

Faszination und Ernüchterung

Das Lesen von Musikbüchern hat das FONO FORUM-Team geprägt. Dieses Mal begründet Giselher Schubert, warum ihm die Lektüre der legendären Schrift „Philosophie der neuen Musik“ heute Schwierigkeiten bereitet.

Theodor W. Adornos einflussreiche „Philosophie der neuen Musik“ (1948) hat mich fast ein Leben lang begleitet und fortwährend herausgefordert. Doch empfinde ich ihre faszinierende gedankliche „Gewalt“ inzwischen eher als entfesselte Rhetorik. Adornos unfassbare „Christologie“ der Neuen Musik Schönberg'scher Provenienz – „Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen“ – erinnert mich an eine sektiererische ästhetische Religionsstiftung mit Igor Strawinsky als „Antichristen“. Das macht es schwer, sich dem „dialektischen“, sich in Entgegensetzungen fortschreitenden Argumentieren – „Schönberg und der Fortschritt“ und „Strawinsky und die Restauration“ – anzuvertrauen.

Erworben hatte ich die Schrift 1965 als 21-Jähriger und versuchte, so gut es ging, sie zu verstehen. Mich hatte das mit Hegel-Zitaten gespickte argumentative Niveau angezogen, die provozierende „Aura“ des schwer Verständlichen, das mit ungewöhnlichen Einsichten aufwartete, die ich aber als evident empfand. Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts identifizierte Adorno mit der Musik Schönbergs und Strawinskys schlechthin und spielte sie gegeneinander mit gänzlich neuen Kategorien aus. Von einer absolut verbindlichen historischen „Tendenz“ des musikalischen Materials war da die Rede, von einem über alle Mittel tonalen Komponierens verhängten „Kanon des Verbotenen“, von Kunstwerken als „objektive Antworten auf objektive gesellschaftliche Konstellationen“ – Einsichten, die Adorno vorgeblich von den Sachen selbst offenbart wurden.

Und mit der Meinung, erst die „begrifflich vermittelte Erkenntnis“ „versichere“ den gesellschaftlichen Gehalt „der großen Musik“, wies Adorno der analytischen Auseinandersetzung mit Musik eine Bedeutung zu, welche meine eigenen Studienpläne gleichsam nobilitierte. Auch die Teile der Schrift, die ich nicht verstand, stimulierten mich: Ich hoffte, sie der-

einst begreifen zu können, und immerhin konnte ich bei wiederholten Lektüren die zahlreichen Fragezeichen ausradieren, mit denen ich die Ausführungen versah, die mir Rätsel aufgaben. Es blieb mir (bis heute!) unverständlich, dass Adorno etwa einerseits behauptete, die Zwölftontechnik repräsentiere die „bewusste Verfügung übers

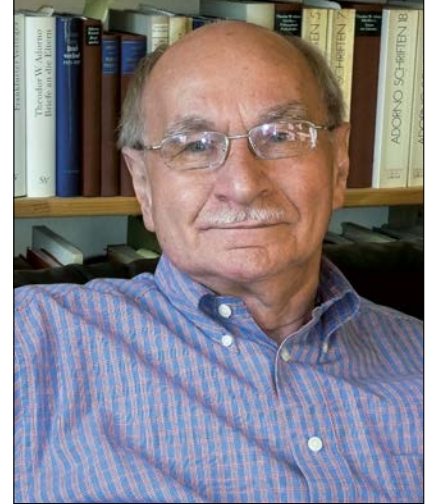
Naturmaterial“, doch andererseits erkannte, dass sich die Stimmigkeit der Zwölftonmusik nicht hören lasse: das sei „der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr“. Ist die „Verfügung übers Naturmaterial“ nun als „bewusst“ oder als „sinnlos“ aufzufassen?

Konsequent begann ich nun, auch die Stellen zu markieren, die den durch Publikationen gewachsenen Einsichten widersprachen.

Fasste Adorno etwa die Schönberg-Schule als „die große absolute Musik heute“ auf, so erwies sich ihre Instrumentalmusik zu meist als programmatisch motiviert. Nach Adorno verzichtete Schönberg „auf die Gebärde der Authentizität“, doch hat dieser ganz im Gegenteil auf der „Authentizität“ seiner musikalischen Entwicklung insistiert und sogar eine Zeit lang die Authentizität seiner schriftlichen Äußerungen durch einen Daumenabdruck auf den Manuskripten sanktioniert.

Erschreckend provinziell auch der „geschichtsphilosophische“ Primat der von Adorno verabsolutierten „Erfahrung des an deutscher und österreichischer Musik Gebildeten“, einer restriktiven Erfahrung, die Musik aus Italien, Frankreich, England, Skandinavien oder Russland usw. zu ihrem immensen Schaden ignoriert. Mehr noch waren nach dieser „Erfahrung“ – so Adornos eigenwillige „negative“ Dialektik – nur noch „bedeutende“ Werke als solche „des großartigen Mißlingens“ zu komponieren. Das mag für Musikliebhaber bizarr klingen, aber er bestimmte sehr ernsthaft den Rang eines Werkes nach der Höhe seines Scheiterns. Immerhin: So wenig man solchen Ausführungen Adornos noch folgen mag, so sehr hat er mit ihnen das jeweils eigene Urteilsvermögen angeregt, geschärft und immer wieder provoziert.

So empfand ich es als willkürlich, dass nach dieser „Dialektik“ das „Misslingen“ von Werken der Schönberg-Schule als bedeutungsvoll, dasjenige von Werken Strawinskys hingegen als inferior aufzufassen sei, zumal Adorno auch meinte, dass alle Kriterien für „gute und schlechte Musik“ zusammengebrochen seien. Mit solchen Lektüre-Erfahrungen nahm diese stets noch provokative „Philosophie“ für mich den Charakter einer „Rache des Intellekts an der Kunst“ (Susan Sontag) an, der sich der „begriffslosen“, eminent sinnlichen Erfahrung von Musik allzu sehr verschließt. DIE Neue Musik, über die Adorno philosophierte, gibt es offenbar nicht.



Theodor W. Adorno:
Philosophie der neuen Musik
(Suhrkamp)