

Werk

Titel: Widerlegungen

Autor: Wiesengrund-Adorno, Theodor

Ort: Berlin ; [u.a.]

Jahr: 1931

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_023 | LOG_0204

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

WIDERLEGUNGEN

VON

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO-FRANKFURT a. M.

Hier wird nichts zu einer positiven Theorie der neuen Musik versucht, die es so wenig geben kann wie die neue Musik als Einheit. Sondern es wird allein das übliche Vokabular der musikalischen Reaktion flüchtiger Durchsicht unterzogen, zu dem Zweck, seine Anwendung unmöglich zu machen.

Abstaktion. Bei der Rede vom Abstrakten wäre stets zu fragen, wovon abstrahiert wird. Das unterläßt der Einwand wider die neue Musik. Den Begriff des sinnlich Konkreten, den er ihr entgegenstellt, braucht er zweideutig. Er bezeichnet das Absehen von gewohnten Vorstellungen des Klanges, genauer allenfalls vom sinnlichen Wohlgefühl an unmittelbar Erklingendem, als Absehen von der sinnlichen Gestalt schlechthin: wie wenn die neue Musik allgemeiner wäre als die alte und der Verbindlichkeit ihrer Gestalt entzogen. Richtig ist eher das Gegenteil: in keinem geprägten Stück neuer Musik kann je ein Teil ersetzt werden durch Teile eines anderen, wie es in der vorgezeichneten Grammatik der alten Musik immerhin vorkommen mochte. Jedenfalls wird keine neue Musik, die etwas taugt, im Entscheidenden und allein Maßgebenden abstrakt sein: im Verhältnis zum Material. Oder meint man, es dürfe etwa bei Schönberg, dem die Phrase vom Abstrakten meist gilt, auch bloß ein Takt, um ein Gemeintes »auszudrücken«, anders ausschauen, von seinen materialen Bedingungen und gerade auch denen des Klanges sich absondern lassen? So streng allerdings hält man es nicht mit dem Abstrakten; will damit bloß ungefähr treffen, was nicht ins Ohr geht. Aber dann sollte man nicht die ästhetische Kategorie des sinnlich Ungestalteten dort bemühen, wo allein die kulinarische des schmekkenden Genießens zuständig ist, der der Wahrheitsanspruch der neuen Musik mit der ersten Note widerspricht und der sie keinen Augenblick untersteht.

Experiment. Dem Glauben, es dürfe nichts versucht werden, liegt zugrunde der Aberglaube ans Organische. Nur wer Kunst als pflanzenhaft sich entfaltendes Wesen verstehen und heiligen will, möchte die Aktion des Menschen von ihr fernhalten. Der Zwang des echten Kunstwerkes unterscheidet sich darin vom naturhaft-organischen, daß das Bewußtsein des Produzierenden im Experiment den sicheren und geschlossenen Umkreis des Gewesenen sprengt, der ihn umgibt. Der Vergleich von Kunst und Organismus selber trägt. Nur wenn der Geist des Menschen frei aus sich bestünde und die Welt souverän formte, wäre Kunst, als Zeugnis dieses Geistes, autonom und hätte Genügen an ihrem eigenen Wuchs. Da aber dem Geist solche Freiheit ab-

geht; da er je und je in Dialektik steht mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit: so kommt der Kunst, die er aus sich entläßt, niemals das Recht bruchlos organischer Selbstentfaltung zu. Dies Recht wird vielmehr durchbrochen, so oft die Wirklichkeit über den selbstherrlichen Geist Macht gewinnt. Die Augenblicke des Durchbruchs zeichnen sich nicht blindlings in der Figur des Kunstwerks ab: Bewußtsein muß die Kunstwerke erhellen, um in ihnen die tragende Wirklichkeit über ihrem verstockten Für sich zu behaupten. Das Experiment aber, das die eigene Forderung des Kunstwerkes und den erhellenden Strahl des Bewußtseins ausrichtet auf einander, ist das gute Mittel, die erkannte Forderung zu realisieren, ohne das Recht der Natur zu vergessen, an die die Forderung ergeht. Denn beide stimmen niemals im Bestehenden zusammen, sondern bloß in dem, was wird: dialektisch. Die Experimente sind die echt dialektischen Momente im Leben der Kunstwerke.

Destruktion. Destruktiv wird niemals ein Kunstwerk unmittelbar zum anderen sich verhalten: nur wird vielleicht im Lichte des neuen das ältere sich verändern; aber die Augen derjenigen, die sich über Destruktion aufregen, sind selten fein genug, das zu bemerken. Sie denken an anderes. Einmal meinen sie das »Zersetzende«, wie es mit der geistig-literarischen Atmosphäre einer Musik, kaum ihrer absolut-kompositorischen Gestalt nach gegeben sein soll. Strawinskijs *Histoire du soldat*, die Opern von Weill sind da die geläufigen Beispiele. Zunächst also Musik, die den Zerfall älterer Mittel als Ferment der eigenen Form einsetzt: hier klingen Dreiklänge falsch, chromatische Melodieschritte jämmerlich, geläufige Wendungen abgestanden, Cäsuren wie Löcher einer Walze. Aber all das ist Werk des Zerfalls eher als der Zersetzung: mit den falschen Tönen, die Strawinskij den Dreiklängen beifügt, wird nur die virtuelle Falschheit älterer Dreiklänge heute real auskomponiert. Freilich in der Gesinnung, deren Anspruch zu vernichten. Jedoch den Feinden solcher Zersetzung ist der Bescheid des unverdächtigen Gottfried Keller zu erteilen: »Denn man reißt nicht stets nieder, um wieder aufzubauen; im Gegenteil, man reißt recht mit Fleiß nieder, um freien Raum für Licht und Luft zu gewinnen, welche überall sich von selbst einfinden, wo ein sperrender Gegenstand weggenommen ist. Wenn man den Dingen ins Gesicht schaut und sie mit Aufrichtigkeit behandelt, so ist nichts negativ, sondern alles ist positiv, um diesen Pfefferkuchenausdruck zu gebrauchen«. — Andere verwenden den Begriff Zersetzung beim bloßen Material, das sie als unveränderlich-natürlich denken, als ob die einfachen Obertonverhältnisse in den Sternen geschrieben stünden. Stünden sie es selbst: was mit ihnen geschieht, ist Sache der Menschen; Geschichte vollzieht sich, in Kunst wie anderwärts, als Destruktion des bloß Bestehenden, das sich für natürlich ausgibt, um den Angriff des veränderten Bewußtseins von sich fernzuhalten, der aus besserer Natur kommt als das Bestehende selber.

Übergang. Besonderer Argwohn ist angezeigt gegenüber den Wohlwollenden, die zwar die neue Musik scheußlich, chaotisch, absurd finden, aber akzeptieren als ein »Übergangsprodukt«, das zu etwas Besserem und zu neuer Ordnung führe. Die Übergangstheorie ist schädlicher als die schroffe Ablehnung derer, die die neue Musik umstandslos verwerfen, aber damit als Phänomen anerkennen, während die Übergangstheorie sie um jede Verbindlichkeit bringt, indem sie an Stelle der Stimmigkeit der Sache selbst eine vage Vorstellung von Geschichtlichkeit zur Instanz macht. Ihr ist zu begegnen mit dem Hinweis darauf, daß alle Phänomene, die in Geschichte stehen, dialektischen Charakter haben: zugleich abstoßen vom Bestehenden und es mitnehmen; also allesamt in gewissem Sinne Übergangsphänomene darstellen; daß aber über ihr Recht niemals die Reflexion auf die historische Totalität, sondern allein die auf ihre eigene Gestalt entscheidet, aus der erst Geschichte aufsteigt. Wollte man aber selbst die Geschichte nach eigentlichen und Übergangsperioden einteilen, so wäre damit kritisch nichts geleistet. Denn einmal läßt die geschlossene Periode sinnvoll sich bloß für Vergangenes, nicht für die offene Gegenwart konstituieren. Wäre aber durch solche Periodisierung der Übergangscharakter der neuen Musik garantiert, so bedeutete das nichts für Wert und Unwert. Müßte nicht die historische Periodisierung *Bachs* harmonischen Kontrapunkt als Übergang zwischen der Orgelpolyphonie des siebzehnten und der Sonatenhomophonie des achtzehnten Jahrhunderts deuten? Aber wer hätte wohl den Mut, das Bachsche Dunkel als Vorbereitung des galanten Stiles gnädig zu dulden, nur weil er kein Pachelbel mehr und noch kein Philipp Emanuel ist? Ehe die Kritiker neuer Musik sich um deren historische Funktion bemühen, sollen sie über ihre kompositorische Qualität Rede stehen.

Intellekt. Hätte einer den Schubert einen Dummkopf genannt, er hätte mit einer drastischen Formel, höflichsten Falles mit lässiger Gleichgültigkeit geantwortet. Heute wären Musiker geneigt, den gleichen Ausdruck als Kompliment zu quittieren. Die Abwässer des Irrationalismus, der mit Schopenhauer und Nietzsche die Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts beherrschte, sind in die kritische Umgangssprache eingedrungen, nachdem sie aus der Philosophie sich verliefen. Wenn einer ein Stück nicht versteht, ist er sogleich bereit, den Komponisten einen Intellektuellen zu schimpfen; einen Konstrukteur oder Destrukteur, wie's gerade trifft. Leicht läßt sich unterscheiden: alles an Kunst ist schlecht intellektuell, was vom Autor zugegedacht, als Bezugssystem willkürlich zugrundegelegt, programmatisch ausgerufen wird, ohne sich in der Gestalt des Werkes selber völlig auszuweisen; also was immer an Ideologie frei über dem Werk schwebt. Aber der Künstler ist legitimiert und verpflichtet, die Gestalt des Werkes — wie sie einmal in ursprünglicher Anschauung evident ward — mit allem Bewußtsein hervorzutreiben und zu kontrollieren. Kein exemplarischer Künstler hat es

jemals anders gehalten; fast wäre zu vermuten, die Kraft der Natur bewähre sich daran, daß sie den Angriff des Bewußtseins zu tragen vermag, anstatt vor ihm zu flüchten und sich zu verstocken. Niemals hat große Kunst existiert, die dumm gewesen wäre, und die Macht von Bewußtsein in ihr reicht unvergleichlich viel weiter, als eine Auffassung zugestehen möchte, die Kunstwerke nicht als Gebilde von Menschen sieht, sondern mit Schöpfung in trüber Mystik verwirrt.

Asozial. Manche Einwände kommen scheinbar von links. Indem die neue Musik, jedenfalls einer gewissen Haltung, ihre technischen Forderungen bis zur letzten Konsequenz treibe, werde sie unverständlich; lediglich noch dem Autor selber oder exklusiven Fach-Zirkeln einsichtig; ordne sich damit dem romantischen Individualismus, dem Glauben an die Autonomie des Kunstwerks trotz aller materialen Änderungen zu. Der Einwand wiegt schwerer als die anderen; aber er schlägt nicht durch. Er ist gerade historisch-dialektisch, trotz seines Anspruches, unzulänglich. Denn während er die Musik, mit Recht, im gesellschaftlichen Prozeß denkt, vergißt er die soziologische Deutung der Hörerschaft selber und ihrer Fähigkeit, zu verstehen. Er rechnet allein mit der geschichtlichen Veränderung des Musikmaterials, nicht mit deren Möglichkeit bei den Hörern. Das Bewußtsein der Hörer gilt ihm in weitem Umfang für konstant. Diese Konstanz wäre in der gegenwärtigen Epoche allenfalls zuzugestehen. Jedoch man wird sie weniger als naturhaft denn als gesellschaftlich zu begreifen haben. Die realen Herrschaftsverhältnisse verhindern, daß die Menschen einstweilen kollektiv einen Bewußtseinsstand erreichen, wie er in der fortgeschrittensten Musik sich anzeigt. Dem Moment der *Konstruktion* stellen alle Widerstände des bloß Organischen sich entgegen, an dessen Fortbestand die Herrschaftsverhältnisse haften. Angesichts der ideologischen Vorgeformtheit der Hörerschaft ist die Frage nach dem sozialen Recht der Werke nicht aus deren Wirkung, sondern aus ihrer objektiven Struktur heraus zu beantworten. Es darf vermutet werden, daß einer künftigen aufgehellten Verfassung der Menschheit am ehesten eine wahrhaft aufgehellte Musik zugehört, gleichgültig, wie die verdunkelte Hörerschaft von heute sich dazu stellt. Die erhellteste Musik aber ist eine solche, die vom Konstruktionsprinzip vollständig ergriffen ist; bei der alles blinde Naturmaterial in radikaler Formung durchsichtig wird. Diese Musik, zugleich die allseits konsequente, ist es aber gerade, die dem Verdikt des Asozialen am ehesten verfällt. Ihr gesellschaftliches Recht ist sachlich erkennbar, nicht heut und hier an der Wirkung zu messen. Einzig negativ bestätigt es sich. Zunächst daran, daß alle Musik, die mit dem gegenwärtigen Material arbeitet und zugleich um unmittelbare Kommunikation mit der Hörerschaft sich müht, dafür mit dem Preis der Unstimmigkeit zu zahlen hat. Jede Rücksicht auf die Faßlichkeit, die ins Gefüge eingreift, kommt dessen Bruch gleich: sei es, daß dessen