

Adorno in Kranichstein

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Wir schauen auf Geschichte: Einer der fünf wichtigsten Philosophen des Jahrhunderts arbeitet inmitten des Zentrums der musikalischen Avantgarde und spricht, wiewohl der Ältere, ganz selbstverständlich mit den jungen Progressiven, deren geschichtliche Geltung heute unzweifelhaft ist, aber damals keineswegs als selbstverständlich galt – ein Szenario, von dem heute sowohl die Philosophie wie dieses Zentrum, die Darmstädter Ferienkurse, meilenweit entfernt sind. Wir schauen auf Geschichte: Adorno, der Bergschüler und Schönbergparteiläufer, auf Augenhöhe mit Pierre Boulez (mit dem er eine Radiosendung zu *Pierrot* und *Marteau* bestreiten sollte), mit Karlheinz Stockhausen (der sich für Adornos wiederholtes Eingeladenwerden einsetzt), mit György Ligeti (der demaleinst den Adorno-Preis erhalten wird).

Selten hat sich Kunst- und Musikgeschichte an einem »Point Zero« befunden. Europa lag in Trümmern; der bombastische große Ton in der Musik hatte mit dem Nationalsozialismus und den Schrecken des Kriegs jede Legitimität verloren; nur ganz Jungen wurde der Neuanfang zugetraut (mit ein paar wenigen Integren der mittleren Generation wie Messiaen in Europa und Cage in den USA); das »freie« Mitteleuropa, das im Wesentlichen neben den USA nun den musikalischen Fortschritt bestimmen sollte, mithin vor allem Frankreich, Italien und West-Deutschland, konnte gar nicht anders als wirtschaftlich wachsen und damit die Kulturbudgets explodieren lassen; hinzukamen beste Arbeitsbedingungen in den öffentlich-rechtlichen Medien und vor allem die Rückendeckung aus den USA mit ihrem reeducation program, das faschistische Europa demokratisch und zivilgesellschaftlich zu »erziehen«, durchaus im Sinne der kapitalistischen und später popkulturellen USA und nicht im altaristokratischen Churchills, der bekanntlich ein anderes Europa wollte. Letzteres heißt: Man gab der Avantgarde nicht nur freie Hand, man befeuerte sie geradezu, weil man der Sowjetunion nicht mehr gönnte, was ihr in den 20er und frühen 30er Jahren tatsächlich gelungen war: künstlerische Avantgarde.

Nun liegen Adornos Vorlesungen auf den Ferienkursen – damals im benachbarten Schloss Kranichstein – vor.¹ Es sind deren fünf. Manche davon wurden in der überarbeiteten Fassung zu seinen Lebzeiten veröffentlicht,

¹ Theodor W. Adorno, *Kranichsteiner Vorlesungen*, hg. v. Klaus Reichert u. Michael Schwarz (= Nachgelassene Schriften, Abt. IV, Bd. 17), Berlin 2014: Suhrkamp (mit einer DVD). (Erschienen endlich der bereits angekündigte, dann wieder aus der Vorschau genommene Briefwechsel mit Heinz Klaus Metzger, unser Bild von Adorno in Sachen Musik nach 1945 wäre um eine Facette reicher.)

manches erscheint zum ersten Mal. Adorno hielt nicht nur Vorlesungen. Synoptisch kann man festhalten: 1950 – Dozent für Musikkritik; 1951 – Vortrag über Webern und über »Musik, Technik und Gesellschaft«, die legendäre Diskussion mit Karel Goeyvaerts; UA seines op. 7; 1954 – 6 Seminare über »Neue Musik und Interpretation« zusammen mit Eduard Steuermann und Rudolf Kolisch; 1955 – *Der junge Schönberg* (3 Vorlesungen); 1956 – *Schönbergs Kontrapunkt* (4 Vorlesungen); 1957 *Kriterien der neuen Musik* (4 Vorlesungen); 1961 – *Vers une musique informelle* (2 Vorlesungen); 1965 – *Form in der Neuen Musik* (Vortrag); 1966 – *Funktion der Farbe in der Musik* (3 Vorlesungen).²

Wir schauen auf Geschichte, auf Adorno in seinem leibhaften Wirken in musicis. Ins zerstörte und des Wiederaufbaus bedürftige Europa kehrt der Emigrant alsbald zurück, aus verschiedenen Gründen, nicht zuletzt aus kulturellen, sprachlichen, sicherlich auch musikalischen. Und er mischt sich sofort ein, erkennt die Bedeutung von Darmstadt für die Avantgarde und betreibt praktisch angewandte Musikphilosophie. Adorno, ansonsten umtriebiger Intellektueller auf ganz unterschiedlichen Bühnen, wollte durchaus häufiger bei den Ferienkursen mitwirken, als er tatsächlich eingeladen wurde. Dort ist er zweifellos der brillianteste Theoretiker, wiewohl eher für das Allgemeine als für die Spezialprobleme des Komponierens jener Generation, die nun eine neue Epoche einläutete. Für diese gab es die bekannten Protagonisten: Stockhausen, Eimert, Boulez, Ligeti, auch Metzger beispielsweise – kaum eine Zeit war so theorieambitioniert wie diese.³ Adorno bringt ein, was ihn auszeichnet: kritisches Bewusstsein, dialektisches Denken, radikale Analyse, genaueste Werkkenntnis, geschichtliches Wissen, philosophische Reflexion, musikalische Erfahrung. Das ist einmalig: Welcher Philosoph fände sich, der mit heutigen Komponisten spräche; welcher, der dabei auch noch über Sachverstand verfügte?⁴

Es ist Geschichte, weil mit diesem Band etwas nachgelegt wird, was im Prinzip schon bekannt ist, nämlich durch die entsprechenden Einzelverfö-

2 Vgl. den Überblick: Rolf Tiedemann, *Nur ein Gast in der Tafelrunde. Adorno in Kranichstein und Darmstadt 1950-1966*, in: Frankfurter Adorno Blätter VII (2001), S. 177-186.

3 Vittorio Hösle, ansonsten ein Mann treffsicherer Analysen, irrt, wenn er Adorno für den Höhenflug der musikalischen Avantgarde verantwortlich macht. (Vgl. *Eine kurze Geschichte der deutschen Philosophie*, München 2013, S. 290 f.) Was in der Kunstmusik der letzten hundert Jahre geschah, entspricht einem gleichermaßen revolutionären wie evolutionären Prozess der Ausdifferenzierung der musikalischen Eigenlogik, der eher hegelisch »objektiv« als von einzelnen »Tätern« ausgehend zu denken ist. Umgekehrt: Adorno versuchte die wilden Jungen zu bändigen, zu bremsen, zu warnen, und hielt sich auffällig aus der unmittelbaren Gegenwart heraus – durchaus dialektisch: mit einem »älteren« Lebensgefühl und einem Vorgriff auf Zukunft.

4 Nicht, dass nicht veröffentlicht würde. Es gibt sogar Bücher mit dem stolzen Untertitel Musikphilosophie. Doch, was Adorno auszeichnet, das musikalische Verständnis und zugleich die Fähigkeit, in technischen Kategorien zu denken, fehlt: Ich kenne kaum einen Philosophen, der bereit wäre, sich in die Eigenlogik der Gegenwartsmusik einzuarbeiten. Voraussetzung wäre, bei den Akteuren – beileibe nicht nur Komponisten – in die Lehre zu gehen. Immerhin liegt nun ein erstaunlich gelungener Versuch vor, eine Philosophie der Musik auf den Stand der Gegenwart durchzuartikulieren: Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014 (vgl. meine Rezension in der Neuen Musikzeitung 2/2014, S. 15).

fentlichungen und die Gesammelten Schriften⁵; weil die Musikgeschichte weiter ist; und weil die Musikphilosophie weiter ist. Das alles soll nichts gegen den Autor sagen, ihn aber angemessen einordnen.⁶ Der Reiz dieses Bandes besteht auch nicht in der Durchgeformtheit fertiger Texte, sondern dem Steinbruchhaften all dessen, was Adorno, gerade in den vielen Ausschweifungen, anspricht, sei es spezifisch Technisches wie Kontrapunkt, Polyphonie, Kontraststimme, Reihentechnik, symphonische Form, Charakter, Zeitartikulation, Präkomposition; sei es Ästhetisches wie Sinn, Gehalt, Ausdruck, Stil; seien es die Fragen, die damals in der Luft lagen: Innovation, *Das Altern der neuen Musik*, Material, Handwerk, Fortschritt.⁷ Die Vorlesungen zur Funktion der Farbe bilden fast eine Theorie der Instrumentation und des Orchesters mit Begriffen wie Spiegel, Klangtotale, Unendlichkeit, Strukturisomorphie mit der Tonalität, Dissoziation des Klangs bei Polyphonie.

Im Gegensatz zum allermeisten Neue-Musik-Diskurs heute recurriert Adorno immer wieder auf Musik der Vergangenheit, natürlich die Klassiker Bach, Beethoven, Brahms und Wagner, aber auch Mozart, Schubert und Schumann, auf Ravel und Debussy, mit Exkursen zurück bis Josquin. Das alles bildet für ihn wie selbstverständlich eine Einheit, den Horizont von Kunstmusik, der europäischen. Und als sei es das Normalste der Welt, verbindet Adorno musikalische Details mit der großen Philosophie, beispielsweise ein gegen das übrige Orchester stehender Doppelgriff der ersten Geigen (Neunte Symphonie, Adagio, T 121) mit Kants Analytik des Erhabenen – Spekulation im besten Sinne.⁸ Das, wofür er steht und eingeladen wurde, Schönberg und seine Schule, ist natürlich allgegenwärtig. Diese Ausführungen sind von abgöttischer Liebe dieser Musik beseelt. Wenn Adorno beispielsweise aus den *Gurreliedern* spielt und singt, dann meint man, er wolle gar nicht aufhören, so schön findet er diese Musik.

1961 betritt er nach vier Jahren wieder die Kranichsteiner Bühne. Adorno hält den legendären Vortrag *Vers une musique informelle*. Dort arbeitet er sich am Übergang von traditioneller zur posttraditionellen musikalischen Logik ab. Kommend aus der großen Epoche der motivisch-thematischen Arbeit, die er noch, und sei es als negatives Bild, bei Webern am Werke sieht, hört und erblickt er nun ein gänzlich gewandeltes musikalisches Denken. Der

5 Gerade weil einige Texte bereits im Umlauf bzw. lediglich Vorstufen der gedruckten sind, sind die mehr als 300 Anmerkungen von größtem Gewinn. Gewiss, darin stecken ab und an Fehler und das eine oder andere hätte geklärt werden können, sofern ein ausgewiesener Kenner der Materie zum Herausgebersteam hinzugezogen worden wäre, doch für Beckmesserei ist kein Platz, zumal jene Zeit der Avantgarde immer noch nicht zur Zufriedenheit erforscht ist.

6 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Adorno und die Musik. Eine Bilanz aus heutiger Sicht*, in: Marcus Quent/Eckardt Linder (Hg.), *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie*, Wien 2014.

7 »In der Musik gibt es ja weiß Gott eine Dialektik des Fortschritts, und sehr viele Schritte, die in der Entwicklung des kompositorischen Vermögens gemacht werden, werden immer wieder mit Verlusten in anderer Richtung bezahlt.« (481)

8 Eine schlechte mag sein, wenn er die Opferung einer Jungfrau im *Sacre* mit Auschwitz zusammenbringt. (300)

ausgearbeitete Text ist die eigentliche Philosophie der neuen Musik, weniger das gleichnamige Buch. Gerade durch die serielle Revolution (und die ersten postseriellen Absetzbewegungen) wurde Adorno zu einer Reflexion zweiten Grades genötigt und musste grundsätzlich werden. Die Fragen sind eminent: Schwierigkeiten beim Übergang vom traditionellen, motivisch-thematischen Komponieren zum posttraditionellen mit der verstärkten Autonomie der Präkomposition, Funktion der Imagination, Musik aus Freiheit, Anstrengung des Nichtautomatischen, Rettung des Subjekts, Verhältnis Teil/Ganzes, veränderter Begriff musikalischer Zeit. Selbst heute, da wir uns so viel weiter dünken, ist dieser – ungemein dichte – Text aktuell, nämlich als Selbstreflexion der Avantgarde. Die Vorlesungsfassung erlaubt die eine oder andere Trouvaille, dort, wo Adorno ungeschützt spricht, etwa dass der Marsch aus Bergs op. 6 »zu den wichtigsten Modellen für eine ›musique informelle‹« (408) gehöre – so etwas Deutliches konnte man bislang nicht lesen.

Das Juwel dieser Ausgabe sind zweifelsohne die bald 30 Stunden Tonaufnahmen der Vorträge, während deren Adorno immer auch ans Klavier geht. Ihn klavierspielen (und dabei mitsingen) zu hören, verblüfft. Er konnte also tatsächlich hervorragend spielen – für jemanden, der dies nicht professionell tat und kaum Zeit hatte, die Fingerfertigkeit aufrechtzuerhalten, erstaunlich. Adorno war ein Kind einer Zeit, in der man sich die Stücke am Klavier aus Auszügen oder vierhändig aneignete, bevor die Stereophonie es einem leicht und das imaginative Partiturenlesen überflüssig zu machen schien.

Adorno ist ein Meister des Durchartikulierens, so in seiner Prosa, so in seinem Ideal von Musik, und so, wie er spricht: in geradezu Karl Krausscher Manier bietet er eine Überpointierung der Wörter. Adorno spricht übrigens kein intellektuelles Prestissimo, eher ein Andante, er hört sich zu und vermag, um sich zu korrigieren, an einen früheren Punkt der Syntax zurückzuspringen. Diese Geschwindigkeit ist bezeichnend: Sie überfällt nicht den Hörer, zwingt ihm nicht die Rede auf, sondern lässt Raum, die Gedanken zu assimilieren. Insofern fehlt ihm der Tonfall des Rechthabens. Adorno spricht vielmehr ohnehin so, und dazu bedarf es dieser Artikuliertheit, als habe er größte Autorität in der Sache, das war sein Wahrheitsanspruch – auch dann, wenn er, aus heutiger Sicht, irren mag, wie bei der Einschätzung der instrumentalen Farben in der »Alten Musik«. Köstlich die Seitenhiebe auf Richard Strauss (»Komponist der Oberdominante«), die er offenbar nicht lassen konnte. Auch seine Selbstironie, deren er durchaus fähig ist. Überhaupt ist der Tonfall stets kommunikativ, lehrend, ja werbend, nicht aber esoterisch, geheimbündlerisch oder arrogant.

Adorno, der liebevolle Werber um die Sache, geradezu der Pädagoge, und doch an einer Stelle passiert es, dass es aus ihm herausbricht (301 f.). Der Musikpädagoge Erich Doflein fragt ihn, warum er es immer nötig habe, »bedeutende Persönlichkeiten« zu verunglimpfen, wie Hindemith. Adorno antwor-

tet sofort, im schnelleren Tempo: »Weil ich den Begriff der bedeutenden Persönlichkeit nicht respektiere, sondern es um die Wahrheit geht.« Man ehre Hindemith, indem man über ihn die – kritische – Wahrheit ausspreche. Adorno zitiert aus Ibsens *Volksfeind*, man müsse die Namen nennen, sonst täte die Wahrheit nicht weh. Das sei eine »moralisch-künstlerische« Pflicht. Ja, es war Sommer 1957, Postmoderne gab es noch nicht. Allerdings bringt Doflein es später auf den Punkt: Adorno favorisiere nur die allergenialste Musik – und was mache man mit der anderen? Adorno kann natürlich darauf nicht wirklich antworten, kontert aber, er definiere einen bedeutenden Menschen durch seine Kraft des Widerstands. Dann folgt sein Credo: »was ein Mensch öffentlich heute und in dieser Welt bedeutet, das ist – ich will nicht sagen, immer und in allen Fällen, aber in den meisten Fällen – ein Verdachtsgrund gegen die betreffenden Menschen und nicht ein Argument für sie.« (306) Das Verblüffende bei Adorno ist, dass er zwar gnadenlos in seinen Urteilen sein kann, aber immer am Werk argumentiert und etwa aus dem Stehgreif Hindemiths Streichquartett op. 16 auseinandernimmt, also zerpfückt. Das muss man ihm lassen, die Werke kannte er genau.

Während einem Adorno vor allem durch die Autorität des gestrengen Textkorpus begegnet – und erst in zweiter Linie durch die verschiedentlich überlieferten Anekdoten aus seinem Leben –, erlebt man hier ihn leibhaftig, redend, dozierend, klavierspielend und mitsingend. Und an einer winzigen Stelle kommt es zur berühmten Apparition eines anderen – des wirklichen?, des unentstellten, des unmaskierten – Adorno. In der zweiten Vorlesung wird er kurz aus dem Konzept gebracht und muss umgangssprachlich – man würde heute sagen: face to face – reden. Für einen kurzen Augenblick variiert der Klang und der Duktus seiner Sprache (28:17 [56]); »bitte, entschuldigen Sie«, sagt er zweimal, als er vergisst, einen Operntitel zu nennen: fast verschämt, fast wienerisch unterwürfig. Wie ein kleiner Junge, der bei etwas er tappt wurde. Sekunden später wieder der klare, überartikulierte Dozententon, wie wir ihn aus den Rundfunk- und Fernsehsendungen kennen. Allein um dieser wenigen Sekunden menschlicher Schutzlosigkeit willen lohnt sich der Kauf dieses Buches.

Das Faszinierende an diesen Vorlesungen – und das macht sie interessant auch für Studenten – ist, dass Adorno wie ein Musiktheorieprofessor die Werke und Teilgebiete der Kompositionstechnik (Kontrapunkt, Instrumentation, Syntax, Form, Morphologie) durchdiskutiert, dies aber immer und wie selbstverständlich mit philosophischen Gedanken bereichert, vertieft, kommentiert und auch überhöht. Er betreibt Musikphilosophie aus dem Phänomen heraus und zugleich musikphilosophisch reflektierte Musiktheorie. (Das findet sich sonst wohl nur im *Getreuen Korrepetitor*, dessen Untertitel – *Lehrschriften aus der musikalischen Praxis* – die Sache genau bezeichnet.) Insofern schauen wir nicht nur auf Geschichte, sondern in die Musik selbst hinein.

Zum Schluss: Es wird ja weiterhin auf Adorno eingedroschen und mit allerlei dubiosen Mitteln versucht, ihn für veraltet zu erklären: Doch dann nenne man einen der ersten fünf Philosophen des 21. Jahrhunderts oder des 22. Jahrhunderts oder auch des 23. Jahrhunderts, der neben all seiner philosophischen Bedeutung auch noch bei einem der vordersten Komponisten das musikalische Handwerk gelernt hat, druckreif über Musik zu sprechen und dabei außerordentlich gut Klavier zu spielen versteht.⁹ Das heißt aber auch: Künftige Musikphilosophie muss mehr sein als Kommentar zu Adorno.

Summary

Adorno in Kranichstein – The publication of the lectures given by Adorno at the Darmstadt Summer Course between 1955 and 1966 (both as a book and an audio DVD) brings several facets of the author to light: firstly, his participation in the avant-garde of the time; secondly, his abilities as a musician and intimate connoisseur of the works in question; and thirdly, his method of thinking musical and compositional details together with great philosophy.

9 Und was die Orthodoxien betrifft, so können wir heute manches gelassener betrachten. Vgl.: »Mitte der sechziger Jahre wurde in Frankfurt Strawinskys Konzert für Klavier und Bläserchester (1924), eines seiner exponiertesten neoklassizistischen Werke, gespielt, und Adorno applaudierte heftig. Auf den Widerspruch zu seiner sonstigen Abneigung angesprochen, antwortete er entspannt: Nun, da die Gefahr gebannt sei, dass diese Musik zur dominierenden werde, könne man sich solch vorzügliche Musik mit großer Lust anhören.« (Gerhard R. Koch, *Theodor W. Adorno. Philosoph, Musiker, pessimistischer Aufklärer*, Frankfurt a. M. 2013, S. 90 f.)