

Musik als Form der Erkenntnis

Weil er als Schönberg-Jünger nicht auf Gegenliebe stieß, steckte er seine ganze Energie in die Theorie.

Theodor W. Adorno, der namhafteste Vertreter der Frankfurter Schule, betrieb Kompositionskritik und Musiksoziologie und suchte noch im musikalischen Detail die Spuren des gesellschaftlichen Ganzen. Am 11. September wäre der bedeutende Musikphilosoph hundert Jahre alt geworden. Eine Würdigung von Hans-Jürgen Schaal.

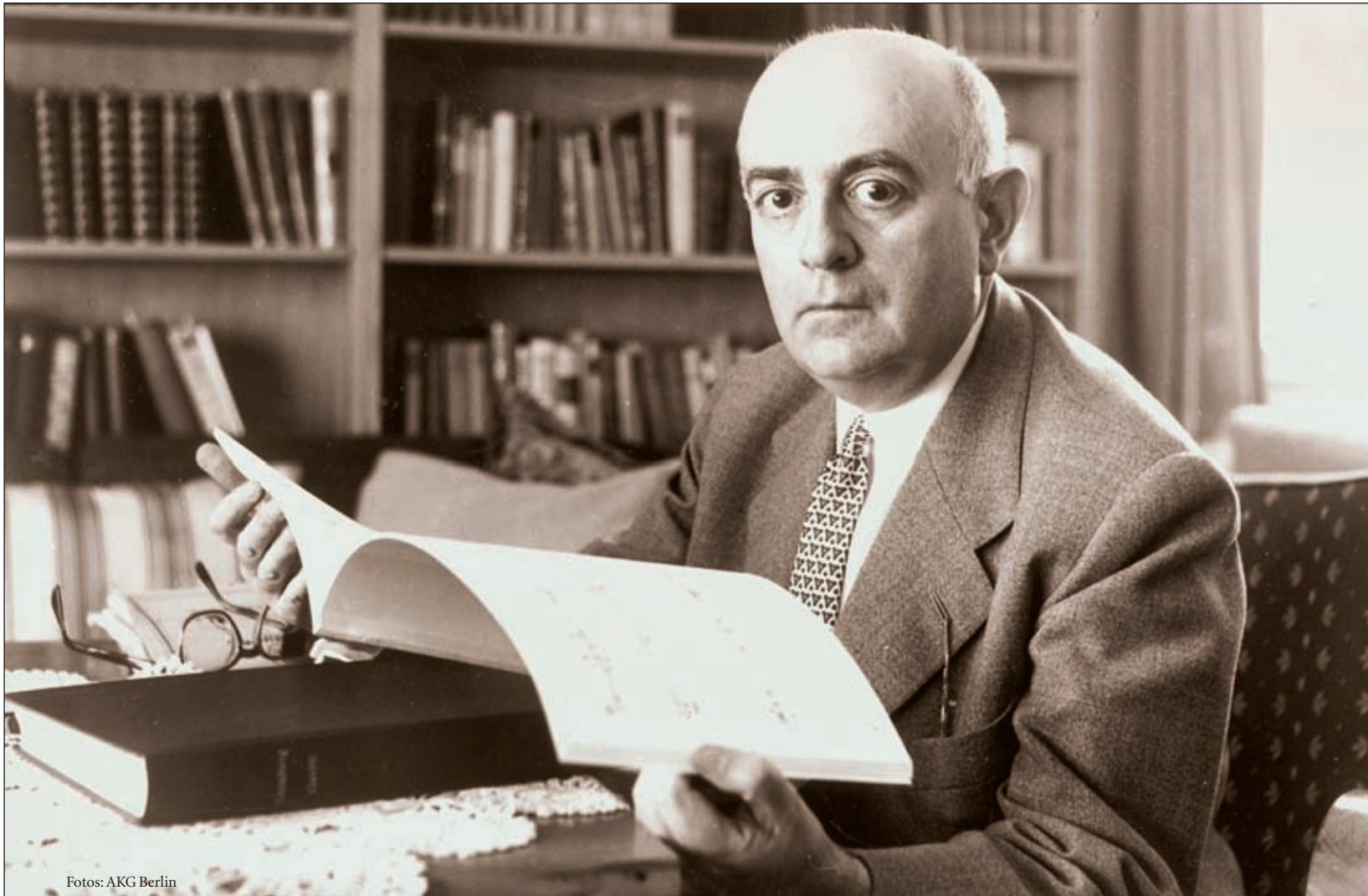
In Frankfurt am Main wurde er geboren, als einziger Sohn des jüdischen Weingroßhändlers Oscar Alexander Wiesengrund und der ehemaligen kaiserlichen Hofopernsängerin Maria Calvelli-Adorno delle Piane. Von Mutter und Tante wohl behütet, entging der kleine Theodor den sportlich-englischen Ambitionen des Vaters und wuchs in einer Kunstwelt der Musik und Bücher auf. Das Klavierspiel mit der Mutter blieb für ihn Inbegriff von Kindheit und Glück. Zeitlebens verabscheute Adorno alles Triviale, Laute, Vorurteilsbehaftete. Die Abneigung gegen unreflektierte Begriffe, vorgefertigte Denkweisen, Mitmach-Parolen und praktische Lösungen ging als zentrales Moment sogar in seine Philosophie ein. Sprachliche Konventionen empfand er als Gewalt. Dagegen setzte er die „Anstrengung des Begriffs“, um einer Sache wirklich gerecht zu werden. Über den Phänomenologen Husserl, der gefordert hatte: „Zu den Sachen selbst!“, schrieb er seine Dissertation. Das war 1924.

Im gleichen Jahr wurde Adorno in einem Artikel über die Musikstadt Frankfurt bereits als aufstrebender Komponist erwähnt – neben Paul Hindemith und Bernhard Sekles, dem Leiter des Hoch'schen Konservatoriums und Adornos Kompositionslehrer. Adornos Schlüssel-erlebnis als Hörer fiel in dieselbe Zeit: Es war der „Wozzeck“. Arnold Schönbergs Meisterschüler Alban Berg hatte die Oper im April 1922 fertig instrumentiert, im Juni 1924 wurden daraus die „Drei Bruchstücke für Gesang und Orchester“ in Frankfurt am Main uraufgeführt. Im Publikum saß der 20-jährige Wiesengrund-Adorno, damals schon Konzertkritiker für die „Neuen Blätter für Kunst

und Literatur“ und die „Zeitschrift für Musik“. Durch den Dirigenten des Konzerts, Hermann Scherchen, ließ er sich dem anwesenden Komponisten vorstellen. Anfang 1925 schrieb Dr. phil. Adorno dann einen Brief nach Wien, berichtete von seinen kompositorischen Studien (zuletzt fünf- und achttimmiger Vokalsatz und Vokaldoppelfugen) und ersten Werken (darunter die Sechs Studien für Streichquartett sowie drei vierstimmige Frauenchöre) und erkundigte sich, ob Bergs Zusage noch galt, ihn als Studenten anzunehmen. Der Komponist bestätigte.

Der junge Adorno träumte davon, ein Teil der Schönberg-Schule zu werden, jenes radikalen Kreises, der seit etwa 1908 mit Werken in freier Tonalität für Aufsehen und Skandale gesorgt hatte – Werken wie Schönbergs „Erwartung“, Weberns „Bagatellen“, Bergs erstem Streichquartett. Nur was den neuesten Entwicklungen der Musiksprache gerecht wurde – dem „historischen Stand des Materials“ –, fand Adornos Anerkennung; Strawinsky und Hindemith fielen durch. Anfang 1925 schrieb Adorno in jugendlichem Ungestüm: „Alles Schönbergische ist heilig, sonst gilt vom Heutigen nur Mahler, wer dagegen ist, wird zerschmettert“.

Doch als er in Wien eintraf, war die Schönberg-Schule nur noch ein lockerer Kreis und befasste sich gerade mit des Meisters neuester Entwicklung, der Zwölfton- oder Reihentechnik, einer Organisationsform der Atonalität. Gerade mal zwei Jahre vorher hatte Schönberg diese „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ erstmals in der Praxis vorgeführt. Er und seine Schüler steckten in der Experi-



Fotos: AKG Berlin

mentierphase, suchten ihren jeweiligen Zugang – Schönberg als genialischer Expressionist, Berg als spätromantischer Zauberer, Webern als neusachlicher Reduktionist.

Adornos erste Arbeit unter Berg wurden die Zwei Stücke für Streichquartett op. 2, ein Werk von rund zwölf Minuten, dessen Hauptprinzip die totale Variation ist: Alles entwickelt sich aus Vorigem, folgt dem „Triebleben der Klänge“, gehorcht einem musikalischen „Schicksal“, nichts wird exakt wiederholt. Adorno greift hier zwar auf die „Pantonalität“ der Zwölftonreihe zurück, ergänzt sie aber frei mit komplementären Harmonien. Das Werk erinnert ein wenig an Weberns Quartettsätze op. 5, aber auch an Schönbergs viertes Streichquartett, das erst zehn Jahre später geschrieben wurde. Nach der Uraufführung durch das Kolisch-Quartett im Dezember 1926 war Berg voll des Lobes für den viel versprechenden Schüler Adorno, nannte sein Quartett allerdings „rasend schwer“. An Schönberg schrieb Berg: „Ich finde die Arbeit Wiesengrunds sehr gut und ich glaube, dass sie auch dei-

ne Zufriedenheit finden wird, wenn du sie einmal kennen lernen wolltest. Jedenfalls ist es (das Quartett) in seinem Ernst, seiner Knappheit, und vor allem der unbedingten Reinlichkeit seiner ganzen Faktur würdig, als zur Schule Schönbergs (und nirgends anders hin!) gehörig bezeichnet zu werden.“

Doch das Verhältnis zwischen Schönberg und Adorno war das entscheidende Problem. So sehr Adorno den Älteren bewunderte: Die beiden wurden einfach nicht warm miteinander. Adorno erlebte Schönberg als einen Besessenen, von Verfolgungswahn Geplagten, gehetzt, un-

schlingenden Blick. Dazu kam, dass Adorno Schönbergs Zwölftontechnik von Anfang an skeptisch gegenüber stand, sie als Beseitigung einer eben erst gewonnenen Freiheit begriff und damit als Teil der gesellschaftlichen „Stabilisierung“ der 20er Jahre. Auch dass er Alban Berg zum Lehrer gewählt hatte, auf dessen Erfolge Schönberg eifersüchtig war, trug zur Disharmonie bei. Schönberg sah in Adorno, der in Wahrheit sein eloquentester und heißester Verfechter war, den Judas und Verräter.

Als Adorno Chefredakteur der Wiener Musikzeitschrift „Anbruch“ wurde und

Schönberg sah in Adorno den Judas und Verräter

heimlich, unberechenbar, keiner Diskussion zugänglich. Schönberg umgekehrt empfand den ungebetenen Jünger als aufdringlich und besserwisserisch und mokierte sich über seine affektierte Verehrung, sein „öliges Pathos“ und seinen ver-

sie zum aggressiven Propaganda-Pamphlet für die Schönberg-Schule erhob, betrieb ausgerechnet Schönberg seine Absetzung. Nicht als Radikaler wollte er gelobt werden, sondern als Vollender der Tradition die bürgerliche Anerkennung



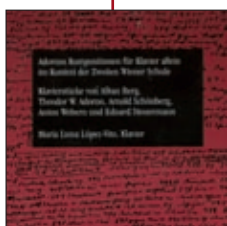
genießen. Adornos umfassendste Würdigung des Komponisten in der 1949 erschienenen „Philosophie der neuen Musik“ quittierte Schönberg mit den Worten: „Ich habe den Menschen nie leiden können. Und jetzt weiß ich (...), dass ihm meine Musik offenbar niemals gefallen hat.“ Adornos dialektisches Urteil über die Zwölftontechnik („Sie fesselt die Musik, indem sie sie befreit“) und sein sprachlich-philosophisches Ringen um Differenzierung empfand Schönberg tatsächlich als bössartige Attacke. Der Gipfelpunkt dieser tragischen Beziehung war dann Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“, durch den sich Schönberg seines geistigen Eigentums auf verbrecherische Weise beraubt fühlte. In einem öffentlichen Brief bezeichnete er Adorno als Thomas Manns „informer“ (Spitzel, Zuträger).

so mancher Student im Oberseminar, erhielt er 1931 die Venia Legendi an der Universität Frankfurt. Zwei Jahre später wurde sie ihm wieder entzogen – durch die Nationalsozialisten. Adorno wollte „überwintern“, den Nazi-Spuk abwarten, aber außer ein paar Musikaufsätzen in der Vossischen Zeitung bot sich ihm wenig. Daher schrieb er sich in Oxford ein, strebte dort eine zweite Habilitation an, pendelte zwischen Deutschland und England und lebte wieder auf Kosten der Eltern. Erst 1938 entschloss er sich zur Emigration – nach New York. Dort hatte ihm das bereits emigrierte Institut für Sozialforschung eine Stelle vermittelt.

Dieses Institut war 1924 in Frankfurt gegründet worden, hervorgegangen aus dem marxistischen Arbeitskreis einiger fortgeschrittener Studenten, und ver-

In Frankfurt wandte er sich wieder seiner Karriere als Philosoph zu

CD-Empfehlungen



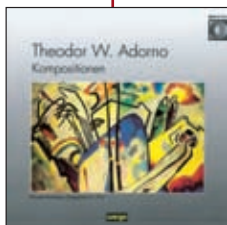
Adorno, Zwei Stücke für Streichquartett op. 2 (1925/26), Sechs kurze Orchesterstücke op. 4 (1929), Drei Gedichte von Theodor Däubler für vierstimmigen Frauenchor a cappella (1923-45), Zwei Lieder mit Orchester (1932/33), „Kinderjahr“ (1941); Buchberger-Quartett Frankfurt, Kammerchor Frankfurt u. a., Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester, Gary Bertini (1988)

Wergo/Sunny Moon CD 6173-2



Adorno, Sechs Studien für Streichquartett, Streichquartett (1921), Zwei Stücke für Streichquartett op. 2 (und Werke von Eisler); Leipziger Streichquartett (1995)

cpo/jpc CD 999 241-2



Adorno, Klavierstücke (und Werke von Berg, Schönberg,

Webern, Steuermann und Beethoven); María Luisa López-Vito edition text + kritik (über Buchhandel erhältlich)

Adorno blieb ein Außenseiter in Wien. Schon die Leitung des „Anbruch“ betrieb er weitgehend von Frankfurt aus. Als er diese Stelle 1929 verlor, zog er sich recht abrupt ganz in die Heimatstadt zurück und wandte sich wieder seiner anderen Karriere zu: der des akademischen Philosophen. Bis 1932 hatte er schon rund 100 Texte zur Musik veröffentlicht, aber noch keinen einzigen zur Philosophie. Eine erste Habilitationsschrift hatte er 1927 eingereicht, aber dann selbstkritisch wieder zurückgezogen. Mit der zweiten – über den Philosophen Kierkegaard – meisterte er den Übergang vom Kritiker zum Denker eigenen Stils. Mit 27 Jahren, jünger als

stand sich als Organ zeitgemäßer Kapitalismus-Kritik. Mit dem Leiter des Instituts, Max Horkheimer, hatte sich Adorno schon zuvor angefreundet, doch zum Institut wahrte er bis 1938 Distanz: Sicherlich war ihm das „Mitmachen“ unangenehm, auch die Nähe zum organisierten KP-Marxismus und der modische Zionismus einiger Mitglieder. Als das Institut ab 1932 eine eigene Zeitschrift herausgab, war Adorno allerdings als Autor mit dabei – zunächst mit musiksoziologischen Themen. Nach Einstellung der „Zeitschrift für Sozialforschung“ (1941) intensivierte sich Adornos Zusammenarbeit mit Horkheimer noch und gipfelte 1947 in Kalifornien in dem gemeinsam verfassten Buch „Dialektik der Aufklärung“, dem Hauptwerk der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule. Der Hauptgedanke des Buches ist, dass Aufklärung – gemeint ist: Naturbeherrschung, instrumentelle Anwendung von Vernunft – stets in neue Zwänge umschlägt, in Herrschaft und System und Irrationalität. Ein aktuelles Modell dafür sahen Horkheimer/Adorno im Übergang des Sozialismus in den Stalinismus, des Kapitalismus in den Faschismus oder auch in die amerikanische Kulturindustrie. Für Adorno war selbst Schönbergs Zwölfton-System ein Beispiel für die Dialektik der Aufklärung.

Bücher zur Musik

Philosophie der neuen Musik (1949)
Versuch über Wagner (1952)
Dissonanzen (1956)
Klangfiguren (1959)
Mahler (1960)
Einleitung in die Musiksoziologie (1962)
Der getreue Korrepetitor (1963)
Quasi una fantasia (1963)
Moments musicaux (1964)
Impromptus (1968)
Berg (1968)

Adorno spürte in der Musik und der Philosophie im Grunde demselben nach: der gesellschaftlichen Dimension aller Erscheinungen. Musik war für ihn eine Form der Erkenntnis – davon zeugen auch seine Orchester-Bearbeitungen von Klavierstücken Schumanns. Und Philosophie betrieb er wie Komposition – sensibel, osmotisch, amöbenhaft beweglich, dem Triebleben der Gedanken folgend. Seine Texte, auf den ersten Blick hermetisch, abschreckend, unnahbar, sind im Grunde gebaut wie sein Streichquartett: Jeder Satz ist dem Zentrum gleich nahe – eine ständige Folge von Variationen. Man kann Adorno nicht auf Kernsätze reduzieren, nicht verdünnen, aber auch nicht widerlegen. In seinen nie systematischen, sondern essayartigen, sprunghaften Aufsätzen und in seinen improvisierten Vorlesungen führte er lebendiges Denken vor – ein begrifflich exaktes Insistieren auf Differenzierungen, eine Sensibilität für das Besondere, die er schon als junger Musikkritiker bewiesen hatte. Adornos Sprache ist Kunstwerk: Sie kann mitreißen, inspirieren und anstecken, aber sie liefert weder Essenz noch praktische Anweisung. Als Fahnenführer der Studentenbewegung von 1968 eignete sich Adorno nicht.

Im miefig-kleinbürgerlichen Klima der jungen Bundesrepublik war Adornos Radikalität allerdings eine blendende moralische Instanz. Der nach Frankfurt zurückgekehrte Soziologe wurde Ordinarius an der Universität, Leiter des Instituts für Sozialforschung und ein höchst ein-

Eine Protestversammlung zu den Notstandsgesetzen brachte 1968 Theodor W. Adorno und Heinrich Böll (l.) zusammen.

flussreicher Musiktheoretiker. Seine Sprache prägte eine Generation von Kritikern, Carl Dahlhaus und Joachim Kaiser eingeschlossen. „Versprengtes aus Adornos Denken ist im heutigen Schreiben und Reden über Musik nahezu allgegenwärtig“, befand Hans-Klaus Jungheinrich noch 1983. „Das Auseinanderfitteln von Adorno und Schwachsinn in neuer Musikpublizistik wäre eine notwendige Forschungsaufgabe.“

Dass sich die jungen Komponisten nach dem Krieg – Stockhausen, Nono, Henze, Ligeti, Berio, Boulez, Messiaen – zunächst auf Webern und die Reihentechnik stürzten, war vor allem das Verdienst Adornos und der Darmstädter Ferienkurse. Bis in die achtziger Jahre hinein definierte Adornos Einfluss, wie zeitgenössische Musik zu sein hatte: atonal, eine Geheimwissenschaft, ein Publikumsschreck – klingende Hirnakrobatik. Adorno war die Vaterfigur der Serialisten.

Nach seinem Tod 1969 setzte dann aber der große Vätermord ein. Man kritisierte vor allem „Adornos Aporien“: dass er seine Einsichten zuweilen in die Details pro-

jizierte, während er behauptete, sie aus den Details zu gewinnen; dass er Stilmittel je nach Komponist mit verschiedenem Maß maß; dass er Marxsche und Freudsche Kategorien leichtfertig auf die Musik anwandte. Doch als sich die Aufregung gelegt hatte, meldeten sich Wagner- und Strawinsky-Verehrer zu Wort und bekannten, niemand habe erhellender über ihre Idole geschrieben als ausgerechnet deren schärfster Kritiker. Noch immer gilt Clytus Gottwalds 30 Jahre alter Satz: „Die gegenwärtige Adorno-Kritik zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie an ihren Gegenstand nicht heranreicht.“ ■



Ferne Galaxien, endlose Weiten und wovon Bochum sonst so träumt. Hinsetzen, zurücklehnen, Sterne sehen: Im Bochumer Planetarium wünscht sich so mancher weit weg, in himmlische Gefilde. Dabei gibt's auch auf Planet Erde Traumhaftes zu entdecken. Zum Beispiel MAP, unseren vielseitigen Audio/Video-Vorverstärker mit Dolby Digital- und DTS-Decoder. Er spielt brillant wie in anderen Sphären und so klar, wie der Sternenhimmel über Bochum niemals war. Für multimediale Erlebnisse werden Sie kaum Fantastischeres finden. Es sei denn, in fernen Galaxien, endlosen Weiten...

Hier erfahren Sie, wo Sie Audionet erleben können: 0234/507270. Hier erfahren Sie mehr: www.audionet.de



AUDIONET

Man höre und staune