

Nacht ist jetzt schon bald [?]

Zum Mahler-Bild Theodor W. Adornos

„Nacht ist jetzt schon bald“ lautet die Schlußsentenz in Adornos Mahler-Buch von 1960. Ich habe sie zum Titel meines Beitrages genommen, allerdings unter Hinzufügung eines in Klammern gehüllten Fragezeichens. Doch weder möchte ich mir anmaßen, aus der Sentenz ein Fazit von Adornos Denken über Mahler zu ziehen, noch sie zum Anlaß nehmen für einen nicht minder vermessenen Versuch, den Verzweigungen, Brüchen und Kontinuitäten dieses Denkens nachzugehen. So sei denn das genannte Fragezeichen nicht mein Thema, sondern eine Art Leitmotiv, mit dem nach einigen Besonderheiten des Adornoschen Mahler-Verständnisses „gefragt“ werden soll. Dieses Leitmotiv schlosse denn auch an die Erfahrung Adornos an, „daß man, wenn man in wenigen Minuten etwas über einen geistigen Gegenstand von großem Gewicht sagen soll, besser einen bestimmten Aspekt auswählt, als versucht, ein Ganzes zu umfassen, das unter Zeitnot ins schlecht Allgemeine zerfließen müßte“.¹

Die Mahnung eröffnet den wohl kürzesten, in sich geschlossenen Text Adornos über Mahler, geschrieben zu dessen 100. Geburtstag,² also im Erscheinungsjahr der *Physiognomik*. Doch er zählt nicht, wie so mancher große Kleintext aus dem Umfeld des Buches, zu dessen vor- und nachbereitenden Marginalien. Darüber erhebt sich der Artikel, indem er, mit schon verblüffender Komprimierung, den in die Schlußsentenz gefaßten entscheidenden Punkt des Buches – den der nicht mehr verrückbaren, da vollendeten Negativität – doch wieder antastet und behutsam in Frage stellt. Den Anstoß hierzu empfängt Adorno offensichtlich von einer Problemakzentuierung, die in der *Physiognomik* kaum oder nur verdeckt hervortritt, nun aber in den Mit-

¹ Theodor W. Adorno, *Mahlers Aktualität*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1970 ff., XVIII, S. 241.

² Vgl. zu Mahler in Wien auch Hans Wollschläger, *Die Tradition der Schlamperei* im vorliegenden Band (AdR).

telpunkt rückt: die Konfrontierung Mahlers mit dem gegenwärtigen Stand von Musik, mit dem von 1960 also.

„Sein oeuvre enthält Dimensionen, die in jenem Fortschritt nicht aufgehen, den er, ohne den Schönberg, Berg und Webern nicht zu denken wären, mitinaugurieren half [...]. Man sieht [den Fortschritt] einseitig unter dem Aspekt der Freisetzung immer neuer Materialschichten, der Entwicklung von Verfahrensweisen, welche diesen Schichten stets mehr sich anmessen, der anwachsenden Integration des Komponierens [...] Alle solchen Funde fallen in einen vom Gehör bereits abgesteckten Raum. Mahlers Neuerungen jedoch sind qualitativ anderer Art. Er hat, als einziger der Komponisten des obersten Anspruchs, das Untere mitgenommen, mitgerissen; hat errettet, was dem eindimensionalen Fortschritt zum Opfer fiel, ohne in der Gestalt seines Werkes den Zwang des Fortschritts jemals zu verleugnen [...] Als erster hat er ein Fragezeichen gesetzt hinter die Tradition obligaten Komponierens, hinter das Ideal einer Musik, die schien, als könne sie nur so und nicht anders sein.“

Dem setzte Mahler einen „Musikstil der Freiheit“ entgegen; er komponierte „gleichsam von unten nach oben“:

„Die vorgedachten Schemata sind ihm darüber zergangen. Dem dankt er eine Gewalt des Ausdrucks, über welche die fünfzig Jahre der Entwicklung des musikalischen Materials seit seinem Tode nichts vermochten [...] Vielleicht gibt es Musik, die der ästhetischen Qualität, sicherlich solche, die der Gunst der geschichtlichen Stunde nach die Mahlers übertrifft. Keine aber spricht zwingender, ungeschminkter den Stand der Menschheit aus, der noch ihr gegenwärtiger ist.“³

Auf das Wörtchen „noch“ kommt es an: wie verträgt es sich mit der vermeintlichen Gewißheit, daß „Nacht jetzt schon bald“ sei? Ich habe lückenhaft zitiert, also unterschlagen – möchte und muß eine Unterschlagung korrigieren. Vor den Sätzen über den „noch“ gegenwärtigen Stand der Mensch-

³ Ebd., S. 241 f.

heit heißt es: „Das Lied von der Erde wird dem maßlosen Anspruch seines Titels gerecht, musikalische Bilderschrift eines liebenden Bewußtseins ohne Hoffnung.“⁴ Mir will scheinen, als ob in der ebenso anrührenden wie gefährdet-zerbrechlichen Wendung „liebendes Bewußtsein ohne Hoffnung“ etwas anklingt, das über das Mahler-Verständnis hinaus Adornos Begriff authentischer Musik, ja Kunst überhaupt, trägt und leitet. Liebe lebt doch wohl von der Hoffnung, und sei diese auch schimärisch. Im letzteren Fall wird die Liebe alles aufbieten, was die Hoffnung zu einer – und sei es nur in Spuren erahnbaren – wirklichen machte. Adorno verhielt sich da nicht anders, doch er sah sich in einen Zwiespalt getrieben, der ihm einmal die Hoffnung, ein andermal die Nacht vors Auge führte und der ihm schließlich die Unentschiedenheit des „liebenden Bewußtseins ohne Hoffnung“ – nicht als Ausweg, sondern als annehmbaren Kompromiß nahelegte.

Von Hoffnung berührt, und sei sie noch so bedrängt, gefährdet, dem gebieterischen Umschlag ins Gegenteil ausgesetzt, ist Adornos frühes Mahler-Bild durchaus, kulminierend wohl in dem Aufsatz *Mahler heute* von 1930, der, ungeachtet kommender, aber sich bereits ankündigender Umakzentuierungen, mit einigen Motiven und selbst Formulierungen auf die drei Jahrzehnte später entstandene Arbeit nahezu gleichlautenden Titels vorausweist. Zentrale Gesichtspunkte werden ausgeführt, so der des „Indifferenzpunktes des Oberen und Unteren“, um den Mahlers Werk zentriert sei:

„Seine Konstellation ist von der Art, daß er die Rettung des Formkosmos der abendländischen Musik versucht, indem er die Trümmer von dessen niedrigster Schicht mit ihren obersten Wahrheitsgehalten zusammendenkt. Ihm ist das verworfene Wesen unterhalb der Form der Ort, an dem allein die wahren Bilder bewahrt werden, die die Form vergebens anredet; er nimmt sie mit, wie man Scherben am Weg mitnimmt.“⁵

⁴ Ebd., S. 243.

⁵ Theodor W. Adorno, *Mahler heute*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, ebd., S. 228.

Zusammengebracht wird dies einerseits mit Beethoven, andererseits mit Schönberg: an jenen schließt Mahler als Vollender an, diesem weist und schlägt er auch schon den Weg:

„Heute entscheidet, was oberhalb der Immanenz des Musiklebens in Schönbergs Sphäre geschieht oder unterhalb jener Immanenz in der tiefsten Depravation. Die echte Aktualität Mahlers, die zu entdecken ist, liegt eben in der Gewalt, mit der er aus jenem Musikraum ausbrach, der ihn heute vergessen will.“⁶

Und weiter:

„Daß man ohne Gemeinde und mit gänzlich disqualifiziertem Material keine Kathedrale bauen kann, merkt jeder Esel, wie nach Brahmsens Wort jeder Esel die Ähnlichkeit des Finalthemas seiner Ersten Symphonie mit dem von Beethovens Neunter hört, die ja beide um des gleichen Bildersturmes willen gewagt wurden, dem später Mahlers atemlose Symphonik bis zur letzten fiebrigen Note gilt. Aber wenn einer auf der Stelle, die der Kathedrale bestimmt ist und in deren Dimensionen ein gewaltiges Zeltlager der Revolte errichtet, darin Predigt und Chor und Orgel die Menschen zum Sturm überredet, dann sollte keine Baupolizei sich in die Nähe getrauen [...] Mahlers ecclesia militans ist [...] gewillt, die Unterdrückten zum richtigen Kampf aufzurufen um das, worum sie betrogen sind und was doch allein nur noch ihnen erreichbar ist.“

Und wenige Zeilen später folgt ein Satz, der wohl das für Adorno erreichbare Extrem von Hoffnung benennt:

„Mit Romantik ist bei Mahler nicht mehr ausgemacht, als wenn man dem Sozialismus Romantik vorwirft; allenfalls nämlich der historisch-dialektische Ursprung. Aber Utopie hört auf romantisch zu sein, sobald sie die Produktivkraft des Unteren wirklich in die Gewalt nimmt.“⁷

⁶ Ebd., S. 227.

⁷ Ebd., S. 229 f.

Hier mündet Adornos Mahler-Interpretation in Bahnen, die unmittelbar zu gewissermaßen linksradikalen Argumentationstendenzen in dem großen Aufsatz über *die gesellschaftliche Lage der Musik* von 1932 führen. Mit dem Utopiehorizont eines wie immer auch vag, gleichsam „surreal“ bleibenden Sozialismus treibt Adorno nachdrücklich die Annäherung seiner Mahler-Interpretation an die Gesellschafts-, bald – wenn auch niemals explizit – an die Kritische Theorie voran. Nicht nur indirekt ist wohl die Mahler-Tradition gemeint, wenn er in diesem Aufsatz vom „heute und hier“ spricht,

„da Musik nichts anderes [vermag] als in ihrer eigenen Struktur die gesellschaftlichen Antinomien darzustellen, die auch an ihrer Isolation Schuld tragen. Sie wird um so besser sein, je tiefer sie in ihrer Gestalt die Macht jener Widersprüche und die Notwendigkeit ihrer gesellschaftlichen Überwindung auszuformen vermag; je reiner sie, in den Antinomien ihrer eigenen Formensprache, die Not des gesellschaftlichen Zustandes ausspricht und in der Chiffrenschrift des Leidens zur Veränderung aufruft. Ihr frommt es nicht, in ratlosem Entsetzen auf die Gesellschaft hinzustarren: sie erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält. Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in eine gewisse Analogie zu der der gesellschaftlichen Theorie.“⁸

Einen Höhepunkt erlangt diese Annäherung in der Arbeit *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*,⁹ der den Verdinglichungszusammenhang, der zur Trennung des „Oben“ und „Unten“ führte, nicht nur nicht zu verschleiern sucht, sondern kritisch ausstellt – gewissermaßen als Wundmale am eigenen Kunstleib. Nur so aber, über Einbekenntnis und Eingedenken der Schuld, hinter der die allgemein und allbeherrschend wirksame Verdinglichung steht, bleibt eine Aufhebung der Trennung

⁸ Theodor W. Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, ebd., Bd. 18, S. 731.

⁹ Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, ebd., Bd. 14, S. 49 f.

überhaupt noch vorstellbar. Mahlers Musik macht die seiner Zeitgenossen – und nicht nur die regressive von Richard Strauss oder Sibelius – „fatal durchsichtig.“¹⁰ Die Komplexität kritischen Ausdrucks wird zum Ausdruck der Epoche einschließlich der in ihr nur erst zu erahnenden katastrophalen Zukunft.

Darin könnte Adorno nicht nur eine Annäherung, sondern eine direkte, atemberaubende Parallele zur *Kritischen Theorie* empfunden haben: Mahlers Verschmelzung von „Oben“ und „Unten“ entspricht der unermüdlich angestrebten Zusammenlegung von empirischer Analyse und theoretischer Reflexion, deren Summe die *Kritische Theorie* darstellt. Dadurch erlangte Mahler für Adorno eine Autorität und Universalität, die er bei keinem anderen Künstler – auch nicht bei Kafka, van Gogh, Proust oder Beckett – wiederzufinden vermochte: Mahler hatte „vormusiziert“, was die *Kritische Theorie* „vordenken“ sollte.

Nun hatte aber Adorno, bereits 1930, eine Perspektive über Mahler hinaus recht dezidiert festgehalten – die Wiener Schule, Schönberg, aber auch Berg und Webern:

„An völlig verschiedenem Material haben beide – Mahler am archaisch zersetzten der Romantik, Schönberg am dialektisch vorwärts getriebenen – die gleichen Intentionen der Formbildung entwickelt; beide im Protest gegen die bürgerliche Formsymmetrie, der beide die freien Konturen der frisch betretenen Phantasielandschaft entgegenstellten.“¹¹

Und im Aufsatz über den *Fetischcharakter* heißt es, daß

„die neue und radikale Musik sich vorsetzt, der Erfahrung des regressiven Hörens bewußt standzuhalten. Der Schrecken, den Schönberg und Webern heute wie einst verbreiten, rührt nicht von ihrer Unverständlichkeit her, sondern davon, daß man sie nur allzu richtig versteht. Ihre Musik gestaltet jene Angst, jenes Entsetzen zugleich, jene Einsicht in den

¹⁰ Theodor W. Adorno, Mahler heute, ebd., S. 227.

¹¹ Ebd, S. 232.

katastrophalen Zustand, dem die anderen bloß ausweichen können, indem sie regredieren.“¹²

Doch die Perspektive ist merkwürdig verschattet, und es zeigt sich auch bald, was den Schatten wirft: Mahler nahe kommen die Wiener nur in einer relativ kurzen Phase, in der der freien Atonalität um 1910, außerdem auch nur auf der „oberen“ Ebene, während die „untere“, die unabdingbar ist für das kritische Wachhalten des „Schuldzusammenhangs“, mithin des Bewußtseins von „Dialektik der Aufklärung“, ausgeklammert wird, verlorengelassen. Freilich entsteht zunächst der Eindruck, als ob Adorno diesem Defizit nicht weiter nachspürte, daß er ihn nicht weiter nachspüren wollte, vielleicht aus dem Wunsch heraus, die Kontinuität der Avantgarde angesichts von deren Verfolgung als „entartete Kunst“ nicht gewissermaßen aus der eigenen Reihe in Frage zu stellen. Aber die Umakzentuierung in Adornos Argumentation ließ sich auf Dauer nicht abweisen, zumal sie offensichtlich im Zusammenhang mit erheblichen Wandlungen der gesamten *Kritischen Theorie* steht.

Die Erfahrung von Faschismus und Stalinismus, von Totalitarismus als zwangsläufigem Ergebnis von Naturbeherrschung und Aufklärung machte die empirische Komponente der Theorie brüchig. Nach der Analyse der „Dialektik der Aufklärung“ sieht Adorno den einzigen Ausweg im Abschwenken der Theorie auf die Ästhetik, das dann auch in der *Negativen Dialektik* und in der *Ästhetischen Theorie* vollzogen wird. Nur ein einziges Werk bleibt dabei geltend, das, wie ein Memento, die Einheit von Empirie und Ästhetik, von „Unten“ und „Oben“ als authentische Utopie festhält und die Alternative zu allem Bestehenden bewahrt: das Werk Mahlers. Es bringt das Bild dessen, wohin die *Kritische Theorie* gelangen wollte, wovon sie aber der Weltlauf abdrängte, über die Zeiten. Mahler bedeutet nunmehr für Adorno nicht nur Ansatz oder Parallele, sondern die volle Entfaltung der

¹² Theodor W. Adorno, *Über den Fetischcharakter...*, ebd., S. 50.

Kritischen Theorie.¹³ Und dies bezeichnet die Einzigartigkeit dieses Werkes, an das kein anderes, auch nicht das von Schönberg und den Seinen, heranlangt. Symptomatisch hierfür ist, daß in den großen Musikschriften der 40er Jahre, in der *Komposition für den Film* und in der *Philosophie der neuen Musik*, zwar die gewissermaßen „Mahler-trächtige“ Musikgeschichte von Bach bis Schönberg, Strawinsky oder Weill beständig in Rede steht, daß aber Mahler selbst so gut wie ausgeklammert bleibt. In der *Philosophie* findet er beiläufige Erwähnung in abseitigem Zusammenhang, und in der *Filmmusik* wird er überhaupt nicht genannt. Mahler wirkt wie eine Art Weltgeist, der der realen Geschichte enthoben ist und zu dem alle anderen bestenfalls hinstreben können. Sein Werk scheint wie von einem Tabu belegt zu sein, seinen Namen zu nennen käme einer Blasphemie gleich – außerhalb von Arbeiten, die explizit ihm gewidmet sind.

Diese Sicht Mahlers hat dann die Kritik an Schönberg (zu Webern und vor allem Berg verhielt sich Adorno immer einigermaßen konzilianter) nicht nur verstärkt, sondern ihr überhaupt erst eine substanzielle, geschichtsphilosophische Basis geliefert. In der *Philosophie der neuen Musik* äußert sich dies vor allem in der Kritik an der „Verdinglichung“ der freien Atonalität durch die Zwölftontechnik, wodurch das Titelwort des Schönberg-Aufsatzes, *Schönberg und der Fortschritt*, eine scharfe Relativierung, im Grunde eine Zurücknahme erfährt. Im bereits zitierten Mahler-Text von 1960 regt sich latente Kritik mit dem Blick auf „Schönberg und die Folgen“:

„Zu erfahren, zu tief in ihr Material versenkt ist [Mahlers] Musik, um nicht zu wissen, daß das Menschliche nicht unmittelbar laut wird, sondern einzig kraft der Vermittlungen im Komponierten. Aber bei aller konkreten Logik der Gebilde, die der abstrakt vorgeordneten, der überlieferten Formen so kühn sich entäußert, hat Mahler sich nicht dem musikalischen Panlogismus, nicht dem System, nicht der in sich geschlossenen Totalität ver-

¹³ Vgl. dazu auch die in der Einleitung des vorliegenden Bandes wiedergegebene Diskussion.

schrieben [...] Unsere emanzipierte Musik, der alle Klänge gestattet und offen sind, hat von solcher Freiheit wenig sich erhalten. Gerade weil ihr alles erlaubt dünkt, mußte sie um so mehr darauf bestehen, alles an die Kandare zu nehmen, alles soweit nur irgend möglich aus einem einzigen Kern heraus zu entwickeln. Mahler dagegen [...] hat, mitten in der Tonalität, bis zu deren Grenzen er niemals vorstieß, durch das formende Verfahren etwas wie einen [...] Musikstil der Freiheit realisiert, ehe er als Programm auch nur absehbar war. Das hat seiner Musik eine Flexibilität verliehen, die bis heute nicht wieder erreicht, kaum nur ganz nachvollzogen wurde. Gegenüber einer Einheit, die tendenziell das Mannigfaltige opfert, indem sie es rücksichtslos sich unterordnet, hat er den bestimmten, geprägten musikalischen Charakter – man könnte sagen: den Namen in der Musik – festgehalten.“¹⁴

Dies ist es, worin für Adorno – auch gegen Schönberg, auf den hier die vordergründig an die Serialisten adressierte Kritik zielt – die ungemindert andauernde Aktualität Mahlers besteht. Ob Adorno auch noch heute, da der Name des Einzigartigen kaum mehr mit Verdrängung zusammengebracht werden kann und in den Bestsellerlisten der Weltmusikkulturvermarktung ganz oben rangiert, an der Ausnahmeposition seines Favoriten festgehalten hätte? Sicher, denn er hätte das Moment der Verdrängung noch in den raffiniertesten Sublimierungen enthüllt und als bis zur Unkenntlichkeit verwischte Kehrseite des allgemein akzeptierten und ausgebeuteten Fetischcharakters von Musik ausgestellt. Dabei aber wäre Adorno wohl die Mehrdeutigkeit des „liebenden Bewußtseins ohne Hoffnung“ endgültig zerbrochen, und das Fragezeichen, das ich versuchsweise hinter das Fazit „Nacht ist jetzt schon bald“ gesetzt hatte, müßte wieder einem definitiven Punkt weichen: so ist es. Oder? Anders als im Mahler-Buch, das die Wende von der Empirie zur Ästhetik gleichsam abgedichtet – soll ich sagen: dogmatisch mitvollzieht, gewährt die Nähe zur bewegenden und bewegten Schaffenssituation im eingangs herangezogenen Text über Mahlers Aktualität eine größere Flexibili-

¹⁴ Theodor W. Adorno, Mahlers Aktualität, ebd., Bd. 18, S. 242 f.

tät, die noch der theoretisch bilanzierten Hoffnungslosigkeit eine Spur von Hoffnung abringt. Es wäre dies dann eine Unentschiedenheit, die nichts mit windiger Beliebigkeit, dafür um so mehr mit humanem Spielraum zu tun hat. Ihn zu erschließen, könnte gerade härteste Denkkaskese bereit und fähig sein – um des Menschlichen willen, auf das sie doch nicht erst zuletzt abzielt. Also doch am Ende ein Fragezeichen? Für den, der dieses Zeichen als das beherrschende, lenkende der Mahlerschen Musik versteht, dürfte dies kaum eine Frage sein.