

Musik und Kitsch

Herausgegeben von
Katrin Eggers und Nina Noeske

Redaktion: Sebastian Knappe



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2014

Kitsch: ein unerlaubtes Glück?

Zum Kitschbegriff bei Adorno

Beate Kutschke

Werft auf die schlechte Musik euren Fluch, aber nicht eure Verachtung! Je mehr man die schlechte Musik spielt oder singt (und leidenschaftlicher als die gute), desto mehr füllt sie sich allmählich an mit den Träumen, den Tränen der Menschen. Deshalb soll sie auch verehrungswürdig sein.¹

Anlässlich des 100jährigen Todestages Franz Schuberts publizierte Adorno 1928, sieben Jahre nach seinen ersten kleineren Publikationen,² einen Aufsatz zur Potpourri-Operette *Dreimäderlhaus* (UA 1916), die der Komponist Heinrich Berté aus Schuberts Musik zusammengestellt hatte.³ Indem Berté, statt selber zu komponieren, den Werken Schuberts lediglich einzelne Passagen – meist die ‚schönen Stellen‘ – entnahm und neu miteinander kombinierte, war sein musikdramatisches Stück aus traditioneller genie- und werkästhetischer Perspektive von vorneherein unvertretbar. Anders als

¹ Marcel Proust, *Tage der Freuden* [1896], aus dem Französischen von Ernst Weiß, Berlin: Ullstein, 1997, S. 160. Mein Dank geht an Volker Helbing, der mich auf diese Passage in Prousts Werk aufmerksam gemacht hat.

² Erste kleinere Aufsätze und Rezensionen erschienen ab 1921 in *Neue Blätter für Kunst und Literatur* (vgl. Rolf Tiedemann, „Editorisches Nachwort“, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 643 und 648). Im Folgenden werden Texte aus Adornos Gesammelten Schriften mit ‚GS Bandnummer, Erscheinungsjahr‘ abgekürzt.

³ Der Plot basierte auf Rudolf Hans Bartschs Novelle *Schwammerl* (1912).

Adornos Zeitgenossen⁴, die sich dementsprechend über die Operette sehr kritisch äußerten, bezog sich der Philosoph jedoch mit einer milden, positiven Haltung auf die Operette und nahm sie als Ausgangspunkt für tiefer gehende musikästhetische Erörterungen über das Verhältnis zwischen Kunstmusik und Kitsch. Er knüpfte damit an eine Thematik – eben ‚Kitsch‘ – an, die nach der inflationsartigen Ausbreitung des Begriffs seit den frühen 1880er Jahren gerade ihren ersten Höhepunkt erlebte⁵ und die auch Adorno in diesem Zeitraum kontinuierlich beschäftigte.⁶ Einen Bezug zum

⁴ Ich übernehme die Auflistung von Esteban Buch („Adorno's ‚Schubert‘: From the Critique of the Garden Gnome to the Defense of Atonalism“, in: *19th-Century Music* 29/1 [2005], S. 25–30, hier S. 26); die Seitenzahlen wurden von mir vervollständigt oder korrigiert: Rudolf Steglich, „Das Vermächtnis Franz Schuberts“, in: *Zeitschrift für Musik* 95 (1928), S. 609–614; Alfred Einstein, „Schubert. 17. November 1928“, in: *Berliner Tageblatt*, 17. November 1928; Max Friedländer, *Ansprache zur Einführung*, Berlin: o. V. 1928, S. 20; Egon Wellesz' und Alban Bergs Beiträge unter dem Titel „Franz Schuberts 100. Todestag“, in: *Vossische Zeitung*, 18. November 1928. Siehe weitere Ausführungen zu dieser Kritik am *Dreimäderlhaus* in Buch, „Adorno's ‚Schubert‘“, S. 26ff.

⁵ Erste wichtige Stationen sind die Ausstellung *Geschmacksverirrungen im Kunstgewerbe* 1909, deren eine Abteilung „Kitsch überhaupt“ übertitelt war, und Fritz Karpfens Monographie *Der Kitsch* von 1925. Weitere Stationen: siehe Dieter Kliche, Art. „Kitsch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. von Karlheinz Barck, Bd. 3, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 272–288, hier S. 274.

⁶ Während der Weimarer Republik und in den Jahren der Emigration in den USA erschienen mit Verwendung des Kitschbegriffs „Motive II“ (in: *Anbruch* 10/6 [1928] S. 199–202; abgedruckt als Teil von „Motive“, in: GS 16, 1978 [vgl. Anm. 2], S. 259–283) und „Schubert“ (in: *Die Musik* 21/1 [1928/1929], S. 1–12, abgedruckt in GS 17, 1982 [vgl. Anm. 2], S. 18–33); 1929 folgten „Nachtmusik“ (in: *Anbruch* 11/1 [1929], abgedruckt in GS 17, 1982 [vgl. Anm. 2], S. 52–59) und „Schlageranalysen“ (in: *Anbruch* 11/7–8 [1929], S. 108–114, abgedruckt in GS 18, 1984 [vgl. Anm. 2], S. 778–787); 1930 „Mahagonny“ (in: *Der Scheinwerfer* 3/14 [1929/1930], S. 12–15, abgedruckt in GS 17, 1982 [vgl. Anm. 2], S. 114–122); 1932 „Parodie, je nachdem“ (in: *Frankfurter Zeitung*, 14. Juli 1932, abgedruckt in GS 18, 1984 [vgl. Anm. 2], S. 788f.); „Kitsch“ (unveröffentlichtes Manuskript, abgedruckt in GS 18, 1984 [vgl. Anm. 2], S. 791–794); „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ (in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 1 [1932], Neuausgabe, München: Kösel, 1970, S. 103–124 und S. 356–378, abgedruckt in GS 18, 1984 [vgl. Anm. 2], S. 729–777); in den Jahren zwischen 1934 und 1940 „Musikalische Warenanalysen“, das allerdings erst 1955 in *Neue Rundschau*, Heft 1, publiziert wird (S. 59–70); 1936 „Im Gedächtnis an Alban Berg“ (drei verschiedene Fassungen von 1936, 1955 und 1968, abgedruckt in GS

Kitsch stellt Adorno im „Schubert“-Aufsatz nur an einer Stelle explizit her. Adorno erklärt Bertés äußerst erfolgreiche, von ästhetischem Blickwinkel aus jedoch reichlich fragwürdige Schöpfung als konsequenzlogisches Produkt, das lediglich das umsetze, was in Schuberts Musik ästhetisch und kompositionstechnisch bereits angelegt ist: nämlich eine sogenannte Tendenz zum Vereinzelten, d. h. zur Kleinteiligkeit der Melodie- und Phrasenbildung, zum Additiven.

Die sozial determinierte Affinität des Biedermeiers [das sich u. a. in Schuberts Musik manifestiert] zu Genrepotkarten, die den Impuls jeglicher Verkitschung Schuberts entbindet [d. h. freisetzt], weist sich im Werke [Schuberts] selber aus als Fortbestand des Vereinzelten, wie es die Schubertsche [Musik-]Landschaft besetzt.⁷

Es ist diese Tendenz zum Vereinzelten und Additiven, die es Berté erlaubte, aus Schuberts Werken jeweils nur die Themen herauszugreifen, d. h. die komplexere Weiterverarbeitung auszublenden, und Schubert dadurch auf die ‚schönen Stellen‘ zu reduzieren, die als Übermaß jene Verkitschung generiert, die von den Zeitgenossen (Musikwissenschaftlern und Komponisten wie Rudolf Steglich, Heinrich Strobel, Alfred Einstein, Max Friedländer, Egon Wellesz und Alban Berg) kritisiert wurde.⁸ Der Walzer im dritten, mit „Presto“ bezeichneten Satz von Schuberts *Wandererphantasie* z. B. (ab Takt 79) wird Adornos Argumentation nach also dadurch trivial, dass er aus seinem Kontext gerissen erklingt, d. h. ohne dessen Vorbereitung und Weiterverarbeitung. Was dem Hörer vorenthalten bleibt, ist also die Verwandtschaft der für den Walzer charakteristischen daktylischen Zelle (punktierte Viertel + Achtel + Viertel) mit dem sogenannten Schreitrhythmus aus dem zweiten Satz, dem Kernmotiv der gesamten Komposition, sowie die Präsentation der Zelle in ganz unterschiedlichen, zum Teil gegensätzlichen Charak-

18, 1984 [vgl. Anm. 2], S. 487–512, ist die Fassung von 1955); und 1947 „Das Schema der Massenkultur“ [1942], in: GS 3, 1981 [vgl. Anm. 2], S. 299–335, hier S. 306).

⁷ Adorno, „Schubert“ (vgl. Anm. 6), S. 21.

⁸ vgl. Anm. 9. Das Additive ist nicht zu verwechseln mit dem Kumulativen, als sich steigender Wiederholung eines einzelnen, expressiven Einfalls (zum kumulativen Charakter von Kitsch vgl. Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, München: Fink, 1971, S. 19ff.).

teren (dramatisierend-insistierend statt beschwingt-tänzerisch zum Beispiel, Takte 4ff. und 65–74). Ausgeblendet bleibt darüber hinaus der größere strukturelle Zusammenhang des Presto-Satzes, der formal dem Scherzo verwandt ist: insbesondere der Bezug des Walzers zu einem weiteren Walzer, der – quasi als Trio des Scherzos – auf den ersten Walzer antwortet (Takt 187ff.).

Indem das Operettenpotpourri des *Dreimäderlhaus* die Tendenz zum Vereinzelten und Additiven als Charakteristikum von Schuberts Musik sichtbar macht, erhält es, so deutet sich in Adornos Aufsatz an, einen wichtigen Stellenwert auch in Bezug auf das Verständnis von Schuberts kompositorischer Ästhetik. Warum Adorno gerade auf die Qualität des Aneinandergereihten und Montierten abhebt, lässt sich aus den anschließenden Ausführungen im „Schubert“-Aufsatz schlussfolgern. Adorno wehrt sich gegen die Zuschreibung der Organizitätsästhetik zu dem Wiener frühromantischen Komponisten.⁹ Eine solche Zuschreibung sei für Wagners Musik zutreffend, erklärt der Philosoph, nicht jedoch für diejenige Webers, Bizets und eben auch Schuberts.¹⁰ Stattdessen schlägt Adorno – im deutlichen Kontrast zum herkömmlichen Diskurs über Schuberts Musik – als seiner Meinung nach treffendere Beschreibungsmodi von Schuberts Musik die Metaphern des „Kristallinen“, „Bruchstückhaften“ und „Fragmentarischen“¹¹ vor.

Was die ungewöhnliche, innovative Argumentation Adornos motiviert, wird dabei erst in Bezug auf die ästhetische Diskussion zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die Geschichte der Ästhetik des 19. Jahrhunderts nachvollziehbar, deren Kenntnis Adorno implizit voraussetzt. War in der Musiktheorie und -philosophie wie in vielen anderen Wissensbereichen seit spätestens der Mitte des 19. Jahrhunderts das Organismusmodell das vorherrschende Paradigma,¹²

⁹ „Damit scheint nun allerdings einer Schubertauffassung umständlich das Wort geredet, wie sie herkömmlich [...] falsch ist: jener nämlich, die Schuberts Musik als pflanzenhaft sich entfaltendes Wesen sieht, das ohne Rücksicht auf jede vorgedachte Form und aller Form vielleicht bar aus sich heraus wächst und erquickend blüht“ (Adorno, „Schubert“ [vgl. Anm. 6], S. 22).

¹⁰ Ebd., S. 22.

¹¹ Ebd., S. 22f.

¹² In Moritz Hauptmanns, Adolph Bernhard Marx', Hugo Riemanns und Heinrich Schenkers Musiktheorien artikulieren sich organizistische Ästhetiken. Vgl. u. a. Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik: Stationen ei-*

so arbeitet Adorno in seinen musikbezogenen Schriften daran, dieses durch neue ästhetische Leitlinien zu ersetzen. Hatten Musikschriftsteller bisher diejenigen Züge an Kompositionen hervorgehoben, die von einem organizitätsästhetischen Blickwinkel aus beschreibbar waren – Ganzheit im emphatischen Sinne als Resultat des Zusammenspiels funktionaler kompositorischer Einheiten und deren gegenseitiger Wirkung aufeinander –, so gerieten jetzt für Adorno Eigenschaften von Kunstwerken ins Blickfeld, die die Gültigkeit des Organismus als eines Idealmodells für gelungene Kompositionen infrage stellten. Adornos Abneigung gegenüber dem Organismusmodell war dabei offenbar dadurch begründet, dass, so formulierte Adorno später, im Organizität zur Schau stellenden Kunstwerk „der Immanenzzusammenhang des Komponierten [also formale Geschlossenheit und interne Bezüglichkeit und Dichte] Immanenz des Sinnes vortäuscht und auf der eigenen Wahrheit insistiert“, dadurch aber „zum Trug“ wird,¹³ weil Sinn eben nicht aus kunstwerkimmanenten Bezüglichkeiten, sondern nur aus Bezügen zur Welt hervorgeht.

Im Lichte seiner neuen, quasi als ‚wahrhaftiger‘ intendierten Ästhetik – der Fragmentästhetik – rehabilitiert Adorno u. a. das bisher auf Unverständnis stoßende Spätwerk Beethovens.¹⁴ Zusammen mit der Stilistik Gustav Mahlers, die in der damaligen zeitgenössischen Presse sowohl von den wohlmeinenden als auch den skeptischen Kritikern wiederholt als „zerrissen, fragmentarisch“ etc. charakterisiert wurde,¹⁵ und derjenigen der Neuen Wiener Schule,

nes Begriffs 1795-1850 (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a.: Bärenreiter, 1990; Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 25), Salzburg u. a.: Katznbichler, 1984; Ahlrich Meyer, „Mechanische und organische Metaphorik politischer Philosophie“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 13 (1969), S. 128–214, hier S. 129–131.

¹³ Theodor W. Adorno, „Mahler“ [1960], in: ders., *Die musikalischen Monographien* (= GS 13, 1971), S. 149–309, hier S. 160.

¹⁴ Siehe Theodor W. Adorno, „Spätstil Beethovens“, in: ders., *Musikalische Schriften IV* (= GS 17, 1982), S. 13–17.

¹⁵ Die folgenden Zitate habe ich aus Christoph Metzger, *Mahler-Rezeption*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2000, S. 96, 102, 103 und 121 übernommen: „So viel Zerrissenes, Sprunghaftes, Unstetes, Ringendes, aber auch so viel Hochideales, Sehnsüchtiges, Subjektives und Könnenrisches steckt in dieser Musik [der 3. Sinfonie]“ (Richard Batka, in: Beilage zur *Bohemia*, Prag, 25.2.1904). „Es zeigten sich abgesehen von jeglicher Art der Ausdeu-

insbesondere der freiatonalen und zwölftönigen Werke Schönbergs und Weberns, bilden Beethovens späte Werke einen Corpus, auf dessen Grundlage sich die Fragmentästhetik propagieren lässt. In diesem Zusammenhang einer ästhetischen Umorientierung vom Organischen, Lebendig-Gewachsenen zum Brüchigen und Fragmentarischen ist offenbar auch Adornos Bewertung des Potpourris als logisches Resultat aus Schuberts Tendenz zum Einzelnen zu sehen:

Die Zellen [von Schuberts Musik], die das Potpourri zusammenschichtet, müssen [im Werk Schuberts] nach anderem Gesetz verwoben gewesen sein als dem der Einheit von Lebendigem [d. h. nach organizitätsästhetischen Maßstäben oder in Analogie zum Organismusmodell]. Zugestanden selbst, es sei vergleichsweise Schuberts Musik überall mehr gewachsen als gemacht: ihr Wuchs, bruchstückhaft durchaus und niemals sich selbst genügend, ist *vegetabilisch nicht*, sondern *kristallinisch*. Indem der bewahrende Übergang zum Potpourri [des *Dreimäderlhaus*] die ursprüngliche konfigurative Vereinzelung der Schubertschen Züge und damit den konstitutiv fragmentarischen Charakter seiner Musik bestätigt, klärt er vollends die Schubertsche Landschaft auf.¹⁶

Auch wenn Adornos Argumentation, der gemäß Berté zur Herstellung des *Dreimäderlhaus*-Potpourris ausgerechnet Schuberts Kompositionen wählte, weil diese es anders als die Musik anderer Komponisten besonders anbot, Themen ‚herauszuschneiden‘, kaum stichhaltig ist, weil die Themen anderer Komponisten vom Barock bis zur Romantik sich gleichermaßen für die ‚Weiterverarbeitung‘ im Sinne Bertés anbieten, so ist jedoch die Beobachtung zweifellos zutreffend, dass Schuberts Musik (insbesondere in

tung die brüchigen und leeren Stellen des Werkes [der 2. *Sinfonie*] deutlich.“ (W. K., *Berliner Lokalanzeiger*, 18.9.1923). „Mahler [hat] die Aufgabe der Vereinheitlichung wegen seiner inneren Zwiespältigkeit und seiner wenig entwickelten Fähigkeit des ‚Zusammenschauens‘ in dieser [9.] Symphonie nur ungenügend zu lösen vermocht“ (R. W., in: *Berliner Lokalanzeiger*, 14.10.1932). „Statt des großen geistigen Zuges finden wir tausend geistreiche Einzelzüge [in der 4. *Sinfonie*], und all die genannten verschiedenartigen Elemente verschmelzen zu keiner höheren Einheit, sondern schillern in kaleidoskopartiger Buntheit“ (O. D., *Wiesbadener Tagblatt*, 8.5.1908).

¹⁶ Adorno, „Schubert“ (vgl. Anm. 6), S. 22f. (kursiv von mir, B. K.). Weitere Ausführungen hierzu: S. 28.

den von Berté ausgewählten, meist kleinformatigen Stücken) die Tendenz zur Reihung von kurzen und prägnanten thematischen Passagen besitzt. In Bezug auf den Kitsch-Begriff ist Adornos Argumentation gegen die Organizitätsästhetik und für die Fragmentästhetik anhand von Schuberts Werken von entscheidender Bedeutung, weil Kitsch hierdurch in Adornos Denken den Stellenwert eines Nebenproduktes der (modernen) Fragmentästhetik erhält. Mit anderen Worten: Kitsch wird *innerhalb*, nicht wie herkömmlich *außerhalb* der modernen (Musik-)Ästhetik und des Kunstsystems verortet – und hier auch nicht in Hinblick auf die sogenannte Trivialmusik,¹⁷ sondern die Kunstmusik.

Die hier dargelegten Zusammenhänge spielen im weiteren Verlauf des „Schubert“-Aufsatzes zwar keine Rolle mehr; sie werden jedoch im „Mahler“-Buch, dem zweiten zentralen, 1960 publizierten Text Adornos zum Stellenwert von Kitsch innerhalb der Kunstmusik, wieder aufgegriffen. Das Wort ‚Kitsch‘ fällt in der Monographie dabei erst im letzten Drittel des zweiten Kapitels „Ton“.¹⁸ Anders

¹⁷ Der Begriff ‚Trivialmusik‘ wird als *terminus technicus* in der deutschsprachigen Musikwissenschaft der 1960er und 70er Jahre populär (Andreas Ballstaedt, „Unterhaltungsmusik“, in: *MGG2*, Bd. 9, Sachteil, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998, Sp. 1186–1199, hier Sp. 1189). Er gehört somit nicht in den philosophischen Horizont von Adornos Denken. Indem er jedoch als Fachterminus eine bestimmte musikalische Stilebene bezeichnet, ohne auf ein bestimmtes Genre (wie Unterhaltungsmusik oder Schlager) zu referieren, stellt er im vorliegenden Zusammenhang besonders angemessen jene Elemente in Mahlers Symphonik heraus, die von der üblichen Stilistik der Kunstmusik abweichen.

¹⁸ Adorno führt den Kitschbegriff dabei als Wiedergabe fremder, kritischer Zuschreibungen ein, dem von anderen in Bezug auf Mahlers Musik gefällten „Urteil: Kitsch besteht“ (Adorno, „Mahler“ [vgl. Anm. 13], S. 186). Adornos Rhetorik nach geht der Philosoph offenbar davon aus, dass beide – Leser und Autor – auf eine gemeinsame Lektüre von Rezensionen zurückgreifen, in denen Mahlers Musik häufig als trivial, banal, minderwertig oder nichtig bewertet wurde (die folgenden Zitate stammen aus Metzger, *Mahler-Rezeption* [vgl. Anm. 15], S. 103, 111 und 119): „Das hauptsächlichste Themenmaterial dieses endlosen Satzes [des 1. Satzes der 3. Sinfonie] erscheint mir unoriginell bis zur Banalität, die Disposition willkürlich und unübersichtlich, und von der Instrumentation hatte ich an einigen Stellen den Eindruck des Rohen, Brutalen“ (Wilhelm Klatte, „38. Tonkünstlerfest in Krefeld“, in: *Die Musik* 2/17 [1902] S. 176). „Man kann erklären, daß [in der 7. Sinfonie] Inhalt und Kern der Motive getroffen ist. Und sagt man das letzte, dann riskiert man, daß andere sagen: die Motive sind sehr trivial“ (Dan de Lange, in: *Het Nieuws van den Dag*, 4.10.1909). „Nie ist

als bei Schubert, wo Kitsch erst durch die Verarbeitung Dritter entsteht, ist er aufgrund der für Mahlers Musik charakteristischen Integration der niedrigen „Volks-“ und „Vulgärmusik“, für die er u. a. auf Vorbilder bei Dvorák und Tschairowsky zurückgreifen kann, integrales Element von Mahlers Stilistik. Paradigma ist hierfür – in Adornos Text implizit sowie für meinen Text explizit – Mahlers 3. *Sinfonie*, insbesondere der heterogene erste Satz. Für die trivial-musikalischen Themen, die nach Adornos Auffassung bewusst eine Nähe zu den Massen herstellen,¹⁹ ist dabei bezeichnend, dass es – ähnlich wie in der sogenannten postmodernen Musik der 1970er und 80er Jahre²⁰ – Schwierigkeiten bereitet, den Ursprung des volkstümlichen Musikgutes nachzuweisen.²¹ Das bedeutet: Mahler zitiert nicht, sondern *imitiert* hier kunstfertig einen – herkömmlich als simplizistisch verschrien – Stil.

Ähnlich paradox ist seine kompositorische Ästhetik. Sie zielt – so legt Adorno nahe – auf eine Art *inszenierten Dilettantismus*, d. h. die beabsichtigte Kunstlosigkeit der Einbindung des Materials. Der Effekt des simulierten Dilettantismus sei zum einen der Charakter der Disparatheit,²² der formalen Vereinzelung, der ähnlich

mir das ungeheure Missverhältnis zwischen dem Aufgebot aller erdenkbaren materiellen Klangmittel und dem nichtigen Inhalt einer Musik so kraß entgegen getreten wie in dieser Mahlerschen *III. Symphonie*“ (O. Knaap, in: *De Telegraaf*, Amsterdam, 23.10.1903). Für Zitate aus zeitgenössischen Rezensionen, die auf die Süßlichkeit des „Adagiettos“ von Mahlers 5. *Sinfonie* abheben: siehe Bernd Sponheuer, „Zu schön? Mahler, Čajkovskij und der musikalische Kitsch“, in: *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von dems. und Wolfram Steinbeck, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2001, S. 169–182, hier S. 176.

¹⁹ Vgl. Adorno, „Mahler“ (vgl. Anm. 13), S. 180f. und 182.

²⁰ Vgl. z. B. Wolfgang Rihms 3. Streichquartett *Im Innersten* (1976).

²¹ Siehe u. a. Peter Franklin, *Mahler: Symphony No. 3*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, S. 81–83; Michael Gielen und Paul Fiebig, *Mahler im Gespräch. Die zehn Sinfonien*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002, S. 61. Zu den Zusammenhängen zwischen Adornos Kitschbegriff und postmoderner Ästhetik siehe Günter Seubold, „Die Erinnerung retten und dem Kitsch die Zunge lösen“, in: *Mit den Ohren denken*, hrsg. von Richard Klein und Claus-Steffen Mahnkopf, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 134–166.

²² Nach Adorno lässt sich eine Integration der heterogenen, volksnahen Elemente, wie sie noch in Beethovens Kompositionen möglich war, aufgrund des fortgeschrittenen Stands des Materials bei Mahler kompositorisch nicht mehr bewerkstelligen (Adorno, „Mahler“ [vgl. Anm. 13], S. 187).

wie im Dreimäderlhaus aus der mehr oder weniger verarbeitungslosen,²³ potpourriartigen Aneinanderreihung,²⁴ dem Aufeinanderprallen der Trivialmusikfragmente hervorgehe, und zum anderen die Auflösung oder Subversion etablierter musikalischer Formmodelle, sogenannter „eingefrorener Formtypen“²⁵. (Adorno dürfte dabei nur organizistische Formen, die motivisch-thematische Arbeit in den Mittelpunkt stellen, nicht Reihungsformen, wie sie eher für den dritten Sinfoniesatz typisch sind, im Sinn gehabt haben.)

Seine [Mahlers] Integrität hat für die Kunstsprache sich entschieden. Aber der Bruch zwischen den beiden Sphären [der Trivial- und der Kunstmusik] war zu seinem eigenen Ton geworden, dem von Gebrochenheit. Durchweg wäre seine Musik als Pseudomorphose zu entziffern; die Abweichungen sind deren Inbegriff.²⁶

Bezeichnend für den Stellenwert, den Kitsch als musikalischer Modus in Adornos Denken in den ausgehenden 1950er Jahren einnimmt, ist dabei, dass der Charakter der Brüchigkeit, der aus der Integration der Trivialmusik-Elemente in die Symphonik hervorgeht, in Adornos Auseinandersetzung mit Mahlers Musik kein isoliertes Phänomen darstellt, sondern Teil der Fragmentästhetik ist – und zwar nicht mehr nur deklamatorisch, wie im „Schubert“-Aufsatz, sondern auch systematisch. Die formale und stilistische Brüchigkeit, die aus der Konfrontation von zwei Stilebenen – Trivialmusik versus Kunstmusik – resultiert, wird von der musikalischen Figur des Durch- und Einbruchs ergänzt (wie z. B. die abrupte Wendung von D-Dur in die b-Tonarten über dem Orgelpunkt von d am Ende der Exposition des ersten Satzes der 3. *Sinfonie*

²³ Charaktere werden nebeneinander gestellt; falls Überleitungen eingefügt sind, so bestehen sie im ersten Satz der 3. *Sinfonie* häufig in nichts weiter als Schlagzeug-Elementen.

²⁴ Adorno knüpft hier – ähnlich wie hinsichtlich der Charakterisierung von Mahlers Themen als trivial etc. – an die Beobachtungen anderer Autoren an: „Zu seinen Lebzeiten hat ihm [Mahler], nach dem Zeugnis Schönbergs, ein angesehener Kritiker vorgeworfen, seine Symphonien seien nichts als ‚gigantische symphonische Potpourris‘ [Adorno zitiert hier Schönberg]. So absurd das heute angesichts der Erkenntnis von Mahlers Konstruktionen dünkt, so getreu notiert es doch, was an ihnen bestürzte“ (Adorno, „Mahler“ [vgl. Anm. 13], S. 183).

²⁵ Ebd., S. 184.

²⁶ Ebd., S. 181.

[vor Ziffer 29)]. Indem sie die Immanenz der Form durchbricht, operiert sie als im ästhetischen Feld statthabende Nachahmung einer – (noch) nicht realen, aber von Adorno als erstrebenswertes Ideal begriffenen – Gegenbewegung gegen die „Immanenz“, d. h. die Stabilisierung der Gesellschaft.²⁷

Glücksversprechen

Die für Mahlers Musik typische Brüchigkeit ist nach Adorno aber nicht der einzige Effekt der Integration der Trivialmusik in seine Symphonik. Indem das Montageverfahren die Logik der etablierten, kristallisierten musikalischen Formen auflöst, erzeugt es zugleich einen anderen Typus von Logik, den Adorno als triebhaft-gebunden charakterisiert. Diese Form der Logik folgt nicht rationalen, sondern – ähnlich wie die sogenannte „Expressionslogik“ Ernst Blochs²⁸ – irrationalen Prinzipien. Von wesentlich größerer Bedeutung – und zwar für den Stellenwert von musikalischem Kitsch als stilistischer Modus innerhalb der Kunstmusiksphäre²⁹ – ist aber darüber hinaus, dass die Kunstmusik durch die Integration der fremden, ‚niedrigen‘ Musik *gewinnt*. Die trivialmusikalischen Elemente besitzen nach Adorno eine „Drastik“ und direkte „Sinnfälligkeit“, besser noch: Sinnlichkeit, die der kultivierten Kunstmusik bereits abhanden gekommen ist.

Das ungehobene Untere wird als Hefe in der hohen Musik verrührt.
Drastik, Sinnfälligkeit eines musikalisch Einzelnen, das weder aus-

²⁷ Ebd., S. 153f.

²⁸ Bloch prägte 1918 in *Geist der Utopie* den Ausdruck „Expressionslogik“ für die neuartigen formalen Konstellationen der expressionistischen Musik (Ernst Bloch, *Geist der Utopie* [Fassung von 1918], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 194). Der Begriff legt nahe, dass dort, wo gestalthaft-strukturelle Beziehungskategorien, die seit Forkel als musikalische Logik bezeichnet wurden, nicht mehr nachweisbar sind, ein anderer Modus von Zusammenhang besteht, der auf der expressiven Qualität der einzelnen musikalischen Konfigurationen und deren Verhältnis zueinander beruht.

²⁹ Beide Modi von Kitsch – der ‚eigentliche‘ Kitsch und seine stilistische Adaption in der Kunstmusik – müssen sich dabei nicht durch ihre Verfassung, d. h. ihre ‚Machart‘ unterscheiden. Die Differenz kann allein im Kontext – Kunstmusik vs. Trivialmusik – bestehen, der freilich als solcher den Gehalt der kitschigen Passagen modifiziert.

zutauschen noch zu vergessen wäre: die Kraft des Namens ist vielfach in Kitsch und Vulgärmusik besser behütet als in der hohen, die schon vorm Zeitalter radikaler Konstruktion all das dem Stilisationsprinzip opferte. Jene Kraft wird von Mahler mobilisiert.³⁰

Adorno postuliert also, dass die additive Reihung von volkstümlichen, expressiv-eingängigen und insofern kitschigen Melodien eine direkt affizierende Inhaltlichkeit besitze – und zwar im Gegensatz zur Kunstmusik, deren Qualität den seit dem 19. Jahrhundert geltenden ästhetischen Standards gemäß eben, pointiert formuliert, aus der Fähigkeit des Komponisten hervorgeht, mit möglichst reduziertem Material intellektuell spannende musikalische Formen und Strukturen zu kreieren. Paradoxerweise besitzen die volkstümlichen, expressiv-eingängigen Melodien somit, so argumentiert Adorno, im Vergleich zu Struktur fokussierten kompositorischen Stiliketten eine spezifische Form von Beseelung und Subjektivität, die – hier gilt es, Adorno zu ergänzen und präzisieren – nicht in Individualität und Einzigartigkeit (schließlich sind kitschige Melodien per definitionem standardisiert, also *nicht* individuell), sondern in einer ganz grundsätzlichen Menschlichkeit oder einem Mensch-Sein besteht, das sich durch Emotivität (bis hin zur Gefühligkeit und Sentimentalität) sowie, besonders im vergangenen 20. Jahrhundert der humanen Katastrophen, durch Fehlbarkeit und Scheitern auszeichnet.³¹

Wie ingeniös er [Mahler] das Heteronome, den Bodensatz fürs autonome Gebilde einsammelt, bezeugt das skandalös gewagte Posthornsolo der Dritten Symphonie. Darin komponiert Mahler das *subjektive* Rudiment aus, das Rubato des Blasenden. [...] Ist Banalität Inbegriff musikalischer Verdinglichung, so wird sie bewahrt und gemildert zugleich durch die *beseelt* improvisierende Stimme, die dem Dinghaften sich einlegt.³²

³⁰ Adorno, „Mahler“ (vgl. Anm. 13), S. 185.

³¹ Ähnlich hebt Karl Jaspers – offenbar in Reaktion auf die jüngsten katastrophalen historischen Ereignisse (Zweiter Weltkrieg und Holocaust) – im zweiten Teil seiner *Einführung in die Philosophie*, „Ursprünge der Philosophie“, (Zürich: Artemis, 1950) auf das Scheitern des Menschen ab.

³² Adorno, „Mahler“ (vgl. Anm. 13), S. 186 (kursiv von mir, B. K.).

Der liebevolle, selber nahezu kitschige Tonfall, der sich in dem Zitat Adornos andeutet, wertet das herkömmlich negative Merkmal ‚Trivialität‘ positiv um – und zwar nicht nur mit Verweis auf die formalästhetischen Effekte, die Erzeugung einer andersartigen Logik, sondern mittels *religiös-ethischer* Rhetorik: Statt das Triviale, das durch die Aufnahme von Elementen aus der Volksmusik in Mahlers Musik eindringt, als Moment der Verunreinigung erhabener Kunstmusik abzuwerten, stilisiert Adorno Mahlers Umgang mit ihm – offenbar vor dem Hintergrund christlicher Barmherzigkeitslehren – zur Sorge um das Erniedrigte, Beleidigte und Verlorene. In der Perspektive Adornos nimmt sich Mahler der Trivialmusik an wie der barmherzige Samariter des Überfallenen oder Jesus des Aussätzigen.

Im erniedrigten und beleidigten Musikstoff schürft er nach unerlaubtem Glück. Er erbarmt sich des Verlorenen, damit es nicht vergessen sei und der Gestalt zum Guten anschlage, die es behüten soll vor der sterilen sich selbst Gleichheit.³³

In diesem Umgang mit der Trivialmusik erweist sich die geradezu merlinhafte Meisterschaft Mahlers. Der Komponist macht Züge sichtbar, die aus dem (simulierten) Volksliedgut noch nicht entbor-gen wurden und die über das im bereitgestellten Material Angelegte hinausgehen.

Frei wie nur einer, der selber von Kultur nicht ganz verschluckt ist, greift er auf musikalisch obdachlosem Zug nach dem zerbrochenen Glas auf der Landstraße und hält es gegen die Sonne, daß alle Farben darin sich brechen.³⁴

Gerade in Bezug auf die Qualität des zutiefst Menschlichen, das sich vor dem Hintergrund von zum Heroismus neigender Symphonik in folkloristischer, sogenannter niedriger Musik vermittelt, leistet die folkloristische Musik aber noch mehr.³⁵ Wie bereits erwähnt,

³³ Ebd., S. 185.

³⁴ Ebd.

³⁵ Angesichts des Gewichtes, das Adorno auf die subjektiven, humanen Ausdrucksqualitäten der Trivialmusikelemente in Mahlers Werken legt, wird deutlich, warum Adorno die untere, niedere Musik als kitschig und nicht,

ist für Adornos Kitschbegriff charakteristisch, dass er entgegen dem konventionellen pejorativen Image, das Kitsch besitzt, darauf abhebt, dass Kitsch ernst zu nehmen sei.³⁶ Obwohl er sich zweifellos der etablierten Abwertung des Kitsches als Verlogenes und Unwahres anschließt,³⁷ stellt er eine Dimension des Kitsches heraus, die als Glücksversprechen umschrieben werden kann. Adorno benennt den Inhalt eines solchen Glücks, das sich im Kitschigen artikuliert, zwar nicht – die Inhalte dürften prinzipiell subjektiv und somit vom jeweiligen Rezipienten oder von der jeweiligen Rezipientin abhängig sein –, er deutet jedoch bereits im „Schubert“-Aufsatz die

wie viele Rezensenten von Mahlers Sinfonien (vgl. Anm. 18), als trivial oder banal bezeichnet. Während die Adjektive ‚trivial‘ und ‚banal‘ genauso wie ‚kitschig‘ die Herkunft des mit dem Begriff belegten kulturellen Produktes aus den unteren sozialen Schichten konnotieren, unterscheiden sie sich jedoch darin, dass der Ausdruckswert des Trivialen und Banalen, anders als derjenige des Kitschigen, sowohl in Gefühligkeit als auch deren Gegenteil, also Kälte und Sachlichkeit, bestehen kann, wohingegen derjenige des Kitschigen herkömmlich als ausschließlich sentimental, übertrieben expressiv und süßlich begriffen wird. (Eine unterkühlte, sachliche Musik mag als trivial bezeichnet werden, jedoch sicherlich nicht als kitschig.) Indem Adorno die Attribute ‚trivial‘ und ‚banal‘ durch ‚kitschig‘ ergänzt, hebt er somit gerade auf die intensiven emotiven Bedeutungsdimensionen der Mahlerschen Musik ab, die im bisherigen Musikschritttum keine Rolle spielten.

³⁶ Richard Lepperts Interpretationen von Adornos Haltung zum Kitsch sind demgegenüber m. E. zu negativ (Richard Leppert, „Commentary“, in: ders., *Adorno. Essays on Music*, Berkeley und Los Angeles: University of California, 2002, S. 327–373, hier S. 360–364; und ders., „Nature and exile: Adorno, Mahler and the appropriation of kitsch“, in: ders., *Sound judgment: Selected essays*, Aldershot u. a.: Ashgate, 2005, S. 247–262).

³⁷ Hermann Broch und Ernst Bloch prägten in den frühen 1930er Jahren die Vorstellung, dass Kitsch Lüge oder Täuschung sei (Hermann Broch, „Das Böse im Wertesystem der Kunst“ [1933], in: ders., *Schriften zur Literatur 2. Theorie* (= Kommentierte Werkausgabe 9/2), hrsg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 119–157, hier S. 153; Ernst Bloch, „Schreibender Kitsch“, in: ders., *Erbschaft dieser Zeit* [1935], Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962, S. 28). Dass Adorno diese Vorstellungen teilt, artikuliert er u. a. im „Nachwort“ [1967] zur *Einleitung in die Musiksoziologie* [1956], GS 14, 1973 (vgl. Anm. 2), S. 422–433, hier S. 428; „Januspalast“ und „Kunstfigur“, in: *Minima Moralia* (= GS 4, 1980) (vgl. Anm. 2), S. 166 bzw. 257; „Veblens Angriff auf die Kultur“ (1941), Kapitel von *Prismen* [1955], in: GS 10.1, 1977 (vgl. Anm. 2), S. 72–96, hier S. 77; „Schlageranalysen“ [1929] (vgl. Anm. 6); „Kitsch“ (Entstehung unbekannt) (vgl. Anm. 6) sowie *Ästhetische Theorie* (= GS 7, 1970) (vgl. Anm. 2), S. 466–467.

typische Reaktion auf kitschige Musik, das Weinen, als Indikator dafür, dass die Hörer das Glücksversprechen in der Musik vernahmen. „In unregelmässigen Zügen, einem Seismographen gleich“, so schreibt Adorno am Ende seines „Schubert“-Aufsatzes und in deutlicher Nähe zur eingangs zitierten Passage aus Prousts *Tage der Freuden* von 1896, die Adorno als Proust-Kenner und -Liebhaber gekannt haben dürfte,

hat Schuberts Musik die Botschaft von der qualitativen Veränderung des Menschen notiert. Ihr antwortet zurecht das Weinen: Weinen der ärmsten Sentimentalität im *Dreimäderlhaus* nicht anders als das Weinen aus erschüttertem Leib. Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich und real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen, warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht, und im unbenannten Glück, daß sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, daß wir einmal so sein werden. Wir können sie nicht lesen; aber dem schwindenden, überfluteten Auge hält sie vor die Chiffren der endlichen Versöhnung.³⁸

Entscheidend ist für diese Passage, dass das Glück, welches sich in der exzessiven, kitschigen Ausdruckshaftigkeit des Operettenpotpourris artikuliert, mit utopischem Denken verwandt ist. Adorno präzisiert das durch die Musik ausgelöste Glücksgefühl daher mit der Hoffnung auf eine grundsätzliche Veränderung des Menschen (so werden, wie „wir [...] noch nicht sind“) und „endliche Versöhnung“, also den Weltfrieden. Kitsch, aus dem das Glücksversprechen emergiert, operiert in dieser Hinsicht als Variante der Fragmentästhetik, die sich Adorno nach durch den Vorschein von Utopie auszeichnet.³⁹ (Das Glück, das Kitsch verspricht, ist eine

³⁸ Adorno, „Schubert“ (vgl. Anm. 6), S. 33.

³⁹ Die Leer- und Bruchstellen eines fragmentarischen Kunstwerkes verweisen als Chiffren auf etwas Außerweltliches und/oder Zukünftiges, in jedem Fall prinzipiell Nicht-Existentes, eben Utopisches (vgl. diesbezüglich auch Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 152ff). Adorno hat diese Vorstellung dabei offenbar in Analogie zu ähnlichen Denkfiguren der idealistischen Philosophie und Ruinenästhetik des 19. Jahrhunderts abgeleitet, denen gemäß ein Fragment oder die Ruine als Teile eines ehemals Ganzen auf eben jenes Ganze verweisen (siehe u. a. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, „Phi-

opake und allgemeine Metapher für den gleichermaßen unscharfen Utopiebegriff; freilich haben beide Konzepte inhaltlich unterschiedliche Nuancen.) Während sich utopische Vorstellungen und Visionen dadurch auszeichnen, dass sie keinen Ort in der Realität haben und somit nicht wahr sind, aufgrund ihres positiven Wertes für die angestrebte „Glückseligkeit“ der Menschen (Herder)⁴⁰ jedoch wahr werden *sollten*, tendiert Adorno dazu, das durch Kitsch Versprochene als gänzlich uneinholbar zu charakterisieren. Anders als das Utopische, das Aussicht auf Verwirklichung hat, ist das vom Kitsch versprochene Glück bereits passé, bevor es überhaupt begonnen hat zu sein. Die oben genannte prospektiv orientierte Passage ist vor diesem Hintergrund eher untypisch. Der kategoriale Unterschied zwischen dem Glücksversprechen, das sich im Kitsch artikuliert, und der Utopie, die aus dem Fragmentarischen emergiert, zeigt sich demgegenüber deutlicher in einem der populären Klassik gewidmeten, in den späten 1930er Jahren verfassten Aufsatz. Es ist hier eben die Aporie eines angesichts der ungenügenden Realität prinzipiell uneinholbaren Glücks, die, dem Zuschauer oder Zuhörer bewusst werdend, den Anlass zum Weinen gibt:

Die Vorstellung populärer Sozialpsychologen, der Film sei eine Traumfabrik und das happy end eine Wunscherfüllung, greift zu kurz. Das Ladenmädchen identifiziert sich nicht unmittelbar mit dem als Privatsekretärin kostümierten glamour girl, das den Chef heiratet. Aber im Angesicht jenes Glücks, von seiner Möglichkeit überwältigt, wagt es sich einzugestehen, was einzugestehen sonst die gesamte Einrichtung des Lebens verwehrt: daß es am Glück keinen Teil hat. Was für Wunscherfüllung gilt, ist die karge Befrei-

losophie der Kunst“ [1802/03], in: ders., *Abhandlungen, Recensionen etc. aus dem kritischen Journal der Philosophie* [= Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke 1.5], hrsg. von K. F. A. Schelling, Stuttgart und Augsburg: Cotta, 1859, S. 483; Novalis, „Fragmente und Studien 1799–1800“ sowie „Das Allgemeine Brouillon [Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99]“, in: ders.: *Das philosophische Werk II* [= Schriften 3], hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1983, S. 685 bzw. S. 351. Für eine generelle Diskussion dieser Denkfiguren siehe *Fragment und Totalität*, hrsg. von Lucien Dällenbach u. a., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984).

⁴⁰ Johann Gottfried Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* [1891] (= Sämtliche Werke 5), hrsg. von Bernhard Suphan, Hildesheim: Olms, 1967, S. 511–513.

ung, die darin liegt, daß man sich einmal wenigstens nicht noch das letzte Glück verbieten muß: zu wissen, daß man es nicht hat und daß man es doch haben könnte. Die Erfahrung des Ladenmädchens ist verwandt der des Mütterchens, das bei einer fremden Hochzeit weint, indem es selig der Unseligkeit des eigenen Daseins innewird. [...] In der temporären Freigabe der Ahnung, daß man sein Leben versäumte, besteht das Recht des Kitsches.⁴¹

Vergleichbar „schürft“ Mahler, wie oben zitiert, „nach unerlaubtem Glück“⁴². Das Glück, das Kitsch verspricht, ist in zweifacher Hinsicht unerlaubt: zum einen, weil es aus niedriger Kunst entspringt, zum anderen, weil es den Unglücklichen eben nicht zugestanden wird. Aber gerade dadurch wird es zu einem Äquivalent von – im strengen Sinn der Etymologie – prinzipiell uneinholbarer Utopie, die im Mahlerbuch zwar eine Rolle spielt, aber explizit nur in Bezug auf die dem Mahlerschen Stil eigene Fragmentarizität entwickelt wird.⁴³

Angesichts der von Adorno beschriebenen psychischen Mechanismen, die Kitsch auslöst, ist nachvollziehbar, warum der Philosoph ein Jahr nach der Publikation des „Schubert“-Aufsatzes in einer unveröffentlichten programmatischen Notiz zum *Anbruch* – Adorno war gerade Mitherausgeber der Zeitschrift geworden – Kitsch als wichtiges thematisches Feld für die zukünftige Ausrichtung des *Anbruch* hervorhob. Als Genre, das anderen Formen der „leichten Musik“ – dem Jazz, der europäischen Operette, dem Schlager und der Revue – zuzuordnen ist, definierte er musikalischen Kitsch als ein musikkulturelles Phänomen, das gegen die „mittlere Kunst“ *auszuspielen*, zu *verteidigen* und zu *retten* sei.

Gegen alle bloß gehobene mittlere Kunst, gegen die verfallenen Ideale von Persönlichkeit, Kultur usw. ist der Kitsch auszuspielen und zu verteidigen. [...] Die radikale Problematik des Kitschs und seiner vorgeblichen ‚Volkstümlichkeit‘ ist rücksichtslos herauszukehren, [...] der Kitsch verfällt toto genere der soziologischen

⁴¹ Theodor W. Adorno, „Musikalische Warenanalyse“ (1934–1940), später publiziert als Abschnitt von „Improvisationen“, in: *Neue Rundschau*, abgedruckt in GS 16, 1978 (vgl. Anm. 2), S. 284–297, hier S. 295.

⁴² Adorno, „Mahler“ (vgl. Anm. 13), S. 185 (kursiv von mir, B. K.). Siehe auch S. 186.

⁴³ Vgl. u. a. Adorno, ebd., S. 155, 160 und 163.

Kritik, die aufweist, daß er keineswegs eine ‚Gemeinschaftskunst‘, sondern deren von bestimmten Klasseninteressen diktiertes ideologisches Surrogat ist. Zugleich ist die ‚Modernität‘ des Kitschs durch Hinweis auf seine musikalische Rückständigkeit zu widerlegen. [...] Die Rettung des Kitschs hat nicht in dessen naiver Anerkennung, sondern gewissermaßen über seinen Kopf hinweg; malgré lui-même zu geschehen. Der Kitsch ist ein Gegenstand der Interpretation; als solcher aber von höchster Wichtigkeit.⁴⁴

Unerlaubter Kitsch

Als Adorno seinen Kitschbegriff ausformulierte – im Mahlerbuch, jedoch auch schon im „Schubert“-Aufsatz, d. h. zwischen den ausgehenden 1920er Jahren und seiner letzten großen Arbeit, der unabgeschlossenen *Ästhetischen Theorie* –, war das zeitgenössische Komponieren der Tendenz nach durch eine alles andere als versöhnliche und menschliche, die menschliche Schwäche und das menschliche Glücksstreben hervorhebende Ausdruckssprache gekennzeichnet. (Die Gründe für die tendenziell anti-subjektive und anti-expressive musikalische Sprache im 20. Jahrhundert hat Adorno bekanntlich in der *Philosophie der Neuen Musik* und dem Aufsatz „Vom Altern der Neuen Musik“ erörtert.) Die kitschigen, trivialmusikalischen Züge, die Adorno in Mahlers sowie auch Bergs und – eher indirekt – Schuberts Musik hervorhob, operierten vor diesem Hintergrund als eine Form von Ausgleich oder immanent-ästhetischer Gegenbewegung.

Das, was Adorno für den Kitsch in der Musik gewonnen hatte, ging in den 1970er Jahren – im Zuge des soziokritischen Engagements der Protest- und neuen sozialen Bewegungen – freilich wieder unter. In einem ideologischen Umfeld, in dem Expressivität, die nicht dem Ansporn zum Klassenkampf oder der Entrüstung über das soziale Unrecht in der Welt diene, dem Verdacht ausgesetzt war, ein manipulatives Produkt der Kulturindustrie zum Zwecke der Beschwichtigung und aufrecht zu haltenden Unterdrückung der unteren sozialen Klassen zu sein, und in Musik und Film vermittel-

⁴⁴ Adorno, „Zum ‚Anbruch‘“ (ca. 1928, unveröffentlicht), in: GS 19 (vgl. Anm. 2), S. 595–604, hier S. 602.

te kleinbürgerliche Gefühligkeit den Beigeschmack eines emotiven Modus hatte, der im Dritten Reich zu propagandistischen, Realität ausblendenden Zwecken gedient hatte,⁴⁵ war ein Plädoyer für Kitsch kaum opportun. Das manifestiert sich auch in den musikwissenschaftlichen Überlegungen von Carl Dahlhaus, der zwar nie eine rigorose neulinke Position bezog, jedoch – insbesondere in den 1970er Jahren – darauf bedacht war, sich wissenschaftlich gegenüber linksorientierten Kollegen nicht ins Abseits zu stellen.⁴⁶

Zwar weist der Musikwissenschaftler die Behauptung zurück, dass Kitsch von Kunst dadurch zu unterscheiden sei, dass ersterer unecht, letztere echt sei – beide seien schließlich gleichermaßen gemacht⁴⁷ –, dennoch greift er die etablierten pejorativen Beschreibungsmodi auf, die darauf abzielen, Kitsch als Ausdrucksform des Unehrllichen und Verlogenen zu desavouieren: Kitsch besäße eine „primitive“, wenn auch „technisch makellose“, „Machart“⁴⁸ und einen „präventösen [...] über das strukturell, im tönenden Phänomen Begründete hybrid hinausgreifenden Charakter“; er erzeuge „Wirkungen ohne Ursache“ und „leere Attitüden“; bei Kitsch handele es sich um „Trivialität, die sich, statt sich zu bescheiden, gefühlvoll oder ‚bedeutend‘ aufspreizt“⁴⁹, sowie um das hässlich gewordene Schöne, weil es ausnahmslos schön sei.⁵⁰ Erst gegen Mitte der 1980er Jahre, also im Zeitalter der Postmoderne, als im Zuge des auch in Deutschland populären Slogans „Close the gap!“ die Furcht vor der Verdummung des Volkes durch Populärkultur ein wenig abgeklungen war, getraute sich Dahlhaus, freilich nur impli-

⁴⁵ Siehe zu diesem Themenbereich: Saul Friedländer, *Kitsch und Tod*, München und Wien: Hanser, 1984.

⁴⁶ Vgl. Beate Kutschke, „Politische Avantgardemusik – Kontinuität und Diskontinuität einer Idee“, in: *Kontinuitäten – Diskontinuitäten. Untersuchungen zu Musik und Politik in Deutschland 1920–1970*, hrsg. von Heinz Geuen und Anno Mungen, Schliengen: Edition Argus, 2007, S. 163–182.

⁴⁷ Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz: Schott, 1970, S. 28; und ders., „Neuromantik“, in: ders., *Zwischen Romantik und Moderne*, München: Katznbichler, 1974, S. 5–21, hier S. 15.

⁴⁸ Carl Dahlhaus, „Über gut komponierte schlechte Musik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135/5 (1974), S. 282; Dahlhaus, „Neuromantik“ (vgl. Anm. 47), S. 15.

⁴⁹ Dahlhaus, „Neuromantik“ (vgl. Anm. 47), S. 15.

⁵⁰ Carl Dahlhaus, „Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen“, in: *Ferienkurse '78*, hrsg. von Thomas Ernst (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 17), Mainz: Schott, 1978, S. 22–33, hier S. 27.

zit mittels einer verallgemeinernden „man“-Formulierung, zuzugeben, dass auch er sich zu manchen kitschigen Stücken hingezogen fühle:

[D]as vernichtende Urteil ‚Kitsch‘ verhindert nicht immer, daß man an eine Pièce, die man selbst so nennt, aus Gründen, die andere nichts angehen, das Herz hängt.⁵¹

⁵¹ Carl Dahlhaus, „Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion?“, in: *Musik zwischen E und U*, hrsg. von Ekkehard Jost, Mainz: Schott, 1984, S. 11–24, hier S. 14f.