



Dirk Braunstein / Grażyna Jurewicz / Ansgar Martins (Hrsg.)

„Der Schein des Lichts, der ins Gefängnis selber fällt“
Religion, Metaphysik, Kritische Theorie







Dirk Braunstein / Grażyna Jurewicz /
Ansgar Martins (Hrsg.)

„Der Schein des Lichts,
der ins Gefängnis selber fällt“

Religion, Metaphysik, Kritische Theorie

Neofelis Verlag





Inhalt

- 7 // **Dirk Braunstein / Grażyna Jurewicz / Ansgar Martins**
Einleitung
- 23 // **Lisa Neher**
Wider die religiöse Mathematik
- 43 // **Robert Ziegelmann**
Das Leid der Geschichte und die
Bedingungen der Möglichkeit kritischer Theorie
- 61 // **Alexander Kern**
Kritische Theorie ist Inverse Theologie. Über Erkenntnis bei Adorno
- 81 // **Julia Jopp**
Von Markion zu Odradek. Ideologiekritik als Inversion der Gnosis
- 103 // **Leonie Wellmann**
„Profane Texte wie heilige anschauen“.
Zum Verhältnis theologischer Denkmuster zu
Theodor W. Adornos Theorie des konstellativen Schreibens
- 123 // **Verena Katz**
Transzendenz durch Versenkung.
Adornos „Zur Schlußszene des Faust“ und die Form des Kommentars
- 141 // **Anna-Verena Nosthoff**
Versuch, das Ende des Endspiels zu verstehen.
Adornos Beckett-Lektüre und ihre theologischen Implikationen
- 161 // **Keisuke Yoshida**
Die Rettung des ‚theologischen Stachels‘ wider
‚die Versetzung in die Philosophie‘.
Adornos Kierkegaard-Aneignung als Säkularisierung des Religiösen





- 179 // **Felix Lang**
„Aus dem Bedürfnis wird gedacht“.
Überlegungen zum somatischen Moment in der Metaphysik
- 199 // **Alexander Lingk**
Möglichkeiten und Grenzen immanenter Gesellschaftskritik.
Die Rolle der Metaphysik im Kritikmodus Kritischer Theorie
- 219 // **Mariska Dekker**
Die absolute Wahrheit denken.
Adornos Form des ontologischen Gottesbeweises und
sein Begriff der Metaphysik
- 239 // **Teresa Roelcke**
Der Kanon des Widerstandes.
Musik, metaphysische Erfahrung und die
Autonomie des Kunstwerks
- 259 // **Eraldo Souza dos Santos**
Variationen über das bilderlose Wesen der Musik.
Bilderverbot als Motiv der Musikphilosophie Theodor W. Adornos
- 279 // **Tobias Schottdorf**
Die Ambivalenz der Religionskritik nach Horkheimer
- 299 // **Laura Soréna Tittel**
Mana, Mimesis und Magie als Herrschaft und Emanzipation.
Zur Rolle der Religion in den Anfangsstadien der Subjektwerdung
- 317 // **Ansgar Martins**
„Es verschwindet...“
Adornos Religionskritik und die Möglichkeit von Transzendenz





339 // Nico Bobka

Warten und Kritik.

Kracauer, Adorno und die transzendente Obdachlosigkeit

359 // Dirk Braunstein / Ansgar Martins

Judentum und Jüdischsein.

Adorno über verfallene Tradition und konformistische Assimilation

380 // Siglen

384 // Personenregister





Eraldo Souza dos Santos

Variationen über das bilderlose Wesen der Musik

Bilderverbot als Motiv der Musikphilosophie Theodor W. Adornos

Alle Malerei, auch die abstrakte, hat ihr Pathos an dem, was ist; alle Musik meint ein Werden, und dem will sie in Strawinsky durch die Fiktion ihres bloßen Daseins sich entziehen.¹

Gegenüber der meinenden Sprache ist Musik Sprache nur als eine von ganz anderem Typus. In ihm liegt ihr theologischer Aspekt. Was sie sagt, ist in der Aussage bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen.²

Musik ist die bilderlose Kunst und war von jenem Verbot ausgenommen; das ist wohl der Schlüssel zum Verhältnis von Musik und Judentum. Musik war jedoch, auf den geschichtlichen Stufen von *musica ficta*, *stile rappresentativo*, von Ausdrucksmusik, die ein anderes versinnlicht, als was sie selber ist, ins Bildwesen aller europäischen Kunst verstrickt.³

In diesem Artikel argumentiere ich dafür, dass der kritische Vorrang der Musik gegenüber den anderen Künsten bei Theodor W. Adorno

1 Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik. In: AGS 12, S. 174–175.

2 Theodor W. Adorno: Fragment über Musik und Sprache. In: AGS 16, S. 251–256, hier S. 252.

3 Ebd., S. 458.





als Echo einer spezifischen, nicht immer expliziten Präsenz des Motivs des Bilderverbots in seiner Ästhetik verstanden werden kann. Dabei soll die Adorno'sche Reflexion zum bilderlosen Charakter der Musik allerdings nicht auf eine Variante der generell abfälligen Betrachtung des Bildes in der marxistischen Tradition⁴ oder der Ästhetik der absoluten Musik⁵ reduziert, auch nicht als eine bloße Verwendung des biblischen Motivs des Bilderverbots betrachtet werden. Dennoch sind all diese Elemente Teil jener spezifischen Konstellation, die sich im Laufe der Jahre in Adornos Werk entwickelt und verändert. Meine These lautet, dass das Motiv des Bilderverbots sich in verschiedenen *Variationen* in Adornos Ästhetik manifestiert, sodass nur eine Rekonstruktion dieser Variationen und der Verbindungen zwischen ihnen erklären kann, warum das Motiv selbst eine zentrale Bedeutung für Adornos Werk hat und welche Variation eventuell Vorrang gegenüber den anderen gewinnt.

Mein Versuch besteht darin, die Entwicklung der Kritik Adornos an der Verräumlichung der Musik hin zur expliziteren Bezugnahme auf das Bilderverbot und auf die Betrachtung der Musik als „Bild des Bilderlosen“⁶ nachzuvollziehen. Dafür werden sowohl die Kontinuitäten als auch die Veränderungen analysiert, die seine Überlegungen zwischen 1949 und 1963, d. h. zwischen der Veröffentlichung der *Philosophie der Neuen Musik* und seines Aufsatzes „Sakrales Fragment“ erfahren haben.⁷

4 Vgl. bspw. Guy Debord: *La société du spectacle*. Paris: Gallimard 1992.

5 Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Basel: Bärenreiter 1994.

6 Theodor W. Adorno: Sakrales Fragment. In: AGS 16, S. 454–475, hier S. 458.

7 In dem hier betrachteten thematischen Zusammenhang gehören Adornos zwei spätere Aufsätze zu den Verhältnissen zwischen den Künsten, vgl. Theodor W. Adorno: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei [1965]. In: Ebd., S. 628–642; ders.: Die Kunst und die Künste [1966]. In: AGS 10.1, S. 432–453. Wenngleich sie für eine Darstellung des Bildbegriffs Adornos fundamental sein mögen, werden sie in meiner Analyse nicht berücksichtigt. Aus Platzgründen konzentriere ich mich hier auf die Texte, die die frühere Entwicklungsstufe der analysierten Motive bezeugen. Zu einer umfassenderen Darlegung des Motivs des Bilderverbots bei Adorno vgl. bspw. Sebastian Tränkle: Die materialistische Sehnsucht. Über das Bilderverbot in der Philosophie Theodor W. Adornos. In: *Zeitschrift für kritische Theorie* 19,36/37 (2013), S. 83–109.





Die Verräumlichung der Musik

In seinem Aufsatz zu Igor Strawinsky, der in der *Philosophie der Neuen Musik* enthalten ist, stellt Adorno eine Konzeption von Zeitlichkeit dar, die nicht nur die innere Entwicklung des musikalischen Materials beschreiben will, sondern auch die Vermittlung zwischen dem Modell des Hörens, das jedes Stück voraussetzt, und den entsprechenden Formen der Subjektivierung im Spätkapitalismus zu beleuchten versucht. Dafür stellt Adorno einen Zusammenhang her zwischen dem Instrumentarium der musikalischen Analyse, einer Theorie der Subjektivität und einem spezifischen Verständnis von Geschichtsphilosophie im Rahmen einer allgemeinen Theorie der Vermittlung zwischen kulturellen Objekten und sozialer Totalität.⁸ Wenn die Kunst sozial vermittelt sei, sodass sie nicht aus den Bestimmungen der Gesellschaft, gegen die sie kämpfe, entkommen könne, dann bestehe ihr utopischer Gestus darin, dass sie sich immer *durch* und *gegen* ihre Determinierung auf die Transzendenz des aktuellen Zustandes richten müsse. Das ist nach Adorno besonders bei der Musik der Fall. Sie sei immer eine antimythologische bzw. entmythologisierende Kraft, sofern sie gegen das „immergleiche Schicksal“⁹ des Mythos kämpfe. Aus diesem Grund drücke die Musik wesentlich die Möglichkeit der Veränderung gesellschaftlicher Zustände aus. In einem Text, den Adorno 1962 schreibt, um sich gegen die an seinem Essay geübte Kritik zu verteidigen, behauptet er, Strawinsky habe gerade diese „musikalische Pflicht der Freiheit“, die dem „dialektischen Wesen“ der Musik inhärent sei, verleugnet –¹⁰ ein Vorwurf, den er Strawinsky schon 1949 gemacht hat.

Die Pseudomorphose zwischen der Musik und der Malerei stellt für Adorno ein Symptom dieser Verleugnung dar. Die Erfahrung der Zeit, die eine mythologische sei, zeichne sich als räumlich, zeitlos aus und hindere das Individuum daran, eine subjektive, geschichtliche Erfahrung der Zeitlichkeit als Veränderung und Entwicklung zu machen. Der Begriff der Pseudomorphose beschreibt die Umgestaltung der inneren Struktur eines Minerals ohne Veränderung seiner äußeren

8 Vgl. Olivier Voirol: Médiations et théorie critique. In: *Réseaux* 148/149 (2008), S. 47–78.

9 Theodor W. Adorno: Strawinsky. In: AGS 16, S. 382–409, hier S. 387.

10 Ebd.





Form.¹¹ Adorno kehrt in der *Philosophie der Neuen Musik* zu diesem Begriff zurück, um kompositorische Verfahren zu charakterisieren, mit denen Themen und Motive zum Nachteil solcher Ideen wie Entwicklung, Variation und Übergang – seit Johann Sebastian Bach in der westlichen Musik dominant – durch Nebeneinanderstellung organisiert werden. Die Musik folge der Organisation der räumlichen Dinge und damit jener der Malerei. Adorno identifiziert diese Tendenz in den Arbeiten von Komponisten wie Ludwig van Beethoven, Alban Berg, Claude Debussy, Strawinsky und Richard Wagner. In der *Philosophie der Neuen Musik* wird die Thematik aber zu einem zentralen Motiv der Adorno'schen Gesellschaftskritik, die vor allem in der Analyse der Werke Strawinskys offenbar wird. Die Spezifität der Verräumlichung der Zeit bei Strawinsky besteht für Adorno darin, dass dessen Musik es nicht mehr ermöglicht, eine Veränderung des Zustands – das Ende des Leidens – in Betracht zu ziehen.

Adorno analysiert diesen ideologischen Charakter des musikalischen Projekts Strawinskys aus unterschiedlichen Perspektiven. Das Streben nach Objektivität, das in der zweiten Phase von Strawinskys Werk stärker wird, ist der Interpretationsschlüssel für Adornos Lektüre, in der auch seine Kritik des Positivismus nachhallt.¹² Durch den Einfluss der Neuen Sachlichkeit versuche Strawinsky, nach der Epoche der ‚destruktiven‘ Avantgarden einen *rappel à l'ordre* durchzuführen. Ein entscheidendes Moment dieses Versuchs bestehe darin, jeden subjektiven Ausdruck zu tilgen, was sowohl die Thematik als auch die musikalische Struktur und die Organisation von Strawinskys Werken markiere. Thematisch zeige sich eine solche Vernichtung der Subjektivität in der Vorliebe des Komponisten für das Thema der Unterdrückung des Einzelnen durch die Gesellschaft.¹³ Der Druck auf die

11 Zum Begriff der Pseudomorphose bei Adorno vgl. Rodrigo Duarte: Sobre o conceito de „pseudomorfose“ em Theodor Adorno. In: *Artefilosofia* 7 (2009), S. 31–40.

12 Vgl. bspw. Adorno: Strawinsky, S. 397.

13 Vgl. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 144–166. Beispiele dafür seien sowohl die Erzählung im seinem Hauptwerk *Le Sacre du Printemps* als auch in *Petrouschka* und *Les Noces*. Damit verbunden sei eine Rückkehr in die Vergangenheit, eine Rückkehr zu früheren Formen der Subjektivität, die noch nicht ganz unter der Herrschaft der Zweckrationalität seien, wie die Vorstellung des Primitiven in *Sacre* und die des Infantilismus in *Renard*, der „Tieroper“ (ebd., S. 156), zeigen könnten.





Subjektivität und deren Vernichtung seien aber ebenfalls in der Art und Weise zu beobachten, wie Strawinsky Musik und Zeit(lichkeit) begreife. Der Komponist hypostasiere die rhythmische Dimension des Werks. Die „Schocks“, durch die Adorno zufolge Werke wie das *Sacre* strukturiert werden, sind durch Verfahren wie „die Betonung auf Synkopen, die Verwendung der asymmetrischen Kompass-Änderungen und des wiederkehrenden Impulses im Ostinato, sowie die Wiederholung von isolierten und rudimentären Motiven“¹⁴ ausgeführt – Verfahren, die die Kontinuität im Laufe der Entwicklung des Werks immer wieder unterbrechen. Anstelle von Übergängen zwischen den dargestellten musikalischen Sätzen fänden wir bei Strawinsky stets Brüche, die ohne Vorbereitung neue Motive einführen. Gerade dieser Mangel an Übergängen ist für Adorno als Verräumlichung zu betrachten, da die musikalischen Elemente damit nebeneinandergestellt werden.

Die Hypostasierung solcher Verfahren in den Werken Strawinskys deutet Adorno als Symptom nicht nur der Verdinglichung der musikalischen Erfahrung heute, sondern auch der subjektiven, geschichtlichen Erfahrung der Zeit im Spätkapitalismus überhaupt: Den Schocks, die das Werk strukturieren, entspricht auf der Ebene der psychologischen Erfahrung der Zeit der soziale Druck, dem das Subjekt ausgesetzt ist. Während die Musik von Arnold Schönbergs *Erwartung*, die Adorno als „Seismograph“ kennzeichnet,¹⁵ musikalisch die Art und Weise darstelle, wie die Einzelnen die Schocks in ihrem Körper und in ihrer Psyche im Sinne der Freud'schen Angstbereitschaft registrierten,¹⁶ so stelle Strawinskys Musik die Schwäche der Subjekte dar, solche Registrierung durchzuführen, sich dem sozialen Druck entgegenzustellen. Die „veranstaltete Pseudomorphose der musikalischen Zeit an den Raum, ihre Sistierung durch Schocks, elektrische Schläge, welche die Kontinuität zersprengen“, ist in dieser Hinsicht Adorno zufolge einer der entscheidendsten Unterschiede zwischen

14 Eduardo Socha: Sismogramas do choque: considerações sobre o choque em „Teoria da vanguarda“, de Peter Bürger, e em „Filosofia da nova música“, de Theodor W. Adorno. In: *Kriterion* 55,129 (2014), S. 133–152, hier S. 145–146.

15 Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 20.

16 Den Freud'schen Begriff der Registrierung der Traumata und der Schocks verwendet Walter Benjamin als Interpretationsmotiv seiner Lektüre von Baudelaire. (Vgl. Socha: Sismogramas do choque, S. 139–147.)





Strawinsky und der Zweiten Wiener Schule – gerade das, was den resignierten Charakter der Musik des russischen Komponisten enthülle. Sie werfe sich

zum arbiter temporis auf und veranlaßt die Hörer, ihre Erlebniszeit zu vergessen und der verräumlichten sich auszuliefern. Daß es kein Leben mehr gibt, preist sie als ihre Errungenschaft, als Objektivation des Lebens. Dafür ereilt sie die immanente Rache. Der Trick, der alle Formveranstaltungen Strawinskys definiert: Zeit wie im Zirkustableau entstehen zu lassen und Zeitkomplexe wie räumliche zu präsentieren, nützt sich ab. Er verliert die Macht über das Bewußtsein von Dauer: nackt, heteronom kommt diese zum Vorschein und straft die musikalische Absicht Lügen als Langeweile. Anstatt die Spannung von Musik und Zeit auszutragen, schlägt er dieser eine Finte. Darum schrumpfen ihm alle die Kräfte ein, die der Musik zuwachsen, wo sie Zeit in sich aufnimmt.¹⁷

Die Verräumlichung der Musik ist nach Adorno dennoch keine Neuerung Strawinskys – eine solche Tendenz kann ihm zufolge schon im musikalischen Impressionismus Debussys identifiziert werden, der für die Radikalisierung der Pseudomorphose zwischen Musik und Malerei entscheidend war. Die Harmonie bei Debussy werde funktionslos:

Anstatt daß Stufenspannungen innerhalb der Tonart oder modulatorisch ausgetragen würden, lösen sich jeweils in sich statische und in der Zeit vertauschbare harmonische Komplexe ab. Das harmonische Kräftespiel wird durch deren Wechsel ersetzt.¹⁸

Damit verändere sich die musikalische Erfahrung auf radikale Weise, zumindest im Sinne jener Konzeption der Musik, die geschichtlich in Deutschland und in Österreich vorherrschend geworden sei:

Der Erfahrung des an deutscher und österreichischer Musik Gebildeten ist von Debussy her enttäuschte Erwartung vertraut. Das arglose Ohr spannt

17 Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 177–178.

18 Ebd., S. 172.





das ganze Stück hindurch, ob „es komme“; alles erscheint wie Vorspiel, Präludieren zu musikalischen Erfüllungen, zum „Abgesang“, der dann ausbleibt. Das Gehör muß sich umschulen, um Debussy richtig wahrzunehmen, nicht als einen Prozeß mit Stauung und Auslösung, sondern als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild. Die Sukzession exponiert bloß, was dem Sinne nach simultan ist: so wandert der Blick über die Leinwand.¹⁹

Debussy jedoch kann nach Adorno eine subjektive Erfahrung der Zeit durch seine Musik ermöglichen, denn bei ihm seien „die einzelnen Farbkomplexe noch miteinander vermittelt wie durch die Wagnerische ‚Kunst des Übergangs‘“.²⁰ Strawinsky habe von Debussy „die räumlich-flächenhafte Konzeption der Musik“ übernommen, sei darüber hinaus durch die „Beschaffenheit der melodischen Atommodelle“ beeinflusst; seine „Neuerung besteht eigentlich nur darin, daß die Verbindungsdrähte zwischen den Komplexen durchschnitten, die Überreste differential-dynamischen Verfahrens abgebaut werden“.²¹ Anders gesagt, auch wenn Debussy seine Musik räumlich, ‚impressionistisch‘ konzipiert, wird durch seine funktionslose Harmonie eine Vermittlung zwischen den musikalischen Momenten durchgeführt, was die Schocks und Brüche bei Strawinsky nicht mehr leisten. Debussy kann für Adorno Verräumlichung und Entwicklung noch in einen Zusammenhang bringen, Strawinsky vermag das nicht mehr. Aus diesem Grund behauptet Adorno, „Strawinsky und seine Schule bereiten dem musikalischen Bergsonianismus sein Ende. Sie spielen den *temps espace* gegen den *temps durée* aus“.²² Henri Bergsons Begriff der *temps durée* weist hier auf eine Erfahrung der Zeit hin, in deren Rahmen die Einzelnen einerseits die Veränderung des Zustands als eine Möglichkeit erlebten, andererseits die Elemente dieses Zustands vermittelten, um damit ihn zu verstehen und durch

19 Ebd., S.171–172.

20 Ebd., S.175.

21 Ebd.

22 Ebd., S.176. Zur Verwendung der Bergson'schen Begriffe der *temps durée* (Zeit als Dauer) und *temps espace* („Zeitraum“) bei Adorno, vgl. Anne Boissière: *La pensée musicale de Theodor W. Adorno. L'épique et le temps*. Paris: Beauchesne 2010.





Praxis verändern zu können.²³ Strawinskys Musik hingegen stelle, da sie diese Aspekte der subjektiven Erfahrung der Zeit nicht zu reflektieren versuche, das Hoffnungslose dar, beschreibe und beobachte es, ohne zu hoffen, dass es anders werden könne:

Die Musik [des *Sacre*] sagt zunächst: so war es, und nimmt so wenig Stellung wie Flaubert in der *Madame Bovary*. Das Greuel wird mit einigem Wohlgefallen betrachtet, aber nicht verklärt, sondern ungemildert vorgeführt.²⁴

Die räumliche Organisation seines Werkes bestätige demzufolge das, was die Einzelnen erfahren – „[d]ass es kein Leben mehr gibt“.²⁵ Wenngleich Adorno in der *Philosophie der Neuen Musik* einräumt, dass die Pseudomorphose zwischen Musik und Malerei bei unterschiedlichen Komponisten nicht den gleichen kritischen Charakter hat, kritisiert er dort solche Verfahren insgesamt:

[D]ie bürgerliche Vorstellung vom Pantheon möchte der Malerei und der Musik friedlich Plätze nebeneinander zuweisen. Aber ihr Verhältnis ist in Wahrheit, trotz synästhetischer Doppelbegabungen, widerspruchsvoll bis zur Unvereinbarkeit.²⁶

Der Grund dieser Unvereinbarkeit liege darin, dass „alle Malerei, auch die abstrakte, [...] ihr Pathos an dem [hat], was ist; alle Musik meint

23 Was die „Halbbildung“ charakterisiert, ist eigentlich die Tatsache, dass die Subjekte nicht mehr die Informationen artikulieren können, um im engeren Sinn eine Erkenntnis der Welt zu haben. Es gibt hier eine Parallelität zwischen dieser fragmentierten Information, die man durch die Massenmedien erfasst, und der Erfahrung der Zeit, die Adorno in seinen Überlegungen über die Musik Strawinskys als „temps espace“ bezeichnet. In beiden Fällen fehlt die Vermitteltheit zwischen Gehalten und Elementen, die für Adorno beide – Musik und Erkenntnis – kennzeichnen: „Anstelle des temps durée, des Zusammenhangs eines in sich relativ einstimmigen Lebens, das ins Urteil mündet, tritt ein urteilsloses ‚Das ist‘ [...]. Halbbildung ist eine Schwäche zur Zeit, zur Erinnerung, durch welche allein jene Synthesis des Erfahrenen im Bewußtsein geriet, welche einmal Bildung meinte“ (Theodor W. Adorno: *Theorie der Halbbildung*. In: AGS 8, S. 92–121, hier S. 115–116).

24 Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, S. 136.

25 Ebd., S. 166, 177.

26 Ebd., S. 175.





ein Werden.²⁷ Anders gesagt ist es für die Musik wesentlich, Veränderung auszudrücken. Damit ermöglicht sie, zumindest im Rahmen der künstlichen Darstellung über das bloße Dasein hinauszudeuten. „Musik meint ein Werden“ – mit dieser Konklusion gewinnt Adornos Analyse des kompositorischen Verfahrens Strawinskys ihre kritische Tiefe. Entwicklung, Kontinuität, Variationen, Übergänge, Spannungen etc. seien der musikalische Ausdruck eines solchen Werdens. Für Adorno ist die „Kunst des Auges“²⁸ dagegen eine Geisel des Bestehenden: Während sie darauf beharrt, dass es so ist, dass es so war, meint Musik wesentlich, dass es so geworden ist, dass es anders werden könnte.

Obwohl diese Überlegungen Adornos deutlich zeigen, dass er schon 1949 über das bilderlose Wesen der Musik nachdenkt, verwendet er jedoch in der *Philosophie der Neuen Musik* zu dessen Charakterisierung nicht das religiöse Motiv des Bilderverbots. In den 1950er und 1960er Jahren werden manche der Adorno'schen Thesen zum Verhältnis zwischen Malerei und Musik darüber hinaus nuanciert bzw. aufgegeben. Um 1950, in „Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute“, wird die Relation zwischen Literatur, Malerei und Musik in Rahmen des Expressionismus als „Brüderschaft“ zwischen den Künsten verstanden – eine Brüderschaft, die als Rebellion gegen die Verdinglichung der sozialen Arbeitsteilung zu betrachten sei, die sich in der „branchenmäßigen Aufteilung der Zonen des objektiven Geistes“ spiegele.²⁹

Solche Übereinstimmung zwischen der Malerei und der Musik in der modernen Kunst wird nach Adorno durch die geschichtliche „Anpassung“³⁰ der Musik an die Malerei verständlich. Wenngleich die Verbindlichkeit der Neuen Musik in ihrer „Entfaltung zur Rationalität“ liege, sei solche Entfaltung geschichtlich für die räumlichen Künste charakteristisch, da

27 Ebd., S. 174.

28 Ebd., S. 175.

29 Theodor W. Adorno: Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute. In: AGS 18, S. 140–148, hier S. 141.

30 Ebd., S. 142.





die Malerei selber, primär menschlich beherrschtes Ordnen der äußeren räumlichen Welt, in die Kontinuität der rationalen, römisch-zivilisatorischen Elemente des Abendlandes eher hineinfällt als die Musik, die zum Guten und Schlechten ein Unerfaßtes, Chaotisches, Mythisches in sich enthält.³¹

Trotz der These von einer Übereinstimmung bzw. Brüderschaft zwischen den Künsten besteht Adorno immerhin darauf, dass etwas vom Unterschied zwischen Malerei und Musik festzuhalten bleibt, weil die Musik von der Gegenständlichkeit frei sei.

Obwohl Debussy und Strawinsky noch kritisiert werden, weil sie die der Musik wesentliche „zeitliche Dialektik“ vermeiden, versucht Adorno zu zeigen, dass die Verfahren, auf die Strawinsky zurückgreift, etwa in der Malerei Pablo Picassos eine kritische Dimension haben;³² sie sollen also nicht *per se* unkritisch sein. Die Pseudomorphose sei problematisch in dem Sinne, dass sie nicht die eigene Formgesetzlichkeit der Kunstgattungen respektiere. Das Gegenteil sei in der kritischen Kunst zu bemerken: Wenn Picassos Malerei und Schönbergs Musik technisch konvergierten, liege der Grund darin, dass beide über die „spezifische[n] Problemlagen“ nachzudenken versuchten, die sich im Laufe der geschichtlichen Entwicklung dieser Künste kristallisiert hätten – nicht „eine Art Einheitsfront der Künste durch literarische Programme zustande zu bringen“.³³ In den Vordergrund tritt also nunmehr die Forderung nach Autonomie der Künste; die Kritik an der Pseudomorphose zwischen Musik und Malerei, die bisher das Hauptmotiv der Überlegungen zum bilderlosen Charakter der Musik waren, wird wiederum sekundär. Seit den 1950er Jahren sind es Adornos Reflexionen über die Sprache, so meine These, in denen er seine Überlegungen zum bilderlosen Charakter der Musik weiterentwickelt.

31 Ebd., S. 143.

32 Ebd., S. 146: „Das Spiel bei Picasso gilt der obersten ästhetisch möglichen Verhöhnung von Subjekt und Objekt“.

33 Ebd., S. 147.





Der Gottesname und das Bilderverbot

Im „Sakralen Fragment“ (1963), der überarbeiteten Fassung eines in der Akademie der Künste in Berlin gehaltenen Vortrags, rückt Adorno das jüdische Bilderverbot in einen Zusammenhang mit dem bilderlosen Wesen der Musik. In seiner Einladung betont Joachim Tiburtius, der Berliner Senator für Volksbildung, „daß es schön wäre, wenn Sie [Adorno, E. S.] dabei besonderen Bezug auf das obengenannte Motto der ‚Berliner Begegnungen‘ und etwa Schönbergs Behandlung biblischer Themen nähmen“.³⁴ Adorno akzeptiert den Vorschlag und diskutiert die Thematik, indem er Schönbergs unvollendete Oper *Moses und Aaron*, die gerade das Bilderverbot zum Hauptthema hat, analysiert. Bei dieser Gelegenheit drückt Adorno seine These von einer Wahlverwandtschaft zwischen Musik und Judentum aus:

Das jüdische Bilderverbot, um welches der Text zentriert ist, nennt zugleich den musikalischen Ansatz. Ein anderer Chor aus op. 27 beginnt: Du sollst dir kein Bild machen. Musik ist die bilderlose Kunst und war von jenem Verbot ausgenommen; das ist wohl der Schlüssel zum Verhältnis von Musik und Judentum.³⁵

Um dieses Verhältnis zu verstehen, ist es fundamental wichtig zu untersuchen, was den „musikalischen Ansatz“ und das Bilderverbot verbindet. Adorno führt dazu aus:

Musik war jedoch, auf den geschichtlichen Stufen von *musica ficta*, *stile rappresentativo*, von Ausdrucksmusik, die ein anderes versinnlicht, als was sie selber ist, ins Bildwesen aller europäischen Kunst verstrickt. Die fortschreitende Einheit der Künste, die deren Rationalisierung, der ansteigenden Materialbeherrschung sich verdankt, hat sie zugleich auch allesamt als Schutzzone jenes Mythischen gehegt, das von Rationalisierung ebenso verfermt wird wie vom Bilderverbot. Musik lernte nachahmen. Dem hat unwillentlich, mit abgründiger Ironie, Schönberg seinen Tribut zollen müssen.³⁶

34 Das von Tiburtius erwähnte Motto lautete: „Symbol und Mythos im Spiegel der zeitgenössischen Kunst“. (Vgl. Michael Schwarz: Adorno in der Akademie der Künste. Vorträge und Diskussionen 1957–1967. In: *Zeitschrift für kritische Theorie* 19,36/37 (2013), S. 207–216, hier S. 209.)

35 Adorno: *Sakrales Fragment*, S. 458.

36 Ebd.





In diesen Überlegungen zur „Einheit der Künste“ finden frühere Reflexionen ihren Nachhall: Die Dialektik der musikalischen Freiheit besteht nach Adorno darin, dass Musik nur durch eine Entfaltung zur Rationalität heute kritisch sein kann. Was für sie wesentlich sei (sowohl ihre Bilderlosigkeit als auch etwas „Unerfaßtes, Chaotisches, Mythisches“), sei im Laufe ihrer geschichtlichen Entwicklung negiert; es müsse eigentlich in bestimmten Epochen negiert werden.³⁷ Ein neues Motiv in diesen Überlegungen ist allerdings bemerkenswert. Das „Bildwesen“ der europäischen Kunst, so Adorno, besteht in seinem Ausdruckscharakter. Die Begriffe der *musica ficta* und des *stilo rappresentativo*, die Adorno unter „Ausdrucksmusik“ fasst, weisen darauf hin. Wenn es hier eine Pseudomorphose zwischen der Musik und den anderen Künsten gäbe, läge sie darin, dass die Musik, die „bilderlose Kunst“, im Laufe der europäischen Geschichte zunehmend versucht habe, Gehalte zum Ausdruck zu bringen. „Die vertrackte Aufgabe der Musik“, so behauptet Adorno mit Blick auf Schönbergs Oper, bestehe in diesem Sinne darin, „Bild des Bilderlosen“³⁸ zu sein, was in diesem Zusammenhang als Ausdruck des Ausdrucklosen verstanden werden kann. Mit „abgründiger Ironie“ stelle Schönberg diesen Widerspruch ins Zentrum seiner Oper: Aaron als „Mann der Bilder und der Vermittlung muß in der Oper singen, bedient sich der bilderlosen Sprache“; Moses hingegen, „der Träger des Bilderverbots“, singt nicht, sondern spricht; damit müsse er dennoch das Tabu über den Ausdruck durch die Mitteilung äußern.³⁹ Das bilderlose Wesen der Musik (sowie das Bilderverbot) hat hier nicht mehr hauptsächlich mit dem Motiv des Bildes, sondern mit dem des Namens bzw. des Gottesnamens zu tun. Das wird bereits in den Überlegungen aus „Fragment

37 Vgl. Theodor W. Adorno: Ideen zur Musiksoziologie. In: AGS 16, S. 9–23, hier v. a. S. 13–14. Adornos Vorliebe für die Zwölftonmusik kann auch in diesem Sinne verstanden werden: Nur die rationalisierteste Kunst könnte heute (in den 1920er und 1930er Jahren) kritisch sein. Dass diese Rationalisierung für den Serialismus progressiv hypostasiert wird, ist auch ein Moment dieses dialektischen Prozesses.

38 Adorno: Sakrales Fragment, S. 458.

39 Ebd., S. 459. Schönberg komponierte darüber hinaus zwei Lieder über das Bilderverbot: Das zweite der *Vier Lieder für Gesang und Orchester* (op. 22), *Alle, welche dich suchen* (1915), eine Vertonung eines Gedichtes Rainer Maria Rilkes (vgl. ebd., S. 454) und das kurze Chorstück (vgl. ebd., S. 458; Adorno: Die Kunst und die Künste, S. 437–438) *Du solltest dir kein Bild machen* (op. 27) von den *Vier Stücken für gemischten Chor* (1925).





über Musik und Sprache“ (1953) deutlich, wo die Musik als Muster einer Sprache, die nicht meinend sei,⁴⁰ begriffen wird:

Gegenüber der meinenden Sprache ist Musik eine von ganz anderem Typus. In ihm liegt ihr theologischer Aspekt. Was sie sagt, ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen. [...] Die meinende Sprache möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder einzelnen Intention, läßt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft es unmittelbar, aber im gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, welches das ganz Sichtbare nicht mehr zu sehen vermag.⁴¹

Alle hier vorgestellten Motive werden in den kommenden Jahren in Adornos Überlegungen zum sogenannten theologischen Aspekt der Musik wiederholt erscheinen. Der Versuch, den Gottesnamen ohne Mitteilung von Bedeutungen zu nennen, ist als Streben nach einem unmittelbaren ‚Treffen‘ des Absoluten zu verstehen, in dessen Unmöglichkeit bzw. Vergeblichkeit die Fehlbarkeit der metaphysischen Erfahrung widerhallt.⁴²

Spätestens seit der *Dialektik der Aufklärung* (1944) ist das Motiv des Gottesnamens von großer Bedeutung für Adornos Reflexion. Auch wenn die jüdische Religion kein Wort dulde, „das der Verzweiflung alles Sterblichen Trost gewährte“, drücke der Gottesname die Hoffnung auf Rettung aus. Diese Hoffnung bestehe aber einzig im Verbot, „das Falsche als Gott anzurufen, das Endliche als das Unendliche, die Lüge als Wahrheit“,⁴³ in der Ablehnung also, den erlösten Zustand durch sprachliche Mittel bestimmen zu versuchen. In der *Negativen Dialektik* (1966) spielt der Topos des Namens ebenfalls eine bedeutende Rolle, denn im Benennen der Sache sei im Gegensatz zu

40 Siehe hierzu in diesem Band die Beiträge von Leonie Wellmann und Teresa Roelcke.

41 Adorno: Fragment über Musik und Sprache, S. 252, 254.

42 Vgl. ANS IV.14, S. 219–222.

43 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. In: HGS 5, S. 10–290, hier S. 46.





ihrer begrifflichen Erfassung ihre Singularität errettet. Eine Sprache ohne Begriffe, die nur Namen hätte, sei aber eine Utopie der Erkenntnis, solange das Nennen allein nicht ausreiche, um die Welt zu erfassen.⁴⁴ Der Name könne nur darauf hinweisen, „wie statt dessen zu denken wäre“.⁴⁵ Wichtig erscheint es, dass die Überlegungen zu formalen Aspekten des musikalischen Bilderverbots in den 1950er Jahren durch das Motiv des Namens ersetzt werden. „Schönbergs eigenes Ausdrucksbedürfnis“, das laut dem „Sakralen Fragment“ (verfasst über ein Jahrzehnt später) „Vermittlung und Konvention ausschlägt und das Ausgedrückte selbst nennt, hat zum geheimen Modell die Offenbarung als die des Namens.“⁴⁶ Die Mitteilung von Bedeutungen zu vermeiden, ermögliche es, das Leiden auszudrücken, auf sein Ende hinzuweisen, ohne auszusprechen, wie die Welt ohne Leid aussehen werde bzw. solle. Das Aussprechen des JHWH-Namens, der Mose im brennenden Dornbusch offenbart wird, ist in beiden Fällen ein zentrales Motiv. Dieses gilt auch für das Bilder- und Namensmissbrauch-Verbot der Zehn Gebote. Während noch in der *Dialektik der Aufklärung* Adorno und Max Horkheimer über das Verbot, den Gottesnamen auszusprechen, schreiben, orientieren sich Adornos Überlegungen seit den 1950er Jahren vielmehr auf eine Art Namensmissbrauch-Verbot hin. Der Name weise auf die Möglichkeit der Erlösung und der Versöhnung hin, und die Musik könne wagen, ihn in einer nicht erlösten Welt auszusprechen.

Adorno versteht in diesem Zusammenhang das integrale Komponieren bei Schönberg als einen Versuch, das Absolute zum Ausdruck zu bringen, ohne durch die Mitteilung von Bedeutungen ein Bild von ihm zu machen. Das integrale Konstruktionsprinzip als Versuch, das Absolute zu begreifen, sei eines der Erkennungszeichen der Metaphysik, wie das traditionelle Verhältnis zwischen philosophischer Systematik und Streben nach dem Absoluten zeige.⁴⁷ Bei Schönberg,

44 Zum Motiv des mystischen Namens bei Adorno vgl. Ansgar Martins: *Adorno und die Kabbala*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2016, S. 163–168; Philip Hogh: *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*. Weilerswist: Velbrück 2015, S. 88–99.

45 Adorno: *Negative Dialektik*, S. 7–412, hier S. 61.

46 Adorno: *Sakrales Fragment*, S. 460.

47 Ebd., S. 461.





der von seiner Jugend an nach dem Unmittelbaren gestrebt habe,⁴⁸ habe dieser Versuch einen spezifisch jüdischen Charakter angenommen: „Auseinander klafft das Transsubjektive, transzendent Verbindliche, das an die Thora sich bindet, und die frei ästhetische Gesetzmäßigkeit des Werkes.“⁴⁹ *Moses und Aaron* sei thematisch und formal nach dieser Forderung komponiert. Das Absolute könne allerdings nicht durch eine künstlerische, musikalische Darstellung erfasst werden. Aufgrund der wesentlichen Vergeblichkeit eines solchen Versuchs sei die Oper zum Scheitern verurteilt.

Hat Schönberg offenkundig als jener Tapfere sich gefühlt und auch in seinen Helden Moses viel von sich eingesenkt, so rückte er damit bis an die Schwelle des Selbstbewußtseins seines eigenen Unterfangens, der Unmöglichkeit des ästhetisch Ganzen, das es kraft absoluten metaphysischen Gehaltes wird, während er doch mit keinem Geringeren sich bescheiden konnte. Die bedeutenden Kunstwerke sind wohl überhaupt die, welche nach einem Äußersten trachten; die darüber zerschellen und deren Bruchlinien zurückbleiben als Chiffren der unnennbaren obersten Wahrheit.⁵⁰

Das Scheitern des Werkes ist darum dialektisch: Es stellt ebenso die Bedingung seines Erfolgs dar. Durch den Ausdruck des Unmöglichen bleibe Schönberg der „Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“⁵¹ treu,

48 Über die Komposition seines *Pierrot Lunaire* schreibt Schönberg in seinem Tagebuch (12.03.1912): „Ich gehe unbedingt, das spüre ich, einem neuen Ausdruck entgegen. Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegung. Fast als ob alles direkt übertragen wäre.“ (Arnold Schönberg: *Berliner Tagebuch*. Berlin: Propyläen 1974, S. 34) Schon 1955, als „Im Gedächtnis an Alban Berg“ veröffentlicht wurde, begreift Adorno das Streben nach dem Unmittelbaren in Schönbergs Musik als eine Form der Theosophie, deren Hauptquelle Balzacs Roman *Seraphita* ist, der im unvollendeten Oratorium *Die Jakobsleiter* zitiert wird (Vgl. Adorno: Im Gedächtnis an Alban Berg. In: AGS 18, S. 487–512). Im 1966 in der Akademie der Künste von Berlin gehaltenen Vortrag „Die Kunst und die Künste“ stellt Adorno außerdem einen Zusammenhang zwischen dem Schönbergischen Bilderverbot und dem theosophischen Charakter seiner Musik her. (Vgl. ders.: Die Kunst und die Künste, S. 437–438; ders.: Im Gedächtnis an Alban Berg, S. 501).

49 Adorno: Sakrales Fragment. In: AGS 16, S. 455.

50 Ebd., S. 454–455.

51 Adorno: Negative Dialektik, S. 400.





was den Bruchlinien seines Werks eingeschrieben sei. Nach Adorno mindert die Definition des Monotheismus als „Gedanke“ – also subjektiver Gedanke – nicht seinen Inhalt (das Absolute, das Unendliche) herab. Als Idee – als subjektiver Inhalt – könne das Absolute im Werk gegenwärtig sein. Da allerdings nur seine Idee gegenwärtig sein könne, scheitere das Werk. Das Scheitern sei hier Erfolg, sofern es den Endlichen, den Menschen, unter das Unendliche, das Göttliche, noch einmal setze. Die Gefahr liege dennoch darin, dass die Musik Schönbergs, indem sie die „vertrackte Aufgabe der Musik“ verfolge, immerhin *Bild* des Bilderlosen sei. Die Vernichtung der Form der Subjektivität bei Schönberg, die die Tonalität voraussetzt, ermöglicht nach Adorno den Ausdruck des Leidens, den er unter dem Begriff der „negativen Theologie“ fasst:

In Schönbergs Entwicklung überschlägt sich [...] Ausdruck als Negativität, als Leiden der Person in sich selbst, wird zur negativen Theologie, zur Beschwörung jenes objektiv umfassenden und versöhnenden Sinnes, welcher der absoluten Subjektivität sich verweigert, die sich doch nicht entzinnen kann.⁵²

Die Gefahr besteht allerdings, so Adorno, im „Sprung von der negativen Theologie zur positiven“: „Wahr daran ist, daß der Ansatz, indem er sich selbst als negativ bestimmt, jene Positivität bereits setzt“.⁵³ Jede Musik heute sei trotz ihres bilderlosen Wesens paradoxerweise noch Bild, sofern sie auf etwas Positives hinweise. „Eigentlichen Ausdruck gibt es wahrscheinlich überhaupt bloß als einen von Negativität, von Leiden“.⁵⁴ In diesem Sinne sei Schönberg Ausdrucksmusiker *par excellence*, wenngleich die Komplexion seiner Musik die Einsamkeit des Einzelnen voraussetze. Als Ausdruck des Leidens weise sie auf eine Welt hin, in der dieses abgeschafft werde; damit setze sie sich der Gefahr aus, die Umrisse eines Bildes des versöhnten Zustands darzustellen. Der Name muss ja genannt, das Absolute unmittelbar getroffen werden, wir sollten uns davon aber kein Bild machen. Da die

52 Adorno: Sakrales Fragment, S. 463.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 462.





Musik das „Bild des Bilderlosen“ sein soll, wird ihr Wesen von Adorno in den 1960er Jahren dialektisch als vertrackt betrachtet. Wenngleich sie wesentlich die bilderlose Kunst sei, habe sie historisch eine darstellende Dimension angenommen. Nur als Ausdruck des Leidens könne sie heute kritisch sein.

Das musikalische Bilderverbot

Es ist der Begriff des Bildes in seinem Zusammenhang mit dem des Bilderverbotes, der in den 1940er und den 1950er/60er Jahren von Adorno jeweils unterschiedlich betrachtet wird. Der Unterschied spiegelt sich in der Art und Weise, wie er die technischen, formalen Potenzialitäten der Musik betrachtet. Während die Einwände des Autors in der *Philosophie der Neuen Musik* sich an den Elementen orientieren, die die Dynamik des Stückes ermöglichen, finden wir im „Fragment über Musik und Sprache“ und im „Sakralen Fragment“ vielmehr Reflexionen über den Ausdruckscharakter der Musik. In der *Philosophie der Neuen Musik* liegt die Betonung darauf, dass die Musik in ihrer inneren Struktur ein Werden meint, und damit die Möglichkeit der Veränderung gesellschaftlicher Zustände. Seit dem „Fragment über Musik und Sprache“ jedoch tritt der sprachliche Charakter der Musik in den Vordergrund – obwohl sie historisch Ausdrucksmusik geworden sei, obwohl sie zum Scheitern verurteilt werde, so sei für sie doch der Versuch wesentlich, den Namen selber zu nennen, das Absolute unmittelbar zu treffen. Als „Bild des Bilderlosen“ befolge die Musik das Bilderverbot, aber gleichzeitig werde sie das Vorbild jener Positivität. Einerseits steht der bildliche Aspekt der Musik in Verbindung mit der kompositorischen Frage danach, wie die musikalische Technik Veränderung darstellen kann – *Musik als Werden*. Andererseits wird dieser Aspekt ein Problem in Bezug auf den „Sprung von der negativen Theologie zur positiven“ – *Musik als Bild des Bilderlosen*. Beide Momente dieser Überlegungen zeigen trotz der Unterschiede eine bestimmte Kontinuität in Adornos Reflexionen, was eine Lektüre von „Strawinsky: ein dialektisches Bild“ (1962) bestätigt. Dieser Aufsatz, den Adorno einige Monate vor dem „Sakralen Fragment“ veröffentlicht hat, verbindet beide bisher analysierten Motive – die musikalische Dynamik und den Ausdruckscharakter





der Musik – miteinander. Dass die Musik ein Werden meint, so zeigt die Lektüre von „Strawinsky“, ist ein Topos, der zentral bleibt, auch wenn Adorno die Thesen zur Pseudomorphose nuanciert. Strawinskys Musik wird nicht mehr als „räumlich“, aber doch als „statisch“⁵⁵ und „starr“⁵⁶ betrachtet. Die Verwendung von Wiederholungen wird auch hier stark kritisiert, sofern sie die musikalische Entwicklung unterbricht.⁵⁷ Von größerer Bedeutung ist aber nach Adorno, dass die Musik als *Werden* wesentlich Kampf gegen das „immergleiche Schicksal“ des Mythos sein soll; eine Idee, durch die die verschiedenen Momente der Überlegungen Adornos über das bilderlose Wesen der Musik in Einklang gebracht werden. Musik ist für Adorno eine der stärksten entmythologisierenden Kräfte in der verdinglichten Welt. Die formalen Aspekte und Potenzialitäten der Musik, die hier analysiert wurden, ermöglichen es, dass sie wesentlich über die Wiederholung des Immergleichen, des Bestehenden hinausweist. Es geht darum,

[...] was an Musik ihre Transzendenz heißen kann: daß sie in jedem Augenblick geworden ist und ein Anderes, als sie ist: daß sie über sich hinausweist, ist kein ihr zudiktirtes metaphysisches Gebot, sondern liegt in ihrer eigenen Beschaffenheit, gegen die sie nicht ankann. [...] Seit Musik existiert, war sie der wie immer auch ohnmächtige Einspruch gegen Mythos und immergleiches Schicksal, gegen den Tod selber. Ihres antimythologischen Wesens entäußert sie sich auch dann nicht, wenn sie im Stand objektiver Verzweiflung diese zu ihrer eigenen Sache macht. So wenig Musik verbürgt, daß das Andere sei, so wenig kann der Ton davon sich dispensieren, daß er es verheißt. Freiheit selbst ist ihr immanent notwendig. Das ist ihr dialektisches Wesen. Strawinsky hat die musikalische Pflicht der Freiheit verleugnet, vielleicht unter der Übermacht objektiver Verzweiflung, aus dem größten Motiv also, einem, das Musik zwänge zu verstummen. Die er schreibt, wäre eigentlich die erstickte.⁵⁸

55 Vgl. ebd., S. 385–386, 389, 405.

56 Vgl. ebd., S. 397.

57 Vgl. ebd., S. 386–387.

58 Ebd., S. 387.





Was die verschiedenen Momente der Reflexionen Adornos über den bildlosen Charakter der Musik daher verbindet, ist einerseits das Hinausweisen über den aktuellen Zustand, die Veränderung dieses als möglich zu erfahren, andererseits bzw. gleichzeitig sich dennoch kein Bild der versöhnten Welt vorzustellen. Beide Potenzialitäten sind nur möglich, sofern Musik als Zeitkunst – und sicherlich nach Adorno ebenso als Denkmöglichkeit – einen transzendierenden Charakter hat. Das heißt: In der Dynamik der wahren Musik solle kein Bild gemacht werden – weder ein Bild von dem, was bloß der Fall ist, noch ein Bild des erlösten Zustands.

Obwohl die Thesen zur Pseudomorphose zugunsten der Radikalisierung der immanenten Kritik nuanciert werden, bleibt das bilderlose Wesen der Musik doch ein Hauptmotiv der Ästhetik Adornos – ein Motiv, das im Rahmen seiner Überlegungen zu Religion und Metaphysik weiterentwickelt wird, während diese sich allerdings nicht darin erschöpfen. Ein Versuch, die generelle Frage danach zu beantworten, ob der Begriff des Bilderverbots sowie die anderen jüdischen Theologumena bei Adorno einen explizit religiösen Charakter haben, würde den Rahmen dieses Artikels sprengen. Zumindest über die musikalischen Schriften können wir jedoch behaupten, dass die jüdischen Topoi darin eine wichtige Rolle als Denk- bzw. Interpretationsfiguren spielen,⁵⁹ Interpretationsfiguren, die zentrale metaphysische Ideen für Adorno sind, sofern sie sowohl über das bloße Sosein hinausweisen als auch jegliche Präfiguration des Versöhnten ablehnen. In ihrer Wahlverwandtschaft mit der Urteilsform⁶⁰ möchte jede Musik behaupten: Es könnte, es kann anders sein, aber wie es sein wird, können wir nicht wissen; wie es sein sollte, sollten wir nicht sagen.

59 Vgl. Martins: *Adorno und die Kabbala*, S. 177.

60 Vgl. Adorno: Fragment über Musik und Sprache, S. 253–254.

