

BIRGIT RECKI

Adornos Mozart

13. August 2014

Festspiel-Dialoge 2014

© Copyright Birgit Recki, Hamburg

Adornos Mozart
Vortrag in Salzburg 2014
von Birgit Recki, Hamburg

Widmung

Auf die Idee zu dem hier dokumentierten Vortrag bin ich nicht von selbst gekommen – sie stammt von Michael Fischer. Im Herbst 2013 rief mich der Begründer und Leiter der Vortragsreihe *FestspielDialoge*, in der ich 2007 schon einmal als Referentin zu Gast sein durfte, an und lud mich ein, im kommenden Jahr doch wieder einmal mit einem Vortrag nach Salzburg zu kommen. Und er wusste auch schon, dass es ein Vortrag über *Adornos Mozart* sein sollte. Ich war ebenso erstaunt über die (bei Vortragseinladungen nicht übliche) Vorgabe wie erfreut über die Einladung, und machte auch aus dem ersteren keinen Hehl: *Lieber Herr Fischer, das wäre eine Auftragsarbeit*. Und da zeigte sich eben das unbeirrbare Ingenium, das den großen Anreger im Kulturbetrieb – im Falle Michael Fischers darf man sagen: den bewegten Beweger, auszeichnet: Mein Gesprächspartner am anderen Ende der Leitung ließ meine gelinde Ironie über die ungewöhnliche Rekrutierungsmethode unbeeindruckt an sich abperlen, blieb ganz in *medias res* und machte mir in wenigen Strichen klar, wie wünschenswert und naheliegend ein Beitrag unter genau diesem Titel wäre und wie problemlos ich ihn beisteuern könnte – und wenn ich über Adornos Verhältnis zu *Mozart* bisher noch nicht nachgedacht hätte, na da gäbe es doch selbst für gut mit Arbeit ausgelastete Kollegen die Weihnachtsferien, in denen man sich mal damit vertraut machen könne. Ich musste schon längst amüsiert und beifällig grinsen, nicht bloß über diese Retourkutsche der Ironie, sondern besonders über die Souveränität, mit der Michael Fischer seines Amtes als Organisator eines erfolgreichen Veranstaltungsprogrammes waltete, sich dabei *natürlich* verantwortlich fühlte für das Spektrum der Themen, sich ebenso *natürlich* als *spiritus rector* seiner eingeladenen Referenten verstand und ihnen – *natürlich* – im Interesse an der Repräsentanz von wünschenswerten Themen die Staatsraison vorgab. Und – ich hatte mich in diesem kurzen Wortwechsel schon mit seiner Vorgabe angefreundet und sah, dass der Vorschlag Sinn ergab: *Adornos Mozart in Salzburg*. Ich hätte den hochgeschätzten Kollegen gerne noch wissen lassen, wie gut ich seine Idee zu diesem Vortrag im Zuge der Vorbereitung inzwischen finde, ich hätte ihm gern gedankt, nicht allein für die

Einladung, sondern ganz besonders für diese Anregung – denn ich habe dadurch bei dem Autor, über den ich vor 30 Jahren promoviert und damit meine akademische Laufbahn begonnen habe,¹ eine Seite kennengelernt, die mir bis dahin nicht aufgefallen war und die ihn mir noch einmal näher gebracht hat, als ich das nach den drei Jahrzehnten noch für möglich gehalten hätte. So, in solchen fruchtbaren Effekten, stelle ich mir die Förderung durch wohlwollende und umsichtige Kollegialität vor. Dafür hätte ich Michael Fischer gern gedankt, und ich hätte gern seine Diskussionsbemerkungen, die sich immer durch soviel Kenntnis, Gedankenreichtum und Scharfsinn auszeichneten, dazu noch gehört. Ich bin sehr traurig, dass Michael Fischer nicht mehr unter uns weilt und ich würde mir wünschen, dass der Beitrag seinen Beifall gefunden hätte. Frau Magister Ingeborg Schrems, der langjährigen rechten Hand von Michael Fischer, danke ich sehr herzlich für ihr Interesse und ihre Teilnahme an der Veranstaltung.

1. Die Barbarei des Kulturbetriebs: Adornos Kritik am Umgang mit Mozart

Adornos Mozart, soviel müssen wir mehr als bloß einer seiner musikalischen Schriften entnehmen, war zu seiner Zeit nicht der Mozart Salzburgs. Nach den tragenden Intuitionen seiner kritischen Theorie der Musik gilt es Mozart vor der Vereinnahmung durch die *Barbarei des Kulturbetriebes* zu schützen, und diese Barbarei sieht Adorno in dem Salzburg am Werk, das er erleben konnte.² Die Formel von der *Barbarei des Kulturbetriebes*, die nach meiner Vermutung wohl den Assoziationshintergrund des Titels der diesjährigen *Festspielsdialoge* bildet,

¹ Birgit Recki: *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg 1988; siehe auch dies.: *Die Metaphysik der Kritik. Zum Verhältnis von Metaphysik und Erfahrung bei Max Horkheimer und Theodor W. Adorno*, in: *Metaphysik und Erfahrung. Neue Hefte für Philosophie* 30/31, Göttingen 1991, 139-171.

² In welcher Zeit konnte Adorno die Salzburger Festspiele erleben? Im Prinzip von Anfang an ab 1920. – Theodor W. Adorno (1903-1969) war im Exil (1934-37 in Oxford; 1938-49 USA); Rückkehr nach Deutschland 1949; er kann die Salzburger Festspiele *bis Anfang der 30er Jahre* und dann wieder *seit den 50er Jahren* erlebt haben (seit 1951 mitverantwortlich für das Frankfurter *Institut für Sozialforschung*; 1958 dessen Leiter).

stammt von Adorno. Er hat sie Anfang der 40er Jahre in der mit Max Horkheimer gemeinsam geschriebenen *Dialektik der Aufklärung*, und zwar in dem von ihm beigeordneten Kapitel über die *Kulturindustrie* geprägt und er hat sie auch nach der Zeit des Weltkrieges und des Völkermordes konstant weiterhin für aussagekräftig gehalten. Die *Barbarei des Kulturbetriebes* zeigt sich für den kritischen Theoretiker der Musik bereits in einem hartnäckigen Abziehbild: dass Mozart „im bürgerlichen Haushalt die Rolle des begnadet tänzelnden Götterkindes spielt“ (*Ästhetische Theorie (ÄTh)*, Gesammelte Schriften (GS) 7, 501), und sie setzt sich fort in einem ganzen Spektrum von vereinfachenden und grobschlächtigen Aneignungen, durch die Mozart zum Klischee gemacht wird. Das wirklich Schlimme, das aus der Praxis des Musikbetriebes in die öffentliche Präsenz und Repräsentanz hineinwirkt und die Formen der Rezeption, die Gewohnheiten des Hörens und damit wiederum die Erwartungen an Aufführungen und Inszenierungen aller Art beeinflusst, besteht gewiss in einer *musikalischen* Adaptation, durch die Mozarts *Musik* vereinfacht, verharmlost, zum Klischee einer Heiterkeit gemacht wird, der, so beanstandet Adorno, ihr Widerpart und damit ihr Sinn entzogen ist.

Anlass für erbitterte Polemik gibt ihm in einer seiner *Musikalischen Warenanalysen* aus den 30er Jahren die Verarbeitung in Schlagerkompositionen, die es „den zeitgemäßen Barbaren“ erlaube, „über die Vergangenheit zu lachen, nach der sie sich sehnen, und sich zu attestieren, wie weit sie es über Mozart hinaus gebracht haben. Fortschrittsschwachsinn hat die Sonatine erfaßt.“ (GS 16, 291) Jener Raymond Scott,³ den Adorno hier namentlich nennt und dem man bis heute eine ganze Legion weiterer Mozartadepten in der populären Musik an die Seite stellen kann, steht exemplarisch für die Tendenzen der Musikindustrie, der Adorno nicht allein die „Versimpelung des Hörens“ vorwirft, sondern dabei

³ Adorno bezieht sich auf Raymond Scotts Schlager *In an Eighteenth-Century Drawing Room*, der eine Adaption der *Sonate facile*, Mozarts Klaviersonate Nr. 16 in C-Dur (KV 545), darstellt.

zugleich sinnleere Veränderungen an den historischen Vorlagen: Nichts dürfe so bleiben, wie es ist, selbst wenn eine Veränderung überhaupt *keine Funktion erfüllt*. Diese Formulierung, die Veränderung an einer musikalischen Vorlage *erfülle keine Funktion*, führt schon nah ans Zentrum von Adornos ästhetischen Ansprüchen; man muss sie streng auf diejenigen möglichen Funktionen beziehen, die eine kompositorische Entscheidung, also ein musikalisches Element innerhalb des Sinngefüges hat, den ein Werk stets darstellt; dann kann auch auffallen, dass diese unscheinbare Formulierung direkt auf Adornos Definition von Kitsch zielt: Kitsch ist in seinen Begriffen wesentlich die *Verkennung des ästhetischen Sinnzusammenhanges* in seiner funktionalen Immanenz, oder drastisch und eingängig formuliert: „das Ornament als verwesendes“. Adorno operiert hier ganz selbstverständlich mit der Vorstellung von einem organischen Ganzen, dem für seine sinnerfüllte Lebendigkeit nichts funktional Wichtiges weggenommen und nicht beliebige Funktionen hinzugefügt werden dürfen. Dass die damit gemeinten für das Leben der Gestalt, für die organische Einheit des Kunstwerks *funktionslosen* Schnörkel allerdings für die Psyche der Rezipienten, der Hörer, eine Funktion haben: sich die Sache leichter fasslich zu machen, sich in Stimmung zu bringen, sich durch verselbständigte Versatzstücke Wiedererkennungserlebnisse oder durch Repetition gefälliger Formen sentimental Genuss zu verschaffen: das alles ist in Adornos Kritik im Begriff des Kitsches als der *Verkennung des ästhetischen Sinnzusammenhanges* impliziert.

Das ist es, was Adorno der Kulturindustrie vorwirft: Sie produziere (in ebendiesem Sinne) Kitsch. Was er im Begriff der Barbarei meint, dürfte damit und durch seine exemplarische Analyse, der mit Leichtigkeit viele weitere Fälle hinzuzufügen wären, hinreichend deutlich werden. Dem gegenüber, so könnte man meinen, sind *die* Formen eines *kunstgewerblichen Kulturanspruchs*, durch welchen Mozart etwa zum „Rokokobild von Pralinéschachteln“ (1969, GS 19, 500) gemacht wird, geradezu eine Harmlosigkeit. Doch für den kritischen

Theoretiker der Gesellschaft und der Musik gibt es nichts Harmloses. Adorno denkt gemäß dem Marxschen Modell von Basis und Überbau: Durch die ökonomische Dominanz der Strukturen des Marktes vermittelt sich das Prinzip der Herrschaft, das der warenproduzierenden Gesellschaft zugrunde liegt, gleichmäßig in alle ihre Bereiche bis in die Formen der zwischenmenschlichen Kommunikation, von wo dann wiederum durch die Einübung in korrumpierte Muster der Wahrnehmung, des Denkens, des Fühlens und der Mitteilung eine Verstärkung, eine Bekräftigung des schlechten Herrschaftsprinzips ausgeht: Einen *universalen Verblendungszusammenhang* hat Adorno dementsprechend unter Verwendung einer optischen Metapher die kapitalistische Gesellschaft genannt. (*Negative Dialektik*, GS 6) Die beklagten Praktiken und Phänomene des Kulturbetriebs, von der musikalischen Kitschproduktion in Schlagern und Operetten bis zu den Mozartkugeln tragen, jede an ihrer Stelle und auf ihre Weise zu diesem universalen Verblendungszusammenhang bei, indem sie das Bewusstsein der Menschen mit ideologischen Mustern besetzen und den möglichen Ausblick auf Alternativen verstellen.

Einzig und allein die Kunst – die *große Kunst*, muss man hier zur Vermeidung von Verwechslungen mit der Kunst im Unterhaltungsbetrieb sagen – birgt ein Potential des Widerstandes gegen *das schlechte Bestehende*, ein Potential der Veränderung zu einer besseren Welt, ein utopisches Potential; und zwar dadurch, dass in ihr ein anderes, der gesellschaftlichen Herrschaft entzogenes und entgegenstehendes Prinzip wirksam ist, das Prinzip der autonomen Gestaltung, durch das sich das große Kunstwerk dem auswendigen Gesetz der Warenökonomie entzieht. Dieses Potential der großen Kunst ist ein fragiles Gut, die Gefahr der Vereinnahmung lauert überall, und deshalb wirft der kritische Theoretiker einen besonders bösen Blick auf die genannten Formen der Vereinnahmung durch einen fremdbestimmten, geistlosen Betrieb, der jeden künstlerischen Einfall gleich durch Nivellierung vermarktet und damit unschädlich macht.

Für den Kontext seines Denkens ist es denn auch bedeutsam, dass er etliche seiner kritischen Analysen als *Musikalische Warenanalysen* übertitelt hat. Im Rahmen dieser Analysen, die zwischen 1934 und 1940 geschrieben und 1955 (zwei Jahrzehnte später ohne programmatische Distanzierung!) publiziert wurden,⁴ legt er Wert darauf, dass Mozarts Musik eigentlich *kein* Potential für die Durchsetzung marktwirtschaftlicher Interessen habe; sie stelle *keine* marktgängigen Emotionen zur Verfügung und verpflichte den Konsumenten auch *nicht* durch „Pomp, Macht und rhythmische Befehlsgewalt“ (GS 16, 291) zu dem in der warenproduzierenden Gesellschaft von ihm erwarteten Gehorsam. Dennoch komme Mozart *in Salzburg* ein Touristenwert zu, zu dem die bereits zitierten Pralinenschachteln als auffälligstes Phänomen gehören, und den Adorno in der Adaptation und Verfälschung seiner Musik begründet sieht. Nicht allein wird sein Bild manipuliert, insofern er als Erfinder des Menuetts dargestellt wird; er wird überhaupt ins Rokoko zurückdatiert, „das er gerade sprengt“ (GS 16, 291). Adorno bezeichnet dies – eine Formulierung, an deren wuchtiger Strenge man schon erkennen kann, wie sehr ihm Mozart am Herzen liegt, als eine „Transvestition des Humanisten ins Stilkleid“ (GS 16, 291), und sieht genau darin abermals die Barbarei.

Nachdem damit, wie ich hoffe, der kritische Gedanke Adornos über Salzburgs Mozart deutlich genug geworden ist, sei – wenigstens kurz – die eine und andere Rückfrage gestellt. Lässt sich denn die Präsenz und die Geltung Mozarts bei den Salzburger Festspielen an dem festmachen, was Adorno den *kunstgewerblichen Kulturanspruch* nennt: sei es am Markterfolg der Mozartkugeln, sei es an Phänomenen der epigonalen Schlagerkultur? Trifft das, was der Kritiker an Vereinnahmung künstlerischen Prestiges in oberflächliche Muster und an Nivellierung künstlerischer Gehalte aufspießt, die Praxis der Mozartrezeption in Salzburg, die Adorno bis Anfang der dreißiger Jahre und dann nach dem Exil in England und den USA wieder von 1950 bis 1969 erlebt haben kann? Gewiss

⁴In: *Neue Rundschau* 1955, Heft 1.

kann man sich eine gewisse Relativierung der Polemik davon versprechen, dass man sie historisch versteht. Ebenso gewiss muss in der Auseinandersetzung mit seiner Position die Konzentration auf den historischen Abstand zwischen der Entstehungszeit (oder dem Publikationsdatum) von Adornos bitterbösen Zwischenrufen *und* der inzwischen erreichten musikalischen und theatralischen Kultur der Aufführung aber unbefriedigend bleiben. Denn zum einen darf man es schon nicht einfach als eine ausgemachte Sache ansehen, dass Adornos Kritik wenigstens die Salzburger Festspiele der frühen Jahre wirklich angemessen trifft; zum anderen haben wir Anlass zu der exakten Mutmaßung, dass Adorno auf gewisse spätere Tendenzen der postmodernen Inszenierungs- und Dekonstruktionspraxis im ernsthaftem Musikbetrieb ebenso heftig wie auf den Betrieb zu seiner Zeit, wenn nicht heftiger reagiert haben würde – hätte er sie noch erlebt. Am postmodernen Regietheater hätte Adorno wahrscheinlich zum einen die *Unkraft des Gedankens* kritisiert, sich auf die historische Rekonstruktion des Stoffes einzulassen, zum anderen hätte er manches Gestaltungselement auch hier als Kitsch verworfen.

Wir dürfen uns also nicht voreilig darauf festlegen, dass die Polemik gegen die Barbarei der sinnwidrigen Aneignung durch den Kulturbetrieb zu ihrer Zeit womöglich berechtigt gewesen sei, und ebensowenig davon ausgehen, dass sie durch dessen Entwicklung hin zu mehr Differenziertheit und gesellschaftlichem wie historisch-kritischem Problembewusstsein heute gegenstandslos geworden wäre. Wohl aber dürfen wir das Ethos der Differenzierung, das Adorno in seiner Ästhetik vertritt, dem Blick auf das heutige Salzburg zugute kommen lassen und fragen, ob Adorno in der musikalischen und theatralischen Aufführungspraxis etwa (um nur die jüngst zurückliegenden Saisons zu berücksichtigen) der Mozart-Trilogie von Claus Guth sowie den Inszenierungen von *Così fan tutte* und *Don Giovanni* von Sven Eric Bechtolf nicht mehr als bloß das immergleiche

Exerzitium barbarischer Gleichmacherei hätte wahrnehmen können.⁵ Dass Bechtolfs *Don Giovanni* auch noch nach seinem Höllensturz ungebrochen und in alter Frische den Frauen nachstellt und dass damit nebenbei dem indianischen 'Eingehen in die ewigen Jagdgründe' auch alteuropäisch ein ganz neuer Sinn abgewonnen ist – das hätte dem an der Freudschen Theorie des menschlichen Trieblebens geschulten Adorno bestimmt gefallen. (Ich komme darauf zurück.) Aber auch dass der Vorgänger-*Don Giovanni* bei Claus Guth eine lädierte Naturgewalt war, dem dunklen Wald entsprungen, und dass als sein mythisches Gegenbild ein schwarzer Wolfshund frei über die baumbestandene Bühne schnürte, hätte dem Philosophen einleuchten müssen: Schließlich ist er einer der ganz wenigen Denker des 20. Jahrhunderts, die in der Ästhetik die Rolle der Natur (in ihrer metaphysischen Selbständigkeit als *unverwaltete Natur*) im Blick behalten haben. Ich glaube überdies, es hätte ihm auch gefallen, dass in Bechtolfs *Così* Don Alfonso, der sogenannte Philosoph, der doch wenig mehr ist als ein desillusionierter Zyniker und bis zur Unredlichkeit manipulativer Quälgeist, am Ende in einer bezeichnenden Unaufmerksamkeit, an der augenscheinlich eine ganz unphilosophische Gier ihren Anteil hat, einen nicht für ihn bestimmten Kelch voller Gift leert – und damit einem ganz ähnlichen Schicksal verfällt wie bei den Brüdern Grimm die böse Stiefmutter, die auf der Hochzeit von Schneewittchen in glühenden Pantoffeln tanzen muss, bis sie tot umfällt.

So könnte man noch eine Weile fortfahren und die zeitgenössischen wie auch die historischen Inszenierungen durchgehen, immer am Leitfaden der Frage, ob sich nicht auch in ihnen hier und dort eine kritische Idee artikuliert, die man als

⁵ Mit dem Engel des Eros im *Figaro* hatte Claus Guth 2006 dem Libretto eine stumme Figur hinzuerfunden, die in choreographischer Performance die affektiven Energien zwischen den handelnden Personen und die Muster in deren (immer auch musikalischen) Beziehungen sichtbar macht. Sofern diese Absicht erfüllt wird, dürfte diese Funktion selbst als hinzugefügte kaum Adornos Kitsch-Verdikt verfallen.

kommensurabel und kongenial mit Adornos gesellschaftskritischer Position ansehen darf. Man wäre in einem solchen Vorgehen nahe bei Adorno, denn zu seinen gültigen Ansprüchen in der Ästhetik gehört die durch Kant maßgeblich geprägte Einsicht, dass ästhetische Urteile niemals generalisieren dürfen, sondern als einzelne Urteile immer individualisierend auf das Individuelle der Gestalt gerichtet sein müssen.⁶ Doch deshalb wäre eine solche Untersuchung der Salzburger Mozart-Aufführungen auch niemals bloß eine Aufgabe für die Philosophie, sondern immer zugleich eine Sache der interdisziplinären, dabei auch musikwissenschaftlichen und theaterwissenschaftlichen Forschung, und genau deshalb will ich jetzt auch nicht so tun, als könnte ich – zudem in *einem einzigen* Vortrag hier zu wesentlichen, fundierten Ergebnissen kommen. Ich will vielmehr nach der Andeutung der möglichen *Richtung* weiterer Untersuchung stattdessen noch etwas mehr, und schließlich: das *Zentrum von Adornos Mozart* vorführen.

Was also ist *Adornos Mozart*, den er gegen den frevelnden Zugriff der *Barbarei des Kulturbetriebes* in Sicherheit bringen oder: in Sicherheit halten will? Auf den ersten Blick könnte man die Sorge haben, dass sich das gar nicht herausfinden lässt, denn Adorno hat Mozart keine Monographie gewidmet; er hat ihm noch nicht einmal einen selbstständigen Aufsatz gewidmet. Was Adorno über Mozart denkt, lässt sich aber trotzdem in aller nur wünschenswerten Deutlichkeit sagen. Mozart begleitet nämlich Adornos musiktheoretische und ästhetische Überlegungen wie ein sehr prägnantes Leitmotiv. Was er ihm bedeutet, erschließt sich dem Leser aus einer Vielzahl von Bemerkungen, die zum einen über die der Musik gewidmeten kleineren Schriften verstreut sind, deren Charakter von der musiksoziologischen Analyse bis zur Kritik einzelner musikalischer Aufführungen reicht; die zum anderen in der *Ästhetischen*

⁶ Immanuel Kant: *Kritik der Urtheilskraft* (1790), Analytik des Schönen, § 8, 215; siehe auch: „Schön ist das, was *ohne Begriff* allgemein gefällt.“ (KU § 9, 219; Hervorhebung von mir, B.R.)

Theorie, dem posthum herausgegebenen großen Werk zur Philosophie der Kunst, ebenfalls verstreut sind. Durch den systematischen Kontext dieser Ästhetik als einer gesellschaftskritischen Theorie der Kunst findet sich die Reflexion auf Mozart, seine epochale Leistung und einzelne seiner Werke, eingebettet in den größeren Zusammenhang erkenntnistheoretischer, gesellschaftskritischer, ideologiekritischer und kunstphilosophischer Auseinandersetzung. Davon, von dieser Einschätzung und ihrer Einbettung, soll nun ein etwas genauerer Eindruck vermittelt werden.

2. Adornos Mozart

Was ist es, das Adorno an Mozart lobt? Die Prädikate dieses Lobes sind zahlreich: Bei Mozart lässt sich nicht nur Reichtum der melodischen Erfindung, sondern auch Reichtum an Wendungen der Form feststellen. Ebenso wie er schon in seinen frühen Kompositionen „souverän im ganzen, substanziell im Detail“ (GS 19, 325) sei, müsse man den „seraphischen Ton“ mancher seiner reifen Werke (GS 18, 704) loben. Adorno lobt Mozart insgesamt für die „unbeschreibliche Meisterschaft“ (GS 19, 219), die er selbst in Auftragsarbeiten beweise, wie für seine außergewöhnliche Leichtigkeit. So heißt es einmal, ein Thema klinge so, „als hätte Musik aller Kontrollen, der Schmach aller Bindungen sich entäußert und entschwebte der Erde mit der Seligkeit von Amoretten“. (GS 18, 705)

Ein durchgehendes Motiv in Adornos Würdigung ist Mozarts Fähigkeit, die disparaten Geltungsansprüche unterschiedlicher Sphären und Elemente zu einer Einheit zu verbinden, zum Beispiel „jenes zugleich weltliche[] und sakrale[] Wesen[], dessen nur Mozart, auf dem Indifferenzpunkt von Mystik und Aufklärung, mächtig war“ (GS 18, 706) und das sich exemplarisch in einem kurzen Ensembleabschnitt im Finale des *Figaro* findet. Hieran hebt Adorno insbesondere drei reine Instrumentaltakte hervor, die der Überleitung in den

fröhlichen Beschluss dienen und in denen sich ein Motiv bildet, „das leise an den kirchenmusikalischen Stil mahnend, das Erhabene und das ganz Unscheinbare in eins setzt, wie es keiner Musik nach Mozart wieder glückte“ (GS 18, 706).

„Ihre Gewalt gewinnt die Form bei ihm als bestimmte Negation“ (ÄTh, 264), sagt Adorno von Mozart in Anwendung eines klassischen Terminus der Hegelschen Dialektik: *Bestimmte Negation*, das ist die Negation, bei der man in bewusster und absichtsvoller Ablehnung eines Vorgegebenen zugleich eine konkrete Alternative – eine Gegen-*Position* – anzubieten hat. Durch dieses Urteil würdigt er Mozart im höchsten Maße als einen, der weiß, was er tut; der weiß, wovon er sich absetzt, und was er dagegen setzt. So ist denn auch an der eingangs schon zitierten Stelle der vollständige Wortlaut: „Selbst Mozart, der im bürgerlichen Haushalt die Rolle des begnadet tänzelnden Götterkindes spielt, war, wie seine Korrespondenz mit dem Vater auf jeder Seite bezeugt, *unvergleichlich viel reflektierter* als sein Abziehbild: *allerdings reflektiert in seinem Material*, nicht freischwebend abstrakt darüber.“ (ÄTh, GS 7, 501; Hervorhebungen von mir, B.R.)

Aber auch diese Anerkennung ist noch nicht das höchste der Gefühle. Adorno konnte in seiner Hommage an Mozart keine stärkeren Begriffe finden als die der *Authentizität* und der *Tiefe*, wo er von dessen Fähigkeit spricht, „Unvereinbares zu vereinbaren, indem dem Rechnung getragen wird, was die divergenten musikalischen Charaktere zu ihrer Voraussetzung herbeiziehen, ohne in ein anbefohlenen Kontinuum sich zu verflüssigen. Unter diesem Aspekt ist Mozart unter den Komponisten des Wiener Klassizismus der, welcher vom etablierten Klassizitätsideal am weitesten sich entfernt, freilich dadurch eines höherer Ordnung – es mag *Authentizität* heißen – erreicht. Dies Moment ist es, wodurch selbst in der Musik, trotz ihrer Ungegenständlichkeit, die Unterscheidung des Formalismus als eines leeren Spiels und dessen anwendbar ist, wofür kein

besserer Terminus zur Verfügung steht als der anrühige von der *Tiefe*.“ (ÄTh, 455)

Zu berücksichtigen ist angesichts solcher Auszeichnung, dass nach einer Erkenntnis, die Adorno sehr stark betont und die eingangs bereits thematisch war im Hinweis auf seine Theorie der durchgängigen Vermittlung gesellschaftlicher Herrschaft in die Verkehrsformen aller Lebensbereiche, die Musik wie alle Kunst als „abgeblendetes Nachbild“ der Gesellschaft zu begreifen ist (GS 14, 387), so dass sich die Dynamik gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse im historischen Wandel immer auch in der Musik abbildet. Dann hat man bereits einen Ansatz zur Erklärung, *wie* das, wofür Mozart von Adorno so geschätzt wird, *möglich* und wie es zu verstehen *ist*: Mozart bewegt sich mit seiner Musik auf der Höhe gleichsam einer Epoche, eines großen Augenblicks, in dem die Menschen erfüllt waren von dem Anspruch, der Hoffnung und der unmittelbaren Erwartung, dass es möglich sei, die gesellschaftliche Herrschaft, die des *Ancien régime*, zu brechen – und sie nicht nur durch eine reformierte, gelinderte Herrschaftsstruktur zu ersetzen, sondern sie in einen herrschaftsfreien Zustand, eine klassenlose Gesellschaft zu überführen. In einem seiner von Adorno so genannten *Moments musicaux* heißt es 1929⁷ von Mozarts Zauberflöte aufschlussreich: „damals nur wölbte die gleiche Opernkuppel sich über Sarastro und Papageno, als im revolutionären Augenblick das Bürgertum mit den ergriffenen Menschenrechten Freude selbst erreicht meinte; da jedoch die bürgerliche Gesellschaft so wenig der Freude teilhaftig wurde wie Menschenrechte realisierte, haben die Klassen der Musik wie die der Gesellschaft sich geschieden“ (GS 17, 53).

Das Prinzip der Menschenrechte ist die Gleichheit zwischen den Individuen; dieses egalitäre, demokratische Ethos teilt sich als Formprinzip, so Adorno, nicht allein auf der narrativen Ebene des Librettos Mozarts Gestalten, es teilt

⁷ „*Nachtmusik*“, in: *Aufbruch*, XI, Heft I, 1929. Gekürzt.

sich auch seinen musikalischen Entscheidungen mit. Man mag hier assoziieren, dass Mozart der Dienerin Susanna im *Figaro* im zweiten Akt das Motiv eines Menuetts zuordnet, das bis dahin dem höfischen Zeremoniell der Aristokratie vorbehalten war. In einem anderen kleinen Stück gibt Adorno ein aufs Ganze gehendes Beispiel der egalitären Pluralität, in der ein ästhetisches Äquivalent der demokratischen Gesellschaft gesehen werden kann: dass nämlich „in der Zauberflöte die Singspielerbschaft ein Welttheater stiftet, auf dem oben und unten, Opera seria, Couplet, Lied, Ziergesang und aufgeklärte Mystik gleichwie zum letztenmal im runden Kosmos sich zusammenfinden, ohne Riß zwischen dem Bereich Sarastros und dem Papagenos“ (GS 17, 38). Adornos Hinweis auf die harmonische Integration von musikalischen Elementen aus disparaten Kultursphären ist eines der exemplarischen Beispiele für das, was er meint, wenn er in seiner Ästhetischen Theorie generell die *ästhetische Form als sedimentierten Inhalt* geltend macht.

Und die geschichtsphilosophische Einschätzung lautet: „Die »Zauberflöte«, in der die Utopie der Emanzipation und das Vergnügen am Singspielcouplet genau koinzidieren, ist ein Augenblick selber. Nach der »Zauberflöte« haben ernste und leichte Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen.“ (GS 14, 17) – „Das letzte Mal, daß sie sich wie auf schmalem Grat, in äußerster Stilisierung versöhnten, war Mozarts Zauberflöte; sehnsüchtig trauern diesem Augenblick noch Gebilde wie die Ariadne von Strauss und Hofmannsthal nach.“ (GS 14, 200)

Erkennbar wird so, dass Adorno in Mozart einen Meister des allerhöchsten Niveaus würdigt. Er preist mit Blick auf seine innovative Kraft insbesondere seine Freiheit im Umgang mit den traditionellen Formen und Konventionen,⁸

⁸ „Bei Mozart erprobte die Einheit spielend sich zuweilen in der Lockerung von Einheit. Durch Juxtaposition relativ unverbundener oder kontrastierender Elemente jongliert der Komponist, dem vor allen anderen Formsicherheit nachgerühmt wird, virtuos mit dem Begriff der Form selbst. Er vertraut so sehr

und – in der Rede von der „Transvestition des Humanisten ins Stilkleid“ fanden wir es schon angekündigt: Er stellt an dieser außerordentlichen musikalischen Souveränität heraus, dass sich hier der Anspruch des Aufklärungszeitalters wie in einer kristallinen Gestalt zusammenzieht. Adorno behauptet im Blick auf Mozart einen weltgeschichtlichen *Kairos*: *Mozarts Opern profitieren vom verheißungsvollen Augenblick der Weltgeschichte und bewahren dessen Versprechen*. In seiner Musik ist die Utopie einer herrschaftsfreien Gesellschaft artikuliert, die überdies die Versöhnung mit der Natur umfasse.

Auch dies letztere Moment lässt sich wiederum an einer kleinen Studie exemplifizieren: So gut wie jeder, der schon einmal ein Programmheft einer *Don Giovanni*-Inszenierung in der Hand hatte, kennt Adornos „Huldigung an Zerlina“ (eines der *Moments musicaux* aus dem Jahr 1952), die noch einmal anders in den Kontext dieses Gedankens führt. Diese Miniatur vereinigt auf engstem Raum, auf knapp zwei Seiten, in der Würdigung der Zerlina-Gestalt zwei zentrale Gedanken seiner Ästhetik: den utopischen Charakter dessen, was als *Glücksversprechen* an großen Kunstwerken aufscheint, konkret geltend gemacht an der silbernen Süße von Zerlinas Stimme, die wie aus dem Niemandsland der historisch um die Macht kämpfenden Parteien (Bürgertum und Adel) tönt; und das Motiv der *Versöhnung* von Natur und Zivilisation, Stadt und Land.

Das alles ist mehr, als man erwartet hätte. Ihren Kulminationspunkt erreicht die Hymne des gesellschaftskritischen Philosophen auf den großen Komponisten aber mit einem Motiv, von dem man auch geltend machen kann, dass darin Mozart im vollen Sinne zu *Adornos Mozart* wird: Bei Mozart gelinge im „Ausgleich zwischen dem Schema und dem je Einmaligen der

ihrer Kraft, daß er gleichsam die Zügel fahren läßt und den zentrifugalen Tendenzen aus der Sicherheit der Konstruktion heraus Einlaß verschafft.“ (ÄTh, 212) Auch das ist gemeint, wenn Adorno vom „beispiellosen Formniveau Mozarts“ spricht (ÄTh, 327).

durchkomponierten Musik“ (GS 18, 436) die Wechselwirkung von Allgemeinem und Besonderem. Es ist das Gelingen dieser Integration, in dem sich eine besondere Freiheit realisiert, „die [...] es ihm gestattet, Neues oft an Neues zu reihen und doch Einheit zu stiften“ (GS 18, 520).⁹ Mit diesem Ausgleich zwischen Allgemeinem und Besonderen ist ein Ideal auf den Punkt gebracht, das Adorno als das Ideal der Herrschaftsfreiheit propagiert. Denn umgekehrt ist die Unterordnung des besonderen unter das Allgemeine im Akt der Erkenntnis: die Subsumtion der Phänomene unter den Begriff, nach Adornos methodischer Engführung von Gesellschaftskritik und Erkenntniskritik das Stigma der Herrschaft. Und die große Kunst wie die kritische Philosophie verkörpern ihm dagegen gleichermaßen das Vorbild einer herrschaftsfreien Erkenntnis: „[G]roße Musik [ist] integral derart, daß sie weder auf dem Partikularen beharrt, noch es der Totalen unterwirft, sondern diese aus dem Impuls der Partikularität entstehen läßt“, so beschreibt Adorno dieses Ideal generell, das er „der sich erhebenden musikalischen Sprache Mozarts“ zuerkennt. (GS 14, 357) – Nichts anderes als der Effekt des Gelingens solcher Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem, von der Adornos Kritik an der gesellschaftlichen Herrschaft träumt, ist denn der gepriesene „seraphische Ausdruck der Mozartschen Humanität“ (GS 14, 357).

Adorno ist unter dem Titel einer kritischen Theorie der Gesellschaft berühmt geworden durch seine Analyse der gesellschaftlichen Herrschaft, wie sie sich bis in die Mikrologie selbst noch der scheinbar harmlosesten zwischenmenschlichen Verkehrsformen und kulturellen Produkte auswirkt. Die Kunst, deren Doppelcharakter zwischen autonomer Gestaltung und *fait social* Adorno analysiert, transformiert zwar die gesellschaftliche Erfahrung in das ästhetische Medium, sie kann dabei vermittels des ihr eigenen, dem Realitätsprinzip

⁹ Im allgemeinen ordnet Adorno den Anteil der Oper am bürgerlichen Humanismus und Idealismus als bloß mittelbar ein und sieht ihn nur „in den größten Werken der Gattung, bei Mozart, im *Fidelio*, im *Freischütz* fraglos“ (GS 18, 762)

entgegengesetzten Prinzip autonomer Gestaltung aber immer auch selbst eine Instanz der Kritik an gesellschaftlicher Herrschaft sein – ein Gedanke, den Adorno mit Blick auf die große Kunst der Moderne seit dem 18. Jahrhundert in seiner posthum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* durchgeführt hat. Es ist bei weitem nicht genug zu sagen, dass Mozart für Adorno zweifelsfrei in das Spektrum dieser großen Kunst gehört. Es ist viel mehr: Adornos Mozart ist eine Schlüsselfigur, ja: er ist die Gallionsfigur der kritischen Ästhetik gerade in ihren utopischen Ansprüchen. Wieviel Adorno von Mozart hält, das ist ultimativ an einer *direkten* Verbindung dokumentiert, die viele vielleicht gar nicht für möglich halten würden: Während in der trivialen, barbarischen Vulgärrezeption (fälschlich) die Operetten auf Mozart zu verweisen scheinen, ist es für den an Schönberg geschulten Adorno – Schönbergs Kompositionsweise, die ihn an Mozart denken lässt (siehe GS 18, 332).

3. Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen (1933)

Es lohnt sich, nach diesen auch ins Grundsätzliche der philosophischen Einsichten und Überzeugungen gehenden Darstellungen abschließend noch einmal auf eine individuelle Gestalt zurückzukommen, die wir bereits gestreift haben: Mozarts *Don Giovanni*. Erhaben ist der große und erhabene Mozart Adornos auch über die bisweilen von unorientierten Spontanlesern so hoch geschätzte Deutung Sören Kierkegaards. Was Adorno von Kierkegaards *Don-Giovanni*-Deutung hält, das ist seiner Habilitationsschrift *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* von 1933 unschwer zu entnehmen. Man darf sich in der Beurteilung Kierkegaards nicht mit dem definitorischen Programm zufrieden geben. Dass die Figur des *Don Giovanni* in Mozarts Oper für Kierkegaard eine Gestalt des Musikalisch-Erotischen verkörpert, die Idee der „sinnlichen Genialität“, darf man nicht zum stationären Nennwert und dann als einen Ausdruck der Bewunderung nehmen. Man muss dabei vielmehr sehen,

dass es nicht Kierkegaard ist, der dies in erster Person als Autor sagt, sondern der Ästhetiker A, den Kierkegaard inszeniert. Kierkegaard macht somit in der Gestalt des Don Giovanni eine Kulmination der ästhetischen Einstellung, der ästhetischen Lebensform geltend, eine Kulmination des Ästhetischen, das er entschieden ablehnt. Für ihn kann das Ästhetische anders als für Kant und Hegel *und Adorno* keine selbstgenügsame Legitimität, keine Autonomie und Autorität für sich beanspruchen; es wird vielmehr aus der überlegenen Perspektive der ethischen und der religiösen Einstellung konstruiert – und verworfen. Meines Erachtens macht sich diese Verwerfung übrigens schon daran bemerkbar, dass er in seiner Rollenprosa dem Ästhetiker, der von Mozarts Oper und deren Zentralfigur Don Giovanni schwärmt, ein Urteil in den Mund legt, dass sich angesichts der Handlung nur allzu leicht als naiv entlarvt: Worin soll denn die *sinnliche Genialität* eines Don Juan liegen, dem – in der Handlung, die in der Oper inszeniert ist – keine seiner Aktionen gelingt? Mozarts (und da Pontes) Reflektiertheit und Witz zeigen sich auch darin, dass in seiner Oper der Mythos des Registers mit den 1003 allein in Spanien verführten Frauen zum Gerücht wird.¹⁰

Der Titel, den Adorno seiner Kierkegaard-Untersuchung gibt, hat denn auch den Doppelsinn, dass *er* hier aus dem Gesamtwerk seines Referenzautors alle Theorie-Elemente zusammenträgt, um den Begriff des Ästhetischen zu konstruieren, man würde dazu heute eher sagen: zu rekonstruieren – *und* dass das Ästhetische bei Kierkegaard eine ziemlich konstruierte Sache ist. Im Medium der Rollenprosa, die er in seinem Buch *Entweder/Oder* 1843 inszeniert, reduziert Kierkegaard den Begriff des Ästhetischen in allen seinen Formen auf

¹⁰ Der Versuch, Donna Anna zu verführen (und selbst, wenn man etlichen Interpreten folgt: deren gelungene Verführung) endet mit einer schrecklichen Bluttat, die dem Verführer schließlich zum Verhängnis wird; und der verlassenen Ehefrau Elvira gelingt es, die Aufmerksamkeit des sozialen Umfeldes auf den Unhold so zu mobilisieren, dass er nicht einmal mehr die Verführung der Magd Zerlina zustande bringt.

den Genuss der Unmittelbarkeit. Diese Auffassung, die er unter anderem am Extrem der Figur des *Don Giovanni* als des höchsten Stadiums des Musikalisch-Erotischen entwickelt, läuft von daher nicht auf die Anerkennung der ästhetischen Phänomene als solche, geschweige denn der Phänomene des Musikalisch-Erotischen hinaus, sondern auf deren Beurteilung und auch Verurteilung im Namen höherer Einsichten. Der Mensch in der ästhetischen Lebensform ist im Grunde ein verworfenes, ja: Kierkegaard traut sich zu, in objektivistischem Zugriff zu sagen: ein verzweifelttes Subjekt, das sich dem Ethischen und dem Religiösen verweigert, und am *Don Giovanni* als der Verkörperung der sinnlichen Genialität in ihrem Aufbegehren gegen die christliche Haltung lässt sich dies trefflich exerzieren.

Gegen diese Konstruktion, der gemäß alles Ästhetische und selbst noch die raffinierteste künstlerische Reflektiertheit und die größte erotische Raffinesse im Kern nichts anderes ist als ein Hedonismus, der den Sprung in die ethische Verantwortlichkeit verhindert, gegen diese Verkennung des Ästhetischen richtet sich Adornos Denken aus zwei Motiven. In den *Minima Moralia*, gleichsam Adornos Äquivalent zu Schopenhauers *Aphorismen zur Lebensweisheit*, und einer wesentlich stärker rezipierten Schrift, als es sein *Kierkegaard* war, hat der große Melancholiker unter den gesellschaftskritischen Denkern des 20. Jahrhunderts preisgegeben, dass für ihn das Modell allen menschlichen Glücks die sexuelle Erfüllung ist: „Glück ist überholt: unökonomisch“, heißt da der Befund der kritischen Gesellschaftsanalyse, und weiter: „Denn seine Idee, die geschlechtliche Vereinigung, ist das Gegenteil des Gelösten, selige Anspannung“ (*Minima Moralia* (MM), Aphorismus 139, 291).¹¹ Schon darin

¹¹ „Der Satz *omne animal post coitum triste* ist von der bürgerlichen Menschenverachtung ersonnen worden: nirgends mehr als an dieser Stelle unterscheidet das Humane sich von der kreatürlichen Trauer. [...] Die Vergänglichkeit von Lust, auf die Askese sich beruft, steht dafür ein, daß außer in den *minutes heureuses*, in denen das vergessene Leben des Liebenden in den

kann *auch* eine indirekte Verteidigung der *Don Giovanni*-Figur gegen den protestantischen Provinzialismus gesehen werden, der uns in Kierkegaards Konstruktion des Ästhetischen entgegentritt. Auch die *Huldigung an Zerlina* greift dieses Motiv auf, indem der Aristokrat Don Giovanni hier nicht allein als der „Angstlose“ gewürdigt wird, dem die Bürger „ihr Ideal der Freiheit abgelernt“ hätten. Adorno charakterisiert ihn zugleich als einen „Sendboten der Lust“ auf; weil er frei war „von der Lüge, es wäre seine Willkür die Freiheit der anderen“, meint Adorno: „Zerlina hatte recht, daß sie ihn mochte.“ (GS 17, 35)

Darüber mag man streiten wollen. Doch das andere, philosophisch ungleich stärkere Motiv der Kritik an Kierkegaard bezieht sich auf die Abstraktheit der Kunstfigur in einem ästhetischen Gebilde, deren Ableitung aus einem abstrakten Prinzip, die Adorno mit seinem ganz anderen und ungleich differenzierteren Begriff des Ästhetischen schlechterdings nicht akzeptieren kann. Sein konzises Urteil in *Kierkegaard* lautet: Gleichgültig mit welchem Recht sinnliche Genialität die abstrakteste Idee heißt: die Bestimmung der Musik als des abstraktesten Materials führt zu absurden Konsequenzen. Aus ihr wird ‚Don Juan‘ als das einzige und ausschließliche Meisterwerk der Musik deduziert, nicht anders als bei Hegel der preußische Staat als Realisierung der Weltvernunft.“ (GS 2, 35) Das darf nicht als Lob missverstanden werden. Es ist das schärfste Verdikt, das dem herrschaftskritischen Ästhetiker zu Gebote steht. Denn Deduktion ist eine begriffliche Herrschaftstechnik. Kierkegaard verkennt mit seiner begrifflichen Deduktion, dass das Künstlerische, das Ästhetische an einem Kunstwerk gerade all das ist, was nicht auf den Begriff gebracht werden kann. „Weiter läßt sich der ästhetische Idealismus nicht treiben; vor der Einheit der ‚Idee‘, des inhaltsleeren Allgemeinbegriffs von ‚sinnlicher Genialität‘ schrumpfen alle qualitativen Differenzen zusammen, in denen Kunst ihren Bestand hat, und traurig einsam bleibt ein Meisterwerk als geschlossene und

Knie der Geliebten widerstrahlt, Lust überhaupt noch nicht sei.“ (MM, Aphorismus 113, 232)

abschließende Totalität kanonisch übrig. Willkürlich wird Musik abstrakter Dämonie vorbehalten“ (GS 2, 35).

Man muss sich hier auch noch einmal daran erinnern, dass Adornos Ideal der Herrschaftsfreiheit die Vermittlung, die Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem ist, und dass er insbesondere den ästhetischen Gebilden und der kritischen Philosophie diese Leistung zutraut. Das vernichtende Urteil über Kierkegaard kommt somit geradenwegs aus dem systematischen Zentrum von Adornos ästhetischem Denken: Und in ebendiesem Zentrum, dort wo der Anspruch wirkt, dass in den Kunstwerken das Individuelle, das Besondere, Adorno sagt: das *Nichtidentische* an den Dingen und Verhältnissen seinen Ort hat – dass also die Figuren eines Kunstwerks etwa nicht schlichtweg auf den Begriff gebracht, aus einem Prinzip deduziert und damit auf das Prinzip reduziert werden dürfen – im Zentrum des ästhetischen Denkens behauptet sich Mozart mit seiner Freiheit im Umgang mit den Formen und mit einer *Authentizität* und *Tiefe*, die als solche bereits ein Ethos tragen, so dass auch seine Kunst nicht erst durch den externen Bezug auf Ethik und Religion ihre Legitimation erfahren muss: das Ethos der Anerkennung von Individualität in ihren unabsehbaren Formen. Mit Adorno darf hierin Mozarts *Don Giovanni* – gegen Kierkegaard – als exemplarisch gelten.