Reinhard Schneider

#### Strawinsky und Adorno

"Die Geschichtsphilosophen haben die Welt nur verschieden verändert; es kommt darauf an, sie zu verschonen; die änderndste Form des Verschonens aber ist das Interpretieren."

(Marquard, Abschied vom Prinzipiellen, S. 120)

#### Vermittlungsansätze

Es bedarf vorab keiner herbeigesuchten Rechtfertigung, im Rahmen dieses Symposions ein selbständiges Referat den philosophisch engagierten, musikalisch-exegetischen Äußerungen Adornos über Strawinskys Musik zu widmen. Obwohl die Literatur über Strawinsky inzwischen ins Unübersehbare angewachsen ist, bildet der von Adorno beigesteuerte Teil aus zumindest drei Gründen immer noch Anlaß zur Anknüpfung und Auseinandersetzung.

- 1. Eingebettet in die komplizierte Argumentationsstruktur aus musikgeschichtlichen, kompositionstechnischen, metaphysischen, geschichtsphilosophischen und ästhetischen Erwägungen enthalten Adornos musikalische Schriften so viele analytische Hinweise und grundsätzliche Einsichten über Strawinskys Musik, daß sich ihre Bergung lohnt.
- 2. Adornos Verstrickungen in die Musik seiner Zeit, seine kompositorische, philosophische und musikanalytische Auseinandersetzung mit dem, was sich in der Musik seiner Zeit tat, machen seine Schriften zu einer historischen Quelle ersten Ranges. Adornos Schriften sind inzwischen selbst Geschichte geworden und bedürfen der historischen Betrachtung.
- 3. Adornos Äußerungen über Strawinsky sind aber keineswegs nur deshalb interessant, weil sie sich mit einem interessanten Gegenstand beschäftigen. Sie leben zwar in Symbiose mit der Musik Strawinskys, sie leuchten aber keineswegs nur im Licht der Musik Strawinskys als literarische Spiegelung –, sie haben einen unverlierbaren Eigenwert. Sie haben selbst über weite Strecken Kunstcharakter, sind sprachlich und gedanklich so faszinierend, daß sie Bestand haben könnten, auch wenn es die Musik, die der Gegenstand oder die Veranlassung dieser Schriften ist, gar nicht gäbe, wenn sie Texte über ausgedachte Musik wären. Und oft hat man tatsächlich den Eindruck, als hätte Adorno gar nicht über Strawinskys Musik geschrieben, sondern über die irgend eines anderen Komponisten. Der Vorwurf ist ihm, wohl zu Recht, auch nicht erspart geblieben.

Wer wie Adorno sich derart pointiert über einen Komponisten oder eine bestimmte musikalische Konstellation äußert, fordert seinerseits zur Replik bzw. zur scharfen emotionsgeladenen Kritik heraus. Gerade die Äußerungen und Schriften über Strawinsky haben auch heute noch einen polarisierenden Effekt: Einerseits verleiten sie dazu, Adornos Musikphilosophie insgesamt in schiefes Licht zu rücken, wie andererseits manche Musikschriftsteller heute noch ungetrübt und unverstimmt von der gedanklichen und sprachlichen Substanz der Adornoschen Polemik leben.

Adorno selbst sah sich in seinen Äußerungen über Strawinsky Mißverständnissen ausgesetzt. Vor allem in bezug auf die entsprechenden Passagen in der "Philosophie der Neuen Musik", und er wünschte sich, daß dieser Teil "ebenso sorgfältig gelesen (werden möge, R.S.) wie der über Schönberg". 1) Aber nicht nur die Vermeidung von Mißverständnissen vermag eine genaue und umfassende Bestandsaufnahme der Strawinsky-Äußerungen Adornos zu vermitteln, sondern vor allem, unbeschadet aller historischen Relativierung, eine Fülle an musikalischen Erfahrungen und Einsichten, die faszinierend sind. Deshalb ist es auch nicht erstaunlich, daß er der Auseinandersetzung mit Strawinsky immer noch Impulse zu geben vermag und daß sie weitgehend in Abhängigkeit von Adornos Einsichten ihre analytischen Konzepte entwickelt und verfolgt. Adorno gegen seine Kritiker und Liebhaber zu verteidigen, ist eine zeitgemäße Aufgabe.

Adorno hat sich über Strawinsky sehr oft geäußert. Es lassen sich in fast allen seinen Schriften über Musik entsprechende Belegstellen finden. Nachdem nun die frühen Konzertkritiken Adornos in seinen gesammelten Werken (Bd. 19) zugänglich sind, lassen sich drei große Strawinsky-Komplexe erkennen: 1. Eben jene frühen Opern- und Konzertkritiken, die eine Widerspiegelung lebendiger, unmittelbarer Musikerfahrung Adornos darstellen. 2. Die "Philosophie der Neuen Musik", das philosophische Lehrstück Adornos und 3. der Aufsatz "Strawinsky. Ein dialektisches Bild" in "Quasi una fantasia", ein kompensatorischer Versuch.

### Ortsbeschreibungen

In den frühen "Frankfurter Opern- und Konzertkritiken" aus den Jahren 1922 bis 1934, finden sich schon viele kritische Motive, die später in Adornos Strawinsky-Interpretationen dominieren werden, aber auch eine Fülle von vorkritischen, unmittelbaren, musikalischen Erfahrungen, die Adorno mit Aufführungen Strawinskyscher Werke in jenem Zeitraum gemacht hat. Ohne diese Sammlung vorkritischer Gelegenheitsschriften überbewerten zu wollen, kann man sie als hilfreiche Ergänzung der kritischen Schriften heranziehen, die wichtige Hinweise auf Adornos unmittelbare musikalische Erfahrungen geben. Seine Eindrücke von Strawinskys Musik und natürlich auch der anderer Komponisten sind hier noch nicht in die dialektischen Irrungen und Wirrungen eingespannt. wie dies in späteren Schriften zu beobachten und zu kritisieren ist. Diese Opern- und Konzertkritiken sind in dieser Hinsicht eine Parallele zu seinem späten Radiovortrag aus dem Jahre 1965 mit dem für Adorno bemerkenswerten Titel "Schöne Stellen", der ebenfalls Einblicke in Adornos musikalischen Privatbesitz zuläßt.

Die Betroffenheit durch Strawinskys Musik ist aus vielen Kritiken trotz ihres Protokollcharakters herauszulesen. Adorno bescheinigt Werken wie Pulcinella, dem Oktett und natürlich dem Sacre, daß sie Substanzen haben, daß sie Meisterwerke bzw. von außerordentlicher Qualität sind.

Um jedoch keinen falschen Eindruck entstehen zu lassen, sei sogleich auf das kritische Potential verwiesen, das sich hier im Keim zeigt und zum Teil schon in den Formulierungen vorliegt, die späterhin so schlagend mit Strawinsky umspringen. So kann man 1925 schon Strawinskys Etikettierung als "arriviertester Komponiervirtuose" finden und auch schon den Zweifel daran, ob die Intentionen, die Strawinsky mit seiner Musik verfolgt. legitim sind. 2) Der Verdacht, daß Strawinskys Komponieren lediglich Kunstgewerbe sei, findet sich ebenfalls schon argumentativ entwickelt. Adorno schreibt 1925: "Denn die Ironie, der er die Formen unterwirft, geht nicht in ihre materiale Konstitution über. Nicht anders manifestiert sie sich als darin, daß die gewählten Formen so schmerzlich verzeichnet, die deutlichen Elemente des Aufbaues so trüb diffundiert wurden. Die Verzweiflung an den Formen begrenzt sich an der Unterhaltung des Publikums. Diese durchherrscht die Sphäre und mindert, was an material-musikalischen Leistungen glückte, ehe die Musik nur anhebt." 3) Kritische Impulse brechen auch in einigen bissigen Bemerkungen zur Aufführungspraxis durch. So charakterisiert er eine choreographisch nicht gelungene Aufführung des Sacre als ein "urgeschichtliches Turnfest". 4) Über eine Aufführung des Konzertes für Klavier und Bläser mit Strawinsky als Solisten merkt er an: "Strawinskys pianistische Fähigkeit oder vielmehr: seine Fähigkeit, weitab von pianistischer Übung seine Absicht ins Klavier zu hämmern, kennt man". 5) Solche beiläufige Charakterisierung verrät viel über Adornos musikalische Herkunft, über einige Beweggründe seiner Strawinsky-Kritik.

In der Philosophie der Neuen Musik treibt Adorno seine Strawinsky-Kritik so weit vor, daß für viele mitlesende Zeitgenossen die Grenze des Erträglichen überschritten ist. Die Auseinandersetzung mit Adorno läßt sich seither ohne begriffliche Anstrengung auf der Bahn der Geschmackskritik unbehelligt betreiben. Ein Beispiel: In Wolfgang Dömlings Strawinsky-Darstellung wird die Position Adornos mit einem Satz abgetan: "Adornos engstirnige, überdies von schierer Gehässigkeit triefende Strawinsky-Kritik entspringt einem recht deutschen Blickwinkel", 6) Die in der Tat nicht sehr freundlich klingenden, durch psychologische Analogiebildungen geprägten Teile der "Philosophie der Neuen Musik" sind zwar nach Adornos Aussagen nicht als Äußerungen über die Person Strawinsky mißzuverstehen, geraten aber gelegentlich doch nicht ganz unbegründet in einen solchen Verdacht. Abgesehen davon ist das Verfahren Adornos - musikalische Sachverhalte oder kompositorische Verfahren durch Analogiebildungen zu psychotischen Zuständen zu erläutern bzw. zu dechiffrieren - irreführend. Die Kritik hieran legitimiert sich aber nicht dadurch, daß man Adorno unlautere Motive unterstellt, sondern indem die Fragwürdigkeit solcher Analogiebildung aufgewiesen wird. Ein geschickter Adorno-Kritiker könnte nun seinerseits mit dem inkriminierten Vokabularium zurückschlagen und Vermutungen über Adornos musikalische Erfahrungsmöglichkeiten anstellen. Aber auch damit wäre nur ein weiterer Beitrag zu derart mißverständlichen Analogiebildungen geleistet und keineswegs eine zureichende Charakterisierung der Adornoschen Musikerfahrung.

Im Mittelpunkt einer Auseinandersetzung mit der Strawinsky-Kritik Adornos hat vielmehr dessen Anspruch zu stehen, Musik philosophisch auf den Begriff gebracht zu haben. Entscheidend ist sein

Hinweis, daß die Philosophie der Neuen Musik als Exkurs zur Dialektik der Aufklärung verstanden werden muß. Damit ist zugleich der Ort bezeichnet, den dieses epochemachende Buch Adornos einnimmt.

Zentral für die "Dialektik der Aufklärung" ist die Entfaltung der These von der "Selbstzerstörung der Aufklärung" 7), des Rückfalls oder des Zurückschlagens der Aufklärung in Mythologie. Horkheimer und Adorno folgern: "Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal". 8) Die Dialektik der Aufklärung übertrifft den kritischen Anspruch traditioneller Philosophie, indem sie das Reflexivwerden der Aufklärung erneuert, die Kritik um eine Stufe weitertreibt, die partielle zur totalen Kritik entfaltet. Horkheimer und Adorno verstehen sich als Vollstrecker einer sich unabwendbar durchsetzenden Tendenz, da Aufklärung "totalitär wie nur irgend ein System" sei: "Nicht, was ihre romantischen Feinde ihr seit je vorgeworfen haben, analytische Methode, Rückgang auf Elemente, Zersetzung durch Reflexion ist ihre Unwahrheit, sondern daß für sie der Prozeß von vorherein entschieden ist." 9) Die These, daß Aufklärung totalitär sei, bezieht sich nicht nur auf die philosophische Ideologie-Kritik, die nichts ungeschoren läßt, sondern zielt auf den gesamtgesellschaftlichen Prozeß. Musik. wie alle Kunst, bildet in diesem Bezug keine Oase abseitig eigenwilliger Entwicklung und Entfaltung, sondern "zeigt heute sich erschüttert durch eben jenen Prozeß der Aufklärung, an dem sie selber teilhat und mit dem ihr eigener Fortschritt zusammenfällt". 10) Der "Schatten des Fortschritts" ist auch über die Musik gekommen: "Dessen negatives Moment herrscht so sichtbar über seine gegenwärtige Phase, daß man die Kunst dagegen anruft, die doch selber unter dem gleichen Zeichen steht." 11) Verkürzt gesagt fungieren Strawinsky und Schönberg als Platzhalter der ersten Phase des Reflexivwerdens der musikalischen Aufklärung über den Schein der Naturhaftigkeit des musikalischen Materials und verkörpern - zum Teil unbewußt - als Agenten des objektiven Geistes eine janusköpfige Position im Gebiet der musikalischen

Der nächste Schritt, die Totalisierung der Kritik, ist im Medium der Kunst nicht zu leisten, es sei denn als Aufhebung der Kunst selbst. Neue Musik treibt die Erkenntnismöglichkeiten von Kunst jedoch weit voran: "Die Neue Musik nimmt den Hidderspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewußtsein und in die eigene Gestalt auf. In solchem Verhalten schärft sie sich zur Erkenntnis." 12)

Das traditionelle Kunstwerk ließ "in sich Erkenntnis verschwinden", so eine geniale Formulierung Adornos, und verlangt nach Identifikation als angemessener Rezeptionshaltung. Im Zerbrechen dieser Tradition, im Zerfall des traditionellen, geschlossenen Kunstwerks, in der Tendenz zum Fragment wird der kritische Gehalt der Kunst geschärft.

Die philosophische Interpretation der Musik holt diesen kritischen Gehalt ans Licht und radikalisiert ihn auf einer Metastufe, die als Totalisierung der Kritik keine positiven Möglichkeiten, keine Wende zum Positiven erhoffen läßt oder sich zu erhoffen erlaubt. An dieser Stelle nun rekurriert Adorno wieder auf Kunst

"Das geschlossene Kunstwerk ist das bürgerliche, das mechanische gehört dem Faschismus an, das fragmentarische meint im Stande der vollkommenen Negativität die Utopie." 13)

Strawinskys Musik verharrt demgegenüber, trotz ihrer radikalen, innovativen Haltung, "im Schein der Authenzität". Wo nur noch Protest, musikalisch realisierter Einspruch, möglich ist, kehrt sie ein "objektives Gebaren" hervor.

Adorno setzt an diesem Punkt seine kritischen Einwendungen sehr oft an und treibt sie dann in jene spekulativen Höhen, wo sie den Kontakt mit dem kritisierten Gegenstand verlieren. Ein Beispiel: "Ihre Objektivität ist subjektives Arrangement, aufgespreizt zur übermenschlichen apriorisch reinen Gesetzlichkeit; verordnete Entmenschlichung als ordo. Dessen Schein wurde durch eine kleine Anzahl erprobter und unbekümmert um die wechselnde Natur des Anlasses immer wieder durchgeführter Maßnahmen technischer Demagogie hervorgebracht. Alles Werden ist ausgespart, als wäre es die Verunreinigung der Sache selbst. Indem diese der eingreifenden Bearbeitung entzogen ist, prätendiert sie von aller Zeit befreite, in sich ruhende Monumentalität." 14)

Einige Sätze später wird der Objektivismus-Vorwurf noch weiter getrieben: "Der Objektivismus ist Sache der Fassade, weil es nichts zu objektivieren gilt, weil er an keinem wie immer Widerstrebenden sich bestätigt, ein Blendwerk von Kraft und Sekurität." 15)

Adorno operiert mit dem Arsenal seiner kritischen Figuren (man könnte aus der "Philosophie der Neuen Musik" eine Figurenlehre der kritisch-dialektischen Invektiven entwickeln) vor dem Hintergrund der geschichtsphilosophisch abgesegneten Kompositionstechniken der motivisch-thematischen Arbeit und der auf ihrer Grundlage entwickelten Musiksprache. Vor diesem Hintergrund erscheint die Musik Strawinskys lediglich auf Wirkungsmächtigkeit angelegt, lediglich getrickst. Adorno verübelt ihr jede, auch nur kleinste Hinvendung zum Hörer als Verrat.

Die Traditionslinie Beethoven, Brahms, Schönberg und die dort zur Geltung gekommene Art musikalischen Denkens wird verabsolutiert und zum Maßstab der Bewertung Strawinskys gemacht. Auf die Problematik dieses Ansatzpunktes der Kritik Adornos ist des öfteren aufmerksam gemacht worden. Mit seiner Geltung steht und fällt ein großer Teil seiner Einlassungen, denn das Verfahren zeigt überall ähnliche Züge: Ein kompositionstechnischer Sachverhalt ist der Aufhänger. Er wird aus einer bestimmten Position heraus kritisiert (z.B. werden additive Strukturen in Strawinskys Werken aufgedeckt und dann am Maßstab musiksprachlich entwickelnden Denkens gemessen). Die Tendenz der Bewertung schaukelt sich nun auf, sie wird angereichert durch ethische Bewertungen, durch Analogiebildungen zu verschiedensten Bereichen, vornehmlich zur Psychologie, durch das Unterschieben unlauterer Motive. Das Rückgrat dieser zuschlagenden Kritik bildet jedoch ein geschichtsphilosophischer Gedankenstrang, der im Kern von der Annahme einer Geschichte und der Geltung nur einer Leseart von Geschichte ausgeht, die Horkheimer und Adorno in der Dialektik der Aufklärung entwickelt haben. In der Übertragung auf musikgeschichtliches oder ästhetisches Terrain zeigen sich Grenzen dieses Denkens, die in seiner allgemeinen Formulierung nicht so offenkundig sind: der Umschlag der totalen Kritik in partielle Blindheit.

Geschichtsphilosophisches Denken hat theologische Züge bewahrt oder übernommen. Nach Marquard hat die moderne Geschichtsphilosophie sogar noch Züge vorreformatorischer Theologie (Adorno spricht z.B. von den "metrischen Teufeleien" Strawinskys) 16): Sie, die moderne Geschichtsphilosophie, sei gar keine "säkularisierte Theologie, sondern die einzige Theologie, bei der bisher die Säkularisierung mißlang." Und weiter: "In ihr regiert die singularisierende Hermeneutik..., um - die polymythische Vielfalt der vielen Geschichten verdrängend und die monomythische Einfalt der einen Geschichte verlangend - erneut in allen 'Geschäften' und Handlungen und Gedanken und Texten, die eine absolute Geschichte zu entdecken und anzufeuern." 17)

Auch der dritte große Komplex Adornos über Strawinsky, sein Strawinsky-Bild in "Quasi una fantasia" ist trotz analytischer Grundierung in geschichtsphilosophisches Licht getaucht. Adorno versucht zwar dem neueren Strawinsky, dem radikalen musikalischen Denker gerecht zu werden, sieht aber keinen Grund, von dem in der "Philosophie der Neuen Musik" Gesagten etwas zurückzunehmen. 18) Im Gegenteil versucht er zu präzisieren, was dort nicht deutlich genug wurde. Dabei wird der Blick auf die Musik als Zeitkunst gelenkt, und die Kompositionskritik entpuppt sich als angewandte Metaphysik, ein verhängnisvolles Schicksal, das Adorno offensichtlich auch am Horizont aufdämmern sah, denn er versuchte es schon prophylaktisch abzuwehren: "Was an Musik ihre Transzendenz heißen kann: daß sie in jedem Augenblick geworden ist und ein Anderes als sie ist: daß sie über sich hinausweist, ist kein ihr zudiktiertes metaphysisches Gebot, sondern liegt in ihrer eigenen Beschaffenheit, gegen die sie nicht ankann." 18a) Hier ist der Springpunkt für Adornos These, daß Musik nur als werdende ihrem Wesen treu bleibt. Die Argumentation verschiebt sich also von der geschichtsphilosophischen und kulturkritischen Ebene auf die einer kompensatorischen Metaphysik.

## Regressionsverdacht und Zeitproblem

Den Zusammenhang mit der "Dialektik der Aufklärung" merkt man der "Philosophie der Neuen Musik" dadurch schon an, daß in ihr der Regressionsverdacht konstitutive Bedeutung erhält, ganz im Gegensatz zur Argumentation im späteren kompensatorischen Versuch. Der Sacre bekommt einen Aufdruck: "Virtuosenstück der Regression". 19) Oder: "Die archaische Wirkung des Sacre verdankt sich musikalischer Zensur, einem sich Verbieten aller nicht mit dem Stilisierungsprinzip vereinbarten Impulse. Aber die artistisch erzeugte Regression führt dann zur Regression des Komponierens selber, zur Verelendung der Verfahrungsweisen, zum Verderb der Technik." 20)

Strawinskys Kompositionstechnik sei psychologischen Zuständen abgelernt: "Die Werke zwischen dem Sacre und dem neoklassischen Einlenken imitieren den Gestus der Regression, wie er der Zersetzung der individuellen Identität zugehört und erwarten davon das kollektiv Authentische." 21) Sie bereiten deshalb "den

Umschlag zur Instaurierung der regressiven Gemeinschaft als eines Positiven vor". 22) Der Regressionsverdacht bildet über die bisher vorgeführten Verdachtsmomente hinaus die Klammer, die Strawinskys Kompositionsverfahren mit dem Bewußtsein seiner Hörer verbindet, denn "die ästhetischen Nerven zittern danach, in die Steinzeit zu regredieren". 23) Die anthropologische Verfaßtheit der Zeitgenossen ist bestimmt durch Verlust an Erfahrung und Rückfall auf frühere Bewußtseinsstufen. In Verfolgung dieses Gedankens behauptet Adorno dann auch, daß die Wirkung der Musik Strawinskys "kaum spezifisch musikalisch, nur anthropologisch zu erklären sei". 24)

Strawinskys Kompositionsverfahren sind zwar, wie wir gesehen haben, ebenfalls dem Regressionsverdacht ausgesetzt, werden von Adorno jedoch an vielen Stellen hiervon abgehoben und als in eiserner Disziplin brillant gehandhabte Manipulationen unter ästhetischer Selbstkontrolle beschrieben. Adornos Angst vor Regressionen ist zweifellos der stärkste Antrieb seiner Strawinsky-Kritik, und diese Angst ist aufgrund der persönlichen Erfahrungen Adornos verständlich und heute noch nachzuvollziehen. Die Kritk ist aber eher den Produkten der Kulturindustrie angemessen und der von ihnen erzeugten anthropologischen Rückbildung. Hier trifft der Satz aus der Dialektik der Aufklärung: "Der Fortschritt der Verdummung darf hinter dem gleichzeitigen Fortschritt der Intelligenz nicht zurückbleiben". 25)

Peter Bürger sieht in diesem Punkt Adorno grundsätzlich im Irrtum. In seinem Aufsatz "Das Altern der Moderne" beschreibt er die Regressionssehnsucht als "ein eminent modernes Phänomen, Reaktion auf den fortschreitenden Rationalisierungsprozeß". 26) Es dürfte heute kein Regressionstabu mehr geben, seit "die Ausdrucksstärke der Malerei von Kindern und Geisteskranken" erkannt sei. Er votiert gegen die rückbesinnende Orientierung am Kunstwerk, für eine neue "Unmittelbarkeit des Ausdrucks". Angesichts der weitreichenden philosophischen Bemühungen Adornos um die Vermittlung des Unmittelbaren scheint mir diese Kritik denn doch zu wenig vermittelt zu sein. Regression nur als Reaktion auf Rationalisierungsdruck zu erklären, ist nach der Dialektik der Aufklärung nicht mehr mößlich.

Handhabbar wird der Regressionsvorwurf gegen Strawinsky aber auch nur dadurch, daß Adorno ihn mit einigen axiomatischen Aussagen über die musikalische Zeit verbindet - und diese Verbindung ist eine willkürliche Konstruktion Adornos; hier ist die Kritik anzusetzen. Um dies zu erläutern, muß noch einmal ein Gedankengang aus der "Philosophie der Neuen Musik" angeführt werden: Adorno geht in diesem Punkt vom Begriff der dynamischen musikalischen Form aus, der die motivisch-thematische Arbeit, die Arbeit mit geprägten, festgehaltenen Elementen impliziert: "Musik kennt nur um so viel Entwicklung, wie sie ein Festes, Geronnenes kennt; die Strawinskysche Regression, die dahinter zurückgreifen möchte, ersetzt eben darum den Fortgang durch die Wiederholung. Das führt philosophisch auf den Kern der Musik." 27)

Strawinskys Musik ist für Adorno Verrat an der musikalischen Zeit. Strawinsky verfalle der "bloßen Zeit". Musik sei als Zeitkunst dynamisch ans Werden gebunden, bloßer Wechsel sei keine Entwicklung. 28)

Das Verdikt über Strawinsky in den Klangfiguren lautet dann auch in komprimierter Form: "Seine als rhythmisch gepriesene Musik ist das Gegenteil von rhythmisch: sie greift nicht in die Zeit ein, versucht nicht, sie zu formen, indem sie von ihr sich formen läßt, sondern ignoriert sie. Der Schein zeitloser Proportionen installiert sich an Stelle des Scheinlosen an Musik, ihrer zeitlichen Dialektik." 29)

Adornos Diktum über die Zeit in der Musik geht seinem geschichtsphilosophischen Denken parallel. Wie es vermeintlich nur eine Geschichte gibt, so gebe es auch nur eine Art der Zeitgestaltung und Zeiterfahrung in der Musik.

Daß diese Auffassung unhistorisch ist und ein fragwürdiges Ergebnis einer singularisierenden Hermeneutik darstellt, hat in Bezug auf die Spezifik der Zeitgestaltung Strawinskys Brunhilde Sonntag schon erläutert. 30)

Adorno hat seine Metaphysik der musikalischen Zeit im StrawinskyAufsatz in "Quasi una fantasia" weiter ausgeführt und dort eine
Axiomatik entwickelt, die den Hintergrund jenes bekannten Satzes
abgibt, daß Strawinsky Musik über Musik geschrieben habe. Der
Kontext dieses Satzes wird jedoch meist nicht zitiert, er gibt
jedoch die Begründung erst an: "Er schreibt permanent Musik über
Musik, weil er Musik gegen Musik schrieb." Strawinskys Kompositionen erscheinen ihm wie zeitlose Produkte der Zeitkunst, ein von
Adorno nicht zugelassener Widerspruch. Adorno reflektiert in
allen diesen Thesen zur Zeit in der Musik überhaupt nicht die
Beziehungen zwischen der funktionalen Harmonik der Musik der
letzten Jahrhunderte, einschließlich ihrer dialektischen Weiterentwicklung im Werk Schönbergs und seiner Schüler, und einer
spezifischen Zeiterfahrung, die mit Begriffen wie Werden,
Entwicklung, Zwang zum Fortgang etc. gekennzeichnet werden kann.

Der Hinweis darauf, daß Adorno in dieser Tendenz zu entwicklungsfreien Strukturen eine Pseudomorphose der Musik an die Malerei sah, muß hier genügen und soll die Erörterung in diesem Punkt abschließen.

## Einblicke

Im Strawinskybild der Gegenwart gehen viele Einzelheiten auf Adornos Einsichten, Hinweise, analytische Befunde und ästhetische Erfahrungen zurück. Oftmals sind sie gegenüber ihrer Quelle lediglich ins Positive gewendet.

Daß Strawinskys Musik nicht nur Begleitung zum Tanz, sondern selbst der Anlaß von tänzerischer Bewegung ist, geht auf eine Erfahrung zurück, die schon Adorno beschrieb. Strawinsky, den er als "Stabskomponist des russischen Balletts" verunglimpfte, schätzte er trotzdem als genialen Erneuerer der Ballettmusik. Adorno erkannte auch, daß das gesamte Oeuvre Strawinskys vom "Prinzip Ballett" beherrscht werde.

Als eine äußerst sensible ästhetische Erfahrung muß man Adornos Hinweis werten, daß die tänzerische Bewegung von Strawinsky gleichsam als Melodie, die ansonsten in der Musik fehlt, mitkomponiert sei. Die im Orchestersatz fehlende Melodie wird auf der Bühne getanzt.

Adorno diagnostizierte mit klarem Blick die strukturellen Eigentümlichkeiten der Musik Strawinskys und die ihnen zu Grunde liegenden kompositionstechnischen Verfahren wie Schablonentechnik, Montage und eine dem Film ähnliche Schnittechnik. Er vernebelte diese Einsichten jedoch in fast allen Fällen durch die eben dargestellten Argumentations- und Assoziationsketten, so daß man sie aus ihrem sie überfremdenden Kontext bergen muß.

Der parodistische Zug der Musik Strawinskys ist Adorno natürlich nicht entgangen, die Mittel der Verfremdung, die Strawinsky benutzt, sind in der "Philosophie der Neuen Musik" alle beschrieben und in ihrer kompositionstechnischen Funktion erläutert.

Sie werden aber nirgends auf den Vorgang des Musikhörens bezogen, wie dies etwa eine Interpretation Strawinskys im Sinne des russischen Formalismus versucht und dabei auch zu wichtigen Einsichten über Strawinskys Werk gelangt, sondern werden vorwiegend unter dem einzigen, moralisierenden Gesichtspunkt der Verspottung gesehen: "Parodie, die Grundform der Musik über Musik, heißt etwas nachmachen und durchs Nachahmen verspotten."

Über einige vermittelnde Zwischenglieder wird dann diese Kritik auf den zentralen Regressionsverdacht bezogen und mündet damit in jenen Kreisverkehr, der zwar viele Einfahrten, aber keine Ausfahrt hat.

# "Herkömmlichkeit" als Interpretationsansatz

Beschließen möchte ich diesen Versuch, die Strawinsky-Kritik von Adorno darzustellen, mit einer Überlegung Marquards, der in einem Aufsatz mit dem schönen Titel "Frage nach der Frage, auf die die Hermeneutik die Antwort ist" bedenkenswerte Hilfen anbietet, um Adornos Philsophie zu verstehen. Marquard geht von der schlichten Beobachtung der Zeitknappheit des Menschen aus, die ihn schonungslos seiner Herkunft ausliefere, da er nicht die Zeit habe, sich von seiner Vergangenheit "in beliebigem Umfang zu distanzieren". Daraus folgt: "die Herkömmlichkeit dominiert also die Veränderung: die Menschen werden ihre geschichtliche Herkunft stets überwiegend gerade nicht los; sie können weniger ändern, als sie wollen und niemals alles, sondern stets das meiste gerade nicht

Auf diese sterblichkeitsbedingte Endlichkeitslage – auf die Herkömmlichkeit – antwortet die Hermeneutik; denn Hermeneutik ist das Ändern dort, wo man nicht ändern kann: dort muß man eben etwas statt dessen tun, nämlich interpretieren." 33)

Ich vermute, daß die Strawinsky-Kritik für Adorno diese Funktion auch hatte und daß man seine Musikphilosophie besser versteht, wenn man sie mit Marquard als eine "Schonstellung" begreift, als den Versuch, "jene geschichtliche Herkunft, die (als Textwelt oder als paratextuelle Überlieferungswelt) uns (also auch Adorno.

R.S.) gefangenhält und trägt, in jenen Abstand zu bringen, in dem wir es mit ihr aushalten; Hermeneutik ist so die Kunst der Schonstellungen." 34)

### Anmerkungen

```
1. Adorno, Ges Schr., Bd. 12, S. 205
2. Ges Schr., Bd. 19, S. 60/61
3. a.a.O., S. 61/62
4. a.a.O., S. 203
5. a. a. O., S. 62
6. Dömling (1982), S. 98
    Horkheimer/Adorno, Dialektik d. Aufkl., S. 3
8. ebd.
9. a.a.O., S. 25
10. Ges. Schr., Bd. 12, S. 21
11. a. a. O., S. 22
12. a.a.O., S. 118/119
13. a. a. O., S. 120. Fn.
14. a.a.O., S. 183
15 ehd
16 ehd
17. Marquard (1981), S. 133
18. Ges. Schr., Bd. 16, S. 383
18a. a.a.O., S. 387
19. Ges. Schr., Bd. 12, S. 137
20. a.a.O., S. 143
21. Ges. Schr., Bd. 12, S. 149
22. ebd.
23. a.a.O., S. 137
24. a. a. O., S. 156
25. Horkheimer/Adorno, Dialektik..., S. 130
26. Bürger, Das Altern der Moderne, S. 187/188
27. Ges. Schr., Bd. 12, S. 151
28. Ges Schr., Bd. 16, S. 223
29. a.a.O., S. 222
30. Sonntag (1977), S. 110
31. Ges. Schr., Bd. 16, S. 389/390
32. Ges. Schr., Bd. 12, S. 170
33. Marquard (1981), S. 123
34. a. a. O., S. 124
```

# Literaturverzeichnis

Adorno, Th. W. Gesammelte Schriften, Frankfurt a. M. 1970 ff.

Horkheimer, M. / Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1971 Adorno, Th. W. (Fischer Taschenbuch)

Bürger, P. Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt a. M. 1983

ders. Das Altern der Moderne

in: Friedeburg, L. von/Habermas, J. (Hrsg.) Adorno-Konferenz 1983, Frankfurt a.M. 1983, S.

177-19

Dömling, W. Igor Strawinsky, Reinbeck 1982

Habermas, J. Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung.
Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung nach
einer erneuten Lektüre, in: Bohrer, K.H.
(Hrsg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild
einer Rekonstruktion, Frankfurt a.M. 1983,
S. 405-431

Marquard, O. Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien, Stuttgart 1981

Metzger, H.-K. Musik wozu. Literatur zu Noten, Frankfurt 1980

ders. Strawinsky und die Nekrophilie, in: Musik-Konzepte 34/35 (1984), S. 99-106

Scherliess, V. Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983

Sonntag, Br. Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts, Regensburg 1977

Stephan, R. Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus in: Musik-Konzepte 34/35 (1984), S. 80-88

Sziborsky, L. Adornos Musikphilosophie. Genese-Konstitution -Pädagogische Perspektiven, München 1979