

Theodor W. Adorno
Philosophie
der neuen Musik

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

Die *Philosophie der neuen Musik* ist das erste Buch, das nach dem Krieg (1949) von Theodor W. Adorno in Deutschland publiziert wurde. Zwischen 1940 und 1948 im amerikanischen Exil entstanden, werden in der *Philosophie der neuen Musik* Elemente einer Dialektik des gegenwärtigen Geistes an einem konkreten Gegenstand entwickelt: Adorno wollte das Buch als ausgeführten Exkurs zur *Dialektik der Aufklärung* verstanden wissen, die Max Horkheimer und er kurz zuvor in Amsterdam veröffentlicht hatten. Wie diese hat die *Philosophie der neuen Musik* Epoche gemacht. Zu den wenigen Werken gehörend, in denen während der westdeutschen Restaurationsphase dialektisch-materialistisches Denken weitergetrieben wurde, ist Adornos Buch ebenso bewundernd rezipiert wie leidenschaftlich bekämpft worden.

Theodor W. Adorno
Philosophie
der neuen Musik

Suhrkamp



13. Auflage 2023

Erste Auflage 1978

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 239

Originalausgabe

© 1976, Suhrkamp Verlag AG, Berlin

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch
eine Nutzung des Werks für Text und Data Mining
im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck und Bindung: BoD, Norderstedt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-27839-0

www.suhrkamp.de

Übersicht

Philosophie der neuen Musik	7
<i>Vorrede</i>	9
<i>Einleitung</i>	13
Stoffwahl S. 13 – Neuer Konformismus S. 14 – Falsches musikalisches Bewußtsein S. 16 – »Intellektualismus« S. 20 – Radikale Musik nicht gefeit S. 24 – Antinomie der neuen Musik S. 26 – Vergleichgültigung S. 28 – Zur Methode S. 32	
<i>Schönberg und der Fortschritt</i>	36
Erschütterung des Werkes S. 36 – Tendenz des Materials S. 38 – Schönbergs Kritik an Schein und Spiel S. 42 – Dialektik der Einsamkeit S. 46 Einsamkeit als Stil S. 51 – Expressionismus als Sachlichkeit S. 52 Durchorganisation der Elemente S. 55 – Totale Durchführung S. 57 – Idee der Zwölftontechnik S. 62 – Musikalische Naturbeherrschung S. 65 – Umschlag in Unfreiheit S. 68 Zwölftonmelos und Rhythmus S. 71 – Differenzierung und Vergrößerung S. 77 – Harmonik S. 80 – Instrumentalklang S. 85 – Zwölftonkontrapunkt S. 88 – Funktion des Kontrapunkts S. 91 – Form S. 93 Die Komponisten S. 101 – Avantgarde und Lehre S. 108 – Lossage vom Material S. 112 – Erkenntnischarakter S. 118 – Stellung zur Gesellschaft S. 122	
<i>Strawinsky und die Reaktion</i>	127
Authentizität S. 127 – Intensionslosigkeit und Opfer S. 129 – Drehorgel als Urphänomen S. 133 – Sacre und Negerplastik S. 135 – Technische Elemente im Sacre S. 137 – »Rhythmus« S. 142 – Identifikation mit dem Kollektiv S. 145 Archaik, Moderne, Infantilismus S. 148 – Permanente Regression und musikalische Gestalt S. 152 – Der psychotische Aspekt S. 154 – Ritual S. 156 – Entfremdung als Sachlichkeit S. 157 – Fetischismus des Mittels S. 158 – Depersonalisierung S. 160 – Hebephrenie S. 161 – Katatonik S. 163 – Musik über Musik S. 166 – Denaturierung und Simplifizierung S. 169 – Dissoziation der Zeit S. 171 – Pseudomorphose an Malerei S. 174	

Theorie der Ballettmusik S. 176 – Hörtypen S. 179 – Trug des Objektivismus S. 183 – Der letzte Trick S. 184 – Neoklassizismus S. 187
Expansionsversuche S. 190 – Schönberg und Strawinsky S. 192

Verzeichnis der ausgewählten Kompositionen 197

Notiz 199

Philosophie der neuen Musik

Vorrede

Das Buch faßt zwei im Abstand von sieben Jahren geschriebene Studien mit einer Einleitung zusammen. Aufbau und Charakter des Ganzen mögen einige erklärende Worte rechtfertigen.

1938 veröffentlichte der Autor in der »Zeitschrift für Sozialforschung« eine Abhandlung »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«. Ihre Absicht war, den Wechsel der Funktion von Musik heute darzustellen; die inneren Veränderungen nachzuweisen, welche die musikalischen Phänomene als solche durch ihre Einordnung in die kommerzialisierte Massenproduktion erleiden, und zugleich zu bezeichnen, wie gewisse anthropologische Verschiebungen in der standardisierten Gesellschaft bis in die Struktur des musikalischen Hörens hinein reichen. Damals bereits plante der Autor, den Stand des Komponierens selber, der allemal über den der Musik entscheidet, in die dialektische Behandlung hineinzuziehen. Ihm stand die Gewalt der gesellschaftlichen Totalität auch in scheinbar abgeleiteten Bereichen wie dem musikalischen vor Augen. Er konnte sich nicht darüber täuschen, daß die Kunst, an der er geschult war, noch in ihrer reinen und kompromißlosen Gestalt nicht von der allherrschenden Verdinglichung ausgenommen ist, sondern gerade im Bestreben, ihre Integrität zu verteidigen, aus sich heraus Charaktere des gleichen Wesens hervorbringt, dem sie widerstrebt. Es ging ihm darum, die objektiven Antinomien zu erkennen, in welche Kunst, die ihrem eigenen Anspruch wahrhaft die Treue hält, ohne auf die Wirkung zu blicken, inmitten der heteronomen Wirklichkeit notwendig sich verfängt, und die nicht anders zu überwinden sind, als wenn sie illusionslos bis zum Ende ausgetragen werden.

Aus solchen Vorstellungen entstand die Arbeit über Schönberg, die erst 1940-41 ausgeführt wurde. Sie blieb damals unveröffentlicht und war, außerhalb des engsten Kreises des Instituts

für Sozialforschung in New York, nur ganz wenigen zugänglich. Heute erscheint sie in der ursprünglichen Gestalt, mit einigen Zusätzen, die sich durchweg auf die späteren Werke Schönbergs beziehen.

Als jedoch nach dem Kriege der Autor zur deutschen Publikation sich entschloß, dünkte es ihm notwendig, dem Teil über Schönberg einen über Strawinsky hinzuzufügen. Sollte das Buch wirklich etwas über die neue Musik als ganze aussagen, dann mußte selbst seine Generalisierungen und Klassifikationen abgeneigte Methode über die Behandlung einer besonderen Schule hinausgehen, wäre es auch die, welche allein den gegenwärtigen objektiven Möglichkeiten des musikalischen Materials gerecht wird und seinen Schwierigkeiten konzessionslos sich stellt. Die polar entgegengesetzte Verfahrungsweise Strawinskys drängte sich der Interpretation auf, nicht bloß ihrer öffentlichen Geltung und ihres kompositorischen Niveaus wegen – denn der Begriff des Niveaus selber kann nicht dogmatisch vorausgesetzt werden und steht, als »Geschmack«, zur Erörterung – sondern vor allem auch um den bequemen Ausweg zu versperren, daß, wenn der konsequente Fortschritt der Musik auf Antinomien führe, von der Restauration des Gewesenen, dem seiner selbst bewußten Widerruf der musikalischen ratio etwas zu erhoffen sei. Keine Kritik am Fortschritt ist legitim, es wäre denn die, welche sein reaktionäres Moment unter der herrschenden Unfreiheit benennt und damit jeden Mißbrauch im Dienst des Bestehenden unerbittlich ausschließt. Die positive Rückkehr dessen, was zerfiel, enthüllt sich als den destruktiven Tendenzen des Zeitalters gründlicher verschworen denn das als destruktiv Gebrandmarkte. Die Ordnung, die sich selber proklamiert, ist nichts als das Deckbild des Chaos. Wenn deshalb gerade die Behandlung des von der Expression inspirierten, radikalen Schönberg ihre Begriffe auf der Ebene der musikalischen Objektivität bewegt, die des anti-psychologischen Strawinsky aber die Frage des beschädigten Subjekts aufwirft, auf das sein *œuvre* zugeschnitten ist, so wirkt auch darin ein dialektisches Motiv.

Die provokatorischen Züge seines Versuchs möchte der Autor nicht beschönigen. Es muß zynisch erscheinen, nach dem, was in Europa geschah und was weiter droht, Zeit und geistige Energie

an die Enträtselung esoterischer Fragen der modernen Kompositionstechnik zu verschwenden. Überdies treten die hartnäckigen artistischen Auseinandersetzungen des Textes oft genug auf, als sprächen sie unmittelbar von jener Realität, die an ihnen sich desinteressiert. Aber vielleicht fällt doch vom exzentrischen Beginnen einiges Licht auf einen Zustand, dessen vertraute Manifestationen einzig noch dazu taugen, ihn zu maskieren, und dessen Protest nur laut wird, wo das öffentliche Einverständnis bloße Abseitigkeit vermutet. Dies ist nur Musik; wie muß vollends eine Welt beschaffen sein, in der schon Fragen des Kontrapunktes von unversöhnlichen Konflikten zeugen. Wie von Grund auf verstört ist Leben heute, wenn sein Erzittern und seine Starre dort noch reflektiert wird, wo keine empirische Not mehr hineinreicht, in einem Bereich, von dem die Menschen meinen, es gewähre ihnen Asyl vor dem Druck der grauenvollen Norm, und das doch sein Versprechen an sie nur einlöst, indem es verweigert, was sie von ihm erwarten.

Die Einleitung gibt die beide Teile gemeinsam tragenden Überlegungen. Während sie die Einheit des Ganzen hervorheben soll, bleiben die Unterschiede zwischen dem älteren und dem neuen Teil, zumal die sprachlichen, unverwischt.

In der Zeit, die zwischen beiden liegt, hat die über mehr als zwanzig Jahre sich erstreckende Arbeit mit Max Horkheimer zur gemeinsamen Philosophie sich entfaltet. Zwar hat der Autor für das stofflich Musikalische allein einzustehen, aber es ließe sich nicht scheiden, wem diese oder jene theoretische Erkenntnis zugehört. Das Buch möchte als ein ausgeführter Exkurs zur »Dialektik der Aufklärung« genommen werden. Was darin etwa von Standhalten zeugt, vom Vertrauen auf die helfende Kraft der bestimmten Negation, ist der geistigen und menschlichen Solidarität Horkheimers zu danken.

Los Angeles, Kalifornien,

1. Juli 1948

Einleitung

Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern... mit einer Entfaltung der Wahrheit zu thun.

Hegel, Ästhetik, III

»Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt.« Das Prinzip, dem Walter Benjamin aus erkenntniskritischen Motiven in seinem Traktat über das deutsche Trauerspiel folgte, kann für eine philosophisch gemeinte Betrachtung der neuen Musik, die auf deren beide unverbundene Protagonisten wesentlich sich beschränkt, aus dem Gegenstand selber begründet werden. Denn einzig in den Extremen findet das Wesen dieser Musik sich ausgeprägt; sie allein gestatten die Erkenntnis ihres Wahrheitsgehalts. »Der Mittelweg«, heißt es im Vorwort Schönbergs zu den Chorsatiren, »ist der einzige, der nicht nach Rom führt.« Daher, und nicht in der Illusion der großen Persönlichkeit, werden bloß die zwei Autoren erörtert. Wollte man die nicht chronologisch, sondern der Qualität nach neue Produktion in ihrem ganzen Umfang, mit Einschluß aller Übergänge und Kompromisse durchmustern, man stieße unausweichlich doch wieder auf jene Extreme, sofern man sich nicht mit Beschreibung oder fachmännischer Beurteilung begnügte. Das besagt nicht notwendig etwas über den Wert, nicht einmal über das repräsentative Gewicht des Dazwischenliegenden. Die besten Arbeiten Béla Bartóks, der in mancher Hinsicht Schönberg und Strawinsky zu versöhnen trachtete¹, sind wahrscheinlich Strawinsky

1 Cf. René Leibowitz, Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la

an Dichte und Fülle überlegen. Und die zweite neoklassizistische Generation, Namen wie Hindemith und Milhaud, haben der Gesamttendenz der Zeit bedenkenloser sich gefügt und damit scheinbar wenigstens treuer sie widergespiegelt als der hintergründige und darum sich selbst ins Absurde übertreibende Konformismus des Schulhaupts. Aber ihre Auslegung würde doch notwendig in die der beiden Innovatoren einmünden, nicht, weil diesen die historische Priorität zukäme und das andere von ihnen abgeleitet ist, sondern weil sie allein kraft kompromißloser Konsequenz die ihren Werken innewohnenden Impulse so weit trieben, bis sie als Ideen der Sache selbst lesbar wurden. Das trug sich zu in den spezifischen Konstellationen ihrer Verfahrensweise, nicht im allgemeinen Entwurf von Stilen. Während diese von laut hallenden Kulturparolen geleitet werden, lassen sie in ihrer Allgemeinheit gerade jene verfälschenden Milderungen zu, welche die Konsequenz der unprogrammatischen, rein den Sachen immanenten Idee verwehren. Mit ihr aber hat die philosophische Behandlung von Kunst es zu tun und nicht mit den Stilbegriffen, wie sehr sie auch mit diesen sich berühren mag. Wahrheit oder Unwahrheit Schönbergs oder Strawinskys läßt sich nicht in der bloßen Erörterung von Kategorien wie Atonalität, Zwölftontechnik, Neoklassizismus treffen, sondern einzig in der konkreten Kristallisation solcher Kategorien im Gefüge der Musik an sich. Die vorsätzlichen Stil Kategorien bezahlen ihre Zugänglichkeit damit, daß sie nicht selber die Komplexion des Gebildes ausdrücken, sondern unverbindlich diesseits der ästhetischen Gestalt verbleiben. Wird dagegen der Neoklassizismus etwa im Zusammenhang mit der Frage behandelt, welche Not der Werke diese zu solchem Stil dränge, oder wie das Stilideal zum Material des Werkes und seiner konstruktiven Totalität sich verhalte, so wird auch das Problem der Legitimität des Stils virtuell entscheidbar.

Was zwischen den Extremen angesiedelt ist, bedarf heute in der Tat bereits nicht sowohl mehr der deutenden Beziehung auf jene, als daß es durch Gleichgültigkeit die Spekulation entbehrlich macht. Die Geschichte der neuen Musikbewegung duldet *musique contemporaine*, in: *Les Temps Modernes*, 2^e année, Paris, Octobre 1947, p. 705 ff.

kein »sinnvolles Nebeneinander der Gegensätze« mehr. In ihrer Breite ist sie, seit dem heroischen Dezennium, den Jahren um den ersten Weltkrieg, Verfallgeschichte, Rückbildung ins Traditionelle. Jene Abwendung der modernen Malerei von der Gegenständlichkeit, die dort den gleichen Bruch bezeichnet wie hier Atonalität, war bestimmt von der Defensive gegen die mechanisierte Kunstware, vorab die Photographie. Nicht anders reagierte die radikale Musik in ihren Ursprüngen gegen die kommerzielle Depravierung des überkommenen Idioms. Sie war die Antithese gegen die Ausbreitung der Kulturindustrie über ihr Bereich. Wohl hat der Übergang zur berechnenden Herstellung von Musik als Massenartikel längere Zeit gebraucht als der analoge Prozeß in Literatur oder bildender Kunst. Ihr begriffsloses und ungegenständliches Element, das sie seit Schopenhauer der irrationalistischen Philosophie empfahl, machte sie spröde gegen die ratio der Verkäuflichkeit. Erst in der Ära des Tonfilms, des Radios und der gesungenen Reklamesprüche ist sie gerade in ihrer Irrationalität von der geschäftlichen Vernunft ganz beschlagnahmt worden. Sobald jedoch einmal die industrielle Verwaltung aller Kulturgüter als Totalität sich etabliert hat, gewinnt sie Macht auch über das ästhetisch nicht Konformierende. Durch die Übermacht der Verteilungsmechanismen, die dem Kitsch und den ausverkauften Kulturgütern zur Verfügung stehen, wie durch die gesellschaftlich hervorgebrachte Prädisposition der Hörer war die radikale Musik unterm späten Industrialismus in vollkommene Isolierung geraten. Das wird den Autoren, die leben wollen, zum moralisch-sozialen Vorwand für den falschen Frieden. Es zeichnet ein musikalischer Typus sich ab, der, bei unverzagter Präntention des Modernen und Seriösen, durch kalkulierten Schwachsinn der Massenkultur sich angleicht. Die Generation Hindemiths hatte noch Talent und Handwerk mitgebracht. Ihr Moderantismus bewährte sich vorab in einer geistigen Nachgiebigkeit, die auf nichts sich festlegte, komponierte, was der Tag ihr zutrug, und wie das schnöde Programm schließlich auch alles musikalisch Unbehagliche liquidierte. Sie endeten bei achtbar-routiniertem Neoakademismus. Der kann der dritten Generation nicht vorgeworfen werden. Das als Menschlichkeit drapierte Einverständnis mit dem Hörer

beginnt die technischen Standards zu zersetzen, welche das fortgeschrittene Komponieren erreicht hatte. Was vor dem Bruch galt, die Konstitution musikalischen Zusammenhangs durch Tonalität, ist unwiederbringlich dahin. Weder glaubt die dritte Generation an die beflissenen Dreiklänge, die sie blinzelnd schreibt, noch vermöchten die fadenscheinigen Mittel von sich aus zu anderem Klang eingesetzt zu werden als dem hohlen. Der Konsequenz der neuen Sprache jedoch, welche die äußerste Anstrengung des künstlerischen Gewissens mit gründlichem Mißerfolg auf dem Markt belohnt, wollen sie sich entziehen. Das mißlingt; historische Gewalt, die »Furie des Verschwindens«², verbietet ästhetisch den Kompromiß, so wie er politisch unwiederbringlich dahin ist. Während sie Schutz beim Altverbürgten suchen und dessen satt zu sein behaupten, was die Sprache des Unverstandes Experiment nannte, überantworten sie bewußtlos sich dem, was ihnen das ärgste dünkt, der Anarchie. Die Suche nach der verlorenen Zeit findet nicht einfach heim, sondern verliert jegliche Konsistenz; willkürliche Bewahrung des Überholten gefährdet, was sie bewahren will, und verstockt sich mit schlechtem Gewissen gegen das Neue. Über alle Landesgrenzen hinweg ähneln sich die Epigonen der Epigonenfeindschaft in schwächlichen Mixturen aus Versiertheit und Hilflosigkeit. Der von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemaßregelte Schostakowitsch, die quicken Zöglinge der pädagogischen Statthalterin Strawinskys, die auftrumpfende Dürftigkeit Benjamin Brittens – sie alle haben gemein den Geschmack am Ungeschmack, Simplizität aus Unbildung, Unreife, die sich abgeklärt dünkt, und Mangel an technischer Verfügung. In Deutschland vollends hat die Reichsmusikkammer einen Schutthaufen hinterlassen. Der Allerweltsstil nach dem zweiten Krieg ist der Eklektizismus des Zerbrochenen.

Strawinsky hält auch insofern ein Extrem in der neuen Musikbewegung besetzt, als deren Kapitulation an dem sich registrieren läßt, was in seiner eigenen Musik, gleichsam aus ihrem eigenen Schwergewicht, von Werk zu Werk sich zutrug. Heute aber wird ein Aspekt offenbar, der ihm nicht unmittelbar zur Last gelegt

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Georg Lasson, 2. Aufl., Leipzig 1921, S. 382.

werden kann und der nur latent in den Änderungen seiner Verfahrungsweise angedeutet ist: der Zusammenbruch aller Kriterien für gute oder schlechte Musik, wie sie seit der bürgerlichen Frühzeit sich niedergeschlagen hatten. Zum ersten Male werden allerorten Dilettanten als große Komponisten lanciert. Das ökonomisch weithin zentralisierte Musikleben erzwingt ihnen öffentliche Anerkennung. Vor zwanzig Jahren schien der angedrehte Ruhm von Elgar lokal und der von Sibelius ein Ausnahmefall kritischer Ignoranz. Phänomene solchen Niveaus, wenn auch zuweilen liberaler im Gebrauch von Dissonanzen, sind heute die Norm. Von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts an hat die große Musik vom Gebrauch ganz sich losgesagt. Die Konsequenz ihrer Fortbildung ist in Widerspruch zu den manipulierten und zugleich selbstzufriedenen Bedürfnissen des bürgerlichen Publikums geraten. Die numerisch schmale Kennerschaft ward substituiert durch alle die, welche einen Sitz bezahlen können und den andern ihre Kultur beweisen wollen. Öffentlicher Geschmack und Qualität der Werke fielen auseinander. Diese drang durch nur durch Strategie des Autors, die den Werken selber schlecht anschlug, oder durch den Enthusiasmus sachverständiger Musiker und Kritiker. Die radikale moderne Musik konnte auf all das nicht mehr zählen. Während an jedem avancierten Werk die Qualität in den gleichen Grenzen, aber auch so bündig, ja besser vielleicht sich entscheiden läßt als an einem traditionellen, weil nicht mehr die herrschende Musiksprache dem Komponisten die Last der Richtigkeit abnimmt, haben die angeblich berufenen Mittler die Fähigkeit zu solcher Entscheidung eingebüßt. Seitdem der kompositorische Prozeß einzig an der eigenen Gestalt eines jeden Werkes, nicht an stillschweigend akzeptierten, allgemeinen Forderungen sein Maß hat, läßt sich nicht mehr ein für allemal »lernen«, was gute oder schlechte Musik sei. Wer urteilen will, muß den unauswechselbaren Fragen und Antagonismen des individuellen Gebildes ins Auge sehen, über die keine generelle Musiktheorie, keine Musikgeschichte ihn unterrichtet. Kaum einer wäre dazu noch fähig als der avancierte Komponist, dem diskursive Besinnung meist widerstrebt. Auf Mittler zwischen sich selbst und dem Publikum kann er nicht mehr rechnen. Die Kritiker halten es buchstäblich nach dem

hohen Verstande des Mahlerschen Liedes: sie werten nach dem, was sie verstehen und nicht verstehen; die Ausübenden aber, vorab die Dirigenten, lassen durchweg von Momenten der sinnfälligsten Wirksamkeit und Faßlichkeit des Aufzuführenden sich leiten. Dabei ist die Meinung, Beethoven sei verständlich und Schönberg unverständlich, objektiv Trug. Während an der neuen Musik dem von der Produktion abgeschnittenen Publikum die Oberfläche befremdend klingt, gingen doch ihre exponiertesten Phänomene aus eben den gesellschaftlichen und anthropologischen Voraussetzungen hervor, welche die eigenen der Hörer sind. Die Dissonanzen, die sie schrecken, reden von ihrem eigenen Zustand: einzig darum sind sie ihnen unerträglich. Umgekehrt ist der Gehalt des allzu Vertrauten so weit dem entrückt, was heute über die Menschen verhängt wird, daß ihre eigene Erfahrung kaum mehr mit der kommuniziert, für welche die traditionelle Musik zeugt. Wo sie zu verstehen glauben, nehmen sie bloß noch den toten Abguß dessen wahr, was sie als fraglosen Besitz hüten und was schon verloren ist in dem Augenblick, in dem es zum Besitz wird: neutralisiert, der eigenen kritischen Substanz beraubt, gleichgültiges Schaustück. In der Tat fällt denn auch in die Auffassung des Publikums von traditioneller Musik nur das Allergrößte, Einfälle, die sich behalten lassen; ominös schöne Stellen, Stimmungen und Assoziationen. Der musikalische Zusammenhang, der den Sinn stiftet, bleibt in jeder frühen Beethovensonate dem durchs Radio dressierten Hörer nicht weniger verborgen als in einem Schönbergquartett, das ihn wenigstens daran mahnt, daß sein Himmel nicht voll der Geigen hängt, an deren süßem Ton er sich weidet. Wohl ist keineswegs gesagt, daß ein Werk überhaupt nur in seiner eigenen Epoche spontan zu verstehen, sonst notwendig der Depravierung oder dem Historismus ausgeliefert sei. Aber die gesellschaftliche Gesamtrendenz, die aus dem Bewußtsein und Unbewußtsein der Menschen jene Humanität ausgebrannt hat, welche dem heute gängigen musikalischen Vorrat einmal zugrunde lag, läßt die Idee der Humanität nur noch im leeren Zeremonial des Konzerts unverbindlich wiederholen, während das philosophische Erbe der großen Musik einzig dem zugefallen ist, was die Erbschaft verschmäht. Der Musikbetrieb, der den Vorrat erniedrigt, indem

er ihn als Heiligtum anpreist und galvanisiert, bestätigt bloß den Bewußtseinsstand der Hörer an sich, für den die entsagend errungene Harmonie des Wiener Klassizismus und die ausbrechende Sehnsucht der Romantik als Schmücke dein Heim nebeneinander konsumfähig geworden sind. In Wahrheit verlangt das adäquate Hören derselben Stücke Beethovens, deren Themen der Mann in der Untergrundbahn vor sich hin pfeift, weit größere Anstrengung noch als das der avanciertesten Musik: den Lack von falscher Darbietung und festgefahrenen Reaktionsweisen herunterzuschlagen. Da aber die Kulturindustrie ihre Opfer dazu erzogen hat, in der Freizeit, die ihnen für geistigen Konsum zugemessen wird, Anstrengung zu vermeiden, so klammern sie sich um so starrsinniger an die Erscheinung, die das Wesen versperrt. Die vorwaltende, auf Hochglanz polierte Interpretation, auch die von Kammermusik, kommt dem weit entgegen. Nicht bloß werden die Ohren der Bevölkerung so mit leichter Musik überflutet, daß die andere sie nur noch als der geronnene Gegensatz zu jener, als »klassisch« erreicht; nicht bloß ist die perzeptive Fähigkeit durch die allgegenwärtigen Schlager so abgestumpft, daß die Konzentration verantwortlichen Hörens unmöglich und von Erinnerungsspuren des Unfugs durchsetzt ist, sondern die sakrosankte herkömmliche Musik selber ist im Charakter ihrer Aufführung und fürs Leben der Hörer der kommerziellen Massenproduktion gleichgeworden, und ihre Substanz bleibt davon nicht unberührt. Musik hat an dem teil, was Clement Greenberg die Aufspaltung aller Kunst in Kitsch und Avantgarde nannte, und der Kitsch, das Diktat des Profits über die Kultur hat deren gesellschaftlich reservierte Sondersphäre längst sich unterworfen. Darum sind Überlegungen, denen es auf die Entfaltung von Wahrheit in der ästhetischen Objektivität ankommt, einzig auf die Avantgarde verwiesen, die aus der offiziellen Kultur ausgeschlossen ist. Philosophie der Musik heute ist möglich nur als Philosophie der neuen Musik. Bewahrend ist bloß noch die Kündigung jener Kultur: sie selber hilft einzig zur Förderung der Barbarei, über welche sie sich entrüstet. Fast möchte man die gebildeten Hörer für die ärgsten halten, jene, die auf Schönberg mit dem prompten »Das verstehe ich nicht« ansprechen, einer Äußerung, deren Bescheidenheit Wut als Kennerschaft rationalisiert.

Unter den Vorwürfen, die sie starr wiederholen, ist der verbreitetste der des Intellektualismus: die neue Musik sei im Kopf, nicht im Herzen oder im Ohr entsprungen, wohl gar überhaupt nicht sinnlich vorgestellt, sondern auf dem Papier ausgerechnet. Das Armselige der Phrasen ist offenbar. Es wird argumentiert, als sei das tonale Idiom der letzten dreihundertfünfzig Jahre Natur, und als taste diese an, wer über das Eingeschliffene hinausgeht, während Eingeschliffensein selber gerade gesellschaftlichen Druck bezeugt. Die zweite Natur des tonalen Systems ist historisch entsprungener Schein. Sie hat die Würde des geschlossenen und exklusiven Systems der Tauschgesellschaft zu verdanken, deren eigene Dynamik auf Totalität hinauswill und mit deren Fungibilität die aller tonalen Elemente aufs tiefste übereinstimmt. Die neuen Mittel der Musik aber sind aus der immanenten Bewegung der alten hervorgegangen, von der sie sich zugleich durch qualitativen Sprung absetzt. Daß daher bedeutende Stücke der neuen Musik mehr ausgedacht, weniger sinnlich vorgestellt wären als traditionelle, ist bloße Projektion des Unverständnisses. Selbst an farbigem Wohllaut übertrafen Schönberg und Berg, wann immer die Sache es befahl, im Kammerensemble des Pierrot, im Orchester der Lulu, die Feste der Impressionisten. Was vollends dem musikalischen Anti-Intellektualismus, dem Komplement zur Vernunft des Geschäfts, Gefühl heißt, überläßt meist nur sich widerstandslos dem Strom der kurrenten Abfolgen: absurd, daß der allbeliebte Tschai-kowsky, der noch die Verzweiflung mit Schlagermelodien porträtiert, in diesen mehr an Gefühl wiedergebe als der Seismograph von Schönbergs Erwartung³. Andererseits hat jene objektive

3 Freilich ist es dem Appetit des Konsumenten weniger um jenes Gefühl zu tun, für welches das Kunstwerk entsteht, als um das, welches es erregt, den Lustgewinn, den er einzuheimsen meint. Solcher praktische Gefühls-wert der Kunst ward seit je gerade von der hausbackenen Aufklärung urgiert, und Hegel hat ihr und ihrer Art Aristotelismus den Bescheid erteilt: »Man hat . . . gefragt, welche Empfindungen denn nun wohl durch die Kunst zu erregen seyen; Furcht z. B. und Mitleid, wie diese aber angenehm seyn, wie die Betrachtung eines Unglücks Befriedigung gewähren könne. Diese Richtung der Reflexion schreibt sich besonders aus Moses Mendelssohn's Zeiten her, und man kann in seinen Schriften viele solcher Betrachtungen finden. Doch führte solche Untersuchung nicht weit, denn die Empfindung ist die