

Flaschenpost mit Sklavensprache – Schostakowitsch und Adorno

Theodor W. Adorno hat Schostakowitsch nichts geschenkt. Er spottete über „die Schlachten, die dieser freiwillig oder unfreiwillig programmatisch abschilderte“¹. Dem „von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemäßregelten Schostakowitsch“ warf er „Geschmack am Ungeschmack, Simplizität aus Unbildung, Unreife, die sich abgeklärt dünkt, und Mangel an technischer Verfügung“² vor. Und auch Verrat: „Auf Mahler allein passte das Wort sozialistischer Realismus, wäre es nicht selbst so depraviert von Herrschaft; häufig klingen die russischen Komponisten der Jahre um 1960 wie ein verschandelter Mahler.“³

Und einmal hat auch Schostakowitsch Adorno geohrfeigt: „Die Verfechter der Dodekaphonie sind sich selbst der Schädlichkeit ihrer Musik deutlich bewusst. Einer der treuesten Anhänger Schönbergs, Theodor Adorno, bekannte: ‚Die Angst des Einsamen wird zum Kanon der neuen Ästhetik der Kunst.‘ Diese ‚neue Ästhetik‘ ist eine Ausgeburt der alten Welt, die für immer der Vergangenheit angehört. Sie wurde von Menschen geschaffen, die die Gegenwart fürchten und an die Zukunft nicht glauben, die keine großen und lichten Perspektiven vor sich sehen.“⁴

Am 7. August 1964 druckte DIE ZEIT Schostakowitschs Artikel *Die Musik und die Zeit*, der in dem Satz gipfelte: „Unter den zahlreichen Problemen des zeitgenössischen Musiklebens bewegt mich besonders das Problem des sogenannten Avantgardismus. Ich weiß nicht, woher dieser Ausdruck stammt, aber seine Anwendung auf bestimmte schöpferische Erscheinungen scheint mir der größte Bluff zu sein. Von was für einer Avantgarde, das heißt ja von einer Vorhut, einem Zeichen des Fortschritts, kann man sprechen, wo doch nur eine totale Entartung der Kunst zu sehen ist!“ Joachim Kaiser versagte sich in seiner Antwort jede naheliegende Polemik und suchte sogar nach Doppelbödigkeit im Text (etwa wenn Schostakowitsch unter den Avantgarde-Komponisten auch den Kritiker Stuckenschmidt aufzählte) und nach Schwachpunkten: „Und obwohl es geradezu schwachsinnig wäre, annehmen zu wollen, die Differenz, ja die Kluft zwischen modernem Komponieren und Publikumswünschen ließe sich gewissermaßen auf dem Verordnungswege beseitigen, hat es doch offenbar für viele sowjetrussische Komponisten etwas Beflügelndes, gleichsam zum objektiven Träger des musikalischen Weltgeistes befördert zu werden. Gleichviel, ob diese verordnete Volksverbundenheit erschlichen oder ob sie wahr ist: sie zählt für Schostakowitsch.“ Und Kaiser fügte hinzu: „Was den Gegensatz zwischen ‚faulenden Holzschichten‘ und realistischer Jugendkraft angeht, so hat bisher noch kein Werk der sogenannten realistischen Schule mit dem Grauen des Zweiten Weltkrieges fertig werden können.“ Nach Kaiser hätten also Adorno und Schostakowitsch Eines doch gemeinsam: sie hielten sich für den objektiven Träger des musikalischen Weltgeistes. Das schloss sich aber gegenseitig aus.

Der Eiserner Vorhang ging auch durch die Musik. Pierre Boulez und Dimitri Schostakowitsch hätten sich beim Warschauer Herbst 1959 treffen können, doch ein Gespräch zwischen den beiden kann man sich schwer vorstellen – als „Zweit- wenn nicht Drittpressung von Mahler“ bezeichnete Boulez die Musik des russischen Kollegen. Luigi Nono traf Schostakowitsch dort tatsächlich: „Einst kam ich ins Gespräch mit einem jungen und nicht untalentierten italienischen Komponisten, der sich blindlings zum ‚avantgardistischen‘ Glauben bekannte. Seine Komposition, sehr fortschrittlich, was die Idee betrifft, erlebte bei der Aufführung einen

¹ Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie (1962). Hamburg 1968, S. 192f, Gesammelte Schriften, Band 14, S. 378

² Adorno: Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt 1958, S. 14. GS 12, 16f

³ Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomie. Frankfurt 1960, S. 67. GS 13, S. 196

⁴ Dimitri Schostakowitsch: Erfahrungen, S. 142. Das Adorno-Zitat findet sich in der Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt 1958, S. 46; GS 12, S. 48, und lautet korrekt: „Dass aber die Angst des Einsamen zum Kanon der ästhetischen Formensprache wird, verrät etwas vom Geheimnis der Einsamkeit.“

totalen Durchfall. Der Komponist sagte mir, dass ihn das nicht aufrege: nach fünfzig Jahren würden ihn die Leute schon verstehen.“⁵ Beim Festival Warschauer Herbst wurden schon 1958 und 1959 Werke von Boulez, Stockhausen, Nono und Cage aufgeführt⁶, was die sowjetische Kulturbürokratie als Widerstand gegen ihre ideologische Führerschaft anprangerte. Der 1956 nach dem Ungarnaufstand vor den Kommunisten geflohene György Ligeti weigerte sich in der 60er Jahren in Stockholm, dem Kommunisten Schostakowitsch die Hand zu geben. Zwischen beiden Fronten gab es nicht nur Denkverbote, sondern auch Sprachlosigkeit und ein Unvermögen zuzuhören. Der eine verstand nicht, wovon der andere sprach, keiner hatte Antennen für die Musik des anderen.

Noch in seinem Todesjahr 1975 erschien in der Zeitschrift *Kommunist* ein Artikel von Dimitri Schostakowitsch, der die westliche Avantgardemusik auf sarkastische Weise angriff: Er schilderte den Protest eines Orchesters, das solche Musik aufführen musste.⁷ Wir wissen heute, dass Schostakowitsch die Artikel, die unter seinem Namen erschienen, kaum je selber geschrieben hat, und schon gar nicht, als er praktisch bereits auf dem Totenbett lag. Diese Episode ist aber so genau beobachtet, als dass man sie damit einfach abtun könnte. Schostakowitsch war wirklich kein Freund der Nachkriegs-Avantgarde und auch kein Bewunderer von Schönbergs Zwölftonmusik. Als er 1959 das Musikfestival Warschauer Herbst besuchte, gab er einem polnischen Rundfunk-Journalisten ein Interview, das nicht weniger eindeutig war: „... trotzdem tut es mir leid, dass auf dem Festival nicht die Werke von zum Beispiel amerikanischen Komponisten, außer einem, von Komponisten Skandinaviens, Komponisten aus Bulgarien und einer Reihe anderer Länder erklingen sind. So war Frankreich vor allem mit Werken von Pierre Boulez vertreten (...) Es hätte, sagen wir, *ein* Werk genügt, um einen Eindruck von seiner Musik zu bekommen. Sehr schade ist, dass es auf dem Festival keine Musik von einem so bedeutenden polnischen Komponisten wie Lutosławski gab.“⁸

Gegenüber dem Gastgeber übte er noch Zurückhaltung. Aber in einem Interview für die Sowjetskaja Muzyka bestritt er dann die Existenzberechtigung der Avantgarde-Musik.⁹ Und

⁵ Dimitri Schostakowitsch: Die Musik und die Zeit. In: Die Zeit, 7. 8. 1964, abgedruckt mit einer Antwort von Joachim Kaiser

⁶ Müßgens, Bernhard / Giesecking, Martin / Kautny, Oliver (Hrsg.): Musik im Spektrum von Kultur und Gesellschaft. Osnabrück 2001, S. 242: „Der Warschauer Herbst 1959 verzeichnete dann u. a. Pierre Boulez' *Livre pour quatuor*, Hans Werner Henzes Sonatine für Flöte und Klavier, Luigi Nonos *Composizione per orchestra*, Pierre Schaeffers *Bidule en ut* und Iannis Xenakis' *Diamorphoses*, Francois-Bernard Mâche und Luc Ferrari mit Tonbandstücken, Frank Martin mit seinem Violinkonzert, Luigi Dallapiccola und Paul Dessau mit Kammerwerken – 1960 nennt die Chronik neben Edgar Varèse Ernst Krenek, Goffredo Petrassi, Bo Nilsson, Elliot Carter, die Japaner Toshiro Mayuzumi, Akio Yashiro, Yuza Toyama, Franco Evangelisti, Henk Badings, Franco Evangelisti, 1961 als neue Namen Friedrich Cerha, Veljo Tormis, Sylvano Bussotti, Niccolò Castiglioni, Jan Klusák, Michael Tippett und Mauricio Kagel, 1962 Franco Donatoni, Josef Anton Riedl, Dieter Schönbach, Aurel Stroe, Gunther Schuller und Schostakowitschs ungebändigte Schülerin Galina Ustvolskaja.“

⁷ *Kommunist*, Nr. 7 (Mai 1975): Musik und Zeit. Bemerkungen eines Komponisten. In: Dmitri Schostakowitsch, Erfahrungen. Leipzig 1983, S. 194. „Einmal hatte ich die Gelegenheit, an einem Sinfoniekonzert in einem westeuropäischen Land teilzunehmen. Es wurde ein Werk eines ganz bekannten Komponisten der ‚Avantgarde‘ aufgeführt. Der Komponist dirigierte sein Werk selbst. Es war ungewöhnlich: Die Musik war eine Zusammenstellung (genauer gesagt, eine Zusammenklebung) von im Sinne der allerneuesten ‚Avantgarde‘ präparierten Ausschnitten von populären Melodien aus verschiedenen Ländern der Welt. Was war das: Spielerei, Provokation, Übermut? Ich weiß es nicht. Ich bin nur sicher, dass es keine Kunst war. Es war wie eine vulgäre Aufschrift an einem Zaun, abgeschmackt und sinnlos. Was da auf dem Podium erklang, verblüffte nur für den Augenblick, um gleich darauf langweilig zu werden. Ich begann mir die Musiker im Orchester anzusehen. Sie waren sonderbar gekleidet, nicht wie bei einem Konzert, sondern jeder, wie es ihm beliebte: der Dirigent in einem groben Leinenhemd über der Hose, die Musiker in Westen, Schlafanzügen, abgetragenen Jeans und Pullovern, mit Hosenträgern über den Hemden und so weiter. ‚Warum sind sie so angezogen?‘ fragte ich meinen Begleiter, der mich in das Konzert gebracht hatte. ‚Aus Protest dagegen, dass man sie diese Musik spielen lässt‘, war die Antwort. Das Konzert der ‚Avantgarde‘-Musik ging weiter, und plötzlich hörte ich im Halbdunkel des Saales Laute, die offenbar in der Partitur nicht vorgesehen waren: irgendein Rascheln und Knarren. Ich drehte mich um und merkte, dass es die Schritte von Hörern waren, die das Konzert verließen. Sie demonstrierten schweigend, aber ausdrucksvoll genug ihre Einstellung zum ‚Neuerertum‘“

⁸ Rundfunkinterview, geführt von Witold Rudzinski, Warschau, 19. September 1959. In: Erfahrungen, S. 137

⁹ Die breiten Massen sind der wahren Musik treu. Interview während des III. Warschauer Herbstes 1959. Sowjetskaja Muzyka Nr. 11/1959. In: Erfahrungen, S. 141. „Ich bin fest davon überzeugt, dass es in der Musik, wie

fuhr fort: „Ich möchte betonen, dass die Ausdrucksmöglichkeiten der Zwölftonmusik äußerst gering sind. Bestenfalls ist sie in der Lage, Zustände der Niedergeschlagenheit, der völligen Erschöpfung oder der Todesangst auszudrücken, das heißt Stimmungen, die der Gemütsverfassung des normalen Menschen, und umso mehr derjenigen des Menschen der neuen, sozialistischen Gesellschaft, entgegengesetzt sind.“¹⁰ Es folgt der oben schon zitierte Ausfall gegen Adorno, wobei man davon ausgehen kann, dass Schostakowitsch dessen *Philosophie der Neuen Musik* nicht gelesen hatte, sondern dass dies ein Einschub der Redaktion war. In seinen Briefen an seinen Intimfreund Glikman hat Schostakowitsch die Phrasen über die lichten Perspektiven der Menschen im Sozialismus gerne persifliert – falls diese Bemerkung doch von ihm ist, hat er sie sicherlich sarkastisch gemeint.

Adorno begrüßte es ja tatsächlich, dass die jungen Komponisten „die Gegenwart fürchten und an die Zukunft nicht glauben“ und meinte, dass ihre Musik zu Recht der Ausdruck einer kritischen Haltung zur Verfassung der Welt sei: „Adäquat ist aber nur noch, was des letzten Harmlosen sich entschlägt. Die erschreckten Massenreaktionen auf die jüngste Musik sind weltfern dem, was dort rein musikalisch sich zuträgt, aber sie sprechen recht genau an auf die Differenz zwischen jener – heute bereits älteren – neuen Musik, in der das Leiden des Subjekts die affirmativen Konventionen abwirft, und der jüngsten, in der für dies Subjekt und sein Leiden schon kaum mehr Platz ist. Angst schlägt um in kaltes Grauen, jenseits der Möglichkeit von Gefühl, Identifikation und lebendiger Zueignung. Jenes Grauen reagiert präzise auf den gesellschaftlichen Zustand; die fähigsten unter den jungen Komponisten sind der sinistren Implikation selber sich bewusst. Unabweislich der Gedanke an tellurische Konflikte und die Fortschritte der Zerstörungstechnik nach ihrem Maßstab. Zwar kann, was da sich zusammenbraut, unmittelbar der Musik so wenig thematisch werden wie die Schlachten, die Schostakowitsch freiwillig oder unfreiwillig programmmusikalisch abschilderte.“¹¹ Hier bezog sich Adorno natürlich auf die Programmsinfonien Nr. 11 (*Das Jahr 1905*) und 12 (*Lenin*), die kurz vor seinen *Vorlesungen zur Musiksoziologie* im Wintersemester 1961/62 erschienen waren. In diesen „Revolutionssinfonien“ sah er einen Tiefstand des Niveaus, sowohl von der Kompositionstechnik als auch von der Haltung gegenüber dem Regime her.

Doch es war nicht erst das Fallen des Eisernen Vorhangs, der sich 1945 vor dem Ostblock niedersenkte, was die Verständigung unmöglich machte. Die Sprachlosigkeit begann schon 1936, dem Jahr nicht nur von Schostakowitschs Verurteilung in der *Prawda*, sondern auch des ersten Moskauer Schauprozesses gegen Sinowjew und Kamenew, womit die Liquidierung der Gegner Stalins begann. 1937 wurde Schostakowitschs Freund, der Marschall Michail Tuchatschewski verhaftet, gefoltert, verurteilt und hingerichtet. Diese Vorgänge spalteten auch die Kreise westlicher Marxisten. Einer dieser Kreise hatte sich in Berlin 1928 um Walter Benjamin (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1925), Theodor Wiesengrund-Adorno und dessen künftige Frau Gretel Karplus, Ernst Bloch (*Geist der Utopie*, 1923), Bertold Brecht, Hanns Eisler gebildet, zu deren Bezugspunkten auch Georg Lukács (*Theorie des Romans*, 1920, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923), Siegfried Kracauer (*Das Ornament der Masse*, 1927, *Die Angestellten*, 1929) und natürlich die Frankfurter Schule mit ihrem Oberhaupt Max Horkheimer gehörten. Adornos Antrittsvorlesung als Privatdozent an der Universität Frankfurt 1931 verstand Walter Benjamin als „sehr eindringliche Fixierung wesentlichster Gedanken aus unserem Kreis.“¹²

auf jedem anderen Gebiet menschlicher Tätigkeit, immer notwendig ist, neue Wege zu suchen. Aber mir scheint, dass diejenigen sich sehr irren, die diese neuen Wege in der Dodekaphonie sehen. Der engstirnige Dogmatismus dieses künstlich geschaffenen Systems fesselt die schöpferische Phantasie der Komponisten aufs stärkste und beraubt sie ihrer Individualität. Es ist ja kein Zufall, dass es in der gesamten Hinterlassenschaft des Schöpfers des Zwölftonsystems, Arnold Schönbergs, kein einziges Werk gibt, das breite Anerkennung gefunden hätte. Dasselbe kann man von seinem Nachfolger Anton Webern sagen.“

¹⁰ Erfahrungen, S. 141f

¹¹ T. W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Hamburg 1968, S. 192f; GS 14, S. 378

¹² Adorno/Benjamin, Briefwechsel 1928 – 1940. Frankfurt 1994, S. 17

Benjamin und Bloch kannten sich schon seit 1919, Brecht lernte Benjamin 1929 kennen und schrieb von „aufgewühlten Gesprächsmassen“¹³.

Diese Intellektuellen beobachteten kritisch die neuen künstlerischen und kunstgewerblichen Medien, die auf die Massen wirkten – moderne Massen und moderne Medien waren gleichermaßen von der Industrie hervorgebracht worden. Sie legten nun erste, noch heute diskutierte Studien über die politischen Auswirkungen vor. Ihrer aller Arbeit war auf die Kritik des kapitalistischen Industriesystems gerichtet, das die Welt in den Krieg getrieben hatte. 1848 hatte Karl Marx das *Kommunistische Manifest* verfasst, das die bisherige Geschichte als die Geschichte von Klassenkämpfen beschrieb und die Diktatur des Proletariats als notwendigen Übergang zur klassenlosen Demokratie propagierte (der von den Nazis ermordete Erwin Schulhoff hat das *Kommunistische Manifest* 1932 als revolutionäre Kantate vertont). Grundlage dafür waren die *Thesen über Feuerbach*, die Marx 1845 in den berühmten Satz hatte münden lassen: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*; es kömmt drauf an, sie zu *verändern*.“ Die Feuerbachthesen waren der Ausgangspunkt der materialistischen Philosophie, oder wie Marx es nannte: Hegel vom Kopf auf die Füße gestellt. In Russland hatte diese Philosophie 1917 zum Sturz eines Herrschaftssystems geführt. Auch Adorno ging stets von der kommunistischen Gesellschaft als Ziel aus.¹⁴ Zwar hatte in Westeuropa die Revolution nicht geklappt, doch die Arbeiterbewegungen waren stark und gebildet. Nun aber musste man zusehen, wie erst in Italien und dann auch in Deutschland, Spanien, Rumänien, Kroatien und Ungarn die Faschisten an die Macht kamen.

Als die Nazis die Macht ergriffen, musste als erster Walter Benjamin im März 1933 das Land verlassen. Adorno ging im März 1934 nach Oxford, um dort eine neue Karriere zu versuchen, nachdem ihn die Frankfurter Universität hinausgeworfen hatte. Bis 1937 kehrte er alle drei Monate wieder nach Deutschland zu seiner Familie in Frankfurt und zu Gretel Karplus in Berlin zurück, um seinen Pass zu behalten. Im April 1937 besuchten Theodor und Gretel Adorno noch einmal fränkische Städte wie Würzburg, Bamberg und Nürnberg¹⁵, wo sie auch das Reichsparteitagsgelände besichtigten. Im Februar 1938 fuhren sie dann mit der *Champlain* nach New York, wo sie sich in Greenwich Village in der Christopher Street niederließen. An Benjamin schrieb Adorno nach Paris: „Wenn wir Sie hier hätten, wären wir so ganz zufrieden, wie man noch in einer Welt sein kann, deren Interessen zur Hälfte von der Politik Chamberlains mit Hitler und zur anderen von der Justiz Stalins beherrscht wird.“¹⁶ Hanns Eisler und seine Frau Lou waren schon im Januar angekommen, Ernst Bloch reiste mit seiner Frau Karola im Juli von Prag nach New York. Brecht kam über Moskau und Wladiwostok erst 1941 mit Helene Weigel nach Santa Monica.

Eben noch war die starke deutsche Arbeiterbewegung mit der Sowjetunion im Rücken die Hoffnung auf eine neue Gesellschaft gewesen. Doch seit den Moskauer Prozessen hatte diese Stütze sich selbst um ihre Kraft gebracht. Aus Amerika schrieb Horkheimer an Adorno, man habe dort eine starke Abneigung gegen den Marxismus, weil man denke, dass „hinter der marxistischen Theorie irgendwie eine Macht stehe, während diese Macht doch gerade darum so erbarmungswürdig dahinschwindet, weil sie sich jeder Theorie begeben hat.“¹⁷ Angesichts der Verhaftungen und Schutzlager in Deutschland sagte sich der Theoretiker: Ran an die Ursachen!

¹³ Adorno/Benjamin, S. 15

¹⁴ Adorno/Benjamin, S. 172: „... Theorie der Zerstreuung will mich (...) nicht überzeugen. Wäre es auch nur aus dem simplen Grunde, dass in der kommunistischen Gesellschaft die Arbeit so organisiert sein wird, dass die Menschen nicht mehr so müde und nicht mehr so verdammt sein werden, um der Zerstreuung zu bedürfen.“

¹⁵ „Der Druck des Fascismus ist übrigens dort, sonderbar genug, weit weniger zu fühlen als in Frankfurt. Wir haben uns dort das Reichsparteitagsgelände angesehen. Ganz allein; kein Mensch dort, keine Ehrenwachen, nichts; das Ganze wirkt eher etwas verfallen und armselig, keineswegs aere perennius. In den Bauten setzt sich die imago des Gefängnisses merkwürdig durch: riesige Mauern überall, winzige Fenster. Im Stil unentschlossen und halbmodern.“ Adorno / Horkheimer Briefwechsel I, S. 341

¹⁶ Adorno an Benjamin am 7. 3. 38, S. 314

¹⁷ Adorno Horkheimer Briefwechsel I, S. 192

In intensivem Austausch schrieben 1936 Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹⁸ und Adorno seine Kritik am Jazz¹⁹ – er meinte damit weniger das, was wir heute unter Jazz verstehen, als die in den USA industriell produzierte Musik für die Massen: „Wie immer es in einer kommenden Ordnung der Dinge mit Kunst sich verhalten mag; ob ihr Autonomie und Dinglichkeit wird erhalten bleiben oder nicht – und die ökonomische Überlegung bringt manchen Grund dafür bei, dass auch die richtige Gesellschaft nicht auf die Herstellung purer Unmittelbarkeit aus sein wird – soviel jedenfalls ist gewiss, dass die Gebrauchsfähigkeit des Jazz die Entfremdung nicht aufhebt, sondern verstärkt.“²⁰

Ebenfalls in Diskussion mit Benjamin²¹ entstand Adornos *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*²². Der Fetisch-Aufsatz über die Verwandlung der Musik in eine kapitalistische Ware hat ein überraschendes Ende: Mahler sei deshalb für die bürgerliche Musikästhetik noch immer ein Ärgernis, weil er ein Gegenmodell sein könnte für die Beherrschung des Musiklebens durch die Industrie: „Wenn aber Mahler querstand zum Begriff des musikalischen Fortschritts, so mag man ebenso wenig die neue und radikale Musik, die in ihren avanciertesten Vertretern scheinbar so paradox auf ihn sich beruft, länger bloß unter dem Begriff des Fortschritts subsumieren. Sie setzt es sich vor, der Erfahrung des regressiven Hörens bewusst standzuhalten. Der Schrecken, den Schönberg und Webern heute wie einst verbreiten, rührt nicht von ihrer Unverständlichkeit her, sondern davon, dass man sie nur allzu richtig versteht.“²³ Ein schönes Beispiel für materialistische Dialektik: In den Kunstwerken wird anschaulich, wie auch die Begriffe des Denkens dem geschichtlichen Wandel unterworfen sind und nicht auf ewig am Himmel stehen. Die Musik ist auch Philosophie, wie schon Beethoven gesagt hatte – um ein Beethoven-Buch bemühte sich Adorno bis zum Schluss²⁴.

Neben der Diskussion der Texte versuchte Adorno den ideologischen Einfluss Brechts auf Benjamin zurückzudrängen. Brecht warf er vor, den Marxismus nur vor sich herzutragen ohne ihn jemals ernsthaft studiert noch verstanden zu haben.²⁵ Außerdem ignoriere Brecht

¹⁸ In: Walter Benjamin: Schriften, Frankfurt 1955. Edition Suhrkamp 1963

¹⁹ Theodor W. Adorno: *Über Jazz*. In: *Moments musicaux*, Frankfurt 1964, S. 84 – 115; GS 17, S. 74 – 101

²⁰ *Über Jazz*, S. 88, GS S. 78

²¹ *Benjamin an Adorno, Paris 30.6.36*: „Ich habe Ihren Jazz-Aufsatz in den Fahnen gelesen. Überrascht es Sie, wenn ich Ihnen sage, dass ich ungeheuer erfreut über eine so tiefgehende und so spontane Kommunikation unserer Gedanken bin? Einer Kommunikation, von der Sie mir nicht zu versichern brauchten, dass sie bestanden hat ehe meine Arbeit über den Film Ihnen vorlag. Ihre Betrachtungsweise hat eine Durchschlagskraft und Ursprünglichkeit wie sie nur die vollkommene Freiheit im produktiven Prozess mit sich bringt – eine Freiheit, deren Praxis bei Ihnen sowohl wie bei mir die tiefgehenden Übereinstimmungen unserer Anschauungsweise gradezu zum sachlichen Beweisstücke macht.“

²² In: Theodor W. Adorno: *Dissonanzen*. Göttingen 1956, S. 9 – 45; GS 14, S. 14 - 50

²³ *Dissonanzen*, S. 44; GS 14, S. 49f. „So wenig das regressive Hören ein Symptom des Fortschritts im Bewusstsein der Freiheit ist, so ja vermöchte es doch umzuspringen, wenn jemals Kunst in eins mit der Gesellschaft die Bahn des immer Gleichen verließ. Für diese Möglichkeit hat nicht die populäre, wohl aber die Kunstmusik ein Modell hervorgebracht. Mahler ist nicht umsonst das Ärgernis aller bürgerlichen Musikästhetik. Sie nennen ihn unschöpferisch, weil er ihren Begriff des Schaffens selber suspendiert. Alles, womit er umgeht, ist schon da. Er nimmt es hin in der Gestalt seiner Depravation; seine Themen sind enteignete. Dennoch klingt keines, wie man es gewohnt war: alle sind wie durch einen Magneten abgelenkt. Gerade das Ausgeleierte gibt der improvisierenden Hand schmiegsam nach; gerade die vernutzten Stellen gewinnen ihr zweites Leben als Varianten. Wie die Kenntnis des Chauffeurs von seinem alten, gebraucht gekauften Wagen ihn befähigen kann, diesen pünktlich und unerkannt zum vereinbarten Ziel durchzusteuern, so kann der Ausdruck einer ausgefahrenen Melodie, angespannt unterm Hebel von Es-Klarinette und Oboen in hoher Lage, an Stellen ankommen, welche die gewählte Musiksprache ungefährdet niemals erreichte. Solcher Musik schießt das Ganze, wovon sie die depravierten Fragmente fügt, wirklich zum Neuen zusammen, aber ihren Stoff übernimmt sie vom regressiven Hören; ja fast könnte man denken, in Mahlers Musik sei dessen Erfahrung seismographisch verbucht, vierzig Jahre ehe sie die Gesellschaft durchdrang.“

²⁴ Adorno, Beethoven. *Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1993

²⁵ Adorno am 14. März 1967 an Helmut Heißenbüttel: „Ich bilde mir ein, ein sehr genauer Kenner von Marx zu sein, wie Sie es mir ja wohl auch implizit zubilligen. Darum konnte ich nicht übersehen, dass Benjamin sich zwar zum Marxismus bekannte, aber den wesentlichen Gehalt der Marxischen Theorie nicht verstanden hatte. Brechts Meriten schlage ich weiß Gott hoch genug an, aber seine Unkenntnis des Marxismus, bis die die allbekanntesten

„... das tatsächliche Bewusstsein der tatsächlichen Proletarier, die vor den Bürgern nichts aber auch gar nichts voraushaben außer dem Interesse an der Revolution, sonst aber alle Spuren der Verstümmelung des bürgerlichen Charakters tragen. (...) Der Zweck der Revolution ist die Abschaffung der Angst.“²⁶

All diese Entwürfe einer materialistischen Ästhetik erschienen in der Zeitschrift des Instituts für Sozialforschung, das Max Horkheimer und Friedrich Pollock vor seiner Schließung durch die Nazis im März 1933 frühzeitig von Frankfurt nach Genf und Paris überführt hatten. In Paris erschien auch die erste Studie des Instituts über *Autorität und Familie*²⁷, der dann die amerikanischen Studien *Studies in Prejudice* und *The Authoritarian Personality*²⁸ folgen sollten. „Sie suchten Antworten auf die Frage: Gibt es etwas in der seelischen Verfassung des heutigen Menschen, das ihn auf die Demagogie skrupelloser Agitatoren positiv reagieren lässt, und was ist die Technik dieser Demagogie?“²⁹. Im Dezember 2016 veranlassten diese Studien Alex Ross im New Yorker zu dem Artikel *The Frankfurt School Knew Trump Was Coming*.

Die Entwicklung in Russland war da nur ein Nebenschauplatz. Brecht, Eisler und Bloch hatten sich auf die Seite Stalins geschlagen. Die Verurteilung und Ermordung Bucharins im dritten Moskauer Schauprozess quittierte Eisler mit Witzen³⁰, während Bloch Bucharins Schlusswort öffentlich verhöhnte³¹. Der Hitler-Stalin-Pakt von 23. 8. 1939 stürzte die Menschen in noch größere Verwirrung³². Und doch war angesichts des Grauens, das sich in

Dinge wie die Mehrwerttheorie hinein, war geradezu unbeschreiblich. Beide hatten Marx nicht im Ernst studiert, sondern, das Wort von Hobbes über die Religion zu variieren, wie eine Pille geschluckt; und eben dies schien mir das Bedenkliche: heteronom und irrational, im Gegensatz zur materialistischen Dialektik als Theorie. Hätte Benjamin diese wirklich erfahren, so wäre es seiner eigenen Konzeption besser bekommen.“ In: Adorno und seine Frankfurter Verleger

²⁶ Brief vom 18. 3. 36, S. 173 – „Es ist kein bürgerlicher Idealismus, wenn man erkennend und ohne Erkenntnisverbote dem Proletariat die Solidarität hält, anstatt dass man, wie es immer wieder unsere Versuchung ist, aus der eigenen Not eine Tugend des Proletariats macht, das selber die gleiche Not hat und unser zur Erkenntnis so gut bedarf wie wir des Proletariats bedürfen, damit die Revolution gemacht werden kann.“ (S. 174) – „Ich kann aber nicht schließen, ohne Ihnen zu sagen, dass die wenigen Sätze über die Desintegration des Proletariats als ‚Masse‘ durch die Revolution zu dem tiefsten und mächtigsten an politischer Theorie zählen, das mir begegnet ist, seit ich Staat und Revolution las.“ (S. 175)

²⁷ E. Fromm, M. Horkheimer, H. Mayer, H. Marcuse u. a.: *Autorität und Familie*. Paris 1936

²⁸ Adorno, Bettelheim u. a.: *Studies in Prejudice*. New York 1950. Gekürzt: *Der autoritäre Charakter*. Studien über Autorität und Vorurteil. Frankfurt 1953, Amsterdam 1968

²⁹ Max Horkheimer, Vorwort zu *Der autoritäre Charakter*, S. VII

³⁰ Adorno an Benjamin am 5. 5. 38: „Mit großer Ruhe habe ich mir seine armselige Verteidigung der Moskauer Prozesse angehört: mit heftigstem Ekel die Witze, die er über die Ermordung von Bucharin riss. Er gibt vor, diesen in Moskau gekannt zu haben; aber Bucharins Gewissen sei schon damals so schlecht gewesen, dass er ihm, Eisler, nicht in die treuen Augen habe blicken können. Das habe ich nicht etwa erfunden.“ S. 328f

³¹ Benjamin an Adorno am 19. 6. 38: „In der Weltbühne hat er einen ganz schönen Aufsatz über Brecht und einen ganz scheußlichen über Bucharins Schlusswort.“ S. 340

³² Walter Benjamin lebte damals in Paris, in einer winzigen Wohnung in der Rue de Dombasle. Ein Jahr vor dem Hitler-Stalin-Pakt hatten die Nationalsozialisten ihm die deutsche Staatsbürgerschaft entzogen – als Grund hatten sie angeführt, dass er in der in Moskau erscheinenden Zeitschrift *Das Wort* einen Artikel publiziert hatte, was als „antideutsche Tätigkeit“ gewertet wurde. Benjamins Reaktion auf den Hitler-Stalin-Pakt beschreibt der Schriftsteller Soma Morgenstern, der nach dem Anschluss Österreichs an das Reich aus Wien nach Paris geflohen war, in zwei Briefen an Gershom Scholem. Der erste datiert vom 2. November 1970 und gibt eine Vorstellung von der Verfassung Benjamins unmittelbar nach Bekanntwerden des Pakts – und vom Ursprung seiner Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. „Nach dem Hitler-Stalin-Pakt war Benjamin so niedergeschlagen, dass er fast täglich zu mir kam, um Trost zu suchen, den ich ihm nicht geben konnte, vor allem, weil mich dieser Pakt nicht so entsetzt hat wie ihn. Ich habe so etwas zwar nicht Hitler, aber Stalin zugetraut ... Nachdem sich Benjamin von dem Schock erholt hatte, bat er mich eines Tages zu sich zum Essen und las mir „Zwölf Thesen zur Revision des Historischen Materialismus“ vor. Ich erinnere mich an die Erste These. Die war über die Schachspielmaschine, die alle Schachmeister besiegt.“ In seinem zweiten Brief vom 12. Dezember 1972 berichtet der österreichische Schriftsteller erneut von dem Trauma, das der Pakt bei seinem Freund bewirkt habe. Morgenstern lebte im gleichen Hotel wie Joseph Roth, unweit des Jardin du Luxembourg, und traf Benjamin in dem zu dem Hotel gehörenden Bistro. Roth nahm an den Gesprächen mit Benjamin nicht teil. Morgenstern zufolge mochten sie einander zu dieser Zeit nicht. Manchmal traf Morgenstern Benjamin auch in dessen Wohnung. Sie sprachen zumeist nicht über Politik, sondern über Literatur. Darüber hinaus gab der „alteingesessene“ Pariser Benjamin dem „Neuling“ Morgenstern wichtige praktische Ratschläge: „In jener Zeit war er durchaus optimistisch, und es interessierte ihn bei weitem mehr, mit mir über Lesskow zu sprechen als über Stalin oder Goebbels. Bis zu dem schwarzen Tag, da die Nachricht einbrach

Europa abspielte, das Gemeinsame immer noch größer³³ und auch Adorno versuchte in den Publikationen des Instituts alles zu vermeiden, was Russland schaden könnte³⁴. Die Flüchtlinge besuchten sich gegenseitig und sahen sich bei Arnold Schönberg, Thomas Mann, Charlie Chaplin oder Fritz Lang. Für den Naturfilm *White Flood* komponierte Eisler 1940 die zwölftönige, fünfsätzig Kammersinfonie und bezeichnete diese als „fortgeschrittenstes musikalisches Material (strenge Zwölftontechnik), angewandt auf die große musikalische Form“³⁵: Passacaglia, Choralvariationen, Scherzo, Etüde und Finale (Sonatenform)³⁶. Er widmete sie Adorno³⁷ – der sich später darüber mokierte, er habe ihr sofort angehört, dass sie für den Film komponiert worden war.³⁸ Zur gleichen Zeit brachte sich Walter Benjamin, dem das Institut bereits ein Einreisevisum für die USA verschafft hatte, auf der Flucht vor den Nazis um, als er am Übergang der französisch-spanischen Grenze am Franco-Regime scheiterte.

Was Benjamin nicht mehr erfuhr: Seine Geliebte Asja Lacis, die lettische Revolutionärin und Brecht-Vorkämpferin, die von orthodox-kommunistischer Seite an ihm zog, wurde in Moskau

über den Hitler-Stalin Pakt... Die Nachricht von dem Pakt versetzte ihm persönlich einen unheilbaren Stoß. Er rief mich nicht gleich an. Es dauerte eine Woche, bis er zu mir kam, um mit mir darüber zu sprechen. Wir gingen in den Jardin du Luxembourg ... Benjamin sah schlecht aus. Er hatte wahrscheinlich diese Woche keine Nacht ohne Schlafmittel verbracht ... Im Gegensatz zu den meisten Kommunisten, – und ich kannte viele, und mit einigen war ich sogar befreundet – die vom Fleck weg Stalin verteidigten oder gar der Ansicht waren, dass der schlaue Georgier Hitler hereingelegt hat, um noch ein paar Jahre für weitere Kriegsrüstung zu gewinnen, glaubte Benjamin, dass die kommunistische Idee zuschanden gekommen war und sich nicht bald erholen wird. Mehrmals wiederholte er in Trauer: ‚Warum sollten wir es auch verdient haben, dass unsere Generation die Lösung der wichtigsten Fragen der Menschheit erleben sollte.‘ Dass ich kein Marxist war, war ihm bekannt. Dass er ein Kommunist war, war mir bekannt. Aber in diesem Moment hat es mich befremdet, dass ein kluger Mann wie W.B. so denken und fühlen konnte. ‚Haben Sie im Ernst geglaubt, dass der Bolschewismus uns die Welt erlösen wird?‘ fragte ich. Er gab mir keine Antwort darauf. Aber im weiteren Lauf des Gesprächs stellte sich heraus, dass diese Tat Stalins ihm den Glauben an den Historischen Materialismus genommen hat. Ich nehme an, dass er schon in jener Wochen den Plan zu seinen Thesen gefasst hat...die nichts anderes bedeuten als eine Revision des Historischen Materialismus... Nun zurück zu meinen weiteren Gesprächen über den Hitler-Stalin Pakt und seine Wirkung auf Walter Benjamin. Als er mir wieder damit kam, dass dieser Pakt den Glauben an die Heilung der Welt durch den Marxismus-Leninismus zerstörte, fragte ich ihn, ob es ihm je aufgefallen ist, dass dieser sein Glaube mit dem jüdischen Glauben an die Erlösung der Welt durch einen Messias eine Verwandtschaft habe.“ Man kann darüber streiten, ob die Details der Schilderungen Morgensterns den Tatsachen entsprechen. Doch sicher ist der Zustand, in dem sich nach der Unterzeichnung des Pakts nicht nur Benjamin befand, recht gut erfasst.

Die Logik des Glaubens hat nur wenig mit Pragmatismus gemein. Selbst wenn Stalin wirklich im Sinne gehabt hatte, Hitler zu betrügen, um weitere zwei Jahre für die Vorbereitung auf den Krieg zu gewinnen, war der Kommunismus als Objekt des Glaubens seit dem 23. August 1939 irreparabel kompromittiert. Nach dem November 1917 hatten viele an die Sowjetunion geglaubt. Sie wurde nicht als gewöhnlicher Staat wahrgenommen, der sich von den nationalen Interessen leiten lässt. Die Bolschewiki selbst taten alles dafür, dass der von ihnen geschaffene Staat als Objekt des Glaubens wahrgenommen wurde, als Verkörperung der historischen Gesetze, als Präsenz der Zukunft in der Gegenwart, als Erfüllung der Heilsversprechen. Das Beispiel Walter Benjamins ist besonders interessant, weil seine Sympathien für das bolschewistische Experiment frei von jedem Eigennutz waren: Das einzige Honorar, das er jemals aus Moskau erhielt, bekam er für den unseligen Artikel, der ihn die Staatsbürgerschaft kostete. Seine Korrespondenz mit Moskau in den 1930er Jahren, vor allem mit der Zeitschrift *Das Wort*, ist eine einzige Serie von Enttäuschungen, unerfüllten Versprechungen und offenen Lügen. Der Autor der Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ wäre sicher noch niedergeschlagener gewesen, wenn er gewusst hätte, dass die Frau, die er liebte, Asja Lacis, im März 1938 in Moskau verhaftet, zur „Volksfeindin“ erklärt und in ein Lager verbracht worden war.“ Michail Ryklin in Osteuropa 7-8/2009

³³ Adorno an Benjamin am 2. 8. 38: „Bloch ist unterdessen gelandet. (...) Wenn Eisler mir erzählt, Bloch sei so viel besser, so viel klarer und nicht mehr so mythisch, dann schlägt mein Herz immer noch für den Indianer,“ S. 347

³⁴ Adorno / Horkheimer Briefwechsel I, S.238

³⁵ Hanns Eisler, *Gesammelte Werke III, Musik und Politik 3*, S. 326

³⁶ Eisler III, 3, S. 320f: „Zuallererst liegt die Schwierigkeit in dem immanenten Widerspruch von Zwölftontechnik und diesen älteren musikalischen Formen. Die Schritt-für-Schritt-Relation zwischen Bild und Musik stellte eine weitere Schwierigkeit dar. Hier liegt das wesentliche Problem darin, den Widerspruch zwischen Filmhandlung und einer Partitur zu lösen, die in jedem Augenblick lebendig und interessant sein muss. Das ist in jeder Szene schwierig, besonders aber bei der Darstellung von Natur. Die Aufgabe bestand vor allem darin, alle konventionellen, abgegriffenen Assoziationen der Filmmusik zu vermeiden, die mit Naturphänomenen wie Schnee, Regen, Blumen, Flut usw. verknüpft sind. Dennoch sollte die Partitur nicht die angeführten Schwierigkeiten betonen oder gar enthüllen.“ Hanns Eisler hatte seine erste Tonfilmpartitur zu Walter Ruttmanns abstraktem Kurzfilm *opus III* (1924) schon 1927 beim Musikfest Baden-Baden aufgeführt.

³⁷ zur fraglichen Widmung an Adorno siehe Einleitung zur Kammersymphonie in der Eisler-Gesamtausgabe

³⁸ T. W. Adorno: Notizen über Eisler. In: *Frankfurter Adorno-Blätter VII*, München 1992ff, S. 124

1938 verhaftet, gehirngewaschen und bis 1948 ins Arbeitslager gesteckt.³⁹ Seiner Frau Dora gelang zwar die Flucht vor der französischen Polizei und sie konnte sich in die Schweiz retten, starb aber krank und mittellos 1946 in Zürich. Sein Bruder, der kommunistische Arzt Georg Benjamin, kam 1942 im KZ Mauthausen ums Leben. Dessen lesbische Witwe Hilde Benjamin wurde in der DDR fortschrittliche Staats- und Familienrechtlerin und 1953 nach dem niedergeschlagenen Aufstand gegen die SED-Herrschaft Justizministerin; sie ist auch für Todesurteile in Schauprozessen verantwortlich.

Die deutsche Seele

An den deutschen Universitäten hatte die Nazi-Ideologie wenig Widerstand gefunden. Auch Geistesgrößen wie Martin Heidegger hatten sich zum Büttel ihrer „Säuberung“ gemacht. Die Nazi-Musikwissenschaft bildete nun die Professoren, Lehrer und Journalisten aus, die nach der Befreiung von 1945 weiterhin die Köpfe von Schülern und Studenten und das Musikleben bearbeiteten – und gegen deren Übermacht Adorno nach seiner Rückkehr anzukämpfen hatte. Einer der einflussreichsten dieser Musikschriftsteller war Walter Abendroth, Feuilletonchef der ZEIT von 1948 bis 1955, danach ihr Musikkorrespondent in München. Er hasste die Moderne aus vollem Herzen und beschrieb sie bis ans Lebensende mit den gleichen Wörtern, die er im Dritten Reich über sie ausgeschüttet hatte⁴⁰. Hitlers Machtübernahme war für ihn der Befreiungsschlag gegen die neue Musik gewesen, gegen einen „Fäulnisbazillus, den volksfeindlicher Zersetzungswille mit Witz und Berechnung dem Kulturkörper eingepflicht hatte.“⁴¹ Über Schönbergs *Erwartung* schrieb er noch 1963: „Aufpeitschung des Uferlos-Gefühligen zum Pathologischen im klinischen Sinne.“⁴²

Dies geschah in einer Broschüre, der Abendroth den Titel *Selbstmord der Musik?* gab. Zu seinem Entsetzen war die Musik der Schönberg-Schule nach der Befreiung Deutschlands wieder attraktiv geworden, sie wurde gespielt und wirkte auf die junge Komponistengeneration. Es gab sogar Experimente mit elektronischer Musik! In seiner Kampfschrift versuchte Abendroth zu beweisen, dass die Avantgarde gar keine Musik sei und die schöne deutsche Musik ersticken würde, wenn man sie nicht rechtzeitig ausjäte – die rechte Kritik an der Avantgarde glich der „linken“ aus DDR und Sowjetunion wie ein Ei dem anderen.

Walter Abendroth favorisierte Pfitzner gegenüber Mahler. In Hans Pfitzner sah er die Erfüllung der deutschen Romantik – und dass sein Idol außerhalb Deutschlands so gar nicht ankam, passte für den deutschnationalen Antisemiten Abendroth durchaus ins Schema. Seine große Biographie von 1934 witterte die Chance, Pfitzner in die Position des „Reichskomponisten“ zu manövrieren: „Mitten in die Arbeit an diesem Buch fällt die große politische Umwälzung, deren Ergebnis die Aufrichtung des nationalsozialistischen Staates in Deutschland war. Diese Umwälzung hat bekanntlich eine derart neue Kulturlage geschaffen, dass fast alle Angelegenheiten geistiger und künstlerischer Art heute einer völlig veränderten Beurteilung unterliegen. Das Persönlichkeitsbild Hans Pfitzners hält indessen auch den neuen Gesichtspunkten nicht nur in jeder Hinsicht stand; es kann und muss vielmehr auch dem neuen Deutschland höchster Verehrung wert sein. Dies um so mehr, als vielem, was die Macht des neuen Staates im Zeichen der Wiederaufrichtung deutscher Gesinnung und deutscher Vorherrschaft in deutschen Landen endlich erzwungen hat, Hans Pfitzner einer der stärksten und unerschrockensten geistigen Vorkämpfer gewesen ist.“⁴³

³⁹ Beata Paskevica: In der Stadt der Parolen. Asja Lacin, Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Essen 2006

⁴⁰ zahlreiche Nachweise über Abendroths publizistische Aktivitäten: Joseph Wulf, Musik im Dritten Reich. Frankfurt 1966

⁴¹ Ernst Klee: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. S. Fischer, Frankfurt am Main 2007, S. 9

⁴² Die Zeit, Nr. 40/1954

⁴³ Walter Abendroth, Hans Pfitzner. Hamburg 1934, S. 9

Abendroth wie Pfitzner teilten dasselbe rassistische Denksystem und waren hocheifrig, dass es deckungsgleich war mit dem Hass-System der Nazis (für selbsternannte „Edelgeister“ wie Ernst Jünger und Abendroth waren Hitler und seine Genossen aber am Ende dann doch zu primitiv, was zu einem inneren Abrücken von den Nazis führte, ohne dass sich aber ihre ideologische Haltung geändert hätte): „Hatte ein Wagner seine tief durchdachten, wissensreichen Aufsätze über *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, *Das Judentum in der Musik*, *Was ist deutsch?* und manches andere zu diesem Gedankenkreise in den Wind geschrieben? Und sahen wir nicht selber ringsumher in das Gehege des geistig-künstlerischen Lebensgebietes Kräfte einbrechen, die, von rein politischen Willensmächten gelenkt, den Geist vergifteten und zersetzten, die Kunst entwurzelten und zerstörten?“⁴⁴

Der Hass auf die gesamte Moderne war gewaltig und die Energie, sie zu denunzieren, unerschöpflich: „... mit dem eigenen, allerfortschrittlichsten Komponieren, knüpfte man, da die Erfindung neuer Tonsysteme und die zwangsweise Bindung an deren Theoreme schließlich nicht jedermanns Sache war, an die aschgraue Vorzeit an und erneuerte den wilden Discantus vom Beginn des 14. Jahrhunderts. Was fehlte, um aus dieser geradezu abstrakten Ferne das Lebensgefühl des ‚Menschen unserer Tage‘ anzusprechen, ergänzte dann ein kühner Sprung über die Kulturen hinweg zum modernen Tanz und zur Barmusik degenerierter Neger.“⁴⁵

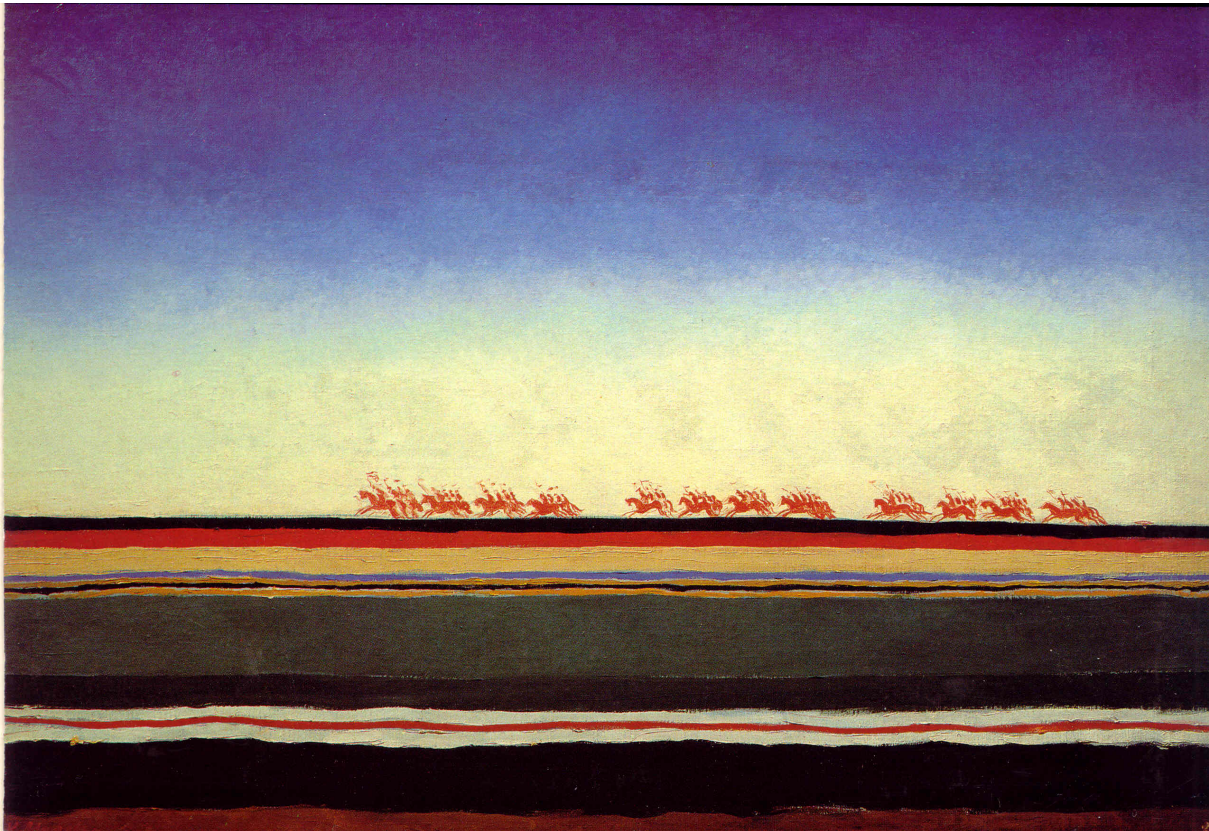
Ein Jahr nach dieser Äußerung Abendroths, im Januar 1936, bekam Dimitri Schostakowitsch von der sowjetischen Parteizeitung Prawda Worte um die Ohren gehauen, wie man sie bisher von den Nazis gewöhnt war: „Diese Musik ist mit Vorbedacht ‚auf den Kopf gestellt‘, um nur in keiner Weise an die klassische Opernmusik zu erinnern, um nur ja nichts Gemeinsames mit sinfonischem Klang zu haben, mit einfacher, allgemeinverständlicher musikalischer Sprache. Das ist eine Musik, die auf dem gleichen Prinzip der Negierung der Oper aufgebaut ist, nach dem diese Art der Kunst überhaupt Schlichtheit, Realismus, klare Begriffe, natürlichen Wortsinn auf dem Theater ablehnt. (...) Die Gefahr einer solchen Richtung in der Sowjetmusik ist klar. Die hässliche Verzerrung in der Oper entspringt derselben Quelle wie die gleiche Verzerrung in der Malerei, der Poesie, in der Pädagogik und Wissenschaft.“⁴⁶

⁴⁴ Abendroth, Pfitzner, S. 58

⁴⁵ Abendroth, Pfitzner, S. 34

⁴⁶ Chaos statt Musik, Prawda vom 5. Januar 1936, zitiert nach I. Martynow, Dmitrij Schostakowitsch, Berlin 1947, S. 53

Gegenüber der Kunstfeindlichkeit der Nazis erschien es unfassbar, dass das kommunistische Russland nun nicht mehr ein Hort von Freiheit und Gerechtigkeit, von Avantgarde und Neuerertum sein sollte. Schon 1930 war der Maler Kasimir Malewitsch verhaftet und wegen politischer Unbotmäßigkeit für mehrere Wochen im Haus des KGB eingesperrt worden. Im gleichen Jahr erschoss sich der Dichter Wladimir Majakowski und nahm sein Kollege Isaak Babel (*Die Reiterarmee*, 1926) auf einer Reise durch die Ukraine mit Schrecken die Brutalität wahr, mit der die Zwangskollektivierung durchgeführt wurde (Babel wurde 1940 verurteilt und erschossen).



Kasimir Malewitsch: Die rote Reiterarmee (1928-32)

Die Unterscheidung nach gesunder und kranker Musik, nach Zersetzung, Verfall und Erneuerung traf deutsche wie sowjetische Komponisten gleichermaßen. Walter Abendroth: „Die Entartung alles deutschen Kulturlebens nach dem großen Kriege ging natürlich auch an der Oper nicht vorüber. Es war einerseits ein tiefer, unheilbar scheinender moralischer und ethischer Verfall, andererseits die auflösende Wirkung krankhafter Entwicklung der Musik an sich, was in den Werken vieler heute bei uns schon wieder fast Vergessenen die Opembühnen heimsuchte. Diese Epoche liegt endgültig hinter uns, und der Weg ist wieder frei für gesündere Kräfte sowohl der Meistergeneration wie der Generation der Werdenden.“⁴⁷

Im Jahr 1937 veröffentlichte Abendroth ein Buch über Anton Bruckner und Hans Pfitzner unter dem Titel *Deutsche Musik der Zeitwende*.⁴⁸ Unter der Zeitwende verstand Abendroth nicht den Anbruch der Moderne, sondern den Anbruch des Tausendjährigen Reichs der Deutschen: „Bei Bruckner erwachsen Gestalt und Werk aus einem Äußersten von Gottversunkenheit, bei Pfitzner aus einem Äußersten von Ichversunkenheit. Sie stehen beide so wie zwei Pfeiler eines Tores da, das sich über die Schwelle zwischen den geistesgeschichtlichen Zeitaltern erhebt; denn bis zu dieser Schwelle waren seine besagten Geistestypen Träger und Former des deutschen Innenlebens; von dieser Schwelle an aber

⁴⁷ Ferdinand von Strantz, Opernführer. Bearbeitet von Walter Abendroth. Berlin 1938, S. XVII

⁴⁸ Walter Abendroth, *Deutsche Musik der Zeitwende. Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner*. Hamburg 1937

beginnt eine neue deutsche Geistigkeit sich entwickeln zu wollen.“⁴⁹ In diesem Sinn versuchte Abendroth sich an einem völkischen Konstrukt zweier Pole deutscher Geistigkeit⁵⁰, das Bruckner und Pfitzner, den Barocken und den Gotischen, den Katholischen und den Protestanten zur Grundlage „deutschen Menschentums“ machen sollte: „deutsches Seelentum, hervorgegangen aus der Durchdringung germanischen Wesens mit christlichem Geist.“⁵¹

Das arbeitsteilige Prinzip der kapitalistischen Wirtschaftsstruktur hatte unbewusst die Demokratisierung gefördert. Diese wollte der Faschismus mit der Rückkehr zu einer ständestaatlichen Ordnung rückgängig machen. Nach dem Ersten Weltkrieg erschien Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes*. Spengler, der den Antisemitismus ablehnte, stellte die geschichtlichen Entwicklungen dem Pflanzenwachstum gleich und legte den Menschen ein spezifisches, der „Rasse“ entsprechendes „Seelentum“ zu: Das war der Punkt, an dem die deutschnationalen Ästheten andockten. Damit war man jeglicher Gesellschaftsanalyse ledig, wie Adorno schon 1938 konstatierte.⁵² Schlimmer noch, mit der Verachtung der Massen, die von Spengler als bloße Objekte der Vorgänge betrachtet wurden, wurde auch der Humanismus als erledigt abgehakt.⁵³

Mit besonderem Stolz wies Abendroth darauf hin, dass Pfitzner 1923 im Krankenhaus Besuch von Adolf Hitler erhielt: „... die beiden Männer, die – jeder in seiner Art – ihr ganzes Sein und Wirken der Aufrichtung eines besseren und würdigeren Deutschland gewidmet hatten, unterhielten sich längere Zeit über allerlei Dinge und Gedanken, die beide in gleicher Weise bewegten und die für Gegenwart und Zukunft von entscheidender Bedeutung werden sollten: so über den Krieg und seine Auswirkungen, über Judenhass und Antisemitismus, über den großen Richter des Judentums aus seinen eigenen Reihen, den unglücklichen Idealisten Otto Weininger.“⁵⁴

⁴⁹ Ebenda, S. 12

⁵⁰ Ebenda, S. 48

⁵¹ Ebenda, S. 13

⁵² T. W. Adorno, Spengler nach dem Untergang. In: Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, München 1963, S. 61f. GS 10.1, S. 65f: „Aber die Metaphysik des Seelentums hat weiterreichende Konsequenzen als die taktische. Man möchte von einer latenten Identitätsphilosophie reden. Weltgeschichte, so ließe übertreibend sich sagen, wird zur Stilgeschichte: die historischen Schicksale der Menschheit sind so sehr das Produkt ihrer Innerlichkeit wie die Kunstwerke. Der Mann der Tatsachen verkennt den Anteil der Lebensnot an der Geschichte. Die Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur, wie sie die Tendenz der Naturbeherrschung hervorbringt, die sich dann in der Beherrschung von Menschen durch andere Menschen fortsetzt, tritt im *Untergang des Abendlandes* nicht ins Blickfeld. Spengler sieht nicht, wie sehr die historische Fatalität, auf die alles Licht der Betrachtung fällt, aus dem Zwang der Auseinandersetzung mit der Natur hervorgeht. Er ästhetisiert das Bild der Geschichte. Die Wirtschaft wird ihm eine »Formenwelt« ganz wie die Kunst; eine Sphäre reinen Ausdrucks der so und nicht anders gearteten Seele, die im wesentlichen unabhängig von der Forderung nach der Reproduktion des Lebens sich konstituiert.“

⁵³ T. W. Adorno, Wird Spengler recht behalten? (1955) in: Kritik, kleine Schriften zur Gesellschaft. Frankfurt 1971, S. 99f: „Sigmund Freud hat in seiner genialen und viel zu wenig bekannten Spätschrift über das ‚Unbehagen in der Kultur‘ die von Gustave Le Bon beschriebenen Züge der Massen aus den Versagungen abgeleitet, welche Kultur – und das heißt heute: eine unter den Gesetzen von Arbeitsmoral und blinder Anpassung stehende Gesellschaft – den Menschen zumutet. Von Spengler aber werden diese Züge als solche, die in unausweichlichem Kreislauf sich wiederholen, verewigt. Nicht mit Unrecht hat man von seiner Geschichtsphilosophie, der letzten großen Stils, gesagt, die entrate eigentlich eines Begriffs von Geschichte; sie sei eingeschworen auf einen Rhythmus starrer Wiederholung und falle dadurch dem Defaitismus gegen die Humanität anheim. Diese Manier Spenglers verschränkt sich aber mit seiner eigenen politischen Neigung; er degradiert, wie vor ihm viele Philosophen, die Massen zu einem unabänderlich vom Rhythmus der Kulturseele stets wieder gezeitigten Abfallprodukt, um ihre Beherrschung desto besser rechtfertigen zu können. Weit entfernt von der Anklage des Bestehenden, verstärkt sein Pessimismus dessen Vergötzung. Die Verachtung der Massen kommt den Eliten zugute, nach deren Beifall der ‚Untergang des Abendlandes‘ schießt. Dass, in der allgemeinen Götterdämmerung, auch die Eliten selbst vom Untergang bedroht sind, entging Spenglers Raubvogelblick gewiss nicht, taugt aber einzig nach dazu, ihre Herrschaft als heroisch, als Liebe zum eigenen tragischen Schicksal zu verherrlichen.“

⁵⁴ Abendroth, Pfitzner, S. 252: „Noch vor der Uraufführung des Klavierkonzerts hatte der Meister sich wegen des seit längerem ihn quälenden Gallenleidens in ärztliche Behandlung begeben müssen. Vom 22. Januar bis 12. Februar 1923 lag er im Schwabinger Krankenhaus. Während dieser Zeit ereignete sich die erste persönliche Begegnung zwischen ihm und dem damals seine ersten stärkeren Schläge gegen die marxistische Regierung vorbereitenden Adolf Hitler. Pfitzner hatte durch Coßmann den Mitkämpfer Hitlers Anton Drexler kennengelernt, und dieser wiederum die Bekanntschaft zwischen Hitler und Pfitzner vermittelt. Im Drange der beiderseitigen

Auch die Musikgeschichte betrachtete Abendroth durch die Brille des Rassismus von Houston Stewart Chamberlain: In der Oper suchte er „volks- und rassemäßige Ausdrucksformen“.⁵⁵ Den in Paris erfolgreichen Berliner Komponisten Giacomo Meyerbeer denunzierte er als anpassungsfähigen jüdischen Bankierssohn⁵⁶. Nach 1933 juckte es den Intellektuellen Abendroth, die Keule der Macht zu schwingen, selbst wenn es nur um einen Opernführer ging: „Die Reichskulturkammer hat ihre erste und schwierigste Aufgabe erfüllt, indem sie die weltanschaulichen Grundsätze und Richtlinien des neuen Staates im Neuaufbau des deutschen Kulturlebens restlos und endgültig zur Anwendung brachte. So bietet denn auch das Tatsachenbild des heutigen Opernbetriebes im Ganzen wie im Einzelnen ein vollkommenes Spiegelbild jener neuen Gesinnung, in deren Zeichen nicht nur das Fremde und Zersetzende aus dem deutschen Volksboden herausgerissen, sondern zugleich auch das Eigene und Artgemäße in diesen Boden wieder tiefer und fester eingepflanzt wurde.“⁵⁷

Zwecks Blut- und Bodenpflege wollte Abendroth sich zum Gärtner in einem geträumten romantischen Musikgarten machen. Gipfelpunkt der deutschen Romantik sei Richard Wagner, „die künstlerische Erfüllung einer geistigen Gebotenheit des Zeitalters, das mythische Gesamtkunstwerk, in welchem sein Vollbringer Wagner die ‚Kunst als Religion‘ Tatsache werden ließ.“⁵⁸ Wagners Weltverneinung habe sich mit der des Christentums getroffen und zu einer wahrhaft germanischen Romantik vereint. Rein musikalisch ist der Ertrag von Abendroths Programmschrift gering, er holt wenig Erkenntnis aus der Musik heraus, er stopft nur vieles hinein. Wichtig ist ihm die Schlussfolgerung: „In diesem Sinne ist die deutsche Romantik nicht einfach eine kunstgeschichtliche Episode, überhaupt keine bloße Zeiterscheinung gewesen, die etwa heute ‚überwunden‘ zu sein hätte; sondern sie bleibt unvergänglich, solange und soweit das deutsche Volk es bleibt.“⁵⁹

Nach 1945 breitete sich über diese Schriften, die doch jeder gelesen hatte und die bis heute in den Bibliotheken stehen, Vergessen. Abendroth blieb ein geachteter Mann. Noch 1973 schwadronierte Zeit-Chefredakteur Josef Müller-Marein in seinem Nachruf auf Walter

Tätigkeit ergab sich eine Gelegenheit zu persönlicher Aussprache erst jetzt, wo Pfitzner an das Bett gefesselt war. Hitler besuchte ihn an seinem Krankenlager, und die beiden Männer, die – jeder in seiner Art – ihr ganzes Sein und Wirken der Aufrichtung eines besseren und würdigeren Deutschland gewidmet hatten, unterhielten sich längere Zeit über allerlei Dinge und Gedanken, die beide in gleicher Weise bewegten und die für Gegenwart und Zukunft von entscheidender Bedeutung werden sollten: so über den Krieg und seine Auswirkungen, über Judenhass und Antisemitismus, über den großen Richter des Judentums aus seinen eigenen Reihen, den unglücklichen Idealisten Otto Weininger. Irgendwelche festeren Bindungen folgten aus dieser Begegnung allerdings nicht. Nach seiner Entlassung aus der Klinik machte der Meister Hitler einen Gegenbesuch, ohne ihn anzutreffen. Dann ließ die Verschiedenheit der Aufgaben beider Wege nicht mehr zusammenkommen; der deutscheste der lebenden deutschen Künstler und der Wecker des neu anbrechenden deutschen Nationalbewusstseins kämpften weiterhin getrennt, jeder auf seinem Platze, weiter für das im Grunde gemeinsame Ziel. Und wie Hitler den Deutschtums-Kämpfern in den politischen Verbänden, in den Parlamenten und auf der Straße, so blieb Pfitzner denen in der Kunst, im Bereiche der geistig-schöpferischen Auseinandersetzungen das ragende Vorbild, ja, der Inbegriff des Deutschen überhaupt, wie es auch Peter Raabe meinte, als er ihm nach der Aufführung der Kantate (Von deutscher Seele) in Aachen (28. Februar und 1. März) am 2. März 1923 schrieb:

„Ich halte heute Abend hier einen Vortrag über das Deutschtum in der Musik und bin überzeugt, dass ich von allen verstanden werde, wenn ich ihnen sage: die Frage ‚was ist deutsch?‘ ist in Worten überhaupt nicht erschöpfend zu beantworten; wer aber Ihre Kantate gehört hat, der weiß, was deutsch ist, oder was deutsch sein kann und deutsch sein soll! So gibt Ihr Geist und Ihr Gemüt uns allen die Hoffnung, dass es doch noch einmal anders werden wird, denn der Gott, der Eichendorff und Pfitzner werden ließ, der wollte keine Knechte!“

⁵⁵ Strantz-Abendroth, S. XI: „So lebhaft auch in den anderen europäischen Kulturländern, in Deutschland, Frankreich, England, die Opernform aufgegriffen und eingebürgert ward – überall behielt zunächst ihre italienische Stilprägung durchaus die Oberherrschaft. (...) Verhältnismäßig noch am meisten gelang in Frankreich eine Umdeutung der Oper auf volks- und rassegemäße Ausdrucksformen.“

⁵⁶ Strantz-Abendroth, S. XV: „welch letzterer zwar als Deutscher figuriert, aber ein jüdischer Bankierssohn von unbegrenzter Anpassungsfähigkeit war, der sich in allen erdenklichen Nationalstilen herumzutummeln wusste, seine größten Erfolge in Paris erntete und kaum mit irgendeiner anderen Kunstgesinnung so wenig zu tun hatte wie just mit der deutschen.“

⁵⁷ Strantz-Abendroth, S. VII

⁵⁸ Abendroth, Deutsche Musik der Zeitwende, S. 40f

⁵⁹ Ebenda, S. 165

Abendroth von dessen Hitler-Gegnerschaft und fragte, wie man je Abendroths Haltung im Dritten Reich habe in Zweifel ziehen können.⁶⁰

Sklavensprache und Flaschenpost

Im Exil beobachtete Adorno, wie alles, was ihm etwas bedeutete, der faschistischen Axt zum Opfer fiel. Einen Ausweg, einen anständigen oder gar einen subversiven, gab es für Künstler dort erkennbar nicht. Und auch der Versuch des Aufbaus des Sozialismus hatte nun in einen totalitären Staat geführt. Ein „teuflischer“⁶¹ historischer Zwang hatte diesen Aufbruch in einem so unterentwickelten Land stattfinden lassen, dass unter der Peitsche der Parteibürokratie zwar die beschleunigte Industrialisierung, aber keine Befreiung der Menschen vorgenommen wurde. Es wurde lediglich ein neues Herrschaftssystem errichtet, dessen Geheimpolizei der Opritschnina Iwans des Schrecklichen an Grausamkeit in nichts nachstand. Und auch hier war ein Ausweg für die Künstler nicht erkennbar.

Lenins berühmte Gleichung „Sozialismus = Elektrifizierung + Sowjetmacht“ hatte es frühzeitig verkündet: das Errichten des Industriesystems war zum obersten Ziel geworden, und damit hatte man sich auch dessen Logik ins Haus geholt: den Kapitalismus, nur eben als Staatsmonopol. Nicht nur wurde jegliche Freiheit – nicht nur für die Bourgeoisie, sondern auch für Arbeiter und Bauern – aufgehoben, auch blieben von der Marx'schen Theorie „wirklich nur Brocken übrig, dass einem das Hören und Sehen vergeht“.⁶² Zu welchen Blüten das in der Wissenschaft führte, zeigte Adorno später etwa am Beispiel der Behandlung des Ökonomen Eugen Varga in Russland und an der Bildung des absurden Begriffs vom „nicht antagonistischen Widerspruch“ durch Mao.⁶³ Den „Diamat“ (offizielle Kurzform für die Doktrin des dialektischen Materialismus sowjetischer Prägung) charakterisierte er so: „Es hängt eben mit der Transformation einer Theorie in Religion offenbar zusammen, dass sie von dem lebendigen Denken und der lebendigen Erfahrung der Menschen abgespalten wird und dass sie in dem Augenblick, in dem sie dogmatisch vorgetragen wird, bereits die Momente der Einsichtigkeit und der theoretischen Durchgebildetheit verliert, die allein es vermöchten, ihr irgendeine Kraft zu verleihen.“⁶⁴

„Ach Max, jetzt endlich ist es so weit, und wir wollen es zusammen schaffen“, schrieb Adorno am 10. November 1941 an Max Horkheimer. Die Fahrkarten nach Los Angeles waren gekauft, der Umzug organisiert. Es begann die gemeinsame Arbeit an der *Dialektik der Aufklärung*⁶⁵, dem Versuch, den Schattenseiten der abendländischen Vernunft auf die Spur zu kommen, die die negativen Seiten der Moderne verursacht hatten: den Kapitalismus, das Industriesystem, den Faschismus, den Judenmord, die Unterdrückung der Massen durch Demagogie und Kulturindustrie als Folge einer fehlgeleiteten Naturbeherrschung. Es war die glücklichste Zeit in Adornos Leben: Er hatte das Gefühl, endlich das tun zu können, „wozu wir da sind“.

Adorno und Horkheimer standen selbst in der materialistisch-dialektischen Denktradition; noch die theoretischen Schriften Lenins erschienen ihnen der Erwägung wert. Auch in

⁶⁰ Die Zeit, 5. 10. 1973: „Er war außerordentlich sensibel, grüblerisch und kritisch. (...) Nicht lange, nachdem ich ihn kennenlernte – das war um 1935 in Berlin –, war ich frappt von der romantischen Schönheit seiner Erscheinung und von der Verachtung, die er gegen Hitler hegte. Dabei war seine Haltung die des Konservativen, der um das ‚Deutschsein‘ bangte. (...) Überhaupt stand er in jedem Augenblick seines Lebens zwischen den Fronten: ein Mann im Niemandsland. Sonst gäbe es keine Erklärung dafür, dass man nach dem Kriege an seiner Haltung im ‚Dritten Reich‘ zweifeln konnte. Dies war dann *der* Augenblick, da wir ihm vorschlugen, in die Redaktion der kurz zuvor gegründeten ZEIT einzutreten. Wir brauchten ihn, den Hochgebildeten, den in allen kulturellen Dingen Anregenden, immer wieder auch antipodisch denkenden Mann. Er war in den fünfziger Jahren der Feuilletonchef der ZEIT, später ihr Kulturkorrespondent in München.“

⁶¹ T. W. Adorno, Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft. Vorlesungsmitschriften aus dem Sommersemester 1964. Nachgelassene Schriften Band 12, S. 204f, 68f

⁶² Adorno, Philosophische Elemente, S. 166

⁶³ Adorno, Philosophische Elemente, S. 122

⁶⁴ Adorno, Philosophische Elemente, S. 78f

⁶⁵ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam 1947

Amerika hatte sich das Frankfurter Institut für Sozialforschung um die Bewahrung der marxistischen Philosophie bemüht.⁶⁶ Dabei musste es taktisch vorgehen und seine Ausrichtung verschleiern – das bedeutete, nach ihrem eigenen Wort, „Sklavensprache“ zu benutzen: in den wissenschaftlichen Publikationen, bei der Beschaffung der Finanzierung, für die Durchführung von Studien wie der *Autoritären Persönlichkeit*. Das Institut war in Frankfurt zur Entwicklung einer marxistischen Sozialwissenschaft gegründet worden und musste nun ohne Verbindung zur Basis und mit einem knapper werdenden Stiftungsvermögen ums Überleben kämpfen. Und nun waren auch noch Begriffe wie Marxismus oder Materialismus gekapert worden. Es ist ein Treppenwitz der Weltgeschichte, dass die wirkungsmächtigste Theorie der Befreiung ausgerechnet von denen, die in ihrem Namen die Macht ergriffen hatten, zu einem Herrschaftsinstrument pervertiert wurde; dadurch wurde diese Waffe weltweit stumpf, bis sie mit dem Ende des 20. Jahrhunderts gänzlich dahingeschmolzen war. Das veranlasste Horkheimer, statt von Marxismus von nun an von Kritischer Theorie zu sprechen.

Bertold Brecht und Hanns Eisler hingegen standen in Treue zu Stalin. Sie waren in Amerika zwar ebenfalls von ihrer politischen Praxis abgeschnitten, hielten das Institut aber für eine besonders raffinierte Möglichkeit, sich aus dem politischen Kampf an der Seite der emigrierten KPD herauszuhalten (in der Weimarer Republik hatte die KPD die Sozialdemokraten als „Sozialfaschisten“ bekämpft und dadurch Hitler gefördert, jetzt forderte sie zur Einheitsfront auf, das aber natürlich nur zu ihren Bedingungen). Brecht spielte gegenüber den anderen Emigranten den ätzenden Antiintellektuellen, um sich vor dem Widerspruch zu schützen, in den ihn die Wahrnehmung der tatsächlichen Vorgänge in der Sowjetunion und in der KPD gestürzt hätte. Sein Tui-Roman (Tui = tellect-uell-in) sollte eine Kritik an den Intellektuellen werden, die sich der praktischen Politik verweigern, was Hanns Eisler noch in der DDR mit Genugtuung erzählte⁶⁷. Bertold Brecht schrieb Ende September 1941 aus Santa Monica an Karl Korsch von Begegnungen mit Max Horkheimer, Herbert Marcuse und Friedrich Pollock, die vornehmlich für seinen Tui-Roman (in dem er die Mitglieder des Instituts für Sozialforschung karikierte) gewinnbringend seien. Die Passage endet mit: „Es wird ja in nächster Zeit ein Lourdesfilm gedreht, ich nehme an, sie spekulieren auf die Pfaffenrollen.“⁶⁸

Und dennoch: ein Gefühl war allen Emigranten gemeinsam, die in Los Angeles dem Untergang des alten Europa hilflos zusahen. Schon 1940 schrieb Max Horkheimer in einem Brief an Salka Viertel, die Arbeit gleiche jetzt einer Flaschenpost⁶⁹. Das Wort von der Flaschenpost münzte auch Brecht auf seine Hollywooder Elegien⁷⁰. In diesem Wort „Flaschenpost“ bündelten sich die vielfältigen Gefühle der Gestrandeten. Sie forschten, sie dichteten, sie komponierten – aber für wen? Wer würde einmal davon Gebrauch machen?

Eisler als Handlanger der Gleichschaltung

Auch in Amerika verfolgte man mit Spannung Schostakowitschs Wendungen. Die Siebte Sinfonie, die *Leningrader*, wurde als Dokument des Widerstandswillens der russischen Bevölkerung gegen die deutsche Belagerung und Zerbombung der Stadt propagandistisch breit ausgebeutet, aber die musikalische Substanz schien bei allem Effekt gering. Man stellte sie neben die klischeehaften Sinfonien nach dem Beethoven-Muster, wie sie jetzt zu

⁶⁶ 1955 griff Adorno dann in Frankfurt Horkheimers Plan wieder auf, dafür die schwer zugänglichen Quellen zu sammeln und zu publizieren, vor allem von Autoren, „die gegen den Strom geschwommen sind. Dabei ist nicht nur an die linken Enzyklopädisten wie Helvétius und Holbach zu denken, sondern auch an Autoren wie Linguet, Meslier, Mably, Morelly, Babeuf und seine Gruppe, vielleicht selbst die politischen Schriften von Sade und andern.“ T. W. Adorno, Max Horkheimer, Briefwechsel IV 1950 – 1969, S.313

⁶⁷ Hanns Eisler, Bunge-Gespräche, S.186ff

⁶⁸ Vgl. Bertold Brecht, GBFA XVII, S. 159-161, sowie den Brief in GBFA XXIX, S. 215.

⁶⁹ Max Horkheimer an Salka Viertel am 29. 6. 1940. In: Horkheimer GS 16, S. 726.: „Angesichts dessen, was jetzt über Europa und vielleicht die ganze Welt hereinbricht, ist ohnehin unsere gegenwärtige Arbeit wesentlich zur Überlieferung durch die Nacht hindurch bestimmt, die kommen wird: eine Art Flaschenpost.“

⁷⁰ Bertold Brecht, Arbeitsjournal, 5. 4. 1942. Frankfurt 1973, S. 406

Dutzenden aus der Sowjetunion kamen. Nach den Schauprozessen und Morden der 30er Jahre und nach der Verurteilung Schostakowitschs von 1936 konnte Kunst aus der Sowjetunion so wenig glaubwürdig erscheinen wie Kunst aus Nazi-Deutschland – ob die Bürokraten nun hier mit dem Stempel „volksfremd“ oder dort mit dem Etikett „volksfeindlich“ hantierten, war für die Künstler zweitrangig, in beiden Fällen bedeutete es das Verbot, wenn nicht die Ermordung.

Schon 1928 hatte Adorno in seinem Artikel *Die stabilisierte Musik* geschrieben, neben der fortgeschrittenen Musik, in der es anarchisch zugehe, wo die Menschen sich unmittelbar zueinander verhielten und als Verein von Freien die Wahrheit besäßen, die ihren Werken innewohnt, gebe es grob gesagt zwei Gruppen, in denen sich die zeitgenössische Musik stabilisiert habe: die klassizistische in den fortgeschritteneren, rational aufgehellten Staaten, während in den rückständigeren Ländern – und kurioserweise auch Sowjetrußland – der Folklorismus vorherrsche⁷¹.

Die wesentlich plattere Einteilung der Welt in fortschrittliche und reaktionäre, in proletarische und bourgeoise Erscheinungen durch die Sowjetkommunisten führte zu absurden Beurteilungen auch des so bezeichneten „bürgerlichen Erbes“, was umstandslos in Aufführungsverbote mündete (beispielsweise durften keine Messe- oder Requiems-Kompositionen mehr gespielt werden). Das bekam auch Schostakowitschs Freund Iwan Sollertinski zu spüren, der Dramaturg der Leningrader Philharmonie und wohl klügste russische Musikpublizist jener Zeit. In einem Aufsatz hatte er 1932 versucht, die Musik von Hector Berlioz für das sowjetische Musikleben zu retten, indem er ihn sowohl mit der französischen Revolution als auch mit dem „revolutionären Erbe“ Beethovens in Verbindung brachte: „Sein Platz, der Platz eines genialen Neuerers und wahren Revolutionärs in der Musik, ist in den vordersten Reihen jenes musikalischen Erbes, das als unverzichtbarer Bestandteil in die sowjetische Musikkultur eingeht. Denn Berlioz hat dem sowjetischen Hörer etwas zu sagen und dem sowjetischen Komponisten etwas beizubringen.“⁷²

Die sowjetischen Kulturbürokraten reagierten kühl. Sie stellten Sollertinskis Aufsatz eine Einführung voran, in der es hieß: „Sollertinski überschätzt zweifellos die revolutionäre Bedeutung von Berlioz' Schaffen in der ersten Hälfte seines Lebens (bis Mitte der 40er Jahre). Das vermeintlich Revolutionäre an Berlioz reicht, wie generell bei den Romantikern, schon in dieser Periode nicht weiter als bis zu einem aufgesetzten Frondeur und dem äußerlichen Protest eines individualistischen Intelligenzlers, der sich gegen den Alltag der bürgerlichen Sehweise auflehnte.“⁷³ Derartige ideologische Urteile wurden natürlich im Westen genau registriert und brachten die gegängelte russische Musikwissenschaft um ihr Ansehen.

im Februar 1948 hörte Adorno von der Maßregelung der sowjetischen Komponisten, der auch Schostakowitsch wieder zum Opfer gefallen war. Noch in Los Angeles reagierte er auf die Resolution des 2. Internationalen Kongresses der Komponisten und Musikkritiker in Prag im Mai 1948, der die Moskauer Direktiven in den Satellitenstaaten durchsetzen sollte (der gemäßregelte Schostakowitsch war nicht nach Prag geschickt worden). Vermutlich mit Entsetzen nahm er wahr, dass die einstimmig angenommene Resolution auch vom österreichischen Kongressteilnehmer und Redner Hanns Eisler unterschrieben war. Dass sie sogar dessen Handschrift trug, konnte Adorno wohl nicht wissen.⁷⁴ Sie setzte sich auf den gängigen Hass gegen die Moderne und war ein Aufruf zur Gängelung der Komponisten – das geschah zu einer Zeit, als auch im Westen das gesunde Volksempfinden vorherrschte

⁷¹ T. W. Adorno: *Die stabilisierte Musik*. In: GS 18, S. 721 - 728

⁷² Iwan Sollertinski, Hector Berlioz. In: *Von Mozart bis Schostakowitsch. Essays, Kritiken, Aufzeichnungen*, hrsg. von Michail Druskin. Leipzig 1979, S. 68 – 77

⁷³ Einführung zu: Iwan Sollertinski, Hector Berlioz. In: *Problemy muzykoznanija*, Moskau 1932, S. 2. Zitiert nach: *Die Musikforschung*, Heft 3/16: Galina Petrova / Lucinde Braun: Berlioz und Rußland – neue Ansätze, neue Quellen, S. 210

⁷⁴ Hanns Eisler, *Musik und Politik*, III/2, S. 28

und die moderne Malerei dem Ressentiment „das kann ich auch“ verfallen war (bevor sie dem Kunstmarkt einverleibt wurde). Nach der Erfahrung mit der kulturindustriellen Massenkunst in den USA sah Adorno nun die Musik im Zangengriff von Kulturindustrie und Gewaltherrschaft. Deshalb nahm er die Resolution ernst und beim Wort. Er zerplückte ihre Begriffe, in der Hoffnung, das Gift dieses pseudomarxistischen Kulturkampfes neutralisieren zu können.

Adornos heute auch in Bezug auf die Kulturpolitik der AfD- oder FPÖ-Demagogen wieder lesenswerter Aufsatz *Die gegängelte Musik* nimmt Partei für jene Massen, denen man nur noch positive Kunst mit fortschrittlichen Ideen und Emotionen zumuten möchte: „Je weniger die Massen fähig und willens sind, die Anstrengung des Verstehens auf sich zu nehmen, umso unbarmherziger werden sie zu bloßen Registraturapparaten dessen herabgesetzt, womit die Büros sie füttern. In der scheinbar massenfreundlichen Forderung des Einfachen verrät sich unverschämte Geringschätzung der Massen, der hämisch-behagliche Glaube an ihre naturgegebene Primitivität, die doch selber nichts anderes ist als der Inbegriff alles dessen, was von je, und stets aufs neue, den Massen widerfuhr.“⁷⁵

Für Adorno war Kunst ein Mittel des Widerstandes gegen die Herrschenden, das den Schleier vor der Wahrheit lüftet.⁷⁶ Wie sollte sie das tun können, wenn man ihr die Ausdrucksmittel des 19. Jahrhunderts vorschreibt?⁷⁷ Diese Vergötzung des „bürgerlichen Erbes“ sollte Eisler fünf Jahre später beim Streit um seine Faust-Oper selbst schwer auf die Füße fallen. In der Sowjetunion wurde die Kunst zum Herrschaftsmittel⁷⁸, während das kommunistische Ideal verraten wurde.⁷⁹ Wenn die Künstler zu „progressivem“ Bewusstsein geprügelt werden müssen, sei etwas faul, schrieb Adorno.⁸⁰ Der Konformismus sei aber auch bei der jungen Generation in Ost wie West die Norm geworden.⁸¹ Eisler besuchte Adorno Ende 1949 in Frankfurt, es war ihre letzte Begegnung. Ob sie über die Resolution gesprochen haben? Vermutlich ging es nur um die Rechte an ihrem gemeinsamen Filmbuch im geteilten Deutschland.

Mit einem korrumpierten Wissenschaftsbetrieb wurde Adorno bei seiner Rückkehr nach Westdeutschland konfrontiert. Ende Oktober 1949 war er aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrt, um im Wintersemester Horkheimers restituierten Lehrstuhl zu vertreten. Die Philosophische Fakultät beantragte für ihren ehemaligen Privatdozenten beim

⁷⁵ T. W. Adorno: *Die gegängelte Musik*. In: *Dissonanzen*, Göttingen 1956, S. 54; GS 14, S. 59f

⁷⁶ *Die gegängelte Musik*, S. 49; GS 14, S. 55: „Nie sollte Kunst Ruhe und Ordnung garantieren oder spiegeln, sondern das unter der Oberfläche Verbannte zur Erscheinung zwingen und damit der Oberfläche, dem Druck der Fassade, widerstehen. Gäbe sie solchen bestimmten Widerspruch auf, so verlöre sie mit dem kritischen Element ihr ästhetisches und würde zum nichtigen Spiel erniedrigt. Sie darf nicht durch eine Disziplin, die sie der Gesellschaft abborgt, deren Krise vertuschen, sondern ihre eigene Disziplin muss die reale enthüllen.“

⁷⁷ *Die gegängelte Musik*, S. 53; GS 14, S. 58: „Will Musik nicht der Reklame für die Welt verfallen, so muss sie der eigenen Widersprüche und Unzulänglichkeiten sich bewusst werden und trachten, es besser, konsistenter, substantieller zu machen, ohne dabei auf das Muster irgendeiner ihr fälschlich als Ideal vorgehaltenen Vergangenheit zu schießen. Sie kann nicht auf musiksprachliche Elemente zurückgreifen, die heute nur darum organisch scheinen, weil sie in den letzten Jahrhunderten durch Ausscheidung alles Abweichenden die Selbstverständlichkeit zweiter Natur angenommen haben.“

⁷⁸ *Die gegängelte Musik*, S. 55; GS 14, S. 61: „Bewusste Rücksichtnahme auf unbewusste Trieb Tendenzen gehört zur faschistischen Technik der Menschenbehandlung. Die Vorstellung begeistert irgendwelche Flaggen schwenkender und irgendwelche Führer bejubelnder Massen spricht dem Gehalt der progressiven Ideen Hohn, in deren Namen die progressiven Emotionen losgelassen werden.“

⁷⁹ *Die gegängelte Musik*, S. 59; GS 14, S. 64: „In einer solidarischen Gesellschaft wären Ermahnungen zur Lossage vom Subjektivismus nicht notwendig. Verwirklichte Solidarität wäre zugleich die Substanz der Künstler an sich: diese brauchten nur sich selbst auszudrücken und wären schon die Stimme der freien Menschen, mit denen vereint sie leben.“

⁸⁰ *Die gegängelte Musik*, S. 60; GS 14, S. 65: „Wären die fortschrittlichen Ideen, deren die Proklamation sich rühmt, im Bewusstsein und Unterbewusstsein der Künstler bis in ihre tiefsten Reaktionsweisen hinein, ebenso substantiell, so müssten sie in den Werken aus eigener Schwerkraft sich darstellen, ohne dass die Künstler indoktriniert und überwacht würden. Bedarf es dessen, ist etwas faul.“

⁸¹ *Die gegängelte Musik*, S. 61; GS 14, S. 66: „Heute ist die sogenannte junge Generation von Konformismus, verbogener Sehnsucht nach Sicherheit, von Schlamperei und von der Bereitschaft zum Mitmachen viel mehr bedroht als von dem Gespenst des ‚extremen Subjektivismus‘, das die Proklamation an die Wand malt.“

Kultusministerium eine nichtplanmäßige außerordentliche Professur aufgrund des Wiedergutmachungsgesetzes. Adorno war nun 46 Jahre alt und hatte dank der Nazis seine Universitätskarriere verpasst; erst 1957, mit 54 Jahren, sollte er schließlich eine ordentliche Professur erhalten. Er wollte am demokratischen Aufbau mitarbeiten und widmete sich der Installation einer philosophisch grundierten materialistischen Soziologie. Was Kritische Theorie sein müsste in der geschichtlich veränderten Situation, war Gegenstand institutsinterner Diskussion: „Das kritische Bewusstsein muss frei sein von einem Marxismus, der besagt, wenn ihr sozialistisch werdet, wird alles gut.“⁸² Im März 1956 fanden zwischen Horkheimer und Adorno Gespräche über Theorie und Praxis statt, in denen auch darüber gesprochen wurde, wie eine zeitgemäße Variante des Kommunistischen Manifests auszusehen hätte und ob nach dem Ausfall der KP eine sozialistische Partei zu gründen sei – obwohl eine revolutionäre Situation nicht in Sicht war, sondern im Gegenteil „wir zum ersten Mal in einer Welt leben, in der man sich das Bessere gar nicht mehr vorstellen kann.“⁸³ In der Globalisierung sahen sie eine neue Herrschaftsform heraufdämmern.⁸⁴

Die Moderne kehrt zurück

Daneben bemühte Adorno sich – gegen den erbitterten Widerstand der konservativen Musikmachthaber – um die Wiederbelebung der musikalischen Moderne in Europa. Die wertlosen neobarocken bzw. neoklassischen Kompositionen, die in Nazi-Deutschland in Serie entstanden waren, behaupteten Gegenwartsmusik zu sein. „Suiten im alten Stil“ oder „Sinfoniettas“ traten die Nachfolge von Strawinskys *Pergolesi-Suite* und ähnlichem an, womit der Neoklassizismus sich von der Moderne abgesetzt hatte. Was jetzt im Gewand einer Sinfonie oder einer Sonate auftrat, war harmlose Musiziermusik und tat so, als hätte es den geistigen Anspruch Beethovens ebenso wenig gegeben wie die Revolution der Moderne. Adorno meldete Einspruch an gegen das von den Nazis verordnete Volkstümliche und Wohlgefällige.⁸⁵ Nazis wie Sowjets wollten die Kunst zurückdrängen vor den Sündenfall der Moderne. Adorno bestand aber darauf, dass sich solche Entwicklungen innerhalb der Logik der Kunstwerke, innerhalb ihres Materials, vollziehen und nicht einfach durch vorgegebene Konstruktionsprinzipien abgelöst werden können.⁸⁶ Die Ergebnisse erzwungener neuromantischer oder sozialistisch-realistischer Kunstbemühungen konnten nur verlogen sein, wie er in seiner Ästhetik-Vorlesung 1958/59 in Frankfurt ausführte: „Wenn irgend etwas von der Realität ablenkt, dann sind es die pseudo-realistischen Gestaltungen des verschiedensten Typus – seien es die Herzenswärmer, die in Amerika und in Deutschland gedeihen und die einreden wollen, dass es auch jetzt noch nur auf das menschliche Herz

⁸² Horkheimer GS 19, S. 41

⁸³ Horkheimer GS 19, S. 70. Diese Diskussionen zwischen Horkheimer und Adorno knüpften an Gespräche im November 1939 an: Horkheimer GS 12, S. 509, 512ff, 524f.

⁸⁴ „Heute aber, wo wirklich alles erfasst ist und wo die Welt absehbar eine Einheit bildet, ist die Vorstellung des Anderen gerade an der Zeit. Man könnte beinahe sagen, dass die Dialektik, in der ja immer auch ein Moment des Freien drinsteckt, heute ihr Ende erreicht hat, weil nichts anderes mehr draußen ist. Was Hegel und Marx Utopismus genannt haben, ist gegenüber dem heutigen geschichtlichen Stand überholt. Weil der Stand der Produktivkräfte wirklich es erlaubte, den Mangel abzuschaffen, und weil die ganze Welt so zu einem einzigen Unheils- und Verblendungszusammenhang zusammengebacken ist, so dass nur, was aus dem Ganzen herausführt, das Rettende ist.“ Horkheimer, GS 19, S. 63

⁸⁵ T. W. Adorno, Ästhetik, Vorlesungen 1958/59. Frankfurt 2009, S. 228: „Das, wogegen die Allergie gegen das Wohlgefällige, gegen das sinnlich Angenehme in der Kunst eigentlich sich richtet, ist der Betrug, dass das Kunstwerk, das ja das Bild und Zeichen ist, jetzt und hier unmittelbar die Erfüllung sei, die sinnliche Erfüllung sei, die die Wirklichkeit den Menschen versagt. Es ist die Empfindlichkeit also sozusagen, wenn ich es einmal psychologisch ausdrücken darf, gegen die Degradierung des Kunstwerks zu einer Ersatzbefriedigung. Gemeint ist gerade durch die Dissonanz in einem weitesten Sinn, wie sie für alle unsere Kunst das Zentrale ist, die Konsonanz. Die Konsonanz aber ist unerträglich, weil in ihr selber nichts anderes sich widerspiegelt als die noch unaufgelöste Dissonanz der Realität.“

⁸⁶ Ästhetik Vorlesungen, S. 243: „Wir sollten uns doch darüber klar sein, dass es sich bei all dem nicht um etwas handelt, was dem Abstraktionsvorgang als solchem nun einfach zugeschrieben werden kann und was gar beseitigt werden könnte, wie es die Sedlmayrs und die totalitären Kulturvögte möchten, indem wir zur ‚Mitte‘ oder zum Gegenstand oder zu irgendwelchen ähnlichen Dingen zurückkehren. Denn es handelt sich hier in Wirklichkeit vielmehr um Momente innerhalb der sogenannten abstrakten Kunstwerke, die sich sehr wohl von der Kritik angeben lassen, vor allem also um einen gewissen Mangel an Kraft, die Relation der Elemente in einen wirklichen Sinnzusammenhang zu rücken, statt bloß mechanisch und äußerlich Konstruktionsprinzipien anzuwenden.“

ankäme, oder sei es die offizielle sowjetische Staatsliteratur, die uns glauben machen will, der Sozialismus wäre dort bereits verwirklicht, während das Gegenteil davon der Fall ist –, diese Art sogenannter realistischer Literatur, deren Realismus genauso verlogen und so scheinhaft ist wie der des nächstbesten Films, in dem zwar jedes Telefon genauso ist, wie es in der Wirklichkeit aussieht, und in dem jeder Briefkopf einer Firma so aussieht, wie ein Bankbriefkopf aussieht, in der aber kein Mensch so ist, wie die Menschen sind.“⁸⁷

Überall begegneten den Rückkehrern die gewendeten Nazis in Amt und Würden. Der Neuaufbau des Instituts für Sozialforschung stieß in Teilen der Universität auf Feindschaft. Selbst wenn Max Horkheimer zum Rektor gewählt wurde, erforderte es viel Taktik und Diplomatie, nicht sogleich wieder ins wirkungslose Abseits geschoben zu werden. Der Prozess, den Psychoanalytiker Alexander Mitscherlich und sein Sigmund-Freud-Institut an der von einer feindlich gesinnten Psychologie beherrschten Frankfurter Universität zu etablieren, war extrem schwierig und nie abgeschlossen.⁸⁸ Auch die Reste der Soziologie waren von der Nazi-Auszehung und dem Duckmäsertum der Adenauerzeit gezeichnet. Gesellschaftliche Veränderung war nicht ihr Ziel. Gegen das Gewerkschaftsmodell des Soziologen Schelsky etwa empörte Adorno sich: „... hier wird die Verdummung durch den ‚kleinbürgerlichen Gruppenegoismus‘ begrüßt, weil sie den Arbeitern die Mucken austreibt. Das ist genau, was die Herrschaften sich unter ‚Realsoziologie‘ vorstellen.“⁸⁹

Von Oktober 1952 bis August 1953 musste Adorno zurück nach Amerika, um seine US-Staatsangehörigkeit zu behalten und seine Verpflichtungen gegenüber der Hacker Foundation zu erfüllen, solange seine Stellung in Frankfurt nicht gesichert war. In einem Brief an ihn kommentierte Horkheimer den Prager Schauprozess und die Ermordung des tschechischen KP-Vorsitzenden Slánský im November 1952: „Der Schrecken, der von dem tschechischen Prozess ausgeht, ist keineswegs bloß das Resultat der Wiederholung. Hier hat die Schändung des Menschen eine neue Qualität erreicht. Dass angesichts des Unbeschreiblichen die Vertreter der westlichen Staaten Prag nicht verlassen haben – wenigstens als Demonstration – wird die östlichen Henker dazu ermutigen, dasselbe in der Ostzone zu inszenieren. Dazu die übrigen Vorgänge! Es ist als ob das Unheil immer näher rücke. Ihre Briefe bestätigen meine Gedanken.“⁹⁰ Das war ein halbes Jahr vor dem Aufstand vom 17. Juni 1953 in Ost-Berlin.

Nach seiner Rückkehr aus den USA leitete Adorno am Institut eine große Untersuchung über das politische Bewusstsein der westdeutschen Bevölkerung – wie gesichert war die Demokratie?⁹¹ Mit soziologischen Studien hoffte das Institut dem auf die Spur zu kommen, was die Nazis den Menschen angetan hatten.⁹² Der kalte Krieg hatte nun aber wieder neue

⁸⁷ Ästhetik Vorlesungen, S. 318

⁸⁸ „Mitscherlich, den man überall sowohl in den Fakultäten wie selbst in der Forschungsgemeinschaft als den neuen Gumbel behandelt, ist ganz herunter. Er hat nun offiziell das Institut gebeten, dass er von diesem Semester an bei uns arbeiten darf. Aus den erwähnten budgetären Gründen ist es für uns nicht leicht, ja zu sagen, und dazu kommt noch der Umstand, dass seine Aufnahme in Institut wahrscheinlich die offenen Attacken auslösen wird, denen wir bisher entgangen sind. Die Rachsucht der Völkischen ist wahrhaft alttestamentarisch, bis ins dritte und vierte Glied.“ Brief Horkheimers aus Frankfurt vom 16. 2. 53 an Adorno in Santa Monica, S. 141

⁸⁹ Brief Adornos an Horkheimer am 3. 9. 51, S. 42f

⁹⁰ Brief Horkheimers aus Frankfurt vom 30. 11. 52 an Adorno in Santa Monica, S. 86

⁹¹ Aktennotiz von Adorno vom 4. 3. 54 an Horkheimer über die Kernidee der Gruppenuntersuchung: „Der Tenor der Untersuchung ist die Desorientiertheit und Verwirrtheit des politischen und gesellschaftlichen Bewusstseins zur Zeit der Untersuchung, und die Tendenzen, die sich dabei abzeichnen. Das wahre Problem, das hinter dem Ganzen steht, ist die Frage, wie weit die Demokratie in Deutschland heute bereits substantiell ist, in welchem Maße und an welchen Nervenpunkten noch Differenzen zwischen der formalen Demokratie und dem tatsächlichen Bewusstseinsstand der Bevölkerung herrschen. Wir sind überzeugt, dass eine wirkliche Durchdringung des Volkskörpers mit demokratischem Geist nur möglich ist, wenn wir diesem Problem ins Auge schauen und uns eine sachgerechte Vorstellung davon bilden, wie es in den Köpfen der Menschen mit Hinblick auf gesellschaftliche und politische Fragen aussieht.“ S. 251

⁹² Brief Adornos in Frankfurt am 30. 1. 57 an Horkheimer in Chicago: „Eines muss man ja dem empirischen Social Research lassen: er hilft einem, den Gegensatz zwischen dem politischen System, und der offiziellen Fassade überhaupt, und dem tatsächlichen Bewusstseinsstand der Bevölkerungen zu verstehen, bei denen sich eben doch all das sedimentiert hat, was ihnen angetan und eingeredet wurde.“ S. 382

Mauern in diesen Köpfen errichtet, die sie gegen emanzipatorische Gedanken taub machten: „Unter den Verhängnissen der [gegenwärtigen] Situation ist sicherlich nicht das geringste, dass durch die Existenz der russischen Tyrannei, die mit dem Marxismus so viel zu tun hat wie die heilige Inquisition mit der Bergpredigt, jedes substantielle, nämlich inhaltlich gesellschaftliche, nicht konformierende Denken in Deutschland vorweg paralysiert ist.“⁹³

Die Darmstädter Schule und Adornos Fortschrittsbegriff

Bei den Darmstädter Ferienkursen hielt Adorno regelmäßig Vortragsreihen, wobei er intensiv versuchte, den jungen Komponisten einen Begriff davon zu geben, mit welchen Mitteln Schönberg und seine Schule gearbeitet hatten.⁹⁴ Teilweise wirkte dieses Bemühen gegenüber Komponisten, die längst eigene Wege gefunden hatten, rührend, doch versuchte er auch in die Wahrheit solcher neuen Wege einzudringen. Hier wurde er zum Theoretiker einer zweiten Avantgarde, der Darmstädter Schule. Gegen den Vorwurf, sein Fortschrittsbegriff sei so absolut, dass er darüber blind würde für alles, was anders ist als die Schönbergschule, wehrte er sich in der Ästhetik-Vorlesung ebenfalls:

„Heutzutage kommen solche Gedanken heruntergekommen vor etwa in Argumenten, wie sie gegen mich gelegentlich geltend gemacht werden, wenn man sagt, dass ich in Bezug auf die Musik einfach einen Fortschrittsglauben hätte, aber dass es da doch Seinsmächtigkeiten gäbe, die naturhaft und unberührt blieben und die mit der Dialektik nichts zu tun hätten. (...) Es gibt einen Fortschritt in der Kunst, allerdings nur in einem ganz bestimmten Sinn, nämlich im Sinn eben des Fortschreitens der Naturbeherrschung. Dieser Prozess fortschreitender Naturbeherrschung, fortschreitender Materialbeherrschung, fortschreitender Technik ist in einer höchst merkwürdigen Weise irreversibel, in einer Weise, zu der man wirklich etwas wie eine primäre künstlerische Erfahrung besitzen muss, um sie richtig zu verstehen. Also wer heute etwa versuchen wollte, mit Mitteln von Beethoven zu komponieren oder mit den Mitteln von Monet noch zu malen, der würde dann eben nicht Werke von der Dignität Beethovens oder Monets hervorbringen, sondern Konservatoriumsschinken oder Hotelbildmalerei. (...) Man dürfte aber andererseits diesen Fortschritt der Materialbeherrschung nicht undialektisch gleichsetzen mit dem Fortschritt der Kunst selber, in der eben dieses Moment gegenüber dem, was dabei beherrscht wird, und dem was sie selber ausdrückt, eben nur ein Moment ist und keineswegs das Ganze. Das etwa wäre der vernünftige Sinn, den man dem Begriff des Fortschritts in der Kunst zu geben hätte, der ebenso frei wäre von einer Art tierischer Technokratie der Kunst wie umgekehrt von dem Obskurantismus, der glaubt, dass das naturbewahrende Wesen der Kunst darin bestünde, dass sie gegen den Fortschritt sich abgrenzt.“⁹⁵

Gleichzeitig verwahrte Adorno sich dagegen, dass damit ein zweidimensionaler Fortschritt gemeint sei, also eine zeitliche Gradskala, auf der die jeweilige Position des Kunstwerks abzumessen sei; vielmehr sei diese Entwicklung dialektisch und verlaufe nicht gerade und ungebrochen, sondern in Sprüngen, Zickzacklinien oder Spiralen.⁹⁶ Denn die Entwicklung

⁹³ Brief Adornos am 23. 5. 57 an Peter Suhrkamp

⁹⁴ T. W. Adorno, Kranichsteiner Vorlesungen. Frankfurt 2016

⁹⁵ Adorno, Ästhetik-Vorlesungen, S. 86ff

⁹⁶ Adorno, Ästhetik-Vorlesungen, S. 138: „Sie können einmal diesen Gedanken von der Wiederentdeckung der Charaktere aufgreifen – und auch das Problem der Charaktere hat eine lange Vorgeschichte in der Kunst – so können Sie daran zur allgemeinen Geschichtsphilosophie der Kunst und zur Ästhetik vielleicht noch die Beobachtung machen, dass, wenn die Kunstgeschichte nicht geradlinig verläuft, wenn es also nicht einen geraden und ungebrochenen Fortschritt gibt, sondern wenn unter Umständen dann Kategorien wie solche des Ausdrucks oder solche der Charakterisierung oder Prägung des einzelnen auf einem gewissen Standpunkt wieder aufgenommen werden, dass darin nicht notwendigerweise irgendwelche heteronomen, von außen an das Kunstwerk herangebrachten Forderungen stecken müssen, sondern dass ein solches Springen, eine solche Zickzacklinie oder Spirale der Dialektik der künstlerischen Problemstellung aus dieser Problemstellung selbst folgt. Mit anderen Worten: Das Schema des zweidimensionalen Fortschritts ist nicht eins mit der Bewegung des Geistes selber, die anders denn als eine Dialektik nicht vorgestellt werden kann.“

der Kunstszene stehe ja in einer Wechselwirkung mit der Realität.⁹⁷ Damit wären zumindest theoretisch die Voraussetzungen gegeben gewesen, für unterschiedliche gesellschaftliche Umstände auch unterschiedliche Maßstäbe an die jeweilige Musik anzulegen. Das Verurteilte war nur wiederum, dass die sowjetische Ästhetik selbst von den Vorgaben der bürgerlichen Musik ausging und sich daran messen lassen wollte. Danach konnte ihren Produkten nur Lügenhaftigkeit nachgesagt werden. Dass sich hinter diesem Schleier aber auch Kunst entwickeln könnte, die auf eine neue Weise Wahrheit⁹⁸ enthält, auf diese Vermutung ist damals, beispielsweise bei der *Leningrader Sinfonie*, niemand gekommen.

Schostakowitsch fällt durchs Raster

Bei seinen Landsleuten aber fand Schostakowitsch in den 1930er und 40er Jahren ein rasch wachsendes Publikum, das sehr genau spürte, dass in seiner Musik auch ihr Leben verhandelt wurde – die Berichte über die emotionalen Reaktionen auf Schostakowitsch-Konzerte sind bekannt. Nach dem XX. Parteitag 1956, in der Tauwetter-Periode, hätte er sich alle Freiheit nehmen können, an den musikalischen Experimenten seines Anfangs wieder anzuknüpfen. Stattdessen schrieb er 1957 die Elfte Sinfonie und 1958 seine Operette *Moskau-Tscherjomuschki*. Das war seine Entscheidung, weiterhin für ein breites Publikum zu schreiben.

Dass auch in der *Leningrader Sinfonie* „die blinde Geschichtsschreibung einer Epoche“ liegen könnte, darauf kamen Adorno und seine Zeitgenossen schon wegen der Schlachtenmalerei auf ihrer Oberfläche nicht. Ihre musikalische Substanz erschien ihnen allzu dünn. In Beethovens Schlachtengemälde *Wellingtons Sieg* hat auch noch niemand etwas Überraschendes entdeckt. Bis zu seinem Tod hat Schostakowitsch immer wieder bestätigt, dass der erste Satz den Einmarsch der Deutschen schildere – was hätte er auch anderes tun sollen! Man wird ja nicht im Ernst annehmen wollen, er hätte selbst die Doppelbödigkeit seiner Musik enthüllen können. Sie hatte ihm das Überleben und die künstlerische Integrität garantiert. Wer keine Ohren dafür hat, dem ist nicht zu helfen.

Hohn und Spott bekam Schostakowitsch zu spüren, als er 1949 in New York an einem Friedenskongress teilnahm. Bei einer Pressekonferenz fragte ihn der exilrussische Komponist Nicolas Nabokov, ob er dem Leitartikel der sowjetischen Parteizeitung *Prawda* zustimme, in dem Hindemith, Schönberg und Strawinsky als Obskurantisten, dekadente bourgeoise Formalisten und Lakaien des imperialistischen Kapitalismus gebrandmarkt worden waren. Was konnte Schostakowitsch, flankiert von KGB- und Parteikadern, anderes antworten als „Ich stimme der in der *Prawda* gemachten Äußerung voll zu“⁹⁹? Und was hätte diese Provokation anderes verstärken können als Schostakowitschs Verachtung des Westens?

⁹⁷ Adorno, *Ästhetik-Vorlesungen*, S. 86: „Im übrigen ist es wohl auch eine soziologisch einleuchtende Erwägung, dass die Kunst, deren Sondersphäre je eben doch eine Sondersphäre innerhalb des Ganzen, also innerhalb der gesellschaftlichen Totalität bleibt, sich dann nicht gewissermaßen statisch halten kann in sich selbst, sondern, insofern sie in einer Wechselwirkung und auch in einem antithetischen Verhältnis zu dieser Realität steht, ja auch selber notwendig an dieser Realität teilhaben muss.“

⁹⁸ Adorno, *Ästhetik-Vorlesungen*, S. 36f: „Und man kann sogar bei Kant die erstaunliche Beobachtung machen, dass einige der tiefsten ästhetischen Bestimmungen (...) gewonnen sind nicht im Bereich der Ästhetik des Kunstschönen, sondern im Bereich des Naturschönen; das heißt: dass der zweite Teil der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, dass die *Analytik des Erhabenen* sich seinen Worten zufolge lediglich auf das Naturschöne und gerade nicht auf das Kunstschöne bezieht, dass also für Kant nur Natur und nicht Kunst erhaben sein kann. Das hat sich nun in einer sehr merkwürdigen Weise umgedreht; und zwar hat diese Umdrehung ihren Niederschlag gefunden wohl erstmals endgültig in der Hegelschen Philosophie. Der Grund dafür ist die fortschreitende Vergeistigung des Bewusstseins von der Kunst überhaupt, die mit der gesamteuropäischen Bewegung der Romantik einsetzt, in der Kunst eben immer weniger als der Inbegriff eines sinnlich Wohlgefälligen und in einem immer weiteren Maß als Träger von geistigen Bedeutungen oder, um es in der Sprache jener Philosophie auszudrücken, als Ausdruck einer Idee angesehen wird.“

⁹⁹ Nicolas Nabokov, *Zwei rechte Schuhe im Gepäck. Erinnerungen eines Weltbürgers*. München 1975, S. 313f

Es ist eine Tatsache, dass im Westen der sinnliche Schlüssel zur Musik von Schostakowitsch nicht gepasst hat. Nur wenn der sinnliche Ausdruck uns anspricht und die Musik spüren lässt, kommt auch der Geist ins Spiel. Dann entdecken wir, dass in dem unbekümmert-schwungvollen Hauptthema des ersten Satzes der *Leningrader* das Kernmotiv des mörderischen Marsches schon enthalten ist – die Gewalt. Und erkennen, dass es das Gewaltmotiv aus der *Lady Macbeth von Mzensk* ist: was also sollte es hier anderes bedeuten? Der sich endlos steigernde Marsch hat mit Deutschland nicht das Geringste zu tun, sondern enthüllt nur eine sich endlos steigernde Gewalttätigkeit. Kann die deutsch, russisch, chinesisch oder marsianisch sein? Das wunderbare Instrument Orchester verwandelt sich vor unseren Augen und Ohren in eine Gewaltmaschine. Es ist die Gewalttätigkeit des Stalinismus nicht weniger als des Faschismus, die die Menschen in Leningrad umgebracht hat. Dieser Marsch ist Totalitarismustheorie.

Genauso wenig ist dem überwältigenden Schluss der Sinfonie zu trauen. Er klingt nicht wie ein Triumph. Wo wäre denn 1944 auch ein Triumph gewesen? Es gab Hoffnung und Wut. Und das Aufbäumen der Coda war doch auch nicht mehr als die Hoffnung, dass all das vergossene Blut nicht vergeblich vergossen sein sollte und es vielleicht sogar einmal so etwas wie Gerechtigkeit geben würde. Dass das, was die Menschen – nicht nur in Leningrad – durchmachen mussten, nicht das letzte Wort sein sollte.

Schostakowitschs Landsleute haben das gespürt. Nur wenige von ihnen haben es auch verstanden – und darüber war der Komponist froh, denn wenn seine Musik verstanden worden wäre, wenn ihre Wahrheit ans Tageslicht gekommen wäre, dann wäre ihm der Tod sicher gewesen. Sein Spiel war gefährlich, denn selbstverständlich gab es auch Kulturbüttel, die fragten, was dieser „Affenmarsch“ denn solle. Schostakowitsch musste darauf hoffen, dass diejenigen, die verstanden, den Mund hielten. Er wusste aber, dass die Menschen in besseren Zeiten sich mit seiner Musik beschäftigen und dann auch ihrer Wahrheit auf die Spur kommen würden. „Für meine Verse wie für alte Weine kommt noch die Zeit herauf“: Wenn er dieses Gedicht von Marina Zwetajewa vertonte, dann dachte Schostakowitsch sicherlich zuerst an seine eigene Musik.

Keiner hat in den 1940er und 1950er Jahren klarer formuliert als Adorno, dass es nur durch die penible und konkrete Analyse des einzelnen Kunstwerks möglich ist, ihm seine Geheimnisse zu entlocken und es nach dessen eigenen Gesetzen zu beurteilen. Nur dann lässt sich die Wahrheit erkennen, die es über die gesellschaftliche Wirklichkeit in sich einschließt: „Diese Wahrheit – also das, wodurch ein Kunstwerk überhaupt sich manifestiert als wahr in dem einzigen Sinn, den ich einem Kunstwerk zu geben vermag, nämlich als die bewusstlose und gleichsam blinde Geschichtsschreibung, die eine jede Epoche in sich vollzieht –, diesen Begriff der Wahrheit kann das Kunstwerk nicht durch eine unmittelbare Angleichung an irgend etwas Inneres oder Äußeres und auch nicht durch seine bloße Richtigkeit erreichen, sondern nur vermittelt durch sein Formgesetz hindurch, also dadurch, dass alle seine Momente in einer sinnvollen Beziehung zueinander stehen; und eine jede Wahrheit von der Kunst zu postulieren, die dahinter zurückbleibt, würde eben doch schließlich hinauslaufen auf eine falsche Annäherung der Kunst an die Wissenschaft.“¹⁰⁰

Aus diesem Bewusstsein heraus war Adorno in der Lage, die Musik Gustav Mahlers in einer Weise zu entschlüsseln, die bis heute gültig ist: Er ist deren eigenen Gesetzen gefolgt, ist in die Kunstwerke hineingekrochen und mit ihrer Wahrheit wieder herausgekommen. Walter Abendroth hingegen hat – wie die sowjetischen Musikwissenschaftler in ihren Schostakowitsch-Büchern auf ihre Weise – in die Musik von Hans Pfitzner sehr viel Ideologisches hineingelesen, aber wenig Wahres herausgehört. Deshalb wartet die Musik von Hans Pfitzner bis heute auf ihre Wiederentdeckung – dass dieser Komponist als alter Mann ein böser Nazi wurde, ist kein ausreichender Grund, seine gesamte Musik für kontaminiert zu halten und quasi mit Aufführungsverbot zu belegen. Man muss bereit sein,

¹⁰⁰ Adorno, Ästhetik-Vorlesungen, S. 256f

sich ohne Vorbedingung auf das jeweilige Kunstwerk einzulassen, will man nicht Gefahr laufen, ein Fehlurteil zu fällen.

Adornos berühmte Fehlurteile über Elgar, Britten, Sibelius, Tschaikowsky und Schostakowitsch waren die Folge eines geschichtlich eingeschränkten Blickwinkels: „Der angedrehte Ruhm von Edward Elgar“: Realität eines Landes, in dem zwar die ursprüngliche Akkumulation des Kapitals, das finsterste Proletarierehend und die Analyse des Tauscherts stattgefunden hatten, aber keine schlagkräftige Arbeiterbewegung entstanden war, wohingegen die Menschen gerne in Chören sangen und dafür Material brauchten und sei es der *Traum des Gerontius*. „Benjamin Britzens Dürftigkeit“: humane Musik für die realen Menschen seiner Gesellschaft, im Übrigen auf hohem künstlerischem Niveau, nicht umsonst Schostakowitschs Freund. „Tausend Löcher sind nicht tausend Seen“: ein köstliches Bonmot, aber blind für die Zukunftsträchtigkeit, die die Musik von Sibelius für den Minimalismus hatte, was sich allerdings noch nicht voraussehen ließ. Oder die verächtlichen Bemerkungen über den „schlechten Komponisten“ Tschaikowsky, in dessen Sinfonien doch so viel gesellschaftliche Wahrheit verborgen ist – und auch überraschende kompositorische Substanz, die sogar Mahler inspiriert hat (auch wenn im direkten Vergleich die Arbeit Mahlers sehr viel tiefer reicht). Was Adorno bei diesen Komponisten vermisste, war die Gegensätzlichkeit zur gesellschaftlichen Ordnung. Sie gehörte zu großer Kunst dazu – was für ihn grob gesagt auch bedeutete, dass in der Gegenwartskunst dissonante Züge progressiv und lustgewährende reaktionär sind.¹⁰¹

Adornos Philosophie war immer ein kritisches Denken, das sich gegen Herrschaft richtet, und so schrieb er einer fortschrittlichen Kunst auch die Aufgabe der Herrschaftskritik zu. In den *Paralipomena* zu seiner unvollendeten *Ästhetischen Theorie* hat er diesen Anspruch so formuliert: „Die Rationalität der Kunstwerke bezweckt ihren Widerstand gegen das empirische Dasein: Kunstwerke rational gestalten heißt soviel, wie sie in sich konsequent durchbilden. Damit kontrastieren sie zu dem ihnen Auswendigen, dem Ort der naturbeherrschenden ratio, von der die ästhetische her stammt, und werden zu einem Für sich. Die Opposition der Kunstwerke gegen die Herrschaft ist Mimesis an diese. Sie müssen dem herrschaftlichen Verhalten sich angleichen, um etwas von der Welt der Herrschaft qualitativ Verschiedenes zu produzieren. Noch die immanent polemische Haltung der Kunstwerke gegen das Seiende nimmt das Prinzip in sich hinein, dem jenes unterliegt und das es zum bloß Seienden entqualifiziert; ästhetische Rationalität will wiedergutmachen, was die naturbeherrschende draußen angerichtet hat.“¹⁰² Könnte es eine präzisere Bestimmung der Kunst der Maske geben, die Schostakowitsch entwickelt hat? Das Getöse des Finales von Mahlers Siebter hat Adorno so angewidert, dass er darüber dessen Sarkasmus nicht spürte, obwohl er im Fall von Wagners *Meistersingern*, die dafür Pate standen, den Trug sehr wohl sah.¹⁰³ Bei Schostakowitsch vernahm er wohl das gleiche Getöse.

Die Weltlage verschlechterte sich: die beiden deutschen Staaten wurden wiederbewaffnet und das atomare Wettrüsten setzte ein. Dem Koreakrieg folgte der Vietnamkrieg, den Befreiungsbewegungen in den Kolonien langdauernde Guerillakriege – die Welt schien geradewegs in den dritten und letzten Krieg zu rennen. Die Massen in den Industriestaaten bzw. dem Ostblock wurden von der Unterhaltungsindustrie bzw. von der Staatskultur eingelullt und zugleich von der monopolisierten Presse aufgehetzt. In Los Angeles hatte Adorno den unauflösbaren Widerspruch benannt, den es in Perioden gibt, „in denen die

¹⁰¹ Adorno Horkheimer Briefwechsel I, S. 495. Dieser Gedanke traf sich mit dem Horkheimers: „Indem diese ungastlichen Werke (Joyce und Picasso) dem Individuum die Treue halten, gegen die Infamie des Bestehenden, bewahren sie den Gehalt früherer großer Kunst, sind sie Rafaels Madonnen und Mozarts Opern tiefer verwandt als alles, was heute deren Harmonie nachleiert, zu einer Zeit, da die glückliche Gebärde zur Maske des Wahnsinns wurde und die traurigen Gesichte des Wahnsinns zum einzigen Zeichen der Hoffnung.“ Horkheimer: Neue Kunst und Massenkultur. In: Horkheimer GS 4, S. 419 - 438

¹⁰² Adorno, *Paralipomena*, GS 7, 430

¹⁰³ Adorno, *Paralipomena*, GS 7, 392: „Keiner könnte die Meistersinger verstehen, der nicht das von Nietzsche denunzierte Moment, dass Positivität darin narzisstisch gespielt wird, wahrnehme, also das Moment der Unwahrheit.“

Kunst genau diesen Stellenwert besitzt, dass sie – und zwar je ernster und vollkommener sie ist – sich als Ersatz vor alle Dinge schiebt, die in einer solchen Situation eben ausgeschlossen sind (...) und dass es Situationen gibt, in denen die radikale Kunst zu einem Alibi für den Verzicht auf eingreifende Praxis werden kann.“¹⁰⁴ Und schloss an, dass „auch dieser Gedanke zur Lüge geworden ist etwa in dem gesamten Ostbereich, wo man ja nun in der Tat die gesamte Kunst der sogenannten Praxis unterordnet, das heißt: zu einem praktischen Mittel umformt; und was dabei aus der Kunst wird, das heißt: die offensichtliche Insuffizienz und Dummheit und Primitivität der Kunst, die dabei herauskommt ...“¹⁰⁵

Einer Musik, die aus dem Herrschaftsbereich Moskaus kam, traute Adorno nicht zu, subversiv zu sein. Immerhin legte er sich Rechenschaft darüber ab, dass das Scheitern des Kommunismus nicht nur die politische Theorie korrumpiert hatte, sondern auch das Nachdenken über die Kunst, zusätzlich zu der Sklavensprache, die die Voraussetzung für eine Existenz in der akademischen Welt war: „Die politische Selbstzensur, die üben muss, wer nicht zugrunde gehen oder wenigstens völlig ausgeschaltet werden will, hat eine immanente, wahrscheinlich unwiderstehliche Tendenz, in den unbewussten Zensurmechanismus und damit in die Verdummung überzugehen. Allein die Zentrierung meines Interesses auf die Ästhetik, die freilich meiner Neigung entspricht, hat zugleich etwas Ausweichendes, sich Entziehendes, Ideologisches noch vor allem Inhalt. Das Lähmende der ständigen Reflexion auf den Osten, die indirekt den Gedanken von diesem abhängig macht,“ konstatierte Adorno am 1. Oktober 1960 in einem Notizheft.¹⁰⁶

Mit dieser Lähmung durch ständige Reflexion auf den Osten ist der blinde Fleck genau benannt, unter dem Adornos Blick auf Schostakowitsch litt. Er stellte sich eine Frage gar nicht erst, die doch nahe lag: Warum sollten nicht auch unter Stalins Knute Künstler, denen die Kulturvögte den Weg versperrten, Flaschenpost ins Meer der Zeit werfen, wie Schostakowitsch 1944 es mit seinem Zweiten Streichquartett getan hatte? Warum sollten nicht auch sie eine Sklavensprache entwickeln, die ihre Aufpasser täuschte? Schostakowitschs Äußerungen über die Nachkriegsavantgarde waren Sklavensprache, wenn er sie nicht sogar von Zetteln ablas, die andere ihm in die Hand gedrückt hatten. Wir wissen ja von seinen Schülern, dass er einzelne Partituren der geschmähten Avantgarde durchaus in seinem Unterricht behandelte. Das Publikum seiner Musik, seine Zuhörer am Radio, die Leser seiner Artikel lebten ja schon länger mit der Lüge. Aber im Westen wusste das keiner, weil auf fremdem Gelände keiner suchen ging.

Was wusste Bertold Brecht von den inneren Vorgängen der russischen Kunst? Er kannte die russischen Kollegen ja. Im dänischen Exil gab er seinen *Svendborger Gedichten* den *Spruch* 1939 mit, den Eisler vertont hat und der ihrer beider eigene Situation spiegelte:

In den finsternen Zeiten
Wird da auch gesungen werden?
Da wird auch gesungen werden.
Von den finsternen Zeiten.

¹⁰⁴ Adorno, *Ästhetik-Vorlesungen*, S. 194f. Ein spätes Echo fand dieser Gedanke noch kurz vor Adornos Tod in seinem letzten Brief an Herbert Marcuse, nachdem dieser den Übergang in die Praxis der Studentenbewegung als unausweichlich bezeichnet hatte: „Das Stärkste, was Du anzuführen hast, ist, die Situation sei so grauenhaft, dass man versuchen müsse, auszubrechen, auch wenn man die objektive Unmöglichkeit erkenne. Ich nehme das Argument schwer. Aber ich halte es für falsch. Wir, Du nicht anders als ich, haben seinerzeit eine noch viel schmerzlichere Situation, die der Ermordung der Juden, aus der Entfernung ertragen, ohne dass wir zur Praxis übergegangen wären, einfach deshalb, weil sie versperrt war. Ich halte es für eine Sache der Selbstbesinnung, dass man sich über das Moment der Kälte in einem selbst klar ist. Schroff gesagt: dass Du wegen der Dinge in Vietnam oder Biafra einfach nicht mehr leben könntest, ohne bei den studentischen Aktionen mitzumachen, betrachte ich als eine Selbsttäuschung. Reagiert man aber wirklich so, dann müsste man nicht nur gegen das Grauen der Napalmbomben protestieren, sondern ebenso gegen die unsäglichen Folterungen chinesischen Stils, welche die Vietcong andauernd verüben. Denkt man das nicht mit, so hat der Protest gegen die Amerikaner etwas Ideologisches.“ Adorno/Horkheimer Briefwechsel IV, S. 853

¹⁰⁵ *Ästhetik Vorlesungen*, S. 195

¹⁰⁶ Adorno: *Graeculus II*. Frankfurter Adorno Blätter VIII, S. 18

Eisler war für Adorno vertrautes Gelände. In ihrem gemeinsamen kritischen Buch *Komposition für den Film* beschreiben Adorno und Eisler eine Szene aus dem Antikriegsfilm *Niemandsland* von 1930, für den Eisler die Musik geschrieben hatte: „Ein deutscher Tischler folgt dem Einrückungsbefehl 1914. Er schließt seinen Schrank, ergreift sein Soldatenkofferchen und geht, von seiner Frau und seinen Kindern begleitet, über die Straße zur Kaserne. Es werden viele ähnliche einzelne Gruppen gezeigt. Der Ausdruck ist deprimiert, das Gehen schlapp, unrhythmisch. Ganz leise setzt Musik ein, Andeutung eines Militärmarschs. Je lauter die Musik wird, desto frischer, rhythmischer, kollektiv einheitlicher werden die Schritte der Männer. Auch die Frauen und Kinder nehmen eine kriegerische Haltung an. Selbst die Schnurrbärte der Soldaten werden aufgewirbelt. Triumphierendes Crescendo. Betrunkene gemacht von der Musik, marschieren die Einrückenden, zu einer Bande von Schlächtern vereint, in die Kaserne. Ablenkung.“¹⁰⁷

Das könnte auch eine Beschreibung der Marschepisode im ersten Satz der *Leningrader Sinfonie* sein. Was Eisler im Kleinen tat – die Szene dauert nur eineinhalb Minuten und die Musik ist viel schlichter – hat Schostakowitsch zehn Jahre später zur Perfektion gebracht. Adorno und Eisler analysierten den Musikeinsatz so: „Die dramaturgische Interpretation der Szene, die Verwandlung anscheinend harmloser Privatpersonen in eine barbarische Horde, kann nur durch den Einsatz der Musik gegeben werden. Die Musik ist nicht Ornament, sondern wesentlich Träger des szenischen Sinnes: das macht ihr dramaturgisches Recht aus. Sie verbreitet nicht einfach einen emotionalen Dunstkreis. Sie verbreitet auch diesen, aber durch das gleichzeitige Filmbild wird er gerade als Dunstkreis offenbar. Das Ineinander von Bild und Musik durchbricht eben den konventionellen Wirkungszusammenhang, in dem beide sonst stehen, indem dieser Wirkungszusammenhang sinnfällig vorgestellt und zum kritischen Bewusstsein erhoben wird. Musik wird als das Rauschmittel präsentiert, das sie in der Realität ist. Ihre berausende, schlecht irrationale Funktion wird politisch durchsichtig. Komposition und Aufführung der Musik muss zusammen mit dem Bild das Destruktive, Verrohende solcher musikalischer Wirkung dem Publikum vormachen. Sie darf nicht etwa ungebrochen heroisch sein, in einer Weise, die dem naiven Zuschauer es erlaubte, sich selbst wiederum an ihr zu berauschen. Der Heroismus muss vielmehr bereits reflektiert, nach Brechts Ausdruck ‚verfremdet‘ erscheinen. Das wurde angestrebt durch übergrelle Instrumentation und eine Harmonisierung, deren Tonalität immerzu umzukippen droht.“¹⁰⁸

Kombiniert man Schostakowitschs Marsch mit entsprechenden Bildern, passiert genau das Gleiche. Allerdings erreicht Schostakowitschs Musik diesen Effekt der Negativität auch ohne Bilder, sie hat sie nicht nötig, sie zeigt die Verrohung über die Dauer einer Viertelstunde ganz von alleine. Diese Negativität ist weder Eisler noch Adorno aufgefallen, da die Erklärung, hier handle es sich um die deutsche Invasion, plausibel klang und die Wahrnehmung verschleierte: alle hörten nur Schlachtenmalerei. Dass auch die Vorbilder, Ravels *Boléro* und Tschaikowskys Marsch aus der *Pathétique*, negative Musik sind, darüber machte man sich ebenfalls keine Gedanken. Wir bemerken das kaum je beim ersten Hören, erst wenn wir mit dem Werk vertrauter geworden sind, erschließt sich uns der Zusammenhang.

Wir wissen gut, wie Sprache lügen kann. Warum trauen wir das der Musik nicht zu, die doch auch eine Sprache ist? Musik konnte seit je doppelzünftig sein. Ein Soldatenlied wie *L'homme armée* konnte ohne Schwierigkeiten in eine katholische Messe integriert werden, weil es aufgrund seiner Intervallstruktur so einfach aufgebaut war, dass es unendlich viele kontrapunktische Möglichkeiten zulässt. Auch von J. S. Bach sind uns seine Parodie-Verfahren geläufig, die einem leichtfertigen weltlichen Lied ohne Umstände geistliche Würden unterschob. Musik ist, wie die Sprache, gesellschaftliche Kommunikation, und nur aus dem Zusammenhang erschließt sich ihre Bedeutung. In der Sprache hören wir solche Bedeutungsnuancen jederzeit heraus, in der Musik brauchen wir etwas länger, bis wir

¹⁰⁷ Adorno/Eisler: *Komposition für den Film*. München 1969, S. 44f

¹⁰⁸ *Komposition für den Film*, S. 45f

merken, dass das pompöse Lob des Krieges in *Così fan tutte* in den Ohren der verlassenen Bräute, die um das Leben ihrer Liebhaber fürchten müssen, schrecklich klingt. Beim ersten Hören haben wir Spaß am Getöse des Finales von Mahlers Siebter Sinfonie, aber bei genauerer Erkenntnis ekelt uns der leere Prunk des Tages nach dem Genuss der fantastischen Nacht, die uns das Stück vorher bereitet hat. Ein Komponist wie Schostakowitsch hat die Nutzenanwendung daraus gezogen, einer wie Eisler ist beim Ekel stehengeblieben.

Noch Mitte der 1960er Jahre wollte Adorno einen großen Rundfunkvortrag über Eisler halten und sammelte dafür zahlreiche Notizen¹⁰⁹. Er hatte sehr genau hingehört und verstand die Stärken und Schwächen dieser Musik sehr gut. Vorab notierte er als „Problemstellung: Was wird aus einem Komponisten unter quasi experimentellen, ihn äußerst einschränkenden Bedingungen, soweit diese, als Produkte einer mächtigen gesellschaftlichen Tendenz, auch ihr Moment von Notwendigkeit mit sich führen.“ Dieses Experiment, das Eisler mit sich selbst durchführte und für das er auch selbst die Konsequenzen trug, wie Adorno mit einer gewissen Bewunderung feststellte, dieses Experiment wurde an Schostakowitsch unfreiwillig durchgeführt, ohne dass er danach gefragt wurde, ob er die Konsequenzen tragen wolle. Adorno hätte die richtige Fragestellung auch für Schostakowitsch parat gehabt. Dass er sie nicht auf ihn anwendete, lag daran, dass jede Theorie geschichtlich und gesellschaftlich gebunden ist und ihre blinden Flecken hat.

Schostakowitsch interessierte Adorno einfach nicht. Einmal weil er selbst Partei war als Exponent der Neuen Musik. Und dann weil Schostakowitsch für ihn ebenso wie Britten, Elgar oder Sibelius mittleres Niveau war, er sich aber entweder für die ganz verfeinerte, sensibelste Musik interessierte oder gleich für die Massenmusik, weil beide seismologisch am meisten über die Gesellschaft aussagten. Das Dazwischen bot ihm zu wenig Stoff. Über Musik, die ihn berührte, konnte Adorno mehr sagen als jeder andere. Über alles andere hätte er besser schweigen sollen.

Heute sind wir natürlich schlauer. Auch eine Philosophie ist ein Seismograph ihrer Zeit – es ist lehrreich, was sie erfassen kann und woran sie vorübergeht oder gar scheitert. Adorno hat sich selbst einmal als „Instrument“ bezeichnet¹¹⁰. Wir verdanken ihm tiefe Erkenntnisse über die Musik des bürgerlichen Zeitalters. Wäre er nicht auch Philosoph gewesen, hätte er sie vielleicht nie gewonnen. Adornos Philosophie erzählt uns, genau wie die Musik von Schostakowitsch, unendlich viel über die Zeit, die er durchlebt hat, deshalb wurde sie ja so populär, als es an die Aufarbeitung dieser Zeit ging. In Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* heißt es:

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
Auch der finsternen Zeit
Der ihr entronnen seid.

Im gleichen Gedicht finden sich die Zeilen:

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!

Wie genau trifft sich das mit Adornos – freilich aus dem Zusammenhang gerissenen – Satz „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“! Dieser Zusammenhang lautet:

¹⁰⁹ Adorno, Notizen über Eisler. Frankfurter Adorno Blätter VII, S. 121 - 134

¹¹⁰ Adorno, Brief vom 7. November 1968 an Gershom Scholem.

„Als neutralisierte und zugerichtete aber wird heute die gesamte traditionelle Kultur nichtig: durch einen irrevokablen Prozess ist ihre von den Russen scheinheilig reklamierte Erbschaft in weitestem Maße entbehrlich, überflüssig, Schund geworden, worauf dann wieder die Geschäftemacher der Massenkultur grinsend hinweisen können, die sie als solchen Schund behandeln. Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.“¹¹¹

Der isolierte Satz wirkt demgegenüber wie ein Verbot, was aber natürlich nicht gemeint war. In seinem letzten Buch, der *Negativen Dialektik*, ging Adorno noch einmal darauf ein: "Das perennierende Leiden hat so viel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen."¹¹² Mit dieser Frage mussten Schostakowitsch und Adorno gleichermaßen leben.

Weder im Westen noch im Osten war eine Bewegung in Sicht, die Trägerin des Kampfes gegen die Herrschenden und deren Kriegstreiberei sein konnte, seien sie das globalisierte Kapital oder die Sowjetdiktatur. Sowohl die Arbeiterbewegungen in den westlichen Ländern als auch die nur nominellen Herren der Arbeiter- und Bauernstaaten standen unter einem entwaffnenden Bann, der sich auch in der Kunst deutlich abbildete. In der *Negativen Dialektik* suchte Adorno nach einer neuen materialistischen Philosophie gegen diesen Bann, die gegen den offiziellen Diamat aus dem Osten die Klassenkampftheorie bewahrt.¹¹³ Es war nur eine Methode. Eine Methode zur „rücksichtslosen Kritik alles Bestehenden“¹¹⁴. Eine Flaschenpost an eine unbekannte Generation in der Zukunft. An den Strand welcher künftigen Klassenkämpfe sie geschwemmt werden wird – wer will das wissen.

¹¹¹ T. W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft (1949). In: Prismen, München 1963, S. 26; GS 10.1, S. 30

¹¹² T. W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt 1966, S. 353; GS 6, S. 355

¹¹³ In einem Brief vom 14. 3. 1967 an Gershom Scholem fasste Adorno die Absicht des Buches zusammen: „Was die Klassenkampftheorie anlangt, so ist die kein Glaubensartikel. Vollends nicht die an sie anknüpfende Vulgärmetaphysik des Proletariats, das ganz gewiss nicht als Träger des Weltgeistes sich bewährte. Damit entfällt jene Orientierung des Materialismus an dem, was im Osten geschah, die aus schlecht philosophischen Gründen, nämlich weil man doch etwas haben muss, woran man sich halten kann, immer noch supponiert wird. Ich meine also einen Materialismus gegen den offiziellen, ketzerisch ganz und gar. Von diesem Moment erhoffe ich mir, dass es an Sie appelliert.

Andererseits ist die Theorie des Klassenkampfes selbst, löst man sie einmal vom Komplex der kommunistischen Herrschaft ab, nach meiner Überzeugung doch stets noch für die Konstruktion der Geschichte, und damit der Philosophie, unabdingbar. Was Dialektik heißt, scheint mir real nichts anderes zu sein: die Gleichsetzung des Identitätsprinzips mit dem Herrschaftsprinzip möchte darauf hinaus. Eine ontologische Bestimmung des Verhältnisses von Sein und Bewusstsein liegt dem anti-ontologischen Buch fern. Soweit ich glaube, dass sich zu diesem Komplex etwas sagen lässt, was weder hinter der Philosophie zurückbleibt noch sie zur Ideologie missbraucht, dürfte es in den späteren Abschnitten jenes zweiten Teils sich finden. Auch die These von der Vermittlung durch die Totalität bilde ich mir ein, durch alles, was über den Bann gesagt ist, etwas weitergebracht zu haben, als Sie mir konzidieren. Aber eben dies sollte nur wirklich der Gegenstand unseres Gespräches sein. Bis dahin vermag ich nichts anderes, als mich unserer unio in haeresia zu freuen. Sie mögen es dem Häretiker konzidieren, dass er keinen materialistischen Glauben hat.“ – „Der liebe Gott wohnt im Detail“ T. W. Adorno / Gershom Scholem, Briefwechsel 1939 – 1969. Frankfurt 2015

¹¹⁴ Adorno, Vorlesungen über Negative Dialektik, S. 26