

Einleitung

Auf dem Frankfurter Theodor-W.-Adorno-Platz steht ein Schreibtisch. Mitten auf dem grünen Rasen des Campus Westend der Goethe-Universität, über den täglich hunderte Personen schlendern oder hasten, soll er an Adorno erinnern. Auf dem Sockel des Kubus sind Zitate aus den *Minima Moralia*, der *Philosophie der neuen Musik*, der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* eingraviert, der Schreibtisch selbst, komplett mit Stuhl und auf Parkettfußboden platziert, wirkt, als hätte der Autor seine Arbeit nur kurz unterbrochen. Die Armlehnen des Stuhls sind von häufiger Benutzung völlig durchgeschabt. In das Fischgrätparkett, obwohl vor Wetter und Vandalismus durch einen umgebenden Glaskubus geschützt, ist an einer Ecke Wasser eingedrungen und hat das Holz verzogen und verfärbt. Auf der grün bespannten Arbeitsfläche des Schreibtisches befinden sich eine Schreibtischlampe, die sich in der Abenddämmerung ein- und morgens wieder ausschaltet, und ein Metronom, das schief auf einer Erstaussgabe der *Negativen Dialektik* thront, aber dennoch ununterbrochen den Takt angibt. Auf dem Schreibtisch liegen auch zwei Typoskript-Seiten aus der posthum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie*, in für Adornos Revisionsprozesse typischem Verfahren mit Änderungen in mikrologisch kleiner Handschrift versehen.

Tatsächlich dürften diese faksimilierten Seiten das einzige sein, was Adorno an diesem Denkmal wiedererkennen könnte, denn es handelt sich mitnichten um seinen eigenen Schreibtisch, auch nicht um eine Replik, sondern um eine Installation des russischen Künstlers Vadim Zakharov. Das Frankfurter Theodor W. Adorno-Denkmal stellt das verdichtete Symbol eines Lebens dar, das zu großen Teilen aus Denken und Schreiben bestand; die Musik, die einen weiteren großen Teil einnahm, wird durch das Metronom vertreten, dessen Schlag zugleich laut Aussage des Künstlers für Adornos Herzschlag stehen soll.¹

Adornos realen Schreibtisch hingegen zeigt das Umschlagfoto unseres Bandes. Adorno sitzt hier wohl an der Überarbeitung eines Typoskripts. Und jeder, der im Theodor W. Adorno Archiv schon einmal die Quellen zu seinen Schriften eingesehen hat, weiß, wie unermüdlich er an seinen Texten nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich gefeilt hat, wie viele Überarbeitungsstufen die Texte durchlaufen haben, bis sie ihre geschliffene Form erreichten. Einige von Adornos pointierten Formulierungen sind geradezu Slogans geworden: »Es gibt kein

1 Regine Heß, »Das ist also der Schreibtisch, an dem Adorno gearbeitet hat!« – Das Frankfurter Theodor W. Adorno-Denkmal von Vadim Zakharov, in: *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 34, Nr. 4 (2006), 73–83. Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Adorno-Denkmal#> (1.12.2023). Zur Symbolik des Metronoms http://www.mittenunteruns.de/kunst_kontrovers/ (1.12.2023).

richtiges Leben im falschen.«² – »Bei vielen Menschen ist es bereits eine Unverschämtheit, wenn sie Ich sagen.« (MM 55) – »Das Wesen wird durchs Resumé des Wesentlichen verfälscht.«³ – »Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.« (MM 153) Allerdings stellen solche Zitate wesentlich nur prägnante Teilmomente der komplexen gedanklichen Bewegung seiner Texte dar – Adorno selbst erblickte seinen philosophischen Beitrag jedenfalls nicht so sehr in referierbaren ›Thesen oder Positionen‹ (vgl. ND 44) als in dem dynamischen Sinnzusammenhang seiner Texte, die er mit Begriffen wie »Kraftfeld«, »Essay« oder »Komposition« belegte und deren Intention sich ihm mit der Idee der Autonomie verband.

Zweifellos lassen sich die in Adornos Schriften geltend gemachten theoretischen oder sozialkritischen Inhalte – entgegen seiner eigenen Haltung⁴ – abstrahierend zusammenfassen oder übersetzen – doch geht damit tendentiell ein Verlust an philosophischem Gehalt einher, denn kaum weniger zweifellos leben Adornos Texte nicht zuletzt von der Spannung, die von seiner mitunter hermetischen, zugleich aber oft unvermutet anschaulichen und von polemischem Witz immer wieder durchbrochenen Sprache ausgeht. Diese Sprache ist keineswegs nur – je nach Blickpunkt – literarischer »Stil« oder philosophischer »Jargon«. Die sprachliche Gestalt in ihrer eigentümlichen, sich der eingleisigen Argumentation oder übersichtlich gegliederten Struktur bewusst widersetzenden Form ist vielmehr integraler Bestandteil seiner philosophischen Denkbewegungen: keine bloße Form für Inhalte, die sich auch anders sagen ließen, sondern von konstitutiver Bedeutung für das Gedachte wie zu Bedenkende. Die wieder und wieder an den Typoskripten erfolgten Überarbeitungen, in denen es um gedankliche wie sprachliche Schärfung der Formulierungen geht, legen davon Zeugnis ab.

Die konstitutive Funktion der Sprache wird gerade auch in jenem Bereich seines Schreibens deutlich, der auf alle anderen ausgestrahlt hat und dem Adorno die prägnant doppel sinnige Bezeichnung »Musikalische Schriften« gab; ähnlich wie er in späteren Jahren von »Ästhetischer Theorie« sprach. In diesen Schriften versuchte Adorno, der seine schriftstellerische Tätigkeit als Musikkritiker begonnen und der darüber hinaus bei Bernhard Sekles und Alban Berg Komposition studiert hatte, nicht nur den Zwiespalt zwischen einer für viele unzugänglichen, aber ziemlich präzise anwendbaren musiktheoretischen Terminologie und einer metaphorischen Umschreibung der expressiven und atmosphärischen Qualitäten

2 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), GS 4, 43 (im Folgenden zitiert mit der Sigle MM).

3 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (1966), GS 6, 43 (im Folgenden zitiert mit der Sigle ND).

4 »Daher ist Philosophie wesentlich nicht referierbar. Sonst wäre sie überflüssig; daß sie meist sich referieren läßt, spricht gegen sie.« (ND, 44).

von Musik produktiv auszuloten; er unternahm auch den bis heute kontroversiellen Versuch, in Musik gesellschaftliche Sinngehalte unter Rekurs auf die philosophische Kategorie der Wahrheit aufzudecken. Dabei erscheint die Konzeption eines »musikalischen Schreibens« doppelt bemerkenswert bei einem Autor, dessen *Fragment über Musik und Sprache* mit dem Satz schließt: Die Sprachähnlichkeit der Musik »erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt«. ⁵

Der vorliegende Band widmet sich – in einer Zeit, in der sich nach dem Wort von Werner Hamacher ein »anti-philologischer Affekt« unter den Geisteswissenschaften beobachten lässt ⁶ – Aspekten der Sprache, des Stils und des Schreibens, insbesondere aber dem Verhältnis von sprachlich artikuliertem Gedanken und Musik bei Adorno. Der Titel »Worte ohne Lieder« zitiert den ursprünglichen Titelvorschlag Adornos für jene Essay-Sammlungen, die schließlich – unter Wahrung des musikalischen Anklangs – als »Noten zur Literatur« erscheinen sollten. Adorno selbst hat jenen Titel schließlich verworfen, ihn in seinem *Titel*-Aufsatz der *Noten zur Literatur* als ein »etwas dümmliches Bonmot« ausgewiesen. ⁷ Zuvor, in den frühen 1930er Jahren, hatte Adorno den Titel allerdings doch bereits selbst einmal verwendet, für eine Folge von Aphorismen, die in der Frankfurter Zeitung erschienen war. ⁸

Für den vorliegenden Band erschien der Titel so angemessen wie glücklich. Denn die Beiträge reflektieren Adornos Sprache im Allgemeinen und seine Sprache für die Musik – eine Sprache, die über Musik und mit ihr spricht – im Besonderen. Wie ist das Verhältnis von Gedankengang, sprachlicher Formulierung, Sprachbild und musikalischer Beobachtung zu fassen? Welche musikalischen Formprinzipien liegen der Organisation seiner Bücher zugrunde? Auf welche Schlussätze laufen Adornos Texte zu? Wie verhielt sich das geschriebene zum gesprochenen Wort beim öffentlichen (Medien-)Intellektuellen Adorno? Welche Schwierigkeiten ergeben sich bei Versuchen, Adorno zu übersetzen – und welche Wirkungen haben seine musikalischen Schriften gehabt?

Die Texte gehen auf ein Symposium zurück, das von den Herausgeberinnen und Herausgebern unter dem Titel »Worte ohne Lieder. Von der Sprachästhetik zur ästhetischen Theorie in Adornos musikalischen Schriften« organisiert wurde. Ursprünglich geplant zum 50. Jahrestag des Erscheinens von Adornos *Ästhetischer Theorie* für das Jahr 2020, fand das Symposium schließlich aufgrund der Covid-Pandemie erst im November 2021 im Fanny Hensel-Saal an der mdw – Univer-

5 Theodor W. Adorno: *Fragment über Musik und Sprache* (1956), GS 16, 251–256.

6 Vgl. Werner Hamacher: *Für – Die Philologie*, Basel 2009 [roughbook 004], 1.

7 Theodor W. Adorno: *Titel. Paraphrasen zu Lessing* (1962/1965), GS 11, 325–354, 328.

8 Vgl. Theodor W. Adorno: *Worte ohne Lieder* (1931), GS 20/2, 537–543.

sität für Musik und darstellende Kunst Wien statt: Eine schöne Ironie des Schicksals, war Fanny Hensel-Mendelssohn es doch, die die Gattung ›Lieder ohne Worte‹ in besonderem Maße prägte.⁹

Unser Dank gilt neben allen, die als Vortragende teilgenommen und auch zu diesem Band beigetragen haben, besonders auch denjenigen, die bei Organisation und Durchführung hilfreich mitwirkten, insbesondere Susanne Hofinger (Wien) und Philipp Kehrer (Wien) sowie Elisabeth Kaumanns (Leipzig) und insbesondere Jakob Jusek (derzeit Leipzig), der uns mit großer Akribie bei der Redaktion dieses Bands geholfen hat. Ferner danken wir den Institutionen, die das Zustandekommen von Tagung und Buchpublikation unterstützt haben: dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, dem Institut für Philosophie der Universität Wien, dem Wissenschaftszentrum ›Arnold Schönberg und die Wiener Schule‹ am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, dem Institut für Klavier und dem Institut für Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren der Kunstuniversität Graz sowie .akut – Verein für Ästhetik und angewandte Kulturtheorie. Nicht zuletzt sei Johannes Fenner und der edition text + kritik für die gute Zusammenarbeit ganz herzlich gedankt.

Der Musikphilosoph Richard Klein (1953–2021), der unserem Projekt in dessen Anfangsstadien mit freundschaftlicher Skepsis gegenüberstand, hat an der Konferenz nicht mehr teilnehmen können. Der Erinnerung an Richard widmen wir diesen Band.

Wien – Leipzig, März 2024

Wolfgang Fuhrmann
Gabriele Geml
Han-Gyeol Lie
Nikolaus Urbanek

9 Christa Jost hat in ihrem Vorwort zu Felix Mendelssohn Bartholdy: *Lieder ohne Worte*, hg. v. ders., Wien 2001, V–VII, hier: V, darauf aufmerksam gemacht, dass Felix Mendelssohn 1828 ein Klavierstück mit dem Titel »Lied« ins Notenalbum seiner Schwester eingetragen hätte, woraufhin diese die Komposition in einem Brief an Karl Klingemann als »Lied ohne Worte« bezeichnet hätte. In jedem Fall aber komponierte Fanny Hensel selbst »Lieder ohne Worte«, wenn sie auch im Druck die Bezeichnung »Lieder für das Pianoforte« trugen.