

Erziehung zur Humanität: ein problematisches Ziel?

Anmerkungen zum Verhältnis von Gesellschaftspolitik, Kritischer Theorie und Musikpädagogik nach 1945

Susanne Kogler

Liest man Erich Marckhls Bemerkungen über Musikerziehung, die auf Bildung zu Autonomie und Humanität abzielen,¹ kann man sich eines gewissen Unbehagens nicht erwehren, welches mit der Biografie des Autors in Zusammenhang steht, war er doch maßgeblich in einem inhumanen Regime an Schaltstellen der Bildungspolitik tätig. Dieses Unbehagen, das uns heute befällt, ist auch eines, das in den Nachkriegsjahren die Aktivität der Kritischen Theorie in Deutschland charakterisierte. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer waren aus dem Exil in den USA zurückgekehrt, um eine Gesellschaft vorzufinden, die von kollektivem Verdrängen gekennzeichnet war.² Darauf beruht ein Großteil ihrer Überlegungen, die bei Adorno auch Überlegungen zur Musikerziehung einschließen.³ Die Auseinandersetzung mit Martin Heidegger, der als Philosoph

1 Vgl. dazu u.a. Erich Marckhl, Zur humanen und sozialen Situation des Musikschaaffenden heute, in: Erich Marckhl, Musik und Gegenwart, Bd. 3: Auswahl an Reden und Referaten, hg. vom Landesmusikdirektor für Steiermark, Graz 1975, S. 75–89, oder ders., Allgemeine und künstlerische Bildung, in: Musik und Gegenwart II. Ansprachen, Vorträge, Aufsätze 1963–1967, hg. v. den Steiermärkischen Volks-Musikschulen mit Unterstützung durch die Steiermärkische Landesregierung, die Stadt Kapfenberg und die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs, o.D., S. 52–61.

2 Vgl. dazu u.a. Stuart Jeffries, Grand Hotel Abyss. The Lives of the Frankfurt School, London: Verso 2016.

3 Vgl. dazu u.a. Jürgen Vogt, Musikpädagogik nach 1945, in: Richard Klein / Johann Kreuzer / Stefan Müller-Doohm (Hg.), Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Berlin: Metzler 2019, S. 187–193.

aktiv ins Regime involviert war und es dennoch verabsäumte und zurückwies, diese Verstrickung in den Nachkriegsjahren zu reflektieren oder auch öffentlich einzugestehen, kann als paradigmatische Auseinandersetzung mit einer Haltung angesehen werden, die die Gesellschaft im Ganzen betraf.⁴ Im Folgenden möchte ich musikpädagogische Schriften Adornos dahingehend untersuchen, wie sie die auch von Marckhl mitgetragene gesellschaftspolitische Situation widerspiegeln. Dabei kann es keineswegs darum gehen, die beiden Personen oder deren persönliche Standpunkte wertend miteinander zu vergleichen. Vielmehr soll die von der musikwissenschaftlichen Adorno-Exegese nicht immer explizit wahrgenommene, geschweige denn gewürdigte zeitgeschichtliche Verankerung der Kritischen Theorie hervorgehoben und zugleich deren Aktualität zur Diskussion gestellt werden.⁵ Diese, so die These, wird dabei in Bereichen deutlich, die von der Musikwissenschaft bisher vergleichsweise wenig beachtet wurden: zum einen in der Bildungsdebatte, die nicht zuletzt durch die institutionelle Trennung von Musikwissenschaft und Lehramtsausbildung kaum Gegenstand der musikwissenschaftlichen Adorno-Rezeption ist;⁶ zum anderen im Bereich einer kritischen Analyse der Kultur, welche die Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart ins Zentrum rückt. Beide Bereiche erscheinen nicht nur von historischem Interesse, sondern dürften aufgrund gesellschaftspolitischer Entwicklungen in der ersten Hälfte des 21. Jahrhunderts konkret an Bedeutung gewonnen haben.⁷ Bedenkt man zudem den nachhaltigen Einfluss von Marckhl und seiner Generation auf bis heute gültige musikpädagogische Strukturen und Inhalte, erscheint die Spiegelung mit einer zeitgenössischen Gegenposition bei der Auseinandersetzung mit historischen und gegenwärtigen Leitbildern, wie sie das Forschungsprojekt zu Erich Marckhl zu initiieren intendierte, unerlässlich.

4 Vgl. Jeffries, Fn. 2, S. 266–279.

5 Claus-Steffen Mahnkopf hat bereits 1998 diesbezügliche Desiderata formuliert, die bis heute Aktualität beanspruchen dürfen. Vgl. dazu Claus-Steffen Mahnkopf, Adorno und die musikalische Analytik, in: Richard Klein / Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 140–147.

6 Einen Ansatz zu einer Revision des Adorno-Bildes im Bereich der Musik, der zugleich dessen traditionelle Konturen umreißt, bietet Ferdinand Zehentreiter, *Adorno. Spurlinien seines Denkens. Eine Einführung*, Hofheim: Wolke 2019.

7 Vgl. die aktuellen Debatten um die Bedeutung geisteswissenschaftlicher Bildung in den USA, die aufgrund der damit einhergehenden Umstrukturierung bzw. Dezimierung der akademischen Fächer an US-amerikanischen Fakultäten in Europa tagesaktuell diskutiert werden. Vgl. dazu u.a. Anne-Catherine Simon, *Fallen soll Homer – als Strafe für die Sünden des Westens*, in: *Die Presse*, 22. April 2021, <https://www.diepresse.com/suche?s=Fallen%20soll%20Homer%20E2%80%93%20als%20Strafe%20f%C3%BCr%20die%20S%C3%BCnden%20des%20Westens> (01.06.2021), oder Ingolf U. Dalferth, *Vor der Selbstabschaffung? Mit der Abwendung vom Selbstdenken haben die Geisteswissenschaften ihren geistigen Kompass verloren*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 169, 21. Juli 2020, S. 6.

I. Biografischer Hintergrund: Die Situation in Deutschland und die Situation in Graz

Stuart Jeffries hat sich mit der Gemengelage, die den Hintergrund für die Schriften der Kritischen Theorie in den 50er- und 60er-Jahren bildet, im Detail auseinandergesetzt. Die Situation in Deutschland in den 1950er-Jahren beschrieb er mit dem Terminus „Geistersonate“ (Ghost Sonata).⁸ Während Amerika stolz auf seiner kulturellen Stärke bestand, der man die europäische Dekadenz gegenüberstellte, sah Adorno nach seiner Rückkunft ins „Zentrum der Barbarei“⁹, dass sich seine Landsleute so benahmen, als hätte das ‚Dritte Reich‘ nie existiert. Ein Problem in Deutschland war, so Jeffries, dass es keine Nazis mehr gab: Die heimkehrenden Exilierten sahen sich mit einer Massenverleugnung konfrontiert. Auch die offizielle Bundesrepublik weigerte sich, Deutschlands Vergangenheit anzuerkennen und definitiv mit ihr zu brechen: Viele ehemalige Nationalsozialisten übten weiterhin wichtige öffentliche Funktionen und Ämter aus. Martin Heidegger war für diese Haltung beispielhaft, bereute er doch nie öffentlich seine Zugehörigkeit zur nationalsozialistischen Partei, sondern verlautbarte vielmehr, sich schon 1934 vom Regime distanziert zu haben. Die Frankfurter Schule versuchte, diese Kultur des Schweigens und der Verleugnung aufzubrechen. Zugleich kann die Intention, an der Kultur das zu retten, was nicht verurteilt werden dürfe, als eines von Adornos wichtigsten Zielen angesehen werden.¹⁰ Letztlich kam, wie Jeffries betonte, der Frankfurter Schule der Glaube an die Revolution abhanden, bringe doch die Manipulation der Massen immer eine regressive Form von ‚Humanität‘ mit sich.¹¹ Zunehmend kam man zu dem Schluss, dass Kontrolle und Regression auch Züge jener Gesellschaften waren, die erst kürzlich als Alliierte gegen Hitler gekämpft hatten. Auch im sowjetischen Totalitarismus und dem liberalen Westen entdeckten sie Züge totalitärer Herrschaft und Unterdrückung. Der faschistischen Propaganda nicht unähnlich, raube die standardisierte Massenkultur den Bürgern Autonomie und Spontanität. Der Faschismus war in Deutschland überwunden, die Ausprägung der Persönlichkeit, die ihn unterstützt hatte, hatte jedoch überlebt, so die Überzeugung.

8 Jeffries, Fn. 2, S. 259.

9 Ebd., S. 263.

10 Vgl. dazu auch Gerhard Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno zur Einführung, Hamburg: Junius 1996, S. 137–147. Dieser Aufruf zu einer Kulturkritik enthält auch wichtige Ansatzpunkte für eine kritische postmoderne Philosophie, die auf eine Revision der Moderne abzielt. Vgl. dazu u.a. Jean-François Lyotard, *Réécrire la modernité*, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 33–44.

11 Ebd., S. 276.

Die Situation in Nachkriegsdeutschland und -österreich kann in Hinblick auf Verleugnung der Verantwortung als deckungsgleich betrachtet werden.¹² In vielen am Universitätsarchiv der Kunstuniversität geführten Interviews mit Zeitzeugen, ehemaligen Studierenden und Lehrenden der Grazer Akademie wurde immer wieder betont, dass niemand mit Erich Marckhl über die Vergangenheit und das Naziregime gesprochen hatte.¹³ Umso mehr überrascht, in welcher Deutlichkeit sich mitunter Anknüpfungen an die unmittelbare Vergangenheit in Schriften des Philosophen, Musikwissenschaftlers und Kulturpublizisten Harald Kaufmann, einem engen Vertrauten Erich Marckhls, finden. So erwähnte Kaufmann unter anderem, Marckhl sei es „im Laufe von vier Jahren“ gelungen, „die Wiedererrichtung der im Jahre 1945 aufgelassenen Grazer Musikhochschule durchzusetzen“ – eine Erwähnung, die heutzutage so kaum möglich erscheint.¹⁴ Desgleichen versuchten Kaufmann und Marckhl, in öffentlichen Diskussionen zum Österreichischen in der Musik eine Identität in Distanz zu Deutschland zu gewinnen. Anspielungen auf die schwere Zeit, die man erlebt habe, finden sich bei Marckhl in mündlich gehaltenen Reden, wurden teilweise in Publikationen jedoch wieder gestrichen. Insgesamt entsteht der Eindruck, die Nichterwähnung der Vergangenheit sei mehr auf Betreiben Dritter zurückzuführen, denn auf die Betroffenen selbst. So etwa auch die Benennung der Akademie, die Marckhl im Hinblick auf ihre Aufgabe, mit dem Osten und Südosten Europas internationale Kontakte zu knüpfen, als Südost-Akademie zu betiteln vorschlug. Der damalige Vizekanzler befürchtete jedoch, dass diese Bezeichnung zu sehr an die nationalsozialistische Vergangenheit erinnere, und befürwortete diese Benennung nicht.¹⁵

12 Die Haltung zur Vergangenheit in Österreich nach 1945 beschreibt eindrücklich Heidemarie Uhl, *Das „erste Opfer“*. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 1 (2001), S. 19–34.

13 Weitere Informationen zu diesem Projekt finden sich online unter <https://archiv.kug.ac.at/projekte/forschung-und-veranstaltungen/oral-history/> (01.06.2021).

14 Die hier zitierte Formulierung findet sich im Typoskript eines offenen Briefes an Hellmut Federhofer im Nachlass Harald Kaufmanns an der Akademie der Künste Berlin (Kaufmann 358). Siehe dazu auch den Beitrag zu Erich Marckhl und Harald Kaufmann von Susanne Kogler im vorliegenden Band.

15 Vgl. den Beitrag zu den „Aufgaben der Musikakademie ‚in der Landschaft‘“ von Susanne Kogler im vorliegenden Band.

II. Marckhls Äußerungen zu musikpädagogischen Bildungszielen im Kontext zeitgenössischer Debatten

Wie an anderer Stelle bereits ausführlich dargelegt wurde,¹⁶ vermisst man in Marckhls Schriften und Reden eine deutliche und vor allem auch selbstkritische Auseinandersetzung mit den Geschehnissen der Vergangenheit. Es findet sich keine einzige Zeile dazu, wie er die Situation vom aktuellen Standpunkt aus beurteilte, geschweige denn, dass er sich öffentlich davon distanziert hätte: ein Standpunkt, der ein wenig an den Martin Heideggers erinnert. Jene Passagen, in denen er die Vergangenheit in Anspielungen evoziert, scheinen von Selbstmitleid getragen. Auch diese Haltung wurde bei Vertretern seiner Generation in Deutschland beobachtet und entspricht dem Opfermythos, der die offizielle österreichische Politik dominierte.¹⁷ Allerdings finden sich in Marckhls Schriften auch Passagen, die bildungspolitische Diskussionen in der Steiermark seiner Zeit, im Besonderen jene, die Inhalte der Kulturpolitik Hanns Korens betreffen, widerspiegeln, und diese scheinen hinsichtlich Diktion und Thematik eine Revision nationalsozialistischer Positionen zu beinhalten. Zahlreiche Überlegungen finden sich z.B. zur Beziehung der Musik zum Volk, wobei für ihn kein Weg mehr zurück zum „Landschaftlichen“ im Sinne einer primär lokalpatriotischen Orientierung führt. Es stehe vielmehr eine umfassende Bildungsaufgabe im Vordergrund, bei deren Beschreibung sich Marckhl allerdings zeitkritisch gibt:

„Das Landschaftliche im Musikleben ist – wir sahen es – [...] weitgehend entaktualisiert, die Probleme der Auseinandersetzung in und mit der Zeit sind verschärft. Die subtilen Beziehungen zwischen schöpferischer Persönlichkeit und einer in ihren kulturellen und sozialen Strukturen organisch harmonisierten Landschaft, dieses geschichtsbestimmende wundervolle Phänomen der Kunst, sind in Technik und Hektik anscheinend weitgehend erloschen und durch weiträumige Kontakte größerer Unverbindlichkeit mit stärkerem Einfluss des Politischen und Merkantilen ersetzt.“¹⁸

Es sind solche gegenüber ihrer Zeit kritischen Überlegungen zum „Landschaftlichen“, die Marckhl und Harald Kaufmann verbinden. Letzterer verfasste mit *Neue Musik in Steiermark*, ausgehend vom 19. Jahrhundert, eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunstauffassung steirischer Kulturschaffender sowie mit dem Publikum, wobei er eine „hedonistische Ideologie“, wie sie inmitten der

16 Siehe dazu u.a. die Beiträge Susanne Koglers „Erich Markchl ‚Etwas über meine Musik‘“ und „Die Aufgaben der Musikakademie ‚in der Landschaft‘“ im vorliegenden Band.

17 Vgl. Jeffries, Fn. 2, S. 270.

18 Erich Marckhl, Musik und Volk, in: ders., Musik und Gegenwart I: Ansprachen – Vorträge – Aufsätze, hg. v. den Steiermärkischen Volks-Musikschulen mit Unterstützung der Steiermärkischen Landesregierung, Graz 1962, S. 42–50, S. 28.

bürgerlichen Musikkultur seit den 1870er-Jahren entstand und u.a. von Friedrich von Hausegger und dem Grazer Wagner-Verein bis hin zu Joseph Marx vertreten wurde, als geeigneten Boden für eine ideologische Usurpation durch den Nationalsozialismus ansah.¹⁹ Für Kaufmann und Marckhl, auch wenn ihre Anschauungen im Detail genauer voneinander differenziert werden müssen, war Bindung an eine Landschaft mit der Aufgabe verbunden, durch umfassende Bildungsarbeit eine kulturelle Identität zu entwickeln, die Traditionen bewahrte, reflektierte und, über regionale Interessen hinausgehend, zukunftsweisend weiterführte. Wie das oben angeführte Zitat verdeutlicht, sprach sich Marckhl dagegen aus, Landschaftsbindung eingeschränkt im Sinne von Rückwendung zu einem nicht mehr aktuellen Zustand, Abgrenzung von internationalen Strömungen oder Rückgriff auf regionale Wurzeln zu verstehen, die seiner Ansicht nach aufgrund der aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen ihre Lebendigkeit verloren hatten. Was Landschaftsbindung sein könnte, müsste vielmehr in der Gegenwart neu problematisiert werden.²⁰

Marckhls Position, die sich gegen positivistische und ökonomische Zeitendenzen ausspricht und für humanistische Bildung einsetzt, erscheint dabei angesichts seiner persönlichen Biografie ambivalent. Mag man auch einigen Aspekten seiner Sichtweise, die mitunter Nähe zu gesellschaftskritischen Positionen der Kritischen Theorie erkennen lassen, der sich bekanntlich auch Harald Kaufmann verbunden fühlte, mit dem Marckhl eine kritische Debatte führte, nach wie vor Gültigkeit zuerkennen, ist dennoch ein roter Faden zu Aktivitäten der 1940er-Jahre auszumachen. Dieser rote Faden erscheint wohl auch deshalb anhaltend verstörend, weil sich Marckhl nie öffentlich vom Nationalsozialismus distanziert und damit Raum für unterschiedliche politische Interpretationen offengelassen hat.

19 Vgl. Harald Kaufmann, *Neue Musik in Steiermark*, Graz 1957, S. 28–31.

20 Eine ausführliche Darstellung von Marckhls bildungspolitischer Position findet sich im Beitrag Susanne Koglers „Die Aufgaben der Musikakademie ‚in der Landschaft‘“ im vorliegenden Band.

III. Adorno und die Musikpädagogik nach 1945

Wie Adorno die kulturelle Situation im Nachkriegsdeutschland erlebte, geht aus einem Text von 1949 mit dem Titel *Die auferstandene Kultur* hervor. Er war einerseits begeistert davon, wie sehr kulturelles Interesse beispielsweise auch bei Studierenden zu spüren war: Dem Faschismus war es nicht gelungen, die Kultur zur Gänze auszurotten. Gleichzeitig spürte er, dass dennoch eine umfassende Erneuerung notwendig wäre. Allerdings fehle es an der Bereitschaft, sich wirklich tiefgehend mit der Vergangenheit und der daraus resultierenden gegenwärtigen Situation auseinanderzusetzen.

„Aber gemessen an jener Notwendigkeit der geistigen Reorientierung, die in der deutschen Situation so unabweislich liegt, hat doch offenbar die geistige Leidenschaft nur wenig mit den eigentlichen Fragen zu tun, an denen eine solche Reorientierung sich bewährte. [...] Wenige bemühen sich um Einsicht in die Gesetze, welche das jüngst vergangene Unheil zeitigten, um den Begriff einer menschenwürdigen Einrichtung der Welt und seine theoretische Begründung oder gar um die Analyse der heute aktuellen Möglichkeiten zur ganzen, inhaltlichen Verwirklichung der Freiheit.“²¹

Freiheit in umfassendem Sinn, konkret verankert in der Gegenwart in Hinblick auf den nachhaltigen Bestand des demokratischen Staates, ist für Adorno in der Nachkriegsgesellschaft nicht zu erkennen: „Unfreiheit und Autoritätsglaube, wäre es auch bloß der an die Autorität dessen, was nun einmal ist, sind ins allgemeine Bewußtsein eingewandert. Niemand traut sich so recht an das Drängende, Brennende heran, von dem in Wahrheit doch alle wissen.“²² Im Vergleich zur Zwischenkriegszeit fehle der aktuellen Situation der Blick auf die Zukunft und damit auch der Kunst die Vision und Utopie, die für eine lebendige Geistigkeit stehen. „Es ist ein gespenstischer Traditionalismus ohne bindende Tradition.“²³ Zukunftsverlust und Verlust an Vision zeigen sich in der Kraftlosigkeit der Kultur. Adorno beschreibt hier nichts weniger als das Dilemma des Traditionalisten, an dem auch Marckhl Zeit seines Lebens litt: dass seiner Musik, der Tradition verbunden, die innovative Kraft und damit auch die Wirkung auf das Publikum fehlte.

„Den traditionellen ästhetischen Formen, der traditionellen Sprache, dem überlieferten Material der Musik, ja selbst der philosophischen Begriffswelt aus der Zeit zwischen den beiden Kriegen, wohnt keine rechte Kraft mehr inne. Sie alle werden Lügen gestraft von der Katastrophe jener Gesellschaft, aus der sie

21 Theodor W. Adorno, *Die auferstandene Kultur*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften Band 20.2), S. 457.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 458.

hervorgingen. [...] Die vor 30 Jahren geprägten nicht-konformierenden Worte und Gedanken sind selber konventionell und brüchig geworden.“²⁴

Kultur dient hier, so Adorno, auch als Alibi, die eigene Verantwortung zu verdrängen. Entlarvend seien untergründig autoritäre Haltung und die Vorstellung einer „Unvermeidlichkeit von Herrschaft und Not“.

„Solange Hitler herrschte, gelang es ihm wenigstens nicht, dem Volk die Produkte seiner Kulturvögte anders als auf dem Wege des Zwangskonsums zuzuleiten. Heute aber, da kein solcher Zwang mehr waltet, wird ein ganzes Lager von Begriffen und Bildern aus dem autoritären Bereich freiwillig übernommen. [...] Sie verraten ihre finstere Herkunft durch Klang und Gestus auch dann, wenn sie sich tragisch humanistisch gebärden.“²⁵

„Tragisch humanistisch“: Wohl kaum eine Charakterisierung könnte Erich Marckhls kompositorisches Œuvre besser treffen, wie im Besonderen seine textgebundenen Werke erkennen lassen. *Drei Lesungen aus dem Roman von Th. Wolfe* ‚Schau himmelwärts, Engel‘ für Sprecher und A-capella-Chor aus dem Jahre 1960 beginnen beispielsweise mit folgenden vom Sprecher rezitierten Worten:

„Sie umschlangen einander im Wunder dieses strahlenden Augenblicks, hier auf dieser verzauberten Insel, wo die Welt so still war. Sie glaubten alles, was sie sagten. Und wer könnte behaupten – welche Entzauberung auch immer gefolgt sein mag –, daß sie je der Verzauberung vergaßen! Daß wir auf dieser bleiernen Erde des Apfelbaums, der Lieder und des Golds vergessen? Fern, jenseits dieses zeitlosen Tals piff schrill und gespenstisch ein Zug, der nach Osten fuhr.“²⁶

Angesichts des zeitgeschichtlichen Kontexts erzeugt der Text ob der Offenheit der Deutungsmöglichkeiten Unbehagen: „Sie glaubten alles, was sie sagten. Und wer könnte behaupten – welche Entzauberung auch immer gefolgt sein mag –, daß sie je der Verzauberung vergaßen!“ Und dieses Unbehagen vergrößert sich noch, wenn darauf „schrill und gespenstisch ein Zug, der nach Osten fuhr“ Erwähnung findet. Als würden die in Liebe verbundenen Protagonisten hier trotz der mörderischen Verbrechen, die sich zeitgleich in den Vernichtungslagern fern ihrer verzauberten Insel ereigneten, nicht nur gerne an der Verzauberung festhalten, sondern es wird sogar emphatisch versichert, dass niemand behaupten könne, sie hätten diese Verzauberung jemals vergessen.

Für Adorno ist im Vergleich zur Zwischenkriegszeit jede politische Hoffnung verflogen und damit die Kultur zu einer Ruinenkultur verkommen. Die

24 Ebd., S. 459.

25 Ebd., S. 460.

26 Erich Marckhl, *Drei Lesungen aus dem Roman von Th. Wolfe* „Schau himmelwärts, Engel“ für Sprecher und a capella-Chor, Plomberg, Juli 1960, Kopie des Autographs, Universitätsbibliothek der Kunstuniversität Graz, Rara MPMS 68/337, Titelseite.

Situation erscheint für den Einzelnen beinahe unüberwindbar und veranlasse dazu, die Auffassung, was Geist selbst sei, einer Revision zu unterziehen. Dieser könne nie von der politischen Realität absehen, sondern wirke auch in der Kunst immer in Bezug auf diese.

„Der Geist, der, wenn Sie mir das banale Wort gestatten, als produktiv sich bewährte, hat nie als reinen Geist sich selber verstanden. Noch [...] die luftigsten Gedankengebilde von der Versöhnung des Geistes mit der entfremdeten Welt haben davon gelebt, daß in ihrem eigenen Sinne der Hinweis auf die Veränderung der gesellschaftlichen Realität lag.“²⁷

Was in der Kunst als ewig sich erweist, sei letztlich immer auf Zukunft gerichtet.

„Das Licht des Unzerstörbaren an den großen Kunstwerken und philosophischen Texten ist weniger das Alte und vermeintlich Ewige, das selber der Zerstörung verschworen bleibt, als das der Zukunft. Ein jedes Geistiges hat seine Wahrheit an der Kraft der Utopie, die durch es hindurchleuchtet. Nur wenn die Menschheit, um zu überleben, die Utopie sich nicht länger mehr verbietet, sondern dessen inne wird, daß Überleben selber heute mit der Verwirklichung der Utopie eines Sinnes ward, dann wird auch die Starre des Geistes sich lösen [...]“²⁸

Was Adorno hier in der Nachkriegszeit formulierte, mutet auch in Hinblick auf die eingangs erwähnte Krise der Geisteswissenschaften frappant aktuell an. Kann es doch auch heute als Herausforderung angesehen werden, nicht die Abschaffung des humanistischen Geistes zu betreiben, sondern dessen Selbstbesinnung voranzutreiben in Hinblick auf zukünftige und gegenwärtige gesellschaftliche Herausforderungen.

Adorno will seine Erfahrungen nicht auf Deutschland beschränken, sondern ortet Ähnliches in ganz Europa. Generell müsse, um diesen Zustand der Unproduktivität zu überwinden, die Auffassung von Macht als veraltet durchschaut und überwunden werden und damit auch der Anspruch der Nationalstaaten als Gemeinschaft national geprägter Identitäten. Adorno zielt damit einerseits auf eine direkt politische Auffassung ab, andererseits auf eine generelle Änderung der Einstellung des Einzelnen in Hinblick auf seine Position in der Gesellschaft, wobei er im Besonderen die Intellektuellen, die geistige Elite, die Gebildeten, im Visier hat:

„Unwahr ist die Vorstellung, daß man Subjekt nur sei als Subjekt gesellschaftlicher Macht, nicht als Subjekt von Freiheit, als Subjekt einer versöhnten Menschheit. Ich muß kaum hervorheben, daß ich dabei nicht an die bloße Beseitigung der europäischen Landesgrenzen denke, so sehr die auch an der Zeit ist. Vielmehr müßten die Menschen, und zumal jene, denen in dieser Ordnung Geist

²⁷ Adorno, Fn. 21, S. 462.

²⁸ Ebd., S. 462–463.

zum Beruf und Privileg geworden ist, am Privileg irre werden. Sie müßten einsehen, daß heute im vollsten Maße ein Zustand der Welt möglich ist, welcher die Menschen nicht mehr als Objekte von über ihren Köpfen weg sich abspielenden Prozessen bestimmt, sondern in dem sie vereint ihr eigenes Schicksal bestimmen und damit erst wahrhaft zu Subjekten werden.“²⁹

Letztlich wird anknüpfend an frühere Überlegungen zur Naturgeschichte hier auch eine falsche Vorstellung von Naturgegebenheit und damit Unveränderlichkeit korrigiert und fatalistischen Geschichtsauffassungen, die auch in der Kunst der Nachkriegszeit zu finden waren und das vorherrschende Zeitgefühl charakterisierten,³⁰ widersprochen. Der geschichtliche Verlauf ist nicht naturgegeben, sondern durch menschliche Reflektion und Verhaltensänderung zu korrigieren, wie Adorno betont.

„Die Starre, die der Geist widerspiegelt, ist keine natur- und schicksalhafte Macht, der man ergeben sich zu beugen hätte. Sie ist ein von Menschen Gemachtes, der Endzustand eines geschichtlichen Prozesses, in dem Menschen Menschen zu Anhängseln der undurchsichtigen Maschinerie machten. Die die Maschinerie durchschauen, wissen, daß der Schein des Unmenschlichen menschliche Verhältnisse verbirgt, und dieser Verhältnisse selbst mächtig werden, sind Stufen eines Gegenprozesses, der Heilung.“³¹

Auf Basis dieser Kulturkritik stellt Adorno auch Überlegungen zur politischen Funktion der Universität an, die er im Hinblick auf Überlegungen über den Stand der Demokratisierung der deutschen Universitäten 1959, also zehn Jahre später, formuliert. Von der demokratischen Organisation der Universität und den Formen des universitären Unterrichts unterscheidet Adorno dabei einen „eigentlichen Demokratisierungsprozess des Bewusstseins“. Gerade dieser sei durch die zunehmende Konzentration auf die von der Gesellschaft verlangten Fertigkeiten, deren Erwerb eine Position in der Gesellschaft voraussetze, gefährdet:

„Der Geist der Fachschule, der Geist derer, die auf die Universität einzig gehen, um sich positive Kenntnisse für den Beruf zu erwerben, und für die der alte Begriff der Bildung nicht mehr substantiell sein kann, auch nicht willkürlich sich wieder erwecken läßt, ist einer von Anpassung ans Bestehende.“³²

29 Ebd., S. 464.

30 Ein Beispiel hierfür wäre unter anderem Gottfried von Einems erfolgreiche Oper „Dantons Tod“ nach Georg Büchner von 1947. Vgl. Joachim Reiber, Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null, Wien: Kremayr & Scheriau 2017, S. 14. Auch in Marckhls Werken, die hinsichtlich ihres Gehalts noch genauer zu analysieren und in ihrer Entstehungszeit zu kontextualisieren wären, ist fatalistisches Denken auszumachen.

31 Adorno, Fn. 21, S. 464.

32 Theodor W. Adorno, Zur Demokratisierung der deutschen Universitäten, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften 20.1), S. 335–336.

Bildung ist jedoch, so Adorno, für Demokratie wesentlich:

„Die Idee eines demokratischen Staates aber setzt implizit autonome Menschen voraus, in deren Besinnung das eigene Interesse und das der Gesamtheit durchsichtig sich aufeinander beziehen. Eben dieser Typus des freien Menschen, der darum sich selbst zu bestimmen vermag, weil er von seiner Selbstbestimmung zugleich die des Ganzen abhängig weiß, ist an den Universitäten im Niedergang, [...]. Damit aber scheinen die Subjekte, auf die doch eine Demokratie ihrem eigenen Sinn nach verwiesen ist, immer weniger dem zu entsprechen, was die Idee von Demokratie verlangt.“³³

Inwieweit die Studierenden in Zukunft autoritären Regimen zu widerstehen imstande seien, hänge von deren geistiger Widerstandsfähigkeit ab. Hier sei eine Erziehung zur Demokratie erforderlich, deren Gelingen nicht absehbar sei.

„Ob die zukünftigen Akademiker sich gegen Propaganda und Zwang wehren, wird nicht zuletzt davon abhängen, ob es uns, den Universitäten, gelingt, in ihnen selbst etwas von jenem Geist zu erzeugen, der bei der Anpassung sich nicht beruhigt. Erziehung zur Demokratie auf den Hochschulen könnte nichts anderes sein als Kräftigung des kritischen Selbstbewußtseins.“³⁴

Werden hier die psychologische Fundierung, die auch die Studien zum autoritären Charakter prägte, und die Nähe Adornos zu Freud deutlich,³⁵ stellt Adorno in seinem 1957, also zwei Jahre zuvor, erstmals erschienenen Aufsatz *Zur Musikpädagogik*, der in die zweite Ausgabe der *Dissonanzen* aufgenommen wurde, das musikalische Kunstwerk in den Mittelpunkt – ähnlich wie Marckhl in seinen Texten.

„Der Zweck musikalischer Pädagogik ist es, die Fähigkeiten der Schüler derart zu steigern, daß sie die Sprache der Musik und bedeutende Werke verstehen lernen; daß sie solche Werke so weit darstellen können, wie es fürs Verständnis notwendig ist; sie dahin zu bringen, Qualitäten und Niveaus zu unterscheiden und, kraft der Genauigkeit der sinnlichen Anschauung, das Geistige wahrzunehmen, das den Gehalt eines jeden Kunstwerks ausmacht.“³⁶

Allerdings trennt Adornos spezifische Auffassung von der Welthaltigkeit des Werkes seine Anschauung von der jener, die ebenfalls die Werke und deren

33 Ebd.

34 Ebd., S. 338.

35 Vgl. dazu u.a. Larson Powell, Das Triebleben der Klänge. Musik und Psychoanalyse am Beispiel der Philosophie der neuen Musik, in: Richard Klein / Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 117–133.

36 Theodor W. Adorno, *Zur Musikpädagogik*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften Band 14), S. 108.

humane Geistigkeit thematisieren, jedoch ohne deren gesellschaftskritischen Gehalt zu unterstreichen. Im Sinne Adornos erhält das Werk aus Widersprüchen zur Welt seine Lebendigkeit und Kritikfähigkeit. Human werden seiner Auffassung nach die mit Kunst Befassten, „indem sie an authentischen künstlerischen Gebilden der Möglichkeit dessen innerwerden, was mehr ist als die bloße Existenz, die sie führen, mehr als die Ordnung der Welt, auf die sie eingeschworen sind“.³⁷

Auch für Adorno ist die Musikpädagogik einem höheren Erziehungsideal verpflichtet, was durchaus einen Vergleich mit Marckhls Vorstellungen von Erziehung erlaubt. Die Schüler sollten dazu befähigt werden, eine Vorstellung vom Kunstwerk zu gewinnen. Den kollektiven Impuls in künstlerisches Bewusstsein zu verwandeln, ist laut Adorno Ziel des Erziehungsprozesses. Musikpädagogik müsse auf „Emanzipation der einzelnen, aus denen die verwaltete Welt ihre Massen präpariert“, gerichtet sein. Letztlich ist das Ziel ein Verstehen von Musik auf deren geistiger Ebene. Damit richtet er sich gegen primär kulinarisch-sinnliche Freude und gegen den Musikbetrieb. Als praktisches Ziel führt Adorno vor diesem Hintergrund das stumme Lesen von Musik, vornehmlich das Partiturlernen, an.

„So wenig die Musikerziehung in ihrer Breite so tun darf, als ob sie Virtuosen züchtete, so sehr sollte sie ihren Stolz darein setzen, die ihr Anvertrauten zu lehren, Musik ebensogut, und wahrscheinlich besser, zu verstehen als die Repräsentanten des offiziellen Musiklebens, auch die Virtuosen, denen der Betrieb jenes Verständnis vielfach ausgetrieben hat.“³⁸

Alle praktischen Fähigkeiten sollten auf dieses Ziel hingelenkt werden.

„Vom ersten Schritt an wäre das Musizieren durch Leseübungen, Abspielen, vierhändig Spielen so zu leiten, daß das manuelle und klangliche Funktionieren von dem Kind als Mittel begriffen wird, die innerlich gehörte Sache sich aufzuschließen, nicht als weltanschaulich überbautes Verdienst. Welche zentrale Rolle dabei der Phantasie zufällt, der Fähigkeit also, das Selbstgespielte und Vernommene sogleich als Träger eines Geistigen wahrzunehmen und, wie immer auch fehlgreifend, vorzutragen, ist offenbar.“³⁹

Das Klavier ist hierbei unentbehrlich „als Medium der Vermittlung zwischen der Vorstellung des musikalisch Ganzen und seiner sinnlichen, wenigstens andeutenden Vergegenwärtigung“⁴⁰. Die „wahre Aufgabe der Musikpädagogik“, wie Adorno sie formuliert, stimmt mit der überein, die er als Aufgabe der

37 Ebd., S. 108.

38 Ebd., S. 111.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 112.

„wahren Interpretation“ in seiner fragmentarisch gebliebenen Reproduktionstheorie⁴¹ umrissen hat. Adorno argumentiert gegen eine Musikausbildung zum Virtuosen, die den Betrieb bedient, um die Bedeutung der Musik für eine geistige Entwicklung des Menschen zu unterstreichen, womit auch die Bedeutung der Kunst im Rahmen geisteswissenschaftlicher Bildung hervorgehoben wird. Jedes Werk müsse laut Adorno so begriffen werden,

„wie das Ganze seiner klanglichen Erscheinung sich als ein geistiger Zusammenhang konstituiert [...] von jedem Ton, jeder Pause, jedem Motiv, jeder Phrase läßt sich angeben, wozu sie da sind, und umgekehrt jede ganze Form aus dem dynamischen Zusammenspiel ihrer Elemente bestimmen.“⁴²

Nicht zuletzt zeigen die hier skizzierten Parallelen in Adornos Überlegungen zu Musikpädagogik und Reproduktionstheorie, wie wichtig für ihn die Frage einer adäquaten Musikerziehung war, was den Stellenwert dieser beiden Themenkomplexe und der dazugehörigen Schriften in seinem Œuvre hervorhebt, denen auch vonseiten der Forschung vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte. Die Frage des Repertoires und des Kanons verbindet diese beiden Bereiche ebenfalls. So unterstreicht Adorno die Verantwortung, die mit der Auswahl der Werke verbunden sei. „Kein Schüler der Musik wird leicht zu mehr gebildet werden als zu dem, was in den Werken sich findet, mit denen er sich beschäftigt [...]“⁴³ Dem Versuch einer „musischen Erziehung“ durch Verbindung aller Kunstsparten unter Einbeziehung des ganzen Menschen erteilt er dagegen eine klare Absage. Erkenntnisgewinn liege allein in der Versenkung ins Partikulare, ins Besondere des jeweiligen Kunstwerks.

„Kunst nimmt man wahr in der kleinsten Zelle des Gebildes, an seiner Konkretion, durch Versenkung ins Einmalige. [...] Der Klavierschüler aber, dem einmal die integrale Gestalt eines Beethovensatzes so aufblitzt, daß er ihn wie im Einstand in einem Augenblick sich vorzustellen vermag, weiß mehr von der Kunst als jedes Produkt ganzheitlicher Erziehung.“⁴⁴

Humane Bildung durch Musik erfolge nur durch Bildung in Musik, durch Verstehen des Besonderen, das die Werke jeweils sind.

„Max Frisch hat darauf hingewiesen, daß unter den furchtbarsten Exponenten des nationalsozialistischen Grauens einige [...] offenbar ernsthaft musikalisch waren, ohne daß ihre ästhetische Kultur sie in ihrem blutigen Handwerk behin-

41 Vgl. Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

42 Adorno, Fn. 36, S. 115.

43 Ebd., S. 117.

44 Ebd., S. 119.

dert hätte. Die Desintegration heute bedroht längst eine Einheit der Person, die man vormals jenseits allen Zweifels wähte, und die Neutralisierung der Kunst zum Kulturgut, das man konsumiert, ohne daß man das über den ästhetischen Gehalt hinaus Verpflichtende des ästhetischen Gehalts wahrnehme, stimmt dazu.⁴⁵

Nur ein aus der Sache begründetes geistiges Verstehen eröffne die ethische Dimension der Kunst.

„Wenn von der Musik noch ein menschlich Helfendes zu erwarten ist, dann [...] davon, daß dem musikalisch Unterrichteten, [...] etwas von dem aufgeht, was große Musik an sich ist und verspricht. Wenn dann diese Erfahrung weit genug getrieben wird, mag sie auch ihn selber affizieren, so wie, nach Rilkes Gedicht, der archaische Torso Apollos dem Betrachter bedeutet: ‚Du mußt dein Leben ändern‘, ohne daß der Betrachter dazu etwa Plastilinmodelle des Torsos herzustellen hätte, eine Tätigkeit, die, indem sie die Distanz herabsetzt, viel eher jene Änderung des Lebens hintertreibt.“⁴⁶

Auch zur im Bereich der Musikpädagogik bis heute vieldiskutierten Debatte um das Singen äußert sich Adorno. Hier sollten ebenfalls anspruchsvolle Werke und deren Verständnis im Zentrum stehen. Wiederum ist das „offene Singen“ der Jugendbewegung Ziel seiner Angriffe, aber auch rein technische Stimmbildung, die getrennt von den Werken unterrichtet wird. Dem Vorherrschen geistlicher Vokalmusik beim Chorgesang stellt er als Korrektiv Madrigalliteratur gegenüber.

Insgesamt ist Adornos Ziel eine Pädagogik, „die von der Musik selber und von dem in ihr vorgezeichneten Reichtum der musikalischen Reproduktion etwas wüßte.“⁴⁷ Spricht sich Adorno auch immer wieder gegen musikpädagogische Musik aus, werden am Ende der Ausführungen doch „neu zu schreibende musikalische Lehrstücke“ ins Auge gefasst. Für sie gelten dieselben Regeln wie für eine zukünftige informelle Musik.

„Sie hätten sich der Anbietung an die Avantgarde ebenso zu enthalten wie aller Archaismen. Sie wären zu entwerfen unter dem Gesichtspunkt des strukturellen Reichtums, der Mannigfaltigkeit in der Einheit, des Auskomponiertseins bis in die letzte Note hinein. Sie sollten sich im Raum einer höchst stufenreichen, bis zur äußersten Möglichkeit entfalteten Tonalität bewegen, wie etwa der reife Schönberg gelegentlich sie handhabte.“⁴⁸

45 Ebd., S. 119–120.

46 Ebd., S. 120.

47 Ebd., S. 123.

48 Ebd., S. 126.

Solche Stücke führten die Lernenden automatisch zur aktuellsten Musikproduktion hin – letztlich Ziel jeder Musikpädagogik. „Unabdingbar aber scheint die Forderung, daß wahre musikalische Pädagogik terminiere im Verständnis dessen, was in der Kunstmusik ihrer Epoche verbindlich sich zuträgt.“⁴⁹

IV. Musikpädagogik, Leitbilder und Kritik – Resümee

Die Diskussion um Leitbilder zeugt Adorno gemäß von einer Krise der Musikpädagogik, von einem Bruch: dem zwischen den hohen idealen Ansprüchen einerseits und dem Mangel an Kriterien im Praktischen andererseits.

„Das Ziel der Musikerziehung ist nicht mehr ‚substantiell‘, nicht mehr unproblematisch in jeglicher musikalischen Tätigkeit gegenwärtig, so wie noch bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein Kinder aus dem mittleren und oberen Bürgertum Geige oder Klavier lernten, weil die Fähigkeit, Mozart- und Beethovensonaten zu spielen, innerhalb einer wie sehr auch bereits fragwürdigen Bildungswelt honoriert wurde.“⁵⁰

Mit dem bürgerlichen Bildungsideal sei die Versteinerung der Kulturgüter verbunden, die Inhalte von Musikerziehung fragwürdig mache.

„So wenig die Werke der traditionellen Musik mehr den Konsumenten lebendig gegenwärtig, so sehr sie zu bloßen Kulturgütern versteinert sind, so wenig hat der pädagogische Blick auf sie mehr Autorität. Der Musikerzieher muß sich fragen, wozu eigentlich er erzieht, und gerät damit in die Situation des Tausendfüßlers, der nicht mehr gehen kann, sobald er darüber nachdenkt, welchen seiner tausend Füße er bewegen soll. Ein Bruch wird offenbar.“⁵¹

Kollektive Leitbilder stellt er der individuellen Suche gegenüber:

„Anstatt, daß der Lehrer dem Schüler hilft, [...] werden abgeleitete und ohnmächtige kulturphilosophische Raisonnements angestellt. Sie geben sich als der angeblich beschränkten künstlerischen Ausbildung überlegen aus und beanspruchen, in Religion, Gesellschaft, Menschentum hineinzureichen, während sie Begriffe aus jenen Sphären nur als Surrogat dafür bereden, daß sie in der Sache selbst nicht mehr gegenwärtig sind.“⁵²

Die Ziele sollten nicht abstrakt, kulturphilosophisch oder anders ideologisch unterfüttert, sondern aus dem Gegenstand der Musik heraus gewonnen werden.

„Abstrakte Bildungsideale aus sechster Hand, wie das des homo ludens, der ganzheitlichen Entwicklung, der Wiedererlangung von Bindungen werden von

49 Ebd.

50 Ebd., S. 113.

51 Ebd.

52 Ebd.

außen herangebracht. Was pädagogisch geschieht, mißt man daran, weil man in der Tätigkeit selber der Kriterien nicht mehr mächtig ist.“⁵³

Die Bildung der pädagogisch Tätigen im selbstständigen Werturteil erscheint für Adorno unverzichtbar. Diese Auffassung ist wohl mit ein Grund dafür, warum Adorno am von Harald Kaufmann unter der Präsidentschaft Erich Marckhls gegründeten Institut für Wertungsforschung an der Grazer Akademie inhaltlich regen Anteil nahm – er selbst hielt zwei Grundsatzreferate in Graz – und sich auch in die Personalplanung aktiv einbrachte.⁵⁴

Kehren wir nun nochmals zu Marckhls Position zurück. Durch die Standpunkte Adornos wurde deutlich, was trotz einiger Gemeinsamkeiten – Überlegungen zu Musik und Gemeinschaft, zur Verbindung von Kunst und Humanität sowie die Überzeugung von der Bedeutung der zeitgenössischen Musik und dem zentralen Stellenwert der musikalischen Werke – den fundamentalen Unterschied zwischen beiden Positionen ausmacht: Marckhl wendet sich gegen Kollektivität, die auf aktuelle gewerkschaftliche Bestrebungen abzielt. Damit hält er an einem tendenziell undemokratischen, autoritären Entscheidungsmodell fest. Adornos Kritik am Kollektiv ist vor allem eine an Versuchen, die von der Jugendmusikbewegung ausgehen, welche Marckhl positiv sieht, um durch Musik neue, aus Adornos Sicht falsche, weil ideologisch motivierte Gemeinschaftserfahrungen zu gewinnen. Dagegen wäre mit und in der Kunst das Partikulare als Möglichkeit zu entdecken, individuelle Erfahrungen zu machen. Hier ist der Fokus auf die Zukunft gerichtet, indem an vergangenen ideologisch problematischen Tendenzen Kritik geübt wird. Marckhls Position dagegen scheint die Vergangenheit auszublenden. Die wenigen Hinweise auf schwere vergangene Zeiten nehmen zwar Abstand, reflektieren jedoch die Geschehnisse nicht im Sinne einer Revision eigener Überzeugungen. Das Kunstwerk als Zentrum der Musikpädagogik bleibt in Hinblick auf seinen Gehalt leer. Von Adorno dagegen wird es als Medium kritischer Weltbetrachtung fokussiert. Die Bildungsaufgabe auf universitärer und schulischer Ebene einschließlich der Erwachsenenbildung ist bei Adorno ebenfalls eindeutig eine politisch gesellschaftskritische: das Individuum derart zu stärken, dass es sich totalitären Bestrebungen zu widersetzen imstande wäre. Adornos Forderung, „Erziehung nach Auschwitz“ als „Entbarbarisierung“ zu verstehen, die sich

53 Ebd., S. 113–114.

54 Siehe dazu den Briefwechsel Theodor W. Adorno / Harald Kaufmann (1967–1969), in: Werner Grünzweig / Gottfried Krieger (Hg.), Harald Kaufmann, Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik, Hofheim: Wolke 1993, S. 263–300, sowie Harald Kaufmann (Hg.), Symposion für Musikkritik, Graz 1968 (Studien zur Wertungsforschung 1) und Harald Kaufmann (Hg.), Essays, Graz 1969 (Studien zur Wertungsforschung 2).

gegen Wettbewerbsdenken, Ellbogentechnik und Einübung in gesellschaftliche Anpassung versteht, kann auch heute – entgegen der lange mangelhaften Rezeption dieses Teils seiner Schriften – als aktueller Aspekt seiner Philosophie angesehen werden. So schreibt Klaus Ahlheim, auf den Zusammenhang von Adornos pädagogischen Schriften und den Studien zum autoritären Charakter verweisend:

„Das ist nun angesichts weltweiter politischer und ökonomischer Krisen und wachsender sozialer Ungleichheit, angesichts eines ungebremsten Klimawandels, angesichts von Fremdenhass, Antisemitismus und Geschichtsklitterung hierzulande, von nationalistisch-dumpfem Gedröhne bis in die Mitte der Gesellschaft, angesichts einer wuchernden politischen Hetze, die mit der AFD auch die Parlamente erreicht hat, ein Adorno, den es wiederzuentdecken gilt.“⁵⁵

Bei Marckhl bleibt die Aufgabe der „Musikakademie in der Landschaft“ dagegen eine allgemein volksbildnerische, die lokale, regionale und internationale Ebenen miteinschließt. Das Geistige, mit dem Kunst Marckhl zufolge verbunden ist, bleibt undefiniert, dessen Gehalt unkonkret und vage. Die geforderte Humanität schwebt quasi im leeren Raum, was ideologische Vereinnahmung begünstigt, wogegen sie bei Adorno an eine konkrete gesellschaftskritische Ebene gebunden wird.

Auffallend ist bei Adorno der Glaube an die Kraft einer Musik, die, richtig betrieben, ein Stimulus zur gesellschaftlichen Veränderung sein könnte. Genau dieser Aspekt fehlt bei Marckhl. Damit steht letztlich eine hoffnungsvolle gegen eine resignierende Position. Marckhl knüpft in vielem an die Vergangenheit an, wenn auch die Positionen in ihrem politischen Kontext verändert und damit an neue Gegebenheiten adaptiert sind, was sich beispielsweise auch in der vermehrten Hinwendung zur geistlichen Musik in seinem kompositorischen Werk zeigt. Bei Adorno dagegen tritt geistliche Musik im musikpädagogischen Bereich zugunsten von Vokalmusik der Renaissance in den Hintergrund.

Generell ist bei Adorno eine radikalere Neuorientierung zu bemerken. So etwa stehen Überlegungen zum Österreichischen in der Musik bei Marckhl dem Gedanken einer Abschaffung der nationalen Identität bei Adorno gegenüber. Kraft der Musik soll Erfahrung über die Möglichkeit einer gelungenen Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, Partikularem und Ganzem vermittelt werden. Bei Marckhl stehen die Strukturen der Gesellschaft nicht zur Disposition. Wie im Vergleich mit den Erkenntnissen und Forderungen Adornos zur Erziehung nach Auschwitz deutlich wird, erscheinen die autoritären

55 Klaus Ahlheim, Theodor W. Adorno „Erziehung nach Auschwitz“ – Rezeption und Aktualität, in: Klaus Ahlheim / Matthias Heyl (Hg.), Adorno revisited. Erziehung nach Auschwitz und Erziehung zur Mündigkeit heute, Hannover: Offizin ³2019 (Kritische Beiträge zur Bildungswissenschaft Bd 3), S. 38–58, hier S. 55.

Züge Marckhls und seine Orientierung an den institutionell gegebenen Machtverhältnissen auch nach 1945 besonders problematisch. So zeigte sich Marckhl auch in der Diskussion mit den Studierenden im Zuge der 1968er-Bewegung erst flexibel, als sich eine Gesetzesänderung unaufhaltsam anbahnte.⁵⁶ Dass auch Adorno bekanntlich kurz vor dem Ende seines Lebens mit der Studentenbewegung in Konflikt geriet, ist eine Ironie des Schicksals. Sie resultiert wohl daraus, dass seine Vorstellung der „Rettung des Hoffnungslosen“ keinen revolutionären tagespolitischen kollektiven Akt, sondern eine ästhetisch-geistige Fähigkeit des Individuums ins Auge fasste, die langfristig und nachhaltig Veränderung bewirken sollte. Zu betonen ist allerdings, dass gerade die politische Zeitgenossenschaft Adornos den Wert seiner Reflexionen zur Musik entgegen vielen Entpolitisierungsversuchen hervortreten lässt. Denn nicht zuletzt aufgrund der konkreten gesellschaftspolitischen Hintergründe sind Adornos Überlegungen zu Interpretation und Pädagogik sowie sein Erziehungsideal der „Entbarbarisierung“ von bleibender Aktualität – auch für aktuelle Bildungsdebatten.

56 Vgl. Susanne Kogler, Von der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz zur Hochschule: Hintergründe, Ziele, Persönlichkeiten, in: Susanne Prucher / Silvia Herkt / Susanne Kogler / Severin Matiasovits / Erwin Strouhal (Hg.), Auf dem Weg zur Kunstuniversität: das Kunsthochschul-Organisationsgesetz von 1970, Wien: Hollitzer 2021 (Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg Bd 15), S. 108–128, dort im Besonderen S. 110–118.