Doris Döpke

ADORNOS MAHLER-DEUTUNG Zum Verhältnis von "musikalischer Physiognomik" und geschichtsphilosophischer Ästhetik

I

Adornos Beschäftigung mit der Musik Gustav Mahlers reicht hinter das Jahr 1960, in dem sein Mahler-Buch erschien, weit zurück: schon in den Frankfurter Konzertkritiken aus den 20er Jahren zeigt er sich mit Mahlers Oeuvre vertraut und davon fasziniert. Die wohl früheste Erwähnung Mahlers findet sich in einem Text, der im Mai 1924 in der "Zeitschrift für Musik" publiziert wurde, also noch vor Adornos Wiener Studien bei Alban Berg. Einige Motive der späteren Mahler-Arbeit sind in den frühen Texten bereits angelegt, etwa die Feststellung von den "Brüchen des Materials" in Mahlers Sinfonik, über die hinweg eine Interpretation die "Intention" realisieren müsse 1), oder der Hinweis auf Mahlers Bedeutung für die Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere für das Schaffen Alban Bergs, zu dem Adorno eine direkte Entwicklungslinie von Mahler aus sieht, wie beispielsweise in einer Bemerkung zur Wirtshausszene des "Wozzeck": "Hier ist endlich das Scherzo, um das Mahler sein Leben lang gekämpft hat, geschrieben, das Scherzo, darin das alte ausgezehrte und doch nicht zu verdrängende Apriori der Tanzform aufgegriffen, ganz transparent gemacht, ganz erfüllt wird." 2) Auch im Zusammenhang mit Bergs Kammerkonzert - dem Adorno ebenso enthusiastisch begegnet wie dem "Wozzek" - findet sich ein Hinweis auf Mahler: "... Es ist für die Art der Formbildung des heutigen Berg symbolisch, daß seine Formen sämtlich höchst ambivalent, höchst verschieden zu analysieren sind, wie nur die Mahlers." 3) Im Fortgang dieser Rezension wird deutlich, daß Adorno nicht nur im Hinblick auf die kompositorische Technik - etwa die Vieldeutigkeit der Formen oder die Prägnanz der Instrumentation - Berg als Erben Mahlers oder umgekehrt die Musik Mahlers als Antizipation von Modernität betrachtet, sondern auch und gerade im Hinblick auf ihren geschichtlichen Ort und gesellschaftlichen Gehalt. "Irre ich mich nicht, so wird dies (d.h. Bergs) Kammerkonzert einmal mit Mahlers und Schönbergs Zeugnissen dafür einstehen, daß selbst die Musik unserer Tage, der kein sichtbarer Stern mehr leuchtet, im Bewußtsein von Menschen Hoffnung bewahrt, die durch das Dunkel dringt." 4) Die Deutung, die Mahlers Oeuvre hier erfährt - "Hoffnung..., die durch das Dunkel dringt" - muß überraschen, liest man sie von der späteren Studie aus, deren Fazit das Gegenteil besagt: "Ohne Verheißung sind seine (d.h. Mahlers) Symphonien Balladen des Unterliegens, denn `Nacht ist jetzt schon bald'." 5)

Überraschend sind, von der späteren Arbeit aus gesehen, auch andere Zusammenhänge, in denen Adorno Mahler immer wieder erwähnt: So zieht er Parallelen zwischen Mahlers kompositorischer Technik und der Kurt Weills. In dessen Violinkonzert konstatiert Adorno, neben Einflüssen Busonis und Strawinskys, die Weill auf seine Weise verarbeitet habe, vor allem einen "höchst merkwürdigen, grell expressiven und schmerzlich lachenden Mahler, der alles sichere Spiel unter die Macht der Frage setzt und so bereits von der Sachlichkeit abstößt in den gefährlich surrealistischen Raum des heutigen Weill." 6) Wenngleich in dieser Bemerkung der Bezug von Weills musikalischem "Surrealismus" zu den kompositorischen Verfahren Mahlers nicht explizit entfaltet wird, so läßt sich ihr doch entnehmen, daß Adorno Weill als ebenso legitimen Erben Mahlers sieht wie Berg, daß kompositorische Auseinandersetzung mit der Sinfonik Mahlers auch jenen "gefährlichen surrealistischen Raum" zu öffnen vermag, in dem Adorno Weills Arbeit ansiedelt - oder, anders gesagt: daß demnach in Mahlers Oeuvre Momente enthalten sind, die vorausweisen auf "surrealistisches" Komponieren. Über die Tragweite dieser Deutung geben Adornos Besprechungen von Weills "Mahagonny"-Musik Auskunft: "... ihre Faßlichkeit ist ... bedingt allein durch das eigentümliche Material, das gewählt ist: das Verfallene der leichten Musik des neunzehnten Jahrhunderts, dessen Falschheit und Unstimmigkeit hier für die Montage einer Form mobilisiert wird, die einzig aus Bruchstücken eines zerfallenen Wirklichen sich fügt: also ist die Faßlichkeit trügend wie die Mahlers; ... Man kann dies Verfahren gebrochen und intellektuell heißen, ...; mehr noch aber ist zu bedenken, ob dies gebrochene und intellektuelle Verfahren nicht weithin gefordert ist in einer Situation, der das organische und in sich ruhende Kunstwerk so gründlich problematisch ward." 7) Weills "Mahagonny", die "erste surrealistische Oper", ist für Adorno Avantgarde- Musik im strengsten Sinne (hierin den ansonsten konträr entgegengesetzten Arbeiten der Schönberg-Schule gleich) aufgrund ihrer Formkonstruktion: Ganz auf dem Prinzip der Montage basierend, bricht die Oper nicht nur mit der Idee des organischen Kunstwerks, sondern kritisiert diese zugleich. Das spezifische musikalische Material, das Weill wählte, verleiht der Komposition eine weitere kritische Dimension: zielt Montage selbst schon auf Kritik und Destruktion des überkommenen Kunstbegriffs, indem sie ein nicht-organisches, konstruiertes Kunst-"Werk" konstituiert - Selbstkritik der Kunst durch Kunst also -, so kritisiert und zerstört die konsequente Anwendung des Montageprinzips auf Fragmente von Trivialmusik den Schein von Ursprünglichkeit, Vitalität und Autonomie, der diesem Material sonst eignet; die bürgerliche Musikkultur und die bürgerliche Gesellschaft, der sie zugehört, werden zur Kenntlichkeit entstellt: Sie sind nicht, was sie vorgeben, nämlich lebendige Totalität, sondern bloße Anhäufung zusammenhangloser Trümmer. Die Konstruktion der "Mahagonny"-Musik, "ihre Montage des Toten macht es als tot und scheinhaft evident und zieht aus dem Schrecken, der davon ausgeht, die Kraft zum Manifest." 8) Der kritische Impetus solcher Musik beschränkt sich nicht auf den engen Raum ästhetischer Immanenz, sondern richtet sich auf den Zustand der Gesellschaft; die Kritik, die hier im Medium der Kunst artikuliert wird, ist zugleich eine ästhetische und politische. Adornos wiederum nur flüchtiger Verweis auf Mahler in gerade diesem Zusammenhang ist nicht als zufällig oder belanglos abzutun; an anderer Stelle findet er sich präzisiert: "Ein seltsamer Mahler spielt in die ganze Oper (d.h. "Mahagonny") herein, in ihren Märschen, ihrem Ostinato, ihrem trüben Dur-Moll. Mahler gleich nutzt sie die Sprengkraft des Unteren, das Mittlere zu zerschlagen und des Oberen teilhaftig zu werden. Die Bilder, die in ihr gegenwärtig sind, stürmt sie allesamt, doch nicht, um ins Leere weiterzugehen, sondern um die erbeuteten als Fahnen der eigenen Aktion zu erretten." 9)

Mahler wird hier nicht nur als Vorläufer oder als ungleichzeiti-

ger Zeitgenosse der Moderne gezeichnet. Sein geschichtliches Bild erhält konkretere Kontur: ungleichzeitiger Zeitgenosse einer Moderne, der es im Medium der Kunst um eine Veränderung der Kunst selbst wie auch um eine Veränderung der Gesellschaft, um die Abschaffung von Herrschaft zu tun ist. An dieser Sicht auf Mahler hat Adorno in seiner späteren Studie nicht festgehalten.

II

Adornos Mahler-Buch trägt den Untertitel "Eine musikalische Physiognomik", ein Begriff, der die methodische Intention der Arbeit programmatisch vorausnimmt, für Adorno auch darüber hinaus eine bedeutende Rolle spielt. Der Terminus "Physiognomik" stammt ursprünglich aus der Ausdruckspsychologie und bezeichnet in ihr einerseits ein Teilgebiet, das die Beziehung zwischen der Gestaltung des menschlichen Körpers und des Charakters behandelt, andererseits die darauf fußende Lehre von der Fähigkeit, aus der Physiognomie eines Menschen auf dessen innere Eigenschaften zu schließen. Obwohl Adorno den Begriff tatsächlich der Psychologie entlehnte, ist dessen Ursprungsbedeutung für "musikalische Physiognomik" nicht ganz à la lettre zu nehmen. Eine strenge Begriffsdefinition zu geben, hat Adorno m.W. nicht unternommen, ein Bestimmungsversuch ist daher auf Umschreibungen verwiesen: Es geht um "technische und physiognomische Analyse, welche noch formale Elemente als solche des im musikalischen Zusammenhang konstituierten musikalischen Sinns, oder seiner Absenz, benennt und von ihm auf Gesellschaft schließt." 10) Insofern ist "physiognomischer Blick für den gesellschaftlichen Ausdruck künstlerischer Formensprachen ... ein notwendiges Moment musiksoziologischer Erkenntnis. Ihr dürfte zum Kanon dienen, daß alle musikalischen Formen, alle musiksprachlichen und -materialen Elemente selber einmal Inhalte waren; daß sie von Gesellschaftlichem zeugen und von dem betrachtend-insistierenden Blick als gesellschaftliche wieder erweckt werden müssen." 11) Die Methode zielt also auf eine Synthese von musikalisch-analytischen, soziologischen und historischen Aspekten. Indem in ihr das musikalisch Einzelne ins Zentrum gerückt wird - genauer: dessen musikalischer Sinn und gesellschaftlicher Ausdruck -, impliziert sie in mehrfacher Hinsicht Abgrenzungen zu anderen, eher traditionell--akademischen Zugangsweisen zu Musik: Auf musikalisch-technische Analyse ist der Physiognomiker zwar verwiesen, kann bei ihr jedoch nicht stehenbleiben, da sie nur den immanent-musikalischen Zusammenhang erhellt, nicht aber dessen gesellschaftliche Bedeutung; auf profunde Kenntnisse der Musikgeschichte kann der Physiognomiker ebensowenig verzichten, aber mit ihnen allein läßt sich der Zusammenhang zwischen den musikalischen Phänomenen und ihrer geschichtlichen Entwicklung einerseits und dem gesellschaftlichen Prozeß andererseits nicht klären; die soziologische und historische Analyse, nicht minder unentbehrlich, erlaubt keine zwingenden Schlüsse auf die je konkrete musikalische Faktur und den ästhetischen Sinn. Die geschichtliche, gesellschaftliche und musikalisch-technische Dimension musikalischer Werke sind zwar als verschiedene, aber nicht streng voneinander getrennte, sondern vielfältig miteinander vermittelte Konstituenten ästhetischen Sinns zu begreifen, als Momente einer dialektischen Einheit. Nicht erst bei der Untersuchung des Verhältnisses von musikalischem Werk auf der einen und Gesellschaft auf der anderen Seite setzt physiognomische Analyse ein, sondern sie fragt nach

der Vermittlung von musikalischer Technik und geschichtlich-gesellschaftlichem Prozeß in der einzelnen Komposition, ihren Formen, ihrem Material selbst. Im Schönberg-Kapitel der "Philosophie der Neuen Musik" hat Adorno diese immanente Ebene der Dialektik in bezug auf das musikalische Material skizziert: "... das Material (ist) selbst sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durch das Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes... Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehden. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft ..." 12) Dem Gedanken von der "Eigengesetzlichkeit des Materials", der in dieser Passage exponiert wird, kann hier nicht nachgegangen werden. Bedeutsam im Zusammenhang mit Adornos methodischem Vorgehen ist vor allem, daß bereits das musikalische Material, noch vor seiner kompositorischen Bearbeitung, als dialektische, subjektiv-objektive Einheit aufgefaßt wird; die Bewegung des musikalischen Materials und die der Gesellschaft speisen sich aus der selben Quelle, sie sind zwar nicht miteinander identisch, so daß aus der Untersuchung des einen Bereichs die Entwicklung des anderen zwingend sich ableiten ließe, sie sind jedoch miteinander vermittelt und stehen in gewisser Weise in Analogie zueinander.

Was das Spezifische "musikalischer Physiognomik" ausmacht, läßt sich von hier aus vielleicht präziser fassen: Indem die subjektive Auseinandersetzung des Komponisten mit dem musikalischen Material, der musikalischen Formensprache und dem musikalischen Bewußtsein, die er als gleichsam objektive Voraussetzungen des Komponierens vorfindet, nachvollzogen wird, und zwar so, daß sie transparent wird als Auseinandersetzung mit der jeweiligen geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit, enthüllt sie sich zugleich als Moment des geschichtlich-gesellschaftlichen Prozesses und bringt dessen Wesen zur Erscheinung. "Physiognomischer Blick" ist die Fähigkeit zu solchem Nachvollzug, die Fähigkeit, Kunstwerke nicht primär als objektiv gegebene "Dinge" wahrzunehmen, sondern an ihnen die Spuren jener Auseinandersetzung der künstlerischen Subjektivität mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu erkennen. "Insistierend-betrachtend" nennt Adorno diese Art des Sehens: Sie sucht die Besonderheit des einzelnen Kunstwerks herauszuarbeiten, indem sie auf genauester Betrachtung seiner Details und ihres immanenten Zusammenhangs beharrt. Daß das geschichtliche, prozeßhafte Moment von Kunstwerken sich gerade einer Betrachtungsweise offenbart, die sich dem Kunstwerk eher kontemplativ nähert, als sei es ein Gegenstand von überzeitlicher Dauer, ist nur scheinbar paradox: erst die Vertiefung in die objektive Struktur des Werks läßt den Betrachter die "Logik seines Produziertseins" erkennen und legt die verschütteten Spuren der Arbeit frei, der das Werk seine Existenz verdankt.

"Musikalische Physiognomik" ist daher keine Methode im Sinne exakter Wissenschaft (und wohl deshalb sucht man bei Adorno vergebens nach einer Begriffsdefinition oder nach verbindlichen Anwendungskriterien). Für den "physiognomischen Blick" ist die Fähigkeit zur ästhetischen Erfahrung die wesentlichste Voraus-

setzung. 13) Objektive Geltung kommt einer "musikalischen Physiognomik" in genau dem Maße zu, in dem ihr Autor über ästhetische Erfahrungsfähigkeit verfügt; allein aus diesem subjektiven Potential - und aus der subjektiven ästhetischen Kompetenz, auf die dieses sich stützen kann - bezieht "musikalische Physiognomik" ihre Legitimation und, im Glücksfall des Gelingens, ihre Verbindlichkeit und Aussagekraft.

In den ersten Sätzen des Mahler-Buchs legt Adorno dar, daß die Musik Mahlers weder auf der Ebene reiner musikalisch-technischer Analyse noch auf der programmatischer Deutung adäquat beschrieben werden könne, sondern den "physiognomischen Blick" geradezu erfordere: "Mahler ... ist darum gegen das theoretische Wort besonders spröde, weil er der Alternative von Technologie und Vorstellungsgehalt überhaupt nicht gehorcht. Bei ihm behauptet im Reinmusikalischen hartnäckig sich ein Rest, der doch weder auf Vorgänge noch auf Stimmungen zu interpretieren wäre. Er haftet am Gestus seiner Musik. Ihn verstünde, wer die musikalischen Strukturelemente zum Sprechen brächte, die aufblitzenden Intentionen des Ausdrucks aber technisch lokalisierte. Mahler ist in Perspektive nur dadurch zu rücken, daß man noch näher an ihn heran, daß man in ihn hineingeht und dem Inkommensurabeln sich stellt, ... Seine Symphonik hilft dazu durch die zwingende Spiritualität ihrer sinnlich-musikalischen Konfigurationen. Anstatt Ideen zu illustrieren, ist sie konkret zur Idee bestimmt. Indem ein jeglicher ihrer Augenblicke, ohne Ausweichen ins Ungefähre zu dulden, seiner kompositorischen Funktion genügt, wird er mehr als sein bloßes Dasein; eine Schrift, welche die eigene Deutung vorschreibt. Die Kurven solcher Nötigung sind betrachtend nachzuzeichnen, anstatt daß über die Musik von einem ihr äußerlichen, vermeintlich fixen Standpunkt aus räsoniert würde..." 14) Die Metapher von der "Schrift, welche die eigene Deutung vorschreibt" bestätigt, daß Adorno seine Annäherung an Mahler nicht als wissenschaftliche, sondern als philosophische verstanden wissen will, denn "die Idee der Wissenschaft ist Forschung, die der Philosophie Deutung". 15) Die Bedeutung der Metapher reicht über diese Feststellung hinaus: Sie ist eine Abbreviatur der Adornoschen Ästhetik. Musik - und nicht erst ein Werk als Ganzes, sondern bereits dessen flüchtigste Partikel, der einzelne musikalische Augenblick - ist ein Text, enthält eine Mitteilung, die allerdings nicht unmittelbar verständlich ist, sondern nur hermeneutischer Anstrengung sich erschließt; ein Text, der zudem nicht beliebig oder auch nur mehrdeutig sich auslegen läßt, sondern seine eigene, objektiv richtige Deutung vorschreibt, aber zugleich verbirgt: Was Adorno in der "Ästhetischen Theorie" als "Rätselcharakter der Kunst" theoretisch entfaltet, wird hier zum sprachlichen Bild kontrahiert. Der musikalische Augenblick ist mehr noch als Rätseltext, nämlich "Schrift"; die Konnotationen, die sich an diese Wortwahl knüpfen - heilige Schrift, Menetekel, Prophetie - verdeutlichen, daß die Dechiffrierung des im musikalischen Augenblick verborgenen Rätsels alles andere ist als unverbindliches Spiel: Adornos musikphilosophische Hermeneutik zielt auf Wahrheit. Wahrheit steht nicht als absolut und überzeitlich jenseits des geschichtlichen Prozesses und seiner Dialektik, sie hat daran vielmehr teil und ist selbst geschichtlich: "Wahrheit ist einzig als Gewordenes." 16) Adorno fragt deshalb auch nicht nach "der" Wahrheit im Sinne eines unbestimmten Allgemeinen, sondern nach

der - bestimmten - Wahrheit der Kunst, konkret: nach dem Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, der nicht abzulösen ist von deren spezifischer Daseinsform und ihrer besonderen Stellung zum und im historischen Prozeß. Die Kunstwerke sind selbst geschichtlich im doppelten Sinn, sie sind "Resultat des (geschichtlichen) Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand"; 17) insofern sind sie, die "authentischen" unter ihnen zumindest, "ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche". 18) Der Wahrheitsgehalt der Werke hat darin seinen "Zeitkern"; er ist nicht "außer der Geschichte, sondern deren Kristallisation in den Werken". 19) Die Wahrheit des geschichtlichen Prozesses ist in den Kunstwerken festgehalten und objektiviert; als solcherart ästhetisch vermittelte wird sie der Deutung zugänglich: "Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik." 20)

III

Mit hermeneutischen Reflexionen zum ersten Satz der Ersten Sinfonie eröffnet Adorno sein Mahler-Buch; aus ihnen entwickelt er eine wesentliche Formkategorie der Mahlerschen Sinfonik, die des "Durchbruchs". Im "Durchbruch" wird der musikalische Immanenzzusammenhang gleichsam durchschlagen durch die einmalige Erscheinung musikalischer Gestalten, die in ihm exterritorial erscheinen. Den gesellschaftlichen Gehalt des "Durchbruchs" entziffert Adorno, indem er den musikalischen Immanenzzusammenhang in Analogie setzt zur geschichtlich-gesellschaftlichen Totalität, zum entfremdeten "Weltlauf", während er Mahlers "exterritoriale" musikalische Gestalten als "Allegorie des Absoluten" auffaßt; daher deutet er die Formkategorie des "Durchbruchs" als Sinnbild eines momentanen Einstands der Geschichte, einer utopischen Stillstellung des "Weltlaufs", worin das, "was anders wäre", das Transzendente, für einen flüchtigen Augenblick unmittelbar zur Erscheinung gelangt. Der "Durchbruch" steht so zugleich für den unversöhnten Gegensatz zwischen "Weltlauf" und Transzendenz. "Das Subjekt ist eingespannt in den Weltlauf, ohne darin sich wiederzufinden, ohne ihn von sich aus verändern zu können; ... Darum plädiert Mahlers Symphonik ... gegen den Weltlauf. Sie ahmt ihn nach, um ihn zu verklagen; die Augenblicke, da sie ihn unterbricht, sind zugleich die des Einspruchs. Nirgends verkleistert sie den Bruch zwischen Subjekt und Objekt; lieber zerbricht sie selber, denn daß sie Versöhnung als gelungene vortäuschte." 21) Damit ist bereits der zentrale Begriff der Adornoschen Mahler-Interpretation gesetzt: "Gebrochenheit", die den "Erfahrungskern" der Mahlerschen Musik bilde, "das Gefühl der Entfremdung des musikalischen Subjekts". 22) (Das musikalische Subjekt übrigens fällt mit der empirischen Person des Komponisten keineswegs zusammen; gemeint ist vielmehr das musikalisch sich artikulierende Individuum als zugleich gesellschaftliches, dessen Individuation unter spezifischen sozialen und historischen Bedingungen sich vollzieht und das in seiner Besonderheit mit dem gesellschaftlichen Allgemeinen vielfältig vermittelt ist.)

Entfremdung, "Gebrochenheit" prägt in Mahlers Sinfonik nach Adorno notwendig den Umgang des musikalischen Subjekts mit

musikalischen Formen und Materialien; Erfahrung der Entfremdung läßt sich auf der Ebene der Kompositionstechnik daran ablesen, daß der Gebrauch überlieferter Formen und Materialien für Mahler offensichtlich problematisch wird. Die tradierte Sonatenform etwa löst das Spannungsverhältnis zwischen dem "Eigenleben" des musikalisch Einzelnen und der Totalität des "Immanenzzusammenhangs" eher zugunsten des Ganzen auf, dem das Einzelne subsumiert wird. Als bestimmende musikalische Form wird die Sonate fragwürdig, wenn der Immanenzzusammenhang selbst fragwürdig wird - anders gesprochen: Wenn das Individuum sich in der gesellschaftlichen Totalität nicht mehr aufgehoben wissen kann, sondern Gesellschaft primär als repressiv erfährt. So konstituiert bei Mahler auch nicht mehr die Sonate seine sinfonische Form. "Die vorhandenen Mittel schicken sich nicht zur Mahlerschen Intention aufs nicht Vorhandene." 23) Adorno betrachtet Mahlers Formgestaltung deshalb zunächst unabhängig von überkommenen Ordnungsprinzipien und sucht ihre "materialen" Formkategorien auf, d.h. Formkategorien, die nach ihrem Sinn, nach ihrer Funktion innerhalb der Komposition sich unterscheiden lassen statt nach "klassifikatorischen Schemata". 24) Als wesentliche Gattungen der Mahlerschen Formidee bestimmt er die schon erwähnte des "Durchbruchs", des weiteren "Suspension", "Erfüllung" und "Einsturz". Wird im "Durchbruch" der Immanenzzusammenhang durchschlagen, damit ein exterritoriales musikalisches Bild der Utopie unmittelbar zur Erscheinung gebracht werden kann, so ist diese Unmittelbarkeit in den Suspensionen zurückgenommen. "Die Suspensionen kündigen die Formimmanenz, ohne die Gegenwart des Anderen positiv zu behaupten; Selbstbesinnungen des in sich Befangenen, nicht länger Allegorien des Absoluten." 25) Einander verwandt, aber entgegengesetzten Sinnes sind die Kategorien "Erfüllung" und "Einsturz". "Erfüllungen" nennt Adorno "thematische Gestaltungen spezifischen Wesens", in denen die musikalische Entwicklung ihr - erwartetes und erhofftes - Ziel findet, nicht nur vorübergehend im Sinne eines flüchtigen Höhepunktes, den der musikalische Fortgang sogleich auslöscht, sondern als erfüllte Dauer. "Nimmt Mahler Abschied vom glorreichen Augenblick, so hinterläßt ihm dieser Flächen der dauernden Gegenwart. In seinen Erfüllungspartien verweilt, was sonst entflieht, ... Die ... G-Dur-Episode nach der Exposition des ersten Satzes der Vierten Symphonie..., eine selige Stelle, liegt vor dem Hörer da wie das Dorf, vor dem ihn das Gefühl ergreift, das wäre es." In den Erfüllungspartien wird der "Frieden eines wunschlos Heimatlichen, geheilt vom Schmerz der Grenze", 26) vernehmbar. "Einsturz" ist "die negative Erfüllung": "Tritt in den Erfüllungsfeldern ein, was die Entwicklung verhieß, so ereignet sich in den Einstürzen, wovor der musikalische Verlauf sich ängstigt." 27)

Die "materialen" Formkategorien überlagern sich bei Mahler mit den überkommenen architektonischen, die freilich nicht einfach übernommen werden, sondern einschneidende Veränderungen erfahren. Die Formen des Sonatenhauptsatzes, des Scherzos, des Rondos, der Kantate oder des Lieds werden miteinander vermischt, durchdringen einander, gewinnen Mehrdeutigkeit, sie werden durch Mahlers kompositorische Maßnahmen gleichsam einer Kritik unterzogen; sie bleiben als Satztypen erkennbar und werden zugleich auf sich heraus erneuert.

Weder mit den "materialen" noch mit den "architektonischen"

Formkategorien läßt sich Mahlers Kompositionstechnik zulänglich beschreiben: Mahler "entwirft eine veränderte Idee von Technik selber, die integrale, die des Inbegriffs von kompositorischem Zusammenhang. An ihm partizipieren alle musikalischen Dimensionen als Teilmomente; er läßt keine von ihnen unangefochten." 28) Die spezifische Mahlersche Technik der Komposition, die das Neue des musikalischen Zusammenhangs konstituiert, bestimmt Adorno als "Variante", die "technische Formel für das episch-romanhafte Moment der immer ganz anderen und gleichwohl identischen Gestalten." 29) Als "Gestalten" bleiben Mahlers Themen im allgemeinen Umriß erkennbar; ihre konkrete melodische, harmonische, rhythmische und instrumentatorische Formulierung unterliegt jedoch ständiger Veränderung, Umbeleuchtung, Neucharakterisierung. Die Technik der Variante unterscheidet sich darin von der Durchführungstechnik der klassischen Sonate oder auch von der Technik der Variation, die klar umrissene Themen voraussetzen. "Der Begriff des Themas als eines bestimmt Gesetzten und dann sich Modifizierenden ist ihm (d.h. Mahler) nicht adäquat. Eher ergeht es dem Kern wie Erzähltem in der mündlichen Überlieferung: bei jeder neuen Wiedergabe wird es ein wenig anders." 30) "Gleich dem Erzähler sagt Mahlers Musik nie zweimal das Gleiche gleich: so greift Subjektivität ein. Durch sie wird das Unvorhersehbare, Kontingente, das sie berichtet, zur Überraschung als Form, dem Prinzip des immer ganz Anderen, das eigentlich erst emphatisch Zeit konstituiert." 31) Die Analogisierung der Mahlerschen Variantentechnik einmal zum mündlichen Erzählen, andererseits zur literarischen Gattung des Romans ist problematisch und für das Wesen der Variante wenig erhellend, handelt es sich doch dabei um Typen der Epik, deren Gegensätze um vieles größer sind als ihre Gemeinsamkeiten, hinsichtlich ihrer Form wie auch hinsichtlich ihres historischen Ortes und ihrer sozialen Funktion. Wieweit Analogien zwischen der Musik Mahlers und literarischen Formen, wie sie vor allem das vierte, "Roman" überschriebene Kapitel der Studie durchziehen, tragfähig sind, ob nicht durch den Nachweis philologischer Ungenauigkeiten - die, was die literarischen Gattungen betrifft, zu vermuten sind - ihre Evidenz gründlich in Frage gestellt würde - diese Frage kann hier nur am Rande gestellt, nicht aber beantwortet werden. Kehren wir daher zu Adornos Bestimmungen der Mahlerschen Variante zurück. Die Variantentechnik zeigt Bekanntes stets neu, in jeweils unvorhergesehener und unvorhersehbarer Formung; ihr Veränderungsprinzip selbst wird stets variiert. Sie geht darin weiter als die Technik der Variation - die am einmal gesetzten Veränderungsprinzip konsequent festhält bis zum Ende des Themas und dann zu einer neuen Setzung wechselt -, indem sie jegliche bestimmte Setzung, sei es die eines Themas oder die eines bestimmten Veränderungsprinzips, von vornherein außer acht läßt. Die Variante kennt nur ein Prinzip: das der immerwährenden Abweichung. Die Variante trägt improvisatorisch-spontane Momente in die Komposition hinein; sie entfaltet gleichsam aus den immanenten Eigenheiten des Materials heraus dessen Potential in der Zeit und dynamisiert so die sinfonische Form und die sinfonische Dauer gleichermaßen. Sie führt allerdings auch zu einer neuen, spezifischen Aporie: Die in ihr angelegte freie Bewegung der einzelnen musikalischen Gestalt und die Idee sinfonischer Totalität lassen sich nicht ohne weiteres miteinander vereinbaren.

"Gebrochenheit", "Leiden an Entfremdung als an universaler

Vermittlung" teilt sich Adorno zufolge auch Mahlers musikalischem Material mit. "Durchbrüche" wie im Kopfsatz der Ersten Symphonie suchen der "universalen Vermittlung" zu entkommen, indem sie den "Weltlauf" und das, was anders wäre, unvermittelt einander entgegensetzen; Diese abstrakte Gegenüberstellung sieht Adorno in Mahlers späteren Kompositionen mehr und mehr zurückgenommen zugunsten einer Vermittlung beider, die verdeutlicht, daß das "ganz Andere" mit dem "Weltlauf" zwar nicht identisch ist, jedoch aus ihm entspringt. Die Vermittlung reicht ins musikalische Material hinein: Zum Material wird, "was der Weltlauf erfaßt, wovon er sich bewegt und was doch nicht ganz ihm gleicht; das Beherrschte, das drunten harrt oder hinabgestoßen wurde". 32) "Soll das Andere nicht verschachert werden, so ist es incognito, beim Verlorenen aufzusuchen. Nicht was über den Betrieb der Selbsterhaltung erhaben sich dünkt, von dem es profitiert, entgeht ... dem Schuldzusammenhang, sondern was unter die Räder kam, die Last zu tragen hat und daran zu jenem Gegendruck erwacht, den die coincidentia oppositorum von Mahlers Musik zusammendenkt mit dem utopischen Sprengstoff ... Das nicht Domestizierte, in das Mahlers Musik mit Einverständnis sich versenkt, ist zugleich auch archaisch, veraltet. Deswegen band die Kompromißfeindliche sich ans tradierte Material. Es gemahnte sie an die Opfer des Fortschritts, auch an die musikalischen: jene Sprachelemente, welche vom Prozeß der Rationalisierung und Materialbeherrschung ausgeschieden wurden." 33) Das Kunstschöne und die ihm zugehörige musikalische Sprache sind allzu kompromittiert durch ihre Teilhabe an Herrschaft, um zur Darstellung der Utopie noch tauglich zu sein; nur jenseits des Kunstschönen, im "Naturlaut", in der "unteren Musik" und im Idiom des Unzeitgemäßen bieten sich Mahler musikalische Mittel dar, das "ganz Andere" in seiner Differenz vom "Weltlauf" zur Erscheinung zu bringen. Unmittelbarkeit ist freilich auch hier nicht möglich, da jener "untere" Musikbereich von der universalen Vermittlung, von erlittener Herrschaft gezeichnet und entstellt ist. Die Utopie kann so nicht rein und unverstellt zur Darstellung gelangen, sondern nur als "überschärfte Differenz von der musikalischen Hochsprache" als "Denaturierung der zweiten Natur", als "bestimmte Negation der musikalischen Kunstsprache" - vermittelt also durch das Kunstschöne, das in den "Weltlauf" verstrickt ist, und dadurch wiederum "gebrochen".

An der Weise, in der Adorno Mahlers Anknüpfung an Trivial- und Volksmusik interpretiert, lassen sich einige Probleme seiner Mahler-Deutung insgesamt aufzeigen. Adorno trennt scharf zwischen der "oberen" und der "unteren" Musik und konstatiert zwischen deren Sphären einen "Bruch", der nicht aufzuheben sei: "Der Streit der hohen mit der unteren Musik, in dem seit der industriellen Revolution der objektive gesellschaftliche Prozeß von Verdinglichung, zugleich von Auflösung der naturwüchsigen Residuen ästhetisch sich spiegelte, und den kein künstlerischer Wille schlichtete, erneuert sich in Mahlers Musik. Seine Integrität hat für die Kunstsprache sich entschieden. Aber der Bruch zwischen beiden Sphären war zu seinem eigenen geworden, dem von Gebrochenheit". 34) Merkwürdig blaß bleibt dabei die im engeren Sinne materialistische Argumentation: der "objektive Prozeß der Verdinglichung" wird (hier und anderswo im Mahler-Buch) nur benannt, nicht analysiert, der Zusammenhang von Musikproduktion und Warenproduktion wird implizit behauptet, jedoch nicht

argumentativ entfaltet. Auffallend ist hier auch die Vagheit der musiksoziologischen Kategorien: Was nicht als "autonome" Musik zu fassen ist, wird von Adorno unterschiedslos dem Begriff der "unteren Musik" subsumiert, ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit seiner Erscheinung, seiner Geschichte, seines Verwendungszusammenhangs und seiner Konnotationen. Zur "unteren Musik" zählen etwa Volkslieder ebenso wie Militärmusik, Posthornblasen ebenso wie Gesellschaftstänze oder Vogelstimmenimitation, Caféhausmusik ebenso wie Choräle, böhmische Kirchenmusik oder "Kitsch". Außer der Dichotomie von "oben" und "unten" führt Adorno keine Differenzierungen ein, die dem jeweils besonderen Charakter dieser verschiedenen musikalischen Idiome Rechnung trügen, er fragt nicht nach ihrer je eigenen Bedeutung, die z.B. aus ihrer regionalen Herkunft, ihrer Geschichte oder ihrer klassenspezifischen Verbreitung und Funktion sich erschließen ließe. Die gewaltsame Zusammenfassung höchst verschiedener Phänomene unter dem Namen der "unteren Musik" geschieht offenkundig von der Position der "hohen Musik", des autonomen Kunstwerks aus, das für Adorno invarianter Bezugspunkt bleibt - die Elle, an der er auch Mahlers Musik mißt. Der Bruch zwischen "hoher" und "unterer" Musik sei unheilbar; apodiktisch stellt Adorno fest, daß "die disparaten Niveaus nicht dekretorisch wieder zu vereinigen" seien 35), ohne dies freilich irgend zu begründen. So deutet er Mahlers Ausweitung des kompositorischen Materials hin auf Elemente der Volks- und Trivialmusik ausschließlich als Erweiterung des autonomen Werks, dem dadurch Gehalte sich öffnen, die ihm zuvor unzugänglich waren: "Jakobinisch stürmt die untere Musik in die obere ein. ... Symphonik gräbt nach dem Schatz, den allein noch der Wirbel von Pauken aus der Ferne oder Stimmgeräusche verheißen, seitdem Musik als Kunst häuslich sich einrichtete. ... Das ungehobene Untere wird als Hefe in der oberen Musik verrührt. Drastik, Sinnfälligkeit eines musikalisch Einzelnen, das weder auszutauschen noch zu vergessen wäre: die Kraft des Namens ist vielfach in Kitsch und Vulgärmusik besser behütet als in der hohen, die schon vorm Zeitalter radikaler Konstruktion all das dem Stilisationsprinzip opferte. Jene Kraft wird von Mahler mobilisiert." 36) Die Hereinnahme des "Unteren" in die autonome Musik rettet dieses zugleich aus seiner dinghaften, erstarrten Existenzweise; sie einzig ist fähig, die im "Unteren" sedimentierten Bedeutungen zum Sprechen zu bringen, indem sie sie der "lebendigen Totalität" des Werks als Kompositionselemente einfügt.

Das autonome Werk allerdings erfährt durch die Einbeziehung von präformiertem musikalischem Material aus der Trivial- und Volksmusik entscheidende Veränderungen, die an seine Existenz rühren, so wie Adorno sie versteht: "Die autonom-musikalische Entwicklung stellt fensterlos, lediglich durch die eigene Konsequenz, wie die Leibnizsche Monade das Ganze vor." 37) Die Bruchstücke aus der "unteren" Musik verweisen dagegen direkt auf soziale und historische Wirklichkeit: Der funktionale Zusammenhang, dem sie entstammen, ihr ursprünglicher gesellschaftlicher und geschichtlicher Ort bleibt erkennbar, auch wenn sie im Kontext eines Kunstwerks erscheinen, er haftet an ihnen als Konnotation. Damit stellen sie das autonome Werk als "Monade" von innen her in Frage: Sie selbst bilden im Werk "Fenster" zur Realität. Die Gefährdung der Autonomie mag man bei Mahler noch verstärkt sehen durch seine von Adorno als "Variante" bezeichnete

Kompositionstechnik, die dem Spezifischen des musikalisch Einzelnen nachspürt und dessen Potentialität freizusetzen und zu entfalten sucht. Angewendet auf musikalisches Material, dessen "unzeitgemäßer" Charakter oder dessen Herkunft aus der Volks- und Trivialmusik ungeglättet in der Komposition gezeigt werden, bringt die Mahlersche Variante auch das semantische Potential dieses Materials zur Erscheinung, sie führt den im Material angelegten Bezug zur Wirklichkeit über die bloße Andeutung hinaus zur Konkretheit. Angewendet zudem auf alle in die Komposition aufgenommenen Materialien, auf Bruchstücke des Archaischen und Banalen, auf "Naturlaute", auf Zitate aus der Kunstmusiktradition oder aus Mahlers eigenen Kompositionen, setzt Mahlers Variantentechnik die von Adorno konstituierte Dichotomie von "oberer" und "unterer" Musik außer Kraft: sie schafft keine Hierarchie von musikalischen Materialien und Sprachebenen, in der der "Kunstmusik" durchweg der Vorrang zukäme, sondern stellt die disparaten Materialebenen gleichberechtigt nebeneinander; die "musikalische Hochsprache" verliert so ihre Sonderrolle. Von der neuen musikalischen Umgebung, in die sie in Mahlers Kompositionen versetzt wird - einer Umgebung von präformierten musikalischen Gestalten, denen ihr Entstehungs- und Verwendungszusammenhang deutlich ablesbar bleibt, die gleichsam als "musikalische Realien" in die Komposition eingehen - bleibt die "musikalische Hochsprache" nicht unberührt: Ihr Vokabular und ihre Syntax gewinnen gleichfalls eine realitätsbezogene, semantische Dimension. Wie die Entlehnungen etwa aus der Volksmusik konkret verweisen auf einen Teilbereich der geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit, so auch, im neuen Zusammenhang, Mahlers Anknüpfung an die kunstmusikalische Überlieferung: Sie verweist auf das "Kunstschöne", auf die Tradition autonomer Musik als einen Teilbereich derselben Realität.

Den Doppelcharakter, den die Hereinnahme der "unteren" Musik ins autonome Werk bei Mahler trägt, daß nämlich nicht nur dem Werk dadurch neue Bedeutungsfülle zuwächst, sondern auch seine Existenz quasi durch Aufsprengung von innen her bedroht ist, hat Adorno durchaus gesehen und benannt, zugleich aber abgewehrt: "Der verborgene Impuls seiner (d.h. Mahlers) Musik will den Überbau vertilgen, zu dem vordringen, was die Immanenz der Musikkultur verdeckt." 38) Als "verborgen" läßt sich dieser Impuls freilich nur bezeichnen, wenn der Primat des Werks vollständig außer Frage steht, wenn das "Untere" nicht in seiner Eigenständigkeit, sondern abhängig, als bloßes "Negativ der Kultur, die mißlang", 39) gesehen wird. An anderer Stelle wird der abwehrende Gestus der Adornoschen Argumentation noch deutlicher: "Das Mahlersche Subjekt ist weniger Seele, die sich bekundet, als ein seiner selbst unbewußter politischer Wille, der das ästhetische Objekt zum Gleichnis dessen macht, wozu er die realen Menschen nicht veranlassen kann. Weil aber der Kunst die leibhafte Praxis versagt ist, der sie nachhängt, kann ihr das nicht gelingen, kann Mahler eines Restes von Ideologie nicht sich entäußern." 40) Die geschichtlich gewordene Trennung von Kunst und Lebenspraxis erscheint hier jenseits jeder Geschichtlichkeit als ontologische Bedingung von Kunst schlechthin; Kunst ist für Adorno nur denkbar als autonome, als bürgerliche Kunst. Invariant, ungeschichtlich ist in diesen Sätzen auch der Zustand der Gesellschaft gezeichnet: Wo ein - wenn auch "seiner selbst unbewußter " - politischer Wille die realen Menschen nicht zu

einer verändernden gesellschaftlichen Praxis "veranlassen" kann, ist jede Perspektive auf eine Gesellschaft jenseits der bürgerlichen verstellt, die Erstarrung des posthistoire hat die Gesellschaft wie die Kunst ergriffen. Da von der Lebenspraxis abgetrennt, ist autonome Kunst ihr gegenüber ohnmächtig, ist Adorno zufolge auch die Anstrengung des künstlerisch sich artikulierenden Subjekts, die Kluft zu überwinden und vom "ästhetischen Objekt" in Praxis überzugehen, vergeblich.

Adorno nimmt Mahlers Musik als Paradigma von Kunst an der Schwelle zur Moderne - und als Paradigma negativer Dialektik im Medium von Musik. So überrascht es nicht, daß in Adornos Mahler--Deutung eine besondere Affinität zu Mahlers Spätwerk sichtbar wird, das Adorno als Musik des Abschieds, der hoffnungslosen Trauer und der Resignation interpretiert und als solche überscharf abhebt von Mahlers frühen und mittleren Kompositionen. Über das Spätwerk heißt es bei Adorno, Mahler habe am Ende so gestaltet, daß "jeder Takt gleich nah zum Mittelpunkt" sei 41) - exakt diese Formulierung findet sich in den "Minima Moralia" als Forderung an Philosophie: "In einem philosophischen Text sollten alle Sätze gleich nah zum Mittelpunkt stehen." 42) Die Übereinstimmung im Wortlaut bekräftigt den Eindruck, daß es eine besonders enge Beziehung gibt zwischen Adornos Auffassung des Mahlerschen Spätwerks und seinen philosophischen Grundpositionen. Die Interpretationen des "Lieds von der Erde" und der Neunten Symphonie, Texte von bezwingender Sprachkraft, schließen in der Tat die ästhetische Erfahrung dieser Werke und die geschichtsphilosophische Ästhetik Adornos bündig zu einer Einheit zusammen: Die dialektische Reflexion scheint hier ganz auf ästhetische Erfahrung gegründet ebenso wie die ästhetische Erfahrung in Reflexion gänzlich aufgehoben. Zentrum der Deutung ist das Festhalten am emphatischen Glück gerade in der Negation seiner realen Möglichkeiten: "An der Utopie hält Mahlers Musik fest in den Erinnerungsspuren der Kindheit, die scheinen, als ob allein um ihretwillen zu leben sich lohnte. Aber nicht weniger authentisch ist ihnen das Bewußtsein, daß dies Glück verloren ist und erst als verlorenes zum Glück wird, das es so nie war." 43) Von diesem unwiederbringlich verlorenen Glück nimmt das Subjekt im Spätwerk trauernd Abschied, ohne Hoffnung, daß das Glücksversprechen - das der Kindheit, das der Kunst - je eingelöst werde: Das Glücksverlangen des Subjekts und die reale Lebenspraxis sind hermetisch gegeneinander abgedichtet. Der ungestillten und unstillbaren Sehnsucht aber bleibt das Subjekt treu auch in der Hoffnungslosigkeit; aus ihr schöpft es die Kraft zur radikalen Negation des heillosen Weltzustandes, in der einzig noch eine Ahnung des "ganz Anderen" bewahrt ist, in der allein die bürgerliche Gesellschaft noch an das erinnert wird, was sie den Menschen versprach und schuldig blieb: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Konsequenz aus der Abkehr des Subjekts von der realen Lebenspraxis ist seine Zurücknahme in sich selbst, letzte Konsequenz der Tod; Musik des Abschieds ist Mahlers Spätwerk, so wie Adorno es deutet, auch im Sinn des Abschieds vom Leben: "Alles sind letzte Worte. Der gehenkt werden soll, schmettert heraus, was er noch zu sagen hätte, ohne daß einer es hört. Nur daß es gesagt wird. Musik gesteht ein, daß das Schicksal der Welt nicht länger vom Individuum abhängt, aber sie weiß auch, daß dies Individuum keines Inhalts mächtig ist, der nicht sein eigener, wie auch immer abgespaltener und ohnmächtiger wäre. Darum sind

seine Brüche die Schrift von Wahrheit. In ihnen erscheint die gesellschaftliche Bewegung negativ wie an ihren Opfern. Noch die Märsche werden in diesen Symphonien von dem vernommen und reflektiert, den sie verschleppen. Die aus der Reihe Gefallenen, Niedergetretenen allein, die verlorene Feldwacht, der bei den schönen Trompeten Begrabene, der arme Tambourg'sell, die ganz Unfreien verkörpern für Mahler die Freiheit. Ohne Verheißung sind seine Symphonien Balladen des Unterliegens, denn `Nacht ist jetzt schon bald'." 44)

IV

In Adornos "Marginalien zu Mahler" aus dem Jahr 1936, einem Aufsatz, aus dem Motive und sogar Formulierungen ins spätere Mahler-Buch übernommen wurden, las das Fazit sich anders: seiner (d.h. Mahlers) Musik hat die gesellschaftliche Bewegung sich dargestellt an ihren wirklichen Opfern und konkreten Maß, dem individuellen Trieb und seinen Konflikten. Dafür ist das bündige Zeugnis die Konzeption des Mahlerschen Marsches, wie sie etwa im ersten Satz der Dritten Symphonie zwingend schon hervortritt. Er ist gemeint fürs Kollektiv und für solidarische Bewegung: gehört jedoch aus der individuellen Perspektive. Er befiehlt nicht sowohl als daß er mitnimmt; und nimmt er alles, noch das Unterste und Verstümmelte mit, so verstümmelt er doch nicht selber; das mitgenommene Individuum wird nicht getilgt: Der Verein der Liebenden wird ihm zuteil. ... Die sonst bloß sterben mußten, wenn sie aus der Reihe fielen, der zu Straßburg auf der Schanz, die nächtliche Schildwache, der bei den schönen Trompeten Begrabene und der arme Tambourg'sell, Mahler formiert sie aus Freiheit. Den Unterlegenen verspricht er den Sieg. All seine Symphonik ist eine Rewelge. Ihr Held ist der Deserteur." 45)

Der frühere Text akzentuiert den sprengenden, ja politischen Charakter der Mahlerschen Musik: Die bestimmte Negation des schlechten Bestehenden, die von Mahlers Musik artikuliert wird, vermag noch in diesem selbst Elemente aufzufinden, an die konkrete Utopie anknüpfen kann; sie vermag darüber hinaus diese Elemente so zu organisieren, daß die ästhetische Konstruktion über sich selbst hinausweist auf kollektive, verändernde gesellschaftliche Praxis. Die so bestimmte Intention der Mahlerschen Musik macht Adorno sich zur eigenen Sache - noch das Staccato der Sprache zeugt davon. Der spätere Text bringt dagegen implizit die geschichtsphilosophische Annahme zum Ausdruck, daß der "Verblendungszusammenhang" in der bestehenden Gesellschaft total geworden sei und sinnvolle verändernde Lebenspraxis angesichts der puren Negativität des "Weltlaufs" weder real mehr möglich noch in der Kunst zu antizipieren sei. Die total gewordene bestimmte Negation der Adornoschen Philosophie schlägt um in abstrakte. Dieser Umschlag ergreift im Mahler-Buch auch seinen Gegenstand: Die reine "physiognomische" Betrachtung der Musik wird immer wieder aufgegeben, wo die Einzelbeobachtungen sich dem geschichtsphilosophischen Ansatz nicht fügen wollen; die von Adorno konstatierten Aporien der Mahlerschen Musik gehören vielfach weniger dieser zu als Adornos Philosophie selbst. Wo der spätere Text auf der "lebendigen Totalität" des autonomen Werks beharrt, begrüßt der frühere gerade solche Züge an Mahlers Musik, die auf die Destruktion des autonomen Werks zielen und auf die Verbindung von Kunst und Lebenspraxis: "Mahler (ist) der einzige exemplarische

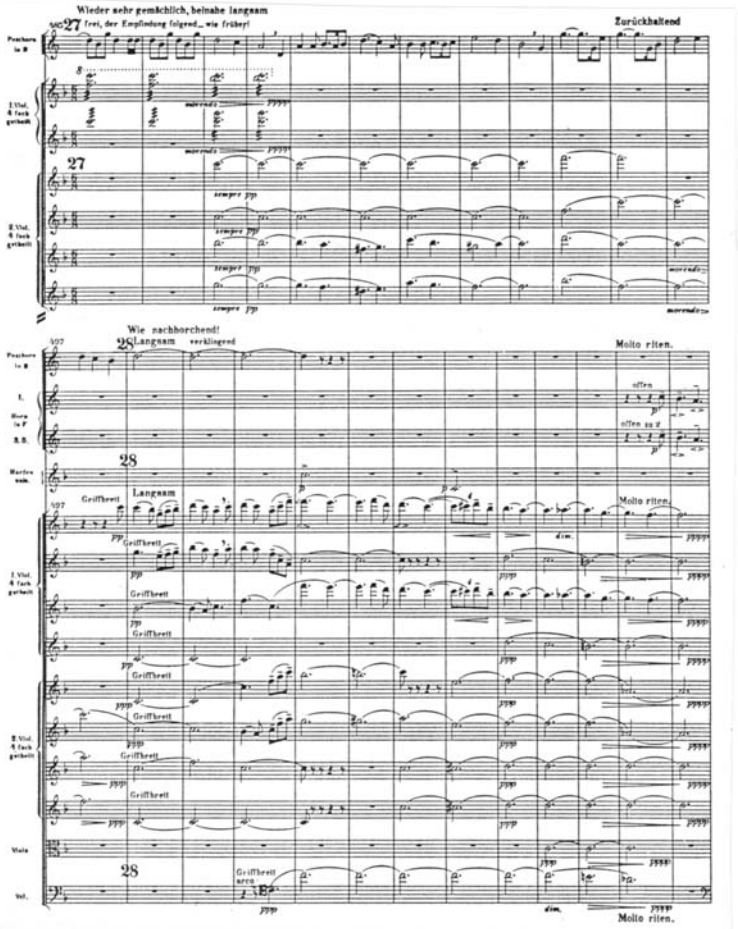
Komponist geblieben..., der real außerhalb des Raumes der ästhetischen Autonomie steht und mehr noch: Dessen Musik wahrhaft und von lebenden Menschen, nicht von ausgerichteten Wandervögeln gebraucht werden könnte." 46) "Mit der verdinglichten Musik hat er (d.h. Mahler) in Strenge es zu tun; in solcher Strenge nun, daß sie darüber zerspringt. Ihre Trümmer und die Trümmer der ihnen gesellten Gefühle sind sein Material; über sie disponiert planvoll mächtig die symphonische ratio. Die gesprengte Dingwelt vermöge ihrer eigenen produktiven Tendenzen in eine menschlich--unmittelbare zu transponieren: Das ist sein Wille, und die improvisatorische Variante kommt eher der realitätskundigen, doch veränderungsbereiten Aktion gleich als der neuklassisch totalen Stilabsicht, die leicht genug alles Bestehende negiert, um es bequemer bestehend zu erhalten." 47) Im frühen Text wird der destruktive Impuls von Mahlers Musik eindringlich herausgearbeitet: Mahler zerstöre die verdinglichte Musik, um aus ihren Scherben eine neue, "menschlich-unmittelbare" zu konstruieren, eine Art von Musik, die jenseits des Elfenbeinturms autonomer Kunst einen Gebrauchswert besitze für gesellschaftliche Praxis. Im späteren Text dagegen wird der Impuls zum Zerbrechen verkleinernd umgedeutet zur "Gebrochenheit", die Adorno als "Leiden an Entfremdung" bestimmt. Der frühe Adorno beschreibt Mahlers destruktiv-konstruktives Komponieren als Aktivität eines Subjekts, das handelnd in den geschichtlich-gesellschaftlichen Prozeß einzugreifen und ihn nach menschlichem Maß zu verändern sucht, während der spätere Adorno eben dieses Komponieren als Ergebnis des vom Subjekt erlittenen geschichtlich-gesellschaftlichen Prozesses auffaßt, als Kryptogramm der Gewalt und Inhumanität, die die Gesellschaft den Individuen antut. So ist der Blickwinkel, aus dem Adorno in der Studie von 1960 die Musik Mahlers betrachtet, um vieles enger als der der früheren; die radikale Offenheit zum Gegenstand, die die "Marginalien" auszeichnet, ist in der späteren Arbeit aufgegeben. Der "physiognomische Blick" scheitert in ihr an der Geschlossenheit, am Systemcharakter der Adornoschen Geschichtsphilosophie, die im vorhinein den Gang der Betrachtung lenkt und dem Blick immer wieder das freie, neugierige Schweifen über alle Seiten des Gegenstandes verwehrt.

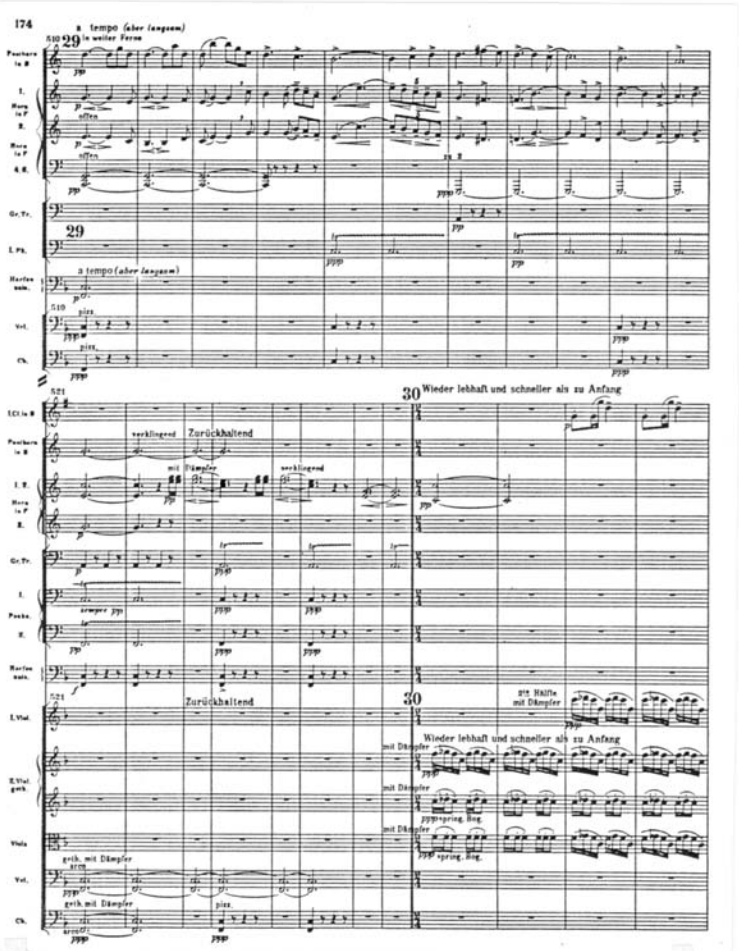
Den mitunter gewaltsamen Zug in Adornos Mahler-Deutung möchte ich an einigen Beispielen verdeutlichen:

1. Zum Abschluß der Posthornepisode im dritten Satz der Dritten Symphonie (Bsp. 1) heißt es bei Adorno: " Beim zweiten Auftritt des Posthorns aber horchen, nach Mahlers Vorschrift, die Geigen diesem nach; als schüttelten sie den Kopf darüber. Indem sie das Unmögliche des Geschmacks reflektieren, der auf seinem Urteil: Kitsch besteht, bejahen sie die Möglichkeit, das Versprechen, ohne das keine Sekunde sich atmen ließe." 48) Hans Heinrich Eggebrecht hat in seinem Mahler-Buch dieser Interpretation ebenso entschieden wie schlüssig widersprochen. Seine Ausführungen seien daher hier zitiert: "In dieser Aussage ist Adornos Mahler-Interpretation wie in einem Brennpunkt versammelt. Ihr Ausgangspunkt ist hier jedoch - wie mir scheint - eine an Vergewaltigung grenzende Willkür gegenüber der Musik, ihrer Intention und ihrer Wirkung. Denn daß die Geigen über die Posthornweise den Kopf schütteln (und damit zum Ausdruck bringen: unmöglich! - Kitsch), widerspricht erstens dem, was da in den Noten steht: Die Violinen singen in zartester, terzenseliger Geigenschönheit die schönste Stelle der Posthornweise nach - wo, um alles, ist da ein Kopfschütteln?; zweitens widerspricht das Kopfschütteln der Wirkung dieser Stelle, die im Reden über Mahler wesentlich erst seit Adorno ihre unmittelbare Verzauberung einbüßte ...; und drittens widerspricht das Kopfschütteln der Intention Mahlers, der ... das Posthornblasen mit Sicherheit nicht als banal oder kitschig empfand, vielmehr - wie die Erfindungsart seiner Posthornweise es ausweist - als einen Inbegriff unberührter Schönheit. ... (Für Adorno) m ü s s e n die Geigen den Kopf schütteln, weil in einer deformierten Gesellschaft keine ungebrochene, sondern nur eine mißlungene Schönheit möglich sein kann. ...das Posthornblasen, an das Mahler anknüpft, galt ihm gewiß nicht als `erniedrigter und beleidigter Musikstoff', sondern als Inbegriff ungebrochener Naturschönheit, Stoff zum Fertigen des `Anderen'. Nicht `erbarmt' er sich solchen Blasens, sondern er benutzt es, ahmt es nach, formt es zur Vokabel, zur Naturlaute-Musik, die das `Andere' benennt, indem sie gegenüber der Kunstmusik selbst anders ist. Nicht ist diese vokabulare Musik Unkunst, sondern eine neue Art von Musik,... Nicht `bricht' stilistisch die eine Musikart die andere, sondern beide zusammen, auch in ihrer Gegensätzlichkeit, sind Mahlers Art von Musik, zu der es gehört, daß sie - in Benennungsakten (...) - mit Arten von Musik so zu arbeiten vermag wie die sonstige Musik mit Themen und Techniken. Nicht verspricht Mahlers Musik eine zukünftige, die anders wäre, sondern sie ist ihre eigene Erfüllung darin, daß sie dem Kriterium des musikalischen Immanenzzusammenhangs als oberstem aufgekündigt hat zugunsten eines Zusammenhangs der Aussage - hierin aller zukünftigen Musik voraus." 49)

2. Das Finale der Vierten Symphonie interpretiert Adorno wie folgt: "... Vollends gebrochen ist das Ende vom Lied der himmlischen Freuden. Nicht nur bescheiden sind jene Freuden wie ein nützliches süddeutsches Gemüsegärtchen, voll von Mühe und Arbeit: `Sanct Martha die Köchin muß sein.' Verewigt sind in ihnen Blut und Gewalt, ... Das Gedicht kulminiert in einer aberwitzigen Christologie, die den Heiland der darbenden Seele als Nahrung serviert und unwillentlich das Christentum als mythische Opferreligion verklagt: ... Die ... Geigenstelle aus der Coda des ersten Satzes aber ... (ist) wie ein lange zurückschauender Blick, der fragt: Ist das alles denn wahr? Musik schüttelt dazu den Kopf; ... Mahlers Theologie ist ... gnostisch; seine Märchen-

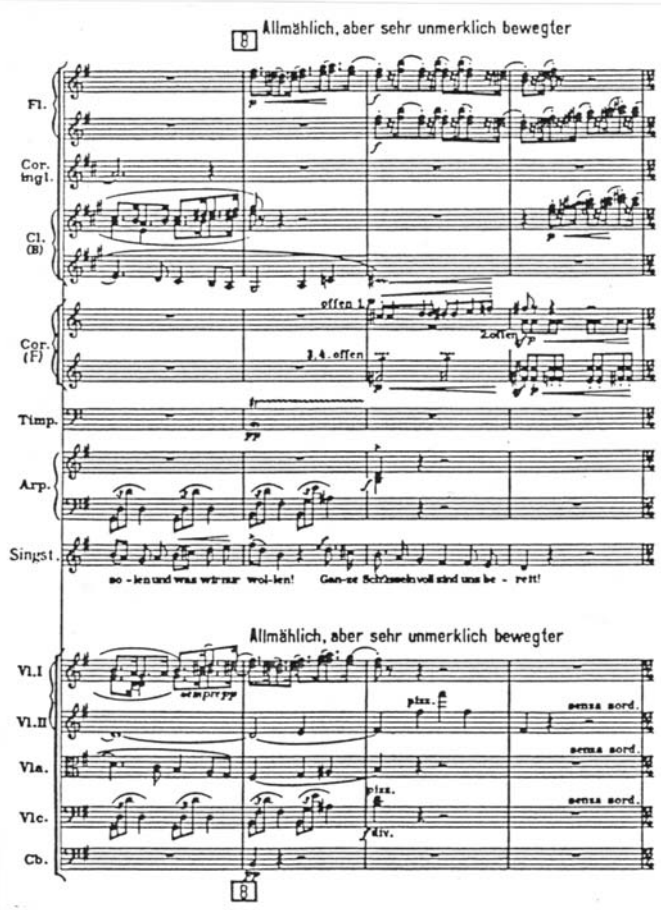
Bsp. 1: Mahler: 3. Sinf., 3. Satz, T. 485-532

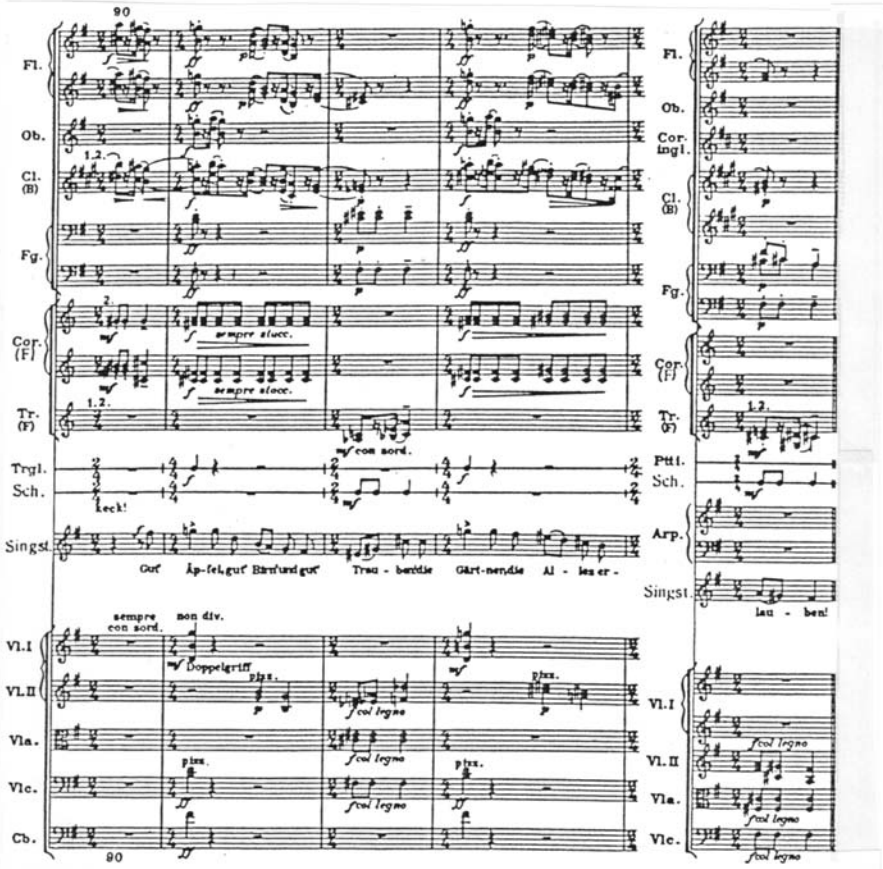




Abdruck mit Genehmigung der Universal-Edition, Wien

Bsp. 2: Mahler: 4. Sinf., 4. Satz, T. 86-94





Abdruck mit Genehmigung des Eulenburg-Verlages, Mainz

symphonie so traurig wie die Spätwerke. Erstirbt sie nach den verheißenden Worten `daß alles für Freuden erwacht', so weiß keiner, ob sie nicht für immer einschläft. Die Phantasmagorie der transzendenten Landschaft wird von ihr gesetzt und negiert zugleich. Unerreichbar bleibt Freude, und keine Transzendenz ist übrig als die von Sehnsucht." 50)

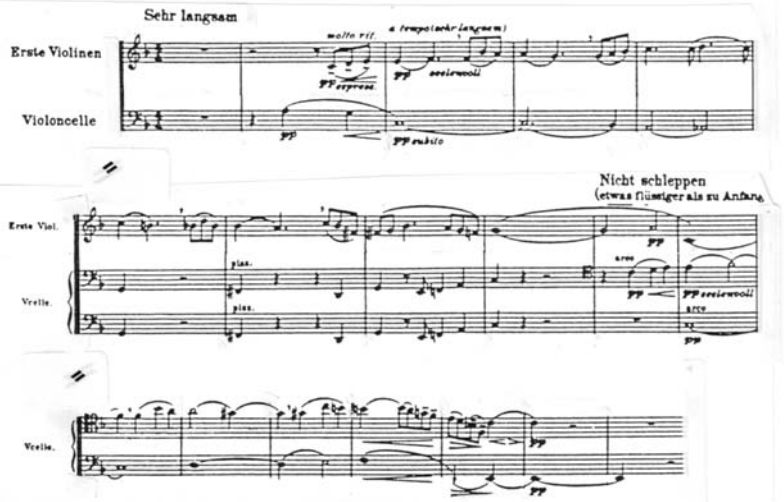
Den Text des "Wunderhorn"-Gedichts, von dem die Interpretation des Sinfoniesatzes ausgeht, zeiht Adorno - im Ton übrigens eigenartig zwischen Enttäuschung und Vorwurf - des falschen Bewußtseins: Das Paradies, das er zeigte, sei keins - der unversöhnte Zustand von Natur und Gesellschaft sei hier nicht aufgehoben, Blut und Gewalt nicht abgeschafft; die Sinfonie male das Paradies bäuerlich-anthropomorph aus, um letztlich zu zeigen, daß es nicht sei. Das trifft zwar zu, aber das Ganze ist es nicht. Die plastische Schilderung des Paradieses ist zunächst ein Gegenbild zur realen gesellschaftlichen Situation derer, die hier "wir" sagen, der Unterdrückten und Armen, die nicht nur seelisch, sondern auch körperlich Not leiden und denen daher schon die Befreiung vom Mangel Seligkeit bedeutet. Das Wunschbild, das der Text so liebevoll entwirft, mag sich am Leben der feudalen Oberschicht in vorindustrieller Zeit orientieren - aus der Sicht "von unten". Das "englische Leben" ist frei von Arbeit - für die täglichen Bedürfnisse sorgen die Heiligen, als Metzger, Köchin, Fischer und Bäcker; es ist frei von Hunger - Wein und Speisen im Überfluß stehen den "Himmelsbewohnern" zur freien Verfügung, ohne Einschränkungen durch herrschaftliche Jagd- und Fischereiprivilegien oder durch ein Schloß am Tor des Obstgartens; schließlich ist es auch frei von den Zwängen einer lustfeindlichen Moral und mit Vergnügungen ausgefüllt - die heilige Cäcilia spielt den Jungfrauen der gestrengen heiligen Ursula zum Tanz auf, und "die englischen Stimmen / ermuntern die Sinnen / daß alles für Freuden erwacht". Indem der Text dies heitere, sorglose Leben in den fernen Himmel verlegt, sagt er, daß für die Armen auf Erden das Gegenteil wahr ist; in ihrem ins Nirgendwo versinkenden, irrealen Schluß vollzieht die Musik diese Intention des Textes mit und steigert sie, indem sie ihr eine Geste stiller Trauer hinzufügt. Der Text - und mit ihm die Sinfonie - meldet an, daß der Zustand ohne materielle Not, ohne Herrschaft von Menschen über Menschen und ohne Unterdrückung sinnlicher Bedürfnisse nicht ist - um einzufordern, daß er werde: nicht in der jenseitigen-transzendenten Landschaft, die Adorno beschwört, sondern diesseits, in der Wirklichkeit. Die musikalische Komposition ergreift für das Diesseits Partei: zur Textzeile "Ganze Schüsseln voll sind uns bereit" steigert sich die Dynamik der Singstimme zum ersten Mal zum Forte; der entbehrte und ersehnte Überfluß wird emphatisch vorgestellt. Als realistisch zeigen sich Text und Vertonung darin, daß sie die Aufhebung materieller Not nicht gleichsetzen mit der Versöhnung von Natur und Gesellschaft, daß sie den Fortbestand von Gewalt und Ausbeutung der Natur gegenüber nicht verleugnen. "Ehre widerfährt der unterdrückten Natur einzig dadurch, daß Mahler sie nirgends supponiert, als wäre sie schon da; daß er nirgends ihre Surrogate feiert," 51) heißt es bei Adorno zum Thema Naturbeherrschung - doch leider ist dieser Satz nicht auf die Vierte Symphonie gemünzt.

3. Das Adagietto der Fünften Symphonie erscheint Adorno in mehrfacher Hinsicht problematisch: "Wo der junge Mahler in ungebrochenem Österreichisch wohlig zu komponieren vorhat, wie im Andante der Zweiten Symphonie, nähert er sich dem Gefälligen, später im Adagietto der kulinarischen Sentimentalität." 52) Im Zusammenhang dieser Bemerkung geht es um musikalische Charaktere der Freude und des Glücks; das Adagietto wird hier aufgefaßt als musikalische Gestalt für heimatliche Geborgenheit, für friedvolles Glück, dem Dauer verliehen sei. Solche Geborgenheit, solches Glück kann in der Realität nach Adornos Überzeugung dem Subjekt nicht zuteil werden, es sei denn als Phantasmagorie - als Ausdruck realen Friedens wäre das Adagietto also unwahr; als Antizipation des Utopischen verstieße es gegen das "Bildverbot", das Adorno über den versöhnten Zustand der Wirklichkeit verhängt sieht. Beides muß Adornos Unbehagen an dem Satz wecken. Platt gesagt: Das Adagietto ist zu schön, um wahr zu sein - es "grenzt, trotz bedeutender Konzeption innerhalb des Ganzen als Einzelstück, durch den einschmeichelnden Klang, ans Genrehafte ..." 53) Daß das Adagietto keineswegs in "ungebrochenem Österreichisch" wohlig schwelgt, sondern viel eher auf der Suche ist nach der Geborgenheit, die der heimatliche Dialekt verspricht, ist Adorno offenbar entgangen: Die emphatische Schönheit, die von der Melodik, der Harmonik und der Instrumentation des Adagiettos evoziert wird, stellt die Komposition selbst ständig in Frage auf der Ebene der Tempi und der Dynamik. Das extrem langsame Tempo schon zu Beginn überdehnt die Kantilene: Der Atem reicht meist nicht für mehr als einen Takt, die Melodie zerfällt, statt frei auszuschwingen, in kleine kurzatmige Partikel und erhält dadurch einen eigenartig belasteten, angestrengten Charakter. (Bsp. 3a) Die Dynamik ist vielfach deutlich gegen die Melodik und die Metrik komponiert: immer wieder steigert sie sich auf den melodischen Höhepunkt oder den metrischen Akzent hin, um am Ziel ins piano oder pianissimo umzuschlagen. (Bsp. 3b) Der Streicherklang ist stellenweise abgedunkelt dadurch, daß nach Mahlers Vorschrift hochgelegene Passagen auf tiefen Saiten in hoher Lage zu spielen sind. Daß die emphatische Schönheit nicht aus dem heimatlichen Idiom ohne Schwierigkeit "zitiert" werden kann, daß sie nicht "einfach da" ist, sondern ebenso mühevoll wie vergeblich im Verlauf des Satzes erst beschworen wird, sei es als verlorene oder als noch unerreichbare, zeigt sich vielleicht am deutlichsten kurz vor Schluß (Bsp. 3c, bei Ziffer 4): Die Cellokantilene mündet in den Einklang im dreifachen piano; das schon langsame Tempo wird noch weiter verzögert; als fehle ihr die Kraft zur Fortsetzung, steht die Musik fast still - vorzeitig: noch ehe sie harmonisch ans Ziel gelangt wäre oder jene emphatische Schönheit auch nur einmal ungetrübt entfaltet hätte -, um dann "zögernd" (so Mahlers Vortragsbezeichnung) doch noch neu anzusetzen: in nochmals verlangsamtem Tempo löst sich allmählich im pianissimo die Melodie der ersten Violinen aus dem Einklang, "mit innigster Empfindung" vorzutragen (ob der Anklang an den zweiten Satz von Beethovens Klaviersonate op. 109 beabsichtigt sein mag oder nicht, muß offen bleiben). Sie führt in die große Steigerung zum Schlußhöhepunkt hin, in dem sich die Spannung , die im Verlauf des Satzes aufgestaut wurde, endlich löst. Wie groß diese Spannung ist, läßt sich daran ermessen, daß die Dynamik innerhalb von nur vier Takten vom pianissimo zum fortissimo anwächst und die Oberstimmen extreme melodische Sprünge ausführen (in Takt 93/94: in der ersten Violine von fis 1

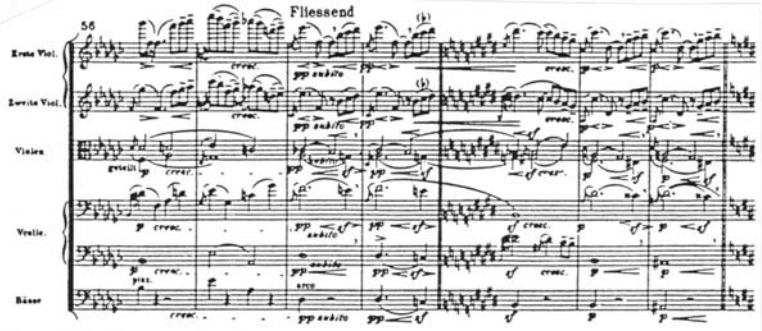
nach a 3, in der zweiten Violine von cis 1 nach a 2).

Der Abdruck der folgenden 4 Notenseiten erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Eulenburg-Verlages, Mainz

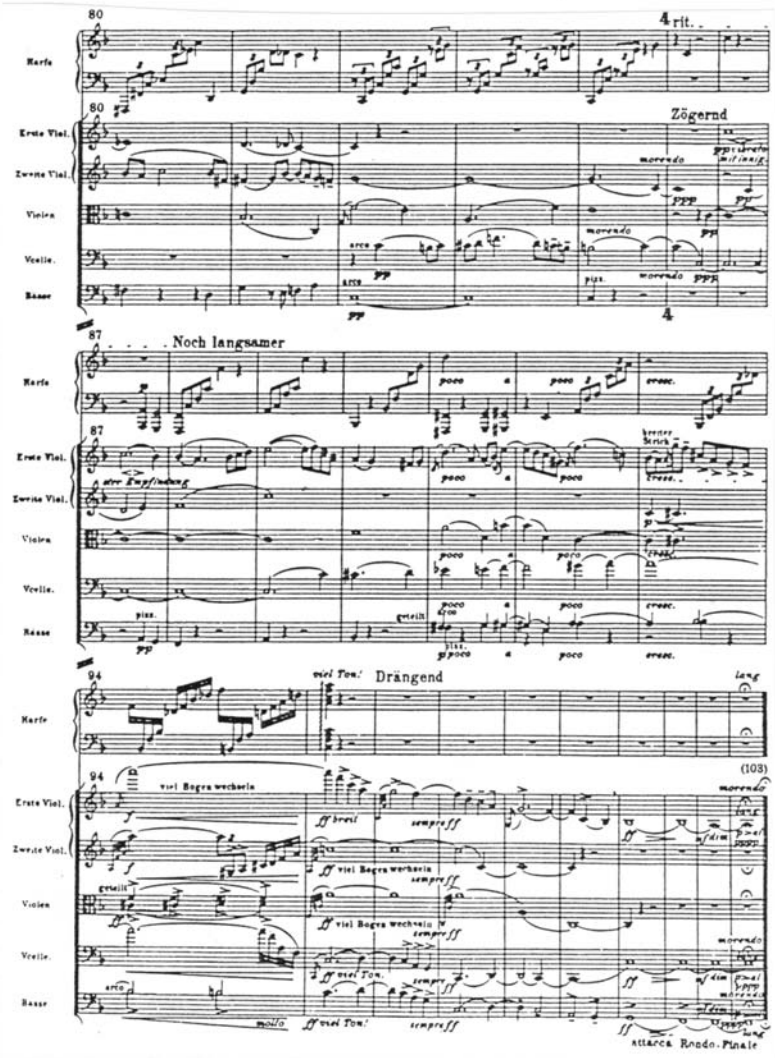
Bsp. 3a: Gustav Mahler, 5. Symphonie, 4. Satz
Takt 1-18 (Violine I + Violoncello)



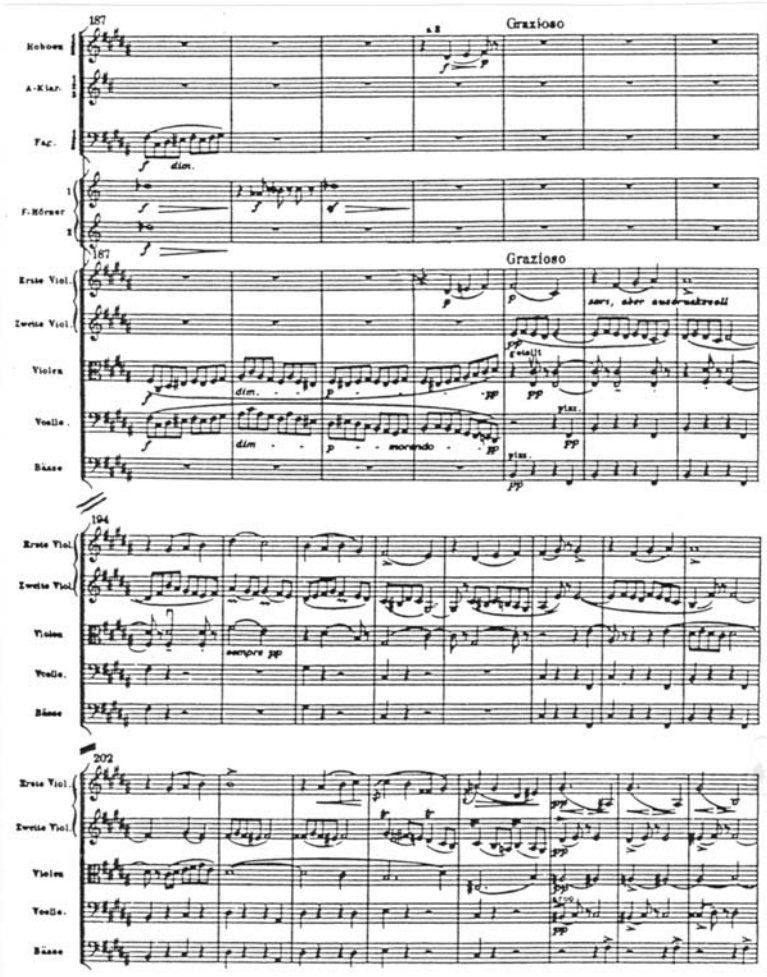
Bsp. 3b: ebd., Takt 56-62

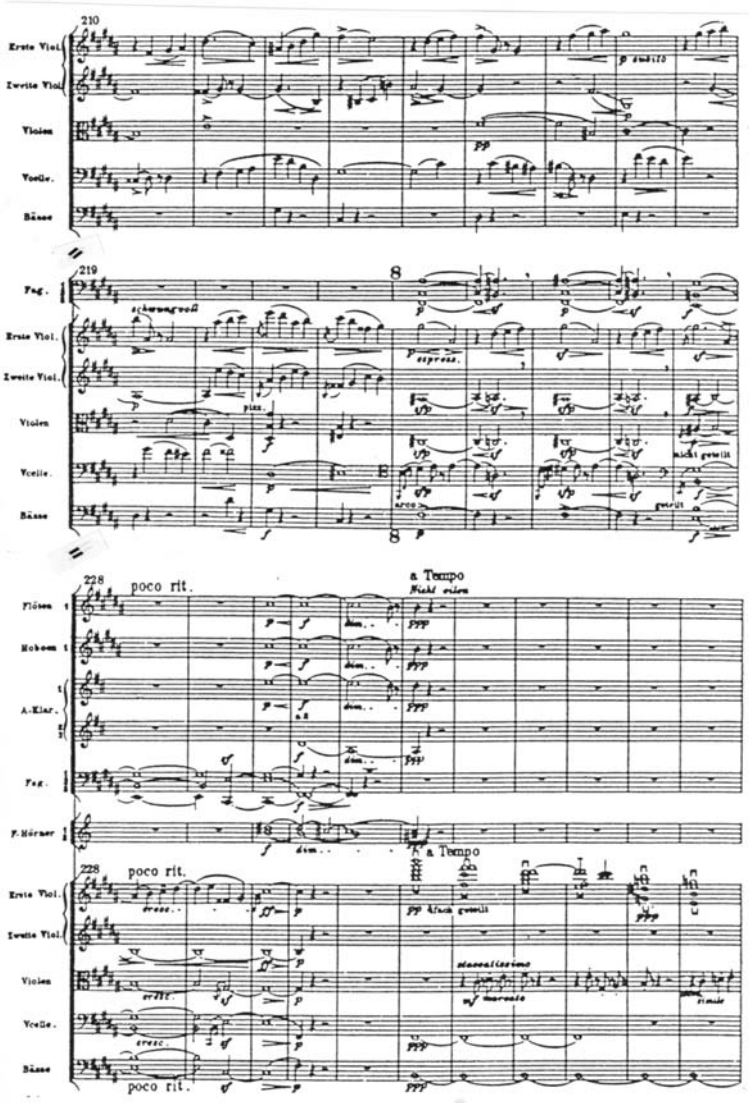


Bsp. 3c: ebd., Takt 80-103



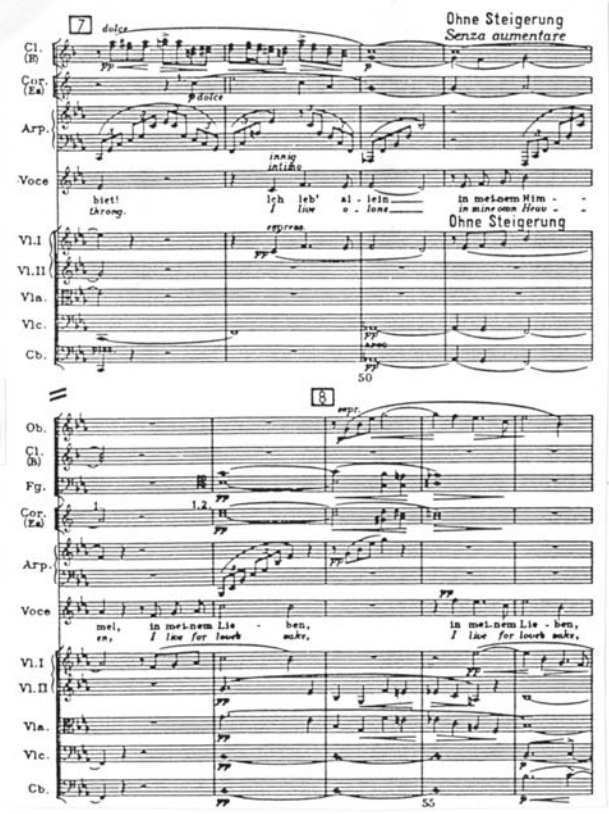
Bsp. 3d: Gustav Mahler, 5. Symphonie, 5. Satz
Takt 187-238

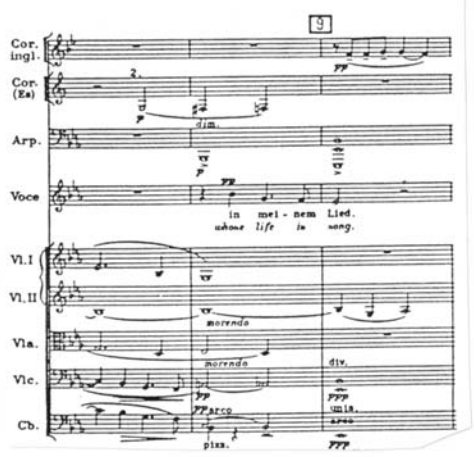




Im anschließenden Rondo-Finale wird das musikalische Material des Adagiettos wieder aufgenommen, das erste Mal im zweiten "Grazioso"- Teil des Satzes (Bsp. 3d). Der Klang des reinen Streichersatzes und der in der eher motorisch-kontrapunktischen Umgebung des Finales fremde melodiöse Duktus lassen den Einschub als Reminiszenz erkennen. Die Erinnerung an das Adagietto bleibt hier im Wortsinne Episode und für den Fortgang des Finales zunächst folgenlos: Ähnlich wie im Adagietto selbst kommt der musikalische Fluß vorübergehend ins Stocken (Takt 230 ff.); anders als im Adagietto bringt ihn nicht die Fortspinnung der Melodie wieder in Bewegung, sondern - als sei die Episode nie gewesen - das staccato-Achtelmotiv, das dem Beginn der Episode unmittelbar vorausging. Der Vorgang wiederholt sich in der zweiten Reminiszenz (Takt 373-414). Das musikalische Material des Adagiettos wird für den Fortgang des Finales erst bedeutsam und trägt ihn mit, wo es ins kontrapunktische Geflecht miteinbezogen wird, dabei aber seinen Charakter des Emphatisch-Schönen fast vollständig einbüßt. Als solches bleibt das Emphatisch-Schöne im Finale exterritorial; das, wofür es steht - dauernde Erfüllung, "Heimat" - ist dem Immanenzzusammenhang nicht kommensurabel. Auch die Reminiszenzen ans Adagietto im Finale verdeutlichen, daß im Adagietto die Sehnsucht und die Suche nach Glück, nach "Heimat" Ausdruck finden, zugleich aber auch die Trauer über die Vergeblichkeit dieser Suche; ein gefälliges Genrestück, das mit "kulinarischer Sentimentalität" billigen und falschen Trost gäbe, ist das Adagietto jedenfalls nicht.

4. Das Rückert-Lied "Ich bin der Welt abhanden gekommen", entstanden etwa zur gleichen Zeit wie die Fünfte Symphonie und dem Adagietto Adorno zufolge "verwandt", evoziert mehr noch als dieses emphatische Schönheit und verklärte Entrückung. Doch selbst in diese Komposition sind "kritische" Gestalten eingesprengt, wie um allzu große Glätte des Ausdrucks zu vermeiden, am auffälligsten unmittelbar vor dem letzten Einsatz der Singstimme zum Text "... in meinem Lied". Hier erscheint im Orchestersatz der Klang a-c-es-g, harmonisch zu deuten als verkürzter Undezimakkord. Die ausgeprägte dissonierende Binnenspannung des Klangs geht über die sonst in diesem Lied gebrauchten harmonischen Mittel hinaus; sie wird noch geschärft dadurch, daß das Sekundintervall b-c in tiefster Lage, also sehr schwebungsreich, den Klang grundiert und zudem die große Septime b-a in der Harfe und im Horn dynamisch hervorgehoben ist (hier schreibt die Partitur piano vor, für die Streicher dagegen pianissimo). Bau und Instrumentation dieses Klangs lassen ihn, obwohl er in seiner harmonischen Funktion der Logik der Passage sich durchaus einfügt, in ihr und im Zusammenhang des gesamten Lieds fremd erscheinen; er stört, wenn auch nur vorübergehend, den sonst einheitlichen Ton verklärter Entrückung, der dem Lied eigen ist.

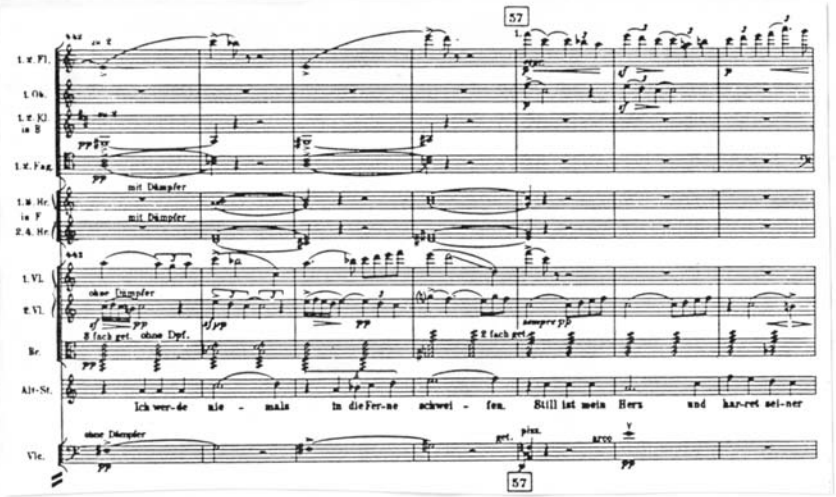


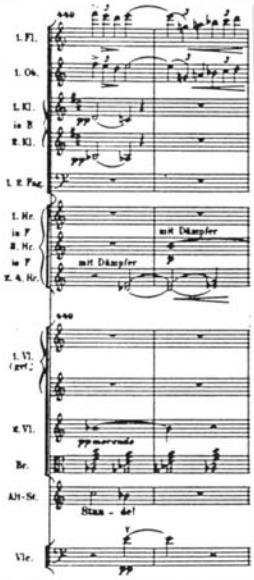


Bsp. 4: Gustav Mahler: „Ich bin der Welt abhanden gekommen" (aus den Rückert-Liedern), Takt 48-59

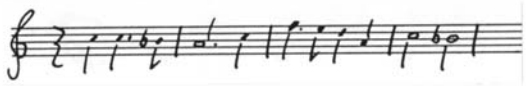
Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universal-Edition, Wien

Bsp. 5a: Gustav Mahler, „Das Lied von der Erde" - „Der Abschied" Takt 442-450





Bsp. 5b: Ausschnitt aus der Melodie des „Horst-Wessel-Liedes" (die Melodie ist einem „Kirchenlied" entnommen)



Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universal-Edition, Wien

5. Zum "Lied von der Erde" schreibt Adorno: "China wird zum Stilisierungsprinzip. ... Das uneigentliche, überaus diskret nur skizzierte China spielt eine ähnliche Rolle wie beim früheren (Mahler) das Volkslied: Pseudomorphose, die sich nicht wörtlich nimmt, sondern durch Uneigentlichkeit beredt wird. Indem er (Mahler) aber das österreichische Volkslied durch Ferne, einen als Stilmittel approbierten Osten ersetzt, entschlägt er sich der Hoffnung auf kollektive Deckung des Eigenen." 54) Das trifft nur zum Teil; der Rückgriff auf Volksmusik ist auch im "Lied von der Erde" keineswegs aufgegeben, auf der Ebene des Materials ist das Spätwerk vom übrigen Oeuvre Mahlers nicht so weit entfernt, wie Adorno glauben machen möchte. Im "Abschied", dem letzten Satz des "Lieds von der Erde", wird der Singstimme z.B. zum Text "Still ist mein Herz und harret seiner Stunde" eine Melodie zugewiesen, die unverkennbar aus der Sphäre des Küchenlieds stammt (Bsp. 5a) - als wolle die Musik bekräftigen, was unmittelbar davor der Text aussagt: "Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte! Ich werde niemals in die Ferne schweifen." Harmonik und Instrumentation sind freilich von der Naivität und Larmoyanz der Küchenliedsphäre weit entfernt; Zitat ist allein die kurze Melodie der Singstimme, ohne daß der musikalische Satz insgesamt von dessen Herkunft gefärbt würde. Daß die Gesangsmelodie übrigens als dem Bereich des Trivialliedes zugehörig so klar zu identifizieren ist, hat mit einer fast makabren Ironie der Geschichte zu tun: Das "Horst-Wessel-Lied" der Nazis, das nachweislich als Kontrafaktur eines Küchenliedes zu seiner Melodie kam, weist deutliche Ähnlichkeiten zu Mahlers Melodie auf - was wohl nur so sich erklären läßt, daß Mahler aus derselben Quelle schöpfte, der später die Nationalsozialisten die Melodie ihres Kampfliedes entnahmen.

6. "Die Ländler-Hauptgruppe (des zweiten Satzes der Neunten Symphonie) ist wohl der erste exemplarische Fall musikalischer Montage, Strawinsky vorwegnehmend ebenso durch die zitatenhaften Themen wie durch ihre Dekomposition und schiefe Wiedervereinigung. Der Ton solcher Montage indessen ist keiner von Parodie, sondern eher ... eines Totentanzes, ... Die Trümmer der Themen versammeln sich zu beschädigtem Nachleben, beginnen zu wimmeln..." 55) Zu Recht beschreibt Adorno das Kompositionsverfahren, das dem Scherzo der Neunten Symphonie zugrundeliegt, als Montage. Er will die Anwendung des Montagebegriffs jedoch eingeschränkt wissen: "Klebebild aus deformierten Floskeln" sei ausschließlich die Hauptgruppe; "sie stellt das dinghaft Verhärtete nackt an den Pranger". Der Satz insgesamt dagegen "hält sich dynamisch, ergötzt sich nicht an der bloßen Montage von sinnlos Verhärtetem, Unbeweglichem, sondern schwemmt es mit in der symphonischen Zeit und macht es dadurch dem Subjekt doch wieder kommensurabel. Der Schauer solcher Musikanschauung ward vom surrealistischen Strawinsky verdrängt: erst an der symphonischen Zeit wird das Grauen dessen lesbar, was die Zeit verloren hat wie Peter Schlemihl den Schatten." 56) Vom Begriff der Montage hält Adorno deutlich Distanz; fast nimmt die zitierte Passage Mahler in Schutz vor dem "Vorwurf", diese Technik gebraucht zu haben. Adornos Reserve gegenüber dem Montageprinzip und seine daraus resultierende Zurückhaltung bei der Anwendung des Begriffs auf Mahlers Musik wird verständlicher, liest man seine Bemerkungen dazu in der "Ästhetischen Theorie": "Montage ... schaltet mit Elementen der Wirklichkeit des unangefochten gesunden Menschen-

verstandes, um ihnen eine veränderte Tendenz abzuzwingen oder, in den gelungensten Fällen, ihre latente Sprache zu erwecken. Kraftlos ist sie jedoch insofern, als sie die Elemente selbst nicht aufsprengt. Gerade ihr wäre ein Rest von willfährigem Irrationalismus vorzuwerfen, Adaptation an das von außen dem Gebilde fertig gelieferte Material." 57) "Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert. Kunst will ihre Ohnmacht gegenüber der spätkapitalistischen Totalität eingestehen und deren Abschaffung inaugurieren. Montage ist die innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen. Negation der Synthesis wird zum Gestaltungsprinzip. ... Damit beginnt Kunst den Prozeß gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang." 58) Für Adorno ist Montage eine ästhetische Technik minderen Ranges, weil sie auf Kohärenz der Erscheinung und des Sinns - der auch ein negativer sein könnte - verzichtet. Als "bestimmte Antithese zur Empirie" 59) sei die Montage untauglich, da ihr Gefüge nicht gegen die Wirklichkeit lückenlos abgedichtet sei. Die Grundlage der Adornoschen Montagekritik ist ein gedanklicher Zirkelschluß: Da das Montageprinzip die Idee des autonomen Werks kritisiert und von ihr sich abstößt, da Montage nicht auf ästhetische Produktion im Sinne einer "bestimmten Antithese zur Empirie" zielt, sondern stattdessen im Sinne einer in die Empirie eingreifenden gesellschaftlichen Praxis, gehorcht sie nicht den Forderungen, die Adorno, ausgehend eben gerade vom Begriff des autonomen Werks, verallgemeinernd an jede künstlerische Produktion stellt - und so verfällt die Montage Adornos Verdikt, sie habe den kritischen Impuls von Kunst gegenüber der Gesellschaft aufgegeben und verraten. Festgelegt auf autonome Kunst, kann Adorno dem Montageprinzip, das die Kunstautonomie ja gerade überwinden helfen soll, nicht gerecht werden. Löst man Adornos Bestimmungen der Montage von seinen Wertungen, so erweist sich der Montagebegriff als treffende Kategorie zur Beschreibung weiterer Mahlerscher Sinfoniesätze; zu nennen wäre etwa der dritte Satz der Ersten Symphonie, der Kopfsatz der Dritten oder Scherzo und Finale der Fünften, Sätze, ohne die das Scherzo der Neunten Symphonie, für das auch Adorno den Begriff der Montage zuläßt, nicht denkbar wären. Adorno nähert sich diesen Sätzen mit traditionellen termini wie "Kontrapunkt" oder "Polyphonie". Mahlers eigene Vorstellung von Polyphonie, die mit dem herkömmlichen Begriff aus der Musiklehre wenig gemein hat, verdeutlicht Adorno an einer von Natalie Bauer-Lechner überlieferten Episode: angesichts einer Festwiese, auf der neben dem Jahrmarktslärm gleichzeitig Musik von mehreren Kapellen und einem Gesangsverein zu hören war, habe Mahler ausgerufen, eben das sei ihm Polyphonie, genau so, von verschiedenen Seiten gleichzeitig, müßten voneinander vollkommen verschiedene Themen herkommen, um dann vom Künstler zu einem Ganzen geordnet und vereint zu werden. "Mit Polyphonie meinte er (d.h. Mahler) offenbar jenen Hang zum chaotisch-unorganisiert Tönenden, zur regellosen, zufälligen Gleichzeitigkeit der `Welt', deren Echo seine Musik durch ihre künstlerische Organisation hindurch werden will." 60) Doch in Adornos Darstellung geht dieser abweichende Begriff von Polyphonie kaum ein; er bleibt der traditionellen Idee von Kontrapunktik verbunden. Von dieser ist allerdings Mahlers "Polyphonie", die sich die zufällige Simultaneität heterogener akustischer Ereignisse, wie sie in der

Lebenswirklichkeit anzutreffen ist, zum Vorbild nimmt, weit entfernt; der Idee der Montage kommt sie dagegen sehr nahe.

V

Mit seinem "physiognomischen" methodischen Ansatz knüpft Adorno an Walter Benjamin an, an dessen Verfahren, durch Versenkung in Einzelphänomene, auch und gerade in solche, die peripher oder marginal erscheinen, die geschichtliche und gesellschaftliche Bewegung als ganze zur Erscheinung zu bringen - bei Benjamin nicht so sehr in der Form der begrifflichen Abhandlung, sondern möglichst nah am Gegenstand, im Essay oder im dialektischen Bild. Benjamins unmethodische Methode wird von Adorno aufgenommen und zugleich kritisiert: "Dialektisches Denken ist der Versuch, den Zwangscharakter der Logik mit deren eigenen Mitteln zu durchbrechen. Aber indem es dieser Mittel sich bedienen muß, steht es in Gefahr, dem Zwangscharakter selber zu verfallen: Die List der Vernunft möchte noch gegen die Dialektik sich durchsetzen. ... Das Allgemeine triumphiert übers Bestehende durch dessen eigenen Begriff, und darum droht in solchem Triumph die Macht des bloß Seienden sich wiederherzustellen aus der gleichen Gewalt, die sie brach. ... Daß das Unheil gerade von der Stringenz solcher Entfaltung bewirkt wird; daß jene geradezu mit der Herrschaft zusammenhängt, ist in der kritischen Theorie zumindest nicht explizit, welche wie die traditionelle vom Stufengang das Heil erwartet. ... Was die herrschende Gesellschaft transzendiert, ist nicht nur die von dieser entwickelte Potentialität, sondern ebensowohl das, was nicht recht in die historischen Bewegungsgesetze hineinpaßt. Die Theorie sieht sich aufs Quere, Undurchsichtige, Unerfaßte verwiesen, das als solches zwar vorweg ein Anachronistisches an sich trägt, aber nicht aufgeht im Veralteten, weil es der historischen Dynamik ein Schnippchen schlug. ... Benjamins Schriften sind der Versuch, in immer erneutem Ansatz das von den großen Intentionen nicht bereits Determinierte philosophisch fruchtbar zu machen. Sein Vermächtnis besteht in der Aufgabe, solchen Versuch nicht den verfremdenden Rätselbildern des Gedankens einzig zu überlassen, sondern das Intentionslose durch den Begriff einzuholen: Der Nötigung, dialektisch zugleich und undialektisch zu denken." 61) Auf diese Nötigung antwortet Adornos "physiognomische" Methode. Über Benjamin hinaus geht sie insofern, als sie die Erkenntnis, die aus der Versenkung in die Phänomene entspringt, nicht nur im dialektischen Bild flüchtig aufblitzen läßt, sondern in der Klarheit des Begriffs festhalten will. Daß die angestrebte Synthese von dialektischem und undialektischem Denken im Mahler-Buch als vielfach nicht gelungen bezeichnet werden muß, daß die Phänomene oft nicht aus sich heraus zum Sprechen gebracht, sondern gewaltsam den Begriffen eingepaßt werden, habe ich vorhin zu zeigen versucht.

Nicht nur die Ontologisierung autonomer Kunst ist als Ursache dieses Scheiterns zu benennen; Adornos Geschichtsphilosophie tendiert darüber hinaus zur Ontologisierung von Geschichte selbst. Das Theorem von der Totalität des gesellschaftlichen Verblendungszusammenhangs, abgezogen von der Erfahrung der Gegenwart - von der historischen Katastrophe des Faschismus zuallererst, die die Kritische Theorie lehrte, daß auch eine entwickelte spätbürgerliche Gesellschaft in die Barbarei zurückfallen kann, und die jeden historischen Optimismus Lügen strafte

-, wird von Adorno auch nach rückwärts, in die Vergangenheit, projiziert. Die Geschichte des Individuums und die der Gesellschaft werden dabei in Analogie gedacht: Das Glück in den Erinnerungsspuren der Kindheit wird "erst als vergangenes zum Glück..., das es so nie war"; 62) "seinem (d.h. Mahlers) Mißtrauen gegen den Frieden der imperialistischen Ära ist Krieg der Normalzustand, die Menschen sind ihm wider ihren Willen gepreßte Soldaten. Er plädiert für die Bauernlist gegen die Herren; für die, welche Reißaus nehmen vor der Ehe; für Außenseiter, Eingekerkerte, darbende Kinder, verlorene Posten. ... Mahlers Menschheit ist eine Masse von Enterbten."; 63) die Desillusion in Mahlers Spätwerk "antwortet auf das geschichtliche Leid, dessen Furchen Mahler auf dem Antlitz einer Vergangenheit gewahrt, von der noch zu singen und zu erzählen wäre." 64) Was Adorno in der Vergangenheit wahrnimmt, ist die Spur des Leidens, das in der Geschichte den Unterdrückten unaufhörlich angetan wurde und wird, das sie zu Objekten des geschichtlichen Prozesses machte. Nach der Möglichkeit, daß ihr Leiden umschlüge nicht nur in ohnmächtigen Protest, sondern in Rebellion, in verändernde gesellschaftliche Praxis, daß die Unterdrückten handelnd sich zu Subjekten der Geschichte machen könnten, fragt Adorno nicht; die versäumten Gelegenheiten der Geschichte, die unterlassenen Revolutionen, kurz: jenes kritische, oppositionelle Potential, das unter dem Druck jeder reppressiven Gesellschaft fast zwangsläufig sich bildet, auch wenn es sich nicht realisiert, sondern stumm bleibt, bezieht Adorno in die geschichtsphilosophische Reflexion nicht ein. Wie es freizusetzen wäre, um mit dem Fortbestand von Herrschaft zu brechen, ist daher gleichfalls nicht seine Frage. Wie in der Deutung des "Himmlischen Lebens" mißt er jede wirkliche oder mögliche gesellschaftliche Praxis an der unbedingten Versöhnung, am absoluten Glück - und daran gemessen wird gesellschaftliche Praxis fast gleichgültig: selbst "richtiges", auf Befreiung zielendes Handeln reiht sich unter diesem Blickwinkel in die schlechte Unendlichkeit der Gewalt, des Unversöhnten ein.

Adornos "Versuch, alle Dinge so zu sehen, wie sie vom Standpunkt der Erlösung sich darstellten", 65) Perspektiven herzustellen, "in denen die Welt ähnlich sich versetzt, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird", 66) birgt in sich die Gefahr, daß die Konkretheit des geschichtlich-gesellschaftlichen Prozesses aus dem Blick gerät. In der Mahler-Studie ist Adorno dieser Gefahr nicht entgangen; unscharfe Kategorien sind, ähnlich wie bei der Beschreibung musikalischer Sachverhalte, Indiz dafür, daß Phänomene zu früh, ehe der "physiognomische Blick" sie entziffern und zueinander in Beziehung setzen konnte, begrifflich benannt wurden. So ist es zwar richtig, daß die zwangsrekrutierten Soldaten, die leibeigenen Bauern und die Handwerksgesellen des 18. Jahrhunderts, auf deren Seite Adorno Mahlers Musik sieht, allesamt als Ausgebeutete, Unterdrückte und Ohnmächtige ebenso Opfer der gesellschaftlichen Verhältnisse sind wie das Industrieproletariat des 19. Jahrhunderts (das Adorno übrigens nicht explizit nennt); die Aussage ist in ihrer Allgemeinheit freilich auch so banal wie wahr - und damit zugleich falsch, weil sie das Spezifische, Unterschiedliche dieser historischen und sozialen Situationen unterschlägt. Es ist auch richtig, den geschichtlich-gesellschaftlichen Prozeß als Kontinuum fortwährender Gewalt und Herrschaft zu beschreiben, zugleich aber auch falsch, weil der Formwandel, dem Herrschaft

unterliegt, in die Beschreibung nicht eingeht. Auf solche Unterscheidungen läßt Adorno sich nicht ein; er reflektiert die Makrostruktur der Gesellschaft, nicht aber ihre Mikrostruktur. Dadurch erhält in seiner Darstellung der gesellschaftliche Zusammenhang den Anschein der Geschlossenheit, freilich negativ, als total gewordener Verblendungszusammenhang, als "vollendete Negativität" der Empirie. In dem, was Adorno anläßlich der Neunten Symphonie an Mahlers Musik rühmt, nämlich daß sie "differenziert noch in der Hölle wie Karl Kraus" 67), bleibt seine eigene geschichtsphilosophische Ästhetik hinter ihrem Gegenstand zurück: Ihr Blick aufs große Ganze, dem sie sich in bestimmter Negation entgegenzusetzen sucht, macht sie - zumindest tendenziell - gleichgültig gegenüber der Empirie. Für Adornos Mahler-Interpretation bleibt das nicht ohne Folgen: Wohl vermag sie zu zeigen, was neu und anders ist an der Musik Mahlers im Vergleich zu voriger und wie dies Neue kompositionstechnisch realisiert ist; die Vermittlung von Mahlers Komposistionen mit dem geschichtlich-gesellschaftlichen Prozeß aber kann sie nur im allgemeinen Umriß, äußerst selten auch im Detail verdeutlichen. Fragen danach, auf welche - neue? - historische Situation Mahlers neue Kompositionstechniken antworten, welche Gegenstände sie musikalischer Aneignung erschließen, von welchen Ungleichzeitigkeiten sie zeugen, auf welche Veränderungen der Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen sie reagieren, ließen sich nur beantworten, wenn kritische Theorie sich auf mikrostrukturelle historische und soziologische Untersuchungen einerseits und andererseits auf genaueste musikalisch-technische Analyse und ästhetische Erfahrung der Werke stützen könnte. Adornos geschichtsphilosophische Ästhetik vermag diese Fragen - soweit sie sie überhaupt stellt - nur unbefriedigend zu beantworten. Darin erweist sich Adornos Methode als unterlegen gegenüber der Walter Benjamins, die sie doch überschreiten sollte. Der Versuch, "das Intentionslose durch den Begriff einzuholen", schlägt im Mahler-Buch fehl, weil gegen Adornos erklärte Absicht der Begriff sich zur Herrschaft über das Intentionslose aufzuschwingen droht, genauer: Weil die geschichtsphilosophische Konstruktion dem Gegenstand, der Musik Mahlers, äußerlich bleibt. Gegen die List der negativen Vernunft hält der physiognomische Blick nicht stand.

Anmerkungen

1) Adorno: Gesammelte Schriften (im folgenden: GS) Bd. 19, Ffm. 1984, S. 86f.
2) GS Bd 19, S. 274
3) GS Bd 19, S. 103
4) GS Bd 19, S. 104f.
5) Adorno: Mahler - Eine musikalische Physiognomie (im folgenden: Mahler), Ffm. 1976 (1960), S. 216
6) GS Bd 19, S. 171f.
7) GS Bd 19, S. 193
8) Im Text der GS heißt es, wohl versehentlich, "auseinander" statt "aneinander".
9) GS Bd 17, Ffm. 1978, S. 193
10) GS Bd 16, Ffm. 1978, S. 12
11) GS Bd 16, S. 19
12) Adorno: Philosophie der Neuen Musik, GS Bd 12, Ffm. 1975, S. 39f.

13) Zu Adornos Konzeption der ästhetischen Erfahrung sei auf den Beitrag von Lucia Sziborsky verwiesen.
14) Mahler, S. 9f.
15) GS Bd 1, Ffm. 19 , S. 334
16) Adorno: Ästhetische Theorie (im folgenden: ÄT), GS Bd 7, Ffm. 1972 (1970), S. 12
17) ÄT, S. 268
18) ÄT, S. 272
19) ÄT, S. 200
20) ÄT, S. 193
21) Mahler, S. 14f.
22) Mahler, S. 49
23) Mahler, S. 113
24) vgl. Mahler, S. 65
25) Mahler, S. 63
26) Mahler, S. 64
27) Mahler, S. 65f.
28) Mahler, S. 113
29) Mahler, S. 116
30) Mahler, S. 119
31) Mahler, S. 106f.
32) Mahler, S. 25
33) Mahler, S. 28f.
34) Mahler, S. 48
35) Mahler, S. 54
36) Mahler, S. 54
37) GS Bd 16, S. 20
38) Mahler, S. 57
39) Mahler, S. 56
40) Mahler, S. 170
41) Mahler, S. 131
42) Adorno: Minima Moralia (im folgenden: MM), Ffm. 1976 (1951) S. 86
43) Mahler, S. 187
44) Mahler, S. 216
45) GS Bd 18, Ffm. 1984, S. 240
46) GS Bd 18, S. 239
47) GS Bd 18, S. 237
48) Mahler, S. 55
49) H. H. Eggebrecht: Die Musik Gustav Mahlers, München 1982, S. 196f.
50) Mahler, S. 81ff.
51) Mahler, S. 161
52) Mahler, S. 73f.
53) Mahler, S. 179
54) Mahler, S. 191f.
55) Mahler, S. 209
56) Mahler, S. 210
57) ÄT, S. 90
58) ÄT, S. 232f.
59) ÄT, S. 235
60) Mahler, S. 148
61) MM, S. 199ff.
62) Mahler, S. 187
63) Mahler, S. 66f.
64) Mahler, S. 67
65) MM, S. 333
66) MM, S. 334

Die Notenbeispiele sind folgenden Partiturausgaben entnommen:
Bsp. 1 (Symphonie Nr. 3) Philharmonia Nr. 468
Bsp. 2 (Symphonie Nr. 4) Edition Eulenburg Nr. 575
Bsp. 3a-d (Symphonie Nr. 5) Edition Eulenburg Nr. 532
Bsp. 4 (Sieben Lieder) Philharmonia Nr. 253
Bsp. 5 (Das Lied von der Erde) Philharmonia Nr. 217

Diskussion Döpke

D.: Nach Adorno muß man trennen zwischen dem künstlerischen und dem empirischen Subjekt. Die Frage ist nur, wieweit er sich an diese Forderung selbst hält. Im Wagnerbuch wird das empirische Subjekt häufig in sehr enge Beziehung zum künstlerischen Subjekt gesetzt. Etwa dann, wenn Adorno Wagner vorwirft, dieser habe gewissermaßen in der Figur des Mime eine Seite seiner Person selbst charakterisiert, und zwar das, was er an sich selbst verdrängen möchte. Wie ist das nun mit Mahler?

Döpke: Die Trennung in der Darstellung Adornos in Bezug auf Mahler ist auch nicht immer streng. Nur, in dem Maße, wie das im Versuch über Wagner geschieht, daß die biographische Person und sozusagen das musikalische Subjekt vermischt werden und daß vom einen aufs andere geschlossen wird, passiert es in der Mahlerstudie nicht. Vielleicht auch deshalb, weil es für Adorno wohl Schwierigkeiten gibt, diesen Mahlerschen Ton, der ja auch durch Trivialmusik gefärbt ist, so ohne weiteres wörtlich zu nehmen. Denn er beharrt auf der Uneigentlichkeit der Mahlerschen Sprache; von daher bietet sich schon eine Trennung für Adorno an. Zumindest ist in der Mahlerstudie nicht der Versuch gemacht, das Werk aus der Biographie zu erklären.

D.: Mir fällt auf, daß die Sympathie Adornos viel stärker bei Mahler liegt als bei Wagner. Doch hat mir bei dem Buch über Mahler ein Sachverhalt von Anfang an große Schwierigkeiten bereitet, nämlich mit welcher Sicherheit Adorno auf die Gebrochenheit der Musik hinweist. Dagegen meine ich: Wenn ein Komponist wie Brahms in seinen "Vier ernsten Gesängen" auch über den Tod schreibt, so ist solche Musik als geformte Musik doch immer ein positives Gebilde. Ich hörte vorige Woche noch einmal ein großartiges Werk von Bernd Alois Zimmermann, ein schwermütiges, ein verzweiflungsvolles, nämlich die "Ekklesiastische Aktion: Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne". Ich hatte Gelegenheit, ungefähr zur gleichen Zeit Originalblätter Zimmermanns zu diesem Werk anzusehen. Zimmermann wußte vor seinem Freitod offenbar genau, was er tun wollte und mühte sich doch auf den letzten Seiten dieser Partitur (das konnte ich aus der Handschrift ersehen), alles Mögliche noch zu verändern und zu verbessern. Er wollte also alles so vollkommen wie möglich machen, ob er nun weiterleben würde oder nicht. Im Angesicht des Todes war das der feste Wille, mit einem vollkommenen Werk, das Tod und Verzweiflung Gestalt werden läßt, etwas künstlerisch nicht Gebrochenes zu schaffen: Das war ein positiver Akt. Was will ich damit sagen? Den Interpretationen Adornos über Mahlers Stücke, die als gebrochen beschrieben werden, zu folgen, habe ich größte Schwierigkeiten. Zum Beispiel, wenn in den Liedern aus "Des Knaben Wunderhorn" der Deserteur, der gehängt

wird, die schönen Trompeten, die dazu blasen, gewissermaßen mit der Person Mahlers ineinsgesetzt werden. Zum methodischen Vorgehen: Was kann man über Musik sagen, wie über sie reden? Sicher über technische Sachverhalte. Doch glücklich ist der, der interpretiert oder analysiert, wenn er einen Text zur Hand hat, der ihm verbale Hilfe gibt und ihm Vokabeln reicht. Aber wie soll man Musik ohne beigefügte Verbaltexte verstehen? Aufhebung von Wirklichkeit durch Ironie herbeizuführen, ist mit den Mitteln der Sprache einfach, hier aber versagt Musik. Die Grundfrage: Können komponierte Texte einen Musiksachverhalt und seinen vermuteten gesellschaftlichen Hintergrund befriedigend, also gewissermaßen kompensatorisch deuten?

Döpke: Die Schwierigkeit sieht Adorno wohl; er löst sie auf, indem er sich auf die Autorität der ästhetischen Erfahrung und der ästhetischen Kompetenz bezieht: Also wenn einer, der darüber verfügt, an ein Stück herangeht und subjektiv das und das "herausholt" an Gehalt, dann habe das eine gewisse Objektivität. Das ist natürlich schwankender Boden oder auch, wenn man so will, ein dialektischer Trick, die angesprochene Schwierigkeit zu umgehen: Aber sie verschwindet damit überhaupt nicht aus der Welt. Und die andere Schwierigkeit war die mitunter sehr direkte Analogiebildung zwischen Gesellschaft einerseits und Individuum andererseits, oder auch zwischen dem Weltlauf und der Utopie in der Musik. Die Analogiebildung zwischen den gesellschaftlichen und musikalischen Elementen geht manchmal sehr schnell bei Adorno, und damit hatte ich auch meine Probleme.

D.: Ich finde die Interpretation Adornos gerade auch in bezug auf Mahler für mich sehr anregend, so daß ich weiter darüber nachdenken möchte. Meine Frage ist nun, ob eine solche Methode Objektivierung erlaubt. Ein zentraler Punkt zum Schluß der "Ästhetischen Theorie" ist der "Rätselcharakter der Kunst". Das Kunstwerk stellt uns vor Fragen wie: "Was bedeutet das", und dann vor die neue Frage: "Ist das Ding wahr oder falsch"? Adorno nennt bei Wagner solche Dinge und diagnostiziert sie entsprechend. Rätselcharakter heißt in einem Falle, daß wir die Fragen immer wieder beantworten müssen, daß wir die Antworten definitiv nicht haben. Demgegenüber stehen Versuche von Musikwissenschaftlern, so etwas wie den Gehalt bei Beethoven oder Mahler dingfest zu machen. Wenn ich es recht verstanden habe, kann man das Eggebrechtsche Mahlerbuch lesen auch als ein Anti-Adorno-Buch. Würden Sie dieser These zustimmen?

Döpke: So allgemein kann ich diese Frage nicht beantworten, weil partiell mich Eggebrecht mehr und partiell mich wiederum Adorno mehr überzeugt. Ich hatte an sich vor, die Eggebrechtsche Interpretation der Posthorn-Episode mit heranzuziehen und zwar gegen Adorno. Das habe ich aus Zeitgründen unterlassen.

D.: Ich kann dazu eine persönliche Erinnerung einbringen. Ich habe diese Episode gehört und meinte unterschwellig, daß da die Geigen den Kopf schütteln: so meine spontane Assoziation. Ich fange also an, mir diese Stelle aus der Partitur heraus noch einmal zu vergegenwärtigen. Ich habe sie aber nie gefunden.

Döpke: Was wollen SIe damit sagen?

D.: Das Kunstwerk verlangt eine Interpretation, so sagt ja auch Adorno. Aber im gleichen Augenblick, wo ich die Frage stelle nach dem, was das Kunstwerk ist, was es will und was es sagt, wo man das alles also dingfest machen will, entschwindet diese Frage auch. Man muß immer wieder von Neuem anfangen. Das ist eine "Figur", die in der "Ästhetischen Theorie" Adornos wiederholt auftaucht. Und das begründet im übrigen ja auch die analytischen Schwierigkeiten, die wir als Musikwissenschaftler haben, wenn wir uns den Adornoschen Deutungen nähern.

Döpke: Worum es Adorno geht, ist, daß man auch Musik versucht zu entziffern als ein gesellschaftliches Phänomen. Die Literaturwissenschaft hat es einfacher, weil es um stoffliche Inhalte geht und weil Sprache ein Material ist, das alltäglich vertraut ist und dem Alltag auch zugehört. Die Musikwissenschaft hat es wesentlich schwerer, weil die Trennung zwischen Alltag und Kunstwerk größer ist. So ist es schwieriger festzustellen, was an Musik nun geschichtlich oder gesellschaftlich ist, wenn man nicht in platte Analogien verfallen will.

D.: Ich würde ganz gern noch einmal auf die hier diskutierte Methode Adornos zu sprechen kommen: Einerseits hatte ich den Eindruck, daß das zum Teil sehr vereinfacht gesehen wurde, zum anderen glaube ich, daß man Adorno ganz und gar nicht mit Sätzen wie "das ist vielleicht ein Trick von ihm" abtun kann. Sie haben gerade auf die "Ästhetische Theorie" abgehoben und auf die besondere Erkenntnisweise, mit der man sich der Kunst nähern solle. Das ist ein methodischer Zugriff, und ich meine, in dieser besonderen Erkenntnisweise liegt das Gesellschaftliche. Die Form der Erkenntnismöglichkeit, die uns Kunst bietet, ist gesellschaftlich etwas Besonderes. Innerhalb einer von ständigen Informationen und festen Dingen zugerichteten Welt ist dieses Staunen und dieser Wechselcharakter das Geheimnis der Kunst. Dieser Kunst über dieses Geheimnis nahezukommen, ist etwas Besonderes gerade im Hinblick auf die Gesellschaftlichkeit, die uns umgibt.

Döpke: Im Prinzip ist das eigentlich nicht problematisch, das Gesellschaftliche von Kunst und Musik auszumachen. Aber schwierig wird es, wenn man in die Einzelheiten geht: Was bedeutet es gesellschaftlich, daß sich im 18. Jahrhundert die Sonatenform entwickelt, die es so vorher nie gegeben hatte? Oder was ist der gesellschaftliche Grund dafür, daß plötzlich Trivialmusik, so wie bei Mahler, in der Sinfonik auftaucht und sozusagen einmontiert wird? Da gibt es auch bei Adorno Stellen, wo sein Analogieverfahren etwas platt wird. Ich erinnere mich an eine Metapher im Zusammenhang mit der Mahlerschen Instrumentation. Da sagt Adorno, einerseits diene diese Instrumentation der Verdeutlichung und sei für die Komposition konstitutiv, andererseits gebe es bei Mahler auch das Bedürfnis nach Bindung des Klangs, so wie in der Kochkunst Suppen gebunden werden.

D I: Noch etwas zum gesellschaftlichen Gehalt. Da sagen Musikwissenschaftler, Gehalt gebe es in der Musik gar nicht, sondern nur Form. Andere wie Eggebrecht und Adorno sagen dagegen mit Nachdruck, es gebe einen Gehalt, es gebe etwas, was man durch Interpretation herausholen müsse. Das ist eigentlich eine idealistische Position: zu behaupten, der Gehalt sei im Werk, den

habe der Komponist quasi darin versteckt, er entfalte sich im Werk; das ist das eine ästhetische Extrem. Das andere: Der Gehalt konstituiere sich ausschließlich durch gesellschaftliche Kommunikation mit dem Werk. Also im Umgang mit diesem Werk offenbare sich der gesellschaftliche Gehalt.

D II: Das ist aber doch völlig falsch. Das ist nicht gesellschaftlicher Gehalt, wenn Leute mit dem Werk kommunizieren und wenn Wirkungen da sind. Gemeint ist doch das gesellschaftlich Objektive.

D I: Gut, die von mir genannten Extreme sind ja auch unbefriedigend. Adorno meinte, die Lösung finde sich zwischen diesen beiden Extremen. Er sagt, das Kunstwerk besitze nicht automatisch einen Gehalt, den man nur herausfinden müsse, und damit sei dann der Prozeß abgeschlossen, sondern: Das Kunstwerk stelle eine Frage, die zum Nachdenken, zum Umgang mit ihm anrege. Dadurch erst werde der Gehalt, und zwar immer wieder neu, produziert. Die Antworten hängen nun aber ab von den gesellschaftlichen Bedingungen des Rezipienten. Eine Benennung des gesellschaftlichen Gehalts, wie sie hier aufgezeigt wurde, ist also wichtiger als die Frage "wie ist die Sonatensatzform entstanden?"