

II. Ästhetik der Kritischen Theorie

Bernd Feuchtnr:

Auf der Suche nach der verlorenen Revolution Anmerkung zu Adornos Begriff des Fortschritts in der Musik

Bei einer der Diskussionen, die Horkheimer im amerikanischen Exil organisierte, reagierte Brecht ungläubig, sozusagen mit offenem Mund, auf Adornos Darlegungen, warum die Musik der Schönberg-Schule die Musik der Zukunft sei - trotz ihrer so befremdlichen Erscheinung -, nämlich weil allein sie die gesetzmäßige Weiterentwicklung des musikalischen Materials darstelle. Brecht notierte:

So sind es also ausschließlich bautechnische, beinahe mathematische Erwägungen und Postulate der Logik bei der Anordnung des tonalen Materials, was die Musiker zwingt, wie die sterbenden Schlachtpferde zu wiehern.

Hanns Eisler, der auch dabei war, wurde es später nicht müde, Adornos "unpolitische" Theorie anzugreifen - wie am 2.5.1958 im Gespräch mit Hans Bunge:

...Dieser metaphysische, blinde Glaube an "die Entwicklung der Musik", die dann zu solchen Resultaten führt, losgelöst vom sozialen Geschick der Menschen! Wenn der Adorno nur einmal verstehen würde, daß Musik von Menschen für Menschen gemacht wird - und wenn sie sich auch entwickelt, dies keine abstrakte ist, sondern irgendwie mit den gesellschaftlichen Verhältnissen doch verbunden sein kann! -, würde er diesen abstrakten Unsinn nicht sagen. Brecht hat mit Recht das scharf kritisiert, und sein letzter Satz - (Bunge: "wie die sterbenden Schlachtpferde zu wiehern") ja, aber es handelt sich nicht um Schlachtpferde - nämlich Pferde, die in den Kampf ausziehen - sondern um Pferde, die beim Pferdefleischhauer geschlachtet werden. Und das ist die Haltung Adornos. Nicht das edle Kriegspferd, das in die Kämpfe stürzt, von dem Pfeil durchbohrt noch sein letztes Wiehern ausmacht, sondern der abgetriebene Ackergaul, der als Bockwurst verarbeitet wird - und noch vor seiner Verarbeitung als Bockwurst einen Schrei des Entsetzens ausstößt. Das wäre die Musik, die der Adorno historisch verteidigt. (Bunge, 29ff)

Eisler war selbst Schönberg-Schüler und den 22jährigen Adorno hatte er 1925 kennengelernt, als dieser nach Wien kam, um bei dem Schönberg-Schüler Alban Berg Komposition zu studieren. Für Eisler stand zwar die überragende Qualität der Musik Schönbergs außer Frage, aber letztlich war das für ihn und Brecht nur ein Teil der bürgerlichen Musik, zu der sie mit ihren Versuchen proletarischer Kunst in prinzipiellem Widerspruch standen.

Für Adorno verlief der musikalische Hauptwiderspruch der Epoche ganz anders. Eislers klassenkämpferische Musik war für ihn achtbar, doch bestritt er, daß sie außerhalb ihrer Sphäre von dauernder Qualität sei, denn dafür zähle nicht die gute Absicht. Eben dies trug ihm den Vorwurf des Materialfetischismus, der unpolitischen Theoretisiererei ein, den dann die Studentenbewegung gern von Brecht/Eisler übernahm. Adorno rückte Eislers Anstrengungen in die gleiche Ecke wie Hindemiths Gebrauchsmusik für die deutsche Volksgemeinschaft:

zweckgeeichte, damit aber auch ideologisierte Musik. Eine frühe Variante der Totalitarismustheorie (Schriften 20, 806), die Eisler im Tiefsten treffen mußte.

Adorno hatte damals gerade den ersten Teil der "Philosophie der Neuen Musik" geschrieben, der den Titel bekam "Schönberg und der Fortschritt". Für den zweiten Teil wählte Adorno als Antipoden des Fortschritts aber keinen Vertreter des "musikalischen Kollektivismus" wie Eisler oder Hindemith, sondern der Titel lautete "Strawinsky und die Reaktion". An Strawinskys Musik statuierte er ein Hinrichtungsexempel, das alle Musik der "gemäßigten Moderne" traf: den "von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemaßregelten Schostakowitsch", die "auftrumpfende Dürftigkeit Benjamin Brittens" und den "Ausnahmefall kritischer Ignoranz" Jan Sibelius ebenso wie den "lokal angedrehten Ruhm von Edward Elgar".

Das Musikpublikum scherte sich wenig um solche Differenzierung: ob Schönberg oder Hindemith, Britten oder Schostakowitsch - die gesamte Moderne wurde in einen Topf geworfen und ignoriert. Wie in Malerei und Dichtung auch, war in der Musik noch vor dem ersten Weltkrieg die bisher verbindliche Tradition in Trümmer gefallen. Die expressionistische Phase Schönbergs hatte den Weg zur Atonalität und zu neuen musikalischen Formen beschränkt:

die Möglichkeit der sozialen Revolution erhellte den Horizont der ästhetischen. (Schriften 19, 101)

Darüber war jedoch das Einverständnis zwischen Produktion und Publikum aufgeklärt worden. Das war ein historisch neuer Tatbestand, der erklärt sein wollte. Dies war die Aufgabe, der Adorno sich unterzog. Heute ist diese Frage historisch, und historisch geworden ist auch Adornos ästhetische Theorie. Welche seiner Urteile bleiben? Bedeutete die Parteinahme für die "esoterische" Musik Schönbergs nur die Flucht des Intellektuellen vor der politischen Praxis, das Ignorieren der politischen Realität, wie Eisler und Brecht unterstellten? Fest steht ja zumindest, daß Adorno zu denjenigen marxistischen Intellektuellen gehörte, die Lenins Parteitheorem ablehnten und somit in die Schublade der "Salonmarxisten" fielen.

Die Herausgabe der Frühschriften Adornos gibt heute die Möglichkeit, die Entwicklung seiner Anschauungen genauer zu verfolgen. Gegenüber den vorher schon bekannten Arbeiten aus den 20er Jahren ergibt sich dabei insofern nichts Neues, als keine Brüche in Adornos Werk sichtbar werden: er hat an einem Punkt angesetzt und von dort aus wie in konzentrischen Kreisen sein Thema zu vertiefen und zu untermauern versucht, bis hin zur Ästhetischen Theorie als Festen Burg.

Adornos Musikverständnis war durch zwei Schlüsselerlebnisse geprägt: durch die Wiener Klassik, die er auf der Ebene seiner an Hegel geschulten philosophischen Anschauung interpretierte (Kunst als Entfaltung von Wahrheit), und durch die Musik der Schönberg-Schule, die den Vorstellungen des jungen Komponisten, wie Musik sein sollte, am weitesten entsprach - Adorno war zu diesem Zeitpunkt ja noch ganz unentschieden, ob er nicht selbst die musikalische Laufbahn wählen sollte. Sein Standpunkt ist immer der des Musikers geblieben, der nach seinem Ausdruck sucht und dabei nicht zu lügen vermag, denn verlogene Musik, die gab es damals wirklich zuhauf.

Jenen Bruch zwischen Publikum und Künstlern interpretierte Adorno gesellschaftlich: als Zeichen der Herrschaft des Monopolkapitals durch die Kulturindustrie, dessen Interessen natürlich nicht in mündigen, auch musikalisch mündigen Menschen bestehen konnten, sondern in angepaßten, schablonenhaft funktionierenden. Der "Zweiten Wiener Schule" Schönbergs hatte sich Adorno angeschlossen, weil er in dieser Musik den am weitesten entwickelten Ausdruck jener Situation gefunden hatte, den wahrhaften Ausdruck des an dieser bürgerlich-

imperialistischen Gesellschaft leidenden Individuums. Hier erblickte er die Weiterentwicklung der humanen Substanz der "Ersten Wiener Schule" von Haydn, Mozart und Beethoven, deren Musik unlösbar mit der Wahrheit der deutschen Philosophie der Aufklärung verbunden ist. Daraus leitete er den Auftrag an die "Neue Musik" ab - wie sie allgemein genannt wurde -, die wahren gesellschaftlichen Interessen gegen Kulturindustrie, Konvention und Regression zu vertreten, aber nicht durch außermusikalische Proklamationen, sondern durch die Fortentwicklung des eigenen, von der geschichtlichen Dialektik des Abendlandes unausweichlich durchdrungenen Materials (Schriften 19, 344). Schönbergs Kompositionstechnik, in der er das zwangsläufige Resultat der historischen Entwicklung sah (Schriften 19, 306f), habe die Freiheit zu autonomem Ausdruck gewonnen, d.h. zum wahren, unverbogenen künstlerischen Ausdruck, der zugleich eine gesellschaftliche Utopie entwirft, und dazu nur in der Lage sei, weil sie radikal die Brücken der Verständlichkeit abgebrochen und sich dadurch vom bürgerlichen Geltungsraum emanzipiert habe (Schriften 20, 723).

Den Einwand "scheinbar von links", die Neue Musik bleibe denen unverständlich, mit denen sie sich angeblich solidarisiere, und sei daher asozial, konterte Adorno 1931 mit dem Argument, die Herrschaftsbedingungen könnten nicht von der Musik geändert werden, sondern nur gesellschaftlich:

Die realen Herrschaftsverhältnisse verhindern, daa die Menschen einstweilen kollektiv einen Bewußtheitsstand erreichen, wie er in der fortgeschrittenen Musik sich anzeigt. (...) Es darf vermutet werden, daa einer künftigen aufgehellten Verfassung der Menschheit am ehesten eine wahrhaft aufgehellte Musik zugehört, gleichgültig, wie die verdunkelte Hörerschaft von heute sich dazu stellt. (Schriften 18, 30)

Im folgenden Jahr erging dieses Urteil noch rigoroser:

Wenn anders die Musik die Spur zukünftiger Gemeinschaft in sich enthält, deren Gesetze in ihren eigenen vorweg erscheinen, dann ist die Gemeinschaft, so wie sie heute ist, nicht die Instanz, über sie zu entscheiden. (1932b, S.49)

Es war also nichts weiter als kennzeichnend, daa Brecht auf Schönbergs Deklamationsstil reagierte wie jeder Banause, wenn er ein abstraktes Bild sieht: mit boshafem Spott. Doch was zählt für Adorno Kunstwerken obersten Ranges gegenüber das zufällige Geschmacksurteil! Unversehens sieht sich der Betrachter am Kunstwerk gemessen.

Sobald Adorno das musikalische Material der historischen Determination absolut unterworfen sah, standen ihm Qualitäts- Kriterien zur Verfügung, nach denen jedes Musikwerk bewertet werden konnte: es gab einen eindeutigen Fortschrittsbegriff. Von diesem Standpunkt aus ließ Adorno neben der Schönberg- Schule allenfalls noch "den puren Kitsch" gelten. Alle Musik mittleren Niveaus wurde mit nicht gerade zimperlichen Urteilen verfolgt: Strawinsky hieß er einen "Mussolini der Töne" (Schriften 19, 102), Kodály bekam den Stempel "faschistisches Kunstgewerbe" (Schriften 19, 314). Der Musik Paul Hindemiths hingegen zeigte Adorno sich in den Frankfurter Musikkritiken, die er bis 1934 veröffentlichte, zunächst aufgeschlossen. Die unbekümmert-freche Konzertmusik Hindemiths, der im öffentlichen deutschen Bewußtsein viel mehr als Matador der Moderne präsent war als Arnold Schönberg, hat Adorno stets wohlwollend aufgenommen. Er schätzte sie als Durchputzer gegen den wilhelminischen Muff der Neudeutschen, gegen Gefühlsschwafelei und dicke Instrumentationsnebel.

Nach Hindemiths Durchbruch 1925 in Donaueschingen, als seine Musik an Schärfe verlor, und ihre Form zusehends aus vorklassischen Vorbildern nahm, wurde Adornos Zuneigung leise gedämpft. Die maschinenhaft-futuristische Bewegung war durch die neubarocke ausgetauscht

worden - Strawinsky war das er kennbare Vorbild, mit dessen geistiger Durchdringung Hindemith jedoch nicht gleichziehen konnte (vgl. 1926, 58ff). Die Rückwendung zu Barockformen und die Verwendung motorischer Bewegung ließen die Musik zu einem inhaltsleeren Abspulen degenerieren, das die Zeit bloß füllt statt sie zu erfüllen: sie wird Ware und Konsumgut (1932a, 64). Aus dem unreflektierten Gebrauch zerbrochener Formen und leerer Formeln leitete Adorno daher den Vorwurf der Inhumanität und Brutalität ab:

Bewußtsein, das erhellt und formt, wird verdrängt von blinder und undurchschauter Rationalität, die die Menschen einzig noch unterdrückt. (1932a, 69f)

Wiederum schlechte Noten bezog die Frankfurter Aufführung des "Cardillac" 1928, der nicht wegen des als gesichert betrachteten Komponierniveaus, sondern wegen seiner inneren Unwahrhaftigkeit der Reaktion bezichtigt wurde, gemildert nur durch den Respekt vor der gediegenen Handwerksarbeit des Komponisten (Schriften 19, 128ff).

Selbst 1932 noch war Adorno bereit, in Hindemiths Konzertmusik für Bratsche und Kammerorchester (1930) positive Tendenzen, d.h. solche zu durchgestalteterer Konstruktion zu sehen (Schriften 19, 319ff). Mittlerweile war Hindemith vom Textdichter Brecht zu Gottfried Benn übergegangen. Von der Basis seines Musizierideals aus hatte er die Verbindung mit der musikalischen Jugendbewegung gesucht. Adorno warnte frühzeitig, wohin die Gemeinschaftsideologie führt: "die Gemeinschaftskultur wächst proportional mit der Prosperität der privaten Betriebe", sie lenkt ab von der sozialen Not (Schriften 19, 101).

Sehr genau registrierte Adornos soziologischer Blick, daa die Unmittelbarkeit des musikantischen Spiels unter den gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen nur eine Fiktion sein konnte. Hindemith griff nun auf das deutsche Volkslied zurück; seiner einem Butzenscheiben-Musikantentum verfallen "Gemeinschaftsmusik" hielt Adorno vor, daa es im Industriezeitalter eines nicht mehr gebe: musikalisches Naturmaterial, zu dem man nur naiv zu greifen brauche. Wer sich dennoch naiv gebe, beweise regressives Verhalten. Und außerdem:

In der Wirklichkeit, in der wir leben, kommt es nicht darauf an, naturhaft fröhlich in den Tag hinein zu leben, wie die Musikanten in die Zeit hinein musizieren: die Wirklichkeit muß durchschaut werden. Das soll, zu ihrem Teil, die Musiziermusik verhindern: sie ordnet sich der allgemeinen kulturellen Reaktion ein. (1932a, 69)

Die musikalische Jugendbewegung fügte sich - unter Reibungen - ins Dritte Reich ein, und Paul Hindemith erwachte erst 1934 aus dem Traum, bald als Erneuerer der deutschen Musik gefeiert zu werden.

Hindemith hat einmal Beethovens Totenmaske einen Schnurrbart angemalt - und so klingt auch seine frühe Musik: frech an allen Autoritäten vorbei. Als Adorno davon durch seinen Lehrer Bernhard Sekles erfuhr, der auch Hindemith unterrichtet hatte, prophezeite er ihm daraufhin, Hindemith werde einmal stockreaktionär werden (1968b, 123; 1968a, 82).

Adorno ordnete Hindemith dem Sozialcharakter des Kleinbürgers zu, der sich mit den Autoritäten ebenso schnell wieder versöhnt, wie er sie angespuckt hat. Dazu paßte auch sein latenter Antisemitismus: Anfang der 20er Jahre sagte Hindemith in einem Gespräch über Schönberg abwertend, das sei jüdische Musik (1968a, 53). Aus alledem folgte der Vorwurf Adornos an die Adresse der deutschen Spielart des Neoklassizismus, der Neuen Sachlichkeit, sie sei dem totalitären Denken verwandt (Schriften 20, 806).

Beim Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Frankfurt hatte Adorno 1927 den Triumph der gemäßigten Musik über die Schönberg-Schule feststellen müssen. Er reagierte mit einem Artikel, dem er die Überschrift gab "Die stabilisierte Musik". In diesem Begriff (den auch Eisler und - auf den Film bezogen - Kracauer verwandten) zog er die Parallele zur politischen Stabilisierung: die Revolution hatte sich in der Gesellschaft so wenig realisiert wie in der Musik. "Die Musik stabilisiert sich mit der Welt; soll man erstaunt sein, daa sie schlechter darüber wird?" (Schriften 19, 101) Was ordnete Adorno 1927 unter diesen Begriff ein?

Leicht läßt sich der Umkreis der stabilisierten Musik - der, wir wiederholen es, Schönberg, auch mit der Zwölftontechnik; weiter vor allem Alban Berg und Anton von Webern nicht zugezählt werden dürfen - überschauen. Sie scheidet sich in zwei große Gruppen, die hier, grob schematisch, die klassizistische und die folkloristische heißen mögen. Soziologisch ist der Klassizismus als die Form der Stabilisierung in den fortgeschritteneren, rational aufgehellteren Staaten zu verstehen, während die rückständigeren, wesentlich agrarischen Länder - übrigens, kurios genug, auch Sowjetrußland - und weiter die Staaten der faschistischen Reaktion dem Folklorismus zuzählen. (Schriften 18, 725)

Den Begriff der "stabilisierten Musik" verwendete Adorno später sparsam, weil er sich nicht allgemein durchsetzen ließ, aber immerhin noch im "Altern der Neuen Musik" (1954). In dem Artikel "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", den er 1932 in einer noch zugespitzteren politischen Situation publizierte, ging er zum Begriff "musikalischer Objektivismus" (der Neuen Sachlichkeit) über, der die Analogie zur gesellschaftlichen Erscheinung des Faschismus als der äußersten Form des Monopolkapitalismus herstellte: von den Neu sachlichen werde "im Vergangenen das Bild eines schlechterdings Gültigen konstruiert" (Schriften 18, 743), ohne Rücksicht auf das, was geschichtlich inzwischen geschah und sich nicht mehr umkehren läßt.

Nicht mehr zum neoklassizistischen und folkloristischen Objektivismus, der die Entfremdung zu verbergen trachte, zählte Adorno Kurt Weill, den er in die surrealistische Musik einstuftete, die die Entfremdung zum Thema mache, sowie Eisler und Hindemith (obgleich dieser teilweise unter den Objektivismus falle), die er unter die Gebrauchsmusik rechnete, die die Entfremdung aufzuheben trachte. Adornos Postulat angesichts der Entfremdung lautete jedoch:

Der fortgeschrittene Stand der Musik ist anarchisch und setzt eine Ordnung der Dinge voraus, in der verpflichtende Formen nicht mehr bestehen, sondern die Menschen sich unmittelbar zueinander verhalten und als Verein von Freien die Wahrheit besitzen, die ihren Werken innewohnt. (Schriften 18, 722)

Das klingt nach einer Art Kommunistischem Manifest der Musik - nur nach einer Art, denn der Kollektivismus, die "Gemeinschaft", jede Art des Zwangs zum Mitmachen war ja Adornos Schreckbild. Doch dürfte selbst durch diese grobe Skizze hinreichend deutlich geworden sein, daa für die Ästhetik Adornos neben der Hegelschen und der Marxschen Philosophie, der Psychoanalyse Freuds und der Erfahrung der beiden Wiener Musikschulen auch die politische Beurteilung der Gesellschaft der 20er Jahre als einer antagonistischen Klassengesellschaft, die auf die völlige Zerstörung der menschlichen Subjekte zusteuert, konstitutiv geworden ist.

Damit unterlag er selbst den historischen Bedingungen: auch seine Ästhetik erhielt ein totalitäres Moment. Mit Eisler verbindet Adorno der Zwang, zu einer Lösung der schreienden Widersprüche zu kommen: der eine sucht Zuflucht beim revolutionären Proletariat, der andere bei seiner revolutionären Musik - wie selbstverständlich sieht der eine Endzeitprophet wie der andere sich selber bei den rechthgläubigen Truppen, die ihr Recht noch im Untergang behalten (Adorno hat vom "Rechtsausweis" für die Wahrheit der Zwölftonmusik gesprochen: Schriften 19, 353). Mit Eisler erbte Adorno statt der "Weltvernunft" über Marx Hegels bösen "Weltgeist":

Einzig die letzte dialektische Konsequenz aus jenem Prozeß, wie Schönberg und seine Nächsten sie zogen (...), einzig diese letzte, in ihrer Tiefe und Gewalt kaum nur geahnte Konsequenz trägt das Bild einer zukünftigen Gesellschaft in sich und ist vom Diktat der Bestehenden im Entscheidenden unabhängig. (Schriften 18, 723)

Für die bürgerliche Musik im engeren Sinne entwickelte Adorno eine kaum übertroffene Sensibilität. Da der Systemfeindliche sich aber entgegen dem eigenen Anspruch im Dogma von deren Materialgesetzen verstrickte, verlor er die Kompetenz für alles, was anders ist: den Jazz zum Beispiel - auch wenn seine Warnungen vor dem Ersticken künstlerischer Erfahrung durch die Warenproduktion der Kulturindustrie nur zu berechtigt waren.

Zum andern verdanken sich die krassesten Fehltritte Adornos der Schwierigkeit, die eigene Epoche und ihre Vertreter kritisch zu bewerten. Die Musik Benjamin Britzens steht in ihrem humanen Engagement derjenigen Schönbergs gewiß nicht nach, und auch ihre technische Qualität ist nicht so verächtlich, wie Adorno sie gemacht hat. Und ich wüßte wenige Künstler, die in so großem Maße den Forderungen Adornos entsprechen wie Dimitri Schostakowitsch (das glaube ich anderen Orts nachgewiesen zu haben), den er mit einem hochmütigen Fingerschnipsen abgehakt hat. Die Utopie schlägt um in Dogmatismus, wenn Adorno das eigene Bilderverbot bricht und dekretieren will, wohin der Musikgeist weht und wohin nicht. Schönbergs Qualitäten ehren ihn, doch folgt andere Musik - unter anderen Bedingungen - eigenen Gesetzen. Und die Emanzipation von der Tonalität, die man mit der Emanzipation der Malerei von der Gegenständlichkeit und vom Tafelbild vergleichen kann, wäre keine Befreiung mehr, sobald das Überwundene zum Verbotenen würde.

Ist Adornos Versuch, Kriterien für Wahrheit und Fortschritt in der Musik zu finden, damit diskreditiert - veraltet wie Eislers Versuch (über den das letzte Wort aber vermutlich auch noch nicht zu sprechen ist)? Adornos Ästhetik ist die Frucht verzweifelter Angst und möchte im Kampf um die Köpfe dem übermächtigen Gegner die Kunst als Waffe aus der Hand schlagen. Nicht erst die faschistische Barbarei hat der Kunst die Unschuld geraubt, und die heutige Verfassung der Welt läßt es ebenso naiv erscheinen, den Künstler im reinen Niemandsland zu wähen - wo gibt es auf dieser Erde noch eine Idylle, für wen?

*

Literatur:

Adorno, Theodor W.: Schriften, Bände 18, 19 und 20.

- , 1926: Kammermusik von Paul Hindemith. in: Impromptus, Frankfurt am Main 1968, 51-62
- , 1932a: Kritik des Musikanten, in: Impromptus, 63-70
- , 1932b: Anton Webern, in: Impromptus, 45-50
- , 1968a: Ad vocem Hindemith, in: Impromptus, 51-87
- , 1968b: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Hamburg Bunge, Hans, 1970: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch. München