Benjamin Sprick

Albrecht Wellmer, Theodor W. Adorno und der Versuch über Musik und Sprache

Albrecht Wellmers 2009 erschienenes Buch *Versuch über Musik und Sprache* ist für die Musiktheorie von Bedeutung, insbesondere weil es Ansätze für die musiktheoretische Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik enthält. Diese ist zur Zeit im Bereich der Musiktheorie sowohl in Bezug auf die Anzahl der Publikationen als auch im Hinblick auf die methodischen Möglichkeiten im Verhältnis zum traditionellen musikalischen Repertoire eindeutig unterrepräsentiert. Grün/de hierfür sind unter anderem in einem musiktheoretischen Systemen teilweise innewohnenden strukturellen Konservatismus zu suchen.¹ Es fehlt aber auch an aktuellen musikästhetischen Bezugspunkten. Bereits 1972 führte Rudolf Stephan die »Schwierigkeiten der Bewertung und der Analyse neuester Musik« auf das Fehlen von »gültigen Normen im Bereich der ästhetischen Sphäre« zurück.² Auf der anderen Seite, so Stephan weiter, könne und wolle aber jedes Werk sinnvollerweise gar nicht, »an Normen und Maßstäben gemessen«, sondern als »Antwort auf eine ganz bestimmte geschichtliche Situation« verstanden werden.³ Die sich hier andeutenden Ambivalenzen ästhetischer Normativität bilden einen wichtigen Ausgangspunkt von Wellmers Überlegungen.

Eine zentrale Frage des *Versuch über Musik und Sprache* könnte man folgendermaßen zusammenfassen: Wie ist eine Musikästhetik nach Adorno und angesichts der jüngeren Entwicklungen zeitgenössischer Musik möglich?⁴ Zur Beantwortung dieser Frage versucht Wellmer gegen alle postmodernen Relativismen einen ästhetisch-*normativen* Begriff des (musikalischen) Kunstwerks zu verteidigen, ohne diesen dabei der Musik philosophisch aufzuoktroyieren, sondern ihn im Gegenteil aus den Strukturen und Formen spezifischer Werke selbst zu entwickeln.⁵ Bereits in diesem »materialorientierten Impuls«⁶ deutet sich an, dass die zentralen theoretischen Anknüpfungspunkte von Wellmers Vorhaben die ästhetischen Schriften Adornos sind. So lässt sich das Buch, wie Wellmer im Vorwort betont, »auch als Versuch verstehen, Einsichten Adornos weiterzudenken.«⁷

Ich werde im Folgenden die Möglichkeiten dieser kritisch-produktiven Neuinterpreta-

¹ Vgl. La Motte-Haber 2005, S. 14f.

² Stephan 1972, S. 349.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Weiss 2009.

⁵ Der Werkbegriff bildet das inhaltliche Zentrum von Versuch über Musik und Sprache. Wellmer denkt von dort aus über Musik und Sprache nach und nicht umgekehrt. Deswegen geht es im Folgenden um Wellmers Kunstwerkbegriff und nicht um das Verhältnis von Musik und Sprache.

⁶ Klein 2009, S. 1059.

⁷ Wellmer 2009, S. 8.

tion der Schriften Adornos in Bezug auf eine zeitgenössische Musiktheorie herausarbeiten. Dafür ist es zunächst notwendig, *Versuch über Musik und Sprache* in Wellmers philosophischem Denken zu verorten (I). Anschließend geht es um Wellmers – an Adornos rekursive Methode⁸ der ästhetischen Analyse angelehntes – methodisches Vorgehen (II). Dieses unterscheidet sich fundamental von einem historisierenden musiktheoretischen Ansatz, da es Wellmer immer auch um ein sich auf die Gegenwart beziehendes kritisches Potential der Musik geht. Es folgen Bemerkungen zur Paradoxie der ästhetischen Normativität, die einen wichtigen Bezugspunkt für Wellmers Werkbegriff darstellt (III). Im IV. Teil geht es schließlich um das Zentrum von Wellmers ästhetisch-normativen Kunstwerkbegriff: die Frage nach der »ästhetischen Gelungenheit«⁹ von Kunstwerken. Diese Frage könnte einen neuen und produktiven musikästhetischen Orientierungspunkt für musiktheoretische Auseinandersetzungen mit zeitgenössischer Musik bilden. Am Ende werde ich Anknüpfungsmöglichkeiten an den *Versuch über Musik und Sprache* für eine selbstreflexiv-kritische Öffnung der Musiktheorie hin zur zeitgenössischen Musik entwickeln (V).

I

Adorno hat immer wieder betont, dass Philosophie, wenn sie diesen Namen verdiene, sich nicht auf Thesen bringen und dass sie sich wesentlich nicht referieren lasse. ¹⁰ Auch Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* kann nur schwer einer Ökonomie des Überblicks unterworfen werden, die der argumentativen Vielfalt und Tiefe des Werkes gerecht würde. Denn genauso wie sich hinter dem bescheidenen Titel mehr verbirgt als man zunächst erwarten mag, befindet sich unter der Oberfläche von Wellmers unprätentiösem Argumentationsstil ein Geflecht von kunstvoll komponierten Gedankenverbindungen. Im Gestus eines »zögernden Denkens«¹¹, das sich im Raum zwischen These und Antithese, zwischen Ja und Nein, zwischen Frage und Antwort bewegt, hallt noch Adornos dialektische »Schaukelbewegung«¹² der Argumentation nach, allerdings, was die Sprache betrifft, weniger literarisch-expressiv. Dieses philosophische »Leiser-Werden« bedeutet für Wellmer in erster Linie den Abschied von Adornos Geschichtsphilosophie und ihren »erlösungsphilosophischen« Implikationen. ¹³

⁸ Zum Begriff der rekursiven Methode vgl. Weyand 2000, S. 14 und 44ff.

⁹ Vgl. exemplarisch Wellmer 2009, S. 91.

¹⁰ Vgl. Adorno 1966, S. 44; Wellmer 1984, S. 135 f.

¹¹ Menke/Seel 1993, S. 11.

¹² Im Zusammenhang von Adornos teilweise widersprüchlichem Argumentationsgang in der Ästhetischen Theorie spricht Christoph Menke von einer »Schaukelbewegung [...] durch die Adornos Texte jeweils defiziente Positionen sich wechselseitig kritisieren, korrigieren und ergänzen lassen.« (Menke 1991, S. 21).

¹³ Vgl. dazu Wellmer 1983, S. 43 f.; 2004, S. 239 ff.; 2009, S. 315 f. Für Wellmer haben alle produktiven Anknüpfungen an Adornos Sprachphilosophie, Ästhetik und Soziologie eines gemeinsam, nämlich eine »Abkehr von jenen metatheoretischen Prämissen Adornos, durch welche die wirkliche Geschichte *a priori* auf Negativität

In den 1980er Jahren entwickelte sich die Neuinterpretation von Adornos Ästhetischer Theorie zu einem Zentrum von Wellmers philosophischen Überlegungen. In diesem Zusammenhang versuchte er, die ästhetische Erfahrung – insbesondere diejenige der zeitgenössischen Kunst – in die Architektur des von ihm und Habermas konzipierten Umbaus der Kritischen Theorie, von einer subjektphilosophischen hin zu einer kommunikationstheoretisch fundierten Theorie zu integrieren. Diese kommunikationstheoretische Wender Kritischen Theorie ging davon aus, dass die Möglichkeiten für eine emanzipatorische Kraft zur Überwindung von Herrschaft schwerpunktmäßig in der sprachlichen Verständigung, also der Sphäre der Kommunikation zu suchen seien und nicht mehr, wie bis dahin, ausschließlich in der Sphäre der gesellschaftlichen Produktion, also der Ökonomie. Die Kritische Theorie sollte so um das Moment der kommunikativen Rationalität erweitert werden.

Der Begriff, den Wellmer für das In-Bewegung-Setzen der Adornoschen Philosophie prägt, ist der einer »stereoskopischen Lektüre«16. Überbieten könne man, so Wellmer, Adornos Texte zur Ästhetik nicht, da diesen selber der Charakter von Kunstwerken anhafte. 17 Wohl aber wäre es möglich, die tieferen Strukturen der Texte sichtbar zu machen, um sie so einem veränderten philosophischen Kontext einzuschreiben. Im *Versuch über Musik und Sprache* setzt Wellmer nun diesen in seinen früheren Schriften bereits begonnenen Prozess einer kritisch-produktiven Neulektüre Adornos mit Bezug auf die Musikästhetik fort, allerdings vor dem Hintergrund einer philosophischen Perspektivenverschiebung, die bei ihm zunehmende Zweifel an einigen Grundvoraussetzungen der Habermasschen Konzeption kommunikativer Rationalität auslöste. Der Schauplatz dieser – u. a. aus Ansätzen Adornos gespeisten – Zweifel an der Integrationskraft der kommunikativen Vernunft ist das diskurssprengende Potential der ästhetischen Erfahrung, die Wellmer nun zunehmend als Begrenzung der kommunikativen Rationalität ins Spiel bringt 18:

Zugleich scheint mir aber, dass die kommunikationstheoretische Umformulierung einen wichtigen Aspekt von Adornos Grundidee nicht erfasst, und zwar jenen Aspekt, bei dem es nicht um zwanglose Kommunikation, sondern um zwanglose Synthesis, nicht um die

- 14 Vgl. Wellmer 1985, S. 88.
- 15 Vgl. Wellmer 1969, S. 53ff.

fixiert wird« (Wellmer 1986, S. 228), also von Adornos »versöhnungsphilosophischem Systemzwang« (Wellmer 1991, S. 184). Weyand interpretiert Adornos Begriff der Versöhnung entschieden anders und begründet ihn als »regulative Idee und Maßstab von (Gesellschafts-)Kritik«. Vgl. Weyand 2000, S. 57 ff.; vgl. dazu auch Wellmer 2004, S. 241.

^{16 »}Interpretation und Kritik [können] gegenüber diesen Texten die Funktion eines Vergrößerungsglases übernehmen; vielleicht, liest man die Texte mit Hilfe eines solchen Vergrößerungsglases, werden sich Bedeutungsschichten voneinander lösen und gegeneinander verselbstständigen, die für das unbewaffnete Auge miteinander verschmolzen sind. [...] Besser noch wäre das Bild des Stereoskops: es ginge um die Herstellung eines räumlichen Bildes, welches die latente Tiefendimension der Texte sichtbar machte.« (Wellmer 1983, S. 44).

¹⁷ Vgl. Wellmer 1983, S. 44; 1986, S. 231.

¹⁸ Vgl. hierzu auch Honneth 2007, S. 210f.

chen vermögen. Der Wahrheitsgehalt der Werke ist also in Adornos Verständnis »fusioniert mit ihrem kritischen«³², und »alle Kritik, die etwas taugt, ist in Analyse fundiert.«³³ Adorno erteilt nicht nur allen intentionalistischen Analyseverfahren und einer in erster Linie an der Biographik orientierten Musikforschung eine klare Absage, sondern deutet durch seine Beschreibung der Analyse als einem »umgekehrten, beim Resultat ansetzenden Prozess« auch ein spezifisches Untersuchungsverfahren an, das sich von einem historisierenden Ansatz der Musiktheorie fundamental unterscheidet: Adorno entwickelt nicht aus der musikalischen Tradition die Gegenwart, sondern er blickt aus der musikalischen Gegenwart auf die Tradition. In der »Frühen Einleitung« der Ästhetischen Theorie formuliert Adorno ein methodisches Prinzip der ästhetischen Analyse:

Methodisches Prinzip ist, dass von den jüngsten Phänomenen [der Kunst, B. S.] her Licht fallen soll auf alle Kunst anstatt umgekehrt, nach dem Usus von Historismus und Philologie, die bürgerlichen Geistes zuinnerst nicht möchten, dass etwas sich ändere. Ist Valérys These wahr, das Beste im Neuen entspreche einem alten Bedürfnis, so sind die authentischen Werke Kritiken der vergangenen. Ästhetik wird normativ, indem sie solche Kritik artikuliert.³⁴

Das Erklären der Gegenwart aus der Tradition ist in Adornos Verständnis ›ursprungs-logisch‹, was bedeutet, dass die Gegenwart in der Tradition im Grunde schon im Keim enthalten ist. Dieses Verfahren ist konservativ: Nichts ist in der Welt, was die Vergangenheit nicht schon enthält. Nach Adorno kommt in diesem Verfahren die Angst des Bürgers vor dem Neuen, vor der Herrschaftsfreiheit, zum Ausdruck.³5 Er selbst verfährt genau umgekehrt und damit ›rekursiv‹: Sein Verfahren fragt nach den Bedingungen der Gegenwart und betrachtet aus dieser Perspektive die Tradition. Adorno kehrt die konservative Vorstellung um, die ewige Meisterwerke gegen die unverständliche neue Kunst in Stellung bringt. Wirklich verständlich, so Adorno, sind eigentlich nur Werke der Gegenwart, die angebliche Verständlichkeit der vergangenen ist bloß ein Schein; allenfalls vor dem Horizont der Erfahrung von gegenwärtiger Kunst können sie wieder verständlich werden.

Indem das rekursive Verfahren nach den Bedingungen der Möglichkeit des Resultats

³² Adorno 1970, S. 59.

³³ Adorno 1969a, S. 79.

³⁴ Adorno 1970, S. 533. Das Prinzip verweist auf Marx' Reflexionen zur Methode der Kritik der politischen Ökonomie: »In der Anatomie des Menschen ist ein Schlüssel zur Anatomie des Affen. Die Anwendungen auf Höheres in den untergeordneten Tierarten können dagegen nur verstanden werden, wenn das Höhere selbst schon bekannt ist.« (Marx 1956, S. 39) Vgl. auch Adornos Ausführungen in den »Reflexionen zur Klassentheorie«: »Darin ist eine Anweisung gelegen, wie Geschichte zu erkennen sei. Von der jüngsten Gestalt des Unrechts fällt Licht stets auf das Ganze.« (Adorno 1942, S. 374).

³⁵ Diesen Punkt fasst Emil Angehrn zusammen: »Ursprungssuche und Ursprungsnähe sind Chiffren einer Herrschaft, die im Bann des Immergleichen verbleibt und das Andere, Offene unterdrückt.« (Angehrn 2007, S. 244).

fragt, aber nicht die Voraussetzungen dieses Resultats als seinen Keim begreift, hat es ein kritisches Potential, ein Potential zur Veränderung. Ein solches Potential kann das ›ur-sprungslogische‹ Verfahren gar nicht haben, weil es alles, was ist, im Grunde aus seinen Voraussetzungen erklärt.³6 Die rekursive Methode Adornos ist Ausdruck einer »umfassenden Konstellation der Ursprungskritik«³7 in seiner Philosophie, in der sich verschiedene Motive der Gesellschaftskritik versammeln. Adornos radikale Infragestellung von Bleibensansprüchen bestehender Ordnungen und behaupteter ewiger Grundwahrheiten korrespondiert in ästhetischer Hinsicht mit seiner Vorstellung, dass im Unwiederholbaren und Nichtidentischen die Wahrheit liege.³8 Musik als Zeitkunst steht in diesem Verständnis für Veränderung und somit »gegen den Hang zum Festhalten am Bestehenden und zur Gleichsetzung des Bleibenden mit dem Wahren.«³9 Sich zu ästhetischen Phänomenen äußern, sei es in material-formalen Einzelanalysen, in kunstkritischen oder in kunstsoziologischen Zusammenhängen, heißt für Adorno immer, egal ob er über Beethoven, Proust, Beckett oder Mahler schreibt, sich auch zu Problemen und Widersprüchen der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu äußern.

Ш

Doch was genau meint Adorno, wenn er die »authentischen« Kunstwerke als »Kritiken der Vergangenen« beschreibt? Und inwiefern setzt sich die rekursive Methode in Wellmers *Versuch über Musik und Sprache* fort?

Adorno bezieht sich in seinen Ausführungen auf die Ambivalenz der ästhetischen Normativität. Diese ist durch ein Paradox charakterisiert: Kunstwerke können nicht nach Regeln gemacht werden, sind aber dennoch keine Ereignisse in einem normfreien Raum. Sie setzen als gelungene⁴⁰ eine Norm für das ästhetische Gelingen, die für die folgende Kunstproduktion und Rezeption wirksam wird. Ein historisches Gerinnen der künstlerischen Normen in Form einer normativen Bestimmung dessen, was als Kunst zu gelten habe, bedroht die so genannten Meisterwerket aber immer auch mit einem, wie Wellmer es formuliert, »Tode

³⁶ Nach ›ursprungslogischen › bzw. konservativen Ansätzen braucht man in der Geschichte der Musiktheorie nicht lange zu suchen. Vgl. exemplarisch Moritz Hauptmann: »Weniger ist untersucht worden, wie das musikalisch-Gesetzliche im Menschen begründet ist; wie der musikalisch richtige Ausdruck eben nur ein menschlich natürlicher ist.« (Hauptmann 2002, S. V). Heinrich Schenker fasst die ›ursprungslogische Position unfreiwillig zusammen: »Versteht man doch heute nicht mehr das einfachste: dass in der Welt wohl alles Bezug hat und notwendig sei, dass [...] bloß wegen dieser Notwendigkeit nicht gleich alles und jedes auch schon denselben Wert habe; dass [...] der Mann gleichwohl größeren Wert hat als die Frau, der Erzeuger mehr als der Händler oder Arbeiter [...], das Genie mehr bedeutet als das Volk, das gleichsam nur den Humus vorstellt, der jenes gebiert [...] usw.« (Schenker 1991, S. XI).

³⁷ Vgl. Angehrn 2007, S. 224ff.

³⁸ Vgl. Adorno 1970, S. 542.

³⁹ Nowak 2007, S. 7.

⁴⁰ Auf Wellmers Begriff der ästhetischen Gelungenheit werde ich im Folgenden noch näher eingehen.

falscher Vertrautheit⁴¹, also einer Art lähmenden Vereinahmung durch Affirmation.⁴² Eine normative Ästhetik in der Form einer sprachlichen *Fixierung* dessen, was als Kunst zu gelten habe, sei also latent kunstfeindlich.⁴³

Dennoch möchte Wellmer im Versuch über Musik und Sprache einen normativen Begriff des autonomen (musikalischen) Kunstwerks retten. Dazu muss er die Frage beantworten, warum Kunstwerke keine Ereignisse in einem norm freien Raum sind. Nach Wellmer erhebt das Kunstwerk dadurch einen normativen Anspruch, dass es die durch einen bestehenden Begriff der Kunst vorgegebenen ästhetischen Normen überschreitet. Diesen Anspruch kann es nur als die spezifische ästhetische Konfiguration, die es ist, einlösen. Wellmer ist der Auffassung, dass bei den »gelungenen Kunstwerken [...] dieser normative Anspruch mit seiner Einlösung« zusammenfällt, man hingegen bei manchen »misslungenen« sagen könnte, dass sie der »von ihnen selbst gesetzten ›Norm‹ nicht genügen«, so dass Anspruch und Realisierung auseinanderfallen.44 Wellmer spricht in diesem Zusammenhang von einer »beständigen Nötigung zur Innovation in der künstlerischen Produktion«45, weil jedes bedeutende neue Kunstwerk sich als Normsetzendes kritisch zu einer vorgegebenen Welt ästhetischer Normen verhalten muss, und zwar indem es diese »verändert, erweitert und bricht.«⁴⁶ Eine der Hauptthesen von Versuch über Musik und Sprache lautet also: Die Kunst muss immer etwas Neues machen!⁴⁷ Man könnte sich diese Dynamik etwa wie einen Lavastrom vorstellen, der immer wieder erstarrt, um von der darunterliegenden Lavamasse durchbrochen zu werden.

Diese Ȇberschreitungsfiguren«⁴⁸ der Normativität haben sich in der Kunst der Moderne radikalisiert, weil in dieser auch die »Reflexion auf den *Begriff* der Kunst« selber zum inte-

⁴¹ Wellmer 2009, S. 163.

⁴² Für Wellmer ist Geschichte »das Medium, in dem die Werke selbst sich entfalten und auch absterben können.« (Ebd. 92) An anderer Stelle spricht er von der »Sterblichkeit der Werke«, mit der die Möglichkeit ihres »zumindest temporären Verlöschens oder Erkaltens« gemeint ist. (Vgl. Wellmer 1985, S. 67 f.)

⁴³ Auch Adorno geht in seinem Essay »Die Kunst und die Künste« auf die Probleme einer normativen Ästhetik ein: »Versuche, die Frage nach dem Vorrang der Künste bündig [...] zu beantworten, stammen meist von Kulturkonservativen. Denn deren Interesse ist es, Kunst auf Invarianten zu bringen, die, offen oder latent nach Vergangenem gemodelt, zur Diffamierung von Gegenwärtigem und Zukünftigem taugen.« (Zit. nach Wellmer 2004, S. 243.) Im Zusammenhang mit der Ablehnung seines Streichsextetts Verklärte Nacht verortet Schönberg die Musiktheorie im Lager kunstfeindlicher Normativisten: »[...] aber die Theorie hat die Neigung, wofür sie kein Beispiel hat, für schlecht oder wenigstens für unmöglich zu erklären. [...] Die Theorie kann und darf nicht voranschreiten; sie soll konstatieren, beschreiben, vergleichen und ordnen.« (Schönberg 1922, S. 416f.) Auf den Punkt gebracht heißt das für Schönberg: »Zum Teufel mit allen diesen Theorien, wenn sie immer nur dazu dienen, der Entwicklung der Kunst einen Riegel vorzuschieben.« (Ebd., S. 4).

⁴⁴ Wellmer 2009, S. 163.

⁴⁵ Ebd., S. 159 und 162.

^{46 »[...]} sonst wäre es 'deriativ', das heißt es würde nichts Neues zur Darstellung bringen oder erfahren lassen, sondern lediglich ein ästhetisches Klischee bedienen.« (Wellmer 2009, S. 163).

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 159: »Etwas »sagen« heißt [...] gewissermaßen immer schon etwas Neues sagen.«

⁴⁸ Vgl. das VII. Kapitel von *Versuch über Musik und Sprache*: Ȇberschreitungsfiguren im Feld der Neuen Musik«, ebd., S. 300 ff.

gralen Bestandteil der ästhetischen Produktion geworden ist.⁴⁹ Genau das, also ein geschichtliches Sich-Herausbilden eines Begriffs der Kunst, meint Adorno wenn er von den »authentischen« Werken als »Kritiken der Vergangenen« spricht.

Die skizzierte »Nötigung zur Selbstüberschreitung der Kunst«⁵⁰ ist für Wellmer eng mit der Möglichkeit ihrer fortdauernden Autonomie verbunden. In seinem Verständnis kann Kunst nur als autonome »jenes über den bloß schönen Schein hinausschießende Mehr noch erzeugen«, durch »welches für Augenblicke die Welt im Stande ihrer Entzauberung verzaubert, die ausgetrockneten Flussläufe sprachlicher Kommunikation überflutet und die Sinngehäuse der sprachlichen Welt zum Erzittern gebracht werden mögen.«⁵¹ Adornos Ästhetische Theorie</sup> ist für Wellmer der Versuch, »eine normative Idee der Kunst zu explizieren«, jedoch nicht mit Hilfe statischer und abstrakter Normen, sondern als Bestimmung dessen, was die »Grenzüberschreitungen der Kunst als notwendige überhaupt erst denkbar macht.«⁵² Wie in der Ästhetischen Theorie zeichnet sich also auch im Versuch über Musik und Sprache philosophisch eine Idee von Kunst ab, die das kritische Verhältnis der Kunst zu jeder vorgegebenen ästhetischen Normativität in sich aufgenommen hat.

Der dem Versuch über Musik und Sprache zugrundeliegende Kunstbegriff ist daher paradox: Kunst ist, was die Regeln der Gegenwartskunst in Frage stellt und daher von dieser gerade nicht als Kunst begriffen wird. Erst zu einem zukünftigen Zeitpunkt gilt dieses Überschreiten als Kunst – zu einem Zeitpunkt, zu dem es von avancierten Versuchen schon wieder in Frage gestellt wird. ⁵³ In diesem Sinne setzt sich auch die rekursive Methode Adornos und die mit ihr verbundene Ursprungskritik in Wellmers Verständnis von (Musik-)Ästhetik fort, weil der geschichtlich sich herausbildende Begriff der Kunst nur kritisch zu erfassen ist. An dieser Stelle wird auch das sowohl von Adorno als auch von Wellmer postulierte notwendige Verweisungsverhältnis von philosophischer Ästhetik und Kunstkritik verständlich: Die erwähnte Reflexion auf den Begriff der Kunst ist den Explikationen der Werke, zu denen auch die musiktheoretische Auseinandersetzung zählt, wesentlich, wenn sie den »spezifisch ästhetischen Ansprüchen ihrer Gegenstände« gerecht werden wollen. ⁵⁴

Die entscheidende Differenz zwischen Wellmer und Adorno besteht nun allerdings in der

⁴⁹ Wellmer 2009, S. 163. Die gleiche Aussage findet sich – anders formuliert – bei Adorno: »Denn die zeitgenössische Kunst ist die, der die Problematik der Verstehbarkeit von Kunst selber zum Problem, oder richtiger gesagt: in der sie sich selber eigentlich thematisch geworden ist.« (Adorno 1969b, S. 6) Als paradigmatische Fälle für dieses Phänomen in der Neuen Musik diskutiert und interpretiert Wellmer in den Kapiteln V und VI von Versuch über Musik und Sprache die Kompositionen von Helmut Lachenmann und John Cage. Vgl. ebd., S. 212 ff.

⁵⁰ Wellmer 1991, S. 192.

⁵¹ Ebd. Zu Wellmers Verteidigung der Kunstautonomie im Versuch über Musik und Sprache vgl. Wellmer 2009, S. 152 und 316.

⁵² Wellmer 2004, S. 244.

⁵³ In Bezug auf das Paradox eines geschichtlich sich herausbildenden Begriffs der Kunst trifft Jean Francois Lyotard den Nagel auf den Kopf: »Künstler und Schriftsteller arbeiten [...] ohne Regeln, sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was gemacht sein wird.« Zitiert nach Wellmer 2009, S. 162, vgl. auch Wellmer 1985, S. 60.

⁵⁴ Wellmer 2009, S. 165.

Frage, ob der Lavastrom ästhetischer Produktion als einzelner auf einen bestimmten Punkt zusteuert oder ob es im Rahmen eines postmetaphysischen Zeitalters viele verschiedene Ströme mit verschiedenen Zielpunkten und Umleitungen bzw. Mehrdimensionalitäten gibt. An diese Frage ist auch ein unterschiedliches Verständnis von musikalischem Avantgardismus geknüpft.

Beide – Adorno und Wellmer – sehen im »beständigen Zwang zur Innovation«55 den Motor der Entwicklung der musikalischen Avantgarde. In Adornos Verständnis ist das musikalische Material jedoch selbst, bzw. seine Entwicklung, von der Zweckrationalität der Gesellschaft bestimmt, an diese gebunden und gehorcht so einer bestimmten Fortschrittslogik. 56 Diese Konzeption eines »unilinearen«57 musikalischen Fortschritts wird im Rahmen von Wellmers »stereoskopischer Lektüre« als Teil von Adornos geschichtsphilosophischer »Blickverengung« kritisiert. 58 Stattdessen bringt Wellmer in Bezug auf das musikalische Material eine pluralisierte »musikalische Postmoderne«59 als Ausdruck eines »Bewusstseins einer unendlichen Vielfalt musikalischer Materialien« ins Spiel. 60 Indem er einen normativen Begriff des autonomen Kunstwerks verteidigt, erteilt Wellmer allerdings allen Relativismen, die sich in der Rede vom »Ende« des Werks, vom »Ende« der ästhetischen Normen und vom ›Ende« der Idee einer autonomen Kunst äußern, eine klare Absage. Die weite Dehnung des Werkbegriffs, die auf der anderen Seite notwendig ist, um einige Phänomene der zeitgenössischen Musik überhaupt noch als Werke begreifen zu können, manifestiert sich in Wellmers Konzeption der ›ästhetischen Gelungenheit«.

I۷

Der Begriff der 'ästhetischen Gelungenheit' ist eine von Wellmers zentralen Begriffsschöpfungen im Versuch über Musik und Sprache. Er ist für seine Begründung eines ästhetisch-normativen Kunstwerkbegriffs konstitutiv. Aber: Was für eine 'Eigenschaft' ist die ästhetische Gelungenheit? Zu Beginn des dritten Kapitels von Versuch über Musik und Sprache findet sich eine Definition dessen, was ein (musikalisches) Kunstwerk sein könnte:

⁵⁵ Wellmer 1991, S. 190.

⁵⁶ Im Zwang zur Innovation verläuft die Bewegung der Kunst in Adornos Vorstellung analog derjenigen der kapitalistischen Warenproduktion bzw. wird von dieser vorangetrieben. Vgl. Adorno 1970, S. 351; Wellmer 1991, S. 190; Paddison 2007, S. 193 ff.

⁵⁷ Wellmer 2009, S. 302.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 315 f. Zu Wellmers Verständnis von Adornos »unilinearen Begriff des musikalischen Fortschritts« vgl. auch Wellmer 2004, S. 256 ff.

⁵⁹ Zur Problematik des Begriffs einer musikalischen Postmoderne vgl. Wellmer S. 301 f.; 2004, S. 258 f.; Mahnkopf 2008, S. 10 ff.

⁶⁰ Vgl. Wellmer 2009, S. 302 ff. Zum »Materialstand« der Gegenwartsmusik« vgl. Kreidler 2009.

⁶¹ Vgl. ebd., S 101.

Ein Kunstwerk ist dasjenige mit ästhetischem Anspruch gemachte Seiende, das Gegenstand einer gelungenen ästhetischen Erfahrung zu werden vermag.⁶²

Der Maßstab ästhetischer Gelungenheit bleibt für Wellmer – »wie derjenige der Wahrheit im Falle philosophischer Texte – ein unhintergehbarer Maßstab der künstlerischen Produktion und Rezeption«⁶³, die Frage nach der Ontologie des Kunstwerkes wird zur Frage nach der »Seinsart gelungener Werke als gelungener«.⁶⁴ Der Begriff der ›ästhetischen Gelungenheit« ist in diesem Verständnis die *kommunikationstheoretisch* »verflüssigte« Form eines ästhetisch-normativen Begriffs des (musikalischen) Kunstwerks.⁶⁵ Gleichzeitig bedeutet die Rede von der ›Gelungenheit« der Werke einen Abschied vom Telos der Kunst als Darstellung des ›Wahren«.⁶⁶ Die Gelungenheit eines Kunstwerks muss sich laut Wellmer in einem »gelingenden Spiel der ästhetischen Erfahrung beglaubigen«⁶⁷ und ist daher keine »objektivierbare Eigenschaft eines ästhetischen Gegenstandes« in einem deskriptiven Sinn des Wortes.⁶⁸ Sie ist vielmehr nur aus dem performativen Charakter der ästhetischen Erfahrung, der »Verwicklung« eines ästhetisch erfahrenden Rezeptionssubjektes »mit dem ›Objekt« seiner Erfahrung fassbar und ›realisierbar«⁶⁹ und muss in einem »Prozess der Interpretation« entbunden werden.⁷⁰ Zusammengefasst bedeutet das:

⁶² Ebd., S. 134.

⁶³ Ebd., S. 91.

⁶⁴ Ebd., S. 101. An anderer Stelle bezeichnet Wellmer die Gelungenheit als »Idee der Kunst« (ebd., S. 85).

⁶⁵ Der Begriff der ästhetischen Gelungenheit ist ein gutes Beispiel für eine »stereoskopische Lektüre« einiger Begriffe Adornos. Zum Beispiel schreibt sich Adornos Begriff der »immanenten Stimmigkeit«, der auf die *gelingende* Vermittlung zwischen Teil und Ganzem innerhalb des Kunstwerkes abzielt, in Wellmers Begriff der ästhetischen Gelungenheit fort: »Die immanente Stimmigkeit der Kunstwerke und ihre meta-ästhetische Wahrheit konvergieren in ihrem Wahrheitsgehalt.« (Adorno 1970, S. 420) Der Begriff »Gelungenheit« als »Idee der Kunst« findet sich bereits in der Ästhetischen Theorie: »Kein Kontinuum führt vom Schlechten über das Mittlere zum Guten; was nicht gelungen ist, ist immer schon schlecht, darum, weil der Idee von Kunst die des Gelingens und der Stimmigkeit innewohnt; das motiviert die immerwährenden Streitigkeiten über die Qualität von Kunstwerken, so steril sie vielfach bleiben.« (Adorno 1970, S. 464, Hervorh. von B. S.).

^{66 »}Es ist überhaupt nicht die Aufgabe der Kunst, die Wahrheit zu zeigen, darzustellen oder zu artikulieren. Vielmehr wird sie immer nur mit der Wahrheit spielen.« (Wellmer 2000, S. 55) Kunstwerke sind folglich nicht »wahr« oder ›falsch« sie sind vielmehr gelungen oder misslungen.« (Wellmer 2009, S. 161) Das markiert Wellmers Verabschiedung von Adornos Insistieren auf dem Wahrheitsanspruch der Kunst. In der Ästhetischen Theorie heißt es noch: »Alle ästhetischen Fragen terminieren in solchen des Wahrheitsgehalts der Kunstwerke: Ist das, was ein Werk in seiner objektiven Gestalt an Geist in sich trägt, wahr?« (Adorno 1970, S. 498) Zum Wahrheitsbezug der Kunst vgl. Wellmer 1998, S. 31 ff.

⁶⁷ Wellmer 2009, S. 126.

⁶⁸ Ebd., S. 125.

⁶⁹ Vgl. ebd. »Die Objekthaftigkeit eines Werkes ist dabei nicht an einen bestimmten Grad von Permanenz gebunden, sondern zeigt sich darin, dass es in einem öffentlichen Raum zwischen ästhetischen Subjekten lokalisiert ist, ein ›Objekte worauf diese Subjekte sich im ästhetischen Diskurs beziehen und gleichsam zurückkommen können.« (Ebd., S. 134).

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 100.

Kunstwerke haben kein objektives Sein an sich; sie konstituieren sich im Medium einer ästhetischen Erfahrung, die ihrerseits in einem internen Zusammenhang steht mit Prozessen der Interpretation, der Analyse, der Kritik und des Kommentars. In diesem Sinne kann man auch von Kunstwerken – wie von sprachlichen Texten allgemein – sagen, ihr vesses sei vinterpretaris. ⁷¹

Um den Begriff der ästhetischen Gelungenheit genauer zu erfassen, muss man, so Wellmer, die »dreifache Prozessualität« (1) des Kunstwerks, (2) der ästhetischen Erfahrung und (3) des ästhetischen Diskurses in ihrem »internen Zusammenhang« verstehen.⁷²

Die interne Prozessualität des Kunstwerks verweist auf dessen Eigensinn bzw. auf dessen Autonomie. Prozessierend bedeutet auch in diesem Zusammenhang in erster Linie nicht objektivierbar«. Das Kunstwerk selbst ist in sich in verschiedener Hinsicht prozessual verfasst: Prozessierend ist das Kunstwerk im Verhältnis von Ganzem und Teilen, also dem prozessualen Ineinander von Details und Gesamtkonfiguration. Prozessierend ist es auch im Verhältnis von Anschaulichem und Begrifflichem sowie in seinem Doppelcharakter als Ding und Zeichen, also als »materiale Konfiguration und Schrift zugleich«.⁷³ Diese komplexe interne Prozessualität wird von Adorno als der »Rätselcharakter der Werke«⁷⁴ bezeichnet, womit gemeint ist, dass diese Sinn ebenso suggerieren, wie sie ihn entziehen. Bei gelungenen Werken kommt diese Gleichzeitigkeit von Sinnsuggestion und Sinnsubversion zu keinem definitiven Ende, das Kunstwerk wird zu einem »unendlichen Reflexionsmedium«75. Wellmer nennt diesen Rätselcharakter der gelungenen Werke ihre »verborgene Sinntotale« bzw. ihre »interne Negativität«. 76 Diese bildet das Korrelat zur gelingenden ästhetischen Erfahrung, da ihr ein unbeendbares, ebenfalls nicht zur Ruhe kommendes ästhetisches Reflexionsspiel entspricht. Keine Interpretation oder Deutung kann das gelungene Kunstwerk je einholen bzw. das ersetzen, was »am Kunstwerk in seiner Konkretion zu erfahren ist.«⁷⁷ Das klingt zunächst banal, ist aber der entscheidende Impuls, gewissermaßen das Lebenselixier für den ästhetischen Diskurs. Die interne Prozessualität des Kunstwerkes provoziert immer wieder neue Interpretationen und Deutungen, die sich wechselseitig erhellen oder auch durchkreuzen können und die ihrerseits wieder auf die ästhetische Erfahrung der Kunstwerke zurückwirken. Dieser ebenfalls prozessierende ästhetische Diskurs schließlich ist für Wellmer – und darin besteht das Besondere seines Werkbegriffs – ebenfalls für das Gelingen der Werke konstitutiv:⁷⁸

⁷¹ Wellmer 2000, S. 45f.

⁷² Wellmer 2009, S. 139f.

⁷³ Ebd., S. 128.

⁷⁴ Adorno 1970, S. 193.

⁷⁵ Vgl. Wellmer 2009, S. 159.

⁷⁶ Ebd., S. 151.

⁷⁷ Ebd., S. 184.

⁷⁸ Ebd., S. 146f.

Die Prozessualität gelungener Werke zeigt sich im unbeendbaren Spiel der Interpretationen; diesem ist daher ein (positives) ästhetisches Urteil immanent.⁷⁹

Das funktionierende, also lebendige, sich in Bewegung befindende interne Verweisungsverhältnis einer dreifachen Prozessualität zwischen Werk, ästhetischem Subjekt und ästhetischem Diskurs, bildet den verflüssigten Ort des gelungenen Kunstwerks. Das Kunstwerk selbst urteilt zwar nicht, nötigt aber die Subjekte der ästhetischen Erfahrung im Rahmen der Beurteilung seiner Gelungenheit zu einer Positionierung mit Bezug auf die von ihm erschlossenen »Bedeutsamkeitshorizonte«80: So stellt sich die Frage nach dem ästhetischen Gelingen »in jedem Einzelfall neu, gleichsam hier und jetzt ohne unendlichen Aufschub, sonst könnten wir uns kein ästhetisches *Urteil* zutrauen.«81 Ruth Sonderegger ermuntert in ihrem Aufsatz »Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung. Für eine Repolitisierung der Kunst« ausdrücklich dazu, im Rahmen von ästhetischen Urteilen den Bereich der Kunst zu verlassen:

Die Geltung der künstlerischen Artikulation ist von der Geltung des künstlerisch Artikulierten nicht zu trennen. [...] Zum ästhetischen Urteil gehört auch eine Stellungnahme zur Relevanz der *issues* des jeweiligen Kunstwerkes, oder vielmehr: Eine solche evaluative Stellungnahme ist im genuin ästhetischen Urteil impliziert. Es ist auch eine Aussage dazu, worüber jetzt geredet werden muss.⁸²

Bei Sonderegger zeichnet sich wie bei Wellmer die Ablehnung einer gegenüber den gesellschaftlichen Bedingtheiten der Kunstwerke blinden Ästhetik ab.

Wellmer transformiert Adornos Vorstellung vom Wahrheitsgehalt der Kunstwerke begrifflich in die Terminologie der sästhetischen Gelungenheit, ohne dabei die Idee eines ästhetisch-normativen Werkbegriffs aufzugeben und in den Relativismus einer reinen Erfahrungsästhetik zu verfallen. Gleichzeitig verlagert er den normativen Bezugspunkt in Richtung hin zur ästhetischen Erfahrung und zum ästhetischen Diskurs, ohne sich von der Eigengesetzlichkeit und dem Autonomieanspruch der Kunst zu trennen. Dieser Aspekt steht exemplarisch für Wellmers kommunikationstheoretische Weiterentwicklung von Adornos Kunstwerkbegriff.

⁷⁹ Ebd., S. 164.

⁸⁰ Ebd., S. 156 und 161 f.

⁸¹ Ebd., S. 91.

⁸² Sonderegger 2005, S. 96.

٧

Der von Wellmer im Versuch über Musik und Sprache entwickelte Begriff des (musikalischen) Kunstwerks hat auch für musiktheoretische Fragestellungen ein kritisches Potential, das ich abschließend entwickeln möchte:

- 1. Wellmer verteidigt auf der einen Seite einen normativen Werkbegriff gegen die in seinen Worten »regressiven« und konservativen Relativismen der Postmoderne eines »anything goes«83, indem er mit der ›ästhetischen Gelungenheit‹ ein Kriterium für die Qualität von potentiellen Kunstwerken konzipiert. Auf diese Weise bekräftigt er auch den Daseinsanspruch einer philosophischen Musikästhetik.84 Für die Musiktheorie wäre die Frage interessant, welche Werke sowohl der zeitgenössischen Musik als auch des traditionellen Repertoires die Norm einer derartigen ›Gelungenheit‹ überhaupt und wenn ja in welcher Art und Weise bzw. zu welchem Zeitpunkt erfüllen.85
- 2. Durch die extreme Ausweitung/Verflüssigung des Werkbegriffs dekonstruiert Wellmer auf der anderen Seite die nicht minder konservative »Bürgerparole«⁸⁶ vom Kunstwerk als Trutzburg gegen den vermeintlichen Werteverfall, die sich beispielsweise im Einfordern von sogenannter ›Werktreue‹ manifestieren kann. Da seine Vorstellung von gelungenen Werken prozessual verfasst ist, ist ihr Sein ein ›zu interpretierendes‹, was zugleich eine »produktive Unendlichkeit des externen Verstehens«⁸⁷ bedeutet. Das birgt viele Herausforderungen für musiktheoretische Methoden, innovative Interpretationsansätze und Lektürestrategien von Musik, die insbesondere in Anlehnung an dekonstruktivistische Verfahren der Kunst- und Literaturanalyse ein vielversprechendes Neuland darstellen könnten.
- 3. In Wellmers Festhalten an einer Vorstellung von musikalischem Avantgardismus setzt sich Adornos Impuls zur Ideologiekritik fort: »Gelungene Kunstwerke verhalten sich immer auch subversiv gegenüber »gefrorenen« Sichtweisen, Welt- und Selbstverständnissen.«⁸⁸ Diese Widerständigkeiten aufzuspüren und die in ihnen formulierte Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen zu interpretieren, stellt eine große Herausforderung dar, die sich auch auf die musiktheoretischen Untersuchungsverfahren des »traditionellen« musikalischen Repertoires auswirken könnte.
- 4. Im Betonen der für die Gelungenheit eines Werkes konstitutiven gelingenden ästhetischen Erfahrung zeigt sich ein zentrales Motiv der Wellmerschen Modifikation von

⁸³ Wellmer 2009, S. 302.

^{84 »}Eine Philosophie der Kunst hätte [...] ihren Gegenstand verloren, wenn sie am Ende nur sagen könnte, anything goes oder Kunst ist, was immer auch sich als Kunst etabliert.« (Wellmer 2004, S. 244).

⁸⁵ Wellmer erwähnt selbst, dass der von ihm in *Versuch über Musik und Sprache* vertretene Werkbegriff normativ ist und daher »vieles, vielleicht das meiste ausschließt, was als Musik komponiert worden ist.« (Wellmer 2009, Fn. 395).

⁸⁶ Klein 2009, S. 1062.

⁸⁷ Wellmer 1995, S. 150.

⁸⁸ Wellmer 2009, S. 159.

Adornos Musikphilosophie – einer Wendung aufs Subjekt⁸⁹. Für Adorno ist der Bereich der Kunst wesentlich nicht nach der Seite der subjektiven Wirkung aufgefasst, sondern nach der ihres objektiven Gehalts.⁹⁰ Für Wellmer hingegen ist das Werk nicht mehr der – nur fragmentiert zu entschlüsselnde – Wahrheitsgehalt einer negativistischen Geschichtsphilosophie, sondern ein Reflexionsmedium zur Entgrenzunge des Subjekts. Die ästhetische Erfahrung als Schauplatz einer entgrenzenden und subversiven Erfahrung eines »uneinsichtigen und exzentrischen Subjekts«⁹¹ – das wirft die Frage auf, wie eine Gesellschaft aussehen müsste, die *allen* ihren Mitgliedern die Möglichkeit für solche Erfahrungen böte.⁹² Oder anders: Wie muss ein Subjekt verfasst sein, das empfänglich für die subversiven Potentiale der Musik ist? Und wie sieht eine pädagogische Praxis aus, die solche Möglichkeiten fördert und nicht unterdrückt? Das sind Fragen, die auch das Fach Musiktheorie im Kern betreffen und zwar nicht nur im Hinblick auf wissenschaftliche Fragestellungen, sondern gerade auch in Bezug auf Lerninhalte und -methoden.

5. Adornos Vorstellung von Musiktheorie als Gesellschaftskritik scheint aus dem gegenwärtigen Fachdiskurs fast gänzlich verschwunden zu sein. Vorstöße eines positivistisch und stärker naturwissenschaftlich ausgerichteten Verständnisses von Musiktheorie scheinen eher in die Richtung einer vollkommen entpolitisierten Sphäre zu weisen. ⁹³ Und das, obwohl das Eindringen des Neoliberalismus bis in die innersten Strukturen des Musikbetriebs und der Musikpädagogik hinein eigentlich nach einem erneuerten Verständnis von Kritik verlangt, das Musik wieder stärker als Medium zur Entwicklung von Widerständigkeit und Subversion begreift.

Wie erklärt sich diese Situation? Es scheint schwer zu fallen, die Phänomene der zeitgenössischen Musik musiktheoretisch zu erklären, weil die musiktheoretischen Systeme eher auf Verallgemeinerung zielen, die Entwicklung der zeitgenössischen Musik sich jedoch als dynamischer Individualisierungs- bzw. Pluralisierungsprozess vollzieht. Vor der Herausforde-

⁸⁹ Der Gedanke einer Wendung aufs Subjekt: findet sich in Ansätzen bereits bei Adorno, allerdings nicht in den ästhetischen Schriften: »Aufarbeitung der Vergangenheit als Aufklärung ist wesentlich [...] Wendung aufs Subjekt, Verstärkung von dessen Selbstbewusstsein und damit auch von dessen Selbst.« (Adorno 1960, S. 571) Vgl. hierzu ausführlich Weyand 2000, S. 151 ff.

⁹⁰ Ȁsthetik heißt soviel wie den Bedingungen und Vermittlungen der Objektivität von Kunst nachgehen.« (Adorno 1970, S. 397). Vgl. auch ebd., S. 338 f.

⁹¹ Vgl. auch Honneth 2007, S. 203.

⁹² Ebd. S. 211 f.

⁹³ Ulrich Kaiser etwa spricht »hinsichtlich eines noch zu etablierenden wissenschaftlichen Fachs, bei dem das Wort ›Theorie‹ im Namen so ernst genommen wird«, von Möglichkeiten zur Steigerung von musiktheoretischer ›Wissenschaftlichkeit‹. Diese bestünden darin, das »bisher bekannte methodische Arsenal der Musiktheorie [...] in den Dienst der Qualifizierung (wahr/unwahr) theoretischer Sätze« zu stellen und zwar »z. B. in der Form: ›spezifische Expositionen des Komponisten x aus den Jahren y lassen sich als Ausprägung der Modell-kombination z verstehen‹ oder allgemeiner ›Musik ab x lässt sich angemessen als spezifische Abfolge y der Tonfelder z beschreiben‹ etc. [...].« (Kaiser 2007, S. 286) Zum Begriff des »Systemzwangs« vgl. Wellmer 1985, S. 94ff.

rung von unsystematisierbaren Phänomenen der zeitgenössischen Musik kapituliert die Musiktheorie insofern, als sie sich weitestgehend auf die tonale Musik beschränkt. Has trägt regressive Züge, weil die im ästhetischen wie in allen anderen gesellschaftlichen Bereichen wichtigen – und eigentlich interessantesten – zeitgenössischen Probleme und die in ihnen sich kristallisierende gesellschaftliche Wirklichkeit ignoriert werden, bzw. das Nachdenken über diese anderen überlassen wird. Eine wissenschaftliche Praxis jedoch, welche jegliche Beschäftigung mit sozialen Verhältnissen "gerne den Sozialwissenschaften überlässt« hat, wann zumindest den politischen Implikationen der Musik nicht gerecht werden.

Wellmers Werkbegriff markiert eine Differenz zu Konservatismus und Regression, und könnte als Orientierung für einen Ausweg aus diesem Dilemma dienen. Um den strukturellen Konservatismus eines – zumindest was die Gegenstände der Auseinandersetzung betrifft – rückwärtsgewandten musiktheoretischen (System-)Denkens zu überwinden, ist eine kritische Öffnung hin zu einem musiktheoretischen Diskurs über zeitgenössische Musik notwendig, auch um von dort wieder zu neuen Ansätzen einer gegenwartsbezogeneren Auseinandersetzung mit älterer Musik zu gelangen. Für eine solche selbstreflexive Öffnung bietet Wellmers Versuch über Musik und Sprache einen vielversprechenden theoretischen Bezugspunkt.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1942): »Reflexionen zur Klassentheorie«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 373–391.

Adorno, Theodor W. (1960): »Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?«, aus: Eingriffe. Neun kritische Modelle (1963), in: ders., Gesammelte Schriften Bd. 10.2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 555–572.

Adorno, Theodor W. (1966): Negative Dialektik (= Gesammelte Schriften Bd. 6), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.

Adorno, Theodor W. (1968): Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 13, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973, S. 321–493.

Adorno, Theodor W. (1969a): »Zum Problem der musikalischen Analyse«, in: Frankfurter Adorno-Blätter VII, hg. von Rolf Tiedemann, München: Edition Text und Kritik 2001, S. 73–89.

Adorno, Theodor W. (1969b): Vorlesungen zur Ästhetik WS 1967/68, unveröff. Manuskript, S. 1-96.

Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie (= Gesammelte Schriften Bd. 7), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.

Angehrn, Emil (2007): Die Frage nach dem Ursprung. Philosophie zwischen Ursprungsdenken und Ursprungskritik, München: Fink.

Demirovic, Alex (1999): Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hauptmann, Moritz (2002): Die Natur der Harmonik und Metrik, Hildesheim: Olms.

Honneth, Axel (2007): »Dissonanzen der kommunikativen Vernunft. Albrecht Wellmer und die Kritische Theorie«, in: ders.: *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 201–215.

⁹⁴ Vgl. La Motte-Haber 2005, S. 14.

⁹⁵ Paddison 2007, S. 187.

Kaiser, Ulrich (2007): »Was ist ein musikalisches Modell?«, in: ZGMTH 4/3, S. 275-290.

Klein, Richard (2009): »Musikkolumne. Albrecht Wellmer über Musik und Sprache«, in: Merkur, Heft 726, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 1059–1064.

Kreidler, Johannes (2009): »Zum Materialstand der Gegenwartsmusik«, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 52, hg. von Ludwig Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 24–37.

La Motte-Haber (2005): »Einleitung. Musiktheorien – Systeme mit begrenzter Reichweite«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hg. von Helga de la Motte Haber u. Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, S. 13–28.

Mahnkopf, Claus-Steffen (2006): Kritische Theorie der Musik, Weilerswist: Velbrück.

Mahnkopf, Claus-Steffen (2008): »Theorie der musikalischen Postmoderne«, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 46, hg. von Ludwig Holtmeier, Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 10–32.

Marx, Karl (1956): Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, in: Marx-Engels-Werke (MEW) Bd. 42, Berlin (Ost).

Menke, Christoph (1991), Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Menke, Christoph, Seel, Martin (1993), »Vorwort«, in: dies. (Hg.), Zur Verteidigung der Vernunft gegen ihre Liebhaber und Verächter, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 9–11.

Nowak, Adolf (2007), "Einleitung", in: M. Fahlbusch, A. Nowak (Hg.): Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik, hg. von Markus Fahlbusch und Adolf Nowak, Tutzing: Schneider, 6–18.

Paddison, Max (2007), »Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik. Zum Vermittlungsbegriff in der Adornoschen Musikästhetik«, in: Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik, hg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 175–236.

Schenker, Heinrich (1991), Kontrapunkt, Hildesheim: Olms.

Schönberg, Arnold (1922), Harmonielehre, Wien: Universal Edition.

Sonderegger, Ruth (2005), "Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung. Versuch einer Repolitisierung«, in: Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst, hg. von Gertrud Koch und Christiane Koch, München: Fink. 86–106.

Stephan, Rudolf (1972), Ȇber Schwierigkeiten der Bewertung und Analyse neuester Musik«, in: R. Damm, A.Traub (Hg.): Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge, Mainz: Schott 1984, 348–358.

Wellmer, Albrecht (1969), Kritische Gesellschaftstheorie und Positivismus, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Wellmer, Albrecht (1983), »Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität«, in: Ders.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, 9–47.

Wellmer, Albrecht (1984), »Adorno, Anwalt des Nichtidentischen. Eine Einführung«, in: Ders.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, 135–166.

Wellmer, Albrecht (1986), »Die Bedeutung der Frankfurter Schule heute. Fünf Thesen«, in: Ders.: Endspiele: Die unversöhnliche Moderne, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, 224–235.

Wellmer, Albrecht (1991), »Adorno, die Moderne und das Erhabene«, in: Ders.: Endspiele: Die unversöhnliche Moderne, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, 178–203.

Wellmer, Albrecht (1995), »Zur Kritik der hermeneutischen Vernunft«, in: Ders.: Wie Worte Sinn machen. Aufsätze zur Sprachphilosophie, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, 121–154.

Wellmer, Albrecht (1998), »Das Glücksversprechen und warum es gebrochen werden muß«, in: *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz, Universal-Edition, 16–37.

Wellmer, Albrecht (2000), »Die Zeit, die Sprache und die Kunst«, in: Musik in der Zeit Zeit in der Musik, hg. von Richard Klein, Eckhard Kiem und Wolfram Ette, Weilerswist: Velbrück, 21–56.

Wellmer, Albrecht (2004), Ȇber Autonomie und Negativität der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und

blinde Flecken seiner Musikphilosophie«, in: *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, hg. von Axel Honneth, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 234–278.

Wellmer, Albrecht (2009), Versuch über Musik und Sprache, München: Hanser.

Weiss, Janos (2009), »Exposé«, in: Workshop zum Buch von Albrecht Wellmer »Versuch über Musik und Sprache« 14. November 2009 an der HfMT, Hamburg, unveröff. Manuskript.

Weyand, Jan (2001), Adornos kritische Theorie des Subjekts, Lüneburg: zu Klampen.