

undisciplined thinking\_

2/2020\_text

**Stefan Willer\_** „Innere Historizität“. Kritische Theorie und Historisierung der Musik bei Adorno

*undisciplined thinking\_ is a research platform founded by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us, and facilitates the publication of new, interdisciplinary analyses through the most hybrid forums of all – the internet.*

more\_ [undisciplined thinking\\_](#)

Die kritische Theorie Theodor W. Adornos ist ohne die Musik nicht zu haben. Von den 20 Bänden der *Gesammelten Schriften* beanspruchen volle 8 die Schriften zur Musik, hinzu kommen Musikbezüge in zahlreichen weiteren Arbeiten. Auch im *Adorno-Handbuch* steht die Musik unter den inhaltlich-thematischen Schwerpunkten an erster Stelle, noch vor den gewichtigen Blöcken „Literatur und Sprache“, „Gesellschaft“ und „Philosophie“.<sup>1</sup> So groß der musikalische Anteil also ist, so sehr wird man doch auch sagen müssen, dass die Musik innerhalb der kritischen Theorie einen gleichsam exterritorialen Stellenwert hat. Das liegt daran, dass musikologisches Wissen Expertenwissen ist – was Adorno, der studierte Komponist und Pianist, in seinen voraussetzungsreichen musikalischen Schriften mehr als nur durchblicken lässt. Trotzdem führt seine Beschäftigung mit Musik gerade nicht zu einer zunehmenden Hermetik oder Esoterik der Theorie. Eher im Gegenteil: Die Musik ist in gewisser Weise geradezu ein populärer Anwendungsfall der kritischen Theorie.

Dabei stellt sich sogleich die Frage, ob Theorie – noch dazu kritische Theorie – überhaupt ‚angewendet‘ werden kann. Auf jeden Fall ist es aber so, dass Adorno einen stark von Theorie geleiteten Blick auf die Musik wirft, bzw. ihr mit einem stark theoriegeleiteten Ohr zuhört. Das betrifft vor allem die Geschichtlichkeit von Musik. Im Folgenden werde ich zunächst, ausgehend von einem ersten Adorno-Zitat, einige Hinweise auf musikalische Zeitlichkeit im allgemeinen geben, und ich werde kurz benennen, was jenseits der kritischen Theorie als Musiktheorie bezeichnet wurde (und wird) und inwiefern die Historisierung *dieser* Theorie für die Musikwissenschaft prinzipiell *unproblematisch* ist. Im zweiten Abschnitt geht es um einige der zentralen dialektischen Geschichtskonzepte der Musik bei Adorno, also um kritische Theorie als Arbeit an der Historisierung. Vor diesem Hintergrund werde ich abschließend die Frage nach der Historisierung von Theorie als Problem der *Selbsthistorisierung* bei Adorno aufzeigen.

## 1. Musik als Zeitkunst

In Adornos Aufsatz *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, erschienen 1953, heißt es an einer Stelle:

Wie jedoch die Zeitform jeglicher Musik, ihre innere Historizität, historisch variiert, so ist diese innere Historizität stets zugleich auch Reflexion der realen, auswendigen. Die reine musikalische Zeit, in ihrer Unterschiedenheit von der anderen, verhält sich zu dieser doch stets wie das Echo zum reflektierten Laut. [...] Es würde auch wenig

---

<sup>1</sup> Vgl. Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler 2019, S. 59-216.

helfen, [...] [wenn man] Geschichtlichkeit selber zum Wesen der Musik erklärt, wozu ja gerade der immanente Prozeßcharakter der hochorganisierten abendländischen Musik verführt. Vielmehr ist die jeglicher Musik immanente Zeit, also ihre innere Historizität, die reale geschichtliche Zeit, reflektiert als Erscheinung.

(„Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik“, 1953, GS 18, 159f.)

Die „innere Historizität“ ist also nicht als musikalische Ontologie zu verstehen: Geschichtlichkeit als solche ist nicht „Wesen der Musik“. Statt dessen ist innere Zeitlichkeit, die Prozessualität der Musik, auf äußere Zeitlichkeit, reale Geschichte, zu verpflichten, und zwar, indem sie von ihr unterschieden wird. Musikalische Zeit reflektiert realgeschichtliche Zeit als Erscheinung bzw. – auf akustischem Wege – als Echo. Wenn umgekehrt geschichtliche Zeit in der musikalischen Zeit gehört werden soll (*aus ihr herausgehört*, möchte man fast sagen), dann ist zu ermitteln, zu welchem historischen „Laut“ eigentlich die Musik das Echo darstellt.

Adorno argumentiert hier vor dem Hintergrund des Allgemeinplatzes, dass die Musik ein besonderes Verhältnis zur Zeit hat, ja, dass sie die Zeitkunst schlechthin ist. Damit ist zunächst ein ganz schlichter Befund gemeint: Man spielt oder hört ein Musikstück, indem es sich in der Zeit vollzieht, und es vollzieht sich in der Zeit, indem es gespielt und gehört wird. Der „Prozeßcharakter“, von dem Adorno spricht, ist eine spezifische Erscheinungsform dieser Zeitkunst. Grundlegend dafür sind das gleichbleibende Metrum und der durchlaufende Takt, also die „Gruppierung gleich langer Zählzeiten“,<sup>2</sup> die ihrerseits vornehmlich in gleich langen, symmetrischen Strukturen gruppiert werden. So entsteht – in der europäischen Kunstmusik ungefähr um 1600 – eine „hierarchische Periodenorganisation“.<sup>3</sup> Dank dieser Organisation haftet musikalische Zeitgestaltung und -wahrnehmung nicht nur synchron am jeweiligen Moment, sondern funktioniert anhand basaler Form-Elemente (wie Wiederholung oder Variation) auch diachron – und zwar nicht nur retrospektiv, durch Wiedererkennen, sondern auch antizipatorisch, durch Erwartung und Vermutung noch anstehender musikalischer Verläufe.<sup>4</sup>

All das ist grundlegend für die explizit zeitbezüglichen Reflexionen in Musiktheorie und Musikästhetik, die mit dem späten 18. Jahrhundert (also mit der von Adorno genannten

---

<sup>2</sup> Simone Mahrenholz: "Zeit, B. Musikästhetische Aspekte", in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 9, Kassel u.a./Stuttgart u.a.: Bärenreiter/Metzler 1998, Sp. 2231-2251, hier Sp. 2234.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Stefan Willer: „Musik“, in: Benjamin Bühler/St.W. (Hg.): *Futurologien. Ordnungen des Zukunftswissens*, Paderborn: Fink 2016, S. 457-467.

„hochorganisierten abendländischen Musik“) einsetzen. Das gilt etwa für E.T.A. Hoffmanns bahnbrechende Rezensionen der Musik Ludwig van Beethovens, in denen er einerseits die keimhafte Entfaltung kleiner Motive zu umfassenden Strukturen beschreibt, andererseits immer wieder von der numinosen „Ahnung des Unendlichen“ spricht, die in der Wahrnehmung Beethovenscher Musik entstehe.<sup>5</sup> Eine ähnliche Doppelbelegung von analytischer und metaphysischer Zeitlichkeit gibt es in den theoretischen Schriften Richard Wagners, die auf das musikalische *Kunstwerk der Zukunft* und auf *Zukunftsmusik* (so zwei programmatische Titel von 1850 und 1860) abzielen, also auf eine musikalische Futurologie. Als Zeitkunst par excellence wird die Musik auch in Hegels *Ästhetik* beschrieben. Dort heißt es, dass die Musik dem „ideellen Bereich der *Zeit* anheimfällt“.<sup>6</sup> Hegel bestimmt daher die musikalischen Ausdrucksmittel als „kadenzierte Interjektion“,<sup>7</sup> ausgehend von Zeitmaß, Takt und Rhythmus, wovon dann Harmonie und Melodie erst als nachgeordnet abgeleitet werden. Was die *Wirkung* der Musik betrifft, so bestimmt sie Hegel – darin einschlägig romantisch – über das „Gemüt“.<sup>8</sup> Dabei handelt es sich, wie er betont, um eine „gegenstandslose Innerlichkeit“,<sup>9</sup> die um so emphatischer auf Zeit und Zeitlichkeit verpflichtet wird: „Ich ist in der Zeit, und die Zeit ist das Sein des Subjekts selber.“<sup>10</sup> Hegel merkt selbstkritisch an, dass er im Gebiet der Musik „wenig bewandert“ sei und sich daher auf „allgemeine Gesichtspunkte und einzelne Bemerkungen“ beschränke.<sup>11</sup> Hegel merkt aber auch kritisch zum Fachdiskurs über die Musik an, dass „das rein Musikalische der Komposition und deren Geschicklichkeit [...] nur eine Sache der Kenner ist und das allgemeinmenschliche Kunstinteresse weniger angeht.“<sup>12</sup>

Es ist wichtig zu erwähnen, dass in diesem musikalischen Fachdiskurs ‚Theorie‘ zunächst einmal etwas ziemlich anderes meint als in der kritischen Musiktheorie Adornos, nämlich zum einen die Lehre von den Kompositionsregeln, v.a. von Harmonik und Kontrapunkt, zum anderen deren Einbettung in mathematische, physikalische, auch kosmologische Ordnungen – von den Pythagoreern bis zur modernen Akustik. Diese Einbettung ist aber für die Funktionsweise der Musiktheorie im Sinne der Lehre nicht unbedingt erforderlich. Daher etwa E.T.A. Hoffmanns Bemerkung in den *Kreisleriana*, in keiner Kunst sei „die Theorie

<sup>5</sup> E.T.A. Hoffmann: „Beethoven: 5. Sinfonie“, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Wulf Segebrecht/Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2004, Bd. 1, S. 532-552, hier S. 533.

<sup>6</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in: ders.: *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991-2000, Bd. 15, S. 151.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd., S. 135.

<sup>9</sup> Ebd., S. 136.

<sup>10</sup> Ebd., S. 156.

<sup>11</sup> Ebd., S. 137. (Adorno sagt über Hegel, dieser sei „nicht frei von amüsischer Naivetät“, GS 12, 24.)

<sup>12</sup> Ebd., S. 145.

schwächer und unzureichender als in der Musik“.<sup>13</sup> Adorno nennt das, was er in seinen musikalischen Schriften betreibt, übrigens selten bis nie ‚Musiktheorie‘ oder ‚Theorie der Musik‘ – aufgrund eben jenes traditionellen Zuschnitts, den die Musiktheorie üblicherweise hat.

Die Geschichte dieser Theorie im engeren Sinn steht der Musikwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits zur Verfügung: als fachhistorische Theoriegeschichte, die interdisziplinär mehr oder weniger weit ausgreifen kann. Ein Standardwerk dieser Ausprägung von Theoriegeschichte ist Hugo Riemanns umfangreiche *Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert* (1898). Sie behandelt die „Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des geregelten mehrstimmigen Tonsatzes an der Hand der auf uns gekommenen Satzregeln durch die Theoretiker“<sup>14</sup> vom frühen Mittelalter bis zu Riemanns Gegenwart. Das Ganze mündet in der neuzeitlichen Harmonielehre mit ihrer „Aufdeckung der dualen Natur der Harmonie“,<sup>15</sup> also der Unterscheidung in Moll und Dur. Diese Unterscheidung versteht Riemann nicht als historisch kontingent, sondern als grundsätzlich in der Musikgeschichte angelegt. So heißt es im abschließenden Kapitel über die „Musikalische Logik“, es sei die „Aufgabe der Theorie einer Kunst [...], dass dieselbe die natürliche Gesetzmässigkeit, welche das Kunstschaffen bewusst oder unbewusst regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe“.<sup>16</sup> Dennoch musste nach Riemann die Theorie erst der musikalischen Entwicklung folgen, um die eigentlichen Grundlagen der Musik erkennen zu können. Dass es jene Entwicklung in der Musik selbst gab, duldet für ihn keinen Zweifel, wie er auf eigentümlich tautologische Weise formuliert: „Keine zweite Kunst weist so wie die Musik eine fortgesetzt fortschreitende Entwicklung auf.“<sup>17</sup>

## 2. Kritische Theorie als Historisierung der Musik

„Fortgesetzt fortschreitend“: Damit wird die grundsätzliche Prozessualität der Zeitkunst Musik auf historische Prozesse größerer Dimension verpflichtet, die in eine bestimmte Richtung verlaufen. Das ist nun nicht bloß die unausgewiesene Denkgewohnheit eines teleologisch argumentierenden Musikhistorikers wie Riemann. ‚Fortschritt‘ ist einer der zentralen, damit auch neuralgischen Zeit-Begriffe bei Adorno.

---

<sup>13</sup> E.T.A. Hoffmann: „Höchst zerstreute Gedanken“, in: ders.: *Sämtliche Werke* (Anm. 6), Bd. 2.1, S. 61-72, hier S. 71.

<sup>14</sup> Hugo Riemann: *Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert*, Leipzig: Hesse 1898, S. 1.

<sup>15</sup> Ebd., S. 369.

<sup>16</sup> Ebd., S. 450.

<sup>17</sup> Ebd.

Wie ein solcher Fortschrittsbegriff *unkritisch* aussehen kann, zeigt sich etwa in den Schriften eines der wichtigsten musikalischen Gewährsmänner Adornos, Arnold Schönberg. Bei Schönberg ist ‚Fortschritt‘ der Ehrentitel, der die richtungsweisenden Komponisten auszeichnet, wie etwa im programmatischen Aufsatztitel *Brahms, der Fortschrittliche*, mit dem Schönberg zeigen wollte, dass der vermeintlich konservative Johannes Brahms an der Entwicklung moderner Kompositionstechniken entscheidend beteiligt und daher in Wirklichkeit progressiv war. Für sich selbst beanspruchte Schönberg außer der Fortschrittlichkeit übrigens auch bestimmte visionäre Fähigkeiten und einen überaus starken Begriff von künstlerischer Schöpferkraft.<sup>18</sup>

Auch für Adorno sind Schönberg und die Schönberg-Schule zweifellos mit Fortschritt konnotiert. Die *Philosophie der neuen Musik* von 1949, Adornos erste Buchveröffentlichung in Deutschland nach der Rückkehr aus dem Exil, zerfällt in die zwei Großkapitel „Schönberg und der Fortschritt“ und „Strawinsky und die Reaktion“. Das heißt, er stellt den Protagonisten der Zweiten Wiener Schule, den – zunächst – radikalen Expressionisten und – dann – Erfinder der Zwölftontechnik, Schönberg, gegen den zunächst betont archaischen, später neoklassizistischen Modernismus Strawinskys, nennt das erste fortschrittlich und das zweite reaktionär.

Die *Philosophie der neuen Musik* ist also als Entweder-Oder angelegt. Zu dem damit einhergehenden polemischen Extremismus bekennt sich Adorno in der Einleitung zu dieser „philosophisch gemeinte[n] Betrachtung der neuen Musik“ ausdrücklich: „Denn einzig in den Extremen findet das Wesen dieser Musik sich ausgeprägt; sie allein gestatten die Erkenntnis ihres Wahrheitsgehalts.“ (GS 12, 13) Wahr und unwahr, richtig und falsch, gut und schlecht sind von Adorno freimütig vergebene Attribute – darin liegt die Schärfe, die Stärke und auch die fortgesetzte Lesbarkeit seiner Theorie. Die klare Unterscheidung von Fortschritt und Reaktion bildet dabei eine unverzichtbare Richtschnur.

Er entwickelt diese Leitdifferenz für die Musik nicht erst 1949 in der *Philosophie der neuen Musik*, sondern bereits 1930 in dem Aufsatz *Reaktion und Fortschritt*. Fortschritt meint hier nicht die optimistische Annahme, dass man, wie Adorno witzig schreibt, heute „dank geschichtlicher Gnade bessere Werke hervorbringe als zur Zeit Beethovens“, sondern Fortschritt meint ein objektives geschichtliches Problem, das sich den Künstlern stellt und dem sie sich zu stellen haben. „Den Schauplatz eines Fortschrittes in Kunst liefern nicht ihre einzelnen Werke sondern ihr Material“ – wobei wichtig ist, dass im Fall der Musik das im

---

<sup>18</sup> Vgl. dazu Golan Gur: *Orakelnde Musik. Schönberg, der Fortschritt und die Avantgarde*, Kassel u.a.: Bärenreiter 2013.

Höchstmaß flüchtige Material dem Komponisten immer schon in bestimmten „Figuren“ begegnet. In diesen Figuren „hat Geschichte sich niedergeschlagen.“ (GS 17, 133)

Gegenüber diesem objektiven Fortschritt muss man sich also verhalten. Das angemessene Verhalten wird ebenfalls als Fortschritt bezeichnet, aber nun im *wertenden* Verständnis des Wortes. Daher die vermeintlich tautologische Bestimmung: „Fortschritt heißt nichts anderes als je und je das Material auf der fortgeschrittensten Stufe seiner geschichtlichen Dialektik ergreifen.“ (Ebd.) Es ist eine wiederkehrende Gedankenfigur Adornos, dass gerade die fortschrittlichen Künstler gar nicht anders *können*, als auf jener „fortgeschrittensten Stufe“ zu arbeiten. Kategorien wie Freiheit und Spontaneität sind daher für die moderne Kunst fundamental problematisch. Ein zentraler Moment im Schönberg-Kapitel der *Philosophie der neuen Musik* ist der sogenannte „Umschlag in die Unfreiheit“ (GS 12, 69). Gemeint ist Schönbergs Zwölftontechnik, also die strikte Determinierung einer bestimmten Komposition durch die einmal gewählte Reihenfolge der zwölf Halbtöne des Tonsystems; eine Reihenfolge, die in dieser Komposition dann nur in bestimmten, klar geregelten Modi abgewandelt werden darf.

In dieser Determinierung wird die Musik, wie Adorno schreibt, „nach dem Schema von Schicksal“ behandelt, einem Schicksal, das aber selbst objektiv historisch ist. So formuliert es die *Philosophie der neuen Musik* ganz im Sinne der *Dialektik der Aufklärung*, zu der sie insgesamt – so Adorno in der Vorrede – einen „ausgeführte[n] Exkurs“ darstellen soll (GS 12, 11). Das Argument der Schicksalhaftigkeit sollte man sehr stark lesen – es bringt den geschichtsphilosophischen Einsatz der kritischen Theorie insgesamt auf den Punkt. „Musik, welche der historischen Dialektik verfiel, hat daran teil. Die Zwölftontechnik ist wahrhaft ihr Schicksal.“ (GS 12, 68)

Diese Verbindung aus Unfreiheit, Determiniertsein und Schicksal führt schließlich zur Krise des Fortschritts-Arguments selbst. Denn nicht von ungefähr macht sich Adorno genau dort, wo von Schönbergs Zwölftontechnik die Rede ist, daran, die zuvor errichtete Opposition zu Strawinsky dialektisch aufzuheben. Beide Komponisten tendieren demnach auf problematische Weise zur „Objektivität“, wenn auch aus unterschiedlichen Beweggründen und auf unterschiedlichen Niveaus: Strawinsky aufgrund seiner, wie Adorno befindet, von vornherein „entfremdeten“ Montagetechnik (GS 12, 71), Schönberg durch den besagten Umschlag der maximal gesteigerten Kunstautonomie ins Unfreie. In beiden Fällen „droht die Musik im Raum zu erstarren“ (ebd.), also ihren wesentlichen Charakter als Zeitkunst zu verlieren, der doch Grundbedingung ihrer Historizität ist.

Von Belang ist dabei ein bestimmtes Grundelement der Musik als Zeitkunst, nämlich das der Wiederholung. Wiederholungen sind, wie oben schon gesagt, basale Vorgänge, wenn es darum geht, sich im zeitlichen Verlauf eines musikalischen Geschehens orientieren zu können, dieses Geschehen also als etwas Strukturiertes aufzufassen. Adorno spricht nun mit Blick auf die Zwölftontechnik vom „wieder und wieder Erscheinen des Gleichen“ (GS 12, 94). Er meint damit das fortgesetzte, wenn auch stets variierte Durchspielen der einmal für ein bestimmtes Stück definierten Reihe. Dieser Zwang zur Wiederholung auf mikrostruktureller Ebene impliziert für ihn ein Problem der Struktur im Großen, also der Form „im spezifischen Sinn der musikalischen Formenlehre“. Im Gegensatz zum ‚Wieder und Wieder‘ der Reihe gibt es demnach eine prinzipielle „Unangemessenheit aller Wiederholung an die Struktur der Zwölftonmusik“ (GS 12, 93).

Unangemessen ist die Wiederholung in historisch weit entwickelter Musik deshalb, weil die fortgeschrittene Bearbeitung des figurierten Materials eigentlich in die genau entgegengesetzte Richtung führt: nämlich in die Abstinenz gegenüber der Wiederholung, wie Adorno an anderer Stelle bemerkt:

Sie [die neue Musik] ist allergisch gegen die Reprise alten Stils, gegen handgreiflich offenbarte Wiederholungen, außer wo sie, etwa in Tanztypen, durch solche Reprisen stilisierende Wirkungen sucht; und selbst diese sind eigentlich der Sache fremd. Man versäumt das Ganze, wenn man vergebens auf die Reprise wartet. Max Reger schon und dann Schönberg haben diese die kompositorische Fiber verändernde Qualität der neuen musikalischen Struktur, die totale Asymmetrie, der Prosa verglichen.

(„Anweisungen zum Hören neuer Musik“, 1963, GS 15, 199)

Adorno nennt das auch „musikalische[ ] Säkularisierung“ (ebd.), weil zusammen mit der Wiederholung auch alles Kultische, Rituelle aus der Musik getilgt sei. Demnach wäre also das ‚Wieder und Wieder‘ der Zwölftonmusik eine *Rückkehr* des Rituellen und somit gerade nicht fortschrittlich.

Jene musikalische Säkularisierung sieht Adorno längst vor der neuen Musik am Werk, etwa in der klassischen Sonatenhauptsatzform – dem eigentlichen Inbegriff der „hochorganisierten abendländischen Musik“ (s.o.). In dieser Form wird (vereinfacht gesagt) in einem ersten Teil das thematische Material exponiert, das dann in einem zweiten, als ‚Durchführung‘ bezeichneten Teil bearbeitet und weiterentwickelt wird, bevor schließlich und drittens die ‚Reprise‘ die Themen nochmals in ihrer Ausgangsform bringt. Insbesondere Beethoven steht



für eine dahin unbekannte Entwicklungs- und Komplikationskunst der Durchführung, nach der dann die Reprise keine bloße Wiederholung mehr sein kann, sondern – in Adornos Lesart – dialektisch aufgewertet wird.<sup>19</sup> Daher muss sie in ihrer hergebrachten Funktion, *als Reprise*, enttäuschen: „Hinter der Spannung, der inneren Historizität solcher [Durchführungen], und dem Augenblick des Wiederbeginns jedoch bleibt dann die Reprise selbst unvermeidlich zurück“ (GS 15, 198).

### 3. Selbsthistorisierung der kritischen Theorie?

Man sieht, dass und wie der kritisch-dialektische Aufweis der ‚inneren Historizität‘ der Musik in immer neue Widersprüchlichkeiten und Aporien führt. Die von Adorno präsentierten Exemplare der Zeitkunst sind in starkem Maß von geschichtlicher Zeitlichkeit durchzogen, und genau das führt zu ihrer Desintegration. Momente der Bestätigung und Versicherung werden auf mikro- und auf makrostruktureller Ebene immer wieder zurückgewiesen. Es gehört zu den üblichen Leseerfahrungen mit Adorno, dass sich irgendwann die Frage stellt, wie es denn nun aber gehen solle. Die Frage ist deswegen nicht völlig banausisch, weil Adorno selbst sich in mehreren Schriften anschickt, dem ratlosen Hörer neuer Musik behilflich zu sein, ihm Anweisungen zu geben. Darin liegt (wie ich hier nicht ausführen kann) der Übergang der Theorie in die *Lehre*. Diesen Bereich, den ich ja anfangs aus der ambitionierten musikalischen Theoriebildung eher ausgeschlossen hatte, hat Adorno nachdrücklich für sich beansprucht, etwa in seinen *Lehrschriften zur musikalischen Praxis*.

Um so mehr stellt sich nun die Frage nach internen Infragestellungen der Theorie selbst, insbesondere nach etwaigen historischen Widersprüchen, denen die kritische Theorie ihrerseits unterworfen wäre, oder auch nur nach historisch Unabgegoltenem, das in ihr markiert würde. Wie also steht es mit dem Fortschritt und dem Fortschreiten der kritischen Theorie der Musik? Zur abschließenden Erörterung dieser Frage möchte ich kurz einige der Vorreden und Notizen konsultieren, die Adorno für spätere Auflagen einiger seiner musikalischen Schriften verfasst hat. Die *Philosophie der neuen Musik*, die ja zuerst 1949 erschienen war, ging 1958 in eine zweite Auflage, für die Adorno eine angehängte „Notiz“ verfasste, die er für die dritte Auflage 1966 und die für 1969 geplante vierte Auflage nochmals ergänzte. Die Notiz setzt ein mit der Zurückweisung gewisser „Beteuerungen“, das Buch habe zehn Jahre nach seinem Erscheinen „seine Schuldigkeit getan“ (ohne dass gesagt würde, von wem solche „Beteuerungen“ stammen).

---

<sup>19</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang das Diktum: „Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie, sie ist aber zugleich wahrer als diese.“ (Nachgelassene Schriften, I/1, 36.)

Wo man mit geistigen Gebilden dadurch fertig wird, daß man sie in die Vergangenheit abschiebt und den puren Zeitverlauf an die Stelle der Entfaltung der Sache rückt, ist der Verdacht begründet, daß solche Gebilde nicht bewältigt sind und verdrängt werden. Der Stachel aber, den die ‚Philosophie der neuen Musik‘ darum behielt, mag dem gegenwärtigen Stand der Musik zugutekommen. Daß der vor bald zwanzig Jahren geschriebene Schönberg-Teil Entwicklungen kritisch vorwegnimmt, die erst seit 1950 offenbar wurden, bestärkt den Autor darin. Von Komponisten wie György Ligeti und Franco Evangelisti, von Theoretikern wie Heinz-Klaus Metzger ist das unterdessen nachdrücklich bestätigt worden.

(*Philosophie der neuen Musik*, „Notiz“, 1958, GS 12, 199)

Die Temporalisierungsstrategien in dieser kurzen Passage sind interessant. Dass das von Adorno Gedachte auf eine etwa historisch zu begründende Weise überwunden sein könnte, weist er als unzureichende Hypostasierung des bloßen „Verlaufs“-Charakters von Zeit zurück. Wer mit Zeit so umgeht, will ‚fertig werden‘, ‚abschieben‘ und gerät in die Nähe der ‚Verdrängung‘ (wobei dieser Freud’sche Begriff an Freuds eigene Bemühungen um die Selbstimmunisierung seiner Theorie erinnern mag). Dagegen setzt Adorno den sukzessiven Zeitbegriff der nach wie vor andauernden „Entfaltung“ und die theoriegeschichtlich starken Ausdrücke ‚Vorwegnehmen‘, ‚Bestärken‘ und ‚Bestätigen‘. Der Sache nach betreffen sie den Fortgang des Komponierens mit Reihenverfahren, also den Umgang mit der ‚Unfreiheit‘ der Zwölftontechnik. Dass und wie seit 1950 seriell gearbeitet worden ist, wird hier nicht so sehr als Indiz dafür genommen, dass und wie Komponisten Theorie rezipiert haben und Theoretiker im Austausch mit Komponisten stehen, sondern als Bestätigung, dass die *Vorwegnahme* der Entwicklungen durch die Theorie korrekt war.

In derselben Notiz (und ihren späteren Fortschreibungen) weist Adorno auf diejenigen eigenen Publikationen hin, die direkt an die *Philosophie der neuen Musik* angeschlossen haben. Darunter ist der Aufsatz *Das Altern der Neuen Musik* von 1954, der ja schon in seinem Titel musikalische Zeitlichkeit erneut thematisiert. Mit dem Begriff des ‚Alterns‘ wird die Fortschritts-Dialektik von Musik- und Realgeschichte auf ein physiologisches Zeitkonzept gemünzt. Damit scheint ein einsinniger, unumkehrbarer Vorgang bezeichnet zu sein, von Entstehung und Entwicklung bis zu Zerfall und Tod. Vom Altern der Neuen Musik zu sprechen, heißt demnach, ein Nachlassen ihrer innovativen Kraft zu konstatieren, und genau in dieser Hinsicht schreibt Adorno zu Beginn des Aufsatzes, dass der Impuls des verstörend und schockierend Neuen in der Neuen Musik mit der Zeit „verebbt“ (GS 14, 142). Er

konstatiert das auf teils ernüchterte, teils spitzzüngige Weise, so etwa in einer Sottise über Béla Bartók: „Was einmal Präriebrand dünkte, enthüllt sich als Csárdás“ (GS 14, 147).

So einfach ist es aber nicht mit der Einsinnigkeit des Alters. Vielmehr wird das Fortschreiten, das „Weitergehen“ in der Zeit als solches zum Problem, wie es in erneuter Zurückweisung eines zu einfachen Verständnis von musikgeschichtlichen Zeitverläufen heißt: „Aber dies Weitergehen [nach der von Adorno sarkastisch so genannten ‚lästigen Unterbrechung durch das Dritte Reich‘] war selber wesentlich ein Zurückgehen, und musikalisch ward vor dreißig Jahren [also in den 1920er Jahren] unendlich viel an Aufgaben vermacht, die uneingelöst blieben.“ (GS 14, 160f.) Die Alterung des Neuen vollzieht sich also zeitlich keineswegs linear, sondern unterliegt wesentlichen Ungleichzeitigkeiten. Adornos Wissen um die Schwierigkeit, das Neue historisch als solches zu bestimmen, machen ihn nicht gerade konzilient gegenüber den Anstrengungen der Gegenwartskomponisten. Allerdings würdigt er die anspruchsvollen Werke der seriellen Schule, etwa von Boulez und Stockhausen; auch hier nicht ohne zumindest andeutend auf sein eigenes Verdienst daran hinzuweisen: „Ob die Kritik des Autors zu dieser jüngsten Tendenz beitrug, ist nicht an ihm zu beurteilen“ (GS 14, 12).

Am fortgesetzten Beitrag der kritischen Theorie zu immer neuen ‚jüngsten Tendenzen‘ bemisst sich jedenfalls ihr eigener historischer Ort. Adornos Beiträge zur neuen Musik verstehen sich als Erinnerung an jene Aufgaben und als Mahnung an ihre Einlösung. So heißt es denn auch im Aufsatz über das *Altern der Neuen Musik*:

Wer der Neuen Musik die Treue hält, sollte das ohne Rücksicht aussprechen, in der Hoffnung, ihr damit besser zu helfen, als durch die Akkomodation an den Zeitgeist, die servile Anerkennung dessen, was nun einmal da ist.

(„Das Altern der Neuen Musik“, 1954, GS 14, 144)

Nicht nur hier spricht Adorno von „Treue“. In der Vorrede zur *Philosophie der neuen Musik* wird als Gegenstand ambitionierter Kunsttheorie diejenige Kunst benannt, „die ihrem eigenen Anspruch wahrhaft die Treue hält“ (GS 12, 9), und in der bereits erwähnten Notiz zur Neuauflage, in der Adorno schreibt, er halte „heute noch den Vollzug der Gedanken für legitim [...], aus denen das Buch sich fügt“, und stehe „zu all seinen wesentlichen Motiven“, nennt er das „Treue zum einmal Gedachten“ (GS 12, 199). Den Begriff der Treue wählt Adorno keineswegs unbedacht. Es handelt sich hier sozusagen um die tugendethische Formatierung von zeitlicher Dauer. Treue heißt das beharrliche, hartnäckige Festhalten an dem für richtig und wahr Erkannten in seiner fortdauernden Gültigkeit.

Der Begriff der Treue steht daher in enger Verbindung zu dem der Tradition. Tradition wird im Anschluss an die *Philosophie der neuen Musik* ein wesentliches Anliegen von Adornos kritischer Theorie, und zwar gerade deswegen, weil er ein „Schwinden der Tradition innerhalb der Neuen Musik selber“ diagnostizieren muss (GS 14, 162). Beim Beharren auf Tradition geht es (wie man auch dem späten Aufsatz *Über Tradition* von 1966 entnehmen kann) nicht um die Wiedergewinnung eines „falschen Reichtums“, sondern um die Auseinandersetzung mit Tradition als „Widerstand“ (GS 10, 312f.). Der Bezug auf Tradition versteht sich daher als „produktive Kritik“ (GS 10, 319). Tradition gehört also nicht zum Vergangenen, sondern wird von Adorno als „gegenwärtige Zeit“ (GS 14, 127) und – erneut freudianisch – als „Wiederkehr eines Vergessenen“ (ebd., 132) bestimmt.

Indem sich Adornos kritische Theorie der Musik gegen ihr eigenes Verdrängt-Werden wehrt (oder immunisiert), macht sie sich zum Agenten ihrer eigenen Tradierung. Ihr historischer Anspruch besteht demnach in der fortwährenden Selbstaktualisierung *als* Tradition – so, dass sie in der jeweiligen Gegenwart die Ansatzpunkte erkennt, an denen einmal mehr auf das Unabgegoltene eben jener Tradition hinzuweisen ist.