

Musik als Offenbarung oder Vertuschung gesellschaftlicher Gegensätze

Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie
Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt am Main 1975

Alternative Funktionalisierung der Musik

Adorno untersucht in seinem Buch den in der bürgerlichen Gesellschaft üblichen Umgang mit Musik. Ihm ist die Marxsche Kennzeichnung der bürgerlichen Kultur als 'Überbau' über die Eigentums- und Klassenverhältnisse dieser Gesellschaft geläufig, und er ist sich darüber im Klaren, dass auch das Treiben in der Musikkultur sich in das kapitalistische System einfügt. Er weiß Bescheid über das Tauschverhältnis, dem die Ökonomie der bürgerlichen Gesellschaft unterworfen ist, und über das darin eingeschlossene instrumentelle Verhältnis der Bürger zu ihren eigenen geistigen und gesellschaftlichen Produkten. Seine Kritik am "*Denken in Tauschkategorien ..., das alles Seiende bloß als Mittel für anderes kennt*" (S. 32) ist nahe daran, den prinzipiellen Widerspruch zu entdecken, der den Umgang der Bürger mit der Musik kennzeichnet: Das Interesse an der Musik *beruht* auf deren Ästhetik, *gilt* dieser aber nur sehr bedingt. Die musikalische Ästhetik, die nichts anderes ist als die Ausgestaltung des Klangs zum Selbstzweck, wird in der bürgerlichen Gesellschaft Zwecken unterworfen, die im Gegensatz zu ihr stehen. Der Genuss des Schönen ist nämlich ebenso wenig Zweck dieser Gesellschaft wie die Befriedigung der Bedürfnisse. Noch bevor Musik allerdings Mittel für kommerzielle und staatliche Interessen ist, dient sie der moralischen Erbauung der Individuen. Adorno beschreibt viele Erscheinungsformen dieser Unterordnung der Musik unter die Moral – vom Konzertbesuch aus Prestigegründen bis zum Musikhören zur Zerstreung –, und will dennoch nicht bemerken, dass die moralische Funktionalisierung der Musik die objektiven und subjektiven Voraussetzungen des Musikgenusses untergräbt und dass genau dies der grundlegende Widerspruch im üblichen Umgang mit Musik ist.

Adorno schlittert also haarscharf an der Identifizierung des Punktes vorbei, der die von ihm bemerkte Fungibilität für die bürgerlichen Verhältnisse ausmacht: der bürgerlichen Moral. Am Umgang mit der Musik kritisiert er nicht deren moralische Funktionalisierung, sondern die Funktionalisierung für die *falsche Moral*. Ihm selbst ist das instrumentelle Verhältnis zur Musik etwas ganz Selbstverständliches, weil er die Musik gerne als Instrument *gegen* die bürgerliche Gesellschaft zum Einsatz kommen lassen will. Mit diesem hehren Ziel wähnt sich Adorno allerdings nicht im Gegensatz zur Musik, sondern ganz im Einklang mit ihr. Er unterstellt der Musik nämlich als eine ihr zutiefst innewohnende Funktion die Darstellung der "*gesellschaftlichen Antinomien*" und der "*Notwendigkeit ihrer gesellschaftlichen Überwindung*" (S. 89).

Musik als Wahrheit oder Ideologie

Die Auffassung Adornos, dass es in der Musik um die Darstellung gesellschaftlicher 'Antinomien' gehe, sieht sowohl vom ästhetischen Charakter der Musik als auch vom polit-ökonomischen Inhalt des Klassengegensatzes ab. Der Gegensatz, ganz abstrakt, als logische Kategorie genommen, bildet die Eselsbrücke, um vom Klassengegensatz auf die Musik zu kommen:

"Musik hat mit den Klassen insofern etwas zu tun, als in ihr das Klassenverhältnis in toto sich ausprägt. Die Standpunkte, die das musikalische Idiom dabei einnimmt, bleiben Epiphänomene gegenüber jener Erscheinung des Wesenhaften. Je reiner, ungemilderter der Antagonismus ergriffen ist, je tiefer er sich gestaltet findet, desto weniger ist Musik Ideologie, desto richtiger als objektives Bewusstsein." (S. 87 f.)

Das Prinzip der Interpretation ist immer das gleiche: Man findet irgendeine äußerliche Analogie an Dingen, die überhaupt nichts miteinander zu tun haben, um genau dies: die Existenz eines innigen Zusammenhangs zu suggerieren. Von der gleichen Art ist Adornos Deutung der Polyphonie als das *"Wir, das in aller mehrstimmiger Musik als Apriori ihres eigenen Sinnes gesetzt ist, die kollektive Objektivität der Sache selbst ..."* (S. 62). Die Parteilichkeit für eine bessere Gesellschaft bestimmt die Maßstäbe, nach denen Adorno Musik beurteilt: Sie ist entweder Wahrheit oder Ideologie, zeigt oder verhüllt die gesellschaftliche Realität. Die musikalische Ästhetik, das, was die Musik genießbar macht, steht bei dieser Betrachtungsweise immer im Verdacht, die Realität zu verklären.

"Wo Musik in sich brüchig, antinomisch geartet ist, aber das durch die Fassade des Stimmigen überdeckt, anstatt die Antinomien auszutragen, ist sie allemal ideologisch: selbst im falschen Bewußtsein befangen." (S. 81)

Andererseits will Adorno die Aushängeschilder europäischer Musikgeschichte nicht pauschal verunglimpfen, sondern eher ein bisschen für das Gute in der Welt vereinnahmen. Das bringt ihn zu dem Eingeständnis, dass sein Programm der gesellschaftskritischen Deutung der Musik enorme Probleme bereitet:

"Versuche der gesellschaftlichen Dechiffrierung des zentralen Gehalts von Musik können gar nicht behutsam genug tasten. Nur gewaltsam, oder gelegentlich, wird man bei Mozart ... antagonistische Momente musikalisch identifizieren können ... Unter den Aufgaben gesellschaftlicher Interpretation von Musik wäre die Mozarts die schwierigste und dringlichste." (S. 88)

Was der 'gesellschaftlichen Interpretation' besonders hinderlich entgegensteht, ist die fatale Eigenschaft der Musik, ihren eigentlichen Gehalt hinter einer Klangfassade zu verstecken. In der Tendenz allerdings, so hofft Adorno, muss sich das Wesentliche hinter den klanglichen Erscheinungen zumindest für eine entsprechend eingestellte Aufmerksamkeit bemerkbar machen:

"Offenbar entfaltet der gesellschaftliche Gehalt von Musik sich erst allmählich, verkappt sich bei ihrem ersten Auftreten. Er springt nicht unmittelbar aus dem Erscheinenden heraus. Im Anfang absorbieren klangsinnliche und technolo-

gische Merkmale und vor allem der Stil oder der sinnfällige Ausdrucksgehalt die Aufmerksamkeit; so erging es Beethoven wie Wagner; auch noch Strawinsky. Als Schrift eines Gesellschaftlichen wird Musik erst lesbar, sobald jene Momente nicht mehr befremdend den Vordergrund des Bewußtseins okkupieren ..." (S. 212)

Vom Grundgedanken seiner Musiksoziologie, dass Musik per se von gesellschaftlichen Verhältnissen 'spreche', ist Adorno so sehr überzeugt, dass er in dem eigentlich korrekten Einwand, *"das Wesen von Musik, ihr reines Ansichsein, habe mit ihrer Verflochtenheit in gesellschaftliche Bedingungen und Zustände nichts zu tun"* (S. 187), nur einen Beleg für die Ignoranz bürgerlicher Ideologen sehen kann.

Musik als Sinnzusammenhang

Musik hat also laut Adorno die Aufgabe, auf eine bessere Welt hinzuweisen. Sie hat eine Funktion für die politische Willensbildung und erfüllt diese Funktion mehr oder weniger gut. Adorno ist somit ein Vertreter der gängigen Auffassung, Musik enthalte prinzipiell einen Sinn bzw. eine Botschaft. Bürgerliche Denker kommen auf diesen Gedanken allerdings aufgrund der entgegengesetzten Parteilichkeit: Sie sind sehr zufrieden damit, dass die bürgerliche Kultur dem allgemeinen Bedürfnis nach Sinnstiftung genügt, und halten dies für eine Sache, die in der Natur der Kunst liegt. 'Normale' Musiksoziologen gehen davon aus, dass Musik von Haus aus dazu diene, den Individuen dabei zu helfen, in der gegebenen gesellschaftlichen Ordnung zurechtzukommen und sich in und an ihr zu orientieren. Sie halten daher die musikalische Ästhetik für ein Sinnangebot, worin Adorno ihnen beipflichtet, allerdings mit einem kritischen Unterton: Der musikalisch übermittelte Sinnzusammenhang 'spricht' bei genauem Zuhören nicht von den sinnvollen Einrichtungen der modernen Gesellschaft, sondern von denen einer besseren Welt. Insofern kommt alles auf das 'adäquate' Musikhören an, ein Ideal, das Adorno auch seiner Typologie der Musikhörer zugrundelegt. Bei dieser Art des Hörens geht es darum, Musik als 'Schrift eines Gesellschaftlichen' zu lesen, und das ist für Adorno der Inbegriff einer sachverständigen Sinndeutung, die den Typus des 'Experten' auszeichnet:

"Während er dem Verlauf auch verwickelter Musik spontan folgt, hört er das Aufeinanderfolgende: vergangene, gegenwärtige und zukünftige Augenblicke so zusammen, daß ein Sinnzusammenhang sich herauskristallisiert." (S. 18)

In der Wirklichkeit des bildungsbürgerlichen Musikhörens ist die Reflexion über einen verborgenen Sinn eine *Ablenkung* vom Musikgenuss: Der dem Höheren zugetane Interpret lässt seine Gedanken während des Musikhörens abschweifen, um an der Musik Anhaltspunkte für seine weltanschaulichen Ideen zu finden. Adornos Experte kann Musikhören und Interpretieren *zugleich*: Er folgt der Musik angeblich 'spontan' und hört sie so, dass er währenddessen einen Sinn erfasst. Dazu denkt sich Adorno die Musik als etwas zum Sinnzusammenhang Passendes: Erstens ist sie 'verwickelt', so dass es eine Kunst ist, die tieferen Zu-

sammenhänge zu durchschauen. Zweitens ist das, was man hört, nicht so etwas Triviales wie Harmonie oder Rhythmus, sondern etwas sehr Abstraktes, nämlich eine 'Aufeinanderfolge' von 'Augenblicken'. Eine solche Abstraktion von den musikalischen Gegebenheiten ist schon erforderlich, wenn nach äußerlichen Analogien mit sozialen Gegensätzen gesucht wird, die den musikalischen Sinn verbürgen sollen.

Passend ist Adornos Vorstellung von den Fähigkeiten der 'Experten' auch angesichts der Bemühungen moderner Komponisten, die sich längst nicht mehr darauf beschränken, Musik auf der Suche nach Sinn abstrakt wahrzunehmen, sondern auch kreativ werden beim Erfinden von abstrakten Ordnungsprinzipien für eine 'Aufeinanderfolge' klanglicher 'Ereignisse'. Mit Musikstücken weit jenseits des Genießbaren bezeugen sie aller Welt, dass auch Komponisten zur Sinnstiftung beitragen können. Für Adorno sind das die 'fortgeschrittensten Berufsmusiker', die genau die richtige Musik für 'adäquates Hören' liefern; denn diese Musik enthält, was *"vergangene, gegenwärtige und zukünftige Augenblicke"* betrifft, keinerlei *musikalische* Beziehungen mehr, welche die Suche nach Sinnzusammenhängen stören könnte.

Der Typus des Bildungshörers

Musikhörer mit ausgeprägtem Geltungsbedürfnis als Kulturmensch ordnet Adorno dem Typus des Bildungshörers zu. Demnach wäre der Bildungshörer eigentlich genau auf jene Sinnzusammenhänge eingeschworen, die auch Adorno in der Musik sucht. Denn der Kulturbeflissene will an der Aura, welche die kulturellen Beiträge zur Sinnstiftung ausstrahlen, teilhaben. Er verlässt sich auf den von Autoritäten verbürgten Gemeinplatz, wonach in der Musik ein tiefer Sinn stecke, und bemüht sich um demonstrative Beweise seines Interesses an der Kultur, die darüber seine Persönlichkeit adelt. In diesem Fall scheint es fast so, als ob Adorno das Verrückte an diesem Hörertyp bemerken würde:

"Er hört viel, unter Umständen unersättlich, ist gut informiert, sammelt Schallplatten. Musik respektiert er als Kulturgut, vielfach als etwas, was man um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muß; diese Attitüde reicht vom Gefühl ernsthafter Verpflichtung bis zum vulgären Snobismus. Das spontane und unmittelbare Verhältnis zur Musik, die Fähigkeit des strukturellen Mitvollzugs, wird substituiert dadurch, daß man soviel wie nur möglich an Kenntnissen über Musik, zumal über Biographisches und über die Meriten von Interpreten anhortet, über die man stundenlang nichtig sich unterhält." (S. 20)

Das *"spontane und unmittelbare Verhältnis zur Musik"* übersetzt sich Adorno allerdings sofort und sehr zu Unrecht in seine Vorstellung des *"strukturellen Mitvollzugs"*. Hätte er bei Musik nicht immer diesen Hintergedanken, so könnte man annehmen, dass er genau den Punkt trifft, an dem die Bildungsbürger sich mit ihrem Drang nach moralischer Höherwertigkeit den Musikgenuss verderben. Adorno sieht das allerdings anders. Er unterstellt dem Bildungsbürger, er mache

es sich bequem und genieße Musik, statt die verantwortungsbewusste Anstrengung des interpretierenden Hörens auf sich zu nehmen. Das Genießen wiederum übersetzt sich Adorno in die sehr unangemessene Vorstellung des Konsums. Auf diese Weise zeichnet er vom Bildungshörer ein ziemlich schiefes Bild:

"Sein Verhältnis zur Musik hat insgesamt etwas Fetischistisches. Er konsumiert nach dem Maßstab der öffentlichen Geltung des Konsumierten. Die Freude am Verzehr, an dem, was nach seiner Sprache die Musik ihm gibt, überwiegt die an ihr selbst als Kunstwerk, das von ihm fordert." (S. 20)

Richtig ist noch die Anmerkung zum Fetischismus und zur Orientierung an der öffentlichen Geltung; denn der Bildungsbürger verehrt nur eine Chimäre seines Geltungsbedürfnisses. Die Musik ist dabei nur von sekundärem Interesse und wird insofern in der Tat unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit betrachtet. Adorno findet es nun aber bedauerlich, dass das angestrengte Dechiffrieren von tieferem Sinn zu kurz kommt. Daher die Bezichtigung des Hörers als Konsument. Den Unterschied von Genuss und Verzehr, von Gefallen am Schönen und Verbrauch eines Arbeitsproduktes, kennt Adorno nicht; denn er will nur zwischen dem Entziffern von Sinn und dessen Unterlassung unterscheiden. Adornos Position wird da am deutlichsten, wo er dem Bildungsbürger absolut Ungenießbares andrehen will:

"Stets fast ist er der exponierten neuen Musik feindlich; man beweist sich sein zugleich Werte erhaltendes und diskriminierendes Niveau, indem man gemeinsam gegen das angeblich verrückte Zeug wettet." (S. 21)

Das 'inadäquate' Hören

Im Fortgang seiner Typologie des Musikhörens konstruiert Adorno ein zunehmendes Maß an Inadäquanz gegenüber der angeblich eigentlichen Funktion von Musik. Ein wichtiges Indiz dafür sieht er in der Nichtbeachtung derjenigen Musik, die ihm als fortgeschrittenste Darstellung der gesellschaftlichen 'Antinomien' gilt. Der Ausdruck 'Inadäquanz', der suggerieren soll, dass ein Widerspruch zwischen dem Wesen der Musik und dem üblichen Umgang mit ihr behandelt werden solle – ein Widerspruch, der ja tatsächlich in der bürgerlichen Gesellschaft existiert –, verkommt zu einer Floskel, hinter der sich ein Vergleich zwischen den Vorlieben Adornos und denen des behandelten Hörertyps versteckt. Wer gerne Renaissance- oder Barockmusik hört und damit in Adornos Typologie zu den 'Ressentiment-Hörern' zählt, muss sich sagen lassen, dass er vor allem die Musik *nicht* hört, auf die es Adorno ankäme:

"In ihrer Sondersphäre, auch im aktiven Musizieren sind sie geschult, es geht wie am Schnürchen; doch ist alles mit Weltanschauung verkoppelt und verbogen. Die Inadäquanz besteht darin, daß ganze Musiksphären, auf deren Wahrnehmung es ankäme, ausfallen." (S. 24)

So wahr es ist, dass das Interesse an einem Musikstil häufig zu einer Frage der Weltanschauung, der Sinnfindung oder der Selbststilisierung gemacht wird, so

wenig bilden jedoch ausgerechnet die Liebhaber der Neuen Musik eine Ausnahme von dieser Regel.

Auch beim Typus des Unterhaltungshörers, der am meisten verbreitet ist, trübt der idealistische Maßstab Adornos Blick auf die Realität. Diesem Typus fehlt entschieden der Sinn für's Höhere: *"Musik ist ihm nicht Sinnzusammenhang, sondern Reizquelle."* (S. 29) Demnach ist er faul und unterzieht sich nicht der Anstrengung des Entzifferns, die ihm angeblich nicht Adorno, sondern das Kunstwerk 'zumutet': *"Meist sind die Repräsentanten des Unterhaltungstypus entschlossen passiv und wehren sich heftig gegen die Anstrengung, die Kunstwerke ihnen zumuten."* (S. 30 f.)

Nur am Rande kommt bei Adorno auch das vor, was überhaupt der Ausgangspunkt für das Interesse an der Musik ist: Es fällt ihm auf, dass beim Unterhaltungshörer vielfach *"Musik überhaupt kaum mehr in irgend faßlichem Sinn auch nur genossen"* wird (S. 29). Den Hauptgrund dafür sieht Adorno nicht: Gelegenheiten zur ausgiebigen Befassung mit musikalischen Feinheiten werden den meisten Leuten nicht geboten. Weder Zeit noch Mittel stehen für die Aneignung musikalischer Fähigkeiten zur Verfügung. Über diese ungünstigen Bedingungen hat sich zwar noch mancher arme Musiker hinwegsetzen können. Was aber das Freizeitvergnügen endgültig verdirbt, sind die Anforderungen, denen es beim einfachen Volk genügen muss: die Leute bei Laune und ihre Arbeitskraft für weitere Beanspruchung in Schuss halten. Die Zurichtung auch der Musik auf die daraus resultierenden mentalen Bedürfnisse ist nicht zu übersehen. Das Wenige, was die Leute an Genießbarem noch wahrnehmen, befrachten sie sogleich mit einer Funktion, die keine Musik wirklich erfüllen kann: Das Schöne soll für alle Unannehmlichkeiten beim Mitmachen im Kapitalismus entschädigen und möglichst noch mit Schlagertexten kombiniert sein, die es nicht an der dringend benötigten Moral fehlen lassen. Adornos Kritik zielt jedoch nicht auf den schäbigen Zweck, dem der Genuss des Schönen unterworfen wird, sondern auf den Genuss selbst, der seiner Auffassung nach nicht in die moderne Welt gehört:

"Sie betrachten Musik als Freudenbringer schlechthin, unabhängig davon, daß die entwickelte Kunstmusik längst vom Ausdruck der Freude, die real unerreichbar ward, um Lichtjahre sich entfernte ..." (S. 59)

An der bürgerlichen Kultur will Adorno den Gegensatz von Moral und Genuss nicht wahrnehmen, weil er gegen die Moral der bürgerlichen Gesellschaft den Standpunkt einer besseren, überlegenen Moral einnimmt. Insofern bereichert er die wissenschaftliche Betreuung dieser Kultur um eine Betrachtungsweise, welche die Parteinahme für die Sinnstiftung und die Verachtung der Ästhetik auf die Spitze treibt:

"Die Lampions, die Musik in der Zeit des Individuums aufhängt, sind Surrogate jenes vielberedeten Sinns seiner Existenz, dem es vergebens nachfragt, sobald es, der abstrakten Existenz exponiert, nach Sinn überhaupt fragen muß." (S. 66)

Adorno sieht in der verbreiteten Sinnsuche eine Herausforderung für ein besseres Sinnangebot. Er glaubt, dass den Leuten der 'echte' Sinn vorenthalten würde. Es fällt ihm nicht auf, dass ein Bedürfnis nach Sinn immer darauf abzielt, sich ausgerechnet in solchen Verhältnissen gut aufgehoben zu fühlen, in denen das eigene Leben fremden Zwecken unterworfen ist.