

Julia Zupancic

# **Geehrt, gefürchtet, missverstanden. Theodor W. Adorno im Spiegel der westdeutschen Musikkritik (1949–1961)**

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –  
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

Julia Zupancic

## Geehrt, gefürchtet, missverstanden. Theodor W. Adorno im Spiegel der westdeutschen Musikkritik (1949–1961)

### I

Im Oktober 1949, nach mehr als zehnjähriger Abwesenheit, kehrte Theodor W. Adorno aus dem amerikanischen Exil zum ersten Mal nach Deutschland zurück. Als ehemals Vertriebener und Wiedergekehrter, der die Geschehnisse der NS-Zeit in ihrer Abgründigkeit und ihrem Endzeitcharakter in Worte fasste und gleichzeitig die Möglichkeit eines Lebens »nach Auschwitz« eröffnete, avancierte Adorno schnell zu einer Autoritätsfigur in den politischen und kulturellen Diskursen der jungen Bundesrepublik und zu einem intellektuellen Ziehvater der Nachkriegsgenerationen.<sup>1</sup> Auch in den Debatten um die Neue Musik wuchs ihm bald eine zentrale, in der Öffentlichkeit durchaus präzente Rolle zu. Welches Bild von Adorno in der westdeutschen Musikkritik zwischen 1949 und 1961 vermittelt wird und inwiefern auch seine musikphilosophischen Ansichten im Feuilleton rezipiert werden, soll in diesem Aufsatz exemplarisch erörtert werden. Die Untersuchung basiert dabei auf der Auswertung von Zeitungsartikeln insbesondere im Kontext der Darmstädter Ferienkurse als einer zentralen Wirkstätte Adornos.<sup>2</sup> Die feuilletonistischen Texte gewähren dabei einen anschaulichen Einblick in die Wirkung des Philosophen im Musikleben der 1950er-Jahre – eine Wirkung, in der bekanntlich inhaltliche Aussage, Art der Darstellung und persönliche Erscheinung eng miteinander verwoben sind.

Als Adorno im Sommer 1950 erstmals an den Ferienkursen teilnimmt – die Einladung Wolfgang Steinckes war vermittelt durch René Leibowitz –, wird er der Leserschaft in der Musikpresse als Verfasser der *Philosophie der neuen Musik* (1949) sowie – in vielen Fällen zuvörderst – als »musikalischer Berater Thomas Manns« bei dessen Roman *Doktor Faustus* (1947) vorgestellt.<sup>3</sup> Das häufige Vorkommen dieses biographischen Zusatzes lässt eine gewisse Geläufigkeit der Wendung in der Presse vermuten, weist aber auch darauf hin, dass Adorno im Jahre 1950 in der Öffentlichkeit wohl vor allem durch die Verbindung zum älteren Schriftsteller bekannt war. Darüber hinaus bereitete Manns vielbeachteter Künstlerroman noch auf andere Weise den Weg für Adorno in der Bundesrepublik, nahm er doch einige Gedanken der zwei Jahre später publizierten *Philosophie der neuen Musik* zitierend vorweg. Es mag von Adornos einschlagender Wirkung zeugen, dass schon bei seinem zweiten Besuch der Ferienkurse 1951 die Notwendigkeit der einführenden Apposition im Musikfeuilleton nicht mehr gegeben schien.

Der »wegen der dialektischen Geschliffenheit seiner Formulierungen ebenso geehrte wie gefürchtete Theodor W. Adorno« (Wolfgang Ludwig) macht sich bald einen Namen als rhetorisch virtuoser, fesselnder Redner, der durch seine Sprache und »messerscharfe Logik« (Martin Gümbel) fasziniert, damit aber auch

---

<sup>1</sup> Siehe u. a. Christian Schneider, »Deutschland I: Der exemplarische Intellektuelle der Bundesrepublik«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein u. a., Stuttgart u. a. 2011, S. 431–435.

<sup>2</sup> Die in diesem Aufsatz angeführten Zeitungsartikel stammen aus der Pressesammlung des Archivs des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD). Mein herzlicher Dank gilt dem IMD für die Ermöglichung einer Recherche im November 2014 sowie dem Graduate Center der LMU zur Finanzierung des Aufenthalts.

<sup>3</sup> Siehe u. a. Martin Gümbel, »Internationale Ferienkurse für Neue Musik«, in: *Schwäbische Post*, Aalen, 16.9.1950; Heinz Joachim, »Jugend ohne Scheuklappen«, in: *Die Welt*, Ausgabe West, Essen, 31.8.1950; Antoine Goléa, »Ein Meister, von den Schülern interpretiert«, in: *Der Mittag*, Düsseldorf, 30.8.1950; Klaus Wagner, »Im Zeichen der Dissonanz«, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 2.9.1950.

Gegenstimmen jäh zum Schweigen bringt.<sup>4</sup> In den Beschreibungen von Adorno ist durchweg eine Ambivalenz spürbar, eine Gleichzeitigkeit von Faszination und Ablehnung, wie der folgende Ausschnitt eines Zeitungsartikels von 1950 illustriert:

»Der Hecht im Karpfenteich: T. W. Adorno. Die Schärfe seiner Dialektik wirkt in seinen Vorlesungen über musikalische Criteria nahezu erschlagend. Ein faszinierender Redner und wissenschaftlicher Denker, der – frei sprechend – den Holzhammer wie ein Florett handhabt. Dem Ungefeiten allerdings sind seine (bewußten) Überspitzungen nicht ungefährlich. Eine gewisse Frontenbildung: Hie Schönberg – hie Strawinsky! ließ sich nicht vermeiden, und in dem letzten Seminar platzten – zu Adornos großem Vergnügen – mehrere Krugen. Abschließend gab es dann eine minutenlange Ovation...«<sup>5</sup>

Die von Anfang an heterogene, zuweilen zwiespältige Rezeption Adornos findet ihren Widerhall in der changierenden Darstellung seiner Person in der Musikkritik: Mal gilt er als abstrakter oder skeptischer Denker, mal als polemischer Kritiker, dann wieder als »Musiker unter Musikern« (Walther Friedländer) in seinen Seminaren.<sup>6</sup> Doch in einem scheinen sich Opponenten wie Bewunderer einig zu sein: in der Charakterisierung Adornos als in die Tiefe gehender, geistvoller und feinsinniger Denker, als Kenner der Neuen Musik und als »einer der bedeutendsten Musikdenker« (Klaus Wagner) der Gegenwart.<sup>7</sup> In den Zeitungsartikeln zu den Darmstädter Ferienkursen lässt sich wiederholt nachlesen, dass es Adorno sei, der die aktuellen Problemstellungen der Musik auf den Punkt bringe und mit seinen Formulierungen und Gedanken – wie etwa der »Abkehr vom musikalischen Dogma« oder der »Suche nach musikalischer Freiheit« (Hans Kretzer) – die Diskussionen in Darmstadt präge.<sup>8</sup> Aus seinen Schriften und Vorträgen wird dabei häufig direkt zitiert<sup>9</sup> und seine Seminare und Vorlesungen werden zuweilen als Höhepunkte der Ferienkurse bzw. als Veranstaltungen mit großer Anziehungskraft herausgegriffen,<sup>10</sup> die – so wird außerdem berichtet – durchaus auch über das Fachpublikum hinaus besucht wurden.<sup>11</sup>

Es ist nun aufschlussreich, das sich im Musikfeuilleton abzeichnende Bild Adornos als Kenner der Neuen Musik mit den zeitgenössischen Debatten um die Neue Musik in Beziehung zu setzen. Bei näherer Betrachtung des Musikschrifttums<sup>12</sup> der 1950er-Jahre gewinnt man den Eindruck von einer Zeit, deren Debatten thematisch geprägt sind von der Möglichkeit eines (noch nicht klar umrissenen) musikalischen Neuanfangs, von einer gewissen Orientierungslosigkeit angesichts der pluralistischen Musikpraxis, von Parteienkämpfen zwischen einer »Avantgarde« und deren »konservativen« Gegnern sowie einer allgemeinen Unsicherheit in der Bewertung der Neuen Musik. Eine solche Unsicherheit ist insbesondere spürbar

---

<sup>4</sup> Wolfgang Ludewig, »Forum der musikalischen Avantgarde«, in: *Mannheimer Morgen*, 23.7.1957; Gümbel, »Internationale Ferienkurse für Neue Musik«; Paul Walther, »Musik der jungen Generation«, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 3.9.1950; Wagner, »Im Zeichen der Dissonanz«.

<sup>5</sup> Holger Hagen, »Harmonische Bilanz dissonanzreicher Tage«, in: *Die Neue Zeitung*, München, 2.9.1950.

<sup>6</sup> Gümbel, »Internationale Ferienkurse für Neue Musik«; Wilhelm Herrmann, »Ideal-Europa en miniature«, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Heidelberg, 21.7.1952; Walther Friedländer, »Musikalische Alchimie«, in: *Frankfurter Hefte*, April 1952, S. 261.

<sup>7</sup> Walther, »Musik der jungen Generation«; Günter Engler, »Magie der Reihe«, in: *Neue Zeitung*, 6.7.1951; Albert Rodemann, »Ausdruck der Persönlichkeit«, in: *Allgemeine Zeitung*, Mainz, 13.6.1955; Wagner, »Im Zeichen der Dissonanz«.

<sup>8</sup> Siehe z. B. Hans Kretzer, »Darmstadt 1950«, in: *Hamburger Freie Presse*, 1.9.1950; Heinz Joachim, »Komponisten in eigener Sache«, in: *Die Welt*, Berlin, Ausgabe West, 19.7.1956; Werner Oehlmann, »Das Wunschbild der Informellen Musik«, in: *Der Tagesspiegel*, 14.9.1961.

<sup>9</sup> Z. B. Claus-Henning Bachmann, »Anerkennung der neuen Musik«, in: *Westfälische Nachrichten*, Münster, 25.7.1957. Vgl. dazu Theodor W. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, in: *Kranichsteiner Vorlesungen*, hrsg. von Klaus Reichert u. a., Frankfurt a. M. 2014 (*Nachgelassene Schriften* IV/17), S. 236.

<sup>10</sup> Siehe z. B. Hugo Puetter, »Wie komponiert die junge Generation?«, in: *Frankfurter Neue Presse*, 12.7.1951; Heinz Joachim, »Experimente an der Grenze«, in: *Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung*, Stuttgart, 28.8.1954.

<sup>11</sup> H. T. [Name unbekannt], »Kriterien der Neuen Musik«, in: *Darmstädter Echo*, 29.7.1957.

<sup>12</sup> Hier wurden vor allem die Jahrgänge 1949–1961 der Zeitschriften *Melos* und *NZfM* zur Betrachtung herangezogen.

in Bezug auf die sich gerade verbreitenden seriellen Kompositionsverfahren, die auch bei den Ferienkursen der 1950er-Jahre einen zentralen Schwerpunkt bildeten. Was Adorno nun in diesem Klima anzubieten hatte, war eine zwar philosophisch komplexe, aber energisch vorgebrachte, entschiedene Deutung und kritische Bewertung der seriell gestalteten Musik. Eine Kritik, die im Übrigen nicht mit der Diffamierung der Zwölftontechnik als entartete Musik in der NS-Zeit assoziiert werden konnte und die zudem ein zentraler Aspekt in Adornos Musikphilosophie war und durch seine Vorlesungen, Radiovorträge und Publikationen beträchtliche Verbreitung fand.

## II

In vielen Rezensionen zu zwölftönigen und seriellen Werken im Kontext der Ferienkurse zeigen sich deutliche Übereinstimmungen mit Adornos Kritik an der Reihentechnik, entweder in Form von direkten Zitaten, z. B. aus der *Philosophie der neuen Musik*, dem Aufsatz *Das Altern der Neuen Musik* und seinen Darmstädter Vorlesungen, oder als Paraphrasierungen seiner Theorie. Der Musikkritiker Friedländer etwa bemerkt 1952 in der *FAZ* zur frühen seriellen (»punktuellen«) Musik:

»Punktueller« Musik ist historisch unmittelbar aus der Zwölftonmusik abzuleiten. Die dort noch freien, von der Reihe unabhängigen Dimensionen, Rhythmus, Dynamik, Agogik, unterwirft sie der rationalen Kontrolle. Das Komponieren wird vollends zum Kalkül, der Komponist zum Exekutor. Was er organisierte, um es zu gestalten, das musikalische Material, herrscht nun blind über ihn.«<sup>13</sup>

Zu einem Vergleich bietet sich folgende Passage aus der *Philosophie der neuen Musik* an:

»Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen. [...] Aus den Operationen, welche die blinde Herrschaft des Stoffs der Töne brachen, wird durchs Regelsystem zweite, blinde Natur.«<sup>14</sup>

Das hier formulierte Argument liegt im Kern von Adornos Kritik an der Zwölftontechnik und, in den 1950er-Jahren darauf aufbauend, an serieller Musik. Im Anschluss an Max Weber geht Adorno davon aus, dass sich in der Musikgeschichte ein Prozess der Rationalisierung vollzieht, und zwar eine Rationalisierung des musikalischen Materials, durch die das kompositorische Subjekt zunehmend Kontrolle über jenes Material erlangt und sich von fremdgegebenen Ordnungen und Konventionen wie etwa der Tonalität befreit. Ein Prozess, den Adorno geschichtsphilosophisch als Teil einer weit gefassten Aufklärung im Bereich der Musik begreift. Und so werde im letzten Satz des zweiten Streichquartetts von Schönberg – im Übergang zur Atonalität – das Reich der Freiheit betreten. Mit dem System der Reihentechnik jedoch wird dann eine neue Ordnung geschaffen, die zwar selbstaufgelegt ist, jedoch in ihrer absoluten Geltung dem Subjekt erneut als etwas Heteronomes gegenübertritt, ihren subjektiven Ursprung gleichsam vergisst und damit eine »blinde Herrschaft« über den Komponisten ausübt – ein Gedanke, der auch im Musikfeuilleton zu finden ist.

In seinem *FAZ*-Artikel von 1952 führt Friedländer diesen Gedanken weiter aus:

»Man gebärdet sich individualistisch und leistet doch keinen Widerstand, wie es Schönberg und noch Webern taten, auf die man sich beruft. [...] Die Dissonanzen der »Punktuellen« klingen stumpf, weil ihnen der Motor des Protestes fehlt. Sie sind domestiziert.«<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Walther Friedländer, »Experiment oder Manier?«, in: *FAZ*, 25.7.1952.

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1978, S. 68f.

<sup>15</sup> Friedländer, »Experiment oder Manier?«.

Schönbergs »Widerstand« gegen die Rationalisierungstendenz des Materials, gegen eine dem Werk äußerliche Formtotalität, ist ein Aspekt, den Adorno nicht müde wird zu betonen.<sup>16</sup> Und auch Friedländers Deutung der Dissonanz als treibende Kraft eines »Protestes« könnte wesentlich von Adornos Interpretation geprägt worden sein, die er in der *Philosophie der neuen Musik* so artikuliert:

»Sie [die Dissonanzen] werden zu Charakteren des objektiven Protests. Es ist das rätselvolle Glück dieser Klänge, daß sie gerade vermöge ihrer Verwandlung in Material das Leiden, das sie einmal kundgaben, beherrschen, indem sie es festhalten. [...] Ihr [dieser Erfahrung] weicht die Zwölftontechnik aus. Die Dissonanzen werden [...] bloße Quanten, qualitätslos, differenzlos und darum überall einzupassen, wo das Schema es verlangt.«<sup>17</sup>

An diesem wie an zahlreichen ähnlichen Beispielen wird sichtbar, dass von Adorno die Begrifflichkeiten und der (geschichts-)philosophische Kontext für die Kritik an seriellen Kompositionsverfahren im Musikfeuilleton bereitgestellt werden. So ist auch von einer »Ueberschätzung [sic] des »Materials« (Günter Engler) und einer Fetischisierung der Reihe die Rede.<sup>18</sup> Ebenso erinnern Formulierungen wie die als gefährlich diagnostizierte Annahme der Komponisten, »daß das Material aus sich selbst musiziert«<sup>19</sup> bzw. »daß Ordnung allein bereits Musik sei«<sup>20</sup> an Adornos kritische Position. Diese Bezüge sollte man natürlich nicht allzu starr als monokausalen Wirkungszusammenhang auffassen, denn auch Adorno übernimmt im ästhetischen Diskurs des 20. Jahrhunderts schon vorhandenes Vokabular und Denkfiguren, etwa von Georg Lukács, Walter Benjamin oder Ernst Bloch.<sup>21</sup> Dennoch, nicht zuletzt durch die zahlreichen direkten Zitate und Bezüge, ist ein starker Einfluss von Adornos Theorie und seinen Formulierungen auf die Musikkritik unübersehbar.

Ernst Thomas, der spätere Nachfolger von Steinecke als Leiter der Ferienkurse, kommentiert im Webern-Jahr 1953 – hier noch in seiner Funktion als Musikkritiker beim *Darmstädter Echo* – einen Vortrag von Herbert Eimert über Webern wie folgt:

»Einer klaren Erkenntnis Weberns stehe die weithin akzeptierte Kritik Theodor W. Adornos, der aus der Blickrichtung Schoenbergs urteile, hindernd entgegen. Wenn man die nun folgenden Kompositionen Weberns gehört hat, so kommt man jedoch nicht um die Feststellung herum, daß Adornos Kritik klar und zutreffend ist: »Mit Webern abdiziert verstummend das musikalische Subjekt und gibt sich dem Material anheim, das ihm doch nicht mehr gewährt, als das Echo des Verstummens.«<sup>22</sup>

Thomas zitiert in seinem Artikel wörtlich aus der *Philosophie der neuen Musik*, und man hört deutlich Adorno heraus, wenn er über Stockhausen anmerkt:

»Den extremsten Standpunkt nimmt Karlheinz Stockhausen ein. Er zieht aus Weberns Spätwerk die gefährliche Konsequenz einer totalen Objektivierung und völligen Ausschaltung des subjektiven Ausdruckswillens.«<sup>23</sup>

<sup>16</sup> Siehe z. B. Adorno, »Der junge Schönberg«, in: *Kranichsteiner Vorlesungen*, S. 25f.

<sup>17</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 85.

<sup>18</sup> Günter Engler, »Musik der jungen Generation?«, in: *Neue Zeitung*, 12.7.1951; N. [Name unbekannt], »Die Jugend der Neuen Musik in gefährlichem Zwielficht«, in: *Abendpost*, 28.7.1952.

<sup>19</sup> Hermann Heiß, »Prinzip oder Gesetz in der Musik?«, in: *Darmstädter Echo*, 30.7.1953. Zum Vergleich siehe Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 107.

<sup>20</sup> Kr [Name unbekannt], »Kaum Aufbruch in musikalisches Neuland«, in: *Die Rheinpfalz*, Ludwigshafen, 8.6.1955. Vgl. dazu Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, in: *Dissonanzen*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1990 (*Gesammelte Schriften* 14), S. 150.

<sup>21</sup> Siehe z. B. Max Paddison, *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge 1993, vor allem S. 29–37, 66–81.

<sup>22</sup> Ernst Thomas, »Die Situation des »kaputt«, in: *Darmstädter Echo*, 27.7.1953. Vgl. auch Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 108.

<sup>23</sup> Thomas, »Die Situation des »kaputt«.

In der *Philosophie der neuen Musik* heißt es:

»Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus.«<sup>24</sup>

Dieses Argument ist auch zentral in Adornos Auffassung vom Serialismus und findet sich häufig in der Musikkritik der 1950er-Jahre wieder. So schreibt Gertrud Runge 1953, Webern habe »das eigene Ich aus seiner Musik ausgeschaltet«, Albert Rodemann weist 1955 darauf hin, daß »die Durchorganisation des Stoffes zu einer Verabsolutierung des Materials« führe, »die den Ausdruck der Persönlichkeit und den Einfall ausschaltet«, und im gleichen Jahr bezeichnet Gunnar N. Herchenröder – in fast identischem Wortlaut wie Thomas – Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen als die »Musiker der totalen Objektivierung und Ausschaltung des subjektiven Ausdruckswillens«.<sup>25</sup> Das allumfassende Bestimmtheit durch die Reihe lässt nach Adorno keinen Platz mehr für das subjektive, individuelle Moment der Komposition und damit für das Komponieren im eigentlichen Sinne. Dodekaphone Musik, so schreibt Adorno in der *Philosophie der neuen Musik*, leiste »der geschichtlichen Tendenz ihres eigenen Materials blind und widerspruchslos Folge«,<sup>26</sup> und über Webern notiert er: »Webern realisiert die Zwölftontechnik und komponiert nicht mehr [...].«<sup>27</sup> Hatte Thomas diese oder eine ähnliche Passage im Kopf, als er zu Stockhausen bemerkte:

»Seine »Kontrapunkte I« folgen einem Ordnungsprinzip, das dem Material verhaftet ist: er selbst komponiert nicht, sondern er gehorcht dem geistig verselbständigten Material.«<sup>28</sup>

Es ist die zentrale Denkfigur der *Dialektik der Aufklärung*, die in solchen Formulierungen zum Vorschein kommt: Unreflektiert, unhinterfragt und ohne Widerstand verkehrt sich die musikalische Aufklärung (qua Rationalisierung) in ihre Gegenteile: Die Befreiung von vorgegebenen Ordnungen schlägt um in das erneute Beherrschtwerden durch ein System, die Emanzipation des kompositorischen Subjekts in die Verdrängung subjektiver Kräfte aus der Musik. – In den Rezensionen zu seriell strukturierter Musik im Kontext der Ferienkurse lassen sich also, um auf die zu Anfang gestellte Frage zurückzukehren, durchaus Einflüsse von Adorno feststellen: Wichtige Motive der *Philosophie der neuen Musik* und damit Momente von Adornos Aufklärungs- und Gesellschaftskritik finden hier Eingang in die Musikkritik und, dadurch vermittelt, in das zeitgenössische Denken über Musik. Adornos musikphilosophische Ansichten werden also keineswegs nur von einigen wenigen »eingeweihten Jüngern« rezipiert und bleiben auf den »Dunstkreis« seiner Person reduziert, vielmehr gehören sie – um die Worte von Carl Dahlhaus zu verwenden – zur »musikhistorische[n] Signatur« der 1950er-Jahre.<sup>29</sup>

### III

Strahlte Adornos Kritik an seriellen Kompositionsverfahren einerseits eine gewisse argumentative Überzeugungskraft und Fachkompetenz für viele Musikjournalisten aus, so wurde sie andererseits auch genau wegen ihrer autoritativen Wirkung aufgegriffen und zweckmäßig in die eigene Position inkorporiert. So

---

<sup>24</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 70.

<sup>25</sup> Gertrud Runge, »Anschluß an die Weltmusik ist endlich wiedergewonnen«, in: *Die Welt*, Hamburg, 2.8.1953; Rodemann, »Ausdruck der Persönlichkeit«, Gunnar N. Herchenröder, »Musik an der Grenze der Schweigens«, in: *Abendpost*, Frankfurt, 8.6.1955.

<sup>26</sup> Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 108.

<sup>27</sup> Ebd., S. 106.

<sup>28</sup> Thomas, »Die Situation des »kaputt«.

<sup>29</sup> Carl Dahlhaus, »Musikkritik als Geschichtsphilosophie«, in: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2003 (*Gesammelte Schriften* 5), S. 240.

dienen die wörtlichen Zitate bzw. Bezüge auf Adorno häufig dazu, die eigene Kritik an bestimmten Werken oder Komponisten zu untermauern. Nicht selten wird dabei mit Überraschung festgehalten, dass Adorno, der philosophische Advokat der Avantgarde, die serielle Musik kritisiere,<sup>30</sup> und Wendungen im Stil von »selbst Adorno schreckt bei dieser Musik zurück« werden fast schon zu rhetorischen Kunstgriffen in der Musikkritik.<sup>31</sup>

Im Vorwort zur dritten Ausgabe der *Dissonanzen* (1963) spricht Adorno rückblickend von einem eklatanten »Mißbrauch dialektischer Erwägungen für restaurative Zwecke« nach der Veröffentlichung von *Das Altern der Neuen Musik*.<sup>32</sup> Und auch in seinen Darmstädter Vorlesungen beklagt er sich wiederholt darüber, als Fürsprecher der Restauration missverstanden zu werden, der ein »Zurück zu Schönberg« fordere, und er verteidigt sich mehrfach und ausführlich gegen diesen Vorwurf.<sup>33</sup> Die Einleitung zum dritten Teil des Vorlesungszyklus *Der junge Schönberg* von 1955 gestaltet sich als eine rund 15-minütige Apologetik, bei der es Adorno wohl vor allem darauf ankam, die Missverständnisse auf Seiten der jungen Komponisten auszuräumen:

»Es ist unterdessen ja die Arbeit »Das Altern der Neuen Musik« von mir, nachdem ich sie verschiedentlich als Vortrag besprochen habe, erschienen, und ich glaube, einige von Ihnen haben sie auch bereits gesehen. Und ich habe das Gefühl, daß diese Arbeit gewissen Mißverständnissen ausgesetzt gewesen ist. Ich habe gehört, daß es einige unter den Jungen gab, die in dieser Arbeit eine Art von Renegatentum oder eine Art von Abschwören gegenüber den Dingen gesehen haben, für die ich eingestanden bin und die ich für das Wesentliche in der Musik überhaupt halte.«<sup>34</sup>

Derartige »Missverständnisse« finden sich auch in der Musikkritik, insbesondere wenn Adorno als Autoritätsfigur aufgerufen wird, um gegen die Neue Musik im Ganzen und für eine gemäßigte Moderne zu argumentieren. So schreibt ein Kritiker im Mai 1954 in der *Stuttgarter Zeitung* über eine Aufführung von Werner Egks *Zaubergerige*, und zwar – wie Heinz-Klaus Metzger im Rahmen der berühmten Kontroverse mit Adorno nahelegt<sup>35</sup> – in auffälliger zeitlicher Nähe zu dem im April 1954 gehaltenen Vortrag *Das Altern der Neuen Musik*:

»Solche Stücke braucht das Theater wie das tägliche Brot. Wie ist denn die heutige Situation? Genau genommen fühlten sich seit dem Auftreten des komplexen Theatergenies Wagner die Mehrzahl der Bühnenkomponisten – und nicht nur diese – verpflichtet, als Reformatoren, mindestens aber als Novatoren zu wirken. Revolution in Permanenz gar wurde zur großen Mode seit Strawinsky, noch mehr seit Arnold Schönberg und Alban Berg. Das ist so weit gediehen, daß selbst einem abseitigen Verfechter derartiger Haltung wie Adorno jetzt einige Zweifel über den Wert der gegenwärtigen Zwölfton-Hausse gekommen sind.«<sup>36</sup>

Der Autor beruft sich auf Adornos Kritik an der Reihentechnik und lobt im weiteren Egk dafür, dass bei ihm die Oper auf Unterhaltung ziele und musikalische Konventionen von großer Bedeutung seien. Adorno wird also herangezogen zur Untermauerung einer Position, die seiner Ästhetik diametral entgegengesetzt ist.

<sup>30</sup> Alfred Brasch, »Neue Musik: Selbstkritisch«, in: *Westfälische Zeitung*, Bielefeld, 11.6.1955.

<sup>31</sup> Antoine Goléa, »Die Musik der jungen Generation«, in: *Der Mittag*, Düsseldorf, 17.7.1951; Ng [Name unbekannt], »Sieg einer bayerischen Volksoper«, in: *Stuttgarter Zeitung*, 4.5.1954.

<sup>32</sup> Adorno, *Dissonanzen*, S. 12.

<sup>33</sup> Siehe u. a. Adorno, »Der junge Schönberg«, S. 12ff.

<sup>34</sup> Ebd., S. 85.

<sup>35</sup> Heinz-Klaus Metzger, »Das Altern der Philosophie der Neuen Musik«, in: *Musik wozu. Literatur zu Noten*, hrsg. von Rainer Riehn, Frankfurt a. M. 1980, S. 65.

<sup>36</sup> Ng [Name unbekannt], »Sieg einer bayerischen Volksoper«.

Was die oben beispielhaft angeführte Art von bewusster oder unbewusster Fehlinterpretation bzw. Fehlkontextualisierung im Sinne einer umfassenden Kritik an Neuer Musik begünstigt, ist nicht zuletzt Adornos starker Polemik, seiner komplizierten, zum Fragmentarischen neigenden Ausdrucksweise und seinen dialektischen Überspitzungen geschuldet. Jene Unklarheiten und Missverständnisse in der Rezeption sind darüber hinaus auch in der Struktur von dem schon benannten zentralen Argument Adornos begründet: Materialfortschritt als Rationalisierung wird gefordert, jedoch nicht in losgelassener und unreflektierter Form, weil hier der Rückfall hinter die Errungenschaften der Aufklärung drohe. Diese Mahnung zieht sich wie ein Leitmotiv durch Adornos musikalische Schriften und Vorträge, insbesondere der 1950er-Jahre.

#### IV

Bei der Lektüre der Vorlesungen, die Adorno in den Jahren 1955–57 sowie 1961 in Darmstadt hielt und die 2014 im Suhrkamp Verlag als Transkription der Tonbandaufzeichnungen veröffentlicht wurden, wird ein etwas anderes Bild von Adorno evoziert als etwa in der *Philosophie der neuen Musik* oder in *Das Altern der Neuen Musik*: Adorno erscheint hier weniger als jemand, der an einer von ihm als wahr und authentisch empfundenen Musikrichtung dogmatisch festhält und alle abweichenden Stile in polemischen Zuspitzungen niedermacht. Wenn sie auch vom Inhalt her nicht grundsätzlich von seinen musikphilosophischen Annahmen abweichen, so sind die Vorlesungen doch im Ton viel weniger apodiktisch gehalten und richten sich direkt an die im Auditorium sitzenden jungen Komponisten. Seine Unternehmung, 1955 einen Vorlesungszyklus zum frühen Schönberg zu halten, begründet Adorno wie folgt:

»Ich möchte nur durch die Betrachtung des jungen Schönberg oder durch die sehr fragmentarische Andeutung einiger Aspekte des jungen Schönberg Sie dazu bringen, diese Dimension, daß alles Musikalische überhaupt einen musikalischen Sinn haben muß und nicht einfach zu stimmen braucht, diese Dimension wiederzuentdecken [...]. Aber Sie dürfen das nicht wörtlich nehmen, sondern Sie sollen an dem jungen Schönberg nur die Fragestellungen noch in einer faßlichen und konkreten Weise lernen, die heute so weitgehend in Vergessenheit geraten sind, denn die Situation, der wir uns heute gegenüber befinden, ist wirklich, daß das Komponieren ja in einem bestimmten Sinn zu leicht geworden ist, und dieses Zu-leicht-Werden des Komponierens, das birgt allerdings eine unbeschreibliche Gefahr in sich [...]. Also, ich möchte schon versuchen, gerade die jungen Komponisten, die Zwölftonkomponisten dazu zu bringen, in gewisser Weise in ihrem eigenen Verfahren selbstkritischer zu werden [...].«<sup>37</sup>

An dieser wie an ähnlichen Passagen in den Vorlesungen der folgenden Jahre zeigt sich, dass seine Fürsprache für Schönberg, der für Adorno stets und in vielerlei Hinsicht ein Vorzeigekomponist war, eng verknüpft ist mit einem anderen, einem pädagogischen Moment: Seine theoretischen Ausführungen zu Schönberg und zu der Rationalisierungstendenz, die unreflektiert künstlerisch in eine Sackgasse führe, sowie die hier stets mitschwingende Utopie einer zukünftigen freien Musik beinhalten immer auch den Impuls, positiv – d. h. hier: im Sinne einer Entmythologisierung und Bewahrung von Freiheit – auf die aktuelle Musikpraxis einzuwirken. Konkret scheint es Adorno darum zu gehen, vor allem die musikalische Jugend zu kritischer Reflexion auf Kompositionstechniken und deren ästhetische bzw. gesellschaftliche Implikationen anzuregen. Aus einer pluralistischen Perspektive mag Adornos Position heute, selbst wenn man sie von ihren germanozentrischen Inhalten abstrahiert, aufgrund ihres normativen Gehalts und Anspruchs als problematisch und überholt gelten. Unabhängig davon, wie diese Position als solche zu bewerten ist, stellt der hier umrissene Kontext dennoch einen wichtigen Deutungshorizont dar, in dem Adornos musikphilosophische Äußerungen zu verstehen sind.

---

<sup>37</sup> Adorno, »Der junge Schönberg«, S. 14f.



Das Bild Adornos als jemand, der die Jugend zu kritischem Bewusstsein und Reflexion auffordert, spiegelt sich vielfach im Musikfeuilleton der Zeit.<sup>38</sup> Adorno wird dargestellt als Wegweiser der Jugend, der – man mag überrascht sein dies zu lesen – mit seiner besonnenen Art eine vermittelnde Position in den Auseinandersetzungen der Zeit einnehme. Und es ist nicht wenig aussagekräftig, dass 1960, als Adorno schon das dritte Jahr in Folge nicht nach Darmstadt eingeladen wurde, die Abwesenheit des Philosophen im Musikfeuilleton beklagt und diskutiert wird.<sup>39</sup> Dabei bleibt die Präsentation Adornos in der Musikkritik der 1950er-Jahre immer durchzogen von einer gewissen Ambivalenz: Auf der einen Seite gilt er als »Anwalt der entschiedenen Moderne«,<sup>40</sup> der polemisch gegen alles Unmoderne wettet, auf der anderen Seite als entschiedener Kritiker der Moderne, der unermüdlich die kompositorische Jugend vor den Gefahren des »Materialfetischismus« warnt – wie sich diese auf den ersten Blick gegensätzlichen Aspekte zu einem spannungsreichen Gesamtbild zusammenfügen, wurde hier dargelegt. Diese Spannung, die sich bis in den Kern seiner Musikphilosophie zurückverfolgen lässt, ist bis heute der Rezeptionsgeschichte Adornos eingeschrieben. Und es gilt zu fragen – insbesondere da nun Vorlesungen und demnächst auch Seminarprotokolle besser zugänglich sind –, ob nicht Adornos Ausführungen in Hinblick auf den ihnen inhärenten pädagogisch-kritischen Impuls, also im Kontext einer auf die Musik gerichteten kritischen Theorie, nochmals zu bedenken und womöglich neu zu akzentuieren sind.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Siehe u. a. Wolf-Eberhard von Lewinski, »Der junge Schoenberg und die jungen Komponisten«, in: *Darmstädter Tagblatt*, 6.6.1955; Werner Oehlmann, »Die junge Generation in Darmstadt«, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 10.6.1955.

<sup>39</sup> Siehe etwa Andreas Razumovsky, »Kranichsteiner Impressionen«, in: *FAZ*, 20.7.1960.

<sup>40</sup> Alfred Brasch, »Neue Musik: Selbstkritisch«.

<sup>41</sup> Dieser Vortrag ist im Rahmen eines Dissertationsprojekts an der LMU München zu Konzepten des musikalischen Fortschritts in den Diskursen der westdeutschen Nachkriegszeit (1949–1961) entstanden.