Der unbegreifbare Mythos – Musik als Praxis Negativer Dialektik

Eine philosophische Abhandlung
zur Schönberg-Interpretation
Theodor W. Adornos

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln

vorgelegt von
Ulrich Richter
aus Dessau

Köln 1974

Berichterstatter: Prof. Dr. Günter Rohrmoser
Prof. Dr. Heinrich Hüschen

Tag der mündlichen Prüfung: 15.Dezember 1973

Für meine Mutter

Motto

falsche und wahre Philosophie:

Die falsche Philosophie kann, wie die Theologie, uns ein ewiges Glück versprechen und, uns in schönen Chimären wiegend, dorthin uns führen auf Kosten unserer Tage oder unserer Lust. Die wahre Philosophie, wohl verschieden von jener und weiser als sie, gibt nur ein zeitliches Glück zu; sie sät die Rosen und Blumen auf unserem Pfad und lehrt uns sie zu pflücken.

Julien Offrey de Lamettrie 1709-1751

Kunst als Rettung:

Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehn.

Friedrich Nietzsche 1844-1900

(Lamettrie zitiert nach Marcuse p.64
Nietzsche zitiert, siehe Nietzsche Bd. III p.832

Inhaltsverzeichnis

		Seite
Einleitung		7
1. Kapitel:	Negative Dialektik	11
1.1	Das Verhältnis von Musik und Philosophie im Denken Adornos	11
1.2	Das System Negativer Dialektik. Kunst als Bedürfnis der Philosophie	21
1.21	Das Movens Negativer Dialektik	21
1.22	Die Idee Negativer Dialektik	29
1.221	Die Dialektik von Subjekt und Objekt 1. Teil	29
1.222	Das Prinzip Negativer Dialektik	37
1.23	Die Praxis Negativer Dialektik	49
2. Kapitel:	Musik	62
2.1	Die Abgrenzung der Schönberg-Interpretation	62
2.2	Musik als Erkenntniskategorie der Gesellschaft	64
2.3	Technische Rationalität als absolute Herrschaft des Subjekts über sein Objekt	70
2.31	Der Begriff des kompositorischen Materials	70
2.32	Die Zwölftontechnik	73
2.4	Die Liquidation des Subjekts	84
3. Kapitel:	Mythos	98
3.1	Der undialektische Naturbegriff Adornos	98
3.11	Der Begriff der Natur	98
3.12	Die säkulare Theodizee Adornos	107
3.2	Dialektik als Mythos	115
3.21	Die Dialektik von Subjekt und Objekt 2. Teil	115
3.22	Mythos und Humanität	126

	Seite
Schlußbemerkung	139
Exkurs: Adorno und die Romantik	141
Nachtrag 1: Anmerkung: Der Einfluß Freuds auf Adorno	166
Nachtrag 2: Anmerkung: Zur These: Adorno ist Marxist	167
Literaturverzeichnis	169

Einleitung

Um Theodor W. Adorno ist es still geworden. Sein Stern, so scheint es, ist verblaßt, er selbst und seine Philosophie, die Negative Dialektik, vergessen. Dieses Faktum könnte Anlaß sein, eine wehmütige Reflexion über die Vergeßlichkeit der Welt anzustellen, oder die Erklärung provozieren, daß es mit der Negativen Dialektik also doch nicht so weit her gewesen sein konnte, um damit zum Tagesgeschäft überzugehen; es kann aber auch Anlaß sein, darüber nachzudenken, warum es um ihn, der doch weithin berühmt war, als er noch lebte, nun so still geworden ist.

In dem Interview, das Adorno wenige Monate vor seinem Tod im August 1969 dem Nachrichtenmagazin 'Der Spiegel' gegeben hatte, sagte er:

> "Die Philosophie kann von sich aus keine unmittelbaren Maßnahmen oder Änderungen empfehlen. Sie ändert gerade, indem sie Theorie bleibt. ((...)) Ist denn nicht Theorie auch eine genuine Gestalt der Praxis?" (1)

Er sagte das zu einem Zeitpunkt, als er die Erfahrung gemacht hatte, daß die Praxis, deren Motive er durch seine Philosophie wesentlich mitbeeinflußte, und was er auch nachdrücklich bestätigt und bejaht (2), sich nun gegen ihn selbst richtete und die Verkündung der Theorie praktisch verhinderte (3). Für sich genommen war dieses Polithappening eine damals alltägliche Erscheinung, die den gesellschaftlichen Frieden vieler nachhaltig störte, es beleuchtete aber zugleich das zentrale Problem der adornoschen Philosophie: das Verhältnis von Theorie und Praxis. Das Happening demonstrierte für alle sichtbar, daß Theorie und Praxis im Denken Adornos problematisch zu einander stehen. Zu recht bemängelt er die kurzschlüssige Interpretation, die die Praxis als die Konsequenz der Theorie begreift, seine Beschränkung auf die reine Theorie jedoch verschleiert das Problem:

> "Ich habe in meinen Schriften niemals ein Modell für irgendwelche Handlungen und zu irgendwelchen Aktionen gegeben. Ich bin ein theoretischer Mensch, der das

---

1. zit. Adorno (85) p.209 Sp.1
2. vgl. ebd. p.206 Sp.1
3. Linke Studenten sprengten seine Philosophievorlesung vom Sommersemester 1969, worauf er die Vorlesung nicht mehr fortführte.

theoretische Denken als außerordentlich nah an seinen künstlerischen Intentionen empfindet. Ich habe mich nicht erst neuerdings von der Praxis abgewandt, mein Denken stand seit jeher in einem sehr indirekten Verhältnis zur Praxis" (4).

Das Verhältnis von Theorie und Praxis begreift Adorno als ein Problem der Theorie in der Weise, daß die Theorie die Reflexion dieses Verhältnisses ist. Der Anspruch also, Theorie und Praxis vermitteln zu wollen, wird von ihm weiter aufrechterhalten, nur abstrahiert er von den realen gesellschaftlichen Bedingungen. Dennoch soll aber das Resultat der Abstraktion die Realität zugleich abdecken:

"Ich glaube, daß eine Theorie viel eher fähig ist, kraft ihrer eigenen Objektivität praktisch zu wirken, als wenn sie sich von vornherein der Praxis unterwirft" (5).

Seine Beschränkung auf die reine Theorie ist damit nicht die vorläufige oder endgültige Suspension des Theorie-Praxis-Verhältnisses zugunsten reiner Theorie, sondern die Fortsetzung der Diskussion dieses Problems unter anderen Bedingungen. Es ist kein Zufall, daß Adorno in diesem Gespräch seine 'Ästhetische Theorie' öffentlich ankündigt (6). Die Auseinandersetzung mit ästhetischen Problemen steckt den Horizont ab, in dem er erneut das Theorie-Praxis-Verhältnis reflektieren will, ohne in einen eklatanten Widerspruch zu der gesellschaftlichen Realität zu geraten. Offen greift er damit wieder die Motive auf, die den Ausgangspunkt seines philosophischen Bemühens bestimmt hatten: die Kunst als Ort der Reflexion, an dem das Verhältnis von Theorie und Praxis real begriffen werden kann.

Die nachfolgende Abhandlung thematisiert das Theorie-Praxis-Problem im Horizont des Ästhetischen. Es werden zwei Probleme diskutiert, die, wie die Abhandlung explizieren wird, nicht von einander getrennt werden können. Das erste Problem

---

4. zit. Adorno (85) p.204 Sp.1-3
5. zit. ebd. p.204 Sp.3
6. Die Passage im Gespräch lautet:
   "Spiegel: Sie sehen also die sinnvollste und notwendigste Form ihrer Tätigkeit in der Bundesrepublik nach wie vor darin, die Analyse der Gesellschaftsverhältnisse voranzutreiben?
   Adorno: Ja, und mich in ganz bestimmte Einzelphänomene zu versenken. Ich geniere mich gar nicht, in aller Öffentlichkeit zu sagen, daß ich an einem großen ästhetischen Buch arbeite." zit. ebd. p.209 Sp.1

ist das Verhältnis von Philosophie und Musik im Denken Adornos, das zweite Problem ist das Verhältnis von Theorie und Praxis in der Negativen Dialektik und die Konsequenzen, die sich aus jenem Verhältnis für die gesellschaftliche Praxis konkret lebender Individuen ergeben. Die Schönberg-Interpretation Adornos ist der Gegenstand dieser Abhandlung. Ich gehe der Frage nach, welcher Stellenwert ihr in Adornos Entwurf einer Philosophie der Gesellschaft zukommt, indem die Negative Dialektik einer philosophischen Kritik unterworfen wird. Damit kann eine Arbeit, die die philologischen Zusammenhänge von Philosophie und Musik in der Musikphilosophie Adornos darlegt, nicht erwartet werden; ebenso können Erwartungen auf eine neue Musikästhetik nicht erfüllt werden. Das Ziel dieser Abhandlung ist, das Prinzip der Negativen Dialektik zu bestimmen, um von diesem Ergebnis her die Frage zu stellen, ob die Negative Dialektik das zu leisten vermag, was sie zu leisten beansprucht: die Vermittlung von Theorie und Praxis als humanes Leben.

Der Öffentlichkeit lege ich zwei Thesen vor, die das Ergebnis dieser Abhandlung sind, und ihre Begründung sind meine Argumente für sie:

1. Auf dem Fundament der Negativen Dialektik läßt sich kein Begriff von Praxis formulieren, der durch die Theorie, die ihn formulieren soll, sich vermitteln läßt. Theorie und Praxis stehen beziehungslos nebeneinander: die Theorie entwirft das Bild einer unbegreifbaren Natur; die Praxis ist bloße Selbsterhaltung eines für sich zufälligen Individuums. Insofern muß die Negative Dialektik als eine Theorie angesehen werden, die sich prinzipiell nicht von faschistischen Theorien unterscheidet.
2. Das Problem der Dialektik, die Vermittlung von Theorie und Praxis, läßt sich nur im Horizont eines Mythos lösen. Die Frage, was sind die Kriterien, womit beurteilt werden soll und kann, ob eine Praxis der Humanität verpflichtet ist oder nicht, läßt sich nicht von einem transzendentalen oder ontologischen Standpunkt aus beantworten. Praxis ist nur bestimmbar als die Praxis eines konkret lebenden Individuums.

Deshalb ist die Bestimmung der Praxis a priori immer unzureichend. Nur aus dem Zusammenhang heraus, dem sie angehört, läßt sich Praxis zureichend bestimmen, weil der Zusammenhang, in dem sie begriffen wird, das Produkt jener Praxis ist. Diesen Zusammenhang bestimme ich als **Mythos**. *Die Notwendigkeit dieses Zirkelschlusses wird in der Abhandlung dargelegt.*

1. Kapitel: Negative Dialektik

1.1

Vorab ist zu klären, in welchem Zusammenhang die Schönberg-Interpretation Adornos zu diskutieren ist, welche Beziehungen zwischen Musiktheorie und Philosophie im Denken Adornos bestehen und wie ihr Verhältnis zueinander beschaffen ist.

Eine umfassende Kritik der Musikphilosophie Adornos in einer Monographie liegt noch nicht vor. Kritische Bemerkungen wurden bisher vorwiegend in Rezensionen der Schriften Adornos publiziert. Wenn ich von der rein polemischen Rezension des Kölner Soziologen Alphons Silbermann absehe (7), so lassen sich viele dahingehend beurteilen, daß "der Autor - Soziologe, Geschichtsphilosoph und Musikwissenschaftler in Personalunion -" (8) die Probleme der Gegenwartsmusik von allen Seiten diskutiert, die Rezensenten (9) aber eine Antwort darauf schuldig bleiben, wie Adorno seinen Anspruch einer Kritik begründet (10). H.H. Stuckenschmidt, der zu den besten Kennern

---

7. Der Titel der Rezension verspricht mehr, als die Rezension einlösen kann. Silbermanns These ist, daß Adorno sich einer "postromantischen Sinnenwelt" hingegeben hat. Dies kann jedoch nur als Polemik gewertet werden, da Silbermann keinen Versuch macht, seine These zu begründen. Statt dessen spielt er Beethoven gegen Adorno aus, unter dem Hinweis auf die von Adorno bewußt gewollte Analogie von Werktitel 'Quasi una fantasia' (vgl. Adorno(59)) und Beethovens berühmter Klaviersonate op. 27 Nr. 2, was auf Kosten Adornos geschieht. vgl. Silbermann
8. zit. Lohmüller p.336
9. Es versteht sich, daß von Rezensionen keine ausgearbeitete bis ins Detail gehende Kritik erwartet werden kann und entsprechend werden sie auch gewürdigt.
10. Als Beispiel dafür steht der Aufsatz aus dem Jahre 1961 von K. Oppens, der später erneut abgedruckt wurde. Oppens hat den Versuch unternommen, Adornos musiktheoretische Schriften einer zusammenfassenden Analyse zu unterziehen. Zwar geht er von einer Beziehung zwischen Musik und Philosophie aus, verkennt aber völlig die Intentionen der Kritik Adornos an Beethoven und Mozart, wenn er meint, diese gegen Adorno in Schutz nehmen zu müssen: "Wer die Musik Mozarts und Beethovens als täuschende hört - oder (um uns gewisser anderer Adornoscher Termini zu bedienen) als Tautologie, als ein Ornamentales, als Fassadenstruktur - hört sie falsch" (zit. p.23). Dieses Urteil kann als die Meinung von Oppens akzeptiert werden, Kritik wäre sie erst, wenn er den Argumenten, die Adorno für seine...

der Neuen Musik zu zählen ist, und Adornos Musiktheorie aus persönlichen Kontakten genau kennt, verkennt das Verhältnis von Musik und Philosophie im Denken Adornos, wenn er Adornos Philosophie der Neuen Musik als "soziologisch-ästhetische Assoziationstechnik" (11) kennzeichnet. Sein Urteil:

> "Adorno ((...)) blieb oft seiner eigenen soziologischen Disziplin kritiklos und setzte dann ganz primitiv gesellschaftliche oder wirtschaftliche Zustände den künstlerischen gleich"" (11)

orientiert sich oberflächlich an Fakten, so als seien sie - einmal da - der Geschichte enthoben und reines Objekt für den Fachgelehrten. Die Fachkennerschaft Adornos will er nur dort gelten lassen, wo Adorno "auf philosophische Spekulationen völlig verzichtet" (12). Damit reduziert er Adorno auf den Fachkenner in Sachen Musik oder Philosophie oder Soziologie, und es ist bequem, ihm sachliche Inkonsequenzen nachzuweisen (13), ohne sich den Argumenten Adornos stellen zu müssen.

Die Rezensionen, die einen Konnex zwischen Musiktheorie und Philosophie feststellen, beruhigen sich bei dieser Feststellung (14). Am weitesten geht Joachim Kaiser in seiner Rezension der 'Philosophie der Neuen Musik', wenn er sagt:

> ""Adorno ((will)) nicht über den Wert moderner Kompositionen schreiben, sondern über ihren philosophischen Standort"" (15).

...Thesen geltend machte, nachgegangen wäre. Aber nichts von dem. Vielmehr faßt er sein Urteil über Adorno zusammen in dem Satz: "Seine Philosophie ((gemeint ist vor allem die Philosophie der Neuen Musik)) ist eine des Komponierens eher als der Musik." (zit. p.18). Damit nimmt er der Musikinterpretation Adornos den Stachel und macht die Musik zu einer Privatangelegenheit des Komponisten. Die Erkenntniskraft, die Adorno der Musik zuspricht, wird zu einer privaten und verliert damit jene Verbindlichkeit, die Adorno für die Musik beansprucht. vgl. Oppens

11. zit. Stuckenschmidt(2)
12. zit. Stuckenschmidt(1) p.447
13. vgl. ebd. p.446
14. Doflein sagt: ""Adorno diskutiert nicht Stilbegriffe, die immer nur diesseits der ästhetischen Gestalt bleiben, sondern er gibt eine philosophische Kritik des Erkenntnisgehalts der Werke selbst, indem er sie musiktheoretisch analysiert. 'Philosophisch ist: die Idee der Werke und ihres Zusammenhangs zu konstruieren ... bis die eigene Konsequenz der Objekte in deren Kritik umschlägt'"" zit. Doflein p.22 Doflein zitiert Adorno. siehe Adorno (19) PM p.32/33
15. zit. Kaiser p.439

Kaiser erkennt an, daß es Adorno nicht darum geht, eine Fachkritik über Schönberg und Strawinsky zu schreiben, sondern ihre Musik in dem geschichtlichen Zusammenhang, der in der 'Dialektik der Aufklärung' entworfen wurde, zu interpretieren. Über den Ansatz gelangt aber seine Rezension nicht hinaus. In den Schriften, die sich mit der Philosophie Adornos auseinandersetzen, erscheint die Diskussion der Musiktheorie Adornos gar nicht oder wird nur am Rande erwähnt. Werckmeister gelangt in seiner Analyse der ästhetischen Theorie zu der treffenden Aussage, daß Adorno das Kunstwerk als Negation definiert (16), aber in der Analyse wird nicht deutlich, daß die ästhetische Theorie die Konsequenz der 'Negativen Dialektik' ist, die Werckmeister überhaupt nicht erwähnt. Deshalb hat für ihn die Musiktheorie nur zufällige Bedeutung und wird aus der Biographie her erklärt (17). Die frühe Rezension des Kierkegaardbuches von Helmut Kuhn erwähnt nicht die musiktheoretischen Bemühungen des jungen Adorno, verweist aber auf die Richtung, die seine philosophische Konzeption nehmen muß: zur Ästhetik:

> "Der beschrittene Weg kann weiterführen in einen mystischen Naturbegriff, der sich schließlich nur dichterisch wird aussprechen lassen" (18).

In dieselbe Richtung weist Friedrich Tomberg, der Adornos Konzeption des Nichtidentischen als "radikalen Negativismus" interpretiert, dessen Konsequenz es wäre,:

> "auf Sprache überhaupt zu verzichten. Diese letzte Konsequenz zieht Adorno in der allgemeinen philosophischen Theorie nicht, in seiner Kunsttheorie spricht er sie deutlich aus" (19),

und Tomberg zitiert als krönenden Abschluß aus der 'Philosophie der Neuen Musik' den berühmten Satz über Webern: "Schweigen ist der Rest seiner Meisterschaft" (20). Ilse Müller-Strömsdörfer sieht in ihrem Essay, der als Versuch zu werten ist, die Zusammenhänge von Philosophie und Kunsttheorie im Denken Adornos zu diskutieren, als Mittelpunkt des Denkens von Adorno die "Dialektik zwischen Individuum und

---

16. vgl. Werckmeister
17. vgl. ebd. p.14, 16/17
18. zit. Kuhn p.109
19. zit. Tomberg(1) p.44
20. zit. ebd. p.44, und vgl. Adorno(19) PM p.106

Gesellschaft" (21) an, die in der Ästhetik ausgetragen wird (22). Damit gelangt sie zu einer Einordnung der musiktheoretischen Schriften Adornos, die:

> "keineswegs als ephemere Abstecher eines sich auch in der Ästhetik bestätigt sehen wollenden Denkens zu interpretieren ((sind)), sondern als die konsequenten Ergebnisse eines radikal immanenzphilosophischen Ansatzes"" (23).

Eine eingehende Analyse dieser Schriften wird jedoch nicht vorgelegt.

Diese knappe Darstellung der Meinungen in der Sekundärliteratur läßt den Schluß zu, daß die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Philosophie im Denken Adornos bisher nicht thematisiert wurde. Zwar zeigt sie das breite Spektrum reiner Auseinandersetzung mit der Musiktheorie unter völliger Aussparung der Philosophie bis hin zur Analyse der Negativen Dialektik unter Vernachlässigung der Musik. Die Versuche, die einen Zusammenhang sehen, bleiben aber bei der Konstatierung einer engen Verbindung stehen, die teilweise genau den Kern treffen, deren Mangel es aber ist, daß sie bei der Konstatierung die Diskussion abbrechen. Die Konsequenz dieses Abbruches ist es, daß die Resultate dieser Kritik vereinzelt da stehen, und weil sie auf die Reflexion ihres Standpunktes verzichten, sind sie nicht mehr kräftig genug, das monolithische System (24) Adornos analysierend zu sprengen. Ich behaupte damit nicht, daß alle Beiträge diese Absicht hatten, aber ihr Versuch, Teile des Systems erhellend zu begreifen, impliziert diese Tendenz des menschlichen Geistes.

Es ist meine These, daß im System der Negativen Dialektik Kunst und Philosophie untrennbar, wechselseitig aufeinander verwiesen sind. Mit zwei Problemen hat sich die Begründung dieser These auseinanderzusetzen. Zum ersten gilt es nachzuweisen, daß Adorno seine Abhandlungen zur Musik nicht in einem fachwissenschaftlichen Interesse an der Neuen Musik geschrieben hat, sondern daß ein philosophisches

---

21. zit. Müller-Strömsdörfer p.98
22. vgl. ebd. p.98
23. zit. ebd. p.96
24. Zwar bezeichnet Adorno seine 'Negative Dialektik' als ein "Antisystem" (vgl. Adorno(69) ND p.8). Das hindert mich aber dennoch nicht, die Negative Dialektik als ein System zu bezeichnen. Der Grund dafür wird im Fortgang der Erörterung expliziert werden.

Interesse das leitende Motiv dieser Analysen und Interpretationen ist. Zum zweiten muß nach dem Interesse gefragt werden, das Adornos Philosophie an der Musik hat. Allein die Fragestellung läßt schon erkennen, daß in der Philosophie Adornos ein Moment enthalten sein muß, daß sie der Musik/Kunst bedürftig macht. Dieses Moment zu bestimmen leitet in das Zentrum seiner Philosophie und steckt den Horizont ab, in dem die Diskussion der Schönberg-Interpretation zu erfolgen hat. Sie kann und sie wird nicht auf dem Boden der zur Zeit anerkannten Methoden der Musikwissenschaft geführt werden; das bedeutet aber zugleich, daß sie Kritik der Philosophie Adornos sein muß.

Von Anfang an hatte Adorno ein das bloß-faktische überschreitendes Interesse an den Problemen der Musiktheorie und den gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen die Musik praktiziert wurde (25). In einem Konzertbericht über Neue Musik aus dem Jahre 1923 schreibt der 20jährige Adorno, daß dem Begriff der Atonalität:

> "bei Schönberg und Hindemith, bei Bartok und Jarnach, bei Krenek und Strawinsky eine jeweils verschiedene musikalische Wirklichkeit entspricht und der darum auch technisch wie stilkritisch stets wechselnden Sinn hat; nimmer läßt sich vom Blickpunkt der Atonalität aus eine Wesensdeutung der Musik gewinnen, da das Wesen doch das Verhältnis zur Tonart prägt, nicht umgekehrt; es kann überhaupt nicht von den Mitteln und vom Stil aus Kritik geübt werden, sondern Stilkritik ergibt sich nur im Zusammenhang mit der Kritik am Wesen" (26).

Mit seiner These, daß die Analyse der empirisch vorhandenen Fakten der Musik keine schlüssigen Aussagen über die Musik selbst zuläßt, sondern daß Aussagen über die Musik nur dann möglich sind, wenn die Kritik des Wesens der Musik, die mit der Stilkritik gleichgesetzt wird, zum Problem erhoben wird, widerstreitet er der Wissenschaftspraxis der etablierten und vornehmlich historisch ausgerichteten Musikwissenschaft.

---

25. Adorno weist darauf 1962 selbst hin. Über seine Tätigkeit als Kritiker in den frühen zwanziger Jahren schreibt er, daß diese Kritiken "dem Zusammentreffen von philosophisch-theoretischen und praktisch-musikalischem Interesse" (zit. Adorno(64) p.76) zu verdanken sind. Aus der Konstruktion des adornoschen Denkens ergibt sich, daß Adorno diese Reihenfolge nicht zufällig gewählt hat.
26. zit. Adorno(1) p.314 Sp.1

Weder leugnet er die Fortschritte, die diese Wissenschaft gemacht hat, noch beurteilt er den Wert ihrer Forschungsmethoden geringschätzig, aber er macht gegen sie geltend, "daß sie das Entscheidende, das strukturelle Verständnis der Werke selber, bis heute kaum anfaßte" (27). Gegenstand seiner Kritik ist der Geschichtsbegriff der Musikwissenschaft, und er wirft ihr vor, daß sie keinen Begriff von Geschichte hat.

In einem Vorgriff auf das Problem der Dialektik zwischen Individuum und Natur wird das Argument Adornos deutlicher. Wird in der Dialektik zwischen Subjekt und Objekt das Objekt in methodischer Absicht isoliert betrachtet, so lassen sich am Objekt zwei Aspekte ausmachen: der horizontale und der vertikale Aspekt. Der horizontale Aspekt erfaßt das Objekt als die Verdinglichung einer Tätigkeit eines Individuums, das als ein sinnliches Phänomen von diesem wahrgenommen wird. Im horizontalen Aspekt ist das Kontinuum der Zeit in eine sukzessive Zeit eingeteilt, und das Objekt erscheint in den aufeinanderfolgenden Abschnitten der sukzessiven Zeit in seiner jeweiligen bestimmten Besonderheit und ist darin der Gegenstand der Wissenschaften. Der vertikale Aspekt durchdringt das Objekt als die Verdinglichung einer Tätigkeit eines Individuums und versucht den Zusammenhang von Verdinglichung als sinnlichem Phänomen und der Tätigkeit eines Individuums, das diese Verdinglichung zu ihrem Produkt hat, zu begreifen. Hier ist der Begriff der Zeit qualitativ von dem des horizontalen Aspektes verschieden. Die Sukzession der Zeit im horizontalen Aspekt, die nur ein Nacheinander einzelner Phänomene ist, die untereinander unvermittelt sind, wird aufgelöst. Der Begründungszusammenhang, der der sukzessiven Zeit v o n a u ß e n unvermittelbar aufgeklebt wird, wird selbst Begründung der Zeit.

Das Moment des horizontalen und des vertikalen Aspektes am Objekt der Dialektik von Subjekt und Objekt bestimmt die Differenz von Philosophie und Wissenschaft:

"Der Prozeß philosophischer Objektivation wäre, metaphorisch gesprochen, vertikal, innerzeitlich, gegenüber dem horizontalen, abstrakt Quantifizierenden der Wissenschaft" (28).

---

27. zit. Adorno(41) p.95
28. zit. Adorno(69) ND p.55

Wird jedoch der horizontale Aspekt, der im Prozeß der Erkenntnis immer nur in der wechselseitigen Vermittlung mit dem vertikalen Aspekt zusammengedacht werden kann, von dem vertikalen losgelöst und isoliert, und das ist die Prämisse jeder positiven und sich als objektiv verstehenden Wissenschaft, dann ist es zwar möglich, daß diese Wissenschaften die einzelnen Phänomene in ihrer Besonderheit und in ihrem zeitlichen Nacheinander exakt beschreiben, aber sie können die Vermittlung der einzelnen Phänomene untereinander in ihrem zeitlichen Zusammenhang nicht zwingend nachweisen. Jeder Versuch einer Begründung eines solchen Zusammenhangs ist letztlich immer arbiträr und damit selbst einer Begründung bedürftig. Ist aber zuletzt jeder Begründungsversuch subjektiv und damit willkürlich, dann zerfällt das Objekt der Wissenschaften in einzelne Phänomene, die nur durch einen Akt zusammengezwungen werden können, der nicht Teil dieser Phänomene ist. Das ist mit einem Begriff von Geschichte unvereinbar. In den exakten Naturwissenschaften hat der Begriff der Geschichte keinen Platz, da das Objekt die Natur ist, die unabhängig von den Menschen da ist; in einer Wissenschaft jedoch, dessen Objekt die Taten der Menschen sind, kann auf einen Begriff von Geschichte nicht verzichtet werden, es sei, daß sie 'nur' historisch, antiquarisch wie Nietzsche es formulierte, sein will. Eine sich so verstehende Wissenschaft muß aber versagen, wenn sie versucht, die Phänomene der Gegenwart zu begreifen.

Dieses Versagen wurde dem jungen Adorno deutlich demonstriert. In den Kunstskandalen der zwanziger Jahre prallte jenes Selbstverständnis, das mit dem Selbstverständnis der bürgerlichen Gesellschaft gleichgesetzt werden kann, mit den Tendenzen aufeinander, die auf dem Feld der Musik zum Beispiel in den Werken des Schönberg-Kreises sich manifestierten. In seiner Harmonielehre hat Schönberg gegen die herrschende Ästhetik das Moment der Geschichte in der Kunst geltend gemacht (29). Er lehnt einen abstrakten Schönheitsbegriff, der das Resultat der Verabsolutierung der von den Werken abstrahierten Kunstregeln ist, ab (30), und setzt einen Begriff des Kunstschönen dagegen, der das Ergebnis der materialgerecht

29. vgl. Schönberg(2) p.31 und passim
30. vgl. ebd. p.3

eingesetzten kompositorischen Mittel (31) ist, die aber geschichtlich vermittelt sind und somit den Gesetzen der Geschichte unterliegen. Daran knüpft Adorno an. Seine Frage nach dem Wesen will der Musikwissenschaft das Moment der Geschichte erretten, die sonst zur bloßen Faktenwissenschaft und zum Museumsdiener verkommen müßte.

Seine Kritik des Geschichtsbegriffes ist zugleich eine Kritik der Methoden der Musikwissenschaft. Da die gebräuchlichen Methoden keinen Begriff von Geschichte zulassen, muß er eine Methode formulieren, die diesen Begriff zu ihrem konstituierenden Moment erhebt. Er bezeichnet sie als immanente Kritik, deren Ziel es ist, die Idee der Werke so zu bestimmen,:

> "bis die eigene Konsequenz der Objekte in deren Kritik umschlägt. Das Verfahren ist immanent: die Stimmigkeit des Phänomens, in einem nur an diesem selber zu entwickelnden Sinn, wird zur Bürgschaft seiner Wahrheit und zum Gärstoff seiner Unwahrheit" (32).

Zwei Schwierigkeiten hat diese Methode. Als ein logisches Verfahren ist sie vom Begriff des Systems nicht zu trennen (33). Sie entscheidet, auf Grund von Prämissen, die durch das System festgelegt sind, über die Richtigkeit und Falschheit der Teile in ihrer Beziehung zum Ganzen. Da alle Teile des Systems miteinander vermittelt sind und so zur Totalität des Systems zusammentreten, ist das Moment des Heteronomen mit dem Begriff des Systems unvereinbar; eine dialektische Konstruktion des Verfahrens ist damit ausgeschlossen. Dennoch soll aber - nach Adornos Auskunft - die immanente Kritik die allein dialektische sein (34). Diesen Widerspruch kann Adorno nur dadurch aufheben, daß er den Begriff des Systems neu bestimmt. Gegen den idealistischen Systembegriff, der alle Teile des Systems aus einem einzigen Prinzip hervorgehen läßt, und dessen offensichtlicher Mangel es ist, die Notwendigkeit des Herausgangs der Teile des Systems aus dem einen Prinzip nicht einsichtig machen zu können, setzt Adorno als

---

31. vgl. ebd. p.7
32. zit. Adorno(19) PM p.33
33. "Der Immanenzzusammenhang als absolut in sich geschlossener, nichts auslassender ist notwendig immer bereits System, ..." zit. Adorno(34) p.36
34. vgl. Adorno(54) p.122

das dialektische Moment seines Systembegriffes den "Anstoß von außen" (35). Er verschiebt das Problem der Begründung der immanenten Kritik auf den Grund selber. Ist als logisches Verfahren der immanenten Kritik das Axiomensystem der Grund, aus dem heraus die Stimmigkeit der Teile in ihrem Verhältnis zum Ganzen bestimmt wird - und in dieser Konstruktion sind entweder alle möglichen Phänomene einbezogen, oder es sind bestimmte Phänomene per Bestimmung ausgeschlossen -, so muß Adorno den 'Anstoß von außen', der das Heteronome ist und dem Begriff des Systems allgemein widerstreitet, in das System mit hineinnehmen und zum Grund des Systems zu erklären. Er erklärt die immanente Kritik zum Bewegungsgesetz des Systems, deren immanente Kritik sie ist. Dem Zirkel dieser Konstruktion entgeht Adorno dadurch, daß er den Anstoß von außen sowohl als Teil als auch als Grund des Systems wechselseitig vermittelt begreift. Insofern sind immanente Kritik und dialektisches Verfahren identisch, doch ist die Argumentation Adornos wenig überzeugend.

Die Bestimmung der immanenten Kritik als logisches und als dialektisches Verfahren ist die Bedingung, beschreibende Musikanalysen mit der philosophischen Reflexion ihrer Funktion im gesellschaftlichen Zusammenhang bruchlos verknüpfen zu können:

> "Nie ist immanente Kritik rein logische allein, sondern stets auch inhaltlich, Konfrontation von Begriff und Sache" (36).

Damit ist jeder Versuch, Adornos Theorie der Musik auf musikwissenschaftliche Kategorien allein vereidigen zu wollen, schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt. Seine Theorie will mehr und ist mehr.

Wenn das philosophische Moment Adornos Musiktheorie unabdingbar ist, dann ist Adornos Begriff von der Musik in deren Verhältnis zur Philosophie zu bestimmen. Meine These, daß Adorno Kunst und Philosophie in einem dialektischen Verhältnis zu einander begreift, impliziert zwei Probleme. Zum einen ist es das Verhältnis von Kunst und Philosophie, inwieweit die Kunst auf die Philosophie verwiesen ist, um ihre Probleme

---

35. zit. Adorno(69) ND p.181
36. zit. Adorno(77) p.31

einer Klärung näher zu bringen; zum anderen ist es das Verhältnis von Philosophie und Kunst, inwieweit die Philosophie der Kunst bedürftig ist.

Ein Mangel verweist die Kunst an die Philosophie. "Kunst kann ((...)) gar nicht rein anschaulich sein. Sie muß immer auch gedacht werden" (37). Das Kunstwerk als das sinnlich wahrnehmbare Phänomen der Kunst "bedarf der Begriffe" (38), durch die es der philosophischen Reflexion zugänglich wird, die den "Wahrheitsgehalt der Kunstwerke" (39) und damit das Kunstwerk in seinem vollen Umfange bestimmt. "Jedes Kunstwerk bedarf, um ganz erfahren werden zu können, des Gedankens und damit der Philosophie" (40). In der Konstruktion des Kunstwerkes als einem sinnlich konkreten Phänomen und seinem geistigen Gehalt bestimmt Adorno die Grenze, die die Kunst von ihrer Prämisse her nicht überschreiten kann. Der geistige Gehalt des Werkes ist dem anschaulichen Vermögen der Kunst unzugänglich und verweist die Kunst an die Philosophie, die diesen interpretiert (41).

Ebenso aus einem Mangel ist die Philosophie auf die Kunst angewiesen. Adornos Bestimmung des Begriffs, die im Zusammenhang mit seiner Kritik der Identität zu sehen ist, daß "alle Begriffe auf Nichtbegriffliches gehen" (42), problematisiert den Begriff in seinem Verhältnis zu dem, was er begreift. An der Bestimmung, daß Denken ein Identifizieren ist, hält Adorno fest, sieht aber zugleich, daß diese Identität im Begriff nicht bruchlos eingelöst wird, und der Begriff auf sein Nichtidentisches verwiesen bleibt, das sich der begrifflichen Fixierung entzieht (43). Wenn aber Adorno der philosophischen Reflexion die Leistung zumutet, daß sie "sich des Nichtbegrifflichen im Begriff versichert" (44), dann entsteht der Widerspruch, daß der Begriff, um sich realisieren zu können, das ihn Bestimmende, das Nichtbegriffliche, begreifen muß, das sich aber nach der Bestimmung diesem immer

37. zit. Adorno(78) ÄT p.152
38. + zit. ebd. p.148
39. zit. ebd. p.193
40. zit. ebd. p.391
41. zit. ebd. p.113
42. + zit. Adorno(69) ND p.21
43. vgl. den Abschnitt 1.222 p. 39 ff
44. zit. Adorno(69) ND p.21

entzieht. Die Philosophie kann diesen Widerspruch nicht lösen: das vermag nur die Kunst.

Somit finden Kunst und Philosophie in einem Mangel ihr gemeinsames Moment, der sie unlösbar miteinander verknüpft:

"Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt" (45).

Damit interpretiert Adorno die Dialektik von Kunst und Philosophie als die realisierte Einheit von Theorie und Praxis, die die Philosophie zur Theorie und die Kunst zur Praxis hat.

1.2

1.21

Die Negative Dialektik ist der Versuch einer Kritik der Gesellschaft und ihres Selbstverständnisses mit dem Ziel einer radikalen Veränderung dieses Selbstverständnisses und damit der Gesellschaft. Ihre I n t e n t i o n ist revolutionär.

Die Schlüsselerfahrung, die Adorno zu diesem Versuch zwang, ist das geschichtliche Faktum Auschwitz. Seine These, daß "Auschwitz das Mißlingen der Kultur unwiderleglich bewiesen hat" (46), verweist auf einen Begriff von Geschichte, der das Faktum Auschwitz mit Notwendigkeit konzipiert (47). Dieser Begriff von Geschichte folgt der Dialektik fortschreitender Naturbeherrschung durch den Menschen, der selbst Natur ist (48). Rohrmoser hat in seiner Kritik der Negativen Dialektik darauf hingewiesen, daß alle Theorien des Fortschritts die Voraussetzung machen,:

"daß Geschichte nur in ihrem Gegenüber zur Natur verstanden werden kann. Grundlegend für diese Theorien ist also nicht die Geschichte, sondern die Natur" (49).

Seine These ist, daß die Negative Dialektik nicht primär Kritik des in der Gegenwart gültigen Geschichtsbegriffes ist,

---

45. zit. Adorno(78) ÄT p.113
46. zit. Adorno(69) ND p.357
47. Adorno wendet sich nachdrücklich gegen die These von Auschwitz als einer "Art von bedauerlichem Betriebsunfall" (zit. Adorno(30) p.841 und vgl. Adorno(42) p.263) der Geschichte. Er bezeichnet den Versuch, Auschwitz als das zu interpretieren, als die Perpetuierung der Barbarei. (vgl. Adorno(70) p.85)
48. vgl. Adorno(69) ND p.346/347
49. zit. Rohrmoser p.11

sondern Kritik des Naturbegriffs dieser Gegenwart, dem ein bestimmter Begriff von Geschichte eignet. Indem die Negative Dialektik die Geschichte als einen Zwischenfall der Natur interpretiert, ist diese Geschichte:

> "an sich selber nicht essentiell notwendig. Sie und ihre Genesis gründen in einer nur faktisch und nicht transzendental oder ontologisch ableitbaren und begreifbaren Tat" (50).

Damit träfe Adornos These zu, daß es prinzipiell möglich ist, die Geschichte, so wie sie ist, zu revidieren, theoretisch wie faktisch (51). Zwei Probleme werden damit aufgeworfen. Das erste Problem ist die Frage nach dem 'Zwischenfall', der eine Geschichte zum Resultat hat, die revisionsbedürftig ist, und weitergehend die Frage, worin die Revisionsbedürftigkeit besteht; das zweite Problem ist die Frage nach der Natur, die jenen 'Zwischenfall' produziert oder erlitten hat.

Das Prinzip der gegenwärtigen bürgerlichen Gesellschaft bestimmt Adorno durch deren Analyse; konkret ist sie ihm als Warengesellschaft gegenwärtig, deren Kainsmal der Bann ist:

> "Nach wie vor stehen die Menschen ((...)) unter einem Bann" (52).
> "Universal sind Ahnung und Angst, Naturbeherrschung webe durch ihren Fortschritt immer mehr mit an dem Unheil, vor dem sie behüten wollte" (53).

Seine Interpretation der Naturbeherrschung als Bann, in der der Mensch sich mit seiner Natur auseinandersetzt und dieser Auseinandersetzung Ausdruck dadurch verleiht, daß er versucht, Macht über die Natur zu gewinnen, bestimmt den Bann als das notwendige Produkt menschlicher Tätigkeit, das als Produkt dieser Tätigkeit auf den Produzenten zurückfällt. Der Fetisch Ware steht für den Bann, dem die Individuen ausgeliefert

---

50. zit. Rohrmoser p.12
    Als Ansatzpunkt meiner Kritik benutze ich die Ergebnisse dieser Schrift, ohne im einzelnen weiter darauf zu verweisen.
51. Adorno sagt: "Die Oper Wozzeck meint eine Revision der Geschichte". (zit. Adorno(43) p.92) Da Adorno in der Ästhetischen Theorie das Kunstwerk als die reale Versöhnung von Subjekt und Objekt bestimmt, ist das Kunstwerk sowohl die theoretische Forderung wie die faktische Realisierung der Revision der Geschichte.
    vgl. Adorno(78) ÄT p.337 und passim.
52. zit. Adorno(69) ND p.335
53. zit. ebd. p.73

sind (54). Damit muß der menschlichen Tätigkeit, begriffen als Herrschaft des Individuums über die Natur, ein Moment einwohnen, das, wenn sie sich aktualisiert, auf das Individuum zurückschlägt und das dementiert, was das Individuum durch die Tätigkeit zu erreichen suchte: die Identität von Individuum und Natur als die Aufhebung des Auseinanderfallens von Individuum und Natur in der Geschichte. Dieses Moment ist das Denken.

Adornos Begriff des Denkens hat zwei verschiedene Inhalte, die in einem kontradiktorischen Widerspruch zueinander stehen (55). Er unterscheidet in Herrschaftsdenken und herrschaftsloses Denken (56). Von der Grundbestimmung, daß Denken identifizieren heißt (57), geht Adorno bei aller Vehemenz seiner Kritik des Identitätsbegriffes niemals ab. Der Grund, daß er Denken unterscheidet nach dem Kriterium, ob es Herrschaft ist oder nicht, kann also nicht im Denken selbst liegen, sondern nur in der Weise, wie es sich aktualisiert in dem Produkt. Es gehört zu den Bestimmungen des Denkens, daß es immer Denken von etwas ist (58), daß es die Vermittlung eines Subjektes als dem Träger des Denkens und einem Objekt, in dem sich diese Vermittlung objektiviert, ist (59). Im Produkt des Denkens erweist es sich, ob das Denken Herrschaftsdenken war oder nicht (60). Da die Summe aller Produkte des Denkens die gesellschaftliche Totalität bilden, und das Prinzip der gegenwärtigen Gesellschaft die Gewalt ist (61), ist das Denken dieser Gesellschaft Herrschaftsdenken.

Unter dem Begriff 'Dialektik der Aufklärung' entwirft Adorno die Geschichte dieses Denkens:

> "Seit je hat die Aufklärung ((...)) das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen" (62).

---

54. vgl. Adorno(69) ND p.337
55. vgl. ebd. p.28/29
56. vgl. Adorno(78) ÄT. Adorno gebraucht dafür die Termini "diskursives Denken"" (zit. p.193) und " mimetisches Verhalten" (zit. p.190).
57. vgl. Adorno(69) ND p.15
58. vgl. ebd. p.137
59. vgl. ebd. p.110
60. vgl. ebd. p.146
61. vgl. ebd. p.294/295
62. zit. Adorno(18) p.9

Macht ist damit das Prinzip aller menschlichen Beziehungen (63). Daraus folgt konsequent die Bestimmung des Wesens der Aufklärung als Alternative: die Wahl zwischen der "Unterwerfung unter die Natur oder der Natur unter das Selbst" (64); das ist jedoch nur eine Scheinalternative, denn erstens wird das Prinzip der Aufklärung, die Herrschaft, davon nicht berührt, und zweitens besteht eine echte Wahlmöglichkeit zwischen Unterwerfung unter die Natur oder Unterwerfung der Natur nicht. "Aufklärung ist totalitär wie nur irgendein System" (65). Sie ist:

> "die radikal gewordene mythische Angst. ((...)) Es darf überhaupt nichts draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist" (66).

Die conditio sine qua non des Denkens als Herrschaft ist damit die Tendenz zur Totalität. Der kleinste Rest von Heteronomen aber, der nicht von der Herrschaft erreicht und unterjocht wird, dementiert die Herrschaft, und Natur tritt erneut dem Individuum als Bann entgegen. Fortschritt, weil er nicht total ist, schlägt um in Regression (67). Die Anstrengung, den Bann der Natur qua Denken als Herrschaft zu überwinden, perpetuiert diesen Bann. Durch Übergehen oder Leugnen der Dialektik von Fortschritt und Regression (68) verschleiert der optimistische und einseitig auf die fortschreitende Beherrschung der Natur reduzierte Aufklärungsbegriff der bürgerlichen Gesellschaft den wirklichen Begriff von Aufklärung in der Gegenwart.

Als Ergebnis seiner Kritik des bürgerlichen Aufklärungsbegriffes bestimmt Adorno zwei Momente, die sich wechselseitig bedingen, und die die bürgerliche Gesellschaft konstituieren: das Moment der Identität im Prozeß des Denkens und als Ort, an dem sich dieses Denken konkretisiert, das Moment der Geschichte, begriffen als Zerfall.

Es ist die Meinung Adornos, daß der Begriff der Identität unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft

---

63. vgl. Adorno(18) p.15
64. zit. ebd. p.38
65. zit. ebd. p.31
66. zit. ebd. p.22
67. vgl. ebd. p.38,42
68. vgl. Adorno(55) p.143

Gesellschaft problematisch geworden ist. Seine Kritik des bürgerlichen Identitätsbegriffes knüpft an dem Begriff der Identität des deutschen Idealismus an. Schelling formulierte die Identität als die Identität des subjektiven Subjekt-Objekt (Transzendentalphilosophie) und des objektiven Subjekt-Objekt (Naturphilosophie) (69). Klar erkennt Hegel in der Differenzschrift den Mangel der Schellingschen Konstruktion und beseitigt ihn, indem er das Absolute als den Vereinigungspunkt des subjektiven Subjekt-Objekt und des objektiven Subjekt-Objekt bestimmt. Vereinigt sind sie dadurch, "daß sie nicht vereinigt sind. In dieser Vereinigung bestehen zugleich beide" (70). Sie geben in dieser Vereinigung als das Absolute ihr An sich nicht auf, aber sie werden beide, weil sie in dem Absoluten aufgehoben sind, in ihrem Für sich "vernichtet"(70).

Der über Schelling hinausgehende Gedanke ist, daß Hegel die Identität des Absoluten als die Identität einer absoluten und einer relativen erkennt, indem er das Verhältnis der absoluten und der relativen Identität als das eines einanderbedingenden Bedürfnisses bestimmt. Die absolute Identität des An sich als einer Identität mit sich selbst, ist auf die relative Identität des Für sich als einem so und so Bestimmten verwiesen, weil das An sich nur dann als solches bestimmbar ist, wenn etwas gesetzt ist, das nicht An sich sondern Für sich ist. Damit ist die relative Identität ein notwendiges Moment der absoluten. Das gleiche Argument gilt umgekehrt für die relative Identität, die die absolute zu ihrem notwendigen Moment hat. Problematisch ist für Hegel allein die relative Identität. Diese bestimmt er, da er an der Unterscheidung von Vernunft und Verstand festhält, und er dem Verstand die relative Identität zuordnet, als eine "unvollständige Identität" (71). Die Tätigkeit des Verstandes ist ein Bestimmen des Unbestimmten zu einem Bestimmten. Somit ist das Nichts das Fundament der Totalität aller Bestimmungen des Verstandes; "denn das Unbestimmte ist Nichts für den Verstand und endet im Nichts" (72). Zwischen den zwei Nächten des Nichts

---

69. vgl. Schelling(2) p.272 und Schelling(3) p.340-342
70. zit. Hegel(2) p.27
    vgl. den Passus über Adornos Kritik der hegelschen Dialektik p. 43 ff
71. zit. Hegel(2) p.48
72. zit. ebd. p.26

ist jede Bestimmung eingeschlossen, und sie ist insofern eine relative Identität, weil sie nicht den Widerspruch aufzuheben vermag, der zwischen dem Bestimmten und dem Unbestimmten weiter bestehen bleibt; denn jede Bestimmung ist eine Entgegensetzung zum Unbestimmten, die als Bestimmtes das Unbestimmte nicht einzuholen vermag, d.h. sie ist als Entgegensetzung unendlich.

Das wichtige Resultat der Kritik Hegels an Schelling ist, daß Hegel die Bedeutung des Nichtidentischen als das entscheidende Moment im Begriff der relativen Identität sieht (73). Dieses Moment des Nichtidentischen bricht Adorno aus dem Hegelschen Begriff heraus und mobilisiert es gegen den ganzen Begriff (74). Herrschaftsdenken ist "identifizierendes Denken" (75); seine Produkte sind Identifikationen, deren Identität von Subjekt und Objekt durch Herrschaft zusammengezwungen ist. Die "Gewalttat des Gleichmachens" (76) macht das Ungleiche gleich und damit miteinander kommensurabel (77). Diese Identität, die der "Bann des Ganzen" (78) ist, ist die "falsche Identität von Subjekt und Objekt" (78); sie ist die Bedingung der bürgerlichen Gesellschaft als Warengesellschaft, deren Prinzip und objektive Rationalität das Gesetz des Tausches ist (79). Aber das identifizierende Denken, das nach Adornos Meinung immer subjektivistisch ist (80), hat seine Grenze am Individuum als Subjekt. Als subjektives ist das Identitätsdenken nach dem Modell der Herrschaft des Individuums über die Natur gebildet: "Im kleinsten Überschuß des Nichtidentischen ((fühlt sich das Subjekt)) absolut bedroht, nach dem Maß seiner eigenen Absolutheit" (81). Das identifizierende Denken scheitert demnach daran, weil es sich nicht des Nichtidentischen oder dem, was

---

73. Das berührt nicht den Begriff der absoluten Identität, die Hegel als eine Identität mit sich selbst bestimmt hat.
74. vgl. Abschnitt 1.222 p. 45 f
75. zit. Adorno(69) ND p.147 und passim
76. zit. ebd. p.144
77. vgl. ebd. p.147
78. zit. ebd. p.337
79. vgl. Adorno(77) p.23 und Adorno(37a) p.94
80. vgl. Adorno(69) ND p.182
81. zit. ebd. p.182

es nicht durch Rationalität restlos beherrschen kann, bemächtigen kann. Dieses Scheitern ist "geschichtlich diktiert" (82).

Die Notwendigkeit des Scheiterns des identifizierenden Denkens impliziert einen Begriff von Geschichte, der nach dem Modell permanenten Scheiterns konzipiert ist. Alle Versuche des Individuums, seine Angst vor der Natur mittels des identifizierenden Denkens in Identitätssetzungen, die Sedimente seines Tuns in sinnlich wahrnehmbaren Phänomenen sind, zu überwinden, werden von der Natur dementiert. Dies Denken, das die Lebensäußerung konkret lebender Individuen ist, verträgt nichts partikulares, und indem es alles unter sich zusammenzwingen will und muß, ist es selbst partikular (83). Damit haben die Phänomene in der Geschichte keinen Bestand und zerfallen. "Geschichte vollzieht sich ((...)) als Destruktion des bloß Bestehenden" (84). Ihr Prinzip ist die Gewalt (85), dessen Grundsatz ist, fressen und gefressen werden, und das einzige erstrebenswerte Ziel ist, den Zeitpunkt des Gefressenwerdens so weit wie möglich hinauszuzögern. Das Mittel dazu ist das Recht des Stärkeren. "Keine Universalgeschichte führt vom Wilden zur Humanität, sehr wohl eine von der Steinschleuder zur Megabombe" (86). Der Stand der Naturbeherrschung entscheidet, wer der Stärkere ist, und dieser ist vermittelt durch die Geschichte, die diese Naturbeherrschung beständig in Frage stellt. Die Zirkelbewegung der Geschichte schließt sich zusammen zu einer Notwendigkeit, der die Katastrophe einwohnt (87), und in dem geschichtlichen Faktum Auschwitz ist diese Katastrophe real geworden.

Die Bestimmung des Geschichtsbegriffes der bürgerlichen Gesellschaft als Zerfall, der sein Modell in der Wiederholung des Immergleichen hat (88), macht jegliche Rede von der

---

82. zit. Adorno(69) ND p.172
83. vgl. ebd. p.309
84. zit. Adorno(7) p.648
85. vgl. Adorno(47) p.134
86. zit. Adorno(69) ND p.312
87. vgl. Adorno(23) p.163-165
88. Eine Übereinstimmung zwischen dem Lebensbegriff Nietzsches und der Interpretation des bürgerlichen Geschichtsbegriffes durch Adorno kann nicht übersehen werden. Ohne explizit auf diesen Zusammenhang einzugehen, wird dieser in dem Abschnitt 3.1 deutlicher.

Geschichte sinnlos; denn alles, was sich ereignet, hat sich schon einmal ereignet: was sich ändert, sind die Erscheinungsformen der Geschichte, die Masken und die Kostüme ihres Prinzips. Damit ist die Dialektik von Fortschritt und Regression die Quintessenz dieses Geschichtsbegriffes. Er läßt nur die Alternative zwischen bedingungslosem Mitmachen und damit der Unterwerfung unter das Prinzip der bürgerlichen Gesellschaft, oder der bedingungslosen Weigerung, sich zum Komplizen dieser Geschichte zu machen, zu. Gegen Marx, der die Veränderung der Gesellschaft methodisch darin erkannte, daß der bürgerlichen Gesellschaft die eigene Melodie vorzuspielen sei (Marx), wendet Adorno ein (89), daß Marx nur die Erscheinungsformen der bürgerlichen Gesellschaft einer Kritik unterworfen hat, nicht aber deren Prinzip (90), das identifizierende Denken bestimmt als Arbeit, an dem Marx festhielt. Damit ist seiner Meinung nach schon im Ansatz der Versuch gescheitert, die Gesellschaft revolutionär verändern zu wollen. Die einzige Möglichkeit einer revolutionären Veränderung der bürgerlichen Gesellschaft sieht Adorno allein darin, das Prinzip der Gesellschaft einer radikalen Kritik zu unterwerfen, um so der Geschichte zu ihrem Recht zu verhelfen, von der er sagt, daß sie noch nicht begonnen habe (91). Sie ist die:

> "Idee einer Verfassung der Welt, in der nicht nur bestehendes Leid abgeschafft, sondern noch das unwiderruflich vergangene widerrufen wäre" (92).

Die Frage ist zu stellen, warum die Universalgeschichte sich zur bürgerlichen Gesellschaft entwickelt hat, und was das Ereignis i s t , das diese Entwicklung verursachte. Der Ansatzpunkt ist die Dialektik von Individuum und Natur.

---

89. hier deutet sich die fundamentale Differenz zwischen Adorno und Marx an, die eingehender im Abschnitt 3.12 diskutiert wird.
90. Marx hat als Prinzip der bürgerlichen Gesellschaft das Kapital bestimmt. Adorno verkennt nicht seine Bedeutung für die bürgerliche Gesellschaft, begreift es aber nicht als deren Prinzip, sondern nur als eine Erscheinungsform des von ihm bestimmten tatsächlichen Prinzips der Gesellschaft. vgl. Anm. 387 Nachtrag 2
91. vgl. Adorno(24) p.321
92. zit. Adorno(69) ND p.393

1.22
1.221

Die Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Natur wird theoretisch reflektiert im Begriff einer Dialektik von Subjekt und Objekt. Entwickelt wurde dieser Begriff zuerst in der idealistischen Philosophie Hegels; Marx hat ihn zum Fundament seiner Gesellschaftskritik gemacht. Um so überraschender ist es, daß der Marxist Adorno (93) in der Entfaltung seines Begriffes an Nietzsche anknüpft. Schon in frühen Jahren lehnt er die Versuche ab, Nietzsche auf den spitzzüngigen Kritiker deutscher Biederkeit zu vereidigen und stellt, indem er die Geburt der Tragödie gegen das späte Werk ausspielt, als das Bleibende im Werk Nietzsches einen "dialektischen Zug" (94) heraus, der ihn leitet,:

"alle wahre Form in der furchtbaren Spannung zwischen dem Bewußtsein und der Naturmacht zu erkennen, der es sich entringt" (94).

Das Produkt ist "die gute Endlichkeit geschlossener Formwelt" (94), die allein möglich ist "auf dem Grunde des dunkel und amorphen Elementarischen" (94).

Mit Nietzsche sieht Adorno fünf Punkte, die die Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Natur bestimmen:

1. Die Naturmacht oder allgemein die Natur ist das dunkel und amorphe Elementarische. An anderen Stellen bezeichnet Adorno sie auch als das 'Ungestaltete, Zwanghafte' (95) 'Unbeständige und Vieldeutige' (96). Die Natur ist der Grund von allem.
2. Bewußtsein (dafür kann auch Individuum stehen) und Natur sind Pole, die in einem Verhältnis der Spannung zueinander stehen.
3. Das Bewußtsein (Individuum) entringt sich der Naturmacht. Die Selbsttätigkeit des Bewußtseins ist die wichtigste Bestimmung.
4. Die Produkte dieser Tätigkeit werden als endliche bestimmt. Die Endlichkeit ist 'gut'.

---

93. vgl. meine Anm. Nr. 383 siehe Nachtrag 2
94. zit. Adorno(3) p.20
95. vgl. Adorno(19) PM p.153
96. vgl. Adorno(34) p.90

5. Die Spannung zwischen Bewußtsein und Natur wird als furchtbar bezeichnet.

In diesem Begriff einer Dialektik von Subjekt und Objekt werden zwei Voraussetzungen gemacht. 1. Die Natur ist der absolute Grund von allem, d.h. die Natur muß mit sich selbst identisch sein. 2. Individuum und Natur sind Pole in der Natur; damit wird eine Differenz zwischen Individuum und Natur gesetzt, deren Konkretion die Spannung zwischen diesen beiden ist.

Wenn die mit sich selbst identische Natur der absolute Grund alles Seienden ist, dann kann das einzelne Seiende nur eine Spezifikation der Natur sein unter den unendlichen Spezifikationen der Natur, und die Differenz zwischen den Spezifikationen und der Natur kann nur eine graduelle, nach dem Maß der Spezifikation, sein. Die Identität der mit sich selbst identischen Natur wird davon nicht berührt. Demnach würde das Individuum nur eine Spezifikation unter der unendlichen Zahl von Spezifikationen sein; indem jedoch Individuum und Natur als Pole in einem Verhältnis der Spannung zueinander gesetzt werden, wird das Individuum zu einer besonderen Spezifikation vor allen anderen Spezifikationen der Natur. Ist die allgemeine Spezifikation eine Trennung innerhalb der Natur unter der Beibehaltung der identischen Qualitäten in dem Getrennten, so muß die besondere Spezifikation Individuum ein Getrenntes sein, und die Trennung muß als Bruch interpretiert werden, so, daß der eine Teil eine neue Qualität annimmt. Die Identität der mit sich identischen Natur wird aufgelöst, und die Teile Individuum und Natur treten als Pole in einen spannungsvollen Gegensatz zueinander. Damit ist die Aufhebung der Trennung als Rückkehr in die Ungeschiedenheit der Natur unmöglich. Das Besondere, das Individuum und Natur in einem Bruch von einander trennt, ist das Selbstbewußtsein. Dem Individuum als besondere Spezifikation der Natur, das durch die neue Qualität des Selbstbewußtseins aus der Natur herausgehoben wird, ist die Rückkehr in die Ungeschiedenheit der Natur versperrt: Individuum und Natur oder Subjekt und Objekt sind auseinandergefallen. Das Trennende ist die Selbsttätigkeit des Bewußtseins.

Die Selbsttätigkeit des Bewußtseins bezeichnet jedoch nur die Differenz zwischen dem Individuum und der Natur, die ein Bruch ist, und der eine umstandslose Rückkehr des Individuums in seine Natur unmöglich macht. Da die Pole Individuum und Natur nicht beziehungslos auseinanderfallen, sondern in einem Verhältnis der Spannung zueinander stehen, muß in dem Trennenden, der Selbsttätigkeit des Bewußtseins, eine Bestimmung enthalten sein, die die beiden Pole aufeinander bezieht und zusammenhält. Dem Spezifizierendem, der Selbsttätigkeit, die zwar das Individuum vor allen anderen Spezifikationen der Natur als eine besondere Spezifikation auszeichnet, was aber nicht bedeutet, daß die besondere Spezifikation außerhalb des unablässigen Austausches zwischen Spezifikation und Natur als Heraustreten und Zurückgehen steht - denn das hieße die Grundvoraussetzung, daß die Natur der absolute Grund ist, aufgeben - muß ein Moment zukommen, sich virtuell wieder aufzuheben; die Selbsttätigkeit die Tendenz (Bewegung) haben, den Bruch aufzuheben und das Individuum in die Ungeschiedenheit zurück zugeleiten.

Die Spezifikationen der Natur sind eine Aufhebung der Identität der mit sich selbst identischen Natur, ohne daß die Identität der mit sich selbst identischen Natur prinzipiell in Frage gestellt ist. Die Aufhebung der Identität ist eine graduelle. Umgekehrt ist die Auflösung der Spezifikationen nur die Aufhebung der graduellen Differenz als Rückkehr in die Identität. Das ist das sich selbst genügende Spiel der unbewußten, absoluten Natur. Die Spezifikationen sind nur soweit Spezifikationen wie sie identisch mit der mit sich selbst identischen Natur sind. Ihr Prinzip ist die Identität mit der absoluten Natur.

Das Prinzip der Identität ist das Konstituens einer jeglichen Spezifikation, auch der besonderen, des Individuums. Ihm ist es aber unmöglich, die Identität mit der Natur, nachdem sie durch die Selbsttätigkeit aufgehoben wurde, in einem Rückgang in diese Natur wiederzuerlangen. Die Identität mit der mit sich selbst identischen Natur aber ist für das Individuum, das nur in der Bezogenheit von Individuum und Natur

real ist, die Bedingung seiner Besonderheit; denn die Absolutsetzung des Individuums oder der Natur würde die Dialektik von Individuum und Natur aufheben und damit die Individualität des Individuums (97). Deshalb muß das Individuum, wenn Identität im Rückgang in die Natur nicht möglich ist, diese mit der Natur setzen. Im Akt der Selbsttätigkeit identifiziert sich das Individuum mit seiner Natur und bestimmt sich somit selbst. Als die identifizierende Tätigkeit ist die Selbsttätigkeit Denken (98).

Qua Denken hebt das Individuum in einem zielgerichteten Akt die Trennung zwischen sich und seiner Natur auf und setzt eine Identität zwischen sich und seiner Natur. Diese Identität ist jedoch kein Rückgang in die mit sich selbst identischen Natur, indem sie quasi dieser Natur sich einverleibt, sondern die Bestimmung als das Selbst des Individuums. Diese gesetzte Identität, die einerseits den Bruch aufhebt und Individuum und Natur zusammenhält, ist andererseits die Affirmation des Getrennten als Getrenntes und somit die Kategorie des Selbst. Das Entringen des Bewußtseins aus der Naturmacht ist die Selbstproduktion des Individuums als ein Selbst oder Subjekt, indem es seine Trennung von der mit sich selbst identischen Natur in einer Identitätsetzung überwindet und sich als ein Subjekt setzt.

Zwischen der Identitätssetzung des Individuums und der Identität der Natur (99) besteht eine fundamentale Differenz,

---

97. vgl. Hegel(2) p.94f. Hegels Kritik an Fichte
98. vgl. Adorno(69) ND p.15. "Denken heißt identifizieren".
99. Auch terminologisch darf diese Differenz nicht verschleiert werden. Folgende Begriffspaare möchte ich vorschlagen:

absolute	-	relative Identität
vollkommene	-	unvollkommene Identität
bedingende	-	bedingte Identität
1.	-	2. Identität (in Anlehnung an 1. und 2. Natur)
Identität der Natur	-	Identität des Individuums oder Identifikation oder Identitätssetzung

Wird der Terminus Identität ohne Zusatz gebraucht, so bezeichnet er
1. den Begriff allgemein und seine Probleme
2. das logische Gesetz A = A
3. das Denken, dessen Telos Identität ist.

die unter keinen Umständen verwischt werden darf. Die Identität der Natur ist das ungehinderte Wechselspiel der Spezifikationen mit der Natur. Dieses Wechselspiel wird von der besonderen Spezifikation Individuum unterbrochen, indem es in der Setzung der Identität sich als ein Selbst setzt, sich als die besondere Spezifikation der Natur bestimmt und dadurch zum Gegenspieler der Natur wird. Der Begriff der Identität erfährt durch die besondere Spezifikation Individuum eine Differenzierung. Zur absoluten Identität tritt die relative. Die relative Identität ist das Produkt der Selbsttätigkeit des Individuums, indem es sich in der relativen Identität als das Selbst erweist und dokumentiert. Die sinnlich wahrnehmbaren Phänomene sind als die relative Identität die Welt, in der das Individuum lebt, und in der es sich als Individuum selbst realisiert. In den Dingen dieser Welt hat sich die relative Identität verdinglicht.

Die Differenzierung der Identität in eine absolute und in eine relative enthält das zentrale Problem einer Dialektik von Individuum und Natur. Zwei Fragen sind es, die beantwortet werden müssen. 1. Warum entzweit sich die mit sich selbst identische Natur in Natur und Individuum? und 2. wie wird diese Entzweiung in einer Identitätssetzung wieder aufgehoben? Die Erörterung ist mit der zweiten Frage fortzusetzen; denn die Antwort auf diese ist die Beantwortung der ersten Frage.

Die Aufhebung der Entzweiung ist die Versöhnung des Individuums mit seiner Natur, indem die Selbsttätigkeit des Individuums diese als eine relative Identität setzt. Diese ist das Produkt der Selbsttätigkeit, deren Bestimmung es ist, endlich zu sein. Das signalisiert die Brüchigkeit dieser Versöhnung. Indem das Individuum sich durch die Selbsttätigkeit als ein Selbst setzt, ist es - wie gezeigt wurde - immer noch auf die mit sich selbst identischen Natur verwiesen, und nur in dieser Gegenübersetzung kann es sich als Selbst bestimmen. Wenn es sich also in der Setzung als Selbst sich mit der Natur identisch setzt, dann ist die Natur Objekt der Selbsttätigkeit, deren Subjekt das Individuum ist, und als Identifikation konkretisiert sich diese Setzung als ein sinnlich wahrnehmbares Phänomen. Das Individuum zwingt

sich und die Natur zusammen, indem es die Natur sich unterwirft und ihr ein Moment zuführt, das, obgleich es aus der Natur, nicht Natur ist. Dieses Moment bezeichne ich als den individuellen Impuls.

Der individuelle Impuls, der im Akt der Selbstsetzung des Individuums die Natur sich unterwirft, wird darin z u g l e i c h der Natur unterworfen, d.h. die Identifikation ist ein momentaner Zustand in der Zeit (100), der nur durch die Wiederholung des Aktes in der Zeit in Dauer gehalten werden kann. Die mit sich identische Natur durchschlägt die Identifikationen des Individuums und bestreitet dessen Anspruch einer Herrschaft über sie; sie ist dem Individuum beständig gegenwärtig. Diese unabweisbare Gegenwart der Natur in allen Lebensäußerungen des Individuums muß dieses als Bedrohung empfinden und sein Verhältnis zu seiner Natur als 'furchtbare' (101) Spannung interpretieren. Dieser Bedrohung kann es nur widerstehen, wenn es der Spannung standhält und in unablässiger Selbstproduktion sich der Natur entgegensetzt und, indem es sich mit der Natur identifiziert, diese beherrscht. Diese Beherrschung der Natur als Selbstbestimmung der Individuen, die in dieser Welt leben, und die ein permanenter Prozeß von Setzung und Negation ist, konkretisiert sich in der Welt, deren Subjekte sie sind. Ein jegliches Ding dieser Welt ist das 'versteinerte' Zeugnis eines Aktes, in dem ein Individuum sich selbst bestimmte. Als Identifikationen von Individuum und Natur sind in ihnen Bestimmungen des Individuums und der Natur eingegangen, jedoch nicht rein sondern verändert. Der individuelle Impuls verändert, indem er sich an der Natur abarbeitet, diese, und die Veränderungen sind nicht mehr Spezifikationen der Natur, sondern die Produkte des in die Natur eingreifenden individuellen Impulses. Dagegen umschließt die Natur in ihrer Faktizität den individuellen

---

100. Raum und Zeit sind Momente der mit sich identischen Natur, die metaphorisch als ein Kontinuum begriffen werden müssen, deren Markierungspunkte identisch sind mit dem, wovon sie sich abgrenzen und darin in ihrer Besonderheit sich aufheben. Eingehender wird das Problem der Zeit in den Abschnitten 3.11 p. 101 u. 3.21 p.119 ff. diskutiert.

101. Anmerkung zum Einfluß Freuds auf Adorno. Text siehe Nachtrag 1 p.166 ff

Impuls, der im Akt seiner Verwirklichung in dem Produkt sich sedimentiert und darin eingeschlossen wird. Dieses Produkt, in dem das Individuum sich als ein Selbst gesetzt und konkretisiert hat, gehört wiederum der Natur an, jedoch ist es, im Unterschied zu der mit sich selbst identischen Natur - und dieser Unterschied darf nicht verwischt werden - 2. Natur oder wie ich sie bezeichnen möchte, menschliche Natur (102), und nur mit dieser Natur hat es das konkrete, lebendige Individuum zu tun.

Dem Individuum ist in der konkreten Dialektik von Individuum und Natur nicht mehr die reine Natur das Objekt, sondern die menschliche Natur, die selbst das Produkt einer solchen Auseinandersetzung gewesen ist und dem Individuum in der sedimentierten Form als das 'Lebensmittel' gegenübersteht, durch das es sich selbst im Leben halten kann, d.h. sich als ein Selbst setzt. Im Lebensprozeß des Individuums heißt dies, daß das Individuum in der Auseinandersetzung mit seiner Natur, indem es sich selbst setzt, diese zum Objekt seiner Selbstsetzung machen muß, die als ein konkretes und sinnliches Phänomen das Sediment oder die Verdinglichung einer in der Zeit vorangegangenen Identifikation ist. Indem das Individuum eine relative Identität setzt, deren Bestimmung es ist, wieder negiert zu werden, weil sie selbst Gegenstand einer erneuten Selbstsetzung eines Individuums sein kann und ist, negiert es jede Identifikation. Damit ist das Individuum in seiner Selbstbestimmung in den unablässigen Strom von Setzung und Negation gestellt, und die Konsistenz der Produkte, die die versteinerten Zeugnisse dieser Sisyphosarbeit sind, ist eine scheinbare. Was sich als das Beständige präsentiert ist nur eine Fassade - um den treffenden Ausdruck Adornos zu verwenden - eines Inhalts, der ein anderer ist als die Fassade einzureden versucht.

---

102. Auch terminologisch darf dieser Unterschied nicht verschleiert werden. Folgende Begriffspaare schlage ich vor:

1. Natur	-	2. Natur
mit sich selbst identische N.	-	mit seiner N. oder menschliche Natur
reine Natur	-	Realität oder geschichtliche N.
absolute N.	-	relative Natur

Der Terminus Natur ohne Zusatz bezeichnet den Begriff allgemein.

Die Unterscheidung eines vertikalen und eines horizontalen Aspekts in der Dialektik von Individuum und seiner Natur versucht dies auf einen eindeutigen Begriff zu bringen. Der vertikale Aspekt ist die Identifikation des Individuums mit seiner Natur, die sich im konkreten Gegenstand sedimentiert, der als bearbeitete Natur als Teil dieser allen Individuen potentiell zum Gegenstand wird. Macht ein Individuum ein solches konkretes Sediment zum Objekt seiner Auseinandersetzung mit seiner Natur, so ist das eine Wiederholung des Aktes in der Vertikalen, und der Aspekt des Horizontalen ist erst anwendbar, wenn die Sedimente zweier solcher zusammenhängender Identifikationen miteinander verglichen werden. Der Vergleich selbst, als das Produkt einer Tätigkeit eines Individuums, gehört nicht zum horizontalen sondern zum vertikalen Aspekt.

Das Sediment oder die Verdinglichung ist das sinnlich wahrnehmbare konkrete Ding, in dem die Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Natur sich manifestiert. Dieses kann nicht auf materielles allein reduziert werden. Nur die Konkretion einer Tätigkeit in einem Gegenstand ist darunter zu verstehen. Das Materielle oder Ideelle sind nur Attribute dieser Konkretion.

Die Selbsttätigkeit, das Bewußtsein oder das Denken sind die Bestimmung des Individuums. Die Bestimmung wahr zu sein, kommt nur der Entäußerung seiner Selbst zu, die die Lebenstätigkeit des Individuums ist, und in der es sich mit seiner Natur auseinandersetzt, indem es sich realisiert, und die ein Handeln oder Tun ist. Die Dichotomie wahr - falsch ist keine, weil ihre kontradiktorischen Teile nicht ein und dasselbe bezeichnen. Nur eine Dichotomie richtig - falsch ist möglich. Wahrheit hat keine Kontradiktion. Ein Tun ist wahr oder es ist kein Tun; 'unwahres Tun' ist eine Kontradictio in adjecto. Deshalb ist eine abstrakte Wahrheit ebenso unmöglich wie eine transzendentale.

In der Selbsttätigkeit des Individuums, seinem Handeln, entäußert sich der individuelle Impuls, der, weil er der letzte Grund ist auf den zurückgegangen werden kann, unteilbar ist. Er ist ein Datum, der seine Quelle im Somatischen

haben muß. Wenn eine Theorie über den individuellen Impuls möglich sein soll, dann sind seine Bestimmungen:1. er ist mit sich selbst identisch; 2. er ist ununterbrochenes Produzieren; 3. er ist endlich. Der individuelle Impuls markiert die Grenze, jenseits der nur noch falsche Propheten räsonieren können. Diesseits dieser Grenze nimmt die individuelle Existenz seinen Anfang in einem Grund, der ohne Grund ist. Leichten Sinns akzeptiere ich den Vorwurf, daß hier ein Agnostizismus, der dem Irrationalismus vergleichbar ist, eingestanden wird, a b e r ich akzeptiere diesen Vorwurf nur an diesem einen Punkt; denn jeder, der aus dem Faktum der Unüberschreitbarkeit jener Grenzlinie ein Problem machen will oder verkündet, es gelöst zu haben, verrät sich selbst. Jene falschen Propheten legen über die unabweisbare Grundlosigkeit individueller Existenz einen Schleier, um zu verbergen, daß die Gründe, die der absolute Grund des Daseins sein sollen, nur die Reflexe ihrer individuellen, aber sehr wohl legitimen Interessen sind. Auf diesen Betrug verzichte ich (103).

1.222

Die Diskussion der Dialektik von Individuum und seiner Natur hat zwei Punkte herauskristallisiert; an diese knüpft Adorno an. 1. Die Selbstbestimmung des Individuums ist nur durch eine Identitätssetzung möglich, und 2. die Selbsttätigkeit des Individuums, das sich in der Identitätssetzung verwirklicht, konkretisiert sich als ein sinnlich wahrnehmbares Phänomen, als ein Ding. Der abstrakte Ausdruck dafür ist Verdinglichung. Da die Dialektik von Subjekt und Objekt nur der abstrakte Terminus für die reale Dialektik des Individuums mit seiner Natur ist, muß Adorno an der Realität ansetzen. Seine Analyse der bürgerlichen Gesellschaft hatte zum Ergebnis, daß ihr Prinzip das Denken als Herrschaft ist. Damit impliziert Adorno eine bestimmte Struktur der Identitätssetzung wie deren Konkretion in der Welt der Dinge.

---

103. im Abschnitt 3.21 p. 117 ff wird die Diskussion fortgesetzt.

Ablesbar ist diese bestimmte Struktur der Identitätssetzung an seiner Konkretion, seiner Verdinglichung; darum ist mit ihr zu beginnen.

Adorno bestimmt die Verdinglichung als die "Reflexionsform der falschen Objektivität" (104). Die Dinge, die das Ergebnis einer individuellen Tat sind, werden in ihrer Konkretion falsch; ihre "falsche Individualität" (105) tritt in der gesellschaftlichen Totalität zum "Bann der Dinge" (106) zusammen, der sich wie ein Schleier (107) über alles legt. Die Verdinglichung ist der Verblendungszusammenhang des Individuums. Sie schließt sich zu einer Totalität zusammen, die nichts anderes zuläßt als Verdinglichtes (108). "Der gegen sich selbst verblendete Mensch" (109) "kann nur Verdinglichtes ertragen" (110). Das sind die "versteinerten Verhältnisse, die wir alle täglich an uns erfahren" (111):

> "Seit der industriellen Revolution hat das Leiden an der Entfremdung der Menschen voneinander, der Verdinglichung ihrer Beziehungen sein Selbstbewußtsein erlangt. Menschen, die zuinnerst das Recht fühlen, ihr Leben selbst zu bestimmen, sind Gefangene einer Welt, deren traditionale Formen zwar vergingen, in der sie aber gleichwohl einem anonymen Gesetz, dem des Tausches, ohne Schutz und Wärme ausgeliefert sind" (112).

Im Prinzip des Tausches findet die Verdinglichung ihren Ausdruck, und indem das Individuum sich der Verdinglichung unterworfen sieht, ist es dem Tausch unterworfen, der Ungleiches kommensurabel macht, so auch Leben und Tod austauschbar. "Der Tod ((ist das)) Modell aller Verdinglichung" (113):

> "Daran, daß er ((der Tod)) sie ((die Individuen)) buchstäblich in Dinge verwandelt, werden sie ihres permanenten Todes, der Verdinglichung inne, der von ihnen mitverschuldeten Form ihrer Beziehungen" (114).

Trotzdem ist die Verdinglichung kein metaphysisches Faktum, dem das Individuum sich zagend und hoffend zu unterwerfen hat,

---

104. zit. Adorno(69) ND p.189
105. zit. Adorno(16) p. 87
106. zit. Adorno(48) p. 91
107. vgl. Adorno(15) p. 24
108. vgl. Adorno(77) p. 13
109. zit. Adorno(21) p.137
110. zit. Adorno(57) p. 15
111. zit. Adorno(38) p.170
112. zit. Adorno(33) p. 62
113. zit. Adorno(61) p.126
114. zit. Adorno(69) ND p.361

sondern sie ist das Produkt der Tätigkeit der Menschen:

"diese versteinerten Verhältnisse sind nicht vom Himmel gefallen, sondern sie sind ((...)) von Menschen gemacht, sind wenigstens in menschlichen Verhältnissen entsprungen" (115).

Adorno interpretiert das Faktum der Verdinglichung als die Konsequenz des Geschichtsbegriffes bürgerlicher Gesellschaft:

"In der Distanzierung des Subjekts vom Objekt, welche die Geschichte des Geistes erfüllt, war das Subjekt der realen Übermacht der Objektivität ausgewichen. Seine Herrschaft war die eines Schwächeren über ein Stärkeres. Anders wäre die Selbstbehauptung der Gattung Mensch vielleicht nicht möglich gewesen, gewiß nicht der Prozeß wissenschaftlicher Objektivation. Aber je mehr das Subjekt die Bestimmungen des Objekts an sich riß, desto mehr hat es sich seinerseits, bewußtlos, zum Objekt gemacht. Das ist die Urgeschichte der Verdinglichung" (116).

Der Grund ist das Denken als Herrschaft. Es muß in seinem Vollzuge alle Bestimmungen des Objekts auf das Subjekt hinüberziehen; das ist aber, weil es immer in der Zeit verläuft, nicht total möglich. Wegen dieser Insuffizienz scheitert das Individuum im Vollzuge dieses Denkens an seinem Gegenstand; es gelingt ihm nicht, die Bestimmungen des Gegenstands in sich zu vereinen, sondern es entäußert sich an den Gegenstand, indem es sich in diesem verdinglicht. Das Individuum verliert sich an seinen Gegenstand oder wie Adorno es formuliert, es vergißt sich in dem Verdinglichten (117).

Dennoch verwirft seine Kritik das Prinzip der Verdinglichung nicht schlechthin. Im Sediment überlebt, was vergessen wird:

---

115. zit. Adorno(38) p.170
116. zit. Adorno(77) p. 29
117. Adorno sagt: "Alle Verdinglichung ist ein Vergessen". zit. Adorno(18) p.224; an anderer Stelle sagt er: "Das Denken des Dinges, in dem Denken sich vergessen hat, wird zu dessen Gegebenheit". zit. Adorno(34) p.181. Im Zusammenhang mit Freud wird der Begriff des Vergessens eingehender erörtert. vgl. Abschnitt 3.21 p.120ff Hier ist das Faktum festzustellen, daß Adorno die Verdinglichung als ein Vergessen interpretiert. Im folgenden Abschnitt, der Kritik Adornos an der Identität, wird diskutiert, was das Vergessene ist.

"Wem das Dinghafte als radikal Böses gilt; wer alles, was ist, zur reinen Aktualität dynamisieren möchte, tendiert zur Feindschaft gegen das Andere, Fremde, dessen Name nicht umsonst in Entfremdung anklingt; jener Nichtidentität, zu der nicht allein das Bewußtsein sondern eine versöhnte Menschheit zu befreien wäre" (118).

An der Verdinglichung als der Bedingung dessen, woran Adorno seine Utopie einer versöhnten Menschheit festmachen möchte, hält er fest, ja muß er festhalten, soll ihm das Ganze nicht unter den Händen wegschmelzen, die Utopie sich verflüchtigen. "Einzig durch Verdinglichung hindurch, nicht als deren abstraktes Gegenbild kennt Bergs Werk die Utopie" (119). Für jedes Ding der Welt gilt, was Adorno speziell über das Kunstwerk sagt: "ihre Dinglichkeit ist das Medium ihrer eigenen Aufhebung" (120).

Wenn das Faktum der Verdinglichung einmal als der Bann, der über allem liegt, zum anderen aber die Verdinglichung als die Bedingung der Aufhebung des Banns bestimmt wird, dann ist der Grund dieses offensichtlichen Widerspruches nicht in dem Faktum der Verdinglichung zu suchen, sondern in dem, dessen Konkretion sie ist: der Identitätssetzung. Daran rüttelt Adornos Utopie, die bilderlos (121) die Versöhnung des Menschen mit seiner Natur denken will, und die darin erst die reale wäre (122); "sie wittert in ihr ((der Identität als Identitätssetzung)) das Unrecht, gerade dieser zu sein und nur dieser" (123). Das Problem ist die Identität.

In der neueren Philosophiegeschichte unterscheidet Adorno drei Formen der Identität (124):

1. Die Identität als Einheit des persönlichen Bewußtseins: Ich denke = Ich.
2. Die logische Identität eines Urteils S ist P, das ein Drittes ausschließt.
3. Die Identität von Subjekt und Objekt als Erkenntnis, oder die inhaltliche Identität.

Er akzeptiert die ersten beiden Formen der Identität als die logischen Bedingungen des Denkens, nicht aber die inhaltliche

---

118. zit. Adorno(69) ND p.189
119. zit. Adorno(14) p.134
120. zit. Adorno(78) ÄT p.412
121. vgl. ebd. p.367 und passim
122. vgl. Adorno(67) p.139
123. zit. Adorno(45) p.137
124. vgl. Adorno(69) ND p.143/144 Anmerkung

Identität. Diese setzt er mit der Identitätsphilosophie oder dem deutschen Idealismus gleich (125). Der inhaltlichen Identität, weil sie das Produkt einer Tat eines Individuums ist, kommt ein "affirmatives Moment" (126) zu, das "eins ist mit dem von Naturbeherrschung" (126). Somit ist die Identität "virtuell stets auf Totalität aus" (127). Die Totalität ist als gesellschaftliche Realität der "Bann des Ganzen" (128), und deshalb ist die inhaltliche Identität die "falsche Identität von Subjekt und Objekt" (129). Die Kritik richtet sich aber nicht gegen die inhaltliche Identität als Prinzip der Erkenntnis - denn daran muß er, wie noch zu zeigen ist, im eigenen Interesse festhalten -, sondern gemeint ist die inhaltliche Identität, die sich notwendig in der bürgerlichen Gesellschaft entwickelt hat.

Diese Kritik hat er in der 'Metakritik der Erkenntnistheorie' in zwei Punkten entfaltet: 1. der Begriff des absolut Ersten oder die prima philosophia, und 2. der Begriff der Kontingenz. Eine Philosophie, die ein absolut Erstes zum Prinzip hat, ist notwendig Systemphilosophie, und darunter subsumiert Adorno alle bürgerliche Philosophie (130). Der Gedanke des Systems fordert die Totalität aller Einzelmomente, die auf Grund festgelegter Regeln eindeutig bestimmbar sind; sie sind es dadurch, daß sie auf einen Punkt hin sich bestimmen, durch den sie als Einzelmomente im Ganzen vermittelt sind. Der Punkt selbst, das Erste, ist unmittelbar gemäß seiner Bestimmung als das absolut Erste. Für seine begriffliche Bestimmung ergeben sich aus dieser Bestimmung unüberschreitbare Grenzen. Als Unmittelbares muß das Erste, da es durch Vermitteltes, und Begriffe sind immer ein Vermitteltes, nicht erfaßt werden kann, entweder die Summe aller Einzelmomente, deren Erstes es ist, sein (131), oder es ist durch Abstraktion

---

125. Adorno sagt:"Inhaltliches Philosophieren seit Schelling war begründet in der Identitätsthese".
zit. Adorno(69) ND p.83
126. zit. Adorno(78) ÄT. p.240
127. zit. Adorno(61) p.116
128. zit. Adorno(69) ND p.337
129. zit. ebd. p.337 und p.340
130. Adorno sagt: "An Kontingenz hat alle bürgerliche - alle erste - Philosophie sich vergebens abgemüht".
zit. Adorno(34) p.93
131. vgl. Adorno(34) p.17

zu bestimmen, indem alles Vermittelte im Begriff weggestrichen wird. Das führt aber zur tautologischen Bestimmung seiner Selbst und ist für die Begründung untauglich (132). Daraus zieht Adorno den Schluß, daß das Erste und Unmittelbare "als Begriff ((...)) allemal vermittelt ((sind)) und darum nicht das Erste" (133) sein können. Das ist aber nur die Feststellung, daß das Erste der prima philosophia niemals das Erste ist, sondern immer nur ein Zweites sein kann. Den Grund dafür findet Adorno darin, daß er unter der Vernachlässigung der Abstraktion das Prinzip der Vollständigkeit herausstellt. Diese ist:

> "die Erbsünde der prima philosophia. Um nur ja die Kontinuität und Vollständigkeit durchzusetzen, muß sie an dem, worüber die urteilt, alles wegschneiden, was nicht hineinpaßt" (134).

Darin bricht ihr Herrschaftscharakter durch. "Ihr Subjektivismus richtet das Gesetz von Objektivität auf" (135). Die Objektivität und damit die gesamte Realität wird zum Produkt eines Absoluten, das sich selbst setzt. In dieser Selbstsetzung aber ist es auf das Subjekt verwiesen, das als Bewußtsein reine Identität ist, aber gerade deswegen nicht reine Identität sein kann. Das Subjekt ist als das Bedingende selbst Bedingtes und somit auch das Erste der prima philosophie. Die Identität, die gesetzt wird, ist immer eine vermittelte, weil sie "das nichtidentische Moment niemals ganz in sich aufzulösen vermag" (136).

Konkret erweist sich das am Faktum der Kontingenz, die Adorno zum Prüfstein einer jeglichen Philosophie macht und an der jede Systemphilosophie ihre Unwahrheit eingestehen muß. Die Kontingenz wird zum Widerpart der Herrschaft:

> "Die gleichviel an welcher Stelle aufspringende Kontingenz straft die Allherrschaft des Geistes Lügen, seine Identität mit dem Stoff. Sie ((die Kontingenz)) ist die verstümmelte, abstrakte Gestalt des An sich, von dem das Subjekt alles Kommensurable an sich gerissen hat. Je rücksichtsloser es auf Identität besteht, je reiner es seine Herrschaft zu

---

132. vgl. Adorno(34) p.22
133. zit. ebd. p.16
134. zit. abd. p.19
135. zit. ebd. p.22
136. zit. ebd. p.31

befestigen trachtet, um so mehr wächst der Schatten der Nichtidentität an" (137).

"Kontingenz reicht nur so weit, wie Vernunft mit dem Herrschaftsanspruch sich solidarisiert und nicht duldet, was sie nicht einfängt. An der Unauflöslichkeit der Kontingenz kommt der falsche Ansatz der Identitätsphilosophie zutage: daß die Welt nicht als Produkt des Bewußtseins gedacht werden kann" (138).

Unter den Bedingungen des Verstandes als Herrschaft steht die Kontingenz für das, was von dem Verstand nicht erreicht wird und in seinem Vorhandensein diesen Herrschaftsanspruch dementiert: das Nichtidentische. Vorsichtig deutet Adorno das Nichtidentische als die Möglichkeit eines herrschaftsfreien Denkens an; dieses hebt die Gleichsetzung der Kontingenz mit dem Nichtidentischen auf und befreit diese von der Bestimmung einer Kontingenz. Die Nichtidentität ist die conditio sine qua non der Identifikation. "Insgeheim ist Nichtidentität das Telos der Identifikation" (139). Dieses "Verwiesensein von Identität auf Nichtidentisches" (140) münzt Adorno um in einen "Einspruch gegen alle Identitätsphilosophie" (140). Damit beansprucht er für sich, Hegels Philosophie zu vollenden, indem er sie revidiert (141).

Adorno übernimmt den Gedanken der Differenzschrift, daß Identität nur mit einem Nichtidentischen vorgestellt werden kann (142), unterschlägt aber Hegels strenge Unterscheidung von absoluter und relativer Identität (143), von Vernunft und Verstand (144). Hegels Ausgangsposition ist: Die Vernunft, bestimmt als das Absolute,:

"vernichtet beide ((das Gesetzte als An sich und das Entgegengesetzte als Für sich)), indem sie beide vereinigt; denn sie sind nur dadurch, daß sie nicht vereinigt sind. In dieser Vereinigung bestehen zugleich beide; denn das Entgegengesetzte und also Beschränkte ist hiermit aufs Absolute bezogen. Es besteht aber nicht für sich, nur insofern es in dem Absoluten, d.h. als Identität gesetzt ist." (145)

---

137. zit. Adorno(34) p.93
138. zit. ebd. p.94
139. zit. Adorno(69) ND p.150
140. zit. ebd. p.124/125
141. vgl. ebd. p.146/147
142. vgl. ebd. p.168
143. vgl. Hegel(2) p.41, 48
144. vgl. ebd. p.26/27
145. zit. ebd. p.27

Der Vernunft steht der Verstand gegenüber:

> "Denn jedes Sein, das der Verstand produziert, ist ein Bestimmtes, und das Bestimmte hat ein Unbestimmtes vor sich und hinter sich, und die Mannigfaltigkeit des Seins liegt zwischen zwei Nächten, haltungslos; sie ruht auf dem Nichts, denn das Unbestimmte ist Nichts für den Verstand und endet im Nichts" (146).

Mit dem Begriff "Selbstproduktion der Vernunft" (147) versucht Hegel den Prozeß der Vermittlung von Setzung (dem An sich, oder die absolute Identität) und seiner Entgegensetzung (dem Für sich, oder die relative Identität) zu begreifen, der aber unter den Bedingungen des Verstandes immer in eine Bestimmung einmündet, die den notwendigen Widerspruch von absoluter und relativer Identität nicht aufhebt sondern bestätigt:

> "Die unentzweiteste Identität - objektiv die Materie, subjektiv das Fühlen (Selbstbewußtsein) - ist zugleich eine unendlich entgegengesetzte, eine durchaus relative Identität; die Vernunft ((...)) vervollständigt sie durch ihr Entgegengesetztes und produziert durch die Synthese beider eine neue Identität, die selbst wieder vor der Vernunft eine mangelhafte ist, die ebenso sich wieder ergänzt". (148)
> "Die Identität, die eine absolute sein sollte, ist eine unvollständige". (149)

Folglich ist die Aufhebung des Widerspruchs von Setzung und Entgegensetzung in einer Identität beider nicht die Aufhebung des Widerspruchs in einer absoluten Identität sondern die Affirmation des Widerspruchs in einer relativen. Insofern ist die Bestimmung der Totalität alles Seienden als einem Unendlichen konsequent: die Bestimmungen des Verstandes sind nur Scheinbestimmungen, die als Endliche und als Scheinbegrenzungen der Unendlichkeit die Unendlichkeit bestätigen. Hegels Gedanke des Absoluten überwindet die Unzulänglichkeit dieses Identitätsbegriffes. Das Absolute ist die Synthese der absoluten und der relativen Identität als "die Identität ((=reine Identität (150))) der Identität ((= absolute Identität, An sich)) und der Nichtidentität ((= relative Identität, Für sich))" (151). In dieser Konstruktion erkennt Hegel an, daß

---

146. zit. Hegel(2) p.26
147. zit. ebd. p.46
148. zit. ebd. p.46
149. zit. ebd. p.48
150. vgl. ebd. p.55
151. vgl. ebd. p.96

die absolute Identität als dem An sich und die relative Identität als dem Für sich notwendig ein Widerspruch sind, der aber nur aufgehoben werden kann, wenn sie als das einander Widersprechende in einer Synthese als Einheit begriffen werden.

Wenn Adorno die absolute Identität in Hegels Dialektik durchstreicht, dann reduziert er die Dreistufigkeit dieser Dialektik zu einer polaren (152), deren Pole das Identische (das Gesetzte als eine relative Identität) und das Nichtidentische (als das Nichtgesetzte und Unendliche) sind, die sich nur durch den Widerspruch des Bestimmt- und des Nichtbestimmtseins unterscheiden. Die Reduktion der Hegelschen Dialektik ist die Bedingung dafür, daß er ohne Schwierigkeiten e i n Moment dieser Dialektik gegen die ganze mobilisieren kann:

"Allbeherrschende Vernunft, die über einem anderen sich instauriert, verengt notwendig auch sich selbst. Das Prinzip absoluter Identität ist in sich kontradiktorisch. Es perpetuiert Nichtidentität als unterdrückte und beschädigte. Die Spur davon ging ein in Hegels Anstrengung, Nichtidentität durch die Identitätsphilosophie zu absorbieren, ja Identität durch Nichtidentität zu bestimmen. Er verzerrt jedoch den Sachverhalt, indem er das Identische bejaht, das Nichtidentische als freilich notwendig Negatives zuläßt, und die Negativität des Allgemeinen verkennt. Ihm mangelt Sympathie für die unter der Allgemeinheit verschüttete Utopie des Besonderen, für jene Nichtidentität, welche erst wäre, wenn verwirklichte Vernunft die partikulare des Allgemeinen unter sich gelassen hätte" (153).

Adorno hypostasiert das Moment des Nichtidentischen zum alleinigen Prinzip einer Dialektik, deren Namen "Negative Dialektik" (154) ist. Sicher:

"mit Hegel aber läßt solche Dialektik nicht mehr sich vereinen. Ihre Bewegung tendiert nicht auf die Identität in der Differenz jeglichen Gegenstandes von seinem Begriff; eher beargwöhnt sie Identisches. Ihre Logik ist eine des Zerfalls: der zugerüsteten und vergegenständlichten Gestalt der Begriffe, die zunächst das erkennende Subjekt unmittelbar sich gegenüber hat. Deren Identität mit dem Subjekt ist die Unwahrheit ((...)). Diese Struktur aber

---

152. vgl. Müller-Strömsdörfer p.104; vgl. Anm. 157 p.
153. zit. Adorno(69) ND p.310
154. vgl. Eisler Bd. II Sp. 221

ist ((...)) Geist gewordener Zwang. ((...)) Was anders wäre, hat noch nicht begonnen" (155).

Das Programm der Negativen Dialektik ist festgelegt. "Das Subjekt muß am Nichtidentischen wiedergutmachen, was es daran verübt hat" (156).

Die Demontage der Hegelschen Dialektik aber ist keine Reduktion der Triplizität zu einer Duplizität; sie reicht weiter. Die Begriffe absolute Identität, relative Identität und das Absolute sind im abstrakten Schema der Dialektik These, Antithese und Synthese. Die Liquidation der absoluten Identität beseitigt die These, faktisch aber auch die Synthese; denn Synthese und Antithese sind nur durch die These vermittelt. Damit bleibt von der Hegelschen Triplizität der Dialektik in der Negativen Dialektik Adornos nur noch die Antithese, das Für sich, übrig (157), die polar nach dem Maß des Widerspruchs von Identischem und Nichtidentischem bestimmt ist.

Indem aber Adorno nur noch die Antithese Hegels, das Für sich, in seiner Dialektik duldet, übernimmt er uneingeschränkt dessen Bestimmung der relativen Identität. Diese ist 1. unendliche Bewegung, 2. jedes Bestimmte liegt zwischen Unbestimmtem und 3. jede Bestimmung ist die Negation einer vorhergehenden Bestimmung (158). Das Individuum erfährt dies als unendlichen Prozeß von Bestimmung und Negation dieser Bestimmung in einer neuen Setzung, d.h. ein Bestimmtes, das sich als dies und nur dies Bestimmte in diesem Prozeß Bestand hat, ist prinzipiell unmöglich. Der unendliche Prozeß, den Adorno in der Kritik der bürgerlichen Gesellschaft als ihr

---

155. zit. Adorno(69) ND p.146
156. zit. ebd. p.147
157. Auf die polare Konstruktion der adornoschen Dialektik hat I. M.-Strömsdörfer hingewiesen. Ihre These jedoch, daß es sich im Verhältnis zur Hegelschen Dreistufigkeit und eine zweistufige Dialektik handelt, indem Adorno auf die Synthese verzichtet, muß zurückgewiesen werden. Die Polarität der Negativen Dialektik ist nicht von der Struktur These und Antithese; denn eine solche Konstruktion verlangt die Synthese. Die Negative Dialektik ist nicht dualistisch sondern monistisch, indem sie den Widerspruch ontologisch im Ding festnagelt und das Bestimmte und das Unbestimmte im Ding zu Momenten des Seienden macht. vgl. Müller-Strömsdörfer p.104
158. vgl. Hegel(3) p.88-90

Fundament bestimmte, kann nur durch eine Gewalttat festgestellt werden.

Daß ein Individuum in diesem unendlichen Prozeß sich nicht als existent erfahren kann, daß die Suspension dieses unendlichen Prozesses in einem bestimmten Bestimmten Bedingung der Selbsterfahrung ist, wird von Adorno nicht bestritten. Darauf beruht seine Theorie des Kunstwerkes. Wogegen sich Adorno wendet, und das er der bürgerlichen Gesellschaft als Herrschaft vorwirft, ist, daß dieses bestimmte Bestimmte so ist und nicht anders (159). Gegen das Bestimmte mobilisiert er das Unbestimmte; die Bestimmung des Unbestimmten in ein Bestimmtes fügt dem Unbestimmten durch den Akt der Bestimmung Unrecht zu, indem etwas zum Bestimmten erhoben wird, und das Andere - das Nichtbestimmte - weiter im Unbestimmten belassen wird. Durch nichts läßt sich ausweisen, daß dem Bestimmten vor dem Unbestimmten mehr Recht zukomme, oder daß dem so und so Bestimmten dieses Vorrecht, so und so bestimmt zu sein, eher gebühre als dem Unbestimmten, das durch jene Bestimmung im Unbestimmten belassen wurde. Das ist das Unrecht, das das Individuum dem Nichtidentischen zufügt, und die Summe dieser Untaten ist die Realität der bürgerlichen Gesellschaft. Darum Adornos Verdikt: "das Ganze ist das Unwahre" (160).

Das impliziert die These, daß das Wahre in dem begründet sein muß, dem durch die Bestimmung - der Tat des Individuums - Unrecht angetan wird: das Unbestimmte oder das Nichtidentische. Die Logik des polar strukturierten Dialektikbegriffes Adornos ist es, daß Adorno die konstituierenden Begriffe, die Identität und das Nichtidentische, zu den beiden Momenten des durch den Begriff Bestimmten erklären muß: die Identität ist als das erste Moment das konkret Wahrnehmbare, Festgestellte; das Nichtidentische ist als das zweite Moment das im Festgestellten Untergegangene, Vergessene. Die notwendige Konsequenz dieser Ontologisierung des Widerspruches im Faktischen ist, daß jedes Denken, das in seinem Vollzuge diesen Widerspruch aufheben will, diesen in einem Bestimmten,

159. vgl. Adorno(45) p.137, vgl. Anm. 123
160. zit. Adorno(20) p. 57

Faktischen erneut setzt. Versöhnung, begriffen als die Aufhebung des Widerspruches von Identität und Nichtidentischem in einer neuen Identitätssetzung, muß damit notwendig scheitern, wenn sie als eine positive, als ein so und so Bestimmtes begriffen wird; denn positiv ist sie das Produkt einer Gewalttat, die Unvereinbares zusammenzwingt und damit den Widerspruch ratifiziert (161), den sie versöhnen sollte: sie ist nicht die reale Versöhnung, sondern der Schein von Versöhntheit (162), und konsequent verwirft die Negative Dialektik die Bestimmung der Versöhnung in einem Positiven (163). Aber mit der Ablehnung der Versöhnung in einer positiven Setzung verzichtet die Negative Dialektik nicht auf die Versöhnung, die, bestimmt als das Humane (164), für das Individuum um seiner Selbst willen unverzichtbar ist.

Hat die polare Struktur einerseits die Möglichkeit eines positiven Begriffs von Versöhnung unmöglich gemacht, so ist sie andererseits die Bedingung dafür, die Versöhnung als eine negative begreifen zu können. Stringenz und Plausibilität kann der Destruktion des positiven Versöhnungsbegriffs nicht abgesprochen werden, aber das Argument, das die Wendung gegen das Positive unterstützen soll, ist schwach:

> "Gegenüber dem, was bloß möglich gewesen wäre, hat das, was wirklich wurde, stets auch ein Moment der Überlegenheit: auf der Seite des Realisierten waren Kräfte, die es so und nicht anders wollten. Gleichwohl verkörpert die Möglichkeit, als das Vergessene, Unterdrückte, Besiegte immer auch gegenüber dem Wirklichen das Potential des Besseren. Einem seiner selbst mächtigen Geschichtsbewußtsein ((...)) obliegt wesentlich die Bewahrung des Vergessenen." (165)

Adorno kehrt einfach die Problematik um und erklärt zum Problem des Denkens nicht mehr die Identität, sondern das Nichtidentische. Diese Umwendung der Zielrichtung des Denkens

---

161. Adorno sagt: "Die Gewalttat des Gleichmachens reproduziert den Widerspruch, den sie ausmerzt."
zit. Adorno(69) ND p.144
162. vgl. Adorno(69) ND p.304
an anderer Stelle sagt er: "Der Schein von Versöhnung inmitten des Unversöhnten kommt stets diesem zu gute".
zit. Adorno(52) p.190
163. vgl. Adorno(69) ND p.146/147
164. Adorno sagt: "Das Humane ist die Versöhnung mit Natur vermöge gewaltloser Vergeistigung".
zit. Adorno(52) p.174
165. zit. Adorno(44a) p.43/44

begreift er als die 'kopernikanische Wende' des Denkens (166). Ziel des Denkens ist nicht länger mehr das Positive, sondern das, was in der positiven Setzung untergegangen ist.

Die Umkehrung der Problematik löst aber das Problem nicht, das Adorno als Widerspruch im Faktischen ontologisiert hat. Nach wie vor werden Identität und Nichtidentisches als die beiden Pole seines Dialektikbegriffes durch den Widerspruch zusammengehalten. Wenn seine Kritik an der Dialektik Hegels eine Überwindung von dessen Dialektikbegriff sein soll, dann kann Adorno, wenn er das Denken des Nichtidentischen, Unbestimmten real aufzeigen will, hinter zwei Positionen nicht mehr zurückgehen. Die erste ist die Identität als der Bedingung des Denkens, und die zweite ist die relative Identität als dem unendlichen Prozeß von Setzung und Negation. Konkret muß Adorno das Nichtidentische als eine Identität denken, die nicht der Positivität und damit dem Bann verfällt. Das Denken des Nichtidentischen ist die Verwirklichung des Paradoxons, den unendlichen Prozeß festzulegen, ohne den Prozeß in seiner Unendlichkeit zu unterbrechen. Die These, daß Denken, das das Humane zum Ziel hat, nur negativ möglich ist, übernimmt zwar die formale Bestimmung, daß es als Produkt immer ein Positives ist, beugt sich aber nicht der inhaltlichen Implikation. Die Negative Dialektik will das Positive (als formale Bestimmung) negativ (als inhaltliche Bestimmung) denken.

Wie ist ein solches Denken praktisch möglich und was sind seine Kategorien?

1.23

Es liegt nahe zuerst bei der Philosophie nachzufragen. Ihre Aufgabe ist es, "das vom Gedanken Verschiedene zu denken, das allein ihn zum Gedanken macht" (167). Vermag die Philosophie mit ihren Kategorien das Nichtidentische zu erfassen?

Der Begriff ist die zentrale Kategorie der Philosophie. Unter dem Schlagwort "Entzauberung des Begriffs" (168)

166. vgl. Adorno(69) ND p.8, 72, 194
167. zit. ebd. p.191
168. vgl. ebd. p.21 f

entwickelt Adorno seine Theorie vom Begriff. Gemäß der Bestimmung, daß aller Verdinglichung das vergessene Nichtidentische konstitutiv ist, ist dem Begriff das Nichtbegriffliche das Konstitutivum:

> "In Wahrheit gehen alle Begriffe, auch die philosophischen, auf Nichtbegriffliches, weil sie ihrerseits Momente der Realität sind, die zu ihrer Bildung -primär zu Zwecken der Naturbeherrschung - nötigt" (169).

Seine Theorie des Begriffs wiederholt alle Argumente, die schon in der Kritik der Identität geltend gemacht worden sind:

> "Daß der Begriff Begriff ist, auch wenn er vom Seienden handelt, ändert nichts daran, daß er seinerseits in ein nichtbegriffliches Ganzes verflochten ist, gegen das er durch seine Verdinglichung einzig sich abdichtet, die freilich als Begriff ihn stiftet. Der Begriff ist ein Moment wie ein jegliches in dialektischer Logik. In ihm überlebt sein Vermitteltsein durchs Nichtbegriffliche vermöge seiner Bedeutung, die ihrerseits sein Begriffsein begründet" (170).

Für die Praxis, wie das Nichtidentische zu denken sei, ist damit nichts gewonnen; auch eröffnet die Auskunft, daß die Richtung der Begrifflichkeit zu ändern, "sie dem Nichtidentischen zuzukehren" (171) sei, keine neuen Gesichtspunkte. Das sind formale Bestimmungen, die über das Konkrete nichts aussagen. Da das Moment des Verdinglichten nicht vom Begriff abstrahiert werden kann, ist und bleibt er der Kategorie der Verdinglichung konkret unterworfen. Insofern ist er auf sein Nichtbegriffliches als dem Vergessenen bezogen, aber darin ist er ebenso Instrument der Herrschaft. Außer der Forderung, durch den Begriff das Nichtbegriffliche im Begriff zu begreifen, kann vom Begriff nichts erwartet werden: die Philosophie scheitert an ihrer zentralen Kategorie und kann damit ihr eigenes Problem nicht begreifen. Sie scheitert, weil ihr Instrument, die Sprache, dieser Aufgabe nicht gewachsen ist:

> "Was anders wäre, das nicht länger verkehrte Wesen, weigert sich einer Sprache, welche die Stigmata des Seienden trägt" (172).

Damit scheidet die philosophische Reflexion für die Begründung der Praxis Negativer Dialektik aus.

---

169. zit. Adorno(69) ND p.21
170. zit. ebd. p.22
171. zit. ebd. p.22
172. zit. ebd. p.290/291

Wegen ihres Anspruches, die Einheit von Theorie und Praxis zu vermitteln, kann die Negative Dialektik nicht auf die Begründung ihrer Praxis verzichten. Die Philosophie scheidet aus, weil sie die Grenze, die ihr durch die Kategorie des Begriffs gesetzt ist, nicht überspringen kann. Meine These, daß Kunst und Philosophie im Denken Adornos sich dialektisch vermitteln, bestimmte diese Vermittlung in einem Mangel, der einerseits die Kunst der Philosophie bedürftig machte, die durch die philosophische Reflexion die Kunst begrifflich fixierte. Überraschend erbrachte die Diskussion der adornoschen Philosophie aber andererseits, daß die Philosophie in dem Moment ihr Ungenügen hat, der den Mangel der Kunst aufhebt. Adorno formulierte dieses wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis paradoxal (173). Er verknüpft die Möglichkeit jeder Erkenntnis mit der Dialektik von Kunst und Philosophie, die den gemeinsamen Mangel von Kunst und Philosophie wechselseitig aufhebt, und Erkenntnis ist nur dann real, wenn diese Dialektik verwirklicht wird. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß in diesem Verhältnis die Gewichte ungleich verteilt sind. Weitaus problematischer als das Verhältnis der Kunst zur Philosophie ist das Verhältnis der Philosophie zur Kunst.

Die Philosophie scheiterte daran, das Nichtidentische zu denken, ohne der Positivität zu verfallen. Durch seine Begrifflichkeit fällt die philosophische Reflexion immer wieder im Vollzuge ihres Denkens in die das Nichtidentische unterdrückende Identitätssetzung zurück. Diesem unterdrückten Nichtidentischen will die "ästhetische Identität" (174) beistehen und zu seinem Recht verhelfen.

An der Definition der Erkenntnis als einer Identität von erkennendem Subjekt und erkanntem Objekt hält Adorno fest. "Von sich aus will jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst" (175). Wenn Adorno an der Definition der Erkenntnis einerseits festhält, andererseits aber der philosophischen Erkenntnis ein Ungenügen zuspricht, das durch die

---

173. Die Stelle, auf die ich mich beziehe, wurde bereits zitiert, siehe Anm. 45
174. zit. Adorno(78) ÄT p.14
175. zit. ebd. p.14

ästhetische Erkenntnis aufgehoben wird, dann muß das Unterscheidende in dem Verhalten zur Identität bestehen. Als "Erkenntnis sui generis" (176) "berichtigt die Kunst die begriffliche Erkenntnis" (177); als solche kann sie keine Erkenntnis von Objekten sein (178). Obgleich die Kunst als die "begriffslose" (179) bestimmt wird, ist sie dennoch dem Faktum der Verdinglichung unterworfen. Dieses Faktum der Verdinglichung bestimmt Adorno als die Bedingung dafür, daß Kunst Erkenntnis sui generis sein kann. "Einzig durchs Seiende hindurch transzendiert Kunst zum Nichtseienden" (180). Das Faktum der Verdinglichung ist aber nur Bedingung nicht Produkt ästhetischer Erkenntnis. "Kunst ist sowenig Abbild wie Erkenntnis eines Gegenständlichen; sonst verdürbe sie zu jener Verdoppelung" (181). Wenn philosophische und ästhetische Erkenntnis, bei denselben Prämissen sich im Ergebnis unterscheiden, in der Weise, daß die ästhetische Erkenntnis das Verdinglichte transzendiert, dann muß dieser noch eine Bestimmung zukommen, die sie dazu befähigt. Diese Bestimmung ist das mimetische Verhalten der Kunst:

> "Vielmehr greift Kunst gestisch nach der Realität, um in der Berührung mit ihr zurückzuzucken. ((...)) Solche Verhaltensweise ist der mimetischen verwandt" (182)

Die Mimisis ist die entscheidende Kategorie der Negativen Dialektik. Das mimetische Moment befähigt die Kunst, das Nichtidentische zu sagen, ohne daß das Nichtidentische der Positivität verfällt. Es unterscheidet Kunst und Philosophie und ist der Name dessen, das der Philosophie mangelt.

Das "ästhetische Moment" (183) ist der Negativen Dialektik "nicht akzidentiell" (183). Daran kann keine Kritik vorbeigehen.

Die zentrale Bedeutung, die Adorno dem ästhetischen Moment im System der Negativen Dialektik zuspricht, verweist auf die Philosophie Schellings. Es lassen sich eindeutige

---

176. zit. Adorno(77) p.64
177. + zit. Adorno(78) ÄT p.173
178. vgl. ebd. p.391
179. zit. Adorno(69) ND p.25
180. zit. Adorno(78) ÄT p.259
181. zit. ebd. p.425
182. zit. ebd. p.425
183. zit. Adorno(69) ND p.24

Übereinstimmungen nachweisen, aber es besteht eine fundamentale Differenz, auf die Adorno selbst hingewiesen hat (184).

Als System geht die Philosophie Schellings von einem Urprinzip aus, aus dem heraus sich das System entfaltet und in seiner Vollendung zu diesem zurückkehrt (185). Dieses Prinzip ist das Wissen, das die "Übereinstimmung eines Objektiven mit einem Subjektiven" (186) ist. Es ist die absolute Identität von Subjekt und Objekt. Daraus entsteht das Problem, wie diese Identität aufzufassen sei; denn zwei Standpunkte sind möglich, die sich aber nur durch den Gesichtspunkt unterscheiden. Entweder wird die Identität vom Objekt aus betrachtet und gefragt, wie ihr ein Subjekt zugeordnet werden kann - das ist das Problem der Naturphilosophie -, oder das Subjekt ist der Ausgangspunkt; dann ist es die Frage wie ihm ein Objekt zukommt - das ist das Problem der Transzendentalphilosophie - (187). Naturphilosophie und Transzendentalphilosophie sind nur "die beiden möglichen Richtungen der Philosophie" (188), deren allgemeine Aufgabe es ist, "entweder aus der Natur eine Intelligenz, oder aus der Intelligenz eine Natur zu machen" (189).

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, den weiteren Aufbau der Transzendentalphilosophie zu verfolgen. Ihre Aufgabe ist es, aus der Intelligenz eine Natur zu machen oder anders, wie sind für das absolute Bewußtsein Objekte möglich. Zu diesem Zweck wird eine weitere Unterscheidung eingeführt: theoretische und praktische Philosophie. Die theoretische Philosophie untersucht die Möglichkeit der Erfahrung von Objekten, die praktische Philosophie das Produzieren dieser Objekte (190). Beide verfangen sich aber, als Einheit gedacht, in einem Widerspruch:

---

184. Adorno sagt: "Insofern ist das ästhetische Moment, obgleich aus ganz anderem Grund als bei Schelling, der Philosophie nicht akzidentiell".
zit. Adorno(69) ND p.24
185. vgl. Schelling(3) p.628
186. zit. ebd. p.339
187. vgl. ebd. p.340-342
188. zit. ebd. p.342
189. zit. ebd. p.342
190. vgl. ebd. p.347

"Über die theoretische Gewißheit geht uns die praktische, über die praktische die theoretische verloren; es ist nicht möglich, daß zugleich in unserer Erkenntnis Wahrheit, und in unserem Wollen Realität sei" (191).

Da es aber die Bestimmung des Systems ist, in der Vollendung zu seinem Prinzip zurückzukehren, muß Schelling die Identität der theoretischen (die als bewußtlose Tätigkeit des Subjektiven) und der praktischen Philosophie (die als bewußte Tätigkeit des Subjektiven bestimmt ist) "in ihrem Prinzip (im Ich) nachweisen" (192). Diese Identität von bewußter und unbewußter Tätigkeit wird im Bewußtsein (Ich, Subjekt) postuliert und als "ästhetische Tätigkeit" (192) bestimmt:

"Die idealische Welt der Kunst und die reelle der Objekte sind also Produkte einer und derselben Tätigkeit; das Zusammentreffen beider (der bewußten und der bewußtlosen) o h n e Bewußtsein gibt die wirkliche ((idealische!!)), m i t Bewußtsein die ästhetische (reelle, und damit empirische)) Welt. Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewußtlose Poesie des Geistes; das allgemeine Organon der Philosophie - und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes - die Philosophie der Kunst" (192).

Aber Schelling konstruiert das Verhältnis Philosophie - Kunst nicht linear in einem Konsequenzverhältnis, sondern polar, indem die Pole nur in ihrer Synthese gedacht werden können. Aus der Setzung des Prinzips als der absoluten Identität und der "unmittelbaren Affirmation von sich selbst" (193) entsteht das Problem wie die Entgegensetzung von Allgemeinem und Besonderen möglich ist. Diese Schwierigkeit löst Schelling mit seiner Potenzenlehre:

"Es ist wahrhaft und an sich nur Ein Wesen, Ein absolut Reales, und dieses Wesen als absolutes ist unteilbar, so daß es nicht durch Teilung oder Trennung in verschiedene Wesen übergehen kann; da es unteilbar ist, so ist Verschiedenheit der Dinge überhaupt nur möglich, insofern es als das Ganze und Ungeteilte unter verschiedenen Bestimmungen gesetzt wird. Diese Bestimmungen nenne ich Potenzen. Sie verändern schlechthin nichts am Wesen, dieses bleibt immer und notwendig dasselbe, deswegen heißen sie i d e e l l e Bestimmungen" (194).

---

191. zit. Schelling(3) p.348
192. zit. ebd. p.349
193. zit. Schelling(1) p.18; vgl. auch die §§ 2 - 5 Schellings Formulierungen und Bestimmungen der absoluten Identität.
194. zit. Schelling(1) p.10

Als ideelle Bestimmungen sind die Potenzen zwar keine Realitäten, aber sie ermöglichen die Konstruktion realer Dinge. Die Philosophie reflektiert die Totalität a l l e r Potenzen, die in ihrer Totalität das Absolute sind, und, da das Absolute als das Prinzip der Philosophie bestimmt ist, ist die Philosophie, weil sie alle Potenzen in sich begreift, selbst keine Potenz (195). Daraus folgt Schellings Bestimmung der Philosophie:

"Philosophie geht ((...)) überhaupt nicht auf das Besondere als solches, sondern unmittelbar immer nur auf das Absolute, und auf das Besondere nur, sofern es das ganze Absolute in sich aufnimmt und in sich darstellt" (196).

Wenn es sich in der Philosophie nur um die Erkenntnis des Absoluten handelt, dann ist das Problem, wie dieses Absolute durch das Bedingte erkannt werden kann. Das Organ der Philosophie ist die Anschauung, die subjektiv die intellektuelle, objektiv die ästhetische Anschauung ist (197). Intellektuelle und ästhetische Anschauung sind aber Potenzen, die in ihrer Totalität in den Bereich der Philosophie gehören. Nun führt Schelling eine Unterscheidung ein, die sich nur aus der Konstruktion des Systems her erklären läßt: eine Potenz, sofern sie Darstellung des Absoluten ist, kann aus dem Ganzen herausgehoben werden und für sich dargestellt werden. Die Darstellung selbst ist Philosophie (198), die isolierte Potenz Realität. Das ermöglicht ihm, das Verhältnis von Kunst und Philosophie zu bestimmen. Die Philosophie stellt das "Absolute mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Allgemeinen" (199) und die Kunst das "Absolute mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Besonderen" (199) dar. Die intellektuelle Anschauung der Philosophie und die ästhetische Anschauung der Kunst sind die "Extreme" (200), und durch die Bestimmung als Extreme eines Systems sind Kunst und Philosophie untrennbar miteinander verflochten:

---

195. vgl. Schelling(1) p.10
196. zit. ebd. p.11
197. vgl. Schelling(3) p.625 Anm.
198. vgl. Schelling(1) p.11
199. zit. ebd. p.50
200. zit. Schelling(3) p.630

"Nehmt der Kunst die Objektivität, so hört sie auf zu sein, was sie ist, und wird Philosophie; gebt der Philosophie die Objektivität, so hört sie auf zu sein, und wird Kunst. - Die Philosophie erreicht zwar das Höchste, aber sie bringt bis zu diesem Punkt nur gleichsam ein Bruchstück des Menschen. Die Kunst bringt den ganzen Menschen, wie er ist, dahin, nämlich zur Erkenntnis des Höchsten" (201).
"Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur der Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß" (202).

Im Problem besteht zwischen der Negativen Dialektik und dem transzendentalen Idealismus keine Differenz. So wie Adorno die Dialektik von Kunst und Philosophie in einem Mangel bestimmt, so bestimmt Schelling die wechselseitige Abhängigkeit von Philosophie und Kunst ebenfalls in einem Mangel, der nur durch die komplementäre, entgegengesetzte Position aufgehoben werden kann. Was Schelling durch die Begriffe intellektuelle und ästhetische Anschauung begreift, erfaßt Adorno in den Begriffen philosophische Reflexion und mimetisches Verhalten. Auch in der Auflösung des praktischen Problems sind Schelling und Adorno einer Meinung. So wie Schelling das Höchste, das Ziel, begriffen im Absoluten, nur durch die ästhetische Anschauung erreichen kann, so erreicht nur das mimetische Verhalten das Nichtidentische.

Aber über diese Übereinstimmungen darf nicht die fundamentale Differenz unterschlagen werden, die eine um das Ganze ist. Schellings Potenzenlehre ist im Kern dualistisch konstruiert, deren Pole als Potenzen immer nur in der Synthese, also in der Totalität der Potenzen, als das Absolute, gedacht werden können (203). Wird ein Moment aus

---

201. zit. Schelling(3) p.630
202. zit. ebd. p.628
203. Nur dem Schema nach ist diese Konstruktion dialektisch. Faktisch ist das System Schellings monistisch aus einem Prinzip deduziert. Die Potenzenlehre umgeht geschickt das Problem der realen Entgegensetzung von Absolutem und Besonderen oder Natur und Individuum, kann aber dennoch nicht einsichtig machen, warum das Absolute überhaupt der Potenzen bedarf, deren Totalität es ohnehin sein muß. Das System der Schellingschen Philosophie verfängt sich in der eigenen hermetischen Konstruktion des Systems. In jedem Fall muß Schelling eine...

diesem Schema herausgestrichen, dann fällt das ganze Gebäude zusammen. An der Bestimmung des Genies läßt sich das überzeugend demonstrieren:

"Die reale Seite des Genies oder diejenige Einheit, welche Einbildung des Unendlichen ins Endliche ist, kann im engeren Sinn die P o e s i e, die ideale Seite ((des Genies)) oder diejenige Einheit, welche Einbildung des Endlichen ins Unendliche ist, kann die K u n s t in der Kunst heißen" (204).

Das Genie wird als die Synthese der Poesie und ihres Gegensatzes der Mimisis bestimmt, die Schelling hier in der Formulierung 'Kunst in der Kunst' begreift. Die Tätigkeit des Genies ist demnach der Indifferenzpunkt von Poiesis, dem Schaffen oder Produzieren der Natur, und der Mimisis als der Nachahmung der Natur. Die Tätigkeit des Genies ist, wenn ein Moment für sich betrachtet wird zugleich auch das andere. Ein Schaffen der Natur durch das Individuum, also die bewußte Veränderung der Natur durch das Individuum, ist ohne Nachahmung ebenso unmöglich, wie die Nachahmung als einer Angleichung des Individuums an die Natur ohne die die Natur verändernde Tätigkeit (205). Würde aus diesem Schema ein Moment herausgestrichen werden, so würde es sich aufheben; denn keines der Momente kann für sich isoliert bestehen.

Diese 'Balance im Begriff' zerstört Adorno. Die Negative Dialektik opponiert dem Moment der Poiesis, weil die Poiesis als Herrschaft des Individuums über die Natur diese dem Individuum als Subjekt zurichtet und unterwirft. Sie hypostasiert das Moment der Mimisis als die einzige Möglichkeit der

---

. ...Inkonsequenz in Kauf nehmen: entweder er 'springt' in das System als Subjekt des Systems hinein, dann gibt es eigentlich zwei Prinzipe des Systems, was der Bestimmung des Systems widerspricht, oder er ist als Subjekt des Systems schon im System drinnen, dann aber fragt es sich, warum das Subjekt die Mühe der Deduktion des Systems überhaupt auf sich nimmt. Dialektisch wäre dieses System erst, wenn es die eigene Inkonsequenz in die Reflexion aufnähme.

204. zit. Schelling(1) p.105 § 64

205. Tomberg hat darauf seine Theorie der Mimisis als Praxis aufgebaut, ohne explizit auf Schelling einzugehen. Wesentlich Momente der Philosophie der Kunst hat Schelling in der Schillerschen Ästhetik vorgebildet gefunden und übernommen (vgl. Schelling(1) p.107 ff), und da Tomberg Schiller eingehend diskutiert, erübrigt sich seinerseits ein Hinweis auf Schelling.

Veränderung der Welt durch herrschaftsfreies Handeln. Adorno beseitigt das dualistische Prinzip des Schellingschen Entwurfes und begreift Poiesis und Mimisis als die beiden Pole des Systems Negativer Dialektik, die sich nur durch den Widerspruch vermitteln.

Seinen Begriff von Kunst entwickelt Adorno in der Theorie des Kunstwerkes. Das Fundament dieser Theorie ist die Bestimmung, daß das Kunstwerk als ein "Artefakt" (206) das Produkt gesellschaftlicher Arbeit ist. Als Artefakt oder 'thesei' vertritt es, was 'physei' ist (207). Adorno weist dem Kunstwerk eine Vermittlerfunktion zu, durch die es als ein Selbst ein anderes vertritt. Das ist in zweifacher Hinsicht zu sehen. Als Produkt gesellschaftlicher Arbeit steht es für die gesellschaftliche Realität:

> "Gesellschaftliche Produktivkräfte sowohl wie Produktionsverhältnisse kehren der bloßen Form nach, ihrer Faktizität entäußert, in den Kunstwerken wieder" (208)

Bruchlos ergibt sich daraus die Kritik der Kunstwerke als die Kritik der Gesellschaft, die diese Kunstwerke produziert. Den Begriff der Produktion faßt Adorno sehr weit. Nicht nur die Produktion im engeren Sinne als das Tun eines Künstlers, der ein Werk schafft, ist damit gemeint, sondern auch der weite Bereich der Rezeption des Werkes durch andere Individuen in Reproduktion, Rezeption und Interpretation der Werke. In den Schriften zur Musiksoziologie werden diese Probleme reflektiert. Die Vermittlerfunktion des Kunstwerkes ist aber auch in erkenntnistheoretischer Hinsicht zu sehen. Die Bestimmung der Kunst als die Praxis Negativer Dialektik impliziert, daß das Kunstwerk der Ort ist, an dem diese Praxis sich realisiert, konkret erfahrbar wird. Die Quintessenz dieser Theorie des Kunstwerkes ist, daß das Kunstwerk als ein Ding unter Dingen (209) das Nichtidentische realisiert. "Kunstwerke wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen ((...))" (210). Diese Konzeption des Kunstwerkes

---

206. zit. Adorno(78) ÄT p.14
207. vgl. ebd. p.99
208. zit. ebd. p.350
209. vgl. ebd. p.134
210. zit. ebd. p.263

ist ein Widerspruch in sich, und wird von Adorno durchaus eingestanden, wenn er von dem "Münchhausenkunststück" spricht, das die moderne Kunst einübt (211). Es ist nicht ohne weiteres einsehbar, daß Dinghaftes Nichtdingliches, Identisches Nichtidentisches oder anders ausgedrückt, daß das Kleinere das Größere in sich begreift. Diesen Widerspruch löst Adorno durch die Kategorie des mimetischen Verhaltens der Kunstwerke.

Er bestimmt das Kunstwerk als ein "Kräfteparallelogramm" (212) zwischen den Polen Rationalität (Konstruktion) und Mimisis (213). Drei Momente entscheiden, daß das Kunstwerk die faktische Realisation des Nichtidentischen ist:

1. Nur als Ding ist es dem Kunstwerk möglich, das von der Herrschaft nicht Verunstaltete zu realisieren. Durch das Kunstwerk als Ding erlangen die Kategorien Rationalität und Konstruktion des Kunstwerkes Gültigkeit und Objektivität. In diesen Begriffen reflektiert Adorno die Kategorien, die darüber entscheiden, ob ein Kunstwerk gelungen ist oder nicht. Diese sind die Faktur und die Stimmigkeit des Kunstwerkes. In ihnen werden die technischen Verfahrensweisen diskutiert, die ein Kunstwerk als Kunstwerk bilden, und von den Fachwissenschaften systematisiert worden sind. In den Analysen konkreter Kunstwerke gebraucht Adorno diese Techniken, um in einer Reflektion die analysierten Einzelmomente im Ganzen zu begreifen.
2. Als Dinge unterliegen die Kunstwerke den Bedingungen des identifizierenden Denkens als Herrschaft. Dadurch aber, daß den Kunstwerken ein mimetisches Moment zukommt, stehen sie gegen diese Verdinglichung und sagen das Nichtidentische. "Opposition gelingt der Kunst einzig durch Identifikation mit dem, wogegen sie aufbegehrt" (214). Das bezeichnet Adorno als die "Mimisis ans Tödliche" (215).
3. Die Identifikation wird näher bestimmt. Indem das Kunstwerk sich mit dem identifiziert, wogegen es aufbegehrt,

---

211. vgl. Adorno(78) ÄT p.41
212. vgl. Adorno(84) p.41
213. vgl. Adorno(78) ÄT p.72, 86/87
214. zit. ebd. p.201
215. zit. ebd. p.201 und vgl. ebd. p.200 - 205

ist der Geist des Kunstwerkes nicht länger mehr der 'alte Feind der Natur' (216):

> "Der Geist identifiziert es ((das Nichtidentische)) nicht: er identifiziert sich damit. Dadurch daß Kunst ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie dem Nichtidentischen sich gleich: das ist die gegenwärtige Stufe ihres mimetischen Wesens" (217).

Adorno interpretiert das mimetische Verhalten als eine Identitätssetzung, in der das Verhältnis des Individuums zu seiner Natur umgekehrt ist. Nicht mehr macht das Individuum die Natur sich gleich, unterwirft es unter seine Verfügung, sondern das Individuum macht sich der Natur gleich, indem es sich ihr unterwirft; es verschwindet in der Natur.

Aus formalen Gründen hatte die Negative Dialektik am Begriff der Identifikation festgehalten, aber sie gibt durch die Kategorie der Mimisis dem Begriff einen neuen Inhalt. Möglich ist dieses aber nur durch einen ganz bestimmten Mimisisbegriff. Tomberg hat in seiner Theorie der Mimisis geltend gemacht, daß Kunst als Mimisis der Praxis nur dann gültig ist, wenn ihr eine besondere Poiesis auf der Seite des Betrachters, die er als "ästhetische Imagination" (218) bezeichnet, als Moment konstitutiv ist (218). Dieser Mimisisbegriff, der durch Marx vermittelt ist (219), bestimmt die Mimisis als Nachahmung der Natur - als ein bewußtes Schaffen, Umformen dieser Natur -. Die Differenz zwischen diesem Mimisisbegriff und dem marxschen Begriff der Arbeit ist nicht groß. Adornos Mimisisbegriff hat aus dem Tomberg/Marxschen Mimisis/Arbeitsbegriff die Poiesis herausgestrichen. Sein Begriff von Mimisis ist eine Mimisis der Nachahmung, die sich an das anpaßt, was sie nachahmt. Doch das ist die Definition der Mimikry. Mimikry bezeichnet ein Verhalten von Lebewesen, das durch Angleichung, Anpassung an eine ihm feindliche Umwelt sich selbst im Leben zu erhalten sucht. Nicht ohne Absicht und mit einem feinen Gespür für die Realität hat Thomas Mann im Doktor Faustus während des Gesprächs mit dem Teufel die Bemerkung eingeflochten: Mimikry

---

216. vgl. Adorno(78) ÄT p.202
217. zit. ebd. p.202
218. vgl. Tomberg(2) p.20
219. vgl. ebd. p.9 ff

ist "Mummenschanz und Vexierspiel der Mutter Natur" (220). Diesen Mimisisbegriff realisiert die Negative Dialektik.

Es ist aber der Anspruch der Negativen Dialektik, daß sie als Praxis, bestimmt als ein mimetisches Verhalten, das sich in einem Kunstwerk realisiert, das das Produkt menschlicher Tätigkeit ist, die Trennung des Individuums von seiner Natur, die das Ergebnis des die Natur zurichtenden Geistes ist, widerruft und miteinander versöhnt. Soll die Negative Dialektik nicht die Spekulation eines als Künstler verhinderten Ästheten sein, sondern reale Praxis, die Theorie und Praxis der gegenwärtigen Gesellschaft konkret vermittelt, dann muß Adorno den Beweis für seine These antreten. Diesen zu liefern beansprucht seine Interpretation der Musik Arnold Schönbergs. In dem Aufsatz 'der dialektische Komponist', der in der Festschrift zu Schönbergs 60. Geburtstag 1934 erschienen ist, und den Adorno 1968 unverändert erneut publiziert hatte, steht der Satz:

> "Nach Schönberg wird die Geschichte von Musik nicht Schicksal mehr sein, sondern menschlichem Bewußtsein unterstehen" (221).

An dieser These muß sich die Frage orientieren, ob Schönbergs Musik dieses Wort einlöst - einlösen kann!

---

220. zit. Mann(6), Kap. XXV p.304
221. zit. Adorno(9) p.44

2. Kapitel: Musik

2.1

Der Terminus 'Schönberg-Interpretation Adornos' bezeichnet das philosophische Bemühen Adornos um die Neue Musik, die als ein Stilbegriff die Musik der 2. Wiener Schule umfaßt. Die exponierte Stellung, die Schönberg als Künstler, Initiator und Theoretiker in dieser musikgeschichtlich bedeutsamen Gruppe einnahm, rechtfertigt es, die ganze Schule unter diesem Terminus zu subsumieren. Adorno schloß sich Mitte der zwanziger Jahre dieser Gruppe an und begann auf dem Boden einer sich in seinem Denken abzeichnenden Gesellschaftskritik ihr Programm philosophisch zu reflektieren. Er wies auf den gemeinsamen Willen der Gruppe hin, deutete aber zugleich auf die von Schönberg sich deutlich abhebenden Lösungsversuche von Alban Berg und Anton Webern hin, die als seine Schüler nicht nur seine Prinzipien aufgriffen, sondern auch eigenständig weiterbildeten. Sein philosophisches Interesse, das geschichtsphilosophisch motiviert ist, erlaubt es nicht, den Begriff der Musik nur auf diese Gruppe einzuschränken. Zu dem Umkreis dieser Gruppe rechnet er auch solche Komponisten, die musikhistorisch die Gruppe vorbereitet und beeinflußt haben: vor allem Mahler und den späten Beethoven.

Adornos Auseinandersetzung mit der Musik dieser Gruppe umfaßt einen Zeitraum von über 40 Jahren. Daß sich in einem solchen Zeitraum die Aspekte der Beurteilung ändern, die die Interpretation beeinflussen, wird niemanden erregen. Solche Unterschiede bestehen, aber im Kern hat sich die Musikphilosophie Adornos durch die Zeiten hindurch nie geändert. 1964 schrieb er, als er zum ersten mal Aufsätze über Musik aus frühen Jahren erneut publizierte, in der Vorrede:

> "Das meiste von dem, was ich je über Musik schrieb, ist bereits in meiner Jugend, vor 1933, konzipiert" (222).

Daß er von seinen frühen Positionen nichts zurückzunehmen hatte, beweist die Tatsache, daß jene Aufsätze weitgehend unverändert wieder abgedruckt wurden. Seine These, die er

---

222. + zit. Adorno(63) p.7

programmatisch in dem Aufsatz 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik' 1932 formulierte, daß die Praxis der Neuen Musik für die gesellschaftliche Praxis steht, und daß die in der Musik geleistete Versöhnung in einer gewissen Analogie (223) zu der in der Gesellschaft zu leistenden steht, hat er nicht revidiert (224); ebensowenig revidierte er seine These, daß Schönberg in seiner Musik die Versöhnung geleistet hat, auch wenn eingeräumt werden muß, daß Adorno diese These einer gewissen Modifizierung unterworfen hat. Als deutlich wurde, daß Schönberg in Amerika auf kompositorische Techniken zurückgriff, die er in seiner atonalen Periode vor 1914 entwickelt hatte, formulierte Adorno seine These etwas vorsichtiger und schränkte sie auf ebendiese Phase ein (225). Aber es wäre unfruchtbar, solche Modifikationen, die Adorno in späteren Jahren an seinen früheren Auffassungen vorgenommen hatte, gegeneinander auszuspielen. Daß dem frühen Optimismus später eine skeptischere Auffassung folgte, läßt sich nicht von der Hand weisen, daraus aber schon ein Scheitern seiner Kunsttheorie zusammenbasteln zu wollen, wäre eine eklatante

---

223. vgl. Adorno(8) p.105, siehe auch p.65 Anm. Nr. 228

224. vgl. Adorno(52) p.80. Adorno leitet ein Zitat aus diesem Aufsatz, das ich auf p. 65 Anm. Nr. 228 ebenfalls zitiere, mit folgender Bemerkung ein: "Würde ich auch 1962, mit Rücksicht auf die Konstellationen von Musik und Klassen, nicht mehr formulieren wie vor dreißig Jahren, so stünde ich doch noch zu Sätzen, die ich damals schrieb". zit. Adorno(52) p.80
Daß Adorno später seine These nur modifizierte, sie aber nie in ihrer Substanz veränderte, belegt das Argument, mit dem er seinen Entschluß begründet, diesen Aufsatz nicht erneut zu publizieren. "Der Fehler der 1932 in der Zeitschrift für Sozialforschung vom Autor veröffentlichten Abhandlung 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik' war, daß sie den Begriff der musikalischen Produktion mit dem Vorrang der ökonomischen Produktionssphäre blank identifizierte, ohne Rücksicht darauf, wie sehr, was musikalische Produktion heißt, die gesellschaftliche bereits voraussetzt und ebenso von ihr abhängig ist, wie von ihr sich sondert".
zit. Adorno(52) p.236 Anm.
Adorno sagt nichts anderes, als daß er später die Sachverhalte nur deutlicher analysieren konnte und Ungeschicklichkeiten verbesserte.

225. 1961 urteilte Adorno über Schönbergs 2. Streichquartett op. 10 (1908): "((diese)) Komposition hat Schönberg an Genialität und Freiheit nie übertroffen".
zit. Adorno(53) p.431

Mißdeutung. In den frühen Schriften spielt die Kategorie der Mimisis keine Rolle; erst in der 'Dialektik der Aufklärung', die um 1944 konzipiert wurde, wird sie zur entscheidenden Kategorie. Daß dies in einer Zeit geschah, als der Optimismus durch eine gewisse Skepsis längst abgelöst war (226), verweist auf innere Zusammenhänge. Was Adorno in seinem frühen Optimismus dem Werk Schönbergs direkt zumuten wollte, wurde, nachdem eine Ernüchterung eingetreten war, modifiziert und über die Kategorie der Mimisis weniger direkt, aber ebenso bestimmt weiter aufrecht erhalten.

2.2

Ich lasse Adorno sprechen. Seinen programmatischen Aufsatz 'Zur gesellschaftlichen Lage der Musik' eröffnet er mit dem Satz:

> "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" (227),

und weiter heißt es dann:

> "heute und hier vermag Musik nichts anderes als in ihrer eigenen Struktur die gesellschaftlichen Antinomien darzustellen, die auch an ihrer Isolation Schuld tragen. Sie wird um so besser sein, je tiefer sie in ihrer Gestalt die Macht jener Widersprüche und die Notwendigkeit ihrer gesellschaftlichen Überwindung auszuformen vermag; je reiner sie, in den Antinomien ihrer eigenen Formensprache, die Not des gesellschaftlichen Zustandes ausspricht und in der Chiffernschrift des Leidens zur Veränderung aufruft. Ihr frommt es nicht, in ratlosem Entsetzen auf die Gesellschaft hinzustarren: sie erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält. Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogie zu der der gesellschaftlichen Theorie. ((...)) Ihre Aporien teilt sie ((die gegenwärtige Musik)) mit der gesellschaftlichen Theorie; zugleich aber auch die

---

226. vgl. Adorno(19) PM p.5/6. Der Schönberg-Teil wurde um 1940/41 geschrieben, in dem sich diese Skepsis durchgesetzt hatte. Die Technik hatte nicht gehalten, was sie versprochen hatte.
227. zit. Adorno(8) p.103

Verhaltensweisen, in der diese den Aporien gegenübertritt oder gegenübertreten sollte. Von Musik, die heute ihr Lebensrecht bewähren will, ist in gewissem Sinne E r k e n n t n i s c h a r a k t e r zu fordern. In ihrem Material muß sie die Probleme rein ausformen, die das Material - selber nie reines Naturmaterial, sondern gesellschaftlich-geschichtlich produziert - ihr stellt; die Lösungen, die sie dabei findet, stehen Theorien gleich: in ihnen sind gesellschaftliche Postulate enthalten, deren Verhältnis zur Praxis zwar äußerst vermittelt und schwierig sein mag und die keinesfalls umstandslos sich mögen realisieren lassen, über die aber in letzter Instanz entscheidet, ob und wie sie in die gesellschaftliche ((106)) Wirklichkeit einzugehen vermögen. ((...)) Wie aber die Theorie dialektisch zur Praxis steht, ((...)) so wird auch eine Musik, die das Selbstbewußtsein ihrer gesellschaftlichen Funktion erlangt hat, dialektisch zur Praxis stehen". (228)

Vier Punkte bestimmen die Fundamentthese Adornos.

1. Jede musikalische Tätigkeit ist zugleich gesellschaftliche Tätigkeit, indem sie die gesellschaftliche Realität artikuliert. Das ist eine alte Einsicht aller historischen Musiktheorien. Neu an dieser These ist jedoch, daß Adorno meint, die Musik könne durch ihre Struktur die gesellschaft-

---

228. zit. Adorno(8) p.105/106
In einer Schrift, die schwer zugänglich ist, äußert sich Adorno vier Jahre später ähnlich:
"Gerade in seiner Vereinzelung und Isolierung ((vollstreckt)) der Komponist gesellschaftliche Forderungen; in den innersten Zellen der fensterlosen technischen Probleme ((wohnt)) die Gesellschaft selber ((...)). Die Frage nach Richtig oder Falsch im Kunstwerk, streng gestellt, ist nicht, wie es die hundertmal begrabene Doktrin l'art pour l'art und ihre billige Kritik gemeinsam vorgeben, eine der verdinglichten und entfremdeten Kunst allein, sondern eine des richtigen oder falschen gesellschaftlichen Bewußtseins, weil Verdinglichung und Entfremdung der Kunst selber gesellschaftliche Tatsachen sind und die Kunst nicht etwa bloß in abstracto vor der Gesellschaft sich ins Reich ihrer fragwürdigen Sicherheit zurückgezogen hat, sondern jedes ihrer Male ihr von der Gesellschaft eingegraben ward; ihre Antinomien, die der Gesellschaft sind und ihre Lösungen gleichsam programmatische Figuren von gesellschaftlichen. Da es aber nicht in die Macht der Kunst gegeben ist, die gesellschaftliche Entfremdung von sich aus aufzuheben; da sie bei jedem solchen Versuch in Zweideutigkeit und Aporie sich verfangen muß, so wird sie ihrer gesellschaftlichen Funktion, als einer der Erkenntnis zuvor, um so besser dienen, je treuer sie den Umkreis ihrer eigenen technischen Fragen erhellend durchmißt; wissend, daß es keine bloß technischen sind;" zit. Adorno(12) p.30

lichen Widersprüche artikulieren. Wurde bisher als gültig angesehen, daß die Formen der Musizierpraktiken gesellschaftlich determiniert sind, und daß mit dem Wechsel gesellschaftlicher Formen sich die Musizierpraxis und damit auch die Strukturen der praktizierten Musik verändern, so erweitert Adorno dies, indem es seine Überzeugung ist, daß die Veränderung der Struktur der Musik zu einer Veränderung der Gesellschaft führen muß. Naivität kann Adorno jedoch nicht unterschoben werden; daß dies nicht buchstäblich zu nehmen ist, sondern daß es sich um eine sehr diffizile und in sich vermittelte Materie handelt, darauf hat er selbst hingewiesen.

2. Diese These impliziert, daß die Theorie der Musik für die Theorie der Gesellschaft steht wie umgekehrt. Dadurch hat die Musik teil an der Erkenntnis der Gesellschaft.

3. Theorie und Praxis vermitteln sich dialektisch. Aus diesem Theorie-Praxis-Begriff schließt Adorno, daß die Theorie oder die Philosophie der Musik - und das kann für ihn nur sein: Philosophie der Neuen Musik (229) - zugleich Praxis der Gesellschaft ist; nicht aber mehr in dem alten reaktiven Verhältnis als Spiegelung gesellschaftlicher Realitäten, sondern im aktiven Sinne als Veränderung der Gesellschaft, deren Produkt die Musik ist, die auf die Theorie gebracht wurde.

4. Verändernd ist diese Praxis, weil die Neue Musik die Theorie des Leidens ist. Das in der gesellschaftlichen Realität als sprachlos und nur als reaktiv-über-sich-ergehend erfahrene Leid artikuliert sich in der Musik und ruft als seine 'Chiffre' zur Veränderung dieser Gesellschaft auf, die jenes Leid zu verantworten hat. Das Ziel seiner Theorie der Musik ist, das sprachlose Leiden, das der redende Ausdruck für die Unversöhntheit des Individuums mit seiner Natur ist, zum Sprechen zu bringen, um so Individuum und Natur miteinander zu versöhnen.

Aus diesem Programm ergibt sich zwingend die Notwendigkeit einer Theorie der Musik. Zwei Forderungen hat sie einzulösen: erstens daß sie als Theorie der Neuen Musik die reale

229. vgl. Adorno(19) PM p.18

Erkenntnis der gesellschaftlichen Realität ist, und zweitens daß sie als Theorie die Praxis dieser gesellschaftlichen Realität ist und r e a l die Versöhnung des Individuums mit seiner Natur leistet.

Die Schwierigkeit, die Adorno zu überwinden hat, besteht darin, daß er die Musik, so wie sie in der geschichtlichen Gegenwart vorliegt, und die als das Produkt der gesellschaftlichen Realität, die durch den umfassenden Bann bestimmt ist, durch und durch geschichtlich vermittelt ist, so auf den Begriff bringen muß, daß sie sich gegen diese gesellschaftliche Realität wendet - wahrhaft ein "Münchhausenkunststück" (230). Mit dem Hinweis auf den Doppelcharakter, den alle bürgerliche Musik aufweist, umgeht Adorno diese Schwierigkeit:

> "Ist sie auf der einen Seite in gewisser Weise vorkapitalistisch, 'unmittelbar', ahnungsvolles Bild von Verbundenheit (232), so hat sie andererseits zugleich am zivilisatorischen Fortschritt teilgenommen, sie hat sich verdinglicht, ist mittelbar, beherrschbar, schließlich manipulierbar geworden. Dieser Doppelcharakter bestimmt ihre Funktion unterm Spätkapitalismus. Sie empfiehlt sich als das Medium schlechterdings, in dem man Irrationales rational betreiben kann" (231).

Wie das Kunstwerk so strukturiert Adorno die Musik polar zwischen ihrem mimetischen Moment und ihrer Konstruktion:

> "Ausdruck, das Mimetische in der Musik, das ((...)) ist nur ein Moment ihres Sinns, gespannt gegen ein anderes, das von Konstruktion und Logizität" (233).

Mit dieser polaren Konstruktion läßt sich im Blick auf das gesellschaftliche Moment, der eine Pol gegen den anderen isolieren. Zwar unterliegt das mimetische Moment geschichtlichen Einwirkungen, aber es bleibt als mimetisches Moment unmittelbar und ist somit der Geschichte dennoch entzogen. Die Konstruktion dagegen unterliegt ganz den Bedingungen der Geschichte, der Rationalität als Herrschaft. Einerseits erfüllt die Musik die Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft

---

230. vgl. Adorno (78) ÄT p.41
231. zit. Adorno (74) p.42/43
232. Damit meint Adorno das mimetische Moment, das aller Musik zukommt. In einer Anmerkung bemerkt er zu diesem Zitat: "Das Ohr klammert sich an das archaische Wesen der Musik, während diese selber in den Prozeß der Rationalisierung verflochten ist". zit. ebd. p.42
233. zit. Adorno (41) p.101

und realisiert deren Prinzipien, andererseits wendet sich die Musik, die ihrer Herkunft eingedenkt bleibt, gegen die gesellschaftliche Realität.

1932 konnte Adorno dies noch mit der Kategorie der Ware und des Marktes erfassen (234); als sich jedoch herausstellte, daß die Werke der avantgardistischen Musik ebenfalls in die 'Mühle des Marktes' gerieten und 'gesellschaftsfähig' wurden, mußte der Doppelcharakter subtiler formuliert werden. D.h. nicht, daß damit die Kategorien Ware und Markt abgelöst wurden, aber sie reichten nicht mehr zu. In kleinen Aufsätzen, die sich gelegentlich mit Randproblemen zwanglos befassen, wurden solche Veränderungen festgehalten. Die Schallplatte wurde in den dreißiger Jahren technisch soweit entwickelt, daß sie ästhetischen Ansprüchen Genüge leisten konnte. In dieser Situation schreibt Adorno den Satz:

"Die Schallplatte ist, als künstlerisches Verfallsprodukt, die erste Darstellungsweise von Musik, die als Ding sich besitzen läßt" (235).

War bis dahin die fortgeschrittene Musik der 2. Wiener Schule mehr die Angelegenheit eines engbegrenzten Kreises interessierter Menschen, die wohl Versuche unternahmen, mit der Umwelt in Kontakt zu treten, aber von der breiten Öffentlichkeit, abgesehen von den Skandalen, die diese Musik erregte, weitgehend unbeachtet blieb, so wurde durch die Schallplatte und das sich in dieser Zeit ebenfalls entwickelnde Medium des Rundfunks Tendenzen deutlich und möglich, die diese Musik einer breiteren Öffentlichkeit bekanntmachten, und, was besonders wichtig ist, die Barrieren, die durch die exorbitanten Schwierigkeiten bei der Reproduktion errichtet wurden, die diese Werke nur Musikern zugänglich machte, die über entsprechende technische Fähigkeiten verfügten, wurden abgebaut, indem man sich, durch die Platte möglich, die Stücke immer wieder vorspielen konnte.

Da die dem ökonomischen Bereich entlehnten Kategorien nicht mehr hinreichten, den Sachverhalt zu begreifen, und das Faktum der Dependenz aller Erscheinungen der Musik von

---

234. vgl. Adorno(8) p.107
235. zit. Adorno(10) p.36

der ökonomischen Basis umfassend war, andererseits aber die These vom Doppelcharakter der Musik nicht aufgegeben werden konnte, mußte Adorno, um dies fassen zu können, die Kategorie dem Bereich des Überbaus entnehmen. Es ist die Kategorie der Ideologie.

Obgleich die Musik durch ihre Begriffslosigkeit, die es den Hörern erlaubt, "bei ihr als Fühlende sich zu fühlen, zu assoziieren, sich das zu denken, was sie gerade mögen" (236), für die Ideologie geradezu prädestiniert erscheint, ist sie doch mit Ideologie nicht gleichzusetzen. Musik ist "ideologisch nur insoweit, als sie falsches Bewußtsein ist" (237). Falsches Bewußtsein bestimmt Adorno als das Bewußtsein unter dem universalen Bann, und es ist für ihn gleich, wenn auch nicht gleichgültig, ob dieses Bewußtsein bewußtlos diesen Bann reproduziert, indem es nur mitmacht, um sich um das kleine Glück zu sorgen, das es nicht sein kann, oder bewußt an der Affirmation der gesellschaftlichen Zustände mitwirkt, weil ein Individuum Profit daraus zu ziehen hofft. Wagner und R. Strauss, als die Protagonisten bürgerlicher Musik, genossen die Ovationen, die das großbürgerliche Publikum ihnen darbrachte, und das ihre Werke 'schön' fand:

> "Musik soll die entfremdeten und verdinglichten Beziehungen der Menschen anwärmen und klingen lassen, als wären sie noch menschlich" (238).

Aber der ideologische Aspekt, den Adorno umfassend in vielen Schriften unter dem treffenden Terminus 'Kulturindustrie' analysiert (239), ist nur der eine Aspekt des Doppelcharakters der bürgerlichen Musik. Der andere Aspekt ist die Musik als Erkenntnis in der Bestimmung als richtiges Bewußtsein.

Musik als Erkenntnis und richtiges Bewußtsein hat den Widerspruch zu überwinden, daß sie, als das Produkt bürgerlicher Gesellschaft und vom Bann gezeichnet, einerseits die Veränderung der bürgerlichen Gesellschaft im Sinne einer humanen Gesellschaft impliziert, daß sie aber andererseits ihr Instrumentarium zur Veränderung der Gesellschaft in

---

236. zit. Adorno(40) p.15
237. zit. Adorno(52) p.73
238. zit. Adorno(23) p.105
239. vgl. Anm. 101: Anmerkung zum Einfluß Freuds auf Adorno siehe Nachtrag 1 p. 166

d e r Gesellschaft entwickeln muß, die sie verändern will. Adorno muß in seine Theorie der Musik als Erkenntnis das Prinzip der bürgerlichen Gesellschaft, das der Herrschaft des Individuums über die Natur qua Denken, aufnehmen, es zugleich aber, wenn sie ihren Anspruch Erkenntnis und Theorie einer humanen Gesellschaft zu sein nicht aufgeben will, in ihrem Vollzug aufheben. Diese Theorie ist eine Theorie der Herrschaft, die in ihrer Verwirklichung der Herrschaft widerstreitet.

2.3

Das Kunstwerk ist die Verdinglichung einer konkreten Auseinandersetzung eines Individuums mit seiner Natur. In der Bestimmung des Kunstwerkes als Konstruktion wie auch als Gehalt, ist die Natur durch das individuelle Moment verändert in die Konstruktion, das individuelle Moment vermittelt durch die Konstruktion in den Gehalt eingegangen. Die Natur wird dem Individuum zum Material, das es durch seine individuelle Leistung verändert, sich unterwirft. Die beiden entscheidenden Kategorien der Philosophie der Neuen Musik sind die Begriffe musikalisches oder kompositorisches Material oder allgemein Material und die Beherrschung dieses Materials durch das Individuum.

2.31

Die menschliche Natur ist die umfassendste Bestimmung des künstlerischen Materials, das dem Individuum als Künstler zur Verfügung steht:

> "Material ((...)) ist, womit die Künstler schalten: ((...)) also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben" (240).

Niemals ist das Material reine Natur, sondern immer geschichtlich vermittelt (241). Die konkrete Bestimmung des musikalischen Materials ergibt sich aus dem Phänomen der Musik. Obzwar der Komponist mit den physikalisch bestimmbaren

---

240. zit. Adorno(78) ÄT p.222
241. Adorno sagt: "Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch".
zit. Adorno(78) ÄT p.223

Phänomenen Ton und Zeit hantiert, sind diese für ihn keine rein physikalischen Phänomene, sondern geschichtlich vermittelte Fakten:

> "Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das 'Material' selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze" (242).

Was dem Komponisten an musikalischem Material entgegentritt ist niemals das reine physikalische Faktum des Tons, sondern ein Ausschnitt oder Abschnitt dieses Abstraktums, das einmal Gegenstand einer subjektiven Tat gewesen war, die sich in dem Faktum verloren hat. Ein Blick auf das Phänomen Musik, so wie es sich in der Welt zeigt, macht hinlänglich deutlich, was Adorno meint: in der europäischen Musikgeschichte hat der Klang in den einzelnen Epochen eine unterschiedliche Beurteilung gefunden, wie global das Faktum Ton in den einzelnen Kulturen eine unterschiedliche Interpretation gefunden hat. Das zusammenfassende Urteil Adornos ist, daß er den Materialbegriff vermittelt denkt:

> "in jeglichem musikalischen Material steckt die gesamte musikalische Geschichte, schließlich die ganze Gesellschaft." (243)

Mit dem Begriff des Materials ist untrennbar die Beherrschung dieses Materials durch das über es verfügende Individuum verbunden. Der Begriff der Materialbeherrschung ist identisch mit dem alten Begriff der Technik, der bewußten Verfügung über das Material durch ein Individuum (244):

> "Ohne Technik, anders als Inbegriff des im Material Realisierten, kann Musik verbindlich überhaupt nicht geraten" (245).

Dem Begriff der Technik weist Adorno "Schlüsselcharakter für die Erkenntnis der Kunst" (246) zu. "Sie allein geleitet die Reflexion ins Innere der Werke" (247). Aber der Technik wird nicht alles aufgebürdet:

---

242. zit. Adorno(19) PM p.37/38
243. zit. Adorno(37) p.69
244. vgl. Adorno(78) ÄT p.313
245. zit. Adorno(60) p.324
246. zit. Adorno(78) ÄT p.317
247. zit. ebd. p.317

"Weil der Gehalt kein Gemachtes ist, umschreibt Technik nicht das Ganze der Kunst, aber aus ihrer Konkretion ist der Gehalt zu extrapolieren. Technik ist die bestimmbare Figur des Rätsels an den Kunstwerken, rational und begriffslos in eins. Sie erlaubt das Urteil in der Zone des Urteilslosen" (248).

Nicht die Technik selbst ist das problematische Moment im Begriff der Materialbeherrschung, sondern das, was Adorno mit dem Terminus 'Gehalt' formuliert und als Sinn zu verstehen ist. Im Kontext seiner Theorie der Musik interpretiert Adorno diese Materialbeherrschung eigentümlich. Das Material, das durch die Geschichte vermittelt und als solches das Sediment individueller Prozesse ist, folgt eigenen Bewegungsgesetzen (249); diesen Bewegungsgesetzen muß der Komponist "nachhorchen" (250), wenn er den Forderungen seines Materials gerecht werden will. Das Problem ist, wie sich das geschichtliche Ausgangsmaterial, dem der Komponist nachhorcht, mit dem vermittelt, was der Komponist im Kunstwerk realisiert. Problematisch in diesem Prozeß ist das Individuum Komponist, begriffen als das Subjekt dieses Prozesses; denn es fügt dem Material etwas zu, das ihm im Material nicht vorgelegen hat, das er aber im Prozeß der Beherrschung dieses Materials diesem zufügt. Adorno bestimmt die Technik nur als Weg, der zu jenem 'etwas' hinführt, ohne mit diesem identisch zu sein. Jenes 'etwas', das ich unter dem Begriff 'individueller Impuls' begreife, ist aber das, was als Geschichte zu begreifen ist (251). Ihr unterliegt die Beherrschung des Materials durch ein Individuum genauso wie das Material, das diesem zur Verfügung steht. Das impliziert, daß die Geschichte der Kunst/Musik von Adorno ebenso als ein fortschreitender Prozeß der Materialbeherrschung begriffen werden muß, wie er die Universalgeschichte als die Geschichte fortschreitender Herrschaft des Individuums über die Natur interpretiert hat. Die Philosophie der Neuen Musik, die Adorno als die Theorie der Gesellschaft konzipiert hat, ist damit eine Theorie der Herrschaft, deren Telos es ist, die Gesellschaft revolutionär zu verändern, in der Absicht, humanes Leben zu ermöglichen, indem die

---

248. zit. Adorno(78) ÄT p.317
249. vgl. Adorno(19) PM p.38
250. vgl. Adorno(47) p.126
251. vgl. dazu Abschnitt 3.21 p.115

Herrschaft des Individuums über die Natur aufgehoben wird. Die Schwierigkeit, die Adorno zu überwinden hat, besteht darin, daß seine Theorie der Herrschaft der Dialektik der Herrschaft des Subjekts über sein Objekt folgt, die er einerseits als das Prinzip der bürgerlichen Gesellschaft bestimmt, die aber andererseits in der Neuen Musik der Naturbeherrschung opponiert. Seine Philosophie der Neuen Musik hat den Erweis zu erbringen, daß sein Begriff der Materialbeherrschung in der Musik Schönberbs Freiheit als Resultat schöpferischer Praxis hat. Die Bestimmung dieser Freiheit muß sein, daß ein Individuum in seiner Auseinandersetzung mit seiner Natur, sich als ein Selbst setzt und sich in dieser Setzung, die sich in einem Werk - seinem Werk - konkretisiert, als ein Selbst, d.h. als Subjekt realisiert.

2.32

Die vollkommene Verfügbarkeit des kompositorischen Individuums als Subjekt über sein Material soll die Zwölftontechnik gewährleisten, die Arnold Schönberg als eine 'Methode zur Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen' (252) bezeichnet hat. Der Grundgedanke dieser Methode ist, daß die zwölf Töne der temperierten chromatischen Skala als ein Ganzes aufgefaßt werden. Jedem der zwölf Töne wird ein bestimmter, unveränderbarer Stellenwert beigelegt, der in der Reihe oder Grundgestalt zum Ausdruck kommt. Kombiniert mit den Satztechniken des klassischen Kontrapunkts wird mit dieser Reihe das Musikstück komponiert (253). Ihr einziges Ziel ist: comprehensibility - Faßbarkeit des konkreten Musikstückes (254).

Um diesen Begriff kreisen alle seine theoretischen Schriften. Der Komponist Schönberg, der zeitlebens von dem

252. englische Original heißt: "Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another". zit. Schönberg(5) p.107
253. zu den technischen Einzelheiten vgl. neben anderen Spezialuntersuchungen das Buch von J. Rufer. vgl. Rufer(2)
254. Schönberg sagt: "Composition with twelve tones has no other aim than comprehensivility". zit. Schönberg(5) p.103; oder: "It is primarily a method ((...)) of which comprehensibility should be the main result". zit. Schönberg(8) p.527

romantischen Künstlerbegriff durchdrungen war und seine Schöpfungen als die Emanationen seines Selbst verstanden hat (255), wehrte sich in diesen Schriften gegen den Vorwurf, seine Musik sei schwer verständlich und stelle einen Bruch mit der abendländischen Musiktradition von Bach bis Brahms dar. Unablässig war er bemüht, die geschichtliche Kontinuität seiner Komponiermethode nachzuweisen, und musikhistorisch ist dieser Beweis längst erbracht. Zwei Momente hat Schönberg für die Rechtfertigung seiner Methode geltend gemacht.

1. Die Dur-moll-tonale Harmonik war um 1900 in Auflösung begriffen. Die fundamentgebende und damit die Ereignisse organisierende Funktion des Grundtones war im Laufe der Geschichte durch die Dissonanz der chromatischen, nicht zur Dur-moll-tonalen Skala gehörenden Töne aufgelöst worden. Diese Einsicht formuliert die 1911 erschienene Harmonielehre (256). Noch auf dem Boden der Dur-moll-tonalen Harmonik stehend versucht sie all die harmonischen Ereignisse so zusammenzufassen, daß ihre theoretische Erklärung ohne Erklärungskunstgriffe, die praktisch nicht nachvollziehbar sind, möglich ist. Im letzten Kapitel jedoch verweist Schönberg dann auf harmonische Ereignisse, die Dur-moll-tonal nicht mehr begreifbar, die aber im Kontext des Kunstwerkes ästhetisch gerechtfertigt sind. Schönberg beruft sich auf sein Formgefühl (257), doch faßlich sind

---

255. Mit vielen Äußerungen läßt sich dies belegen. u.a. sagt Schönberg: "Für mich war ihre ((der Theoretiker) Ästhetik deshalb nicht gegeben, weil mir meine Phantasie, mein Gehör und mein Formgefühl eine andere aufzwangen" zit. Schönberg(2) p.490.
"Es gibt relativ wenig Menschen, die imstande sind, rein musikalisch zu verstehen, was Musik zu sagen hat". zit. Schönberg(7) p.60; im gleichen Aufsatz zitiert Schönberg das bekannte Wort Schopenhauers, das ich ebenfalls zitiere. siehe Exkurs, p. 155 Anm. Nr. 490
"In Wirklichkeit gibt es für den Künstler nur ein Größtes, das er anstrebt: s i c h a u s z u d r ü k k e n !" zit. Schönberg(9) p.67

256. vgl. Schönberg(1). Schönberg hat sie 1922 mit einigen Veränderungen, die aber nicht die Substanz betreffen, erneut aufgelegt.

257. Schönberg sagt: "Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl". zit. Schönberg(2) p.499

jene harmonischen Gebilde erst, wenn sie durch ein theoretisches Konzept auf ihren Stellenwert hin bestimmbar sind. Deshalb zog Schönberg aus dem geschichtlich bedingten Verfall der Dur-moll-tonalen Harmonik die Konsequenz und beseitigte die ordnende Funktion des Grundtones, indem er die Totalität der zwölf Töne der chromatischen Skala als ordnenden Beziehungspunkt setzte.

2. Durch eingehende Analysen der großen Musikwerke weist Schönberg nach, daß in ihnen ein Formprinzip wirksam ist, das er 'developing variation' - 'entwickelnde Variation' - nennt:

> "Ein Motiv ((...)) ist unvollständig und ist auf seine Fortführung angewiesen: Erklärungen, Klärung, Schlüsse und Konsequenzen" (258).

Am Beispiel des 1. Satzes der 5. Sinfonie von Beethoven erläutert er dies: das bekannte pochende Motiv ist zunächst harmonisch-funktional unbestimmt; erst im Verlauf der Komposition, durch die Wiederholung des charakteristischen Rhythmusses und des Intervalls wird es eindeutig als zu c-moll gehörig bestimmt (259). Im künstlerischen Schaffensprozeß werden diese Zusammenhänge vom komponierenden Individuum als Subjekt unbewußt hergestellt, daß eine solche Verknüpfung des Grundmotivs mit sich selbst stattgefunden hat, läßt sich am konkreten Werk in der Analyse nachweisen. Diese Kombinationen finden in den Satztechniken ihren Ausdruck, die schon im Kontrapunkt ausgebildet waren.

Schönberg begriff seine Komponiermethode als das Resultat einer geschichtlichen Bewegung und wußte, daß sie, wenn sie ihre Zeit gehabt hat, dem gleichen Moment zum Opfer fallen wird, dem sie sich verdankte:

> "Der Verfall der Kirchentonarten ist jener notwendige Fäulnisprozeß, aus dem das neue Leben der Dur- und Molltonarten sprießt. Und wenn unsere Tonalität sich auflöst, dann birgt sie schon in sich den Keim zur nächsten Kunsterscheinung. Nichts ist definitiv in der Kultur; alles ist

---

258. engl. Original: "A motiv ((...)) is incomplete and depends on continuation: explanation, clarification, conclusions, consequences". zit. Schönberg(6) p.200

259. Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel ist die 2. Sinf. von Brahms. Überhaupt läßt sich im Werk von Brahms das, was Schönberg darunter versteht, gut demonstrieren.

nur Vorbereitung auf einer höheren Stufe der Entwicklung, zu einer vorläufig nur ahnungsweise vorstellbaren Zukunft. Die Entwicklung ist nicht vorüber, der Höhepunkt nicht überschritten. Sie beginnt erst, und er kommt erst oder vielleicht nie, weil er immer übertroffen werden wird." (260)
"Der Schüler wisse, daß die Bedingungen zur Auflösung des Systems mitenthalten sind in den Bedingungen, durch die es gegründet ist. Er wisse, daß in allem, was lebt, enthalten ist, was es verändert, entwickelt und auflöst. Leben und Tod sind im Keim gleicher Weise enthalten. Was dazwischen liegt, ist die Zeit. Also nichts Wesentliches, sondern bloß ein Maß, das sich aber mit Notwendigkeit erfüllt. Er lerne ((...)) erkennen, was ewig ist: der Wechsel, und was zeitlich ist: das Bestehen" (261).

Auf dem Boden dieses Geschichtsbegriffes, der hier nicht weiter diskutiert werden soll (262), hat Schönberg seine Methode zur Komposition mit zwölf nur aufeinanderbezogenen Tönen immer gesehen. In der großen schöpferischen Pause von 1914 bis 1923 entwickelte er diese Methode, nachdem er in den Werken op. 1 bis 22 und in dem unvollendet liegen gebliebenen Fragment der Jakobsleiter die Voraussetzungen dafür geschaffen hatte, und erstmals formulierte er sie in der Serenade op. 24. In mehreren der nachfolgenden Werke bediente er sich ausschließlich dieser Methode, aber dennoch hielt er an dem Erreichten nicht starr fest, sondern revidierte seine Position, als diese Methode nicht mehr seinen künstlerischen Ansprüchen gerecht werden konnte. Schönberg ging den Weg nicht in der Richtung weiter, die Anton Webern vorbereitete und der in der seriellen Technik seinen konsequenten Abschluß gefunden hatte, sondern blickte zurück auf den gegangenen Weg, indem er partiell auf Gestaltungsprinzipien seiner atonalen Periode zurückgriff. Das ist kein Scheitern an der Geschichte, sondern Einsicht in die Geschichtlichkeit seiner Existenz.

Diese Zwölftontechnik interpretiert Adorno unter dem Aspekt der Materialbeherrschung durch ein über das Material verfügendes Individuum. Es ist seine Meinung, daß durch die bewußte Verfügung über die fortgeschrittenste Technik der

---

260. zit. Schönberg(2) p.112
261. zit. ebd. p.29
262. Starken Einfluß auf den Geschichtsbegriff Schönbergs hatte dessen Religiosität. Über die Zusammenhänge von Zwölftontechnik und den religiösen Anschauungen Schönbergs siehe: Wörner p.15

Beherrschung des musikalischen Materials die reale Aufhebung der Entzweiung von Individuum und Natur und damit die Versöhnung möglich ist. Schon 1929/30 hat er diese These formuliert (263); er schreibt über die Schönbergoper 'Von heute auf morgen':

"In ihr sind Strenge und Freiheit wahrhaft zur Indifferenz gegeneinander gelangt. ((...)) Zugleich wird in ihr offenbar, was als Grund alle Dialektik trug und zusammenschloß: das Bild des realen Menschen" (264, 265).

Später - längst war die 'Philosophie der Neuen Musik' publiziert - hat er rückschauend diesen Optimismus verteidigt (266).

Grundlage für die kritische Analyse der Zwölftontechnik ist Adornos polarer Dialektikbegriff, der die These zuläßt, daß Erkenntnis nur durch die Extreme hindurch möglich ist:

"Das Gelingen der Musik steht vielmehr bei der Rückhaltlosigkeit, mit der sie ihren extremen Polen sich überläßt" (267).

Praxis, die reale Freiheit für die Individuen zum Telos hat, ist damit nur möglich, wenn diese Freiheit radikal und kompromißlos formuliert wird. Wie er in der 'Dialektik der Aufklärung' nachgewiesen hat, ist diese Radikalisierung der

---

263. 1934 hat er diese These in dem Aufsatz 'Der dialektische Komponist' bekräftigt. vgl. Adorno(9) p.44 siehe auch Anm. 221

264. zit. Adorno(5) p.9. Uraufführung der Oper am 1. Februar 1930

265. 1930 sagt Adorno über die Orchestervariationen op. 31: "Das Netz der Zwölftondeterminationen ist weit enger gesponnen als je zuvor, zugleich aber insofern aufgelockert, als sie an der Oberfläche überhaupt nicht kennbar wird, sondern eben durch den Reichtum der eingesetzten Beziehungen völlig fließendes, unmittelbares Musizieren gestattet". zit. Adorno(6) p.35

266. 1955 sagt Adorno: "Der Zweck des Ganzen, seine einzige raison d'etre aber ist, daß man mit einem für jeden Fall aufs strengste präformierten Material nun ganz frei und ungebunden komponieren kann". zit. Adorno(31) p.428

267. + zit. Adorno(36) p.101. An anderen Stellen sagt Adorno: "Wenn Hoffnung bleibt in der verwalteten Welt, dann liegt sie nicht bei der Vermittlung, sondern bei den Extremen". zit. Adorno(28) p.34
"Nicht der Ausgleich zwischen den Extremen ((...)) sondern die Vermittlung kann einzig durch die Extreme hindurch geraten". zit. Adorno(37) p.68
"Ästhetische Erfahrung geht durch die Extreme hindurch". zit. Adorno(78) ÄT p.519

Freiheit unter den Bedingungen bürgerlicher Gesellschaft nicht möglich, weil jeder Versuch einer solchen Radikalisierung vom Prinzip der Herrschaft affiziert ist, die diese Radikalisierung nicht zuläßt, und damit notwendig zur bloßen Affirmation dessen mißrät, was er verändern wollte. Wenn Adorno aber dennoch daran festhält, daß nur durch die Radikalisierung des Prinzips das Prinzip selbst gebrochen werden kann - und hier erweist sich Adorno als ein Erneuerer der Aufklärung -, dann muß er in seiner Analyse der Zwölftontechnik den Erweis erbringen, daß die Dialektik des Umschlags absoluter Herrschaft in Freiheit auch unter den Bedingungen bürgerlicher Gesellschaft möglich und r e a l ist (268). Die Methode seiner Analyse ist die immanente Kritik (269).

Die Zwölftontechnik ist der Versuch, die divergierenden Momente der abendländischen Musikgeschichte zusammenzufassen:

> "Sie kulminiert in dem Willen, den tragenden Gegensatz der abendländischen Musik, den von polyphonem Fugen- und homophonen Sonatenwesen, aufzuheben" (270).

Die Notwendigkeit, diesen Gegensatz der bisher antagonistischen Prinzipien aufzuheben und die Prinzipien zu versöhnen, sieht Adorno in dem subjektiven Wesen aller Prozesse, das erstmals in der Geschichte von der Aufklärung als Problem erkannt wurde. Musikhistorisch ist dies ablesbar an einer musiktechnischen Kategorie: der Durchführung in der Sonate (271). Parallel zur Aufklärung entwickelte sich aus den ersten zögernden Anfängen eine Form der Instrumentalmusik - die Sonate -, deren Kernstück die Durchführung der beiden in der Exposition aufgestellten und harmonisch in einem Dominantverhältnis stehenden Themen ist (272). Im Werk Beethovens war diese Entwicklung so weit voran getrieben

---

268. Adorno beansprucht für sich den Rang, die Aufklärung zu vollenden. Es ist seine Meinung, daß die Aufklärung in der bürgerlichen Gesellschaft steckengeblieben ist, weil sie ihr Prinzip nicht radikalisierte. Nur deshalb schlägt der Fortschritt um in Regression. vgl. p. 23
269. vgl. p. 18
270. zit. Adorno(19) PM p.55
271. vgl. ebd. p.56
272. vgl. u.a. Newman

worden, daß die Durchführung und damit die Subjektivität zum zentralen Gegenstand künstlerischer Reflexion geworden war (273).

Vom Technischen aus gesehen beruht die Durchführung auf Verfahrensweisen der Variation. Waren bis Beethoven vor allem zwei Formen der Variationstechnik gültig, zum einen das Hinzufügen neuer Stimmen zu einem cantus firmus, zum anderen die mehrmalige Veränderung eines Modells (das Thema der Variation) unter strikter Beibehaltung der spezifischen Merkmale des Modells (Figuralvariation) - und von Adorno sehr treffend als "bloße Maskierung identisch erhaltenen Stoffes" (274) bezeichnet -, so fügt Beethoven eine weitere Möglichkeit hinzu, indem er die Variation "dynamisiert" (275). Einzelne, charakteristische Merkmale des Themas werden herausgebrochen und 'durchgeführt'. Für die Form eines musikalischen Kunstwerkes als Ganzem bedeutet dies, daß es aus einem einzigen zentralen Motiv heraus entwickelt werden muß, wie umgekehrt alle Teilereignisse des Werkes auf ein zentrales Motiv zurückführbar sein müssen:

> "Wohl hält die Variation auch jetzt noch das Ausgangsmaterial ((...)) als identisch fest. Es ist alles 'dasselbe'. Aber der Sinn dieser Identität reflektiert sich als Nichtidentität. So geartet ist das Ausgangsmaterial, daß es festhalten zugleich es verändern heißt" (276).

Beethoven gab damit den Anstoß zu einer Entwicklung, die von seinen Erben konsequent fortgesetzt wurde. Wie ein 'Krebsgeschwür' breitete sich das Prinzip der Durchführung über die ganze Komposition aus, bis der kleinste Rest unthematischer Momente ausgetilgt - oder alles Thema - war (277). Doch damit hat es sich selbst ad absurdum geführt:

> "In einer Musik, in der jeder einzelne Ton durchsichtig durch die Konstruktion des Ganzen determiniert ist, verschwindet der Unterschied von Essentiellem und Akziden-

---

273. Adorno sagt: "Mit Beethoven aber wird die Durchführung, die subjektive Reflexion des Themas, die dessen Schicksal entscheidet, zum Zentrum der gesamten Form". zit. Adorno(19) PM p.56
vgl. 3. Sinfonie Es-Dur von Beethoven, Durchführung des 1. Satzes.
274. zit. Adorno(19) PM p.57
275. zit. ebd. p.57; vgl. Beethoven, Diabellivariationen
276. zit. ebd. p.57
277. vgl. die 2. Sinfonie D-Dur von Brahms

tiellem. In allen ihren Momenten ist eine solche Musik gleich nahe zum Mittelpunkt. ((...)) Es gibt keinen unwesentlichen Übergang mehr zwischen den wesentlichen Momenten, den 'Themen'; folgerecht überhaupt keine Themen und im strengen Sinn auch keine 'Entwicklung'"(278).

Die Konsequenz der Aufhebung der Dialektik von Teil und Ganzem ist, daß das ursprünglich dynamische Moment der Durchführung umschlägt in Statik und den Begriff der Zeit qualitativ verändert: sie wird zum physikalischen Faktum reduziert:

"Nicht länger wird dem Kontinuum der subjektiven Erlebniszeit die Kraft zugetraut, musikalische Ereignisse zusammenzufassen und als ihre Einheit ihnen Sinn zu verleihen ((...)) Noch einmal bewältigt Musik die Zeit: ((...)) sie entwirft das Bild einer Verfassung der Welt, die, zum Guten oder Argen, Geschichte nicht mehr kennt" (279).

Die Unmöglichkeit, Sinn zu konstituieren, signalisiert die Entmächtigung des Individuums als Subjekt. Die in Statik umgeschlagene Dynamik ist der vollendete Zwang; das über die Natur verfügende Individuum ist ungewollt zum Vollstreckungsgehilfen der blinden Natur depraviert worden. Doch diese Aporie ist nicht lückenlos, hat sich gegen Einwände nicht hermetisch abdichten können. Die Tatsache läßt sich nicht bestreiten, daß die Rationalität des Systems das Subjekt aus diesem vertreibt, und damit das System sich selbst undurchsichtig wird (280); theoretisch mag diese Austreibung gelingen, nicht aber faktisch. Die Zwölftontechnik als Produkt konkreter Geschichte enthält eine Dimension, die vom System nicht erreicht wird, und die Adorno unter der Kategorie des Schicksals begreift. In ihr hat sich konkretisiert, was der bürgerliche Geschichtsbegriff unter der Abstraktion der Dialektik von Naturbeherrschung und Schicksal faßt:

"Naturbeherrschung ((...)) und Schicksal sind nicht zu trennen. Dessen Begriff mag nach der Erfahrung der Herrschaft modelliert sein, hervorgegangen aus der Übermacht der Natur über den Menschen. Was da ist, ist stärker. Daran haben die Menschen gelernt, selber stärker zu sein und Natur zu beherrschen, und in solchem Prozeß hat das Schicksal sich reproduziert. Es entfaltet sich zwangsläufig ((...)), weil ihm jeder Schritt von

278. zit. Adorno(19) PM p.60
279. zit. ebd. p.61
280. vgl. ebd. p.66

der alten Übermacht der Natur vorgeschrieben wird. Schicksal ist die Herrschaft auf ihre reinste Abstraktion gebracht, und das Maß an Vernichtung ist dem an Herrschaft gleich, Schicksal das Unheil!" (281)

Damit ist das Programm formuliert. Das Skandalon dieses Geschichtsbegriffes ist das Individuum als Subjekt, um dessen willen Geschichte überhaupt ist. Unter Maßgabe, daß die Selbstbestimmung des Individuums sich in der Dialektik von Individuum und Natur vollzieht als das unablässige Abwechseln von Hoffnung und deren Nichteinlösung auf die reale Identität des Selbst und der Natur, dann ist das Individuum als Subjekt durch das Schicksal bestimmt. Wenn diese Bestimmung des Subjekts als 'Unheil' interpretiert wird, dann muß die Errettung des Individuums als Subjekt vor sich selbst - und daß es in einer Philosophie, die beansprucht eine Philosophie der Praxis zu sein, um die Rettung und Bestimmung des Individuums als Subjekt gehen muß, steht außer Frage - am Begriff des Schicksals ansetzen und zu einer Kritik der Dialektik von Subjekt und Objekt werden.

Faktisch ist die Dialektik von Subjekt und Objekt die Unversöhntheit von Subjekt und Objekt. Diese Unversöhntheit aufzuheben und eine Versöhnung qua Denken zu konstituieren ist theoretisch auf drei Wegen möglich:

1. Qua Denken als Herrschaft im Sinne der Naturbeherrschung überwältigt das Subjekt sein Objekt und verleibt es ganz in sich ein. Die Dialektik von Subjekt und Objekt wird zu einer 'subjektiven Identität' von Subjekt und Objekt aufgehoben.
2. Qua Denken als Herrschaft im Sinne 'herrschaftsloser Herrschaft' unterwirft sich das Subjekt dem Objekt, indem es sich diesem gleichmacht. Die Dialektik wird zu einer 'objektiven Identität' von Subjekt und Objekt aufgehoben.
3. Qua Denken als individuellen Impuls setzt das Subjekt sich mit seinem Objekt auseinander, indem es eine subjektive Identität s e t z t und damit den unaufhörlichen Fluß der Dialektik von Individuum und Natur unterbricht durch eine Setzung von Festpunkten, die als Festgesetzte Schein sind.

---

281. zit. Adorno(19) PM p.67

Adorno läßt nur die Lösungsmöglichkeiten 1) und 2) zu und subsumiert umstandslos den 3. Lösungsversuch unter den ersten. Der erste Lösungsversuch wird als die in der bürgerlichen Gesellschaft gültige Lösung interpretiert, und seine Kritik dieser Gesellschaft schließt die Kritik dieser Lösung ein.

Im Versöhnungsbegriff der 'subjektiven Identität' zieht das Subjekt qua umfassender Herrschaft alle Bestimmungen des Objekts an sich, verliert aber, weil dieser Begriff die Totalität fordert, im Moment der Totalität sein Objekt und hebt sich damit selbst auf, und Natur setzt sich mit allen Konsequenzen durch. Diese Selbstaufhebung des Subjektes hat Adorno genau gesehen, und exemplarisch weist er dies in seiner Analyse der Zwölftontechnik konkret am musikalischen Material und ihren Kategorien nach: der Melodie, der Harmonik, des Kontrapunkts und der Form (282).

An der Kategorie des Einfalls als dem subjektiven Moment im künstlerischen Produktionsprozeß hält Adorno fest (283), doch wird dieser fragwürdig, wenn er in das Korsett der Zwölftontechnik eingespannt wird. Im Prozeß der Formulierung der Reihe ist nur das Initium 'frei' - dem Einfall ist es überlassen, mit welchem Ton die Reihe beginnt -, und "mit jedem neuen Ton wird die Auswahl der Resttöne kleiner, und beim letzten ist überhaupt keine Wahl mehr gelassen" (284). Ist die Reihe einmal existent, dann hat das Individuum als Komponist und Subjekt abzutreten. Am Begriff der Zeit wird dies erfahrbar:

> "Die Omnipotenz der Reihe macht diese selbst zur Herstellung des zeitlichen Zusammenhangs untauglich" (285).

Das konkrete Kunstwerk macht darauf die Probe. Der Todesakkord der Lulu, der alle zwölf Töne der Reihe enthält (286), ist "tödlich, weil alle Dynamik in ihm stillsteht, ohne daß sie sich löste" (287).

---

282. vgl. Adorno(19) PM: Melodie p.71 ff; Harmonik p.79 ff; Kontrapunkt p.91 ff; Form p.93 ff.
283. vgl. ebd. p.73 Anm. Nr. 23
284. zit. ebd. p.72
285. zit. ebd. p.74
286. vgl. Berg, III Variationen Takt 80, Partitur p.684
287. zit. Adorno(19) PM p.81

In der Harmonik ist die Selbstaufhebung des Individuums als Subjekt nachweisbar an der Aufhebung der Differenz von Konsonanz und Dissonanz. Das Übergewicht dissonanter Akkordkonstruktionen, die nicht nach dem Maß der als konsonant angesehenen Intervalle von Oktave, Quinte und Terz aufgebaut waren, und die Aversion der Zwölftontechnik gegen konsonante Akkorde, hat die qualitative Differenz liquidiert und die Dissonanz zu "bloßen Quanten" (288) gemacht, "die überall einzupassen sind, wo das Schema es verlangt" (289). Damit hat die Dissonanz ihre Legitimation verloren als Träger der Subjektivität zu gelten, als das sie bis in die Periode des 'atonalen Schönberg' Geltung hatte.

An der Form endlich erweist sich das tautologische Moment der Zwölftontechnik:

> "Die Totalität der thematischen Arbeit in der Vorformung des Materials macht jede sichtbare thematische Arbeit in der Komposition selbst zur Tautologie" (290).

Es ist kein Raum mehr für das Neue gelassen, in dem sich das Individuum als Subjekt artikuliert. Es tritt zum Werk akzidentiell, willkürlich hinzu und opponiert darin dem Werk:

> "Die Zwölftontechnik läßt keine Wahl. Sie verbleibt entweder in purer Formimmanenz, oder das Neue wird ihr unverbindlich eingelegt" (291).

Die Konsequenz davon ist, daß entweder das Subjekt eliminiert wird und so eine Versöhnung konstituiert wird, in der die Natur unvermittelt wieder hervorbricht und so die Versöhnung dementiert, oder es wird beharrlich am Subjekt festgehalten, damit aber die noch nicht geleistete Versöhnung zugegeben.

Die Aporie, in die die Zwölftontechnik mündet, wertet Adorno als das Scheitern der 'subjektiven Identität' als erste Lösungsmöglichkeit der Dialektik von Subjekt und Objekt. In den konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen müssen aber die in ihr lebenden Individuen eine Antwort auf diese Aporie finden. Musikhistorisch haben drei exemplarische Lösungsversuche darauf eine Antwort zu geben versucht:

---

288. zit. Adorno(19) PM p.84
289. + zit. ebd. p.85
290. zit. ebd. p.96
291. zit. ebd. p.99

Alban Berg, Anton Webern und Arnold Schönberg.

"Bergs ganzes Bestreben ist darauf gerichtet, die Zwölftontechnik nicht merken zu lassen" (292). Er ist so stark vom Bedürfnis nach Ausdruck durchdrungen, daß er wohl das kompositorische Material durch die Zwölftontechnik organisiert, dann aber so frei damit umgeht (293), daß er sie "verzaubert" (294), um so ihren Bann zu brechen. Das gelingt ihm durch die "Überlistung des amorphen Materials" (295). Webern dagegen stellt sich der Logik der Aporie der Zwölftontechnik und "möchte sie zum Sprechen zwingen" (296):

"Webern realisiert die Zwölftontechnik und komponiert nicht mehr: Schweigen ist der Rest seiner Meisterschaft" (297).

Die serielle Technik, die den Webernschen Ansatz konsequent zu Ende führte, ratifizierte die Eliminierung des Individuums als Subjekt praktisch. Beide, Berg wie Webern, akzeptieren, daß die reale Versöhnung von Subjekt und Objekt nicht möglich ist, sondern nur in einem konkreten Kunstwerk a l s S c h e i n realisiert werden kann (298). Berg hält an der Fiktion eines autonomen Subjekts fest, dessen ultima ratio die List ist; Webern negiert diese Möglichkeit. Im Resultat jedoch sind sich beide einig: das Individuum ist der Natur und der unversöhnlichen Dialektik von Individuum und Natur ausgeliefert und für die konkret gewordene, reale Unversöhntheit dieser Dialektik steht die Musik.

2.4

Das ist Adorno zu wenig:

"Als unversöhntes Bild der Realität wird sie ((die Musik/Kunst)) dieser inkommensurabel. Damit erhebt sie Einspruch gegen die Ungerechtigkeit des gerechten Richterspruchs" (299).

Nun muß Adorno explizieren, wie es real möglich sein soll,

---

292. zit. Adorno(19) PM p.104
293. vgl. Adorno(72) p.75
294. zit. Adorno(19) PM p.105
295. zit. Adorno(11) p.27; Adorno interpretiert die bei Berg häufigen krebsgängigen Reprisen als List. vgl. ebd. p.27
296. zit. Adorno(19) PM p.105
297. zit. ebd. p.106
298. vgl. Adornos Bestimmung des geschlossenen Kunstwerkes
299. zit. Adorno(19) PM p.109

daß die Musik 'als unversöhntes Bild der Realität' erstens nicht mehr den Bedingungen dieser Realität untersteht und somit eine quasi transzendentale metaphysische Dimension zukommt, und zweitens in dieser Bestimmung eine Praxis gesellschaftlichen Handelns begründen kann, die nicht mehr der Logik der Naturbeherrschung folgt.

Wie löst Adorno dieses Problem?

Kompromißlos konfrontiert er die Ergebnisse seiner Analyse der Zwölftontechnik mit dem künstlerischen Werk Schönbergs. Die verschiedenen Stilepochen Schönbergs überschauend räumt er ein, daß Schönberg die Versöhnung, die reale Aufhebung des Schicksals, nicht erreicht hat:

> "Läßt sein gesamte œuvre von Umschlag zu Umschlag und von Extrem zu Extrem als dialektischer Prozeß zwischen Ausdrucksmoment und Konstruktion sich verstehen, dann ist dieser Prozeß in der neuen Sachlichkeit ((und damit sind die Zwölftonwerke Schönbergs gemeint)) nicht zur Ruhe gekommen" (300),

und von der Position des späten Schönberg, der in seinem Alterswerk auf Kompositionsprinzipien der frühen atonalen Periode zurückgegriffen hat, fällt dieses Urteil noch härter aus. "Der offene Rückgriff erkennt ((...)) die Aporie an" (301). Doch das Scheitern wird nicht dem Individuum Schönberg angelastet, sondern der Methode, die Adorno immer als das Sediment des herrschenden Prinzips der bürgerlichen Gesellschaft im Auge hat. Schönbergs späte Werke (Streichtrio, Der Überlebende von Warschau, Fantasie) "sind Werke des großartigen Mißlingens. Nicht der Komponist versagt im Werke: Geschichte versagt das Werk" (302). Die Konsequenz ist unüberhörbar. Ein Festhalten an der These, Schönbergs Kunst hat die Möglichkeit r e a l e r F r e i h e i t eröffnet, ist nur durch die Liquidation des Individuums a l s Subjekt möglich - und Adorno liquidiert es!

Die Differenz zwischen der Musik Bergs und Webern einerseits und der Musik Schönbergs besteht darin, daß Schönberg sich von der Zwölftontechnik emanzipiert (303). Der Ansatz von der Dialektik des Materials und der Beherrschung durch ein über es verfügendes Individuum als Subjekt

---

300. zit. Adorno(19) PM p.95
301. zit. ebd. p.100 Anm. Nr. 33
302. zit. ebd. p. 96
303. vgl. ebd. p.110

wird wieder aufgenommen, jedoch mit der Differenz, daß es nun nicht mehr um die theoretische Eliminierung des Individuums als Subjekt geht, sondern dessen faktische Liquidation. Das Argument ist folgendes:

> "Die Zwölftontechnik setzt das Tonmaterial, ehe es durch die Reihen strukturiert wird, zu einem amorphen, in sich ganz unbestimmten Substrat herab, dem dann das schaltende kompositorische Subjekt sein System von Regeln und Gesetzmäßigkeiten auferlegt" (304).

Er begreift die Zwölftontechnik als das Ergebnis eines historischen Prozesses, das die Dialektik von Subjekt und Objekt dem Individuum als Subjekt verstellt hat. Vom musiktheoretischen Aspekt losgelöst heißt das, daß es die Meinung Adornos ist, daß alle Geschichte als das Ergebnis des historischen Prozesses dem Individuum als Subjekt sein Objekt verstellt. Es kann dieses nur noch mittelbar erfahren. Die Versöhnung ist eine vermittelte und damit unversöhnt geblieben. Nur wenn die Unmittelbarkeit der Dialektik von Subjekt und Objekt hergestellt wird, ist Versöhnung von Subjekt und Objekt real möglich. Diese Unmittelbarkeit kann jedoch nur hergestellt werden, wenn das Vermittelnde, die geschichtliche Dimension subjektiver Existenz eliminiert wird. Damit fallen jedoch alle Bindungen des Individuums als Subjekt an das Soziale; es verschwindet in der unendlichen Einsamkeit der Vereinzelung:

> "Im Schauer vor der entfremdeten Sprache der Musik, die nicht mehr seine eigene ist, gewinnt das Subjekt seine Selbstbestimmung zurück, nicht die organische sondern die der eingelegten Intentionen" (305).

Wenn nur noch die 'eigenen Intentionen' oberstes Maß des Handeln sind, dann freilich hat das Individuum als Subjekt einen Grad von Freiheit erreicht wie niemals zuvor, doch diese Freiheit ist Schein. Das nur noch sich selbst überlassene Individuum hat ebenso die Dialektik von Subjekt und Objekt aufgelöst, wie das unter dem Zwang des Systems stehende. Die Differenz besteht nur darin, daß zum einen das Objekt die nichtgeleistete Versöhnung durchschlägt und auf das Individuum als Subjekt zurückfällt, und zum anderen das

---

304. zit. Adorno(19) PM p.112
305. zit. ebd. p.113/114

Individuum als Subjekt die Versöhnung dementiert, weil es im Objekt verschwindet und so die Naturmacht wieder herstellt.

Um diese Schwierigkeit auszuräumen, erhebt Adorno die Kategorie des Vergessens zum Schlüsselbegriff seiner Schönberg-Interpretation. Er interpretiert die musikhistorisch ohne weiteres nachprüfbare Tatsache, daß Schönberg in allen seinen Stilperioden auf Kompositionstechniken zurückgriff, die er früher ausgebildet und später weiterentwickelt hatte, als die 'Kraft des Vergessens':

> "Einzig diese Kraft des Vergessens, verwandt jenem barbarischen Moment der Kunstfeindschaft, das durch Unmittelbarkeit des Reagierens in jedem Augenblick die Vermittlungen der musikalischen Kultur in Frage stellt, hält der meisterlichen Verfügung über die Technik die Waage und rettet sie für die Tradition. Denn Tradition ist das gegenwärtige Vergessene" (306).

Und nur als Künstler, der:

> "eine Technik des Vergessens ausgebildet hat" (307),
> "gewinnt Schönberg den Menschen die Freiheit von der Kunst wieder. Der dialektische Komponist gebietet der Dialektik Halt" (308).

Doch dieser 'der Dialektik gebotene Halt' kann nur um den Preis der Liquidation des Individuums als Subjekt erkauft werden. Mit der Konzeption eines 'geschlossenen Kunstwerkes', das "den Standpunkt der Identität von Subjekt und Objekt einnimmt" (309), ist diese radikale Position des Künstlers Schönberg nicht mehr vereinbar. Als Schein der Versöhnung hat der dialektische Komponist es entlarvt und zerstört, und nur noch in der Form des Fragments kann sich kompositorische Praxis realisieren. "Das fragmentarische Kunstwerk meint im Stande der vollkommenen Negativität die Utopie" (310). Es versteht sich, daß Adorno unter dem Fragmentarischen nicht blank die Werke, die durch äußere Einflüsse an ihrer Fertigstellung gehindert wurden, versteht. Er zielt auf die Dialektik von Sinn und technischer Konstruktion ab. Die Zwölftontechnik hat den Sinn - und damit die Dialektik von

---

306. zit. Adorno(19) PM p.117/118
307. + zit. ebd. p.118
308. zit. ebd. p.118
309. + zit. ebd. p.119
310. zit. ebd. p.120 Anm. Nr. 40

Sinn und Konstruktion - unmöglich gemacht; die Tatsache der Eliminierung des Sinns jedoch ist auch ihr Einspruch, und ablesbar ist dieser in den "technologischen Konstellationen" (311). Ist aber der Sinn und damit jegliches Subjektive aus dem Werk vertrieben, dann bleibt wahrlich wie ein Fragment - einem zerbrochenen Gefäß gleich - vom Werk nur noch das Skelett objektivierter technischer Verfahren übrig:

> "Wie das Ende, so greift der Ursprung der Musik übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus. Er ist gestrischer Art und nah verwandt dem des Weinens. Es ist die Geste des Lösens" (312).

Als Geste ist es nur noch das bloße, reaktive Zucken von Körpern, denen der Geist endgültig ausgetrieben wurde. Weinen als Praxis und Musik als Artikulation dieser Praxis in einer Sprache, die bilderlos ist und der Artikulation unbedürftig, sind die Bestimmungen des Individuums, dem die Versöhnung gelingt:

> "Musik und Weinen öffnen die Lippen und geben den angehaltenen Menschen los ((...)): Versöhnung. Der Mensch, der sich verströmen läßt im Weinen und in einer Musik, die in nichts mehr ihm gleich ist, läßt zugleich den Strom dessen in sich zurückfluten, was nicht er selber ist und was hinter dem Damm der Dingwelt gestaut war. Als Weinender wie als Singender geht er in die entfremdete Wirklichkeit ein. 'Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder'" (313).

Es ist die "Geste der Zurückkehrenden" (314). Doch Rückkehr - wohin? Zur Erde? Die optimistisch-naturalistische Auslegung des Faust-Wortes übersieht Goethes listige Anspielung auf das Bibelwort: Aus Staub bist du und zu Staub sollst du wieder werden (315). Adornos Begriff einer Versöhnung entwirft das Bild einer Natur, die mit sich identisch ist. Praktisch ist diese Versöhnung nur im faktischen physischen Tod des Individuums möglich, doch dann ist es schon keine Praxis mehr.

Dieser Interpretation verweigert sich die Musik Schönbergs. Das zentrale Werk der Weigerung ist ein echtes Fragment: die Oper 'Moses und Aron' aus dem Jahr 1932. Das Textbuch liegt abgeschlossen vor; von der Musik nur die Akte I

---

311. zit. Adorno(19) PM p.121
312. zit. ebd. p.122
313. zit. ebd. p.122/123
314. zit. ebd. p.123
315. 1. Buch Moses, 3,19

und II in Partitur, sowie einige Entwürfe zum III Akt. Warum blieb dieses Werk ohne durchkomponierten III Akt?

Wörner macht es sich zu leicht, wenn er nur die Zeitumstände der dreißiger Jahre und später den Gesundheitszustand des Komponisten als Grund geltend macht (316). Es gehört zu den Eigentümlichkeiten Schönbergs, daß er seine Werke meistens in recht kurzen Fristen komponierte; dies gilt auch für die beiden komponierten Akte: von der ersten Skizze im Mai 1930 bis zur endgültigen Niederschrift der letzten Note des II Aktes im März 1932 benötigte er keine 2 Jahre; dann begann die Arbeit zu stocken. Auch die späteren Versuche kamen über Skizzen nicht hinaus. Verglichen mit dem Autograph eines anderen großen Opernfragments, dem ebenfalls der III Akt versagt geblieben ist - Bergs 'Lulu' (317) - läßt sich aus den vorhandenen Skizzen kein Bild von der geplanten Gestalt gewinnen (318). Äußere Faktoren dürften demnach kaum ein großes Gewicht haben; begründet dagegen ist die These, daß der Wahrheitsanspruch des Werkes die eigene Vollendung dementiert.

Die Situation nach Verklingen des Schlußakkords des II Aktes ist folgende: Moses, der Künder des einzigen, ewigen, allgegenwärtigen, unsichtbaren und unvorstellbaren Gottes (319) hat die Gesetzestafeln, die dem Volk Israel diesen Gott verkünden sollten, als Bild des Unvorstellbaren zertrümmert und klagt sich des Verbrechens an, dessen er Aron angeklagt hat: sich ein Bild des unvorstellbaren Gottes gemacht zu haben:

"Moses: Unvorstellbarer Gott!
Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke!
läßt du diese Ausdeutung zu?
Darf Aron, mein Mund, dieses Bild
machen?
So habe ich mir ein Bild gemacht,
falsch,
wie nur ein Bild sein kann!

---

316. vgl. Wörner p.77/78
317. vgl. Berg Der III Akt liegt im Particell vor. Zwei Stücke daraus - 'Variationen' und 'Adagio' hatte Berg für die Suite instrumentiert, die übrigen Teile blieben unvollendet liegen.
318. vgl. Rufer p.65 ff
319. vgl. Schönberg(3) p.5, 29

So bin ich geschlagen!
So war alles Wahnsinn, was ich
gedacht habe,
und kann und darf nicht gesagt
werden!
O Wort, du Wort, das mir fehlt!
(Moses sinkt verzweifelt zu Boden)
((Ende des II Aktes))" (320)

Der III Akt bringt die Verurteilung Arons, der aber von Moses freigegeben wird und seine Freiheit mit dem Tod bezahlt. Moses geht in die Wüste, um sich mit Gott zu vereinigen.

Moses sieht das Scheitern der Verkündigung des unvorstellbaren und unaussprechlichen Gottes ein; denn das Wort, durch das dieser Gott benannt werden soll, und die Nennung dieses Gottes ist die reale Versöhnung des Individuums mit seinem Gott, ist nur als Bild für den Menschen möglich. Szenisch wird dies in den beiden einzig agierenden Personen des Werkes gestaltet: Moses und Aron. Die Sprechrolle ist Moses zugeordnet, der "denken kann, aber nicht reden" (321). Sich an das Volk direkt zu wenden ist Moses versagt. Zwischen ihm, dem Künder des Gottesgedanken, und der Annahme dieses Gedankens durch das Volk Israel ist der vermittelnde Aron - eine brillante Tenorrolle - gestellt, der den Gedanken deutet und für das Volk in einem faßbaren Bilde formuliert, einmal als Felsen, aus dem Wasser fließt, nachdem der Stab Moses ihn berührt hatte, ein andermal als Feuersäule, die den Weg weist. Moses erkennt jedoch im Bild den Abfall von Gott; es dient nicht dem unvorstellbaren Gotte, sondern dem, der es benutzt (322). Die Bilder wurden zu Göttern, die ihren Bildnern verpflichtet sind. Es sind falsche Götter. Sie können keine verbindliche und damit sittliche Ordnung begründen; denn die Bilder dissoziieren das Volk in Einzelwesen, die nach ihrem Belieben handeln können. Nur der

---

320. II/5 zit. Schönberg(3) p.29
321. I /1 zit. ebd. p.5
322. "Moses: Auch der Felsen, wie alle Bilder,
gehorcht dem Wort, daraufhin er
Erscheinung geworden war.
So gewannst du das Volk nicht für
den Ewigen,
sondern für dich..."
III/1 zit. Schönberg(3) p.31

unvorstellbare Gott kann die verbindliche und damit sittliche Ordnung konstituieren; denn er ist keinem Bildner "verpflichtet" (323). Die Einsicht Moses ist stichhaltig, aber sie löst nicht das Problem, wie eine solche sittliche Ordnung praktisch konstituiert werden kann für Individuen, deren Erkenntnisvermögen es nicht vermag, den Zirkel des Endlichen zu überschreiten. Weil aber dieses Problem im praktischen Leben der Individuen von diesen gelöst werden muß und gelöst wird, sind zwei Positionen möglich, die Moses und Aron verkörpern. Moses erkennt, daß eine Vermittlung zwischen diesen beiden Positionen nicht möglich ist, und er gibt deshalb Aron, der die Partei der Menschen ergriffen hat, frei. "Gebt ihn frei, und wenn er es vermag, so lebe er" (324). Aron vermag es nicht und fällt tot um. Sein Tod ist Eingeständnis der Unmöglichkeit einer Versöhnung und ratifiziert die Endlichkeit aller sittlichen Ordnungen, die mit dem Tod ihrer Subjekte die Verbindlichkeit verlieren. Aber auch die Position Moses ist fragwürdig. Nur in der Wüste findet er die Vereinigung mit Gott und damit Versöhnung. Wenn diese aber nur noch in der Einsamkeit und Vereinzelung des Individuums möglich ist, dann ist das Individuum als Subjekt seiner entscheidenden Bestimmung entkleidet: des Sozialen, und ein des Sozialen entkleidetes Individuum ist nicht mehr fähig, eine sittliche Ordnung zu formulieren, die allgemeine Verbindlichkeit beanspruchen kann. Die Oper bekennt die Aporie, die zu Beginn noch auflösbar erschien. Die Stimme aus dem Dornbusch verhieß Moses:

> "Ich will euch dorthin führen
> wo ihr mit dem Ewigen einig
> und allen Völkern ein Vorbild werdet" (325)

Der Trug dieser Verheißung offenbarte sich, als Moses seine Gesetzestafeln zertrümmern mußte.

Für die künstlerische Gestaltung hatte dies fatale Konsequenzen. Zwischen dem Fortgang des Geschehens und der Logik dieses Geschehens tat sich ein Widerspruch auf, der

---

323. "Moses: Ein Allmächtiger - was immer er auch halte - ist zu nichts verpflichtet" III/1 zit. Schönberg(3) p.31
324. III/1 zit. ebd. p.32
325. I/1 zit. ebd. p.6

künstlerisch nicht mehr zu schlichten war. Musikalisch wird Moses, der den Gedanken Gottes denken, nicht aber durch das Reden vermitteln kann, durch den Sprecher dargestellt, und Aron, der diese Gedanken in eine faßliche Form übersetzt, durch den Sänger. Somit ist Aron die zentrale Figur im musikalischen Geschehen und nicht Moses. Solange die Hoffnung auf Einlösung der Verheißung noch möglich war, konnte Musik diese Hoffnung artikulieren. Im Tanz um das goldene Kalb fand diese Hoffnung ihre Erfüllung, freilich nur unter den Bedingungen von Ekstase und Rausch, dessen Zauber verflog, sobald Ekstase und Rausch verströmt waren. Die definite Gewißheit, daß die Verheißung nicht einlösbar ist, dementiert am Ende des II Aktes auch die Musik. Sie hat ihr Daseinsrecht verloren. Eine Komposition des III Aktes in handwerklicher Manier hätte die Substanz des Werkes zerstört.

Durch den Verzicht auf den III Akt hält Schönberg den Schluß offen. Weder entscheidet er sich für die Position Arons, die ein Weitermusizieren ohne Bruch erlaubt und auch die Komposition des III Aktes gerechtfertigt hätte, noch für die Position Moses, die keine Musik mehr kennt. Jedes seiner weiteren Werke bekräftigt erneut seine Hoffnung auf die Verheißung, deren Einlösung auf sich warten läßt. Schönberg akzeptiert den Schein der Kunst als ihre Wahrheit.

Wie fragwürdig der Begriff eines Individuums als Subjekt auch sein mag, und die Existenz eines solchen Individuums in der Realität bürgerlich verfaßter Welt unmöglich ist, Schönberg hält dennoch am Individuum als Subjekt, als dem beredten Sprecher der Unversöhntheit in dieser Wirklichkeit, fest. Diesen Widerspruch zwischen der Musik Schönbergs und seiner Interpretation muß Adorno geahnt und gesehen haben, als er daran ging, den Begriff einer 'musique informelle' zu formulieren. Seine Interpretation findet ihre Grenze an der Unmöglichkeit, gesellschaftliche Praxis real einzulösen. Die Reflexion darauf erneuert seinen frühen Ansatz auf dem Boden der gewandelten geschichtlichen Bedingungen. Für ihn ist es eine unrevidierbare Einsicht, daß:

"der Fortschritt der Materialbeherrschung nicht rückgängig zu machen ist, selbst wenn das Resultat, das Komponierte, nicht fortschritt" (326).

Im Rückgang auf eigene, frühe Erfahrungen (327) wird ihm die "Antinomie von Verbindlichkeit und Freiheit" (328) erneut zum Problem. Die Auflösung dieser Antinomie kann nicht dadurch bewältigt werden, "daß Verbindlichkeit in die bloße Methode verlegt wird" (329).

In dem Aufsatz 'Schwierigkeiten beim Komponieren' weist Adorno darauf hin, daß die Zwölftontechnik eine Entlastungsfunktion erfüllt (330). Die von dem Komponisten der atonalen Periode freigesetzten Kräfte waren von diesem komponierenden Individuum nicht mehr zu bändigen. Die gesellschaftliche Realität, unter dessen Bann dieses Individuum als Subjekt steht, hat dieses so weit geschwächt,:

"daß es der eigenen Reaktion vielfach kaum mehr mächtig ist. Leicht verbirgt sich heute gerade in den Brüchen zwischen subjektiv musikalischen Reaktionen und objektivem technologischen Stand nur die Schwäche des Subjekts" (331).

Unter diesem Aspekt des geschwächten gesellschaftlichen Individuums als Subjekt wird die Musikentwicklung seit 1920 - und für Adorno gilt nur die Musik der Zwölftontechnik und ihrer Fortentwicklungen - gesehen. Das komponierende Individuum als Subjekt überantwortet den objektiven musikalischen Gestalten, Material, Idiom und Technik, den Sinn, den es selbst nicht mehr zu konstituieren vermag, und entlastet sich somit (332). Nicht weiter hat für Adorno die Zwölftontechnik die historische Bedeutung, Theorie und Technik einer möglichen realen Freiheit zu sein: für ihn ist sie zu einer Theorie des Ausweichens vor den realen Anforderungen herabgesunken, die das Material an den Komponisten stellt. Das komponierende Individuum als Subjekt, das aus Schwäche nicht mehr die Dialektik zwischen sich und seinem Material auszutragen vermag, rationalisiert diese Beziehung, indem es dem

---

326. zit. Adorno(53) p.375
327. vgl. ebd. p.391
328. zit. ebd. p.394
329. zit. ebd. p.394
330. vgl. Adorno(68) p.105 ff
331. zit. ebd. p.104/105
332. vgl. ebd. p.105

Material "mit Gewalt" (333) eine Ordnung auferlegt, die nicht mehr aus dem Material ableitbar ist. Das Scheitern der Dialektik der Herrschaft begründet Adorno nicht in der Dialektik des Materials, sondern im Individuum als Subjekt. Weil es nicht mehr kräftig genug ist, den Umschlag der bis in die letzte Konsequenz gesteigerten Herrschaft in reale Freiheit zu bewerkstelligen, schlägt die bei sich selbst belassene Herrschaft auf das Individuum als Subjekt zurück und entkräftet es weiter. Wahrhaft ein Kreis des Teufels (334).

An dem Argument der Rationalisierung, das das Bedürfnis des geschwächten Individuums als Subjekt nach Ordnung und Halt artikuliert, knüpft Adorno an:

> "Das sogenannte Ordnungsbedürfnis, das, wenn nicht zur Erfindung der Zwölftontechnik, so jedenfalls zur gängigen Apologetik geführt hat, habe ich niemals ganz verstanden. Man sollte auch in der Musik einmal darüber nachdenken, warum die Menschen, sobald sie wirklich ins Offene kommen, das Gefühl produzieren: da muß doch wieder Ordnung her, anstatt aufzuatmen" (335).

Fraglos bleibt weiterhin für ihn, daß die Musik, nachdem die alte Ordnung der Tonalität zerfallen war, "organisierender Kräfte bedarf, um nicht ins Chaos zu geraten" (336), aber entschieden lehnt er es ab, der gewonnenen Freiheit erneut die Zügel einer Ordnung aufzuerlegen, die nichts anderes wäre, als das alte Prinzip bürgerlicher Gesellschaft in einem neuen Gewande. Diesen Nachweis hat Adorno erbracht. Doch wie sieht seine Lösung aus?

Den Begriff einer Freiheit, die eines Ordnungsschematas nicht mehr bedürftig ist, formuliert er so:

> "Freiheit ((sollte)) sich selber dadurch organisieren, daß sie keinem Maß mehr pariert, das, als ein ihr heteronomes, verstümmelt, was in Freiheit sich bilden will" (337).

Diesen Begriff einer Freiheit realisiert die Musik, die er mit dem Terminus 'musique informelle' so umschreibt:

---

333. zit. Adorno(68) p.107
334. vgl. Anm. 101: Anmerkung zum Einfluß Freuds auf Adorno. siehe Nachtrag 1
335. zit. Adorno(53) p.395/396
336. zit. ebd. p.397
337. zit. ebd. p.397

"Gemeint ist eine Musik die alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei von heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert" (338), sie ist "die Vorstellung eines nicht ganz Vorgestellten"(339).

Es ist nicht ohne Delikatesse, daß Adorno bisher vergeblich nach einem Komponisten Ausschau gehalten hat, der in seiner Musik auch nur ansatzweise diesen Begriff einer Musik realisiert hätte. Was bisher einer 'musique informelle' widerstritt, ist das Individuum als Subjekt als einem dieser Musik heteronomen:

"Vom kompositorischen Subjekt her wäre informelle Musik eine, welche die Angst los wird, indem sie sie reflektiert und ausstrahlt; nicht von ihr sich gängeln läßt" (340).

Angst ist der Ausdruck der gesellschaftlichen Realität, die das Individuum als Subjekt erfährt als einem ohnmächtig Ausgeliefertsein an diese Realität. Diese Angst kann - wie bereits nachgewiesen wurde - nur durch die Herrschaft des Individuums über die Realität aufgehoben werden, deren Scheitern sich aber als ebenso gewiß herausgestellt hat. Die Konzeption einer 'musique informelle' ist identisch mit der Interpretation der Musik Schönbergs: dort wie hier kann er seine Theorie nur aufrechterhalten, wenn er das Individuum als Subjekt - das Skandalon - liquidiert. Deutlicher als in der 'Philosophie der Neuen Musik' jedoch wird unter dem Begriff der 'musique informelle' der einzig mögliche Begriff einer gesellschaftlichen Praxis dieser Musik entfaltet. Wie schon im Begriff der 'Emanzipation von der Zwölftontechnik' (341), so wird auch hier das Objekt, das kompositorische Material, zum Ansatzpunkt der faktischen Liquidation des Individuums als Subjekt gemacht. Adorno macht geltend, daß im künstlerischen Prozeß einerseits zwar das "rein Akustische"(342) beseelt wird, daß aber andererseits dieses 'rein Akustische' Bedingung für die Beseelung und damit der Musik ist. Das interpretiert Adorno sehr eigenwillig, indem

338. zit. Adorno(53) p.370
339. zit. ebd. p.412
340. zit. ebd. p.398
341. vgl. p.91 f
342. zit. Adorno(53) p.408

er das Material pointiert und einen "Vorrang des Objekts" (343) daraus konstruiert. Der Weg ist frei:

> "Was künstlerisch als Subjektivität waltet, ist nicht das zufällige empirische Individuum, nicht der Komponist. Seine technische Produktivkraft ist immanente Funktion des Materials; nur indem sie nach diesem sich richtet, hat sie Macht darüber" (344).

Er degradiert das Individuum als Subjekt zu einer 'Funktion des Materials'. Die ultima ratio seiner Selbstbehauptung ist die Vollstreckung dieser Funktion. Damit hat Adorno das Individuum als Subjekt endgültig durchgestrichen; denn alles, was ist, ist durch das Material bestimmt. Für das Individuum ist es nicht mehr möglich, das zu bestimmen, was es durch seine Praxis dem Material zufügt, und mit dem Verlust dieser Möglichkeit, sich selbst zu bestimmen, wird es selbst unbestimmbar und fällt in die Natur zurück. Das ist Mimikry. Brutaler kann Adorno die aus diesem Praxisbegriff resultierende Anpassung des Individuums an das, was es nicht ist und stärker ist, nicht bezeichnen:

> "Die Chance des Überlebens hat, wenn irgend etwas, nur, was um keine Sicherheit sich kümmert" (345).

Es überlebt, wer Glück hat: das Leben als die totale Lotterie. Das Prinzip von Auschwitz wird zum Prinzip verbindlicher gesellschaftlicher Praxis erhoben und der banale und gleichgültige Zufall zum obersten Richter über Leben und Tod der Individuen ernannt. Treffender läßt sich diese Liquidation des Individuums als Subjekt nicht formulieren als mit dem folgenden Zitat:

> "So wird das Subjekt in solcher Bewegung negiert und gerettet" (346).

Es ist die vornehme Übersetzung des zynischen Medizinerwortes: Operation gelungen - Patient tot. Ratifiziert wird die Absurdität dieser Praxis, wenn Adorno feststellt:

> "Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind" (347).

---

343. zit. Adorno(69) ND p.182
344. zit. Adorno(53) p.408
345. zit. ebd. p.410
346. zit. ebd. p.433
347. zit. ebd. p.437

Mit Aufklärung läßt sich diese Position nicht mehr vereinbaren, die unter dem Namen 'Negative Dialektik' Geschichte gemacht hat, und dennoch ist sie Aufklärung als die treueste Theorie gegenwärtiger gesellschaftlicher Realität (348). Der unversöhnliche Kritiker des Systems bürgerlicher Gesellschaft macht es besser als ihre Apologeten.

---

348. Diese These ist auch das Resultat der Kritik Rohrmosers an der Negativen Dialektik. "Es ist schwer zu sehen, worin sich die Adornosche Sicht der Geschichte von der der Faschisten unterscheidet, wenn auch diese daraus andere Konsequenzen gezogen haben als jener". zit. Rohrmoser p.28

3. Kapitel: Mythos

3.1
3.11

Mit dem Aufweis, daß der Praxisbegriff Adornos der Mimikry verpflichtet ist, ist das Problem der Negativen Dialektik, das Nichtidentische als das Moment des Herrschaftslosen zu denken, ohne auf die Position der herrschaftssetzenden Identität zurückzufallen, nicht gelöst. Offen geblieben ist das Verhältnis von Praxis und der dieser Praxis zugeordneten Natur. Die Frage, ob der in der Musikphilosophie entwickelte Begriff einer gesellschaftlichen Praxis, die der Humanität verpflichtet sein soll, dem in der Negativen Dialektik formulierten Begriff einer Humanität, adäquat ist, kann erst beantwortet werden, wenn der Begriff der Natur, der dieser Philosophie zugrunde liegt, bestimmt ist.

Adorno begreift unter gesellschaftliche Praxis als einer, in der ein Subjekt sein Objekt nicht unterdrückt, die Rückkehr des Individuums als Subjekt zur Natur. Die Rückkehr des adornoschen Subjekts zur Natur ist nicht zu verwechseln mit dem antiaufklärerischen Ruf: Zurück zur Natur. Wie auch immer Adorno das Telos dieser Rückkehr in seiner Philosophie formuliert hat, seinen dialektischen Ansatz einer Rückgewinnung der Natur durch das Individuum als Subjekt, das durch ein urgeschichtliches Datum von der Natur getrennt wurde, indem es der Logik jenes Datums konsequent folgte und versuchte, diese Logik zu ende zu denken, hat er niemals zugunsten eines bloßen Rückgangs auf den Ausgangspunkt bürgerlicher Geschichte und der Beschwörung der verloren gegangenen Natur aufgegeben. Sein Begriff der Rückkehr zur Natur steht im Zeichen der von Schönberg formulierten Forderung 'Vorwärts zur Natur' (349) im Sinne einer Heimkehr (350). Das impliziert die beiden entscheidenden Probleme: Zum einen muß Adorno das Telos dieser Heimkehr

---

349. vgl. Adorno(9) p.42/43; Schönberg sagt: "daß, wer zur Natur will, nicht rückwärts, sondern v o r w ä r t s muß: Vor zur Natur! Wenn ich einen Wahlspruch hätte, dann könnte es vielleicht dieser sein". zit. Schönberg(2) p.473 Anm.
350. vgl. Adorno(57) p.37

konkret formulieren, will es nicht im Unbestimmten und damit Unverbindlichen verharren, und zum anderen muß Adorno einsichtig machen, worin die Notwendigkeit begründet ist, heimzukehren; das bedeutet, daß er die Notwendigkeit des Herausgehens des Individuums als Subjekt aus seiner Natur zu erweisen hat.

Das Ergebnis der Kritik Adornos an der Zwölftontechnik war, daß er die Auflösung der Dialektik von Subjekt und Objekt als 'subjektive Identität' als das Prinzip bürgerlicher Gesellschaft verwarf. Der gleichen Ablehnung verfallen mußte auch die Lösung der subjektiven Identitätssetzung, weil in ihr das subjektive Moment, und damit das Motiv der Herrschaft über Natur, konstituierend ist. Übrig bleibt als Lösung allein die 'objektive Identität', in der herrschaftsfreies Leben realisiert werden kann. Der Begriff 'Vorrang des Objekts' expliziert diese These. Ansatzpunkt ist das Individuum als Subjekt, das in seinem Versuch, Herrschaft durch die Durchsetzung absoluter Herrschaft über das Objekt zu erlangen, scheitert, weil der "kleinste Überschuß des Nichtidentischen" (351) diesen Anspruch sabotiert. Das Scheitern dieses Versuches hat Adorno stringent nachweisen können. Die Dialektik von Subjekt und Objekt muß er aber im Interesse seiner Philosophie auflösen; denn nach seinen Prämissen der Kritik der bürgerlichen Gesellschaft kann sich wirkliche Humanität nur dann durchsetzen, wenn die Unversöhntheit von Subjekt und Objekt in einer realen Versöhnung aufgehoben ist. Da er aber wiederum an den beiden konstituierenden Momenten dieser Dialektik - Subjekt und Objekt - festhalten muß, weil sonst seiner Philosophie jegliche Verbindlichkeit fehlen würde, kann Adorno seine Lösung nur über das Objekt versuchen. Die Wendung zum Objekt ermöglicht er durch die Pointierung des Nichtidentischen, das er gegen die Identität mobilisiert hatte. "Subjekt ist in Wahrheit nie ganz Subjekt, Objekt nie ganz Objekt" (352). Er ontologisiert die Denkkategorien Subjekt und Objekt,

---

351. zit. Adorno(69) ND p.182
352. zit. ebd. p.175

indem er sie aus der Abstraktion des Formalen in die Konkretion des Faktischen verlagert, in dem das Subjekt ein konkretes Individuum ist, das sich in dem Gegenüber zur Welt realisiert, so wie das Objekt nur in seiner Bezogenheit auf Individuen da ist. Er unterschiebt Subjekt und Objekt jeweils das, worum es in der Dialektik von Subjekt und Objekt als Ergebnis gerade geht: Identität. Diese Unterschiebung ermöglicht ihm das Argument, daß zwischen der Identität von Subjekt und der Identität von Objekt eine Differenz besteht:

> "Vermöge der Ungleichheit im Begriff der Vermittlung fällt das Subjekt ganz anders ins Objekt als dieses in jenes. Objekt kann nur durch das Subjekt gedacht werden, erhält sich aber diesem gegenüber immer als Anderes; Subjekt jedoch ist der eigenen Beschaffenheit nach vorweg auch Objekt. Vom Subjekt ist Objekt nicht einmal als Idee wegzudenken; aber vom Objekt Subjekt" (353).

Adorno räumt dem Objekt eine Vorrangstellung ein, in der das Subjekt immer nur das Sekundäre ist. Ob ein Subjekt da ist oder nicht, ist völlig gleichgültig, da das Objekt des Subjektes überhaupt nicht bedarf, um sich als Objekt zu realisieren. Diese Differenz in der Wertigkeit von Subjekt und Objekt löst faktisch die Dialektik von Subjekt und Objekt auf, weil in dieser Konstruktion das Subjekt zu einem Akzidenz wird, das den 'Frieden des Objekts' stört. Das Subjekt ist der 'Unterdrücker' des Objekts, obwohl es dazu keinerlei Rechtstitel, ja nicht einmal die innere Legitimation hat.:

> "Index für den Vorrang des Objekts ist die Ohnmacht des Geistes in all seinen Urteilen wie bis heute in der Einrichtung der Realität. Das Negative, daß dem Geist mit der Identifizierung die Versöhnung mißlang, daß sein Vorrang mißriet, wird zum Motor seiner eigenen Entzauberung" (354).

Unverhohlen wird die Forderung nach der Liquidation des Individuums als Subjekt als der einzigen Möglichkeit, den "verruchten Zusammenhang von Naturwüchsigkeit und subjektiver Souveränität" (355) zu brechen, ausgesprochen, um in solcher Emanzipation die "Rückkehr von Natur" (356) zu realisieren. Wurde bisher nur auf die "Revokation in Natur" (357) als die Konsequenz des Praxisbegriffs von

---

353. zit. Adorno(69) ND p.182
354. zit. ebd. p.185
355. zit. Adorno(78) ÄT p.293
356. zit. ebd. p.293
357. zit. Adorno(19) PM p.175

Adorno hingewiesen, so ist hier der theoretische Nachweis erbracht.

Den Begriff der Natur, wohin die von der Herrschaft befreite und damit mit sich selbst versöhnte Menschheit zurückkehrt, formuliert Adorno exakt so: "Negation vermag in Lust umzuschlagen, nicht ins Positive." (358) Im bewußten Gegensatz zum hegelschen Begriff der Negation, dem das subjektive Moment unabdingbar ist, bestimmt Adorno die Negation als Affinität, als Verwandtschaft oder Zuordnung zu dem, was es negiert. "In ihr vollzieht Denken Mimikry an den Bann der Dinge" (359). Das Individuum, geheilt vom Wahn, die Natur sich gleichmachen zu wollen, indem es sie beherrscht, eignet sich die Natur an, indem es sich der Natur gleichmacht, und so die Identität mit der Natur erlangt. Faktisch ist dies die Liquidation seiner Selbst, weil das Subjekt im Objekt vollständig verschwindet und das Individuum die reine, ungebrochene Natur, formuliert in der Kategorie des Somatischen, das nur sich selbst kennt, und keine Differenz von innen und außen oder Subjekt und Objekt zuläßt. Das Somatische ist immer es selbst.

Diesem Begriff der reinen mit sich selbst identischen Natur korrespondiert der Begriff der Zeit als Kontinuum. Zwei Momente bestimmen die Auseinandersetzung Adornos mit der Zeit. Zum einen ist es seine These, daß die Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft keinen Begriff der Zeit zulassen. Index der Zeitlosigkeit ist das Prinzip des Tausches (360), weil im Tausch zwei individuelle und im Kontinuum der Zeit voneinander getrennte Akte vergleichbar und damit austauschbar gemacht werden. Das Kontinuum der Zeit, das durch die Heterogenität ihrer Elemente konstituiert wird, wird durch das identifizierende Denken in einzelne von einander unterscheidbare Festpunkte, die einander homogen sind, zerlegt. Zum anderen hält Adorno an der These fest, daß die Musik als Zeitkunst par excellance die Zeit als Kontinuum organisiert, obgleich auch sie unter den Bedingungen der bürger-

358. zit. Adorno(78) ÄT p.67
359. zit. Adorno(69) ND p.265
360. vgl. Adorno(35) p.77/78

lichen Gesellschaft dem Prinzip des Tausches und somit der Zeitlosigkeit unterworfen ist. Die Kritik der Musik Wagners bemüht sich um den Nachweis, daß die dieser Musik spezifische Geste des Taktierens (361) die Zeit nicht aus sich heraus organisiert, sondern von außen dem Zeitkontinuum eine Ordnung des Nacheinander auferlegt:

> "Alle Wiederholung von Gesten entzieht sich der Notwendigkeit, musikalische Zeit zu stiften; sie ordnen sich gleichsam im Raum, einem ungeschichtlich-chronometrischen System, und fallen aus dem zeitlichen Kontinuum heraus" (362).

Der gleichen Tendenz zur Verräumlichung des Zeitkontinuums unterliegt auch die Musik Schönbergs. Die Totalität der Reihe ist das Kontinuum der Zeit, projiziert in den Raum als eine faßbare Einheit. Für die Universalität der Verräumlichung der Zeit steht letztgültig Adornos Analyse des Hörens von Musik. Selbst das fortgeschrittenste Werk, das nach seiner Meinung die Zeit realisiert hätte, ohne dem Raum zu verfallen, wird vom regredierten Bewußtsein zerstückt in 'schöne Stellen' und neu zu einem Potpourri zusammengesetzt (363).

Die Interpretation des bürgerlichen Zeitbegriffs als die Verräumlichung (Verdinglichung) des Zeitkontinuums und der damit notwendigen Auflösung eines jeden Begriffes von Zeit, wurzelt in Bergsons Begriff der Zeit als Dauer. Bergson geht von der Prämisse aus, daß Raum (Quantität) und Dauer (Qualität) "keinen Berührungspunkt" (364) haben und somit nicht miteinander vermittelbar sind. Wenn dennoch Vermittlungen feststellbar sind, so beruhen diese auf einer falschen Interpretation der Dauer, die die Dauer in den Raum projiziert. Diese tragen "konventionellen Charakter" (365). Er ordnet die Materie dem Raum und das Bewußtsein der reinen Dauer zu, wobei als Differenz die Bestimmungen der Homogenität (für den Raum) und der Heterogenität (für die reine Dauer) gesetzt werden.

---

361. vgl. Adorno(23) p.30
362. zit. ebd. p.35
363. vgl. Adorno(15) passim
364. zit. Bergson p.60
365. zit. ebd. p.61

Die Definition der reinen Dauer lautet:

"Die ganz reine Dauer ist die Form, die die Sukzession unserer Bewußtseinsvorgänge annimmt, wenn unser Ich sich dem Leben überläßt, wenn es sich dessen enthält, zwischen dem gegenwärtigen und den vorhergehenden Zuständen eine Scheidung zu vollziehen" (366).

Bergson begreift die Zeit als ein unablässig fließendes Kontinuum, in dem keinerlei Festpunkte zugelassen werden. Entscheidend in Bergsons Theorie der Zeit ist der Begriff der Sukzession. Er macht die fragwürdige Unterscheidung von 'Sukzession' und 'reiner Sukzession', wobei die Sukzession als Nacheinander - und damit als Nebeneinander einzelner Elemente in einem homogenen Raum - und die reine Sukzession als Ineinander der Elemente, die in der "gegenseitigen Durchdringung" (367) sich als heterogen bestimmen, begriffen wird. Damit stößt Bergson an eine Grenze, die er nur durch einen Kunstgriff überschreiten kann, wenn ihm die beiden Begriffe Raum und Dauer nicht als beziehungslos auseinanderfallen sollen. Der Trick ist, daß er sowohl die Sukzession als auch die reine Sukzession auf die reine Dauer anwendet. Durch die Sukzession projiziert er die vermittelbare Dauer in den Raum und macht sie damit unvermittelbar. D.h. aber, daß alles, was das Bewußtsein im Akt seines Selbstvollzuges setzt, nicht die Bestimmung der reinen Dauer, sondern des Raumes ist. Die beabsichtigte Vermittlung ist nur scheinbar, weil nicht die Dauer, sondern der Raum bestimmt wurde. Die reine Sukzession dagegen berührt per definitionem das Problem nicht. Der Vorteil, den Bergson aus dieser für sich genommen fragwürdigen Unterscheidung zieht, ist der gelungene Nachweis, daß die Bestimmung der Dauer, indem ihre heterogenen Elemente auf homogene hin reduziert werden, nicht die Dauer, sondern den Raum bestimmt; offen geblieben ist aber die Bestimmung der Dauer selbst. Auch die Unterscheidung der Zeit in eine heterogene und eine homogene führt nicht weiter; sie verschiebt das Problem nur auf die temps durée.

Unbestimmt bleibt in Bergsons Theorie der Zeit die Zeit selbst. Die abschließende Formulierung beweist das hinläng-

---

366. zit. Bergson p.85
367. zit. ebd. p.86

länglich. Sie ist "eine reine Heterogenität, innerhalb deren es keine unterschiedlichen Qualitäten gibt" (368). Seine Theorie stellt lediglich fest, daß die Zeit als Dauer nicht der Kategorie des Raumes unterworfen ist, und gesteht damit zugleich ein, daß sie keinen Begriff von Zeit formulieren kann.

An dem offenkundigen Widerspruch von temps espace und temps durée im Begriff bei Bergson knüpft Adorno an und interpretiert diesen ganz im Sinne der Negativen Dialektik. Bergson habe mit der "Doppelung des Zeitbegriffs" (369) die subjektive Zeiterfahrung vor ihrer Verräumlichung und damit Auflösung erretten wollen, aber - und dies ist die Umdeutung Bergsons -:

> "isoliert, wird die subjektive Erlebniszeit samt ihrem Inhalt so zufällig und vermittelt wie ihr Subjekt, und darum, angesichts der chronometrischen stets zugleich 'falsch'" (370).

Ohne Bedenken subsumiert er den Bergsonschen Begriff der Dauer der Verdinglichung (371) und damit der Kategorie des

---

368. zit. Bergson p.187
369. zit. Adorno(69) ND p.325
370. zit. ebd. p.325
371. Adorno sagt: "Offensichtlich ist die Dauer ((...)) auch nach dem festen überlieferten Besitz gemodelt; Geistiges soll Eigentum werden wie Materielles"
zit. Adorno(78) ÄT p.50
Das Argument der Verdinglichung macht Adorno auch gegen Kant und Hegel geltend. Kants Bestimmung der Zeit als die subjektive Bedingung der Anschauung unter Zurückweisung einer transzendentalen Autorität (vgl. Kant(1) Bd. III p.82) problematisiert den Begriff der Freiheit. Unter dieser Bedingung wäre Freiheit als die Tathandlung eines Individuums im Individuum allein begründet und würde von diesem allein den Rechtsgrund erhalten. Damit wäre Freiheit ebenso unausweisbar, wie das Individuum sich selbst nicht ausweisen kann, es wäre Willkür. Da dies die Individuen dissoziieren würde, genauso wie deren Akte in untereinander beziehungslose Akte zerfallen würde, mußte Kant das transzendentale Ding an sich konstruieren, das den Rechtsgrund abgibt, ohne dieser selbst zu sein. In Umkehrung der kantischen Intention bastelt Adorno das transzendentale Ding an sich um zu einem Unzeitlichen, das Zeitliches stiftet, ohne selbst zeitlich zu werden (vgl. Adorno(69) ND p.249). Ähnlich argumentiert Adorno gegen Hegel, der, indem er die Zeit ontologisiert und so zu einer Struktur des Seins selbst macht, die Zeit als ein Ewiges setzt (vgl. ebd. p.323). Ob Kant die Zeit als a priori...

Raumes und versucht dadurch zu suggerieren, daß mit der Durchbrechung des letzten Scheins die Negative Dialektik einen tragfähigen Begriff der Zeit formuliert. Jedoch darf die Kritik an Bergsons Begriff der Zeit als Dauer nicht darüber hinwegtäuschen, daß Adorno im Zusammenhang mit seinem Naturbegriff Bergsons Begriff der Zeit als Dauer vollständig akzeptiert und d i e Konsequenz zog, die Bergson noch nicht zu ziehen wagte. Sein Begriff der Zeit will das negative Moment im Begriff der Zeit als Dauer bewahren, ohne daß die Zeit der Verdinglichung unterworfen wird. Formuliert in den Kategorien Bergsons besteht das Problem darin, temps espace und temps durée so miteinander zu vermitteln, daß - paradox formuliert - temps durée durch temps espace begriffen wird, ohne daß das Resultat in die temps espace zurückfällt. Das ist exakt das Problem der Negativen Dialektik in bezug auf das Nichtidentische.

Für Adorno gilt es den Widerspruch aufzuheben, daß "das ontologisch Einzelne wiederholbar ist, nie das subjektiv Erzeugte, das in Zeit notwendig verläuft" (372). Musik ist im aktuellen Vollzug mit dem Kontinuum der Zeit identisch (373), indem sie im Erklingen kontinuierlich mit der Zeit voranschreitet; darin ist Musik zugleich Kunstwerk und als solches ein ontologisch Einzelnes. Die Kritik setzt am Kunstwerk an. Sie gilt dem geschlossenen Werk. Adorno meint, daß das wahre Kunstwerk, das also die Zeit nicht verräumlicht, ein fragmentarisches sein muß, weil in ihm das Problem

---

...begreift oder Hegel als Ewiges ist letztlich nur ein akzidentieller Unterschied, gemeinsam ist ihnen, daß "sie Zeit als unzeitlich, Geschichte als ewig, aus Angst, das sie beginne, verherrlichen" (zit. Adorno(69) ND p.323) Er interpretiert die Zeitbegriffe Kants, Hegels und Bergsons als Reflex auf den unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft einzig möglichen Zeitbegriff als Verdinglichung.

372. +zit. Adorno(2) p.7

373. Diese Ansicht kann durchaus bestritten werden, aber ihre Fragwürdigkeit soll hier nicht diskutiert werden, weil sie ohne Belang ist. Für die Musik als einem rein physikalischen Phänomen mag diese Ansicht zutreffen, falsch ist sie, wenn die Musik in ihrer eigentlichen Dimension begriffen wird: als ein durch die Gesellschaft vermitteltes Faktum.

des Schlusses gelöst wurde, indem es nicht mehr schließt:

> "Den Kunstwerken ist ihre Form, ihr Ganzes und ihre Logizität ebenso verborgen, wie die Momente, der Inhalt nach dem Ganzen begehren. Kunst obersten Anspruches drängt über die Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische. Am nachdrücklichsten dürfte die Not der Form in der Schwierigkeit von Zeitkunst sich anmelden zu enden, musikalisch im sogenannten Finalproblem. ((...)) Einmal der Konvention ledig, vermag offenbar kein Kunstwerk mehr überzeugend zu schließen, während die herkömmlichen Schlüsse nur so tun, als ob die Einzelmomente mit dem Schlußpunkt in der Zeit sich auch in der Totalität der Form zusammenfügten." (374)

Zu diesem Moment, daß Werke heute nicht mehr schließen, sondern aufhören, tritt ein weiteres; es schrumpft - in Anspielung auf Schönbergs und Weberns Miniaturstücke - die Ausdehnung der Werke in der Zeit. "Musik zum Augenblick geschrumpft ist wahr als Ausschlag negativer Erfahrung" (375). Diese beiden Momente der Bestimmung des Kunstwerkes zum einen, daß es nicht schließt, sondern den Fluß nur unterbricht, oder abbricht, indem es aufhört, zum anderen die Reduktion auf den Augenblick, formulieren exakt den Bergsonschen Begriff der Zeit als Dauer, die nur im aktuellen Vollzug ihrer selbst erfahrbar ist. Adornos Begriff der Zeit kennt keine Vergangenheit, folglich kann sie auch keine Zukunft kennen, sie ist Gegenwart, Augenblick - unendliche Dauer. Die Zeit ist mit sich identisch und damit unvermittelbar. Soweit ist Adorno mit Bergson einer Meinung.

Mit dem Begriff der Natur stimmt dieser Begriff der Zeit insofern überein, daß nur dem aktuellen Augenblick Verbindlichkeit zukommt. Diesem unterliegt auch das Individuum als Subjekt, aber durch seine Bestimmung der Unversöhntheit erfährt es diesen Zeitbegriff anders als er in der Natur wirkt. Es muß sich in seiner Selbstbestimmung mit der Zeit identifizieren, und nach Ansicht der Identitätsphilosophie und Adornos geschieht dies, indem die eigene Tätigkeit in Gegenstände verdinglicht, die Zeit verräumlicht wird. Dagegen hat Adorno die Nichtidentität geltend gemacht. Aber auf der Grundlage, daß Denken die spezifizierende Tätigkeit

---

374. zit. Adorno(78) ÄT p.221
375. zit. Adorno(19) PM p. 41

des Individuums als Subjekt ist, entsteht das Problem, wie das Nichtidentische in der Zeit denkbar ist. Dies ist nach dem Begriff der Zeit als Kontinuum, das sich zu jedem Moment in seiner totalen Komplexität konstituiert, nur möglich, wenn das Nichtidentische die Summe aller Einzelmomente des Kontinuums, zusammengezogen in einem Punkt Null, ist. Oder anders gesagt, die Erfahrung des Nichtidentischen durch ein konkretes Individuum als Subjekt ist nur möglich, wenn die Zeit als Kontinuum koinzidiert. Das ist aber die Definition des Todes.

Diesen Schluß zu ziehen hatte Adorno keine Bedenken. "Die Idee der unversöhnlichen Anstrengung von Kunst ist Versöhnung als ihr Ende" (376). Darauf zielt auch seine Interpretation des Todesakkords in 'Lulu' als dem Stillstellen der Zeit ab. Bergson hatte sich noch mit der Feststellung begnügt, daß die Zeit als Dauer nur in der Gegenwart möglich und bestimmbar ist und hatte versucht auf diesem Fundament den Begriff der Freiheit zu gründen, was freilich zu keinem überzeugenden Resultat führte. Adorno sah die Schwäche des Zeitbegriffes darin, daß ein Festhalten an ihm das Gesetz der Identität nicht aufhebt. Insofern ist er legitimiert gewesen, Bergsons Dauer der Verdinglichung zu subsumieren. Die Brechung des Identitätsgesetzes aber ist nur dadurch möglich, wenn das Subjekt der Identitätssetzung ebenfalls gebrochen wird. Adorno hat diese Logik gesehen und konsequent in seiner Negativen Dialektik durchgeführt und die Erfüllung des Humanen in den physischen Tod des Individuums verlegt.

3.12

Die Bestimmung der Zeit als Dauer, begriffen als ein Kontinuum heterogener Momente, die einander unvermittelt sind, stellt den Begriff der reinen und mit sich identischen Natur wieder her, der durch die Existenz eines Individuums als Subjekt aufgehoben war (377). Der Tod, der die Existenz eines Individuums als Subjekt aufhebt, ist die Bedingung für

376. zit. Adorno(48) p.94
377. Adorno bezeichnet die Wiederherstellung der Natur als "permanente Revokation in Natur".
zit. Adorno(19) PM p.175

die Wiederherstellung der reinen Natur. Aber die Wiederherstellung der reinen Natur, die Adorno als die Versöhnung des Individuums mit seiner Natur und als die Realisierung der Utopie des Humanen begreift, läßt die Frage nach der Notwendigkeit dieser Versöhnung dennoch offen. Das Spiel der sich selbst genügenden Natur ist zwar konsequent, und die Geburt eines Individuums als dem Herausgehen aus der Natur und der Tod dieses Individuums als dem Zurückgehen in diese Natur umschreiben das Spiel der reinen Natur, aber eine Notwendigkeit für das Spiel der Natur kann daraus nicht deduziert werden. Das Individuum ist ein purer Zufall der Natur, das ebenso sein und nicht sein kann. Wenn aber das menschliche, individuelle Leben nur noch als bloße Laune der Natur bestimmbar ist, dann ist es sinnlos vom Tod eines Menschen sprechen zu wollen; denn der Tod wäre dann nur ein 'Unfall' des Individuums wie seine Geburt ein 'Unfall' der reinen Natur war.

Um von dieser Position aus einen sinnvollen Begriff von Geschichte formulieren zu können, muß Adorno das Heraustreten des Individuums als ein Faktum setzen, dessen Aufhebung in der Zeit als Geschichte interpretiert wird. Dieses Faktum verlegt er in die Anfänge der Menschheitsgeschichte und bezeichnet es als eine "irrationale Katastrophe" (378):

> "In der Distanzierung des Subjekts vom Objekt, welche die Geschichte des Geistes erfüllt, war das Subjekt der realen Übermacht der Objektivität ausgewichen. Seine Herrschaft war die eines Schwächeren über ein Stärkeres. Anders wäre die Selbstbehauptung der Gattung Mensch vielleicht nicht möglich gewesen, gewiß nicht der Prozeß wissenschaftlicher Objektivation. Aber je mehr das Subjekt die Bestimmungen des Objekts an sich riß, desto mehr hat es sich seinerseits, bewußtlos, zum Objekt gemacht. Das ist die Urgeschichte der Verdinglichung des Bewußtseins." (379)

Adorno erklärt das Individuum als Subjekt, für das Geschichte überhaupt sein soll, zum Urheber einer Geschichte, die die Entfremdung (Entsubjektivierung) des Individuums als Subjekt von sich selbst artikuliert, und dessen Aufhebung nur durch die Aufhebung seiner selbst möglich ist. Das Bewußtsein, das die Bedingung dafür ist, daß Subjekt und Objekt oder Indivi-

---

378. zit. Adorno(69) ND p.315
379. zit. Adorno(77) p.29

duum und Natur in ein dialektisches Verhältnis zueinander treten können, ist das Moment, das Adorno als die 'irrationale Katastrophe' bezeichnet, und es ist nur konsequent, wenn er die Aufhebung des Bewußtseins zur Bedingung seiner Utopie macht, aber mit der Aufhebung des Bewußtseins hat er zugleich die Bedingung mit aufgehoben, durch die ein Individuum sich als Subjekt konstituieren kann. Nicht das Individuum als Subjekt ist das Subjekt der adornoschen Geschichte, sondern die reine mit sich selbst identische Natur. Das schließt per definitionem die Frage nach einer humanen Gesellschaft aus, weil für eine solche Gesellschaft überhaupt keine Individuen als Subjekte mehr auffindbar sind. Wie es auch gewendet werden mag, in diesem Geschichtsbegriff ist jedes Faktum, das vielleicht als Subjekt dieser Geschichte bestimmt werden mag, immer nur das Resultat der Natur, niemals aber das Ergebnis einer Selbstsetzung. Dieser Geschichtsbegriff reduziert das Denken zu einem Spezialfall des Instinktes, das die Zubereitung der Natur zum Zweck der Selbsterhaltung nur graduell und partiell besser beherrscht als andere Formen des Instinktes, das aber nie die Natur ganz unter seine Botmäßigkeit zwingen kann. Wäre dies der Fall, dann müßte dieses Denken den Tod, begriffen als ein Vergehen (Verlöschen), real aufheben; denn die einzelnen Lebewesen stehen nur diesem als der einzigen realen Bedrohung ihres Daseins gegenüber.

Es ist schlechterdings nicht einsehbar, wie Adorno von dieser Position seines Geschichtsbegriffs aus noch von der Utopie eines Individuums sprechen kann, das sich als ein menschliches Wesen realisiert. Die Unmöglichkeit von dieser Position aus eine solche Utopie realisieren zu wollen, erweist sich, wenn Adornos Geschichtsbegriff mit dem von Karl Marx konfrontiert wird. Nur dann kann von Geschichte gesprochen, die Menschen zu ihrem Subjekt hat, und deren Objekt die Realisierung solcher Individuen ist, wenn eine Differenz zwischen Individuum und Natur gesetzt werden kann, die einen faktisch unüberbrückbaren Bruch zwischen Individuum und Natur markiert, der aber nicht die wechselseitige Beziehung zwischen Individuum und Natur dementiert. Diese

Differenz bezeichnet die Entzweiung des Individuums von der Natur, und Geschichte erfüllt sich darin, daß das von der Natur entzweite Individuum sich als ein Selbst bestimmt, indem es die Entzweiung als eine Selbst-Entzweiung setzt. In dieser Selbstsetzung ist das Individuum als Subjekt nicht länger mehr das Opfer der Entzweiung, der es sich zu unterwerfen hat, sondern es bestätigt darin seine Entzweiung von der Natur, und, indem es durch eine Tat diese Entzweiung besiegelt, versöhnt es sich wieder mit der Natur.

Der marxsche Begriff der Arbeit erfüllt diesen Geschichtsbegriff:

> "Die Arbeit ist zunächst ein Prozeß zwischen Mensch und Natur, ein Prozeß, worin der Mensch seinen Stoffwechsel mit der Natur durch seine eigene Tat vermittelt, regelt und kontrolliert." (380)
> "Eben in der Bearbeitung der gegenständlichen Welt bewährt sich der Mensch daher erst wirklich als ein G a t t u n g s w e s e n. Diese Produktion ist sein werktätiges Gattungsleben. Durch sie erscheint die Natur als s e i n Werk und seine Wirklichkeit. Der Gegenstand der Arbeit ist daher die Vergegenständlichung des Gattungslebens des Menschen: indem er sich nicht nur im Bewußtsein intellektuell, sondern werktätig, wirklich verdoppelt und sich selbst daher in einer von ihm geschaffenen Welt anschaut." (381)

Bedingung der Selbsterfahrung und damit der Selbstsetzung ist für Marx die Vergegenständlichung oder Verdinglichung der Arbeit in einem Produkt. Im Produkt seiner Arbeit, das immer ein sinnlich wahrnehmbares Faktum ist, ratifiziert das Individuum seine Entzweiung von der Natur und kann, weil es sich in einer Verdoppelung seiner Selbst entäußert hat, sich als ein Selbst bestimmen, das nicht mehr bloße Trennung und als solche jederzeit revidierbar sondern bewußt gewollt ist. Die konkreten Formen dieser Auseinandersetzung der Individuen mit ihrer Natur begreift Marx als Geschichte.

In den Analysen der bürgerlichen frühkapitalistischen Gesellschaft und ihren ökonomischen Bedingungen kommt Marx zu dem Resultat, daß in der gesellschaftlichen Realität ein pervertierter Arbeitsbegriff gültig ist:

---

380. zit. Marx(4) p.177
381. zit. Marx(2) p.568

"Diese Verwirklichung der Arbeit erscheint in dem nationalökonomischen Zustand als Entwirklichung des Arbeiters, die Vergegenständlichung als Verlust und Knechtschaft des Gegenstandes, die Aneignung als Entfremdung, als Entäußerung." (382)

Die Konsequenz dieser 'entfremdete Arbeit' ist, daß das Individuum sich seiner Natur entfremdet. Weil das Produkt seiner Arbeit nicht mehr dem Individuum gehört, das dieses Produkt geschaffen hat, sondern einem, der in der gesellschaftlichen Realität anonym bleibt, dessen Existenz aber durch das Kapital vermittelt immer gegenwärtig ist, wird das Individuum von seiner Natur getrennt und darin von seinem Selbst. Die entfremdete Arbeit degradiert die Lebenstätigkeit eines Individuums, sein Wesen, zu einem Mittel für die eigene, bloße Existenzerhaltung (383). Die Entfremdung von seinem Selbst ist zugleich seine Entfremdung von anderen Individuen. Die Entfremdung dissoziiert die Gesellschaft in Einzelwesen, die sich nicht mehr als Subjekte der gegenseitigen Kommunikation miteinander vermitteln, sondern als Lebewesen, denen es nur noch um die Erhaltung der bloßen Existenz geht.

Marx begreift aber die Entfremdung und die daraus resultierende Selbstentfremdung nicht als ein metaphysisches Faktum, sondern als das konkrete Verhältnis der Menschen zu einander, das sie selbst geschaffen haben:

"Jede Selbstentfremdung des Menschen von sich und der Natur erscheint in dem Verhältnis, welches er sich und der Natur zu anderen, von ihm unterschiedenen Menschen gibt. ((...)) In der praktischen wirklichen Welt kann die Selbstentfremdung nur durch das praktische wirkliche Verhältnis zu anderen Menschen erscheinen." (384)

Einig sind sich Marx und Adorno in der Diagnose der gesellschaftlichen Realität als der verdinglichten Selbstentfremdung des Menschen, die dem Individuum, selbst ein sich entfremdetes Wesen, drohend und übermächtig gegenübertritt. Marx kritisiert in seiner historischen Situation die verdinglichte Selbstentfremdung als den Fetischismus der Ware; dasselbe leistete Adorno unter den Bedingungen des Hochkapitalismus mit dem Begriff 'Kulturindustrie'. Hier gibt

---

382. zit. Marx(2) p.561
383. vgl. ebd. p.568/569
384. zit. ebd. p.570/571

es keine prinzipielle Differenz. Uneinig sind sie sich in der Therapie, die sie empfehlen, um die universale Selbstentfremdung aufzuheben. Marx sagt: "Die Aufhebung der Selbstentfremdung macht den selben Weg wie die Selbstentfremdung" (385). Marx zweifelt nicht daran, daß die Selbstentfremdung, die die Menschen selbst verschuldet haben, ein Resultat der Geschichte ist, und als das Resultat der Geschichte kann es von Menschen wieder aufgehoben werden. Als die historische Konkretion der Selbstentfremdung interpretiert er das Privateigentum (386), und seine Analysen der Ökonomie verfolgen keine andere Absicht als die Bedingungen aufzuspüren, unter denen die Geschichte von ihrem Weg abgekommen ist, um den Menschen wieder auf den rechten Weg der Selbstfindung zurückzuführen. Marx problematisiert nicht die Verdinglichung, die eine der Prämissen seines Geschichtsbegriffs ist, sondern er macht das Subjekt in seinem Verhältnis zu seinem Arbeitsprodukt und damit zu den anderen Individuen zum Problem. Das ist Adorno zu wenig. Er problematisiert auch die Verdinglichung, und, indem er die einzige mögliche Chance für die Utopie eines humanen Lebens in der Aufhebung der Verdinglichung ausmacht, entzieht er dem Individuum die Bedingung, die es ihm allein ermöglicht, sich als ein Subjekt zu bestimmen. Es ist sein großer Irrtum, die Rettung des Subjektes dadurch erreichen zu wollen, daß er die Fundamente des einzig möglichen Subjektbegriffes angreift und auflöst: die Identität. Die stürzenden Trümmer der Identität erschlagen das Subjekt (387).

Zwischen Adornos Begriff der Geschichte und dem Begriff der Natur besteht keine Differenz:

> "Am Gedanken wäre es statt dessen, alle Natur, und was immer als solche sich installiert, als Geschichte zu sehen und alle Geschichte als Natur, 'das geschichtliche Sein in seiner äußersten geschichtlichen Bestimmtheit,

---

385. zit. Marx(2) p.590
386. Im Zusammenhang mit der Kritik Proudhons bezeichnet Marx das Privateigentum als "den nationalökonomischen Ausdruck der menschlichen Selbstentfremdung." zit. Marx(3) p.712
387. Anmerkung zur These: Adorno ist Marxist. siehe Nachtrag 2.

da, wo es am geschichtlichsten ist, selber als ein naturhaftes Sein begreifen oder die Natur, da, wo sie als Natur scheinbar am tiefsten in sich verharrt, begreifen als geschichtliches Sein' (389). Das Moment jedoch in dem Natur und Geschichte einander kommensurabel werden, ist das von Vergängnis." (388)

Sein Gewicht erhält dieses Zitat daher, daß Adorno hier auf einen Gedanken zurückgreift, der bereits 1932 vollgültig formuliert war, der in der Negativen Dialektik dann systematisch ausgeführt wurde. Adorno will die "Revision der Geschichte" (390) und die Geschichte, die er aufkündigt, ist die Geschichte des Abendlandes, die durch die Tendenz zur Aufklärung bestimmt ist, und in der das konkrete Individuum aus dem mythischen Bann der Verfallenheit an das Kollektiv heraustritt, um sich als ein Selbst zu bestimmen. Aber Adorno läßt es bei der Revision nicht bewenden, er geht noch weiter und dementiert auch das Zeitalter der mythischen Geschichte und setzt an die Stelle:

"die Erfahrung, daß der Gedanke, der sich nicht enthauptet, in Transzendenz mündet, bis zur Idee einer Verfassung der Welt, in der nicht nur bestehendes Leid abgeschafft, sondern auch das unwiderruflich Vergangene widerrufen wäre" (391).

Geschichte als 'Vergängnis' freilich kennt keine Vergangenheit mehr. Seine Revision der Geschichte hebt das urgeschichtliche Faktum der Entzweiung von Individuum und Natur auf und stellt die reine, allgegenwärtige Natur wieder her. Das Resultat der Wiederherstellung der Natur ist die Beseitigung der Dialektik von Subjekt und Objekt; denn was an Dingen in der Natur noch unterschieden werden kann, ist das Neben- und Nacheinander von Dingen in einem Raum/Zeit-Kontinuum, die untereinander in keiner Beziehung stehen.

Adornos Subjekt oder das, was Adorno als Subjekt bezeichnet, ist im Kollektiv verschwunden:

---

388. zit. Adorno(69) ND p.351
389. Adorno zitiert aus einem Vortrag, den er 1932 in Frankfurt gehalten hat. Sein Titel: Die Idee der Naturgeschichte (vgl. Adorno(69) ND p.406 Anm. 56). Dieser Vortrag wurde vermutlich nicht gedruckt und scheint z.Z. auch nicht greifbar zu sein. Schultz verzeichnet diesen Vortrag jedenfalls nicht in seiner Bibliographie (siehe Schultz).
390. zit. Adorno(43) p.92
391. zit. Adorno(69) ND p.393

"Das kompositorische Subjekt ist kein individuelles sondern ein Kollektives. Aller Musik, und wäre es die im Stil nach individualistischeste, eignet unabdingbar ein kollektiver Gehalt: jeder Klang allein schon sagt Wir" (392).

Damit sind die Bestimmungen des Subjekts, Individualität, Glück und Tod, dem Kollektiv, das als reine Natur unvergänglich ist, überantwortet. Was vom konkreten Individuum noch auffindbar ist, ist eine materielle Hülle, die in ihrem Sosein Zufall ist und in der Zeit vergeht. So wie ein Naturding in der Natur nicht stirbt, sondern vergeht, so verendet das 'Subjekt' Adornos, wenn die Lebenssubstanz verbraucht ist.

Seine Polemik gegen die bürgerliche Gesellschaft, daß sie keinen Begriff von Geschichte mehr zulasse, und daß alles Geschehen den Subjekten geschieht und nichts durch sie (393), schlägt ironisch auf sein Subjekt zurück. Auch dieses kennt nur noch die Reaktion auf Reize, oder verstummt. Wie Adorno in seiner Analyse des Jazz (394) das reaktive Verhalten der unter dem Bann gesellschaftlicher Repression stehenden Individuen als Mimikry an das, was stärker ist als sie, interpretiert hat, und was in der Psychoanalyse durch den Begriff 'Identifikation mit dem Angreifer' umrissen wird, so reagiert das Subjekt Adornos auf Ereignisse, die es selber nicht mehr beeinflussen kann. Was an aktiven Resten noch verblieben ist, erschöpft sich in Schweigen. Das vollkommene Ideal musikalischer Interpretation ist das 'stumme Lesen' der Noten, ohne daß Musik erklänge (395). In solcher Praxis hat das adornosche Subjekt

---

392. zit. Adorno(40) p.23
393. vgl. Adorno(17) p.59/60
394. vgl. Adorno(13) passim
395. Adorno sagt: "Angesichts solcher Musik zeichnet das stumme Lesen in genauer Imagination als wahres interpretatives Ideal sich ab". zit. Adorno(42a) p.343
"Wer Musik, ohne daß sie erklänge, adäquat sich vorstellt, hat jene Fühlung mit ihr, die das Klima des Verstehens bildet". zit. Adorno(78) ÄT p.185
Daß die Imagination von Musik eine gültige Form von Musikerfahrung ist, bestreite ich nicht, aber sie zum 'wahren interpretativen Ideal' erheben zu wollen heißt, die Musik zu einer Privatsache zu machen, die nicht mehr vermittelbar ist. Damit büßt Musik gerade die Verbindlichkeit ein, die sie nach der Theorie Adornos haben soll.

sich gänzlich vereinzelt und ist zu einer Monade herabgesunken, das keine Fenster mehr nach draußen hat (396).

In der Negativen Dialektik bleib es eine unbeantwortbare Frage, wie von ihrem Praxisbegriff der Mimikry aus der Begriff einer die Gesellschaft verändernden Praxis begründet werden kann, wenn das zu dieser Praxis notwendige Subjekt nicht mehr bestimmbar ist. Mit der Unbestimmbarkeit eines möglichen Subjektes bleibt auch das Telos dieser verändernden Praxis, bestimmt als die Utopie des Humanen, unbestimmbar. Die Liquidation des Subjekts, die die Negative Dialektik konsequent durchführt, entzieht ihr den eigenen Rechtsgrund und degradiert sie zu einer Apologie der faktischen Zustände des gesellschaftlichen Lebens, die sie getreu widerspiegelt. Rohrmosers Verdikt, daß die Negative Dialektik die gegenwärtige Theorie des modernen Faschismus ist, besteht - so hart es auch ist - zu recht. Sie ist als ein sich selbst unbegreifbarer Mythos die Legitimation für einen jeden, der meint, stärker als der andere zu sein und diese Meinung auch durchzusetzen vermag, bis er, wenn seine Zeit gekommen ist, seine Grenze an einem noch Stärkeren findet und selbst jenem zum Opfer fällt.

3.2
3.21

Die philosophische Reflexion darf sich aber nicht mit der Feststellung beruhigen, daß die Negative Dialektik scheitert, weil sie ein unbegreifbarer Mythos ist. Vielmehr gilt es zu fragen, warum die Negative Dialektik ein Mythos ist, und warum sie als ein unbegreifbarer Mythos notwendig scheitern muß.

Trotz ihres Scheiterns an der Realität ist die Negative Dialektik - unter Maßgabe meines Begriffes - dennoch als ein Mythos zu bezeichnen. Sie ist ein Versuch, Theorie und Praxis zu vermitteln, dessen Telos es ist, den Individuen dieser Welt Orientierungspunkte zu vermitteln, die es ihnen ermöglichen sollen, sich selbst zu finden. Mit dem System

---

396. vgl. Adorno(78) ÄT p.15

Negativer Dialektik versuchte Adorno solche Orientierungspunkte zu setzen, aber das Resultat seines Versuches sabotierte diese Absicht. Sein großer Irrtum war, auf dem Fundament der Identität (Verdinglichung) eine Theorie des Nichtidentischen zu entwickeln, die im Augenblick ihrer Verwirklichung die eigenen Prämissen auflösen muß. Ihm mißlingt der Nachweis, daß die Theorie der Negativen Dialektik im Vollzug ihrer Praxis, indem sie die Allmacht der Verdinglichung aufbricht, die Dialektik von Individuum und Natur als das Herrschaftsverhältnis des Individuums über seine Natur auflöst und eine Beziehung von Individuum und Natur konstituiert, in der das Individuum sich als ein Subjekt zu setzen vermag und dennoch dem Nichtidentischen, dem Anderen zum Daseinsrecht verhilft. In der Weise, wie sie ihren Anspruch nicht durch eine Praxis einzulösen vermag, scheitert sie an der Verdinglichung, weil ihr selbst die Befreiung aus dem Bann der Dinge nicht gelingt und p r a k t i s c h das sabotiert, was sie t h e o r e t i s c h fordert. Weder theoretisch noch praktisch läßt die Negative Dialektik das Individuum als Subjekt zu und reduziert in letzter Konsequenz den Menschen zu einem Naturding unter Naturdingen; damit ist a l l e s - auch die Negative Dialektik - sinnlos. Solange aber Menschen sich als Menschen verstehen, kann die Sinnlosigkeit niemals die ultima ratio menschlichen Lebens sein. Das allein nötigt die Menschen am Begriff des Individuums als Subjekt festzuhalten, so fragwürdig dieser Begriff sich in der Geschichte der Menschen auch erwiesen hat. Die Forderung nach Entsubjektivierung des Individuums als der Bedingung seiner Selbstrealisation steht kontradiktorisch zu dem historischen Faktum einer gesellschaftlichen Realität, die den Individuen ihr Selbst verweigert und nimmt.

Es ist plausibel, daß die Negative Dialektik unbegreifbar sein muß, wenn sie theoretisch die Liquidation dessen fordert, das praktisch die Negative Dialektik realisieren soll: das Individuum als Subjekt. Verwickelter ist die Begründung der These, daß die Negative Dialektik praktisch

undenkbar ist, weil der Mensch als Individuum auf sein Selbst nicht verzichten kann. Die Begründung dieser These greift die Diskussion des Begriffs einer Dialektik von Subjekt und Objekt wieder auf, deren Ansatz in der Exposition bereits entwickelt wurde.

Sie knüpft da an, wo sie unterbrochen wurde: an der Theorie des individuellen Impulses. Drei Punkte machte ich thesenhaft geltend. 1. der individuelle Impuls ist ein Datum, das seine Quelle im Somatischen hat. 2. seine Bestimmungen sind: er ist mit sich selbst identisch; er ist ununterbrochene Produktivität und er ist endlich. 3. er markiert den Grenzpunkt, jenseits dessen keine menschliche Existenz möglich ist. Diesseits des Punktes nimmt die menschliche Existenz ihren Anfang in einem Grund, der ohne Grund ist.

Ich bin der Meinung, daß die Frage nach dem Jenseits, nach dem Grund des Grundes eine unphilosophische weil unlösbare Frage ist; denn Antwort und Frage wären ein regressus ad infinitum, und für die gefundenen Antworten werden sich immer wieder ein letzter Grund finden lassen, der sich, befragt, wiederum nicht als letzter Grund wird ausweisen können. Ob es einen letzten Grund im ontologischen oder metaphysischen Sinne gibt oder nicht, ist eine rein scholastische Frage, und das Glück des einzelnen konkreten Menschen, der sich in der Spannung zwischen Natur und sich selbst weiß, hängt nicht von der Lösbarkeit dieser Frage ab. Sein Glück hängt allein davon ab, ob es ihm gelingt, sich einen Grund zu setzen und damit als Subjekt sich zu bestimmen.

Dieser These widersprechen offensichtlich zwei Momente des bisher unter dem Begriff der Dialektik von Subjekt und Objekt Entwickeltem. Zum einen wurde gezeigt, daß die Selbstsetzung des Individuums die Versöhnung des Individuums mit seiner Natur als einer Identitätssetzung ist, in der sich der produktive Akt des Individuums sedimentiert und das Produkt sowohl das Moment des Individuums wie das der Natur einschließt. Im Akt der Identifikation entäußert sich das Individuum seines individuellen Impulses, indem es die

Natur bearbeitet und als veränderte - menschliche - Natur zu sich zurückholt und darin sich als ein Selbst setzt. Dies ist aber nur möglich, wenn der individuelle Impuls als eine Identität mit sich selbst begriffen wird. Wäre diesem nicht so, so wäre es nicht einsehbar, warum die Identitätssetzung notwendig ist, aber noch aus einem anderen Grunde, der erst im Laufe dieser Diskussion deutlich wird; denn die Bestimmung des Individuums als Subjekt schließt die Identität mit sich selbst ein, das Individuum als Subjekt ist von seinem individuellen Impuls nicht trennbar, und was für den individuellen Impuls gilt, gilt ebenso für das Individuum als Subjekt.

Das andere Moment ist die ununterbrochene Produktivität des individuellen Impulses. Weil im Produkt der Identifikation nicht nur der individuelle Impuls eingegangen ist, sondern auch die Natur, erweist sich die Identität von Individuum und Natur als eine relative, in der die Natur immer wieder durchschlägt und das Individuum zur erneuten Identifikation zwingt. Damit erweist sich das Produkt der Identitätssetzung, das der Grund der Selbstsetzung des Individuums ist, als Schein; denn es unterliegt weiter der Natur als einem Raum/Zeit-Kontinuum. Nicht die Bestimmung des Individuums als ein Selbst ist das Ergebnis dieser Identifikation - ihm entgleitet im Akt des Identifizierens das, was es als das Selbst bestimmt -, sondern nur die Identität von Setzung und ihrer Negation als der Revokation der absoluten Natur. Das ist ein unendlicher Prozeß zwischen Individuum und Natur oder genauer zwischen Mensch und Welt, der die faktische Selbstsetzung des Individuums als ein Naturwesen aufweist, nicht aber die reale Selbstbestimmung des Individuums als das Subjekt dieses Prozesses, die nur als Möglichkeit enthalten ist.

In der Zeit wird die Möglichkeit Realität. Der Zeitbegriff, der der Natur zukommt, wurde metaphorisch als ein Kontinuum umschrieben, das als Totalität alle möglichen Ereignisse umfaßt. Wenn das Individuum als Subjekt real sein soll, dann muß es fähig sein, einen Begriff von Zeit zu

konstituieren, der seiner Bestimmung endlich zu sein adäquat ist. An der Bergsonschen Teilung des Zeitbegriffes in temps espace und temps durée ist kritisch festzuhalten, aber die Konstituierung der Zeit, die dem setzenden Individuum das Produkt seiner Setzung und damit sein Selbst errettet, kann nicht über die temps durée geleistet werden sondern nur durch die temps espace. Die Identitätssetzung des Individuums ist nicht nur die Verdinglichung dieses Aktes, der von der Natur sogleich eingeholt und dementiert wird, sondern zugleich eine Tat, die arbiträr, unausweisbar, subjektiv/individuell ist und sonst nichts; darin aber widerstreitet das Individuum als Subjekt der Natur und hebt das Kontinuum der Dauer als Negativität auf und setzt die Dauer als Positivität. Der unendliche Prozeß der Identitätssetzung von Individuum und Natur wird stillgesetzt in einem endlichen Faktum, das das Kontinuum von Raum und Zeit sinnlich wahrnehmbar festlegt. Dennoch läßt sich von hier aus noch kein Begriff der Zeit formulieren, der der Bestimmung des Individuums als Subjekt adäquat wäre. Noch immer ist die Zeit/der Raum als Kontinuum voll wirksam; denn die Festpunkte im Kontinuum begrenzen zwar das Kontinuum, aber untereinander sind sie unverbunden, unvermittelt und bestätigen dadurch das Kontinuum. Aufgehoben wäre dieses erst, wenn die Festpunkte untereinander in eine Beziehung zueinander gesetzt werden, die absolute Gegenwart des Kontinuums im Augenblick um die Demension der Vergangenheit und damit der Zukunft erweitert würde.

Die Fähigkeit des Menschen zu vergessen ist die Bedingung dafür, daß eine Vermittlung zwischen den isolierten Festpunkten des Kontinuums möglich ist. In der Spätschrift über Moses und den Monotheismus hat Freud den Versuch unternommen, den Begriff des Vergessens, der aus der Psychologie stammt, zur Erklärung eines historischen Faktums heranzuziehen, das von der Quellenlage her nicht eindeutig erklärt werden kann. Das Faktum ist hier belanglos, nicht aber wie Freud das Vergessen bestimmt, und welche Konsequenzen er daraus zog.

Das Vergessen ist der psychische Vorgang der Beseitigung von Erlebniseindrücken, die nicht motorisch abgeleitet werden konnten. Die Erlebniseindrücke sinken in das Unbewußte ab. Aber:

"das Vergessene ist nicht ausgelöscht, sondern nur 'verdrängt', seine Erinnerungsspuren sind in aller Frische vorhanden, aber durch 'Gegenbesetzungen' isoliert" (397).

Als Verdrängtes aber behält das Vergessene die Tendenz in das Bewußtsein zurückzukehren, aber nur, wenn es vermag, die Gegenbesetzungen zu überwinden, die in der Intensität von vielen Faktoren abhängen, aber selbst wenn dies gelingt, kehrt das Vergessene nicht unverändert sondern nur entstellt ins Bewußtsein zurück. In der Lehre vom Traum weist Freud nach, daß diese Entstellungen ursprünglicher Erlebnisse sich eines begrenzten Vorrats von Symbolen bedienen, die "ubiquitär" (398) sind und bei allen Völkern nachgewiesen werden können. Daraus zieht er den Schluß,:

"daß die archaische Erbschaft des Menschen nicht nur Dispositionen sondern auch Inhalte umfaßt, Erinnerungsspuren an das Erleben früherer Generationen" (399).

Den Einwand der Biologie ablehnend, daß erworbene Eigenschaften nicht vererbbar sind, geht Freud noch einen Schritt weiter:

"Wir verringern ((damit)) die Kluft, die frühere Zeiten menschlicher Überhebung allzuweit zwischen Mensch und Tier aufgerissen haben. Wenn die sogenannten Instinkte der Tiere, die ihnen gestatten, sich von Anfang an in der neuen Lebenssituation so zu benehmen, als wäre sie die alte, längst vertraute, wenn dies Instinktleben der Tiere überhaupt eine Erklärung zuläßt, so kann es nur die sein, daß sie die Erfahrungen ihrer Art in die neue Existenz mitbringen, also Erinnerungen an das von ihren Voreltern Erlebte in sich bewahrt haben. Beim Menschentier wäre es im Grunde auch nicht anders. Den Instinkten der Tiere entspricht seine archaische Erbschaft, sei sie auch von anderem Umfang und Inhalt" (400).

Abschließend bemerkt Freud:

"Die Menschen haben es - in jener besonderen Weise - immer gewußt, daß sie einmal einen Urvater besessen und erschlagen haben." (401)

---

397. zit. Freud p.201
398. zit. ebd. p.205
399. zit. ebd. p.206
400. zit. ebd. p.207/208
401. zit. ebd. p.208

An der Differenz zwischen Mensch und Tier hält Freud fest, auch wenn er diese als nicht mehr so groß ansieht. Nicht mehr das Bewußtsein, das in seiner Qualität dem Tier vielleicht auch zugesprochen werden muß, ist die differentia specifica des Menschen, sondern sein Gegenteil: das Unbewußte, das Freud dem Tier nur a l s A r t zubilligen kann, dem Menschen jedoch als Individuum. In der Konstruktion des Unbewußten, das einer Art zukommt (402), ist der Begriff des Vergessens nicht möglich. Was an Erlebniseindrücken in das 'Unbewußte' der Art absinkt, wird nicht von dem Tier als Einzelwesen verdrängt sondern kehrt selektiert durch die Art als Instinkt wieder. Dem Vergessen des Tieres fehlt das Moment der Verdrängung. Weil das Vergessen des Tieres ein bloßes Absinken von Bewußtseinsvorgängen aus dem Bewußtsein des Tieres ist, und das Tier diese abgesunkenen Bewußtseinsvorgänge nicht als ein Einzelwesen sammeln kann, können diese Erlebnisinhalte nicht mehr zu dem Tier als Einzelwesen zurückkehren. Die Differenz von Bewußtsein und Vergessen geht verloren, und Bewußtsein und Vergessen fallen zusammen. Als Einzelwesen kann das Tier nicht vergessen und erfährt deshalb die Zeit nur als Gegenwart, die stetig fortschreitet. Das Faktum des Nichtvergessenkönnens des Tieres führt zu dem paradoxalen Resultat, daß das Tier sich selbst vergißt; es ist nichts da, was das Tier daran erinnern könnte, daß es etwas vergessen hat (403).

Die Fähigkeit des Menschen zu vergessen ist die Bedingung seiner Existenz als Subjekt. Weil er vergessen und das Vergessene im Unbewußten aufbewahren kann, von wo aus es in das Bewußtsein zurückdrängt, erinnert das Vergessene ihn als ein Vergangenes daran, daß es vergessen worden ist.

---

402. Hier besteht eine terminologische Schwierigkeit. Das Unbewußte kommt nur dem Menschen als Individuum zu. Ein Unbewußtes, das einer Art zukommt, ist unmöglich. Wenn ich dennoch den Terminus gebrauche, so will ich damit andeuten, daß das Tier einen gewissen Vorrat von Verhaltensmustern besitzt, die vom Begriff des Instinkts umfaßt werden. Diese Verhaltensmuster sind im Tier als Potentialität enthalten und werden immer wirksam, wenn gewisse Barrieren, die die Umwelt aufgerichtet hat, fallen.

403. vgl. die Formulierung Nietzsches. siehe Nietzsche(3) p.211

Indem das Vergessene als Vergessenes Vergangenheit und als Erinnerung Gegenwart ist, stiftet es die Vermittlung zwischen zwei im Raum/Zeit-Kontinuum unvermittelbarer Identitätssetzungen und konstituiert Zeit als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Nietzsche wie auch Marx haben an diesem Begriff des Vergessens festgehalten. Unabdingbare Prämisse ihrer Gesellschaftskritik ist die Verdinglichung. Bei Marx übernimmt das Produkt der Arbeit des Menschen die Funktion des Vergessenen, weil es den Produzenten daran erinnert, daß er es w a r, der dieses gemacht hat, und die Differenz von Gegenwart und Vergangenheit ihm die Realität der Zeit bewußt macht. Marxens Kritik an der gesellschaftlichen Realität besteht darin, daß unter den Bedingungen dieser Realität, dem Produzenten sein Produkt - und damit seine Zeit, die der Ausdruck seiner Subjektivität ist - weggenommen wird und als Ersatz ein anderes Ding, die Ware, erhält, das ihm fremd ist.

Nicht so eindeutig formuliert Nietzsche seinen Begriff des Vergessens, weil er fast ausschließlich die verbale Form gebraucht und den Akzent mehr auf den Akt des Vergessens legt als auf das, was vergessen wird. Pointiert gegen das historische Bewußtsein seiner Zeit ist das Vergessen die Bedingung des Lebens:

> "Es ist möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Tier zeigt; aber es ist ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben" (404).

An derselben Stelle heißt es dann auch. "Zu allem Handeln gehört Vergessen" (405). Die Gefahr sieht Nietzsche darin, daß das, was einmal geschehen ist und dem Vergessen in der Zeit anheimgefallen war, sich als Wiederkehrendes in der Gegenwart als zu stark erweist, und das, was sich in der Gegenwart als die Tat eines Individuums bilden soll, erdrückt. Dagegen setzt er die aktive Vergeßlichkeit:

> "Sie ist ((...)) im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen, dem es zuzuschreiben ist, daß was nur von uns erlebt, erfahren, in uns hineingenommen wird, uns im Zustande der Verdauung ((...)) ebenso wenig ins Bewußtsein tritt, als der ganze tausendfältige Prozeß, mit dem sich unsere leibliche Ernährung, die sogenannte 'Einver-

404. zit. Nietzsche(3) p.213
405. zit. ebd. p.213

leibung' abspielt. Die Türen und Fenster des Bewußtseins zeitweilig zu schließen; von dem Lärm und Kampf ((...)) unbehelligt bleiben; ein wenig Stille, ein wenig tabula rasa des Bewußtseins, damit wieder Platz wird für Neues, ((...)) - das ist der Nutzen der aktiven Vergeßlichkeit, einer Türwärterin gleichsam, einer Aufrechterhalterin der seelischen Ordnung, der Ruhe, der Etikette: womit sofort abzusehen ist, inwiefern kein Glück, keine Heiterkeit, keine Hoffnung, keinen Stolz, keine Gegenwart geben könnte ohne Vergeßlichkeit." (406)

Am Vergessenen als einer Verdinglichung eines vergangenen Aktes hält Nietzsche fest. Aber die Gefahr für das Leben sieht er nicht in dem Faktum des Verdinglichten, sondern darin, daß das Verdinglichte übermächtig wird, daß es als Vergangenes Gegenwart nicht mehr zuläßt. So wie 'Nur-Gegenwart' keinen Begriff von subjektiver Zeit zuläßt, gestattet 'Nur-Vergangenheit' ebenfalls keinen solchen.

Auch Adorno hält am Begriff des Vergessens als Bedingung des Lebens (der Subjektivität des Individuums) und als Verdinglichung fest, aber er deutet ihn um:

"Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann oder nicht ist in letzter Instanz davon abhängig wie er vergißt" (407).
"Denn alle Verdinglichung ist ein Vergessen: Objekte werden dinghaft in dem Augenblick, wo sie festgestellt sind, ohne in allen ihren Stücken aktuell gegenwärtig zu sein, wo etwas von ihnen vergessen ist" (408).

Zwischen der Verfallstheorie Adornos und dem Freudschen Begriff des Vergessens bestehen eindeutige Beziehungen (409). Die Übereinstimmungen bestehen in folgenden Punkten. 1. Das Vergessene ist bei Freud immer ein Trauma, das in den meisten Fällen ein frühes Erlebnis ist. Die bürgerliche Geschichte, deren Kennzeichen der Zerfall ist (410), nahm

---

406. zit. Nietzsche(5) p.799
407. zit. Adorno(81) p.159
408. zit. ebd. p.159; vgl. auch p.160
409. Inwieweit Adornos Verfallstheorie von Freud angeregt oder nachhaltig bestimmt wurde ist eher ein Problem, das die Philologie zu lösen hat. Nach eigenen Aussagen gehört die Verfallstheorie zu seinen frühesten Konzeptionen (vgl. Adorno(69) ND p.407, Notiz), also in die Zeit vor 1924. Ob die Konzeption auf direkte Anregung durch Lektüre der Schriften Freuds zurückgeht, oder ob es sich um einen Gleichklang von Motiven handelt, die durch Freud bekräftigt wurden, weiß ich nicht; sicher aber ist der nachhaltige Einfluß der Mosesschrift auf die spätere Entwicklung seiner Theorie. Des öfteren bezieht sich Adorno auf diese Schrift oder zitiert daraus. (vgl. Adorno(19) PM p.117/118)
410. vgl. Adorno(27) p.225

ihren vermutlichen Anfang in einer "irrationalen Katastrophe" (411), die als Trauma zu bezeichnen ist. 2. In der analytischen Arbeit erscheint das Trauma immer in einer Verschiebung, dem Symptom der Neurose. Adorno interpretiert die Verdinglichung als eine solche Verschiebung. 3. Freud wie Adorno interpretieren das 'Urtrauma' des Menschen als seinen Herausfall aus der mit sich identischen Natur, was der Mensch als das Auseinanderfallen in Subjekt und Objekt erfährt.

Bei Freud bleibt das Motiv des Herausfallens unklar. Er gibt in seiner Mosesschrift nur eine Erklärung wie es vor sich gegangen sein mag. In der Entwicklung des Lebens hat es einen Punkt gegeben, an dem eine Gattung die Fähigkeit entwickelt hatte zu vergessen, das die Bedingung des Herausfallens war. Historisch lokalisiert er dies im Mord an dem Urvater. Dies Herausfallen muß auf die Menschen wie ein Schock (Trauma) gewirkt haben, daß sie sogleich das Auseinandergefallensein in Subjekt und Objekt vergaßen und eine Identität zwischen sich und der Natur setzten und so mit der Natur sich versöhnten. Aber dieser Identifikationsakt mußte immer wieder wiederholt werden und fand seinen Ausdruck in der Verdinglichung, die zur zweiten Natur als Ersatz für die verloren gegangene erste Natur anzusehen ist.

Die Differenz zwischen Adorno und Freud besteht darin, daß Adorno die Verfallstheorie nicht auf das Urtrauma der Menschen als Auseinanderfall in Subjekt und Objekt bezieht sondern auf die Aufhebung dieses Auseinanderfalls, die die Menschen in der Schaffung einer zweiten, von ihnen geschaffenen Natur als Versöhnung vollbringen: der Verdinglichung. Wenn aber die Verdinglichung als Bedingung menschlichen Seins negiert wird, wird zugleich die Ursache der Verdinglichung negiert: das Urtrauma, die Fähigkeit vergessen zu können. Eine Aufhebung der differentia specifica des Menschen jedoch ist gleichbedeutend mit dem Rückfall in die Ungeschiedenheit der reinen Natur. Mit der Negation der Fähigkeit des Vergessens verliert der Begriff des Vergessens bei Adorno seinen Sinn. Das bestätigt das folgende Zitat:

---

411. zit. Adorno(69) ND p.315

"Der Augenblick der Selbstvergessenheit, in dem das Subjekt in der Sprache untertaucht, ist nicht dessen Opfer ans Sein ((...)) sondern einer von Versöhnung: erst dann redet die Sprache selber, wenn sie nicht länger als ein dem Subjekt Fremdes redet sondern als dessen eigene Stimme. Wo das Ich in der Sprache sich vergißt ist es doch ganz gegenwärtig; sonst verfiele die Sprache ((...)) ebenso der Verdinglichung wie in der kommunikativen Rede." (412)

Das ist Nietzsches Bestimmung des glücklichen Tieres, das angebunden ist an den "Pflock des Augenblicks" (413).

Mit dem Nachweis, daß die Aufhebung der Verdinglichung die Aufhebung der Existenz des Menschen als Mensch und Subjekt ist, ist das Problem der Dialektik von Subjekt und Objekt, die Aufhebung des Auseinanderfalls des Individuums und der Natur als Versöhnung, entschieden. Waren vom abstrakt-theoretischen Standpunkt aus drei Lösungen möglich (414), nämlich 1. die 'subjektive Identität' als dem Verschwinden des Objekts im Subjekt; 2. die 'objektive Identität' als dem Verschwinden des Subjekts im Objekt und 3. die subjektive Identitätssetzung als Setzung, so ist vom konkret-praktischen Standpunkt aus nur die dritte Lösung wirklich, da - wie gezeigt werden konnte - die Lösungen eins und zwei auf die Aufhebung des Subjekts hinauslaufen und sich so praktisch wie theoretisch ad absurdum führen. Am Faktum der Verdinglichung kann und darf nicht gerüttelt werden. Ebenso unzweifelhaft ist, daß die Verdinglichung die Bedingung der Zeit und zwar der subjektiven Erlebniszeit ist und somit auch Bedingung für die Selbsterfahrung des Individuums als Subjekt. Aber die Feststellung und Anerkennung der Verdinglichung als der Bedingung für die Selbstsetzung des Individuums als Subjekt ist nicht die Selbstsetzung des Individuums als Subjekt selbst. Das ist nur die Bestimmung, die formal das absteckt, was praktisch real sein soll. Das Problem ist wie sich das Individuum konkret als Subjekt bestimmen kann, d.h. Subjekt seiner eigenen Bedingung, der Verdinglichung, zu sein.

---

412. zit. Adorno(22) p.86
413. zit. Nietzsche(3) p.211
414. vgl. p.81 ff

Subjektivität, bestimmt als die Selbstsetzung des Individuums als Subjekt, ist kein Abstraktum, sondern immer konkret die spezifische Differenz zwischen Individuen, die existieren und denen, die sich als existierend setzen. Diese kann niemals vom individuellen Impuls ausgefüllt werden; denn seine Herkunft aus dem Somatischen macht ihn zu einem Bedingenden, der aus sich heraus Subjektivität nicht zu konstituieren vermag. Als das somatische Moment ist er der absoluten Natur verpflichtet, und die Annahme, er könnte mit der Subjektivität identisch sein, würde bedeuten, daß das Individuum in seiner Subjektivität seinen Zusammenhang mit der Natur aufgelöst hat, was jedoch einer Selbstliquidation gleichkäme. Wenn aber vom individuellen Impuls her es nicht möglich ist, Subjektivität real zu bestimmen, dann kann nur durch die Verdinglichung, oder genauer durch das Verhältnis des Individuums zu seiner realen Selbstsetzung, der Verdinglichung, die Subjektivität bestimmt werden, in der Weise, daß noch ein Moment geltend gemacht werden muß, das es dann zuläßt, dem Individuum Subjektivität zuzusprechen oder nicht.

3.22

Der Vorwurf, den ich mir gefallen lassen mußte und den ich akzeptiert habe, als ich die Selbstsetzung des Individuums auf einem grundlosen Grund gründete, enthält einen Einwand, der nicht beiseite geschoben werden darf. Wenn die Lösung der Dialektik von Subjekt und Objekt praktisch nur als subjektive Identitätssetzung wirklich ist, dann muß einerseits mein Argument der Grundlosigkeit als ihrer Bedingung beibehalten werden; wenn aber dieser subjektiven Identitätssetzung das Prädikat zukommen soll, das Produkt eines Individuums zu sein, das sich als ein Subjekt bestimmt hat, dann ist ihr andererseits ein Grund gesetzt, indem ein Individuum als Subjekt das so will. Aber, was auf der einen Seite überhaupt nicht ausweisbar sein kann, muß auf der anderen Seite ausgewiesen werden; denn hier handelt es sich um zwei wohl einander interdependenten aber in ihrer Richtung völlig verschiedene Begründungszusammenhänge. Zur Natur

hin kann das Individuum als Subjekt sich nicht als Subjekt ausweisen, aber zu seiner eigenen Praxis, der eigenen Lebenstätigkeit, muß es sich als Subjekt ausweisen, wenn es dieses sein will. Und möglich ist dies nur, wenn es sich in einen Zusammenhang stellt, den es durch die eigene Lebenstätigkeit als seiner Selbstsetzung als Subjekt selbst geschaffen hat, und der der ausweisbare Grund der eigenen Existenz als Subjekt ist. Die Selbstsetzung des Individuums als einer endlichen Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Natur ist als die Dialektik von Subjekt und Objekt zugleich die Selbstsetzung des Individuums als das Subjekt der eigenen Setzung in einem Begründungszusammenhang, der der ausweisbare Grund der Subjektivität des Individuums ist, und den ich als M y t h o s bezeichne. Subjekt und Mythos können nicht voneinander getrennt werden. Deshalb ist ein Mythos i m m e r begreifbar, und mit der Endlichkeit des Individuums als Subjekt wie auch als reales Lebewesen ist zugleich die Endlichkeit des Mythos bestimmt, und der Tod des Individuums als Subjekt wie auch als reales Lebewesen ist zugleich das Verlöschen des Mythos. Was bleibt ist eine leere Hülle, dessen Subjektivität verlorengegangen ist, genauso wie der Leichnam nur noch der Körper eines Menschen ist, dessen Lebensgeist zerstört ist. Ein unbegreifbarer Mythos ist eine Contradictio in adjecto.

Im Mythos reflektiert sich die Dialektik von Individuum und Natur als Rationalität. Ich knüpfe an die Thesen von H. Blumenberg an, der "Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos" (415) auf folgende "die kürzeste mögliche Formel zu bringen" (416) versucht:

> "als Terror und als Poesie: als reiner Ausdruck der Passivität dämonischer Gebanntheit oder als imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen" (416).

Dieser Zweiteilung des Mythos kann aber nur in bezug auf die historischen Theorien über den Mythos zugestimmt werden;

---

415. zit. Blumenberg p.13
416. zit. ebd. p.13

denn diese Unterscheidung wird fragwürdig, sobald der Wirkungsbegriff und dem Wirkungspotential des Mythos nachgegangen wird. Wenn Blumenberg den Mythos "als immer schon in Rezeption übergegangen" (417) versteht, und, bei der Abgrenzung der Theorien, die er als Theorien über den Mythos akzeptiert, nur den poetischen Mythos zuläßt, was nicht nur an der Rubrizierung, sondern auch an der quantitativen Auswahl der Theorien ablesbar ist, und seine Position noch durch die Ablehnung der Freudschen Überlegungen (418) nachhaltig bekräftigt, die neben denen von E. Cassirer für den Mythos als Terror stehen, dann wird der Wirkungsbegriff und das Wirkungspotential allein auf den poetischen Mythos hin reduziert, und der Begriff des Mythos seiner Problematik amputiert. Es ist dann für ihn leicht, durch die Konfrontation des Wirklichkeitsbegriffes des Mythos, der durch Gültigkeit bestimmt ist und dessen Gültigkeit fraglos geglaubt wird, mit dem Wirklichkeitsbegriff der Gegenwart, der als "'offene Konsistenz'" (419) als "einer Gewißheit auf Abruf" (419) definiert ist, dem Mythos in der Gegenwart das Wirkungspotential abzusprechen: "Den Mythos zu wiederholen, bleibt ein Unternehmen des formalen Als-ob" (420). Blumenbergs einseitige Interpretation des Mythos als poetischen verdeckt das einzige kritische Moment des Mythos. Ob die in den einzelnen Mythen berichteten Ereignisse mit dem Wirklichkeitsbegriff von heute vereinbar sind oder nicht, ist irrelevant; einzig und allein geht es um das, was sich hinter diesen Berichten an Erlebnisinhalten verbirgt. Blumenberg zitiert Burckhard, der die Schwierigkeit der Deutung griechischer Mythen darauf zurückführt, "daß das griechische Volk die Urbedeutungen der Gestalten und Hergänge offenbar hat vergessen wollen" (421). Bestritten werden soll hier

---

417. zit. Blumenberg p.28
418. vgl. ebd. p.19 und p.24/25
419. zit. ebd. p.36
420. zit. ebd. p.57
421. zit. Jakob Burckhard: Griechische Kulturgeschichte III, 2 Gesammelte Werke Bd. 6, Darmstadt 1956 p.17
zit. nach Blumenberg p.18

nicht, daß die Mythen zumeist in den Formen der Poesie vermittelt werden, aber der Mythos ist "eine Schöpfung der Volksphantasie" (422) und nicht die Dichtung eines Einzelnen. Blumenberg verbaut sich, indem er die Freudsche Position ablehnt, selbst die Möglichkeit, das Problem einer Lösung näher zu führen. Freuds Prämisse war es, daß alle Mythen ihren Grund in tatsächlich Vorgefallenem haben müssen, nur, daß dieses Ereignis vergessen wurde und in verstümmelter und veränderter Form wieder zum Vorschein kommt. Die Macht, die der Mythos über den hat, der in ihm lebt, und die er als Terror aber auch als Schutz erlebt, rührt daher, daß einem solchen Ereignis das "Schicksal der Verdrängung" (423) widerfahren ist und "den Zustand des Verweilens im Unbewußten durchgemacht hat" (423), bis es in seiner Wiederkehr, "die Massen in ((seinen)) Bann zwingen kann" (423).

Das darf aber nun nicht dahin mißverstanden werden, als sei das Poetische nur Zutat zum Mythos und das zurückliegende Ereignis das Eigentliche am Mythos. Preuß macht geltend, daß:

> "Ritus und Mythos die Wiederholung einer Handlung sind, die in der Urzeit stattgefunden hat und die für die Instandhaltung der kosmischen und gesellschaftlichen Ordnung lebensnotwendig ist. Sie muß deshalb fortwährend erneuert werden, und das geschieht als Handlung durch den Ritus, als Erzählung durch den Mythos. Beide sind untrennbar miteinander verbunden. Der Ritus wäre wirkungslos, wenn sein Sinn nicht offenbar werden sollte; der Mythos ist fruchtlos, wenn er nicht in einer Handlung vergegenwärtigt wird." (424)

Walter F. Otto's These von der Identität von Kultus und Mythos (425) deckt sich mit der Meinung von Preuß, aber in

---

422. Wilhelm Wundt. Unterschiede zwischen Mythos und Dichtung. in: Völkerpsychologie. Leipzig 1905. zit. nach Kerenyi p.136
Ich stütze mich auf das Material, das K. Kerenyi in seiner Anthologie (siehe Kerenyi) zusammengetragen hat und das Werk von Jan de Vries (siehe de Vries). Die Originalschriften, auf die die beiden Werke zurückgreifen, wurden nicht herangezogen.

423. zit. Freud p.209

424. zit. de Vries p.328. De Vries referiert aus der Schrift von K.Th. Preuß: Der religiöse Gehalt der Mythen 1933

425. vgl. W.F. Otto, Der ursprüngliche Mythos im Lichte der Sympathie von Mensch und Welt. in: Mythos und Welt. 1962. vgl. nach Kerenyi p.273
sowie W.F. Otto, Gesetz, Urbild, Mythos. 1951 p.77
vgl. nach de Vries p.314

der Festlegung des Mythos auf die Sprache als "das Wort, das wahr spricht, über die Götter das Wahre und Wesentliche aussagt" (426), erweist sich die Identität von Kultus und Mythos als praktisch unmöglich. Im Sinne Heideggers wird der Mythos ontologisiert und zu einem Metaphysicum hochstilisiert, der "das Sein der Dinge als Gestalt ans Licht bringt, und zwar die Gestalt aller Gestalten, das Göttliche" (427). Das 'Göttliche' ist aber ein Abstraktum genauso wie das Sein, auch wenn einige Philosophen an deren Konkretheit glauben mögen, und kann niemals jenes Ereignis sein, das konkret gewesen sein mußte. Die Mythostheorien (428), die mittelbar oder unmittelbar auf Heidegger verweisen, und die Sprache zum entscheidenden Moment erklären, versperren eher den Zugang zum Mythos als daß sie ihn eröffnen. In dem Versuch, das zurückliegende und vergessene Erlebnis zu einem Urerlebnis als einem Herausgang des Seienden aus dem Sein umzufunktionieren, geht das konkrete Ereignis selbst verloren und damit der Zusammenhang von Ritus und Mythos. Was jene Mythostheorien allein produzieren können, sind abstrakte Mythen, die für den Menschen unlebbar sind; bestenfalls sind es Dichtungen eines Einzelnen, denen aber jene entscheidende Macht mangelt, die Freud als bestimmendes Moment erkannt hat.

Dem Zusammenhang von Ritus und Mythos werden die "soziologischen Theorien" (429) des Mythos eher gerecht. Diese begreifen die einzelnen Mythen nicht als Reflexion oder Darstellung eines "künstlerischen oder wissenschaftlichen Interesses an der Natur" (430), sondern als eine "äußerst wichtige kulturelle Macht" (431). Malinowsky faßt seine Meinung zusammen:

---

426. zit. de Vries p.305
427. W.F. Otto, Gesetz, Urbild, Mythos. 1951 p.77
zit. nach de Vries p.314
428. vgl. die Schriften von Kerenyi oder die Schrift von Volkmann-Schluck (siehe Volkmann-Schluck)
429. B. Malinowsky. Myth in Primitive Psychology. London 1926. zit. nach Kerenyi p.180
430. ders. zit. ebd. p.178
431. ders. zit. ebd. p.178

"Der Mythos ist keine Erklärung zur Befriedigung eines wissenschaftlichen Interesses, moralischer Verlangen, gesellschaftlicher Bindungen oder gar praktischer Bedürfnisse. Der Mythos erfüllt in der primitiven Kultur eine notwendige Funktion: er drückt aus, erhöht und kodifiziert den Glauben; er gewährleistet und verstärkt die Moral; er beweist die Zweckmäßigkeit des Rituals und enthält praktische Regeln für die menschliche Lebenshaltung. Der Mythos ist deshalb ein vitaler Teil der menschlichen Kultur; er ist nicht eine eitle Erzählung, sondern eine starke aktive Kraft; er ist nicht eine intellektuelle Erzählung oder eine dichterische Bildersprache, sondern ein pragmatisches Gesetz des primitiven Glaubens und der moralischen Weisheit." (432)

Ob das, was die Mythen an phantastischen Dingen, Begebenheiten und von den Taten der Götter im Besonderen berichten, ontologisch richtig ist, ist für den Begriff des Mythos ohne jedes Interesse; entscheidend allein ist die Frage, ob dem Mythos "Bündigkeit" (433) zukommt oder nicht, und als gelebter Mythos ist er bündig, weil er "die Grundlage des Stammeslebens, d.h. einer ganzen Welt, die ohne den Mythos nicht weiterexistieren kann" (434), ist. Blumenbergs Frage nach dem Wirklichkeitsbegriff und dem Wirkungspotential des Mythos ist zumindest unter diesem Aspekt eine Scheinfrage. Seine Unterscheidung des Mythos in einen Mythos als Poesie und einen Mythos als Terror hebt die Vermittlung von Ritus und Mythos auf. Als Poesie ist der Mythos nur als Kunstwerk rezipierbar, das durch die brutale Realität nicht gerechtfertigt werden kann. Ritus und Mythos fallen auseinander: der Ritus ist die mechanische Wiederholung einer Handlung, deren Sinn dem Individuum verschlossen ist, der Mythos ist eine Ideologie, die gleichgültig geglaubt werden kann oder nicht, ohne daß sich etwas für die Individuen ändert. Habermas bestätigt das:

"Unter den Reproduktionsbedingungen einer industriellen Gesellschaft würden Individuen, die nur noch über technisch verwertbares Wissen verfügten und keine rationale Aufklärung mehr über sich selber sowie über Ziele ihres

---

432. B. Malinowsky. Myth in Primitive Psychology. London 1926. zit. nach Kerenyi p.182/183; ich zitiere die Übersetzung von de Vries. siehe de Vries p.325
433. André Jolles. Mythe. in: Einfache Formen 1962 zit. nach Kerenyi p.210
434. Raffaele Pettazzoni. Die Wahrheit des Mythos. in: Paideuma Bd. 4 1950. zit. nach Kerenyi p.261

> Handelns erwarten dürften, ihre Identität verlieren. Ihre entmythologisierte Welt wäre, weil die Macht des Mythos positivistisch nicht gebrochen werden kann, voller Dämonen." (435)

Habermas erneuert die Einsicht, zu der Adorno und Horkheimer in der 'Dialektik der Aufklärung' gekommen waren, daß in einer Welt, deren Grundüberzeugung es ist, den Mythos durch Rationalität und Technologie überwunden zu haben, der Mythos desto nachhaltiger durchschlägt, aber nicht in der Vermittlung von Ritus und Mythos, sondern als Terror, dem als blanker Naturmacht das Individuum ausgeliefert ist, und dem es sich zu unterwerfen hat. Ironisch bestätigt Blumenbergs Unterscheidung das, was er dem Mythos hat absprechen wollen: Wirklichkeit und Wirkung in der Gegenwart.

Die Wirklichkeit und die Wirkung des Mythos, die auch in einer 'entmythologisierten Welt' nicht aufgehoben sind, müssen bestimmt werden. Der Ansatzpunkt ist die von den soziologischen Mythostheorien entwickelte Grundbestimmung aller gelebten Mythen: die Identität von Ritus und Mythos. Als entscheidende Bestimmung ist sie die Bedingung der Subjektivität, und indirekt hat Habermas darauf verwiesen, als er unter den Bedingungen industrieller Gesellschaft, in der Ritus und Mythos auseinandergefallen sind, den Verlust der Identität der Individuen festgestellt hat. Der Mythos kann nur dann als Ort angesehen werden, an dem sich subjektives Handeln als rational ausweist, wenn die Identität von Ritus (als subjektivem Handeln) und Mythos realisiert ist.

Drei Funktionen erfüllt der Mythos. 1. regelt er als ein sinnvolles, rational organisiertes System alle Lebensereignisse des Individuums, in denen sich das Verhältnis von Individuum und Natur realisiert; 2. als Regelsystem formuliert es zugleich die Deutung des Verhältnisses von Individuum und Natur und rechtfertigt damit die Existenz des Individuums; 3. indem der Mythos eine Erklärung gibt, warum die Welt überhaupt ist, ermöglicht er die Frage nach dem Tode und rechtfertigt zugleich die einzig mögliche Antwort. Diese Funktionen schließen sich zusammen zu einem Schutzwall, hinter dem das Individuum Schutz findet vor der übermächtigen

---

435. zit. Habermas(2) p.262

Natur. Es ist eine irrige Meinung, daß der Mythos Terror ausübt. Nur die Natur übt diesen, und die Natur wird vom Individuum erst dann als Terror erfahren, wenn es den Schutz des Mythos entbehren muß.

Als ein Regelsystem ist der Mythos das Maß, nach dem das Individuum sein Handeln einrichten und an dem es sein Handeln beurteilen kann, ob das, was ihm als Ergebnis gegenübertritt, mit dem Mythos im Einklang steht oder nicht. Erst dann erweist sich die Selbstsetzung des Individuums als Subjektivität, wenn es festgestellt hat, daß sein Handeln mit dem Mythos übereinstimmt. Das erfordert eine konsequente Neuformulierung des Freiheitsbegriffs. An der Zuordnung des Freiheitsbegriffs an das Subjekt ist festzuhalten, aber nicht mehr als Begriff einer voraussetzungslosen Selbstsetzung des Individuums in eigener Machtvollkommenheit sondern als die Selbstsetzung des Individuums, das in seiner Subjektivität die Grenze an sich selbst findet. Das Individuum kann sich erst dann als frei bezeichnen, wenn es sich als Subjekt bestimmt, d.h. s e l b s t eine Grenze gesetzt hat. Mit dem bürgerlichen Begriff der Freiheit als einem 'laisser-faire' aller ist dieser nicht mehr zu vereinbaren.

Dieser Freiheitsbegriff verändert auch den Begriff der Humanität. Humanität kann nicht länger als eine Frage abstrakter Theorie begriffen werden, sondern nur als eine konkreter Praxis. Humanität hängt nicht davon ab, ob das Individuum eine Theorie möglicher Humanität hat oder nicht, sondern davon, ob die Individuen, um deretwillen Humanität sein soll, fähig sind, sich als frei zu setzen. Ob ihnen das gelingt oder gelungen ist, ist einzig und allein daran ablesbar, ob sie Mythen bilden konnten oder nicht.

Die Frage, warum die mit sich identische Natur in Individuum und Natur, die einander widerstreiten, sich entzweit hat, ist von der Subjekt-Objekt-Dialektik als ein kaltes, sachliches Erkenntnisproblem nicht zu lösen. Das Faktum der Entzweiung ist unüberwindlich. Im Mythos aber wird das Faktum umgebogen zu einem 'so muß es gewesen sein' und über den g l ü c k l i c h e n Fund hinweg wurde das unerbittliche

Faktum selbst vergessen. Ob es sich dabei um die Weltschöpfung handelt, wie sie in der Genesis berichtet wird, oder um das Weltenein, das viele Mythen als den Beginn der Welt ansehen, ist eine sekundäre Frage; was gilt ist allein die Tatsache, daß das Weltenei die Welt erklärt und das individuelle Leben erklärbar macht. Der Tod verliert seine unerklärbar schreckliche Gewalt. Er ist nicht länger das unabwendbare Naturdatum, sondern erscheint in den Lebenszusammenhängen als das notwendige Moment, in dem das Leben sich erst erfüllen kann.

Als Mythos ist Humanität oder humanes Leben real. Die bösartigste Gestalt inhumaner Praxis ist die Vertagung der Humanität in die Zukunft, die einmal gewiß kommen wird. Und hier ist die Utopie Adornos um keinen Deut besser als der erkenntniskritische Agnostizismus Poppers oder die christliche Lehre vom Jenseits. Der Hochmut der christlichen Abendländer über die heidnischen Wilden, die sie einer Unzahl von Göttern und Dämonen und sonstigen Gestalten verfallen meinten, wurde bitter gerächt. Jene waren in ihrem eingeschränkten und von mythischen Vorstellungen bestimmten Lebensraum vielleicht glücklich - ich weiß es nicht! - vielleicht hatten sie sogar das realisieren können, was heute als 'humanes Leben' bezeichnet wird; dem Abendländer ist in seinem Erkenntnisekel ein vergleichbares Glück versagt und damit die Möglichkeit zu einem humanen Leben. U n d d e n n o c h, auch in einer Welt, deren gesellschaftliche Verfassung von ihren Prinzipien her, humanes Leben unmöglich zu machen scheint - und diese Wirklichkeit will ich keinesfalls bagatellisieren -, muß Humanität real möglich sein, solange am Begriff des Menschen noch festgehalten werden kann.

Noch kann das Individuum an die Möglichkeit des Mythos glauben, und damit an die Möglichkeit der Humanität in seinem Leben, aber die Möglichkeit solcher Mythen ist problematisch geworden. Das ist an dem Mythos Kunst aufweisbar, der im Denken von Nietzsche und Adorno das zentrale Moment ist. Nietzsche und Adorno entwickeln die Kunst aus einer idiosynkratischen Regung. Von Nietzsche wird die Kunst als:

"die rettende, heilkundige Zauberin" bestimmt, "die allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt" (436).

Trotz aller Skepsis gegenüber dem Individuum, das im Zeitalter des Nihilismus nur als eine schwache Persönlichkeit möglich ist, hält er an ihm fest. Dieses Individuum, das als der Übermensch humanes Leben realisiert, verkündet Nietzsche nicht als Erkenntnistheoretiker in einer wissenschaftlichen Analyse sondern als Künstler in seiner Dichtung 'Also sprach Zarathustra': der ewigen Wiederkehr des Immergleichen widersteht der Mensch nur, wenn er nach seinem Werk trachtet (437), das er sich in mimetischer Praxis erschafft. Vermittelt durch den Mimisisbegriff Tombergs (438) besteht im Ansatz keine Differenz zwischen Nietzsche und Marx, und zwischen der materiellen Welt, die der freie Mensch Marxens sich in der Auseinandersetzung mit der Natur schafft und der Welt als Kunst, die der Übermensch Nietzsches sich erdichtet, ist die Differenz nicht so groß, wie die Verschiedenheit der Objekte einreden möchte, wohl aber besteht eine unüberbrückbare Kluft zwischen Nietzsche und Marx einerseits und Adorno andererseits. Wenn Adorno die Kunst aus der idiosynkratischen Regung des Subjekts hervorgehen läßt als einer Antizipation eines Zustandes jenseits der Subjekt - Objekt - Spaltung, dann bekräftigt er seine Bestimmung der Kunst als den Ort, an dem sich das Individuum seiner übermächtigen Natur gleichmacht. Was sich als Subjekt bestimmen will, verliert sich an die Natur als einem Grenzenlosen (439). Die Entgrenzung des

---

436. zit. Nietzsche(2) p.48/49
437. vgl. Schlußpassage der Dichtung. siehe Nietzsche(4) p.561
438. vgl. Tomberg(2) p.14 ff
439. Adorno sagt: "Die Erinnerungsspur der Mimisis, die jedes Kunstwerk sucht, ist stets auch Antizipation eines Zustandes jenseits der Spaltung zwischen dem Einzelnen und den anderen. Solches kollektive Eingedenken in den Kunstwerken ist aber nicht choris vom Subjekt sondern durch es hindurch; in seiner idiosynkratischen Regung zeigt die kollektive Reaktionsform sich an." zit. Adorno(78) ÄT p.198

Individuums ist zugleich die Unmöglichkeit seiner eigenen Subjektivität. Darum Adornos "Hoffnung auf die leibhaftige Auferstehung" (440), die den naturhaften Tod real aufhebt (441), als der einzig möglichen Weise für Individuen, die im Lebensstrom rettungslos vereinzelt sind, das Leben ohne Schrecken zu ertragen. Doch in der Hoffnung als der Verzweiflung über die Unmöglichkeit einer solchen Auferstehung setzt sich die Verfallenheit des Individuums an den Tod desto brutaler durch.

Ist es möglich, der Nietzscheschen Interpretation der Kunst die Bestimmung des Mythos als einer Identität von Ritus und Mythos zuzusprechen - auch wenn dies nicht ohne Konsequenzen möglich ist (442) - so kann dies nicht mehr von der Position Adornos gesagt werden. Ohne Zweifel treffen die drei Kriterien, die den Mythos formal konstituieren, für die Negative Dialektik zu, und sie ist deshalb auch als ein Mythos zu bezeichnen, aber zugleich dementiert sie sich als Mythos, indem sie, ihrer Logik der Liquidation des Subjekts folgend, die Identität von Ritus und Mythos aufhebt. Darin trennt sich das Individuum von seinem Gegenstand und wird sich selbst unbegreifbar. Aber als ein sich selbst Unbegreifbares kann das Individuum Praxis nur noch als Mimikry an das, was ist, vollziehen, und diese steht zum Praxisbegriff des Mythos als einem mimetischen in einem unschlichtbaren Widerspruch. Im Ritus, der als Ritual eine weit zurückliegende Handlung wiederholt, vollbringt das Individuum seine Versöhnung mit der Natur. Als die gewollte Versöhnung beruht das Ritual auf dem vom Mythos verbürgten Vertrauen, daß das einem Gotte dargebrachte Versöhnungsopfer von diesem angenommen und als Versöhnung sanktioniert wird. Im Vertrauen auf diese zugesagte Versöhnung fühlt sich das Individuum geborgen und kann sich in dieser Geborgenheit als ein realer Widerpart der Natur erfahren. Das Moment des Vertrauens aber mangelt der Mimikry. Es ist die Praxis der angstvollen Hoffnung, diesmal möge es noch einmal gutgehen.

---

440. + zit. Adorno(69) ND p.391
441. vgl. ebd. p.393; die Äußerung, auf die ich mich berufe, habe ich bereits unter Anm. 391 zitiert.
442. Ohne auf Nietzsche explizit einzugehen, versucht der Exkurs zur Romantik diesen Konsequenzen nachzugehen.

Bisher wurde offensichtlich nur ein Aspekt der Dialektik als Mythos erörtert. Es lag nahe, die Problematik einer Dialektik von Individuum und Natur nur unter dem Blickwinkel des Individuums zu betrachten. So unbestreitbar ist es, daß die Dialektik von Subjekt und Objekt als einer Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Natur immer nur die Sache des Individuums sein kann, so darf aber dennoch nicht unterschlagen werden, daß das Individuum zugleich auch ein soziales Wesen, das in seiner Vereinzelung auf ein anderes ihm ebenbürtiges Wesen bezogen ist. Hier zumindest scheint meine Argumentation brüchig zu sein; denn wie sollen Individuen miteinander agieren können, wenn das, was sie tun, immer nur ein Individuelles sein kann, und niemals für sich die Autorität eines Allgemeinen beanspruchen kann, durch das die Individuen miteinander sich vermitteln können? Dem ist zu antworten, daß so die Frage nach dem Allgemeinen falsch gestellt ist. Im Prozeß der Dialektik von Individuum und Natur ist das Allgemeine immer ein Individuelles, und mag es sich noch so weit in die Transzendenz verkrochen haben. Durch die Bestimmung des Individuums als einem endlichen Wesen ist alles, auch und erst recht die Ewigkeit e n d l i c h. Die Frage, ob das, was als ewig geglaubt wird auch ewig ist, - und es ist ewig!! - hat mit der Dialektik von Subjekt und Objekt als solcher nichts zu tun. Dann ist es eine Fehlinterpretation der Dialektik von Subjekt und Objekt, daß auch im inhaltlichen es sich nur um Individuelles handelt. Wohl steht das Individuum seiner Welt als ein Einzelwesen gegenüber, und wie es diese Beziehung interpretiert ist seine eigene individuelle Leistung, aber im Objekt stellt sich die Welt als eine Totalität dar, in der Fremdes und Eigenes miteinander vermittelt sind, und in der Totalität der eigenen Verwobenheit in die Dialektik von Individuum und Welt/Natur wird das eigene soziale Moment der Individualität mit vermittelt. Problematisch allein ist, daß die Dialektik von Individuum und Natur als individuelle zugleich immer auch konkret ist und nur als solche sich mit anderen Gestalten der Dialektik von Individuum und Natur konkret vermittelt. Hier erscheint ein Problem, das in der bisherigen Diskussion keine Rolle

gespielt hat: die Konkurrenz der einzelnen Individuen im Kampf ums eigene Dasein.

Ist der Abhandlung bisher der Vorwurf zu machen, nur abstrakt den Komplex des Ethischen diskutiert zu haben, so ist das der Punkt, an dem sie konkret zu werden hätte. Das jedoch material auszuführen ist hier nicht möglich, wohl aber ist die Richtung anzugeben, die eine solche Abhandlung einschlagen müßte. Aufgabe einer ausgeführten Ethik wäre es, die Vermittlung individueller Bündigkeit mit allgemeiner Verbindlichkeit zu konstituieren, d.h. das Individuum muß den Mythos als einen allgemeinen setzen können. Das Scheitern der Negativen Dialektik als Mythos ist kein Einwand gegen den Mythos selbst. Unbestreitbar ist, daß heute in der gesellschaftlichen Realität kein Mythos benannt werden kann, von dem prädiziert werden könnte, daß er die Verfassung dieser Gesellschaft wäre. Die universale Kirche des Hochmittelalters war der letzte umfassende Mythos des Abendlandes, dem jenes Prädikat zugesprochen werden muß, aber längst ist dieser einem neuen gewichen, dem jedoch eine vergleichbare Autorität mangelt: die Wissenschaften mit ihren Technologien. Eine Ethik, die ihrem Anspruch genügen würde, müßte solches leisten.

Ein Faktum aber bleibt merkwürdig. Aus der historischen Distanz erscheint die Epoche der universalen Kirche als ein monolithischer, unerschütterbarer Block, und dennoch ist er in der Geschichte zerfallen zu kümmerlichen Resten. Spätere Generationen werden vielleicht aus ähnlicher Distanz in der Zeit unserer Epoche ein vergleichbares Prädikat zubilligen, wie es der noch zu schreibenden Ethik ebenso ergehen wird; für die konkreten Individuen sind dies nur Ruinen vergangener Mythen, deren Bewohner schon lange nicht mehr sind; es sind Fakta der Geschichte. Auch der Mythos, dessen Autorität von den einzelnen Individuen akzeptiert wird, ist mit den Individuen, die ihn akzeptieren, unlösbar verknüpft. Er ist jederzeit vom Individuum als Subjekt kündbar.

Schlußbemerkung

Die Abhandlung läßt die Frage nach der Ethik in materialer Hinsicht offen. Unbefriedigend ist dieser Ausgang deshalb, weil im Kontext der adornoschen Sicht des Theorie-Praxis-Problems sich das Moment des Ethischen als das entscheidende Problem der Negativen Dialektik herauskristalisiert hat, jedoch hätte die Diskussion dieses Problems die Problemstellung so sehr erweitert, daß sie den Rahmen der Abhandlung zerbrochen hätte. Nur aus diesem Grund wird die Diskussion hier abgebrochen.

Dennoch erscheint es mit notwendig, einen Aspekt des Ethischen im Umkreis der Negativen Dialektik zu streifen. War jenes Happening, das Adorno hinderte, die Theorie der Negativen Dialektik weiter zu verkünden, nicht die reale Praxis, die die Negative Dialektik formulierte? Es machte die Probe aufs Exempel, und die theoretisch behauptete Vermittlung von Theorie und Praxis löste sich auf in die nackte Gewalt des Stärkeren, gegen die der Theorie nur noch der ohnmächtige verbale Protest übrigblieb. Gewiß, Adorno ist mit seiner Negativen Dialektik gescheitert, aber die hämische Schadenfreude, mit der damals das offenkundige Scheitern vielfach kommentiert wurde, verdeckte bewußt Adornos kritischen Ansatz, der ohne Zweifel den Entwurf eines humanen Lebens zum Telos hatte. Auf diesen kritischen Ansatz zielt die Meinung ab, die Adorno gegenwärtig verleugnet und das Leugnen damit rechtfertigt, daß mit dem Scheitern die Negative Dialektik sich selbst als Problem erledigt hat. Die Frage nach den gesellschaftlichen Bedingungen humanen Lebens ist - so hat es den Anschein - zur Zeit nicht opportun, weil sie von vornherein das Verhältnis von Theorie und Praxis in bezug auf die gesellschaftliche Praxis der einzelnen Individuen zum Problem machen muß. Adornos Antwort mußte verworfen werden, aber sein Scheitern ist kein Argument dafür, das Problem nun auf sich beruhen zu lassen und als Problem zu verschweigen. Aus dem Theorie-Praxis-

Verhältnis ist das Individuum nicht herauslösbar, solange es als Subjekt und Mensch begriffen wird; denn nur dann kann es sich als Subjekt und als Mensch bestimmen, wenn es seine Praxis bestimmen kann und nicht von der Praxis terrorisiert wird.

Exkurs: Adorno und die Romantik

Das Denken Adornos wurzelt in der Romantik. Bedenkt man, daß Adorno als Mitverfasser der 'Dialektik der Aufklärung' einen Beitrag zur Aufklärung leisten wollte, so muß dies überraschen. Im Ausgang des 18. Jahrhunderts wurde es deutlich, daß die Aufklärung ihren Anspruch, die Probleme durch den Verstand allein aufzuklären, nicht einlösen konnte. Vor allem in Deutschland gewann eine geistige Strömung an Einfluß, die, auf das Gefühl und die Empfindung setzend, Anfang des 19. Jahrhunderts als deutsche Romantik sich gegen die Aufklärung durchsetzte (443). Auf dem Felde der Kunst, Philosophie und Wissenschaft wurden die Debatten ausgetragen, die einen realen sozio-ökonomischen Grund hatten. Das Bürgertum hatte sich in der französischen Revolution endgültig gegen den Feudalismus durchgesetzt, aber die Hoffnungen, die an diesen Sieg geknüpft waren, wurden nicht eingelöst:

"Die junge Intelligenz ((also die Generation von Schelling, Wackenroder, Novalis u.a.)) erkannte, daß der einseitige, geschäftliche Wettbewerb der bürgerlichen Gesellschaft im Interesse rücksichtslosen Geldverdienens nicht mit den Humanitätsidealen eines Lessing, Herder, Kant, Goethe und Schiller in Einklang zu bringen war" (444).

---

443. vgl. Kluckhohn p.6; Seiner Meinung, daß die Romantik die Aufklärung überwunden hat, kann ich nicht zustimmen. Wäre dem so, so hätte die Romantik die Prämissen der Aufklärung aufnehmen und umformen müssen. In der Frühromantik waren dazu Ansätze vorhanden, die aber in der Entwicklung des romantischen Gedankens immer mehr von dem affirmativen und restaurativen Moment (vgl. die Kritik Heines an der romantischen Schule p.160 ff) überdeckt wurden. Zu einer Auseinandersetzung zwischen Romantik und Aufklärung kam es nicht, vielmehr wurde nur das eine Prinzip durch das andere ersetzt. Der kritische Ansatz, der bei Novalis erkennbar ist, wurde nur von wenigen kritischen Mahnern aufgenommen, fand aber in der allgemeinen Tendenz keine Resonanz.

444. zit. Mittenzwei p.90; Entscheidende Anregungen und Materialien verdanke ich der Arbeit von Mittenzwei. Seinem Ansatz, das Wechselverhältnis von Musik und Literatur als ein Moment der Vermittlung von Individuum/Künstler und der gesellschaftlichen Totalität zu begreifen und durch die Kategorien der marxschen Gesellschaftskritik zu vermitteln, stimme ich voll zu, jedoch bin ich in Einzelfragen in der Interpretation der Fakten gänzlich anderer Meinung, so z.B. in der Interpretation Novalis'.

An der Übermacht der gesellschaftlichen Verhältnisse, die sie als Bürger nicht zu ändern vermochten, zerbrachen sie und flüchteten sich in die Kunst, die sie als einen Ersatz für das Leben erkannten (445). Von allen Künsten war es besonders die Musik, bei der sie Trost und Zuflucht suchten, und die den Romantikern zur Religion und zum Heiligtum wurde (446). Sie wollten - wie Th. Mann es formulierte - "das Reich der Sensibilität gegen die Vernunft" (447).

Die Grundauffassung des Romantikers war nach Meinung Mittenzweis:

> "Der Romantiker wünscht weder Vernunft noch die Erkenntnis der Gesetze dieser Welt, jedoch sinnliche, auf das Gefühl bezogene Wirkungen unter Ausschaltung aller logischen Funktionen. Die Vernunft bindet den Menschen an die Welt, dagegen überläßt die sinnlich-klangliche Wirkung den einzelnen mit sich allein. Durch den Klangrausch versinkt die Welt immer weiter im Hintergrund. Das Ziel ist, die akustische Entrückung so zu steigern, daß ein Einswerden im Sinne einer musikalischen 'unio mystica' möglich wird. Der romantische Mensch hat jetzt seine schmerzhafte Individuation vergessen, er ist in den 'musikalischen Urgrund' aller Dinge, wie ihn der Romantiker zu erleben vermag, zurückgekehrt. Der metaphysische Mutterschoß, aus dem die 'bedauerliche' Emanation der Welt einstmals hervorging, hat ihn wieder aufgenommen." (448)

---

445. vgl. Mittenzwei p.91 und p.107
446. vgl. ebd. p.108 und p.465
447. zit. Mann(3) p.384; die Kritik Manns an der Romantik steht unter einem gesellschafts-politischen Aspekt. Das Wesen des Deutschen und die deutsche Romantik sind für ihn untrennbare Begriffe. Obwohl Mann die Romantik als die "Gegenrevolution gegen den philosophischen Intellektualismus und Rationalismus der Aufklärung - eines Aufstandes ((!!!)) der Musik gegen die Literatur, der Mystik gegen die Klarheit" (zit. Mann(5) p.571) bestimmt, ist sie dennoch nur das eine Moment des zwiespältigen deutschen Wesens, das nicht nur eine Romantik, sondern auch eine Klassik hervorgebracht hat (vgl. ebd. p.573). Mann verurteilt die Romantik nicht pauschal als eine irrationale Geistesbewegung, sondern eher als eine extreme Position, die, soll sie für das gesellschaftliche Leben von Nutzen sein - und den spricht Mann ihr keinesfalls ab -, eines starken Korrektivs bedarf: "Die deutsche Romantik hat als deutscher Geist, als romantische Gegenrevolution dem europäischen Denken tiefe und belebende Impulse gegeben, aber ihrerseits hat ihr Lebens- und Todesstolz es verschmäht, von Europa, vom Geist der europäischen Menschheitsreligion, des europäischen Demokratismus irgendwelche korrigierenden Belehrungen anzunehmen." (zit. ebd. p.573)
448. zit. Mittenzwei p.115

Nur mit erheblichen Einschränkungen kann diesem zugestimmt werden. Der Versöhnungsgedanke gehört zu den wichtigsten Momenten romantischen Denkens, aber an der 'unio mystica' als der Versöhnung des Individuums mit seiner Natur, die der Romantiker sich vor allem in der Musik real möglich vorstellt, kann nur festgehalten werden, wenn die Romantik den Begriff der Vernunft nicht fallen läßt. Mittenzwei übersieht die strikte Unterscheidung von Vernunft und Verstand, die zumindest in der frühen Romantik noch allgemein geläufig war, und die Gleichsetzung der Vernunft mit dem Verstand macht aus einer Bewegung gegen den Verstand zugleich eine Bewegung gegen die Vernunft. Auch seine Interpretation der Romantik als einer Flucht aus dem bürgerlichen Alltag in die 'heiligen Gefilde' der Kunst, die den Beginn der bürgerlichen Dekadenz markiert (449), ist zumindest in dieser Schärfe und Allgemeinheit nicht haltbar. Sicher war die Enttäuschung über das uneingelöste Versprechen der Aufklärung groß, und die Neigung, diese "im Rausch zu vergessen" (450), eine verständliche Reaktion des Einzelnen, aber das rechtfertigt es nicht, die Romantik als eine 'Ideologie der Flucht' vor den realen Anforderungen der Gesellschaft an den Einzelnen zu denunzieren.

Dagegen ist die These vom Zusammenhang der Romantik mit den veränderten sozio-ökonomischen Bedingungen uneingeschränkt zu akzeptieren. Die Romantik ist die erste vollgültige Formulierung der geistigen Grundlagen des selbstbewußt gewordenen Bürgertums. Dies ist im Zusammenhang mit der Aufklärung zu sehen. Kants Forderung 'Habe Mut Dich deines eigenen Verstandes zu bedienen', die er als die Bedingung ansah, daß das Individuum sich aus der "selbstverschuldeten Unmündigkeit" (451) zu einem mündigen Bürger befreit, zielte zuerst gegen die gesellschaftliche Bevormundung des Einzelnen durch Staat und Kirche, traf aber im Kern die Religion und damit das Fundament der damaligen Gesellschaft und somit die Existenz des Individuums. Die

---

449. vgl. Mittenzwei p.107/108 und p.465
450. zit. ebd. p.106
451. zit. Kant(2) p.1

Religion hatte es vermocht, den unschlichtbaren Bruch von Endlichem und Unendlichem oder Individuum und Natur in einer Gottesvorstellung zusammenzuzwingen, die stark genug war, dem einzelnen Individuum Halt und Sicherheit zu versprechen. Diese Sicherheit hat die Aufklärung fraglos zerstört, aber es gelang ihr nicht, eine neue Sicherheit zu begründen. Die eigenen Verstandeskräfte allein waren zu schwach, den Bruch von Endlichem und Unendlichem aufzuheben, der in der gesellschaftlichen Realität seinen schmerzhaften Ausdruck erhielt. Die Flucht in das Gefühl kann deshalb nicht nur als eine Flucht vor der Realität interpretiert werden, sondern muß auch als die Sehnsucht nach der verloren gegangenen Sicherheit des Individuums, ohne die es nicht leben kann, begriffen werden. Diese Sehnsucht artikuliert die Romantik, teils als direkte Reaktion auf die Aufklärung in der Erneuerung der Religion, vor allem als Neokatholizismus, teils aber auch in einer Weiterführung aufklärerischer Motive als Kunst (452).

Für mein Problem ist allein das Verhältnis der Romantik zur Kunst von Interesse.

Schelling gelangte in der Konstruktion seines transzendentalen Idealismus zu der Einsicht, daß sie von ihren Prämissen her das eigene Problem nicht zu lösen imstande war. Natur- und Transzendentalphilosophie bleiben unvermittelbar, wenn sie von ihrem Prinzip aus die Vermittlung des Endlichen und des Unendlichen leisten wollen. Möglich wird diese Vermittlung erst durch die Kunst, die "die Darstellung des Absoluten in einem Besonderen" (453) ist. A.W. Schlegel bekräftigt diese Vermittler- und Versöhnungsfunktion der Kunst, wenn die Bestimmung noch um den Begriff des Symbolischen erweitert wird (454). Die Kunst bedeutet

---

452. Ich stimme Kluckhohn zu, wenn er sagt: "Religion und Kunst erscheinen als ein und dasselbe, nur von verschiedenen Standpunkten aus und durch verschiedene Medien gesehen." +zit. Kluckhohn p.152
453. zit. Schelling(1) p.219
454. vgl. nach Kluckhohn. Er sagt: "In den Berliner Vorlesungen greift A.W. Schlegel Schellings Definition ((...)) auf und fügt ergänzend und klärend das Wort symbolisch hinzu: 'das Schöne ((= Kunst)) ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen'." (zit. Kluckhohn p.154)

damit nicht nur jene Darstellung des Absoluten, sondern sie ist auch die Darstellung dieses Absoluten und somit für das Individuum faßbar vermittelt. Seine Vereinzelung im Strom des Endlichen, das ihm in der unendlichen Zahl der endlichen Dinge keinen Anhaltspunkt vermittelt, findet in der Unendlichkeit (dem Absoluten), dargestellt in einem Besonderen und Endlichen (dem Kunstwerk), den Halt, den es braucht, um sich selbst zu bestimmen. Dieser Gedanke ist in der frühen Romantik nachweisbar, sowohl bei Wackenroder als auch bei Novalis (455).

Wackenroder sieht das Weltganze entzweit in die idealische Welt als einer himmlischen Harmonie zwischen Schöpfergott und seiner geschaffenen Welt und der Welt des "blöden Menschen" (456). Zwar leugnet die idealische Welt nicht die Verschiedenheit der Individuen untereinander, die in "tausendfacher Gestalt" (457) die Geschöpfe des Weltgottes sind, aber ihre Trennung von Gott ist nicht unüberbrückbar und wird von einer, allen gemeinsamen Empfindung aufgehoben: die Kunst:

> "Gott erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt." (458)

In dieser Welt ist die Kunst eine Notwendigkeit, durch die die Welt sich als Welt realisieren kann, und sie ist zugleich der Ort der Vermittlung, an dem das durch den Schöpfungsakt von Gott getrennte Individuum sich wieder mit seinem Schöpfer vereinigen kann, ohne die eigene Individualität aufgeben zu müssen. Diesem Idealbild einer Welt

---

455. Wenn der Beginn der Romantik mit 1797, dem Erscheinen von Wackenroders Herzensergießungen angesetzt wird (vgl. Benz p.476) und dazu das Erscheinen des Transzendentalen Idealismus 1800 und des Ofterdingen-Romans 1801 in Beziehung gesetzt wird, so scheint das historische Faktum meiner Ansicht zu widersprechen, aber nur historisch nicht sachlich. Ich behaupte keine gegenseitige Beeinflussung, sondern nur, daß hier ein Gedankengang vorliegt, der von diesen drei Persönlichkeiten in je eigener Weise gestaltet und formuliert wurde.
456. vgl. Wackenroder(2) p.53
457. vgl. ebd. p.51
458. zit. ebd. p.52

himmlischer Harmonie widerspricht die reale Welt des 'blöden Menschen'. Dessen Blick ist verengt auf den eigenen punktförmigen Horizont, und er ist unfähig sich über das Ganze der Schöpfung zu erheben. Seine Meinung, nur was er denkt, sei wahr und richtig und habe den alleinigen Daseinsgrund, ist jedoch ein Irrtum und nur der Ausdruck der Entzweiung von jener idealischen Welt, mit der er unlösbar verbunden, der er aber nicht teilhaftig ist.

Auf zwei Wegen vermag das Individuum der idealischen Welt teilhaftig zu werden: Zum einen durch die Sprache der Natur, die nur Gott spricht und die in dem Individuum eine religiöse Haltung entwickelt; zum anderen durch die Sprache der Kunst, die die "höchste menschliche Vollendung darstellt" (459), und als Vollendung den Traum von der Versöhnung mit der idealischen Welt real werden läßt (460). Aber diese Versöhnung wird durch die Vergänglichkeit des Individuums, dessen Signum der Tod ist, sabotiert. Doch diesem Tod, der alles Geschaffene als nichtig, zufällig und vergänglich erweist, widerstreitet die Kunst; denn:

> "alles, was vollendet, das heißt, was Kunst ist, ist ewig und unvergänglich, wenn es auch die blinde Hand der Zeit wieder auslöscht, die Dauer ist zufällig, Zugabe; ein vollendetes Kunstwerk trägt die Ewigkeit in sich selbst" (461).

Indem das Individuum sein Leben in ein Kunstwerk verwandelt und so die Zufälligkeit der eigenen Existenz in eine Notwendigkeit umschafft, wird die Kunst als das vorweggenommene reale Bild der Versöhnung von Individuum und idealischer Welt (= Natur) zum Überwinder des realen Todes (462). Wackenroder interpretiert die Kunst und ihre Verwirklichung in Kunstwerken als die einzig konsequente Praxis der Selbstverwirklichung des Individuums, das in dieser Praxis die eigene

---

459. zit. Wackenroder(2) p.71
460. Wackenroder sagt: "In der Vollendung der Kunst sehen wir am reinsten und schönsten das geträumte Bild eines Paradieses, einer unvermischten Seligkeit."
zit. Wackenroder(3) p.194
461. zit. ebd. p.194
462. Wackenroder sagt: "Lasset uns darum unser Leben in ein Kunstwerk verwandeln, und wir dürfen kühnlich behaupten, daß wir dann schon irdisch unsterblich sind."
zit. Wackenroder(3) p.195

Vereinzelung aufzuheben vermag, und das sich Verströmen des Individuums im Gefühl, in dem sich der Enthusiasmus artikuliert, durch den das Individuum erst fähig ist, Kunstwerke zu schaffen, ist nicht das Aufgehen in einem unbestimmbaren somatischen Reflex, sondern die Bedingung der Selbsterfahrung des Individuums als das Subjekt seines Lebens. In der Kompromißlosigkeit dieser Position liegt aber unbestreitbar die Gefahr der Hypostasierung der Kunst, und, losgelöst von ihren Prämissen, wird Kunst unverbindlich, und Kunst, die unverbindlich ist, hebt nicht die Vereinzelung im Bilde der Versöhnung auf, sondern bestätigt diese. Diese Gefahr hat Wackenroder deutlich gesehen. Seine Künstlerfigur Berglinger erkennt am Schluß seines Lebens, daß Kunst und Leben, Gefühl und Verstand dennoch in der Realität unversöhnt weiterbestehen bleiben:

> "Die Kunst ist ein täuschender, trüglicher Aberglauben; wir meinen in ihr die letzte, innerste Menschheit selbst vor uns zu haben, und doch schiebt sie uns immer nur ein schönes Werk des Menschen unter, worin alle die eigensüchtigen, sich selber genügenden Gedanken und Empfindungen abgesetzt sind, die in der tätigen Welt unfruchtbar und unwirksam bleiben. Und ich ((Berglinger)) Blöder achte dies Werk höher, als den Menschen selber, den Gott gemacht hat." (463)

Woran Berglinger leidet ist, daß in ihm Gefühl und Vernunft auseinandergefallen sind, und daß er die Versöhnung nicht durch die Kunst, seine Kunst, zu leisten imstande ist:

> "Ein Unglück ist's, daß der Mensch, der in Kunstgefühl ganz verschmolzen ist, die Vernunft und Weltweisheit, die dem Menschen so festen Frieden geben soll, so tief verachtet, und sich sogar nicht hineinfinden kann" (464).

Diese Entzweiung der Welt in Kunst und profanes Leben oder Empfindung und Rationalität durchzieht das ganze Werk Wackenroders, ohne daß er diese aufzuheben vermag. Berlingers Versuch in völliger Hingabe an seine Kunst durch das Extrem die Versöhnung zu erlangen, schlägt in der Realität um in Verzweiflung, die die Versöhnung als eine geglaubte und erhoffte, real aber offen und unerreicht, vertagt. Wackenroders Philosophie der Kunst findet ihre Grenze an der Realität,

---

463. zit. Wackenroder(3) p.230
464. zit. ebd. p.233

die die reale Versöhnung von Individuum und Natur nur als faktischen Tod des Individuums zuläßt und damit die Entzweiung in der Realität sanktioniert. Der Versuch, diese Versöhnung in der Verwirklichung der Kunst zu realisieren, scheitert an der Realität und hebt im Scheitern die Kunst als die einzige Möglichkeit der Versöhnung selbst auf und damit die Versöhnung ebenfalls.

Diese Dialektik macht Novalis in seinem Werk geltend. Mit Wackenroder ist er einer Meinung, daß nur in der Kunst die Versöhnung möglich ist. So heißt es im Ofterdingen:

> "Ist mir nicht zumute, wie in jenem Traume, beim Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht ((...)) O! Sie ist der sichtbare Geist des Gesanges, eine würdige Tochter ihres Vaters. Sie wird mich in Musik auflösen. (465)"

Im Gespräch über die Natur sagt Heinrich zu Sylvester: "Für mich ist die Fabel Gesamtwerkzeug meiner gegenwärtigen Welt" (466). Aber im Gegensatz zu Wackenroder besteht Novalis auf der Differenz zwischen der realen Versöhnung, die für ihn nur im faktischen Tod des Individuums möglich ist (467), und der Kunst als einer Versöhnung im Bilde. Die 'blaue Blume' ist das Symbol der Versöhnung, die der Mensch finden m u ß, aber nicht finden k a n n. In der Realität ist das Faktum der Entzweiung nicht aufhebbar, und nur der Träumer vermag als Traumbild diese Blume zu ergreifen. Novalis sieht das Individuum gestellt zwischen der uneingelösten Sehnsucht: "Wir s u c h e n überall das Unbedingte, und f i n d e n nur Dinge" (468) und der unaufhebbaren Bedingung des Unbedingten: "Inwiefern erreichen wir das Ideal nie? Insofern es sich selbst vernichten würde" (469). Indem Novalis auf der Unaufhebbarkeit der Entzweiung besteht und die Kunst als die Artikulation dieser Entzweiung begreift, indem sie die

---

465. zit. Novalis p.218
466. +zit. ebd. p.274
467. In den Notizen zur Fortführung des Romans Heinrich von Ofterdingen findet sich folgende Bemerkung: "Auflösung eines Dichters in Gesang - er soll geopfert werden." zit. ebd. p.279
468. zit. ebd. p.323
469. zit. ebd. p.308

Dialektik dieser Entzweiung realisiert, vermag er die Kunst als das Bild realer Versöhnung zu konstituieren, ohne daß sie ihres rationalen Momentes entsagen muß:

"ein anderes ist es mit der Natur für ((...)) unser Gemüt, ein anderes mit der Natur für unseren Verstand, ((...)). Man muß sich wohl hüten, nicht eins über das andere zu vergessen ((...)). Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich." (470)

Und er verhehlt sein Mißtrauen gegen das bloße Gefühl nicht:

"Affekten sind schlechterdings etwas Fatales, wie Krankheiten. Selbst die Rhetorik ist eine falsche Kunst, wenn sie nicht zu Heilung von Volkskrankheiten und Wahnsinn methodisch gebraucht wird. Affekten sind Arzneien - man darf nicht mit ihnen spielen. Klarer Verstand mit warmer Phantasie verschwistert ist die echte, gesundheitbringende Seelenkost. Der Verstand tut lauter vorhergesehene, bestimmte Schritte." (471)

Im Gegensatz zu Wackenroder löst Novalis die menschliche Existenz und ihre Vollendung nicht in der Kunst auf, sondern begreift die Kunst als das Medium, durch das sich die Existenz als eine menschliche erweisen kann, indem das Individuum durch "kalten, technischen Verstand" (472) die Kunst und damit sich selbst macht. In dieser Hinsicht hat Novalis das Problem der Aufklärung wieder aufgenommen und unter den gewandelten gesellschaftlichen Bedingungen neu formuliert und bekräftigt. Es gelang ihm, Gefühl und Verstand im Begriff der Kunst so auszubalancieren, daß dem konkreten Individuum die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Praxis nicht unmöglich gemacht wurde. Dem Berlinger Wackenroders, der sich ganz dem Gefühl ergeben hat, ist eine solche Praxis versagt:

"Ich fühl', ich fühl' es bitterlich, daß ich nicht verstehe, nicht vermag, ein wohltätiges, Gott gefälliges Leben zu führen, - daß Menschen, die sehr unedel von der Kunst denken, und ihre besten Werke verachtend mit Füßen treten, unendlich mehr Gutes wirken, und gottgefälliger leben als ich!" (473)

Von der Kunst eingefangen ist Berlingers Erlösung nur im Tod noch möglich.

Als Ergebnis der Gegenüberstellung von Wackenroder und Novalis zeichnet sich ab, daß der Begriff der Praxis - und

---

470. zit. Novalis p.221/222
471. zit. ebd. p.524
472. zit. ebd. p.536
473. zit. Wackenroder(3) p.231

zwar als gesellschaftliche Praxis - mit zum zentralen Problem der Romantik gehört. Schon in ihrem Anfang kam die Frühromantik zu Lösungen, die miteinander nicht mehr vereinbar waren. Ausgehend von einem gemeinsamen Problem gelangten Novalis und Wackenroder zu Positionen, die die Entwicklung der Romantik entscheidend beeinflussen sollten.

Um die Verknüpfung zu Adorno herzustellen, soll ein Aspekt des Praxisproblems herausgelöst werden und in seinem geschichtlichen Wandlungsprozeß aufgezeigt werden: die Musik als die romantischste aller Künste. (474)

Die Musik ist die reinste Form der Künste, die die Vermittlung zwischen dem Romantiker und seiner Natur ermöglicht. Bedingung dafür ist die 'Musikalisierung der Natur' (475). Schelling formuliert den Gleichklang von Natur und Musik in seiner Philosophie der Kunst abstrakt: "Die Indifferenz der Einbildung des Unendlichen ins Endliche rein als Indifferenz aufgenommen ist Klang" (476). Wackenroder bestimmt den Gleichklang konkret als eine "unerklärliche Sympathie" (477) zwischen den mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens (477). Begreift der Philosoph Schelling die Musik noch als ein Moment unter den vielen Momenten der Künste, die sich zu dem Ganzen der Kunst zusammenfinden, so erheben die romantischen Künstler die Musik zur einzigen, universellen und ersten Sprache des Menschen (478). Von den vielen Positionen, die aber alle in dem einen Punkt konvergieren, daß die Musik dem Menschen ein unbekanntes Reich aufschließt (479), wähle ich drei Positionen aus, die eine bestimmte Entwicklungslinie in bezug auf einen möglichen Praxisbegriff erkennen lassen: Wackenroder, E.T.A. Hoffmann und Schopenhauer.

---

474. vgl. Hoffmann(2) p.37; siehe auch Anm. Nr. 485
475. Novalis sagt: "Die musikalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein." zit. Novalis p.528
476. zit. Schelling(1) p.132 § 76
Bettina von Arnim äußert sich ähnlich: "Das Unendliche im Endlichen, das Genie in jeder Kunst ist Musik." zit. nach Mittenzwei p.173
477. zit. Wackenroder(3) p.219
478. vgl. Kluckhohn p.161
479. vgl. Hoffmann(2) p.37; siehe auch Anm. Nr. 485

Wackenroder bestimmt die Musik einerseits als Bedingung für eine gesellschaftliche Praxis, andererseits aber hebt die Musik in ihrem Vollzug jegliche Praxis auf, weil sie die einzig mögliche Erlösung und Versöhnung des Individuums realisiert. Das Märchen von dem merkwürdigen nackten Heiligen erzählt von einem Mann, der in einer Einöde lebte und dazu verurteilt war, das Rad der Zeit in Bewegung zu halten. Die Zeit trennte ihn von dem kleinsten menschlichen Glück, und dennoch war es seine einzigste Sorge, das Rad könnte durch eine Unaufmerksamkeit von ihm zum Stillstand kommen und so die Zeit stillstellen. Deshalb wurde er rasend, wenn er Menschen in seiner Nähe sah, die einer menschlichen Tätigkeit nachgingen, und wenn er sie erreichen konnte, schlug er sie tot; denn seiner Meinung nach vernachlässigten sie den Dienst am Rad der Zeit. Nach Wackenroders Ansicht ist es die unablässig fließende Zeit, die jegliche menschliche Praxis unmöglich macht, weil sie alles, was der Mensch sich schafft, als unbeständig und vergänglich erweist. Das Leben ist sinnlos, wenn alles, was der Mensch sich schafft, im Strom der Zeit rettungslos verlorengeht; unter den Bedingungen der allgegenwärtigen Zeit wäre die Haltung des Heiligen die einzig richtige, und dennoch kann der Mensch diese Haltung nicht durchstehen. In "schönen Nächten" (480) geschah es, daß der Heilige innehielt und aus Verzweiflung wie ein Kind weinte. "Dann fühlte er eine verzehrende Sehnsucht nach unbekannten schönen Dingen" (480). Aber die Zeit ist stärker als diese Sehnsucht. Einmal geschah es, daß zwei Liebende an der Höhle des Einsiedlers vorbeigingen und sangen:

"Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesanges war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden. Es waren die ersten Töne, die in diese Einöde fielen; die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verirrte Genius aus seiner irdischen Hülle befreit." (481)

Die Musik stellt die Zeit still und erlöst den Heiligen von seiner Fron an der Zeit, doch das ist keine Erlösung, die gesellschaftliche Praxis ermöglicht, sondern die Auflösung der physischen Existenz, die keinen Begriff von Praxis mehr

480. zit. Wackenroder(3) p.199
481. zit. ebd. p.201

zuläßt. Die Musik hebt zwar die Bedingung auf, die einen Begriff gesellschaftlicher Praxis nicht zuläßt, vermag aber nicht eine neue Bedingung zu setzen, die einen solchen Begriff ermöglichen könnte. Faktisch bleibt es in dieser Konstruktion beim alten.

Was Wackenroder in dem Märchen dichterisch gestaltet hat, bestätigt er aus eigener Erfahrung. In einem Brief an seinen Freund Tieck berichtet er über die zwei Arten seiner Musikrezeption. Die erste ist ein "völliges Hingeben der Seele an den fortreißenden Strom der Empfindungen" (482) als einem "passiven Aufnehmen des Eindrucks der Töne" (483); die zweite Art ist eine "gewisse Tätigkeit des Geistes" (484), die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Das ist die Stimmung, in der er als Ästhetiker am besten über die Musik nachdenken kann:

> "Es scheint, als rissen sich da von den Empfindungen, die das Tonstück einflößt, allgemeine Ideen los, die sich mir dann schnell und deutlich vor die Seele stellen" (484).

Auf der einen Seite das völlige Aufgehen seiner Individualität in der Musik als einer unio mystica, in der er völlig passiv die Musik in sich einfließen läßt, auf der anderen Seite das aktive Moment dieser Rezeption, die die eigene Entzweiung ratifiziert, und Wackenroder läßt keinen Zweifel, welcher Art seine Sympathie gehört: seine Sehnsucht ist erst gestillt, wenn er sich in der Musik völlig eingeschmolzen fühlt.

Auch E.T.A. Hoffmann macht in seiner Musikphilosophie die 'Musikalisierung der Natur' zum entscheidenden Moment. Programmatisch heißt es in dem berühmten Aufsatz über Beethoven:

> "Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? - Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte ich sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. - Orpheus' Lyra öffnet

---

482. +zit. Wackenroder(4) p.283
483. +zit. ebd. p.284
484. zit. ebd. p.284

die Tore des Orkus. Die Musik schließt den Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle b e s t i m m t e n Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben." (485)

Seine Einschränkung der Musik auf die Instrumentalmusik als der reinsten Kunstform indiziert eine Identifizierung zwischen Natur und Musik. Indem die Musik keiner Hilfen aus der endlichen Welt der Dinge mehr bedarf, vermag sie das Unendliche selbst zu begreifen und ist darin der einzig wahre Vermittler zwischen Individuum und der unendlichen und deshalb unnennbaren Natur. Sie artikuliert die unaussprechbare Sehnsucht des Individuums, das in dieser Sehnsucht seine Entzweiung von der Natur erfährt und damit aufheben kann. In ihrer doppelten Verknüpfung, einmal als Moment der Natur, zum anderen als Moment des Individuums, vermittelt die Musik als die ursprünglichste Praxis des Individuums Individuum und Natur, indem sich das Individuum durch seine Praxis mit der Natur versöhnen und damit an ihr teilhaben kann. Aber in diesem Begriff einer Musik, die als Praxis die Versöhnung von Individuum und Natur leistet, geht der Begriff einer möglichen gesellschaftlichen Praxis nicht bruchlos auf. Seine Grenze findet dieser Begriff der Musik an seiner eigenen Bestimmung. In der doppelten Verknüpfung der Musik schlägt immer wieder das Moment der Endlichkeit durch, da die Versöhnung nicht eine im Unendlichen sondern im Endlichen ist. Die Unmittelbarkeit der Praxis, die jener Begriff der Musik für sich beansprucht, ist unter den Bedingungen der Endlichkeit, unter denen die Musik erfahren und rezipiert wird, nicht möglich. Zwischen Individuum und Musik schiebt sich ein Moment, das die eigentliche Vermittlung zwischen Individuum und Natur wieder aufhebt. Unter Beibehaltung der Hoffmannschen Bestimmung ist damit nur noch ein Begriff von Praxis möglich, der die Praxis zu einer Privatangelegenheit macht, die nicht mehr vermittelbar ist. Die Konsequenzen, die aus dieser Position resultieren, hat Hoffmann gesehen (486), und seine Kritik an den bürgerlichen Verhält-

485. zit. Hoffmann(2) p.37
486. vgl. p.158 ff

nissen kann nur als das Eingeständnis interpretiert werden, daß die Kunst, indem sie mit dem Absoluten identifiziert wurde, ihre gesellschaftliche Verbindlichkeit eingebüßt hat.

Was bei Hoffmann sich deutlich ankündigt, die Identifizierung von Natur und Musik, ratifiziert Schopenhauer: die Musik ist mit der Natur identisch. Das Problem der Schopenhauerschen Philosophie besteht darin, nachdem sie die Welt in Wille und Vorstellung geteilt und diese Teilung ontologisch sanktioniert hat, daß der Wille gedacht werden muß, ohne daß er dabei den Bedingungen der Vorstellung unterworfen wird. Weil die Erkenntnis des Willens durch den Verstand unmittelbar nicht möglich ist, wird die Idee zum Vermittler zwischen Wille und Vorstellung erhoben. Das kantische 'Ding an sich' und die platonische 'Idee' haben beide das gemeinsame Ziel: Wille zu sein, aber zwischen Idee und Ding an sich besteht eine Differenz: Das Ding an sich ist der Wille selbst und kann demnach als das Bedingende niemals Objekt sein, die Idee will aber Wille werden und ist somit immer zuerst Objekt. Die Idee ist als das Vermittelnde zwischen Vorstellung und Willen immer eine Vorstellung und hat somit eine Vertreter- oder Bildfunktion. Daran knüpft Schopenhauers Kunst- und Musikphilosophie an:

> "Die adäquate Objektivation des Willens sind die Platonischen Ideen; die Erkenntnis dieser durch Darstellung einzelner Dinge ((...)) anzuregen ((...)) ist der Zweck aller andern Künste. Sie alle objektivieren also den Willen nur mittelbar, nämlich mittels der Ideen: und da die Welt nichts anderes ist als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit mittels Eingang in das principium individuationis ((...)), so ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehn: was von den anderen Künsten sich nicht sagen läßt. Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und ein Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst." (487)

Als die unmittelbare Objektivation des Willens ist die Musik aber in der Sphäre der Vorstellung nicht dem Problem der

---

487. zit. Schopenhauer p.359 § 52

Vermittlung enthoben. Vermittelt wird sie sowohl durch den Begriff (in der Philosophie) wie durch die Ideen (in der Kunst). Das Ziel des Begriffes, dessen Kategorie die Reflexion ist, ist die Abstraktion, die aus der Vielheit der einzelnen Dinge eine Einheit wieder herstellt, während die Idee durch ihre Kategorie der Anschauung auf das Konkrete aus ist, indem sie "vermöge der Zeit- und Raumform unserer intuitiven Apprehension ((eine)) in die Vielheit zerfallene Einheit" (488) ist. Den Begriff bestimmt Schopenhauer als für das Leben nützlich, brauchbar und notwendig, aber unfruchtbar für die Kunst, dagegen wird die Idee aus dem Leben geschöpft und kann nur von einem Genie erreicht werden. Die Konsequenzen, die aus dieser 'Ästhetisierung der einzig wahren Erkenntnis' - nämlich der Erkenntnis des Willens - resultieren, bestimmen seinen Begriff einer möglichen gesellschaftlichen Praxis. Er sagt:

> "Eben weil die Idee anschaulich ist und bleibt, ist sich der Künstler der Absicht und des Zieles seines Werkes nicht in abstracto bewußt; nicht ein Begriff, sondern eine Idee schwebt ihm vor; daher kann er von seinem Tun keine Rechenschaft geben, er arbeitet, wie die Leute sich ausdrücken, aus bloßem Gefühl und unbewußt, ja instinktmäßig." (489)

und er bekräftigt diese Position:

> "Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat." (490)

Aber eine Praxis, die das diese Praxis vollziehende Individuum selbst nicht verstehen kann und wie ein Schlafwandler erfährt, zerstört das System, das den Dualismus von Wille und Vorstellung als ein Prinzip begreifen will. Die beiden Pole Wille und Vorstellung fallen auseinander und bleiben unvermittelbar nebeneinander stehen. Der Wille bleibt unerkennbar; die Vorstellung ist die Unendlichkeit der endlichen Dinge, von dem das Individuum ein Teil unter Teilen ist. In einer Praxis, bestimmt als Kunst, vereinzelt sich das

---

488. zit. Schopenhauer p.330 § 49
489. zit. ebd. p.330
490. zit. ebd. p.363 § 52

Individuum durch die 'intuitive Anschauung', die die Einheit in die Vielheit auflöst, an die jeweils einzelnen Dinge, ohne sie jemals miteinander in Beziehung setzen zu können; was von Schopenhauer als das Begreifen des Willens deduziert wurde, erweist sich in der Realität nur als e i n e Vorstellung davon.

Im Werk Schopenhauers findet eine Entwicklung ihren Abschluß (491), die in der Philosophie Wackenroders erstmals formuliert wurde (492). Die wachsende Tendenz, die Musik mit der Natur zu identifizieren, bis sie bei Schopenhauer völlig in der Natur aufgeht, läßt künstlerische und gesellschaftliche Praxis immer weiter auseinandertreten, bis beide unvereinbar nebeneinander stehen bleiben und das bestätigen, was die künstlerische Praxis, begriffen als eine gesellschaftliche, aufheben sollte: die Vereinzelung des Individuums in seiner Gesellschaft. War bei Wackenroder der Praxisbegriff schon sehr fragwürdig, fast unmöglich, so setzt Schopenhauer den Schlußpunkt und erklärt die Unmöglichkeit auch theoretisch.

Doch mit dem Schlußpunkt bei Schopenhauer hat die Romantik nicht ihren Abschluß gefunden. Schopenhauers Philosophie hat die Rechtfertigung geliefert für einen Menschen, dessen Praxis durch eine unaufhebbare Antinomie gekennzeichnet ist: einerseits ist er als Bürger in einem arbeitsteiligen Prozeß eingespannt, in dem er eine Funktion erfüllt und in der er jederzeit auswechselbar ist, andererseits steht er diesem Prozeß als ein Individuum gegenüber, und seine Individualität erinnert ihn beständig daran, daß er es ist, der diesen Prozeß in Bewegung hält, diesen Prozeß aber dennoch nicht bestimmen kann. Zwar wurde in der Romantik

---

491. Der These von Benz stimme ich zu, daß Schopenhauer der theoretische Vollender der Romantik ist. "Er ist der romantische Philosoph schlechthin, weil er auf die letzte Formel bringt, was allen Musikberührten, Musikinspirierten, Musikempfangenden von Wackenroder bis Kleist, Jean Paul und Hoffmann vorschwebte. Das Neue ist die Einordnung der Musik in ein rationales System, dessen Krönung sie ist; ein Vorgang, der, wie jedes Dogmatisieren, nur möglich war nach dem Abschluß der schöpferischen Entwicklung."
+zit. Benz p.463

492. vgl. Roth p.5

die Antinomie als schmerzhaft empfunden, und der romantische Mensch wich davor aus in die Kunst, von der er hoffen durfte und konnte, daß sie diesen Schmerz lindern hilft. Die Illusion, daß dies gelingt, war ungebrochen. Die fortschreitende Geschichte jedoch hat diese Illusion gründlich zerstört. Adornos Gesellschaftsanalysen bestätigen diese Antinomie, aber heute ist die Möglichkeit der Kunst, dieser Antinomie durch ihre Existenz zu widerstehen, verlorengegangen. Sie ist zum Moment jenes allgegenwärtigen Prozesses geworden und als Moment jederzeit durch diesen manipulierbar. Seines letzten und schon lange fragwürdigen Halts beraubt, sieht sich das Individuum einem omnipotenten und omnipräsenten Prozeß ausgeliefert, dem es die eigene Individualität nur als einen schwachen Protest entgegenstellen kann. Wenn Adorno in dieser geschichtlichen Situation verkündet:

"Als Künstler gewinnt Schönberg den Menschen die Freiheit von der Kunst wieder" (493),

dann beansprucht er für sich, auch die Romantik zu vollenden. An dem Gedanken der Romantik, daß die Versöhnung nur durch die Kunst möglich ist, hält Adorno unbeirrt fest, aber er kritisiert, daß die Romantik die Kunst affirmativ umgebogen hat. Seiner Meinung nach hat Schopenhauer und damit die Romantik, so wie er sie begreift, das negative Moment der Kunst und vor allem der Musik, das er durch Schopenhauer darin bestätigt weiß, daß Schopenhauer es mit dem Willen selbst identisch erklärte, dadurch beseitigt, daß Schopenhauer den Willen nur durch die Welt als Vorstellung als erfahrbar setzt und die Kunst als die Affirmation dieser Vorstellung bestimmt (494). Indem das Genie durch seine Tätigkeit den Willen in eine konkrete Vorstellung, begriffen als ein Kunstwerk, zwingt, sanktioniert es die Identität alles Faktischen und damit die Gewalt des Faktischen über das, was hätte sein können, aber durch diese Gewalttat nicht werden konnte. In diesem Punkt erweist sich die Position Schopen-

493. zit. Adorno(19) PM p.118
494. Schopenhauer sagt: "Ist die ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichung dieser Sichtbarkeit."
zit. Schopenhauer p.372 § 52

hauers als identisch mit der Realität bürgerlich verfaßter Gesellschaft, die Adorno zum Ansatzpunkt einer Negativen Dialektik gemacht hat. Ohne es expressis verbis zu sagen, meint Adorno, daß die Gegenwart dem romantischen Zeitalter zu subsumieren sei, da die Probleme der Romantik bis heute ihrer Auflösung noch harren. Der Gedanke, daß die Kunst die Darstellung des Unendlichen (Nichtidentische) in einem Endlichen (Kunstwerk) ist, bleibt im philosophischen Denken Adornos die unverzichtbare Prämisse, doch gilt es seiner Meinung nach, die Allmacht des Endlichen, das immer das Unendliche aus einem usurpatorischen Anspruch her unter die Gewalt des Endlichen bringen will, was freilich in der Realität sich nur als Schein begrenzt durchsetzen läßt, zu brechen, um so dem Unendlichen das vorenthaltene Recht zu verschaffen, das die einzig mögliche Bedingung der Versöhnung von Individuum und Natur ist. Mit welchem Erfolg und welchen Konsequenzen, das habe ich in meiner Abhandlung zur Schönberg-Interpretation Adornos aufzuzeigen versucht.

Aber der Begriff der Romantik wäre unverantwortlich einseitig, wenn die Kritik, erhoben von Künstlern, die selbst überzeugte Romantiker waren oder dem romantischen Gedanken sich tief verbunden fühlten, unterschlagen würde: E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine und Thomas Mann. Sie sahen in der Romantik nicht ein isoliertes ästhetisches Problem sondern begriffen sie in ihrem gesellschaftlichen Zusammenhang.

Hoffmann erkennt deutlich, daß in der gesellschaftlichen Realität der Anspruch des Romantikers an die Kunst unvereinbar ist mit der Wirklichkeit, in der diese Kunst praktiziert wird (495). Die bürgerlichen Kreise, die

---

495. In der Erzählung 'Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza', die eigene Erfahrungen künstlerisch verarbeitet, versucht Hoffmann eine Kritik dieser Wirklichkeit. Als Beispiel für viele das folgende Zitat:
"Damals glühte noch in der Brust der Berufenen das innige heilige Bestreben, das im Innersten Empfundene in herrlichen Worten auszusprechen, und selbst die,...

ökonomisch wie geistig in der Lage waren, den romantischen Gedanken zu verwirklichen, sahen in der Kunst nichts als Zerstreuung (496):

"Die literarisch-poetischen-künstlerischen Zirkel der gebildeten Familien waren in gewisser Art eine literarisch-künstlerische Börse, wo mit Kunsturteilen, mit Werken selbst, mitunter auch mit Künstlernamen allerlei Geschäfte gemacht wurden" (497).

Im kontradiktorischen Gegensatz zum romantischen Kerngedanken hatte das Bürgertum nur ein Interesse an der Kunst: sie als Folie für das ureigenste Interesse des Bürgertums zu benutzen: Gewinn zu machen, Geschäfte zu tätigen, selbst da noch, wo das Handelsobjekt eigentlich dem Bürger Zerstreuung von seinen Geschäften vermitteln sollte. In diesen Zirkeln gedieh nur ein Mittelmaß, und Künstler, denen die Kunst mehr war als nur eine Drapierung ökonomischer Interessen, wurden abgelehnt, wenn sie es wagten oder wagen sollten, Wege zu gehen, die mit den bürgerlichen Interessen nicht zu vereinbaren waren, und weil das Bürgertum über die Macht verfügte, machte es sich den Künstler, der ökonomisch von ihnen abhängig war, seinen Absichten gefügig, und in seiner Abhängigkeit webte der Künstler mit an dem Netz, das über ihn geworfen war und gefangen hielt. Hoffmann stieß damit auf die Dialektik von Kunst und Realität, daß die Kunst von ihrem Begriff her zwar auf die Veränderung und Beseitigung des Fak-

---

...welche nicht berufen waren, hatten Glauben und Andacht; sie ehrten die Dichter wie Propheten, die von einer herrlichen unbekannten Welt voll glänzenden Reichtums weissagen, und wähnten nicht, auch unberufen in das Heiligtum treten zu dürfen, von dem ihnen die Poesie die ferne Kunde gab. Nun ist aber alles anders geworden. - Hat der reiche Bürgersmann, der Herr Professor, der Herr Major ein Nest voll Kinder, so muß Hänschen und Friedrich und Peter singen, und spielen, und malen, und Verse deklamieren, ohne Rücksicht, ob der Geist auch nur im mindesten vermag, dergleichen zu ertragen. - Es gehört zur sogenannten guten Erziehung." zit. Hoffmann(3) p.90

496. Hoffmann sagt: "Was nun die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d.h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält ((also nicht kompliziert oder neuartig ist)) ((...)), einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist." zit. Hoffmann(2) p.32/33

497. +zit. Hoffmann(3) p.101

tischen aus ist, in ihrem faktischen Vollzug aber, weil sie von jenem Faktischen nicht loslösbar ist, das Faktische bestätigt, d.h., daß der romantische Gedanke, durch die Kunst die Entzweiung des Individuums von seiner Natur in einer Versöhnung aufzuheben, faktisch zur Affirmation der Entzweiung und der als Leid erfahrenen Realität wird.

Dieses Faktum, das von Hoffmann mehr am Rande als eine ohnmächtige Anklage angesprochen wird, wird zum zentralen Problem der Auseinandersetzung Heines mit der romantischen Schule in Deutschland. Seine Kritik der Kunst, besonders der Musik ist nicht ablösbar von dem gesellschaftlichen Hintergrund, mit dem sie verwoben ist (498). Die Kritik der Uraufführung von Meyerbeers Hugenotten 1836 diskutiert weniger das Werk als das gesellschaftliche Ereignis, mit dem die Premiere ihren Abschluß fand. Über diesen Ball im neuerbauten Palais des Barons Rothschild schreibt Heine:

> "Dieses Publikum bestand, wie bei allen Rothschildschen Soireen, in einer strengen Auswahl aristokratischer Illustrationen, die durch große Namen oder hohen Rang, die Frauen aber mehr durch Schönheit und Putz imponieren könnten. Was jenen Palast mit seinen Dekorationen betrifft, so ist hier alles vereinigt, was nur der Geist des sechzehnten Jahrhunderts ersinnen und das Geld des neunzehnten Jahrhunderts bezahlen konnte; hier wetteiferte der Genius der bildenden Kunst mit dem Genius von Rothschild." (499)

Dieser Verbindung von Kunst/Musik und dem großen Geld mißtraut Heine (500). Seine Zeit bezeichnet Heine als das "Zeitalter der Musik" (501) und die Musik selbst als eine "spiritualistische Zeitkrankheit" (502) und als "Sündflut,

---

498. vgl. Mittenzwei p.246
499. zit. Heine(1) Bd. 5 p.382
     Folgende Äußerung Heines aus den 'Florentinischen Nächten' ist anzufügen. Heine berichtet über ein Konzert des Geigers Paganini, das dem Publikum 2 Taler Eintrittsgeld gekostet hat. Ein Zuhörer, Pelzhändler und Angehöriger der gebildeten Handelswelt, kommentiert ein Musikstück: "Göttlich, dieses Stück war allein schon zwei Taler wert." zit. Heine(5). 1. Nacht, ziemlich am Schluß.
500. vgl. Mittenzwei p.249
501. zit. Heine(4) p.379
502. Heine, zit. nach Mittenzwei p.248

die unser ganzes Leben überschwemmt" (503). Sie ist das Produkt einer geschichtlichen Entwicklung, in der das plastische Vermögen des Menschen durch die Ausbildung des Bewußtseins in eine "gesteigerte Spiritualität" (504) aufgelöst wurde, die:

> "nach Klängen und Tönen ((greift)), um eine lallende Überschwenglichkeit auszudrücken, die vielleicht nichts anderes ist als die Auflösung der ganzen materiellen Welt: die Musik ist vielleicht das letzte Wort der Kunst, wie der Tod das letzte Wort des Lebens ist" (505).

Gerade in dem Vorzug der Musik, ungegenständlich und mit keiner anderen Kunst vergleichbar zu sein, sieht Heine die Gefahr, die daraus für das gesellschaftliche Leben der Menschen erwächst. Das Überspringen des Materialen, Konkreten, das die Rationalität eingrenzt auf Dinge, erfüllt nicht die Hoffnung der Romantiker, in der Entgrenzung Rationalität grenzenlos zu verwirklichen, sondern löst auch die kleinste Möglichkeit von Rationalität auf in eine 'lallende Überschwenglichkeit', die nichts mehr artikulieren kann. Nicht mehr artikulierbar ist sie jedem Zugriff manipulierbar ausgesetzt, jedem Interesse gleich verfügbar. Das Mäzenatentum der Mächtigen entspringt nicht einem Interesse an der Kunst sondern dem egoistischen Interesse der eigenen Machterhaltung. Der Glanz, den die Kunst und seine Pflege umstrahlt, verschleiert das Elend der politischen Situation und trägt somit dazu bei, das zu stabilisieren, wogegen sie von ihrer Bestimmung her sein muß.

Das Urteil Heines über die romantische Schule in Deutschland ist eindeutig. Für sie gilt allgemein, was er ihren philosophischen Vertretern im Besonderen vorwirft:

> "Sie suchten Gründe, um das Vorhandene zu rechtfertigen, sie wurden Justifikatoren dessen, was da ist. ((...)) In der brillanten Livree der Macht wurden sie Staats-

---

503. +zit. Heine(4) p.380
504. zit. ebd. p.380
505. zit. ebd. p.380

philosophen, sie ersannen nämlich philosophische Rechtfertigungen aller Interessen des Staates." (506)

Und diesem Verdikt verfällt Hegel ebenso wie Schelling. Zwar billigt Heine den einzelnen Vertretern der romantischen Schule zu, daß sie den ehrlichen Willen haben, zum Fortschritt, zur Erringung der bürgerlichen Freiheit beizutragen, aber in der gesellschaftlichen Realität sind sie die Büttel der Restauration, die das bewahrt und wiederherstellen will, das dem Fortschritt und der Erlangung der Freiheit im Wege steht.

Im Denken Thomas Manns ist das Moment des Politischen, das Heine in die Kritik der Romantik eingeführt hatte, das zentrale Problem seiner Kritik der Romantik. Manns Meinung, daß "das Verhältnis des Deutschen zur Welt abstrakt und mystisch, d.h. musikalisch ist" (507), ist das Ergebnis einer lebenslangen Auseinandersetzung mit der Musik, der er, bei aller Liebe zu ihr, immer mißtrauend gegenüber gestanden hatte. So sagt er im 'Zauberberg':

"Es ist etwas Bedenkliches um die Musik. ((...)) Ich bleibe dabei, daß sie zweideutigen Wesens ist. Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre" (508).

---

506. +zit. Heine(2) p.94/95
In diesem Rahmen ist eine ausführliche Diskussion der Kritik Heines an der romantischen Schule nicht möglich. Angedeutet seien aber zwei Punkte, die für mein Thema nicht ohne Bedeutung sind. Heine entwickelt seine Kritik der Romantik aus einer Kritik des Christentums, deren geschichtliche Entwicklung er als einen notwendigen Prozeß begreift. Entscheidende Bedeutung mißt er der Tat Luthers bei und bezeichnet den Protestantismus als die Geburtsstunde der Geistesfreiheit (vgl. Heine(3) p.204). Den offenen Rückgriff der romantischen Schule auf das Christentum römischer Provinienz interpretiert er als den Versuch, diese geschichtliche Tat zu revidieren (vgl. Heine(2) p.33 ff, bes. p.35/36).
Der zweite Punkt ist die Ironie im Denken von Heine. Nur in einem gebrochenen Verhältnis kann er an der Kunst, die er vor allem in seiner Lyrik selbst pflegte, festhalten. Sie bewahrt ihn vor der Verzweiflung, der unabweisbaren Einsicht, die er in seinen kritischen Schriften artikuliert hat, daß die Kunst ihre Intention nicht realisieren kann, und in ihrer Verwirklichung das bestätigt, wogegen sie protestiert.

507. +zit. Mann(5) p.559

508. zit. Mann(2) 4. Kap. Politisch verdächtig.

An anderer Stelle bestimmt er diese Zweideutigkeit näher:

> "Sie ist berechnetste Ordnung und chaosträchtige Wider-Vernunft zugleich, an beschwörenden, inkantiven Gesten reich, Zahlenzauber, die der Wirklichkeit fernste und zugleich die passionierteste der Künste, abstrakt und mystisch" (509).

Diese Zweideutigkeit der Musik und eine gewisse mit der Musik verknüpfte Morbidität, die er im Wesen der Romantik, inkarniert in Wagner (510), enthalten sieht, sind neben dem historischen Hintergrund, vor dem das Leben Leverkühns abrollt, die Leitmotive des Faustusromans.

Leverkühns Pakt mit dem Teufel, der durch die Krankheit besiegelt wurde, ist die radikalste Position, die ein Individuum einnehmen konnte, die Entzweiung von Gott/Natur durch eine Versöhnung im Endlichen aufzuheben. Die Musik, die Leverkühn mit der Hilfe des Teufels schuf, hob die eigene Entzweiung in den Werken auf, um im letzten Werk sich als die Identität von vollkommener Rationalität und höchster Expressivität zu verwirklichen. Spätestens der Tod des kleinen Nepomuk zerstörte diese Hoffnung, diese Illusion. Der Entschluß der Rücknahme der 9. Sinfonie Beethovens ist das Eingeständnis seines Scheiterns. Hatte Beethoven in der Musik, wie sie in der Tradition von Bach und Mozart sich überliefert hatte, noch die Möglichkeit einer Humanität sehen können, so wird diese Möglichkeit in der Romantik

---

509. zit. Mann(5) p.559

510. Mann interpretiert als Leiden und Größe Wagners, daß Wagner die Unvereinbarkeit von Glück für das Individuum und Künstlernatur gesehen hat, aber dennoch versuchte, diese durch die Kunst aufzuheben. Mann zitiert aus einem Brief Wagners an Liszt, in dem es heißt: "Ich lebe ein unbeschreiblich nichtswürdiges Leben! Vom wirklichen Genusse des Lebens kenne ich gar nichts: für mich ist 'Genuß des Lebens', 'der Liebe' nur ein Gegenstand der Einbildungskraft nicht der Erfahrung. So mußte mir das Herz in das Hirn treten und mein Leben nur noch ein künstliches werden: nur noch als 'Künstler' kann ich leben." (Wagner, zit. nach Mann(3) p.373). Dieses Zitat kommentiert Mann: "man muß gestehen, daß die Kunst nie mit krasseren Worten und mit verzweifelterer Offenheit als Rauschmittel, Haschisch, Paradis artificiel gekennzeichnet worden ist." (zit. ebd. p.373). Diese Unvereinbarkeit und die Weise, wie Wagner sie zu realisieren versucht, machen sein Wesen aus, das zu bezeichnen "der Begriff des Romantischen noch der tauglichste ist." (zit. ebd. p.387)

durch die Wendung der Musik zum Rausch, zum Narkotikum zerstört, und als absoluter Ästhetizismus ist sie die Barbarei. Das erkennt Leverkühn, aber, indem er durch sein letztes Werk die 9. Sinfonie zurücknimmt, die die Humanität versprach, deren Versprechen von der Geschichte aber nicht eingelöst wurde, rettet er die Humanität, und, die Hoffnung Beethovens berichtigend, in unversöhnter Welt sei Versöhnung durch ein Kunstwerk noch möglich, löst er das Versprechen der 9. Sinfonie ein. Nicht die Hoffnung auf Erlösung sondern das Wissen, daß das Leben die Unversöhntheit ist, ist die Bedingung der Humanität, und die Humanität ist real, wenn diese Unversöhntheit ausgetragen wird. Sein letztes Werk, Dr. Fausti Weheklag, endet, nachdem nacheinander alle Instrumente zurückgetreten sind, auf dem hohen g eines Cellos:

> "das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, - Schweigen und Nacht. Aber ((- und so schließt Mann die Besprechung des Werkes ab -)) der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht" (511).

Die Allmacht des Todes ist unüberwindlich; was bleibt ist die Hoffnung. Der Wahnsinn, dem Leverkühn verfällt, ratifiziert die Rücknahme und ist zugleich die Sühne für seine Schuld.

Mann hat als den wahren Gegensatz zur Ästhetik die Ethik bestimmt (512). Der hemmungslose Ästhetizismus der Romantik, der sie in die Nachbarschaft der Barbarei gerückt hat (513), zerstörte das ethische Moment im gesellschaftlichen Leben. Der These Heims, daß es in der modernen Kunst nur noch um die Diagnose geht, und daß im Fall des Doktor Faustus die Bilanz dieser Diagnose trostlos ist (514), stimme ich zu, aber Ansätze zu einer Therapie sind nicht

---

511. Kap. XLVI, zit. Mann(6) p.651
512. vgl. Mann(4) p.658
513. vgl. ebd. p.669
514. vgl. Heim p.339

erkennbar (515). Mann entwickelt in seinem Werk keine Ethik, die als Widerpart des Ästhetischen angesehen werden könnte. Daß er um die Dialektik von Ästhetischem und Ethischem weiß, die er durch die Übermacht des Ästhetischen über das Ethische bedroht sieht, dafür steht der Faustusroman, doch wie diese Dialektik im gesellschaftlichen Leben realisiert werden könnte, läßt er offen. Eines aber ist für ihn gewiß, diese Dialektik läßt sich nicht dadurch realisieren, daß das eine Moment ins Extrem getrieben wird, bis es in sein Gegenteil umschlägt, und so die Dialektik wieder herstellt, wie es Adorno mit seiner Negativen Dialektik will. Die Geschichte hat den Versuch des absoluten Ästhetizismus als Barbarei entlarvt; die Hypostasierung des Ethischen aber würde nur den Boden für einen moralischen Menschen bereiten, der "vielleicht etwas langweilig, aber höchst nützlich" (516) wäre. Dieser wäre ein Technokrat, dessen Handeln keinen ausweisbaren Sinn mehr hätte und nur noch Handeln wäre.

---

515. Heim versucht im Resumee seiner Arbeit eine solche Therapie anzudeuten, aber sein Versuch bleibt in einer These stecken, die durch den Kontext seiner Arbeit nicht vermittelt ist. Es ist zu wenig, festzustellen, daß in der gesellschaftlichen Wirklichkeit die Musik zum Index des Bösen geworden ist und die christliche Theologie zum Zeugen anzurufen, die es endlich auch bemerkt hat, daß die Musik zu einer säkularen natürlichen Religion geworden ist, durch die der Glaube an die von Gott gesetzte Ordnung zerstört worden ist. Aber der Versuch durch eine Erneuerung des christlichen Glaubens die Rückgewinnung des ethischen Moments versuchen zu wollen, übersieht, daß der Verlust des Ethischen in der gesellschaftlichen Praxis die Konsequenz des Verfalls christlicher Gedanken ist, der in der Romantik sinnfällig geworden ist (vgl. Heines Kritik an der Romantik, siehe Anm. Nr. 506.

516. zit. Mann(4) p.658

NACHTRAG 1: Anm. Nr. 101 Der Einfluß Freuds auf Adorno

Adorno hat sich schon frühzeitig mit den Schriften Freuds beschäftigt und wesentliche Momente der Freudschen Theorie in seine Philosophie eingeschmolzen. Der Einfluß, der sich bis in die Sprache auswirkte (517), wurde vor allem in der Kritik der Musik, wie sie von der bürgerlichen Gesellschaft praktiziert wurde, wirksam. Am deutlichsten in den Schriften über die Musik der 'Kulturindustrie' (518). Da die Beziehung zwischen Freud und Adorno nicht zum Gegenstand dieser Abhandlung gehört und auf Freud in einem ganz anderen Zusammenhang, als er von der Sache her zu erwarten wäre, eingegangen wird, ist eine kurze Anmerkung dennoch notwendig. Zur Dialektik von Individuum und Natur steht sie insofern in einem Zusammenhang, weil sie auf die psychischen Zusammenhänge dieser Dialektik hinweist.

Adorno geht davon aus, daß die Individuen, die in der vom Bann gezeichneten gesellschaftlichen Totalität existieren, in einer psychischen Abhängigkeit von dieser Gesellschaft sich befinden, die es den Individuen unmöglich macht, sich mit dieser gesellschaftlichen Totalität auseinanderzusetzen. Die Unfähigkeit dieser Individuen, der Dialektik von Individuum und Gesellschaft standzuhalten und auszutragen, zwingt diese vor ihr zurückzuweichen und in Ersatzlösungen sich mit der Gesellschaft zu identifizieren. Die Gesellschaft bietet diesen Individuen darüber hinaus noch die Ersatzlösungen an, und zwingt damit diese Individuen noch stärker in den Bann der Gesellschaft hinein und verstärkt deren "Ichschwäche" (519). In der Verdrängungstheorie entwickelt Freud, daß Triebenergie, die nicht auf direktem Wege bewältigt und abgeleitet wurde, in das Unbewußte zurückgedrängt wird, von wo es erneut auf Abfuhr drängt, bis dies in Ersatzlösungen, den Symptomen, geschieht. Adorno nimmt diesen Gedanken auf. Die Triebenergie, mit denen die Individuen sich konfrontiert sehen, kann, weil sie dazu nicht fähig sind, auf direktem

517. 1930 schreibt Adorno: "Mahler ist nicht überwunden, er ist verdrängt." zit. Adorno(4) p.86
518. vgl. Adorno(13) passim
519. vgl. Adorno(23) p.28 und Adorno(15) p.54

Weg nicht abgeleitet werden (gesellschaftliche Arbeit im Sinne der Selbstverwirklichung als Beispiel) und muß zurückgedrängt werden. Da das Verdrängte dennoch einer Ableitung bedarf, werden Ersatzventile angeboten, durch die das Verdrängte zwar abgeleitet werden kann, das Individuum aber nicht befähigt, die unablässig erneut andrängende Libido zu bewältigen. Daraus ergibt sich ein Kreis von Anforderung und Versagen, aus dem der Einzelne nicht heraus kann und immer tiefer verstrickt wird.

Den Erscheinungen der Musikpraxis dieser bürgerlichen Gesellschaft wie z.B. Jazz, Schlager, Musikantenmusik, die Praxis der Abonementsoper, den Wunschkonzerten im Radio usw., ja selbst den Sinfonien Beethovens, soweit sie zur Ware zurechtgemacht werden und auf den Bestsellerlisten erscheinen, diesen Erscheinungen weist Adorno Surrogatfunktion nach mit der erklärten Absicht und dem faktischen Resultat, den gesellschaftlichen Bann zu perpetuieren. Ohne die Theorie Freuds hätte Adorno die Vermittlung zwischen sachbezogener Kritik und den Konsequenzen in der gesellschaftlichen Realität nicht so überzeugend leisten können wie es ihm gelungen ist.

NACHTRAG 2: Anm. Nr. 387 Zur These: Adorno ist Marxist

Adorno weiter als Marxisten zu bezeichnen, wie das z.B. H. Kudzus (520) tut, oder wie sich seine Schüler nach seinem Tod in dieser Richtung äußerten (521), dürfte damit nicht mehr möglich sein. Die Übernahme marxscher Methoden der Kritik oder Theoreme zur Veränderung der Gesellschaft sind oberflächliche Argumente. Auch Fetscher verbleibt an der Oberfläche, wenn er Adorno als Kritiker der bürgerlichen Kultur bezeichnet, der mit den "Sehgläsern der Marxschen Kritik ausgerüstet" (522) ist, sich aber von der Ökonomie einfach abgestoßen fühlt (523).

---

520. vgl. Kudzus p.33
521. vgl. Adorno(83) p.23
522. zit. Fetscher p.90
523. vgl. ebd. p.93

Nur die Vereinbarkeit der Prinzipien der Negativen Dialektik und der des marxschen Geschichtsbegriffs kann entscheiden, ob Adorno zu den Nachfolgern von Marx gezählt werden kann oder nicht, und ich meine, daß die Differenz eine solche Vereinbarkeit ausschließt. Die Negative Dialektik wurzelt nicht in der Geschichtsphilosophie Marxens sondern im deutschen Idealismus, und die Übernahme marxscher Kategorien ist eine Adaption, die Adorno selbst nicht begriffen hat. Keinesfalls verkenne ich, daß Adorno mit dem marxschen Instrumentarium wertvolle Ergebnisse in der Analyse der gesellschaftlichen Realität erzielt hat, besonders in der Kulturkritik, aber das ist die glückliche Folge eines fundamentalen Mißverständnisses und nicht das Ergebnis einer konsequenten Anwendung der Kategorien Marxens.

Wie weit das Mißverständnis reicht dokumentiert das folgende Zitat aus der Negativen Dialektik:

> "Der Wirtschaftsprozeß erzeuge die politischen Herrschaftsverhältnisse und wälze sie um bis zur zwangsläufigen Befreiung vom Zwang der Wirtschaft. Die Intransigenz der Doktrin, zumal bei Engels, war jedoch gerade ihrerseits politisch. Er und Marx wollten die Revolution als eine der wirtschaftlichen Verhältnisse in der Gesellschaft als Ganzer, in der Grundschicht ihrer Selbsterhaltung, nicht als Änderung der Spielregeln von Herrschaft, ihrer politischen Form. ((...)) Marx und Engels waren Feinde der Utopie um deren Verwirklichung willen" (524).

---

524. zit. Adorno(69) ND p.314

LITERATURVERZEICHNIS
==========

Dieses Verzeichnis enthält die Quellen und die Sekundärliteratur, aus der zitiert oder im Text ausdrücklich Bezug genommen wurde.

Zur Anlage des Quellenverzeichnisses bei Adorno folgende Hinweise:

1. Da Adorno seine Gedanken bevorzugt in den kleinen literarischen Formen des Essays, Aufsatzes oder Feuilletonartikeln mitteilt, habe ich dem Verzeichnis die Titel selbständiger Beiträge zugrunde gelegt. Dabei erwies es sich als notwendig, in einigen Fällen auch die Schriften nach Titeln aufzuteilen, die selbständige Essays und Aufsätze in einer Sammlung zusammenfassen.
2. Alle Titel sind chronologisch nach ihrem ersten Erscheinen angeordnet, auch wenn Adorno diese Beiträge später umgearbeitet erneut publizierte. In der Datierung folge ich der Bibliographie von Schultz (siehe Schultz) und gebe den Standort eines jeden Titels dort in einer Klammer an (Seite/Titel-Nr.).
3. Alle bibliographischen Angaben in diesem Verzeichnis beziehen sich auf die von mir benutzte Vorlage.

Die runde Doppelklammer (( )) steht für eckige Klammer und kennzeichnet Zusätze des Autors.
Das Zeichen +zit. weist darauf hin, daß die Zitate nicht in ihrer originalen Wortfolge zitiert werden.

Adorno (1) : Theodor W. Adorno: Neue Musik. Sieben Kammerkonzerte in Frankfurt am Main. in: Zeitschrift für Musik Jg. 90, 1923, p.314-316 (180/2)

Adorno (2) : Schubert. in: siehe Die Musik. Jg. XXI, 1928 Nr. 1, p.1-12 (182/10)

Adorno (3) : Kontroverse über die Heiterkeit (mit H.H. Stuckenschmidt). in: Anbruch 12. Jg. H. 1 p.19-21 (184/7)

Adorno (4) : Mahler heute. in: siehe Anbruch 12. Jg. H.3 p.86-92 (184/9)

Adorno (5) : Stilgeschichte in Schönbergs Werk. in: Blätter der Staatsoper und der städtischen Oper in Berlin. Jg. 10 (1929/30) H. 32 p.4-9 (185/6)

Adorno (6) : Variationen für Orchester op. 31 von Arnold Schönberg. in: siehe Anbruch 12. Jg. H. 1 p.34-38 (185/8)

Adorno (7) : Widerlegungen. in: siehe Musik Jg. 23, 1931 Nr. 9 p.647-651 (186/5)

Adorno (8) : Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. in: siehe Zschr. f. Sozialf. 1. Jg. 1932 H. 1/2 p.103-124 und H. 3 p.356-378 (187/7)

Adorno (9) : Der dialektische Komponist. in: Impromptu siehe Adorno (73) p.39-44 (188/9)

Adorno (10) : Die Form der Schallplatte. in: siehe 23 Nr. 17/19 p.35-39 (unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler publiziert) (189/1)

Adorno (11) : Erinnerungen an den Lebenden. in: siehe 23 Nr. 24/25 p.19-29 (unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler publiziert) (189/6)

Adorno (12) : Musikpädagogischer Brief. ((Brief an Ernst Krenek)) in: siehe 23 Nr. 28/30 p.29-37 (unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler publiziert) (189/8)

Adorno (13) : Über Jazz ((und)) Oxforder Nachträge. in: moments musicaux. siehe Adorno (62) p.84-124 (189/6)

Adorno (14) : Erfahrungen an 'Lulu'. in: Berg. siehe Adorno (71) p.125-139 (190/2)

Adorno (15) : Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. in: Dissonanzen siehe Adorno (32) p.9-45 (191/2)

Adorno (16) : Veblens Angriff auf die Kultur. in: Prismen. siehe Adorno (29) p.82-111 (192/4)

Adorno (17) : Spengler nach dem Untergang. in: Prismen. siehe Adorno (29) p.51-81 (192/5)

Adorno (18) : Horkheimer, Max und Th. W. Adorno. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M 1969 (193/4)

Adorno (19) PM : Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt/M 1966 (193/5)

Adorno (20) : Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt/M 1969 (Bibliothek Suhrkamp 236) (195/1)

Adorno (21) : Aldous Huxley und die Utopie. in: Prismen. siehe Adorno (29) p.112-143 (195/3)

Adorno (22) : Rede über Lyrik und Gesellschaft. in: Noten I siehe Adorno (39) p.73-104 (195/8)

Adorno (23) : Versuch über Wagner. München 1964 (Knaur 54) (196/2)

Adorno (24) : Aufzeichnungen zu Kafka. in: Prismen. siehe Adorno (29) p.302-342 (197/4)

Adorno (25) : Fragment über Musik und Sprache. in: Quasi una fantasia. siehe Adorno (59) p.9-16 (198/1)

Adorno (26) : Arnold Schönberg. in: Prismen. siehe Adorno (29) p.180-214 (198/6)

Adorno (27) : Valéry Proust Museum. in: Prismen. siehe Adorno (29) p.215-231 (199/2)

Adorno (28) : Individuum und Organisation. in: Darmstädter Gespräch 1953. Individuum und Organisation. hrsg. von Fritz Neumark. Darmstadt 1954 p.21-35 und p.136-137 (200/8)

Adorno (29) : Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt/M 1969 (photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1955) (200/9)

Adorno (30) : Wird Spengler recht behalten. in: siehe Frankfurter Hefte 10. Jg. 1955 H. 12 p.841-846 (202/3)

Adorno (31) : Zum Verständnis Schönbergs. in: Frankfurter Hefte. 10. Jg. 1955, H. 6 p.418-429 (202/6)

Adorno (32) : Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. 3. Ausgabe. Göttingen 1963. (Kleine Vandenhoeck-Reihe 28/29/29a) (203/2)

Adorno (33) : Kritik des Musikanten. in: Dissonanzen. siehe Adorno (32) p.62-101 (203/2)

Adorno (34) : Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien. Stuttgart 1956 (203/3)

Adorno (35) : Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien. in: Aufsätze. siehe Adorno (79) p.63-85 (203/5)

Adorno (36) : Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren.
in: Jahresring 56/57. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart. hrsg. vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie und bearbeitet von Rudolf de le Roi u.a. Stuttgart 1956
p.96-109 (204/3)

Adorno (37) : Die Funktion des Kontrapunkts in der Neuen Musik. in: Nervenpunkte. siehe Adorno (75)
p.67-86 (205/4)

Adorno (37a) : Soziologie und empirische Forschung.
in: siehe Adorno (82) p.81-101 (206/5)

Adorno (38) : Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft heute.
in: Vorträge, gehalten anläßlich der Hessischen Hochschulwochen. Bd. 17. Bad Homburg 1957 p.168-184 (206/7)

Adorno (39) : Noten zur Literatur I. Frankfurt/M 1969
(Bibliothek Suhrkamp 47) (207/4)

Adorno (40) : Ideen zur Musiksoziologie. in: Klangfiguren.
siehe Adorno (44) p.9-31 (208/2)

Adorno (41) : Kriterien zur Neuen Musik. in: Nervenpunkte.
siehe Adorno (75) p.87-132 (208/5)

Adorno (42) : Die widerspruchsvolle Gesellschaft.
in: Vorträge, gehalten anläßlich der Hessischen Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung. Bd. 20
Bad Homburg v.u.H. 1958 p.251-272 (208/10)

Adorno (42a) : Musik und Technik. in: Klangfiguren
siehe Adorno (44) p.337-365 (209/4)

Adorno (43) : Zur Charakteristik des Wozzeck. in: Berg.
siehe Adorno (71) p.92-96 (209/5)

Adorno (44) : Klangfiguren. Musikalische Schriften I.
Frankfurt/M 1959 (210/2)

Adorno (44a) : Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition.
in: Nervenpunkte. siehe Adorno (75) p.31-44
(210/2)

Adorno (45) : Blochs Spuren. Zur erweiterten Ausgabe 1959.
in: Noten II. siehe Adorno (49) p.131-151
(213/4)

Adorno (46) : Musik und Neue Musik. in: Quasi una fantasia. siehe Adorno (59) p.339-364 (214/2)

Adorno (47) : Tradition. in: Dissonanzen. siehe Adorno (32) p.120-135 (214/3)

Adorno (48) : Valérys Abweichungen. in: Noten II. siehe Adorno (49) p.42-94 (214/8)

Adorno (49) : Noten zur Literatur II. Frankfurt/M 1969 (Bibliothek Suhrkamp 71) (216/1)

Adorno (50) : Bergs kompositionstechnische Funde. in: Quasi una fantasia. siehe Adorno (59) p.245-273 (216/3)

Adorno (51) : Epilegomena. in: Quasi una fantasia. siehe Adorno (59) p.138-154 (216/5)

Adorno (52) : Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. berichtigte und erweiterte Taschenbuchausgabe in rowohlts deutsche enzyklopädie 292/293. Reinbeck bei Hamburg 1968 (217/5)

Adorno (53) : Vers une Musique informelle. in: Quasi una fantasia. siehe Adorno (59) p.365-437 (219/5)

Adorno (54) : Engagement. in: Noten III. siehe Adorno (66) p.109-135 (219/8)

Adorno (55) : Zur Logik der Sozialwissenschaften. in: Positivismusstreit. siehe Adorno (82) p.125-143 (219/9)

Adorno (56) : Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis. Frankfurt/M 1963 (221/2)

Adorno (57) : Die gewürdigte Musik. in: Korrepetitor. siehe Adorno (56) p.13-38 (221/2)

Adorno (58) : Anweisungen zum Hören Neuer Musik. in: Korrepetitor. siehe Adorno (56) p.39-98 (221/2)

Adorno (59) : Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II Frankfurt/M 1963 (221/5)

Adorno (60) : Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron. in: Quasi una fantasia. siehe Adorno (59) p.306-338 (221/5)

Adorno (61) : Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie. Frankfurt/M 1967 (edition suhrkamp 91) (221/9)

Adorno (62) : Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962. Frankfurt/M 1964 (edition suhrkamp 54) (223/6)

Adorno (63) : Vorrede (zu moments musicaux). in: moments siehe Adorno (62) p.7-11 (223/6)

Adorno (64) : Früher Irrtum. in: Impromptus. siehe Adorno (73) p.75-80 (224/7)

Adorno (65) : Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins in: Noten III. siehe Adorno (66) p.156-209 (225/2)

Adorno (66) : Noten zur Literatur III. Frankfurt/M 1969 Bibliothek Suhrkamp 146 (225/9)

Adorno (67) : Kleine Häresie. in: Impromptus. siehe Adorno (73) p.136-141 (226/4)

Adorno (68) : Schwierigkeiten I. Beim Komponieren. in: Impromptus. siehe Adorno (73) p.93-113 (227/5)

Adorno (69) ND : Negative Dialektik. 2. erw. Auflage Frankfurt/M 1966 (228/4)

Adorno (70) : Erziehung nach Auschwitz. in: Stichworte. siehe Adorno (76) p.85-101 (231/3)

Adorno (71) : Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien 1968. (Österreichische Komponisten des XX Jahrhunderts. Bd. 15) (233/3)

Adorno (72) : zu Werken. Altenberglieder. in: Berg. siehe Adorno (71) p.72-76 (233/3)

Adorno (73) : Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze. Frankfurt/M 1968 (edition suhrkamp 267) (233/5)

Adorno (74) : Komposition für den Film. (mit Hanns Eisler) München 1969 (Reihe Passagen) (236/3)

Adorno (75) : Nervenpunkte der Neuen Musik. Ausgewählt aus 'Klangfiguren'. Reinbeck bei Hamburg 1969 (rde 333) (236/5)

Adorno (76) : Stichworte. Kritische Modelle 2. Frankfurt/M 1969 (edition suhrkamp 347) (236/7)

Adorno (77) : Einleitung zum Positivismusstreit. in: Positivismusstreit. siehe Adorno (82) p.7-79 (238/3)

Adorno (78) ÄT : Ästhetische Theorie. in: Gesammelte Schriften. hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt/M 1970 ff Bd. 7 (238/5)

Adorno (79) : Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie. Frankfurt/M 1970 (Theorie Reihe) (238/6)

Adorno (80) : Über Walter Benjamin. hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M 1970 (Bibliothek Suhrkamp 260) (239/2)

Adorno (81) : Brief an Walter Benjamin. 29. Februar 1940 in: Benjamin. siehe Adorno (80) p.157-161 (239/2)

Adorno (82) Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie. von Th.W. Adorno, Hans Albert, Ralf Dahrendorft, Jürgen Habermas, Harald Pilot, Karl R. Popper. Neuwied 1969. (soziologische Texte Bd. 58)

Adorno (83) Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Eine Sammlung. hrsg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M 1971

Adorno (84) Vorlesungen zur Ästhetik. (nicht autorisierte Herausgabe der auf Tonband festgehaltenen Ästhetikvorlesung vom WS 68/69 in Frankfurt) o.O. und o.J. (photomech.vervielf.Manuskript)

Adorno (85) : 'Keine Angst vor dem Elfenbeinturm'. Spiegelgespräch mit Th.W. Adorno. in: Der Spiegel. 23. Jg. 1969 Nr. 19 p.204-209

Anbruch : Musikblätter des Anbruch. (ab. 11. Jg.: Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik) Wien 1919-1937 1-19. Jg.

Benz : Benz, Richard: Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung. 1. Aufl. Leipzig 1937

Berg : Berg, Alban: Lulu. Partitur. Wien 1963

Bergson Bergson, Henri: Zeit und Freiheit. Meisenheim am Glan 1949

Blumenberg — Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. hrsg. von Manfred Fuhrmann. München 1971 p.11-66 (In der Reihe: Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV)

Doflein — Doflein, Ernst. Leverkühns Inspirator. Eine Philosophie der Neuen Musik. in: Die Gegenwart. Eine Halbmonatsschrift. Hrsg. von Max von Brück u.a. Freiburg/Br. Nr. 95, 4. Jg. (Nr. 22) 15.11.1949 p.22-23

23 — 23, ((dreiundzwanzig)) Eine Wiener Musikzeitschrift. Hrsg. von Willi Reich. Wien 1935 ff

Eisler — Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter u.a. Basel 1971 ff (bisher Bd. 1 und 2 erschienen)

Frankfurter Hefte — Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik. hrsg. von Walter Dirks und Eugen Kogon. Frankfurt/M 1946 ff

Fetscher — Fetscher, Iring: Ein Kämpfer ohne Illusion. in: siehe Adorno (83) p.90-94

Freud — Freud, Sigmund: Der Mann Moses und die monotheistische Religion. in: Gesammelte Werke. chronologisch geordnet. hrsg. von Anna Freud. Bd. 16 London 1950

Habermas (1) — Habermas, Jürgen u.a.: Über Theodor W. Adorno. Mit Beiträgen von K. Oppens u.a. Frankfurt/M 1968 (edition suhrkamp 249)

Habermas (2) — Habermas, Jürgen: Gegen einen positivistisch halbierten Rationalismus. in: siehe Adorno (82) p.235-266

Hegel (1) — Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in zwanzig Bänden. auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel.. Frankfurt/M 1969-1971 (Theorie Werkausgabe)

Hegel (2) — : Differenz des Fichtesche und Schellingschen Systems der Philosophie. in: Hegel (1) Bd. 2 p.9-138

Hegel (3) — : Phänomenologie des Geistes. in: Hegel (1) Bd. 3

Heim : Heim, Karl: Thomas Mann und die Musik. Phil. Diss. Freiburg i.Br. 1954 mschr.

Heine (1) Heine, Heinrich: Werke und Briefe in zehn Bänden. hrsg. von Hans Kaufmann. Berlin 1962

Heine (2) : Die romantische Schule. in: Heine (1) Bd. 5 p.5-164

Heine (3) : Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. in: Heine (1) Bd. 5 p.167-308

Heine (4) : Lutetia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben (daraus den 33. Brief vom 20.4.1841 in: Heine (1) Bd. 6 p.232-584

Heine (5) : Florentinische Nächte I und II in: Heines sämtliche Werke. Leipzig 1910, Bd. 4

Hoffmann (1) Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: E.T.A. Hoffmanns sämtliche Werke in fünfzehn Bänden. Hrsg. mit einer biographischen Einleitung von Eduard Griesebach. Leipzig 1900

Hoffmann (2) : aus 'Fantasiestücke in Callots Manier. 1. Teil Kreisleriana Nr. 1-6 in: Hoffmann (1) Bd. 1 p.21-62

Hoffmann (3) : aus 'Fantasiestücke in Callots Manier. 1. Teil 'Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza. in: Hoffmann (1) Bd. 1 p.74-134

Kaiser Kaiser, Joachim: Musik und Katastrophe. Besprechung zu Th.W. Adorno: Zur Philosophie der Neuen Musik. Tübingen 1949. in: siehe Frankfurter Hefte. 6. Jg. 1951 p.435-440

Kant (1) Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. in: Werke in zwölf Bänden. hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M 1968 Bd. III/IV (Theorie Werkausgabe)

Kant (2) : Was ist Aufklärung. in: Ausgewählte kleine Schriften. Hamburg 1965 p.1-9 Taschenausg. d. philosophischen Bibliothek Heft 24

Kerenyi Kerenyi, Karl: Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch. Darmstadt 1967 (Wege der Forschung Bd. XX)

Kluckhohn — Kluckhohn, Paul: Das Ideengut der deutschen Romantik. 1. Aufl. Halle 1941

Kudzus — Kudzus, Hans: Die Kunst versöhnt mit der Welt. Zu den literatursoziologischen Essays von Theodor W. Adorno. in: siehe Habermas (1) p.28-34

Kuhn — Kuhn, Helmut: Besprechung zu Theodor Wiesengrund-Adorno: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Tübingen 1933 in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. hrsg. von Max Dessoir. Stuttgart 1934 28. Band p.102-109

Lohmüller — Lohmüller, Helmut: Mahler - eine musikalische Physiognomik. in: Melos. Zeitschrift für neue Musik. Mainz 1960 27. Jg. H. 11, p.336-337

Mann (1) — Mann, Thomas: Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Berlin 1956

Mann (2) — : Der Zauberberg. in: Mann (1) Bd. 2

Mann (3) — : Leiden und Größe Richard Wagners. in: Mann (1) Bd. 10 p.346-409

Mann (4) — : Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung. in: Mann (1) Bd. 10 p.636-673

Mann (5) — : Deutschland und die Deutschen. in: Mann (1) Bd. 12 p.554-576

Mann (6) — : Doktor Faustus. Frankfurt/M 1967

Marcuse — Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur. in: siehe Zschr.f.Sozialf. 6. Jg. 1937 p.54-94

Marx (1) — Marx, Karl: Werke. Schriften in sechs Bänden. hrsg. von Hans-Joachim Lieber und Peter Furth. Darmstadt 1971

Marx (2) — : Zur Kritik der Nationalökonomie - Ökonomisch-philosophische Manuskripte - in: Marx (1) Bd. I p.506-665

Marx (3) — : Die Heilige Familie (zusammen mit Friedrich Engels) in: Marx (1) Bd. I p.667-925

Marx (4) — : Das Kapital. Erster Band. Erstes Buch. in: Marx (1) Bd. IV

Mittenzwei : Mittenzwei, Johannes: Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht. Halle/Saale 1962

Müller-Ströms-dörfer Müller-Strömsdörfer, Ilse: Die 'helfende Kraft bestimmter Negation'. Zum Werke Th.W. Adornos.
in: Philosophische Rundschau. Eine Vierteljahresschrift für philosophische Kritik. hrsg. von Hans Georg Gadamer, Helmut Kuhn. Tübingen 1960 8. Jg. p.81-105

Musik Die Musik, Illustrierte Halbmonatsschrift. Berlin-Leipzig 1901 ff

Newman Newman, William Stein: A History of the Sonata Idea. 2. Vol.: The Sonata in the Classic Era. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 1963

Nietzsche Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden hrsg. von Karl Schlechta. 6. durchgesehene Auflage. München 1969

Nietzsche (2) : Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus. (Bd. I p.7-134)

Nietzsche (3) : Unzeitgemäße Betrachtungen. 2. Stück (Bd. I p.209-286)

Nietzsche (4) : Also sprach Zarathustra.(Bd. II p.274-562)

Nietzsche (5) : Zur Genealogie der Moral. (Bd. II p.761-900)

Novalis Novalis (das ist Friedrich Hardenberg): Novalis Werke. hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München 1969

Oppens Oppens, Kurt: Zu den musikalischen Schriften Theodor W. Adornos. in: siehe Habermas (1) p.7-17

Rohrmoser : Rohrmoser, Günter: Das Elend der kritischen Theorie. Freiburg 1970

Roth Roth, Waltraud: Schopenhauers Metaphysik der Musik und sein musikalischer Geschmack. Ihre Entwicklung und ihr wechselseitiges Verhältnis. Phil. Diss. Mainz 1951 mschr.

Rufer (1) Rufer, Josef: Das Werk Arnold Schönbergs Kassel 1959

Rufer (2) : Die Komposition mit zwölf Tönen. Berlin 1952

Schelling (1) Schelling, Friedrich Wilhelm Josef: Philosophie der Kunst. Darmstadt 1966 (unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1859 (I/5))

Schelling (2) : Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie. in: Schriften von 1799-1801 Darmstadt 1967 p.269-326 (= I/3 der Ausgabe von 1858)

Schelling (3) : System des transzendentalen Idealismus. in: Schriften von 1799-1801, Darmstadt 1967 p.327-634 (= I/3 der Ausgabe von 1858)

Schönberg (1) Schönberg, Arnold: Harmonielehre 1. Aufl. Leipzig/Wien 1911

Schönberg (2) : Harmonielehre. 7. Aufl. hrsg. von Josef Rufer. Wien/Zürich 1968

Schönberg (3) : Moses und Aron. Oper in drei Akten. (Textbuch) Mainz 1957

Schoenberg(4) Schoenberg, Arnold: Style and Idea. edited by Dika Newlin. New York: Philos. Liberary 1950

Schönberg (5) : Composition with Twelve Tones. in: siehe Schoenberg (4) p.102-143

Schönberg (6) : Folkloristic Symphonies. in: siehe Schoenberg (4) p.196-203

Schönberg (7) : Das Verhältnis zum Text. in: Der blaue Reiter. Hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Karl Lankheit. München 1965

Schönberg (8) : My Evolution. in: Musical Quarterly. New York. 1952 p.517-527

Schönberg (9) : Rede über Gustav Mahler. in: Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag. Wien 1934 p.66-70

Schopenhauer : Schopenhauer, Artur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. in: Sämtliche Werke in fünf Bänden. textkritisch bearbeitet von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Darmstadt 1961-1965 Bd. 1

Schultz : Schultz, Klaus: Vorläufige Bibliographie der Schriften Theodor W. Adornos. in: siehe Adorno (83) p.177-239

Silbermann : Silbermann, Alphons: Musik verlangt die rationale Läuterung. Die Theorien Theodor W. Adornos. in: Die Welt der Literatur, 17.9.1964

Stuckenschmidt (1) Stuckenschmidt, Hans Heinz: Adorno und seine Gedanken zur Musik. (Besprechung der 'Dissonanzen') in: Neue Deutsche Hefte. Beiträge zur europäischen Gegenwart. 4. Jg. 1957/1958 p.446-449, Gütersloh.

Stuckenschmidt (2) : Kritik an der Musiksoziologie. Sendung im Westdeutschen Rundfunk 3. Hörfunkprogramm am 8.4.1970 um 21.15 Uhr.

Tomberg (1) Tomberg, Friedrich: Utopie und Negation. Zum ontologischen Hintergrund der Kunsttheorie Theodor W. Adornos. in: Das Argument. Berliner Hefte für Probleme der Gesellschaft. Heft 26, 5. Jg. 1963 p.36-48, Berlin

Tomberg (2) : Mimisis der Praxis und abstrakte Kunst. Ein Versuch über die Mimisistheorie. Neuwied/Berlin 1968 (Reihe soziologischer Essays)

Volkmann-Schluck Volkmann-Schluck, Karl-Heinz: Mythos und Legos. Interpretationen zu Schellings Philosophie der Mythologie. Berlin 1969

de Vries de Vries, Jan: Forschungsgeschichte der Mythologie, Freiburg/München 1961

Wackenroder (1) Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Werke und Briefe. Heidelberg 1967

Wackenroder (2) : Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. in: Wackenroder (1) p.7-132

Wackenroder (3) : Phantasien über die Kunst. in: Wackenroder (1) p.133-272

Wackenroder (4) : Briefe an Tieck. in: Wackenroder (1) p.275-436

Werckmeister Werckmeister, O.K.: Ende der Ästhetik. Frankfurt/M 1971 (Reihe Fischer)

Wörner Wörner, Karl Heinz: Gotteswort und Magie. Die Oper 'Moses und Aron' von Arnold Schönberg. Heidelberg 1959

Zschr.f. Sozialf. Zeitschrift für Sozialforschung. Herausgegeben vom Institut für Sozialforschung. Jg. 1 ff Leipzig 1932 dann Paris 1933 ff

Lebenslauf

Ich wurde am 16. Juli 1942 in Dessau/Anhalt geboren. Von 1948 bis 1956 besuchte ich die Grundschule, anschließend die Oberschule in Roßlau/Elbe. 1957 verließ ich mit meinen Eltern die DDR und setzte 1958 die Schulausbildung am staatlichen Aufbaugymnasium in Recklinghausen fort und schloß sie 1965 mit dem Abitur ab. Das Studium der Musikwissenschaft und Philosophie nahm ich im Sommersemester 1965 an der Universität in Köln auf und hörte ergänzend Vorlesungen in Geschichte, Theaterwissenschaft und Soziologie. Anregend und bestimmend für mich war die Lehrtätigkeit von Herrn Prof. Dr. Fellerer und Prof. Dr. Niemöller in Musikwissenschaft, Prof. Dr. Volkmann-Schluck zu Beginn des Philosophiestudiums, Prof. Dr. Badenhausen in Theaterwissenschaft und Prof. Dr. König und Dr. Savramis in Soziologie. Die entscheidenden Impulse verdanke ich Herrn Prof. Dr. Rohrmoser in Philosophie.

Zu besonderem Dank bin ich verpflichtet Herrn Prof. Dr. Fellerer, der die Dissertation angeregt, und, nachdem das Problem nicht mehr auf dem Boden der Musikwissenschaft lösbar war, Herrn Prof. Dr. Rohrmoser, der die weitere Betreuung übernommen hatte.

Druck: Walter Kleikamp, Köln-Sülz, Zülpicher Straße 205, Ruf 44 23 72