bergs Opernwerk *Wozzeck* 1924 entschied sich der junge Musikkritiker³⁰ Adorno für ein Studium der Musikwissenschaft bei diesem mit dem Wunsch, in Zukunft kompositorisch und pianistisch tätig zu sein. In dem Eindruck dieser Erfahrung lassen sich bereits grundlegende Anfänge des Musikverständnisses Adornos erkennen.³¹

In Wien und dem Kreis der Wiener Schule um Arnold Schönberg eröffnete sich ihm nicht die erhoffte schöpferische Gemeinschaft, vergleichbar mit dem zur ähnlichen Zeit den Kulturgeist maßgeblich bestimmenden George-Kreis, und so besann er sich auf eine akademische Laufbahn in der Philosophie.³² Dennoch ließ ihn die Musik nie gänzlich los, wie er in einem Brief an Thomas Mann 1948 ausführte: „*Ich studierte Philosophie und Musik. Anstatt mich zu entscheiden, hatte ich mein Leben lang das Gefühl, in den divergenten Bereichen eigentlich das gleiche zu verfolgen.*“³³ Seine Schriften als Musikkritiker und frühe Aufsätze, die den Gegenstand der Musik behandeln, wie bspw. der o. g. Schubertaufsatz, gelten aber noch vor den philosophischen Anfängen als Beginn seiner Veröffentlichungen. Ebenso hat er, als Mitglied des von Max Horkheimer geführten *Instituts für Sozialforschung* (IFS) in der daran angeschlossenen Publikation *Zeitschrift für Sozialforschung* bereits bis zu seiner Emigration 1934 und darüber hinaus bis 1941 als Teil des in New York neu gegründeten *Institute for Social Research* einige seiner zentralen Aufsätze und Kapitel für später teilweise eigenständig veröffentlichte musikphilosophische Werke, wie u. a. *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932), *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (1938) und *Fragmente über Wagner* (1939/40), *On Popular Music* (1941, maßgeblich hervorgegangen aus Beobachtungen im Rahmen der *Princeton Radio Research Projects*),³⁴ publiziert. Hervorzuheben ist des Weiteren sein ebenda unter dem Pseudonym *Hektor Rottweiler* veröffentlichter Aufsatz *Über Jazz* (1936), welcher als Fundamentalkritik an der Warenwerdung der Musik und somit als „stärkstes Beispiel für ‚Kulturindustrie‘“³⁵ verstanden wird.

Ferner ließ ihn seine musikalische Affinität in weiteren Projekten ebenso nicht ruhen: Ab 1944 entstanden die hauptsächlich im Exil verfasste Aphorismensammlung *Minima Moralia*, eine essayistische Kollektion von sogenannten „Reflexionen aus dem beschädigten Leben“, die durchzogen von musikalischen Verweisen und Entlehnungen ist,³⁶ die mit Horkheimer gemeinsam verfasste *Dialektik der Aufklärung* und, angelegt als Addendum und „ein ausgeführter Exkurs zur ‚Dialektik der Aufklärung‘“³⁷ an eben diese, die *Philosophie der neuen Musik*. Ebenso

²⁹ Theodor W. Adorno und Alban Berg, *Theodor W. Adorno-Alban Berg. Briefwechsel 1925-1935*, hg. von Henri Lonitz und Theodor-W.-Adorno-Archiv, 1. Aufl (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997): S.66.

³⁰ Eine Auswahl seiner Musikkritiken von 1922 bis 1934 finden sich unter GS 19, S.9- 255.

³¹ Vgl. Wiggerhaus, *Theodor W. Adorno*: S. 16.

³² Vgl. Gerhard R. Koch, *Theodor W. Adorno: Philosoph, Musiker, pessimistischer Aufklärer*, Gründer, Gönner und Gelehrte (Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 2013): S. 37.

³³ Ebd.

³⁴ Das eigentlich auf eine Reform des Mediums Rundfunk eingerichtete Forschungsprojekt war aufgrund von Adornos fundamentaler Bemängelung des Betriebes schlussendlich nicht mehr fähig, seine Stelle weiter zu besolden, da die Auftraggeber hierfür keinen Mehrwert sahen. Vgl. Wiggerhaus, *Theodor W. Adorno*: S. 21.

³⁵ Heinz Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte* (Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003): S. 7.

³⁶ Vgl. hierzu bspw. angelehnt an das straussische Opernwerk, *Rosenkavalier* (GS 3, S. 213ff), *Zur Dialektik des Takts* (GS 3, S. 38ff.) sowie *Zauberflöte* (GS 3, S. 255ff.).

³⁷ GS 12, S. 11.

wurde er durch seine musikalischen Beratungen für Thomas Manns *Doktor Faustus* in dem dort vorkommenden Charakter des Teufels und seiner musikphilosophisch-theoretischen Äußerungen verewigt.³⁸

Sowohl der Prozess der Emigration als auch das Leben und Schaffen in Amerika haben sich jedoch, im Vergleich zu anderen, ebenfalls emigrierten Mitgliedern des Instituts für Sozialforschung, für Adorno als ein nahezu unüberwindbares Hindernis dargestellt. Versuche der raschen Assimilation des römisch-katholisch getauften, das Judentum nur durch seinen Vater, als Jude geborenen, jedoch zur Zeit der Geburt seines Sohnes bereits zum Protestantismus übergetretenen Frankfurter Bildungsbürgers, kennenden Adorno führten zu nichts: Sein vergebliches Lob von bereits zutiefst nationalsozialistisch gefärbtem Liedgut 1934 schrieb er demnach im Nachhinein dem Anteil in ihm zu, „dem der Entschluß zur Emigration unendlich schwer fiel“.³⁹ Mit einer Vehemenz, welche wenige in der Zeit in die Emigration gezwungene Intellektuelle an den Tag legten, hat sich der nach Rassengesetzen als „Halbjude“ Definierte an ein Leben in Deutschland zu klammern versucht, welches so schon nicht mehr existiert hat. So hat Leo Löwenthal, Zeitgenosse und ebenso im Rahmen des IfS tätig, konstatiert: „wir mußten ihn fast physisch dazu zwingen, endlich Deutschland zu verlassen“.⁴⁰

Zudem hat sich Adorno in Amerika schwergetan, sowohl akademisch als auch privat Fuß zu fassen. Zwar gelten für ihn die genuin amerikanischen Lebenserfahrungen, mit welchen er sich schwer aussöhnen, jedoch umso mehr von ihnen lernen konnte, als wichtiges Element seiner Fähigkeit, das Totale in der Kultur zu sehen:

„In Amerika wurde ich von kulturgläubiger Naivität befreit, erwarb die Fähigkeit, Kultur von außen zu sehen. Um das zu verdeutlichen: mir war, trotz aller Gesellschaftskritik und allem Bewußtsein von der Vormacht der Ökonomie, von Haus aus die absolute Relevanz des Geistes selbstverständlich. Daß diese Selbsterständlichkeit nicht schlechterdings galt, darüber wurde ich in Amerika belehrt, wo kein stillschweigender Respekt vor allem Geistigen herrscht, wie in Mittel- und Westeuropa weit über die sogenannte Bildungsschicht hinaus; die Abwesenheit dieses Respekts veranlaßt den Geist zur kritischen Selbstbesinnung.“⁴¹

Des Weiteren galt ihm ebenso die englische Sprache als ein nicht ausreichendes Medium für seinen gewünschten Ausdruck. Der deutschen Sprache hingegen attestierte er eine „Wahlverwandtschaft zur Philosophie“.⁴² Auch gilt seine literarische Sozialisierung als Musikkritiker, welche bildhaftes Sprechen und Metaphorik als zentrale Kommunikationsmittel verlangen, und welche er, wie wenige Philosophen vor sowie nach ihm, verstand, ebenso auf seine musikphilosophischen Texte zu übertragen, noch vor dem Akademischen und die Aneignung einer genuin dieser Disziplin entstammenden Sprachproduktion, als Gründe, weswegen er seiner

³⁸ Vgl. Schweppenhäuser, *Theodor W. Adorno. Zur Einführung.*, S. 9. Die Autorenschaft an diesen Werken wurde zunächst versucht zu verschleiern, damit das Ideal des „Zauberers“ Thomas Mann erhalten blieb. Nach der Veröffentlichung des Briefwechsels Mann- Adorno und dem Werktagebuchs des Autors selbst konnten jedoch die signifikanten musiktheoretischen Anteile des Buches zweifelsfrei Adorno zugeschrieben werden. Siehe hierfür: Bodo Heimann, „Thomas Manns ‘Doktor Faustus’ und die Musikphilosophie Adornos“, *Deutsche Viertel-jahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38, Nr. 2 (1. Juni 1964): 248–266; Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans* (Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl, 2012).

³⁹ GS 19, S. 638.

⁴⁰ Detlev Claussen, *Theodor W. Adorno: Ein letztes Genie* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl, 2005): S. 279.

⁴¹ GS 10.2, S. 734.

⁴² Ebd., S. 699f.

Heimat nicht entkommen konnte.⁴³ So lässt sich nachvollziehen, wieso er, alsbald sich die Gelegenheit ergeben hat, wieder nach Frankfurt zurückgekehrt ist.

Subsumierend ließe sich über seine Biografie sagen: „Glanzvoll und beschädigt, privilegiert und ausgesetzt war Adornos Leben“.⁴⁴ Adorno versuchte mit seiner intensiven, über die Abschnitte seines Lebens hinweg konstanten Faszination für das Musikalische und der Beschäftigung mit dieser Kunstform konsequent den Wunsch zu realisieren, in seinem Wirken die unbefangenen Erfahrungen, vermittelt durch das Medium des Klanges im gutbürgerlichen Elternhaus, der kindlichen Zeit zu bewahren. Nicht umsonst beginnen die nachgelassenen, nie vollendeten *Beethoven-Fragmente* mit der Notiz „Rekonstruieren, wie ich Beethoven als Kind gehört habe“.⁴⁵ Das Erleben der Emigration und die Fremdheit in dieser ließen ihn sich umso mehr auf den Kanon der von ihm erfahrenen Musik zurückbesinnen, in welcher eine Art von utopischen Heilsversprechen innewohnt, welches er in der *Ästhetischen Theorie* großflächig entfaltet und zentral für das folgende Kapitel sein soll. So ließe sich auch seine Aussage nach der Rückkehr aus Amerika verstehen, in der er erläutert, dass er zurückkam, „weil was man im Leben realisiert, wenig anderes ist als der Versuch, die Kindheit verwandelnd einzuholen“.⁴⁶ Dieses Idyll manifestiert sich für ihn besonders schmerzvoll in der Erfahrung von Musik.

1.2. Individuelle Erfahrungen des geschulten Hörers: Die ‚Methode‘ für die Musik

Als essenzielle Vorarbeit für die Analyse der ausgewählten musiktheoretischen Texte stellt sich in diesem Kapitel die Frage, inwiefern Adorno die musikalische Erfahrung als methodisch besonders wirkmächtig für seine Theoriegenese gesehen hat und sich auf diese Form des Erlebens als Kern des Entscheidenden bezogen hat. Dem zugrunde liegt ein Verständnis seines Philosophierens, in welchem nicht nur seinem Begreifen nach die Bestandteile „Musik, musikalische Analyse und philosophische Theorie [...] in ein wechselseitiges Verweisungsverhältnis“⁴⁷ gebunden sind, sondern auch eine „Ästhetik ‚von unten‘, die am konkreten musikalischen Werk ansetzt und sich in der Erfahrung, Analyse und Kritik seiner eigensinnigen Gestalt ihre Kategorien erarbeitet“⁴⁸, erforderlich ist.

Ohne das zumindest grobe Skizzieren dieser beiden Aspekte, welches in diesem und dem folgenden Kapitel geschehen soll, wären die zahlreichen Implikationen Adornos Musikphilosophie nur unzureichend verständlich. Analog ließe sich anmerken, wie es die Aufgabe der Philosophie ist, „über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen“,⁴⁹ so ist es Aufgabe des präzisen Hörens, über die Erfahrung durch die Erfahrung auf das größere Ganze, vielleicht

⁴³ Vgl. Gabriele Geml, „Dissonierende Sozialforschung: Zur Musiksoziologie Theodor W. Adornos.“, *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. (2019).

⁴⁴ Wiggershaus, *Theodor W. Adorno*, S. 11.

⁴⁵ Theodor W. Adorno, *Beethoven: Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, 2. Auflage, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015): S. 21.

⁴⁶ GS 20.1, S. 395.

⁴⁷ Klein, *Musikphilosophie. Zur Einführung*: S. 97.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ GS 6, S. 27.

sogar das Ganze als das Unwahre, zu gelangen.⁵⁰ So reicht es für Adorno nicht, „das Vernommene unter seinem Oberbegriff“⁵¹ kategorisch einordnen zu können, vielmehr sei „die Entfaltung des Erklingenden in ihrer Notwendigkeit mit den Ohren [zu] denken“.⁵²

Des adornoschen Denkens Kern, die Philosophie des Nichtidentischen, welche einen erweiterten Vernunftbegriff in radikaler Abgrenzung von positivistisch anmutenden Rationalitätskonzepten der Naturwissenschaften benötigt, sei als Grundstein des adornesken Theoriekomplexes dem der Erfahrung und des Hörens hier noch vorangestellt. Durch diese ermöglicht sich erst die Erfahrung des Besonderen, des Nichtidentischen, und zwar realisiert in dem aus den Klauen der verwalteten Welt herausgelösten Subjekt, welches sich Kraft seines eigenen Verstandes emanzipatorisch an unreglementierten Erfahrungen ergötzen kann, dem Rausch jedoch nicht verfällt, sondern diese gleichsam als Nicht-Bild seiner inneren und äußeren Natur sieht und somit den utopisch-fernen Gehalt erkennen kann.⁵³

Zeitgleich lässt sich, dialektischem Prinzip der bestimmten Negation folgend, durch diese Möglichkeit der Erkenntnis das Totalitäre an dem Rationalen, also das eigentlich Rationalistische und Zweckgebundene, identifizieren und folglich der Schleier der Ideologie lichten. So findet dieses Prinzip „noch in den abstraktesten Kategorien der Erkenntnis den Zwangszusammenhang von realer Herrschaft wieder“.⁵⁴

Dementsprechend gefasst liegt hier eigentlich nichts geringeres vor als der widersprüchliche Anspruch an die Philosophie, das zu erkennen und zu beschreiben, was sie ex natura rei nicht erkennen und beschreiben kann, und erhebt die Forderung des Ablegens der tautologischen Replikation der Einsicht, das Sehen des Nicht-Sichtbaren. Viel mehr noch: Im Ideal wird das Zerschlagen des ewigen Zyklus von performativer Repetition, welcher sich seit Kant scheinbar zementiert hat, erreicht:

„Naturbeherrschung zieht den Kreis, in den Kritik der reinen Vernunft das Denken bannte. Auf das Neue zielt nach Kant das philosophische Urteil ab, und doch erkennt es nichts Neues, da es stets bloß wiederholt, was Vernunft schon immer in den Gegenstand gelegt.“⁵⁵

Die Wichtigkeit des mündigen Subjektes, vielfach hervorgehoben und exemplarisch an u. a. dem bedeutsamen Erwachungsmoment des autonomen Subjekts und seiner Subjektivität in der griechischen Tragödie verdeutlicht,⁵⁶ welches sich Kraft seines Erfahrungsschatzes und des Mediums der Sprache mächtig über den Akt des Erlebens äußern kann, tritt dadurch als entscheidender Faktor hervor, denn ohne die Möglichkeit der freier und ungezwungenen Subjektivität verwirkt sich die Einsicht über seinen eigenen Zustand und es bleibt in der Wiederholung gefangen.

⁵⁰ Hier schließt sich die Bemerkung Adornos an, im Widerspruch mit Hegel eben nicht das Ganze als das Wahre zu sehen, sondern notgedrungen als das Unwahre, als die totalitäre Ideologie, die es gilt zu durchbrechen. Vgl. GS 4, S. 55; GS 5, S. 324f.

⁵¹ GS 15, S. 184.

⁵² Ebd.

⁵³ Wiggerhaus, *Theodor W. Adorno*: S. 27.

⁵⁴ Rolf Tiedemann, „Begriff Bild Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis.“, in *Hamburger Adorno-Symposium*, hg. von Michael Löbig und Gerhard Schweppenhäuser (Lüneburg: Dietrich zu Klampen, 1984): S. 67.

⁵⁵ GS 3, S. 43.

⁵⁶ Vgl. GS. 7, S. 344f.

Zwei Begriffe fallen hier auf, welche es gilt, nachfolgend zu konkretisieren. Einerseits rückt das, was im vorherigen Satz mit dem Erfahrungsschatz genannt wird, unmittelbar ins Blickfeld. Hierbei, mit Annahme des Subjektiven, entfaltet sich eine komplexe Theorie einerseits über die geistige Erfahrung, welche versucht wird, schemenhaft und für die hier versuchte Betrachtung zu skizzieren. Andererseits ergibt sich hier auch die dezisive Entscheidungsmacht der Sprache, welche die Vermittlung dieser Erfahrung ermöglichen oder verhindern kann.

1.2.1. ‚Zur Theorie geistiger Erfahrung‘ oder *Negative Dialektik*

„Zur Theorie geistiger Erfahrung“ wäre der eigentliche Titel der Einleitung des gesamtwerksbestimmenden Textes *Negative Dialektik* geworden.⁵⁷ So ergiebig und nachvollziehbar diese konkrete Nennung des Begriffes gewesen wäre, so sehr lässt sich aus diesem Umstand ableiten, weswegen in seiner Rezeption das genuine Interesse an ihm bis in die jüngste Forschung hinein so gering gewesen zu sein scheint.⁵⁸

Dieses Wortpaar lässt sich wiederum erneut teilen: Der geistige Anteil ließe sich auf die zeitliche Einbettung der Erfahrung beziehen, ihrer Geburt und ihres Sterbens im Fluss der Vergangenheit. Darüber geht er aber hinaus: Denn die Momente des Erlebens „sind [...] in ihrem Stattfinden immer schon auf die zumindest potenziell gegebene Möglichkeit bezogen, zu anderer Zeit und an anderer Statt wiederholt werden zu können“.⁵⁹ So geschieht keine Isolation des Erfahrungsmomentes, sondern er wird naturgemäß in ein Cluster aus unmittelbaren zeitlichen sowie thematischen Kontexten anderer und gleicher Momente eingeordnet, in welchem der Vorgang der Erfahrung stattfindet; Ohne diese Einordnung würde der Gehalt der Erfahrung verstümmelt und im schlimmsten Falle verfemt ausgedrückt werden.

Dem zeitlich bedingten, jedoch zur Repetition möglichen Augenblick gesellt sich noch eine weitere Dimension hinzu, welche das Erkennen von der Strukturalisierung und von Sedimentationsprozessen in der Sphäre der geistigen Erfahrung ermöglicht: Die, als klare Abgrenzung zu dem atomistischen Hören, des strukturellen Hörens. Diese Form des Hörens, in Abhängigkeit mit der vorher genannten Systematik, erlaubt es dem versierten Zuhörer, das Gehörte einbettend zu interpretieren und auf seinen Gehalt hin zu verstehen. Resümierend lässt sich also hierüber sagen: „Die Einbildungskraft wird so als [...] zwischen Allgemeinem und Besonderem ausgewiesen; sie ist daher, wenn man so möchte, das dialektische Vermögen schlechthin“.⁶⁰

1.2.2. Die Sprache als Essenz des Ausdrucks

Entgegen wittgensteinscher Sprachphilosophie, besteht die Philosophie nach Adorno und mit Hegel „gerade in der Anstrengung, das zu sagen, was nicht sich sagen läßt“.⁶¹ So ist diese eben nicht, in Folge der fälschlichen Schlussfolgerung, ein hier verborgenes Ablehnen

⁵⁷ Vgl. Tiedemann, Rolf, „Nachbemerkung des Herausgebers.“ In: Theodor W. Adorno: *Vorlesung über Negative Dialektik*. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), S. 335-346.

⁵⁸ Vgl. David Jöckel, *Geistige Erfahrung: Zeitlichkeit und Imaginativität der Erfahrung nach Adorno und Derrida*, (Bielefeld: Transcript, 2020): S. 10.

⁵⁹ Ebd., S. 11.

⁶⁰ Ebd., S. 12.

⁶¹ Theodor W. Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik.*, hg. von Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003): S. 112. Zur Bekräftigung von Hegels Standpunkt siehe auch: GS 5, S. 336.

der Philosophie, vielmehr ist sie als „ihrem eigenen Begriff nach widerspruchsvoll, [...] in sich selbst dialektisch“⁶² zu begreifen. Die so gesehene Nicht-Fähigkeit der Philosophie, über das Objekt mit Ausklammerung des Subjektes zu sprechen, ist keineswegs eine Bankrotterklärung unter jenem Umstand. Vielmehr liegt es Adorno gerade daran, diesen Fakt als in der Philosophie vorgesehenen dialektisch-reflexiven Moment zu bewahren und ihn fass- und nutzbar zu machen.⁶³ In dieser Anstrengung verbirgt sich ein nicht zu unterschätzender Anspruch an das Kommunikationsmedium der Sprache, welches sich grundlegend auf die Artikulation der geistigen Erfahrung auswirkt. Um die bereits genannte Ausdrucksschwierigkeit der Philosophie von Dingen, welche gerade das Besondere ausmachen, auszugleichen, liegt der zum adäquaten Ausdruck gereichende Sprache der Versuch zugrunde, sich über die etablierten Konzeptualisierungen der Sprache zu erheben, ohne diese vollständig zu negieren, sondern fruchtbar zu machen für eine immanente Reflexion, welche auf die Überwindung des Bestehenden und Identischem hin zum Besonderen abzielt.

Um die genannten Kategorisierungen auf das Sujet der Musik zu beziehen, ist zunächst die Art, was Adorno konkret unter der Fruchtbarmachung der Erfahrungsbegrifflichkeit begreift und der Bezug der Sprache und ihrer Probleme zu verstehen. Ersteres formuliert er in Überlegungen aus der *Einleitung der Musiksoziologie* über den Versuchsaufbau möglicher soziologischer Experimente zum Höreindruck:

„Fraglos verlohnte es sich, die Sprache zu erforschen, deren die Menschen im Hinblick auf Musik sich bedienen. Die Hypothese ist zu verantworten, daß sie weithin aus gesellschaftlich präfabrizierten Clichés besteht, die sich vor eine lebendige Beziehung zur Sache schieben. Zugleich enthält sie ideologische Inhalte und psychologische Rationalisierungen, die wiederum auf die Rezeption selbst einwirken mögen.“⁶⁴

Hier wird die Verschleierung der Musik durch die Ideologie hervorgehoben und ihres ungebremsten Erfahrungsmomentes zunächst eingeschränkt, da die grundlegenden Parameter der Untersuchung, welche dann die genuinen Äußerungen des Studienteilnehmenden ideologisch verformen, konzipiert werden müssen, um im Anschluss dekonstruktiv mit Hilfe des Mediums der Sprache einen Blick durch den Schleier zu ermöglichen, sodass sich eine wahrhaftige Erfahrung mit der Verwendung der zielgerichteten Sprache überhaupt verbalisieren lässt.⁶⁵ Evident ist hier, dass die Unmöglichkeit einer genuinen Äußerung sich aus dem in der Verdinglichung vorliegendem Fetischcharakter der Musikware und ihrer reproduktiven Natur in der verwalteten Welt ergibt.⁶⁶

Zweiteres, also in Bezug auf die Sprachproblematik in der Artikulation der Musik und ihrem trotz aller Widersprüche bestehenden Einfluss auf die Formgebung des ästhetischen Eindrucks, lässt sich durch Adornos reflexives Schreiben über Musikkritiken begreifen:

„Kritische Fähigkeit ist die moralische Verpflichtung zu einem Äußersten an Differenziertheit. Nur der wäre ein guter Kritiker, der sowohl jene mimetische Qualität des Interpretieren wie auch die Frage der sachlichen Angemessenheit zu erkennen und zu ergreifen vermag und überdies die Fähigkeit hat, das Gewicht dieser Momente im Resultat, in der Aufführung als Ganzer richtig zu erkennen. Dadurch wird die Aufgabe des Kritikers

⁶² Ebd.

⁶³ Jöckel, *Geistige Erfahrung*: S. 41f.

⁶⁴ GS 14, S. 431.

⁶⁵ Der Grund und die Systematik hinter der Ideologie, welche es unmöglich werden lässt, das Subjekt zu solch einer Artikulation zu bewegen, wird im Kapitel 2.1 erweitert ausgeführt.

⁶⁶ GS 14, S. 33. Der hier touchierte Aspekt der „Regression des Hörens“ wird erweitert im Kapitel 2.1.3 dargestellt.

außerordentlich erschwert. Sagte ich vorhin, daß es kein vollkommenes Kunstwerk gibt, so wird es erst recht keine vollkommene Kritik geben. Aber es ist wohl an der Kritik, sich den Kopf einzurennen, eher als die Momente zu umgehen, die ich eben beschrieben habe. [...] Der Kritiker muß vermögen, die spezifische musikalische Erfahrung zu verbalisieren, sie in Worte zu bringen, die nicht nur angemessen sind, sondern die Sache selber treffen. Wer diese Anlage nicht hat, wer also über kein sprachliches Sensorium verfügt, das ihm hilft, sogenannte rein musikalische Vorgänge in sprachliche, und zwar meist technische Begriffe zu übersetzen, der soll die Finger davon lassen.“⁶⁷

Zur Ergänzung und Verdeutlichung dessen, wie solch eine hochsubjektive Erfahrung von Musik und ihr Ausdruck aussehen kann, lässt sich eine Passage aus Adornos *Beethoven. Philosophie der Musik* exemplarisch nennen: „Der Anfang der 3. Leonorenouvertüre klingt als wäre auf dem Grund des Kerkers das Meer erreicht“.⁶⁸ Solche Eindrücke können nur entstehen und verbalisiert werden, wenn sowohl ein Verständnis des eigenen Bewusstseins von Ästhetik und Erleben als auch die Fähigkeit zur Verwendung einer adäquaten, objektgetreuen Artikulationsmöglichkeit gegeben ist. Nichtsdestotrotz lässt sich an diesen Beispielen verfolgen, wie der Ausdruck individualisierter Wahrnehmung die subjektive Erfahrung durch richtige Sprache zu einem allgemein nachvollziehbaren Eindruck machen kann.⁶⁹ In der dialektischen Spannung der Erfahrung, zwischen dem Allgemeinen und Besonderen und der Sprache, bedingt von Text und Kontext, entfaltet sich die eigentliche Natur der geistigen Erfahrung und die negative Dialektik findet so selbst in den abstrahierten Formen der Resonanz den nicht von der Hand zu weisenden repressiven Charakter der Totalität.⁷⁰

Subsumierend lässt sich also festhalten, dass den Antinomien in den Werken, die der Musik zugrunde liegenden Widersprüche, keine naturwüchsige, trivial einleuchtende Gesetzmäßigkeit, welche im idealen Falle noch ausbuchstabiert aus der Partitur gelesen werden kann, vorgeht, durch die sich jene selbstevident verstehen lassen, sondern nur durch die Ableitung aus den innerwerklichen Strukturen und der denkenden Erfahrung erkannt werden können.⁷¹ Die Möglichkeit und das Potenzial des ästhetischen Reflexionsmoments gilt es vollkommen zu nutzen, um zu dem Kern der Sache vorzustoßen.⁷² Jedoch begreift Adorno die in seiner Analyse immanent gesehene Realität des Erfahrungspotenzials als fundamental gestört, da in der verwalteten Welt dem Subjekt aufgrund der stofflichen Eigenschaften der konsumierten Musikwaren kein genuiner Zugang mehr zu ihr ermöglicht wird. Die totale Entfremdung von Mensch und Musik führt zu dem, was Adorno als „Fetischcharakter der Musik“ bezeichnet.⁷³ Hier verbirgt sich bereits ein kleiner Vorgesmack auf den hohen Anspruch, welchen er nicht nur an

⁶⁷ GS 19, S. 583f.

⁶⁸ Theodor W. Adorno, *Beethoven*, S. 73.

⁶⁹ Insbesondere für das Verständnis adornoscher Arbeitsweise spannend sind hier die hauptsächlich fragmentarisch hinterlassenen Skizzen von Konzertereindrücken und dem in ihnen angelegten Versuch, diese mit Sprache in einen größeren Rahmen einzuordnen. Siehe hierzu: Joachim Kaiser, „Ohne erst die Seele zu befragen. Suche nach dem Sinn von Tönen: Was Theodor W. Adorno von Musik-Interpretation fordert“, *Sueddeutsche Zeitung*, 10. Oktober 2001.

⁷⁰ Rolf Tiedemann, „Begriff Bild Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis.“: S. 67.

⁷¹ Der hier untergebrachte indirekte Verweis auf die Formalismuskritik ließe sich zurückverfolgen auf Hegel als ihren Urvater, welche für die produktive Beschäftigung des formalistisch geprägten Zuganges der gegenständlichen Musik- und Kunstwissenschaft durchaus anregend sein könnte. Ob und inwiefern dies bereits geschehen ist, liegt außerhalb des Blickes dieser Arbeit. Vgl. hierzu insbesondere GS 5, S. 254; Ebd., S. 312.

⁷² Vgl. Klein, „Musik als Gegenstand philosophischer Reflexion: Zur Aktualität und Vergänglichkeit Adornos“ S.107f.

⁷³ Vgl. GS 14, 25ff. Der hier nur zur Einordnung genannte Begriff wird im Kapitel 2.1 ausführlich erläutert werden.

das Subjekt und seine Möglichkeit des Erfahrens stellt, sondern auch an seine Idee eines autonomen und authentischen Kunstwerkes.

1.3. Die Musik im Sinne der ästhetischen Theorie, ihre Materialität und die Funktion des Künstlers

„Zur Selbstverständlichkeit wurde, dass nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verständnis zum Ganzen, noch nicht einmal ihr Existenzrecht“.⁷⁴

Mit diesen fundamentalen Worten beschreibt Adorno zu Beginn der aus seinem Nachlass veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* die Gegebenheit der Kunst, wie er sie im Abgleich mit den zeitdiagnostischen Gegebenheiten sieht. Im radikalen Tonus dieser Aussage verbirgt sich der Zweifel, dass Kunst, wie sie historisch betrachtet verstanden wurde, das Existenzrecht, nur als solche für sich zu bestehen, besitzt. Weiter ist hier die Frage nach dem Sinn entscheidend: Wenn es denn Formen von Kunst gibt bzw. geben soll, worin besteht ihr Zweck und zu was könnten sie dienlich sein? Bei einer gelingenden Beantwortung dieser Frage wäre im Sinne Adornos nicht nur die Existenz von Kunst legitimiert, sondern es würde sich sogar etwas wie der feinste Schimmer von Hoffnung, zumindest das Glück erblicken zu dürfen, ergeben.⁷⁵ Insbesondere mit Blick auf Adornos berühmt-berüchtigten Satz, Lyrik nach Auschwitz sei barbarisch, viel mehr noch, „Alle Kultur nach Auschwitz [...] ist Müll“,⁷⁶ entstand fälschlicherweise das Credo, dass Kunst als solche generell nicht mehr möglich sei.⁷⁷

1.3.1. Die Kunst des 19. Jahrhunderts als Ausgangspunkt der Kritik

Doch zurück zum Anfang: Beispielhaft angeführt war die Pariser Salonkunst im 19. Jahrhundert der Inbegriff der ästhetischen Konvergenz. In ihrer getreuen Replikation antiker und durch die Brille der Renaissance noch verschärfter Motivik war es ihr höchstes Anliegen, das, was als das Gute, Wahre und Schöne galt, nachzuahmen und zu zementieren. Die Affirmation dieser scheinbaren Harmonie war die Blaupause für die Reproduktion eines geregeltem, zweckmäßigen, durch und durch ideologischen Seins. Dem dialektisch entgegen bildete sich jedoch eine Gegenbewegung, welche sich im Impressionismus früher Modernisten wie Édouard Manet, Constantin Guys und Claude Monet manifestierte. Normativ Unästhetisches oder Widersinniges, welchem sich diese und alle weiteren, mehr und mehr modernistischen Künstler bis zur Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts, widmeten, passte nicht ins Schema: Gerade diese Illusion der Salonkunst galt es durch die radikalästhetisch zu denkenden Motive und Methoden neu zu definieren. Im Inbegriff, die zwangsweise oktroyierte Organisation durch Kategorien und Stilgattungen in der Kunst seit ca. 1910 vollends hinter sich zu lassen, entsteht ein historisches Moment, welchem eigentlich die erhoffte Revolution und das Überkommen des Schematismus innewohnt, dem jedoch, alsbald Fahrt aufgenommen wurde, die Flügel ausgerissen wurden und es sich regressiv der alten Ordnung beugte: „allerorten freuten die Künstler weniger sich des neu gewonnenen Reiches der Freiheit, als daß sie sogleich wieder nach vorgeblicher,

⁷⁴ GS 7, S. 9.

⁷⁵ Ruth Sonderegger, „Ästhetische Theorie“, in *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein, Johann Kreuzer, und Stefan Müller-Doohm (Stuttgart: J.B. Metzler, 2019): S. 414.

⁷⁶ GS 6, S. 359.

⁷⁷ GS 10.1, S.30.

kaum je tragfähiger Ordnung trachteten“.⁷⁸ Der Anspruch dieser Freiheit in dem singulären Medium „gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen“.⁷⁹ Der totalitäre Charakter der Ganzen, dem es das höchste Anliegen ist, zu unterwerfen und heillos die verwaltete Welt aufrecht zu erhalten, setzt sich gegenüber den partikularen Versuchen, an diesem zu rütteln, allemal durch.

Doch eigentlich hat die Kunst ein anderes Wesen entwickelt, nachdem sie sich aus der Funktion sakraler und vergötzender Zwecke gelöst hat: das der Autonomie. Diese „zehrte von der Idee der Humanität“,⁸⁰ welche ihr im Moment der Aufklärung verliehen wurde. Die Humanität aber „wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde“.⁸¹ Den autonomen Charakter verlor sie jedoch nie, wurde auch beständig versucht, ihn wieder zu liquidieren. Dennoch befindet sich die Kunstschöpfung in einer Krise, denn sie droht, zu einem die Realität allzu treu widerspiegelnden Vehikel zu degenerieren, welches a priori die Ordnung legitimiert. Diesem affirmativen Wesen liegt der Zweck zugrunde, dass sie den Konsumenten Zuspruch und bedingungslose Hoffnung an Bestehendem einflößen soll.⁸²

Gerade hier kann nicht mal mehr die Kunst der Erben der losgetretenen Modernisierung ihre Kraft entfalten, da sie, in ihrem zeithistorischen Kontext, durch die explizite Replik der Realität radikal, jedoch nur im Moment wirksam war und im adornschen Jetzt zahnlos wirkt, wenn überhaupt das ganze Unwahre noch bekräftigend. Diese hier destillierte Diagnose des Wesens der Kunst ist festzuhalten, es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern denn die Kunst als solche wirken sollte, um ihr Gegenteiliges attestieren zu können. Die paradigmatische Rekonstruktion des adornschen Ästhetikanspruchs an die gegenwärtige Kunst der gilt es im Weiteren zu formulieren.

1.3.2. Ästhetik im Sinne Adornos

Bereits Horkheimer hat in einer Grundsatzschrift des IfS von der instrumentellen Vernunft gesprochen, der es sich entgegenzustellen gilt.⁸³ Kunst als ein Medium, welches diese negiert, war der Forderung der *Ästhetischen Theorie* inne, denn richtige, authentische Kunst würde sich dem Beherrschungscharakter der instrumentellen Vernunft entziehen und ließe sich begreifen als „Organ der unterdrückten Natur“.⁸⁴ Die Kunst, wenn sie überhaupt einen Zweck hat, dann den, das Widersprüchliche zu hinterfragen und kritisch zu brechen, statt dieses nur widerzugeben und durch Repetition zu verstärken.⁸⁵

In diesem Wirken zeigt Kunst das Nicht-Erfassbare und wirkt dadurch dialektisch: Durch diesen Bruch kann das Subjekt, der Verdinglichung unterworfen, einen fragmentarischen Blick auf das Besondere und Einmalige bekommen, welches jedoch vor seinem zerstörerischen

⁷⁸ GS 7, S. 9.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 10.

⁸³ Vgl. Max Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007).

⁸⁴ Schwaabe, „Kultur und Politik“: S. 139.

⁸⁵ GS 7, S. 294.

Wesen bewahrt wird.⁸⁶ Es herrscht eben nicht mehr das Credo der Autotelie der Kunst nach ‚l’art pour l’art‘, welches die Modernisten im 19. Jahrhundert, namhaft Charles Baudelaire oder Victor Cousine, hochhielten, für die schöngeistige Existenz und evidente Bestätigung dieser nur aufgrund ihres Bestehens:

„Kein anderer als Sartre hat den Zusammenhang zwischen der Autonomie des Werkes und einem Wollen erkannt, das nicht dem Werk eingelegt ist, sondern sein eigener Gestus der Wirklichkeit gegenüber. ‚Das Kunstwerk‘, schreibt er, ‚hat keinen Zweck, darin stimmen wir mit Kant überein. Es ist aber ein Zweck. Kants Formulierung läßt den Appell außer acht, der aus jedem Bild, aus jeder Statue, aus jedem Buch spricht‘.“⁸⁷

Gerade deshalb muss der Zweck der Kunst gelten als „das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird“,⁸⁸ ohne den Doppelcharakter ihrer zu verfemen: Das Kunstwerk als autonom und Teil der Gesellschaft wahrzunehmen, in der dialektischen Spannung zwischen „Autonomie und fait social“^{89,90} welches insbesondere für die Musik seit Bach gilt. Trotzdem ist es von äußerster Wichtigkeit, Adornos Werksverständnis nicht als einfaches Abbild oder Ergebnis des sozial ausgetragenen Klassenkampfes zu begreifen, sondern dass „der soziale Gehalt eines musikalischen Werks in seiner Autonomie aufzusuchen ist und nicht in der Anpassung an empirische Funktionen“.⁹¹ Es wirkt hier also keine Methode der Pauszeichnung, „sondern *nur* die innere Zusammensetzung von Musik selbst bezieht Stellung zum Sozialprozess“⁹² und kann dahingehend und in der Reproduktion zur Erkenntnis verhelfen.⁹³

Es gilt durch diese Ablehnung der empirischen Realität die Illusion zu durchbrechen und ein Fenster zu öffnen zum Ausbruch aus dieser, der totalitären und ohne Ausweg zwangsweise akzeptierten Realität. Mit Rückgriff auf Picasso schreibt Adorno:

„Als ihn ein deutscher Besatzungsoffizier in seinem Atelier besuchte und vorm Guernica-Bild fragte: ‚Haben Sie das gemacht?‘, soll er geantwortet haben: ‚Nein, Sie.‘ Auch autonome Kunstwerke wie dies Bild negieren bestimmt die empirische Realität, zerstören die zerstörende, das, was bloß ist, und als bloßes Dasein die Schuld endlos wiederholt.“⁹⁴

Dieses metaphorische Fragment soll als beispielhafte Verdeutlichung von Adornos Kunstverständnis und seiner Wesentlichkeit gelten. Denn die Aufgabe der Kunst besteht darin, „das Leiden darzustellen bzw. zu objektivieren und dadurch Wahrheit über die Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen und diese zu kritisieren“.⁹⁵ Jedoch soll die dem Werk zugrundeliegende Botschaft nicht simplifiziert ausschließlich vermittelt werden oder die Lösung des Konfliktes unmittelbar objektiv zu begreifen sein, sondern aufgrund seiner enigmatischen Natur dem denkenden Subjekt ermöglichen, es zu entschlüsseln und so durch den Moment der geistigen Erfahrung zur Einsicht gelangen, selbst dort, wo es sich sicher vor dem Denken wähnt:

⁸⁶ Ebd., S. 86ff.; 169f.

⁸⁷ GS 11, S. 424.

⁸⁸ GS 7, S. 205.

⁸⁹ Adorno verwendet den Terminus „fait social“ im Sinne Durkheims, also als ein Faktum, welches für das gesellschaftliche Individuum extern existiert und auf dieses Druck ausübt. Vgl. Max Paddison, *Adorno's aesthetics of music* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993): S. 318, Anmerkung 4.

⁹⁰ GS 7, S. 340.

⁹¹ Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2014): S. 102.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ GS 11, S. 424.

⁹⁵ Manuel Knoll, *Theodor W. Adorno: Ethik als erste Philosophie* (München: Wilhelm Fink, 2002): S. 45.

„Schließt ein Werk ganz sich auf, so wird seine Fragegestalt erreicht und erzwingt Reflexion; dann rückt es fern, um am Ende den, der der Sache versichert sich fühlt, ein zweites Mal mit dem Was ist das zu überfallen. Als konstitutiv aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt: Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine. Rätsel ist dabei keine Allerweltsphrase wie meist das Wort Problem, das ästhetisch nur im strikten Sinn der von der immanenten Zusammensetzung der Werke gestellten Aufgabe zu verwenden wäre. Nicht minder strikt sind die Kunstwerke Rätsel. Sie enthalten potentiell die Lösung, nicht ist sie objektiv gesetzt“.⁹⁶

Hieraus ließe sich die Lyrik-nach-Auschwitz-Frage zumindest partiell lösen: Der Zustand nach der Zäsur, der Shoah, lässt es nicht zu, Kunst nur als solche zu schaffen, trotzdem ist ihr Bestand von entscheidender Wichtigkeit. Dem Wesen nach könnte die Kunst sich nur in der Utopie, welche chiffriert in ihr steckt, versöhnend auflösen, nicht jedoch in einer Realität, welche die Kunst aufgrund ihrer Schrecken nicht mehr erlauben mag.⁹⁷ In der Moderne ist es ein Ding der Unmöglichkeit geworden, zwischen Kunst und Barbarei zu unterscheiden, was jedoch nicht eine Unmöglichkeit der Kunst impliziert. Sie ist, wenn nicht sogar mehr denn je, von essenzieller Wichtigkeit: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben“.⁹⁸

Der Zusammenhang von Artist und Material im Kunstwerk hat sich so auch als Prämisse verändert, um der Aufgabe der Gegenwartskunst gerecht zu werden: Weniger als geniehaften, „subjektiv-ungebundenen Künstler“,⁹⁹ sondern als Subjekt, welches in der Reaktion auf die Gesellschaft diese in seinem Werk bettet, ist das Ineinandergreifen von Freiheit und Determination bestimmt:

„Er gebärdet sich nicht mehr dessen Schöpfer und gehorcht ebensowenig dessen vorgegebener Regel. [...] und wird zum Programm jener neuen Verhaltensweise des Komponisten, die heute bereits die Musik veränderte und morgen Veränderung in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft bewirken mag“.¹⁰⁰

In den Kunstschaffenden¹⁰¹ jedoch tobt ein Kampf, welcher sich formativ in ihren Werken niederschlägt und welches es zu entschlüsseln gilt: In ihnen

„steckt die ganze Gesellschaft; durch sie wird Gesellschaft zum Agens auch der autonomen ästhetischen Prozesse. Was die geistesgeschichtliche Phrase als Schöpfertum verherrlicht - der theologische Name gebührt strikt überhaupt keinem Kunstwerk -, konkretisiert sich in der künstlerischen Erfahrung als Gegenteil der Freiheit, die am Begriff des schöpferischen Akts haftet. Versucht wird die Lösung von Problemen. Widersprüche, die als Resistenz des selber in sich geschichtlichen Materials erscheinen, wollen bis zur Versöhnung ausgetragen werden. Vermöge der Objektivität der Aufgaben, auch derer, die sie vermeintlich sich selbst stellen, hören die Künstler auf, private Individuen zu sein, und

⁹⁶ GS 7, S. 184f.

⁹⁷ GS 10.1, S. 453; GS 10.2, S. 506.

⁹⁸ GS 6, S. 355.

⁹⁹ GS 17, S. 200.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Dieser doch als sehr hoch zu anzusetzende Anspruch an die Künstlerperson kann als überspitzt oder sogar messianisch gelesen werden. Er könnte sich jedoch, aufgrund des adornoschen Selbstverständnisses an der Schnittstelle von Philosoph, Musiker und selbst als Artist durch das Kompositionshandwerk wirkender, auf diesen Umstand zurückbeziehen lassen. Zu der Verbindung und der Idolisierung des Artistentums siehe auch: Albrecht Riethmüller, „Adorno musicus“, *Archiv für Musikwissenschaft* 47, Nr. 1 (1990): S. 1-26.

werden gesellschaftliches Subjekt oder dessen Statthalter. Hegel schon wußte, daß sie desto mehr taugen, je mehr ihnen diese Selbstentäußerung glückt.“¹⁰²

Substanziell für die Entschlüsselung des inhärenten sowie gesellschaftlich relevanten Wertes der Werke, welche für Theodor W. Adorno bei Erfüllung seiner Kriterien als Musik sui generis gelten, ist es, überhaupt zu verstehen, dass im Rahmen seiner ästhetischen Ausführungen diese als Kunstwerk par excellence betrachtet werden, welche in ihrem Idealzustand alle Attribute erfüllen, um als authentisches Kunstwerk zu gelten und als dieses einen entscheidenden, wohl-möglich beinahe emanzipatorischen Faktor in der verwalteten Welt haben können.

Ihm war es demnach ein Anliegen in soziologischer Hinsicht, „weniger um die Erhebung und Bereitstellung von Daten, als um deren Deutung im Medium philosophischer Reflexion“¹⁰³ zu wirken. Das Werk ist demnach als Vexierbild zu entschlüsseln. Hier ist das Wort nicht in seinem grimmschen Sinn als ein „bild mit einem in der zeichnung verborgenen betrug, scherz“¹⁰⁴ zu verstehen, also ein belustigende Such- oder Schaubild, welches sich bei genauerer Studie als etwas anderes herausstellt, sondern im adornoschen Sinn als „ein Vexierbild, nur derart, daß es beim Vexieren bleibt, bei der prästabilierten Niederlage ihres Betrachters. Das Vexierbild wiederholt im Scherz, was die Kunstwerke im Ernst verüben“.¹⁰⁵

Kunst und Musik gilt es als solches zu begreifen, in welchem sich dieser Prozess sedimentiert darstellt und als ernsthafter Vermittlungsversuch anzunehmen ist, welcher vielleicht schalkische Mittel verwendet, jedoch immer mit seriöser Eigenschaft diesen Versuch anstrebt und so den Wahrheitsanspruch generiert. Denn

„Die Wahrheit des Kunstwerks ist eher, daß sein Sinn den geschichtsphilosophischen Stand, die Widersprüche der Situation bis in die Tiefe der je zu bemeisternden technischen Widersprüche hinein nennt und dadurch vielleicht schon übersteigt, als daß es von sich aus, unvermittelt, die Wahrheit des philosophischen Bewußtseins ausspräche. Seine Wahrheit kann gerade in der Treue verkapselt sein, mit der es einen negativen Zustand ohne Polemik, gleichsam mit geschlossenen Augen festbannt, und einzig durch solche Treue, in bestimmter Negation, zur Positivität transzendiert.“¹⁰⁶

Hier gleicht die Mission der Musik als pars pro toto der Kunst dem Anspruch an die gesellschaftliche Theorie, welche durch diese Mittel es schafft, entgegen der totalitären Rationalität einen Entwurf ex negativo zu entwickeln.¹⁰⁷

¹⁰² GS 14, S. 416

¹⁰³ Geml, „Dissonierende Sozialforschung“.

¹⁰⁴ „VEXIERBILD, n.“, in *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im *Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities*, Januar 2021.

¹⁰⁵ GS 7, S. 185.

¹⁰⁶ GS 16, S. 192.

¹⁰⁷ Vgl. GS 3, S. 22; GS 18, S. 731.

2. Gesellschaftskritische Fragmente aus den musikalischen Schriften Theodor W. Adornos

2.1. Warencharakter, Fetisch und die Regression des Hörens: Das Verkommen der Musik zum Produkt

Nach den ausführlichen Vorbemerkungen, die die Wichtigkeit von Musik in Adornos Leben, die Art und Weise des erforderlichen Hörens und Verständnisses der Musik und den ästhetischen Schlüssel zu dem Ideal, welches es in der Kunst zu erfüllen gilt, beschrieben haben, schafft dieses Kapitel Klarheit über den dialektischen Gegenentwurf dessen, was Musik in der Gesellschaft nach Adorno eben nicht mehr ist und zu was sie verkommen konnte. Glasklar sehen sich hier bereits grundlegende Kategorien der Kulturindustrie bestätigt, welche im dritten Kapitel erneut aufgegriffen und kontextualisiert werden.

Mit dem Bewusstsein, dass Adorno gewiss die Totalität der Kulturindustrie nicht durch die, sondern genauso wie in allen anderen Bereichen der Gesellschaft auch in der Musik gesehen hat und gewissermaßen von der makro- zur mikroskopischen Analyse gelangt ist, gilt es durch die Betrachtung des musikalischen Kosmos zu verstehen, inwiefern in diesem Bereich die innermateriellen Überlegungen selbst weitreichender und gehaltvoller sind als die in der Kulturindustrie angedachten Aspekte.¹⁰⁸

Im Fokus stehen hier Texte, die aufgrund ihrer zeitlichen Genese und dem ähnlichen Zugang der Kritik an der Sache als drei Teile eines Ganzen gesehen werden: Über die Warenwerdung und der daraus resultierenden Fetischisierung der Musik, ihrer Kristallisation in der populären Musik im Gegensatz zu der ernstzunehmenden, authentischen Musik und dem Produktions- sowie Reproduktionssystem, der den Scheincharakter des Konsums, welcher die Möglichkeit einer enthemmten Erfahrung für den Hörer, die die Erkenntnis über seine *conditio* zu Tage fördern soll, vernichtend stört, ergibt sich ein komplexes und vielschichtiges Bild einer heterogenen Theorie, welche nahezu mehr einschließt als außen vor lässt. So wird also über genannte Aspekte der Musik in der kapitalistischen Produktionsweise der Effekt auf das Subjekt vollzogen, um im Verlauf der Arbeit die Parallelen zur Kulturindustrie ziehen zu können, da diese zusammengenommen ebenso Subjektivierungsmomente innehaben. Daraus ergeben sich folgenreiche Erkenntnisse, die in Bezug auf die Einstellung gegenüber den Komponisten, wie sie nicht zuletzt in der *Philosophie der neuen Musik* dargelegt werden, es erlauben, eine gedankliche Linie zu erkennen, welche auf stringente Weise in die Kulturindustrie führt, gleichzeitig aber in der stofflichen Tätigkeit des schaffenden Künstlers, wenn auch idealistisch, gebrochen zu sein scheint.

Weniger mit den idealistischen Einstreuungen Adornos, welche er in dialektischer Tradition stets zu Rate zieht, als mit dem, was ein wesentlicher Teil der frühen Musikschriften bereits erkennt, nämlich „was der Musik in der verwalteten Welt widerfährt, unter Bedingungen planender, organisierender Erfassung, die der künstlerischen Freiheit und Spontanität die gesellschaftliche Basis entziehen“,¹⁰⁹ gilt es sich also vornehmlich zu beschäftigen.¹¹⁰ Diametral

¹⁰⁸ Metzger, „Mit den Ohren denken. Zu einigen musikphilosophischen Motiven von Adorno“: S. 83.

¹⁰⁹ GS 14, S. 9.

¹¹⁰ Vgl. Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften. Bd. 14: Nachgelassene Schriften 1949 - 1972: 5. Notizen*, hg. von Gunzelin Schmid Noerr und Alfred Schmidt (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988): S. 339.

nämlich zu den Ansprüchen an das echte Kunstwerk, welche Adorno in seinem Spätwerk, der *Ästhetischen Theorie*, formuliert, thematisiert also das folgende Kapitel das negative Abziehbild dessen am Beispiel der Musik. Nicht zu unterschätzen ist hier nach wie vor das Faktum, dass Adorno stets Ansprüche an das gegenwärtige Kunst- und Musikwerk stellt und so eine Praxis ex post der Theorie formulieren möchte, welche diese weiterdenkend entwickelt.¹¹¹

2.1.1. Die Warenform und ihr Fetischcharakter

„Wann immer heute Musik erklingt, zeichnet sie in den bestimmtesten Linien die Widersprüche und Brüche ab, welche die gegenwärtige Gesellschaft durchfurchen und ist zugleich durch den tiefsten Bruch von eben der Gesellschaft abgetrennt, die sie selber samt ihren Brüchen produziert, ohne doch mehr als Abhub und Trümmer der Musik aufnehmen zu können. Die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozeß ist ausschließlich die der Ware; ihr Wert der des Marktes.“¹¹²

In diesen Worten gebären sich bereits die konstitutiven Merkmale des adornoschen Verständnisses der Musik: Nicht nur begreift er hier die Musik auf ihre autonome, aber dennoch von der Gesellschaft maßgeblich beeinflusste Weise, sondern stellt diese in ihrer Gesamtheit als untergeordnetes Teil des kapitalistisch-verdinglichenden Systems dar. Die prozessuale Warenwerdung der Musik und die so gefasste Warenform kann in ihrer Wichtigkeit nicht überschätzt werden, da diese nicht nur die Abhängigkeit von der Gesellschaft, sondern auch ihre zweckhafte Verwendung und ideologischen Charakter illustriert, die den Fetischcharakter bestimmt und die pseudo-sublimierende¹¹³ Wirkung in depressiver Weise auf den Hörer ausübt.¹¹⁴

Mit der zunächst positiv wirkenden Verdinglichung, die „die Musik als Kunst konstituierte“¹¹⁵ und es erlaubt hat, sie durch rationalistische Objektivierung der Unmittelbarkeit des Erlebens und ihres vorgesellschaftlichen Gebrauches zu entheben, wird der Nullpunkt der in der Analyse relevanten musikalischen Materie markiert: Indem sie so geformt wurde, dass sich in ihr Teile sedimentieren, die nicht nur auf ihr in der Gesellschaft historische Entstehen verweisen, sondern weitreichend auch das Ideal der Triebsublimierung und dadurch „die Aussprache des Humanen“ in ihr ermöglicht hat, gereichte Musik dem Ideal der ungetrübten geistigen Erfahrung eines mündigen Subjektes zumindest theoretisch.¹¹⁶ Die totalitären Züge, die die Verdinglichung jedoch in der verwalteten Welt entfaltet, katalysiert durch die „Dialektik der

¹¹¹ Hier sei darauf hingewiesen, dass musikphilosophische Beschäftigungen Schwierigkeiten mit dem von Adorno und Benjamin erkannten „Fetischcharakter der Ware“ und ihrer Auskristallisation in der Musik hatten. Eventuell hat diese Kategorisierung ihre Gültigkeit in dieser Disziplin, jedoch ist sie essenziell wichtig für die Konvergenz mit der Kulturindustrietheorie und wird in dieser Arbeit deshalb als fundamental anerkannt, um anhand dieses Begriffes die Veränderungen der Grundannahmen über Musik, wie Adorno sie formuliert, greifbar machen zu können. Vgl. Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*: S. 103f.

¹¹² GS 18, S. 729.

¹¹³ Der Verwendung des Begriffes der Sublimierung liegt das Verständnis nach klassisch-psychoanalytischer Tradition und ihrem Begründer Sigmund Freud zugrunde, die das Verschieben des niederen, ursprünglich sexuellen Triebes außerhalb dieses Rahmen versucht einzuhegen, sodass dieser auf gesellschaftlich akzeptierte Weise befriedigt werden und idealerweise sogar produktiv beitragen kann. Dies ist im weitesten Sinne als Grundlage für jegliches Entwickeln von Kultur zu sehen, da diese nur unter der erfolgreichen Triebsublimierung entstehen kann. Vgl. Sigmund Freud, „[Triebverzicht als Voraussetzung für Kultur]“, in *Kulturwissenschaft: eine Auswahl grundlegender Texte*, hg. von Uwe Wirth, 1. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008): S. 147; Günther Wintersteller, „Sublimierung, ein prekärer Begriff. Überlegungen zw. Metapsychologie und Lebenskunst“ (Salzburg, 2017).

¹¹⁴ GS 14, S. 14f.

¹¹⁵ GS 18, S. 730.

¹¹⁶ Vgl. Ebd., S. 729f.

kapitalistischen Entwicklung“,¹¹⁷ erlauben es, der Musik die wenigen autonom-idealen Merkmale, die sie von der abgekapselten Warenform bewahrt, zu nehmen. So entkernt, bleibt die Musik eingehegt und ihr wird jegliches Lösungspotenzial nicht nur geraubt, sondern vollständig verwehrt. Prekärer noch, denn selbst wenn sie ein solches, das Subjekt rationalisieren wollende, Ziel verfolgen sollte, ist dieses durch die Totalität der Gesellschaft, wie sie gefasst ist, unmöglich, da diese „nun die Menschen in einem Stande der Rationalisierung beläßt, der, wenn ihm die Möglichkeit dialektischer Weiterentfaltung versperrt ist, zwischen seinen unaufgelösten Widersprüchen die Menschen zerreibt“.¹¹⁸

So entfremdet sich das hörende Subjekt vollends von der Musik, ihrem emanzipatorischen Anspruch und es bleibt nur ein sinnentleerter Schein; sie bleibt zurück, „ihres gesellschaftlichen Haftes beraubt, in den luftleeren Raum verbannt und ihre Gehalte ausgehöhlt“.¹¹⁹ In der so begriffenen Liquidierung der autonomen Kunst und ihres Anspruches herrscht der einzige Sinn, dass die Artikulationsfähigkeit des Subjektes so grundlegend gestört wird, dass dieses unmöglich kategorial-wertend sich über das Objekt, dem er zwangsweise ausgesetzt wird, äußern kann.¹²⁰ Unmittelbar wird jedoch die Verantwortung für die Änderung dieser Gegebenheit der Gesellschaft zugeschrieben, statt, wie in der Musik vermeintlich erkannt und mit dem Ziel, die Verdinglichung innerhalb der Materie zu lösen, sich zufrieden zu geben. Musik kann zu dieser Veränderung zwar dialektisch beitragen, diese aber nicht vollends aus ihr selbst heraus erzwingen.¹²¹

Ein hieraus integrale Schlussfolgerung, welche sich aus der Warenform der Musik und ihrer Zweckmäßigkeit ableiten lässt, ist der nicht nur der Wandel von der ernsten, autonomen Musik zu einem Konsumartikel, sondern auch das Entstehen der leichten Musik,¹²² maßgeblich in Sphären des Schlagers und des Jazz, in den Operetten, Arrangements und Gassenhauern zu verorten.

Mimetisch versucht sie, der ernsten Musik nachzueifern, um ihren prestigehaften Charakter zu kopieren und daraus einen scheinhaften Trug entstehen zu lassen, welche ihr eigentliches Kontrollwesen verschleiert. Als ausschließlich der Warenförmigkeit unterworfenen Kategorie ist sie

„der Gesellschaft am fremdesten; sie drückt nichts von ihrer Not und ihrem Widerspruch mehr aus, sondern bildet selber einen einzigen Widerspruch zu ihr, indem sie mit der Triebbefriedigung, die sie den Menschen gewährt, ihre Erkenntnis der Wirklichkeit fälscht, von der Wirklichkeit sie abdrängt, sie aus der Geschichte, der musikalischen wie der gesellschaftlichen, herauslöst.“¹²³

In ihrer so geäußerten Funktion ist sie nicht nur, weil das Subjekt die Leere der Vulgärmusik erkennt, nicht ernst zu nehmen, sondern geriert sich deswegen als Kitsch und scheint sich einem Urteil über sie allein aus diesem Grund schon entziehen zu können. Ihr Zwangscharakter ergibt sich genau aus dieser Immunität: Durch die durchdringenden Verbreitungsmechanismen, die

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ GS 14, 14f.

¹²¹ GS 18, S. 730f.

¹²² Synonym verwendet Adorno nicht nur die Begriffe der ernsten und der leichten Musik, sondern auch Antonyme wie Kunst- und Vulgärmusik bzw. Unterhaltungs- und ernsthafte Musik (oftmals abgekürzt als U- und E-Musik).

¹²³ Ebd.

„den gesamten kapitalistischen Propagandaapparat“¹²⁴ zu bestimmen scheinen, ist sowohl das zwangsweise konsumierende Individuum als auch die im Privaten sich vollziehende musikalische Praxis, genau wie die gesamte bürgerliche Gesellschaft, ihr schutzlos ausgeliefert.

Geradewegs schafft sie es zusätzlich, den Hörer über ihr eigentliches Wesen zu täuschen: Zwar weiß er, was die leichte Musik und ihr Zweck ist, aber er ist nicht im Stande, sich ihr zu entziehen, geschweige denn wahrhaftig zu erkennen, was sie wirklich ist: Das Erkenntnismoment wird durch ihr Wesen verwischt und ein Ding der Unmöglichkeit.¹²⁵ Unverkennbar verändert und fragmentiert sich hier bereits der Materialbegriff: Er zerbricht, entfremdet und dialektisch nicht vereinbar, in „Hälften eines Ganzen, das freilich durch deren Addition niemals rekonstruierbar wäre“.¹²⁶

Um dieses Verdikt vollständig zu begreifen, reicht es nicht, die Musik ausschließlich als Ware und in ihrer sich daraus ergebenden Stofflichkeit zu betrachten: Die Verschiebung des Tausch- und Gebrauchswertes im Kapitalismus ermöglicht auf besonders perfide Weise die fetischisierte Natur der Musik, die diese vermeintlich nahbarer, praktisch jedoch abstrakter und entfremdeter denn je werden lässt.

Mit Rückgriff auf Marx bildet sich der Fetischcharakter der Ware aus ihrer Produktion im System: aus der Entfremdung des Produzierenden von dem Produzierten und so auch vom Produzenten zum Konsumenten. In dieser Entfremdung vollzieht sich eine Spaltung und Verschiebung des Gebrauchs- und Tauschwertes: Mögen diese vor dem kapitalistischen Moment noch kohärent voneinander ableitbar gewesen sein, werden nun Waren Tauschwerte zugeschrieben, die nicht mehr ihrem eigentlichen Gebrauchswert nach bestimmt werden. So ergibt sich ein Mechanismus, welches zur Kontrolle des Produzierten durch das besitzende Kapital diese Werte frei und affektiv festlegt, um das gesellschaftliche Geschehen unter den ab diesem Punkt vorherrschenden Verhältnissen so allumfassend wie möglich zu beherrschen, der Einzelne jedoch dieses System der Warenzirkulation als naturhaft annimmt und eben nicht als aus dem Umstand der menschengemachten Industrialisierung in der kapitalistischen Gesellschaft heraus vollzogen.¹²⁷ Die hierbei vollzogene Abstraktion ist der Nukleus aller Verirrungen der Ideologie, die sich in dem Primat des Tauschwertes über den Gebrauchswert niederschlägt.¹²⁸

Dieser Umstand beeinflusst nicht nur das Wesen der ernstesten Musik, sondern verändert bereits den Zugang zu der Musik an sich, da die Warenform „wesentlich der Reklame von Waren, die man erwerben muß, um Musik hören zu können“,¹²⁹ nützt. Schematisch verformt sich das authentische Werk so, dass ihm von außen Werte zugeschrieben werden können, die sich nicht mehr aus seinem Wert qua Wertigkeit des Materials ableitet, sondern von assoziierten Wertvorstellungen dominiert wird: An der teuer gekauften Konzertkarte selbst, nicht mehr an dem Konzert und der dort erklingenden Musik wird sich ergötzt.

¹²⁴ GS 18: S. 729.

¹²⁵ GS 14, S.199.

¹²⁶ GS 18, S. 734.

¹²⁷ Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Hamburg 1872* (Berlin; Boston: De Gruyter Akademie Forschung, 1987): S.102ff.

¹²⁸ Ebd., S. 86ff.

¹²⁹ GS 14, S. 24.

So als „verdinglicht und als objektives Kriterium akzeptiert“,¹³⁰ schiebt sich der eine Wert vor den anderen und die eigentliche Unmittelbarkeit, eine definitorische Konstante der ernsten Musik, wird scheinhaft für den Zweck eingesetzt, dass der Gebrauchswert sich nicht mehr aus dem Objekt Inhärenten geriert, sondern aus der ihm zugeordneten, anderweitig abgeleiteten Qualität. Die Illusion seines Gebrauchswertes wird aber trotzdem noch aufrechterhalten:

„In diesem quid pro quo konstituiert sich der spezifische Fetischcharakter der Musik: die Affekte, die auf den Tauschwert gehen, stiften den Schein des Unmittelbaren, und die Beziehungslosigkeit zum Objekt dementiert ihn zugleich.“¹³¹

In den Akten des Handels und des Tausches wird subkutan der Wert vermittelt und entspringt aus diesen, nicht in bzw. aus dem Gebrauch oder aus der Nützlichkeit des Erworbenen; je stärker das Prinzip des Tausches über den des Gebrauches herrscht, desto vollkommener erscheint der Kontrollmechanismus. Dieses Wissen der Konsumenten, eingetrichtert durch die Struktur der Gesellschaft, nicht zuletzt vor allem durch „das Kommando der Verleger, Tonfilmmagnaten und Rundfunkherrscher“,¹³² ergibt schließlich den Fetischcharakter: „Vor den theologischen Mucken der Waren werden die Konsumenten zu Hierodulen: die nirgends sonst sich preisgeben, hier vermögen sie es, und hier vollends werden sie betrogen“.¹³³

Aus dieser Unmöglichkeit, den eigentlich hinter der Warenform der Musik stehenden Wert zu erkennen, ergibt sich die Störung des Erkenntnismomentes bei dem Konsumenten und schließlich die Unfähigkeit, sich urteilend äußern zu können. In der affektiven Überordnung des so privilegierten Tauschwertes der Musik als Ware und der Waren, welche den Konsum von Musik erst ermöglichen, zeigt sich das System von seiner perversen Seite:

„Die affektive Besetzung des Tauschwertes ist keine mystische Transsubstantiation. Sie entspricht der Verhaltensweise des Gefangenen, der seine Zelle liebt, weil nichts anderes zu lieben ihm gelassen wird.“¹³⁴

In brevitatis bedeutet dies also, dass das Potenzial der geistigen Erfahrung im Moment der Fetischisierung verhindert wird und sie um keinen Preis mehr gelingen kann, selbst wenn das vorliegende Material es eigentlich ermöglichen sollte. Wertend wird Musik nur noch aufgrund ihres Bekanntheitsgrades geschätzt und solange der Tauschwert größer ist als der Gebrauchswert, das heißt solange der Schein die Wirklichkeit beherrscht, ist die Gesellschaft selbst ein Mythos, dessen Klärung nur mit gesellschaftlichen Wege und Mitteln zu erreichen ist. Je besser dies funktioniert, desto engmaschig erfolgreicher vollzieht sich die Liquidierung des Subjekts, bleibt ihm eben nichts anderes, als den Tauschwert zu konsumieren.¹³⁵ Hier wirkt sich eklatant Adornos soziologische Diagnose des zeitgeschichtlich Gegenwärtigen auf die Musik aus, der durch den Überbau der Kulturindustrie gewährleistet wird:

„Der Tauschwert, gegenüber dem Gebrauchswert ein bloß Gedachtes, herrscht über das menschliche Bedürfnis und an seiner Stelle; der Schein über die Wirklichkeit. Insofern ist die Gesellschaft der Mythos und dessen Aufklärung heute wie je geboten.“¹³⁶

¹³⁰ Ebd., S. 25.

¹³¹ Ebd.

¹³² GS 14, S.21.

¹³³ Ebd., S. 26.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd., S. 26f.

¹³⁶ Vgl. GS 8, S.209.

Für jeden Teil des nicht mehr möglichen Ganzen, respektive die E- und die U-Musik, bedeutet dieser Umstand unterschiedliches: Die E-Musik, in ihrer innermaterialen Gesamtheit aporetisch vollkommen, zerfällt zu sinnentleerten Themen und sich vulgär einprägsamen Bruchstücken und soll nur noch im Sinne des „sensuellen Reizwertes“¹³⁷ funktionieren, über den sich der Hörer aber nicht mehr äußern, sondern dem er sich nur noch subsumierend hingeben kann. Das Primat der „blinden und irrationalen Emotionen“¹³⁸ bestimmt so den Wert ihrer maßgeblich und triebhaft. Insbesondere in den spätrömantischen Illusionskunstwerken Wagners und seiner Zeitgenossen ist dieser Zerfall bereits angelegt: „Der Mann, der in der Untergrundbahn das Thema des Finales der Ersten von Brahms laut triumphierend pfeift, hat es bereits nur mehr mit deren Trümmern zu tun“.¹³⁹ Der Gesamtkörper dieser Werke wird nur noch als Hinführung zu diesen Höhepunkten gesehen, die verdinglicht-orgasmisch dem Hörer seine vermeintliche Triebsublimierung erlauben, und alles ist aus auf Mystifizierung und Klischeebildung im Akt der Reproduktion getrimmt und ausgerichtet. Im Arrangement dieser Fragmente ist die Funktionalität auf die Spitze getrieben, denn mögen diese einzelnen Elemente noch nicht in ihrer Zweckmäßigkeit ausreichen, so werden sie gebündelt auf die Hörer losgelassen: Es „bricht die verdinglichten Einfälle handgreiflich aus ihrem Zusammenhang heraus und [...] zerschlägt die vielschichtige Einheit ganzer Werke und führt bloß einzelne gewinnende Sätze vor“.¹⁴⁰ Der Effekt, welcher das Arrangieren dieser einzelnen Brocken bewirkt, folgt dem Moment des Zertrümmerns des Materials unmittelbar nach:

„Die Aufschmückung und Vergrößerung des Individuellen läßt die Züge des Protests, die in der Beschränkung des Individuellen auf sich selber gegenüber dem Betrieb angelegt waren, ebensogut verschwinden, wie in der Intimisierung des Großen der Blick auf die Totalität verlorengeht, an dem die schlechte individuelle Unmittelbarkeit in großer Musik ihre Grenze fand.“¹⁴¹

Die pseudo-nahbare und unnatürlich leicht zu konsumierende Natur des Arrangements ist in einer Linie mit der „radikale[n] Verdinglichung“ zu sehen: Sie „produziert ihren eigenen Schleier von Unmittelbarkeit und Intimität“,¹⁴² der diesen Trugschluss vollkommen erscheinen lässt. Diese Themen waren, als Quantum der Integrität des Materials bereits aufgrund des wagnerianischen Gesamtkunstwerkes und seine mythologische Natur gefährdet, keineswegs immer brillante Einfälle eines schöpferischen Genius, sondern Teile des gesellschaftlich stattfindenden Austausches zwischen E- und U-Musik und mit der Funktion betraut, in der „gesellschaftlich so gut wie spezifisch-ästhetisch“ ausgeformten Kunstmusik für eine „Vermenschlichung der Musik“, eine „Kritik gegen die stumme Objektivität“ und „gegen das Gelehrte“ darzustellen und mit der Aufgabe betraut, innerwerklich zu einem „Moment der subjektiven Freiheit“ zu gereichen,¹⁴³ so wurde durch das Arrangieren dieser Fragmente mit der vorherrschenden Lösung gebrochen.

An diesem Prozess und seiner sich vielfach vollzogenen Ausformungen ergibt sich das Potenzial zur Synthesis als Fortschreiben der Geschichte im hegelianischen Sinne. Denn nicht

¹³⁷ GS 14, S. 22f.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 27.

¹⁴⁰ GS 14, S. 28.

¹⁴¹ Ebd., S. 29f.

¹⁴² Ebd., S. 26.

¹⁴³ Ebd., S. 16f.

„bloß konserviert die musikalische Synthesis die Einheit des Scheins und behütet sie davor, in diffuse Augenblicke des Wohlschmeckenden zu zerfallen. Sondern in solcher Einheit, in der Relation der partikularen Momente zu einem sich produzierenden Ganzen, wird auch das Bild eines gesellschaftlichen Zustands festgehalten, in dem allein jene partikularen Elemente von Glück mehr wären als gerade Schein.“¹⁴⁴

So war es in der Zauberflöte nach Adorno das letzte Mal, dass das utopische Potenzial der Zusammenfügung einfacher und ernster Musik sich vollends entfalten und obrigkeitwidrig wirken konnte. Durch die Nicht-Möglichkeit dessen im Monopolkapitalismus ist dieses Potenzial begraben, denn die „überlieferten antimythologischen Fermente der Musik verschwören sich im kapitalistischen Zeitalter gegen die Freiheit, als deren Wahlverwandte sie einmal verfemt waren“.¹⁴⁵

Die U-Musik hingegen, wie oben bereits in ihrem Wirkzusammenhang mit der E-Musik beschrieben, war zumindest einmal, ohne den Kunstanspruch erfüllen zu wollen, zur Unterhaltung und Triebsublimierung in der Vorgeschichte genutzt worden.¹⁴⁶ Im kapitalistischen Komplex besteht sie jedoch nur noch zum Zweck, zu kontrollieren und den Hörer taub für das Gehörte zu machen; jeglicher Anspruch einer Emanzipation, der aus ihr entsprungen zu sein scheint, ist nur Mittel, das dem Ziel der Hörigkeit durch Ideologie gereichen soll. So ist sie dem sich im Totalitären unter diesen Umständen gerierten „Verstummen der Menschen, dem Absterben der Sprache als Ausdruck, der Unfähigkeit, sich überhaupt mitzuteilen, komplementär“.¹⁴⁷

Im Gegensatz zu der E-Musik, die aufgrund der Wechselwirkungen von hoher und niedriger Kunst, als historische Teile einer gesamten Sphäre, nicht grundsätzlich nicht frei von orgiastischen Reizen war, diese jedoch einzuhegen wusste und in einem Korpus des Gesamten zu versöhnen, ist der U-Musik nichts anderes näher als diese Züge von Anstand, die noch im 19. Jahrhundert sich als Teil ihrer verstanden, im Moment der in das Einzelne zerfallene Ästhetik auszumerzen.¹⁴⁸ Mit den Mitteln von technologischer Verdinglichung schafft sie einen Zustand, welcher sirenenhaft betört ohne die Illusion zu brechen, die sie zaubern. So standardisiertes Material, entwickelt, um die immer gleichen Schemata an Emotionen, die in ihm bereits angelegt und ordentlich ausstaffiert sind, abzurufen, entspricht dem primitivsten, zeitgleich jedoch wirksamsten Werkzeug der Kontrolle.¹⁴⁹

Idealtypisch¹⁵⁰ findet Adorno die U-Musik im Jazz vor: Noch viel mehr als der Schlager, die objektivistisch ernste Musik Strawinskys und seiner Gesinnungsgenossen oder das wagnerianisch-mythologisierende Musiktheater ist Adorno der Jazz eine zur Ware gewordenen Musik, welche so manipulativ wirkt, dass in ihr der Schlussgedanke des Faschismus bereits

¹⁴⁴ Ebd., S. 17f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 18.

¹⁴⁶ Ebd., S. 14.

¹⁴⁷ Ebd., S. 15.

¹⁴⁸ Ebd., S. 200ff.

¹⁴⁹ Ebd., S. 203ff.

¹⁵⁰ Auch wenn Adorno Sozialwissenschaft nach Max Weber größtenteils kritisiert und ablehnt, so bedient er sich doch, insbesondere im Bezug auf typologische Vorstudien zu Fragen der Musiksoziologie, an dem Konzept des ‚Idealtypus‘. Vgl. Ebd., S.180; S.202.

widerhallt.¹⁵¹ Nicht nur ist dem Jazz qua natura das Prinzip „von ‚unmittelbarer‘ Produktion“¹⁵² anheim, sondern auch die kapitalistische Arbeitsteilung und die vorneweg bereits genormten, vermeintlich individualistisch-frei entstehenden Improvisationen im immer gleichen Schema „pure[r] Achttaktigkeit“.¹⁵³ Selbst die Dissonanz, welche in der E-Musik aufgrund ihres Wiedernatürlichen den Hörer zum reflexiven Moment drängen soll, ist in seinem System zahnlos geworden und verkommt zum Stimulus, welcher den Hörenden vielleicht kurz aufschreckt, aber direkt wieder in Wohlgefallen aufgelöst wird.¹⁵⁴

Die sich so vollziehende Inszenierung der Avantgarde, das Kokettieren mit dem Anspruch ohne die Erfüllung dessen, führen zu einer viel stärkeren Bestätigung des Systems und einer dichteren Illusion.¹⁵⁵ Konsumenten reagieren, aufgrund seiner defekten Natur Leidenschaft erweckend, besonders enthusiastisch auf den Jazz: Nichts genuin Sinnliches findet mehr statt, sondern es wird ein Habitus des sinnlichen Erfahrungsmomentes imitiert.¹⁵⁶

2.1.2. Produktions- und Reproduktionsaspekte

Nach den bereits im vorherigen Kapitel gefassten Eigenschaften der Ware Musik, die die von dem Kapitalinteresse vorgeformten Interessen in dem Subjekt installieren, gilt es hier nun mit Blick auf die Reproduktion die Konzeption zu erweitern, da der Warencharakter der Gegenstände, die den Konsum erst erlauben, ebenso bedeutend ist wie die Warenförmigkeit der Musik an sich.¹⁵⁷ Reproduktion vereint die Produktion von idealerweise authentischen Material mit der Konsumtion, die erfordert, dass das Material für den Hörer verständlich reproduziert wird. Ex negativo wirkt, maßgeblich durch die Charakteristiken der U-Musik beeinflusst, in der Produktion ein Prozess, welchen Adorno als Standardisierung beschreibt: Standardisierte, im Vorhinein kalkulierte Reaktionen des Hörers sollen durch die schematische Kohärenz aller Warenmusik amüsieren und so dem kulturindustriellen Überbau hörig machen: „*structural standardization aims at standard reactions.*“¹⁵⁸ Der Effekt der Verstärkung des Passiven und Unkonzentrierten in dem Hörer gewährleistet sich aus der Garantie, sowohl genretypisch als auch harmonisch und konstruktionstechnisch nichts Neues zu produzieren:

„This inexorable device guarantees that regardless of what aberrations occur, the hit will lead back to the same familiar experience, and nothing fundamentally novel will be introduced [...] it serves its function only as a cog in a machine“.¹⁵⁹

¹⁵¹ Die Jazzkritik Adornos wurde, im Gegenteil bspw. mit seiner Frage nach der Lyrik und Auschwitz, von ihm trotz heftig formulierten Gegenpositionen in der Rezeption, nicht mehr revidiert. Teilweise schlugen sich diese in seinen späten Schriften nieder, jedoch war für ihn die Position, Jazz sei trotz der Momente, in welchen er durchaus dem Anspruch an das Kunstwerk gerecht werden könnte, immer wieder in den Überbau der Kulturindustrie wieder eingeehgt worden. Vgl. GS 14, S. 192, 213; Joachim-Ernst Berendt und Theodor W. Adorno, „Für und wider den Jazz“, *Merkur* 7, Nr. 67 (1953): 887–93; Max Paddison, *Adorno's aesthetics of music* (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1993): S. 205

¹⁵² GS 18, S. 774.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ T. W. Adorno und George Simpson, „On Popular Music“, *Zeitschrift für Sozialforschung* 9, Nr. 1 (1941): S. 21.

¹⁵⁵ GS 14, S. 212.

¹⁵⁶ GS 14, S. 42.

¹⁵⁷ GS 14, S. 24f.

¹⁵⁸ T. W. Adorno und George Simpson, „On Popular Music“: S. 21ff.

¹⁵⁹ Ebd., S. 18f.

Die Idealform ist hierbei die Auskristallisation in Standards, die die Erstarrung des marktwirtschaftlich bestimmten Prozesses darstellt und grundlegende Wesenszüge der Populärmusik bindend diktiert. Befriedigung zweier Konsumentenwünsche wird so erreicht: Erregung von Aufmerksamkeit und das Bewegen in der Kategorie der konventionellen und gewohnten Musik.¹⁶⁰

Die eigentliche innermaterielle Stofflichkeit der E-Musik wird nachfolgend in der Dichotomie von Schönberg und Strawinsky beleuchtet, ebenso ist der Konsumtionsprozess mit dem Hörerbewusstsein darzustellen. Dennoch vereinigt sich in der Verschränkung beider Teile, die die Reproduktion ergeben, Maßgebliches der Resonanz in der hörenden Gesellschaft: „das Postulat ‚deutlicher‘ Wiedergabe des Werkes etwa kann ebensowohl von der sinngemäßen Darstellung des Textes wie von der Auffaßbarkeit für den Hörer her an die Reproduktion ergehen“¹⁶¹.

Maßgeblich in der Aufführungspraxis, da das Werk als Material, wie es meistens vorliegt, in Textform verschlüsselt und so der Gesellschaft entzogen ist, lässt sich die dialektische Praxis verorten, die, in Abhängigkeit von der Hörerschaft und der Zeit, in der sie wiedergegeben wird, sich als veränderlich erweisen muss. In ihr zeigt sich also besonders „die Ambivalenz der Gesellschaft im Verhältnis zur Rationalisierung“.¹⁶² Dementsprechend gilt es nicht, ein immerwährend gleiches Werk via seiner Genese zu reproduzieren oder anzunehmen, dass dieses einer immergleichen Hörerschaft präsentiert wird: Vielmehr entsteht beides im Rahmen des Wechsels historisch-gesellschaftlicher Bedingungen.¹⁶³

Der Sinn ergibt sich also nur aus einer sich aus der Reproduktion ergebenden Analyse, die für Adorno „subkutan“¹⁶⁴ vollzogen werden muss. Ihre Aufgabe ist es,

„alle Relationen, Übergänge, Kontraste, Charaktere, Spannungs- und Auflösungsfelder und was immer sonst es sei, aus welchen die Konstruktion besteht, sichtbar zu machen, während diese sonst sowohl unter der mensuralen Notation wie der sinnlichen Oberfläche des Klangs verborgen liegen“.¹⁶⁵

Gelingen muss so „nichts anderes als die Röntgenphotographie des Textes“.¹⁶⁶

Die Krise der Reproduktion als zusammenführende Form, welche für Adorno der Zeitgegebenheit zugrunde liegen, ist indes historisch herbeizuführen: Die Praxis erfordert eine gewisse Formfreiheit, historisch im basso continuo des 17. Und 18. Jahrhunderts verortet, die dem individualistischen Interpreten seinen eigenen Ausdruck erlaubt; Gebrochen wurde dieser erst durch das rationale, auf Verbreitung und Gleichförmigkeit der Reproduktion abzielende Zeichensystem der Notation, welches zusammenfällt mit dem Übergang von dem „Konkurrenzzum Monopolkapitalismus“¹⁶⁷.

Ab diesem historischen Zeitpunkt ist der Zweck der Wiedergabe der, die vorgegebenen und in Warenform gefassten Werke möglichst getreu der verankerten Form zu replizieren; Das Eingreifen des bewusst sich artikulierenden Interpreten ist qua Notationstreue nicht mehr möglich

¹⁶⁰ Ebd. S. 24.

¹⁶¹ GS 18, S. 753.

¹⁶² Ebd., S. 757.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Th W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005): S. 143.

¹⁶⁵ Ebd., S. 269

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ GS 18, S. 754f.

und wird verpönt zurückgewiesen. Das eigentliche „Gleichgewicht von individualistischer Gesellschaft und individualistischer Produktion“¹⁶⁸ gilt damit durch die absolute Vorgabe, Notiertes zu reproduzieren, als elementar gestört. Die Momente der noch vor dem dominierenden Zeichensystem entstandenen Werke bleiben dem Reproduzierenden verschlossen, sodass er keine Möglichkeit mehr hat, sie zum Klingen zu bringen. So verbleibt die dem Interpreten qua Werk noch mögliche Reproduktion im rationalen Vakuum.

Dem folgend ergibt sich die Relevanz von Beobachtungen zur Wiedergabe des Materials in der Gesellschaft, da ihre Verhältnisse und

„deren immanente Problematik die gleiche Einschränkung der reproduktiven Freiheit, die gleichen Tendenzen zu Technisierung und Rationalisierung zeitigte, welche von außen mit der gesellschaftlich-ökonomischen Entwicklung: durch Vervollkommnung der Maschinen und Ersatz der menschlichen durch mechanische Arbeitskräfte musikalisch aktuell wurden“.¹⁶⁹

Ex negativo ist aus diesem Zustand eine „Art des Musizierens“ entstanden, „deren Hauptfunktion es ist, mit Traum, Rausch und Versenkung die Realität zu verbergen und den Bürgern eben jene Triebbefriedigung zu verschaffen, die die Realität ihnen verwehrt; für die aber das Kunstwerk mit dem Preis seiner integralen Gestalt zu zahlen hat“.¹⁷⁰

Infolgedessen verändert sich wiederum das Material, welches sich der Erkenntnis des hörenden Individuums verweigert:

„Der neue Fetisch ist der lückenlos funktionierende, metallglänzende Apparat als solcher, in dem alle Rädchen so exakt ineinanderpassen, daß für den Sinn des Ganzen nicht die kleinste Lücke mehr offenbleibt. Die im jüngsten Stil perfekte, makellose Aufführung konserviert das Werk um den Preis seiner definitiven Verdinglichung“.¹⁷¹

Alles scheint so zurechtgebogen und gesäubert, dass selbst der Hauch des ursprünglich Widersprüchlichen im Material getilgt worden ist.

Die Rolle des Interpreten, der immer noch als Schlüssel zwischen textlichem Werk und der konsumierenden Hörschaft fungiert, musste sich indes in Anbetracht der Verformung der Musik wandeln: Es liegt nunmehr an ihm, die Verständigung zwischen der reproduzierten Musik und den Hörenden sicherzustellen, auch wenn er mit dem dafür nötigen, oftmals überzogenen Habitus, damit das Werk seinen Affekt noch auf die Allgemeinheit übertragen kann, ihm nicht mehr gerecht wird. Um dieses Ziel zu erfüllen, ist dem Interpreten daran gelegen, durch den geforderten Beschwörungsritus eine Werksgestalt, die es so vermutlich gar nicht gegeben hat, zu etablieren, und so den Massen Trost zu spenden in der Illusion eines vorkapitalistischen Urbildes „von vitaler Fülle und ungebundenem Schwung, von beseelter Organik und unmittelbarer, nichtverdinglichter Innerlichkeit“¹⁷², auch wenn er zugleich den Vorgang der Mythologisierung und ihre vermeintliche Unveränderlichkeit bestärkt, statt es dialektisch zu brechen.¹⁷³ So verhält sich „die vorwaltende, auf Hochglanz polierte Interpretation“¹⁷⁴ ebenso als zweckdienliches Teil des Ganzen und „die sakrosankte herkömmliche Musik selber ist im Charakter

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd., S. 756.

¹⁷⁰ Ebd., S. 757.

¹⁷¹ GS 14, S.31

¹⁷² GS 18, S. 758.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ GS 12, S. 19.

ihrer Aufführung und fürs Leben der Hörer der kommerziellen Massenproduktion gleichgeworden“.¹⁷⁵

2.1.3. Strukturelles versus atomistisches Hören

Nach der Warenform, dem ihr inhärenten Fetisch, der Änderung der Materialität und seiner Produktions- sowie Reproduktionsumstände in der Gesellschaft bedarf schlussendlich der Effekt dieses Apparates auf das hörende Subjekt noch einer Konkretisierung, um seine Unentrinnbarkeit vor dem „stählernen Gehäuse der Hörigkeit“¹⁷⁶ vollends zu begreifen, in welchem die Musik unmittelbar mit der Kulturindustrie zusammenfällt. In wenig anderen Konzeptionen lässt sich so deutlich „der Begriff der geistigen Erfahrung mithin als Scharnier oder Gelenk zwischen den im engeren Sinne ‚philosophischen‘ und ‚musiktheoretischen‘ Texten“¹⁷⁷ verstehen und impliziert die missverständliche Art der Analyse, falls der Versuch einer strengen Trennung beider Teile angestrebt wird.

Wie bereits in den vorherigen Ausführungen genannt, führt das Zerfallen durch den Fetischcharakter unmittelbar in die Unfähigkeit, sich zu dem Gehörten hinreichend ausdrücken zu können, und der klägliche Rest der ernstesten Musik, wäre sie noch nicht der allumfassenden kapitalistischen Verdinglichung anheimgefallen, degeneriert während des perzeptiven Aktes des Hörens „zum Waren-Hören“,¹⁷⁸ folglich einem atomistischen Hören, welches die Fragmente präferiert, statt das Ganze erkennen und denken zu wollen.

Der Schein der vermeintlichen Wahlmöglichkeit, in Wahrheit ein absolutes Ding der Unmöglichkeit geworden, wird zu Absatzzwecken noch gewahrt, jedoch besteht das Entscheiden sowieso nur noch in dem zwischen den immergleichen Waren.¹⁷⁹ Der Riss der Kontinuität durch das heteronome Moment der Entsubjektivierung lässt die Fähigkeit, zeithistorisch geistiges Erleben zu denken, versiegen und das Individuum kann nur noch immanent-punktuell auf das Erfahrene reagieren, dieses jedoch nicht mehr in ein größeres Ganzes einordnen, um daraus einen Erkenntnisgewinn zu ziehen. Hieraus ist der Umstand ableitbar, dass der Begriff des Geschmacks und der ihm folgende der individuellen Wahlfreiheit umso stärker verformt ist, je mehr die Entsubjektisierung des Individuums voranschreitet: Final ist der Geschmack nur noch Ausdruck einer okklusiven Identität, welche wiederum „die Urform der Ideologie“¹⁸⁰ darstellt. In Wahrheit ist diese nur noch Pseudo-Individualität, die jegliches Anderes zwanghaft-

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Dieses Begriffskompositum geht ursprünglich auf Max Weber zurück. Zwar entstand der genaue Wortlaut erst in der nachweberischen Rezeption, er selbst verwendete zumeist ‚stahlhartes Gehäuse‘, ‚ehernes Gehäuse‘ und ‚Gehäuse der Hörigkeit, dem Sinn steht dieses jedoch in nichts nach und beschreibt in seiner veränderten Terminologie vielleicht noch präziser die Umstände, welche Weber in seinen eindringlichsten Formulierungen unterstrichen hat: „Im Verein mit der toten Maschine [die Bürokratie in den privatkapitalistischen Betrieben, Anmerk. d. Verf.] ist sie [die staatsgebundene Bürokratie, Anmerk. d. Verf.] an der Arbeit, das Gehäuse jener Hörigkeit der Zukunft herzustellen, in welche vielleicht dereinst die Menschen sich, wie die Fellachen im altägyptischen Staat, ohnmächtig zu fügen gezwungen sein werden“. Max Weber, „Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland“, in *Zur Politik im Weltkrieg. Schriften und Reden 1914–1918*, von Max Weber, hg. von Gangolf Hübinger und Wolfgang J. Mommsen, Max Weber-Gesamtausgabe., Band I/15 (Tübingen: Mohr Siebeck, 1984): S. 221.

¹⁷⁷ Vgl. Jöckel, *Geistige Erfahrung: Zeitlichkeit und Imaginativität der Erfahrung nach Adorno und Derrida*: S. 10.

¹⁷⁸ GS 14, S. 21.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ GS 5, S. 151

subsumierend in ihr vereinen muss oder an Allem „alles wegschneiden, was nicht hineinpaßt“.¹⁸¹ Bei Nichterkenntnis des Individuums über diesen Umstand, bei vollkommener Akzeptanz und Inkorporation als Teil seiner selbst, scheint Lösung nicht mehr möglich.¹⁸²

In ihrem affirmativen Wesen führt diese homogene Konvention noch dazu, dass sich der Hörer mit Gewalt von allem, was andersartig sein könnte, befreien will: „Am liebsten möchten die gegenwärtigen Hörer immerzu das zerstören, was sie in blindem Respekt hält, und ihre Pseudoaktivität findet sich bereits auf der Seite der Produktion vorgebildet und empfohlen“.¹⁸³ An dieser Beschaffenheit der vermeintlich natürlich auftretenden Bedürfnisse des Hörers lässt sich vollziehen, dass diese nicht genuin sind, da die eigentliche Triebsublimierung gar nicht mehr durch das musikalische Material vollzogen werden kann; Viel mehr noch wird sie verdeckt von Dingen, die Triebe stillen sollen, welche die gleichen Dinge hervorrufen, entgegen der Natürlichkeit und konstruiert aus dem Zwangscharakter eines pervertierten, stromlinienförmigen Mechanismus, welcher die Überblendung der eigentlichen menschlichen Bedürfnisse durch die Erschaffung von suggerierten Trieben bewerkstelligt und dann eben nur diese Schein-Triebe, zum Zweck der Aufrechterhaltung des konstruierten Systems, befriedigt.¹⁸⁴

Das falsche Bewusstsein des Konsumenten ist umso erfolgreicher in seiner Liquidierung des Individuums, je mehr es die eigentlichen Bedürfnisse so genau wie möglich nachformt, ohne ihm die missliche Gesamtlage der Gesellschaft zu verraten. So konstituiert sich für den Hörer der Effekt des Apparats weniger als Täuschung über die Gesamtlage, sondern verhüllt diese so geschickt, dass die Erkenntnis verwehrt ist; Konsequenter sucht er so die Befriedigung im nicht unmittelbar gesellschaftlichen Kosmos, da dieser sie ihm nicht gewährt, sondern lässt sich abspesen von den mythologisch-reproduzierten, der modernen Gesellschaft längst nicht mehr als Lösungsweg dienenden Fragmente aus einem Material der Vergangenheit.¹⁸⁵

Im Ergebnis entsteht ein Werkskanon, welcher den bürgerlich-rationalisierten Geist mit Rückgriff auf die Klassik und die Romantik, diese Werke reproduktionstechnisch missdeutend, zementiert. Im Namen des emotional-sinnlichen Reizes wird eine technologische Analyse verwehrt, im Sinne einer fälschlichen Strukturbegrifflichkeit jedoch diese im Namen einer vermeintlichen Bildung priorisiert.¹⁸⁶ Daraus gebiert sich das „Leiden des bürgerlichen Individuums unter der eigenen und zugleich entfremdeten Wirklichkeit“, es

„[...] vereint sich [...] mit dem Bewußtsein des weltwirtschaftlich-expansiv gerichteten Unternehmers, der die bestehenden Produktionsverhältnisse als Fesseln der Produktivkräfte erfährt und vielleicht bereits, im romantischen Bilde des Feudalherren, das Monopol an Stelle der freien Konkurrenz ersehnt“.¹⁸⁷

Daraus folgt die *conditio* des unmündigen Hörers, dem keine andere Wahl mehr als der zwangsweise oktroyierte Konsum bleibt: „Die Lust des Augenblicks und der bunten Fassade wird zum Vorwand, den Hörer vom Denken des Ganzen zu entbinden, dessen Anspruch im rechten Hören enthalten ist, und der Hörer wird auf der Linie seines geringsten Widerstandes in den

¹⁸¹ GS 5, S. 16.

¹⁸² GS 14, S. 27.

¹⁸³ Ebd., S. 30.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 31

¹⁸⁵ GS 18, S. 763f.

¹⁸⁶ Ebd., S. 764f.

¹⁸⁷ Ebd., S. 765f.

akzeptierenden Käufer verwandelt“.¹⁸⁸ Die Folge dessen: „Die Liquidierung des Individuums ist die eigentliche Signatur des neuen musikalischen Zustands“.¹⁸⁹

Dieser Zustand ergibt die entscheidende Regression des Hörens am „Gegenpunkt zum Fetischismus der Musik“:¹⁹⁰ „Vielmehr ist das zeitgemäße Hören das Regredierter, auf infantiler Stufe Festgehaltener.“ Nicht kindlich, sondern kindisch und trotzig wird das Potenzial der Musik negiert. Dabei ist „ihre Primitivität ist nicht die des Unentwickelten, sondern des zwanghaft Zurückgestauten.“¹⁹¹ Dem Hörer bleibt keine andere Wahl, als die Illusion zu bevorzugen, und alsbald wird zum Verrichtungsgehilfen der Kulturindustrie, denn was in der Musik

„sie musikalisch an sie selbst, an Fragwürdigkeit und mögliche Erhebung der eigenen Existenz mahnt, ist ihnen peinlich. Gerade weil sie real von dem abgeschnitten sind, was sie sein könnten, ergreift sie Wut, wenn Kunst sie daran erinnert. Vollkommen trifft den Gegensatz zur leichten Musik die Frage Sigmunds in der Todesverkündigungs-Szene der Walküre: ‚Wer ist es, die so ernst und schön mir naht?‘ Der johlende, womöglich bereits einexerzierte Beifall steht im Zeichen dessen, was die vor Lachen Brüllenden Humor nennen. Der aber ist mittlerweile zum Allerschlimmsten geworden; schlimmer einzig Humorlosigkeit.“¹⁹²

Vielmehr noch möchten sie destruktiv auf das wirken, was ihnen den Schein rauben und den etablierten Vorgang des Trends und des modischen Geschmacks demaskieren könnte: „sie möchten verlachen und zerstören, woran sie sich noch gestern berauschten, als wollten sie sich noch nachträglich dafür rächen, daß der Rausch keiner war“.¹⁹³ So ist der regredierte Hörer genauso wie der altmodische, von zwei Flanken kommend, nämlich dem Schutz der heiligen Güter des Altvorderen und dem Vorantreiben des Illusorischen, maßgeblich an seinem eigenen Leid zwanghaft und so unfreiwillig beteiligt.

Die „Ambivalenz des regredierten Hörer[s]“¹⁹⁴ ist in seinem Konsumverhalten komplett: Die sich schnell abnutzende Musikware wird selbst dann gewünscht, falls dem Konsumenten leichter Musik ihre Banalität auffällt, jedoch ist durch „die Verschiebung der Affekte auf den Tauschwert“ die genuine Forderung an die Musik erloschen. Zurück bleibt nur der Wunsch nach mehr und mehr Konsum des Gleichen. Das nach diesem vermeintlichen Bedürfnis hergestellte Material ist voller banaler Lücken und Fehler, welche jedoch vom Hörer zweckdienlich hingenommen werden, eine reale Wahl ist ihm durch die Gleichförmigkeit sowieso bereits abhandengekommen. Vollkommen manifestiert sich das fetischistische Hören in Sozialtypologien, exemplarisch der des Radioenthusiasten: „Was er hört, selbst wie er hört, ist ihm ganz gleichgültig; ihn interessiert nur noch, daß er hört und daß es ihm gelingt, mit seinem privaten Gerät in den öffentlichen Mechanismus sich einzuschalten, ohne daß er auf diesen auch nur den geringsten Einfluß ausübte“.¹⁹⁵

Genau in diesen entpolitisierten Konsumenten, welche sich mit dem Komfort, die die musikalische Ware anbietet, widerstandslos zufriedengeben, statt den Zustand der Totalität zu hinterfragen, gerieren sich als erschreckender Idealtypus der hermetisch abgedichteten Realität, in

¹⁸⁸ GS 14, S. 18.

¹⁸⁹ Ebd., S. 33.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd., S. 206f.

¹⁹³ Ebd., S.45.

¹⁹⁴ Ebd., S. 41.

¹⁹⁵ Ebd., S. 43.

welcher sich die Hörschaft der monopolkapitalistischen Moderne befinden. Der Trugschluss, diese Musik würde demokratisierend und gesellschaftskonstituierend wirken, ist fadenscheinig, da eben diese „die depravierten und verwesenden Rückstände des romantischen Individualismus mumifiziert“¹⁹⁶ und einen vorgeschichtlichen Zustand als den falschen Ist-Zustand festigt.

Die Marker, die dem Musikprodukt zur erfolgreichen Verbreitung bis hin zu ihrem vollkommenen Zwangscharakter gereichen, sind integraler Teil der Fetischware: Illusorische Glücksversprechen, die dem kleinen Mann einen Eskapismus aus seinem produktionstechnologischen Alltag ermöglichen oder eine instrumentalisierte Verwendung von einfachen Wiege- und Kinderliedern, die durch ihre werksimmanenten puerilen Versprechen von Glück und Freude das ideale Material darstellen, um, der Verdinglichung anheimgefallen, den kommerziellen Erfolg des ganzen Genres zu befeuern.¹⁹⁷ Gerade durch die konsequente Repetition dessen, von Adorno und Simpson als ‚plugging‘ benannt, ist der Hörer gezwungen, standardisiertes Material zu erkennen, obwohl dieses allemal gleich klingt und demselben Schema folgt: „Plugging aims to break down the resistance to the musically ever-equal or identical by, as it were, closing the avenues of escape from the ever-equal. It leads the listener to become enraptured with the inescapable.“¹⁹⁸

Selbst in der Freizeit, in der das Subjekt nicht im kapitalistischen Produktionsprozess als produzierende Kraft eingebunden ist, sind die Ausformungen der U- Musik durch das Vehikel der Konsumwarenform integraler Bestandteil des Lebens geworden: Als vermeintliche Ablenkung sollen sie der Mühe und der Langeweile, welche mit der entfremdeten Arbeit im Kapitalismus einhergeht, dem Subjekt Trost spenden. In Wirklichkeit rauben sie ihm aber die Fähigkeit, sich aufgrund der zusätzlichen Anstrengung, die nicht mehr aufzubringen ist in einem Leben, das fremdbestimmt ist von Produktivtätigkeiten, mit einer neuen und gänzlich unbekanntem, produktiven Bereicherung ihres Lebens zu beschäftigen. Dennoch, aufgrund der Ausweglosigkeit ihres Zustandes, „klammern sie sich um so starsinniger an die Erscheinung, die das Wesen versperrt“.¹⁹⁹

Im unmittelbaren Wirkung auf die hörende Gesellschaft wirken sie so als ‚social cement‘: Die Unmöglichkeit, der Populärmusik zu entkommen, bedingt die Unaufmerksamkeit, welche, gebrochen durch das forcierte Moment des Wiedererkennens, das unmittelbar anschließend verschwindet, den Hörer erneut in die Sphäre des Unaufmerksamen und Abgelenkten bugsiiert. In dialektischer Form sind der Warencharakter, die Produktionsaspekte und der ‚plugging‘-Mechanismus in seinem kumulierten Einfluss auf den Hörer für eine Unaufmerksamkeit verantwortlich, welche sie selbst produzieren und so das Subjekt in einen nicht zu durchdringende Zwangslage manövrieren, in der er die Sprache der Musik nicht einmal mehr erkennen kann und setzen bewusst einen Grundtonus von Unaufmerksamkeit voraus, die zeitgleich von diesen produziert wird. Das Ergebnis ist eine nicht-kathartische Scheinkatharsis, die das Individuum in Verzweiflung bestehen lässt.²⁰⁰

¹⁹⁶ Ebd., S. 45.

¹⁹⁷ T. W. Adorno und George Simpson, „On Popular Music“: S.27ff.

¹⁹⁸ Ebd. S. 37.

¹⁹⁹ GS 12, S. 19

²⁰⁰ T. W. Adorno und George Simpson, „On Popular Music“: S. 39ff.

So also zum Schweigen gebracht „materialisiert sich, was die Zwangskollektivierung über die in eine Kaserne Zusammengesperreten verhängt“²⁰¹ und der eigentlich Sinn der Kunst, „das Stumme zum Sprechen zu bringen“,²⁰² ist durch die Kulturindustrie ad absurdum geführt worden. Die in der verwalteten Welt angestrebte Abschaffung des Individuums ist vollkommen, sowohl in der Kunst- als auch in der Vulgärmusik:

„Es gibt kein ‚Volk‘ mehr, dessen Gesang und Spiel von der Kunst aufgegriffen und sublimiert werden könnte; die Erschließung der Märkte und der bürgerliche Rationalisierungsprozeß haben die gesamte Gesellschaft auch ideologisch den bürgerlichen Kategorien unterstellt, und die Kategorien der gegenwärtigen Vulgärmusik sind allesamt solche der bürgerlich-rationalen Gesellschaft, die nur, um konsumfähig zu bleiben, in den Bewußtseinschranken gehalten sind, die die bürgerliche Gesellschaft den unterdrückten Klassen, aber auch sich selbst auferlegt. [...] Es ist nun das entscheidende Faktum der Geschichte der neuen Vulgärmusik, daß der definitive Bruch, die Preisgabe des Zusammenhangs mit der selbständigen Produktion, die Aushöhlung und Banalisierung der leichten Musik selber genau zusammenfällt mit der Industrialisierung der Produktion. [...] Musikalisch ist das Signal der Industrialisierung der Produktion die völlige Beseitigung aller Kontraste innerhalb der Melodien und die Alleinherrschaft der – selbstverständlich schon früher als Mittel zur Einprägung gehandhabten – Sequenz.“²⁰³

2.2. Zwischen Versöhnung und Entsöhnung: Die Wiener Schule als *artistes sans équivalent* und Strawinsky als Restaurator

Im Sinne dessen, dass Adorno nahezu jede Schrift nach der *Dialektik der Aufklärung* als Nachschrift zu eben jener verstanden hat, lässt sich doch die *Philosophie der neuen Musik* auf eine besondere Art und Weise als eine solche verstehen: Nicht nur benennt er sie im Vorwort als einen „Exkurs zu ‚Dialektik der Aufklärung‘“,²⁰⁴ sondern in ihr kulminiert sich auch der adornosche Lobgesang auf Schönberg, welcher sich bereits durch seine Frühwerke gezogen hat, und seine Ablehnung von Strawinskys Werken.²⁰⁵ Die so entwickelten Kategorien, grob zu Verfolgen in der Gleichsetzung Schönbergs mit dem Fortschritt und der Regression mit Strawinsky, erlauben es, den Anspruch, welchen Adorno an die Musik als produktives Mittel für die Gesamtsozietät stellt, bildhaft zu begreifen. Er verliert sich jedoch „nicht in der bloßen Erörterung von Kategorien“,²⁰⁶ sondern versucht in der Analyse des Gehaltes der Musik durch den Niederschlag dieser Schemata im innermusikalischen Gefüge seinen Aussagen Erkenntnischarakter zu verleihen. In dem zum Brennglas der gesellschaftlich-negativen Umstände gewordenen Komponisten, als Teil der Gesellschaft und zeitgleich so außerhalb von ihr situiert, dass er sich das Urteil über seine Materie erlauben kann, sieht er maßgeblich das Potenzial der Korrektur eines falschen Gesamtzustandes, „je reiner sie [die Musik, Anmerk. d. Verf.], in den

²⁰¹ GS 13, S. 222.

²⁰² GS 7, S.121.

²⁰³ GS 18, S. 771f.

²⁰⁴ GS 12, S. 11.

²⁰⁵ In Anbetracht dessen, dass sich in den vorherigen Kapiteln hauptsächlich auf die frühen musikalischen Texte Adornos bezogen wurde, wird hier ebenso auf die Elemente dieser, welche die Dichotomie Schönberg-Strawinsky bereits tangieren, aus Konsistenzgründen zurückgegriffen, da sich aus der engmaschigen Lektüre beider Anteile die weitläufige Deckungsgleichheit ergeben hat.

²⁰⁶ GS 12, S. 14.

Antinomien ihrer eigenen Formensprache, die Not des gesellschaftlichen Zustandes ausspricht und in der Chiffrenschrift des Leidens zur Veränderung aufruft.“²⁰⁷

Um das Ziel dieser, in der Rezeption kritisch betrachteten Thesen Adornos, zu verstehen und so zumindest eine Rehabilitation im Rahmen dieser Arbeit zu gewähren, gilt es zunächst, diese zu konkretisieren und sich zu fragen, was er aus seinen Vorstellungen über Musik, ihrem Werkcharakter und ihrer dispositive Natur in Abhängigkeit mit der Sozialstruktur heraus gedacht haben mag, um zu produktiven Schlüssen im Rahmen seiner Gesellschaftstheorie zu gelangen.

2.2.1. Die Überwindung der Grenze des tonalen Raums als emanzipatorischer Akt

Aus dem Wandel des musikalischen Materials durch die doppelte Verdinglichung, in seinem musikästhetisch gefassten Wesen und bereits in Kapitel 2.1.1. ausgeführt, entsteht ein Moment aus der die Musik formenden Gesellschaft heraus, welche unmittelbar versucht, auf diese Änderung zu reagieren. Dies präsentiert sich in der stückweisen Genese von Material, das die Grenzen des tonalen Raumes zunächst auslotet, bis diese als historisches Konstrukt und nicht mehr dem gesellschaftlichen Zustand gemäß gebrochen und ad acta gelegt werden. Erkennen lässt sich dieses, wenn auch mit einer anderen, für sich erneut abzulehnenden Entwicklung, in Richard Wagners berüchtigten Tristan-Akkord: Er markiert eine vorher nicht dagewesene Krise der abendländischen Harmonik und jeglicher Deutungsversuch aus der Materie heraus gestaltet sich nahezu unmöglich.²⁰⁸ Der Bruch als solcher wird von Adorno jedoch allemal als dialektische Entwicklung gelesen, die dem Fortschreiten der Geschichte unabdingbar ist:

„Die Bruchlinie jedoch, die Wagners Werk markiert, die Ohnmacht im Angesicht der technischen und der diese tragenden gesellschaftlichen Widersprüche, kurz all das, was schon der Sprache seiner Zeitgenossen Dekadenz hieß, ist zugleich die Bahn des künstlerischen Fortschritts.“²⁰⁹

So realisiert Wagner „in seinen größten Augenblicken aus dem unversöhnlichen Widerspruch die Produktivkraft, aus dem gestisch-regressiven Moment die fortschreitende Konstruktion“,²¹⁰ die klar im hegelianischen Sinne den künstlerisch-subjektiven Ausdruck erfolgreich zu brechen weiß.²¹¹

Fortan, jedoch historisch bis zu Schönbergs Kompositionen nie vollendet und immer wieder dem Umstand des „sacrificium intellectus ans Konsumentenbewußtsein“²¹² konfrontiert, gilt die Grenze des tonalen Raumes mehr und mehr als die Grenze des Konsums: Durch die fehlende Scheinwirkung und die radikale Neuheit, die sich ausbildet, wenn dieses Harmoniksystem kontinuierlich gebrochen wird, generiert sich das entscheidende Moment und konserviert so den entscheidenden Reiz an der vorgeschichtlichen Sinneserfahrung: „Die Verführungskraft des Reizes überlebt dort bloß, wo die Kräfte der Versagung am stärksten sind: in der Dissonanz,

²⁰⁷ GS 18, S. 731.

²⁰⁸ Vgl. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, 2. Auflage (Berlin: Hesse, 1923).

²⁰⁹ GS 13, S. 42.

²¹⁰ Ebd., S. 45.

²¹¹ Vgl. Ebd.

²¹² GS 18, S. 767.

die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert“.²¹³ Durch den Verzicht auf das also, was zweckdienlich im Kapitalismus entfremdet wurde, keimt eine Kunstform auf, die „durch strikten Ausschluß all des kulinarisch Wohlgefälligen“²¹⁴ es schafft, negativ das Glückversprechen, den eigentlich integralen Charakter des Kunstwerkes, zumindest verzerrt darzustellen. Jeglicher Genuss ist in dieser Konstellation jedoch trügerisch, denn

„Genuß hat seine Stelle nur noch in der unvermittelten, leibhaften Präsenz. Wo er des ästhetischen Scheins bedarf, ist er scheinhaft nach ästhetischen Maßstäben und betrügt zugleich den Genießenden um sich selber. Einzig wo sein Schein fehlt, wird seiner Möglichkeit die Treue gehalten.“²¹⁵

Konsequent und deckungsgleich sind hier ebenso die Ansprüche an die gesellschaftliche Theorie, welche gemeinsam mit dieser Ausformung des musikalischen Materials die Mündigkeit erlauben soll:

„Wie die Theorie über dies gegenwärtige Bewußtsein der Massen hinausgreift, muß auch Musik darüber hinausgreifen. Wie aber die Theorie dialektisch zur Praxis steht, an welche sie nicht bloß Forderungen richtet, sondern von der sie auch Forderungen übernimmt, so wird auch eine Musik, die das Selbstbewußtsein ihrer gesellschaftlichen Funktion erlangt hat, dialektisch zur Praxis stehen.“²¹⁶

In Konkordanz damit ist es vonnöten, eine Musikästhetik zu verfolgen, die „alle die Elemente ausbildet, deren objektive Intention die Überwindung der Klassenherrschaft ist, auch wofern deren Ausbildung gesellschaftlich isoliert und zellenhaft während der Klassenherrschaft sich vollzieht“.²¹⁷

Unter Negation bürgerlicher Kategorien, welche aus dem herrschaftsbestimmenden Mechanismus sich speisen, und das Ersetzen durch „höchst rationale und durchsichtige Konstruktionsprinzipien“²¹⁸ verwirklicht sich am ehesten die dialektische Erkenntnisfunktion. An der gesellschaftlichen Reaktion kann seismographisch die Wirkung erkannt werden:

„Der ungemein heftige Widerstand, dem in der gegenwärtigen Gesellschaft gerade solche Musik begegnet und der den gegen alle, sei's noch so sehr literarisch-politisch akzentuierte, Gebrauchs- und Gemeinschaftsmusik übertrifft – dieser Widerstand scheint immerhin darauf hinzudeuten, daß die dialektische Funktion dieser Musik in der Praxis, ob auch bloß negativ, als ‚Destruktion‘, bereits fühlbar wird.“²¹⁹

Dem Komponisten fällt unter diesen Umständen die entscheidende Rolle zu, da es unmöglich noch für den Hörer ist, zu gültigen Urteilen über die Musik zu gelangen. Ebenso wenig können Kritiker oder Interpreten, welche nur das bewerten wollen, was sie verstehen oder sich „durchweg von Momenten der sinnfälligsten Wirksamkeit und Faßlichkeit des Aufzuführenden“²²⁰ leiten und berauschen lassen, die Erkenntnis erwirken. Es liegt an ihm als Produzent des Materials, dass unmissverständlich die Botschaft beim Publikum im Moment der Erfahrung ungefiltert und in all seiner Deutlichkeit ankommt.²²¹

²¹³ Ebd., S. 768.

²¹⁴ GS 14, S. 18.

²¹⁵ Ebd., S. 19.

²¹⁶ GS 18, S. 732.

²¹⁷ Ebd. S. 732f.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ GS 12, S. 18.

²²¹ Ebd.

So konkludiert Adorno in der *Ästhetischen Theorie* die Wichtigkeit der Dissonanz als Mittel zur Erkenntnis:

„Die Dissonanz, Signum aller Moderne, gewährt, auch in ihren optischen Äquivalenten, dem lockend Sinnlichen Einlaß, indem sie es in seine Antithese, den Schmerz transfiguriert: ästhetisches Urphänomen von Ambivalenz. Die unabsehbare Tragweite alles Dissonanten für die neue Kunst seit Baudelaire und dem Tristan – wahrhaft eine Art Invariante der Moderne – rührt daher, daß darin das immanente Kräftespiel des Kunstwerks mit der parallel zu seiner Autonomie an Macht über das Subjekt ansteigenden auswendigen Realität konvergiert. Die Dissonanz bringt von innen her dem Kunstwerk zu, was die Vulgärsoziologie dessen gesellschaftliche Entfremdung nennt.“²²²

Vielmehr noch, im Rückgriff auf Hegel, wird die Wichtigkeit der Schönheit für das integrale Gleichgewicht eines Kunstwerkes dialektisch mit der Dissonanz in Verbindung gesetzt und erreicht so zu der möglichen Einsicht:

„Schönheit haftet, nach einem Hegelschen Topos, nicht am Gleichgewicht als dem Resultat allein sondern immer zugleich an der Spannung, die das Resultat zeitigt. Harmonie, die als Resultat die Spannung verleugnet, die in ihr einsteht, wird dadurch zum Störenden, Falschen, wenn man will, Dissonanten. Die harmonistische Ansicht vom Häßlichen ist in der Moderne zu Protest gegangen.“²²³

2.2.2. Schönbergs entscheidender Fortschritt

Als logische Schlussfolgerung aus dem Primat der Disharmonik über das zu überkommene Notationssystem der klassischen Harmonik ergibt sich in Arnold Schönbergs Kompositionen das dialektische Moment der Freiheit. Im Gegensatz zu der im tonalen System durch die Produktionsumstände manifestierten Unterordnung des Interpreten und der Verweigerung der individuellen Freiheit bei der Reproduktion, gelingt es Schönberg „als Teil von jenen dialektischen Erscheinungen des bürgerlichen Individualismus“²²⁴ durch die Etablierung einer materiellen Formstrenge und Auskomponiertheit der Musik, welche dialektisch sich von dem vorhergegangenen ablöst, genau das Gegenteil. So kann bewusst die Form „einer affektlosen, dem Spiel mechanischer Instrumente angeglichenen Vortragsweise“²²⁵ reproduziert werden. Als musikalischer Psychoanalytiker, der die freudsche Analyse der Gesellschaft in dem von ihm gewählten Medium teilt, durchbricht er die Illusion der „‘vermittelnden‘ und damit verhüllenden Lösungen“²²⁶ eines „gesellschaftlich orientierten bürgerlichen Reformismus“.²²⁷

Die so entstehenden Werke ordnet Adorno einem besonders wertvollen Typ der E-Musik zu, der „bloß immanent seine Probleme und Lösungen auskristallisiert und gewissermaßen fensterlos [...] nicht eine prästabilisierte Harmonie, wohl aber eine historisch produzierte Dissonanz, nämlich die gesellschaftlichen Antinomien ‚vorstellt‘.“²²⁸ Das Material negiert „die Ausdrucksmusik des privaten bürgerlichen Individuums“²²⁹ und schafft es, etwas anderes zu etablieren, dem „zwar unmittelbare gesellschaftliche Funktionen nicht zukommen“ und das „die letzte Kommunikation mit der Hörerschaft durchschnitten hat“,²³⁰ dafür jedoch eine in sich

²²² Vgl. GS 7, S. 29f.

²²³ GS 7, S. 75.

²²⁴ GS 18, S: 736.

²²⁵ Ebd., S. 755.

²²⁶ Ebd., S. 736.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd., S. 734.

²²⁹ Ebd., S. 736.

²³⁰ Ebd.

komplette, rational verfolgte Konstruiertheit bietet und den Hörer dazu zwingt, „die Natur wider den Angriff des Bewußtseins zu[r] Hilfe“²³¹ zu rufen: In dieser Reaktion auf den sinnlichen Reiz steckt so das Erkenntnismoment, entscheidend wichtig für das unmündige Subjekt der Moderne und im Wandel imperativ vollziehend, was es für nötig hält, um die rationalistische Vernunft zu durchbrechen. Der Satz Georges, „Höchste Strenge ist zugleich höchste Freiheit“²³² gibt nach Adorno das Credo von Schönbergs Musik im Sinne produktiver Widersprüchlichkeit am besten wieder.

Dies funktioniert werksgenetisch jedoch nur durch die totale Dekonstruktion jeglicher vorgegebenen Schemata, die in den musikalischen Technikapparaten Wagners oder Brahms noch bestanden, bis ihr innerster Formkern, „der totale, homogene Klang, wie er von der Substanz des orchestralen Streichertuttis getragen war“²³³ von der vernünftigen Kompositionstechnik attackiert wird,

„indem es sich von Grund auf verändert: nämlich alle die vorgegebenen Bindungen aufgibt, die – Spiegelungen eines ‚Einverständnisses‘ der bürgerlichen Gesellschaft mit der Psyche des Individuums, welches nun von dessen Leiden aufgekündigt wird – der Freizügigkeit des individuellen Ausdrucks im Wege stehen.“²³⁴

Die sich daraus ergebene strenge Zwölftontechnik verneint sowohl Wohlgefälligkeit als auch die Kapitulation des Komponisten und des Materials vor der Wirklichkeit; Sie gibt ihm eine „objektive Gesetzmäßigkeit, die dem Material nicht von außen aufgezwungen, sondern aus ihm selber herausgeholt ist und es in geschichtlichem Prozeß rationaler Durchsichtigkeit annähert.“²³⁵ Viel mehr noch ist sie in ihrer Geschlossenheit dem am nächsten, was sich als eine freiheitliche Musik gebiert:

„Der äußersten Strenge des immanenten Gefüges ist zugeordnet radikale Freiheit von allen dinglichen, von außen der Musik gesetzten Normen, so daß sie wenigstens in sich selber die Entfremdung als eine von subjektiver Formung und objektivem Material aufgehoben hat“.²³⁶

In der Wirkung auf das musikalische Material entsteht etwas Neues, das trotz seiner Andersartigkeit sich an früheren Formen und ihrem Erkenntnischarakter wieder angliedern und zeitgleich in dem Moment rationalistischer Vernunft sich als beständig erweisen kann:

„kehrt sie sich zugleich auch gegen die konventionelle Formensprache der Musik, die jener Psychologie entspricht, zerfällt deren Oberflächenzusammenhänge und baut aus den Partikeln des musikalischen Ausdrucks musikalisch-immanent eine neue Sprache, die trotz des gänzlich verschiedenen Weges mit der konstruktiven [...] konvergiert.“²³⁷

In Konkordanz also mit dem o. g. Beispiel der Gegenbewegung zur Pariser Salonkunst, dem Impressionismus, verhält sich diese Musik wie die Porträts der Avantgarde zu denen der Impressionisten. Die verwendete „Dissonanz ist der technische Terminus für die Rezeption dessen durch die Kunst, was von der Ästhetik sowohl wie von der Naivetät hässlich genannt wird“.²³⁸ Das Nicht-Schöne hilft fundamental im Erkenntnismoment, weil durch seinen abstoßenden

²³¹ Ebd.

²³² GS 17, S. 200.

²³³ GS 18, S. 738.

²³⁴ Ebd., S. 736f.

²³⁵ Ebd., S. 736.

²³⁶ Ebd., S. 739.

²³⁷ Ebd., S. 741.

²³⁸ GS 7, S. 74.

Charakter der Hörer zum Denken gezwungen wird. Die erhoffte produktive Destruktion des bestehenden, zur Ware verkommenden Materials, ist im Nachgang an die Komposition das Ziel, und dort heraus soll Neues entstehen, was, wenn schon keine Einsicht mehr möglich ist, wenigstens die *conditio*, so schrecklich sie auch sein mag, erkennbar machen soll.²³⁹ So zeigt sich die neue Musik als genuin modern, in ihrem Material zeigt sich die Zerbrechlichkeit des gegenwärtigen Momentes:

„Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten.“²⁴⁰

Die neue Musik hat den Anspruch, dem regressiven Hören standzuhalten und in ihrem Werk das Entsetzen über den katastrophalen Zustand der Materie und den Einfluss der kulturindustriellen Maschinerie kundzutun.²⁴¹ So fasst sie die ihr einzigartige Gabe, den maroden und zerbrochen Zustand des Individuums darzustellen, in der Form der Einsamkeit ein:

„Die Geste des Einsamen wird vergleichbar. So läßt sie sich zitieren: der Expressionist deckt Einsamkeit als Allgemeinheit auf. Er zitiert auch dort noch, wo nichts zitiert wird: die Stelle »Liebster, Liebster, der Morgen kommt« (,Erwartung‘, Takt 389f.) verleugnet nicht das »Lausch« vom zweiten Akt Tristan. Wie in der Wissenschaft stellt das Zitat Autorität vor. Die Angst des Einsamen, der zitiert, sucht Halt beim Geltenden. Sie hat in den expressionistischen Protokollen von den bürgerlichen Ausdruckstabus sich emanzipiert. Als Emanzipierte aber hindert nichts mehr sie daran, dem Stärkeren sich zu verschreiben. Die Position der absoluten Monade in der Kunst ist beides: Widerstand gegen die schlechte Vergesellschaftung und Bereitschaft zur schlechteren.“²⁴²

Mit kulturreaktionären Vorwürfen, so wie viele avantgardistische Bewegungen ihrer Zeit, sieht sich die so konzipierte E-Musik des freiheitlichen Moment konfrontiert; Das vermeintlich urwüchsigen tonale System, in Wahrheit jedoch aus der Verdinglichung heraus historisch konstituiert worden, ist durch „die Würde des geschlossenen und exklusiven Systems der Tauschgesellschaft [...], deren eigene Dynamik auf Totalität hinauswill und mit deren Fungibilität die aller tonalen Elemente aufs tiefste übereinstimmt“²⁴³ der Scheinhaftigkeit anheimgefallen. Statt in dem Erkenntnischarakter des neuen Materials aufgehen zu wollen, ist der Kunstschaffende mit Anschuldigungen des gesellschaftsfernen, auf Papier konstruierten Intellektualismus konfrontiert, welche sich jedoch in ihrem Gerieren selbst entlarven:

„Der Rat, die Künstler sollten besser nicht zu viel denken, während doch jene Freiheit sie unabdingbar auf den Gedanken verweist, ist nichts weiter als die von der Massenkultur adaptierte und ausgeschlachtete Trauer über den Verlust an Naivetät.“

2.2.3. Die Regression Strawinskys

In der Musik Strawinskys hingegen, zwar erkannt als ebenso sich der E-Musik zuordnbarer Werkskörper, verbirgt sich hinter der Fassade des grässlich Misstönenden seine undialektische Natur.²⁴⁴ Nach Adorno kristallisieren sich in diesem zweiten Typus der ernstesten Musik Werke aus, die zwar die eigene Entfremdung erkennen und diese zutage fördern, sie aber

²³⁹ Vgl. GS 18, S. 741.

²⁴⁰ GS 7, S. 41.

²⁴¹ GS 14, S. 50.

²⁴² GS 12, S. 51f.

²⁴³ Ebd., S. 19f.

²⁴⁴ GS 18, S. 755.

nur „formimmanent und bloß ästhetisch, also ohne Rücksicht auf die tatsächliche Gesellschaft“²⁴⁵ aufheben möchten. Im „Rückgriff auf ältere, durchwegs vorbürgerliche Musikformen, in denen man einen urtümlichen Naturstand der Musik, man könnte sagen: eine musikalische Anthropologie behaupten möchte“,²⁴⁶ versucht Strawinsky, innermusikalische Probleme des Materials in der Zeit des Monopolkapitalismus zu lösen. Die zu diesem Zwecke vollzogene objektiv wirkende Regression in der musikalischen Gestalt, von jeglichem Erkenntnischarakter sich befreiend, begreift sich selbst als wertfrei und durch die zeitveränderte Gesellschaft absolut unangetastet. Die sozietäre Dialektik im Zuge einer nicht realen, objektiv unveränderten Gesellschaft ablehnend, wirkt sie verstärkend auf die vermeintlich unmöglich zu ändernde Gemeinschaft und ist im Kern nicht synthetisierbar antithetisch.²⁴⁷ Die objektivistische Musik scheitert an dem Versuch, die Entfremdung zu beseitigen, da diese sich nicht technologisch innermateriell lösen lässt, sondern nur in der Sphäre der Gesamtsozietät. In ihrer aus der Stofflichkeit ableitbaren Verslossenheit vor dieser Lesart verdeckt ihre tönende Kulisse umso mehr den Zustand, welchen es zu lösen gilt.

Der Komponist verhält sich, nicht gebunden an den Versuch, die Gesellschaft zu versöhnen, gegenüber der Musik wie eine alles kontrollierende Instanz, ähnlich wie im Faschismus die „Führerelite“ über den „Organismus“ bestimmt, insgesamt vergleichbar mit der „ständisch-korporativen Gliederung eines hochindustriellen Wirtschaftszusammenhanges“²⁴⁸ und für ihn gelten keine sich aus dem Material ableitenden Regeln mehr, „sondern einzig das Belieben, nämlich der ‚Geschmack‘ des Komponisten“,²⁴⁹ setzt sich als ultimatives Primat für das Schaffen durch. Ein evidenter Fehlschluss, da „die gesellschaftliche Interpretation von Musik [...] es nicht mit dem individuellen Bewußtsein der Autoren sondern mit der Funktion ihres oeuvres zu tun“²⁵⁰ hat.

In diesem Material und dem darauffolgenden Wirken Strawinskys vollführt sich eine unheimliche Regression, zurückführend in den rhythmisch-ritualbehafteten Primitivismus und beispielhaft anhand seines Werkes ‚Le sacre du printemps‘ nachzuvollziehen:

„Das schizophrene Gebaren von Strawinskys Musik ist ein Ritual, die Kälte der Welt zu überbieten. Sein Werk nimmt es grinsend mit dem Wahnsinn des objektiven Geistes auf. Indem es den Wahnsinn, der allen Ausdruck tötet, selber ausdrückt, reagiert es ihn nicht bloß, wie die Psychologie es nennt, ab, sondern unterwirft ihn selber der organisierenden Vernunft.“²⁵¹

Hieraus konstatiert sich, in der Verbindung Strawinskys mit dem Warencharakter, die sich aus der Musik ergebene Verklärung des verkommenen Materials:

„Er nötigt gewissermaßen ihren Makel, selber zu reden, und verwandelt die standardisierten Wendungen in stilisierte Chiffren des Zerfalls. [...] Seine Stücke sind aus Warentrümmern zusammengesetzt wie manche Bilder oder Plastiken derselben Zeit aus Haaren, Rasierklingen und Stanniolpapier. [...] Strawinsky aber hat den Ausverkauf selber, ja die Beziehung zur Ware überhaupt ritualisiert. Er tanzt den Totentanz um ihren Fetischcharakter.“²⁵²

²⁴⁵ Ebd., S. 734.

²⁴⁶ Ebd., S. 742

²⁴⁷ Ebd., S.734; S. 742.

²⁴⁸ Ebd., S. 743.

²⁴⁹ Ebd., S. 744.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ GS 12, S. 157.

²⁵² Ebd, S. 196.

Die so der Kompositionsmethode Schönbergs diametral entgegengestellte Verfahrensweise Strawinskys erliegt dem Trugschluss, dass, im Fortgang der Zeit und der damit einhergehenden Veränderung der Musik, die immer wieder auf Antimonien in ihrer Sphäre zwischen Gesellschaft und Kunst stoßen wird, die Lösung bequem durch ein Wiederauferstehen des vorge-schichtlich-primitiven Materials, grotesk zusammengesetzt aus seinen Fragmenten, zu errei-chen wäre. Das Gegenteil ist jedoch zu befürchten:

„Die positive Rückkehr dessen, was zerfiel, enthüllt sich als den destruktiven Tendenzen des Zeitalters gründlicher verschworen denn das als destruktiv Gebrandmarkte. Die Ordnung, die sich selber proklamiert, ist nichts als das Deckbild des Chaos.“²⁵³

In diesen beiden, wenn auch so unterschiedlich bewerteten, Komponisten, ihren Werken und dem Einfluss auf die Gesellschaft dieser, manifestiert sich kulturpessimistisches Gedankengut Adornos erstmals mit einer Idee der Möglichkeit, eine Lösung durch das Material zu erreichen, welche der Gesellschaft, an und für sich zwar nicht als Heilmittel, sondern als Okular dienen kann, um ihren Zustand zu erkennen. Avant la lettre formuliert Adorno hier so nicht nur die Gefahr der unmittelbaren Entsöhnung, die schlussendlich jegliche gegen die rationalistische Vernunft wirksame Sicht im Keim ersticken ließe, sondern auch viel weitreichender eine grund-legende Option des Versöhnungsgedankens durch Brechen des dem unmündigen Subjekt auf-gezwungenen, totalitären Scheincharakters. Kein urzeitlicher Zustand, in der der Mensch paradiesisch wieder existieren kann, ist also Adornos Anspruch, sondern ein im theologisch abs-traktesten Sinne „*negativer Messianismus*“.²⁵⁴

²⁵³ GS 12, S. 10.

²⁵⁴ Herfried Müller nach Karsten Fischer, „*Verwilderte Selbsterhaltung*“: *zivilisationstheoretische Kulturkritik bei Nietzsche, Freud, Weber und Adorno* (Berlin: Akademie Verlag, 1999): S. 141, Fußnote 177.

3. Ein ‚kafkaesker‘ Apparat: Die Kulturindustrie als Weiterführung der Musiktheorie

In der Erzählung *In der Strafkolonie*²⁵⁵ von Franz Kafka aus dem Jahre 1914-1919 herrscht ein Apparat über eine hermetisch abgedichtete Strafkolonie. Er hat die Aufgabe, Angeklagte nach der Festlegung eines unumstößlichen Urteils stundenlang durch das Einritzen des sich aus ihrer Straftat ergebenden Gebots zu foltern und im Anschluss zu exekutieren, mit dem Ziel, dass diese das zuvor verkündete Verdikt vor ihrem Ableben als Wahrheit anerkennen. Durch diese technologisch versierte Erfindung scheint es also möglich zu sein, zweifelsfrei tieferes Unrecht zu erkennen und dieses zu bestrafen.

Nicht nur gilt die Maschine als Kulminationspunkt eines rationalisierenden Prozesses, durch welchen diese zur Erkenntnis gelangen kann, sondern ebenso fasziniert sie durch ihre technologisch-ästhetische Totalität, der alles in der Strafkolonie unterstellt zu sein scheint. Die maskierte Willkür und der Scheincharakter dieses Apparates zeigt sich jedoch in dem Höhepunkt der Geschichte: Vor den Kopf gestoßen von dem Protagonisten, unterzieht sich der vehemente Befürworter und Hüter der Maschine, die Figur des Offiziers, selbst dem Verdikt dieser und wird kurzerhand von ihr getötet. Dieser Akt gibt ihm jedoch nicht die erhoffte epiphanische Erkenntnis, sondern das Gesicht des Leichnams „war, wie es im Leben gewesen war; [...] was alle anderen in der Maschine gefunden haben, der Offizier fand es nicht“.²⁵⁶ So verwirkt sich schließlich der apophantische Charakter der Logik des Apparates.²⁵⁷

Die Ähnlichkeit des bei Kafka beschriebenen Apparates und der maßgeblich von Adorno²⁵⁸ in der *Dialektik der Aufklärung* beschriebenen Kulturindustrie ist frappierend, liest man sie wie eine Parabolik²⁵⁹: Durch eine ebenso absolut funktionierende, nur mit der Liquidierung des Individuums und der Installation von Hörigkeit, Mythos und Ideologie beschäftigte, der Gesellschaft übergeordnete Instanz wird die Unmündigkeit des Subjekts in der Moderne gewährleistet. Die instrumentelle Vernunft Horkheimers,²⁶⁰ die dem zugrunde liegt und welche ihren zeitgeschichtlichen Höhepunkt in der Shoah erlebt, ist deckungsgleich in optima forma mit der detailliert beschriebenen Maschinerie Kafkas.²⁶¹

In soziologischer Betrachtung des kafkaesken Apparates ist es aber nicht nur dieser, welcher der Kulturindustrie ähnelt, sondern dieser Deduktion schließt sich die makroskopische Beobachtung an, dass die Gesellschaft, die verwaltete Welt, über welche sie herrscht, Parallelen mit der Strafkolonie aus der Erzählung aufweist. Die Kritik Kafkas an „den zweifelhaften Erregenschaften der menschlichen Zivilisation“,²⁶² welche so durchscheint, entspricht in ihren Grundzügen der Skepsis Adornos, dass die menschliche Naturbeherrschung, also der äußeren

²⁵⁵ Michael Müller, Hrsg., „In der Strafkolonie“, in *Erzählungen*, von Franz Kafka (Stuttgart: Reclam, 1995): S. 129–164.

²⁵⁶ Ebd., S.161.

²⁵⁷ Edmund Husserl, *Formale und transzendente Logik: Versuch einer Kritik der logischen Vernunft* (Berlin: De Gruyter, 1997): S. 42-45.

²⁵⁸ Zur Frage der Autorenschaft siehe Fußnote 6.

²⁵⁹ Vgl. GS 10.1, S. 255f.

²⁶⁰ Vgl. Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*

²⁶¹ Vgl. Enzo Traverso, „Die ‚Ordnung des Schreckens‘: Franz Kafka“, in *Auschwitz denken: die Intellektuellen und die Shoah*, hg. von Enzo Traverso (Hamburg: Hamburger Ed, 2000), 69–81.

²⁶² Detlef Kremer, *Kafka: die Erotik des Schreibens: Schreiben als Lebensentzug* (Frankfurt am Main: Athenäum, 1989): S. 23.

Natur, durch die Beherrschung der inneren Natur des Menschen wirklich zu einer Mündigkeit des Subjekts in der Moderne nach den Idealen der Aufklärung geführt hat.²⁶³

Dem zuwider hat diese Entfremdung von Mensch und Natur dazu geführt, dass der Mensch sich eben nicht in aufklärerischer Freiheit wiegen kann, sondern umso stärker in der Totalität untergeordnet ist. So präsentiert sich die Kulturindustrie „als das gleichsam heitere und blutig ernste Antlitz der janushaften Phänomenologie der *unterhaltenen Welt*“²⁶⁴ und fällt mit dem Kontrollapparat, der jegliche Mündigkeit verhindern und den Schein aufrechterhalten soll, bestehend aus Kulturgütern und gewaltsamen Vernichtungslagern, zusammen.²⁶⁵

Anhand der Rekonstruktion der Kulturindustrie und der daraus folgenden Schlüsse ist es das Anliegen dieses Kapitels, darzustellen, inwiefern Adorno die Grundzüge und Charakteristiken dieser in seinen musikalischen Schriften nicht nur vorgegriffen, sondern wesentlich tiefgreifender und als dialektisch unvereinbar dargestellt und verstanden hat.

Über die bereits entwickelte Warencharakteristik und Fetischisierung der Musik im kapitalistischen Zeitalter gilt es, die Brücke zu der Gesamtheit des kulturproduzierenden Ablaufes zu schlagen, die jedoch die Unvereinbarkeit und das Ideal der Kunst in der verwalteten Welt durch das Sujet der Musik einhegt und so, wenn auch nur imaginär, einen dialektischen Gegenentwurf des Ganzen zu produzieren. Aus den durch die Kulturindustrie sich für die Musik ergebenden Motiven der Verfremdung, der Verzerrung der Produktion und des zweckbehafteten Amusements, zu welchem die Musik in der verwalteten Welt nur noch und ausschließlich gereichen soll, wird so ein Fundament entwickelt, das nicht nur ex negativo einen Anspruch an die Kultur stellt, sondern ebenso einen erweiterten Blick auf die Relevanz der Kulturindustriethese als solche, ohne sich in kulturpessimistischen Sackgassen wiederzufinden, ermöglicht.

3.1. Programm und Verständnis der Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung*

In den Grundzügen zieht sich die Konzeption des totalitären Zwangscharakters durch die gesamte Geschichte der kritischen Theorie. In den Ursprüngen der erfolgten Vergesellschaftung des Menschen geschieht das peccatum originale, der Sündenfall, welcher seine heutige Lage fundamental bedingt: Der Versuch, die innere Natur des Menschen so einzuhegen, wie es historisch bei dem Bezwingen der äußeren Natur möglich war, führt zu einem falschen Bewusstsein, das sich mythologisch festsetzt.²⁶⁶ Die Aufklärung, eigentlich mit der Mission betraut, den Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien,²⁶⁷ scheitert an diesem Umstand und vergeht so an der Kritik, mit welcher sie den Zustand der Kulturkrise beheben möchte.²⁶⁸ Die Gewalt, mit welchem der Mythos der Naturbeherrschung zu lösen sei, richtet sich gegen die Aufklärung selbst und hebt diese vollends auf. Statt den Menschen zu befreien und ihn als autonomen Herren über sein Leben zu beflügeln, wurde er nur im äußerlichen

²⁶³ Vgl. GS 2, S. 262; GS 3, S. 16, 72f.

²⁶⁴ Metzger, „Mit den Ohren denken. Zu einigen musikphilosophischen Motiven von Adorno“: S. 79f.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ GS 3, S. 44f.

²⁶⁷ Vgl. Immanuel Kant, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, *Berlinische Monatszeitschrift*, Nr. 12 (1784): S. 481–494.

²⁶⁸ GS 3, S. 19f.

Schein befreit und die Herrschaft der äußeren Natur wird auf die innere Natur repliziert: Die Naturbeherrschung in ihrem realisierten Zustand hat die Unfreiheit nur verstärkt und das Potenzial der Freiheit zerstört.

Kultur entsteht nach diesen Prämissen ausschließlich als „Massenracket in der Natur“,²⁶⁹ also eines Zusammenschlusses zur Bezwingung der Natur, welches sowohl die Emanzipation zum wachsamem Subjekt als auch die Freiheit des Objekts verwehrt: In der zweifelsfreien Hinnahme dessen endet die Gesellschaft als „kollektiver Zwangsmechanismus“²⁷⁰, als „Zwangsverband, in den man nun einmal hineingeraten ist“.²⁷¹ Der darauffolgende Zerfall von dem, was Gesellschaft einmal gewesen sein könnte, in ihre einzelnen, das bürgerliche Individuum eventuell noch ansatzweise beschützenden Sphären, die sich in Wahrheit als illusorische Vorstellung entlarven lassen, und ihre Rekonstruktion als Machtapparat mit dem Zweck, die Hörigkeit des Menschen sich zu eigen zu machen, sind diesem Prozess immanent.

Aus diesen Vorbemerkungen formt sich das, was Adorno und Horkheimer als Kulturindustrie begreifen: Die Produktionsmechanismen des Monopolkapitalismus, dem Primat der Warenförmigkeit folgend, wirken auf einen hermetisch abgedichteten Komplex, ursprünglich noch als „Massenkultur“²⁷² betitelt, der jedoch noch mehr ist als nur eine Kultur einer gleichförmigen Masse, welche sich ohne die Steuerung von außerhalb als spontanes Produkt aus der Gesellschaft produziert. Durch Klischees und Stereotypisierungen, die den Anschein des Neuen erwecken, jedoch nichts anderes sind als das aufgewärmte Material von gestern, entsteht ein überbordender Mechanismus, der von außen totalitär auf die Gesellschaft wirkt, diese im Wesen verdinglicht und ihr ein falsches Bewusstsein aufzwingt, dass die Hörigkeit und Akzeptanz des Systems, auch wenn diese nur ex negativo bestehen soll, gewährleistet: „Kulturindustrie ist willentliche Integration ihrer Abnehmer von oben“.²⁷³

Warenförmigkeit und kapitalistische Produktionsweisen formen Kulturprodukte, welche die Vorlieben der Massen, die durch das gleiche System erschaffen wurden, bespielen und als hörige, nicht freie Objekte enden lassen.²⁷⁴ Die Waren, leichter Unterhaltung nicht unähnlich, dienen dem Amusement, welches nur noch die bestehenden Verhältnisse widerspiegelt und bestätigt, denn „Vergnügtsein heißt Einverständnis“.²⁷⁵ Funktional, mit den Mitteln des Vergessens und der einfachen Freude, wird die Kulturindustrie durch Abkapselung der Gesellschaft von dem Heilsversprechen erhalten; die Waren bieten in Wahrheit keinen Eskapismus für das verdinglichte Bewusstsein, sondern sind eine willkommene „Flucht [...] vor dem letzten Gedanken an Widerstand“.²⁷⁶

Die Alternativlosigkeit des Apparates wird dort evident, wo nicht einmal mehr die bürgerliche Kunst ihr Versöhnungsangebot aussprechen kann.²⁷⁷ Dem Menschen wird suggeriert, er müsse sich nur als zielstrebiges, triebhaft nur nach dem Schema der Kulturindustrie, und

²⁶⁹ GS 3, S. 292.

²⁷⁰ GS 8, S. 12.

²⁷¹ GS 14, S. 23.

²⁷² Vgl. GS 10.1, S.337f.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ GS 3, S. 127, 134.

²⁷⁵ GS 3, S. 167.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Heinz Steinert, *Kulturindustrie*, 3., überarb. Aufl. (Münster: Westfälisches Dampfboot, 2008): S. 76.

funktionierendes Objekt präsentieren, um Herr der Illusion seines Glückes zu werden. Die in jedem hörigen Subjekt installierte Selbstkontrolle, die die unmöglich gewordene, unreglementierte Erfahrung verbietet, ist am ehesten durch den am Mast des Schiffes gebundenen Odysseus begreifen:

„Die Gefährten, die selbst nicht hören, wissen nur von der Gefahr des Lieds, nicht von seiner Schönheit, und lassen ihn am Mast, um ihn und sich zu retten. Sie reproduzieren das Leben des Unterdrückers in eins mit dem eigenen, und jener vermag nicht mehr aus seiner gesellschaftlichen Rolle herauszutreten.“²⁷⁸

Die der Kulturindustrie zufallenden Tendenzen, aus ihrem zuvor beschriebenen Wesen heraus als eine negative Vergesellschaftungsform aufzutreten, fördern ihren verwaltenden Charakter zutage: In den standardisierten Verfahren und schematisch vorgezeichneten Prozessen verläuft jegliche Gemeinschaft, da diese selbst wiederum nur einem Ziel gereichen muss: dem der totalitären Vernunft, dem sie sich ohne Murren unterordnen soll. So „Anhängsel der Maschinerie“²⁷⁹ geworden, wird ihre Produktionskraft für den Erhalt dieser genutzt: In Charakteren wie den Verwaltungsangestellten, die zugleich als Subjekte der von ihnen betriebenen Maschinerie und als Opfer unter der gleichen zu leiden haben, ist die Farce komplett.²⁸⁰ Von der Form dieser Hörigkeit ist es aber nicht mehr weit zu den autoritären Ordnungsstrukturen: „Der Faschismus aber hofft darauf, die von der Kulturindustrie trainierten Gabenempfänger in seine reguläre Zwangsgefolgschaft umzuorganisieren.“²⁸¹ Resignativ sieht Adorno ihn als vielleicht einzige Form, die den Menschen in seiner heutigen Weise ernstnimmt und deshalb so erfolgreich ist:

„It may well be the secret of fascist propaganda that it simply takes men for what they are: the true children of today's standardized mass culture, largely robbed of autonomy and spontaneity, instead of setting goals the realization of which would transcend the psychological *status quo* no less than the social one.“²⁸²

3.2. Die Kulturindustrie als ein Kind des in Musik denkenden Adornos

Die starke Korrelation der in der Musik beschriebenen, negativ gedachten Verdinglichung und der Kulturindustrie erwecken den Anschein einer Deckungsgleichheit der Mechanismen, welche auf das Subjekt wirken: Sowohl in dem Akt des Hörens einer zur Ware gewordenen Musik als auch in der Kulturindustrie realisiert sich die Totalität, der sich das Individuum nicht entziehen kann. Der Hörer muss ebenso die U-Musik hören, aufgrund ihrer Beschaffenheit kann er sich ihr gar nicht entziehen, wie die Produktivkräfte in der Kulturindustrie dieser anheimfallen. Mehr noch: Als *optima forma* vollzieht Adorno schematisch und mit höchster Detailgetreue den vielschichtigen Prozess nach, dem das urtümlich als frei gedachte Individuum stumm unterzogen wird, bis es sich, von Waren umzingelt, in einer rationalistisch geformten Welt wiederfindet, aus der das Entrinnen ein Ding der Unmöglichkeit zu sein scheint. Das sublim vollzogene falsche Versprechen in der Musik entlarvt so den Glauben an die Magie des Werkes: In der Gleichförmigkeit der Wiedergabe gleicht sich die Reproduktion der Realität mehr und mehr

²⁷⁸ GS 3, S. 51.

²⁷⁹ GS 10.1, S. 337.

²⁸⁰ Erneut lässt sich hier unschwer der kafkaeske Charakter des Offiziers aus *In der Strafkolonie* erkennen, der bis über seinen Tod hinaus weder den totalitären Charakter der Maschine noch seinen Anteil daran feststellen kann.

²⁸¹ Ebd., S 184.

²⁸² GS 8, S. 429.

der reproduzierenden Realität an. Dieses Vertrauen also in das der Materie innewohnende Heilsversprechen ist nicht nur totalitäre Illusion, sondern totalitäre Realität, welche von der Kulturindustrie dem Subjekt kontinuierlich eingebläut wird.²⁸³ Die sich passiv und zwangsweise vollziehenden Konsumformen, sei es das Radio oder der pfeifende Mann am U-Bahn-Steig, verwehren dem Subjekt eine Wahlmöglichkeit, genauso wenig wie er sie in seinem von der Gesamtheit vorbestimmten Leben hat und haben darf. Trotzdem wird es zur Wahl zwischen den gleichförmigen Optionen gezwungen, so wie es dem Zwang nachkommen muss, an der von der Kulturindustrie dominierten Gesellschaft zu partizipieren.

Die zum Hören verdamnte, objektivierte Person, gleich einem pawlowschen Hund dressiert, wird dazu erzogen, in den Musikprodukten aufzugehen und seine Selbstbestimmtheit freiwillig und ohne großen Widerstand dem vermeintlich größerem Wohl, dem zweckhaft konstruierten, gemeinsam erlebten Moment, zu opfern. Die Gefahr, im Moment der wahrhaftig geistigen Erfahrung der unreglementierten Schönheit zu verfallen und die Einsicht hierdurch zu erlangen, wird mit innerweltlicher, dem Subjekt wohl eingepflichteter Kontrollinstanz beschnitten und zum bloßen Konzert reduziert. Die „Beförderung und Ausbeutung der Ich-Schwäche, zu der die gegenwärtige Gesellschaft mit ihrer Zusammenballung von Macht ihre ohnmächtigen Angehörigen ohnehin verurteilt“,²⁸⁴ komplettiert sich so nahezu ohne das Zutun der den Produktionsprozess kontrollierenden Instanzen. Die mannigfaltigen Eindrücke der äußeren Natur auf das Subjekt werden nur in bearbeitbaren und bearbeiteten Dosen zugelassen, sodass es weiterhin in der Illusion gefangen bleibt: Das Bild des Odysseus, an den Mast gebunden und nicht mehr fähig, das sinnlich Erfahrene zu erfassen, ist zu verstehen als das im verwalteten Konzert sitzende Urbild des bürgerlichen, nur zum Hören verurteilten Individuums. Die Feinmechanik des kulturindustriellen Apparates wird so in der Musik, und wie mit dieser in der Totalität verfahren wird, von Adorno optimal ausgeleuchtet und ist für ihr genauestes Verständnis eine unabdingbarer Teil, der in der Rezeption ebenso ernstzunehmend wie die *Dialektik der Aufklärung*, idealerweise mit ihr verschränkt, behandelt werden sollte.

Liest man also die Musiktheorie Adornos in der Art, wie sie in dieser Arbeit vorgeschlagen sowie verfolgt wird, ist ihr Objekt nichts Weitere als das Vehikel, welches der Kulturindustrie, in all ihrer Perfidität, am erfolgreichsten die Liquidierung des Individuums ermöglicht, da der Zwangscharakter der Musik qua natura allgegenwärtig ist: Dem nach dem Warencharakter geformten akustische Reiz kann niemand mehr entfliehen.

Dem entgegenzubringen wäre wiederum das von Adorno konsequent und trotz aller Widrigkeit gesehene Potenzial, den Schleier der kulturindustriellen Illusion durch dem Künstler und seinen Werken entspringende Intervention zerreißen zu können:

„Als während des vorigen Krieges, der wie jeder gegenüber dem darauffolgenden als friedlich erscheint, den Symphonieorchestern vieler Länder der bramarbasierende Mund gestopft war, schrieb Strawinsky die *Histoire du Soldat* für eine spärliche, schockhaft lädierte Kammerbesetzung. Sie wurde seine beste Partitur, das einzig stichhaltige surrealistische Manifest, in dessen konvulsivisch-traumhaftem Zwang der Musik etwas von der negativen Wahrheit aufging. Die Voraussetzung des Stückes war Armut: es demonstrierte so drastisch die offizielle Kultur, weil mit deren materiellen Gütern auch ihre kulturfeindliche Ostentation ihm versperrt war. Darin liegt ein Hinweis für die geistige Produktion nach diesem Krieg, der in Europa ein Maß an Zerstörung zurückgelassen hat, von dem

²⁸³ Vgl. Metzger „Mit den Ohren denken. Zu einigen musikphilosophischen Motiven von Adorno“: S. 79.

²⁸⁴ GS 10.1, S. 344

selbst die Löcher jener Musik nichts sich träumen ließen. Fortschritt und Barbarei sind heute als Massenkultur so verfilzt, daß einzig barbarische Askese gegen diese und den Fortschritt der Mittel das Unbarbarische wieder herzustellen vermöchte.“²⁸⁵

So gefasst entschlüsselt sich der rätselhafte Charakter des 143. Aphorismus der *Minima Moralia*, in welchem Adorno die Musik als Maß für den puren Begriff der Kunst bestimmt:

„Vielleicht ist der strenge und reine Begriff von Kunst überhaupt nur der Musik zu entnehmen, während große Dichtung und große Malerei – gerade die große – notwendig ein Stoffliches, den ästhetischen Bannkreis Überschreitendes, nicht in die Autonomie der Form aufgelöstes mit sich führt. Je tiefer und folgerichtiger die Ästhetik, um so unangemessener ist sie etwa den bedeutenden Romanen des neunzehnten Jahrhunderts.“²⁸⁶

Dem Anspruch an die Kunst und wie er nach den vorgegangenen Studien zu rechtfertigen wäre, soll sich das subsumierende Schlusskapitel widmen.

²⁸⁵ GS 4, S. 56.

²⁸⁶ Ebd., S. 254.

4. Das Ende der Kulturindustrie durch die Kunst?

Kunst soll, nach Adornos Forderungen, das fortsetzen und beenden, was die Vernunft in der verwalteten Welt nicht mehr leisten kann: Das Utopische mit einem ästhetischen Anspruch gegen das gewaltsam-totalitäre der Gesellschaft zu verteidigen, zu bewahren und zu propagieren. So ist der Zugang zu dem nicht Subsumierbaren, dem Prinzip der negativen Dialektik folgend und damit als des Pudels Kern in Adornos Schriften zu fassen, zumindest in der Chiffre zu erhalten. Demnach sedimentiert sich das Geforderte in den offenen und sich der gegebenen Systematisierung verwehrenden Sphären der neuen Kunst: In den Werken eines Bruchteils seiner zeitgenössischen Artisten sieht Adorno dies realisiert. Arnold Schönberg, John Cage, Paul Celan und Samuel Beckett, um die Prominentesten unter ihnen zu nennen, potenzieren die Kraft ihrer Werke durch die Methoden der Fragmentierung, der konstruktivistischen Montage, der Dissonanz und der Atonalität und erlauben eine Artikulation des Erfahrenen, ohne dass die destruktive Kraft der Kulturindustrie dies unmittelbar verhindert.

Zeitgleich erkennt er ebenso, dass die hierfür zwingend erforderliche Autonomie des Materials „von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt“ wird, „mit oder ohne den bewußten Willen der Verfügenden.“²⁸⁷ Zudem werden die kanonisierten, historisch zugänglichen Werke „immer prekärer durch den gleichen Konzentrationsprozeß, der seinerseits die Kulturindustrie als allgegenwärtige Einrichtung allein ermöglicht“,²⁸⁸ in seinen Mahlstrom gezogen. So ist jegliches Material, alsbald von der Rationalität erfasst, verformt und in ihm drückt sich nur noch das akzeptierte Leiden und das Unschöne aus, welches als naturgegeben und unveränderlich hingenommen wird, statt es tiefgreifend verändern oder verhindern zu wollen. Hieraus schließt sich der Anspruch Adornos an eine durch und durch zeitgenössischen Kunst, welche in ihrem Akt der Produktion die Wirrungen des realen Zustands vexiert einhegt und dem Subjekt so die Erkenntnis erlauben soll: Die Produktion, mit ihren Prämissen des integren Materials und mit den Methoden vertraut, die die Klarsicht erlauben, darf nicht abreißen, denn ohne eine den sich verändernden Zustand der Gesellschaft abbildende Kunst wäre das letzte Medium zur Einsicht über die Gestalt dieser abgeschafft. Dennoch scheint allein die Möglichkeit, sprachästhetisch durch irgendetwas, geschweige denn die Kunst, der Verdinglichung zu entkommen, zweifelhaft: „Auch das integerste sprachliche Verfahren kann den Antagonismus von An sich und Für andere nicht fortschaffen.“²⁸⁹

Der sich hieraus ergebende Widerspruch, der sich durch das Werk Adornos zieht, lässt sich allein dialektisch denkend lösend, mehr als Versuch als wirklich fassbaren Ausweg, und nur schemenhaft anhand einzelner Forderung zu einem gebrochenen Ganzen zusammenfügen, welche dem messianischen Wunsch einer erlösenden Versöhnung nahekommt. Ihm auf die Spur kommen wird jedoch nur durch das Reflexionsmoment, insbesondere in der Form der Kritik: „Immanente Mängel an Kunst sind Male gesellschaftlich falschen Bewusstseins. Der gemeinsame Äther aber von Ästhetik und Soziologie ist Kritik.“²⁹⁰

Grundlegend erfordert alles Lösende ein Ende des Opferkultes, der im irrationalen Moment der rationalistischen Naturbeherrschung sich als Introversion im Selbst manifestiert, sich bis in die

²⁸⁷ GS 10.1., S. 338.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ GS 5, S. 339f.

²⁹⁰ GS 14, S. 418.

vorgeschichtliche Zeit der Menschenopfer zurückverfolgen lässt und im Spätkapitalismus als gewalttätige Forderung nach durchgängiger Opferbereitschaft ausgeformt wird.²⁹¹ In seiner Ritualhaftigkeit und seiner verbohrtten Haltung gegen die Natur verdeckt er Essenzielles, dass jedoch entscheidend ist für die Möglichkeit einer die Illusion negierende Clairvoyance: Die überhaupt greifbare Möglichkeit einer allumfassenden Versöhnung als Antithese zu der allgegenwärtigen Entsöhnung.²⁹²

Omnipräsent, insbesondere in den Schriften zu den autonom intendierten und gesellschaftlich wirksamen Kunstwerken, sind die Ansprüche, welche sich ex negativo aus dem Zustand ihrer im Monopolkapitalismus ergeben: Sie sollen vordererst „Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden“ sein, weiter „ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinetwillen“²⁹³ ermöglichen. Nur so entsteht ihre raison d'être. Konkreter noch: „Die Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen“.²⁹⁴ Weitreichend ist jedoch die Schönheit, die Wohlgefälligkeit des Materials verwehrt; Nur noch in dem dogmatisch-maximenhaften „Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein von Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält“,²⁹⁵ scheint sich eine Lösung anzubahnen, die aus einer konkreten Negation des Negativen heraus es schafft, das Wahre durch Nicht-Nennung schemenhaft zu benennen.

In Kohärenz mit Walter Benjamins Aussagen lassen sich so programmatische Skopen bilden, welche den potenziell möglichen messianischen Gehalt der Kunst bestimmen: Einerseits gilt es, die Rückschritte der Gesellschaft durch die gewalttätige Beherrschung des Selbst und die einhergehende Entfremdung zu erkennen und diese unmittelbar auch zu jenen zurückzuführen, andererseits ist es ebenso fundamental, dieses fortschrittliche und dennoch schädliche Moment als die alles bestimmende Katastrophe zu begreifen, welche es zu unterbrechen gilt, sodass diese keinen weiteren Schaden an Mensch und Natur anrichten kann.²⁹⁶

Kraftvoll muss sich also solches Material gegen die Missstände der verwalteten Welt richten, in dem sie in ihr immanent diese benennt und zeitgleich einen Ausweg anbietet:

„Je mehr die allmächtige Kulturindustrie das erhellende Prinzip an sich reißt und in Menschenbehandlung zugunsten des fortbestehenden Dunklen verderbt, um so mehr tritt Kunst in Gegensatz zur unwahren Helle, setzt dem omnipotenten Zeitstil des Neonlichts Konfigurationen jenes verdrängten Dunkeln entgegen und hilft zur Erhellung einzig noch, indem sie die Helligkeit der Welt bewusst ihrer eigenen Finsternis überführt.“²⁹⁷

Schlussendlich ist in all den Ansprüchen an die Kunst die historische Konsistenz nicht zu verneinen, welche sich, negierend dem eigentlichen Ziel der Aufklärung, menschheitsgeschichtlich und gewaltsam gebildet hat: „Keine Universalgeschichte führt vom Wilden zur Humanität, sehr wohl eine von der Steinschleuder zur Megabombe“.²⁹⁸ In ihrer Dimension hätte alles besser laufen können und sollen, dennoch ist es am Subjekt, sich auf seine Erfahrungen als

²⁹¹ GS 3, S. 70ff.

²⁹² Ebd., S. 74f.

²⁹³ GS 7, S. 27.

²⁹⁴ GS 4, S. 253.

²⁹⁵ Ebd., S. 26.

²⁹⁶ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991): S.609ff.

²⁹⁷ GS 12, S. 23f.

²⁹⁸ GS 6, S. 314.

naturwüchsig-richtiges Moment zu verlassen und damit den Beginn der ‚richtigen‘ Geschichte im Gegensatz zu der der gewaltsamen Naturbeherrschung anzustoßen. Die sich daraus ergebene Naturverbundenheit gibt dem sich selbst als Naturmoment begreifenden Subjekt die Möglichkeit, sich spontanen Handlungsmöglichkeiten ohne fremde Zwangseinwirkung im Einklang mit eben dieser hinzugeben, ohne einem illusorisch-paradiesischen Zustand zu verfallen, welcher die Handlungsfähigkeit behindert. In diesem Wunsch, gar in dieser Hoffnung auf die Zukunft, schillert die Kunst in all ihrer guten, von Zwanghaftigkeit befreiten Urwüchsigkeit als Mittel zum richtigen, der rationalen Vernunft dienenden Zweck: In der Befreiung des Menschen vom inhibitorischen Wesen seiner Naturbeherrschung liegt der Schlüssel zu einer ihm nützlichen Verfahrensweise, befreit von ihrem zweckrationalistischen Charakter. In einem so gefassten Kosmos würde es sogar gelingen, die Technik in der Entfesselung ihrer Produktivkräfte, ohne den Zwang „der quantitative[n] Steigerung der Produktion“²⁹⁹:

„Solche Häßlichkeit verschwände, wenn einmal das Verhältnis der Menschen zur Natur des repressiven Charakters sich entäußerte, der die Unterdrückung von Menschen fortsetzt, nicht umgekehrt. Das Potential dazu in der von Technik verwüsteten Welt liegt in einer friedlich gewordenen Technik, nicht in eingeplanten Exklaven.“³⁰⁰

Der Beginn eines solchen Verlaufes wäre allemal, die Aporie in der *Dialektik der Aufklärung* zu lösen, indem die Aufklärung selbst, ohne vollkommen widerrufen zu werden und entgegen Heideggers passiver Akzeptanz des Seins, selbstbezogen reflektierbar und kritisierbar sein muss.³⁰¹ Dieser Prozess stellt zwar eine folgenschwere Entwicklung in der Tradition der Ideologiekritik dar und droht mit der Auflösung des sie konstituierenden Spannungsverhältnisses,³⁰² jedoch kann die Aufklärung so auf ihre Gehalte von instrumenteller Vernunft, bevor das Projekt der Aufklärung, womöglich unkritisch und mit diesen Parzellen der abzulehnenden Rationalität behaftet, fortgeführt wird und weiter als Ziel des Zeitverlaufes gilt, untersucht werden.

Trotz des Zweifels an der Artikulationsfähigkeit und schlussendlich der Sprache scheint es Adorno, als wäre nur durch eine Form dieser die Logik des Nichtidentischen zu verfolgen: In dem aufs äußerste generierten Spannungsverhältnis zwischen dem, was das objekthafte Sein, das Gegenständliche ist und dem dafür formulierten Begriff „gedeiht die Wahrheit des Ausdrucks“,³⁰³ also in der Beziehung beider zueinander. Diese Sprache jedoch ist Mittel zum Zweck: An ihr lässt sich umschreiben, was ist, sie ist nicht aus sich selbst schon Stofflichkeit und lässt Inhalt entstehen.³⁰⁴ In diesem wechselseitigen Verhältnis, ständig im Wandel und nicht als Fixkonstellation zu begreifen, gilt es, reflexiv das Moment so zu fassen, dass es zur Einsicht über den Zustand gereicht und die Rationalität so also sich in der Selbstanwendung erprobt, die die Divergenzen zwischen den Extremen versöhnen soll: „Der Schopenhauerianer Richard Wagner hat im Parsifal jene Erfahrung Hegels auf den antiken Topos gebracht: die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug“.³⁰⁵

²⁹⁹ GS 7, S. 75.

³⁰⁰ Ebd., S. 76.

³⁰¹ GS 6, S. 160.

³⁰² Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, 3. Auflage (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991): S. 140ff.

³⁰³ Ebd., S. 340.

³⁰⁴ Ebd., S. 164.

³⁰⁵ GS 5, S. 313.

Schluss: Reproduktion der Kunst in der spätmodernen Gegenwart

In dem Verlauf der Arbeit ist ersichtlich geworden, wie viel Adornos Musiktheorie an restlicher Literatur des Autors zutage führt: Eine Vielzahl von Theoremen ist nicht nur in der Musik sedimentiert und ihrem Wesen nach ausformuliert, sondern durch ausführliche, in ständiger Wechselwirkung mit dem zur Veranschaulichung genutzten Kanon von Beispielen illustriert worden.

In summa lässt sich bestätigen, dass Theodor W. Adornos Denken maßgeblich, wie von ihm selbst erkannt,³⁰⁶ aus der Sicht der Musik, wiederum als Kunstform erster Güte, lesbar und zu verstehen ist. In der ständigen Wechselwirkung zwischen aufmerksamen Konsum, Beobachtung der Gesellschaft und der Reflexion über das Hörerdasein entstand so ein musikalischer Schriftkorpus, der, mit der die Kulturindustrie bestimmenden Warenform und ihrer Priorisierung des Tauschwertes zusammenlaufend, ebenso die Begriffe der negativen Dialektik, des adornoschen Verständnisses von Hegels Totalitätsgedanken und auch das zu nutzende Erkenntnispotenzial eines authentischen, nicht dem Fetisch verfallenden Kunstwerk vereint und aufs Kleinste ausformuliert.

In der eingangs gestellten Frage nach der Totalität der Kulturindustriethese und seiner Bevorzugung in der Rezeption, um ihre vergesellschaftlichen Tendenzen herauszustellen, ist aufgefallen, dass sie sich so nur die Hälfte eines wesentlich weitreichenderen Theoriekonstrukts verstehen lassen würde: An den Schriften zur Musik ist nicht nur der komplette Prozess der instrumentellen Vernunft der Kulturindustrie in seinen verschiedenen Ausformungen zu sehen, sondern darüber hinaus enthalten diese Studien zu der detailgetreuen und technologisch ausformulierten Theorie, wie sich u. a. die Pseudo-Triebsublimierung, der zwanghafte und in die Hörigkeit führende Charakter der Totalität durch die Musik auf den Hörer auswirkt, sodass dieser, in der ihr gefangen und durch das Subversive der zu Waren verkommenen Kunst, erst vollständig verstummt.

Weiter noch ist der Musik die privilegierte Rolle zugekommen, detailgenau und anhand der beispielhaften Dichotomie von Schönberg und Strawinsky zu veranschaulichen, wie diese typologisch in sich funktioniert und aus welchen Gründen, in der historisch-soziären Abhängigkeit mit den Produktionsverhältnissen des Materials, das eine dem Anderen vorgezogen werden sollte. Die so etablierten Forderungen an die musikalische Kunstform, entstanden aus einer detailgetreuen Pauszeichnung der Zwangsgemeinschaft und ihrer Implikationen für das Individuum, decken ein weitreichendes Feld unterschiedlicher Potenziale ab, die schlussendlich zumindest den imperativen Versuch, durch sie zur Erkenntnis zu gelangen, formulieren.

In Abhängigkeit mit den die Arbeit konkludierenden Bemerkungen soll ebenso ein verkürzter Ausblick auf Möglichkeiten der Reproduktion in der Gegenwart beleuchtet werden, um die Erfordernis einer adornoschen Musikphilosophie für die Verschränkung von gesellschaftlicher und ästhetischer Theorie zu unterstreichen, denn im direkten Vergleich mit der Musikproduktion nach Adorno war recht schnell klar, dass eine Fortführung seiner Forderung nach einer innerwerklichen Formsprache, die der Gesellschaft vextiert das, was sie eigentlich sein soll,

³⁰⁶ GS 20.1, S. 159f.

aufzeigt, ein Ding der Unmöglichkeit geworden ist. Spätestens mit John Cages schweigenden Musikstück 4 '33“ scheint ein Nullpunkt, welcher nicht einmal Adorno oder Schönberg gedacht haben mag, erreicht worden zu sein. Dem Problem der heutigen Produktionsaspekte, welche es schwer vorstellbar machen, dass heute Werke, die unmittelbar versuchen, die Realität negierend zu brechen und vexiert Lösungsangebote an den Hörer zu machen, entstehen und im gleichen Zuge gehört werden, bewusst, verlagert sich der Blick so auf die Reproduktion.

In der Frage nach dem Material wirkt sich scheinbar, zumindest im musikalischen Kosmos,³⁰⁷ die Ära der Postmoderne aus: Das ihr immanente Ende der großen Metaerzählungen hat hier, wie ebenso in den Gesellschaftstheorien, ihren Einzug gefunden.³⁰⁸ So konstatiert diese „vielmehr den Zustand der Zerrissenheit als normale Lebensform und den Abschied vom bürgerlichen Subjekt als postmoderne Befreiung zur Pluralität.“³⁰⁹ In ihrem Einfluss auf das Individuum hätte dieser Umstand fatale Folgen, denn dies “harmoniert mit den Phänomenen der Ich-Schwäche, die wir von der Psychologie her kennen, in einer, wenn ich mich nicht irre, sehr problematischen Weise“,³¹⁰ sodass die Integrität des Subjektes und seiner Bedeutung in postmodernen Zeiten wanken könnte. Die sich daraus ergebene Fragmentierung der Wahrheitswahrnehmung in dem Moment, in dem einzelne Systeme für sich immanent totalen Wahrheitsanspruch beanspruchen, scheint nicht nur die Frage nach dem Subjekt schleierhaft werden zu lassen, ebenso wäre ein autonom-gesellschaftskritisches Verständnis der Kunst ad absurdum geführt, da sie nicht mehr adressatengerecht ein Idealbild einer homogenen, besseren Idee chiffriert kommunizieren kann, sondern in der Pluralität der Deutungsweisen endgültig zerbrechen könnte.

Die Hoffnung für kritische Musiktheorie im adornoschen Sinne ergäbe sich aus der Frage nach dem weiter verfolgten Primat des die Rationalität durchdringen wollenden Gedankens, welcher weiterhin den Austausch autonomer Subjekte ermöglicht und so die Illusion eines von außen präformulierten Konsens ohne Sprachmächtigkeit ausschließt.³¹¹ In einer so gefassten Moderne, dominiert von der Unsicherheit über den Allgemeinzustand, würde es zunächst Sinn ergeben, zu analysieren, wie die genaue Konstellation ist:

„Gründen tatsächlich die Symptome, welche die Abhandlungen auf ihre gemeinsame Wurzel zurückverfolgen möchten, tief im gesellschaftlichen Prozeß, so wäre die Hoffnung illusionär, vom Einzelnen aus durch bloße theoretische Einsicht und gar durch positive Programme Entscheidendes zu ändern. Nicht unnütz aber ist vielleicht die Selbstbesinnung, die dort einsetzt, wo der Gedanke ohne Rücksicht und Angst dem Bestürzenden sich stellt.“³¹²

Viel mehr als hier die Frage aufzuwerfen, wie und ob überhaupt eine adorneske Musikphilosophie der Gegenwart nach dieser Gesamtsituation denkbar sein könnte,³¹³ wäre es produktiv, die

³⁰⁷ Vgl. Christoph Menke, „Editorial“, *Ästhetik und Kommunikation* 20, Nr. 79 (1992): S. II.

³⁰⁸ Vgl. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Paris: Éditions de Minuit, 1979).

³⁰⁹ Christian Schwaabe, „Kunst und Politik in Zeiten ihrer kulturindustriellen Vereinnahmung“: S. 160.

³¹⁰ Theodor W. Adorno und Hellmut Becker, *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959 - 1969*, hg. von Gerd Kadelbach, 1. Auflage (Frankfurt: Suhrkamp, 1970): S. 143.

³¹¹ GS 14, 11.

³¹² Ebd., S. 12f.

³¹³ In Konvergenz mit dem Erfordernis, die Aspekte von Adornos Musikphilosophie mit Material zu verbinden, welches dem Autor in der heutigen Form gar nicht zugänglich war, scheinen sich eine Vielzahl an Werken zu präsentieren, die zumindest in der Rezeption oder in der Reproduktion weiterer Konkretisierung im Sinne Adornos bedürfen würden. Eine kleinteilige Analyse wäre alleine deshalb schon erforderlich, um dem Fauxpas zu

Frage nach den Faktoren, welche der Konsumtionsgesellschaft den Konsum erlauben, zu stellen: Gibt es eine Möglichkeit für eine zeitgemäße Reproduktionspraxis, durch die grobe Linien des Erkenntnischarakters eines Kunstwerkes nachgezeichnet werden können, ohne die fallreiche Anforderung zu stellen, dass diese sich dem Subjekt der Gegenwart unmittelbar als verschlüsselter Spiegel seines Zustandes präsentiert und auf die dahinterstehende ungebrochene Wahrheit verweist?³¹⁴

Diese Frage stellt sich insbesondere aus dem Eindruck der adornoschen Berichten seiner Hörerfahrungen, maßgeblich in den frühen, in welchen sich heftig emotionale Erfahrungen mit dem, was wohl im Nachgang zur der Vexiertheit des Kunstwerkes in seinem negativ-dialektischen Sinne wurde:

„Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich und real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen, warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik verspricht, und im unbenannten Glück, daß sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, daß wir einmal so sein werden. Wir können sie nicht lesen; aber dem scheidenden, überfluteten Auge hält sie vor die Chiffren der endlichen Versöhnung.“³¹⁵

Der hier erfasste kleinste Eindruck seiner Erfahrungen, in der unmittelbaren Emotion, ist die Keimzelle des erlösenden Potenziales zu verorten. Aus der so gewonnenen mikrologischen Perspektive scheint es produktiv, Reproduktionseindrücke in Anbetracht des zerbrochenen Gegenstandes der Untersuchung zu betrachten: Zugunsten der sich daraus ergebenden Produktivität und der Heterogenität, welche die plurale Vielzahl an Reproduktionspraktiken faktisch herstellen, sind emanzipatorische Momente, wie sie sich in musikalischer Wiedergabe und Interpretation, rein technologisch oder durch Interpretieren, realisiert. Allein aufgrund der Vielfältigkeit des Gegenstandes nach der musikalischen Zäsur John Cages ist es umso spannender, im Sinne Adornos „Die gesellschaftlich kritischen Zonen des Kunstwerkes“ zu erkennen, „wo es wehtut; wo an ihrem Ausdruck geschichtlich bestimmt die Unwahrheit des gesellschaftlichen Zustands zutage kommt.“³¹⁶ Für die Grundlagen eines solchen Verständnisses wäre es imperativ, die Umstände der sich heute vollziehenden Reproduktion historischer Werke, welche durch ihre Kanonisierung und weitverbreitete Aufführungspraxis eine direkte Wirkmacht auf die Konzeption des Ganzen haben, sich überdeutlich vor Augen zu führen.

Schlussendlich, und das ist wohl eine der wenigen Begebenheiten, welche die empathisch nachfühlende Erfahrung von historisch abgekapselten Stoff, wie sie schon seine Erschaffer verspürt haben mögen, zugänglich machen kann, ist die Sorge um unseren Zustand und den der Gesellschaft eine Konstante, die das moderne Subjekt weiterhin begleitet: Wie wunderbar wäre es, wenn in der eingangs zitierten Fabel Kafkas die Maus gar nicht erst das Bedürfnis nach rationaler Einhegung seiner Welt hätte, sondern sich von seiner schieren Größe positiv überwältigen lassen würde; und, selbst wenn das das Bedürfnis in ihr nach Grenzen so stark ist, dass sie gar

entgehen, von dem Ziel ernsthafte Interpretations- und Erkenntnisgewinne zugunsten bestimmter Starfetsche, die weiter kulturindustriell betrieben werden, abzukommen. Vgl. Heinz Steinert, *Kulturindustrie*: S. 172f.

³¹⁴ Außerdem, wie es Klein gefasst hat, ist nur aufgrund seiner zeitlichen Genese Adornos Musiktheorie weder im gesellschaftlichen noch im musikwissenschaftlichen Sinne erschöpft: „Im Gegenteil, ihr wächst ein umso größerer Freiraum zu, je mehr sie mit Erfahrungen konfrontiert wird, mit denen der historische Autor überhaupt noch nicht konfrontiert werden konnte.“ Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2014): S. 99.

³¹⁵ GS 17, S. 33.

³¹⁶ GS 7, S. 353.

nicht anders kann als diese auszuloten, gäbe es dann nicht noch eine Möglichkeit, die Wahl zwischen der Falle und der unerkannten Katze abzuwenden?³¹⁷

³¹⁷ Vgl. Franz Kafka, „Kleine Fabel“, in *Sämtliche Erzählungen*: S. 320.

Literaturverzeichnis

Adorno, T. W., und George Simpson. „On Popular Music“. *Zeitschrift für Sozialforschung* 9, Nr. 1 (1941): 17–48. <https://doi.org/10.5840/zfs1941913>.

Adorno, Th W. *Gesammelte Schriften 3: Dialektik der Aufklärung*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 20: Vermischte Schriften I/II*. 1. Aufl. *Gesammelte Schriften / Theodor W. Adorno*. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Band 20,2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*. Herausgegeben von Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Adorno, Theodor W. *Beethoven: Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.

———. *Gesammelte Schriften 1: Philosophische Frühschriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 4: Minima Moralia. Reflexionen aus einem dem beschädigten Leben*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. *Gesammelte Schriften 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 5: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 7: Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 8: Soziologische Schriften I*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 10: Kulturkritik und Gesellschaft I/II*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 12: Philosophie der neuen Musik*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 13: Die musikalischen Monographien*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 15: Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 17: Musikalische Schriften IV*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Gesammelte Schriften 18: Musikalische Schriften V*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

———. *Vorlesung über Negative Dialektik*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Adorno, Theodor W., und Hellmut Becker. *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959 - 1969*. Herausgegeben von Gerd Kadelbach. 1. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

Adorno, Theodor W., und Alban Berg. *Theodor W. Adorno-Alban Berg. Briefwechsel 1925-1935*. Herausgegeben von Henri Lonitz und Theodor-W.-Adorno-Archiv. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

AntiDiskriminierungsBüro (ADB) Köln und Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V, Hrsg. „Sprache schafft Wirklichkeit. Glossar und Checkliste zum Leitfaden für einen rassismuskritischen Sprachgebrauch“, 2013. <https://www.uni-hamburg.de/gleichstellung/download/anti-rassistische-sprache.pdf>.

Arndt, Susan. *Rassistisches Erbe: Wie wir mit der kolonialen Vergangenheit unserer Sprache umgehen*. Duden. Berlin: Dudenverlag, 2022.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften I*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Berendt, Joachim-Ernst, und Theodor W. Adorno. „Für und wider den Jazz“. *Merkur* 7, Nr. 67 (1953): 887–93.

Beyme, Klaus von, Ariane Hellinger, Barbara Waldkirch, Elisabeth Buchner, Helge Batt, und Dietrich Schubert, Hrsg. *Die Politik in der Kunst und die Kunst in der Politik*. Wiesbaden: Springer VS, 2013.

Bleek, Tobias. „Der getreue Korrepetitor?: Adornos Arbeiten zur musikalischen Interpretation im Spannungsfeld von Theorie und Praxis.“ *Archiv für Musikwissenschaft* 79, Nr. 1 (2022): 10. <https://doi.org/10.25162/afmw-2022-0002>.

Breuer, Stefan. „Horkheimer oder Adorno: Differenzen im Paradigmakern der kritischen Theorie“. *Leviathan* 13, Nr. 3 (1985): 357–75.

Claussen, Detlev. *Theodor W. Adorno: ein letztes Genie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl, 2005.

Fahlbusch, Markus. „Adorno und die Musik: In der Brüchigkeit erscheint das Bild von Versöhnung.“ *Forschung Frankfurt* 3/4 (2003): 37–43.

Fischer, Karsten. „*Verwilderte Selbsterhaltung*“: *zivilisationstheoretische Kulturkritik bei Nietzsche, Freud, Weber und Adorno*. Politische Ideen 10. Berlin: Akademie Verlag, 1999.

Freud, Sigmund. „[Triebverzicht als Voraussetzung für Kultur]“. In *Kulturwissenschaft: eine Auswahl grundlegender Texte*, herausgegeben von Uwe Wirth, 1. Aufl., 146–54. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Freund, Julia, Matteo Nanni, Jakob Maria Schermann, und Nikolaus Urbanek. *Dialektik der Schrift: Zu Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion*. Brill | Fink, 2022. <https://doi.org/10.30965/9783846766804>.

Friedeburg, Ludwig von, und Jürgen Habermas, Hrsg. *Adorno-Konferenz 1983*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.

Geml, Gabriele. „Dissonierende Sozialforschung: Zur Musiksoziologie Theodor W. Adornos.“ *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. (blog), 2019. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-82686-1>.

Habermas, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

———. „Max Horkheimer: Zur Entwicklungsgeschichte seines Werkes“. In *Texte und Kontexte*, herausgegeben von Jürgen Habermas, 92–110. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

———. *Texte und Kontexte*. 1. Aufl. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 944. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Heimann, Bodo. „Thomas Manns ‘Doktor Faustus’ und die Musikphilosophie Adornos“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38, Nr. 2 (1. Juni 1964): 248–66. <https://doi.org/10.1007/BF03375347>.

Horkheimer, Max. *Gesammelte Schriften. Bd. 14: Nachgelassene Schriften 1949 - 1972: 5. Notizen*. Herausgegeben von Gunzelin Schmid Noerr und Alfred Schmidt. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1988.

———. *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.

Husserl, Edmund. *Formale und transzendente Logik: Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*. Berlin: De Gruyter, 1997. <https://doi.org/10.1515/9783110919783>.

Jöckel, David. *Geistige Erfahrung: Zeitlichkeit und Imaginativität der Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Bielefeld: Transcript, 2020.

Kafka, Franz. *Erzählungen*. Herausgegeben von Michael Müller. Stuttgart: Reclam, 1995.

———. „In der Strafkolonie“. In *Erzählungen*, von Franz Kafka, 129–64. herausgegeben von Michael Müller. Stuttgart: Reclam, 1995.

———. „Kleine Fabel“. In *Sämtliche Erzählungen*, von Franz Kafka, herausgegeben von Paul Raabe. Frankfurt am Main: Fischer-Bücherei, 1970.

———. *Sämtliche Erzählungen*, o. J.

Kaiser, Joachim. „Ohne erst die Seele zu befragen. Suche nach dem Sinn von Tönen: Was Theodor W. Adorno von Musik-Interpretation fordert“. *Sueddeutsche Zeitung*. 10. Oktober 2001.

Kant, Immanuel. „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ *Berlinische Monatsschrift*, Nr. 12 (1784): 481–94.

Klein, Richard, Hrsg. *Gesellschaft im Werk: Musikphilosophie nach Adorno*. Originalausgabe. Freiburg: Verlag Karl Alber, 2015.

- . „Musik als Gegenstand philosophischer Reflexion : Zur Aktualität und Vergänglichkeit Adornos“. *Musik & Ästhetik* 1, Nr. 1–2 (1997): 105–18.
- . *Musikphilosophie zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2014.
- Klein, Richard, Johann Kreuzer, und Stefan Müller-Doohm, Hrsg. *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05458-6>.
- Knoll, Manuel. *Theodor W. Adorno: Ethik als erste Philosophie*. München: Wilhelm Fink, 2002.
- Koch, Gerhard R. *Theodor W. Adorno: Philosoph, Musiker, pessimistischer Aufklärer*. Gründer, Gönner und Gelehrte. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 2013.
- Kremer, Detlef. *Kafka: die Erotik des Schreibens: Schreiben als Lebensentzug*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1989.
- Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*. 2. Auflage. Berlin: Hesse, 1923.
- Löbig, Michael, und Gerhard Schweppenhäuser, Hrsg. *Hamburger Adorno-Symposion*. Lüneburg: Dietrich zu Klampen, 1984.
- Löwenthal, Leo, und Siegfried Kracauer. *In steter Freundschaft, Leo Löwenthal - Siegfried Kracauer: Briefwechsel 1922-1966*. Herausgegeben von Peter-Erwin Jansen und Christian Schmidt. 1. Aufl. Lüneburg: Zu Klampen, 2003.
- Luhmann, Niklas. *Soziologische Aufklärung 3*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1981. <https://doi.org/10.1007/978-3-663-01340-2>.
- . „Unverständliche Wissenschaft. Probleme einer theorieeigenen Sprache.“ In *Soziologische Aufklärung 3*, von Niklas Luhmann. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1981. <https://doi.org/10.1007/978-3-663-01340-2>.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- Mann, Thomas. *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl, 2012.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Hamburg 1872*. Berlin; Boston: De Gruyter Akademie Forschung, 1987. <https://doi.org/10.1515/9783050076515>.
- Menke, Christoph. „Editorial“. *Ästhetik und Kommunikation* 20, Nr. 79 (1992).
- Metzger, Heinz- Klaus. „Mit den Ohren denken. Zu einigen musikphilosophischen Motiven von Adorno“. In *Hamburger Adorno-Symposion*, herausgegeben von Michael Löbig und Gerhard Schweppenhäuser, 79–98. Lüneburg: Dietrich zu Klampen, 1984.
- Müller-Doohm, Stefan. „Briefwechsel Adorno-Kracauer: Immer war einer von beiden zutiefst gekränkt.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 17. Januar 2008. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/briefwechsel-adorno-kracauer-immer-war-einer-von-beiden-zutiefst-gekraenkt-1731142.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2.

Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1993.

Reckwitz, Andreas. „Die Politik der Moderne aus kulturtheoretischer Perspektive: Vorpolitische Sinnhorizonte des Politischen, symbolische Antagonismen und das Regime der Gouvernamentalität.“ In *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, herausgegeben von Birgit Schwelling. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-80964-3>.

Riethmüller, Albrecht. „Adorno musicus“. *Archiv für Musikwissenschaft* 47, Nr. 1 (1990): 1–26. <https://doi.org/10.2307/930513>.

Rüdenauer, Ulrich. „Die Klassenwechslerin Annie Ernaux“. *Philosophie Magazin*, Nr. 67 (Januar 2023): 84–85.

Rühse, Viola. „Jazz zwischen Massenkultur und partizipativer Arbeitermusik – Eric Hobsbawms und Theodor W. Adornos Jazzanalysen in den 1950er Jahren“. In *Hobsbawm, Newton und Jazz. Zum Verhältnis von Musik und Geschichtsschreibung.*, herausgegeben von Andreas Linsenmann und Thorsten Hindrichs, 77–110. Paderborn: Brill | Schöningh, 2013. https://doi.org/10.30965/9783657782956_006.

Schwaabe, Christian. „Kunst und Politik in Zeiten ihrer kulturindustriellen Vereinnahmung“. In *Die Politik in der Kunst und die Kunst in der Politik*, herausgegeben von Ariane Hellinger, Barbara Waldkirch, Elisabeth Buchner, und Helge Batt, 125–78. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2013. https://doi.org/10.1007/978-3-531-93454-9_6.

Schwarz, Marina. *Das verdächtig Populäre in der Musik: warum wir mögen, wofür wir uns schämen*. Wiesbaden, Germany: Springer VS, 2021.

Schwelling, Birgit, Hrsg. *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-80964-3>.

Schweppenhäuser, Gerhard. *Theodor W. Adorno. zur Einführung*. 5., Vollst. überarb. Aufl. 371. Hamburg: Junius, 2009.

Sonderegger, Ruth. „Ästhetische Theorie“. In *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Richard Klein, Johann Kreuzer, und Stefan Müller-Doohm, 414–27. Stuttgart: J.B. Metzler, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05458-6>.

Steinert, Heinz. *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003.

———. *Kulturindustrie*. 3., Überarb. Aufl. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2008.

Tiedemann, Rolf. „Begriff Bild Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis.“ In *Hamburger Adorno-Symposion*, herausgegeben von Michael Löbig und Gerhard Schweppenhäuser, 67–78. Lüneburg: D. zu Klampen, 1984.

Traverso, Enzo. *Auschwitz denken: die Intellektuellen und die Shoah*. Herausgegeben von Enzo Traverso. 1. Aufl. Hamburg: Hamburger Ed, 2002.

———. „Die ‚Ordnung des Schreckens‘: Franz Kafka“. In *Auschwitz denken: die Intellektuellen und die Shoah*, herausgegeben von Enzo Traverso, 69–81. Hamburg: Hamburger Ed, 2000.

„,VEXIERBILD, n.“ In *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities*, Januar 2021. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=V07113>.

Weber, Max. „Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland“. In *Zur Politik im Weltkrieg. Schriften und Reden 1914–1918*, von Max Weber, 158126. herausgegeben von Gangolf Hübinger und Wolfgang J. Mommsen. Max Weber-Gesamtausgabe., Band I/15. Tübingen: Mohr Siebeck, 1984. <https://doi.org/10.1628/978-3-16-158126-7>.

———. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. 5. Auflage. Tübingen: Mohr, 1980.

———. *Zur Politik im Weltkrieg. Schriften und Reden 1914–1918*. Herausgegeben von Gangolf Hübinger und Wolfgang J. Mommsen. Max Weber-Gesamtausgabe., Band I/15. Tübingen: Mohr Siebeck, 1984. <https://doi.org/10.1628/978-3-16-158126-7>.

Wiggershaus, Rolf. *Theodor W. Adorno*. Originalausg. Große Denker 510. München: C.H. Beck, 1987.

Wintersteller, Günther. „Sublimierung, ein prekärer Begriff. Überlegungen zw. Metapsychologie und Lebenskunst“. Salzburg, 2017. https://sap.or.at/wp-content/uploads/2018/04/Wintersteller_Zeitung_Nr.33.pdf.

Wirth, Uwe, Hrsg. *Kulturwissenschaft: eine Auswahl grundlegender Texte*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.