MUSIK

ADORNO

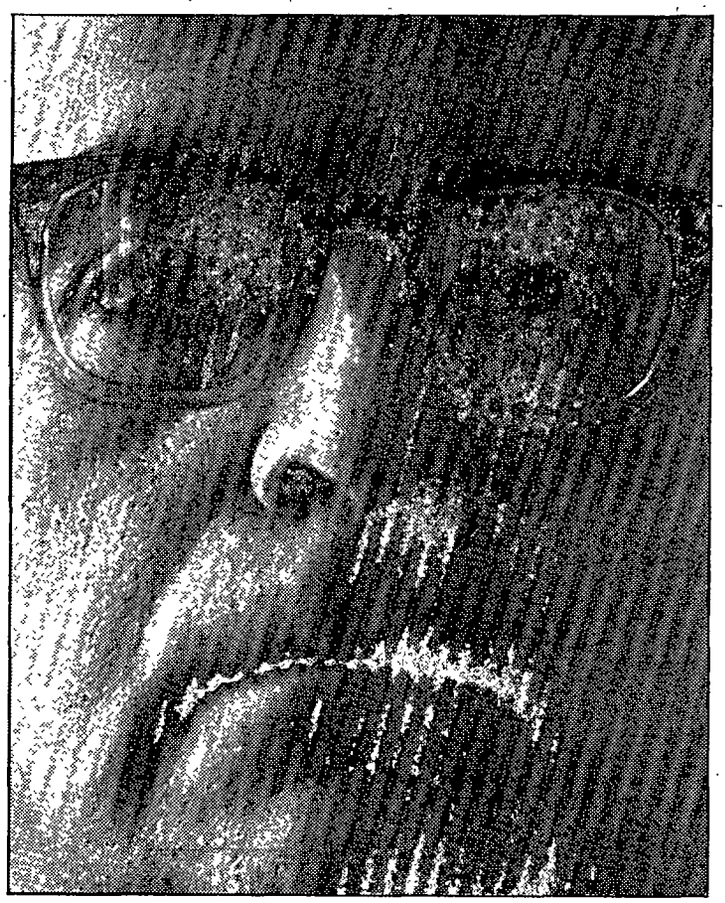
Man empfindet Licht

Frankfurts Soziologieprofessor Theodor W. Adorno war bissig wie immer, wenn es darum geht, deutschen Kulturgutsbesitzern am Zeug zu flicken.

„Die öffentliche Meinung des Publikums über Musik", so höhnte der Professor im Hörsaal A der Goethe-Universität, erschöpfe sich im „Nachbeten von Clichés zum Beweis der eigenen kulturellen Loyalität" — in einem „Geblök", das viele Musikkritiker locke, „auf ihre Weise mitzublöken".

Solcher Unmut an Herdentreiben und Herdenlärm sollte nicht nur dem exklusiven Auditorium Frankfurter Adorniten vorbehalten bleiben. Einmal formuliert, konnten Adornos Anmerkungen zum Bildungsbetrieb aus zwölf Vorlesungen ohne Mühe zu erzieherischem Allgemeingut verwertet werden: Seine kaustischen Kommentare wurden 1962 den Hörern des Dritten Programms im NDR geboten und kommen seit kurzem als gedruckte „Einleitung in die Musiksoziologie" auch deutschen Lesern zugute*.

Polemisches Temperament hat die philosophischen, ästhetischen und soziologischen Schriften Adornos — er wurde 1903 als Sohn des Frankfurter Kaufmanns Oskar Wiesengrund und der Sängerin Maria Calvelli-Adorno della Piana geboren und dirigiert heute zusammen mit seinem Freund Max Horkheimer das Frankfurter Institut für Sozialforschung — von jeher gekennzeichnet. So kritisierte er beispielsweise in dem gemeinsam mit Horkheimer verfaßten Buch „Dialektik der Aufklärung" (1947) den Versuch liberaler Geister, die bürgerlich-humanistische Aufklärung des 18. und 19. Jahrhunderts nach den Erfahrungen mit dem Faschismus unbesehen fortzusetzen.



Musiksoziologe **Adorno**: Konsumenten schwelgen, Kritiker blöken

In seiner Aphorismensammlung „Minima Moralia" (1951) attackierte Adorno die westliche Gesellschaft der Gegenwart, in einem „Versuch über Wagner" verdammte er dessen großbürgerlich-pompöse Musikdramen, und in der „Philosophie der neuen Musik", die er 1949 herausgab, unterzog der streitbare Philosoph schließlich auch die Kompositionen Igor Strawinskys einer strengen Kritik. Auf seinen Lehrer Arnold Schönberg und die sogenannte Wiener Schule ließ er dagegen nichts kommen.

Im Umgang mit den Komponisten dieser Gruppe, mit Arnold Schönberg, Anton von Webern und Alban Berg, bei dem er Komposition studierte, war Adorno bereits in den zwanziger Jahren zum entschiedenen Neuton-Adepten gereift.

Der Frankfurter Neutöner Adorno war es auch, der nach seiner Flucht aus Hitlers Deutschland im amerikanischen Exil den Exil-Schriftsteller Thomas Mann in der Theorie der Reihenkomposition unterrichtete. Adornos Schüler machte von den Belehrungen eifrigen Gebrauch: Schönbergs serielle Musik, von Adorno abgewandelt und erläutert, wurde im „Doktor Faustus" von Thomas Manns Romanheld, dem Komponisten Adrian Leverkühn, noch einmal erfunden.

Zum fragwürdigen Dank für die fraglos beträchtliche Hilfeleistung seines musikalischen Beraters brachte der boshafte Romancier Adornos Geburtsnamen Wiesengrund als „versteckte Dankbarkeitsdemonstration" im Text unter.

Während seiner amerikanischen Emigration, aus der er erst 1949 nach Frankfurt zurückkehrte, verfaßte Adorno, damals Direktor eines Forschungsprojekts über soziale Diskriminierung in Los Angeles, zusammen mit anderen Gelehrten einen wissenschaftlichen Sammelband über „Die autoritäre Persönlichkeit", in dem soziologische und psychoanalytische Untersuchungen über Antisemitismus und Rassenvorurteile in den USA enthalten sind.

Diese Neigungen zur Soziologie und zur Musik hat Adorno seit seiner Studienzeit mit Erfolg zur Musiksoziologie zu kombinieren gewußt.

Als Hegelianer, der, gleich Ernst Bloch und Georg Lukács, vom Marxismus geprägt wurde, sieht er in der Musik wie in jeder anderen Kunst, in der Psychoanalyse wie in jeder anderen Wissenschaft geistige Produkte, die in Form und Inhalt von gesellschaftlichen Prozessen bestimmt werden.

Seine Musiksoziologie ist demnach eine philosophische Analyse gesellschaftlicher Vorgänge und, so definiert Adorno, eine „gesellschaftliche Dechiffrierung von Musik". Sie analysiert die sozialen Voraussetzungen und Bedingungen musikalischer Produktivität, sie entlarvt bestimmte Ausdrucksweisen der Musik als Ideologie, als „falsches Bewußtsein", und erklärt ihre Verwandlung zur „Ware" in der vom Konsum bestimmten modernen Gesellschaft.

Gegen Musik als „Ideologie des Unbewußten" und als „Konsumgut", gegen „Bildungskonsumenten" und „leere Innerlichkeit" polemisierte Adorno denn auch in seinen zwölf Frankfurter Vorlesungen, die bei Suhrkamp jetzt im Druck erschienen sind.

So dozierte er etwa über die „U-Musik"*, der er auch die Opern Puccinis „halbwegs" zurechnet, über Operette, Revue und Schlager: „Die um der Verkäuflichkeit willen unerbittlich kontrollierte Banalität der gegenwärtigen leichten Musik brennt ihrer Physiognomik das Entscheidende ein: das Vulgäre. Fast könnte man argwöhnen, eben daran seien die Hörer am eifrigsten interessiert: ihre musikalische Gesinnung hat wahrhaft das Brechtische ‚Ich will ja gar kein Mensch sein' zur Maxime."

Als banal und kaum diskutabel tat Adorno auch das „auf Hochglanz polierte und in Zellophan verpackte" Musical ab, dessen ungeschlagener Welt-Bestseller „My Fair Lady" musikalisch nicht einmal „den vulgärsten Ansprüchen nach Originalität und Einfallsreichtum" genüge.

Demgegenüber habe der Jazz „fraglos seine Meriten". Eine Ausdrucksmöglichkeit ernster Musik vermag Adorno, im Gegensatz zu manchen intellektuellen Jazz-Schwärmern, in ihm freilich nicht zu erkennen: „Jazz, auch in seinen raffinierteren Formen, gehört der leichten Musik an. Nur die Unsitte, aus allem und jedem eine hochtrabende Weltanschauung zu machen ... installiert ihn als heilig-unheiliges Gut."

Und über die privilegierten Bildungskonsumenten europäischer Festivals vermerkte er: „Das offizielle Musikleben überlebt vielleicht ... darum so hart-

* **Theodor W. Adorno: „Einleitung in die Musiksoziologie". Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; 228 Seiten; 9,80 Mark.**

* Im Musikerjargon: Unterhaltungsmusik; im Gegensatz zur „E(Ernsten)-Musik".

näckig, weil es einige Ostentation (Schaustellung) erlaubt, ohne daß das Publikum, das ja durch seine Gegenwart in Salzburg als kultiviert sich erklärt, dem Vorwurf der Protzerei oder der Ausschweifung sich aussetzte."

Ganz besonderer Aufmerksamkeit waren dem sarkastischen Sozialpsychologen die „typischen Verhaltensweisen des musikalischen Hörens" wert. In seinen Vorlesungen präsentiert Adorno eine Typologie, in der er die unterschiedlichen Reaktionen der Musikhörer aufzuzeichnen versucht.

An die Spitze seiner Liste stellt er den Typ des „Experten", der die Fähigkeit hat, sich in jedem Augenblick die musikalisch-technische Struktur des Gehörten zu vergegenwärtigen.

Eine zweite Kategorie beschreibt den „guten Zuhörer". Auch er hört Musik gleichsam noch architektonisch, ist jedoch „der technischen und strukturellen Implikationen (Zusammenhänge) nicht oder nicht voll sich bewußt". Dieser Typus droht allerdings, Adorno zufolge, heute auszusterben. Er überlebt nur „bei polemischen Einzelgängern" oder dort, „wo Reste einer aristokratischen Gesellschaft sich erhalten haben wie in Wien".

Maßgebend unter den zeitgenössischen Opern- und Konzertbesuchern ist nach Adornos Meinung vielmehr der eigentlich bürgerliche Typ des Hörers, der „Bildungskonsument", der Musik „um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muß".

Dieser Typ „lauert auf bestimmte Momente, vermeintlich schöne Melodien, grandiose Augenblicke" und erfreut sich damit am Genuß, am schwelgerischen Verzehr von Musik, nicht an der Musik selbst „als einem Kunstwerk, das von ihm fordert". Am Konzert eines Geigers interessiert ihn der „Ton", wenn nicht die Geige, beim Sänger die Stimme, „beim Pianisten gelegentlich, wie der Flügel gestimmt ist".

„Ältere Damen", so formuliert Adorno mit offenkundiger Anspielung auf die vielverehrte Beethoven-Pianistin Elly Ney, „die es verstehen, am Klavier ihr Programm mit Seherinnenmiene zu absolvieren, als handele es sich um Gottesdienst, werden selbst bei höchst anfechtbaren Interpretationen (vom Musikkonsumenten) fanatisch bejubelt."

Wie der „kulturelle Werte" verzehrende Bildungskonsument hat auch Adornos vierter Typus, der „emotionale Hörer", keine spontane oder durchs Bewußtsein vermittelte Beziehung zum Gehörten. Er verfremdet die Musik vielmehr zu einem Mittel der „Auslösung sonst verdrängter oder... gebändigter Triebregungen": „Gehört wird nach dem Satz von den spezifischen Sinnesenergien: man empfindet Licht, wenn einem auf das Auge gehauen wird."

Besondere Sorgfalt widmet der Frankfurter Gelehrte dem „Ressentiment-Hörer", den er, als „krassen Gegentypus" zum emotionalen Hörer, vor allem in Deutschland verbreitet findet.

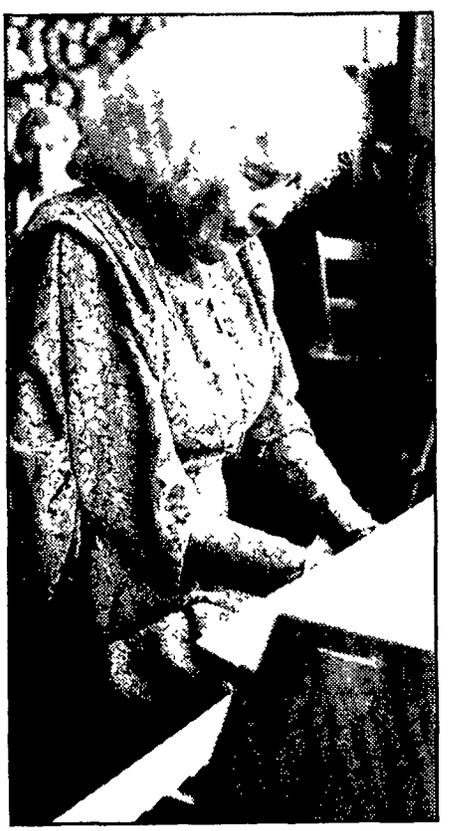
Ressentiment-Hörer sind nach Adorno zum Beispiel jene Enthusiasten, die sich mit fanatischer Ausschließlichkeit dem Kult Johann Sebastian Bachs verschrieben haben. Sie werden durch ihre Ablehnung des in der Konsumgesellschaft zwangsläufig existierenden „Musikbetriebs" scheinbar zu Nonkonformisten und gerade insofern zu Anhängern von „Ordnungen und Kollektiven um ihrer selbst willen, mit allen sozialpsychologischen und politischen Konsequenzen".

Adornos Begründung: „Dafür zeugen die stur sektenhaften, potentiell wütenden Gesichter, die in sogenannten Bachstunden und Abendmusiken sich konzentrieren. In ihrer Sondersphäre, auch im aktiven Musizieren sind sie geschult, es geht wie am Schnürchen; doch ist alles mit Weltanschauung verkoppelt und verbogen."

Adorno vergleicht die kollektive Selbsttäuschung der Ressentiment-Hörer mit der „faschistischen Manipulation, die das Zwangskollektiv der Atomisierten mit den Insignien naturwüchsig-vorkapitalistischer Volksgemeinschaft bekleidete".

Ihre Selbsttäuschung besteht demnach darin, daß sie sich unter der Suggestion „synthetischer Musikantenmusik" und der meisten Musik „aus dem sogenannten Barock" einreden, sie lebten noch in der Gesellschaftssituation der vorkapitalistischen, „vorindividuellen" Zeit, mit der sie ihren wirklichen gesellschaftlichen Zustand, den „post-(nach-)individuellen ihrer eigenen Kollektivierung", verwechseln.

Diesem tiefen Mißtrauen Adornos gegenüber jeder gesellschaftlich überlebten Spielart von Volkstümelei, von Sektenbildung und verkapptem Nationalismus im Namen der Musik entspricht auch eine Art Ressentiment gegen Orchester-Dirigenten wie Arturo Toscanini, den Adorno einst in einem Essay als „platonische Idee des Regimentskapellmeisters" charakterisierte.



Publikums-Idol Elly Ney
Gottesdienst am Klavier

In Frankfurt dozierte Adorno über den Typ des vom Publikum vergötterten Stabführers: „Man traut dem Histrionen (Schauspieler) auf dem Pult zu, daß er wie der Diktator nach Belieben Schaum vor dem Mund produziert. Erstaunlich, daß die Nationalsozialisten nicht die Dirigenten, wie die Hellseher, als Konkurrenten ihres eigenen Charismas (Berufungsanspruches) verfolgten."

Überraschendes Wohlwollen bezeigte Adorno hingegen in seinen Frankfurter Diskursen dem „Massenmedium" Rundfunk. 1947 hatte er in seiner mit Horkheimer verfaßten „Dialektik der Aufklärung" den Rundfunk noch heftig kritisiert.

Nun aber verkündet der vielbeschäftigte Rundfunk-Autor und Fernseh-Redner Theodor W. Adorno in seiner Vorlesung „Musikleben": „In den Standard-Jeremiaden der Innerlichen über die Massenmedien vegetiert auch immer etwas fort von jenem fatalen Arbeitsethos, das nichts so sehr fürchtet wie eine Einrichtung der Welt, in der harte und entfremdete Arbeit überflüssig wäre."

THEATER

HOCHHUTH-ECHO

Christliches Trauerspiel

Nach katholischer Meinung hat der junge Autor eine „Schmähschrift" verfaßt, nach Meinung der amerikanischen Illustrierten „Life" das „umstrittenste europäische Drama einer Generation".

Laut „Frankfurter Allgemeine Zeitung" schrieb er sich „Bruchstücke eines großen Zorns" von der Seele, nach Ansicht der Katholischen Nachrichten-Agentur (KNA) hat er „der Würde ins Gesicht geschlagen". Der Berliner Monsignore Klausener behauptete: „Hitler, Himmler und Bormann würden sich über Hochhuths Stück freuen."

Kein Nachwuchsdramatiker im Nachkriegsdeutschland hat solchen Effekt gemacht wie der 31jährige Rolf Hochhuth mit seinem ersten Theaterstück „Der Stellvertreter" (SPIEGEL 9/1963). In dem dokumentarisch kompilierten Tendenzdrama wird Papst Pius XII. beschuldigt, durch Unterlassung entschiedener Proteste mitverantwortlich am Tod vieler europäischer Juden zu sein. Drei Wochen nach der von Erwin Piscator inszenierten Berliner Uraufführung ist Hochhuth in eine spektakuläre Kontroverse mit prominenten Katholiken verwickelt; gleichzeitig zeichnen sich für den jungen Autor internationale Erfolge ab.

„Life" ließ sich zu einer sechsseitigen Bildreportage über die Hochhuth-Premiere und zu der Falschmeldung hinreißen, der Krupp-Generalbevollmächtigte Berthold Beitz habe — freilich erfolglos — versucht, in das „Theater am Kurfürstendamm" einzudringen, um eine „Stellvertreter"-Probe zu inspizieren.

Tatsächlich hatte Beitz — wohlinformiert wie stets — nur versucht, durch Vermittlung des „Stern"-Chefredakteurs Henri Nannen vor der Premiere vom Rowohlt-Verlag Fahnenabzüge des „Stellvertreter"-Buches zu bekommen. Denn in dem Stück wird ausgiebig — in Piscators Inszenierung allerdings nur noch kurz — eine angebliche Zusammenarbeit zwischen Krupp und Konzentrationslagern bejammert.

Auch Berliner Katholiken hatten schon vor der Uraufführung der vermuteten Tendenz des „christlichen Trauer-