

Claus-Steffen Mahnkopf · Die Humanität der Musik



Claus-Steffen Mahnkopf

# Die Humanität der Musik

**Essays aus dem 21. Jahrhundert**

Erstausgabe 2007  
© Claus-Steffen Mahnkopf  
Alle Rechte vorbehalten  
Wolke Verlag Hofheim, 2007  
Gesetzt in der Adobe Garamond  
Umschlaggestaltung:  
Friedwalt Donner, Alonissos  
ISBN 978-3-936000-42-9

## Inhalt

Vorbemerkung	7
I. Zur eigenen Position	
Künstlerische Kreativität und ihre ethische Dimension.	
Einige Aphorismen zum Künstlertum	11
Vergangenheit und Zukunft in der Musik	21
Arbeitsbericht 2006	27
Elf Notizen über das Nichts	40
Marginalien zu Thomas Pynchon	48
II. Moderne Musik	
Technik und moderne Musik	61
Demokratie und Neue Musik	76
Politik und Neue Musik	84
Mensch und Neue Musik	98
III. Politisches	
Der 11. September 2001	113
Krieg oder Frieden	116
Globalisierung und die Freiheit der Künste	119
IV. Theoretische Grundlagen	
Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion	133
Über Zeit und Geschichte in der Musik	152
Thesen zur Zweiten Moderne	160
Musikalische Komplexität und ihre Reduktion	170
V. Bezüge	
Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos	177
Brian Ferneyhough	195
Klaus Huber, Nono und Lachenmann. Ein Triptychon	213
In Freundschaft: Mark André, Frank Cox, Wolfram Schurig und Steven Kazuo Takasugi	224
Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik	243

VI. Neue Musik im Speziellen	
Thesen zur Politik der Neuen Musik	261
Das Generationsproblem der Neuen Musik	267
Kompositionsstudium heute	275
VII. Elf Fragen	281
Nachweise	319
Namenregister	321

## Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos

»... so ist der ewige Friede, der auf die bisher fälschlich so genannte Friedensschlüsse (eigentlich Waffenstillstände) folgt, keine leere Idee, sondern eine Aufgabe, die, nach und nach aufgelöst, ihrem Ziele (weil die Zeiten, in denen gleiche Fortschritte geschehen, hoffentlich immer kürzer werden) beständig näher kommt.«<sup>1</sup> (Kant)

»Die informelle Musik ist ein wenig wie der ewige Frieden Kants, den dieser als reale, konkrete Möglichkeit dachte, die verwirklicht werden kann, und doch auch wiederum als Idee.«<sup>2</sup> (Adorno)

»Der Vorstoß zum Kern war zugleich, das besagt die Dialektik des jüdischen Messianismus, ein Vorstoß zum Außen. Die Wiederherstellung aller Dinge an ihren rechten Ort, welche die Erlösung ist, stellt eben das Ganze her, das nichts von (der) Scheidung in Innerlichkeit und Äußerlichkeit weiß.«<sup>3</sup> (Scholem)

Für Jürgen Habermas

### I. Warum widmete Adorno die *Ästhetische Theorie* nicht einem Komponisten?

Im editorischen Nachwort der Fragment gebliebenen *Ästhetischen Theorie* heißt es lapidar: »Adornos Absicht war, das Buch Samuel Beckett zu widmen.« Wer nicht von der Musik kommt – und das sind die allermeisten –, dem ist es selbstverständlich, Adornos späte Geschichtsphilosophie, seine Negative Dialektik und die Bemühung, in der Kunst ein Refugium der Freiheit inmitten einer Post-Auschwitz-Kultur zu erkennen, mit den wenigen Schriftstellern wie Celan oder Beckett in Verbindung zu bringen, denen Adorno allein die Kraft zutraute, eine adäquate, nicht korrumpierte künstlerische Antwort auf das Geschehene und auf das, was ist, zu geben. Das ist in der Zwischenzeit ein Allgemeinplatz. Die Zahl der Publikationen zum Komplex Adorno/Beckett ist hoch, und unter den Nachgeborenen hat sich die Sicht breitgemacht, den späten Adorno mit einem becketthaften Exerzitiem gleichzusetzen.

1 Kant, *Zum ewigen Frieden*, B 122.

2 Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in: *Musikalische Schriften III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 540.

3 Gershom Scholem, *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*, in: ders., *Judaica I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 37.

Und für einen solchen Interpretationsrahmen gibt es gute Gründe. Beckett, wie kaum ein anderer Schriftsteller, vermochte, wonach Adornos Sehnsüchte immer gingen: eine in den avancierten Mitteln radikal gegenwärtige Kunst, die aber nicht das geschichtliche Gedächtnis verleugnet, eine Sprache, die sich gleichsam auf die eigene Nacktheit besinnt, ein Menschenbild, das noch dem geschundensten Subjekt durch die Negation die Treue hält, eine Apokalyptik des letzten Augenblicks, die aber zugleich dem Messianischen den Benjaminschen Riß in der Zeit offenhält. Welcher Künstler, welche Kunst, ja welche Kunstform hätte Adornos Reflexionen auf Geschichte, Gesellschaft und Subjektivität besser ins Werk setzen können als das, was sich in Becketts mittlerem Werk zwischen *Warten auf Godot*, der Hoffnung auf die Erlösung, und dem *Endspiel*, dem letzten Zittern des Menschen vor dem bevorstehenden Nichts, aufspannt?

Wenn wir sagen müssen: keiner und keine, dann nicht aus der Referenz vor dem, was sich in der Rezeptionsgeschichte sedimentierte. Man versteht Adornos Gründe, es sind gute Gründe. Man versteht sie aber besser, wenn man sich überlegt, warum er, der Musikphilosoph, der Musiker und Komponist, der Schüler Alban Bergs, nicht wie selbstverständlich an einen Komponisten dachte. Die einschlägige Antwort, er sei in seiner eigenen musikalischen Kindheit verhaftet und die Komponisten der Zweiten Wiener Schule, seiner Heimat, seien zu alt gewesen, als daß sie das Grauen des Zweiten Weltkriegs und der Shoah und den gesellschaftlichen Wandel hin zu einer Massenkultur wirklich hätten aufarbeiten können, greift zu kurz. Zum einen wäre Berg ein Kandidat gewesen, der nicht einfach deswegen nicht gewählt wurde, weil er der Lehrer war. Zum anderen stand Adorno mit der musikalischen Avantgarde der Nachkriegszeit in engem persönlichem Kontakt und hätte sich einen Kronzeugen sehr wohl aussuchen können.

Alban Berg, das unterstrich Adorno unermüdlich, war ein Künstler und ein Komponist, der sich durch menschliche Wärme, Selbstlosigkeit im Umgang mit den anderen und zugleich Strenge in technischen und Unnachgiebigkeit in künstlerischen Fragen auszeichnete, jemand, der sowohl bei den Meistern der Großen Musik zu Hause war als auch sich eines Elendsschicksals wie des Wozzeck annehmen konnte, der in der Klanglichkeit dem 19. Jahrhundert ebenso verwandt blieb, wie er in der Komplexität seiner Tonsprache auf der Höhe seines Jahrhunderts war. Adorno erkannte in dessen Musik einen Grad an musikalischer Freiheit aus Verantwortung vor der Geschichte, dem Menschen und der eigenen Zeit, den er, unter ganz anderen Vorzeichen, nur noch in Beethoven verkörpert sah. Adornos Kritik an der Neuen Musik – sie wurde stets als Selbstkritik gedacht – sparte frappant an Berg; in ihm erblickte er ein Vorbild dessen, wie eine uneingeschränkt integre Musik, die sich niemals in Methodik verlor, sein sollte, eine Musik, die von einer Ethik getragen ist, die karrieristische Absichten verabscheut und sich statt dessen den eigenen Abgründen und Todessehnsüchten sowie der Selbsttranszendierung des künstlerischen Narzißmus zu überlassen weiß. Kurz: Berg bezeichnet eine Schwelle künstlerisch-menschlicher Wahrhaftigkeit, die erst einmal zu erreichen, geschweige zu überschreiten wäre.



Und trotzdem kam Berg als Widmungsträger nicht in Frage: Er starb 1935, bevor sich die Nazis Wiens und Österreichs bemächtigten. Berg war allenfalls Modell für einen künftigen, einer solchen Widmung würdigen Komponisten. Auch Schönberg, trotz seines Judentums und seines Versuchs über das Warschauer Ghetto, und Webern, der weltabgewandte Mystiker, den Adorno freilich umstandslos verehrte, waren keine Kandidaten. Für die Zeit nach 1945 – insgesamt – hätte es eines anderen Komponisten, eines anderen Komponistentypus als desjenigen seiner eigenen Schule bedurft. Übrigens: Auch Strawinsky, dem er in späteren Jahren durchaus Beckettsche Züge zutraute, wäre kaum in Frage gekommen. Dessen Surrealismus, das Subjekt als bereits abgestorben zu unterstellen, wie Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* die Sache definiert, mußte er als eine bloß abstrakte Negation ablehnen.

Die neue Avantgarde – Stockhausen, Boulez, später Ligeti – nahm Adorno ausgesprochen ernst, indem er mit ihr und über sie sprach, als wäre deren historische Leistung bereits verbürgt. In ihnen sah er die legitimen Erben jenes konstruktiven Musikdenkens, das in der Wiener Schule vorgezeichnet war und für das er seit den 1920er Jahren leidenschaftlich focht. Und trotzdem wäre er außerhalb seiner musikalischen Schriften kaum auf den Gedanken gekommen, jene als Kronzeugen für soziologische oder geschichtsphilosophische Reflexionen anzustrengen. Gemeinhin wird dies mit musikalischem Geschmack, also Zurückgebliebenheit erklärt. Ich glaube indes, daß die Gründe für Adornos Skepsis tiefer liegen. Es ist auffällig und aus heutiger Sicht geradezu erschreckend, daß die lautstarken Protagonisten von ehemals sich zwar für die Gunst der Stunde, für das Nonplusultra des Augenblicks, für die alleinige Wahrheit im Fortschritt des musikalischen Materials hielten, extrem theoriebeladen und intellektualistisch daherkamen, doch niemals über Geschichte und eigene geschichtliche Erblasten sprachen. Und obwohl sie auch mit dem Trick Karriere machten, alle Älteren als tendenziell der Kollaboration mit den Unterdrückern zu verdächtigen und nur der eigenen Jugend eine Unbelastetheit zuzutrauen, sprachen sie niemals über das Dritte Reich, den Weltkrieg oder gar den Holocaust. Einzig Nono, der überzeugte Kommunist und übrigens als Schwiegersohn Schönbergs in das Resistance- und Emigrantenschicksal familiär involviert, hatte sich bereits früh mit dem *Canto sospeso* und *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* heiklen Themen gestellt.

So grandios bestimmte Werke der seriellen und postseriellen Epoche sein mögen und so sehr Adorno sie geschätzt, bisweilen bewundert haben mochte, für eine künstlerische Antwort auf die Gegenwart waren sie zu abstrakt, zu strukturalistisch, zu unpersönlich. Unterschätzen darf man auch nicht den persönlichen Eindruck, den Adorno in den Darmstädter Begegnungen gewinnen mußte. Stockhausen war von Anfang an autoritär, alles kreiste um seine ›Firma‹, und dem hatte sich ein jeder unterzuordnen. Das widersprach der feinen Art, die er bei Berg kennenlernte. Boulez, weltläufiger und universaler, war zwar weniger egoman, weniger machtbewußt war er keineswegs. Bereits beim frühen Boulez bildeten der Hang zum pragmatischen Manager, der er viel später vollends wurde, und zum hochgebildeten Musiker, der wie kaum ein anderer schreiben konnte, keine einander ausschließenden Gegensätze.

Boulez war der, welchen Adorno sicherlich am meisten verehrte, seiner ästhetizistischen Noli-me-tangere-Position, die er bei dessen *Pierrot lunaire*-Einspielung geißelte, konnte er sich freilich niemals anschließen. Nicht zuletzt die hochexpressionistische Musik Schönbergs galt Adorno als eine *conditio sine qua non*. Ligeti, die andere brillante Figur in Darmstadt, war weltoffen, erfolgsorientiert und unorthodox, aber genau mit solchem spielerischen Naturell dürfte Adorno seine Not gehabt haben. Das gleiche gilt für Kagel, der wie Ligeti in den 1970er Jahren überzeugter Postmodernist wurde.

Und Luigi Nono? Das ist die entscheidende Frage, die wir uns heute stellen müssen, da wir wissen, daß von den einstigen drei großen Serialisten Nono der einzige »Künstler« im Sinne Adornos war. Allein, Nono spielt – man wagt es kaum auszusprechen – für Adorno keine Rolle. Über den Grund mag man nur spekulieren. War es Adornos impliziter Antikommunismus, dessen panische Dimensionen er von Horkheimer übernahm und der ihm riet, vom erklärten Kommunisten aus Venedig Abstand zu nehmen? War der Ton von Nonos Spätwerk, den wir heute als Befreiung aus den technischen Allmachtsphantasien der Nachkriegszeit hören, noch nicht zu antizipieren? Führten seine weltanschaulichen Ambitionen in Adornos Augen dazu, daß die Bewältigung innerkompositorischer Probleme leiden mußte? Wir wissen es nicht.

Es gibt noch einen zweiten Komponisten, der für unsere Fragestellung von Bedeutung ist und den Adorno ebenfalls nicht beachtet: Bernd Alois Zimmermann, der Unzeitgemäße unter den großen deutschen Komponisten nach dem Krieg. Immerhin waren das geschichtliche Gedächtnis, der Traditionsbezug, die Hingabe ans menschliche Schicksal ihm sehr wohl Themen, ja die zentralen. Und trotzdem: Technisch war die Darmstädter Elite ihm überlegen, und das wollte Adorno nicht preisgeben. Außerdem mußte Adornos Vorstellung von der in sich stilistisch schlüssigen Musik, welche die Widersprüche und Abgründe intern austrägt, die Zimmermannsche einer Polystilistik, in der sich die unterschiedlichen historischen Zeithorizonte treffen konnten, suspekt sein.

Im Hinblick auf diejenigen, welche in den 1970er und 1980er Jahren bekannt wurden, kann man nur phantasieren. Was hätte Adorno zu Lachenmann oder Fernyhough gesagt, den Intellektuellen und Arbeitern am musikalischen Material, den kompromißlosen Avantgardisten und Theoretikern einer kompositorischen Ästhetik? So sehr sie Adornos Vorstellung vom Materialfortschritt und einer emanzipierten Atonalität nahestehen, eine Musik, die trauert über das, was geschah, schreiben sie nicht. Es ist auffällig, daß in ihren vielfältigen und ambitionierten Schriften der Kulturbruch im 20. Jahrhundert unbeachtet bleibt. Oder György Kurtág, den Spätentdeckten, der, wie aus einer vergangenen Zeit kommend, die überzeugendsten Todesmusiken der Gegenwart schrieb?

Eine trauernde Musik, eine Musik, die wie »beyond history« klingt, hätte Adorno, wäre er nicht von den Zeitumständen auf die falsche Fährte Cage gelockt worden, die er freilich durchschaute, immerhin kennen können: Morton Feldman, den New Yorker, den Juden, der einmal eingestand: »Bis zu einem gewissen Grad glaube ich,

wie George Steiner, daß es nach Hitler vielleicht keine Kunst mehr geben sollte. Diese Gedanken beschäftigen mich immer. Es war Heuchelei, einen Wahn weiterzumachen, denn jene Werte haben sich als wertlos erwiesen. Es fehlt ihnen die moralische Basis. Und was sind unsere Moralbegriffe in der Musik? Sie sind gegründet in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts.«<sup>4</sup> Feldman, der geradezu Adornos Projekt einer Kritischen Theorie der Musik auf den Punkt brachte, als er meinte: »Musik ist die einzige Sache, die keiner zu ändern wünscht. Und wenn wir doch nur diese Frage beantworten könnten, warum wir eigentlich nicht wollen, daß die Musik sich wirklich ändert!«<sup>5</sup> Denn: »Ich glaube, daß Komponisten rein temperamentsmäßig nicht Künstler sind. Ich glaube, da liegt das Problem, daß sie temperamentsmäßig *Kapellmeister* sind.«<sup>6</sup> Damit spricht Feldman an, was eine lächerliche Vorstellung wäre: die *Ästhetische Theorie* nicht einem Künstler, sondern einem Kapellmeister zu widmen. Die bloße Idee wäre Adorno ein Frevel gewesen. Allein, hätte Adorno Feldman ernsthaft rezipiert, er hätte sich von seinem angestammten Geschmack trennen müssen, karg, ausdrucksarm, entleert und gedehnt, wie Feldmans Musik nun einmal ist.

Adorno hinterließ im wesentlichen zwei musikalische Vermächtnisse, ein direktes und ein indirektes. Das direkte ist sein manifestartiger, großangelegter, zugleich fundamentalphilosophischer wie empirisch argumentierender Vortrag, den er 1961 unter dem Titel *Vers une musique informelle* auf den Darmstädter Ferienkursen hielt. Das indirekte, folgt man der Interpretation von Günter Seibold<sup>7</sup>, ist das kurz vor dem Tod veröffentlichte Berg-Buch, in dem er einerseits klar ausspricht, daß wir radikal erneuerter Kategorien bedürfen, andererseits in der Musik seines Lehrers all jene Zersetzungen des Identitätsgefüges musikalischer Strukturen ausfindig macht, mit dem er, trotz seines Denkens in Nichtidentitäten, musikalischen Sinn und Ausdruck immer retten wollte. Adornos Auseinandersetzung mit der Ersten Darmstädter Schule, der Musik Alban Bergs und das noch zu schreibende Beethovenbuch definierten das Arbeitsprogramm des späten Adorno, aus dem der Tod ihn jäh riß. Immerhin läßt sich einiges extrapolieren.

Adornos Utopie einer künftigen Musik als einer »vollkommen freien« bezieht sich überdeutlich wie selten bei einem Denker, den man nur eingeschränkt einen jüdischen nennen kann, auf den messianischen Zustand von Welt, in dem auch die Musik von ganz anderer Art sei. Eine solche Musik entzieht sich der Verfügungsgewalt von Subjekten und auch von musikalischen Genies, auch wenn sie, wie Rihm, gerne mit solcher radikaler Freiheit liebäugeln. Eine solche Musik wäre erst nach beträchtlichen kulturellen Reifungsprozessen der Menschheit möglich, denen aber die Komponisten, indem sie von ihren Selbstüberschätzungsmechanismen abrückten

4 Morton Feldman in einer Diskussion mit Heinz-Klaus Metzger, in: Musik-Konzepte 48/49 [= *Morton Feldman*], München: edition text + kritik 1986, S. 154.

5 Middleburg Lecture von Morton Feldman (in: Musik-Konzepte 48/49 [A. a. O.], S. 28).

6 A. a. O., S. 20.

7 Vgl. Günter Seibold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Freiburg/München: Alber 1997, und *Kreative Zerstörung. Theodor W. Adornos musikphilosophisches Vermächtnis*, Bonn: DenkMal 2003.

und sich an die Sachprobleme gleichsam herschenkten, kontinuierlich zuarbeiten müßten. Andernfalls wäre die Musik, im doppelten Sinne, nicht vorbereitet. Dazu bedürfte es eines Komponistentypus, der genau kein Kapellmeister (wofür in Deutschland die Reihe Strauss, Hindemith, Henze steht), sondern – durch und durch, und das heißt bis zum Gefahrenpunkt völligen Scheiterns beziehungsweise Verstummens – Künstler ist. Wer in diesem Sinne genuiner Künstler heißen darf, der wird auch den Musiker in sich nicht vergessen, der man in der Kindheit, unbewußter und geradezu muttersprachlich, wird.

»Vollkommen frei« und voll der Geschichte, radikal in der Problemstellung und kompromißlos in der Problemlösung, darf Musik in keinem Augenblick vergessen, was sie seit dem okzidentalen Mittelalter war. Und zugleich muß sie mehr als »Reiz und Gemütsbewegung« (Kant) sein: Als Kunst hat sie die Gesellschaft sowohl strukturell und semantisch aufzuarbeiten wie zugleich ihr ein Gegenbild entgegensetzen, das mit musikalischen Mitteln ausdrückt, ja ausspricht, was an der Zeit ist, eine Klangwelt nämlich, die das Grauen der Gegenwart und deren Schründe in aller Fremdheit hörbar und doch dabei ein Quentchen an Versöhnung durch die Gnade der ›schönen‹ Musik ahnbar macht, ohne das wir verzweifeln müßten. Eine mehrfache Quadratur des Kreises: Musik *und* Kunst, Verweigerung des schönen Scheins *und* Vorschein des qualitativ Anderen – und dies post Auschwitz. Dafür hat sich bislang kein Komponist gefunden.

Es gibt vielleicht noch einen weiteren Grund dafür, daß Adorno die *Ästhetische Theorie* nicht einem Komponisten widmete. Es könnte räsoniert werden, daß Komponisten insgesamt, ihres Künstlerprofils wegen, nicht in Frage kommen. Sie sind Musiker, und Musiker sind, wie Schauspieler und Tänzer, reproduzierende Künstler, die in actu, durch die performative Präsenz ihres körperlichen Tuns hier und jetzt, sich buchstäblich ausleben. Sie stehen nicht wie Schriftsteller, Maler und Filmemacher in einem Atelier, das Distanz zum Objekt und seiner medialen Präsentation erlaubt. Musiker sind narzißtisch mit ihrer performance liiert. Solche Unmittelbarkeit, solche tagtägliche Selbstbestätigung widerspricht der Zurücknahme als einem Lebensprinzip, das Adorno in Beckett, Kafka und Celan bewunderte und das ihm zum unhintergehbaren Maßstab wurde. Wie müßte aber ein Komponist beschaffen sein, der einem solchen genüge (immerhin gibt es für den Komponisten als Intellektuellen zwei Vorbilder, Schumann und eben Nono)? Wie vermöchte er seinen habituellen Narzißmus zu überwinden, ohne zugleich den primären, der sich in seinem subjektiven Leidensgrund und seinem Schaffenstrieb kundtut, zu zerstören? Wie wäre seine Musik, die doch immer auch Musik bleiben und nicht in ›Literatur‹ aufgehen solle? Das sind Fragen von geradezu messianischer Dimension. Gerade weil sie nicht beantwortet werden können, hat Adorno sie gestellt.

Das Komponistenproblem ist nicht nur ein systematisches, eine Frage nach der Mentalität. Sondern es ist, zumindest für Adorno, eminent historisch, aber nicht nur im Sinne Hegels, jede Epoche erwähle eine andere Kunstgattung, um ihre Gedanken künstlerisch zu fassen. Denn das Historische unserer Fragestellung liegt geradezu

faktisch auf der Hand: das 20. Jahrhundert als die »eine Katastrophe« (Benjamin). Adorno erwartete von einem Künstler eine Antwort auf das Geschehene, ohne es, im Namen einer vorgeblich besseren Moral, zu objektivieren. Ohne Demut und Bescheidenheit dürfte das nicht möglich sein. Der Horizont seiner musikalischen Utopie ist weit: Welcher Komponist hat – bis heute – den Kulturbruch, der mit dem Hitlergruß, der Atombombe und Auschwitz verbunden ist, zu seinem Thema gemacht? Wie klänge eine Musik, die darauf antwortete? Welche künstlerische Disposition müßte auf welche Strukturbedingungen des Kunstsystems treffen, um eine solche Musik überhaupt zu wagen, ohne daß sie hinter die Erfahrung Becketts oder jüdischer Autoren wie Elie Wiesel zurückfiele?

## II. Materialistische Aufklärung und der ewige Friede

Die Feierlichkeiten zu Adornos hundertstem Geburtstag beeilen sich, unter den unterschiedlichsten Perspektiven dessen Werk gerecht zu werden. Adornos Aktualität ist indes nicht allein seiner Vielseitigkeit geschuldet, er mehr als die Summe der möglichen Forschungsansätze. Adorno ist in meinen Augen nach wie vor ein Zeitgenosse. Denn bei allem, was uns heute – generationsbedingt oder nach Fortschritten in der Sache – fremd sein mag, etwas bleibt: seine Gesellschaftsdiagnose. Ich kenne keine schärfere seit Nietzsche, dessen Zynismus er freilich nicht teilt. Ob seine Heideggerkritik steche, ob seine Ästhetik letztlich bürgerlich sei, ob seine Kritik an der Subjektphilosophie diese habe nicht verlassen können, ob seine Theorie der Neuen Musik die neueste ignoriert habe – diese Fragen sind berechtigt und werden behandelt werden, sind aber dennoch sekundär gegenüber dem Wort, das Marcuse nach Adornos Tod fand: er sei *der* Intellektuelle des 20. Jahrhunderts gewesen, niemand habe so gut wie er die Gesellschaft gekannt. Zumindest für die deutsche Linie sehe ich keinen Konkurrenten, keinen, der Theoriearbeit mit konkreter politischer, lebensweltlicher und ästhetischer Erfahrung lierte und dabei das große Ziel nicht aus den Augen verlor: das Reich der Freiheit, dessen Idee von Kant bis Marx die Philosophie nobilitierte. Adorno blieb trotz aller Schwärze zuweilen Aufklärer bis zuletzt; daß manches korrigiert – seitens der Kommunikationstheorie –, aber auch manches verschärft – liest man die Systemtheorie, jenen großen Nachlaßbericht des alten Europa, kritisch – werden muß, wer will das einem Einzelsubjekt anlasten?

Entscheidend ist, was wir heute von Adorno lernen können, und das, was nur er vermochte. Und das ist nicht wenig und nichts, was sich durch einen Paradigmenwechsel so einfach austreichen ließe: durch kritisches Denken öffnen. Die Kategorien der Adornoschen Gesellschaftskritik, das mag eine kurze vergegenwärtigende Skizze andeuten, sind heute nicht minder aktuell. Daß, mit Benjamin, die Sieger die Geschichte in ihrem Sinne umschreiben, zeigt heute das Verschwinden von Nischen freien und kritischen Denkens, zumal nach dem Wegfall der Ost-West-Barriere.<sup>8</sup>

8 Vgl. den conjunctivus mehr irrationalis als potentialis: »Die Universität müßte also auch der Ort sein,

Eine Allianz zwischen einem Frankfurter Verlagshaus und einem südostdeutschen Max-Planck-Institut sucht man heute vergebens. Der gesellschaftliche Funktionalismus, ein Stück weit nichts als Monetarisierung, frißt auf, was ihn entlarven könnte. Solches Denken erfaßt uns alle, ob wir wollen oder nicht, solche Neurose betrifft nicht nur das alte Amerika, sondern längst auch das neue Europa. Und die Gefahr besteht, daß dies auch mit Adorno geschieht, wenn dessen gesellschaftskritische Kategorien zugunsten von Heideggerkompatiblen eskamotiert werden oder er zum bloßen Ästheteten oder bloßen Negativisten herabgezogen wird. – Der Warencharakter ist nicht nur in der Warenwelt total, er hat gänzlich Kultur und die doch autonome Kunst aufgefressen: In der sogenannten Kunstszene, in der nun alles Definitionssache ist, ist der Skandal nichts anderes als ein inszenierter, also kalkulierte Werbung; in der Literatur ist das nicht anders, wie etwa die schleichende Pornographisierung zeigt, die keinem avantgardistischen Impuls folgt; die Neue Musik wird auf das Epigonale dessen, was ohnehin verkauft wird, herabgezogen. – Die Kulturindustrie bedarf, als Religion des Westens, kaum einer Erwähnung; in Erinnerung mögen nur gerufen werden jene weißen Zähne, die in der *Dialektik der Aufklärung* schon als Label von happiness Erwähnung fanden und heute professioneller Standard sind, ohne den keiner mehr einen öffentlichen Auftritt wagt. – Der berüchtigte Verblendungszusammenhang, der universal sein soll, entspricht dem, was heute phänomenologisch ein Lügenzusammenhang ist, der sich aber trotz des Durchsichtwerdens seitens aller Akteure gerade nicht auflöst. Daß dabei Ideologiekritik, das Analysieren von Strukturen falschen Bewußtsein<sup>9</sup>, nicht beliebt ist, versteht sich von selbst. – Auschwitz schließlich wiederholt sich gottlob nicht wörtlich, ist aber prolongiert und universalisiert: im Elend, dem Bourdieu ein Buch widmete, der »biologischen Restmasse«, als die Luhmann die Slums der Metropolen definierte, in der modernen Sklaverei, gegen welche die G8 gerade nichts unternimmt. – Diese Kategorien, wie andere, etwa die der Verdinglichung, des Tausch- und Identitätsprinzips, taugen auch heute noch zu einer alternativen Wahrnehmung unserer – wie immer richtigen oder falschen – Welt.

Die Schriften Adornos, der bewußt kein Revolutionsprogramm, keine »neue« Anthropologie und keinen Utopismus à la Bloch verfaßte, sind – seit der Emigrationserfahrung – durchzogen von der Idee einer befreiten Menschheit. Dies geschieht emphatisch, aber nicht pathetisch; die entsprechenden Gedankenfiguren sind eher eingestreut denn Überschriften von Paragraphen. Er spricht von der »Menschheit, Prinzip des Menschseins, keineswegs die Summe aller Menschen«, die noch nicht

---

an dem nichts außer Frage steht.« (Jacques Derrida, *Die unbedingte Universität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 14)

9 Die Unterstellung falschen Bewußtseins hat verständlicherweise den Haß vieler Adornoleser heraufbeschworen. Allein, daß nicht jeder alles über sich wissen kann, ist inzwischen psychoanalytisches Alltagswissen, und auch auf militärischer, politischer und ökonomischer Ebene sind die Augenblicke, in denen die Wahrheit gesagt wird, selten – was im Grunde alle wissen. Nur konkrete Reflexion kann die Bipolarität Visibilität und Invisibilität dekonstruieren, die strategische Setzung von Partikularität als Allgemeininteresse entlarven.

verwirklicht sei<sup>10</sup>; von der »Abschaffung des Leidens«<sup>11</sup>; daß »erst in einer freien Gesellschaft die Einzelnen frei« seien<sup>12</sup>; vom »befreite(n) Bewußtsein«<sup>13</sup>; von der »Lehre vom richtigen Leben«<sup>14</sup>; von der »befriedeten Menschheit«.<sup>15</sup> Erst einer künftigen »vernünftigen Einrichtung der Gesamtgesellschaft als Menschheit«<sup>16</sup>, mithin dem Kantischen Weltbürgertum – nach Abschluß der Marxschen Vorgeschichte –, käme die Erfüllung dessen zu, was jetzt schon als vernünftig erkannt werden kann. Daß solche Freiheit keine abstrakte Phrase ist, ist, und Adorno tat das, Beethovens *Fidelio*, in dem »jeder künftige Bastillensturm« intendiert ist<sup>17</sup>, anzuhören.

Eine richtige Einrichtung der Welt ist kein frommer Wunsch, sondern wäre Endpunkt der Überwindung all der Falschheiten, die, einmal mit Heidegger gesprochen, offen daliegen: »daß nicht gefoltert werde«<sup>18</sup>, daß keiner Hungers sterben müsse, daß Tierarten nicht ausgerottet werden, daß der tropische Regenwald nicht abgeholzt werde, daß, um auf die Kultur des Westens zu kommen, die Intelligenz der Mündigkeit der Menschen und nicht ihrer Planbarkeit diene, daß, um auf die Musik zu kommen, nach dem, was in den letzten tausend Jahren erarbeitet wurde, der Musikantenstadl nicht den Ton angebe. Solche Imperative sind evidentenmaßen vernünftig und widersprechen noch nicht einmal dem so oft heiklen gesunden Menschenverstand, wenn man ihm nur einige Momente der Besinnung gönnt. Es ist der Kantische ewige Frieden, auf den Adorno sich so oft bezieht und dessen materielle Bedingungen er zu Ende zu denken versucht.

Die These, Adorno, der freilich nicht frei ist von katholischen Momenten, vor allem der Vorstellung von der Annullierung des Todes<sup>19</sup>, sei ein Versöhnungsphilosoph, ist auch Abwehr und Reduktion.<sup>20</sup> Erlösung, von welcher der letzte Aphorismus der *Minima Moralia* spricht, ist nicht Versöhnung und auch nicht katholisches Himmereich – sie ist zu verstehen, wie in bestimmten jüdischen Traditionen, als politische Philosophie ohne Gott als Einwirkenden, als Messianizität als Prinzip, im Versuche,

10 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 254.

11 A. a. O., S. 203.

12 A. a. O., S. 261.

13 A. a. O., S. 102.

14 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 7.

15 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 24.

16 Theodor W. Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (= Nachgelassene Schriften, Abt. IV, Bd. 13), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 203.

17 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 1296.

18 Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 10), S. 281.

19 Vgl. Brief an Horkheimer vom 25. Februar 1935, in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1995, S. 328, und Brief an Max Horkheimer vom 25. Januar 1937, in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 34 f.

20 Gleichwohl gibt es eine Schiefelage: Versöhnung ist in der Tat eine Kategorie in der *Ästhetischen Theorie*, nicht in den unter dem Einfluß Benjamins stehenden *Minima Moralia*. Es wäre aber falsch, das Buch, über dem Adorno starb und dem immerhin ein moralphilosophisches Werk folgen sollte, für absolut zu nehmen. Versöhnung ist dort zumeist innerästhetische, die Konstellation des Verschiedenen in der Formerfüllung (Mozart wird ausdrücklich erwähnt [a. a. O., S. 454]), und ein Bild eines anderen Naturverständnisses (etwa S. 100), jedoch keine politische Kategorie. Adorno als politischen Philosophen der Erlösung stark zu machen, wäre umgekehrt ein lohnendes Unterfangen.

die praktische Philosophie Kants, die Geschichtsphilosophie Hegels und die politische Ökonomie von Marx mit den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts zusammenzudenken.<sup>21</sup> Der letzte Satz jenes Aphorismus sagt unmißverständlich, daß der Weg, also die Suche, wichtiger sei als ein zielgerades Erreichen. »No hay caminos, hay que caminar«, wird später Nono mit Machado und für Tarkowskij sagen.

Im messianischen Zustande, so die jüdische Sicht, werden die Menschen nicht vor Wundern stehen; sehr wohl werden sie aber die Gleichnisse verstehen, von denen Kafkas Erzählung berichtet, sie werden im Einklang mit der Schöpfung leben oder, um Maimonides zu zitieren, »die Kenntnis von Gott so weit erlangen, wie es Menschen überhaupt können.«<sup>22</sup> Und die Menschen würden sein, wie es Miranda, Prosperos Tochter, ausjubelt: »O wonder! How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world that has such people in't!« Als wäre es von Scholem übernommen, heißt es bei Adorno: »Im richtigen Zustand wäre alles, wie in dem jüdischen Theologumenon, nur um ein Geringes anders als es ist, aber nicht das Geringste läßt so sich vorstellen, wie es dann wäre.«<sup>23</sup>

Daß der Begriff des Messias – wie auch der der Erlösung – im Judentum ein anderer als im Christentum ist, ist in dessen Kulturkreis verdrängt. Im Talmud-Traktat Sanhedrin (98 a<sup>24</sup>) werden die Bedingungen der Ankunft des Messias diskutiert; es erweist sich, daß er sich zeige, wenn die Welt rechtens, mithin er gar nicht mehr nötig sei. Der Messias ist ein regulatives Prinzip, ein normativ-gesetzliches Konzept, das, mit fortschreitender Verwirklichung, überflüssig wird – wenn es denn verwirklicht werde, in Form einer aktiven politischen Philosophie, nicht als Warten auf die Parusie, die vom Himmel fällt. Das messianische Prinzip ist ein produktiver Widerspruch, der einer Versuchsanordnung gleichkommt, nämlich den kategorischen Imperativ nicht nur, wie in der Diskursethik und der Transzendentalpragmatik, auf die reale Kommunikationsgemeinschaft generalisierend zu beziehen, sondern überdies auf einen möglichen Zielzustand von Welt und Gesellschaft, vor dem die Vorgeschichte, von der Marx sprach, sich demaleinst würde rechtfertigen müssen. Notabene: Zielzustand, nicht Endzustand!<sup>25</sup>

21 Vgl. Jacques Derrida, *Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der »Religion« an den Grenzen der bloßen Vernunft*, in: ders./Gianni Vattimo, *Die Religion*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 31-34 und S. 77, der sogar eine Generalisierung wie »messianicité« bemüht, um allem Theologischen zu entgehen, eine allgemeine Struktur von Erfahrung freizusetzen.

22 Vgl. Moses Maimonides' Formulierungen in Kapitel 11 und 12 im 14. Buch der *Mischne Tora*, zit. in: Gershom Scholem, *Sabbatai Zwi. Der mystische Messias*, Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1992, S. 34 f.

23 Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 10), S. 294. Man mag darüber spekulieren, ob eine befreite Menschheit an Autorennsport Gefallen hätte; daß dessen durch und durch kommerzielle Komponente entfele, dürfte als sicher gelten; ob Geschwindigkeit aber Eleganz, also ein Quantitatives einem Qualitativen weichen wird, läßt sich weniger leicht beantworten.

24 *Der babylonische Talmud*, nach der ersten zensurfreien Ausgabe unter Berücksichtigung der neueren Ausgaben und handschriftlichen Materials übers. v. Lazarus Goldschmidt, Bd. IX, Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1996, S. 68 ff.

25 Vgl.: »Was einmal bei Marx ... Vorgeschichte heißt, ist nicht weniger als der Inbegriff aller bisher bekannten Geschichte, das Reich der Unfreiheit.« (Theodor W. Adorno, *Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien*, in: ders., *Soziologische Schriften I* [= Gesammelte Schriften, Bd. 8], Frankfurt



Mag auch die *Dialektik der Aufklärung*, zeit(un)bedingt, tiefschwarz sein, das Postulat in der Vorrede, Aufklärung müsse jederzeit sich über sich aufklären, ist so aktuell wie nie angesichts der Generation zynischer postmoderner Intellektueller, welche die Adornosche Diagnose von der verwalteten Welt als unabänderlichen Naturzustand ideologisieren. Die Größe von Adornos Werk besteht darin, daß es das Schwärzeste an Geschichte – den Zivilisationsbruch im 20. Jahrhundert – nutzt, um das Gegenprogramm der absoluten Befreiung anzugehen. Das ist nicht nur begrifflich von Interesse, ist doch das Syndrom Auschwitz nicht einfach ein Geschichtsereignis von ehemals und ein Memento für heute, es hält, etwa in Gestalt des Nahostkonflikts, bis jetzt und auf unabsehbare Zeit an. Das Nicht-Ablassen von der messianischen Idee ist das Gegenstück zu Adornos Auschwitz-Erfahrung: »damit Auschwitz nicht noch einmal sei, ... müsse Freiheit wirklich sein.«<sup>26</sup> Ja – und das ist mehr als kühn –, »das Böse [ist] die Unfreiheit« und verschwände in einer befreiten Welt.<sup>27</sup>

Zwischen der benennbaren schwarzen Katastrophe im Rücken und der namenlosen Utopie eines – eben auch materiell und kulturell – ewigen Friedens im Fluchtpunkt der Imagination, in dem paradoxen Verweisungsverhältnis zwischen einer überstarken Erfahrung und einer herkulischen Idee, ist Adornos immanente Gesellschaftskritik positioniert: das Sensorium zwischen dem konkret erfahrenen Leiden dessen, der überlebte und weiß, daß das Leben ein Gastgeschenk (im Sinne von George Steiner<sup>28</sup>) ist, und der Hoffnung auf eine Vernunft, deren List das Geduldhaben erträglich macht. Man kann Adorno ohne all seine Ästhetik, einzig in der Kombination aus Zeitzeugenschaft und philosophischem Programm, lesen, er wäre dann immer noch ein Klassiker, also einer, der uns etwas zu sagen hat. Freilich verdankt sich jenes Sensorium der außergewöhnlichen musischen Begabung, die er war. Daß Adorno sein moralphilosophisches Werk Kälte soll genannt haben wollen<sup>29</sup>, ist die Spiegelseite von Alban Berg, dessen Musik Wärme als humane Kategorie, bis heute nicht eingeholt, zum Prinzip erhob. Im Zeitalter der Medien und der prosperierenden Kulturwissenschaften wünschte man sich eine solche Begabung.

Von Adorno erfährt man über den messianischen Zustand wenig. Kryptisch, fast ägyptisch ehern und wohl mit Bezug auf Hölderlin steht geschrieben: »Utopie wäre die opferlose Nichtidentität des Subjekts.«<sup>30</sup> An anderen Stellen ist er redseliger: Es gehe um »Entbarbarisierung«, die »Scham ..., so daß kein Mensch mehr Roheiten von

a. M.: Suhrkamp 1980, S. 234) Die Weltrevolution, mit deren Ausbleiben die *Negative Dialektik* anhebt, bedeutet nicht nur die Überwindung des Kapitalismus, sondern auch die der (monotheistischen?) Weltreligionen bei gleichzeitiger Rettung ihrer normativen Potentiale. Im messianischen Zustand, so sagen diese, werden alle Juden sein, also keiner mehr. Die Differenzen werden verschwunden sein; und ob die Menschen es noch nötig haben, sich an etwas Irrationales wie die leibliche Existenz von Gottheiten zu halten, ist heute, da dies der Fall ist, eine müßige Frage.

26 Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (Anm. 16), S. 278.

27 A. a. O., S. 284. Daß so viele mitmachten (und mitmachen) – der Goldhagensche Befund –, schreckte Adorno auf und veranlaßte ihn, über das Subjekt grundsätzlich nachzudenken.

28 George Steiner, *Wir alle sind Gäste des Lebens und der Wahrheit. Dankesrede aus Anlaß der Verleihung des Börne-Preises*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 31. Mai 2003, S. 39.

29 Vgl. Roger Behrens, *Adorno-ABC*, Leipzig: Reclam 2003, S. 118.

30 Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 10), S. 277.

anderen mit ansehen kann«<sup>31</sup> (etwa von Halbstarke(n) jungen Mädchen gegenüber). Daß von der befreiten Gesellschaft nichts gesagt werden kann, ist geradezu logisch, und Kleingeist, wer das ankreidet. Immerhin erfahren wir mehr als von Benjamin, dessen grandioses Bild von den Sonntagskindern<sup>32</sup> das einzige ist, was uns angeboten wird. »Auf die Frage nach dem Ziel der emanzipierten Gesellschaft erhält man Antworten wie die Erfüllung der menschlichen Möglichkeiten oder den Reichtum des Lebens. So illegitim die unvermeidliche Frage, so unvermeidlich das Abstoßende, Auftrumpfende der Antwort, welche die Erinnerung an das sozialdemokratische Persönlichkeitsideal ... aufruft ... Zart wäre einzig das Größte: daß keiner mehr hungern soll.«<sup>33</sup> In der *Negativen Dialektik* wird das später verallgemeinert: gegen die Folter. Wie es sei, wenn jeder nach seinen Fähigkeiten lebe, davon können wir nichts oder kaum etwas wissen, was aber der globale Kapitalismus zu verantworten hat, der selbst eingefleischten Kapitalisten nicht mehr geheuer ist, darüber läßt sich klar und bündig sprechen. Der 100. Aphorismus der *Minima Moralia* wird deutlich: »Rien faire comme une bête, auf dem Wasser liegen und friedlich in den Himmel schauen, ›sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung‹ könnte an Stelle von Prozeß, Tun, Erfüllen treten. [Ironisch spielt Adorno Hegels Logik gegen die kapitalistische Überbietungsdynamik aus.] Keiner unter den abstrakten Begriffen kommt der erfüllten Utopie näher als der vom ewigen Frieden.«<sup>34</sup> Über die drei Schlachtrufe der Französischen Revolution sind wir kaum hinausgelangt, die bürgerliche Gesellschaft ist noch in keinem Fall von einer sozialistischen abgelöst worden – die »Verwirklichung ward versäumt«. Nach wie vor herrscht das darwinistische Individualprinzip dessen, der nicht gefressen wird, weil er den Fressern zuvorkommt.

### III. Für eine andere Kultur und für eine andere Musik

Es ist die Zeit gekommen, eine andere Haltung Adorno gegenüber einzunehmen. Nicht gilt es allein, ihn weiterzudenken, vielmehr ist es darum zu tun, ihn dabei umzudenken, sofern die gesellschaftliche Entwicklung das aufnötigt. Das freilich gelingt nur dem, der ihn liebt. Die Vorschnellen, denen er nicht geheuer ist und die nur darauf warten, daß der zyklisch sich wandelnde Zeitgeist die trivialen Unhaltbarkeiten bei Adorno an die Oberfläche befördert und das verstörende Produktive marginalisiert, sollten im Jahr des hundertsten Geburtstags des radikalsten Gesellschaftskritikers des 20. Jahrhunderts schweigen. Es ist die Stunde von Adornos Dekonstruktion, einer Interpretation der Gegenwart und der letzten 30 Jahre in seinem Geiste, die

31 Theodor W. Adorno, *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräch mit Hellmut Becker 1959-1969*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 130.

32 »Die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität. Ihre Sprache ist die Idee der Prosa selbst, die von allen Menschen verstanden wird wie die Sprache der Vögel von Sonntagskindern.« (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1. 3 [= Werkausgabe, Bd. 3] [Anmerkungen zu »Über den Begriff der Geschichte«], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 1239)

33 Adorno, *Minima Moralia* (Anm. 14), S. 206.

34 A. a. O., S. 208.

nicht davor zurückschreckt, die persönlichen Idiosynkrasien und Ressentiments abzustülpen. Adorno ist kein Heiliger, kein Fetisch für Kritiker des Fetischcharakters. Der Panegyrikus ist ebenso fehl am Platze wie die Entsorgung ins Akademische.

Adornos Musikästhetik im konkreten Detail steht nicht mehr im Zentrum des Interesses. Ob es seine Jazzdeutung ist, die Polarität zwischen Schönberg und Strawinsky, seine Vernachlässigung nicht-deutscher Modelle und derer der vorbachschen Zeit – all das sind keine Wirklichkeitsbeschreibungen, sondern entweder Momente der Rezeptions-, also Kulturgeschichte oder aber – produktiv – zu dekonstruierende philosophische Strukturen. Das gilt selbst für sein Vermächtnis, die Vision einer *musique informelle*.<sup>35</sup> Mit anderen Worten: Von Adorno lernt weiterhin das meiste der, welcher aufhört, ihn als Ideologenspender zu betrachten, und statt dessen arbeitet: an ihm stärker als mit ihm.

In musicis ist die Aufgabe heute weniger eine Adornoforschung, die Verwaltung seiner als Historie, vielmehr ein kreatives Aufgreifen seiner entscheidenden Impulse: die Ausarbeitung einer kritischen Theorie der Musik, die allenthalben verhindert wird; musiksoziologische Forschungsvorhaben, die kritisch dem Kapitalesegment »Musik« zu Leibe rückten; eine Essayistik, die mit den Werken und musikalischen Phänomenen auf Tuchfühlung ginge; die theoretische Grundierung der bei ihm un-systematisch gebliebenen Kategorien wie Zeit und Material; das schiere Ernstnehmen der neuesten Musik<sup>36</sup>; die Reaktualisierung seiner Kritik an der Musikpädagogik; eine Ein- und Anbindung der Musik in eine *histoire de la pensée*. Für all das fehlen einfach die Leute. Dabei wären doch *alle* der tragenden Kategorien der Adornoschen Musikphilosophie, wofern diese die Phänomenologie von konkreten Kunstwerken übersteigt, neu zu justieren, aber nicht mit Fausts Wagner und dessen »und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht«; sondern weil sich die Gesellschaft rasanter veränderte als die Musik selber. Daß wir nicht mehr in Luhmanns Alteuropa leben, wäre in jeder Beziehung für die Musik zu reflektieren.

Aber der Schritt vor der Rekonzeptualisierung ist nicht minder gewichtig: für die Musik das zu tun, was außerhalb ihrer längst erreicht ist. So müßten die Aufklärungsleistungen zwischen dem französischen Vernunftzeitalter und der Zivilgesellschaft von heute auf ihren Bereich übertragen werden. Das wäre aber zunächst reine Spekulation, da so gut wie nichts auch nur angegangen worden ist. Musik ist weiterhin die Halbwelt oder die hohe Sphäre, Ritus und Mythos, reiner Körperkult und Gefühlsbad, Fetisch und Ware. Musik ist in der Tat, wie Nietzsche konstatierte, ein Spätling der Kultur. Ohne dabei dieses Hehre, das Überhängen der Tradition, zu zerstören, ist indes eine Aufklärung ihrer selbst – in der Sache wie unter ihren Gewährsleuten – das Allerdringlichste. Geht man dabei an die Frage, was Adornos

35 Damit korrigiere ich bestimmte zu thetische Ausführungen in Claus-Steffen Mahnkopf, *Adornos Kritik der Neueren Musik*, in: Richard Klein/ders. (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

36 Neueste, wirklich gegenwärtige Musik und der Adornodiskurs haben sich wechselseitig voneinander abgekoppelt: Weder hielt eine der Adornotagungen im hundertsten Jahr es für nötig, jene einzubeziehen, noch spielt Adornos Denken in jener noch eine Rolle.

politische Philosophie einer materialistischen Messianizität für Kultur und insbesondere für die Musik hieße, wird man weitgehend negative Kategorien bemühen, sagen müssen, was nicht mehr sei, anstelle von konkreten und normativen Forderungen, die Kultur und Kunst selten dienlich waren, kurz: kritisieren statt vorschreiben.

Eine Aufklärung der Kultur und der Musik ist viel schwerer zu projektieren; denn was das Rechts- und das Sozialstaatsprinzip bedeuten, darüber gibt es eine diskursive Verständigung, welche Standards aber die eines Kulturstaates seien – auch unbeschadet der Kanonfrage dürften Qualitätsniveaus eine ausschlaggebende Rolle spielen –, für eine solche Frage sind die demokratischen Staaten, auch nicht das manifestfreudige Frankreich, noch nicht einmal vorbereitet. Wer möchte schon der Kultur und der Kunst Normen, Stil und Geschmack vorschreiben? Kultur ist so sehr das Leben, daß nur eine Kritik an diesem jene zu verändern vermöchte, etwa mit der Frage, warum mit fortschreitender Wohlfahrt der ästhetische Geschmack nicht wachse, den im Kulinarischen und Modischen die meisten sich bezeichnenderweise nicht absprechen lassen. Immerhin fällt die unfäßbare Konstanz von musikalischem Kitsch trotz der zivilgesellschaftlichen Emanzipationen auf. Diese ist harmlos gegenüber der Warnung, die George Steiner ausspricht, daß wir vor einem Medien- und Geldfaschismus ante portas stünden.<sup>37</sup> Das Mediengedröhn, das Totalitaristen wie Norbert Bolz verehrungsvoll »sound design« nennen, ist inzwischen mit der schlechten Musik identisch, wirkt wie Huxleys Soma und fördert natürlich alles andere als aufgeklärte, demokratische Subjekte.

Das Argument, man könne die Kultur nicht ändern, weil die entsprechenden Strukturen oder gar der Mensch schon immer so gewesen seien, ist genauso stichhaltig wie die Rechtfertigung von Krieg und Hunger mit dem nämlichen Argument, mithin von etwas, was technologisch sehr wohl verändert werden kann. Es verweigert sich einer soziologischen und ökonomischen Analyse der Verhältnisse. Und es spricht demokratischen Gesellschaften die Kraft zur Reifung ab. Im Gesundheitssystem etwa, immerhin einem der kapitalstärksten Segmente der Weltökonomie, ist, zumindest in einigen vorbildlichen Ländern, der Warencharakter zurückgedrängt: die reguläre Behandlung im Arztzimmer ist keine Ware; warum soll nicht, in demokratisch-diskursiven Lernprozessen, das Kunstsystem dahin kommen, das, was es produziert und präsentiert, gleichfalls als Sachwert zu behandeln?

Daß in der Kunst die Sache – und nur sie – im Mittelpunkt des Geschehens stünde, ist ein ebenso einfacher Imperativ wie naiv zu glauben, das sei in der Mehrzahl der Fälle so. Das Geschwätz, das Woody Allens *Manhattan* anlässlich einer Vernissage karikiert, sagt mehr als umständliche medientheoretische Gedankenfiguren. Der Sache steht im Wege ihr Fetisch- und ihr Warencharakter. Die Überwindung von beidem setzte eine andere Ökonomie als die kapitalistische und kulturindustrielle voraus, die nicht in Sicht ist und deren Fehlen das staatliche Subventionswesen immer weniger auszugleichen vermag. Immerhin lassen sich die Defekte benennen.

So gehört der Kult der Stars und Superstars zu dem, was – anthropologisch wie

<sup>37</sup> Steiner, *Wir alle sind Gäste des Lebens und der Wahrheit* (Anm. 28), S. 39.

ästhetisch – zu überwinden ist. Daß weibliche Teenager von ihren Popidolen entjungfert werden wollen (und mit den männlichen Teenagern vorlieb nehmen müssen), ist allzumenschlich und doch sozial indikativ: Solange es Eros Rammazzotti oder Heino gibt, sind auch die freien Menschen keine befreiten. Daß große Künstler wie große Menschen oder große ihrer Leistungen bewundert werden, ist das Normalste; nicht aber, wenn in der sogenannten Hochkultur sogenannter Gebildeter die Mechanismen der Regenbogenpresse, nämlich das Aussetzen eines klaren Denkens, auf die Produzierenden – Komponisten etwa – und Reproduzierenden – Dirigenten etwa – eins zu eins übertragen werden. Der Warencharakter, der den gesamten Kunstbetrieb durchseucht hat, macht nicht nur allen Beteiligten das Leben schwer, er verdirbt die Werke, unter denen es immer weniger solche gibt, denen man nicht sofort anmerkt, was verkauft werden soll.

Die autonome Musik ist inzwischen durchkommerzialisiert; die Veranstalter, die Verlage, die Presse, selbst die Wissenschaft haben sich darauf komplett eingestellt. Radikale Werke sind dabei durchaus noch möglich, wenn auch tendenziell selten; gestattet werden sie nur sogenannten großen Künstlern, deren schierer Name zur Trademark wird, unter deren Schein das Unkommerzielle oder gar Kommerzsubversive an ihnen versteckt gehalten werden muß. Die revolutionären Werke von Nono oder Lachenmann sind nun – und auf unabsehbare Zeit – kryptosakrale Inszenierungen, deren Sachgehalt invisibilisiert werden muß und dennoch aufklärerisch gesonnenen Rezipienten durchaus zugänglich ist. Die altberühmte Flaschenpost ist heute ein operativer Modus, Pragmatismus. Das ist der Kompromiß zwischen dem totalen Warencharakter und der ununterdrückbaren Sehnsucht nach Substanz und Qualität. Der radikale Künstler von heute kann nur noch für eine befreite, aber eben deswegen zur Zeit nicht antizipierbare Zukunft arbeiten. Diese Aporie ist sein kreatives Potential.

Darunter steckt die Frage, wie heute noch kritisches, radikales, konsequentes Komponieren möglich sei, denn genau um dieses ging es Adorno. Da dies, vor allem angesichts des unerträglichen Karrieredrucks auf die jüngere und mittlere Komponistengeneration, nur noch sehr selten möglich ist, werden die stilistischen Differenzen sekundär; ich vermute, daß Adorno heute Kurtág schätzte (wohl mehr als Ligeti). Wie dem auch sei, genau an dieser Frage sind Korrekturen Adornos anzubringen. Denn dieser müßte verführt sein, heute mit dem Komplexismus eines Ferneyhough das gleiche wie mit dem gleichermaßen unpolitischen und ›idealistischen‹, nicht-materialistischen Schönberg zu unternehmen, nämlich den mangelnden Gesellschaftsbezug mittels Strukturanalogien dialektisch umzuinterpretieren. Doch der Soziologe müßte dem widersprechen: Die Gesellschaft ist heute viel vergesellschafteter als im Wien von 1910; die Erkenntnis über Strukturanalogien innerhalb einer »community« wird immer fragwürdiger. Aber eben deswegen muß diese Vergesellschaftung selber thematisiert werden: Die Stunde von Thomas Pynchon muß auch der Musik schlagen.

»Mehr Inhaltsästhetik« müßte die Parole lauten, denn wie sollte man Gesellschaft

strukturell abbilden, wenn die Strukturen abstrakt, deren Effekte aber, wie die der Bewegungen des internationalen Finanzliberalismus, äußerst konkret sind? Auch das »L'america bombarda, brucia e tortura«, das Nono so überzeugend in *A floresta è jovem e cheja de vida* integrierte und das die Irakis im Jahre 2003 wieder erleben, kann formalästhetisch nicht thematisiert werden. Und immerhin haben sich zwei Komponisten daran ein Leben lang abgemüht: Nono und Klaus Huber.<sup>38</sup> Die Schwierigkeiten bei der Verträglichkeit von Autonomie und ›Inhalt‹ sind immens, aber es ist eine Differenz-ums-Ganze, ob sie auch wirklich in Kauf genommen werden.<sup>39</sup> »Die Komponisten sind immer auch zoon politikon«<sup>40</sup> – dieser Satz Adornos ist heute zu radikalieren (auch über das sogenannte politische Komponieren hinaus), da es keine musikalische Immanenz mehr gibt, die sich monadisch vor der Gesellschaft zu behaupten vermag; es hilft nur die Vorwärtsverteidigung. Von der dekonstruktivistischen Architektur etwa läßt sich bestens lernen, wie Struktur und »Inhalt« glaubwürdig verknüpft werden können. Und an dieser Stelle ist die überraschendste Korrektur Adornos anzubringen: die Erfahrung Nonos, der und den Adorno nicht leiden konnte.<sup>41</sup>

»Becketts Mülleimer sind Embleme der nach Auschwitz wiederaufgebauten Kultur.«<sup>42</sup> Es ist die große Auslassung, vielleicht sogar Fehlleitung, daß Adorno eine solche Erfahrung nicht auf die Musik – und nicht auf die Musik nach 1945<sup>43</sup> – übertrug. Subjektiv und objektiv vermochte er es nicht; subjektiv als Musiker, objektiv, weil die Nachkriegsavantgarde nicht entsprechend war. Denn: »Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe«<sup>44</sup> – allein, was haben die Komponisten nach 1945 dafür getan? Adorno war blind für das, was ihm am nächsten stand: die Auschwitz-Erfahrung in die Musik hineinzuholen, wenigstens in der Musiktheorie so zu argumentieren, wie er es in den übrigen Schriften wie selbstverständlich tat. Es ist ein Treppenwitz der Geschichte, daß exakt jener Komponist, den Adorno meidet wie der Teufel das Weihwasser, Nono, sich – mit allen Risiken – daran wagte. Es ist gleichfalls ein Treppenwitz, daß Nono in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Zeit der eigentlichen neueren Musik, der wichtigste Komponist überhaupt ist, denn ihm gelang es – das ist der dritte Treppenwitz –, auf den gesellschaftlichen Wandel der 1970er Jahre, das Verpuffen der utopischen Potentiale, die radikalste und überzeugendste Antwort zu

38 Vgl. Klaus Huber, *Nono und Lachenmann. Ein Triptychon* (in diesem Band).

39 Vgl. *Politik und Neue Musik* (in diesem Band).

40 Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 249.

41 Dabei ist Adorno und Nono zusammenzudenken, nicht nur lohnend, sondern überdies unschwer; vgl. Matteo Nanni, *Auschwitz – Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg: Rombach 2004.

42 Theodor W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in: *Noten zur Literatur* (= Gesammelte Schriften, Bd. 11), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 311.

43 Andeutungen gibt es bezeichnenderweise nur im Zusammenhang mit dem Clownesken Strawinskys.

44 Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 10), S. 358.

geben: mit seinem Spätwerk – einem Werk, das die lästige Unterscheidung zwischen Engagement und Autonomie abschütteln konnte und das Verhältnis von Material und Sprache neu definierte.<sup>45</sup> Nonos Werk sagt uns, daß wir auch Adorno anders lesen müssen; das Projekt des kritischen Komponierens muß umformuliert werden.

Und das berührt das dunkelste Kapitel der europäischen, der deutschen Geschichte. Es ist Ironie, daß ein italienischer Komponist die Shoah thematisierte. Wie weit er damit kam, das ignorierte Adorno. Wir können das heute nicht. Das Komponieren muß erkennen, daß es Mitte des 20. Jahrhunderts seine Unschuld verlor, daß die bürgerliche Gesellschaft, die die Musik mit dem symphonischen Ideal schmückt, zerstört ist, daß es wichtigere Probleme als die Selbstdarstellung des Bürgerlichen gibt, Probleme, die in der Zeit der Globalisierung Milliarden angehen. Es ist die Stunde jenes neuen kategorischen Imperativs, von dem die *Negative Dialektik* spricht, nicht aber die musikalischen Schriften. Musik post Auschwitz meint nicht unbedingt und nicht primär eine, die ununterbrochen das Geschehene erinnerte oder gar moralisierte, sondern eine, die sich diesem absoluten 20.-Jahrhunderthaften gegenüber gewachsen und reif zeigte. Eine solche Musik ist, von wenigen diskussionswürdigen Ausnahmen abgesehen, bislang noch nicht geschrieben worden. Ihre Notwendigkeit wurde verdrängt.

Bezöge sich die Musik auf diesen Fluchtpunkt im Rücken von Adornos Erfahrung, dann hätte sie auch mehr Statur, sich desgleichen auf die messianische Dimension, die Adorno immerhin in *Vers une musique informelle* umkreist, zu besinnen. Darin könnte sie eine Remedur für ihre Kreativitätshemmnisse erblicken: Das Komponieren heute, will es mehr sein als aktuell erfolgreich, müßte sich auf diese messianische Dimension beziehen: darüber nachdenken, wie Musik im ewigen Frieden, einer befreiten Menschheit klänge, wie rebellisch sie umgekehrt sein müsse, damit die Hindernisse bis dorthin überwunden werden könnten, und wie sie dekonstruktiv die »Schründe« der Gegenwart dafür nutzbar machte. Das wäre, mit anderen Worten, das Aufgreifen des Nonoschen Projekts, nur diesmal auf soziologischer Grundlage. Ob diese Musik bald eher dekonstruktiv oder bald eher faßlich im Schönbergischen Sinne wäre, ist dabei eine sekundäre Frage.<sup>46</sup>

»Geschichte hat bis heute kein wie immer konstruierbares Gesamtsubjekt.«<sup>47</sup> Die Kunst, als Avantgarde, muß an diesem arbeiten, durch Kosmopolitizität, durch die Antizipation jenes Weltbürgertums, das Kant als ein Kriterium des ewigen Friedens bestimmte. Die Spur des messianischen Prinzips, das, was Bloch die Utopie nannte, bezeichnete Adorno einmal en passant als die »Farbe des Konkreten«<sup>48</sup> – ihrer muß sich die Kunst annehmen.

Über die »vollkommen freie« Musik läßt sich zur Zeit nur sagen, daß sie die

45 Daß dieses Spätwerk, wie das Œuvre Nonos insgesamt, alles andere als unproblematisch ist, muß an anderer Stelle ausformuliert werden.

46 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Reflexion, Kritik, Utopie, Messianizität. Kriterien moderner Musik – oder: Wie weit trägt die Idee musikalischer Dekonstruktion?*, in: MusikTexte 99 (2003).

47 Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 10), S. 299.

48 Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (Anm. 16), S. 352.

lästigen Dichotomien wie Ernst und Unterhaltung, Sinnlichkeit und Kopflastigkeit, Opulenz und Askese, Frivolität und Metaphysik abgeschüttelt haben dürfte. Dieser Utopie vorgeschaltet wäre jene Sachkonzentration, die der Waren- und der Fetischcharakter der Kultur heute verhindert. Wäre wenigstens diese Forderung erfüllt – das käme einer Revolution gleich –, wäre die heutige Frage nach dem sogenannten Unterhaltungswert – oder umgekehrt nach dem angeblichen unsinnlichen intellektuellen Substrat – beinahe gleichgültig. Denn dann wären die legitimen Bedürfnisse der Menschen nach Entlastung und Divertissement befriedigt (die heute nicht befriedigt werden) und diejenigen nach dem Ernst des Lebens nicht permanent gegenüber jenen in Rechtfertigungsnot.

\*

Adorno, der angebliche Praxisverächter, vermag durchaus sehr konkret zu werden: »daß das richtige Leben heute in der Gestalt des Widerstandes gegen die von dem fortgeschrittensten Bewußtsein [nämlich der Antinomien] durchschauten, kritisch aufgelösten Formen eines falschen Lebens bestünde«<sup>49</sup> – das, radikal umgesetzt, wäre eine Revolution im kleinen wie im großen. Hierfür bieten sich drei Mittel an: erstens konsequente, erkenntnisfördernde Kunst, von der es immer weniger gibt; zweitens politisches Agieren außerhalb der approbierten Institutionen, was zunehmend Erfolg verspricht, und schließlich unverstellte Kommunikation von Mensch zu Mensch, von Herz zu Herz, von Angesicht zu Angesicht. Die Idee des herrschaftsfreien Diskurses, die mit jugendlicher Manneskraft der negativen Dialektik beigelegt wurde, ist konsequent: als revolutionäres Prinzip zu entfalten. Eine befreite Menschheit wird es demaleinst danken.

---

<sup>49</sup> Theodor W. Adorno, *Probleme der Moralphilosophie* (= Nachgelassene Schriften, Abt. IV, Bd. 6), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 249.