

## Theodor W. Adorno, die Musik und ... Ulrich Sonnemann im Gespräch mit Paul Fiebig

**T**heodor W. Adorno, la musique et ...  
Paul Fiebig s'entretient avec Ulrich Sonnemann

**T**heodor W. Adorno, die Musik und ...

Ulrich Sonnemann im Gespräch mit Paul Fiebig  
Der 1912 geborene, am 27. März dieses Jahres verstorbene Philosoph und Psychologe Ulrich Sonnemann stand mit Theodor W. Adorno besonders nach der Rückkehr beider aus dem amerikanischen Exil in intensivem Gedankenaustausch, auch über Musik, und hier insbesondere über musikphilosophische Fragen. Das Erkenntnispotential der Musik sieht Sonnemann in erster Linie in ihrer Unvordenklichkeit, insofern sie eine Ordnung offenbart, die immer erst nachdem sie sich vollzogen hat, als diese Ordnung erkennbar wird, und sich dann immer noch unterscheidet von einer kausalen. Gegenüber der Raum-Präokkupation der ganzen abendländischen Neuzeit könnte die Selbstorganisation von Zeit, wie sie sich in Musik ereignet, neue Horizonte für die Gesamtheit des menschlichen Sensoriums eröffnen. Paul Fiebig, der für den Metzler-Verlag die Gesamtausgabe der Schriften Sonnemanns vorbereitet, führte dieses Gespräch am 5. Februar 1991.

**T**heodor W. Adorno, la musique et ...  
Paul Fiebig s'entretient avec Ulrich Sonnemann  
Né en 1912 et décédé le 27 mars dernier, le philosophe et psychologue Ulrich Sonnemann entretenait avec Theodor W. Adorno d'intenses échanges d'idées, en particulier depuis leur retour à tous deux de l'exil américain, échanges qui portaient aussi sur la musique, entre autres sur les questions de philosophie de la musique. Le potentiel épistémologique de la musique, selon Sonnemann, réside dans son imprévisibilité, dans la mesure où elle manifeste un ordre qui ne se révèle tel qu'après coup, et qui se distingue toujours de la logique causale. Par rapport au souci de l'espace qui caractérise tout l'Occident moderne, l'organisation autonome du temps, telle qu'elle s'effectue dans la musique, pourrait ouvrir de nouveaux horizons à toute la sensibilité humaine. Paul Fiebig, qui prépare pour les éditions Metzler la publication des écrits de Sonnemann, a mené cet entretien le 5 février 1991.

*Herr Sonnemann, im Gespräch mit Ihnen auf Theodor W. Adorno zu kommen, liegt nahe, für den jedenfalls, der mehr als bloss und zufällig einen Ihrer Aufsätze, Essays oder Beiträge gelesen hat. Was Sie von Adorno halten, was Sie ihm verdanken, haben Sie keineswegs verschwiegen; auch nicht, dass Sie Umgang mit ihm pflegten, worüber freilich nicht gerade viel zu erfahren ist aus dem von Ihnen gedruckt Vorliegenden – könnten Sie's ein bisschen ergänzen?*

Ja, also ich könnte natürlich erinnern an unsere allererste Bekanntschaft, die ganz flüchtig war, in meinem Frankfurter Studienjahr 1932. Dieses Studium vollzog sich zum grossen Teil schon im Bereich des alten Instituts für Sozialforschung, das aber in zwei Lager gespalten war, und ich war damals durchaus – aber mehr durch Zufall und vielleicht auch eine gewisse Ahnungslosigkeit, die für einen Studenten ja auch nahelag, der aus anderen Studienbereichen nach Frankfurt hineingeschneit kam, sozusagen – also ich war in diesem gespaltenen Lager mehr auf der Seite von Karl Mannheim und seinem damaligen Assistenten Norbert Elias; und auf der Gegenseite gab es eben Horkheimer und dann, assoziiert auch mit Horkheimer bereits damals,

Theodor Adorno. Und ich lernte Theodor Adorno flüchtig kennen; darüber hinaus ging's damals nicht, weil später, also in unseren Exiljahren, waren wir ja auch dann an den gegenseitigen Küsten des nordamerikanischen Kontinents, Adorno in Kalifornien, ich in New York, so dass es zu einer wirklichen Begegnung dann erst nach unser beider Rückkehr nach Deutschland kam, und dann allerdings die Begegnung etwas sehr Intensives bekam und ja schliesslich in Adornos letzten Lebensjahren in unsere Freundschaft mündete.

*War denn zu Anfang, also zu Beginn der 30er Jahre, die Musik Gegenstand zum Beispiel Ihres Gesprächs?*

Nein, das war damals nicht der Fall. Wie gesagt, dieses erste Gespräch war ja sehr flüchtig. Es hatte, nach meiner Erinnerung, durchaus bereits gemeinsame Interessengegenstände zum Thema, aber das ging nicht so weit – ich selber bin ja ein Musikamateur, bin selber kein Musiker, und meine damaligen Interessen gingen auch nicht in erster Linie in diese Richtung. Ich hatte mit Interesse Adornos Aufsätze in der alten Frankfurter Zeitung über musikalische Gegenstände verfolgt, die sehr, sehr schwierig waren, aber auch sprachlich mir schon

sehr gefielen. Nach meiner Erinnerung hatte ich auch ein Kompliment gewagt, als wir dieses Gespräch führten, aber es ging über eine bestimmte Art von, ja, wie eben solche Gespräche bei einer Erstbegegnung laufen, kaum hinaus. Alles weitere kam dann wirklich erst, nachdem wir beide aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrt waren, er ja früher als ich.

*Und da war Ihre musikalische ... ich hätte beinahe gesagt: Laufbahn, d.h. mehr Ihr musikalisches Privatvergnügen einigermassen gediehen bereits.*

Mein Interesse wie auch meine Kenntnisse, also aus einer Laienperspektive immer, waren gewachsen in der Zeit, und die Gespräche, die dann geführt wurden, berührten natürlich auch Musikalisches. Aber zunächst, das war nach meiner Rückkehr aus Amerika, hatte ich ja ziemlich schnell Gelegenheit, Aufsätze, Vorträge zu plazieren, und nach einer Erstveröffentlichung in der Zeitschrift «Merkur» unter dem Titel «Die Glücksdressur» kam ein enthusiastischer Brief von Adorno, der anregte, dass wir uns treffen. Das taten wir dann auch, und das führte dann zu immer häufigeren und immer näheren Kontakten.

*Warum ich so konstant bei der Musik in meinen Fragen bleibe, erklärt sich vielleicht auch daraus, dass ich bei Adorno bei vielem, was von Musik nicht zu handeln scheint, oft den Eindruck habe, dass das, was er über seinen Gegenstand gerade schreibt, ohne musikalische Erfahrung im Hintergrund vielleicht anders ausgefallen wäre. Ich weiss nicht, ob das eine Beobachtung ist, die Sie aus Kenntnis seiner Person unterstützen können?*

Das ist durchaus eine treffende Wahrnehmung, weil es bereits in Adornos Weise überhaupt zu denken, zu philosophieren, etwas betont Musikalisches, d.h. eine Art von Selbstorganisation von erfahrener, sich erfahrender Zeit gibt, die eben bis in seine Diktion reicht. Das war mir übrigens auch schon vor dieser ganzen Exilphase aufgefallen, und das spielte dann auch seine Rolle in sehr vielen philosophischen Positionen, in denen wir uns begegnen konnten, übereinstimmen konnten. Andererseits kann ich nicht sagen, dass unter den spezifischer philosophischen Gegenständen, die dann berührt wurden, in diesen 60er Jahren, die Musik eine Hauptrolle gespielt hätte. Es kam auch erst relativ spät dazu in dieser Zeit, dass wir dann uns auch so weit genähert hatten, dass es das Verhältnis nicht mehr trüben konnte, dass wir in bestimmten Dingen auch Differenzen entdeckten, dass ich also etwa Adornos Verwerfung des Jazz nicht mitmachen konnte und das auch nicht verhehlte. Adorno war darüber auch keineswegs entrüstet. Das Thema wurde zwar so weit gefördert, dass die Differenz, die ja einfach eine Erfahrungs-, eine sehr fundamentale Er-

fahrungsdifferenz ist, sich klarer abzeichnete, aber es geschah dann, darf ich sagen, im gegenseitigen Einvernehmen, dass wir dann das auch auf sich beruhen liessen, also nicht versuchten jetzt diese Differenz aufzuheben, was ja gerade bei Erfahrungsfundamentalitäten gar nicht möglich ist.

*Sie sagten gelegentlich, dass Adorno mit seinem Gastland Amerika nicht gerade viel hat anfangen können. Ist das bei Ihnen (ganz) anders gewesen?* Das ist bei mir insofern etwas anders gewesen, als ich zwar anfangs auch ein etwas ironisches Verhältnis zu Amerikanischem hatte, das ich aus Europa mitgebracht hatte, aber mir sehr vieles drüber auch gefiel, zumal eine gewisse legere Art des Umgangs der Menschen miteinander mich wirklich überzeugte, dass in Amerika etwas gewonnen war, was sich in Europa nicht von selbst verstand. Dass natürlich Amerika bei seiner viel jüngeren Geschichte für vieles, was Europäern selbstverständlich war, weniger oder nur sehr naives und auch sehr ungenaues Verständnis aufbrachte, war in manchen Situationen und vor manchen spezifischer sich stellenden Fragen ärgerlich, aber auch so begreiflich, dass man sich darüber hinwegsetzen konnte.

*Um das Gespräch im Musikgleis zu halten: Sie haben in einem Ihrer Aufsätze über Adorno, über die «Negative Dialektik», geschrieben, dass der «Denkprozess Adornos» sich vor den Ohren des Lesers abspiele, dass «jeder Schritt dieses Prozesses als sich unvorhersehbar selbst steuernder Satz» sich entscheide, und mir ist beim Lesen vorgekommen, als wäre damit auch von Musik die Rede; vielleicht ist die Musik nicht das Thema dieses Satzes, aber vielleicht ist das Verfahren der Musik nicht weit entfernt.*

Ich würde das bestätigen, weil Zeit sich ja in Musik, übrigens aber ja auch in Sprache, selber organisiert und sich in beiden Fällen damit sehr merklich an das menschliche Gehör wendet und gerade nicht, trotz Kant, an die menschliche Anschauung, so dass dort etwas geschieht, was *unvordenklich* genau in dem Sinne ist, dass es nicht kausal-analytisch ableitbar ist aus dem Vorhergegangenen, sondern dass mit diesem Vorhergegangenen zusammen und dem, was auch noch folgen wird – etwa im Gesang eines Liedes oder im Fortschreiten eines Diskurses – sich eine Ordnung offenbart, die immer erst nachdem sie sich vollzogen hat, als diese Ordnung erkennbar sein wird, und sich dann immer noch unterscheidet von einer kausalen. In anderen Worten: Es ist von vornherein ein ästhetisches Moment sowohl an Sprache als auch an Musik und an beider Verhältnis zum menschlichen Sensorium das Ausschlaggebende für das, was beides, Sprache wie Musik, als Selbstorganisation eben von Zeit sind. Und das ist das Entscheidende, was auch dann wiederum beide, Sprache wie Musik, mit Geschichte

selber verbindet, so dass eine kausal-analytische Betrachtung von Geschichte genau dieses Moment des Unvordenklichen, man könnte fast sagen der Poiesis in Geschichte verfehlen muss, gerade dessen, was in Geschichte am leisen ist. Dieses Leise, diese Poiesis, wird ja ständig übertönt durch die entsetzlichen Kräche, die zumal im 20. Jahrhundert man von Geschichte gewohnt ist; das verlangt wirklich ein sehr genaues Aufmerken auf die Nuancen von Sprache, von Musik, von Geschichte, um überhaupt erfahrbar zu werden.

*Nun scheint ja die Idee von Adorno, dass Kunst mit Erkenntnis zu tun hat, was des öfteren vielleicht mehr eine Forderung als die Beschreibung einer Tatsache ist, scheint dieses Erkenntnis-Potential ja von den Möglichkeiten der Musik durchaus herleitbar zu sein.*

Es wird nur im Fall der Musik deswegen so schwierig, weil sich ja, was Musik *ist* und was sie *bedeutet* (anders als für die bildende Kunst und auch weitgehend für die Literatur gilt), eben nicht von vornherein trennen, nicht von vornherein unterscheiden lässt, sondern das fällt zusammen; und die Erkenntnis-kapazität von Musik hat dann damit zu tun, dass, jedenfalls innerhalb einer gesellschaftlichen Kultur, wenn man sie jetzt isoliert betrachtet ... – da ergab sich allerdings eine gewisse Differenz gegenüber bestimmten Urteilen Adornos, dadurch, dass ich darauf aufmerksam machte, damals bereits, dass Geschichte selber nicht begreiflich wäre ohne die Spannung der Ungleichzeitigkeiten, die sich gleichzeitig in ihr vereinigen, dass ohne dieses Moment des Ungleichzeitigen gerade diese geschichtliche Poiesis nicht verständlich würde; aber jedenfalls, apropos Erkenntnisfähigkeit, bleibt es dabei, und da hat Adorno auch ganz recht, dass innerhalb einer bestimmten, relativ isolierbaren geschichtlichen Entwicklung einer bestimmten Gesellschaftskultur der Rückgang hinter ein bereits erreichtes Stadium der Differenzierung und der Reflexion des bereits Durcherlebten, des bereits Erfahrenen von seiten der Komponisten eben zu allenfalls Epigonalem, wenn nicht Surrogathaftem, im schlimmeren Falle Verkitschem führen muss.

*Sind wir damit bei der «Philosophie der neuen Musik» angelangt?*

Da spielt das zweifellos hinein, ja, das würde ich bestätigen.

*Wieweit hat sowas in den Gesprächen, die Sie mit ihm geführt haben, überhaupt eine Rolle gespielt?*

Das wurde berührt, immer wieder wurde es berührt, und immer wieder ergab sich, ich habe das am Fall der verschiedenen Rezeption des Jazz ja vorhin exemplifiziert, dass sich dabei eben Differenzen ergaben, die zwar gewissermassen präzisiert werden konnten, eingengt werden konnten auf das Alleräusserste oder Allerinnerste an Erfahrungsdifferenzen, aber darüber

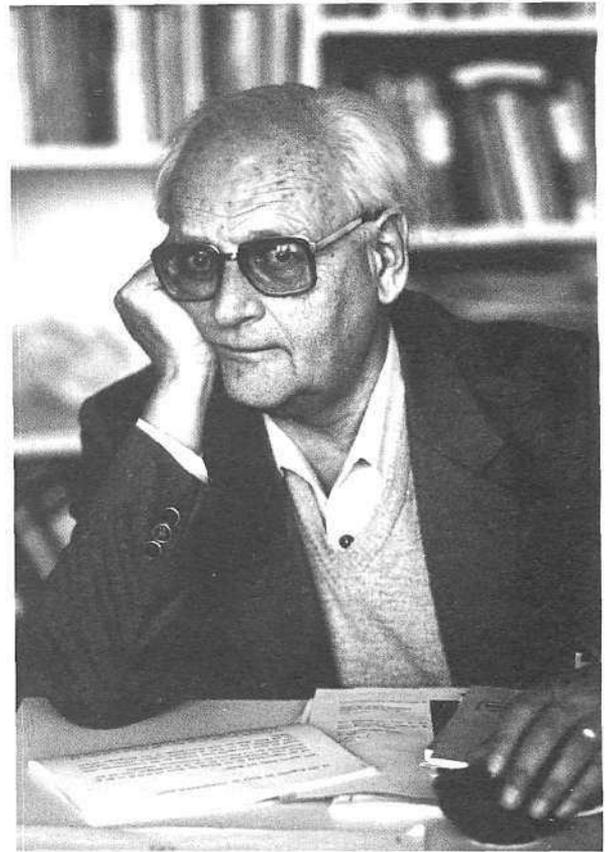
hinaus natürlich nicht, und das blieb dann auch in unseren Gesprächen, die ja zum grösseren Teil andere Gegenstände hatten, ausgeklammert.

*Das, was ich aus Ihrem Aufsatz «Jenseits von Ruhe und Unordnung» eben zitiert habe, erinnerte mich an die Musik insofern, als die ja eine beinahe «Von-vornherein-Möglichkeit» hat, etwas zu beginnen und nicht einem vorausliegenden Schema dabei zu folgen, vielmehr eigentlich erst dann Musik werden kann – also es zu etwas «Vernünftigerem» bringen kann, etwas, das mit Erkenntnis zu tun hat –, wenn sie nicht einen Weg geht, den sie vorauskennt, sondern wenn sie sich darauf einlässt, sich auf Erkundung zu begeben... Im Moment, in dem die Fortsetzung einer jeweils erst erklingenden Musik auch schon vorausgesagt werden kann, stellt sich auch schon eine Erfahrung des Überdrusses ein, der Ablehnung, der Interesselosigkeit; in anderen Worten: das ist dann nichts. Nein, Musik folgt zwar ihrem eigenen Gesetz, aber dieses Gesetz bildet sich erst, indem das Gesetz bereits sich manifestiert. Und das unterscheidet eben das Gesetz in aller selbstorganisierten Zeit, ob nun in sprachlicher oder musikalischer oder geschichtlicher Erscheinung, von dem, was für wiederholbare, experimentell wiederholbare Naturprozesse gilt, die sich nach der Weise der klassischen Naturwissenschaft isolieren lassen. Dieses Isolieren ist ja übrigens etwas, worauf die antike Naturwissenschaft, die ja in manchem schon sehr, sehr weit war, aber eben nicht diesen Bemächtigungsdrang wie die neuzeitliche Naturwissenschaft hatte, infolgedessen es nicht zu dieser Technologie brachte, gar nicht gekommen war.*

*Ginge ich zu weit, wenn ich daraus den Schluss herleiten würde, dass all das, was in Ihrer Philosophie mit Spontaneität zu tun hat, mit dem Absetzen von allem «Perfektfuturischen», diesem leidigen Im-voraus-Wissen, wie etwas gewesen sein wird, vielleicht auch in diesen Zusammenhang mit Musik gehören könnte? Und auf diesem Umweg sogar vielleicht als mit Adorno zusammenhängend sich herausstellt?*

Ja, das ist zweifellos richtig. Wenn es jemals einen Ohrenmenschen gegeben hat, war das sicher Adorno. Umso merkwürdiger ist es, dass er eben die radikalere Schlussfolgerung, die dann an manchen Wahrnehmungen an der Kantischen Philosophie zu ziehen ich mir später erlaube habe – nämlich indem ich einfach die Kantische Bestimmung gerade der Apriorität der Zeit als dem Anschauen zugeordnet bestritt und darauf aufmerksam machte, dass Zeit in jedem Fall mehr mit dem Ohr zu tun hat – dass er sich dem zwar auf das auffallendste genähert hat, aber diesen kant-kritischen Schluss dann doch nicht selber gezogen hat. Wahrscheinlich wäre der aber auch in seinem Werk unvermeidlich gewesen, wenn es zu seinem letzten Projekt, der Ausführung

Ulrich Sonnemann



dieses Projektes noch gekommen wäre, und das sollte ja eine Negative Metaphysik als Theorie des Intelligiblen, der erscheinenden Dinge sein, also im Grunde hinauslaufen auf eine Bestreitung dieses Kantischen Begriffs des «Dings an sich». Dass dieses jenseits unserer Erfahrung Liegende bei Kant aber immer noch ganz naiv «Ding» genannt wird, zeigt eben, wie weit diese objektivistische Tendenz, die ja der genannten Kantischen – ich würde schon sagen: Fehlbestimmung der Zeit selber zu Grunde liegt, wie weit sich das bereits im Aufklärungszeitalter, also im 18. Jahrhundert, in die Gemüter gleichsam gefressen hatte, weil: Es hat natürlich etwas zu tun mit der Zuordnung zueinander von Raum und Auge, und gerade die Raum-Präokkupation der ganzen abendländischen Neuzeit ist ja sehr auffällig und auch sehr begreiflich, wenn man sich überlegt, wie zu Beginn dieser Neuzeit gerade die Raum-Erfahrung der Menschen sich geradezu explosiv erweitert: durch die überseeischen Entdeckungen, dann Galileis Fernrohr, die Entdeckung der Monde des Jupiter usw.; die ganze Unendlichkeit des Raums führt dazu, dass unter den beiden erkenntnisemphatischen menschlichen Sinnesorganen, nämlich dem Auge und dem Ohr, eben dem Auge der Primat zugeschanzt wird als dem Organ, das dem Raum am unmittelbarsten zugeordnet ist, während das Ohr abgedrängt wird in Reservate, unter denen eben, das gilt zumal für die deutsche Tradition, die Musik natürlich dann das bedeutendste ist; und für die Musik ist das ja auch keineswegs unproduktiv gewesen. Es führt nur dazu, dass, auch gerade innerhalb der Musik,

und das ist die wirklich wichtige Entdeckung Adornos, die Erkenntnis-mächtigkeit der wichtigen Kunstwerke, der wichtigen Musikwerke eben lange verkannt worden ist; man so getan hat, als sei das Beiwerk und nicht unter Umständen die Eröffnung wirklicher neuer Horizonte auch für die Gesamtheit des menschlichen Sensoriums einschliesslich der Welt des Auges, das ja in dieser einseitigen voraufgegangen neuzeitlichen Entwicklung eben gerade seine eigene Ursprünglichkeit, sein Schauenkönnen, seine physiognomischen Potentiale einbüsst; darauf hatte bereits Nietzsche aufmerksam gemacht, und Adorno hatte daran auch wiederholt in unseren Gesprächen angeknüpft.

*So dass offensichtlich so ein Satz Adornos wie: die Wahrheit hat einen Zeitkern, von einem Augenmenschen kaum stammen könnte?*

Er war eben sosehr Ohrenmensch, dass es für ihn nicht nötig war, das jetzt theoretisch sozusagen bis zum äussersten zu treiben, deswegen hat es jedenfalls innerhalb des Lebenswerks, das ja vorzeitig abgebrochen werden musste, diese letzte Klärung, sagen wir mal: der noetischen Konstituiertheit des menschlichen Sensoriums, nicht gegeben. Aber ich halte gerade das für fundamental für alle Weiterungen, alle möglichen, denkbaren Weiterungen philosophischer Erkenntnis im nächsten Jahrhundert.

*Mir fiel gerade ein, dass Michael Gielen mal im Gespräch gesagt hat, kommend auf irgendein x-beliebiges Detail, ich weiss gar nicht mehr, womit es genau zu tun hatte: das hätte er sich gar nicht*

überlegt. Und auf die Gegenfrage: Moment mal, aber das ist doch etwas, was ihn von den meisten Musikern heute ganz eindeutig und wichtig unterscheidet, sagte er: Ja, denken Sie nicht, dass auch ich eine Tradition habe, in der ich ganz selbstverständlich stehe? Es ist nur eben die bessere, es ist die Schönbergsche, Steuermannsche etc. Das scheint ja dann für Adorno auch zu gelten, dass verschiedene Sachen so selbstverständlich waren ...

... so selbstverständlich sind, dass die Aufmerksamkeit des Trägers dieser Selbstverständlichkeiten eben an diesen immer schon vorbeischießt. Und gerade das ist ja dann wiederum besonders charakteristisch für das Verhältnis zwischen dem Hörer und dem Hörbaren, im Unterschied zum Verhältnis zwischen dem Blickenden und dem Erblickten. Was das letztere Verhältnis betrifft, gibt es ja immer ein Hier eben in abgehobener Unterscheidbarkeit von einem Dort; das gibt es im Bereich des Hörbaren nicht, sonst könnte ein Rhythmus, landläufig gesprochen, einem ja nicht in die Beine fahren.

Das Problem der Musik scheint zu sein, dass ihre Gegenwart derart prozesshaft ist, derart in der Bewegung ist, dass der Gegenwartspunkt sozusagen ein Kreuzungspunkt von Vergangenheit und Zukunft ist, oder einer unterwegs ist, sozusagen ...

Ja, es ist eben so, dass gerade für das Chronologische an Zeit weitgehend die Kantische Bestimmung gilt, nur setzt das immer schon voraus, dass eben Zeit vorgestellt wird, und das kann sie, da hat Kant ja auch ganz recht, eben nur unter dem Bild der Linie, eben einem Bild. Aber gerade das berührt nicht ihre Apriorität, es berührt nicht das, was sie als menschliche Grunderfahrung ist, da gibt es in der Tat nicht diese Dualität eines Hier und eines Dort; sondern es gibt nur eine Unvordenklichkeit des jeweils Folgenden, Unvordenklichkeit insofern, als sie sich nicht kausal ableiten lässt aus dem Voraufgegangenen, sondern einer andern Art von Ordnung unterliegt – was mit Missverständnisse verwehrenden Klärungen zu tun zu haben scheint, mit dem, was ja wiederum bei Kant zwar zugelassen wird als Regulativ unserer unmittelbaren Wirklichkeitserfahrung, aber in wissenschaftliche Urteile nicht eingehen darf –, nämlich einer teleologischen Orientierung etwa im Anblick von Naturprozessen, die nach Art von menschlichen Zwecksetzungen etwas Zielgerichtetes haben, ohne dass sich doch im einzelnen ausmachen liesse, im Unterschied eben zu diesen menschlichen Zwecksetzungen, was jetzt das Ziel wäre. Und das kann auch gar nicht ausgemacht werden, weil eben, wie ich vorhin schon sagte, das Gesetz dieser Zielbestimmtheit sich immer erst selbst bildet, indem es sich bereits verwirklicht, indem es sich bereits anwendet, sich manifestiert. Und diese radikal auch von der antiken, voraufgegangenen unterschiedene Auffassung der

Zeit findet sich ja bereits bei Augustinus im XI. Buch seiner «Confessiones», wo das Problem ihm aufgeht, was wir überhaupt mit dem Begriff der Zeit meinen; und er dann davon spricht, nachdem er viele scheinbar näherliegende Erklärungen untersucht und verworfen hat, dass es sich um eine Spannung der Seele selber handeln muss, wobei die eine Seite dieser Spannung, dieser *distantio*, das Retentive, d.h. Bewahrende, Aufhebende des Vergangenen ist, *retentio*, und andererseits *protentio*, das, was in die Erscheinungen von Erwartung, Hoffnung, Zuversicht eingeht. Das gilt bis heute eigentlich unverändert, und hat ja dann auch eine Rolle gespielt in Husserls «Phänomenologie der inneren Zeiterfahrung», nur, dass Husserl ein ausgesprochener Augenmensch war und seine Analyse dann doch nicht hinreicht. Aber gerade wenn man sie so, wie Husserl sie thematisiert hat, etwas weitertreibt, zeigt sich das, und das ist dann eine Vervollständigung über Augustin hinaus auch, dass es eben bereits in unserm Verhältnis zur Vergangenheit ein protentives Moment geben muss und in unserm Verhältnis zur Zukunft ein retentives, und dieses retentive hat dann in der Tat etwas zu tun mit dem Perfektfuturischen, der Vorstellung, wie etwas gewesen sein wird, das ist auch nicht vollkommen ohne Verräumlichungstendenzen, und wiederum ist das Verhältnis zur Vergangenheit nicht völlig ohne ein Moment des Erwartenden, sonst gäbe es eben nicht so viele vergangene Zukunften, die dann, nach Walter Benjamin, auch wirklich etwas in sich haben, was uns ereilen will, eben weil sie nicht erledigt sind – übrigens ein Verhältnis, das ja sogar in der Fachpsychologie, und zwar im sogenannten Zeigarnik-Effekt, sich bestätigt hat, wonach das Unerledigte, Aufgaben und Geschäfte, die hinter uns liegen, aber eben nicht zu Abschlüssen gelangt sind, die es uns erlauben würden, sozusagen auf legitime Weise erlauben würden, sie zu vergessen, dass die besser erinnert werden als erledigte. In andern Worten, es ist wirklich so, wie Sie ja, glaub' ich, sagten, Herr Fiebig, dass anders, als für die Zeit als reine Chronologie gilt – und da hat sie ja in der Tat etwas sich Verräumlichendes, eben unter dem Kantischen Bild einer Linie – dass anders, als in dieser Art der Betrachtung gilt, sich in der Wirklichkeit der menschlichen Zeiterfahrung Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit ständig durchdringen, keins von den dreien ohne die beiden andern auch nur denkbar ist.

Wenn Sie mit Adorno privat zusammen waren, kam es da des öfteren vor, dass er sich ans Klavier gesetzt hat und gespielt hat?

Das kam selten vor, aber wenn auf Musikalisches die Rede kam, und ich weiss nicht, bei welcher Gelegenheit jetzt die Rede ausgerechnet auf lateinamerikanische Musik kam, und in seiner sehr rabiaten Verwerfung des Jazz ist das ja alles etwas undifferenziert

unter den einen verworfenen Begriff des Jazz gebracht, auch der Tango, aber da geht es ja nicht, in diesem Fall, um den Tango, sondern es ist, glaub' ich, eine Rumba, jedenfalls «La Cucaracha» hat er einmal, da die Rede darauf gekommen war, einfach am Klavier angeschlagen, und nach meiner Beobachtung keineswegs ohne daran sein Vergnügen zu haben. Sonst hab' ich ihn von seiner kompositorischen Seite nicht kennengelernt, also nicht zu seinen Lebzeiten kennengelernt, sondern erst später.

Und sonst, wenn auf klassische Musik die Rede kam?

Da kam es ihm vor allem darauf an, die Verbindungen hervorzuheben zwischen dem spätesten Beethoven und bestimmten Dingen, die dann erst im 20. Jahrhundert anfangen eine Rolle zu spielen, vor allem bei Schönberg.

Es wird ja gesagt, dass Adorno all diese Musik gegenwärtig hatte, dass er ohne Mühe sie zum Klingen bringen konnte – haben Sie so was erlebt?

Ja, er hat also, da er damals schon wusste, dass vom ganzen Werk Beethovens mir nichts teurer war als das 4. Klavierkonzert, hat er Teile daraus anklingen lassen einmal am Piano; das ja, aber sehr viel weiter ist es nicht gegangen.

Nun hat Adorno wohl seit den 30er Jahren ein grösseres Buch über Beethoven schreiben wollen ...

Ja ...

... es gibt den Spätstil-Aufsatz, es gibt den Aufsatz über die «Missa solemnis» von sehr viel später, aber es gibt, ausser wohl sehr weitgehend notierten Partien, keine wirklich ausgearbeiteten zu diesem Beethoven-Buch; hat er darüber gesprochen?

Er hat einmal eine Andeutung in der Richtung gemacht, aber mehr nicht; also darüber kann ich leider auch nichts Näheres sagen; aber dass ihm dieses Buch vorschwebte, scheint mir zweifellos, weil auch die musikästhetischen Schriften ja immer wieder diese Tendenz verraten, dieses Anknüpfen an die klimaktischen Stationen der Musikgeschichte vor der neuen Musik, und dieser ganze Spannungszusammenhang war ihm thematisch zweifellos ganz zentral wichtig.

Es gibt ja sogar in einem ... ein Aufsatz ist es wohl nicht, ich denke, es ist das Exposé für die Zeitschrift «Anbruch», wo in so einer Nebenbemerkung steht: Wer eine Abhandlung schreiben könnte über Beethoven und Jazz, könne für beide Seiten Verschiedenes sehr klarstellen; dass er also offensichtlich selbst im Hinblick auf den Jazz – wie Sie sagen: das missverständene musikalische Gebiet – dass er selbst im Hinblick darauf Beethoven nicht ausser Betracht lassen wollte.

Einerseits wollte er Beethoven im Verhältnis zu keinem musikgeschichtlichen, musikphilosophischen, musiktheore-

tischen Thema ausser acht lassen, andererseits weisen bestimmte, geradezu wütende Passagen, die dann auch etwas für seine Verhältnisse zu Undifferenziertes haben, in seinen Anti-Jazz-Polemiken darauf hin, machen es mindestens wahrscheinlich, dass ihm bei einigen dieser Urteile selber nicht ganz behaglich war; dass er irgendwo ein Gespür dafür hatte, dass er da etwas unter Umständen gerade musikphilosophisch Relevantes eventuell verfehlte. Aber mehr kann ich auch darüber nicht sagen.

*Nun gibt es ja auch, was Beethoven betrifft, Problemflecken, um es mal so zu sagen. Es gibt ja zur 9. Sinfonie zum Beispiel so gut wie nichts von ihm, ausser einer frühen Kritik, in der die Neunte vorkommt, und quasi Nebenbemerkungen, wenn's um ganz andere Sachen geht; aber direkt zur 9. Sinfonie gibt es nichts ...*

Es gibt nur kritische Worte über den Schillerschen Text, diese Zeile: «... stehle weinend sich aus diesem Bund ...», dass in diesem Hymnus an die Freude es selbst da nicht ohne diese Ausgrenzungen und diese Herstellungen eines Feindbildes abginge, und das erfüllte ihn mit grössten Bedenken. Das hatte etwas zu tun mit gemeinsamen Sorgen, die wir hegen und die ich immer noch hege hinsichtlich der in Deutschland überlieferten Bewusstseinsgewohnheiten, sagen wir mal, weil dieses Ausgrenzende, Feindbilderherstellen-Müssende, sich auf diese Weise immer wieder Verkrampfende eben etwas zu sein scheint, das man sehr schwer los wird.

*Ein anderes Problem noch scheint damit zusammenzuhängen, wenn ich an das Gespräch zwischen Adorno und Bloch denke, Thema: Utopie, wo das «Verbot, Utopie auszuspähen», wie es da genannt wird, immer wieder besprochen wird, und der Schlusssatz der 9. Sinfonie ja durchaus verstanden werden könnte als ausgepinselte Utopie, die dann die Utopie in die Schwierigkeit brächte, dass sie soweit vorgestellt wird, dass sie beinah' schon als verwirklicht gelten kann, was ja dann auch das war, was die Nationalsozialisten, wenn sie die 9. Sinfonie aufführen liessen bei entsprechenden grösseren Festen, gern in Anspruch nahmen.*

Das war auch eines unserer Einverständnisse, dass die Kultur in Deutschland, gerade hinsichtlich des landläufigen Gebrauches von Sprache, immer davon bedroht sei, an die Stelle von Wünschbarem bereits die dafür stehenden Begriffe so zu schieben, dass sich der Eindruck herstellen muss, als wäre diese Art von Ersatzbefriedigung eben wirklich schon die Lösung des erfahrenen Mangels, der dem Wunsch zugrundelag. Und dagegen gibt es ja nur die psychoanalytische bzw. psychohistorische Aufklärung, die zu seiner Zeit noch gar nicht begonnen hatte, eigentlich immer noch nicht so begonnen hat, wie sie beginnen müsste, damit es

wirklich so etwas geben könnte wie eine Revolutionierung der deutschen Seele gegen die bisherigen Abläufe der deutschen Geschichte. Aber es gab ein Einverständnis zwischen Adorno und mir, dass es genau darauf ankomme, und dass nur das die Zukunft der Kritischen Theorie sein könne: zunächst also für diese spezifischere Aufklärung in der eigenen Gesellschaft so zu sorgen, dass das möglich würde. In anderen Worten: Worauf es anzukommen schien und immer noch scheint, ist, so etwas zu entwickeln wie eine speziellere Kritische Theorie der eigenen Gesellschaft. Und die ist natürlich ohne psychohistorische Forschung nicht möglich, wie wir sie inzwischen ja in Kassel betreiben, in einem Projekt direkt zur Psychohistorie der Deutschen unter meiner Leitung.

*Wenn über Musik gesprochen wird, Herr Sonnemann, hören Musiker, die über etwas anderes auch nur zwischendurch reden, sehr oft den vorwurfsvollen Satz: «Was hat das nun mit Musik zu tun?!» Nun gäbe es darauf ja eine sehr einfache Erwiderung, die lautet: «Wer nur von Musik etwas versteht, der versteht auch davon nichts.» Sie kennen vielleicht den «Vater» dieses Satzes, der lautet: «Wer nur von neuer Musik etwas versteht, versteht auch von ihr nichts.»...*

Ja, es war ihm undenkbar, dass jemand über neue Musik urteilen könnte, der nicht ein bestimmtes urteilendes Verhältnis zur Musikgeschichte überhaupt in ihren verschiedenen Phasen hätte.

Insofern war Musikgeschichte für ihn unverzichtbar, und wenn er sehr emphatisch immer wieder betonte, dass eine bestimmte musikgeschichtliche Phase nicht hinter sich selber zurückgehen könne, einfach rekapitulieren könnte, was bereits gelaufen sei, so hatte er genau dieses im Ohr, was wir vorhin ja berührt haben, nämlich das jeweils Unvordenkliche und zugleich in einer ganz anderen als klassisch naturwissenschaftlichen Weise Gesetzmässige an den jeweiligen Fortschritten – d.h. in seiner Prospektive immer Durchbrüchen – von Musik, wie ja übrigens auch von Philosophie, durch die jeweils vorher erreichten Grenzen, Schranken, Bestimmungen. Und das galt auch zweifellos für seine Auffassung des Ausbruchs der Musik aus dem tonalen System, wobei sich natürlich dann die Frage ergeben kann, was das jetzt in spezifischerem Sinne für die Prognostizierbarkeit von Musik etwa im 21. Jahrhundert bedeuten könnte: ob es jetzt zu einer Verpönung – was ja aber etwas Repressives hätte – dessen führen muss, was vorher innerhalb dieses tonalen Kreises sich bewegt hatte, oder eher zu einer Aufhebung dieser ganzen Differenz nach einer vorhergegangenen sehr verständlichen, auch sehr berechtigten Betonung eben des Atonalen. Das wäre eine der offenen Fragen, die sich aus unseren Gesprächen ergeben haben, soweit sie eben überhaupt Musik berührt haben, aber das war ja, wie ich schon wohl gesagt habe, eigentlich nicht Hauptgegenstand unserer Gespräche.

Gespräch: Paul Fiebig

**Ulrich Sonnemann**, geboren 3.2.1912, Berlin-Charlottenburg, aus einer Frankfurter Zeitungsverlegerfamilie; Kindheit und Gymnasiastzeit im Berlin der zwanziger Jahre. Studium der Sozialwissenschaften, Philosophie und Psychologie erst in Berlin, Freiburg i.Br., Frankfurt a.M., nach der NS-Machtergreifung weiter in Wien, Paris und Basel, dort Promotion Ende 1934 mit einer Arbeit über H.G. Wells zur Wissenssoziologie des utopischen Denkens. Fortsetzung des Psychologiestudiums (in Zürich) noch bis 1937, gleichzeitig erste Veröffentlichungen: freie Mitarbeit am Kulturteil der Neuen Zürcher Zeitung.

1939 Übersiedlung nach Brüssel, dort nach Hitlers Westoffensive im Mai 1940 Zivilinternierung und Deportierung in südfranzösische Lager, von wo dann noch 1941 die Flucht in die Vereinigten Staaten gelang. Dort Tätigkeit als klinischer Psychologe, erst in der Armee, dann der Veterans Administration, 1947 bis 1949 auch Vorlesungen am City College von New York, und von 1949 bis 1951 Associate Professor an der Graduate Faculty of Political and Social Science, New School for Social Research, New York. Danach psychotherapeutische und konsultative Privatpraxis und Veröffentlichung des ersten Buches «Existence and Therapy», einer kritischen Einführung in die Daseinsanalyse und phänomenologische Psychologie.

1955 Rückkehr nach Deutschland. Freier Schriftsteller, ab 1969 auch wieder Dozent: Hochschule für Fernsehen und Film, München, und Gastprofessur für Gesellschaftslehre, Universität Bremen, 1971 bis 1974. Von 1974 an Honorarprofessor für Sozialphilosophie an der Gesamthochschule Kassel.

Neben den eigenen Publikationen Übersetzungen aus dem Englischen (Ogden Nash, Barbara Garsson, James Joyce); viele Beiträge zu Sammelwerken, Zeitschriften, Funk- und Fernsehprogrammen. Gestorben 27.3.1993, Gudensberg-Obervorschütz.

#### **Wichtigste Buchveröffentlichungen:**

Existence and Therapy, 1954; Das Land der unbegrenzten Zumutbarkeiten. Deutsche Reflexionen, 1963/85; Die Dickichte und die Zeichen, Roman, 1963; frz. (Les Taillis et les Astres) 1966; Die Einübung des Ungehorsams in Deutschland, 1964/84; Institutionalismus und studentische Opposition, 1968; Negative Anthropologie. Vorstudien zur Sabotage des Schicksals, 1969/81; Der bundesdeutsche Dreyfus-Skandal, 1970; Die Schulen der Sprachlosigkeit. Deutschunterricht in der Bundesrepublik, 1971; (Hrsg.) Der misshandelte Rechtsstaat, 1977; (Hrsg.) Die Vergangenheit, die nicht endete, 1985; Tunnelstiche. Reden, Aufzeichnungen und Essays, 1987; Gangarten einer nervösen Natter bei Neumond. Volten und Weiterungen, 1988.