

Auszug aus Streifzüge bei Context XXI

<http://contextxxi.org/versuch-uber-musik-und-abstrakte.html>

erstellt am: 29. März 2024

Datum dieses Beitrags: Dezember 1999

Versuch über Musik und abstrakte Zeit

Postones *Reinterpretation of Marx* und Adornos Interpretation der Musik

■ GERHARD SCHEIT

In seinem Buch *Time, labor, and social domination. A reinterpretation of Marx's critical theory (1993)* [1] kehrt Moishe Postone noch einmal zu dem Punkt zurück, an dem sich Habermas von der Kritischen Theorie in Richtung Kommunikation verabschiedete. Statt des linguistic turns empfiehlt Postone eine kritische Wendung zu Wert und abstrakter Arbeit. Das heißt, er kritisiert zwar wie Habermas die deterministische und geschichtspessimistische Tendenz insbesondere bei Horkheimer, wird aber darüber nicht zum zivilgesellschaftlichen und verfassungspatriotischen Optimisten. Denn anders als Habermas, der sich sogleich nach der Studentenbewegung mit der abstrakten Arbeit und dem Wert im Namen des Kommunikativen abzufinden vermochte wie einstens Schiller mit dem realen Staat im Namen des Ästhetischen nach der Französischen Revolution —, anders als Habermas also versucht Postone gerade von Wert und abstrakter Arbeit aus, den „Pessimismus“ der Frankfurter Schule aufzurollen. Pollock und Horkheimer, Adorno und Sohn-Rethel kritisiert er darin, daß sie wie schon Lukács in *Geschichte und Klassenbewußtsein* die Kategorien der Ware und des Kapitals immer nur auf der Ebene der Zirkulation angewandt haben, daß sie sozusagen beim Tauschwert stehen geblieben sind, bei der Kritik der Tauschverhältnisse, und daß sie letztlich — trotz aller Distanz zur Arbeiterbewegung und deren Marxismus — vom Standpunkt der Arbeit aus die Tauschverhältnisse kritisieren: „(...) within such an interpretation, the categories of commodity and capital do not

really grasp the social totality while expressing its contradictory character. Instead, they specify only one dimension of capitalist society, the relations of distribution, which eventually comes to oppose its other dimension, social ‚labor‘. In other words, when the Marxian categories are understood only in terms of the market and private property, they are essentially one-dimensional from the outset: they do not grasp the contradiction but only one of its terms. (...) It is a critique from the standpoint of ‚labor‘ of the social forms expressed by the categories!“ (S. 115) Die Kritik, die Postone speziell an Sohn-Rethel übt, soll vermutlich auch Adorno treffen, der in dem ganzen Buch allerdings ziemlich unterbelichtet bleibt. Im Unterschied zu Horkheimer orientierten sich ja beide — Adorno und Sohn-Rethel — viel stärker an der Frage der realen Abstraktion, die Marx bereits in den *Grundrissen* aufgeworfen hatte. Aber, wie Postone einwirft, auch diese Variante kritischer Theorie beschränke sich dabei auf die Sphäre des Tausches: Sohn-Rethel „argues that the sort of abstraction an form of social synthesis entailed in the value form is not a labor abstraction but an exchange abstraction. (...) Sohn-Rethel, however, interprets the commodity form as being extrinsic to commodity-determined labor (...) He emphasises on exchange, which excludes any examination of the implications of the commodity form for labor (...)“ (S. 179)

Gerade darauf hat es nun Postone abgesehen: die Realabstraktion auf dem Gebiet der Arbeit dingfest zu machen. Da er allerdings die musikalischen und ästhetischen Schriften Adornos ausklam-

mert, vermag er auch nicht die darin formulierte Kritik der abstrakten Arbeit wahrzunehmen, von der im letzten Teil dieses ‚Essays‘ zu sprechen sein wird.

Arbeit und Zeit

Postone begreift die Frage des Mehrwerts und der Wertgröße, die im Arbeiterbewegungsmarxismus im Mittelpunkt stand, lediglich als integrierten Bestandteil einer anderen, fundamentalen Kritik, die Marx im *Kapital* formuliert hat, und die mit der Wertform auch die abstrakte Arbeit und die abstrakte Zeit in Frage stellt. Diese ist nun in den Mittelpunkt zu rücken — aber gerade hier gibt es den größten Widerstand des gesunden Menschverstands. Gemeinhin unterscheidet man zwischen linearer und zyklischer Zeitauffassung. Postone jedoch erörtert eine andere Unterscheidung: er differenziert darin, ob die Zeit als abhängige oder unabhängige Variable begriffen wird — im einen Fall spricht er von konkreter, im andern von abstrakter Zeit. Vor der Moderne, vor der Totalisierung des Kapitalverhältnisses, war die Zeit keine autonome Kategorie, sie war abhängig von Ereignissen, und konnte qualitativ bestimmt werden, als gute oder schlechte, heilige oder profane. Konkrete Zeit geht darum nicht im Begriff der zyklischen Zeit auf: „for there are linear conceptions of time which are essentially concrete (...) Concrete time is characterized less by its direction than the fact that it is a dependent variable. (...) A relationship exists between the measure of time and the sort of time involved.

The fact that the time unit is not constant, but itself varies, indicates that this

form of time is a dependent variable, a function of events, occurrences, or actions. ‚Abstract time‘ on the other hand, by which I mean uniform, continuous homogeneous, ‚empty‘ time, is independent of events. The conception of abstract time which became increasingly dominant in Western Europe between the fourteenth and seventeenth centuries, was expressed most emphatically in Newton’s formulation of ‚absolute, true and mathematical time (which) flows equably without relation to anything external.‘ Abstract time is an independent variable; it constitutes an independent framework within which motion, events, and action occur. Such time is dividible into equal, constant, nonqualitative units. The conception of time as an independent variable with phenomena as its function was developed only in modern Western Europe.“ (S. 202)

Im folgenden weist Postone alle Versuche zurück, die Entstehung dieser westlichen Zeitvorstellung, mit Kant gesprochen: dieses westlichen Zeitschematismus, auf technische Erfindungen, vor allem die Entwicklung der Uhr, die eine präzise, mathematische Zeitmessung erlaubt, zu reduzieren. Der Vergleich mit China, wo es früh schon Uhren gab, macht das Wesentliche deutlich: „notion of productivity, in the sense of output per unit time, was unknown.“ Gerade darum aber geht es nun in Western Europe. Postone verweist hier auf Jacques Le Goff, der bereits unter den verschiedenen Arten von Zeitmessung in der mittelalterlichen Stadt die Arbeitsglocken hervorgehoben hat, „which appeared and spread quickly in the cloth-producing towns of the fourteenth century.“ (S. 209). „The work bells themselves were an expression of a new social form that had begun to emerge, particularly within the medieval cloth-making industry. This industry did not produce primarily for the local market, like most medieval ‚industries‘ but, along with the metal industry, was the first that engaged in large-scale production for export. The craftsmen of most other industries sold what they produced, but in the textile industry there was a strict separation between the cloth merchants, who distributed the wool to the workers, collected the finished cloth from them and sold it, and the workers, many of whom were ‚pure‘

wage earners, possessing only their labor power.“ (S. 209f.) „productivity (...) was constituted, at least implicitly, as an important social category in the textile industry of medieval Western Europe.“ (S. 210) Da die Arbeiter hier tageweise bezahlt wurden, ging es in der Frage der Entlohnung stets um die Länge und die Definition des Arbeitstages, um die Arbeitspausen. Die städtischen Arbeitsglocken markierten für die frühen textilerzeugenden Betriebe den Beginn und das Ende des Arbeitstages, ebenso wie die Unterbrechungen zur Mahlzeit. Daraus folgt Postone: „with the rise of early capitalist forms of social relations in the cloth-producing urban communes of Western Europe, a form of time emerged that was a measure of, and eventually a compelling norm for, activity. Such a time is divisible into constant units, and within a social framework constituted by the emerging commodity form, such units also are socially meaningful.“ (S. 211)

Das Geld ist die erste Erscheinungsform des real Abstrakten überhaupt. Marx hat damit folgendes gemeint: „Es ist, als ob neben und außer Löwen, Tigern, Hasen und allen andern wirklichen Thieren, die gruppiert die verschiedenen Geschlechter, Arten, Unterarten, Familien usw. des Thierreichs bilden, auch noch DAS THIER existierte, die individuelle Incarnation des ganzen Thierreichs. Ein solches Einzelnes, das in sich alle wirklichen vorhandene Arten derselben Sache einbegreift, ist ein Allgemeines, wie Thier, Gott usw.“ [2] Indem dieses Geld nun unmittelbar auf die konkrete Arbeit bezogen wurde — dadurch, daß die Länge der Arbeitszeit mit der Summe des dafür bezahlten Geldes gleichsam synchronisiert werden konnte — ist auch der erste Schritt zur abstrakten Arbeit getan. D.h. die abstrakte Logik des Geldes, die bereits in der Antike ihr Unwesen trieb, hier aber auf eng begrenztem gesellschaftlichem Raum, erfaßt nun an der Schwelle zu Moderne Arbeit und Zeit und verwandelt sie in reale Abstraktionen. Geld wird Zeit.

Die mechanische Uhr, nicht lange nach der Einführung der Arbeitsglocken erfunden, setzte sich in den städtischen Zentren des mittelalterlichen Europas rasch durch. Am Ende des 14. Jahrhun-

derts war hier die sechzigminütige Stunde so gut wie etabliert. Freilich handelte es sich noch immer und für lange um Inseln der abstrakten Zeit in einem Meer disparater konkreter Zeitvorstellungen, unmeßbar und unteilbar. Postone betont aber, daß die abstrakte Zeit, ihrem genauen Begriff gemäß, eine totalisierende Tendenz von Anfang an besaß, und schon im Ursprung nicht sich sozial eingrenzen läßt auf eine bestimmte Klasse, sondern den Alltag der Stadt, die Lebenswirklichkeit der darin lebenden Menschen durchdrang. Es handelt sich um eine Form von Herrschaft, die begrifflich nicht aufsteht in Klassenherrschaft: „The temporal social forms (...) have a life of their own, and are compelling for all members of capitalist society — even in a way that benefits the bourgeois materially. Although constituted socially, time in capitalism exerts an abstract form of compulsion.“ (S. 214)

Als Resultat gesellschaftlich totaler Vermittlung wird die aufgewendete Arbeitszeit in eine Zeit-Norm verwandelt, die von jedem individuellen Tun abstrahiert und es im selben Maß beherrscht. Darin wäre schließlich auch der reale Eurozentrismus der Geschichte und Kultur, die ‚Herrschaft‘ des Abendlands und die Dominanz der westlichen Welt materialistisch zu begreifen: in der realen Abstraktion von konkreter Arbeit und Zeit. Sie kann letztlich von niemandem beherrscht werden, da sie doch von allen abstrahiert; sie allein vermag die totale Integration zu bewerkstelligen und jene One World zu schaffen, deren Abstraktionsleistung im millionenfachen Hungertod besteht.

Abstrakte Zeit und Ursprung der Musik (Einstimmigkeit – Mehrstimmigkeit)

Bei der Durchsetzung abstrakter Zeit handelt es sich um einen realen Prozeß, keineswegs um eine bloße Zeitvorstellung, obwohl natürlich eine Zeitvorstellung stets beteiligt ist und sein muß. Es ist die Einheit von Ideellem und Reellem. Philosophisch hat diesen Prozeß schließlich Kant an der Wende zum industriellen Kapital, d.h. zur Totalität des Kapitalverhältnisses stehend zusammengefaßt in seinem transzenden-

talent Subjekt und im Apriori seiner Verstandesbegriffe.

Eine materialistische Kritik abstrakter Zeit könnte nicht nur über die Transzendenz dieses Subjekts aufklären, sondern auch den Begriff der „Rationalisierung“, wie ihn Max Weber prägte, in den Zusammenhang der Marxschen Wertkritik gleichsam zurückholen — und an beiden die tödlichen Konsequenzen des Kapitals sichtbar machen. Die Frage der Rationalisierung in der Kultur, speziell in der Musik, die Weber bemerkenswert skeptisch stellt, läßt sich davon nicht ausnehmen: Warum „gerade auf dem Boden des Okzidents, und nur hier, Kulturerscheinungen auftraten, welche doch — wie wenigstens wir uns gerne vorstellen — in einer Entwicklungsrichtung von universeller Bedeutung und Gültigkeit lagen?“ [3]

Im Kapital hat Marx „das Christentum, mit seinem Kultus des abstrakten Menschen, namentlich in seiner bürgerlichen Entwicklung, dem Protestantismus, Deismus u.s.w.“ als „die entsprechendste Religionsform“ für eine „Gesellschaft von Waarenproduzenten“ begriffen, genauer für eine Gesellschaft, „deren allgemein gesellschaftliches Produktionsverhältnis darin besteht, sich zu ihren Produkten als Waaren, also als Werthen zu verhalten, und in dieser sachlichen Form ihre Privatarbeiten auf einander zu beziehen als gleiche menschliche Arbeit (...)“ [4] Das Zitat zeigt den theoretischen Fortschritt, den Marx seit dem Aufsatz *Zur Judenfrage* gemacht hat, wo er noch die jüdische Religion als Metapher für den kapitalistischen Geist verwendet hatte. Dieser Fortschritt beruht eben auf dem Begriff von abstrakter Arbeit und Zeit: stehen sich in der frühen Schrift *Geld und Gesellschaft* unvermittelt wie der abstrakte Gott des Judentums und die konkrete Gesellschaft gegenüber, so vermag Marx nun mit dem Begriff des Werts die totale Vermittlung herzustellen — von der konkreten zur abstrakten Arbeit und vom abstrakten Tauschwert zum konkreten Gebrauchswert — und findet hierfür gerade in der christlichen Religion eine entsprechende verhimmelte Form.

Was Marx aber nicht erörtert, ist die Frage, warum die der kapitalisierten Gesellschaft entsprechende Religion gewissermaßen früher da war als die

Gesellschaft selbst; warum abstrakter Gott und konkreter Sohn eher da waren als Wert und Profit. Ein Problem, das die simple Lösung des Basis-Überbau-Schemas Lügen straft, erscheint doch die Universalität der christlichen Kirche in gewisser Weise als Antizipation der Universalität des Kapitals, der christliche Gott als Vorwegnahme des alles durchdringenden Werts; die Heilsgeschichte als kindlicher Entwurf des Verwertungsprozesses.

Gerade hier erlaubt die Kategorie der abstrakten Zeit eine zumindest schärfere Fragestellung. Postone beginnt seine historischen Exkurse übrigens nicht mit der Textilindustrie des Hochmittelalters, sondern mit der Arbeitszeit in den Klöstern. Er weist dabei auf eine spezifische Disziplinierung und Ordnung der Zeitverhältnisse hin, was die Regelung von Arbeit, Essen und Beten betrifft. Die Zeit wurde dabei für die Mönche bereits durch Glocken markiert.

Es ist dies gewissermaßen noch die Phase des einstimmigen Gregorianischen Chorals. Die Musik wird mittels Neumen notiert, die keine Tonhöhen, sondern Bewegungsrichtungen markieren. Tempo und Rhythmus sind absolut textabhängig und werden nicht schriftlich festgehalten. Die Zeit ist konkret. Der Text bestimmt die Zeit der Musik, wie das manuelle Läuten der Klostersglocken den Alltag der Mönche. Das ändert sich im mehrstimmigen Musizieren, wie es mit dem Aufschwung der Städte sich verbreitet. Die Musik entwickelt (im Organum der Notre Dame-Periode des 12., 13. Jahrhunderts) Selbstständigkeit gegenüber dem Text; Komposition im eigentlichen Sinn beginnt mit Liniennotation und (in der *Ars antiqua* des 13. Jahrhunderts) Mensuralnotation, die es erlauben, das Verhältnis des einzelnen Tons zu den anderen — Tonhöhe und -länge — aus dem einzelnen Notenzeichen selbst abzuleiten (und nicht mehr wie bei den Neumen aus dem Zusammenhang des gesungenen Textes oder später bei der Modalnotation aus einer bestimmten Gruppierung von Notenzeichen). Die Einbindung der Musik in einen konkreten, auf unmittelbare Weitergabe von Musizierpraktiken beruhenden Zusammenhang, für den die Zeichen ursprünglich nur Hinweise und Anhaltspunkte, Gedäch-

nisstützen gleichsam, darstellen, weicht Schritt für Schritt der abstrakten Quantifizierung der Proportionen von Tonhöhe und -länge.

Es geht also um Mehrstimmigkeit im engeren Sinn, nicht um bloße Verschiedenstimmigkeit, die überall entstehen kann, wo zusammen musiziert wird. Erst die „disziplinierte Zurichtung volkstümlicher Heterophonie“ (Kurt Blaukopf) [5] im Sinne jenes Abstraktionsvorganges, der auf der Quantifizierbarkeit der Tonverhältnisse beruht, wäre darum als eine Mehrstimmigkeit anzusehen, die es der Musik ermöglicht, ihre eigene Zeitökonomie auszubilden.

Solche Vorgänge, in denen sich Musik als relativ autonome Form historisch konstituiert, werden durch eine Ontologisierung des Musikalischen natürlich ausgeblendet. Geradezu ein Paradigma dafür ist die bekannte alte Studie von Karl Bücher über *Arbeit und Rhythmus*, [6] die im selben Maß die Arbeit wie die Musik ontologisiert, und jede Unterscheidung zwischen konkreter und abstrakter Zeit unmöglich macht; charakteristisch auch, daß sich Georg Lukács in seiner ontologisch angelegten Ästhetik gerade auf diese Studie stützt. [7] James L. Mursell hingegen hat bereits 1946 gegen solche Vorstellungen eingewandt, daß jedes Tonsystem eine Konstruktion des gesellschaftlichen Geistes sei, ein Phänomen gesellschaftlicher Übereinkunft. [8] Das Problem ist allerdings, daß sich diese Übereinkunft hinter dem Rücken der Individuen herstellt und ihnen darum als metaphysische oder ontologische Gegebenheit entgegentritt, daß der gesellschaftliche Geist nicht vollständig bei Bewußtsein ist, wenn er sein Tonsystem konstruiert.

Von außen und vorsichtig tastend nähert sich darum Kurt Blaukopf jener gesellschaftlichen Situation an, in der Mehrstimmigkeit entstand: „Die ökonomischen Motive, die diese Mutation der musikalischen Praxis auslösen, sind begleitet von einer neuen Einstellung zur Zeit, die sich auch wieder aus den neuen wirtschaftlichen Verhältnissen ergibt. Im Zuge der Urbanisierung treten gegen Ende des 13. Jahrhunderts die ersten Räderuhren auf. Die Messung der Zeit beginnt (...) sich im Bewußtsein der Menschen einzunisten. Die

Musik der Kirche, bisher ‚zeitvergessenes Gebiet‘ (Rudolf Wendorff), vermag sich dieser Neuerung nicht ganz zu entziehen!“ [9] Sowenig eine neue Einstellung zur Zeit die wirtschaftliche Entwicklung bloß begleitet haben kann, sie vielmehr zuinnerst bestimmte, so wenig konnte die Musik sie weiterhin ‚vergessen‘. Blaukopf verweist dabei auf den Einfluß der *musica vulgaris*, also plebejischer Musikformen, und kann sich darin auf Georg Knepler stützen. [10] Gerade der Einbruch plebejischer Formen ins zeitvergessene Gebiet der einstimmigen Kirchenmusik führte offenkundig dazu, daß die europäische Musik sich in eigenartiger Mimikry konstituierte: in der Nachahmung abstrakter Zeit.

Ausgangsbasis jedoch bildete die Abstraktion vom Körper, die vom Christentum bereits lange davor durch die zunächst unbedingte und einstimmige Bindung der Musik ans Wort eingeübt worden war (und u.a. mit dem Verbot von Tänzen und anderen kultischen Formen einherging). Blaukopf schreibt ganz allgemein von einer „Aussonderung des ‚Musikalischen‘ aus einem Komplex, der ursprünglich Sprache, Musik und Bewegung in enger Verschränkung beinhaltete.“ [11] Nur auf dieser Grundlage konnte in der Folge die „volkstümliche Polyphonie“ mit Weber gesprochen — „rationalisiert“ — d.h. zur Nachahmung abstrakter Zeit integriert werden. [12] Erst die mensurale Polyphonie, die aus dieser Integration hervorging, schuf jene Distanz zum Text und machte die Musik bis zu einem Grad unabhängig, der es ihr erlaubt, in ihrem Inneren abstrakte Zeit nachzubilden. Erst wenn in schriftlich festgelegter Form mehrere Stimmen zur selben Zeit Verschiedenes, verschieden hohe Töne in anderer Folge singen, kann diese Gleichzeitigkeit überhaupt als leeres Kontinuum erscheinen; als etwas, das sie teilen, und das doch nicht identisch mit ihnen ist; worin sie sich demnach wie in einem geometrischen Raum befinden.

So läßt sich in der Entwicklung der europäischen Musik wie in keiner anderen Kunstform die Nachahmung abstrakter Zeit verfolgen — freilich keine Nachahmung im Sinne der Widerpielungstheorie, die nur das Ba-

sis-Überbau-Schema reproduziert. Einerseits setzt sich hier die abstrakte Zeitvorstellung einfach durch, andererseits setzt die Musik ihr in der Reflexion eine Art Widerstand entgegen. Es handelt sich um eine Nachahmung im Sinne von Adornos ästhetischer Theorie: „erst in seiner Selbstentfremdung durch Nachahmung kräftigt das Subjekt sich so, daß es den Bann der Nachahmung abschüttelt (...) Durch Nachahmung hindurch, nicht abseits von ihr hat Kunst zur Autonomie sich gebildet.“ Sie greift „gestisch nach der Realität, um in der Berührung mit ihr zurückzuzucken.“ [13] Im Falle der Musik ist es die Realität abstrakter Zeit, nach der die Polyphonie gestisch greift, wenn sie das Metrum schafft, und zugleich vor ihr rhythmisch und harmonisch zurückzuckt.

Das Subjekt ‚erobert‘ die abstrakte Zeit (Barocke Inszenierung und klassische Arbeit)

In der Aneignung abstrakter Zeit konstituiert sich das Subjekt der Musik. Es erscheint als Herr der abstrakten Zeit, soweit es sie mit ‚konkretem‘ Sinn zu erfüllen vermag. Diesen Sinn gewinnt es aber gerade in der Kritik der abstrakt werdenden Arbeit. „Das Kunstwerk bekräftigt, was sonst die Ideologie bestreitet: Arbeit schändet!“ [14] Musikhistorisch spricht man von einem regelrechten „Paradigmenwechsel um 1600“ (Ludwig Finscher): [15] Bereits im Verlauf des 16.

Jahrhunderts zog, wie Alfred Einstein anschaulich ausführte, „die Oberstimme immer mehr den melodischen Ausdruck an sich, sie wird zur melodischen Blüte der Komposition, die Unterstimmen sinken langsam zu begleitenden Nebenstimmen herab.“ [16] In der neuen Gattung der Oper findet dieser Vorgang seinen sichtbarsten Ausdruck — aber der homophone Schub, der hier durch Rückgriff aufs antike Drama legitimiert wird, betrifft die Musikentwicklung insgesamt. Zugleich vollzieht sich weitere Abstraktion oder „Rationalisierung“: die Kirchentonsarten weichen dem dualen Dur-Mollsystem; die Tonsarten gleichen sich einander an; die temperierte Stimmung kann sich durchsetzen, die eine Oktave in zwölf

gleich große Intervalle unterteilt. Aber der in diatonischen Bahnen gleichmäßig dahinschreitende Generalbaß bildet nunmehr den kontinuierlichen Hintergrund, von dem einzelne Stimmen sich abheben können — als Heroen, die wie Orpheus die zweite Natur von abstrakter Arbeit und Zeit zum Tanzen bringen.

Nicht zuletzt wird in der Oper — in Stoff und Handlung ebenso wie in ihren Repräsentationsaufgaben — die Nähe zum Staat sinnfällig, zu jenem Staat, der die Rahmenbedingungen herstellt für die Aneignung von Reichtum, die durch abstrakte Zeit der bürgerlichen Klasse ermöglicht wird. Er ist es, der nunmehr als großer Regulator offen in Erscheinung tritt, mit seinem merkantilistischen System nicht nur die abstrakte Arbeit, die zuvor nur in den Intermedien der spätfuderalen Gesellschaft existierte, auf nationalstaatlicher Basis verallgemeinert, sondern zugleich die Voraussetzungen schafft, daß jenes Bürgertum, das davon den Mehrwert hat, allmählich als Subjekt Konturen gewinnt. Und wie dieses Subjekt im Politischen Anstalten macht, den Staat zu übernehmen und das Kapital als sein Instrument zu gebrauchen, so tritt das komponierende Alter ego, ob es sich nun unmittelbar dieser Klasse verpflichtet weiß oder nicht, immer stärker als eines in Erscheinung, das die abstrakte Zeit durch konkrete kompositorische ausfüllen kann.

Der musiktheoretische Terminus von der „thematischen Arbeit“ für die durchführungsartigen Teile der klassischen Sonaten und Symphonien kommt eben nicht von ungefähr: Komponieren ist eine höherer Form von Arbeit — doch Höhe meint hier nichts anderes als eine Distanz, die Selbstreflexion ermöglicht. Als die Klassiker ihre Sonaten schrieben, begann die Abstraktheit der Arbeit ein neues Niveau zu erreichen: Manufaktur ging in Industrie über; das Kapital, das zuvor als Handels- und Geldkapital die Produktion von außen bestimmen konnte, determinierte sie nun zunehmend von innen und verwandelte sich ins „automatische Subjekt“; die früher von außen an den Arbeitsprozeß angelegte Latte der Zeitmessung wurde ins Innere der Arbeit selbst transformiert; die Arbeitsteilung zerstückelte den ganzheitlichen Arbeit-

sprozeß des alten Handwerks in immer kleinere, wiederholbare und mit Maschinenkraft betreibbare Einzeltätigkeiten; Meßbarkeit bzw. Quantifizierung wurde auf alle Abschnitte der Warenproduktion ausgedehnt.

Die Abstraktion, die der Wert an den verschiedenen Formen der konkreten Arbeit vornimmt, um sie auf den gemeinsamen Nenner der durchschnittlich notwendigen Arbeitszeit zu bringen, prägte damit in ganz neuer Weise die Arbeitsvorgänge selbst. Als solchermaßen abstrakt gewordene, bezweckt die Arbeit vor allem ein genaues, überprüfbares und wiederholbares Resultat des Arbeitsvorganges — nur dann kann der Mehrwert auch realisiert werden, der in der Ware steckt. Auch der Ausgangspunkt der klassischen Komposition ist die Wiederholung — im Kleinen (die regelmäßige Schlagzeit: der Beat; der Tonika-Dreiklang) wie im Großen (die Form der Reprise). Sie bildet den Rahmen, in dem die Musik ihre Arbeit tut. „Das Wiederholungsmoment im Spiel ist“ — so Adorno — „das Nachbild unfreier Arbeit (...)“ [17]

Die Komponisten, soweit sie Künstler sind und keine Handwerker, entwickeln jedoch ihre ganze Kunst nicht in der Realisierung der Wiederholung, in der Bestätigung abstrakter Arbeit, sondern in der Abweichung von ihr, in der Negation von Wiederholung. Diese Negation läßt sich auf keinen Nenner bringen, nur auf den Begriff des Kunstwerks: denn jedes ästhetisch geglückte Musikstück beruht geradezu auf der Einzigartigkeit der Abweichung vom Abstrakten, der Negation des Wiederholungszwangs; und jede Aufführung desselben auf der Einzigartigkeit der Interpretation. Wer bei den Musikstücken der Wiener Klassik genauer hinhört, wird darum — mit Charles Rosen — erkennen, „wieviel Durchführung in der Reprise stattfindet“; wie sehr die vermeintliche Rückkehr zur Exposition, diese selbst umdeutet (— schon Haydns Komposition „Ist für eine genaue Wiederholung auf der Tonika zu dramatisch entworfen“ [18]); und daß die Musik auf rhythmischer Ebene ‚durchführt‘, indem sie die symmetrische Organisation aufhebt.

Im *Don Giovanni*, dessen Hauptfigur als erster großer Versuch betrachtet werden könnte, das real Abstrakte der Mod-

erne zur Darstellung zu bringen, [19] durchbricht Mozart noch die klassischen Rahmenbedingungen einer solchen immanenten Kritik und macht für einen schockhaften Moment die abstrakte Zeit selbst fast hörbar. Wenn er in der berühmten Drei-Orchester-Szene des ersten Finales drei verschiedene Tänze übereinanderschiebt, hebt er den metrischen Puls, der seit Anbeginn der Musik die abstrakte Zeit belebt hat, tendenziell auf: „Als zusammenhaltendens Element bleibt nur die vom Takt gelöste leere Schlagzeit und die nicht mehr an ein metrisches System gebundene Harmonie übrig. Der Zusammenhang ist mechanistisch geworden, wird nicht mehr konstituiert durch eine lebendig pulsierende, wenngleich allgemeine Zeitordnung.“ [20]

Die abstrakte Zeit erobert das Subjekt (Warenform, Romantik und musikalische Moderne)

Im Schock dieser kleinen Szene, den heute kaum noch jemand erlebt, liegt die ganze Erfahrung der Moderne: die ‚scheinhafte‘ Herrschaft des Subjekt über die abstrakte Zeit bricht in sich zusammen. Das musikalische Ich muß erkennen, daß es nicht Herr ist im eigenen Haus.

Romantik und Unterhaltungsmusik, Wagnersches Gesamtkunstwerk und Straußscher Walzer, sind nur zwei verschiedene Seiten dieses Zusammenbruchs. Der unmittelbare Zugriff der Warenform auf die Musik (auf die „musikalische Denkform“, [21] wie Eduard Hanslick sagen würde), der etwa in den Walzerfabriken von Strauß & Sohn [22] möglich wurde, schuf nicht nur die für eine Massenproduktion nötigen Standardisierungen in Metrum und Harmonik. Mit Dreivierteltakt, Marschrhythmus und Kadenzmechanik wurde das Prinzip der Wiederholung zu einer Art berauschemd Gegengift, das die aufgezwungene abstrakte Arbeit und Zeit erträglich erscheinen ließ und zu massenhaftem Konsum anregte. Off-Beat und Synkope des Jazz erweiterten schließlich den Spielraum, in dem die abstrakte Repetition nachvollzogen werden konnte, und steigerten damit

die Wirkung des Gegengifts beträchtlich. [23] Dies wirft jedoch Licht auf die Gesamtentwicklung der Musik am Ende des Sonatenzeitalters. Tatsächlich finden sich bei Schubert bereits kompositorisch ähnliche Probleme wie bei Johann Strauß. Allerdings kann Schubert noch die Trauer über den Verlust klassischer Souveränität, über die Niederlage des Subjekts gegenüber der abstrakt gewordenen Zeit, in spezifischer Weise zum Ausdruck bringen und diese musikalische Ich-Schwäche zum Grundcharakter seines unprofitablen Schaffens machen (die entsprechende Wirkung in einem Schubert-Lied ist „kumulativer und nicht syntaktischer Art“ [24] — am extremsten im Leiermann aus der Winterreise), während sie bei Strauß nur als zeitweilige dunkle Tönung erscheint, die das Vergnügen nicht hemmt.

Es gehört zum gespenstischen Charakter der spätbürgerlichen Kultur, daß gerade in jener Phase, in der das kompositorische Subjekt seine klassische Souveränität über die Zeitverhältnisse verliert, der Kapellmeister als Taktschläger in den Vordergrund des Konzert- und Opernbetriebs tritt, um weiterhin und unter Einsatz des ganzen Körpers den Schein absoluter Herrschaft über die abstrakte Zeit zu suggerieren. In seinem Versuch über Wagner hat Adorno die Musik Richard Wagners genau in diesem Sinn als „erste Kapellmeistermusik großen Stils“ beschrieben: sie sei „in der Gestik des Schlagens“ konzipiert und „von der Schlagvorstellung beherrscht“ [25] Das Wagnersche Musikdrama insgesamt wird als eine Art Überblendung der Arbeit durch den Tauschwert begriffen: es „findet darin sich zusammen mit jenem Typus von Konsumgütern des neunzehnten Jahrhunderts, der keinen höheren Ehrgeiz kennt, als jegliche Spur der Arbeit zuzudecken (...) Läßt überhaupt keine Autonomie der Kunst ohne Verdeckung der Arbeit sich denken, so wird diese im Hochkapitalismus, unter der totalen Herrschaft des Tauschwertes und der gerade kraft solcher Herrschaft anwachsenden Widersprüche problematisch und zum Programm (...) Die Magisierung des Kunstwerks läuft darauf hinaus, daß Menschen die eigene Arbeit als heilig verehren, weil sie sie als solche nicht erkennen können. (...) Erst die Wagnersche Spätkunst macht die

Probe aufs Exempel der klassischen Ästhetik und überführt damit, freilich ungewollt, diese der eigenen Unwahrheit (...).“ [26] In seinen posthum erschienenen Beethoven-Studien geht Adorno dieser in Wagner virulent gewordenen Unwahrheit der klassischen Ästhetik nach — und er legt hier, im Unterschied zum Versuch über Wagner, das Augenmerk gerade auf den abstrakten Charakter der Arbeit: Bei Wagner nehme die Musik „den Charakter des kreisend Vergeblichen, schlecht Zwanghaften an. Wagner hat damit etwas über das Wesen der Durchführung selber ausgemacht d.h. ihr wohnt objektiv-musikalisch die gleiche Vergeblichkeit schon inne, die er dann explizit gemacht hat. Das hängt aber mit dem gesellschaftlichen Wesen der Arbeit zusammen, die gleichzeitig ‚produktiv‘ ist, die Gesellschaft am Leben erhält, und in ihrer Blindheit doch vergeblich bleibt, auf der Stelle sich bewegt ... Wenn in der Veränderung des Durchführungsprinzips von Beethoven zu Wagner eine gesamtbürgerliche Entwicklungstendenz sich niederschlägt, so zeigt aber die spätere Phase zugleich etwas über die frühere an, nämlich die immanente Unmöglichkeit der Durchführung, die nur momentan, paradox gelingen kann.“ [27] Adorno hat es sich — zum Leidwesen Schönbergs — auch nicht nehmen lassen, diese Interpretationsweise von Musik für die Zwölftontechnik fortzuführen. Es handelt sich allerdings um keine oberflächliche oder periphere Analogie von Musik und Arbeit, denn sie betrifft die „wachsende organische Zusammensetzung des Individuums“: „Das, wodurch die Subjekte in sich selber als Produktionsmittel und nicht als lebende Zwecke bestimmt sind, steigt wie der Anteil der Maschinen gegenüber dem variablen Kapital.“ [28] Diese Erkenntnis aus den *Minima Moralia* hat Adorno in seiner Philosophie der neuen Musik für die Zweite Wiener Schule ausbuchstabiert: demnach wächst auch die organische Zusammensetzung der Komposition. Das, wodurch sie in sich selber als Kompositionsmittel und nicht als Zweck bestimmt ist — die von der abstrakten Zeit diktierte Rationalität des Tonsystems — steigt wie der Anteil der Maschinen gegenüber dem variablen Kapital. Die Zwölftontechnik markiert dabei die höchste bis dahin erreichte organische

Zusammensetzung der Musik. „Die Verwandlung der ausdrucksstragenden Elemente von Musik in Material, welche Schönberg zufolge durch die ganze Geschichte von Musik hindurch unablässig statthat, ist heute so radikal geworden, daß sie die Möglichkeit von Ausdruck selber in Frage stellt. (...) Es ist (...) das unterdrückende Moment der Naturbeherrschung, das umschlagend gegen die subjektive Autonomie selber sich wendet, in deren Namen die Naturbeherrschung vollzogen ward (...) Stimmigkeit als ein mathematisches Aufgehen setzt sich an die Stelle dessen, was der traditionellen Kunst ‚Idee‘ hieß (...) Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus.“ [29] Paradoxaer Weise gelangte die Zweite Wiener Schule zu dieser ‚Automation‘ des Komponierens auf der ständigen Flucht vor der Wiederholung — vor jenem musikalischen Prinzip, das die Musik mit der abstrakten Arbeit teilt und das bereits für die Wiener Klassik der Stachel war.

Im Vergleich zur Zweiten Wiener Schule mag die spätere Selbstkritik der Arbeit in der postseriellen ‚Avantgarde‘-Musik durchwegs als Trivialisierung erscheinen, doch wird sie gerade auf diese Weise konsequent zu Ende geführt. Und am Ende steht nicht nur die vollkommene Aushöhlung der Kunstautonomie, sondern die Zurschaustellung der reinen leeren abstrakten Zeit, aus der die Musik sich vollkommen verflüchtigt hat: das berühmte Musikstück von John Cage, das keine Musik mehr ertönen läßt, aber seine Zeitdauer als Titel trägt: 4'33.

Wenn die abstrakte Arbeit ausgeht, bleibt die abstrakte Zeit als absurde *Contradictio in adjecto* zurück: „gesellschaftliche Arbeit spottet ästhetisch des bürgerlichen Pathos, nachdem die Überflüssigkeit der Arbeit real in Reichweite kam.“ [30]

[1] Im folgenden wird mit der Seitenangabe im Text aus der Paperback-Publikation der Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne 1996 zitiert. Für das Jahr 2000 bereitet der Freiburger *ça ira*-Verlag die erste deutschsprachige Ausgabe vor.

[2] Karl Marx: *Das Kapital*. Erster Band. Hamburg 1867. Karl Marx, Friedrich Engels: *Gesamtausgabe (MEGA) Abt. II, Bd.*

5. Berlin 1983. S. 37

[3] Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen 1972. Bd. 1, S. 1

[4] Marx, *Das Kapital* Bd. 1, MEGA II/Bd. 5, S. 47f.

[5] Kurt Blaukopf: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. München 1984. S. 226

[6] Karl Bücher: *Arbeit und Rhythmus*. 4. Aufl. Leipzig-Berlin 1909

[7] Vgl. hierzu Georg Lukács: *Die Eigenart des Ästhetischen*. Berlin-Weimar 1981. Bd. 1, S. 236ff.

[8] James L. Mursell: *Psychology and the problem of the scale*. In *The Musical Quarterly* 32/1946, S. 564

[9] Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft*, S. 232

[10] Georg Kepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig 1977. S. 242

[11] Blaukopf, *Musik im Wandel der Zeiten*, S. 212. Genau genommen wäre davon auszugehen, daß der Komplex selbst Sprache, Musik und Bewegung ineinander übergehen ließ, so daß von Verschränkung noch gar nicht die Rede sein kann, die ja eine gewisse Selbständigkeit bereits voraussetzt.

[12] Max Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen 1973. S. 522

[13] Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1970. S. 425

[14] Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main 19???. Bd. 13, S. 81

[15] Ludwig Finscher: *Einleitung*. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hg. v. Carl Dahlhaus u. Hermann Danuser. Bd. 3. Laaber 1989, S. 15

[16] Alfred Einstein: *Die mehrstimmige weltliche Musik von 1450-1600*. In: *Handbuch der Musikgeschichte*. Hg. v. Guido Adler. 2. Aufl., Berlin 1930, Bd. 1, S. 359

[17] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 471

[18] Charles Rosen: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*. München 1983. S. 81f.

[19] Vgl. hierzu Gerhard Scheit: *Dramaturgie der Geschlechter*. Frankfurt am

Main 1995. S. 134-164

[20] Stefan Kunze: *Mozarts Opern*. Stuttgart 1984, S. 353

[21] Eduard Hanslick: *Die moderne Oper*. Bd.1, Berlin 1875, S. 339

[22] *Zur arbeitsteiligen Produktionsweise und zu den Lieferquoten der Unternehmen von Strauß Vater und Sohn* vgl. Peter Wicke: *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig 1998, S. 47-74

[23] Vgl. hierzu Gerhard Scheit: *Roll over Adorno? Kleine Musikgeschichte des*

Fordismus. In: *G.S.: Mülltrennung. Beiträge zu Politik, Literatur und Musik*. Hamburg 1998. S. 164-187

[24] Rosen, *Der klassische Stil*, S. 512

[25] Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 28

[26] *Ebd.* S. 81

[27] Theodor W. Adorno: *Beethoven*. Frankfurt am Main 1993. S. 62f., 65f.

[28] Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, Frankfurt am Main 1980. S. 307

[29] Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main 1974. S. 24, 62f., 66

[30] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 333

Gerhard Scheit: Geboren 1959, Musikstudium, Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik, dissertierte über „Theater zwischen Moderne und Faschismus (Bronnen, Brecht)“, arbeitet als freier Autor und Lehrbeauftragter in Wien.

Lizenz dieses Beitrags

Gemeinfrei

Gemeinfrei