



Die Rhythmik des Fortschreitens. Über das Verhältnis zwischen Musik und Gesellschaft

Alain Patrick Olivier

► To cite this version:

Alain Patrick Olivier. Die Rhythmik des Fortschreitens. Über das Verhältnis zwischen Musik und Gesellschaft. Zeitschrift für kritische Theorie, 2017, 23. Jahrgang (Heft 44/45). hal-01705886

HAL Id: hal-01705886

<https://hal.science/hal-01705886>

Submitted on 28 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alain Patrick Olivier

Die Rhythmik des Fortschreitens

Über das Verhältnis von Musik und Gesellschaft

Musik ist etwas von der Gesellschaft Verschiedenes, und doch bilden Musik- und Gesellschaftstheorie zwei Theoriefelder, welche sich vereinigen und einander befruchten. Es gibt eine Soziologie der Musik, und ebenso lässt sich auch eine Musikwissenschaft der Gesellschaft denken. Unter dieser Annahme möchte ich die Frage nach dem Fortschritt und seinem Rhythmus in der Musik und in der Gesellschaft behandeln. Dabei werden Grundbegriffe der Moderne hinterfragt, die unsere Auffassung der Gesellschaft prägen und die Situation unserer Gegenwart aufhellen können.

Die Frage nach dem Fortschritt zu stellen, könnte unzeitgemäß erscheinen und die Einzigartigkeit des Augenblicks, in dem wir uns befinden, vernachlässigen. Nach Maßgabe der modernen Ideale und der mit ihnen verbundenen Aufforderung zur Emanzipation haben wir zudem den Eindruck, in einer Zeit der Regression zu leben, in einer Zeit der wachsenden Ungleichheiten, der zunehmenden Bedrohung des Glücks der Individuen und Völker und in einer Zeit, in der revolutionäre Versuche und Aufstände häufig scheitern. Es erscheint fraglich, ob wir noch von einer Logik der Geschichte ausgehen können. Insofern könnte man von einer Regression in der politischen und sozialen Entwicklung der modernen Gesellschaften sprechen, die einen starken Kontrast zu der Beschleunigung des Fortschritts der Technik, der Lebensformen und der Kommunikationsmittel bildet.

Eine solche Situation verhält sich analog zur Entstehungssituation des modernen Denkens. In den Jahrhunderten der großen Theorien sowie der Kämpfe für den Fortschritt in der Gesellschaft hatte die Moderne ebenfalls sowohl über diese Vorwärtsbewegungen als auch über die Phasen der sozialen Regression in vor- oder nachrevolutionären Zeiten nachzudenken. Die Regressionsphasen ließen sich dabei keineswegs als zufällig oder aber als Formen der Negation der Fortschrittswirklichkeit in der Geschichte betrachten. Die Abwechslung von Phasen des Fortschritts und der Reaktion war vielmehr ein Teil des Fortschrittsverlaufs der Geschichte selbst. Sie darf den Theoretiker auch heute nicht zum

Verzicht auf das Fortschrittsideal, sondern sollte ihn zur Erklärung der vorhandenen Wirklichkeit mitsamt ihrer entgegengesetzten Kräfte führen.

Dafür wäre jedoch das Schema der binären Logik aufzugeben, innerhalb dessen der Fortschritt ausschließlich als linear und kontinuierlich sich denken lässt und jede Art der Verspätung, der Rückkehr oder Verlangsamung als dessen Negation ausgeschlossen bleibt. Es wären vielmehr Momente der ›Rückkehr‹ in Betracht zu ziehen, welche sich der linearen Logik widersetzen und doch zur dialektischen Logik des Fortschritts beitragen.

Die Aufgabe des ›dialektischen‹ Denkens besteht demgemäß darin, in einer Logik der differenzierten Temporalität, das heißt gemäß einer gewissen Rhythmik des Fortschritts zu denken, um die Widersprüche der Geschichte zu lösen. Die nichtlineare, differenzierte Theorie des Fortschritts schließt gerade das Gegenteil, die Verspätung, die Verlangsamung, den Rückgang und die Reaktion ein. Die dialektische Auffassung unterscheidet sich hier vom Gedanken der Aufklärung, der den Fortschritt als eine kontinuierliche Entwicklung begriff, die er auf ewige Werte und Normen ausrichtete, die sich in der Geschichte entweder verwirklicht oder nicht verwirklicht hätten. Zur dialektischen Logik gehört es demgegenüber, die Widersprüche der Gesellschaft in einer dynamischen Perspektive hinsichtlich einer strukturellen Veränderung der Gesellschaften zu begreifen, was schließlich auch dazu führt, auf die Idee des Fortschritts bzw. auf seine Fetischisierung zu verzichten.

Dementsprechend werde ich in diesem Beitrag in Bezug auf Theodor W. Adorno als Hauptvertreter des dialektischen Denkens des 20. Jahrhunderts und als Philosophen, Soziologen und Musikwissenschaftler, der den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft im Rahmen der Kritischen Theorie zu denken versucht hat, die Frage nach der Rhythmik des Fortschritts zu klären versuchen. Mein Ziel liegt darin, die Frage nach der Beschleunigung und Entschleunigung sowie die Frage nach dem Fortschritt vom Standpunkt einer kritischen Philosophie der Gesellschaft im Sinne von Hans-Christoph Schmidt am Busch zu erörtern, also zu fragen, inwiefern und unter welchen Voraussetzungen die Kritische Theorie der Frankfurter Schule eine kritische Theorie der Gesellschaft ermöglicht.¹

¹ Vgl. Hans-Christoph Schmidt am Busch: *»Anerkennung« als Prinzip der Kritischen Theorie*, Berlin 2012.

Der Rückgriff insbesondere auf die Philosophie Adornos, nicht aber auf die seiner Nachfolger, könnte als etwas Unzeitgemäßes, eventuell als etwas Regressives betrachtet werden in einer Zeit, in der dieses Denken im Bereich der Soziologie und sogar im Bereich der Kritischen Theorie als nicht aktuell angesehen oder gar nicht wahrgenommen wird. Die heutige Kritische Theorie hat sich mehr und mehr von ihrer marxistischen (d. h. dialektischen) Herkunft entfernt.² Das heißt aber gerade nicht, dass die Philosophie Adornos in ihrem kritischen Potential, in der Dichte und der Mannigfaltigkeit ihrer Einblicke sowie der Eigenart der Behandlung der Musiktheorie ersetzt worden wäre. Man kann zudem auch von Adorno selbst behaupten, was er einmal über Hegel geschrieben hat, dass sich nämlich nicht nur die Frage nach seiner Aktualität stellt, sondern auch »die umgekehrte Frage«, was die Gegenwart vor dieser Philosophie bedeutet.³ Für Axel Honneth etwa gibt es Aspekte des Denkens Adornos, welche für eine gegenwärtige Sozialphilosophie von Interesse sind: die Mikrologie des Sozialen, der Begriff der Kulturindustrie, die Moralphychologie, die Theorie der verwalteten Welt, das Verhältnis zwischen Theorie und Tatsachen – auch wenn die »dialektische« Methodologie stets fragwürdig scheint, die Fortschrittsfrage in diesem theoretischen Rahmen nicht gestellt und die Musiktheorie nicht als solche berücksichtigt wird.⁴

Den vorliegenden Beitrag möchte ich auf einige Texte Adornos fokussieren, welche spezifisch das Thema des Fortschritts in der Musik und in der Gesellschaft beleuchten. Durch diese Referenzen hoffe ich, Gründe dafür zu geben, tiefer in die Auseinandersetzung mit seiner Philosophie einzusteigen. Von den Schriften aus der ersten Periode, welche vor dem Zweiten Weltkrieg geschrieben wurden, werde ich nicht sprechen, obwohl diese Periode für die Soziologie, insbesondere für die Musiksoziologie, von großer Bedeutung ist, weil dort die Musik sowohl als Hauptgegenstand der Kritik der Gesellschaft als auch der Ästhetik erscheint. Die Aufsätze über Jazz oder über das musikalische Tempo aus dieser Zeit werden nicht berücksichtigt,⁵ auch weil die Frage

² Vgl. Axel Honneth: »Préface«, in: Theodor W. Adorno: *Société. Intégration, désintégration. Ecrits sociologiques*, Paris 2011, S. 7-15.

³ Theodor W. Adorno: *Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt am Main 1963, S. 13.

⁴ Vgl. Honneth, Préface. – Honneth hat auf die Kategorie des Fortschritts (im Sinne der Verwirklichung der Freiheit in der Geschichte) nicht verzichtet. Dieser Fortschritt wird eher als ein moralischer im Sinne von Kant und Hegel verstanden (vgl. Axel Honneth: »Die Unhintergebarkeit des Fortschritts: Kants Bestimmung des Verhältnisses von Moral und Geschichte«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Bd. 9, 2004, S. 85-98).

⁵ Vgl. Theodor W. Adorno: »Neue Tempi«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hg. v. Rolf Tiedemann (im Folgenden: GS), Frankfurt am Main 1982, S. 66-73; ders. [1936]: »Über Jazz«, in: GS, Bd. 17, S. 74-

nach dem Fortschritt für Adorno – ob zu Recht oder zu Unrecht – mit der Frage nach der ›Neuen Musik‹, d. h. in Bezug auf die Tradition der Musik von Beethoven bis Schönberg, verbunden wird, welche den Prozess der Autonomie und der Moderne bzw. die Paradoxie der Revolution und des Konservatismus darstellt.⁶ Ich werde mich stattdessen im Folgenden auf die späte Werkphase Adornos und besonders auf die Behandlung der Fortschrittsfrage konzentrieren. Der Gegensatz von Fortschritt und Reaktion wird hier im Zentrum stehen, während andere mögliche Gegensätze (wie der zwischen Kunst und Kulturindustrie) nur am Rande behandelt werden können. Neues Material zu meinen Überlegungen liefern die vor kurzem veröffentlichten *Kranichsteiner Vorlesungen*, die Adorno nach der Naziherrschaft zwischen 1955 und 1966 für junge Komponisten gehalten hat.⁷ Ich werde zunächst Adornos Auffassung der Gesellschaft und seinen Begriff des Fortschritts behandeln (I.), dann die Logik des Fortschritts im Gegensatz zur Logik der Reaktion hinsichtlich des musikalischen Kunstwerks thematisieren (II.), und schließlich die Art und Weise untersuchen, wie diese Konzeption im Kontext der Kranichsteiner Vorlesungen neu erörtert bzw. dialektisch betrachtet wird (III.).

108; ders. [1933]: »Abschied vom Jazz«, in: GS, Bd. 18, Frankfurt am Main 1984, S. 795-799, sowie ders.: »Zeitlose Mode. Zum Jazz«, in: GS, Bd. 10.1, Frankfurt am Main 1977, S. 123-137. – Für Adorno lassen sich in der Jazzmusik ›fortschrittliche‹ Aspekte entdecken, hinter denen sich aber ein reaktionärer Gehalt verbirgt. Jazzmusik gilt eher als Form der ›Entkunstung‹ und gehört dem Gebiet der kommerziellen Musik an. Vom sozialen Standpunkt trägt sie nicht zur Emanzipation des Proletariats bei, sondern ist ein Indiz seiner Unterjochung. Dass heute die Jazzmusik vom Standpunkt der Ästhetik mit der Kategorie des Fortschritts oder mit anderen Kategorien der Kritischen Theorie im Sinne von Adorno betrachtet werden darf, scheint plausibel. Schwieriger scheint es, den Begriff der Populärmusik mit dem Begriff der autonomen Kunst zu identifizieren, ohne auf den spezifisch philosophischen und kritischen Gehalt der Kritischen Theorie zu verzichten. Zur Fruchtbarkeit der Kritik Adornos für eine Ästhetik der Jazzmusik vgl. Christian Béthune: *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris 2003. – Siehe auch den Beitrag von Martin Niederauer in diesem Band.

⁶ Siehe: Claus-Steffen Mahnkopf: *Kritik der neuen Musik, Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 1998, insbesondere S. 45 f., S. 84 ff. – Mahnkopf hat jüngst die *Kranichsteiner Vorlesungen* rezensiert, vgl. ders.: »Adorno in Kranichstein«, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 71, 2014, S. 105-110. – Über die Aktualität des Fortschrittsbegriffs in der Musik, bzw. Musikwissenschaft, in den 1990er Jahren vgl. Heinz-Klaus Metzger: »Festliches Gedränge im Elfenbeinturm. Was ist Fortschritt in der Musik? Eine Begegnung mit zwei jungen Komponisten bei den Kasseler Musiktage«, in: *Die Zeit*, 22.11.1996. Vgl. auch: *Musik-Konzepte*, Bd. 100: Was heißt Fortschritt?, hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1998. – Metzger hatte sich auch bereits mit Adorno in der Zeit der *Kranichsteiner Vorlesungen* und bezüglich ihrer Thematik auseinandergesetzt. Vgl. Heinz-Klaus Metzger: »Das Altern der Philosophie der neuen Musik (1957)«, in: ders.: *Musik wozu. Literatur zu Noten*, hg. v. Rainer Riehn, Frankfurt am Main 1980, S. 61-89.

⁷ Theodor W. Adorno: *Nachgelassene Schriften*, Abt. IV, Bd. 17: *Kranichsteiner Vorlesungen*, hg. v. Klaus Reichert u. Michael Schwarz (im Folgenden: NS), Berlin 2014.

I.

In seinem Aufsatz *Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien* aus dem Jahre 1955 entwickelt Adorno eine Theorie der Gesellschaft als Prozess.⁸ Für ihn ist die Frage entscheidend, ob die seit dem Mittelalter sich vollziehende Entwicklung fortgeführt wird oder einen Erstarrungszustand erreicht – das »Ende der Neuzeit«⁹. Die dynamische Theorie der Gesellschaft als Prozess der Bewegung und der Veränderung wird der statischen Theorie entgegengestellt, nach welcher die Gesellschaft ebenso als stabil zu denken ist, wobei die Entwicklung nicht unbedingt kontinuierlich wäre und zu einer Form von stationärem Zustand führen könnte.

Die Formulierung eines solchen Gegensatzes geht nach Adorno auf Auguste Comtes Unterscheidung zwischen »statique sociale« und »dynamique sociale« zurück. Statik bezeichnet die Wissenschaft der wirklichen Bedingungen der Gesellschaft, Dynamik die Wissenschaft der Gesetze ihres Verlaufs (nach einer kontinuierlichen Bewegung). Nach Comtes Auffassung – der hierin dem Denken der Aufklärung folge – werde jedoch die Dynamik der Statik untergeordnet. Die Bewegung der Geschichte lässt sich dadurch erklären, dass sie im Element der Zufälligkeit die stetige Verwirklichung einer statischen gesellschaftlichen Ordnung ist, die an und für sich gilt. In der Gesellschaft könnte man dementsprechend zwischen dem auf Statik bezogenen Notwendigen und dem auf Dynamik bezogenen Zufälligen unterscheiden. Dem Notwendigen entspricht das allgemein Menschliche, wie zum Beispiel die menschlichen Bedürfnisse. Dem Zufälligen hingegen gehört das Veränderliche und das Geschichtliche an.

Das kritische Denken stellt jedoch fest, dass das, was statisch erscheint, eigentlich meist als dynamisch zu begreifen ist. Marx hat bereits gezeigt, dass die ökonomischen Formen gesellschaftlich »vorübergehende und historische«¹⁰ sind. Die Illusion in der Theorie sowie in der Praxis besteht darin, die gegebenen gesellschaftlichen Zustände als ewig gültige zu verabsolutieren. Zwei große Auffassungen der modernen Gesellschaft lassen sich hier unterscheiden. Für die Aufklärung und für Comtes Positivismus wird der

⁸ Theodor W. Adorno [1961]: »Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien«, in: GS, Bd. 8, Frankfurt am Main 1972, S. 217-237.

⁹ Ebd., S. 217. – Für Adorno bezeichnet Heinrich Himmlers Prophezeiung, das »Dritte Reich« würde zehn- oder zwanzigtausend Jahre existieren, einen solchen Zustand.

¹⁰ Karl Marx: *Das Elend der Philosophie*, zitiert nach: Adorno, *Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien*, S. 232.

Fortschritt als Entwicklung begriffen, welche die vorausgesetzten ewigen Normen verwirklicht, so dass die Dynamik sich in der Statik auflöst. Für den Historischen Materialismus und für die Kritische Theorie sind im Gegenteil solche Normen lediglich in der Immanenz des historischen Prozesses zu denken, so dass der Fortschritt im Rahmen der Philosophie der Geschichte aufgefasst wird und die Statik sich in der Dynamik auflöst. In dieser kritischen Perspektive wird auf die ›Ewigkeitswerte‹, wie es bei Adorno heißt, verzichtet.

Die Theorie des Fortschritts sowie die Dynamik überhaupt verlangen auch selber kritisch aufgefasst zu werden. Der Begriff des Fortschritts ist nicht nur zweideutig, sondern auch widersprüchlich, da er einer Antinomie gehorcht, welche der Antinomie der Vernunft entspricht, die einerseits als außer- und innermenschliche Naturbeherrschung sowie andererseits als Prozess der Emanzipation und des Widerstands zu bestimmen wäre. Unter die Kategorie des Fortschritts fallen dann beide Tendenzen. »Dialektisch, im strengen unmetaphorischen Sinn«, so Adorno, »ist der Begriff des Fortschritts darin, daß sein Organon, die Vernunft, Eine ist; daß nicht in ihr eine naturbeherrschende und eine versöhnende Schicht nebeneinander sind, sondern beide all ihre Bestimmungen teilen.«¹¹ Wichtig ist also, wenn von Fortschritt die Rede ist, seinen Inhalt und Wert zu bestimmen und zu sagen, ob man einen »positiven« oder »negativen«¹² Gebrauch dieses Begriffs macht. Der negative Gebrauch ist nach Adorno mit der Naturbeherrschung verbunden und steht im Zusammenhang mit der Auffassung des Fortschritts als Technik (1), wobei das »Korrektiv des Fortschrittsglaubens« in »der [...] Innerlichkeit«¹³ gefunden wird (2). Die Form der Selbstreflexion und Subjektivierung wird daher der instrumentellen Logik der Aufklärung entgegengesetzt. Dieser Unterschied findet sich auch im Gebiet der Kunst in der Konzeption des Fortschritts als ›Materialbeherrschung‹ (1) im Gegensatz zum eigentlichen ›Fortschritt der Kunst‹ (2). Wo der Fortschritt am Material (1) unbestreitbar ist, wird die Frage eines Fortschritts der Kunst (2) problematischer. Dies lässt sich in Adornos Schriften über Musik und musikalischen Fortschritt im Einzelnen nachweisen.

¹¹ Theodor W. Adorno: »Fortschritt«, in: GS, Bd. 10.2, Frankfurt am Main 1977 (S. 617-638), S. 627.

¹² Ebd., S. 617.

¹³ Ebd., S. 631.

II.

Die Musik bezieht sich zweifach auf den Fortschritt, nämlich (a) in der Struktur des musikalischen Werkes und (b) in der Struktur der geschichtlichen Entwicklung.

(a) Der immanente Fortschritt der musikalischen Form und seine Beziehung zur Gesellschaft

Die moderne Musik versteht sich wesentlich als Zeitverlauf; die musikalische Form schreitet nicht nur zeitlich, sondern auch prozessual voran. Musik in der Moderne wird als ein zeitliches Fortschreiten im Klanglichen empfunden, das die Form einer Spannung und Auflösung annimmt, so dass eine Eingriffslogik mit bestimmten Latenzformen vorkommt, welche analog zu den Zielen, die man im Leben verfolgt, entweder zur Befriedung oder zum Widerspruch führen kann.

Moderne Musik ist daher wesentlich Fortschritt. In der internen Struktur der Prozessualität bezieht sie sich auf den historischen Zustand der Gesellschaft, in der sie entstanden ist. Der Prozess des musikalischen Werks lässt sich deshalb mit dem Prozess der Geschichte, wie etwa der Entwicklung des Kapitalismus, bzw. mit der Dynamik sozialer Kämpfe überhaupt vergleichen. Zum Beispiel hört Adorno in der Musik Beethovens die revolutionäre heroische Bewegung des sich befreienden Bürgertums und vergleicht sie mit der Erfahrung des ›Weltgeistes‹ bei Hegel, d. h. mit dem Prinzip des Fortgangs, das die Geschichte bzw. die Philosophie der Geschichte strukturiert. Die Musikform ist hier von einem internen, organischen und revolutionären Impuls getragen. Durch das musikalische Medium lässt sich die Macht der Veränderung hören, eine Dynamik, welche mit den traditionellen Elementen der Komposition und der Gesellschaft bricht, diese Elemente aber zugleich neu zusammensetzt. Das Fortschrittsideal sowie die Musik als Kunst- und als Gesellschaftsform sind nach Adorno der Emanzipation des Bürgertums ebenbürtig. (Es gibt für ihn keine andere Musik als die bürgerliche, die zuvor im Feudalismus diente, denn die Arbeiterschaft könne keine emanzipierte Musik produzieren, weil sie sich selbst noch nicht emanzipiert habe.)

Das musikalische Werk ist wie ein sedimentierter Inhalt der Ausdruck eines Moments der Weltgeschichte. Doch stehen Musik und Gesellschaft nicht in einem Verhältnis der bloßen Widerspiegelung. Auch wenn sie als Kunstwerk die Bewegung der Gesellschaft

in sich trägt, ist die Musik kein bloßes Abbild davon, was in der Gesellschaft geschieht. Sie lässt sich nicht darauf reduzieren, in ihrer Mikrostruktur die Temporalität der Makrostruktur auszudrücken. Die Musik als – fortschrittliche – Kunst ist ebenso Negation des bestimmten Sozialzustandes. Denn Kunst bildet in der Gesellschaft überhaupt das Moment der Negation, in dem die Gesellschaft zu sich selbst ›nein‹ sagt. Kunst ist ebenso eine Art Widerstand dem Fortschritt gegenüber, so dass die Musik gegenüber der Gesellschaft Position bezieht – sei es durch Bejahung oder Verneinung, durch Zustimmung oder Widerstand. Bis in die intimsten Sphären des privaten Lebens trägt die Musik auch unmerklich zum gesellschaftlichen Prozess des Konformismus oder des Protests bei. Die Form der Zustimmung findet sich eher in der Kulturindustrie, die Form der Verneinung eher in der Kunst.

(b) Die externe Temporalität der Musik in ihrem Verhältnis zur Geschichte

Das Verhältnis der Musik zum Fortschritt nimmt zweitens die Form eines kontinuierlichen oder gebrochenen Verhältnisses zur Tradition bzw. zur Musikgeschichte überhaupt an. Es liegt eine Tendenz in der Geschichte, welche in Richtung des Fortschritts oder der Reaktion zu verstehen und zu entwickeln ist. Das Kunstwerk lässt sich im Zusammenhang einer Tradition denken, welche sie negiert oder weiterführt, um etwas Neues in der Geschichte zu produzieren. Jede Periode in der Musikgeschichte entspricht einer Periode der Geschichte der Gesellschaft und der Geistesgeschichte überhaupt. Es handelt sich darum, den Zeitpunkt zugleich zu bestimmen und zu produzieren. Das Kunstwerk wird insofern als Teil einer allgemeinen geschichtlichen Logik betrachtet, welche sich als Logik des Fortschritts im Sinne des Fortschritts der Kunst (2), d. h. ebenso als Widerstand betrachten lässt. Unterstellt wird ein Zeitbewusstsein, ein Bewusstsein des Zeitgeistes, d. h. der geschichtlichen Bedingungen, in denen es sich ansiedelt, insbesondere der Zeit der Kunst. Dabei lässt sich noch die Ablehnung des Fortschritts als eine Positionierung dem Fortschritt gegenüber verstehen, denn das Denken der Reaktion gilt auch als eine Stellungnahme gegenüber dem Fortschritt. Es handelt sich auch hier darum, durch das Zeitbewusstsein zum Selbstbewusstsein zu gelangen. Wenn auch nur bewusst oder explizit für den Kritiker erkennbar, wird daher jede Musikform Trägerin einer ästhetisch-politischen Stellung zur Gesellschaft.

Indem die Aufgabe des Musikers darin besteht, zu diesem Bewusstsein zu gelangen, wird sie sich kaum von der Aufgabe des Kritikers, des Theoretikers, des Philosophen oder des Soziologen unterscheiden. (Diese Arbeitsformen lassen sich tatsächlich in der theoretischen Praxis Adornos kaum noch unterscheiden.) In seinen *Kranichsteiner Vorlesungen* erklärt Adorno, dass es in Darmstadt für ihn und für den Komponisten darum geht, »in sehr ernster und sehr konzentrierter Arbeit das musikalische Bewußtsein der Gegenwart weiterzutreiben und [...] zu einer Art von Selbstbewußtsein, von Bewußtsein seiner selbst [...] zu bringen.«¹⁴

Wenn man behauptet, dass das musikalische Werk zur Geschichte gehört, so bedeutet dies, dass es eine Stellung im Rahmen einer Zeitreihe nimmt: Es ist nicht nur ein unabhängiges Ganzes, eine Monade, sondern bezieht sich vielmehr auf eine Reihe von musikalischen Werken, denen es vorausgeht und ebenfalls folgt. Das musikalische Werk einer existierenden Generation verhält sich zu den Werken der früheren Generationen und enthält auch eine Absicht der kommenden Generationen. Es ist insofern eine Art und Weise, die Geschichte – nämlich die Musik- und die Gesellschaftsgeschichte – zu schreiben, und es nimmt dabei Partei für oder gegen den Fortschritt in der Geschichte. Falls es die Logik der früheren Generation weiterführt oder auf eine ältere, angeblich veraltete Logik zurückgreift, ließe sich das natürlich als eine Art Reaktion, aber auch als eine Art und Weise, den Fortschritt neu zusammenzustellen, verstehen, d. h. ihn nach einer anderen Logik neu zu bestimmen, eine neue Form von Geradlinigkeit zu bestimmen – und nicht nur als nostalgisches Verhalten. Insofern würde sich auch im Rahmen einer Logik des Fortschritts das widersprüchliche Moment einer fortschrittlichen Rückkehr denken lassen.

Diese Debatte ist nirgends so prägnant wie im Falle der Neuen Musik, welche sich rückhaltlos zum Fortschrittskonzept bekennt. In der *Philosophie der Neuen Musik* wird dies exemplarisch an dem Gegensatz zwischen Schönberg als Vertreter des Fortschritts und Strawinsky als Vertreter der Reaktion thematisiert.¹⁵ Die Logik Adornos bleibt in diesem Zusammenhang entschlossen binär, da Schönberg eindeutig für wahr und Strawinsky für falsch gilt (auch wenn Adorno später sagt, dass man eine solche duale

¹⁴ Theodor W. Adorno: »Der junge Schönberg«, in: ders., NS, Abt. IV, Bd. 17 (S. 9-122), S. 11.

¹⁵ Vgl. Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958.

Logik überschreiten sollte, da sie etwas Totalitäres an sich hat¹⁶). In beiden Fällen handelt es sich darum, zu einer möglichen Wahrheit in der Kunst im Unterschied zur Kulturindustrie, d. h. zu einer Möglichkeit des Fortschritts in der Kunst und der Emanzipation in der Gesellschaft, zu gelangen.

Gleichzeitig bleibt diese binäre Logik dialektisch, insofern sie eine ›Antinomie‹ der Musik darstellt. Dies heißt, dass die beiden Standpunkte als zwei entgegengesetzte, aber doch legitime Stellungen in der Musikgeschichte gelten dürfen. Der Standpunkt Strawinskys würde daher gegen Schönberg eine gewisse Wahrheit über die Musik und die Gesellschaft geltend machen. Entweder sei der Standpunkt der Reaktion zum Teil auch wahr – was auch logisch zu rechtfertigen wäre – oder Strawinsky verkörpere doch eine Möglichkeit des Fortschritts – was musikwissenschaftlich zu bestätigen wäre. Das Moment der Wahrheit an Strawinsky lässt sich tatsächlich in Adornos Schrift durch folgende Merkmale feststellen:

1) die Ablehnung des Expressionismus und des Ausdrucks, des subjektiven Charakters der Komposition im Sinne des Willkürlichen und des bloß Subjektiven: »Fiel der Prozeß der Rationalisierung der Musik, der integralen Beherrschung ihres Materials, zusammen mit dem ihrer Subjektivierung, so wird von Strawinsky an dieser, der organisatorischen Herrschaft zuliebe, kritisch hervorgehoben, was ein Moment von Willkür scheint.«¹⁷

2) die Annahme der notwendigen Allgemeinheit der musikalischen Sprache, welche sich nicht darauf reduzieren lässt, die Sprache einiger Kenner und Liebhaber zu sein und sich vom Publikum ganz loszubinden, wie es in der Neuen Musik bereits bei Beethoven und noch schärfer bei Schönberg der Fall ist.

3) die Dimension der Kulturkritik (welche von Adorno und Horkheimer auch in der *Dialektik der Aufklärung* thematisiert wird) und insofern der Fortschrittskritik, welche auch eine Art von Regression voraussetzt, wobei Adorno diese Form der Regression in seiner Metakritik gegen Strawinskys Verfahren mit psychoanalytischen Argumenten ablehnt. Wo die Musik Schönbergs zur Konstruktion des ›Ich‹ im Sinne Freuds beiträgt, hat Strawinskys Musik nur mit dem Impuls, mit dem ›Es‹, zu tun; sie stellt eine Regression im Sinne eines Rückgangs ins Libidinöse dar. Dabei wird die Fortschrittslogik der Kunst sowohl als Vergeistigung des Materials als auch als Konstruktion der

¹⁶ Vgl. Adorno, *Der junge Schönberg*, S. 85.

¹⁷ Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, S. 127.

Subjektivität geleugnet. Was Bernard Stiegler als die Zerstörung des psychischen Systems bezeichnet,¹⁸ was eigentlich für die Kulturindustrie, für die populären Musikformen sowie für den Missbrauch der klassischen Musik durch die neuen Medien relevant wäre, ist bereits tendenziell bei Strawinsky zu suchen. Solche Verfahren tragen nicht zur Konstruktion der Subjektivität bei, was doch für Adorno der entscheidende Punkt zu sein scheint.

III.

Das Dialektische am Fortschrittsbegriff lässt sich in Adornos späteren Stellungnahmen gegenüber der Musik Schönbergs bzw. der seriellen Musik seiner Nachfolger erkennen. Die jungen Komponisten haben vor, Schönberg zu überschreiten, dabei lässt sich nach Adorno die Dodekaphonie institutionalisieren, systematisieren; die musikalische Revolution gehört dann zur administrierten Welt. Unter solchen Umständen nimmt er eine neue Stellung zum Fortschrittsideal ein, ohne den »musikalischen Revisionismus«¹⁹ und das »Renegatentum«²⁰ preiszugeben, ohne auf die Grundprinzipien seiner Verteidigung der Neuen Musik als neue (d. h. als Fortschrittsmusik) zu verzichten.²¹

Dies wird von Adorno in seinem Aufsatz über *Das Altern der Neuen Musik*²² thematisiert, deren Rezeption auch in den *Kranichsteiner Vorlesungen* kommentiert wird.²³ Adorno nimmt Schemata wieder auf, welche zu seiner neomarxistischen politischen Reflexion über die Gesellschaft gehören – Fragen wie: Wie lässt sich die Kritik des Kapitalismus und die Utopie der Emanzipation in der Wirklichkeit der verwalteten Gesellschaft fortsetzen? Die jüngeren Tendenzen der Neuen Musik zu kritisieren führt nämlich zum Verdacht, an einer Art Reaktion teilzunehmen. Der Titel der Vorlesung *Der junge Schönberg* spricht für sich: wenn die Neue Musik in einen gealterten Zustand geraten ist, dann bedeutet die »Rückkehr« zur Jugend des Komponisten – wenn nicht zur Ästhetik

¹⁸ Bernard Stiegler: *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien*, Frankfurt am Main 2008.

¹⁹ Theodor W. Adorno: »Vers une musique informelle«, in: NS, Abt. IV, Bd. 17 (S. 381-446), S. 390.

²⁰ Adorno, *Der junge Schönberg*, S. 85.

²¹ Vgl. ebd.

²² Theodor W. Adorno [1954]: »Das Altern der Neuen Musik«, in: GS, Bd. 14, Frankfurt am Main 1973, S. 143-167.

²³ Vgl. Adorno, *Der junge Schönberg*, S. 85 ff.

des Jugendstils – die Möglichkeit der ästhetischen und vitalen Verjüngung. Wie lässt sich aber eine solche »Rückkehr« und eine solche Verjüngung ohne eine Form von Reaktion oder Regression denken? Inwiefern bietet der junge, expressionistische Schönberg die Möglichkeit einer Überwindung des späten Schönberg an? Wie lässt sich auf der begrifflichen Ebene die Rückkehr als eine Bedingung des Fortschritts denken?

Adorno ist mit den Einwänden konfrontiert, seine Position sei eine reaktionäre, revisionistische, auch wenn er behauptet, dass die Rückkehr (zum jungen Schönberg und überhaupt) unmöglich ist. Adorno unterscheidet hier zwischen dem System einerseits – der Kompositionstechnik Schönbergs, welche zur Geschichte des Materials, wenn nicht zur Geschichte der Technik gehört – und den »Grunderfahrungen« Schönbergs andererseits, worauf die Kompositionen sich letztendlich beziehen. Die Nachfolger hätten die Musiktechnik für sich geltend gemacht – als ob die Kunst sich auf Technik reduzieren könnte – ohne die geschichtlich-metaphysische Erfahrung in Erwägung zu ziehen. Adorno erinnert hier an einen Satz von Kierkegaard über die Erfahrung des Abgrundes, »daß heute an der Stelle, an der früher die furchtbare Wolfsschlucht gähnte, eine Eisenbahnbrücke gebaut ist, von der die Reisenden bequem und ohne Gefahr in den Abgrund hinuntersehen können.«²⁴ Die moderne Erfahrung – man könnte fast sagen: die Erfahrung des Fortschritts – lässt sich nicht auf die des technischen Fortschritts, des Komforts und der Beschleunigung durch die Eisenbahn beschränken, sondern besteht ebenso in der Erfahrung des Zweifels, der Gefahr durch den Abgrund, welcher sowohl eine metaphysische als auch eine ästhetische Erfahrung ist. (Das Motiv der Wolfsschlucht kann man auch in Bezug auf die Erfahrung mit der modernen Musik Carl Maria von Webers im *Freischütz* verstehen.²⁵) Das Fortschrittliche liege ebenso im Bewusstsein des Abgrunds, in der Mitteilung der Angst, im Reden über die Wahrheit der Zeit, in der Illusion der Gesellschaft, welche an den Fortschritt glaubt.

Adorno versucht die Moderne durch eine andere Logik des Fortschritts zu denken, die Neue Musik in einer Situation zu denken, in der der Fortschritt nicht mehr lokalisierbar ist wie in der *Philosophie der Neuen Musik*, wo die Musik des Fortschritts klar von der Musik der Reaktion unterschieden wird. Die sich auf Schönberg beziehende Musikströmung, welche die Komposition auf das Prinzip der Technik gründet – etwa die

²⁴ Adorno, *Der junge Schönberg*, S. 12.

²⁵ Siehe: Theodor W. Adorno [1961/1962]: »Bilderwelt des Freischütz«, in: GS, Bd. 17, S. 36-41.

serielle Musik –, gilt nicht mehr als Träger der Wahrheit, ebenso wenig wie die Musikströmung, welche auf der Physis der Töne, auf einer Ontologie basiert.

Adorno skizziert das Programm einer ›musique informelle‹, die in etwa das musikalische Pendant der negativen Dialektik in der Metaphysik wäre, d. h. die Möglichkeit einer Überwindung der Tradition aber auch der Gegenwart. Man bekennt sich nicht mehr »zum Fortschritt um jeden Preis«, »genausowenig, wie man umgekehrt sich auf die sogenannten Ewigkeitswerte zurückziehen kann«²⁶. Diese Musik würde doch das »Desiderat der musikalischen Befreiung«²⁷ erfüllen.

»Was ich meine also mit dem Programm einer ›musique informelle‹, wäre der Rekurs auf das Unrevidierte, auf das Konzessionslose. Aber [...] eine Reprise ist nicht möglich. Es ist nicht möglich, also so zu tun, als ob man nun frisch-fröhlich so weiterkomponieren könnte wie in den kühnsten Werken dieser Epoche, die ich nach wie vor auch für die bedeutendsten Werke Schönbergs halte.«²⁸

Durch den Begriff der Grunderfahrung liegt aber die Gefahr nahe, dass man sich wieder auf der Ebene eines intersubjektiven Transzendentalismus befindet, auf der das Mitteilen einer ahistorischen Erfahrung dem Prinzip der Geschichtlichkeit der Material- sowie der Kunstentwicklung bzw. dem Prinzip der Irreversibilität der Geschichte widerspricht. Wie lässt sich etwas von der Grunderfahrung Schönbergs wiederfinden, ohne auf eine vorgängige Situation des musikalischen Materials zurückzukommen? Die Grunderfahrung lässt sich nicht von dieser materiellen und geschichtlichen Dimension abstrahieren, ohne zu einer Form von Statik zurückzuführen. Es würde dann einen Erfahrungsbereich außerhalb der Geschichte und der Gesellschaft bzw. des Fortschritts geben. Dies könnte auch erklären, warum die Kunst an sich keinen Fortschritt kennt, während das Kunstmaterial fortschreitet. (Das Musikmaterial ist seit Beethoven fortgeschritten, ohne dass man behaupten kann, dass die Kunst fortgeschritten ist.)

Kunst – wie auch Musik – wäre eben das, was sich dem Fortschritt, der Geschichte entzieht. Die Geschichte wäre dementsprechend Geschichte des Materials, der Technik und sie lässt sich mit der Geschichte der Naturbeherrschung, der Aufklärung als Geschichte der Beherrschung überhaupt zusammen denken. Die Emanzipation findet hier

²⁶ Adorno, Der junge Schönberg, S. 86.

²⁷ Adorno, Vers une musique informelle, S. 387.

²⁸ Ebd., S. 391.

ihren Ort im Außerzeitlichen, im Außen der Geschichte und der Fortschrittlichkeit und nicht in der Immanenz und im Bewusstwerden der Geschichtlichkeit der Materialentwicklung (wonach die Musik Beethovens falsch wäre im Unterschied zur Wahrheit der Musik Schönbergs).

Die Art und Weise, wie Adorno hier den Fortschritt von einem soziologischen Standpunkt begreift, entspricht auch dem musiktheoretischen Standpunkt: In beiden Fällen lässt sich der Fortschritt mit der Institutionalisierung und der Technik verbinden. Das Moment des Widerstands bildet den Prozess der Subjektivierung im Sinne nicht nur des Ausdrucks der Subjektivität, sondern auch der Bildung des ästhetischen und sozialen Ichs. Insofern wird das Moment der Kritik zum Moment einer Statik innerhalb der Dynamik. In Zeiten sozialer Regression wird der Materialfortschritt nicht nur möglich, sondern als Form des Widerstands eben erforderlich, so wie das revolutionäre Denken überhaupt sich stets dialektisch in den Phasen der Reaktion geschichtlich entwickelt hat.

IV.

Wenn wir zur Frage der Beschleunigung und der Entschleunigung in der Gesellschaft zurückkommen, dann können wir feststellen, dass die Beschleunigung als eine Modalität der Dynamik der modernen Gesellschaften im Unterschied zur Statik der traditionellen Gesellschaften zu denken ist. Dynamik bringt ein Prinzip der Veränderung und Nichtidentität in die Gesellschaft, und der Begriff der Beschleunigung ist mit dieser Macht der Veränderungen der Gesellschaften verknüpft.

Aus unseren Überlegungen zu Adornos Theorie des Fortschritts können wir folgende Ergebnisse bzw. Unterscheidungen ziehen:

1) Der Fortschritt des Materials gehört zum technischen Fortschritt, bezieht sich daher auf den Prozess der Naturbeherrschung, der Herrschaftstechniken überhaupt. Es liegt darin ebenso ein Potential der Entfremdung. Davon unterscheidet sich eine andere Form von Fortschritt, welcher mit der Konstruktion der Subjektivität bzw. mit der Emanzipation des Individuums zu tun hat und möglicherweise im Widerspruch zu den genannten Normen und Herrschaftsprozessen der Gesellschaft steht. Es wäre dies ein Fortschritt, der im Namen einer ästhetischen bzw. metaphysischen Erfahrung dem

Fortschritt widerspricht. Dementsprechend lassen sich entfremdete bzw. emanzipatorische Formen von Beschleunigung und Entschleunigung denken.

2) Es gibt produktive Formen von ›Rückkehr‹, ›Reprise‹, ›Regression‹ und auch ›Reaktion‹ oder ›Restauration‹ innerhalb der Fortschrittslogik, welche für eine Theorie der Beschleunigung umgesetzt werden könnten: nämlich Formen von Entschleunigung, welche zum Fortschritt gehören. Eine genauere Untersuchung der philosophischen Terminologie könnte diese oft vagen und zweideutigen Begriffe auch in ihrem kritischen Gebrauch bestimmen.

3) In diesem Kontext ergibt sich eine kritische Funktion des Beschleunigungs- und Entschleunigungsbegriffs. Diese besteht in der Möglichkeit der Zustimmung und des Protests der Gesellschaft gegenüber dem Fortschritt, wie sie durch die Kunst exemplarisch dargestellt wird. Auch wenn es wahrscheinlich nicht wahr ist, »dass man eigentlich keine Adagiosätze mehr schreib[t]«, gibt es in der Neuen Musik »eine Art von Scham dem Adagio gegenüber«²⁹.

4) Die Idee der Moderne bleibt eine dynamische Auffassung der Beschleunigung im Gegensatz zu den traditionellen statischen Gesellschaften. Der Fortschritt des Materials unterscheidet sich vom Fortschritt der Subjektivität. Das Prinzip der Moderne ist ein anderes als das der Tradition: Die dynamische Auffassung der Gesellschaft trennt uns von dem statischen und hierarchischen Denken traditioneller Gesellschaften, und die Beschleunigung, auf die sie verweist, schließt eine Art der Selbstreflexion, Rationalisierung und Subjektivierung ein, welche früheren Ordnungen fremd war und eine gesellschaftskritische Funktion erfüllt.

²⁹ Adorno, Der junge Schönberg, S. 54.