

Theodor W. Adorno und die *Neue Musik*

Adornos Musikphilosophie setzt die Existenz der *Neuen Musik* voraus, deren Sonderstatus im Musikleben des 20. Jahrhunderts durch Großschreibung des Anfangsbuchstabens ihres Adjektivs hervorgehoben wird. Sie ist der Kernpunkt, von dem aus er als Musikphilosoph seine Gedankenwelt entfaltet. Als ein ihr angehörender Komponist blieb er zwar bedeutungslos, als ihr Philosoph griff er hingegen maßgeblich in ihre Entwicklung ein. Sein Interesse konzentrierte sich auf ihre bis dahin unbekannt gestörte Beziehung zwischen Musik und jener Gesellschaft, für die sie bestimmt war. Zu ihrer Erklärung berief er sich auf Analytik, Physiognomik und Philosophie, jedoch nicht auf die zu seiner Zeit zusehends aufblühende Musikwissenschaft, die sich – ihrer damaligen Beschaffenheit entsprechend – überwiegend mit der Erforschung der Musikgeschichte, der Quellenkunde und der Editionspraxis befasste. Sein Interesse beschränkte sich nur auf einen schmalen Ausschnitt der musikalischen Weltkultur, nämlich auf die europäische Kunstmusik seit dem 18. Jahrhundert, die ihm für seine Ergebnisse als maßgeblich erschien. Ältere Musik und Volksmusik blieben ihm fremd. Jazz und Unterhaltungsmusik, die zu jener Zeit zunehmend an Boden gewannen, verachtete er. Einen Zugang zur Psychologie, der er skeptisch gegenüberstand, und zur Anthropologie suchte er nicht. Musik war für ihn kein leibseelisches, sondern ein rein geistiges Phänomen.

Als Adorno seine schriftstellerische Tätigkeit als Kultursoziologe begann, galt Paul Hindemith (1895–1963) als Hoffnungsträger der *Neuen Musik*, den er jedoch ablehnte. Vielmehr erblickte er in Arnold Schönberg (1874–1951) den zukunftsweisenden Erneuerer, dessen Musik daher im Mittelpunkt seiner Philosophie steht. Dies bezeugt sein 1949 erschienenes Buch *Philosophie der neuen Musik*.¹ Bekanntlich stieß dessen Inhalt auf Schönbergs schärfsten Widerspruch. Die diesbezüglichen Gründe sind ebenfalls bekannt.² Adornos gesellschaftsbezogene Deutung und dessen mittels Schönbergs Musik entwickelte Negativitätsästhetik standen im vollkommenen Gegensatz zum musikalischen Eigenverständnis des Komponisten. Letztgenannter betrachtete sich als Hüter der Tradition und glaubte, sie mittels der von ihm ersonnenen Zwölftontechnik bruchlos fortsetzen zu können. Er dachte affirmativ. Als Optimist war er vom Fortschritt in der Kunst überzeugt. Adorno hingegen war ein Pessimist. Er betrachtete die mit der Zwölftontechnik erfolgte Aufhebung des der traditionellen Musik inhärenten Konsonanz-Dissonanz-Gegensatzes und den dadurch bedingten Hässlichkeitseffekt, welcher die gesellschaftliche Ablehnung bedingte, als eine der Wahrheit geschuldete notwendige Glücksverweigerung. Zu ihr zwang – nach Adorno – der Anspruch der Musik, den bis in ihr feinstes Geäder als ästhetisch nachvollziehbar erklärten gesellschaftlichen Verblendungszusammenhang zu offenbaren. Eine derartige Aufgabe bewältigte – ihm zufolge – Schönbergs Musik, zu deren größten Bewunderern er daher zählte. Denn seine Musik lasse den Mut zur Wahrheit erkennen, der an die Stelle von Schönheit als einem Optimismus vorgaukelnden Schein trete, hinter dem sich Lug und Trug verberge.

¹ Erstmals erschienen Tübingen 1949, spätere Ausgabe Frankfurt 1958.

² Vgl. dazu Hellmut FEDERHOFER, *Neue Musik*. Ein Literaturbericht, Tutzing 1977 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 9), 103ff.

Die gewiss seltsame Tatsache, dass einem bekennenden Jünger ein bis zur Verdammung reichender Tadel seitens des von ihm verehrten Meisters widerfuhr, schadete gleichwohl Adorno nicht. Dieser Umstand liegt nur zum Teil an dem relativ kurze Zeit nach Erscheinen von Adornos inkriminiertem Buche erfolgten Ableben Schönbergs. Es bezeugt vielmehr den enormen Einfluss, den philosophisches Denken für die *Neue Musik* und ihre Deutung gewann. Die gesellschaftliche Ablehnung, die sie erfuhr, bedurfte einer ihre Existenz rechtfertigende Erklärung. Dazu schien Adornos Argumentation, deren Formulierung eine verzaubernde Wirkung auf seine Nachfolger ausübte, während Schönberg sie als „quasi philosophischen Jargon“³ ablehnte, bestens geeignet zu sein. Reden und Schreiben über *Neue Musik* erlangte vielfach größere Aufmerksamkeit als diese selbst.

Unberührt von Schönbergs negativem Urteil bleibt indessen, dass Adorno werkimmanente Analyse als Voraussetzung für ein tragfähiges Konzept der Ästhetik betrachtete. Es gehöre zu dessen „unverlierbaren Einsichten“, dass „musikalischer Gehalt nicht anders denn mittels kompositionstechnischer Analyse sich offenbare“; sie sei „auch als technische anzuerkennen“⁴. Abzulehnen wäre nur die übliche „akademische Formenlehre“, die „mit abstrakt-klassifikatorischen Einteilungen wie der nach Hauptsatz, Überleitung, Nebensatz und Schlußsatz haushält, ohne daß sie diese Abschnitte ihrer Funktion nach begriffe“⁵. In dieser Einsicht stimmte er vollkommen mit Heinrich Schenker (1867–1935) überein, der sich bereits *vor* ihm gegen Rubriken der schulmäßigen Formenlehre wandte und Begriffe wie „erster Gedanke, Hauptgedanke, Hauptsatz, Satzgruppe“ als untauglich zur Konkretisierung „des in einem Meisterwerk waltenden Organischen einer Sonatenform“ bezeichnete.⁶ Adorno hielt es für Schenkers Verdienst, „zum ersten Mal darauf hingewiesen zu haben, dass Analyse die Vorbedingung adäquater Wiedergabe ist“⁷. Während Schenker jedoch eine Funktionsbestimmung der einzelnen Abschnitte und – anhand von zahlreichen Einzelanalysen – eine Theorie der harmonischen Tonalität bzw. des freien Satzes, wie er sie benannte, gelang und zahlreiche Schüler um sich sammelte, vermengte Adorno musikalische mit physiognomischer Analyse und philosophischer Deutung. Er war im eigentlichen Sinn kein Musiktheoretiker, er unterrichtete nicht Musiktheorie, sondern philosophierte *über* sie und machte sie seinen Gedanken gefügig. In einem derartigen Zusammenhang ließ ihn sein Interesse an Analyse niemals los, wie ein noch in seinem Todesjahr gehaltener Vortrag beweist.⁸ Er offenbart zugleich seine geringen Kenntnisse auf musiktheoretischem Gebiet, die anscheinend nur so weit reichten, als er sie in seinen Studienjahren bei Bernhard Sekles (1872–1934)

³ Briefliche Mitteilung vom 5. Dezember 1949 an Josef Rufer, zitiert in: Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, Schönberg. Leben, Umwelt, Werk, Zürich – Freiburg i. Br. 1974, S. 462.

⁴ Hermann DANUSER, Gustav Mahler und seine Zeit, Laaber 1991, S. 84; zitiert nach Markus FAHLBUSCH, Natur in der Musik. Zur physiognomischen Analyse, in: Musikalische Analyse und kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik, hg. von Adolf NOWAK und Markus FAHLBUSCH, Tutzing 2007 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 33), 52.

⁵ Theodor W. ADORNO, Gesammelte Schriften 13: Die musikalischen Monographien, hg. von Gretel ADORNO und Rolf TIEDEMANN, Frankfurt am Main 1971, 193f.; zitiert nach Hermann DANUSER, „Materiale Formenlehre“ – Ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik, in: Musikalische Analyse und kritische Theorie, 20.

⁶ Heinrich SCHENKER, Der freie Satz (Musikalische Theorien und Fantasien 3), Wien 1935, 216 und 223.

⁷ ADORNO, Zum Problem der musikalischen Analyse. Ein Vortrag, in: Frankfurter Adornoblätter 7, hg. von Rolf TIEDEMANN, München 2002, 76.

⁸ ADORNO, Zum Problem der musikalischen Analyse.

erworben hatte. Bezeichnend ist, dass Adorno – im konkreten Fall zieht er den Beginn der Waldstein-Sonate (op. 53) von Ludwig van Beethoven heran – keine Analyse der betreffenden Stelle bietet, sondern auf Hegels Begriffswelt ausweicht.⁹ Dem Musiker bieten Schenkers analytische Einsichten sehr viel für seine Praxis, weshalb bedeutende Künstler bei ihm Rat einholten.¹⁰ Ähnliches ist von Adorno nicht bekannt.

Analyse setzt Verständnis des zu analysierenden Werkes voraus, wenn sie ihrer Aufgabe gerecht werden soll. Gemeint ist das ästhetische Erlebnis. Es erfolgt spontan, nicht durch Nachdenken, sondern rangiert an erster Stelle. Adorno subsumierte es unter dem Begriff Physiognomik, d. h. einer allgemeinen Ausdruckslehre. Was speziell Musik auszudrücken vermag, wird seit Eduard Hanslick (1825–1904) allerdings strittig diskutiert. Hilfreich in einer derartigen Diskussion scheint ein Vorschlag von Walter Wiora (1906–1997) zu sein. Er fasst Struktur und Ausdruck als zwei unmittelbar verbundene ästhetische Erscheinungsformen im Begriff *musikalische Gestalt* zusammen und unterscheidet zwischen einem immanenten, transparenten und anhaftenden Gehalt.¹¹ Dass zum immanenten Gehalt die einer Analyse zugängliche Struktur gehört, ist einleuchtend. Dagegen lässt sich nur im konkreten Einzelfall entscheiden, inwieweit Ausdruck intersubjektiv erfahrbar ist und daher dem immanenten Gehalt zuzurechnen ist. Jedermann begreift spontan, dass bei einer Trauerfeier ein Walzer fehl am Platze ist, wie umgekehrt eine Trauermusik oder die Tragische Ouvertüre op. 81 von Johannes Brahms (1833–1897) bei einer Karnevalssitzung. Der den Werken eigentümliche Charakter, der den Ausdruck bestimmt, prägt sich unwillkürlich dem musikalischen Verständnis ein. Er hat Anteil am immanenten Gehalt. Aber kaum wird jemand nachvollziehen können, was Adorno offenbar für selbstverständlich hält, wenn er mit Bezug auf Frédéric Chopins (1810–1849) *Phantasie* op. 49 ausführt: „Man muß sich schon die Ohren zustopfen, wenn man die Chopinsche f-moll-Phantasie nicht als eine Art tragisch-dekorative Triumphmusik vernehmen will, daß Polen nicht verloren sei, und, wie das wohl in der Sprache des Nationalismus lautete, eines Tages wiedererstehe“¹². Tatsächlich lässt sich jedoch nur der Wandel des Ausdrucks von Trauer in Zuversicht feststellen, den der tonale Plan des Weges von f-Moll des Trauermarsches am Beginn zum As-Dur des Schlusses widerspiegelt. Alle weiteren Folgerungen, die Adorno daraus zieht, entspringen einer gedanklichen Verknüpfung von Chopins Schicksal mit jenem seiner Heimat. Sie verdanken sich dem Nachdenken über die ästhetische Erfahrung und sind begrifflich von ihr zu trennen.

Macht sich dieser Mangel bereits an Adornos Physiognomik bemerkbar, so tritt er unverhüllt in seiner Philosophie zutage. Ihr zufolge ermögliche erst philosophisches Erkennen ein volles Verständnis des Kunstwerkes. Dazu bedürfe es allerdings der „Fähigkeit zur ‚philosophischen Erfahrung‘“, von der Adorno „als einem ‚Privileg‘ spricht, das denjenigen zur Verfügung steht, ‚die das

⁹ Hellmut FEDERHOFER, Theodor W. Adornos und Heinrich Schenkers Musikdenken, in: Archiv für Musikwissenschaft 61 (2004), 300–313; ders., Theodor W. Adornos Beethoven-Deutung, in: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 35 (2004), 127–137.

¹⁰ Dazu Hellmut FEDERHOFER, Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, Hildesheim – München – New York 1985 (Studien zur Musikwissenschaft 3).

¹¹ Walter WIORA, Das musikalische Kunstwerk, Tutzing 1983, 75.

¹² Theodor W. ADORNO, Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt am Main 1962, 174.

unverdiente Glück hatten, in ihrer geistigen Zusammensetzung nicht durchaus den geltenden Normen sich anzupassen“¹³. Adornos Versicherung: „Elitärer Hochmut stünde der philosophischen Erfahrung am letzten an“¹⁴, kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass „philosophische Erfahrung“ ein vager Begriff ist und sich eines eindeutigen Sinnes ebenso entzieht wie „begriffslose Erkenntnis“¹⁵. Denn philosophisch ist die Erkenntnis, ästhetisch die Erfahrung, was Adorno nicht leugnet, wenn er an anderer Stelle ausführt: „genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden, oder sie ist überhaupt nicht“¹⁶. Einer derartigen Behauptung ist allerdings entschieden zu widersprechen: Künstlerische Leistungen von hohem Rang bedürfen zwar eines Höchstmaßes an sinnlicher Erfahrung, aber keiner philosophischen Erkenntnis. Wenn Adorno Sinnlosigkeit der Zwölftontechnik attestiert, kann diese zwar ästhetisch – wenngleich negativ – erfahren werden, aber die Behauptung ihres Zusammenhanges mit gesellschaftlichen Widersprüchen erfolgt ausschließlich mittels philosophischer Interpretation, die sich nicht hören lässt. Dazu stellte bereits der Schönberg-Biograph Hans Heinz Stuckenschmidt (1901–1988) fest: „Wo das gesellschaftliche Denken ins Gebiet der Ästhetik eindringt, öffnen sich weit die Schleusen der Assoziation, deren Flut alle Fragen nach dem Beweis erstickt.“¹⁷

Den Preis für Adornos Interpretation muss das geschlossene Kunstwerk der Tradition bezahlen. Seinen Worten zufolge mache es „sich zum Gegenstand bloßer ‚Anschauung‘ und verhülle alle die Brüche, durch welche Denken der unmittelbaren Gegebenheit des ästhetischen Objekts entweichen könnte. Damit begab das traditionelle Kunstwerk selber sich des Denkens, der verbindlichen Beziehung auf das, was es selber nicht ist“¹⁸. Es täusche „die Überwindung des Bruches von Subjekt und Objekt vor“¹⁹. Mit einer derartigen Schelte des traditionellen Kunstwerkes handelte sich Adorno ästhetisch und gesellschaftlich unlösbare Probleme ein.

Unter Berufung auf den Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes, das die Erkenntnis gesellschaftlicher Widersprüche in sich einschließt, ist Adorno zu einer doppelten Bestimmtheit des Kunstwerkes, nämlich einer ästhetischen *und* geschichtsphilosophischen gezwungen. Ästhetisch führe ein Rangvergleich zwischen Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven zwar zu keinem Ergebnis, der Wahrheitsgehalt jedoch, den auch Schönberg einfordert, sich dabei aber auf den immanenten Gehalt beschränkt, sei bei Beethoven größer. Zu dieser Folgerung führe die „Einsicht, daß die Stimme der Mündigkeit des Subjekts, Emanzipation vom Mythos und Versöhnung mit diesem, also der Wahrheitsgehalt, bei Beethoven weiter gedieh als bei Bach“²⁰. Infolgedessen steigert

¹³ Theodor W. ADORNO, Gesammelte Schriften 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, hg. von Rolf TIEDEMANN, Frankfurt am Main 1973, 51; zitiert nach M. FAHLBUSCH, Natur in der Musik, 76.

¹⁴ Theodor W. ADORNO, Negative Dialektik, Frankfurt am Main 1966, 50.

¹⁵ Martin ZENCK, Musik als begriffslose Erkenntnis, München 1977 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 29).

¹⁶ Theodor W. ADORNO, Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main ¹¹1992, 197; zitiert nach Raúl FORNET-PONSE, Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Untersuchungen zu Hans Georg Gadamer und Theodor W. Adorno, Aachen-Mainz 2000, 18.

¹⁷ H. H. STUCKENSCHMIDT, Schönberg. Leben, Umwelt, Werk, 462.

¹⁸ ADORNO, Philosophie der neuen Musik, 118.

¹⁹ ADORNO, Philosophie der neuen Musik, 118.

²⁰ ADORNO, Gesammelte Schriften 7, 316; zitiert nach Hans-Joachim HINRICHSSEN, Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in der Musikästhetik Theodor W. Adornos, in: Musikalische Analyse und kritische Theorie, 159.

sich der Wahrheitsgehalt von Gustav Mahlers (1860–1911) Musik noch weiter als bei Beethoven. Aber erst der *Neuen Musik* sei es vorbehalten geblieben, ihn unerbittlich offenzulegen und alle Reste scheinbarer Versöhnung, die Tonalität bereit hält, als affirmatives Unwesen strikt von sich zu weisen. Diese Einstellung zog unweigerlich eine Schmälerung der ästhetischen Bestimmtheit nach sich, auf die Adorno jedoch nicht verzichten konnte, weil sonst das Subjekt gänzlich verschwinden würde. Denn „alle ästhetische Subjektivität“ müsse „durch die Kraft des Subjektes vermittelt“ sein.²¹

Bereits in einem anderen Zusammenhang befasste sich der Verfasser mit dem Wahrheitsbegriff in der Musik²², der sich bis zu Claudio Monteverdi (1567–1643) zurückführen lässt: „il Compositore fabrica sopra li fundamenti della verità“²³. Für ihn – wie auch für Schönberg – blieb die Forderung nach Wahrheit auf die ästhetische Bestimmtheit des Kunstwerkes bezogen. Dem widerspricht auch Hans Georg Gadamer (1900–2002) nicht, der sich auf philosophischer Ebene bemühte, der Kunst einen Wahrheitsanspruch zuzubilligen. „Liege nicht“ – so führt er aus – „in der Erfahrung der Kunst ein Anspruch auf Wahrheit, der von dem der Wissenschaft gewiß verschieden, aber ebenso gewiß ihm nicht unterlegen ist?“²⁴ Für die Alltagssprache bleibt diese Fragestellung zwar ohne Belang, denn niemand beurteilt Musik als „wahr“ oder „unwahr“, sondern als „schön“ oder „hässlich“ bzw. „gut“ oder „schlecht“. Gewiss würde dem auch Gadamer zustimmen, weil für ihn der ästhetische Wahrheitsbegriff praktisch mit dem herkömmlichen Schönheitsbegriff (*dulcedo, delectatio, aurium voluptas, euphonia, suavitas* u. a.) identisch ist. Der Wahrheitsbegriff als solcher bleibt bei ihm auf die Sphäre des immanenten Gehalts beschränkt und tritt dem diskursiven der Naturwissenschaften gleichberechtigt zur Seite. Erst Adorno spricht ihm eine darüber hinausgehende Bedeutung zu. Wenn ihm zufolge das traditionelle Kunstwerk sich des Denkens begeben, so beruht diese angebliche Einsicht jedoch nicht auf ästhetischer Erfahrung, sondern auf geschichtsphilosophischer Interpretation, d. h. auf einem Denken *über*, nicht aber *in* Musik.

Adornos Deutung von Musik ist stets auf gesellschaftliche Widersprüche bezogen, ohne dass jedoch einsichtig gemacht würde, weshalb diese erst von der *Neuen Musik* erkannt und kritisiert würden. Denn das von keiner Seite abgestrittene, gleichwohl unterschiedlich interpretierte Elend der Welt herrschte zu allen Zeiten, nicht nur in der Gegenwart, die Karl Popper (1902–1994) – im Gegensatz zu Adorno – für die beste Welt hielt, die es jemals gegeben habe.²⁵ Natürlich war auch den Komponisten vergangener Zeiten dieses Elend bekannt, ohne sich jedoch veranlasst zu fühlen, es in ihrer Musik zu reproduzieren. Sie erblickten ihre Aufgabe vielmehr darin, den Gräueln eines Krieges ihre Musik entgegenzustellen, was z. B. Georg Muffat (1653–1704) zu nachstehenden Ausführungen veranlasst hat: „Die Noten, die Seiten, die liebliche Music-Thonen geben mir meine Verrichtungen, und da ich die Französische art der Teutschen und Welschen einmenge, keinen Krieg anstiftete, sondern

²¹ Theodor W. ADORNO, *Dissonanzen*, Göttingen 1958, 141.

²² Hellmut FEDERHOFER, *Arnold Schönbergs Zwölftontechnik im Spiegel von Theodor W. Adornos Musikphilosophie*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 40 (1991), 255ff.; ders., *Theodor W. Adornos und Heinrich Schenkers Musikdenken*, 312f.

²³ Claudio MONTEVERDI, *Il quinto libro de madrigali à 5 v*, Venedig 1601, Vorrede.

²⁴ Hans Georg GADAMER, *Hermeneutik. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1986 (Gesammelte Werke 1), 103.

²⁵ Karl R. POPPER, *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Darmstadt – Neuwied 1978, 141.

vielleicht derer Völker erwünschte Zusammenstimmung, dem lieben Frieden etwa vorspiele.“²⁶

Natürlich erkannte Adorno die prekäre Sachlage, als experimentelle Verfahrensweisen und Aleatorik ungehindert in die Szene der *Neuen Musik* ihren Eingang fanden: „entweder bleibe das Subjekt seiner selbst mächtig“ oder es „ratifiziere [...] seine Abdankung“²⁷. Aber auch dort, wo *informelle Musik*, die sich dadurch auszeichnete, dass sie auf alle noch verbliebenen Reste der Tradition verzichtete, „auf des Messers Schneide“ balanciere,²⁸ möchte er noch einen Rest des Subjekts gewahrt sehen, weil auch sie eine „subjektive Veranstaltung“²⁹ darstelle. Dagegen ist einzuwenden, dass letztere auch Un-Sinn produzieren kann, und der Sinn, der die Produktion von Un-Sinn herbeiführt, nicht der ästhetischen, sondern der begrifflichen Gedankenwelt entspringt, auch wenn ein derartig entstandener Un-Sinn ästhetisch beurteilt werden kann. Der von Adorno geforderte, von gesellschaftlicher Realität abgeleitete Wahrheitsbegriff ist für das ästhetische Urteil ohne Belang.

Anschauung und Denken sind verschiedene Formen geistiger Tätigkeit, ohne dass sich die eine der anderen unterordnen ließe. Adorno hingegen unterschob philosophische Erkenntnis, die er für sich in Anspruch nahm, der Anschauung. Dieses Verfahren ermöglichte ihm seine geschichtsphilosophische Deutung der *Neuen Musik* und verlieh ihr gleichzeitig einen moralischen Anspruch auf Wahrheit.

Bekanntlich verdüsterten sich Adornos letzte Lebensstage. Seine Studenten, die ihm einst gläubig folgten, waren seines Redens müde, weil darauf keine Taten folgten. Sie versagten ihm nicht nur ihre Gefolgschaft, sondern revoltierten gegen ihn, so dass es sogar zum Polizeieinsatz kam. Aber auch sein Einfluss auf die *Neue Musik* verlor nach seinem Tod rasch an Bedeutung. Bereits zu seinen Lebzeiten folgte nur ein Teil der Avantgarde seinen Gedankengängen. Manche ihrer prominenten Vertreter, u. a. Pierre Boulez (* 1925), György Ligeti (1923–2006), berührten sein pessimistisches Weltbild und seine diesem geschuldete Negativitätstheorie nicht. Sie verstanden vielmehr ihre Musik – ähnlich wie Schönberg – als affirmativ.

Als John Cage in die bisher weitgehend europäisch geprägte Szene der *Neuen Musik* eindrang, verlor sie zunehmend ihren Zusammenhalt. Ihre Bezeichnung als *Avantgarde* wurde obsolet, weil die mit ihr verbundene Hoffnung auf breite Gefolgschaft, welche ihren Namen erst rechtfertigte, sich nicht erfüllte. Vielmehr entstanden verschiedene Gruppierungen, denen kein gemeinsames Ziel mehr vorschwebt. Die Verpflichtung für ein Ordnungsgefüge von Tönen, an welches die Schönberg-Schule und noch die serielle Musik sich gebunden fühlten, entfiel, als die Welt der Geräusche zu einem der Tonwelt ebenbürtigen Gestaltungsmittel ästhetischen Ausdrucks proklamiert wurde. Komponieren erfolgte vielmehr auf eigene Faust. Dazu wurde Musiktheorie nicht benötigt. Zwei Richtungen lassen sich unterscheiden: Die eine vergöttert den Geist und hebt ihn in überirdische Regionen. „Ich fühle Luft von anderem Planeten“ – ein Gedicht von Stefan George (1868–1933), dessen Text Schönberg im letzten Satz seines Streichquartetts op. 10 einer Singstimme anvertraute, wird bei Karlheinz Stockhausen (1928–2007) zur Wirklichkeit. Ein Musik des Kosmos

²⁶ Georg MUFFAT, *Florilegium primum*, Augsburg 1695, Neuveröffentlichung durch Heinrich RIETSCH in: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 1/2. Bd. 2, Wien 1894, 8f.

²⁷ ADORNO, *Dissonanzen*, 141.

²⁸ ADORNO, *Dissonanzen*, 141.

²⁹ ADORNO, *Dissonanzen*, 141.

verkündender Guru benötigt Gläubige, aber nicht Hörer, die ihren eigenen Ohren vertrauen. Die andere Richtung handelt realistischer. Sie macht sich die technischen Neuerungen des 20. Jahrhunderts zunutze und verfährt experimentell, wie etwa das *Ensemble Recherche*, das sich als *Experimentalstudio für Akustische Kunst* versteht.

Neue Musik, die einst eine Fortsetzung der Tradition in der Absicht anstrebte, zu neuen Tonwelten zu gelangen – es sei hier an die prophetischen Schlussworte in Schönbergs *Harmonielehre* erinnert –, verwandelte sich innerhalb von einhundert Jahren in ein völlig anderes Medium, das mit alledem, was bisher als Musik galt, nur mehr das akustische Erscheinungsbild gemeinsam hat. Ein ästhetisches Verständnis im bisherigen Sinne scheidet aus und ist unerwünscht.

Bekanntlich findet *Neue Musik* seit jeher nur geringe oder überhaupt keine Aufmerksamkeit seitens des Publikums. Ihre Entwicklung verlief konträr zu dessen musikalischen Wünschen und Neigungen, die zu etwa 80 Prozent von Jazz und Unterhaltungsmusik erfüllt werden. Der Rest verbleibt der sog. E-(Ernsten)-Musik, in welchem neben einem Standardrepertoire von Klassik und Romantik neustens in überraschend breitem Umfang Hochkunst der Renaissance und des Barocks Aufnahme findet. Letzterem widmen sich zahlreiche Spezialensembles, die in den vergangenen Jahrzehnten entstanden und erfolgreich in Konzerten und Rundfunksendungen sich Gehör verschaffen. Gerade jene Musik, die – Adornos Gedankengängen zufolge – Erkenntnis in sich verschwinden lasse, blieb lebendig, während die angeblich zur Erkenntnis der in ihr verborgenen Wahrheit gelangende *Neue Musik* je länger, desto geringerem Interesse begegnet. Denn was sich derzeit als *avancierte* Musik anbietet, ist als kulturelle Randerscheinung zur gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Die Information, die sie in ihr eigens gewidmeten Sonderveranstaltungen und im Rundfunk anbietet, ist inhaltsmäßig offenbar zu dürftig, um eine positive Resonanz zu finden. Letztere ist jedoch für jede Art von Musik in Vergangenheit und Gegenwart entscheidend. Denn im Gegensatz zur Weltgeschichte, in der Sieger und Besiegte gleiches Interesse beanspruchen, ist die Musikgeschichte eine Erfolgsgeschichte. In sie gehen nur musikalische Ereignisse sowie Namen von Komponisten und Künstlern ein, die durch ihre Erfolge gesellschaftliche Bedeutung erlangten. Verzeichnen letztere nur geringen Erfolg, werden sie bestenfalls als Kleinmeister registriert oder sie bleiben unerwähnt. Davon bleibt *Neue Musik* nicht verschont. Ihr ist ein Erfolg, wie ihn Komponisten der Vergangenheit erzielen konnten, versagt geblieben. Ihr kommt nur ein marginaler gesellschaftlicher Stellenwert zu, an dem sich erfahrungsgemäß nichts ändern wird. Eine Musikgeschichtsschreibung, die an dieser Tatsache vorbeigeht, verliert den Anspruch auf objektive Darstellung und Deutung des öffentlichen und privaten Musiklebens.

Adorno mochte wohl erahnen, wohin *Neue Musik* steuerte. Dennoch hielt er bis an sein Lebensende am Begriff des der Wahrheit verpflichteten Kunstwerkes fest. Anders wäre es auch nicht zu verstehen, dass ihn noch kurz vor seinem Ableben das Analyse-Problem beschäftigte. Gleichwohl wollte er seiner Reputation als Philosoph der *Neuen Musik* nicht verlustig gehen, denn in ihr liegt sein Denken begründet. Von ihr aus entwickelte er seine Musikphilosophie. Aber Begriffe wie Erkenntnis, Wahrheit und Moral, an die er sie band, verfehlten ihren Zweck, als sich *Neue Musik* einerseits zur Mystik als Ersatzreligion, andererseits zum akustischen Experiment umwandelte. Dadurch ging seiner Ästhetik der Boden verloren. Den Weg dorthin bereitete er jedoch vor, indem er Un-Sinn als vermeintliche Kritik gesellschaftlicher Widersprüche der Musik

unterstellte und zum Bestandteil seiner Ästhetik machte, obwohl er infolgedessen in striktem Gegensatz zu dem von ihm bewunderten Schönberg geriet. Dieser Umstand ist insofern bemerkenswert, als dessen Werke den Ausgangspunkt von Adornos Musikphilosophie bilden, sehr zum Ärger des Komponisten, der von Adornos als „Privileg“ bezeichneten „philosophischen Erfahrung“ nichts hielt. Schönberg betrachtete letztere vielmehr als ungerechtfertigten Einbruch einer verkehrten philosophischen Interpretation von Musik in die ästhetische Erlebniswelt, wie seine an Josef Rufer (1893–1985) und H. H. Stuckenschmidt gerichteten Zuschriften bezeugen.³⁰ Mittlerweile hat die Zeit Adorno überholt. Für die musikalische Praxis blieb er nur von ca. 1950 bis zu seinem Ableben († 1969) von Bedeutung. Seine Negativitätstheorie beeinflusste jedoch die neuzeitliche Philosophie. Eine ihrer namhaftesten Persönlichkeiten wie Jacques Derrida (1930–2004) griff sie auf, indem er sie unter Vernachlässigung ihrer moralischen Implikation zur unaufhebbaren *différance* umdeutete.³¹

Vorgelegt von w. M. GERNOT GRUBER
in der Sitzung am 12. Dezember 2008

³⁰ Mitgeteilt bei H. H. STUCKENSCHMIDT, Schönberg. Leben, Umwelt, Werk, 462.

³¹ Hellmut FEDERHOFER, Dekonstruktion als Problem der Musikwissenschaft, in: Acta Musicologica 77 (2005), 257–265.