

# Adornos musikalisches Freiheitsideal

## Zur gesellschaftskritischen Sprache von Musik

### Materialien zur sozialen Rolle der Künste unter besonderer Berücksichtigung von Pink Floyd zusammengetragen von Michael Santak

Musik gilt Adorno als Modell einer freien Gesellschaft. Allerdings unterliegt sie der zunehmenden Kommerzialisierung, die diese Freiheit einschränkt.

Adornos geschichtsphilosophische Zerfallsthese (und dessen entsprechend sozialkritische Grundhaltung), seine musikphilosophischen Ausführungen (und Hoffnungen) zur „autonomen“ Musik sowie dessen sozialpsychologisch-metaphysischen Themen „Entfremdung“ und „Identität“ in der westlichen Nachkriegsgesellschaft liefern einen theoretischen Bezugsrahmen zur Interpretation von Pink Floyd und anderer progressive Rockbands.

Natürlich ist Adorno ein sehr subjektiver Schlüssel zur Interpretation von Pink Floyd, der von meinen persönlichen Vorlieben geprägt ist, doch ich denke, dass er gerade wegen seiner programmatischen Negativität<sup>1</sup> zu deren melancholisch-düsteren Klängen passt, die mich aus diesem Grund schon früh nachhaltig angesprochen haben. Beide sind „dark“ und gleichzeitig auf eine bewundernswerte Weise naiv, denn mit der Gitarre in der Hand die Welt zu verändern, dieser Traum ist mit der Rock- und Popmusik ebenso untrennbar verbunden wie mit der Kritischen Theorie. „We all want to change the world“, sangen die „Beatles“ im Jahr 1968, doch bereits 1971 konstatierten „Ten Years After“ ernüchtert: „I'd love to change the world / But I don't know what to do / So I leave it up to you“.

Ich sehe Übereinstimmungen in den Bereichen Musik und Philosophie zwischen Adorno und Pink Floyd, weil ich denke, dass deren frühe Stücke als „Neue Musik“ bezeichnet werden können, die dessen Empfinden von der „bürgerlichen Kälte“ auf künstlerische Weise ausdrücken. An einigen Stücken von Pink Floyd lässt sich die Dialektik von Natur- und Kunstästhetik, die Technisierung der Kunst und den damit verbundenen Verlust der Aura des Kunstwerks, die Denaturierung und Entfremdung des modernen Lebens sowie die Unmöglichkeit der Einzigartigkeit von autonomer Kunst in der kommerzialisierten Welt zeigen.

Adorno bezog eine philosophische Position außerhalb der Gesellschaft, um diese grundlegend kritisieren zu können. Noch heute bin ich der Meinung, dass Adorno historisch recht hatte gegenüber optimistischeren Philosophen der Frankfurter Schule wie Marcuse, Habermas und heute Helmut Rosa, was allerdings vor allem daran liegt, dass er niemals eine positive Aussage über das Was und Wie der gesellschaftlichen Veränderung machte, sondern immerzu alles und jeden kritisierte, was ihn nicht unbedingt sympathisch erscheinen ließ. Deshalb hätte er Pink Floyd – wie alle anderen Pop- und Rockgruppen dieser Welt – als gesellschaftlich affirmativ und als Teil der kommerziellen Kulturindustrie abgetan. Aufgrund seiner großbürgerlichen Sozialisation hatte er keinerlei Zugang zu populärer Kultur.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Die Negativität bei Adorno ist eine doppelte: Erstens erscheint ihm fast alles, was ihm begegnet, als negativ, zweitens glaubt er, die intendierte Zukunft bloß negativ beschreiben zu können, also als Gegenteil des bestehenden Negativen. Das hat einerseits mit einem religiösen Bilderverbot zu tun, also der Forderung „Du sollst dir kein Bild machen (von Gott)“, und andererseits mit der Vorsicht im Umgang mit Hoffnungen, Wünschen und Utopien, die zeittypischen Veränderungen unterliegen können.

<sup>2</sup> Ein charakteristisches Statement Adornos zum Gemeinschaftserlebnis beim Fußball, dem Pink Floyd in „Fearless“ durch die Aufnahme von „You'll never walk alone“ ein musikalisches Denkmal setzten: „Wird eine Fußballweltmeisterschaft vom Radio übertragen, deren jeweiligen Stand die gesamte Bevölkerung aus allen Fenstern und durch die dünnen Wände der Neubauten hindurch zur Kenntnis zu nehmen gezwungen ist, so mögen selbst spektakulär verschlammte Gammler und wohl situierte Bürger in ihren Sakkos einträchtig um Kofferradios auf dem Bürgersteig sich scharen. Für zwei Stunden schweißt der große Anlass die gesteuerte und kommerzialisierte Solidarität der Fußballinteressenten zur Volksgemeinschaft zusammen. Der kaum verdeckte Nationalismus solcher scheinbar unpolitischen Anlässe von Integration verstärkt den Verdacht ihres destruktiven Wesens.“ (Anmerkung zum sozialen Konflikt heute, 1968, in: Soziologische Schriften I, S. 188 f) Adorno erachtete „eine bestimmte Festigkeit des Ichs“ für mündige Bürger für nötig, „wie sie am Modell des bürgerlichen Individuums gebildet ist“ (Erziehung zur Mündigkeit, 1969, S. 143). Indem viele Menschen „sonntags auf dem Sportplatz jede Besinnung verlieren“, erweisen sie sich nach Adornos Meinung als „unmündig“ (ebd., S. 134). Adorno konstatierte einen Zerfall der bürgerlichen Aufklärungs-Ideale und der Vernunft des bürgerlichen Subjekts. Sie würden zu verdinglichten Marionetten des von ihnen selbst geschaffenen Gesellschaftssystems, die sich nur allzu willig einlullen und um das wahre Leben betrügen ließen.

Doch Adorno und Pink Floyd stellen lediglich die eine Seite meiner Vorlieben dar, und ich sehe keinen Widerspruch darin, dass ich gleichzeitig ein glühender Anhänger der „Sex Pistols“ und von Leonard Cohen sein kann, die ebenfalls politische und gesellschaftskritische Aussagen gemacht haben und in ihrem musikalischen Ausdruck nicht unterschiedlicher sein könnten. Meine musikalische Toleranz liegt wohl daran, dass ich in einem Plattenladen aufgewachsen bin. Im Elektro-Geschäft meiner Eltern war ich in den 1970er-Jahren für die Schallplattenabteilung zuständig, sodass ich nach der Schule jeden Tag einige Stunden damit verbrachte, Musik aufzulegen – und zwar von Klassik über Jazz bis zu Beatles und Rolling Stones, Heintje und der „Original Oberkrainer Avsenik“.

## 1 Musik in der Philosophie Adornos

Die Erfahrung von Faschismus, Stalinismus und der beiden Weltkriege legte für Theodor W. Adorno den Schluss nahe, dass (zumindest bis zum Kriegsende) die Vernunft in ihr Gegenteil umgeschlagen ist, da sie für inhumane Zwecke eingesetzt wurde. Er sprach von instrumenteller Vernunft im Unterschied zur kritischen Vernunft. Diese kritische Vernunft zeige sich (zumindest in dieser geschichtlichen Situation) laut Adorno allein in bestimmten gesellschaftskritischen Kunstwerken, die einerseits die Negativität der Welt darstellen, diese aber zugleich kritisieren und die Hoffnung auf ihre Überwindung wachhalten. Beispiele für solche Kunstwerke sah Adorno in der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs, in der Lyrik Paul Celans, der Prosa Franz Kafkas und den Theaterstücken Samuel Becketts. Meines Erachtens würde auch der mit Klangexperimenten und sinfonischen Elementen arbeitende Artrock von Pink Floyd, insbesondere in der Zeit von Roger Waters, in diese Reihe passen. Doch dazu später mehr, denn zunächst gilt es, die Zeitumstände für die Entwicklung von Adornos Musikphilosophie zu umreißen.

Einige Monate nach dem Abschluss seines Philosophiestudiums im Juli 1924 ging der 21-jährige Adorno am 5. März 1925 nach Wien, um bei Alban Berg Kompositionsunterricht zu nehmen. In Wien blieb er bis zum 25. August 1925. Wien war zur Zeit der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert eines der bedeutendsten Keimzentren künstlerisch-intellektueller Kreativität in Europa und damit der damaligen (noch nicht globalisierten) Welt. Hier entstanden unter anderem die aufklärerische Psychoanalyse Sigmund Freuds („Traumdeutung“, 1900), die empiristisch-rationalistische Philosophie Ernst Machs und Ludwig Wittgensteins („Wiener Kreis“), die revolutionäre Architektur von Adolf Loos, die innovative Literatur Arthur Schnitzlers („innerer Monolog“), die Jugendstil-Gemälde Gustav Klimts und die expressionistische Malerei Oskar Kokoschkas. In der Musik entwickelten Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton von Webern („zweite Wiener Schule“) neue Kompositionsmethoden in Fortsetzung der „ersten Wiener Schule“ (Monn, Wagenseil) und der Wiener Klassik (Haydn, Mozart, van Beethoven). Als Ursachen dieser außergewöhnlichen Schöpfer- und Schaffenskraft der Wiener mag man den finanziellen Reichtum der kaiserlich-königlichen Donaumonarchie von Österreich-Ungarn ansehen, deren Zentrum und Kaisersitz Wien war, sowie die erhöhte Multikulturalität Wiens als Folge ihrer Anziehungskraft auf die Kreativen aller Kulturen und Religionen.<sup>3</sup> Die bürgerliche Lebenskultur, die Adorno im Wien der Zwanzigerjahre und zuvor in Frankfurt am Main und bei Familienurlaube in Amorbach genossen hatte, gingen für Adorno durch das Dritte Reich, die erzwungene Emigration zunächst nach England, dann in die USA, den Terror der Sowjets und die Nachkriegsrestauration mit Westintegration und beschleunigtem Wirtschaftswachstum verloren und er bedauerte den Zerfall des bürgerlichen Subjekts und den Niedergang des Bildungsbürgertums.

Diesen Zerfallsprozess der bürgerlichen Welt instrumentierte die Musik Arnold Schönbergs auf besondere Weise. Die Kompositionslehre Schönbergs reagierte auf die grundlegenden Veränderungen des gesellschaftlichen Lebens aufgrund der industriellen Revolution mit der Entwicklung neuer

---

<sup>3</sup> Zur kreativen Atmosphäre Wiens im Jahr 1925 schrieb Adorno 1955 in seinem Essay „Kleiner Dank an Wien“: „Oft habe ich damals gestaunt über das, was meiner Unreife ein Widerspruch schien zwischen der Kühnheit der Innovation und der hochmütigen Lässigkeit, mit der zahllose Kategorien eines fest gefügten gesellschaftlichen und auch geistigen Gefüges hingenommen wurden. Die Reichsdeutschen galten der Wiener Avantgarde vielfach als eine Art geschichtsfremder und plumper Provinzialen, und nie werde ich vergessen, wie Alban Berg im Dezember 1925 in Berlin mir in vollem Ernst auseinandersetzte, die Deutschen äßen allesamt nur Dreck. Allmählich lernte ich verstehen, dass gerade diese halb naive Befangenheit im Traditionellen die Voraussetzung zum Kühnen, unbotmäßig Zarten abgab. Man musste gleichsam gesättigt sein mit der ganzen Tradition, um sie wirksam negieren, um ihre eigene lebendige Kraft gegen die Erstarrung wenden zu können. Nur wo eine Tradition so überwältigend ist, dass sie die Kräfte des Subjekts bis ins Innerste formt und zugleich ihnen sich entgegensetzt, scheint etwas wie ästhetischer Avantgardismus überhaupt möglich zu sein [...]. In Berlin, der Metropole als tabula rasa, hat es denn auch eine eigentliche Avantgarde damals kaum gegeben; Figuren wie Brecht, die deren Begriff am nächsten kamen, hatten selbst etwas von jenem Süddeutsch-Traditionellen, das in Wien die Atmosphäre bildete, in der die große produktive Opposition von Schönberg und Loos, von Karl Kraus und [...] auch von Freud gedieh“. Adorno (1955), S. 552f.

Kompositionstechniken jenseits der traditionellen Dur-Moll-Tonalität. Die Musik trat in die Phase der Moderne ein, der es darum ging, neue Ausdrucksformen zu entwickeln, die der veränderten Zeit entsprachen – sie wurde zur „Neuen Musik“.

Eine zentrale These des Philosophen Adorno lautet, dass allein gesellschaftlich autonome und (in seinen Worten) „authentische“ Neue Musik das Bewusstsein für ein „richtiges“ Leben bewahren kann. Dieses Potenzial sah Adorno insbesondere in der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs. Diese Form der nicht so leicht konsumierbaren Kunstmusik sollte das Individuum gegenüber der Totalität von Staat und Wirtschaft schützen und einen privaten Bereich der geistigen und spielerischen Freiheit eröffnen.

Für Adorno hatte Musik eine doppelte Funktion: einerseits als Ausdruck der Gesellschaft, andererseits als Kritik an der Gesellschaft. Sie hält der Gesellschaft einen kritischen Spiegel vor und liefert ein Modell für eine bessere Gesellschaft, indem sie zeigt, dass Veränderungen (zunächst im musikalischen Material) möglich sind. Sie birgt ein Glückversprechen und hält zumindest die Hoffnung auf Erlösung wach.

Adorno hat nie bestritten, dass seine Kindheit glücklich war. Musik spielte eine große Rolle in diesem Glück. Die Kopplung dieses Glücks mit einer sehr bald auch weitgehend selbstständigen Erarbeitung jeder Art von musikalischem Handwerkszeug, praktischem wie theoretischem, hat in frühen Jahren zu Adornos unerschütterlicher Überzeugung beigetragen, dass in der Musik etwas auch philosophisch Entscheidendes zur Debatte steht, was je nachdem als Wahrheit oder auch nur als das Richtige bezeichnet werden kann. Man findet diese Überzeugung bei ihm freilich meistens in der Gestalt der Negation. Aber aus der Genauigkeit und dem Fleiß, mit dem Adorno immer wieder Lüge und Betrug in der Musik und ihrer öffentlichen Organisation aufsuchte und auffand, kann man schließen, dass man dort seiner Meinung nach etwas Anderes finden müsste, ein Gegenbild zur bestehenden Gesellschaft.

Warum aber betreibt jemand, der in der Immanenz der Musik so glücklich ist und auch so sicher in ihr, der Welt des Nichtidentischen, dem nicht von Begriffs- und Identitätslogik geknechteten Anderen so nahe zu sein, ausgerechnet und überaus ausgiebig Musiksoziologie? Nun, weil auch für Adorno das Glück der Musik nicht vollständig ist, wenn man es ganz allein genießen muss. Die Musiksoziologie, die detaillierte und einflussreiche Erfindung von Hörertypen und die Kritik der bürgerlichen „Ideologie der Musik“ haben auch ihren Sinn in der negativ-dialektischen Ermittlung einer „Gemeinschaft“, die diesen Namen natürlich genauso wenig je tragen darf wie „Elite“. Es geht aber um die Distanzierung von denen, die auch ein Erlebnis mit Musik haben, ein Erlebnis aber, das mit großen argumentativem Aufwand getrennt und unterschieden werden muss von dem eigenen, dessen Charakter sowieso eher selten positiv benannt wird – daher sein erbitterter argumentativer Kampf gegen populäre Musik. Doch dazu später mehr – zunächst widmen wir uns Adornos Musikheiligen Arnold Schönberg.

## **2 Die Neue Musik Schönbergs**

### **2.1 Schönbergs Wirken**

Der am 13. September 1874 in Wien geborene Arnold Schönberg, Sohn des aus Pressburg (Bratislava, Slowakei) stammenden Kaufmanns Samuel Schönberg und der Pragerin Pauline Schönberg, geborene Nachod, besaß einen derart starken künstlerischen Ausdruckswillen, dass er nicht nur in der Musik Stil- und Schulbildendes schuf, sondern auch in der expressionistischen Malergruppe des „Blauen Reiters“ (Wassily Kandinsky, Paul Klee u. a.) mitwirkte.

Musikalisch gestaltete Schönberg die moderne Musik mit. Dieser ging es seit Richard Wagners Abkehr von der Funktionsharmonik und seit dem musikalischen Impressionismus darum, neue Ausdrucksformen zu entwickeln, die den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen entsprachen. Teilweise verstanden sich die modernen Künstler auch als gesellschaftliche Avantgarde, die den Menschen die Augen für die Veränderungen und deren Auswirkungen öffnen wollten.

Das ging so weit, dass einige Komponisten das alte Dur-Moll-System komplett ablehnten und sich atonalen Kompositionen widmeten. Bei atonalen Kompositionsweisen sind alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter (Halbton-Tonleiter) gleichwertig. Atonale Kompositionen haben keine tonalen Zentren. Es gibt keinen Grundton und keine Zusammenklänge, die durch Terzschichtungen entstehen, wie es in der tonalen Kompositionsweise üblich ist. Keine Regel bestimmt, welche Töne miteinander erklingen sollen: alles ist erlaubt. Daraus ergibt sich ein bewusster Verzicht auf Wohlklang und Schönheit. Die Radikalität dieser Entwicklung rief schockartige Wirkungen hervor, die Schönberg als einen musikalischen Revolutionär auswiesen, der sich von allen traditionellen Bindungen gelöst hatte. Dies übte eine faszinierende

Anziehungskraft auf ähnlich radikal und revolutionär gestimmte Intellektuelle aus, wie beispielsweise Theodor W. Adorno (vgl. Abschnitt 3).

Schönbergs erste Schaffensperiode von 1899 bis 1907 gilt als tonale Phase im Stil der Spätromantik. Diese Musikstücke waren sehr expressiv, sodass ihre Aufführungen beim Publikum und bei der Kritik auf Unverständnis stießen. Deshalb gründete Schönberg mit seinem Musiklehrer und Schwiegervater Alexander von Zemlinsky im März 1904 den „Verein schaffender Tonkünstler“, „mit dem sie der allgemeinen Verständnislosigkeit gegenüber der Neuen Musik entgegenwirken“<sup>4</sup> wollten. Von 1908 bis 1921 widmete sich Schönberg aus „Zwang zum Ausdruck“<sup>5</sup> der Atonalität.<sup>6</sup>

In Wien kam es am 5. Februar 1907 anlässlich der Uraufführung von Schönbergs „1. Streichquartett“ zu einem Tumult, bei dem sich der Direktor der Wiener Hofoper, Gustav Mahler, mit einem protestierenden Zuschauer anlegte. Auch die Uraufführung der „Ersten Kammer-symphonie“ am 8. Februar 1907 führte zu einem Skandal in Wien. Lautstarke Proteste und Missfallenskundgebungen der Zuhörer „von bislang nicht gekanntem Ausmaß“<sup>7</sup> erregte 1908 das „2. Streichquartett“ bei seiner Wiener Uraufführung. Dagegen erzielte am 3. September 1912 in London die Uraufführung der „Fünf Orchesterstücke“ einen beachtlichen Erfolg, „gemessen an den Wiener Uraufführungsskandalen“<sup>8</sup>. Auch die am 16. Oktober 1912 in Berlin stattfindende Uraufführung der „Pierrot lunaire“-Melodramen war ein voller Erfolg. In Wien endete jedoch am 31. März 1913 erneut ein Konzert mit Werken von Berg, Mahler, Schönberg, Webern und Zemlinsky mit einem riesigen Eklat.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Gervink (2000), S. 23.

<sup>5</sup> Michels (2008), S. 491.

<sup>6</sup> Atonale Musik oder Atonalität bezeichnet allgemein eine Musik, die auf der chromatischen Tonleiter gründet, deren Harmonik und Melodik nicht auf ein tonales Zentrum bzw. einen Grundton fixiert ist – im Gegensatz zur (Dur-Moll-)Tonalität oder Modalität. Der Begriff wurde anfänglich in polemischer Absicht von der konservativen Musikkritik auf die Kompositionen der Wiener Schule, insbesondere auf Arnold Schönbergs Drei Klavierstücke op. 11 (1909), angewandt und war ursprünglich mehr ein Schlagwort als ein musiktheoretischer Terminus. Sowohl Schönberg als auch Alban Berg lehnten diesen Begriff ab, weil sie ihn im Sinne von „ohne Töne“ (statt „ohne Tonart“) verstanden.

Rückblickend betrachtet stellt der Paradigmenwechsel Tonalität/Atonalität um die Jahrhundertwende weniger eine „Revolution“ als vielmehr eine „Evolution“ dar, deren Grenzen durch den Zusatz „freie“ (Tonalität/Atonalität) auch in der (musik-)wissenschaftlichen Terminologie zunehmend verwischt werden. Obwohl sich bereits in Werken des 16. Jahrhunderts, insbesondere im „manieristischen“ italienischen Madrigal, stark chromatische Passagen finden, die in der Spätromantik wieder aufgegriffen wurden, kann von Atonalität erst ab dem frühen 20. Jahrhundert die Rede sein. Die frühe Atonalität der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich in eine Phase der sogenannten freien Atonalität und etwa ab 1925 in eine Phase der zwölftonigen, später auch seriellen Atonalität gliedern.

Die Preisgabe der Tonalität ist, abgesehen von einigen Gegenbewegungen, eine der wenigen Konstanten der Neuen Musik und verbindendes Element verschiedener Stilrichtungen der Moderne, wie etwa Aleatorik, Mikrotonalität oder Mikropolyphonie. Damit hat die Atonalität zwar einerseits zur zunehmenden Komplexität (aus der Sicht ihrer Befürworter) oder zur zunehmenden Beliebigkeit (aus der Sicht ihrer Gegner) der zeitgenössischen Musik und dem damit verbundenen „Bruch mit dem Publikum“ beigetragen, andererseits verbietet sich aufgrund ihrer vielfältigen Erscheinungsformen ein ästhetisches Pauschalurteil (sei es positiv oder negativ).

Auch im Bereich populärer Musik wird auf Atonalität Bezug genommen, wie zum Beispiel das Berlin Atonal Festival, welches seit 2013 wieder stattfindet, verdeutlicht.

Um 1960 wurden im Free Jazz atonale Strukturen erreicht. Maßgeblich sind hier vor allem freie Improvisationen (teilweise im Kollektiv) und eine sehr freie Formgestaltung. Zugleich werden rhythmische Grundmuster oftmals aufrecht erhalten. Die Jazzforschung konnte zeigen, dass sich die improvisierenden Musiker häufig an modalen Skalen orientierten, also auch tonale Einflüsse in das Spiel integriert werden (Jost 1975). Typisch ist auch die Verwendung von Leitönen oder grundlegenden Motiven. Gemeinsamkeiten mit und Differenzen zu der postseriellen Musik analysiert Kumpf (1976).

Ebenfalls existieren atonale Klangmuster nicht selten in der Filmmusik; hier besonders häufig im Sound Design.

Sound Design (Tongestaltung) ist die kreative Arbeit mit Klängen und Geräuschen.

<sup>7</sup> Gervink (2000), S. 25.

<sup>8</sup> Ebd., S. 28.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 30f: „Der Skandal dieses als ‚Watschenkonzert‘ in die Geschichte eingegangenen Ereignisses ist einzigartig. Ein Zeitungsbericht schildert die Reaktionen des Publikums: ‚Das gestrige Konzert des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik artete zu beispiellosen Skandalszenen aus [...]. Sofort nach dem ersten Teile des Programmes, einem Orchesterstücke von Anton von Webern, lieferten sich die Beifallspender und Zischer einen minutenlangen Kampf, der sich freilich noch in Grenzen bewegte, welche von anderen Schönberg-Veranstaltungen her sattsam bekannt sind. Nach dem zweiten Orchesterstücke ging ein Lachsturm durch den Saal, der von den Anhängern der nervenabspannenden und provokanten Musik mit donnerndem Applaus übertönt wurde. [...] die Stimmung im Saale [ließ] das Schlimmste befürchten [...]. Nach dem Op. 9 von Schönberg [...] mischten sich leider in das wütende Zischen und Klatschen auch die schrillen Töne von Hausschlüsseln und Pfeifchen und auf der zweiten Galerie kam es zur ersten

Aus Enttäuschung über die öffentliche Ablehnung seiner Musik gründete Schönberg im November 1918 in Wien den „Verein für musikalische Privataufführungen“ von Werken Neuer Musik, zu dessen Veranstaltungen lediglich eingetragene Abonnenten Zutritt hatten. Jegliche Beifalls- oder Missfallenskundgebung war untersagt. Die Presse durfte nicht darüber berichten. Dieser Verein bestand drei Jahre.

Von 1921 bis 1951 komponierte Schönberg überwiegend nach seiner eigens entwickelten Methode, der Zwölftontechnik (Dodekaphonie), die mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen auskommt. Obwohl er die Entwicklung der Zwölftontechnik im Sommer 1921 abschloss,<sup>10</sup> erläuterte er seinen Schülern ihre Funktionsweise erst zwei Jahre später. Jeder, der von dieser Kompositionstechnik nicht überzeugt war, wurde aus dem Schönberg-Kreis ausgeschlossen. Beispielsweise kam es 1926 zum Zerwürfnis mit seinem Schüler Hanns Eisler, der im Jahr zuvor gegenüber Zemlinsky leise Zweifel an der Zwölftontechnik geäußert hatte.<sup>11</sup>

Die Zwölftontechnik liefert laut Schönberg eine Art Ersatz für die funktionsgebundene Tonalität:

„Der Sinn der Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, liegt in der Wiederherstellung der Wirkungen, für die früher die strukturellen Funktionen der Harmonie sorgten. Sie kann [aber] nicht alles ersetzen, was die Harmonie in der Musik seit Bach [...] bis in unsere Tage bewerkstelligt hat: Abgrenzung, Unterteilung, Zusammenhang, Verknüpfung, Assoziation, Vereinheitlichung, Gegenüberstellung, Gegensatz, Veränderung, Höhepunkt, Entspannung, Auflösung usw.“<sup>12</sup>

Den Ausgangspunkt des Komponierens mittels der Zwölftontechnik bildet die Reihe. Die Reihe ist ein frei zu wählendes melodisches Gebilde, das alle zwölf Töne der chromatischen Skala je einmal enthält. Diese Reihe bleibt in einer Komposition stets gleich. Sie entspricht einem musikalischen Gedanken, dem „Einfall“ und bildet die Grundlage der Komposition. Die Reihe erscheint in vier gleichberechtigten Gestalten: der Grundgestalt, der Umkehrung, dem Krebs (Rücklauf) und der Krebsumkehrung (Rücklauf der Umkehrung). Diese können jeweils auf die zwölf verschiedenen Stufen der Halbtonskala transponiert werden. Somit ergeben sich 48 für eine Komposition verfügbare Reihen. Nicht alle dieser Reihen müssen verwendet werden. Aus der Reihe werden Melodien, Themen, Harmonien und Akkorde abgeleitet (siehe Abbildungen 2 und 3 im Anhang).

Laut Schönberg besteht die Zwölftonmethode aus drei Komponenten<sup>13</sup>:

- „Die Konstruktion einer Grundreihe von zwölf Tönen geht auf die Absicht zurück, die Wiederholung jedes Tones so lange wie möglich hinauszuschieben. [...] Dagegen werden durch die regelmäßige Verwendung einer Reihe von zwölf Tönen alle anderen Töne auf die gleiche Weise betont, und dadurch wird der einzelne Ton des Privilegs der Vorherrschaft beraubt.“
- „Die andere Funktion ist die vereinheitlichende Wirkung der Reihe. [...] Die Vereinheitlichung ist auch hier das Ergebnis der Beziehung zu einem gemeinsamen Faktor.“
- „Der dritte Vorteil der Komposition mit einer Reihe von zwölf Tönen ist, dass das Auftreten von Dissonanzen geregelt wird. [...] Wenn in der Musik überhaupt andere als die erlaubten Dissonanzen zugelassen werden, scheint es, dass als Möglichkeit, ihnen allen einen Bezug zu geben, die Ordnung einer Grundreihe zu diesem Zweck das logischste und überschaubarste Verfahren ist.“

Auch die Zwölftonmusik stieß nicht auf ungeteilten Beifall des Publikums. Die Uraufführung der „Variationen für Orchester“ am 2. Dezember 1928 in Berlin verlief nicht ungestört. Allerdings kam es zu keinem handfesten Skandal wie bei früheren Uraufführungen atonaler Stücke in Wien. Erfolgreicher verlief am 6. November 1930

---

Prügelei des Abends. [...] Die Musik überbietet alles bisher Gehörte und es ist nur der Gutmütigkeit der Wiener zuzuschreiben, dass sie sich bei ihrem Anhören mit herzlichem Lachen begnügen wollten. Dadurch aber, dass Schönberg inmitten des Liedes abklopfte und in das Publikum die Worte schrie, dass er jeden Ruhestörer mit Anwendung der öffentlichen Gewalt abführen lassen werde, kam es neuerlich zu aufregenden und wüsten Schimpfereien, Abohrfeigungen und Forderungen. Herr von Webern schrie auch von seiner Loge aus, dass man die ganze Bagage hinausschmeißen sollte und aus dem Publikum kam pünktlich die Antwort, dass man die Anhänger der missliebigen Richtung der Musik nach Steinhof [die Wiener Landesirrenanstalt, Anmerkung von Gervink] abschaffen müsste. Das Toben und Johlen im Saale hörte nun nicht mehr auf. Es war gar kein seltener Anblick, dass irgend ein Herr aus dem Publikum in atemloser Hast und mit affenartiger Behendigkeit über etliche Parkettreihen kletterte, um das Objekt seines Zornes zu ohrfeigen.“

<sup>10</sup> „Seinem Schüler Josef Rufer gegenüber kündigt er an, er habe ‚eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert‘ sei.“ Ebd., S. 35.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 38.

<sup>12</sup> Schönberg (1976), S. 380.

<sup>13</sup> Ebd., S. 380f.

in Berlin die Uraufführung der „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“. Schönberg zeigte sich überrascht von diesem Erfolg, da er selbst kaum noch an eine Anerkennung seiner Musik durch das Publikum geglaubt hatte.

Seit den frühen 1930er Jahren löste sich die Zweite Wiener Schule nach und nach auf, weil Schönberg 1933 emigrieren musste, Berg 1935 starb und Webern zunehmend vereinsamte und verstummte.

Mit 58 Jahren, am 24. Juli 1933, konvertierte Schönberg zum jüdischen Glauben zurück (nachdem er mit 23 Jahren, am 21. März 1898, vom Judentum zum Protestantismus übergetreten war) und komponierte im August und September 1938 das traditionelle jüdische „Kol Nidre“, das am 4. Oktober desselben Jahres in Los Angeles uraufgeführt wurde.

Die Zwölftonmusik Schönbergs erlangte nach dem Zweiten Weltkrieg ihre größte stilbildende Wirkung auf die Neue Musik und führte zur Entwicklung der seriellen Musik, die das Reihungsprinzip der Zwölftonmethode auch auf die Tondauer (metrische und rhythmische Folgen), Tonstärke (dynamische Bezeichnungen in Reihenordnung) und Klangfarbe (reihengeordnete Instrumentalfarbwerte bzw. Besetzungsfolgen) anwendet.

Im Januar 1946 wurde Schönberg zum Ehrenpräsidenten der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ ernannt. Vom „National Institute of Arts and Letters“ in New York erhielt Schönberg im Mai 1947 einen Preis für hervorragende Leistungen, der mit 1000 Dollar dotiert war.

Im selben Jahr erschien Thomas Manns Musikerroman „Doktor Faustus“, dessen Hauptfigur ein verdecktes Porträt Arnold Schönbergs und der Neuen Musik darstellt. Da jener erdichtete Komponist seine avantgardistischen Werke unter dem Einfluss des Teufels schreibt und am Ende wahnsinnig wird, protestierte Schönberg öffentlich gegenüber Mann<sup>14</sup>, dem er überdies vorwarf, seine Ideen gestohlen und seine Musik nicht verstanden zu haben. Thomas Mann hatte die Hintergrundinformationen zur Neuen Musik vom Philosophen Theodor W. Adorno erhalten, den er in der Figur des Teufels porträtierte. Zur Zeit der Entstehung von Manns Roman wohnten übrigens alle drei Beteiligten sehr eng beieinander im kalifornischen Exil in Pacific Palisades bei Los Angeles. Unter den ausgewanderten deutschsprachigen Künstlern bestand zwar ein reger Kontakt, doch gab es auch viele persönliche Konflikte und ideologische Kämpfe zwischen ihnen. Schönberg hielt beispielsweise nicht viel von Adorno – weder musikalisch noch philosophisch.

Ebenfalls 1947 komponierte Schönberg das Musikstück „A Survivor from Warsaw“, op. 46, das am 4. November 1948 in Albuquerque (New Mexico) uraufgeführt wurde. „Das nur wenige Minuten dauernde, eindringliche Stück, in dem Schönberg den Nazi-Terror im Warschauer Ghetto schildert, hat einen triumphalen Erfolg [...]“<sup>15</sup>

Zu seinem 75. Geburtstag am 13. September 1949 erhielt Schönberg die Ehrenbürgerwürde der Stadt Wien. In den Jahren vor Schönbergs Tod am 13. Juli 1951 setzte sich die Neue Musik weltweit erfolgreich durch und entwickelte sich weiter. Die Schönbergsche Richtung der Neuen Musik wird auch im 21. Jahrhundert weiterhin gespielt, insbesondere Bergs Opern „Wozzek“ und „Lulu“, die häufig zur Aufführung kommen.

## 2.2 Neue Musik im 21. Jahrhundert

Die Neue Musik entfaltete nach dem Zweiten Weltkrieg eine weltweite Dynamik, die zu einer breiten Differenzierung der Verfahrensweisen führte. Während es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur drei Richtungen der Neuen Musik gab (die expressionistische Schönbergs, die neoklassizistische Strawinskys und die folkloristische Béla Bartóks) entwickelte sich in den 1950er Jahren die serielle Musik mit mathematisierenden Methoden des Komponierens und die konkrete Musik mit Hilfe neuer Instrumente wie etwa der Mundorgel und elektronischer Klangerzeugung (Synthesizer<sup>16</sup>). Dabei wich die verbindliche Fixierung der Notation einer bloßen Aufzählung einzelner Klang- und Geräuschelemente sowie Hinweisen

---

<sup>14</sup> Oftmals in seinem musikalischen Wirken hatten ihm Zuhörer und Kritiker, die seine Theorie nicht verstanden, vorgeworfen, geistesgestört zu sein.

<sup>15</sup> Gervink (2000), S. 52.

<sup>16</sup> Ein Synthesizer ist ein Musikinstrument, welches auf elektronischem Wege per Klangsynthese Töne erzeugt. Er ist eines der zentralen Werkzeuge in der Produktion elektronischer Musik. Man unterscheidet analoge und digitale Synthesizer. Ebenso wie in vielen anderen Technikbereichen haben digitale Geräte die Analogtechnik fast vollständig abgelöst. Viele ältere Analoggeräte werden jedoch wegen ihrer charakteristischen Eigenschaften immer noch eingesetzt und haben teilweise Kultstatus unter Musikern erreicht. Der charakteristische Klang bestimmter verbreiteter Geräte und die kreative Nutzung von deren Eigenarten hat vielfach die Entwicklung ganzer Musikrichtungen beeinflusst, etwa bei Acid House, Techno und Drum and Bass.

auf die Art der Ausführung. Nicht nur die Kompositionen veränderten sich in Richtung offener Collagen, sondern auch die Aufführungspraxis erhielt neue Impulse durch die gleichzeitige Darbietung in verschiedenen Sälen, auf Straßen und Plätzen. Dabei nahm der Zuhörer eine aktive Rolle ein und wurde zum Mitgestalter, da er durch seine Wahl des Standorts und seine Bewegungen seinen Höreindruck mitbestimmte.

Ab den 1970er Jahren setzte ein Trend zur Individualisierung ein und die Komponisten der Neuen Musik lösten sich vom Serialismus.<sup>17</sup> Durch die Einbeziehung anderer Musikrichtungen wie Jazz- und Rockmusik entwickelte sich beispielsweise in den USA die „minimal music“. Der Rückgriff auf traditionelle, auch wieder tonale Elemente führte zu einer neoromantischen Richtung der „neuen Einfachheit“, die auf mehr Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit der musikalischen Erfahrung abzielte.

In der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts kann man von einem postmodernen Stilpluralismus sprechen. In György Ligetis Werken sind zum Beispiel musikalische Einflüsse aus verschiedenen Kulturen und Zeiten zu beobachten. Gänzlich eigenständige Positionen vertreten der Engländer Kaikhosru Shapurji Sorabji, der Este Arvo Pärt, der Mexikaner Conlon Nancarrow und der Amerikaner Harry Partch, dessen Musik ein eigenes mikrotonales Instrumentarium benötigt.

## 3 Die Bedeutung von Schönbergs Werk für Adornos Musikphilosophie

### 3.1 Adornos Verhältnis zur Schönberg-Schule

Theodor Wiesengrund-Adorno kam am 11. September 1903 als Sohn des wohlhabenden jüdischen Weinhändlers Oscar Wiesengrund und der ehemaligen kaiserlichen Hof-Opernsängerin Maria Wiesengrund, geborene Calvelli-Adorno delle Piane, in Frankfurt am Main zur Welt. Im amerikanischen Exil kürzte er seinen Familiennamen väterlicherseits zu einem W. ab und nannte sich seit den 1940er Jahren Theodor W. Adorno.

Theodor W. Adorno beschreibt als 30-Jähriger eine eindrucksvolle Familienszene, die für seinen musikalischen und musiktheoretischen Werdegang charakteristisch ist:

„Jene Musik, die wir die klassische zu nennen gewohnt sind, habe ich als Kind kennengelernt durchs Vierhändigspielen. Da war wenig aus der symphonischen und kammermusikalischen Literatur, was nicht ins häusliche Leben eingezogen wäre [...]. Sie schienen mir gemacht, umgeblättert zu werden, und ich durfte sie umblättern, längst ehe ich die Noten kannte, nur der Erinnerung und dem Gehör folgend [...]. Vierhändigspielen legten mir die Genien des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts als Geschenk an die Wiege im beginnenden zwanzigsten. Die vierhändige Musik: das war die, mit welcher sich noch umgehen und leben ließ, ehe der musikalische Zwang selber Einsamkeit und geheimes Handwerk befahl [...]“.<sup>18</sup>

Diese kindliche Idylle des freien Spielens mit Musik verbunden mit der Allmacht des Kindes, das für die Erwachsenen die Noten umblättert und damit offensichtlich ihr Handeln steuert, bleibt für Adorno zeitlebens ein wünschenswerter Idealzustand, den er immer wieder in seinen Musik- und Literaturinterpretationen durchscheinen ließ und durch die streng-argumentative Steuerung seiner Gesprächspartner in Wissenschaft und Kunst durchzusetzen versuchte.<sup>19</sup>

Mit 15 Jahren (1918) komponierte Adorno zwei Lieder zu Gedichten Theodor Storms „Die Nachtigall“ und „Schließe mir die Augen beide“, die er seiner von ihm bewunderten älteren Freundin Else Herzberger widmete.

Mit 16 Jahren, am 5. September 1920, schickte Adorno die von ihm komponierten „Sechs Studien für Streichquartett“ an Arnold Schönberg. In seinem Begleitbrief schrieb Adorno:

„Hochverehrter Herr Schönberg, obwohl ich weiß, dass Ihre ganze Kraft dem Werke gehört und nicht irgendeinem, übersende ich Ihnen meine »Sechs Studien für Streichquartett« mit der Bitte um Beurteilung. [...] Als ich vor nunmehr zwei Jahren im hiesigen »Verein für Theater und Musikkultur« Ihr fis-moll-Quartett op. 10 kennen lernte, spürte ich mit Schrecken beinahe und voll Ehrfurcht ein Ziel musikalischen Schöpfungstums verwirklicht, das ich schon als Kind dunkel gefühlt, längst ehe ich nur Ihren Namen vernommen. Zu einer Zeit,

<sup>17</sup> Vgl. Lexikonartikel „Neue Musik“ in: Das neue Lexikon der Musik (1996), Band 3, S. 426.

<sup>18</sup> Adorno (1933), S. 303.

<sup>19</sup> Dieses lebenslang wirksame Leitbild Adornos beinhaltet Friedrich Schillers Erkenntnis aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), die das bürgerlich-revolutionäre Ideal von Humanität und Freiheit konkretisiert, dass der Mensch nur da ganz Mensch ist, wo er spielt bzw. nur dann, wenn er spielt, z. B. Musik.

da die große Mehrzahl der Musikalischen und Allzumusikalischen nicht fähig war, durch den Mantel einer freilich unerhört neuen Technik hindurch die gebietende Seele zu begreifen, wurde mir das Erlebnis Ihrer Musik zuteil und bestimmte meinen Gang. [...] Der Zyklus op. 21 bedeutet für mich – trotz Mahler – die größte Tat neuer Musik.“<sup>20</sup>

Schönbergs Urteil sei ihm in musikalischer Hinsicht notwendig, führte der jugendliche Adorno aus.

„Einmal: um der Wahrhaftigkeit mir selbst gegenüber willen, die mich zwingt, für die Autochtonie meines Gestaltens ein höheres Kriterium anzurufen als mein eigenes Unterscheidungsvermögen, das von Eitelkeit verfälscht sein kann. Dies höhere Kriterium finde ich einzig in Ihnen verkörpert, ohne dessen Wirkung meine Entwicklung illusorisch wäre. – Sodann: weil Sie allein Freiheit und Distanz der neuen Formung gegenüber gewonnen haben, um aus der (scheinbaren) technischen Komplizität atonaler Gebilde die Irrationalität der Seele lösen zu können.“<sup>21</sup>

Auf eine Antwort Schönbergs wartete Adorno vergebens. Erst fünf Jahre später, als er bereits als promovierter Doktor der Philosophie mit 21 Jahren nach Wien zog (vom 5. März bis 25. August 1925, also genau zu der Zeit, in der Schönberg seinen Schülern die Zwölftontechnik vermittelte), um beim Schönberg-Schüler Alban Berg Komposition zu studieren, traf er sein Vorbild. Über die Begegnung schrieb er seinem Freund Siegfried Kracauer am 14. März 1925:

„Berg nahm mich mit [...]. Schönberg entsann sich bei der Nennung meines Namens sofort, dass ich ihm einmal etwas geschickt (kleine Quartettstücke); und sprach dann mit mir, wie etwa Napoleon mit einem jungen Adjutanten sprechen mag, der von einem entlegenen Kriegsschauplatz kommt [...].“<sup>22</sup>

Adorno hatte sich durch die (Nicht-)Reaktion des „Meisters“, wie er Schönberg ehrfurchtsvoll nannte, nicht entmutigen lassen. Bereits dem 19-Jährigen war es vergönnt, dass Ende April 1923 sein erstes Streichquartett zusammen mit Liedern Ludwig Rottenbergs, des Leiters der Frankfurter Oper, öffentlich in Frankfurt aufgeführt wurde.

Adornos Bewunderung für Schönbergs Werke stieß bei diesem jedoch auf eine große Reserve, weil ihm das Rechthaberische und zugleich Rebelle an Adornos Verhalten missfiel. Diese Spannungen zeigten sich auch darin, dass Adorno seine „Philosophie der neuen Musik“ vor Schönberg geheim zu halten versuchte, obwohl beide im Exil Nachbarn waren.<sup>23</sup>

### 3.2 Adornos Musikphilosophie

In seiner „Philosophie der Neuen Musik“ von 1949 entwickelte Adorno einen historisch bewussten Begriff des musikalischen Materials, der die Musik nicht als etwas Naturgegebenes, Zeitlos-Ewiges ansieht, sondern als historisch zeitbedingt, die aber dennoch eine Eigengesetzlichkeit aufweist. Die Musik ist von der Gesellschaft gemacht, gleichzeitig Teil dieser Gesellschaft und nimmt Einfluss auf die Entwicklung der Gesellschaft.<sup>24</sup>

Deshalb gibt es laut Adorno eine „objektiv“ richtige Musik, die dem zeitgemäßen Stand des musikalischen Materials entspricht. Dieser korrespondiert mit dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung.<sup>25</sup> Adorno vertrat die These, dass allein eine solche zeitgemäße, „authentische“ Musik das Bewusstsein für ein „richtiges“, das heißt selbstbestimmtes und gesellschaftlich bewusstes Leben bewahren kann. Ein Modell dafür lieferte die Neue Musik, insbesondere die der Wiener Moderne, die eine Überwindung der traditionellen Tonalität anstrebte, um sich zeitgemäßere Ausdrucksformen erarbeiten zu können. Ein gesellschaftskritisches Potenzial sprach Adorno insbesondere der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs zu.

---

<sup>20</sup> Theodor W. Adorno Archiv (2003), S. 64.

<sup>21</sup> Ebd., S. 66.

<sup>22</sup> Ebd., S. 67.

<sup>23</sup> Vgl. Theodor W. Adorno Archiv (2003), S. 67.

<sup>24</sup> Vgl. Adorno (1949), S. 38: „Die Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel widerspricht der herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik. (...) Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses.“

<sup>25</sup> „Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, dass das »Material« selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Derselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehlen. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft [...].“, ebd., S. 39f.



Dabei verstand er die Zwölftontechnik mit dem „Gefüge ihrer Stangen, Schrauben und Gewinde“<sup>26</sup> jedoch nicht als eine Kompositionstechnik, sondern als eine Art Werkzeugkasten, so wie etwa die Farbanordnung auf der Palette nicht über die Maltechnik entscheidet<sup>27</sup>.

Der Zwölftontechnik gestand er die Möglichkeit zu, in die Entwicklung des musikalischen Materials konstruktiv eingreifen zu können und damit das Bewusstsein für die Möglichkeiten von Veränderungen der Gesellschaft wach zu halten. Dissonanzen galten Adorno als Hinweise auf gesellschaftliche Widersprüche und damit auf Gesellschaftskritik.<sup>28</sup>

Gleichzeitig hielt in den Augen Adornos die Rationalität der Zwölftontechnik der rational durchorganisierten Gesellschaft einen kritischen Spiegel vor.<sup>29</sup> Er sah in der Zwölftonrationalität das gleiche „falsche“ Grundprinzip einer Vertauschung von Mittel und Zweck verwirklicht wie in der Gesellschaft. So wie in der Zwölftonmusik „die Konstellation der Mittel unmittelbar als Zweck und Gesetz hypostasiert wird“<sup>30</sup>, so herrscht in allen Lebensbereichen das Tauschprinzip der Geldwirtschaft, dem es nur nebenbei um den Nutzen der Dinge für das Glück der Menschen geht. Dadurch erhält die Zwölftonmusik für Adorno die Rolle eines Belegs seiner These vom Umschlag der Rationalität in Aberglauben und Irrationalität:

„Das Zahlenspiel der Zwölftontechnik und der Zwang, den es ausübt, mahnen an die Astrologie, und es ist keine bloße Schrulle, dass viele ihrer Adepten dieser verfielen. Die Zwölftonrationalität nähert als ein geschlossenes und zugleich sich selbst undurchsichtiges System [...] dem Aberglauben sich an.“<sup>31</sup>

Die Zwölftontechnik galt Adorno als eine Form der Organisation des musikalischen Materials, ohne dass man darin einen Sinn erkennen kann. Deshalb kam für ihn die Zwölftontechnik keinesfalls als Tonalität ersatz infrage.<sup>32</sup> Auch die kontrapunktische Führung der einzelnen Stimmen vermag keine sinnvolle Harmonik wieder herzustellen, weil die voneinander unabhängigen Stimmen nicht absichtsvoll, sondern lediglich zufällig aufeinander bezogen sind. Zu einer absichtsvollen Disposition von Zusammenklängen ist die Zwölftonmusik jedoch nicht fähig, weil sie nicht auf Zusammenklänge konzipiert ist. Durch die absolute Totalität des Kontrapunkts mangelt es an wahrnehmbaren Kontrasten. „Es gibt in der Zwölftontechnik nichts mehr, was vom Gewebe der Stimmen differierte, weder vorgegebenen Cantus firmus noch harmonisches Eigengewicht.“<sup>33</sup> Daraus folgt die Unfähigkeit zwölftöniger Materialorganisation zur Entwicklung musikalischer Formen, da Wiederholungen verboten sind. Deshalb sieht Adorno ihr Gelingen grundsätzlich infrage gestellt, obwohl er ihr eine gesellschaftskritische Erkenntnisfunktion zugesteht:

„Die Unangemessenheit aller Wiederholung an die Struktur der Zwölftonmusik, wie sie sich in der Intimität der imitatorischen Details bemerkbar macht, definiert die zentrale Schwierigkeit der Zwölftonform [...]. Der Wunsch, die große Form gleichsam über die Kritik der ästhetischen Totalität durch den Expressionismus hinweg zu rekonstruieren, ist so fragwürdig wie die »Integration« einer Gesellschaft, in der der ökonomische Grund der Entfremdung unverändert fortbestehen bleibt, während den Antagonismen durch Unterdrückung das Recht entzogen wird, zu erscheinen. Etwas davon ist in der integralen Zwölftontechnik gelegen. Nur dass in ihr – wie vielleicht in allen Phänomenen der Kultur, die im Zeitalter der totalen Planung des Unterbaus ganz neuen Ernst gewinnen, indem sie jene Planung dementieren – die Antagonismen nicht ebenso bündig sich verschleichen lassen wie in einer Gesellschaft, die von der neuen Kunst nicht bloß abgebildet, sondern zugleich »erkannt« und damit kritisiert wird. Die Rekonstruktion der großen Form durch die Zwölftontechnik ist nicht bloß fragwürdig als Ideal. Fragwürdig ist ihr eigenes Gelingen.“<sup>34</sup>

Die laut Adorno objektiv notwendige konstruktive Aufklärung und technische Rationalisierung der Musik schlägt aus ebenso objektiven Gründen über den Kopf des Komponisten hinweg in ihr Gegenteil um, in ein Finsteres und Irrationales. Diese philosophiehistorischen Vorbehalte Adornos gegenüber der Zwölftontechnik

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 70.

<sup>27</sup> Ebd., S. 63.

<sup>28</sup> Vgl. ebd. 93 sowie Adorno (1956), S. 148: „Um jede dieser Dissonanzen liegt ein Schauer. Sie werden als etwas Ungeheuerliches gefühlt und sind vom Autor nur mit Furcht und Zittern eingeführt.“

<sup>29</sup> Die „Philosophie der neuen Musik“ nimmt inhaltlich Bezug auf die „Dialektik der Aufklärung“, die sich die gesellschaftskritische Frage stellt, warum die Menschheit trotz der Aufklärung wieder in Barbarei zurückfällt. Die Antwort von Max Horkheimer und Adorno lautet, dass Rationalität unvermeidlich mit Herrschaft verbunden ist. Adorno schreibt in der Vorrede zu seiner Musikphilosophie: „Das Buch möchte als ein ausgeführter Exkurs zur »Dialektik der Aufklärung« aufgenommen werden.“ Ebd., S. 11. Die „Dialektik der Aufklärung“, also die herrschaftsausübende Nebenwirkung von Rationalität, bildet das Gravitationszentrum von Adornos Philosophie, um das alle seine Gedanken kreisen.

<sup>30</sup> Ebd., S. 67.

<sup>31</sup> AaO.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 91: „In keinem Betracht ist sie Tonalität ersatz.“

<sup>33</sup> Ebd., S. 92.

<sup>34</sup> Ebd., S. 93.

brachten ihm Schönbergs Vorwurf der Ignoranz ein. Gleichwohl erkannte Adorno die geschichtliche Bedeutung von Schönbergs Musik an. Weder für ihn noch für Schönberg gab es ein Zurück zur traditionellen Tonalität und Harmonik.

Was Adorno an der von ihm so genannten Zwölftonrationalität als „notwendig falsches Bewusstsein“ (so eine charakteristische Formulierung Adornos) kritisiert, ist, dass ihre Rationalität der Herrschaft dient und alle inneren Regungen unter die Kontrolle des Komponisten bringen will.<sup>35</sup> Dadurch macht sich der Komponist selbst überflüssig und verliert seine natürliche Freiheit. Die Zwölftontechnik kann zum Selbstzweck und zur technischen Bastelei werden. Dadurch schlägt der eigentliche Zweck der Technik, den Zwang der Tradition und der Herrschaft zu brechen, in ihr Gegenteil um und wird selbst zum Zwang, der den Komponisten beherrscht. Die strenge Befolgung der Regeln der Zwölftontechnik hatte, wie Adorno feststellte, in die Erstarrung geführt. Rationalität wird irrational, Aufklärung zum Mythos, Vernunft zu einer „zweiten“, verinnerlichten „gesellschaftlichen Natur“, der man ebenso wenig entrinnen kann, wie der „ersten“, biologischen.<sup>36</sup> Die Instrumente des Fortschritts geraten zu von Menschen gemachten Instrumenten der Herrschaft über Menschen. Die Dialektik der Aufklärung (sprich: der Rationalität) wirkt sich in der Musik in einer Sterilität aus, die einzig durch die Souveränität Schönbergs oder – in Thomas Manns poetisch-bildhafter Übertreibung – durch die Genialität des Teufels (also Adornos) überwunden werden kann.

Diese Zwölftonrationalität stellt somit ein Dokument des Entwicklungsstands der Menschheit dar. Diese Verhärtung der künstlerischen Form lässt sich aber gleichzeitig als Kritik an diesem harten Leben interpretieren. Somit erkennt die Neue Musik das Leiden der Menschen, stellt es dar und negiert es zugleich. Die Neue Musik ähnelt deshalb dem Verhalten von Geisteskranken, weil sie an der Gesellschaft irre wurde.<sup>37</sup> Die Neue Musik stellt somit eine Art Nachahmung der verrückten Gesellschaft dar, sowie im selben Atemzug eine Art Versprechen auf Glück, zumindest ein Versprechen auf das Glück der Erkenntnis: „All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen.“<sup>38</sup>

Um aussagekräftig bleiben und eine gesellschaftliche Wirkung entfalten zu können, muss die Musik immer wieder neu sein. Alles andere – sowohl der Rückgriff auf vormoderne Stile als auch die Verwendung ehemals funktionierender Schemata – würde zum Stillstand der Kunst führen und immer wieder Gleiches hervorbringen, wie Max Horkheimer und Adorno in der „Dialektik der Aufklärung“ an Beispielen der zunehmenden Kommerzialisierung von Musik, Literatur und Film darstellen:

„Bei allem Fortschritt der Darstellungstechnik, der Regeln und Spezialitäten, bei allem zappelnden Betrieb bleibt das Brot, mit dem Kulturindustrie die Menschen speist, der Stein der Stereotypie“<sup>39</sup>.

Adorno spricht von der „Freiheit der Aktion“, die die Musik zurückgewinnen müsse: „Gerade dafür aber wird durch die Zwölftontechnik geschult, nicht sowohl durch das, was sie ablaufen lässt, als durch das, was sie verbietet. Das didaktische Recht der Zwölftontechnik, ihre gewalttätige Strenge als Instrument der Freiheit, tritt wahrhaft an jener anderen zeitgenössischen Musik hervor, die solche Strenge ignoriert. Die Zwölftontechnik ist polemisch nicht weniger als didaktisch.“<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> „Nachdem die Utopie, die der französischen Revolution die Hoffnung verlieh, mächtig zugleich und ohnmächtig in die deutsche Musik und Philosophie eingegangen war, hat die etablierte bürgerliche Ordnung Vernunft vollends funktionalisiert. Sie ist zur zwecklosen Zweckmäßigkeit geworden, die eben deshalb sich in alle Zwecke spannen lässt. Sie ist der Plan an sich betrachtet.“ Horkheimer/Adorno (1947), S. 112.

<sup>36</sup> Vgl. Adorno 1949, 68: „Die Zwölftonstimmigkeit, die jeglichen in der musikalischen Sache an sich seienden Sinnes gleich wie einer Illusion sich entschlägt, behandelt Musik nach dem Schema von Schicksal. [...] Es entfaltet sich zwangsläufig Zug um Zug; zwangsläufig, weil ihm jeder Schritt von der alten Übermacht der Natur vorgeschrieben wird. Schicksal ist Herrschaft auf ihre reine Abstraktion gebracht [...]. Musik, welche der historischen Dialektik verfiel, hat daran teil. Die Zwölftontechnik ist wahrhaft ihr Schicksal. Sie fesselt die Musik, indem sie sie befreit. Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen.“

<sup>37</sup> Vgl. Adorno (1956), S. 143: „Als Musik zum ersten Male an alledem gründlich irre ward, wurde sie zur Neuen. Der Schock, den diese Musik in ihren heroischen Zeiten, etwa bei der Wiener Uraufführung der Altenberg-Lieder von Alban Berg oder der Pariser des »Sacre du Printemps« von Strawinsky dem Publikum versetzte, ist nicht bloß, wie die gutartige Apologie es möchte, dem Ungewohnten und Befremdenden als solchem zuzuschreiben, sondern einem Aufstören und selber Verstörten.“

<sup>38</sup> Adorno (1949), S. 126.

<sup>39</sup> Horkheimer/Adorno (1947), S. 177.

<sup>40</sup> Ebd., S. 111f.

### 3.3. Adornos Polemik gegen Strawinskys „Primitivismus“ als Modell für Regression

Adorno fordert Gesellschaftskritik in der Musik. Adornos Kritik an der Musik Strawinskys, lässt am deutlichsten erkennen, worum es ihm in der neuen Musik eigentlich geht. Neben der ausufernden kompositionstechnischen Kritik an Strawinsky, dreht sich Adornos Begutachtung um zwei zentrale Themen, die er in der Musik Strawinskys erkannt haben will: Zum einen die Subjektbehandlung in der Musik, damit einhergehend die Opferrolle, die Kollektivierung und die Ausrottung des Individuums, damit einhergehend die Verstärkung von autoritären Tendenzen und zum anderen die Herabwürdigung der Musik zur Industrieware. Die Musik wird zur Ware, weil Strawinsky sich an die bestehenden Marktkriterien anpasst und seine Musik somit reine Gebrauchsmusik sei. Adorno wirft ihm vor, dass er nichts selbst erschaffen hätte, sondern sich nur der Musiksprache anderer Komponisten bediene und alte Musik im neuen Gewand verkaufe. Dieser Reaktionismus ist Teil des Vermarktungsmechanismus der kommerziellen Musik.

Zunächst möchte ich die generellen Maßstäbe der Musikphilosophie Adornos darstellen, um dann auf die genannten Hauptaspekte der Kritik an Strawinsky einzugehen.

Für Adorno ist nur die Musik authentisch, die dem Entwicklungsprozess der Gesellschaft oppositionell gegenübersteht, indem sie Missstände dieser aufdeckt und kritisch hervorhebt. Musik muss Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen sein, um überhaupt als Kunstobjekt zu gelten. Dies ist nicht als Funktion der Musik anzusehen, was Adornos Prinzip der funktionslosen Kunst widersprechen würde. Die Gesellschaftskritik der Kunst ist als eine Art „Funktion zweiten Grades“ anzusehen. Diese gesellschaftliche Entwicklung zielt auf einen konfliktfreien und friedlichen Zustand aller Menschen. Würde dieser Zustand erreicht, gäbe es keinen Grund zur Kritik, und damit keine, für Adorno, authentische Musik mehr. An diesem Ziel angelangt kommt seine Argumentation an einen Punkt, der in sich widersprüchlich ist. Adorno beschreibt keine konkrete Zielsetzung der Musik, oder der Kunst, sondern nur die Zielsetzung der gesellschaftlichen Entwicklung und diese versteht sich von selbst als fiktional.

Merkmale der nicht-authentischen Musik sind, dass diese Musik keine Kritik an der Gesellschaft hervorbringt, dass sie sich unter die Marktkriterien der populären Musik unterordnet und dass sie die von der Kunsttheorie aufgestellten Regeln und Gesetzmäßigkeiten anwendet. Nach Adorno kann Musik und auch Kunst im Allgemeinen nur authentisch sein, wenn sie der Kunsttheorie einen Schritt voraus ist. Sobald ein Stilmittel, eine Gattung, oder ein musikalisches Sujet von den Kunst-, bzw. Musikwissenschaftlern erkannt, analysiert und benannt ist, kann es für die kompositorische Praxis nicht mehr von Bedeutung sein, da es durch seine wissenschaftliche Erfassung, durch nicht Musikschaffende, sondern Kunstbeschreibende und -erforschende, zu etwas in die Gesellschaft Involviertem verkommen ist. Der Künstler/ Komponist ist also ständig zur Erfindung von Neuem gezwungen. Orientiert sich Musik an den bestehenden Marktkriterien, so missachtet sie dieses Gebot der authentischen Musik und degradiert sich damit selbst zur Ware<sup>9</sup>. So wird Musikgenuss zum Fetisch, da die Musik nur noch eine Ware und kein Kunstobjekt mehr darstellt. Musik, die der Kunsttheorie nachkomponiert ist und weder Kritik, noch Loslösung von den gesellschaftlichen Normen vorweisen kann, ist für Adorno keine Kunst mehr. Die Kunstwissenschaft und die Kommerzialisierung der Kunst durch die Industriegesellschaft sind eine Entität, die der Kunst feindlich gegenüberstehen. Diese vereinnahmen die Kunst. Durch die Erschließung der Musik wird sie industriell verwertbar, woraus eine kommerzielle Vermarktung folgt, welche nur Erfolg versprechen kann, wenn sie, wie Adorno sagt, alle Musik „gleichmacht“. Für Adorno folgt daraus der Schluss, dass Kunst um als Solche zu gelten, für den Kulturmarkt unbrauchbar sein muss. Kunst muss funktionslos sein, darf also keinerlei übergeordnetem Zweck dienen. Selbst Musik mit politischen Intentionen ist für Adorno keine authentische Musik mehr. Sogar Jazz gehöre zur höchst verabscheuenswerten Musik, da er zu kommerziell, also zu angepasst an die Industrie sei. Kunst dürfe nur ihrer selbst willen hergestellt werden und keinesfalls irgendeiner Verwertung dienen, da in diesem Fall keine Opposition der Kunst gegenüber der Gesellschaft mehr gegeben wäre und sie sich den vorherrschenden Maßstäben anpassen und unterwerfen würde.

Auf polemische Art zeichnet Adorno im zweiten Teil der *Philosophie der Neuen Musik*, „Strawinsky und die Restauration“ ein Bild von Rückständigkeit und Opportunismus, die er Strawinsky vorwirft. Strawinskys Musik steht für Adorno im krassen Gegensatz zur Moderne. Er wirft ihm sogar vor, kein „dem Werk innewohnendes Material“<sup>20</sup> zu besitzen, also alles zu kopieren. Auch wenn Strawinskys Musik nicht so eine revolutionäre Wende gebracht hat, wie die Musik Arnold Schönbergs und der gesamten Zweiten Wiener Schule, ist sie doch nicht das, was schon fünfzig, oder auch nur zehn Jahre vorher komponiert wurde. Strawinsky geht ganz neue Wege der Ausdruckssteigerung durch Polytonalität und Polyrhythmik. Der Gestus seiner Musik, speziell in den Ballettmusiken, ist sehr innovativ und eröffnet dem neuen Abstrakten Ballett ganz andere Möglichkeiten. Schon allein aus diesem Grund, der Verwendbarkeit der Musik als „Begleitmusik“ zum Tanz/

Ballett, muss Adorno Werke wie *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps* ablehnen – es ist für ihn bloße Gebrauchsmusik.

Die Musik wurde für das Ballett geschrieben und besitzt damit eine feste Funktion, der sie sich unterordnet. Die Musik ist verwertbar und in die Gesellschaft integriert. Musikalisch kritisiert Adorno hieran, dass Strawinsky in seiner Musik zu häufig die Melodie, oder die Hauptstimme ausspart, da der Fokus nicht auf einer ausgereiften Melodie, oder einer Solostimme liegt, sondern alle Aufmerksamkeit auf den Tanz gerichtet sein soll. Sowohl das Augenmerk des Publikums, als auch das des Komponisten liegt allein auf dem Bild, dem die Musik dient. „Die Musik ist dem Bild unterworfen“. Da Strawinskys Musik jeglicher temporären Entwicklung, wie Übergängen, Steigerungen, oder Spannungsaufbau, entsagt, nähert sich diese der bildenden Kunst an und wird zum „Parasit[en] der Malerei“.

Auch wenn in *Le Sacre du Printemps*, nach Strawinskys Aussage, nur ein einziges Volksliedzitat enthalten ist<sup>23</sup>, hört man doch deutlich die Bezüge zur russischen Folklore durch die ekstatischen Ausschweifungen hindurch. Selbst dieser Rückgriff ist für Adorno Grund zur Kritik. Er stellt diese Anleihen als primitiv und einfallslos dar, vergleicht sie mit den einfachen Tonfolgen des Impressionismus und nennt sie „altertümliche tonale Einschläge“. Dem Zuhörer etwas vorzusetzen, was er schon kennen, oder schon oft gehört haben könnte, was bei Volksmusik anzunehmen der Fall ist, ist für Adorno weit entfernt von Kunst.

Doch nicht nur die russische Volksmusik ist in Strawinskys Musik eingearbeitet, sein Werk ist durchzogen von alter Musik. Die Musik sei tonal einzuordnen, also diatonisch, und nicht einer übergeordneten Skala entnommen, wie es die Dodekaphonie vorschreibt, welche für Adorno das Maß der Dinge in der Komposition Neuer Musik darstellt. Die Diatonik und noch schlimmer die Pentatonik sind, nach Adorno, Merkmale der kommerziellen Musik, deren niederste Ausprägung der Schlager darstellt. Strawinskys Kompositionsweise ist veraltet, ohne dabei kritisch zu sein, oder zu parodieren. Adorno meint, dass der Komponist nicht einmal versucht, etwas Nachgeahmtes zu hinterfragen oder zu verspotten, sondern es bloß übernimmt. Strawinsky schreibe „Musik über Musik“. Polemisch wirft Adorno Strawinsky „Nekrophilie“ vor. Er würde nur alte Musik betrachten und dieses Ergebnis könne keinen mehr schockieren. Doch allein die Geschehnisse um die Uraufführung des *Le Sacre du Printemps* sprechen eindeutig dagegen. Die Menschen waren so schockiert von Musik und Tanz, dass es zu verbalen und handgreiflichen Auseinandersetzungen kam.

Auch wenn der Rückgriff auf das harmonische Gerüst der präatonalen Musik die Musiksprache für Adorno mildern mag, ist die Behauptung, dass Strawinsky nur auf Musik zurückgreift, die es bereits gab, nicht haltbar. Strawinsky hat einen stark ausgeprägten und deutlich von anderen Komponisten zu unterscheidenden Stil. Seine Art zu komponieren mag nicht neu, aber in jedem Falle einzigartig sein.

Die Musik Strawinskys sei nicht darauf aus, aktuelle Zustände der Gesellschaft aufzudecken, zu hinterfragen und dem Publikum einen Spiegel vorzuhalten, sondern, die Musik verführe den Zuhörer und verstärke nur die Tendenzen der modernen Industriegesellschaft, so Adorno. Kollektivierung, das Annehmen der Opferrolle und Selbstausslöschung des Subjekts, sind die Schlagwörter in Adornos Kritik gegen Strawinsky. Er erklärt dies am Beispiel der Ballettmusik zu *Le Sacre du Printemps*. Um die Kritik verständlich zu machen, sei die Handlung kurz skizziert: „Alte Männer sitzen im Kreis und schauen dem Totentanz eines Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen.“ so lautete die Vision Strawinskys zu seinem Werk. Das zentrale Thema des Werkes ist das heidnische Ritual. Der erste Teil des *Sacre* ist geprägt von Ritualen, wie *Der mystische Reigen junger Mädchen*, oder *Spiel der rivalisierenden Stämme* und Ähnlichem. Im zweiten Teil, welcher die Überschrift *Das Opfer* trägt, wird schließlich eines der jungen Mädchen ausgewählt und auf die Prozession vorbereitet. Nach der Verehrung des Opfers, folgt der eigentliche Opfertanz. Nach einer rituellen Einleitung beginnt der ekstatische Tanz, der in den Tod des jungen Mädchens und ihre Aufopferung gipfelt.

Es kommt zum Zerfall des Individuums, dass sich ohne Gegenwehr dem Stamm, als Symbol für die gesamte Gesellschaft, opfert. Während Adorno bei Schönbergs Musik immer wieder die Erstarkung des mächtigen Einzelwesens betont, zerfällt bei Strawinsky alles Individuelle. Das Opfer ergibt sich taub in sein Schicksal und tanzt sich selbst zu Tode. Keine Gegenwehr, oder Reflexion kommt zustande. Nur die Trauer bleibt als einzige Gegeninstanz zur Opferhandlung bestehen. Das Kollektiv des Stammes ergibt sich in sein Schicksal und das, des jungen Mädchens.

Dieses „Opfer ohne Tragik“ findet sich sowohl im *Sacre*, als auch in *Petruschka*. Es ist ein Opfer gegen die Menschlichkeit und verherrlicht die Macht des Kollektivs. Die Masse hat die Macht, das Individuum auszulöschen. Für Adorno kommt hier deutlich das Prinzip der Selektion zum Vorschein<sup>34</sup>. Doch die Ausrottung des Subjekts geschieht nicht nur durch das übermächtige Kollektiv, sondern auch in entgegengesetzter Richtung: Das Individuum identifiziert sich mit dem Stamm und opfert sich für die Masse

auf. Es herrscht eine allgegenwärtige Gleichgültigkeit gegenüber dem Individualisierten. Eine Gleichgültigkeit, die Adorno mit dem krankhaften Desinteresse von Schizophrenie-Erkrankten, der Hebephrenie, vergleicht<sup>35</sup>. Generell zieht Adorno mehrfach Vergleiche zum psychisch Krankhaften, wie er es bereits in seiner Gesellschaftstheorie getan hat.

Während das Opfer sich zu Tode tanzt, sitzen die Weisen des Stammes dabei und schauen, ohne einzugreifen zu. Dieses bloße Zuschauen interpretiert Adorno als sadomasochistisch<sup>37</sup>. Für ihn steckt in dieser passiven Haltung des Stammes ein lustvolles Empfinden, der Genuss der Zerstörung. Diese schändliche Handlung wird ungemildert vor Augen geführt, ohne dass es den Zuschauer stören könnte. Durch die Darstellung eines Stammes, einer Gesellschaftsform, die längst überholt und archaisch wirkt, kann sich der Betrachter ruhig zurücklehnen, ohne sich dabei mit einer handelnden Figur identifizieren zu müssen. Adorno nennt dies die „Negerplastik“, die dem Zeuge dieser Vergehen die Möglichkeit gibt, sich vor dem Gefürchteten zu schützen und nicht jenem zu verfallen, was da, scheinbar weit entfernt, auf der Bühne passiert. Der Zuschauer erhebt sich über das Dargebotene und fühlt sich überlegen. Er kann das, was er sieht, als etwas weit Entferntes, oder aber für etwas Nicht-reales erklären. Diese „Flucht in ein Phantasma“ stelle den Beginn der Unterdrückung dar, da sich das Publikum nicht mehr kritisch zum Stück verhalte, sondern sich durch das Dargebotene in eine Art Halbschlaf versetzen lasse und sich ergebe. Durch diese Flucht aus dem Alltag, soll dessen Schrecken und Rationalität durch einen Traum vergessen gemacht werden. Diese Ergebenheit sei jedoch nur Ausdruck der Zeit, in der das Stück geschrieben wurde, aber keine hinterfragende und aufrüttelnde Kritik an dieser. Strawinsky ist so gesehen Vollstrecker und Katalysator für die gesellschaftlichen Tendenzen seiner Zeit und nicht der Antagonist, der er für die Gesellschaft, nach Adorno, sein sollte.

Die archaischen tonalen Rückgriffe verstärken dabei noch diese Wirkung. Strawinsky hält dem Publikum etwas Altbekanntes und Bewährtes vor. Nach Adorno geht das sogar so weit, dass sich die Musik „mit der vernichtenden Instanz identifiziert“. Einen besonderen Einfluss auf die hypnotisierende Rolle der Musik, spielt für Adorno die „Wiederholung des Immergleichen“. Dabei behauptet Adorno, dass Strawinskys Musik zu großen Teilen aus nur wenigen Elementen bestünde, welche immer wieder wiederholt werden, ohne auch nur eine Variation zu erfahren. Diese Wiederholungen werden willkürlich nebeneinandergesetzt, ohne Sinnzusammenhang. So, wie Schizophrenie-Erkrankte, die in ihrer Motorik eingeschränkt sind und nur noch einen sehr beschränkten Kanon an Bewegungen ausführen können, diesen immer wiederholen müssen, besteht Strawinskys Komposition nur noch aus Wiederholungszwang. Die Folge ist, dass sich der Betrachter leicht einhören und dem Geschehen sofort folgen kann und da er nichts Neues zu erwarten hat, auch nicht mehr kritisch mit der Musik umzugehen braucht, sondern sich in die Handlung ergeben kann. Dadurch, dass die Musik leicht zu verfolgen ist, wird sie, für Adorno auch langweilig.

Die Musik im *Sacre* entfernt sich, nach Adorno, vom Subjektiven und bereitet dem Publikum das zweifelhafte Vergnügen der Übermacht. Auch hierfür bedient sich Adorno dem Vokabular der Psychologie. Schizophrenen nennt er die „Entfremdung der Musik vom Subjektiven“.

Adorno wirft Strawinsky nicht nur vor, un kreativ im Schaffensprozess zu sein und seine Musik nur aus den Erkenntnissen alter Musik zu schöpfen, sondern spricht dieser sogar den Rang ab Kunst zu sein. Nach Adornos Kunstverständnis, ist Strawinskys Musik zu angepasst an die Gesellschaft. Seine Musik fördert den Prozess der Kollektivierung und zerstört dabei alle individuellen Formen. Der Zuschauer wird von der archaischen Musik in den Bann gezogen und lässt so, als sadomasochistischer Betrachter, die Opferhandlung, ohne dabei etwas zu empfinden, an sich vorüberziehen. Durch diese unkritische Haltung Strawinskys gegenüber der Gesellschaft, steht seine Musik im Gegensatz zur modernen Musik.

Für Adorno steht Strawinsky eher dem Schlager, und ähnlichen kommerziellen Musikformen nahe. Seine Musik sei nur Untermalung für das Ballett und damit nicht funktionslos. Es ist in Adornos Augen nur Gebrauchsmusik. Die Musiksprache ist von Strawinsky so einfach gehalten, dass der Zuschauer sich dieser schnell fügen kann. Ständige Wiederholungen und die Verwendung altertümlicher Wendungen, nehmen den Hörer ein und sorgen dafür, dass er sich der Wirkung nicht mehr entziehen kann. Ihm wird die Ergebenheit gegenüber dem Kollektiv und die Opferrolle aufgeprägt. Die Musik soll einzig dazu dienen, dem Betrachter Fügsamkeit und Gehorsam gegenüber den Autoritäten aufzuoktroieren.

Adornos Kritik ist stark polemisch und polarisierend. Selbst Schönberg meinte dazu, dass man das nicht so hätte schreiben müssen. Doch genau wie Strawinskys Musik, ist auch Adornos Kritik nicht mehr als ein Produkt seiner Zeit. Adorno war stark beeinflusst durch die Marktentwicklung, die er in der USA beobachtete. Die Kriterien, die er zur Bewertung für Musik ansetzt sind keinesfalls objektiv und wissenschaftlich allgemein

gültig. Die vielen Wertungen, die er vornimmt, stehen seinem eigenen Anspruch der objektiven wissenschaftlichen Arbeit konträr gegenüber.

### 3.4. Adornos Meinung zur Bedeutung von Kunst für die Gesellschaft

Zentral für die Musikphilosophie Adornos ist das Theorem vom unilinearen Fortschritt des musikalischen Materials, der sich in der „Verbrauchtheit und dem Neuwerden von Klängen, Techniken und Formen“ manifestiere. Die Vorgeformtheit des musikalischen Materials verleihe ihm einen Eigensinn und stelle Anforderungen an die kompositorische Arbeit, die gleichwohl die Spontaneität des Subjekts verlange. Die Forderungen, die das Material an den Komponisten stelle, rühren daher, „dass das ‚Material‘ selbst sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbstvergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze“ (Philosophie der Neuen Musik 39). Der Materialbegriff sei gleichsam die „Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft“. Als „Objektivierung künstlerischer, geistiger Arbeit“ berge es – vermittelt durch das in der Gesellschaft seiner Zeit verankerte Bewusstsein des Künstlers – „Spuren der jeweils herrschenden Gesellschaft“.

Für Adorno bilden Kunstwerke eine gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, indem sie dessen (teilweise unbewusste) Wünsche artikulieren und den Anspruch der Menschen auf ein menschenwürdiges gesellschaftliches Leben hochhalten: „Die Grundschichten der Erfahrung, welche die Kunst motivieren, sind der gegenständlichen Welt, vor der sie zurückzucken, verwandt. Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.“ (ÄT 16) „Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren. Die Konstitution ihres Bezirks korrespondiert der eines inwendigen der Menschen als des Raums ihrer Vorstellung: vorweg hat sie teil an der Sublimierung.“ (ÄT 19)

Der Künstler wird dabei zum Statthalter für die Utopie, die er in seinem Werk lebendig hält und vorformt, ohne sie in der Wirklichkeit realisieren zu können, denn dort ist die Entwicklung durch den ideologischen Verblendungszusammenhang und die Bürokratisierung und Regulierung der Gesellschaft blockiert. „Die Spitze, welche Kunst der Gesellschaft zukehrt, ist ihrerseits ein Gesellschaftliches, Gegendruck gegen den stumpfen Druck des body social; wie der innerästhetische Fortschritt, einer der Produktivkräfte zumal der Technik, dem Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistert.“ (ÄT 56) Die Zeit für eine gesellschaftliche Revolution sieht Adorno noch nicht gekommen und er benennt auch keine Bedingungen und Strategien für deren Erreichung. Den Kunstwerken und den Künstlern kommt also lediglich eine passive Rolle des Abwartens und Aufbewahrens zu. Insbesondere gilt es, die Errungenschaften der Aufklärung einschließlich der marxischen Sozial- und der freudschen Psychoanalyse in den Kunstwerken zu bewahren.

Kunstwerke weisen einen „Doppelcharakter“ als autonom und fait social auf (ÄT 340). Als fait social ist ein Kunstwerk das Produkt gesellschaftlicher geistiger Arbeit und wird zur Ware, wo es doch in seiner Autonomie gleichzeitig den Warencharakter abstreift. Kunstwerke verkörpern nach Adorno das Gegenteil von Ideologie und Ware, sie stehen für Glücksversprechen und gesellschaftliche Utopie. Kunst lasse das sprechen, was die Ideologie verberge.

Das Kunstwerk sagt die Wahrheit über die Gesellschaft in einer anderen Sprache als die kritische Gesellschaftstheorie es im Medium des Begriffs tut. Gesellschaftsbezogen ist für Adorno die Kunst nicht durch die Gestaltung gesellschaftlicher Phänomene, sondern durch die Formen und Mittel der Gestaltung. Das heißt, der soziale Gehalt besteht zum einen darin, dass Gesellschaft und Klassenkämpfe auf die Werkstruktur einwirken, sodass Kunstwerke verstanden werden können als „die ihrer selbst unbewusste Geschichtsschreibung ihrer Epoche“ (ÄT 272); zum anderen wirken Kunstwerke auf die Gesellschaft zurück, nicht durch manifeste Stellungnahme, sondern durch ihre „immanente Bewegung gegen die Gesellschaft“ (ÄT 336).

Laut Immanuel Kant stellt Kunst eine „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ dar. „Das Ohne Zweck der Kunst ist ihr Entronnensein aus den Zwängen der Selbsterhaltung.“ (Ist die Kunst heiter? 148) Das Heitere an der Kunst ist laut Adorno nicht ihr Gehalt, sondern ihr Verhalten: „Indem sie das Verhängnis nennt, glaubt sie es zu lockern. Das ist ihr Heiteres; freilich ebenso, als Veränderung des jeweils bestehenden Bewusstseins, ihr Ernst.“ (ebd. 149)

Wiederholt zitiert Adorno Stendhals Formel von der „promesse du bonheur“, für ihn eine auf die Utopie vordeutende Charakterisierung der Kunst (ÄT 461). Aber: „Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler

Selbsterhaltung“ (ÄT 26). Authentische Kunstwerke seien „die ihrer selbst unbewusste Geschichtsschreibung ihrer Epoche“ (ÄT 272), wobei ihnen „der kritische Begriff der Gesellschaft [...] inhärent“ sei. Nicht im manifesten Inhalt, sondern in der Struktur der Werke drückten „gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse“ sich ab (ÄT 350 und 344).

Da die moderne Kunst keine verpflichtenden Normen für die künstlerische Gestaltung mehr kenne, müssen die Kunstwerke auf je singuläre Weise aus ihrem Material und ihrer Konstruktion eigene Regeln entwickeln und aus der ihnen eigentümlichen Logik ihre Maßstäbe etablieren. Dann konvergiere Kunst mit Erkenntnis und werde zum Zufluchtsort der Wahrheit und zum Instrument der Gesellschaftsanalyse – so Adornos Auffassung.

Adornos vertrat die Ansicht, dass das Komponieren und das Musizieren als freies Spielen zum einen Teil (dem privaten und lebensweltlichen) einen Ausdruck von spielerischer Freiheit darstellen, die ein Modell für eine befreite, klassenlose Gesellschaft liefern, in dieser es keine "entfremdete" Arbeit und keine "Fremdbestimmung" mehr gibt. Zum anderen Teil (dem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen) sind berufliches Komponieren und Musizieren für Geld Elemente des ökonomischen Verwertungszusammenhangs, dem alle Menschen zunehmend unterliegen.

### **3.5. Adornos Idiosynkrasie gegenüber populärer Musik**

Beim Lesen von Adornos Musikessays und ganz besonders bei seinen Abhandlungen zum Jazz<sup>41</sup> von 1936 und zur Popular Music<sup>42</sup> von 1941 hatte ich das Gefühl, dass er eigentlich alles ganz treffend beschrieben hat, doch dass die aus diesen Beschreibungen abgeleiteten Bewertungen nicht stimmen. In der Tat sind die Standardisierung und die mangelnde Komplexität das entscheidende Kriterium, das Popmusik von anderer Musik unterscheidet. Verräumlichung durch Wiederholung wurde, viel mehr, als Adorno ahnen konnte, zur Signatur der Popmusik-Entwicklung der letzten 50 Jahre und – auf der anderen Seite der Musikskala – die zentrale Methode minimalistischer Musik. Die von Adorno kritisierte Fetischisierung bestimmter Fragmente eines doch nur als Ganzes richtig verstandenen Werks zu Lieblingsstellen, zu sogenannten Melodien, hat sich ebenfalls in einer ungeahnten Drastik verschärft zur Fetischisierung noch viel kleinerer Klangelemente, nämlich von Sounddetails.

Das ist von Adorno nicht nur sehr früh richtig beschrieben worden, sondern es ist auch tatsächlich das Wesentliche am Unterschied von neuerer populärer Musik, also Popmusik, zu anderen Formen von Musik. Adorno hat also gerade aus der heuristischen Lage seiner individuellen Abgrenzungsnotwendigkeit seinen Blick auf die wesentlichen Merkmale fokussieren können und sich nicht wie so viele andere, gerade auch Musiksoziologen, mit den Nebensachen der Vermarktung, der Entfremdung und der Korruption aufgehalten, die ihm natürlich ebenfalls bekannt waren.

Allerdings ist der Grund für diesen Scharfsinn nicht vor allem in der Genauigkeit des misstrauischen Blicks zu finden, sondern eher in gewissen Parallelen zwischen Adornos eigenen Absichten und denen der Popmusik bzw. derjenigen, die Popmusik nutzen, denn nichts kennzeichnet die Nutzung von Popmusik so stark wie die Asymmetrie zwischen der Sicherheit der individuellen emphatischen Verbindung und der Unsicherheit ihrer öffentlichen Berechtigung, ihrer Realität, ihrer Objektivität, ihrer Wahrheit. Popmusikfans wissen immer ganz genau, dass sie eine starke Verbindung zu ihrem Gegenstand haben, aber dessen öffentliche Organisation ist immer prekär. Die anderen sind die falschen Fans oder ich bin falsch für die anderen oder meine Leidenschaft ist peinlich. Coolnessregeln und komplizierte Verabredungen über Zusammengehörigkeiten und richtige Interpretationen sind das Ergebnis einer zutiefst unklaren Beziehung zwischen individuellem und öffentlichem Gebrauch meiner Musik, der immer zwischen individueller Enttäuschung bei der öffentlichen Begegnung mit meiner intim favorisierten Musik und der totalen Euphorie über nie gekannte Gemeinschaftserlebnisse schwankt.

Auch Adorno hatte nämlich mit dem Auseinanderbrechen einer Sphäre zu tun, in der es noch eine Musik und einen Umgang gab oder gegeben zu haben schien, in der die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft auch für das Verhältnis von privater Emphase und öffentlichem Gebrauch, zwischen Musikerlebnis und Musikleben sorgten. Die von Adorno sowohl musiksoziologisch wie musikimmanent beschriebenen Niedergangsphänomene scheinen alle von einem mehr oder weniger unsichtbaren Fluchtpunkt aus geschrieben zu sein, an dem ein solches Verhältnis noch heil war. Er war allerdings auch schlau genug,

---

<sup>41</sup> Theodor W. Adornos Kritik am Jazz kulminiert in folgenden Aussagen: Der Jazz ist Ware im strikten Sinn, der Jazz transportiert Pseudo-Individualität, der Jazz bestimmt sich durch Schlüpfrigkeiten, der Jazz etabliert Totalitarismus.

<sup>42</sup> Theodor W. Adorno, On Popular Music: „The whole structure of popular music is standardized“.

diese unbeschädigte Zeit immer dann weiter nach hinten zu verlegen und nie offen zu erklären, wenn es konkret wurde. Natürlich war die bürgerliche Gesellschaft niemals heil, dennoch schien sie danach zu verlangen, ihre Geschichte als die eines Verfalls, eines Absturzes aus hoher Höhe zu schreiben.

Adorno wollte trotz der Niedergangsperspektive nicht die Denkbarkeit der Musik, das ganz Andere zu sein oder es zumindest aufscheinen zu lassen, aufgeben. Gleichzeitig konnte das immer weniger vom real existierenden Musikleben aus gedacht werden, das in einen Spießerauftrieb einerseits und das avantgardistische Nerd-o-Rama Darmstadt andererseits zerfiel. Andere Milieus, die so was wie ein gelungenes Soziales auf musikalischer Basis behaupteten, brachten ihn auf – wie am berühmtesten die Welt des Jazz, mit der er am berühmtesten in einem Aufsatz abrechnete, den er unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler veröffentlichte.

Auch diese und andere Aggression lesen sich – so genau sie auch formuliert und argumentiert sein mögen – eher wie die eines parteiischen Anhängers und Verteidigers einer anderen Musik, nicht wie die eines Analytikers der Jazzsituation aus freien Stücken. Adorno wurde durch Jazz aufgebracht, weil sich hier eine soziale Alternative jenseits des bürgerlichen Musiklebens auftat. Und er wusste, dass Gegenargumente nicht nur aus der Immanenz der ungeliebten Jazzmusik gewonnen werden konnten. Er musste stärkere Geschütze auffahren. Jazz musste da getroffen werden, wo er sich als Alternative zu einer untergegangenen Welt aus Musik, als Versöhnung von Sinnlichkeit und Intellekt anbot, zwischen den Beinen: Der Jazzmusiker, besser der Typus, den er vertrat, wurde als Impotenter enttarnt, schlimmer: als mit seiner Impotenz einverständener Sozialcharakter, der sich die eigene Unterwerfung als Freiheit inszeniert. Der gestattete kleine Ausbruch (Break, improvisierter Chorus) führt immer wieder freiwillig zurück unter das Joch eines standardisierten Themas. Der gestattete Ausbruch, die als freiwillig erlebte Unterwerfung – diese Motive kehren prominent wieder im „Kulturindustrie“-Kapitel der „Dialektik der Aufklärung“. Die an der Abwehr des Jazz gewonnene Wahrheit erweist sich als zentraler Zug des ganzen Zusammenhangs der Kulturindustrie.

Es ist oft darüber gestritten worden, welchen Jazz (natürlich den falschen, weich gespülten von Paul Whiteman) Adorno wann gehört hat und ob seine verschiedenen Texte gegen den Jazz anders ausgefallen wären, wenn er besseren kennen gelernt hätte. In den 1950er- und 1960er-Jahren waren natürlich die deutschen Anhänger kritischer Theorie oft Jazzfans, und Mitstreiter der Kritischen Theorie wie Herbert Marcuse begeisterten sich, in den USA lebend, während der 1960er für den ganzen Komplex aus afroamerikanischer und jugendkultureller Musik als **Soundtrack der Befreiung**. Man hört auch von Generationen begeisterter junger kritischer Theoretiker, die immer neue Jazz-Entwicklungen und schließlich sogar Hendrix-Platten in der Absicht, den Chef, nämlich Adorno, umzustimmen, vergeblich in die Sprechstunde geschleppt haben sollen.

Aber ich denke, dass der reale musikalische Referent der Jazztheorie nicht der Punkt ist: Adorno hatte ein ganz anderes Ideal einer Musik als utopisches Potenzial. Anders als der Pop-Fan, der seine Ergriffenheit und das daraus abgeleitete ganz Andere in letzter Instanz mit der kontingenten Tatsache begründen musste, dass man nun mal Fan ist (in der Kindheit, Jugend, Sowieso-Krise plötzlich und unerwartet von genau dieser und genau keiner anderen Musik ergriffen wurde), wollte Adorno noch mit einer Objektivität musikalischen Gehalts argumentieren: Es steckt alles in der Komposition, und deren Blödheit lässt sich argumentativ zeigen – und damit, dass meine Gefühle für eine andere unblöde Musik im Recht sind, und zwar, in letzter Instanz, als Gefühle argumentativ im Recht (was natürlich so nie ausgesprochen wurde).

Deswegen ahnte er aber auch so genau, dass man den neuen populären Musiken nur beikommt, wenn man sie bei dem (natürlich seinerzeit völlig unausgesprochen) Anspruch packt, der sie in Konkurrenz zu seinem eigenen Modell setzt. Und das war nicht einfach nur ihr musikalischer Gehalt. Deswegen tappte er nicht in die nahe liegende Falle, der Popmusik einfach nur unterkomplexe Kompositionen vorzuhalten, sondern bemühte sich gleich, die Sozialcharaktere fertig zu machen. Anders als die meisten Freunde und Feinde der Popmusik ahnt Adorno schon sehr früh, dass Popmusik ein ganz anderes System ist als ernste Musik. Seine Defizite als Musik konnten nicht allein das Problem sein, obwohl sie berücksichtigt und in die Argumentation integriert sein mussten, denn es galt ja auch ein Denken zu verteidigen, das musikalischen Gehalt als Kategorie stark machte.

Er hätte auch Recht mit seinen Bewertungen, nicht nur seinen Beschreibungen haben können, wenn er nicht einen fundamentalen Unterschied stets übersehen musste, der beim Jazz schon einsetzt und bei Popmusik endgültig wird. Jazz und Popmusik sind nie ausdrucks-künstlerisch zu verstehen gewesen. Adorno rennt offene Türen ein, wenn er das verdinglichte und fetischistische Verhältnis ihrer Akteure zu ihrem Material geißelt, denn genau das ist ja der Witz an Jazz und Pop: Jazz ist eine Musik, die entstand, weil eine Kultur von aus der herrschenden Kultur Ausgeschlossenen sich der längst fertigen Ausdrucksmittel der



Unterdrückerkultur bemächtigte und dieses Material von Anfang an als verdinglicht und in hohem Maße abstrakt verstand. Jazz beginnt am Fremdheitspol und arbeitet sich an diesem fremden Material im Laufe eines Jahrhunderts langsam musikalisch ab, zum Ausdruckspol hin und wieder zurück.

Zu einer Ausdruckskultur allerdings, die aber auf der mehrfachen Fremdheit eines Materials gründet, das nicht nur zu einem großen Teil das Ausdrucksinventar der anderen, wenn auch nicht immer antagonistisch gegenüberstehenden, so doch fremden Kultur ist, sondern außerdem auch sogleich industrialisiert und standardisiert erscheint. Diese Standardisierung des Europäischen hat aber auch immer etwas von einer doppelten Negation in der Perspektive der Afroamerikaner des frühen 20. Jahrhunderts.

Popmusik hingegen besteht nur noch aus gegebenen und vorgefundenen Zeichen. Sie beginnt erst nach dem Ende der Verfallsgeschichte, die Adorno erzählt. In ihr gibt es keine primäre Ausdruckskultur mehr, keine Subjektwerdung durch Anwendung einer verstandenen und überwundenen Sprache, sondern ein zunächst vollständig der kulturindustriellen Produktion ausgeliefertes Gebrauchen gefundener, fertiger und oft schon vernutzter Zeichen, die die Betreffenden aber als lebensrettend empfinden („My life was saved by Rock 'n' Roll“): elektrisch verstärkte, technische Geräusche, von Tanz und Bildern untermalte und so vergrößerte Mini-Pointen, Fetisch-Sounds, Mode-Artikel. Im Gegensatz zum Jazz werden nicht einfach die vorgefundenen Melodien und Instrumente der anderen anders gespielt, also andere Töne selbst körperlich hervorgebracht, sondern die Aneignung geschieht durch elektrische Verstärkung, soziale und private Umcodierungen und einen fortgesetzten anderen Gebrauch inmitten der diesen Gebrauch zunächst begünstigenden hochgradig sekundären Welt.

Später in Sub- und Gegenkulturen entsteht dann so was wie eine neue Sprache, eine der Sprache Bricolage und des fortgesetzten Umbaus, die mittlerweile längst eine eigene vermittelte Ausdrucksform hervorgebracht, ihre technische Form (digital sampling) gefunden hat und vielleicht auch ein bisschen müde geworden ist. Ihre Phänomene lassen sich prima beschreiben und eintragen in Adornos brillante Niedergangsgeschichte, aber bewerten lassen sie sich von dieser aus nicht, denn sie haben am Nullpunkt des Ausdrucks begonnen, eine ganz andere Sprache zu entwickeln, die sich zur Tradition europäischer Musik verhält wie ein Cargo-Kult zu einer von Gott persönlich diktierten Gesetzestafel oder wie Fotografie zu Malerei.

Übrigens: Was Adorno 1941 unter „Popular Music“ verstand, hat nichts mit **Popmusik** zu tun, da diese erst später entstand und da deren Wurzeln im „Rhythm 'n' Blues“ liegen, der Musik der schwarzen Bevölkerung in den USA, die dem späteren Rock 'n' Roll und damit dem ersten popmusikalischen Phänomen den Weg bereitete. Waren zu jener Zeit noch die Genres in „schwarze“ und „weiße“ Musik unterteilt und klar voneinander getrennt, änderte sich dies Mitte der 1950er-Jahre, als Rhythm 'n' Blues-Bands wie „The Crows“ oder „The Orioles“ die „weißen“ Charts stürmten. Als dann noch weiße Musiker wie Bill Haley und Elvis Presley schwarzen Rhythm 'n' Blues sangen, den sie mit weißer Country-Musik kombinierten und damit den Rock 'n' Roll erfanden, war der Skandal perfekt. Musik wurde das Ventil der rebellierenden Jugend und die Popmusik im eigentlichen Sinne war geboren, die ihren Ausdruck zunächst im Rock 'n' Roll fand und zu einer internationalen Jugendbewegung wurde.

Die Auslöser dieser **musikalischen Rebellion** lagen im wachsenden politischen Bewusstsein der Jugendlichen sowie in gesellschaftlichen Veränderungen, die sich ab Mitte der 1950er-Jahre auch in der Musik widerspiegeln. Mit der oft konservativ-bürgerlichen Weltanschauung ihrer Eltern konnte die Jugend nichts mehr anfangen, und sie suchte nach neuen Idealen, die ihrem Lebensgefühl und Weltbild entsprachen. Abgrenzung, Protest und Provokation manifestierten sich sowohl in den Songtexten, die die Sorgen und Wünsche der Teenager zum Ausdruck brachten, als auch in den für jene Zeit unsittlichen Outfits und skandalösen Bühnenshows. Jukebox, Langspielplatte und Radio sorgten für nahezu unbegrenzte Verbreitung und trugen zur Kommerzialisierung der Popmusik bei, deren Protagonisten zu Ikonen und Helden einer ganzen Generation aufstiegen.

So stand die Ausbildung einer neuen **jugendlichen Subkultur** mit der Entstehung der Popmusik in direktem Zusammenhang. Anfang der 1960er-Jahre wurde Europa Schauplatz eines weiteren Meilensteins in der Geschichte der Popmusik, den die Beatles durch ihre eingängige und melodische Unterhaltungsmusik setzten. Weitere Bands und die Hippie-Ära führten diese Entwicklung fort, die Ende der 1960er-Jahre sowohl ihren Höhepunkt erreichte als auch ihren Abschluss fand. Die Popmusik begann sich zu wandeln, und verschiedene Stilrichtungen spalteten sich von ihr ab. Der Rock emanzipierte sich in den 1970er-Jahren endgültig von der Popmusik und bildete wie der Funk oder die Disco-Musik ein eigenes Genre. Nach dieser Abspaltung befreite sie die Popmusik auch von ihrem politischen sowie rebellischen Image, und der sogenannte weiche Mainstream-Pop fand Einzug in die Musikwelt, den Bands wie beispielsweise „Abba“ perfekt verkörperten.

In den 1980er-Jahren kamen weitere Genres wie der New Wave, Hip Hop, Elektro oder hierzulande die Neue Deutsche Welle hinzu, denen Grunge, Techno und R'n'B in den 1990ern folgten. Auch wenn diese eigenen Stilrichtungen eine ganze Jugendkultur prägten, wollten sie alle nicht mit dem Begriff „Popmusik“ in Verbindung gebracht werden.

Die Entwicklung der Popmusik von ihren rebellischen Wurzeln im Rock 'n' Roll bis zum weichgespülten Mainstream-Pop verdeutlicht die enorme Wandelbarkeit dieser Musikform. Auch wenn sich keine allgemeingültige Definition für den Terminus formulieren lässt, so könnte die Popmusik als ein gesellschaftliches Phänomen bezeichnet werden, das in der Musik einer Jugendkultur zum Ausdruck kommt, sich in jeder Generation neu erfindet und von der breiten Masse gefeiert wird.

### 3.6. Adornos These von der möglichen Überwindung von Entfremdung durch Musik

In seinem frühen Aufsatz von 1932 – Zur gesellschaftlichen Lage der Musik – befindet Adorno, dass alle Musik das Zeichen der Entfremdung trage und als Ware fungiere.<sup>43</sup> Über ihre Authentizität entscheide, ob sie sich Marktbedingungen widersetze oder unterwerfe. Ihre gesellschaftliche Funktion erfülle sie, wenn „sie

---

<sup>43</sup> In seiner unvollendeten „Ästhetischen Theorie“ schreibt Adorno 1969 zum Verhältnis von Entfremdung und Kunst: „Modern ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete; dadurch, nicht durch Verleugnung des Stummen wird sie beredt; dass sie kein Harmloses mehr duldet, entspringt darin. (...) Unter den Gefahren neuer Kunst ist die ärgste die des Gefährlosen. Je mehr Kunst das Vorgegebene aus sich ausschied, desto gründlicher ist sie auf das zurückgeworfen, was gleichsam ohne Anleihe bei dem ihm Entrückten und fremd Gewordenen auskommt, auf den Punkt der reinen Subjektivität: die je eigene und damit abstrakte. Die Bewegung dorthin ist vom extremen Flügel der Expressionisten, bis zu Dada hin, stürmisch antezipiert worden. Den Untergang des Expressionismus indessen verschuldete nicht nur der Mangel an gesellschaftlicher Resonanz: auf jenem Punkt ließ nicht sich beharren, die Schrumpfung des Zugänglichen, die Totalität der Refus, terminiert in einem ganz Armen, dem Schrei, oder in der hilflos ohnmächtigen Geste, buchstäblich jenem Da-Da. Es wurde wie dem Konformismus so sich selbst zum Spaß, weil es die Unmöglichkeit der künstlerischen Objektivierung einbekennt, die doch von jeder künstlerischen Äußerung postuliert wird, ob sie es will oder nicht; freilich, was bleibt schon übrig als zu schreien. Folgerecht haben die Dadaisten versucht, dies Postulat zu beseitigen; das Programm ihrer surrealistischen Nachfolger sagte der Kunst ab, ohne sie doch abschütteln zu können. Ihre Wahrheit war das Bessere keine Kunst als eine falsche, aber es rächte sich an ihnen der Schein der absolut fürsichseienden Subjektivität, die objektiv vermittelt ist, ohne dass sie ästhetisch die Position des Fürsichseins zu überschreiten vermöchte. Die Fremdheit des Entfremdeten drückt sie nur im Rekurs auf sich selbst aus. Mimesis bindet Kunst an die einzelmenschliche Erfahrung, und sie ist allein noch die des Fürsichseienden. Dass nicht auf dem Punkt sich beharren lässt, hat keineswegs nur den Grund, dass dort das Kunstwerk jene Andersheit einbüßt, an der das ästhetische Subjekt einzig sich objektiviert. (...) Tatsächlich hat Kunst durch die Spiritualisierung, die ihr während der letzten zweihundert Jahre widerfuhr und durch die sie mündig ward, nicht, wie das verdinglichte Bewusstsein es möchte, der Natur sich entfremdet, sondern der eigenen Gestalt nach dem Naturschönen sich angenähert. Eine Theorie der Kunst, welche deren Tendenz zur Subjektivierung in einfache Identität setzt mit der Entwicklung der Wissenschaft gemäß subjektiver Vernunft, versäumte zugunsten von Plausibilität den Gehalt der künstlerischen Bewegung. Kunst möchte mit menschlichen Mitteln das Sprechen des nicht Menschlichen realisieren. Der reine Ausdruck der Kunstwerke befreit vom dinghaft Störenden, auch dem sogenannten Naturstoff, konvergiert mit Natur, so wie in den authentischsten Gebilden Anton Webers der reine Ton, auf den sie sich kraft subjektiver Sensibilität reduzieren, umschlägt in den Naturlaut; den einer beredten Natur freilich, ihre Sprache, nicht ins Abbild eines Stücks von ihr. Die subjektive Durchbildung der Kunst als einer nichtbegrifflichen Sprache ist im Stande von Rationalität die einzige Figur, in der etwas wie Sprache der Schöpfung widerscheint, mit der Paradoxie der Verstelltheit des Widerscheinenden. Kunst versucht, einen Ausdruck nachzuahmen, der nicht eingelegte menschliche Intention wäre. Diese ist lediglich ihr Vehikel. Je vollkommener das Kunstwerk, desto mehr fallen die Intentionen von ihr ab. Natur mittelbar, der Wahrheitsgehalt von Kunst, bildet unmittelbar ihr Gegenteil. Ist die Sprache der Natur stumm, so trachtet Kunst, das Stumme zum Sprechen zu bringen, dem Misslingen exponiert durch den unaufhebbaren Widerspruch zwischen dieser Idee, die verzweifelte Anstrengung gebietet, und der, welcher die Anstrengung gilt, der eines schlechthin Unwillentlichen. (...) So sehr Kunst von der universalen Entfremdung gezeichnet und gesteigert ward, darin ist sie am wenigsten entfremdet, dass alles an ihr durch den Geist hindurchging, vermenschlicht ist ohne Gewalt. Sie oszilliert zwischen der Ideologie und dem, was Hegel dem einheimischen Reich des Geistes bescheinigt, der Wahrheit des Gewisseins seiner selbst. Mag immer der Geist in ihr weiter Herrschaft ausüben, in seiner Objektivierung befreit er sich von seinen herrschaftlichen Zwecken. Indem die ästhetischen Gebilde ein Kontinuum schaffen, das ganz Geist ist, werden sie zum Schein des blockierten An sich, in dessen Realität die Intentionen des Subjekts sich erfüllen und erlöschen würden. Kunst berichtigt die begriffliche Erkenntnis, weil sie, abgespalten, vollbringt, was jene von der unbildlichen Subjekt-Objekt-Relation vergebens erwartet: dass durch subjektive Leistung ein Objektives sich enthüllt. Jene Leistung vertagt sie nicht ins Unendliche. Sie verlangt sie ihrer eigenen Endlichkeit ab, um den Preis ihrer Scheinhaftigkeit. Durch Vergeistigung, radikale Naturbeherrschung, die ihrer selbst, korrigiert sie Naturbeherrschung als die des Anderen. Was am Kunstwerk gegen das Subjekt als Beständiges, als rudimentärer Fetisch fremd sich instauriert, steht ein fürs nicht Entfremdete; was aber in der Welt sich verhält, als überlebte es als unidentische Natur, wird zum Material von Naturbeherrschung und zum Vehikel gesellschaftlicher Herrschaft, erst recht entfremdet. Der Ausdruck, mit dem Natur am tiefsten in die Kunst einsickert, ist zugleich schlechthin deren nicht Buchstäbliches, Memento dessen, was der Ausdruck nicht selbst ist und was doch anders als durch sein Wie nicht sich konkretisierte.“

in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung“ bringe (GS 18: 731). Unter den Formen der Neuen Musik billigt er Authentizität vornehmlich der atonalen Musik der Schönberg-Schule zu. Nach Aussage des Komponisten und Musikwissenschaftlers Dieter Schnebel hatte er „große Schwierigkeiten mit Musik, die anders strukturiert war als die der Wiener Schule“. So galten ihm Strawinski als „technisch reaktionär“ (GS 12: 57) und Paul Hindemith als dessen neoklassizistisches Pendant.

Zentral für die Musikphilosophie Adornos ist das Theorem vom unilinearen Fortschritt des musikalischen Materials, der sich in der „Verbrauchtheit und dem Neuwerden von Klängen, Techniken und Formen“ manifestiere. Die Vorgeformtheit des musikalischen Materials verleihe ihm einen Eigensinn und stelle Anforderungen an die kompositorische Arbeit, die gleichwohl die Spontaneität des Subjekts verlange. Die Forderungen, die das Material an den Komponisten stelle, rühren daher, „dass das ‚Material‘ selbst sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbstvergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze“ (GS 12: 39). Der Materialbegriff sei gleichsam die „Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft“. Als „Objektivierung künstlerischer, geistiger Arbeit“ berge es – vermittelt durch das in der Gesellschaft seiner Zeit verankerte Bewusstsein des Künstlers – „Spuren der jeweils herrschenden Gesellschaft“.

Als ein Schüler der Schönberg-Schule sieht Adorno im Übergang von der Tonalität zur Atonalität der Zwölftontechnik einen qualitativen Fortschritt, analog zum Bruch von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion in der Malerei (GS 12: 15). Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus beurteilt Adornos Stellung zum Zwölftonsystem wie folgt: Einerseits hielt er es „für die notwendige Konsequenz aus der fortschreitenden Verdichtung der thematischen Arbeit von Beethoven über Brahms bis zu Schönberg, andererseits sah er in ihr einen Systemzwang, der die Musik gleichsam aushöhlte. Das blieb bei ihm als offene Dialektik stehen.“ In seinem Kranichsteiner Vortrag von 1961 „Vers une musique informelle“ betrachtet Adorno die Zwölftontechnik als notwendiges Durchgangsstadium „zur Überwindung der Tonalität und hin zu einer befreiten, nachtonalen Musik“ – einer musique informelle. Zu ihrer Charakterisierung verwendet Adorno starke Bilder: Sie sei „in allen Dimensionen [...] ein Bild der Freiheit“ und „ein wenig wie Kants ewiger Frieden“ (GS 16: 540).

Wie steht es mit der Wahrheit als Wesen der Musik schlechthin, d.h. auch wenn sie keine kritische, sondern eher eine verstellende oder zudeckende Wahrheit ist? Hier lohnt sich ein Blick auf eine frühere Studie Adornos aus dem Jahr 1932 „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ sowie auf seine „Schlageranalysen“ aus dem Jahr 1929.

In diesem kurzen Aufsatz werden einerseits drei Schlager aus den Jahren 1915, 1925 und 1928 analysiert und nicht so sehr wegen der Banalität der musikalischen Form kritisiert, als vielmehr wegen der Banalität der Texte, die das gestimmte Lebensgefühl der Menschen in den jeweiligen Jahren vor dem Hintergrund des noch nicht abgerissenen Fadens zur Vorkriegswelt, der allmählichen Erholung von der Inflation bzw. eines gewissermaßen stabilisierten Europas widerspiegeln. Völlig unkritisch und kitschig wie generell die leichte Gebrauchsmusik zu allen Zeiten affirmativ-versöhnend-tröstend ist. Trotzdem bringt solche Musik gerade dadurch die Stimmung einer Zeit, und sei sie eine banale, zum Erklingen, was Adorno nicht ausdrücklich zur Kenntnis nimmt. Die Stimmung dieser banalen Schlager passt genau zur Sprache der Songs, die ihren begleitenden Sinn klar zum Ausdruck bringt. Für eine solche kritische Analyse aber braucht es weder die Folie einer avancierten Kompositionstechnik noch eine kritische dialektisch-materialistische Theorie der kapitalistischen Gesellschaft, sondern lediglich eine kritische Haltung gegenüber dem das Bestehende affirmierenden Kitsch, mit dem sich die meisten zufriedengeben, auch wenn sie sich als kritisch Denkende verstehen.

Bei jener längeren Studie geht es andererseits nicht um das Verhältnis von Philosophie zur Musik, sondern um das Verhältnis der kritischen Gesellschaftstheorie zur Musik, was nahe liegt, da für Adorno Philosophie mehr oder weniger mit kritischer Gesellschaftstheorie identisch ist. Diese Identität erscheint bereits in der Verwendung des Begriffs des "Formgesetzes" in dem früheren Aufsatz: „Ihr [der Musik] frommt es nicht, in ratlosem Entsetzen auf die Gesellschaft hinzustarren: sie erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält. Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogie zu der der gesellschaftlichen Theorie.“ (GLM:731)

Mit anderen Worten: der Musik bleibe allein "der kritische Weg [...] noch offen" (VPM:176), und zwar durch ihre eigenen innermusikalischen "Formgesetze". Wie in dem späteren Aufsatz von 1953 geht es um "Musik,

die heute ihr Lebensrecht bewähren will", (GLM:732) was ihr nur gelingen kann, wenn sie in "ihrem Material [...] die Probleme rein ausform[t], die das Material — selber [...] gesellschaftlich-geschichtlich produziert — ihr stellt; die Lösungen, die sie dabei findet, stehen Theorien gleich". (ebd.) Von daher müsse sie — wie die kritische Gesellschaftstheorie auch — dann den schwierigen Weg über die Praxis in die gesellschaftliche Wirklichkeit finden, um eine "Veränderung der Gesellschaft" (GLM: 731) vermittels einer nicht bloß "geistesgeschichtlichen", sondern vermittels ihrer "historisch-materialistischen" (ebd.) Methode hervorzubringen. Kritische Gesellschaftstheorie und kritische Musik haben beide als "deren objektive Intention die Überwindung der Klassenherrschaft [...], dessen Abschaffung in der Gesellschaft das unverrückbare Ziel des proletarischen Klassenkampfes ist ". (GLM: 732, 751) Dass diese Musik "unverständlich" (GLM: 731) sei, liege daran, dass "das empirische Bewusstsein der gegenwärtigen Gesellschaft [...] bis zur neurotischen Dummheit von der Klassenherrschaft zu deren Erhaltung gefördert wird, [... kann aber nicht] als positives Maß einer nicht mehr entfremdeten, sondern dem freien Menschen zugehörigen Musik gelten. Wie die Theorie über dies gegenwärtige Bewusstsein der Massen hinausgreift, muss auch die Musik darüber hinausgreifen". (ebd.) Eine kritische Musik solle aber nicht so tun, als könnte sie eine (bloß scheinbare) Unmittelbarkeit herstellen, die den totalen verdinglichten Warencharakter der Musik und die damit einhergehende Trennung von ihrer Produktion und Konsumtion in der durch die Wertverdinglichung entfremdeten Gesellschaft überwinden würde.

Vielmehr erfülle "die fortgeschrittenste kompositorische Produktion der Gegenwart [...] ihre dialektische Erkenntnisfunktion am genauesten" (GLM:733), indem sie den "ungemein heftige[n] Widerstand" (ebd.) erfährt, der darauf hindeutet, "dass die dialektische Funktion dieser Musik in der Praxis, ob auch bloß negativ, als 'Destruktion', bereits fühlbar wird". (ebd.) Hiermit wird Adornos Verständnis der historisch-materialistischen Dialektik als ein Spiel und ein Kampf zwischen Kräften in der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit deutlich. Insofern liegt der Gedanke einer durchgehenden "Negativen Dialektik" gegen das Bestehende nah — auch in der Nachkriegszeit, wo er nicht mehr von einer Überwindung der Klassengesellschaft spricht.

Solch kritische Musik dürfe nicht mit der sogenannten ernsten Musik verwechselt werden, denn deren Kultivierung stelle zum größten Teil eine bloß nostalgische Reminiszenz an historisch überholte Musik dar, oder, wie ich es sagen würde: Sie ist nichts anderes als das unter dem faden Schein des Zeitlosen Nochmal-zum-Erklingen-bringen der Stimmungen gewesener Zeiten, die als Wiederholung aus der zeitlichen Ferne tröstende Zuflucht von einer als allzu hart und verworren empfundenen Wirklichkeit der Gegenwart bietet. Deshalb auch Adornos heftiger Widerstand gegen den Neoklassizismus in der Musik seiner Zeit.

Leistet nur die avancierteste Musik Widerstand gegen die bestehende Klassengesellschaft? Leistet nur eine kritische Musik solchen Widerstand, die sich der Warenform versagt? Wie steht es mit einer Protestmusik in herkömmlicher musikalischer Form, die ihren Widerstand gegen das Bestehende gerade in dieser eingängigen musikalischen Form, aber mit wohldurchdachten kritischen Texten zum Ausdruck bringt? Zählt nur Widerstand gegen die bestehende Gesellschaftsform und nicht etwa der Widerstand gegen eine Geisteshaltung, eine — verstellend ideologische — geschichtliche Denkweise, auf der eine solche Gesellschaftsform beruht? Denn — gegen Marxens elfte Feuerbachthese — man kann eine Gesellschaft nur verändern, wenn der Geist etwas zu dieser Veränderung im Sinn hat.

Gibt es eine wünschenswerte Form der Gesellschaftung, die geschichtlich die Vergesellschaftung durch das Medium des verdinglichten Werts überwinden könnte, ohne die Welt in erneute geschichtliche Desaster zu stürzen? Denn jedes Vergesellschaftungsmedium ist auch notwendigerweise ein Machtmedium, sei es des verdinglichten Werts, sei es der Politik oder welcher Art der gesellschaftlichen Macht auch immer. Oder gibt es geschichtliche Möglichkeiten eines menschenfreundlicheren statt eines entfremdeten Umgangs mit dem verdinglichten Wert selbst als Vergesellschaftungsmedium? Geschichtliche Möglichkeiten, die auf eine Überwindung des blinden Wertfetischismus zugunsten einer aufgeklärten Transparenz des verdinglichten Werts setzen, ohne den verdinglichten Wert als Vergesellschaftungsmedium, das auch ein Medium der individuellen Freiheit ist, abschaffen zu müssen? Welchen Beitrag könnte eine kritische Musik, die nicht unbedingt die avancierteste Kompositionstechnik voraussetzt, zu einem solchen geschichtlichen Kampf leisten? Und stellt Schönbergs Kompositionstechnik die ultimative Kompositionstechnik dar?

Gibt es eine wünschenswerte Form der Gesellschaftung, die geschichtlich die Vergesellschaftung durch das Medium des verdinglichten Werts überwinden könnte, ohne die Welt in erneute geschichtliche Desaster zu stürzen? Denn jedes Vergesellschaftungsmedium ist auch notwendigerweise ein Machtmedium, sei es des verdinglichten Werts, sei es der Politik oder welcher Art der gesellschaftlichen Macht auch immer. Oder gibt es geschichtliche Möglichkeiten eines menschenfreundlicheren statt eines entfremdeten Umgangs mit dem verdinglichten Wert selbst als Vergesellschaftungsmedium? Geschichtliche Möglichkeiten, die auf eine

Überwindung des blinden Wertfetischismus zugunsten einer aufgeklärten Transparenz des verdinglichten Werts setzen, ohne den verdinglichten Wert als Vergesellschaftungsmedium, das auch ein Medium der individuellen Freiheit ist, abschaffen zu müssen? Welchen Beitrag könnte eine kritische Musik, die nicht unbedingt die avancierteste Kompositionstechnik voraussetzt, zu einem solchen geschichtlichen Kampf leisten? Und stellt Schönbergs Kompositionstechnik die ultimative Kompositionstechnik dar?

Überhaupt schätzt Adorno die Musik grundsätzlich nach ihrem Potenzial ein, die kapitalistische Gesellschaft zu verändern, ihre Bewusstseinsformen durch Enthüllung des wahren entfremdeten Zustands der kapitalistischen Gesellschaft zu sprengen, die durch den verdinglichten Wert mit seinen Waren, Geld, Lohn- und Kapitalformen vermittelt ist. Dies kommt daher, dass seine Philosophie eine kritische, dialektisch-materialistische Gesellschaftstheorie ist. Dialektisch-materialistisch nach Adornos Verständnis, weil sie die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Kräften und Mächten real fordert, um sie in einen anderen, nicht mehr entfremdeten Zustand der Gesellschaft aufzuheben.<sup>44</sup> Voraussetzung dafür ist die Entlarvung der Ideologien der kapitalistischen Gesellschaft. Aber erschöpft dies die Möglichkeiten von Kritik? Gibt es ein kritisches Denken mit einem anderen Fokus, das den kritikwürdigen Zustand der Welt anders diagnostiziert, indem es etablierte Denkweisen, d.h. heutige Ideologien, die sich nicht auf die kapitalistische bzw. bürgerliche Gesellschaftsform als solche beziehen, destruiert?

Gibt es auch Widerstandsformen der Musik, die nicht mit den avanciertesten Techniken, sondern in einfachen, von unten kommenden tonalen Formen — wie etwa Rock, Blues, Punk oder Rap — komponiert sind, die kritische Sprengkraft in sich bergen? Vor allem durch das, was sie sagen, in Verbindung mit den klanglichen Mitteln, die sie einsetzen? Die Texte von alltäglicher Gebrauchsmusik müssen keineswegs banal sein, sondern können aus einem tieferen, kritischen Denken schöpfen. Diese Vorgehensweise wäre analog zu Adornos Vorschlag: "Denkbar wäre [...], dass man etwa in Umlauf befindlichen Melodien der bürgerlichen Vulgärmusik neue Texte unterlegte, um sie auf diese Art dialektisch 'umzufunktionieren'", (GLM:752) ein Vorschlag, den er mit Blick auf den "bislang konsequentesten proletarischen Komponisten, Eisler" (ebd.) macht, der auch aus der Schönbergsschule hervorging.

In Absetzung von den traditionell kultivierten Formen der klassischen Musik gibt es nicht nur radikal neue Kompositionsverfahren wie die Zwölftontechnik oder die Cagesche Aleatorik, sondern auch alternative Klangfarben und auch Rhythmen — besonders afrikanischen Ursprungs —, die im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts entdeckt und entwickelt worden sind. Der schon längst fortgeschrittene Abbau der stickig-konservativ bürgerlichen Unterscheidung zwischen sogenannter ernster Musik und Unterhaltungsmusik hat auch neue Hörräume geöffnet. Alternative Klangfarben sind vor allem durch elektrische und elektronische Musiken erzeugt worden, die andere, heutige Stimmungen auf 'natürliche' Weise zur Resonanz bringen, weil das Elektrische und Elektronische so markant zur heutigen Welt gehören und so die Stimmung eines heutigen Lebensgefühls ausstrahlen. Solche elektrisch generierten Stimmungen — die keineswegs bloß affirmativ, beruhigend, beschwichtigend zu sein brauchen, sondern verstörend, aufregend, belebend, aggressiv, aufwühlend, aufmüpfig, ermutigend sein können — in Verbindung mit geeigneten, aussagestarken Texten — enthalten sehr wohl kritisches Potential. Das ist bisher noch gar nicht verwirklicht worden, denn den Songschreibern und Librettisten sowie den Literaten und Künstlern überhaupt ist die Verbindung zu einer kritischen Philosophie mit ihren radikalen Diagnosen der Zeit, die tiefer als die politischen Diagnosen einer kritischen Gesellschaftstheorie liegen, längst abhandengekommen.

### 3.7 Adornos Auseinandersetzung mit der neuen Musik in seinen Kranichsteiner Vorträgen

---

<sup>44</sup> Ein Modell für die Aufhebung von Entfremdung skizziert Adorno 1966 in seiner „Negativen Dialektik“: „Noch die Theorie der Entfremdung, Ferment der Dialektik, verwirrt das Bedürfnis, der Heteronomen und insofern irrationalen Welt nahe zu kommen, nach dem Wort des Novalis »überall zu Hause zu sein«, mit der archaischen Barbarei, daß das sehnsüchtige Subjekt außerstande ist, das Fremde, das, was anders ist, zu lieben, mit der Gier nach Einverleibung und Verfolgung. Wäre das Fremde nicht länger verfemt, so wäre Entfremdung kaum mehr. (...) Das Unheil liegt in den Verhältnissen, welche die Menschen zur Ohnmacht und Apathie verdammen und doch von ihnen zu ändern wären; nicht primär in den Menschen und der Weise, wie die Verhältnisse ihnen erscheinen. Gegenüber der Möglichkeit der totalen Katastrophe ist Verdinglichung ein Epiphänomen; vollends die mit ihr verkoppelte Entfremdung, der subjektive Bewusstseinszustand, der ihr entspricht. Sie wird von Angst reproduziert; Bewusstsein, verdinglicht in der bereits konstituierten Gesellschaft, ist nicht deren Konstituens. Wem das Dinghafte als radikal Böses gilt; wer alles, was ist, zur reinen Aktualität dynamisieren möchte, tendiert zur Feindschaft gegen das Andere, Fremde, dessen Name nicht umsonst in Entfremdung anklingt; jener Nichtidentität, zu der nicht allein das Bewusstsein, sondern eine versöhnte Menschheit zu befreien wäre.“

Adorno ist jedoch, im Vergleich zu seiner Ablehnung des Jazz, die von ihm inhaltlich kaum aktualisiert wurde (vgl. GS 10.1: 123ff.), gegenüber der neuen Musik in viel höherem Maße zu einer direkten Auseinandersetzung bereit, damit er bei dieser Kritik „nicht ohne weiteres stehenbleibe“ (KV 264)<sup>45</sup>. Er „möchte das ganz gerne etwas modifizieren.“ (KV 343). Wie weit sich Adorno in den Kranichsteiner Vorträgen von seiner anfänglichen Kritik an der mechanistischen Kompositionsweise des Serialismus wegzubewegen versucht, zeigen die Unterschiede in seiner Positionierung zwischen den früheren und späteren Vorlesungen am deutlichsten. So wiederholt Adorno etwa im ersten Vorlesungszyklus „Der junge Schönberg“ weitgehend seine Kritik aus „Das Altern der neuen Musik“: „Sondern das, wogegen ich mich wende und worin ich eine Gefahr sehe, ist wirklich nur das, dass die Arbeit an bestimmten, bis zu einem gewissen Grad sogar außerkünstlerischen Mitteln sich anstelle der Darstellung der künstlerischen Idee oder des Komponierten eigentlich setzt. Das heißt, ich glaube, dass die Mittel eine Funktion des künstlerischen Sinnes sein müssen und nicht umgekehrt. Und ich glaube vor allem nicht, dass es ein künstlerisches, eigentlich künstlerisches Verfahren ist, erst Mittel beizustellen und dann darauf zu warten, ob von irgendwoher dann der Sinn vielleicht sich auch einstellt. [Beifall im Auditorium] Das ist etwas, was man sich gerade heute doch sehr schwer vorstellen kann, dass sich das in dieser Ordnung vollzieht.“ (KV 88) Denn falls „[wir] nun glauben, wenn wir uns neuen Materialien zuwenden, dass dann wir eine Art Pionierarbeit leisten und dass dann diesen Materialien der Sinn zuwächst“, so droht für Adorno in dieser Form „infantilen Bastelns“ ganz drastisch „ein Rückfall in den Kultus des bloßen Materials“, die „Gefahr einer Regression“ (KV 88f.). Er warnt damit vor einer Musik, die „bei einem ihr fremden System, ihr äußerlichem System gewissermaßen Schutz sucht, was nicht die Courage mehr hat, absolut dem eigenen Sinn mehr zu gehorchen“ (KV 89). In späteren Kranichsteiner Vorlesungen lässt sich gerade an diesem zentralen Aspekt seiner Kritik eine schrittweise, vorsichtige Modifikation erkennen – angeregt nicht zuletzt durch zeitgenössische Kritiker, durch andere Theoretiker wie Herbert Eimert und neuere Arbeiten jüngerer Komponisten wie Pierre Boulez’ „Le Marteau sans maître“ und Stockhausens „Gesang der Jünglinge“, die er zur Kenntnis nimmt und an denen für ihn „sich eine Art Umwandlung oder Wendung ankündigt“ (KV 325):

So formuliert Adorno sein Anliegen in einer der Vorlesungen zu „Kriterien der neuen Musik“ durchaus diplomatisch: wenn durch reine Konstruktionsprinzipien auch etwa entgegen der Absicht und dem Willen der einzelnen Komponisten so etwas herauskäme wie neue Charaktere und wie eine Wendung überhaupt zu den Charakteren, dann wäre das an sich schon etwas außerordentlich Wichtiges. (KV 325)

In „Vers une musique informelle“ radikalisiert Adorno seine Auffassung nochmals und erklärt experimentelle und konstruktive Verfahren zu einem Konstitutionsprinzip der „gesamten traditionellen Musik“ (KV 424): „Wenn Eimert formuliert hat, es sei erstaunlich, wieviel vernünftige Musik heute trotz der mechanischen Rezepte zustande kommt, dann wäre dieses Staunen auf die traditionelle Musik in weitestem Maß zu übertragen [, da bereits dort, etwa bei Beethoven,] der Kompositionsprozeß in einem Maß einem Puzzlespiel in Wirklichkeit weit ähnlicher war, als die Apostel der absoluten schöpferischen Subjektivität im allgemeinen sich träumen lassen.“ (KV 425)

Der tendenziell mechanistische Aspekt serialistischen Komponierens kann von Adorno also gelten gelassen werden, insofern er kritisch, gegen die metaphysische Vorstellung eines schöpferischen, genialischen Subjekts oder eines rein transzendenten „Sinns“ verstanden wird. Diese Kritik gilt auch im historischen Rückblick und steht in Zusammenhang mit Adornos Denkfigur einer Erkenntnis des Älteren durch das jeweils Neueste – eine Denkfigur, die er etwa in Bezug auf Bach formuliert hat (GS 14: 139ff.). Im Umkehrschluss lässt sich so aber auch der zukünftige Anspruch einer „musique informelle“ extrapolieren: „Gerade dadurch, dass dieses in der Geschichte der gesamten abendländischen Musik waltende rational-mechanische Prinzip nach außen gekehrt wird, dadurch hört es auf [...] Ideologie zu sein, und dadurch eröffnet sich zugleich die Möglichkeit [...] von diesem mechanischen Bann eigentlich uns frei zu machen.“ (KV 426) Das Dilemma ist, dass es nicht möglich ist, aus den objektiven physikalischen Gegebenheiten allein den Zeitkern der Musik zu entwickeln, während andererseits die bloß subjektive oder psychologische Reduktion auch deshalb nicht möglich ist, „weil ja ohne das Moment der objektiv-physikalischen Vorgänge so etwas wie nun musikalische Phänomene auch nicht möglich wären.“ (KV 427f.) „Wenn man die Dialektik dieses Dilemmas in ihrer ganzen Konsequenz verfolgt, ergibt sich die nachgerade utopische Perspektive einer anderen, informellen Musik, nämlich dadurch dass in einer ›musique informelle‹ im positiven Sinn die Momente der Rationalisierung der Musik, wie wir sie heute in ihren äußersten Konsequenzen erlebt haben, doch positiv aufgehoben bleiben. Das künstlerisch ganz und gar Artikulierte allein ist das Bild des Unverstümmelten und damit der Freiheit.“ (KV 431)

---

<sup>45</sup> Adorno, Theodor W.: Kranichsteiner Vorlesungen 1955 bis 1966 (KV), in: Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen, Band 17. Hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Berlin: Suhrkamp 2014. 642 Seiten.

Adorno lässt also selbst im Versuch, seine eigene Kritik zu reflektieren und die kritisierte Position dialektisch aufzuheben, nicht völlig von dem Anspruch ab, von dem aus er seine Kritik formuliert hat: Rationalität wird zu einem Moment der Forderung, durchartikulierte, musikalische Sinnzusammenhänge von gleichsam objektiver ästhetischer Notwendigkeit herzustellen, also „die Technik als eine Funktion der künstlerischen Idee zu begreifen“ (KV 125) beziehungsweise sich zu fragen, „wie vollkommen emanzipierte Musik klanglich zum zwingenden Sinnzusammenhang sich organisieren lasse“ (KV 519). Den Begriff des „Sinns“ versteht Adorno dabei jedoch nicht hermeneutisch, als Ausdruck transzendenter Ideen oder als eine Art analysierbarer Kernbedeutung, sondern als die Aufgabe der Konstruktion eines völlig immanenten, werkinternen Verhältniszusammenhangs. Was ist unter einer solchen Intention genauer zu verstehen? Im Zuge der „Kranichsteiner Vorlesungen“ benennt Adorno diesen Widerspruch zwischen der irreversiblen Befreiung des musikalischen Materials und der letztlich bindenden, organisierenden Kraft des „Sinns“ wiederholt mit der philosophischen Formel von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ – in der die Selbständigkeit der einzelnen Elemente aber gewahrt bleiben soll. Darüber hinaus benutzt er eine ganze Reihe weiterer, teils metaphorischer Begriffe, die der Entwicklung der neuen Musik, der gegenüber traditionelle musikalische Kategorien problematisch würden, gerecht werden sollen: So spricht er von Kunst als „Krafffeld“ oder bezieht sich auf die schönbergsche Formulierung vom „Triebleben der Klänge“, erläutert Schönbergs „Kontrapunkt“ als ein die freie Tonalität organisierendes Prinzip, aber auch Gustav Mahlers Forderung nach der „Deutlichkeit“ der Instrumentation, verweist auf die Notwendigkeit von „Innenspannung“ oder „Verbindlichkeit“ in den Kompositionen, um so im Widerspruch zur angeblich vergleichgültigenden Entwicklung der neuen Musik dennoch zur Ausbildung von individuellen musikalischen Charakteren oder motivisch-thematischer Arbeit zu gelangen. Solche Begrifflichkeiten und Intentionen ziehen sich durch die gesamten „Kranichsteiner Vorlesungen“ und können als Erläuterungen der zentralen Formel von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ gelesen werden.

Ob solche widersprüchlichen Ansprüche an das moderne Komponieren überhaupt in Form von musikalischem Sinn einlösbar sind, ist natürlich fraglich. In einem seiner letzten Texte zu dem Thema – der im Juli 1969 geschriebenen Einführung für den Band „Nervenzpunkte der neuen Musik“ – bemerkt Adorno: „Das Verzweifelte der Fragestellung wird nicht verdeckt.“ (GS 16: 648) – das Problem aber wäre immerhin benannt. Bis in die Gegenwart hat Adornos Fragestellung dann auch weniger Anlass zur Verzweiflung, als zu philosophischer Reflexion gegeben, wie neuere Publikationen zum Thema zeigen, in denen der Begriff des musikalischen Sinns ebenfalls eine zentrale Rolle spielt (Hindrichs 2014: 185–224). Inwiefern diese aktuelle Diskussion Adornos Intentionen aufgreift und inwiefern Adornos Überlegungen etwas zur gegenwärtigen Diskussion beitragen, kann anhand der „Kranichsteiner Vorlesungen“ im Mitvollzug der Gedanken und jenseits bekannter Adorno-Klischees besser eingeschätzt werden.

## 4 Aktueller gesellschaftlicher Bezug

### 4.1 Zur Aktualität von Adornos Musikphilosophie

Die Aktualität von Adornos Musikphilosophie besteht meiner Meinung nach in deren unbedingtem Festhalten am Humanitätsideal und am Wahrheitsanspruch von Kunst. Adornos Grundhaltung gegenüber Musik, diese sehr ernst und lebenswichtig zu nehmen, kann auch heute noch ein Modell für die fundierte Auseinandersetzung mit Musik liefern. Seine Art von Musikanalytik bezieht auch die neuesten Entwicklungen ein und trägt zu ihrer kritischen Würdigung bei. Ein ähnlich kompetenter Kritiker der aktuellen Musikszene wäre auch heute wünschenswert und eine Bereicherung für die Feuilletons und die Musikwissenschaft.

Allerdings scheint mir seine Parallelisierung von musikhistorischer und gesellschaftlicher Entwicklung und ihre Wechselwirkungen ein wenig kurzschlüssig zu sein. Um aber Adornos Auffassung, dass allein authentische, von gesellschaftlichen Zwängen freie Musik ein Modell bieten kann, wie ein „richtiges“ Leben in einer „falschen“ Welt<sup>46</sup> funktionieren könnte, verstehen zu können, muss man bedenken, dass die Zeit, in die Adorno 1903 hineingeboren wurde, von zwei schrecklichen Weltkriegen, von menschenverachtenden, faschistischen und kommunistischen Diktaturen sowie von der persönlichen Vertreibung aus Europa in die sozialdarwinistisch-utilitaristische Zweckrationalität Nordamerikas geprägt war. Adornos Musikphilosophie bleibt notwendigerweise den Gesellschaftsverhältnissen der 1920er und 1930er Jahre, in denen sie wurzelt, verhaftet. Die Zeiten haben sich (glücklicherweise) geändert. Wir leben in einer Demokratie und seit vielen Jahrzehnten im Frieden. Hundert Jahre nach den Anfängen der Moderne kann die Neue Musik deshalb ebenso wenig aktuelle Gültigkeit beanspruchen wie eine Philosophie, die sich damit beschäftigt. Aktuell ist dagegen nach wie vor der Anspruch der modernen Kunst und ihrer philosophischen Deutung, die Forderungen der bürgerlichen Revolution nach Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit sowie die noch lange nicht eingelösten Forderungen der Aufklärung nach Selbstbestimmung und Befreiung des Individuums aus gesellschaftlichen Zwängen wach zu halten. Das Projekt der Moderne ist noch nicht vollendet. Die bürgerlich-utopischen Ziele sind noch nicht erreicht und können wahrscheinlich auch niemals erreicht werden. Heute sind die Hoffnungen auf eine Verwirklichung der bürgerlichen Utopie zwar einem größeren Realitätssinn gewichen. Dennoch gilt es auch in unserer Gegenwart, die Notwendigkeit einer fundamentalen Gesellschaftskritik von einem künstlerisch-intellektuellen Standpunkt außerhalb der Gesellschaft ins Bewusstsein der Menschen zu bringen, um den Gedanken an Humanität zu stärken und unser Handeln an diesem Ideal zu messen. Dafür liefert Adorno ein Modell ästhetischer Erfahrung – sowohl beim Hören als auch beim Komponieren von Musik – als Schlüssel zur allumfassenden Sensibilisierung gegenüber Unstimmigkeiten auf allen Gebieten und als ein Modell für eine freiere, gerechtere und menschlichere Gesellschaft.

Da sich die gesellschaftlichen Konstellationen in den demokratischen Staaten mittlerweile gewandelt haben, lässt sich auch ein etwas entspannter und positiverer Umgang mit den unterhaltenden Künsten und den Massenmedien denken, da diese durchaus emanzipatorische Elemente von Selbstbestimmung enthalten können. Dazu ließen sich bestimmte Musikformen nutzen, die ursprünglich nicht von der Kulturindustrie geplant und produziert wurden, wie z. B. Reggae, Rap und Punk. Diese wurden von Jugendlichen für sich selbst entwickelt oder aus der etablierten Musikszene übernommen und in kleinen Gruppen weiterentwickelt. Diese Musikstile bergen aktivierende Impulse, die zu einer Bereicherung des Lebens und der Gesellschaft beitragen können. Auch der alternative Gebrauch klassischer Musikinstrumente ließe sich in sogenannten bildungsfernen Schichten für kreative Innovationen und künstlerische Lernprozesse ausprobieren. So könnte der von Adorno in seiner Musikphilosophie zugrunde gelegte utopische Gehalt des bürgerlichen Freiheitsideals wieder stärker in die Gesellschaft getragen werden. Außerdem könnte sich eine zeitgemäße Musikpädagogik auf pädagogisch-aufklärerische Konzepte von Adorno stützen. In seinem letzten öffentlichen Gespräch am 14. August 1969, das er mit dem Pädagogik-Professor Hellmut Becker führte und das unter dem Titel „Erziehung zur Mündigkeit“ im Hessischen Rundfunk gesendet wurde, schlug Adorno eine Erziehung zum Widerstand vor, die er sich auch an öffentlichen Schulen vorstellen konnte:

„Ich würde [...] sagen, dass die Gestalt, in der Mündigkeit sich heute konkretisiert, die ja gar nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, weil sie an allen, aber wirklich an allen Stellen unseres Lebens überhaupt erst herzustellen wäre, dass also die einzige wirkliche Konkretisierung der Mündigkeit darin besteht, dass die paar Menschen, die dazu gesonnen sind, mit aller Energie darauf hinwirken, dass die Erziehung eine Erziehung zum Widerspruch und zum Widerstand ist. Ich könnte mir etwa denken, dass man auf den Oberstufen von höheren Schulen [...] gemeinsam kommerzielle Filme besucht und den Schülern ganz einfach zeigt, welcher Schwindel da vorliegt, wie verlogen das ist; dass man in einem ähnlichen Sinne sie immunisiert gegen gewisse

<sup>46</sup> Nach der berühmten Sentenz „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“, Adorno (1951), S. 42.



Morgenprogramme, wie sie immer noch im Radio existieren, in denen ihnen sonntags früh frohgemute Musik vorgespielt wird, als ob wir [...] in einer »heilen Welt« leben würden [...]; oder dass man mit ihnen einmal eine Illustrierte liest und ihnen zeigt, wie dabei mit ihnen unter Ausnutzung ihrer eigenen Triebbedürfnisse Schlitten gefahren wird; oder dass ein Musiklehrer [...] Schlageranalysen macht und ihnen zeigt, warum ein Schlager [...] objektiv so unvergleichlich viel schlechter ist als ein Quartettsatz von Mozart oder Beethoven oder ein wirklich authentisches Stück der neuen Musik. So dass man einfach versucht, zunächst einmal überhaupt das Bewusstsein davon zu erwecken, dass die Menschen immerzu betrogen werden, denn der Mechanismus der Unmündigkeit heute ist das zum Planetarischen erhobene mundus vult decipi, dass die Welt betrogen werden will.<sup>47</sup>

Beispielsweise arbeiten bestimmte Fernsehserien, Filme und Schlager mit Stereotypen, Klischees und Schemata, bei denen der Zuschauer bzw. der Zuhörer sofort weiß, wie der Film ausgeht bzw. der geübte Hörer bereits an den ersten Takten des Liedes seine Fortsetzung erkennt. Diese billige Machart stellte für Adorno eine Form von Verdummung dar, vor der er warnte und gegen die er sich wandte.<sup>48</sup>

Eine ähnliche Verdummung stellt der weichgespülte Wohlstands-Pop dieses 21. Jahrhunderts dar. Bestes Beispiel: „Die Toten Hosen“, eine Rotz-Kotz-Pubertäts-Punk-Band, die sich dermaßen etabliert hat, dass ihre kuschligen Songs („Tage wie diese“) auch für Banker und Cabrio-Fahrer konsumierbar geworden sind. Den heutigen Rich-kids-pseudo-pop-no-message-Bands ist das Outfit wichtiger als der Bandsound. Rock sucht man vergebens, allenfalls findet man Indie-Soße mit völlig entschärften Gitarrenamp-Sounds. Da fehlt der emotionale Druck der Rebellion gegen die Kriegsgeneration, die zum einen ihrerseits total traumatisiert sich wieder zurechtfinden musste (die Guten wie die Bösen), sich aber beharrlich weiter an alten Glaubenssätzen orientierte und damit bei den Kindern genau diese wahrscheinlich erstmal unbewusste Rebellion evozierte. Und die, die sich mit R'n'R befreit haben, waren dann die neuen Vorbilder für meine Generation sowie Ursache und Wirkung für den kulturellen Flächenbrand im Westen – radikale Brandrodung im Geiste, die wohl beste Gehirnwäsche des 20. Jahrhunderts. Der „Spiegel“ schrieb Anfang April 2019 über den 75-jährigen Roger Daltrey von „The Who“, der kurz vor dem Blitz-Krieg in London geboren wurde: Während nach diesem Krieg „The Beatles“ ein freundliches Lächeln und „The Rolling Stones“ ein anzügliches Grinsen zeigten, waren „The Who“ das grimmige Gesicht der Nachkriegs-Generation, die mit Verstärkern aus dem Kriegsministerium Musik machten. Diese Nachkriegs-Generation hat sich ihr Kriegstrauma mit dem R'n'R selbst wegtherapiert. Vielleicht die beste aller Möglichkeiten zu dieser Zeit: mit dem Credo „Sex & Drugs and R'n'R“ gegen epigenetische Traumata, wie es Pink Floyd in „The Wall“ (Schule) und „A Momentary Lapse Of Reason“ (Krieg) taten. In den 1960er- und 1970er-Jahren gab es eine enorme Stil-Vielfalt: The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Bee Gees, The Cream, The Nice, Pink Floyd, Soft Machine, Frank Zappa, King Crimson, Genesis, Yes, ELP, Procul Harum, Jethro Tull, Queen, Supertramp, Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin, ACDC usw., nicht zu vergessen Michael Jackson, Elton John und Tom Jones etc.<sup>49</sup> Diese musikalische Kreativität fehlt heute, weil der Impuls der Nachkriegs-Befreiungs-Euphorie verfliegen und einer Wohlstands-Wohlfühl-Lethargie gewichen ist.

Die Veharmlosung der gesellschaftskritischen Intentionen der Popmusik und der Niedergang der Rockkultur setzten in den 1980er-Jahren ein, die von einer kaum überschaubaren Stilvielfalt und Stilvermischung geprägt war. In dieser Zeit existierte kein spezifischer Rockmusikstil mehr, „es sei denn mit der Formel ‚anything goes‘. Alles ist heute gleichzeitig möglich“, stellt Werner Faulstich 1994 fest.<sup>50</sup> Gründe dafür sieht Faulstich in der Visualisierung der Rockmusik, bei der Text und Musik zu Sekundärfaktoren abgewertet werden. Zudem hat Rockmusik keine herausragende kulturelle Funktion mehr. Sie ist zu einem Faktor unter vielen in der Freizeit- und Unterhaltungsindustrie abgesunken. Primär sind dagegen die ökonomischen Verwertungsinteressen der Musikindustrie. Rockkultur ist nicht länger eine Alternative zu den bürgerlichen Konventionen, ihren Autoritäten und Werten. Faulstich konstatiert: „Damit hat Rockmusik ihren Protestcharakter als Gegenkultur verloren und ist selber Mainstream geworden“ (ebd., S. 14).

<sup>47</sup> Adorno (1969), S. 145f.

<sup>48</sup> Vgl. Horkheimer/Adorno (1947), S. 201: „Der permanente Zwang zu neuen Effekten, die doch ans alte Schema gebunden bleiben, vermehrt bloß, als zusätzliche Regel, die Gewalt des Hergebrachten, der jeder einzelne Effekt entschlüpfen möchte. Alles Erscheinende ist so gründlich gestempelt, dass nachgerade nichts mehr vorkommen kann, was nicht vorweg die Spur des Jargons trüge, auf den ersten Blick als approbiert sich auswiese. [...] Solche Natur, kompliziert durch die immer gegenwärtigen und sich selbst übertreibenden Ansprüche des spezifischen Mediums, macht den neuen Stil aus, nämlich »ein System der Nicht-Kultur, der man selbst eine gewisse 'Einheit des Stils' zugestehen dürfte, falls es nämlich noch einen Sinn hat, von einer stilisierten Barbarei zu reden.“

<sup>49</sup> Die beiden Letztgenannten wurden ebenso wie John Lennon und Paul McCartney von der britischen Königin Elisabeth II. zum „Sir“ geadelt.

<sup>50</sup> Faulstich (1994), S. 12.

Hinzu kommt, dass immer mehr Geld in das Musik-Business floss und Geld bekanntlich den Charakter verdirbt.<sup>51</sup> Geld korrumpiert selbst die Sensibelsten. Die Frage lautet: Warum machen reiche Musiker schlechtere Musik als arme? Ähnliches gilt für Kunstmaler (van Gogh) und Schriftsteller (Büchner).

Um es musiksoziologisch auf den Punkt zu bringen, kann man den Trennschnitt zwischen Authentizität und kommerzieller Verwässerung in dem Moment setzen, wo der Musiker den Teufelsbund mit dem Erfolgsversprechen des Plattenvertrags eingeht. Bei Jimi Hendrix fand mit der Knebelung an einen Vertrag der innere Musiktod statt. Mit dem Erfolg begann das tote Kopieren der eigenen Musik, sozusagen die Replik des Originals. Bildlich gesagt: das Masterband kam in die Kopieranstalt, und mit der Plattenpressung begann der Verrat am Authentischen.

Der Blues war nun ein Massenprodukt, und der gefühlte Weltschmerz ein kapitalistisches Massenprodukt zum Nachfühlen und Imitieren. Dazu muss man wissen, dass Hendrix wochenlang mit seinem Freund Billy Cox zu Fuß durch Kalifornien lief. Sie hatten kein Geld, mussten um Essen betteln und schliefen nachts in leeren Baracken am Straßenrand. Jimi soll dabei seine Gitarre immer um den Hals gehabt haben. Authentischer geht Blues wohl kaum. Alles, was danach kam, war dann nichts anderes als der Weg in die Hall of Fame. Hendrix hat sich nie um Verträge gekümmert, die Plattenfirma musste ihm sogar Geld leihen, damit er sich eine Gitarre kaufen konnte. So pervers war das schon zu Beginn des Rock-Business.

Weiteres Beispiel „Beatles“: Nach dem Star-Club Erfolg in Hamburg gingen die Beatles nach London, wo sie Brian Epstein trafen und ihren ersten Plattenvertrag unterschrieben. Der schnelle Erfolg mit einem Hit nach dem anderen führten in den nächsten Jahren zu einem bis dahin nie dagewesenen Starruhm. Die Beatles waren einer der ersten Bands, die in den USA in einem Stadion spielten. Und hier passierte der Bruch! Sie standen auf der Bühne und konnten sich selbst nicht mehr hören (Publikum zu laut!). Allein die jahrelange Routine half ihnen, den Gig zu überstehen, ohne das von außen jemand was merkte. Danach verließen sie das Stadion in einem gepanzerten Militärtransporter, und abends im Hotel beschlossen sie; nie wieder aufzutreten. Ihr Übererfolg war der Killer des Authentischen.

Die Beatles machten das einzig Richtige: Um sich musikalisch weiterzuentwickeln, arbeiteten und lebten sie quasi im Studio. Mit Hilfe von George Martin (klassisch ausgebildeter Komponist) und der rasanten Entwicklung der Studioteknik gelang ihnen u.a. das wichtigste und beste Pop-Album der Rockgeschichte: „Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band“ Nach diesem Zenit, der auch die weitere Mutation des Authentischen in der Musik markiert, beginnt in der Musikgeschichte die Diversifikation und die Massenwucherung der stilistischen Unübersichtlichkeit. Alles explodierte. Die Zeit von 1967 bis 1970 wurde zur goldenen Ära. Doch bereits 1971 war die große Kreativität vorbei. Die vielen Bandaufösungen und Toten (v.a. im Jahr 1970)<sup>52</sup> hinterließen Chaos, aber auch Neuorientierung und experimentelle Weiterentwicklungsversuche in allen Genres.

Mit der totalen Elektrifizierung der Musik Ende der 1970-er Jahre (z.B. elektronische Schlagzeugsounds) blieb für die Gründer nur die kommerzielle Anpassung oder der „rebellische“ Ausstieg. Viele Bands lösten sich auf, obwohl die Gründe eher banaler Natur waren, wie „künstlerische“ Übersättigung und fette Kontostände. Aber der Rock 'n Roll war eigentlich schon nach „Woodstock“, das als Höhe- und gleichzeitig Endpunkt der im Mainstream angekommenen Hippiebewegung in den USA gilt.

Mit der totalen Technisierung vor allem in der Studiowelt driftete die gesamte Musikszene immer weiter weg von irgendwelchen ursprünglichen, authentischen Maximen und der Kommerz bleibt als einzige Motivations-

---

<sup>51</sup> Aus einer Studie: Denken Menschen an Geld, scheinen sie eher zum Betrug zu neigen. Zu diesem Ergebnis kamen amerikanische Wissenschaftler 2013 in der Zeitschrift "Psychological Science". Ihre Probanden mussten verschiedene Aufgaben lösen, etwa aus vorhandenen Wörtern Sätze bilden. Der Inhalt dieser Worte ließ die Freiwilligen unbewusst entweder über Geld, Zeit oder etwas Neutrales nachdenken. Anschließend nahmen die Probanden an einem Zahlenspiel teil. Für jede gelöste Aufgabe erhielten sie als Anreiz Geld. Bei ihren eigenen Angaben zu den gelösten Aufgaben hatten die Freiwilligen nur scheinbar unbemerkt die Möglichkeit, ihre Erfolge nach oben zu korrigieren. Ergebnis: Probanden, die unbewusst über Geld nachdachten, tendierten eher zum Betrug. Wer hingegen über Zeit reflektierte, verhielt sich moralischer. Weitere Experimente der Forscher legten nahe: Über Zeit nachzusinnen, lässt einen offensichtlich über das eigene Leben nachdenken und als Folge eher Dinge tun, auf die man stolz sein kann.

<sup>52</sup> Brian Jones von den „Rolling Stones“ lebte vom 28. Februar 1942 bis zum 3. Juli 1969;

Alan Wilson von „Canned Heat“ vom 4. Juli 1943 bis zum 3. September 1970;

Jimi Hendrix vom 27. November 1942 bis zum 18. September 1970;

Janis Joplin vom 19. Januar 1943 bis zum 4. Oktober 1970

Jim Morrison von „The Doors“ vom 8. Dezember 1943 bis zum 3. Juli 1971.

Sie alle starben im Alter von 27 Jahren.

Maxime bis heute für die Mehrzahl aller Musiker alternativlos die Ausgangsbasis für alle weiteren Lebenswegentscheidungen im Raum stehen.

## 4.2 Das Historisch-Werden von Adornos Musikphilosophie

Adornos Auffassung, dass das musikalische Material geschichtlich vorbestimmt ist und eine Aussage zur Gesellschaft macht, halte ich für nicht absolut stichhaltig. Meiner Meinung nach beinhaltet Musik vor allem ein faszinierendes, unterhaltendes und gefühlsbetontes Element, das nicht direkt politisch zu verstehen ist. Ein Indiz dafür sehe ich darin, dass heute auch noch die Musik längst vergangener Zeiten (Klassik, Romantik) bedeutsam ist, obwohl ihre geschichtlichen Bedingungen heute nicht mehr vorliegen. Etwas Anderes ist es, wenn mit Hilfe der Musik direkt im dazugehörigen Text oder dem Libretto einer Oper bestimmte Bezüge zu einem geschichtlichen Sachverhalt hergestellt werden (Nationalhymnen, Arbeiterlieder, Spirituals, Gospelsongs, Bluesgesänge, Protestsongs oder auch die Darstellung des Holocaust). Diese ausdrücklich politisch oder religiös „engagierte“ Musik war von Adorno jedoch nicht als „autonom“ anerkannt worden. Auch nicht gemeint sind politische Instrumentalisierung von Musik wie etwa die Marschmusik von Soldaten, die Fanfareninstrumentierung politischer oder karnevalistischer Kundgebungen sowie die Heavy-Metal-Musik rechtsradikaler Jugendgruppen.

Die reine Musik ohne erläuternden Text mit bestimmten gesellschaftskritischen Bedeutungen zu verbinden, ist meiner Meinung nach eine Überinterpretation und birgt die Gefahr, dass persönliche Meinungen geäußert werden, die nicht beweisbar sind. Die Unterscheidung zwischen „fortschrittlicher“, „rückschrittlicher“ und „veralteter“ Neuen Musik erscheint mir etwas dogmatisch. Musik reicht zu weit ins Unbewusste hinein, als dass sie rational-philosophisch oder gar politisch gedeutet werden könnte. Im Komponieren und Musizieren kann man seine Gefühle ausleben. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik sind so vielfältig, dass jeder einen Musikstil finden kann, der ihm persönlich entspricht. Aus diesem persönlichen Musikgeschmack sollte man jedoch kein Dogma machen und nur das als einzig wahre Musik gelten lassen, so wie es Adorno in seiner Musikphilosophie tat. Er vertrat einen sehr engen Musikbegriff, der alles „Gefühlvoll-Triebhafte“ ausschloss, wie z. B. Ballettmusik und den Jazz. In unserer Gesellschaft gilt das Prinzip des Stilpluralismus, der zwar nicht bedeutet, dass alles gut und richtig ist, was es gibt, aber das Gebot der Toleranz erfordert, die Meinungen, Empfindungen und Wünsche von anderen zu respektieren. Musik bedeutet jedem etwas Anderes und kann demnach unterschiedlich interpretiert werden. Jeder kann schließlich seine eigene Interpretation der Bedeutung von Musik vertreten, da sie relativ viele Freiräume lässt. Diese Freiheit der Musik von gesellschaftlich-politischen Bedeutungen spricht dafür, dass sie nur wenig von Rationalität beherrscht wird. Von daher stimme ich mit Adorno überein, dass der Musik ein spielerisches und befreiendes Potenzial innewohnt. Es kommt aber vor allem darauf an, die nötige Kompetenzen zu erwerben, diese Möglichkeiten des freien Spiels mit Musik kreativ und konstruktiv für sich und die Gesellschaft zu nutzen, indem die Menschen befähigt werden, Musik zu genießen, selbst Musik zu spielen und vielleicht sogar eigene Musik zu komponieren – das muss aber nicht unbedingt Neue Musik sein.

Auch die politische Haltung Adornos, die Gesellschaft von einem Standpunkt außerhalb der Gesellschaft zu kritisieren, ist bereits zu seiner Lebenszeit historisch geworden. Für Adorno als verkopftem Theoretiker gab es in der politischen Praxis, die ab 1968 weltweit auf dem Programm stand, keinen Platz mehr. Sein Tod könnte als Flucht vor der Tat gedeutet werden. Nach dem nervenaufreibenden Landgerichtsprozess gegen seinen begabtesten Schüler Hans-Jürgen Krahl und andere protestierende Studenten, die er mit Polizeigewalt aus dem Institut für Sozialforschung werfen ließ, ermattete die dünne Höhenluft der Alpen die Lebenskraft des herzkranken Philosophen.

Zuvor hatte Adorno von Februar bis August 1969 mit Herbert Marcuse in einem intensiven Briefwechsel einen Dissens ausgetragen, von dem Adorno in einem Brief an Horkheimer bereits befürchtete, er könnte einen „Bruch zwischen ihm und uns“ herbeiführen. Marcuse kritisierte Adornos Praxis-Abstinenz ebenso wie Habermas' Vorwurf des „linken Faschismus“ gegenüber den rebellierenden Studenten sowie die polizeiliche Räumung des besetzten Instituts. Adorno verteidigte Habermas' Vorwurf. Auch er sah jetzt Tendenzen, die „mit dem Faschismus unmittelbar konvergieren“, und nahm, wie er Marcuse schrieb, „die Gefahr des Umschlags der Studentenbewegung in Faschismus viel schwerer als Du“. Am Tag nach der Gerichtsverhandlung gegen Krahl fuhr Adorno mit seiner Frau übereilt in den lang ersehnten Sommerurlaub in die Schweizer Berge nach Zermatt auf 1.600 Meter Höhe. Ungenügend akklimatisiert, fuhr er mit der Seilbahn noch weiter hinauf in Richtung Matterhorn, das 4.478 Meter hoch aufragt. Mit Herzbeschwerden wurde er in eine Klinik gebracht, wo er am 6. August 1969 einem Herzinfarkt erlag.

Die Schweizer Alpen hatten für Adorno, der sich als „Bergmensch“ bezeichnete, die Bedeutung einer individuellen Ideallandschaft. In der „Ästhetischen Theorie“ findet man einen Satz über Zermatt, wo das Matterhorn erscheint, als sei es das Kinderbild des absoluten Bergs, wie wenn er der einzige Berg auf der ganzen Welt wäre. In der „Negativen Dialektik“ gewinnt ein weiterer Aspekt Gewicht: „Das Moment, in dem Natur und Geschichte einander kommensurabel werden, ist das von Vergängnis.“<sup>53</sup> Gleichwohl lässt sich einzig im unzerstörten Naturschönen noch eine Spur davon identifizieren, was sich dem Zwang zur gesellschaftlichen Identität und den ökonomischen Verwertungszwängen entzieht. Dieses Potenzial zur Befreiung ist bei Adorno im Begriff des Nichtidentischen zusammengefasst. Das Nichtidentische ist das Einzigartige, Unwiederholbare, das Begrifflose, Besondere und Einzelne – der Augenblick des Glücks. Kunst wird von Adorno folgerichtig auf die Nachahmung des Naturschönen verpflichtet, das aufgrund seiner Beschaffenheit notwendigerweise unfixierbar ist. Für Adorno gehört die Natur, wie er in seiner Abiturarbeit schrieb, zu den „heimlichen Dingen“, auf die Dichter und Musikanten gehen, „die ums Letzte und Heimlichste kämpfen mit dem wachen Mut verwegener Gedanken; sie haben alle die Natur geliebt, Goethe und Hölderlin, Schubert und Mahler (...); all diese ungleichen Menschen haben sich verloren, um sich zu finden, sie haben ihre Seele gefunden, sie wurden erhoben in ihre Heimat.“<sup>54</sup>

## 5 Bezüge zwischen Adornos negativer Dialektik und Pink Floyds Progressive Rock

Auch Pink Floyd war den Geheimnissen der Natur auf der Spur – inklusive denen des Universums, beispielsweise in "Interstellar overdrive" und in "Set the control for the heart of the sun". Im Unterschied zu Adorno waren diese britischen „Musikanten“ allerdings nicht von den „heimlichen Dingen“ der Berge fasziniert, sondern von Tieren: Beispiele sind zu hören in "A saucerful of secrets", "Several species of fury animals" und "Seamus", in denen sie mit Klangcollagen arbeiten. Sie komponierten sogar eine komplette Suite mit dem Titel "Animals", die Stück wie "Dogs" und "Pigs" enthält.

Musikalische Bezüge zwischen Neuer Musik und Prog-Rock: Insbesondere die ausgedehnten Suiten von Pink Floyd erreichen symphonisches Niveau, vor allem in „Ummagumma“ (1969), "Atom heart mother" (1970), "Meddle" (1971) und "Shine on you crazy diamond". Das Konzeptalbum "The Wall" kann als Rock-Oper gehört werden. Im Grunde prägt die Suiten-Struktur alle Werke der Gruppe.<sup>55</sup> Das Doppelalbum „Ummagumma“ von 1969 enthält Geräuschcollagen, die an die Musique concrète der französischen Komponisten Pierre Schaeffer und Pierre Henry erinnern. Die komplexe Klangarchitektur dieser Platte und die der 1970 folgenden „Atom Heart Mother“ sprengen das Korsett des Pop-Songs und enthalten Schockelemente, die der Popmusik zuvor fremd waren. Das gilt ebenso für die Experimente mit elektronischen Musikinstrumenten und Aufnahmetechniken. Pink Floyd bemüht sich um artifizielle Neuerungen und ihre Studioproduktionen zielen auf die Charakteristika des „abgerundeten Werks“. Ihr eigentümlicher Personalstil umfasste neben der Klangästhetik auch die künstlerische Gestaltung der Plattenhüllen (Hipgnosis).

Gesellschaftskritik: Adorno war in seinen zwanziger Jahren dogmatischer Leninist. Roger Waters Mutter war Kommunistin. Beide intendieren gesellschaftliche Verbesserungen. Möglicherweise entsprechen dieser Intention die Stücke der psychedelischen Phase eher als die der gesellschaftskritischen Phase. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an Adornos Aussage: Das Heitere an der Kunst ist nicht ihr Gehalt, sondern ihr

---

<sup>53</sup> Adorno (1966), S. 353.

<sup>54</sup> Adorno, Gesammelte Schriften, Band 20, S. 733.

<sup>55</sup> Eine Suite (frz. *suite* ‚Abfolge‘) ist in der Musik eine vorgegebene Abfolge von Instrumental- oder Orchesterstücken, die ohne längere Pausen hintereinander gespielt werden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etablierte sich daneben der Name Partita, im 18. Jahrhundert wurden Suiten auch oft durch Ouvertüren eingeleitet. Die modellhafte Form des einzelnen Satzes einer barocken Suite ist die Suitensatzform. Ihre typischen Merkmale zeigen z. B. die Menuette Bachs. Ein Suitensatz ist zweiteilig; beide Teile enden mit Wiederholungszeichen. Grundlegend für die Form ist der harmonische Verlauf: Der erste Teil eines Satzes in Dur führt meist zur Dominante, der zweite Teil von der Dominante zur Tonika zurück. Der Rückweg ist meist ausgeweitet durch die Kadenz zu einer benachbarten Tonart – beispielsweise zur Tonikaparallele. Steht der Suitensatz in Moll, führt der erste Teil des Satzes entweder in die Tonikaparallele oder in die Oberquint-Tonart in Moll. Sehr beliebt sind Suiten auch bei Filmmusiken, wo diese ebenfalls ein zusammen geschnittenenes Best-Of eines Soundtracks darstellen (häufig werden die einzelnen Stücke über Crossfades zusammengefügt, so das von manchen Stücken lediglich Fragmente auftreten). Sehr häufig findet sich die Suite eines Soundtracks an letzter Stelle des CD-Scores, als sogenannte End-Credits Suite. Auch für Orchesterkonzerte sind Filmmusiksuiten beliebtes Repertoire – wobei ebenfalls nicht nur Originalorchestrations, sondern ebenfalls zahlreiches Material für Laienorchester mit vereinfachter/abgespeckter Instrumentation, bzw. Orchestration zur Verfügung steht (beispielsweise fehlen in diesen Arrangements häufig eher problematische oder teure Instrumente, wie Kontrafagott, und ebenso schweres Laufwerk o. Ä. wird häufig vom Arrangeur vereinfacht).

Verhalten: „Indem sie das Verhängnis nennt, glaubt sie es zu lockern. Das ist ihr Heiteres; freilich ebenso, als Veränderung des jeweils bestehenden Bewusstseins, ihr Ernst“ (Adorno, 1967, Ist die Kunst heiter?, S. 149).

@ „Comfortably numb“: bequeme Gefühllosigkeit = Adorno wollte ein Buch über den Kältestrom in unserer Gesellschaft schreiben. In seiner „Negativen Dialektik“ von 1966 findet sich ein gespenstischer, fast autobiografischer Satz. Adorno fragt sich, ob nach Auschwitz noch leben dürfe, „wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen“. Und dann spricht er von der Kälte, der es zum Weiterleben bedarf. Kälte meint hierbei eine moralische Kälte. Bürgerliche Kälte bezeichnet bei Adorno das moralische Grundprinzip der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Die dort das Leben bestimmende, kompetitive Vereinzelung und die Vergesellschaftung der Subjekte zum Kampf um knappe Güter und Lebenschancen verlange diesen – so meint Adorno – stets die Konzentration auf die individuelle Selbsterhaltung ab. Verbunden damit sei nicht nur eine Entfremdung der Menschen unter- und gegeneinander, da diese sich bloß noch als isolierte Subjekte mit ebenso isolierten Interessen begegneten, sondern auch eine tendenzielle Gleichgültigkeit, vor allem gegenüber jenen Menschen, die dabei zum Verfügungsobjekt des eigenen Partikularinteresses gemacht werden müssen, insbesondere durch Verwertung ihrer Arbeitskraft. Die erfolgreiche Selbstbehauptung unter den Prämissen universeller Konkurrenz bedinge die mehr oder weniger konsequente Verdrängung der Tatsache, dass der eigene Vorteil, den es in der Gesellschaft zu suchen gilt, immer den Nachteil eines anderen impliziert.<sup>56</sup>

An Adornos Behandlung bestimmter Schriftsteller lässt sich ein Modell für dessen potenzielle Position zum Prog-Rock ableiten.

Erstes Beispiel Charles Baudelaire, zu dem Adorno in seiner „Ästhetischen Theorie“ schrieb: „Die Autorität des Neuen ist die des geschichtlich Unausweichlichen. Insofern impliziert es objektiv Kritik am Individuum, seinem Vehikel: ästhetisch schürzt im Neuen sich der Knoten von Individuum und Gesellschaft. [Die Abstraktheit des Begriffs der Moderne] ist gekoppelt mit dem Warencharakter der Kunst. Darum hat Moderne, wo sie erstmals theoretisch sich artikuliert, bei Baudelaire, sogleich den Ton von Unheil. Das Neue ist dem Tod verschwistert. Was bei Baudelaire als Satanismus sich gebärdet, ist die sich selbst als negativ reflektierende Identifikation mit der realen Negativität des gesellschaftlichen Zustands. Weltschmerz läuft über zum Feind, der Welt. (...) Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete; dadurch, nicht durch Verleugnung des Stummen wird sie beredt; dass sie kein Harmloses mehr duldet, entspringt darin. (...) Der Rest des Abstrakten im Begriff der Moderne ist sein Tribut an diese. Wird unterm Monopolkapitalismus weithin der Tauschwert, nicht mehr der Gebrauchswert genossen, so wird dem modernen Kunstwerk seine Abstraktheit, die irritierende Unbestimmtheit dessen, was es sein soll und wozu, Chiffre dessen, was es ist.“ (ÄT 38-40) „Unter den Gefahren neuer Kunst ist die ärgste die des Gefahrlosen.“ (ÄT 51) Wer denkt dabei nicht an die markerschütternden Schreie in „Careful with that axe Eugene“ und an die genuschelten Worte im Einleitungsstück von „Meddle“ „One of these days“: „One of these days I'm going to cut you into little pieces“?

Zweites Beispiel Paul Valéry, dessen Literatur Adorno einen objektiven gesellschaftlichen Wahrheitsgehalt zuspricht: „Er setzt die Antithese zu den anthropologischen Veränderungen unter der spätindustriellen, von totalitären Regimes oder Riesenkonzernen gesteuerten Massenkultur, die die Menschen zu bloßen Empfangsapparaten, Bezugspunkten von conditioned reflexes reduziert und damit den Zustand blinder Herrschaft und neuer Barbarei vorbereitet. Die Kunst, die er den Menschen, wie sie sind, entgegenhält, meint Treue zu dem möglichen Bilde vom Menschen.“ (Der Artist als Statthalter, in: Noten zur Literatur S. 192) Der Künstler erhält daher eine gesellschaftliche Funktion: „Der Künstler, der das Kunstwerk trägt, ist nicht der je Einzelne, der es hervorbringt, sondern durch seine Arbeit, durch passive Aktivität wird er zum Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts. (...) In solcher Stellvertretung des gesamtgesellschaftlichen Subjekts aber, eben jenes ganzen, ungeteilten Menschen, an den Valérys Idee vom Schönen appelliert, ist zugleich ein Zustand mitgedacht, der das Schicksal der blinden Vereinzelung tilgt, in dem endlich das Gesamtsubjekt

---

<sup>56</sup> Adorno spricht in seinem Vortrag „Erziehung nach Auschwitz“ von der Kälte als einem »Grundzug der Anthropologie« unter bürgerlich-kapitalistischen Prämissen, der nicht bloß mit-, sondern vielmehr hauptverantwortlich gewesen sei für jenes gesellschaftliche Grauen, wie es in Auschwitz eine völlig neue und ungeahnte Dimension erreicht hat: „(...) wären sie [die Menschen] also nicht zutiefst gleichgültig gegen das, was mit allen anderen geschieht außer den paar, mit denen sie eng und womöglich durch handgreifliche Interessen verbunden sind, so wäre Auschwitz unmöglich gewesen, die Menschen hätten es dann nicht hingegenommen. [...] Die Kälte der gesellschaftlichen Monade, des isolierten Konkurrenten, war als Indifferenz gegen das Schicksal der anderen die Voraussetzung dafür, dass nur ganz wenige sich regten« (Adorno 1966, S. 101). Bürgerliche Kälte ist somit nicht lediglich Resultat, sondern geradezu Ermöglichungsbedingung zutiefst inhumaner gesellschaftlicher Verhältnisse, in welchen noch das größte menschliche Unrecht seinen Lauf nehmen kann.

gesellschaftlich sich verwirklicht. Die Kunst, die in der Konsequenz von Valéry's Konzeption zu sich selbst kommt, würde Kunst selber übersteigen und sich erfüllen im richtigen Leben der Menschen.“ (ebd., S. 194f) Das erscheint zwar wie ein Wunschtraum, doch immerhin halten bestimmte Kunstwerke, diesen Wunschtraum wach – und zwar nicht bloß die Werke der ernsten Musik, sondern gerade auch jene der leichten Muse, wie beispielsweise „St. Tropez“ und in dem Soundtrack „Obscured by clouds“ zum Film „La Vallée“, in dem es um die Suche nach dem Paradies geht, das laut Landkarte von einer Wolke verdeckt ist.

Drittes Beispiel Samuel Beckett: Adornos Essay „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ thematisiert das Paradoxon, dass angesichts der Weltkatastrophe noch immer Kunst existiert. Wenn alle Kunst zum Endspiel im buchstäblichen Sinn wurde, zum Spiel vom Ende der Kunst, dann kann man Adornos Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts insgesamt so überschreiben, wie ihr Autor seine Beckett-Interpretation überschrieb: ein Versuch, das Endspiel zu verstehen. Beckett ist für Adorno deshalb von so großer Bedeutung, weil Literatur für ihn ein unverstellter Ausdruck der tiefgreifenden Krise des bürgerlichen Subjekts ist, ja der „Liquidation des Subjekts“, der „Endgeschichte des Subjekts“, wie Adorno meint. Becketts Stück kann als Parodie des französischen Existentialismus á la Sartre verstanden werden. Allein Sartres Hochschätzung Heideggers macht ihn für Adorno hochgradig suspekt. Das Endspiel ist eine Parodie der existenzialistischen Philosophie nicht in Begriffen, sondern in literarischen Konstellationen. Die Radikalität Becketts beweist sich dabei durch seine unversöhnliche Negativität. Sie ist negative Theologie und negative Ontologie in einem. Becketts ständigen Rekurse auf Schopenhauer sieht Adorno als erster und wertet diesen Bezug durchaus positiv.

Beckett stellt Leere und Hoffnungslosigkeit in einer Endzeit-Atmosphäre dar: Der erblindete Hamm (patriarchalisch-nörgelnd und autoritär) sitzt auf einer hell erleuchteten Bühne, die eine Art Dach wie eine Abzugshaube abschließt, im Rollstuhl. Er wird von Clov (verwirrt herumgeisternd), der sein Sohn sein könnte (oder ist?), bedient. Clov humpelt, ist gehbehindert, kann aber immerhin laufen. Er ist Hamms Diener, vielleicht auch so etwas wie sein Sklave, auf jeden Fall von Hamm abhängig, da nur dieser den Speiseschrank öffnen kann. Clov müsste ohne Hamm verhungern. Und Hamm bekäme ohne Clov nicht seine Medikamente. Der Hintergrund ist schwarz. Die beiden, Hamm und Clov, unterhalten sich über Gott und die Welt. Philosophieren. Vor allem über das Ende. Clov: „Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende. (Pause). Ein Körnchen kommt zum anderen...“ usw. Dann bricht das Gespräch ab. Clov: „Ich gehe in die Küche...“ Eine bald offene, bald versteckte Aggression beherrscht das Verhältnis der beiden. Manchmal kommt so etwas wie Reue in Hamm hoch: „Ich habe dich zu viel leiden lassen. Pause. Nicht wahr?“ Clov: „Das ist es nicht.“ Leere und Hoffnungslosigkeit. Hamm erzählt den abgedroschenen Witz vom Schneider, der es über Monate nicht fertigbringt, eine Hose zu nähen. Der Kunde, „ein Engländer“, hält ihm vor, Gott habe in nur sechs Tagen die Welt, die W e l t ! erschaffen. Und er, der Schneider, brauche für diese lächerliche Hose Monate?! Darauf der Schneider selbstgefällig: „Aber Milord! Milord! Sehen Sie sich mal die Welt an... und sehen Sie da meine H o s e !“ Anekdoten durchziehen die bleierne Handlungsarmut wie Kondensstreifen. So geht es dahin, Hochproblematisches ins Geplänkel gestreut, plötzlich der harte Kern: Clov schaut mit einem Fernglas nach draußen. Hamm fragt ihn, was er sieht. Clov: „Nichts“. Er sieht „nichts mehr“. Nichts am Horizont. Wogen aus Blei. Er weiß nicht, ob es Tag oder Nacht ist. Es ist draußen „Hellschwarz, allüberall.“ Jeden Tag dieselbe Komödie, der alte Schlendrian. Und dennoch: „Irgendetwas geht seinen Gang.“ Der träge Gang des Weltgeschehens. Darüber hinaus nichts. Oder irgendwas. Jedenfalls ohne Belang. Hamm: „Ich bin nie dagewesen.“ Clov: „Du hast Schwein gehabt.“ Hamm: „Weißt du, was geschehen ist?“ Clov: „Das ist doch ganz wurscht.“ Sie reden über den Tod. Hamm: „Du stinkst jetzt schon. Das ganze Haus stinkt nach Kadaver.“ Clov: „Die ganze Welt.“ Und ständig Clovs Drohung: „Ich werde dich verlassen.“ „Ich verlasse dich.“ Das Alltägliche mischt sich mit dem Philosophischen, das einem gegen den Kopf prallt wie ein geworfener Stein. „Die Position des absoluten Subjekts, einmal aufgeknackt als Erscheinung eines übergreifenden und sie überhaupt erst zeitigenden Ganzen, ist nicht zu halten: der Expressionismus veraltet. Aber der Übergang in die verpflichtende Allgemeinheit gegenständlicher Realität, die dem Schein der Individuation Einhalt geböte, ist der Kunst verwehrt. Denn anders als die diskursive Erkenntnis des Wirklichen, von der sie nicht generell, sondern kategorisch getrennt ist, gilt in ihr nur das, was in den Stand von Subjektivität eingebracht, was dieser kommensurabel ist. Versöhnung, ihre Idee, vermag sie zu konzipieren einzig als die zwischen dem Entfremdeten. Fingierte sie den Stand der Versöhnung, indem sie zur bloßen Dingwelt überlief, so negierte sie sich selbst.“ (Versuch, das Endspiel zu verstehen, S. 167 ff) Dieses radikal-trotzige Festhalten am Negativen, Dissonanten und Unerträglichen, am Schockierenden und Verstörenden ist auch in „Careful with that axe Eugene“ zu hören. Adornos Beckett-Verständnis bildet den Kern seiner ästhetischen Theorie, und Becketts Figuren sind die lakonischen Zeugen der negativen Dialektik, in der sich jede Hoffnung in bleiche Erinnerungsspuren auflöst. Hinter dem Endspiel kommt negativer Ästhetik zufolge nichts mehr, der Horizont markiert keine Erwartung mehr, sondern wird zur ewigen Grenze

des Irrenden. „Hamm: Und der Horizont? Nichts am Horizont? Clov das Fernglas absetzend, sich Hamm zuwendend, voller Ungeduld: Was soll denn schon am Horizont sein?“

In seinen Metaphysik-Vorlesungen aus dem Sommer 1965 erklärte Theodor W. Adorno die Dramatik Samuel Becketts zum „einzigsten, wirklich relevanten metaphysischen Gebilde aus der Zeit nach dem Krieg“. In Becketts „metaphysischen Gebilden“ erkennt Adorno eine positive Antwort auf seine in der Negativen Dialektik gestellte Frage, ob metaphysische Erfahrung nach Auschwitz überhaupt noch möglich sei. Becketts Werk gestaltet schwarze Topoi des Transzendierens, die es vermögen, gemäß Adornos ästhetischer Theorie die Erkenntnis „um das von ihr Ausgeschlossene“ zu erweitern. Becketts schriftstellerisches Œuvre markiert ebenso wie die meditativen Suiten von Pink Floyd Verhandlungsorte metaphysischer Erfahrungen. Adornos metaphysische Theorie des Verfalls ist der Dekadenz-Philosophie Nietzsches verwandt. Das Subjekt erscheint als Figur des Verschwindens, betritt nur die Bühne der Gegenwart, um sie sofort wieder zu verlassen, substanzlos und ziellos. Die Subjekte sind Personifikationen des Nietzsche'schen Nihilismus, die keine Antwort mehr haben auf die großen Fragen nach dem Warum und Wozu von allem. Insofern sind die Figuren Becketts tatsächlich Momente einer fundamentalen De-Personifikation, sind Spuren eines metaphysischen Verschwindens. Beckett zeigt sich dabei als ein zeitgenössischer Schüler Schopenhauers, dessen Willens-Metaphysik krass und gleichsam nackt hervortritt, in Reduktionen auf das Wesentliche. Insofern erfahren wir bei Beckett keine Liquidation des Subjekts, sondern seine Reduktion des Menschen aufs Elementare. Dass Becketts Drama die Differenz von Hohem und Niedrigem nicht bloß einebnet, sondern negiert, macht einen Aspekt des Beklemmenden des Bühnengeschehens aus – „trübselige Einzelheiten“ notiert Adorno. Ihre Dominanz protestiert nicht nur gegen Tragik und Pathos idealistischer Konstruktionen, sondern schafft einen neuen Raum bedeutungslos-bedeutender Dinge, etwa das Leinentuch Hamms, die Mülltonnen, der Blick aus dem Fenster, die Geschichten, die im Nichts versanden etc. Dass dazu auch ein sehr spezifischer, oft obszöner und körperbezogener Humor gehört – in Adornos Worten: „irisch“ –, ist unüberhörbar, wird aber von Adorno konsequent ignoriert. Dass Humor und Lachen parodiert werden, wie Adorno meint, scheint mir eine professorale Fehldeutung zu sein. Wo immer in einem literarischen Text Witz, Humor, Satire auftauchen, ist Adorno hörbar irritiert, ja unangenehm berührt. Das ist nicht seine Welt. Wohl aber die Becketts, den er auf diesem Feld gänzlich verfehlt. Auch eine persönliche Begegnung von Adorno mit Beckett im Februar 1961 in Frankfurt am Mann bei einer Einladung des Suhrkamp-Chefs Siegfried Unseld lief schief. Unseld, Beckett und Adorno waren zum Essen versammelt, und Adorno erläuterte Beckett seine Namenstheorie zum Endspiel, dass der Name Hamm von Hamlet abgeleitet sei. Beckett soll geantwortet haben: „Tut mir leid, Professor, aber an Hamlet habe ich nie gedacht, als ich den Namen erfand.“ Adorno soll auf seiner Herleitung insistiert haben; Beckett war angeblich verschnupft. Nachdem er den gesamten Text Adornos gelesen hatte, soll er einem Bekannten gesagt haben: „Das ist der Fortschritt der Wissenschaft, dass die Professoren mit ihren Irrtümern weitermachen können!“ Adorno hat natürlich insofern recht, als eine Herleitung des Namens einer fiktiven Figur nicht vom Wohlwollen oder der Zustimmung des Verfassers abhängt – entweder sie ist plausibel oder nicht. Was der Autor dazu sagt, ist irrelevant.

Den hier artikulierten gesellschaftskritischen Kunstanpruch realisierte Pink Floyd vor allem in ihren Konzeptalben. Mit „The Dark Side Of The Moon“ gelang ihnen 1973 ein düsteres Tongemälde über die Pressionen des Alltagslebens und die Reaktionen darauf: Entfremdungsgefühle, Verdrängung von Leid bis zur Schizophrenie. Auch die folgenden Produktionen „Wish You Were Here“ (1975), „Animals“ (1977), „The Wall“ (1979) und „The Final Cut“ (1983) waren als Konzeptalben konzipiert. In „The Wall“ geht es um die Isoliertheit und Bedeutungslosigkeit des jungen Menschen in der Massengesellschaft. In „The Final Cut“ wird der Falklandkrieg Großbritanniens kritisiert.

Dass die radikalen, nicht mehr bloß Text und Musik ergänzenden Musique-concrète-Kompositionen der zweiten Phase (v.a. in „Ummagamma“, 1969) von Pink Floyd später nicht weiter verfolgt wurden, ist laut Hans-Jürgen Feurich auf eine „bewusst kalkulierte Marktanpassung“<sup>57</sup> zurückzuführen.

## **6 Was ist das Faszinierende an Pink Floyd und an Adornos Philosophie?**

Beide stellen intellektuelle Nervenkitzel dar; sie inspirieren und lassen Platz für Projektionen. Die Songs von Pink Floyd werden nicht nur wegen ihrer Melodie, sondern zu einem großen Teil auch wegen der außergewöhnlichen Texte verehrt. Bei den ersten Alben waren es die fantasievollen und - zugegeben - oft

---

<sup>57</sup> Feurich 1977, S. 71

verschrobenen Lyrics von Syd Barrett. Danach entstanden viele Texte unter der Federführung von Roger Waters, der es verstand, verschiedene Gedanken und Aspekte auf geniale Art miteinander zu verweben. Beide machen es dem deutschsprachlichen Hörer nicht leicht, verständlichen Zugang zu den Songs zu finden, und auch dem Übersetzer werden nicht nur Stolpersteine, sondern ganze Felsen vor die Füße geworfen. Beispiel: „One of These Days“ ist das erste Stück auf dem Pink-Floyd-Album „Meddle“ aus dem Jahr 1971. Es handelt sich um ein instrumentales Stück – abgesehen von der verzerrten Wiedergabe der Worte „One of these days I'm going to cut you into little pieces“ (deutsch: „An einem dieser Tage werde ich dich in kleine Stücke schneiden“. Nach Aussage von Roger Waters war mit der Textzeile „jemanden in Stücke zu schneiden“ der englische Disk-Jockey Jimmy Young gemeint.

## 7 Literatur

Adorno, Theodor W. (1929). Schlageranalysen. In: Anbruch 11/1929. Abgedruckt in: Gesammelte Schriften Band 18, S. 778-787. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Hier in der Form SGA:778 zitiert.

Adorno, Theodor W. (1932). Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. GS, Band 18, S. 729-777. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Hier in der Form GLM:729 zitiert.

Adorno, Theodor W. (1933). Vierhändig, noch einmal, in: ders., Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze, GS 17, S. 303-306.

Adorno, Theodor W. (1936). Über Jazz (veröffentlicht unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler).

Adorno, Theodor W. (1938). Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.

Adorno, Theodor W. (1941). On Popular Music.

Adorno, Theodor W. (1949). Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 12.

Adorno, Theodor W. (1951). Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 4.

Adorno, Theodor W. (1953). Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik. Erstveröffentlicht in Archivio di Filosofia Nr. 1 Filosofia dell' Arte Roma 1953. Abgedruckt in: Gesammelte Schriften Bd. 18. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. 1997/1984 S. 149-176. Hier in der Form VPM:149 zitiert.

Adorno, Theodor W. (1953). Der Artist als Statthalter, zitiert nach: Noten zur Literatur I, 1958. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 175-195.

Adorno, Theodor W. (1955). Kleiner Dank an Wien, zitiert nach: Gesammelte Schriften 20 • 2, S. 552-553.

Adorno, Theodor W.: Kranichsteiner Vorlesungen 1955 bis 1966 (KV), in: Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen, Band 17. Hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Berlin: Suhrkamp 2014. 642 Seiten.

Adorno, Theodor W. (1956). Das Altern der Neuen Musik, in: ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, zitiert nach: GS 14, S. 143-167.

Adorno, Theodor W. (1961). Vers une musique informelle, In: Gesammelte Schriften in 20 Bänden; Band 16: Musikalische Schriften I–III. Darin: Quasi una fantasia - Musikalische Schriften II. Adorno nennt sein Konzept „informelle Musik“ – eine Musik, die „alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat“ und ihre Stringenz in jedem Stück neu aus sich selbst frei entwickelt. Eine solche Musik brauche keine Kategorien mehr wie Vor- und Nachsatz oder Spannungs- und Auflösungsfeld.

Adorno, Theodor W. (1961). Versuch, das Endspiel zu verstehen, zitiert nach: Noten zur Literatur II, 1961. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 188-236.

Adorno, Theodor W. (1962). Engagement, in: ders., Zur Dialektik des Engagements, 1973. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 7-30.

Adorno, Theodor W. (1962). Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 14.

Adorno, Theodor W. (1966). Negative Dialektik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 6.

Adorno, Theodor W. (1966). Erziehung nach Auschwitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.



- Adorno, Theodor W. (1967). Ist die Kunst heiter? In: Süddeutsche Zeitung, 15.7.1967. Zitiert nach: Noten zur Literatur IV, 1974. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 147-157.
- Adorno, Theodor W. (1969). Erziehung zur Mündigkeit. Teilweise mit Hellmut Becker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1970). Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 7.
- Blake, Mark (2016). Pink Floyd. Die definitive Biografie. Höfen: Hannibal Verlag.
- Das neue Lexikon der Musik (1996), vier Bände, auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen „Großen Lexikons der Musik“ (1978-82/1987), Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.
- Faulstich, Werner (1994). Einführung: Niedergang der Rockkultur? Chronologie eines Jahrzehnts“. In: Werner Faulstich und Gerhard Schäffner (Hgg.). Die Rockmusik der 80er Jahre, S. 7-15. Bardowick: Wissenschaftlicher Verlag.
- Feurich, Hans-Jürgen (1977). „Warengeschichte und Rockmusik“. In: Wolfgang Sandner (Hg.). Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Mainz: Schott Verlag. S. 53-80.
- Gervink, Manuel (2000). Arnold Schönberg und seine Zeit. Laaber: Laaber Verlag.
- Gruber, Fritz (2017): 1000 Mal gehört – 1000 Mal fast nix kapiert. München: Quinto Verlag.
- Hinners, Andreas (2005). Progressive Rock. Musik zwischen Kunstanspruch und Kommerz. Marburg: Tectum Verlag.
- Horkheimer, Max; Theodor W. Adorno (1947). Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. GS 3.
- Margotin, Philippe; Jean-Michel Guesdon (2018). Pink Floyd. Alle Songs. Die Geschichten hinter den Tracks. Bielefeld: Verlag Delius Klasing.
- Mason, Nick (2018). Inside out. Meine Geschichte mit Pink Floyd. Hamburg: Edel Books.
- Michels, Ulrich (2008). dtv-Atlas Musik. Durchgesehene und aktualisierte Ausgabe des im dtv in zwei Bänden 1977 und 1985 erstmals erschienenen dtv-Atlas Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Morenga, Michael (1998). Rockgitarristen-Lexikon. Berlin: KDM Verlag.
- Reisch, George A. (2007). Pink Floyd and Philosophy: Careful with that Axiom, Eugene! (Popular Culture and Philosophy, Band 30). Pink Floyd's sound and light shows in the 1960s defined psychedelia, but their later recordings combined rock, orchestral music, literature, and philosophy. Dark Side of the Moon and The Wall ignored pop music's usual structures to focus on themes of madness, despair, brutality, and alienation. Here, 16 scholars set delve into the heart of Pink Floyd by examining ideas, concepts, and problems usually encountered not in a rock band's lyrics but in the pages of Heidegger, Foucault, and Sartre. These include the meaning of existence, the individual's place in society, the contradictions of art and commerce, and the blurry line between genius and madness. The band's dynamic history allows the writers to explore controversies about intellectual property, the nature of authorship, and whether wholes, especially in the case of rock bands, are more than the sum of their parts.
- Santak; Michael (1983). Analysen von Punk-Rock-Texten. Am Beispiel der Sex Pistols, Magisterhausarbeit. J.W.Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Schaffner, Nicholas (2005). Pink Floyd. Vom Underground zur Rock-Ikone. Höfen: Hannibal Verlag.
- Schönberg, Arnold (1922). Harmonielehre III., vermehrte und verbesserte Auflage. Wien: Universal-Edition.
- Schönberg, Arnold (1976). Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
- Theodor-W.-Adorno-Archiv (2003). Adorno. Eine Bildmonographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Werner-Jensen, Arnold (2008). Geschichte der Musik. Mainz: Schott Music.
- Wicke, Peter (2017). Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga. München: Verlag C.H.Beck