

BEATE KUTSCHKE

Lebensphilosophie und Kulturkritik in Adornos Musikphilosophie

I. Traditionell enge Verschränkung zwischen Musikphilosophie und Lebensphilosophie

Musikphilosophie und -ästhetik sind seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert lebensphilosophisch geprägt. Dem damaligen und gegenwärtigen Musikdiskurs nach zeichnet sich klassisch-romantische Musik durch eine dem verbalsprachlichen Zugriff entzogene Nicht-Rationalität, Organizität, Ganzheitlichkeit, Vitalität und Dynamik aus und korrespondiert somit mit den Werten, wie sie auch Lebensphilosophen artikulieren. Noch pointierter formuliert: lebensphilosophische Prämissen existierten bereits in der Musikästhetik und -philosophie, als die eigentliche Lebensphilosophie noch gar nicht erfunden war.

Die Verwandtschaft lebensphilosophischer und musikästhetischer Prämissen zeigt sich anhand einzelner Theoreme in lebensphilosophischen und musikästhetischen Schriften, wie der Bestimmung der Rolle, die das Verstehen als Ergebnis eines mentalen Prozesses¹ im Leben im Allgemeinen und in der Musik im Besonderen spielen soll. In der Schrift „Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften“ von 1910 hebt Wilhelm Dilthey darauf ab, dass Verstehen u. a. aus „Nach-erleben“ hervorgeht, das nicht von wissenschaftlichen „Denkgesetzen und Denkformen“ geleitet sei und „in allem Verstehen [daher] ein Irrationales, wie das Leben selber“, sei.² Dilthey setzt seinen Verstehensbegriff somit gezielt in Kontrast zum wissenschaftlichen Verstehensbegriff, demgemäß Verstehen gerade darin besteht, gegebenenfalls der inneren Logik und Stimmigkeit eines Sachverhalts sowie der Rationalität eigener und fremder Handlungen gewahr zu sein.

[Seite 138:] Analog zur Definition Diltheys ist die bereits mehr als hundert Jahre zuvor, um 1800, von Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann und Wilhelm Heinse formulierte Idee zu begreifen, dass Musik eine Sprache über der Sprache sei, mit der sich – anders als mit herkömmlichen Zeichensystemen wie Verbalsprache und Mathematik – Inhalte kommunizieren ließen, die an lebensweltlichen Maßstäben von Logik und Konsistenz nicht gemessen werden könnten.³ Auch hier ist Verstehen als mentaler Zustand mit Irrationalität oder besser Antirationalität

eng assoziiert. In den gemeinsam verfassten *Phantasien über die Kunst* erklären Wackenroder und Tieck z. B. 1799:

Die Art, wie man hier [in der Kunst und insbesondere der Musik] versteht, ist gänzlich von jener [rationalem, durch (Be-)Urteilen erlangtem Verstehen] verschieden: die schönste Zufriedenheit entspringt und beruhigt uns hier ohne Urteil und Vernunftschluß, nicht durch eine Reihe mühsam zusammengehängter Beobachtungen und Bemerkungen gelangen wir dazu, sondern es geschieht auf eine Weise, die der Uneingeweihte, der Kunstlose niemals begreifen wird. Es geschieht hier, daß man Gedanken ohne jenen mühsamen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft des Denkens eins: der harmonische Einklang überrascht uns zauberhaft, die Seele ist im Kunstwerke einheimisch, das Kunstwerk lebt und regiert sich in unserm Innern, wir sind mit allem einverstanden, eine gleiche Melodie spielt unser Geist mit des Künstlers Seele, und es dünkt uns auf keine Weise nötig, zu beweisen und weitläufige Reden darüber zu führen.⁴

Die Verwandtschaft lebensphilosophischer und musikästhetischer Prämissen manifestiert sich auch in der wichtigen Rolle, die das Organismusprinzip in beiden Wissensbereichen spielt. In seinen 1819/1820 gehaltenen *Vorlesungen über die Naturphilosophie* postuliert Hegel: „[D]as Leben ist, als Subject und Proceß, wesentlich mit sich vermittelnde Thätigkeit.“⁵ Das Lebendige „ist nur, indem es sich zu dem macht, was es ist; es ist vorausgehender Zweck, der selbst nur das Resultat ist. [...] Der Organismus ist [...] Gestalt, [...] Assimilation [...] [und] Gattungsproceß.“⁶ 1806, also wenige Jahre zuvor – der musikphilosophische Diskurs ist hier wieder dem allgemeinphilosophischen Diskurs vorgängig – formuliert Christian Friedrich Michaelis in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: „Die Kunst zeigt sich [...] in der Form“. Zur Erzeugung der

Kunstform [...] ist Organisation nothwendig; d. h. die Töne müssen in zweckmässiger wechselseitiger Beziehung auf einander stehen, genau zusammenpassen und einander entsprechen. [...] Tonrhythmen [...] [und] musikalische Gedanken [Seite 139:] [stehen] unter einander in der zweckmässigen Gemeinschaft [...], welche dem ganzen Musikstück einen klaren bestimmten Effekt zusichert.⁷

Ähnlich wie ein spezifischer Diskurs häufig weniger durch einen von den Diskursteilnehmerinnen und -nehmern gemeinsamen Pool an Argumenten als vielmehr durch einen gemeinsamen Pool an Schlüsselbegriffen geprägt ist, besteht die Verwandtschaft zwischen Hegels und Michaelis' Denken in der Fokussierung ähnlicher Termini und Konzepte: Organismus, Leben, Aktion/Prozess, Produktion, Passen/Anpassung, Gestalt, Zweck und Zweckmäßigkeit, die miteinander verschiedene Beziehungsgefüge bilden.

Der Umstand, dass die musikästhetischen Prämissen der klassisch-romantischen Musikperiode den als lebensphilosophisch klassifizierten Denkfiguren vorgängig sind, ist selbstverständlich nicht so zu verstehen, dass erstere, also die Musikästhetik, letztere, die Lebensphilosophie, beeinflusst habe. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass sich beide von

derselben Basis, dem aufklärerischen Denken ausgehend parallel und im gegenseitigen Austausch miteinander entwickelt haben. Beide – Musik- und Lebensphilosophen – konnten, jeder auf seine Weise, an die Präferenz aufklärerischer Denker für Entwicklung, Dynamik und Telos anknüpfen: die Musikphilosophen, indem sie ‚Entwicklung‘, ‚Dynamik‘ und ‚Telos‘ sowohl in der Musikgeschichte als auch in der Dramaturgie großformaler Kompositionen wie Sinfoniesätzen in Sonatenhauptsatzform erkannten; die Lebensphilosophen, indem sie die gleichen Begriffe aus dem geschichtsphilosophischen Kontext der Aufklärung herauslösten und im ursprünglichen Wissensbereich ‚Lebenswelt‘ wieder zur Geltung brachten. Gleichzeitig ist jedoch auch davon auszugehen, dass Intellektuelle in der Regel Theoreme, Argumentationsfiguren, Diskurse und Terminologie in einer Vielzahl von Wissensgebieten zur Kenntnis nehmen und produktiv im Feld ihrer Expertise weiterverarbeiten. – Dies ist die geistesgeschichtliche Sachlage in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Das Verhältnis zwischen Musikphilosophie und Lebensphilosophie ändert sich einschneidend im frühen 20. Jahrhundert – und zwar im Zuge der Entwicklung und Popularisierung miteinander verwandter kulturkritischer Theorien ab der Mitte der 1850er Jahre. Für das kulturpessimistische Denken vieler damaliger europäischer und nordamerikanischer Intellektueller fungierten die lebensphilosophischen Denkfiguren als Kontrastfolie, gegen die sie ihre Theorien wirkungsvoll profilieren konnten. Indem die Kulturkritik wiederum die Musikphilosophie seit dem frühen 20. [Seite 140:] Jahrhundert entscheidend prägt, werden im musikphilosophischen Kontext auch indirekt die lebensphilosophischen Prämissen, hier in musikästhetischer Gestalt, neu kontextualisiert.

Wichtige Schlagworte, anhand derer sich Theoreme der kulturpessimistischen Strömung in soziologisch-orientierten und historiographischen, insbesondere kulturhistoriographischen Publikationen ausmachen lassen, sind ‚Technikkritik‘, ‚Fortschrittspessimismus‘, ‚Posthistoire‘, ‚Ende der Geschichte‘, ‚Dehumanisierung‘, ‚Wahnsinnsmaschine‘ und ‚Hypertrophie der Verwaltung‘. Sie reflektieren wissenschaftliche Erkenntnisse aus verschiedenen Wissensgebieten.

II. Kulturpessimismus und Lebensphilosophie

In seinem Ausgang im 19. Jahrhundert erhielt der kulturkritische Diskurs starke Impulse von Entropietheorien und geschichtsphilosophischen Endzeitvisionen, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausbildeten. Die Theorie der Entropie, die den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik popularisierte, besagt der Sache nach, dass Systeme aufgrund von energetischen Naturgesetzen notwendig an Differenziertheit und Unterschieden verlieren und in einem Zustand der maximalen Unterschiedslosigkeit terminieren. Ein anschauliches Beispiel ist die Vermischung von verschiedenen

Farblösungen in einem Behälter, die aufgrund der Bewegung der Moleküle im flüssigen Zustand beginnt ‚abzulaufen‘, wenn eine Farblösung einer anderen im Behälter bereits vorhandenen Farblösung hinzugefügt wird. Aus der roten und blauen Farblösung wird eine gleichmäßig violette Farblösung. Der Vorgang ist irreversibel. Vor dem Hintergrund der entropischen Dynamik wurde deutlich, wie sensibel Systeme wie ‚unser Globus und sein Klima‘ und ‚Leben‘ sind, die offenbar auf einer Dynamik beruhen, die entropischer Auflösung entgegenzusteuern und Differenzen aufrecht zu erhalten vermag.⁸

Für die Untermauerung kulturpessimistischer Ansichten ließ sich die Entropietheorie heranziehen, indem sie auf soziopolitische und astrophysikalische Systeme angewandt wurde. Der Ökonom William Stanley Jevons z. B. bildete 1865 die Theorie der Unvermeidbarkeit entropischer Prozesse auf die Entwicklung menschlicher Gesellschaften, insbesondere der Industrienationen, ab.⁹ Das so genannte *Jevons paradox* reflektiert die Beobachtung Jevons‘, dass bei einer Steigerung der Effizienz des Energie-
Seite 141:] verbrauchs zur Herstellung von Gütern der Energieverbrauch langfristig nicht sinke, sondern ansteige – und zwar deshalb, weil die Produkte günstiger auf den Markt gebracht werden können und der Markt hierauf mit gesteigerter Nachfrage reagiert, was wiederum zu größeren Produktionsmengen und höherem Energieverbrauch führe. Diese Dynamik müsse über kurz oder lang, so Jevons, in der Erschöpfung der Energieressourcen enden. Ludwig Boltzmann begriff die Theorie der Entropie 1886 als Erklärungsmodell für die zukünftige Entwicklung des Universums. Die entropischen Prozesse im Universum hätten unvermeidbar ein im Universum eintretendes thermisches Gleichgewicht und somit das Ende der Welt zur Folge. Boltzmann taufte dieses Phänomen plastisch ‚Wärmetod‘.¹⁰ Als eine Kompilation beider Theorien entwarf der Historiker und Kulturphilosoph Henry Adams 1910 eine ‚Thermodynamik der Weltgeschichte‘. Er beschrieb hier die Vision einer Geschichte (als geschichtlichem Verlauf, nicht im Sinne von ‚Geschichte als Resultat von Geschichtsschreibung‘), die in Ereignislosigkeit und Stagnation mündet.¹¹

Zwar handelte es sich bei den Entwürfen zur soziopolitischen und historischen Entropie der Sache nach lediglich um naturwissenschaftlich unterfütterte Horrorvisionen, also um Fiktionen. Gleichzeitig erschien den damaligen (wie auch heutigen) Zeitgenossen die Extermination der Welt durchaus als reale Möglichkeit angesichts einer Reihe von für die Menschheitsgeschichte neuen Ereignissen im 20. Jahrhundert. Die in den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki kulminierenden beiden Weltkriege mit 60 bis 65 Millionen Toten, der Holocaust sowie verschiedene andere Genozide führten, so die Kulturpessimisten, vor Augen, dass die Menschheit mittlerweile über die technischen Mittel verfügte, um sich selbst auszulöschen. Kultukritische Intellektuelle und Akademiker wie z. B. Günther

Anders 1956 analysierten das Phänomen und warnten ihre Leser vor der drohenden Gefahr.¹²

Die durch technische Innovationen – „leistungsfähigere“ (Massen-) Vernichtungswaffen – ermöglichten Verbrechen gegen die Menschlichkeit wurden seit dem frühen 20. Jahrhundert durch neue, besorgniserregende Entwicklungen in der Organisation, insbesondere der Arbeitsorganisation und in der öffentlichen Verwaltung, ergänzt. Die Einführung des Fließbands in der industriellen Produktion im frühen 20. Jahrhundert in den USA entfachte Ängste, dass der Mensch in der modernen Fabrik zu einem Roboter, einem dehumanisierten Wesen degenerieren könnte.¹³ Charlie Chaplin führte dies in seinem Film *Modern Times* von 1936 plastisch vor Augen, in [Seite 142:] dem er das Verhältnis „Mensch – Maschine“ auf vielfältige Weise – der Mensch als Schöpfer und Wart der Maschine, als Rädchen und als Stör-faktor im Getriebe der Maschine – themisierte.

Zeitgenossen nahmen einen zunehmenden Einfluss der Verwaltung als eines abstrakten Organisationssystems eines Staates auf die genannten welt-historischen Ereignisse wahr. Zugleich beobachteten sie eine Tendenz zur Stabilisierung von Verwaltungssystemen. Hatte Max Weber in den frühen 1920er Jahren Verwaltung noch positiv als eine zentrale steuernde Instanz des Staates begriffen,¹⁵ so stellte sie aus den Augen Arnold Gehlens in den 1950er Jahren eine signifikante Bedrohung dar. Die Verwaltung in den westlichen Industrienationen würde Menschen zu willen- und individualitätslosen „Nummern“ reduzieren und ansonsten lediglich die Stabilisierung des eigenen Systems zum Ziel haben.¹⁶ Gehlen konnte hierfür u. a. an Bruno Rizzis *La bureaucratisation du monde* von 1939 anknüpfen, in dem der Autor dafür argumentierte, dass faschistische und stalinistische Überwachungs- und Terrorstaaten genauso vom „bürokratischen Kollektivismus“ geprägt seien, wie liberal-kapitalistische Gesellschaften.¹⁷ Weiterhin legte die Systematisierung und Durchorganisation, mit der die Massenmorde in den KZs im Dritten Reich und in den von ihm überfallenen Gebieten durchgeführt worden waren, nahe, Bürokratie und Verwaltung als Faktoren für Dehumanisierung und Vernichtung zu begreifen. Damit korrespondierend setzte sich in den 1980er Jahren langsam die Einsicht durch, dass die Ermöglichungsbedingungen des Zweiten Weltkriegs und des Holocausts weniger heroische Einzelindividuen – an erster Stelle Hitler – gewesen waren als vielmehr die funktionstüchtige, durchorganisierte massenmörderische Verwaltung (und willfährige Verwaltungsmitarbeiter). Hans Mommsen erklärte 1983: „Die bürokratisch-technokratische Perfektionierung der Menschenvernichtung [im Holocaust] hatte die Funktion, moral-analoge Hemmungen nicht auftauchen zu lassen [Sperrung B. K.].“¹⁸ Christopher Browning legte 1985 nahe:

The Final Solution may eventually have become a routine procedure – political and logistical preparation, concentration, deportation, gassing or extermination through labor, and disposal of the corpses and property – in which men just

followed orders and did their jobs [statt autonom Entscheidungen zu treffen]
[Sperrung B. K.].¹⁹

Aufgrund der Neigung der Verwaltung zur Selbststabilisierung würden über kurz oder lang, so die soziologische Narration Gehlens, alle Vorgänge auf [Seite 143:] der Welt zum Erliegen kommen. Gehlen bezeichnete diese von der Entropietheorie inspirierte Vorstellung metaphorisch als Kristallisation. Gesellschaftliche Veränderung im historiographisch relevanten Sinn wäre in einem solchen Verwaltungssystem nicht mehr möglich, auch wenn auf einer ‚Mikroebene‘ Bewegung – das sprichwörtliche Umfallen eines Sacks Reis in China – weiterhin stattfände.

Für die skizzierten soziopolitischen Phänomene diente die Maschine – in Ergänzung zum Entropiemodell und zur Kristallisationsmetapher – als Sinnbild. Der Sozialpsychologe Hendrik de Man beklagte z. B. 1951, bezogen auf die so genannte „Kriegsmaschine“, die „Gesamtheit der verwaltungstechnischen, wirtschaftlichen und militärischen Mittel, deren sich ein kriegsführender moderner Staat bedient“:

Nichts kann den Eindruck der menschlichen Hilflosigkeit übertreffen, den der Kontakt mit dieser Maschine macht; und dieser Eindruck ist um so stärker, je mehr man sich den zentralen Teilen des Räderwerks nähert, die das Getriebe enthalten. Dann entdeckt man mit Staunen, daß die Maschine sozusagen unabhängig vom Willen einzelner aus eigenem Antrieb weiter - läuft.²⁰

Der US-amerikanische Schriftsteller und Forscher Lewis Mumford erklärte 1964: „With nuclear energy, electric communication, and the computer, all the necessary components of a modernized megamachine at last became available.“²¹ Acht Jahre zuvor, 1956, hatte er bereits festgestellt:

In the pursuit of economy and power, [...] [man] would create a society that would have no other attributes than those which could be incorporated in a machine . The machine in fact is precisely that part of the organism which can be projected and controlled by intelligence alone.²²

Mumford bringt hier das kulturkritische Konzept der Maschine als Bedrohung von menschlicher Individualität, Spontaneität, Emotionalität und Handlungsmacht im Sinne Immanuel Kants und Georg Simmels²³ mit der lebensphilosophischen Kategorie des Organismus in einen dichotomischen Zusammenhang. Ähnliche Theoreme, in der die Maschine als Metapher für die Hypertrophie von Bürokratie und Verwaltung fungiert, finden sich bei Historikern, die die Entstehung des Holocausts rekonstruierten. Brownings Erklärungsmodell der ‚Endlösung‘ bezog die Maschinenmetapher ausdrücklich mit ein: „[O]ne must shift away from an exclusively Hitlerocentric focus and look much more carefully at what the middle- and [Seite 144:] lower-echelon Germans of the emerging ‚machinery of destruction‘ were doing [Sperrung B. K.]“.²⁴

Die Vorstellung, dass ‚das System‘ – das Gesellschaftssystem, das Kriegssystem, das Wirtschaftssystem – eine Eigendynamik entwickeln

könnte, die immun gegen Eingriffe von menschlichen Subjekten abläuft, ist eine charakteristische Denkfigur für den hier skizzierten Kulturpessimismus. Gehlens Kristallisationsmetapher liegen letztlich nicht nur Ideen der Entropietheorie, sondern auch Modelle der Chaos- und Systemtheorie, also mathematisch-naturwissenschaftlicher Theorien, zugrunde. Dies wird deutlich, wenn er 1952 diagnostiziert:

Einer der wichtigsten und bekanntlich am schwersten begrifflich faßbaren sozialen Vorgänge besteht in dem ‚Umschlagen‘ eines durch irgendwelche Handlungen in Gang gesetzten Prozesses zur Eigengesetzlichkeit.²⁵

Bemerkenswert ist dabei, dass Gehlen im Zuge der Überblendung von Entropie-, Kristallisations-, Chaos- und Systemtheorie zwei diametral entgegengesetzte Narrative miteinander vermischt, die von den am kulturkritischen Diskurs beteiligten Intellektuellen und Wissenschaftlern auch in der Tat gleichermaßen verarbeitet wurden. Zum einen kursierte die Idee, dass die in Gang gesetzte Eigendynamik in der dehumanisierten Stagnation enden würde, quasi einer auf der Stelle rotierenden Maschine;²⁶ zum anderen war logisch, jedoch auch plausibel, dass die Eigendynamik jeweils in eine finale Katastrophe, einen Supergau, mündet – und die Kristallisation, der Wärmetod, somit erst nach dem katastrophischen Augenblick, einem kurzen Moment, eintritt. Die Vorstellung des Supergaus, eines nichtlinearen Sprungs des Systems von einem Gleichgewichtszustand in einen völlig neuartigen Gleichgewichtszustand, wurde insbesondere auch über die Chaostheorie popularisiert. Die Resonanzkatastrophe der Tacoma Narrows Brücke infolge stürmischen Winds am 7. 11. 1940 ging so gesehen weniger auf Konstruktionsfehler zurück, als vielmehr auf den Flügelschlag eines Schmetterlings.²⁷ Der von Gehlen gewählte Terminus „Umschlagen“ für den Eintritt der Katastrophe verrät darüber hinaus, dass die hier skizzierte Kulturkritik sich auch der Denkfiguren aus der idealistischen Philosophie bediente. ‚Umschlagen‘ evoziert die Denkfigur des dialektischen Umschlags, d. h. der Idee, dass ein Phänomen unter bestimmten Bedingungen in sein Gegenteil umschlage. Alle von mir genannten Theorien, Theoreme, Modelle und Denkfiguren sind dabei miteinander [Seite 145:] verwandt und bilden ein dichtes Beziehungsgefüge. Die Entropietheorie Jevons’ z. B. beschrieb im Kern einen dialektischen Umschlag von wirtschaftlicher Hyperdynamik (großen Produktionsmengen, großem Energiebedarf) in wirtschaftliche Agonie (das Fehlen von Produktion, das Fehlen eines Energieverbrauchs).

Was haben die beschriebenen Theorien, Theoreme, Modelle und Denkfiguren jedoch mit dem Zusammenhang zwischen Musikphilosophie und Lebensphilosophie im 20. Jahrhundert zu tun? Bezieht man die genannten kulturkritischen und kulturpessimistischen Charakteristika auf die Schlüsselgedanken der Lebensphilosophie, so wird sichtbar, dass die Kulturkritiker die Werte, die ihren Theorien implizit zugrunde lagen und in Bezug auf die sie an den sozialen,

staatsorganisatorischen, historischen, wirtschaftlichen, technischen und wissenschaftlichen Entwicklungen im 19. Jahrhundert Kritik übten, aus der Lebensphilosophie bezogen. Es lässt sich folgender Dichotomienturm bilden, der wie so häufig bei Dichotomien-stapeln in sich verdreht und verzweigt ist.

Lebensphilosophisch orientiertes Ideal		Ist-Zustand, erwartete Zukunft
1. lebendiger Organismus	vs.	tote Maschine
2. Organismus als Funktionseinheit	=	Maschine
3. Dynamik/Entwicklung/Entelechie/ Fortschritt	vs.	Erstarrung/Kristallisation/ Wärmetod
4. Fortschritt als Bedingungs- möglichkeit	von	Erstarrung/Kristallisation
5. Antirationalismus/Intuition/ Spontaneität	vs.	Vorherrschaft der (Zweck-) Rationalität, Rationalisierung
6. Rationalisierung ohne Vernunft	=	irrationaler Wahnsinn
7. der auf seinen Selbsterhalt ausgerichtete Organismus	vs.	die auf äußerliche Zwecke ausgerichtete Technik
8. der auf seinen Selbsterhalt ausgerichtete Organismus	ent- spricht	der Stabilisierungstendenz der Verwaltung

[Seite 146:] Die tote Maschine (Dichotomienpaar Nr. 1) stellt in Hinblick auf die Eigenschaft der Lebendigkeit einen Gegensatz zum Organismus dar. Strukturell sind beide jedoch miteinander verwandt, wenn der Organismus primär als Funktionseinheit begriffen wird (Dichotomienpaar Nr. 2). Das Begriffsfeld ‚Dynamik, Entwicklung, Entelechie und Fortschritt‘ stellt in Hinblick auf die physikalische, biologische und historiographische Größe der Bewegung einen Gegensatz zu Erstarrung und Kristallisation dar (Dichotomienpaar Nr. 3). Indem Fortschritt jedoch, wenn er hypertroph wird, in Erstarrung und Kristallisation umschlägt, ist er zugleich deren Bedingungsmöglichkeit (Dichotomienpaar Nr. 4). Antirationalismus, Intuition und Spontaneität werden aus lebensphilosophischer Perspektive als ‚Gegenmittel‘ gegen die Vorherrschaft von (Zweck-)Rationalität und Rationalisierung gedacht (Dichotomienpaar Nr. 5). Letztere erscheinen dann jedoch als Varianten ersterer, wenn die Rationalisierung ohne Vernunft erfolgt. Dann ist sie kaum mehr als irrationaler Wahnsinn (Dichotomienpaar Nr. 6).

Im folgenden Abschnitt wird der Dichotomienturm als Folie dafür dienen, um die Zusammenhänge zwischen Musik und Musikphilosophie auf

der einen und Leben und Lebensphilosophie auf der anderen Seite im 20. Jahrhundert herauszuarbeiten – und zwar anhand der Schriften von Theodor W. Adorno, der die Musikphilosophie des 20. und 21. Jahrhunderts entscheidend und nachhaltig geprägt hat.

III. Adornos Musikphilosophie

In diversen musikphilosophischen Schriften stellt Adorno seine musikphilosophischen Beobachtungen implizit (über Schlüssel- und Schlagwörter) in einen Zusammenhang mit kulturkritischen Theoremen. Die im Verhältnis zwischen Lebensphilosophie und Kulturkritik angelegten Inkohärenzen und Ambiguitäten (die Verdrehungen innerhalb des Dichotomiestapels) werden dabei aufgegriffen und für die eigene Argumentation kreativ nutzbar gemacht. Dies lässt sich gut anhand einer Textstelle aus der *Philosophie der Neuen Musik* von 1948 vor Augen führen. Adorno beginnt seine kritischen Ausführungen zu Schönbergs Zwölftontechnik, indem er sie mit lebensweltlicher, industrieller Technik vergleicht und damit jenes kulturkritische Assoziationsnetz aufruft, das in Abschnitt I rekonstruiert wurde:

[Seite 147:] Technik = Vernichtung (Atombombe) = auf der Stelle rotierende Maschine (Fließband) = Dehumanisierung und Tod = Kristallisation und Wärmetod

Dass Schönberg, als er den Terminus „Zwölftontechnik“ kreierte, vielmehr die Konnotationen „Können“, „Wissen“ und „Expertise“ als diejenigen der Höllenmaschine im Blick hatte, blendet Adorno dabei aus, obwohl ihm dies bewusst gewesen sein dürfte. Der Musikphilosoph schreibt:

Die Zwölftonmusik hat ein Moment von streamline [dem äußerst populären Designstil der 1920er bis 50er Jahre]. In der Realität [zu der die Musik (sowie Kunst im Allgemeinen) eine Gegenwelt darstellt] soll die Technik Zwecken dienen, die jenseits ihres eigenen Zusammenhangs liegen. Hier, [im Kunstwerk] wo solche [externen] Zwecke entfallen, wird sie [die Technik] zum Selbstzweck und surrogiert die substantielle Einheit des Kunstwerks durch eine bloße [Einheit] des „Aufgehens“ [– Aufgehen im Sinne von Aufgehen einer mathematischen Gleichung] [...] sie [die Zwölftonmusik] bleibt stehen bloß noch ²⁸ als Allegorie des „technischen Zeitalters“.

Adorno hat die Passage mittels assoziationsreicher Schlüsselbegriffe und rhetorischer Ellipsen extrem verkürzt. Für deren vollumfängliches Verständnis ist es daher notwendig, die Andeutungen auszuführen. Mit „streamline“ evoziert er einen Designstil der 1920er bis 50er Jahre, der, insbesondere von Raymond Loewy vorangetrieben, Kanten und geometrische Formen von Fahrzeugen, Haushaltsgegenständen und Architektur in fließende, weiche Linien und Rundungen auflöste. Mit seinem Bezug zu Hochgeschwindigkeitsfahr- und Flugzeugen – insbesondere Rennwagen und Raketen – glorifizierte das

streamline design implizit die moderne Technik. Adorno charakterisiert Zwölftonmusik dementsprechend als technikaffines Design, das jedoch, so seine Kritik, genauso wie bei den meisten Objekten, auf die das Design im Alltag Anwendung fand, nur oberflächlich, äußerlich blieb. So wie Stromlinienförmigkeit bei Objekten wie Bügeleisen und Immobilien funktionslos bleibt, weil die Verringerung des Luftwiderstands zur Erhöhung der Geschwindigkeit unnötig ist, so sei auch das *streamline*, also das große Gewicht, dass der Technik in der Zwölftonkomposition zukomme, rein äußerlich und zwar deshalb – und an dieser Stelle bricht Adorno die von ihm zuvor erst überhaupt konstituierte Analogie auf –, weil „[i]n der Realität [...] die Technik [bei einem Werkzeug oder einer Maschine z. B.] Zwecken dienen [soll], die jenseits ihres eigenen Zusammenhangs liegen“ und ihr in diesem Sinne äußerlich sind. Adorno behält hier ‚Technik‘ als einem Objekt äußerliches Merkmal bei, wechselt [Seite 148:] jedoch die mit der Zwölftontechnik zu vergleichende Gruppe und die mit ihr verbundene gesellschaftliche Wertigkeit aus. Negatives *streamline* als bezogen auf das Objekt lediglich oberflächliches Design wird implizit durch positive, ‚dem funktionalen Werkzeug äußerliche Zwecke‘ ersetzt. Indem Adorno jedoch die ästhetische Angemessenheit einer der Musik lediglich äußerlichen, weil technischen Funktionalität in Abrede stellt, impliziert er zugleich, dass die ‚richtige‘ Funktionalität eine der Musik innerliche wäre. Mit der Denkfigur der ‚dem Phänomen innerlichen (nicht bloß äußerlichen) Funktionalität‘ revoziert der Musikphilosoph die Vorstellung des Kunstwerks als Organismus, dessen Funktionszusammenhang auf seine innere Stimmigkeit, Ausgewogenheit und Balance mit dem Ziel des Selbsterhalts ausgerichtet und in diesem Sinne zweckmäßig ist.²⁹

Adorno postuliert somit mit dieser äußerst verdichteten, elliptischen Passage, dass Zwölftonkompositionen, also Kunstwerke, die danach streben, sich der Kontur des Technikideals in einer technisch-hypertrophen Gesellschaft anzuschmiegen, scheitern. Sie werden den Anforderungen einer lebensphilosophisch orientierten klassisch-romantischen Musikästhetik nicht mehr gerecht, weil entgegen den geltenden musikästhetischen Prämissen keine ästhetischen Gehalte (im Sinne einer organisch-organistischen inneren Stimmigkeit) generiert werden. Technik in der Musik entfremdet Musik somit von sich selbst. Technik im Sinne eines industriellen Werkzeugs realisiert sich in den zwölftönigen Werken jedoch genauso wenig, weil Technik per definitionem funktional und zweckmäßig, und Kunst seit Kant jedoch funktions- und zweckfrei ist. Der einzige Zweck, den Kunst erfüllen soll, sei derjenige, interesseloses Wohlgefallen zu wecken. Externe Zwecke verfolgende Technik, die bei zweckfreien Kunstwerken jedoch gar nicht vorliegen, würden im Kunstwerk somit zum Selbstzweck. Selbstzweck ist wiederum eine euphemistische Metapher für Sinn- und Zwecklosigkeit. Bezogen auf musikalische Kunstwerke meint

Zwecklosigkeit das Fehlen eines musikalisch-ästhetischen Gehalts und gerade aufgrund des Fehlens eines tatsächlichen Gehalts sei Zwölftonmusik „Allegorie des ‚technischen Zeitalters‘“ – und zwar insofern als das technische Zeitalter aus kulturpessimistischer Perspektive eines der Entropie, Kristallisation, der Dehumanisierung, kurz: des Untergangs ist. Adorno urteilt zusammenfassend dementsprechend: „So wird summum ius zur summa iniuria: das vollendet funktionale Kunstwerk zum vollendet funktionslosen. [...] Das integrale Kunstwerk ist das absolut widersinnige.“³⁰

[Seite 149:] Bis zu diesem Punkt ist der Gedankengang Adornos in der zitierten Passage kohärent mit den lebensphilosophischen Theoremen. Technik ist Antagonist zum lebendigen Organismus. Dass die lebensphilosophischen Theoreme jedoch in Hinblick auf die von ihnen transportierten Wertvorstellungen äußerst ambivalent sind, führt der Philosoph in der anschließenden Passage, wieder aus der *Philosophie der Neuen Musik*, vor Augen. Adorno verfolgt hier den Zweck, das Ornament, das als Komponente im (Kunst -)Werk im Kontext der diversen Modernitätsdebatten in den letzten Dekaden zunehmend in die Kritik geraten war – Adolf Loos’ Vortrag „Ornament und Verbrechen“³¹ von 1908 ist hierfür paradigmatisch –, als ästhetische Kategorie zu retten. Er schreibt:

Indem der Schein [als ästhetischer Gehalt] am [zwölftönigen, technizistischen] Kunstwerk abstirbt, so wie es [das Absterben des Scheins] im Kampf gegen das Ornament sich indiziert, beginnt der Standort des Kunstwerks überhaupt unhaltbar zu werden. Alles, was keine Funktion hat am Kunstwerk – und damit alles, was das Gesetz seines bloßen Daseins übersteigt – wird ihm [dem Kunstwerk] entzogen. Seine Funktion [die Funktion des Ornament und des gelungenen Kunstwerks] ist [jedoch] selber gerade, das bloße Dasein zu übersteigen.³²

Mit der Formulierung ‚bloßes Dasein‘ knüpft Adorno implizit wieder an lebensphilosophische Prämissen an. Indem Adorno das Ornament – gemäß dem Diskurs der Moderne ein Element überflüssigen, nicht zur Substanz gehörenden, bloß schmückenden, afunktionalen Beiwerks – zu einem essentiellen Aspekt des Kunstwerks erklärt, fordert er gleichzeitig zu einer kritischen Überprüfung des traditionellen lebensphilosophischen Organismuskonzepts auf – und zwar sowohl als validen Wertmaßstabs für gelungene Kunstwerke als auch generell.

Ästhetisch gelungen ist, so impliziert Adorno in der zitierten Passage, nicht der systemische Organismus aus funktional aufeinander abgestimmten, harmonisch miteinander kooperierenden und insofern zweckmäßigen Einheiten, den biologischen Organen, sondern ein Werk, das vermag, das Dysfunktionale, also dasjenige, was in einem Organismus aus dem eigentlichen Funktionssystem herausfällt, zu integrieren oder zu akzeptieren. Im Gegensatz zum lebensphilosophischen Denkschema, dem

gemäß im Organismus alle Elemente, alle systemischen Teile auf das optimale Funktionieren des Organismus ausgerichtet sind, arbeitet Adorno in Bezug auf Musik heraus, dass ein Organismus, der zwar funktioniert, über sein Funktionieren jedoch nicht hinsichtlich seiner Elemente und [Seite 150:] Bedeutungszusammenhänge hinausschießt, kein Lebendiges im emphatischen Sinn darstellt. Er ist bloßes Dasein. Adorno formuliert damit eine Vorstellung, die in den lebensphilosophischen Organismuskonzepten keinen Platz hat und differenziert den Lebensbegriff in zwei Varianten aus: eine triviale (Leben als bloßes Dasein) und eine emphatische (wahres Leben).

Um diesen Prozess der Ausdifferenzierung des Lebenskonzepts und seine Motivation genauer zu verstehen, den Adorno ausgerechnet in Bezug auf das Ornament durchführt, ist es gewinnbringend, das Bedeutungsfeld des Ornamentes weiter zu rekonstruieren. Das Ornament spielt für die Ausdifferenzierung des Lebensbegriffs in eine triviale und eine emphatische Variante – eigentliche und uneigentliche Lebendigkeit – deshalb eine zentrale Rolle, weil es eine Konkretisierung des Inkommensurablen darstellt. Was Adorno unter dem Inkommensurablen als Element oder Aspekt eines Kunstwerks versteht, hat er an verschiedenen Stellen in der posthum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* 1969 erörtert; es spielt allerdings auch in früheren Schriften bereits eine Rolle, z. B. in der *Philosophie der Neuen Musik*, dem Mahler- und dem Berg-Buch.³³

Das Inkommensurable, das der Wortbedeutung nach das Nicht-Messbare und das die Sinne Übersteigende bezeichnet, ist insofern mit dem Ornament verwandt, als im Verständnis von Adorno das Nicht-Messbare auch zugleich das Nicht-Rationale ist, das „nicht in diskursiver Logik Aufgehende“.³⁴ Das Inkommensurable manifestiert sich in „undurchsichtigen Details, den blinden Stellen“, „den individuellsten [...] Impulsen“, die nicht hinter der Totalität des organischen Funktionssystems eines Kunstwerks verschwinden.³⁵ Indem beide – das Ornament und das Inkommensurable – nicht in der Ganzheit des Kunstwerks aufgehen, stellt das Ornament, genauso wie die von Adorno immer wieder erwähnten so genannten „schönen Stellen“³⁶ eine Ausprägung des Inkommensurablen dar. Dementsprechend merkt Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* im Kontext eines Vergleichs von zwei frei-atonalen Werken, Schönbergs Klavierstücken op. 19 (als Positivbeispiel) mit Webers Quartettsätzen op. 5 (als Negativbeispiel), an:

Wo Webern die expressionistischen Miniaturen durch die subtilste Motivarbeit bindet, lässt Schönberg, der alle die Motivkünste entwickelt hatte, sie fahren und treibt geschlossenen Auges, wohin Ton um Ton ihn drängt. Im Vergessen greift inkommensurabel [– unermesslich und unintegrierbar –] die Subjektivität endlich über die Konsequenz und Stimmigkeit des Gebildes hinaus, das in der allgegenwärtigen Erinnerung seiner selbst besteht.³⁸

[Seite 151:] Adorno formuliert hier einen Kerngedanken seiner Ästhetischen Theorie: Das wahrhaft Subjekthafte, Individuelle, Einzigartige sprengt als In-kommensurables, Nicht-Integrierbares die Stimmigkeit eines ästhetischen Gebildes und erreicht gerade durch diese Sprengung eine höhere ästhetische Stufe. Warum für den Philosophen das Inkommensurable ein dermaßen wichtiges und positives Merkmal des modernen Kunstwerks darstellt, lässt sich mit Rekurs auf die Kulturkritik und damit auch auf die realen gesellschaftlichen und politischen Ereignisse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erklären. Das Inkommensurable löst bei Adorno den lebendigen Organismus als Ideal- und Kontrastbild zur dehumanisierenden Maschine ab. Dies lässt sich dabei gut aus dem sozial- und politikgeschichtlichen Kontext der Entstehung seiner musikphilosophischen Schriften und der persönlichen Betroffenheit erklären. Die Erfahrung des Nationalsozialismus und dessen mörderischen Folgen für die europäischen Juden, religiöse Minderheiten, politisch Andersdenkende, Intellektuelle, Künstler, „Asoziale“ und „Arbeitsscheue“ erfordern geradezu eine Skepsis gegenüber dem Organismusmodell. Dies hat Peter Sloterdijk in einer fast dreißig Jahre nach Adornos *Ästhetischen Theorie* verfassten Schrift plastisch vor Augen geführt. In *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abüstung* von 1987 formuliert Sloterdijk mit Bezug auf nationalsozialistisches Denken und die Popularität des Organismusmodells im Dritten Reich:

Wer am Lebensrecht des Einzelnen festhält, zieht die zerrissenste Subjektivität dem ontologischen Harmonieerlass vor, da man sich nur zu gut erinnert, was Harmonisierung auf der praktisch-grobstofflichen Ebene meint: Mitmarschieren in den harmonischen Kolonnen, Liquidierung des unstimmigen Subjekts, Entmutigung des Abweichenden, zweite Vergewaltigung des schon verletzten Lebens. [...] Die Antwort der Großen Harmonielehre auf meine kleinen dissonanten Fragen muss ja stets lauten: du selber bist das Problem. Und was es heißt, dieses Problem zu „lösen“, dafür gibt es historisch fast nur Beispiele, die frösteln machen. Darum muss sich der individualistische Geist alarmiert fühlen, sobald sich der Harmonismus als sozialer, politischer, zivilisationskritischer Logos empfiehlt.³⁹

Greift man Sloterdijks Überlegungen auf – und sie sind es m. E. wert, aufgegriffen zu werden –, so lässt sich feststellen, dass mit der Ausdifferenzierung des Lebensbegriffs in zwei Varianten – eine triviale (bloßes Dasein als Resultat allseitiger Zweckmäßigkeit) und eine emphatische (wahrhaft Lebendiges) – eine Spezifizierung des Organismusbegriffs [Seite 151:] korrespondiert: nicht bereits der integrale und damit harmonische – musikalische oder soziale – Organismus, sondern erst das Gefüge, das Unpassendes-Inkommensurables wie zwecklose Ornamente und schöne Stellen zuzulassen vermag, ist wahrhaft human. Perfekte Harmonisierung geht demgegenüber mit Dehumanisierung und Zwang einher. Die rigorose Denkfigur Sloterdijks findet sich dabei bereits in Adornos *Philosophie der*

neuen Musik vorgeprägt, diesmal bezogen auf Strawinsky. Während Schönbergs frei-atonale Werke – anders als seine Zwölftonkompositionen – das Inkommensurabile zuzulassen vermögen, passt Strawinsky, so Adorno, die Ausdrucksdimension seiner Musik – der musikalische Ausdruck wird von Adorno gewissermaßen als ‚Spiegel‘ der Psyche begriffen – an eine das Individuum auslöschende, also dehumanisierende und entsubjektivierte turboindustrielle Gesellschaft an. Adorno rekuriert in diesem Kontext wieder auf die Maschinenmetapher, diesmal um die Unausweichlichkeit der gesellschaftlichen Prozesse als Folge einer unguten Eigendynamik vor Augen zu führen:

Alles [von Strawinskys Musik] sprach darauf an, was von sich aus, dem Trieb nach dorthin schon wollte, wozu [die späte Industrie-]Gesellschaft ihre wehrlosen Angehörigen zwang: Selbstdurchstreichung, bewußtlose Geschicklichkeit, Einpassung in die blinde Totalität. Das Opfer des Selbst, das die neue Organisationsform jedem zumutet, lockt als Urvergangenheit [quasi Menschen in einem frühkulturellen Zeitalter] und ist zugleich mit dem Grauen vor einer Zukunft besetzt, in der man all das fahren lassen muß, wodurch man der ward, um dessen Erhaltung willen doch die ganze Anpassungsmaschine funktioniert.⁴⁰

Was sich in den zitierten Passagen andeutet, nämlich dass, abweichend von den lebensphilosophischen Prämissen, menschliche Gesellschaften sich am handlungsmächtigen Subjekt – und nicht am subjektlosen Organismus und an der abstrakten Vitalität – ausrichten sollten, artikuliert Adorno in folgender Passage aus der *Philosophie der Neuen Musik*, in der er dem Subjekt die totale Organisation gegenüber stellt:

Die totale Rationalität der Musik ist ihre totale Organisation. Durch Organisation möchte die befreite Musik das verlorene Ganze, die verlorene Macht und Verbindlichkeit Beethovens wiederherstellen. Das gelingt ihr bloß um den Preis ihrer Freiheit, und damit mißlingt es. Beethoven hat den Sinn von Tonalität aus subjektiver Freiheit reproduziert. Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus.⁴¹

[Seite 152:] IV. Ideale und reale Musik

Das Verhältnis zwischen Musik und Musikphilosophie auf der einen und ‚Leben‘ und Lebensphilosophie auf der anderen Seite ist bei Adorno, wie gezeigt, kompliziert. Indem die lebensphilosophischen Prämissen für die Entwicklung der kulturkritischen und -pessimistischen Theorien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Folie bilden, ist auch das Wertesystem, das sich in der Lebensphilosophie artikuliert, für Adornos Musikphilosophie maßgebend, die sich von der pessimistischen Kulturkritik inspirieren lässt und selber Kulturkritik darstellt. Adorno begreift Musik als Idealform – die ‚Musik an sich‘ – zwar als Abbild oder Analogie von Leben und Lebensvorgängen, durchaus in einem harmonistischen Sinn. Die realen Werke interpretiert Adorno jedoch als ‚Spiegel‘ der soziopolitischen und

lebensweltlichen Erfahrungen der Komponisten, quasi als Abbild ihrer Erfahrungswelt – und diese Erfahrungswelt ist im 20. Jahrhundert eine Welt der Dehumanisierung, Technisierung und Bürokratisierung, jedenfalls aus der Perspektive der Kulturpessimisten, einschließlich Adornos. Denn Adorno war nicht nur Philosoph, er war insbesondere auch Kulturkritiker, auch wenn dies in der bisherigen Forschung weitgehend ignoriert wurde. Indem Adorno Musik und musikalisches Material als Spiegel der Welt begriff, als „sedimentierten Geist“, wurde nicht nur Strawinskys oder Sibelius‘ Musik, wie die Adorno-Nicht-Kenner meinen zu wissen, zum Ziel von Adornos Kritik, sondern auch Schönberg, Stockhausen, Boulez und Cage, deren Werke der Philosoph eigentlich bewarb, weil sie gerade das taten, was Adorno von einem Komponisten erwartete: soziale und politische Lebenswelt in sich einzusaugen und, in Klänge und musikalische Strukturen transformiert, an die Welt zurückzugeben. So gesehen lässt sich das Verhältnis zwischen Musik und Leben, so wie es Adorno begriff, mit einer Variante der vielzitierten Sentenz Adornos auf den Punkt bringen: „Es gibt“, so Adorno, „kein richtiges Leben im falschen“⁴² – und genauso gibt es auch keine richtige Musik im falschen [Leben].

[Seite 154:] ANMERKUNGEN

¹ Bevor wir sagen können, dass wir etwas verstehen oder verstanden haben, müssen wir zunächst versuchen, uns mental (kognitiv und gegebenenfalls auch emotional) mit der zu verstehenden Sache auseinanderzusetzen.

² Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Berlin 1910, S. 218.

³ „Die Musik schließt dem Menschen“, so Hoffmann, „ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben“. E. T. A. Hoffmann, ‚Beethovens Instrumental-Musik‘, in ders., *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814, Sämtliche Werke*, Bd. 2/1, hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht, Frankfurt a. M. 1993, S. 52–61, 52.

⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799), hg. v. Ludwig Tieck, München u. Wien 1984, S. 350. An anderer Stelle des Werkes heißt es: „Die Kunstmeister offenbaren und verkünden ihren Geist auf die geheimnisvolle Weise auf diesen Instrumenten [Erz, Holz und Saiten], ohne dass sie es wissen redet die klingende, beseelte Instrumentenwelt die alte Sprache.“ Ebd., S. 342. Heinse beschreibt Musik als nonverbale Botschaft: „Die Musik röhrt sie [die Lebensnerven] so, dass es ein eignes Spiel, eine ganz besondere Mittheilung ist, die alle Beschreibung von Worten übersteigt.“ Wilhelm Heinse, *Hildegard von Hohenthal* (1794), *Sämtliche Werke*, Bd. V, hg. v. Carl Schüddekopf, Leipzig 1902–1925, S. 24.

- 5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Naturphilosophie als der Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zweiter Theil*, hg. v. D. Carl Ludwig Michelet, Berlin 1842, § 338, S. 430.
- 6 Ebd., S. 557.
- 7 Christian Friedrich Michaelis, ‚Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln‘, in *Allgemeine musikalische Zeitung* 8, 1805/06, Sp. 673–683, 691–696, 683.
- 8 Aktuelle Theorien setzen den Klimawandel, ressourcenverschwendende Wirtschaftsformen und Entropie zueinander in Beziehung: Manfred Sietz, ‚Definition von Wärmefußabdrücken als Instrument messbarer Energieeffizienz und deren Bedeutung in Bezug auf den Klimawandel‘, in ders., *Wärmefußabdrücke und Energieeffizienz. Nachhaltigkeit messbar machen*, hg. v. dems., [Seite 155:] Berlin/Heidelberg 2016, S. 9–22, 9; Philip Lawn, *Resolving the Climate Change Crisis: The Ecological Economics of Climate Change*, Dordrecht 2016, S. 60.
- 9 Elizabeth R. Neswald, *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie 1850–1915*, Berlin 2006, S. 404–406.
- 10 Ebd., S. 170.
- 11 Henry Adams, *A Letter to American Teachers of History*, Washington 1910. Vgl. auch Neswald, *Thermodynamik* (Anm. 9), S. 420.
- 12 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, München 1956.
- 13 Friedrich Pollock, *Automation. Materialien zur Beurteilung der ökonomischen und sozialen Folgen*, Frankfurt a. M. 1956, S. 3.
- 14 Zur Ablehnung von Mechanisierung bei Ludwig Klages s. Olivier Hanses Beitrag in diesem Band.
- 15 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1922.
- 16 Gehlen nennt die ‚neuen‘ Menschen „Solltypus“ und „Idealtypus“. Arnold Gehlen, ‚Ende der Persönlichkeit‘, *Merkur* 106 (Dezember 1956), S. 1149–1158.
- 17 Bruno Rizzi, *La bureaucratisation du monde*, Paris 1939.
- 18 Hans Mommsen, ‚Die Realisierung des Utopischen: Die „Endlösung der Judenfrage“ im „Dritten Reich“‘ (1983), in ders., *Der Nationalsozialismus und die deutsche Gesellschaft*, Hamburg 1991, S. 184–232, 213.
- 19 Christopher R. Browning, *Fateful Months: Essays on the Emergence of the Final Solution*, New York, NY u. a. 1985, S. 87.
- 20 Hendrik de Man, *Vermassung und Kulturverfall*, Bern 1951, S. 123.
- 21 Lewis Mumford, *The Myth of the Machine*, Bd. 2, London 1964, S. 274.
- 22 Lewis Mumford, *The Transformation of Man*, London 1957, S. 121.
- 23 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781), *Werkausgabe* Bd. IV, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, S. 363 (= A 350–351 und A 341 ff.); Georg Simmel, ‚Individuum und Gesellschaft‘, in ders., *Grundfragen der Soziologie*, Berlin 1917.
- 24 Browning, *Fateful Months* (Anm. 19), S. 7.

- 25 Arnold Gehlen, „Probleme einer soziologischen Handlungslehre“ (1952), in ders., *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied 1963, S. 196–231, 197.
- 26 György Ligeti verwendet diese Metapher 1960: „Es ergibt sich ein funkeln'd geschlossener Klang mit unablässig wechselnden Lichtern und Schatten, [Seite 156:] angeähnelt einer höchst komplizierten Maschine, die in der schwindelnden Bewegung aller ihrer Teile auf der Stelle verharrt.“ György Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, in *Die Reihe*, Bd. 7, hg. v. Herbert Eimert, Wien u. a. 1960, S. 5–17, 9.
- 27 Flavio Lorenzelli, *The Essence of Chaos*, London 1995.
- 28 Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (1948), Frankfurt a. M. 1958, S. 69.
- 29 Siehe Michaelis' Ausführungen in Abschnitt 1.
- 30 Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Anm. 28), S. 70.
- 31 Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“ (1908), in ders., *Sämtliche Schriften*, hg. v. Franz Glück, Wien u. München 1962, S. 276–287.
- 32 Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Anm. 28), S. 70.
- 33 Ebd.; ders., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M. 1960; ders., *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968.
- 34 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1969), *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. ⁴1984, S. 149.
- 35 Theodor W. Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen*, *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1977.
- 36 Zur lebensphilosophischen Dichotomie zwischen „Einzigartigkeit/Individualität/Besonderheit“ auf der einen und „Totalität/Mechanisierung/Allgemeinheit“ auf der anderen Seite, s. auch Abschnitt II von Olivier Hanses Beitrag in diesem Band.
- 37 „Wer kein Organ für schöne Stellen hat – auch in der Malerei, so wie Prousts Bergotte, der Sekunden vor seinem Tod gebannt wird von einem kleinen Stückchen Mauer auf einem Bild Vermeers –, ist dem Kunstwerk so fremd wie der zur Erfahrung von Einheit Unfähige. Gleichwohl empfangen jene Details ihre Leuchtkraft nur vermöge des Ganzem. Manche Takte Beethovens klingen wie der Satz aus den Wahlverwandtschaften „Wie ein Stern fuhr die Hoffnung vom Himmel hernieder“; so im langsamem Satz der d-moll-Sonate op. 31.2. Man muß lediglich die Stelle im Zusammenhang des Satzes spielen und dann allein, um zu hören, wie sehr sie ihr Inkommensurables, das Gefüge Überstrahlende, dem Gefüge verdankt. Zum Ungeheuren wird sie, indem ihr Ausdruck über das Vorhergehende durch die Konzentration einer gesanglichen, in sich vermenschlichten Melodie sich erhebt. Sie individuiert sich in Relation zur Totalität, durch diese hindurch; ihr Produkt so gut wie ihre Suspension. Auch [Seite 157:] Totalität, lückenloses Gefügtsein der Kunstwerke ist keine abschlußhafte Kategorie. Unabdingbar gegenüber der regressiv-atomistischen Wahrnehmung, relativiert sie sich, weil ihre Kraft allein in dem Einzelnen sich bewährt, in das sie hineinstrahlt.“ Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 34), S. 280.

- ³⁹ Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Anm. 28), S. 118.
- ⁴⁰ Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt a. M. 1987, S. 101.
- ⁴¹ Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Anm. 28), S. 157.
- ⁴² Ebd., S. 69.
- ⁴² Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1997, S. 43.

ABSTRACT

The philosophy and aesthetics of music have been shaped by the philosophy of life since the end of the 18th century. At the beginning of the 20th century, however, the relationship between the philosophy of music and the philosophy of life changed fundamentally – due to the development and popularization of various related cultural theories. From then on, the philosophy of life, the philosophy of music and cultural criticism formed a complex triangle. Many European and North American intellectuals availed themselves of established concepts of the philosophy of life such as ‘non-rationality’, ‘organicity’ and ‘vitality’ as contrasting foils for their own cultural-pessimistic theories, which revolved around the ‘critique of technology’, ‘pessimism of progress’, ‘posthistoire’, ‘dehumanisation’, ‘the uncontrollable machine’ and the ‘hypertrophy of administration’. At the same time, cultural criticism transformed the philosophy of music having been shaped by the philosophy of life.

This chapter reconstructs the triangle by means of Theodor W. Adorno’s music philosophy, especially his theoremes on avant-garde music. It demonstrates how, in the middle of the 20th century, cultural-pessimistic and life-philosophical ideas mutually explained and questioned each other in light of the contemporary compositional techniques and the philosophical discourse on them.