

Adorno
Dissonanzen
Einleitung
in die Musik-
soziologie

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1714

Theodor W. Adorno
Gesammelte Schriften

Herausgegeben von Rolf Tiedemann
unter Mitwirkung von
Gretel Adorno, Susan Buck-Morss
und Klaus Schultz

Band 14

Theodor W. Adorno

Dissonanzen
Einleitung in die
Musiksoziologie

Suhrkamp



6. Auflage 2024

Erste Auflage 2003

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1714

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1973

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck und Bindung: C. H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29314-0

www.suhrkamp.de

Inhalt

Dissonanzen	
<i>Musik in der verwalteten Welt</i>	7
Vorrede zur dritten Ausgabe	9
Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens	14
Die gegängelte Musik	51
Kritik des Musikanten	67
Zur Musikpädagogik	108
Tradition	127
Das Altern der Neuen Musik	143
Einleitung in die Musiksoziologie	
<i>Zwölf theoretische Vorlesungen</i>	169
Zur Neuausgabe 1968	171
Vorrede	173
I. Typen musikalischen Verhaltens	178
II. Leichte Musik	199
III. Funktion	219
IV. Klassen und Schichten	236
V. Oper	254
VI. Kammermusik	271
VII. Dirigent und Orchester	292
VIII. Musikleben	308
IX. Öffentliche Meinung, Kritik	331
X. Nation	349
XI. Moderne	376
XII. Vermittlung	394
Nachwort: Musiksoziologie	422

Anhang

Thesen gegen die musikpädagogische Musik	437
Zum Beschluß einer Diskussion	441
Editorische Nachbemerkung	449

Dissonanzen

Musik in der verwalteten Welt

*Luli von Bodenhausen
zum Gedächtnis*

Esclaves, ne maudissons pas la vie.
Rimbaud

Vorrede zur dritten Ausgabe

Die Abhandlungen, die der kleine Band zusammenstellt, bilden eine recht genaue Einheit. Sie gelten dem, was der Musik in der verwalteten Welt widerfährt, unter Bedingungen planender, organisierender Erfassung, die der künstlerischen Freiheit und Spontaneität die gesellschaftliche Basis entziehen. Die Betrachtungsweise ist ästhetisch und soziologisch zugleich. Die Phänomene künstlerischer Rückbildung, die erörtert werden, haben ihren Grund im gesellschaftlichen Zug zur Erfassung der Menschen. Umgekehrt aber läßt sich, sofern man sich nicht mit bloßen Zuordnungen begnügt, das gesellschaftliche Schicksal der Musik ablesen nur an ihrer eigenen Gestalt, an den Deformationen, die sie allenthalben durchmacht. Denn die Tendenz ist universal und so wenig begrenzt durch die Unterschiede der einzelnen, selber schon administrativ eingerichteten musikalischen Sparten wie durch die der politischen Systeme. Hatte der Autor in der »Philosophie der neuen Musik« bemerkt, daß die kompositorischen Extreme Schönberg und Strawinsky am Ende, ihrer inneren Zusammensetzung nach, sich berühren, so muß er heute wesentlich darüber hinausgehen. Schon drängen Ähnlichkeiten zwischen musikalischen Tabus in Amerika und Rußland, zwischen einander befehdenden Schulen wie der seriellen und der sogenannten deutschen Singbewegung sich auf, denen gegenüber die Divergenzen zuweilen oberflächlich dünken. Die gleiche Starre droht alles zu befallen. Solche Einheit zeichnet die der Abhandlungen vor. Mit Bedacht wurden in ihnen Überschneidungen und Wiederholungen nicht ausgemerzt, wo sie die Identität in den Gegensätzen bezeugen.

Der Aufsatz »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens« war der erste Niederschlag der amerikanischen Erfahrungen des Autors, als er den musikalischen Teil des Princeton Radio Research Project leitete. Die Arbeit wurde

entworfen in Bar Harbor, ausgeführt in New York im Sommer 1938 und erschien im selben Jahr im VII. Band der Zeitschrift für Sozialforschung. An den musiksoziologischen Tatbeständen, auf die der Autor damals stieß, gingen ihm erstmals Einsichten über anthropologische Veränderungen auf, die weit über das begrenzte Sachgebiet hinausreichen. Er glaubte darum, den Text, mit geringfügigen Abweichungen und Auslassungen, heute in Deutschland vorlegen zu sollen, nachdem jener Band der Zeitschrift kaum mehr zugänglich ist. Die Aktualität von Gedanken bewährt sich nicht im Wettlauf mit der informatorischen Neuigkeit. Ergänzt wird der Aufsatz durch die Studien des Autors zum Jazz, deren letzte in die »Prismen« aufgenommen ward. Zugleich wollte der »Fetischcharakter« seinerzeit auf Benjamins Arbeit »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« antworten, die jetzt im ersten Band von dessen Schriften steht.

Die »Gegängelte Musik« entstand im Sommer 1948, unmittelbar nach Abschluß der »Philosophie der neuen Musik«. Publiziert wurde der Text im Mai 1953 im »Monat«. Die kritisierte Ideologie ist stets noch – oder schon wieder – in den Diktaturstaaten des Ostblocks verbindlich.

Die »Kritik des Musikanten« entfaltet Gedanken aus der Diskussion des Autors mit der musikalischen Jugendbewegung. Sie riß nicht ab, seit er, eingeladen von Erich Doflein, 1952 auf einer der Darmstädter Tagungen des dieser Bewegung dienenden »Instituts für Neue Musik und Musikerziehung« sprach. 1954 hatte er dem gleichen Kreis eine Reihe von Thesen vorgelegt und verteidigt. Sie erschienen dann, ohne daß übrigens vorher das Einverständnis des Autors wäre eingeholt worden, in der Zeitschrift »Junge Musik«, Jahrgang 1954, S. 111 ff. Den Ausdruck musikpädagogische Musik hatte man im Titel in Anführungszeichen gesetzt, und man suchte durch eine Vorbemerkung des Inhalts, daß die Thesen streckenweise sich selbst ad absurdum führten und daß das Urteil des Autors über die Jugendmusik – der er sich keineswegs aufgedrängt hatte – nicht allzu ernst zu nehmen sei, die Wirkung der Kritik vollends zu paralysieren; sie war, auch nach Zeugnissen aus Kreisen der Jugendbewegung, erheblich gewesen. Eine der Thesen hatte ge-

lautet: »Aber die Gefahr ist, daß von den Anhängern der Bewegung nur wenige neugierig sind; daß sie sich unterm löchrigem Dach der musikpädagogischen Musik viel zu geborgen fühlen, als daß sie das Bedürfnis ins Freie – das nach Freiheit – sich oder anderen zugeständen. Die erste Voraussetzung zum Besseren wäre, daß sie die falsche Sicherheit verließen und die Kraft des kritischen Gedankens sich zueigneten, anstatt vorweg von der Schar der Gleichgesinnten sich bestätigen zu lassen, und das unbequeme Argument als längst bekannt und erledigt einzuordnen. Kraft bewährt sich nicht in der automatischen Abwehr, sondern in der Fähigkeit, das Befremdende ernsthaft an sich herankommen zu lassen.« Man gab sich zwar den Anschein, dem gerecht zu werden, ging in Wahrheit aber nicht auf den Inhalt des vom Autor Vertretenen ein, und begnügte sich mit Argumenten wie dem, er sei mit der musikalischen Jugendbewegung zu wenig vertraut. Einzig Erich Doflein trieb in stetiger Korrespondenz mit dem Autor die Erörterung weiter; er hat mittlerweile seine Anschauungen über den Gegenstand in der Arbeit »Gewinne und Verluste in neuer Musik und Musikerziehung« niedergelegt, die in der Sammlung der Vorträge der VIII. Arbeitstagung des »Instituts für Neue Musik und Musikerziehung« (Lindau 1955, Selbstverlag des Instituts, Hagnau am Bodensee) enthalten ist. Die ausweichende Taktik der kritisierten Gruppe zwang den Autor, den gesamten Komplex in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit aufzurollen. Der Text wurde als Vortrag vom Süddeutschen Rundfunk im Frühjahr 1956 übertragen.

In der zweiten Ausgabe ist der Aufsatz »Zur Musikpädagogik«, erschienen im Dezember 1957 in der »Jungen Musik«, erstmals hinzugefügt. Weniger wollte der Autor die Kritik durch jenes ominöse Positive ergänzen, dessen Begriff selber schon unter die Kritik fällt, als dem Argument begegnen, diese Kritik habe den Kern der musikalischen Jugendbewegung, ihre eigentlich pädagogischen Bestrebungen vernachlässigt. Während er seine recht dezidierten Ansichten über musikalische Erziehung thesenhaft skizzierte, möchte er jedoch keinen Zweifel daran lassen, daß er die pädagogischen Fragen von den ästhetischen und sozialen strikt unterscheidet. So gewiß Musikerziehung von musikalischer Ästhetik und schließlich vom gesellschaftlichen

Gesamtzustand abhängt, so wenig sind dafür doch umgekehrt pädagogische Kriterien anstelle solcher der Sache einzuschmuggeln.

Die dritte Ausgabe endlich wurde erweitert um den Text »Tradition«. Er entwickelte sich aus Thesen, die der Autor in einem Rundfunkgespräch mit Erich Doflein verfocht; gedruckt wurde er im »Jahresring« 1960/61, Stuttgart 1960, S. 24 ff., und dann in der Zeitschrift »Musica«, Januar 1961. In deren Aprilheft folgte eine Diskussion. Nichts käme dem Autor gelegener, als wenn sie nachgelesen würde. »Tradition« fällt so exakt in den Umkreis der »Kritik des Musikanten«, daß die besonders auffälligen Berührungen mit anderen seiner Abhandlungen, auch solchen aus dem demnächst erscheinenden zweiten Band seiner musikalischen Schriften, den Autor nicht davon abzuhalten vermochten, der Arbeit die Stelle zuzuweisen, die ihr sachlich gebührt.

Das »Altern der neuen Musik« wiederum war ursprünglich ein Vortrag, gehalten im April 1954 im Süddeutschen Rundfunk bei Gelegenheit einer Festwoche neuer Musik. Er führt Motive durch, die schon in der »Philosophie der neuen Musik« exponiert waren, also ehe es eine serielle Schule gab. Gegen den Mißbrauch dialektischer Erwägungen für restaurative Zwecke gibt es keinen Schutz; doch war, gerade nach der Publikation des »Alterns«, solcher Mißbrauch so eklatant, daß gesagt sein mag, es wolle die Theorie nicht die Forderung musikalischer Konstruktion aufweichen, sondern zur Reflexion ihrer selbst weitertreiben, bis sie den drohenden Materialfetischismus durchbricht. Unterdessen hat die serielle Schule Werke wie den »Marteau sans maître« von Boulez und die »Zeitmaße« von Stockhausen hervorgebracht, die mit kompositionsfremder Bastelei nichts mehr gemein haben, und Stockhausen hat auch theoretisch die Frage nach der musikalischen Zeit aufgeworfen, die im Zentrum des »Alterns« steht. Ob die Kritik des Autors zu dieser jüngsten Tendenz beitrug, ist nicht an ihm zu beurteilen.

Gründen tatsächlich die Symptome, welche die Abhandlungen auf ihre gemeinsame Wurzel zurückverfolgen möchten, tief im gesellschaftlichen Prozeß, so wäre die Hoffnung illusionär, vom Einzelnen aus durch bloße theoretische Einsicht und gar durch

positive Programme Entscheidendes zu ändern. Nicht unnütz aber ist vielleicht die Selbstbesinnung, die dort einsetzt, wo der Gedanke ohne Rücksicht und Angst dem Bestürzenden sich stellt.

Frühjahr 1963

Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens

Klagen über den Verfall des musikalischen Geschmacks sind kaum jünger als die zwiespältige Erfahrung, welche die Menschheit auf der Schwelle zum historischen Zeitalter machte: daß Musik zugleich die unvermittelte Kundgabe des Triebes und die Instanz zu dessen Sänftigung darstellt. Sie erweckt den Tanz der Mänaden, sie tönt aus der berückenden Flöte Pans, aber sie klingt ebensowohl aus der orphischen Leier, um welche die Gestalten des Dranges gestillt sich versammeln. Wann immer deren Frieden von bacchantischen Regungen aufgestört scheint, ist vom Verfall des Geschmacks die Rede. Wenn aber seit der griechischen Noetik die disziplinierende Funktion von Musik als hohes Gut hingenommen blieb, dann drängen gewiß heute mehr als je alle sich danach, musikalisch parieren zu dürfen wie anderwärts. So wenig indessen das gegenwärtige musikalische Bewußtsein der Massen dionysisch heißen darf, so wenig haben auch dessen jüngste Veränderungen mit Geschmack überhaupt zu tun. Der Begriff des Geschmacks selber ist überholt. Die verantwortliche Kunst richtet sich an Kriterien aus, die der Erkenntnis nahekommen: des Stimmigen und Unstimmigen, des Richtigen und Falschen. Sonst aber wird nicht mehr gewählt; die Frage wird nicht mehr gestellt, und keiner verlangt die subjektive Rechtfertigung der Konvention: die Existenz des Subjekts selbst, das solchen Geschmack bewahren könnte, ist so fragwürdig geworden wie am Gegenpol das Recht zur Freiheit einer Wahl, zu der es empirisch ohnehin nicht mehr kommt. Sucht man etwa auszufinden, wem ein marktgängiger Schlager »ge-falle«, so kann man sich des Verdachtes nicht erwehren, daß Gefallen und Mißfallen dem Tatbestand unangemessen sind, mag immer der Befragte seine Reaktionen in jene Worte kleiden. Die Bekanntheit des Schlagers setzt sich an Stelle des ihm zugesprochenen Wertes: ihn mögen, ist fast gradeswegs das-

selbe wie ihn wiedererkennen. Das wertende Verhalten ist für den zur Fiktion geworden, der sich von standardisierten Musikwaren umzingelt findet. Er kann sich weder der Übermacht entziehen noch zwischen dem Präsentierten entscheiden, wo alles einander so vollkommen gleicht, daß die Vorliebe in der Tat bloß am biographischen Detail haftet oder an der Situation, in der zugehört wird. Die Kategorien der autonom intendierten Kunst sind für die gegenwärtige Rezeption von Musik außer Geltung: weithin auch für die der ernsten, die man unter dem barbarischen Namen des Klassischen umgänglich gemacht hat, um sich ihr weiter bequem entziehen zu können. Wird eingewandt, die spezifisch leichte Musik und alle zum Konsum bestimmte sei ohnehin niemals nach jenen Kategorien erfahren worden, so ist das gewiß einzuräumen. Gleichwohl ist sie vom Wechsel betroffen: nämlich eben gerade darin, daß sie die Unterhaltung, den Reiz, den Genuß, den sie verspricht, gewährt, bloß um ihn zugleich zu verweigern. Aldous Huxley hat in einem Essay die Frage aufgeworfen, wer in einem Amüsierlokal sich eigentlich noch amüsiere. Mit gleichem Recht ließe sich fragen, wen die Unterhaltungsmusik noch unterhalte. Viel eher scheint sie dem Verstummen der Menschen, dem Absterben der Sprache als Ausdruck, der Unfähigkeit, sich überhaupt mitzuteilen, komplementär. Sie bewohnt die Lücken des Schweigens, die sich zwischen den von Angst, Betrieb und einspruchsloser Fügsamkeit verformten Menschen bilden. Sie übernimmt allenthalben und unvermerkt die todtraurige Rolle, die ihr in der Zeit und der bestimmten Situation des stummen Films zukam. Sie wird bloß noch als Hintergrund apperzipiert. Wenn keiner mehr wirklich reden kann, dann kann gewiß keiner mehr zuhören. Ein amerikanischer Fachmann für die Radioreklame, die ja mit Vorliebe des musikalischen Mediums sich bedient, hat sich über den Wert dieser Reklame skeptisch geäußert, da die Menschen gelernt hätten, selbst während des Hörens dem Gehörten die Aufmerksamkeit zu versagen. Seine Beobachtung ist anfechtbar, was den Reklamewert von Musik anlangt. Ihre Tendenz ist richtig, wenn es um die Auffassung der Musik selber geht. In den herkömmlichen Klagen über verfallenden Geschmack kehren einige Motive beharrlich wieder. Sie fehlen auch den

muffigen und sentimentalischen Betrachtungen nicht, welche dem gegenwärtigen musikalischen Massenzustand als einem von »Degeneration« gelten. Das zäheste dieser Motive ist das des Sinnenreizes, der verweichlichen und zur heroischen Haltung untauglich machen soll. Das gibt es schon im dritten Buch des Platonischen Staats, wo die »klagenden« ebenso wie die »weichlichen« Tonarten, »die sich für Gelage eignen«¹, verpönt werden, ohne daß im übrigen bis heute klar wäre, warum der Philosoph eigentlich der mixolydischen, lydischen, hypolydischen und jonischen Tonart jene Eigenschaften zuschreibt. Im Platonischen Staat wäre das Dur der späteren abendländischen Musik, das dem Jonischen entspricht, als entartet tabuiert. Auch die Flöte und die »vielsaitigen« Zupfinstrumente verfallen dem Verbot. Von Tonarten werden nur die übriggelassen, »die in passender Weise Stimme und Ausdruck des Menschen« nachahmen, »der im Kriege oder bei jeder beliebigen Tat, die Kraft fordert, seinen Mann stellt, mag er sich auch einmal dabei irren und Wunden und Tod entgegengehn oder in ein Unglück geraten«². Der Platonische Staat ist nicht die Utopie, als welche die offizielle Philosophiegeschichte ihn verzeichnet. Er diszipliniert seine Bürger um seines Bestehens und des Bestehenden willen auch in der Musik, wo die Teilung nach weichlichen und kraftvollen Tonarten selber bereits zu Platons Zeit kaum mehr wohl war als ein Rückstand des dumpfsten Aberglaubens. Die Platonische Ironie gibt sich willig und hämisch dazu her, den vom maßvollen Apollon geschundenen Flötenspieler Marsyas zu verspotten. Platons ethisch-musikalisches Programm trägt den Charakter einer attischen Säuberungsaktion spartanischen Stils. – In die gleiche Schicht gehören andere perennierende Züge der musikalischen Kapuzinerpredigt. Der Vorwurf der Oberflächlichkeit und der des »Personenkults« sind unter ihnen die markantesten. All dies Inkriminierte gehört zunächst zum Fortschritt: gesellschaftlich so gut wie spezifisch-ästhetisch. In den verbotenen Reizen verschränken sich sinnliche Buntheit und differenzierendes Bewußtsein. Die Präponderanz der Person

1 Platon, Staat. Ins Deutsche übertragen von Karl Preisendanz. 5.-9. Taus., Jena 1920; St. 398.

2 a. a. O.; St. 399.

über den kollektiven Zwang in Musik indiziert das Moment der subjektiven Freiheit, das sie in späteren Phasen durchdringt, und als Oberflächlichkeit stellt sich jene Profanität dar, welche sie aus ihrer magischen Beklemmung löst. So sind die beklagten Momente in die große abendländische Musik eingegangen: der Sinnenreiz als Einfallstor in die harmonische und schließlich die koloristische Dimension; die ungezügelte Person als Trägerin des Ausdrucks und der Vermenschlichung der Musik selber; die »Oberflächlichkeit« als Kritik der stummen Objektivität der Formen im Sinne von Haydns Entscheidung fürs »Galante« gegen das Gelehrte. Freilich der Entscheidung Haydns und nicht der Sorglosigkeit eines Sängers mit Gold in der Kehle oder eines Instrumentators des geschleckten Wohllauts. Denn eingegangen sind jene Momente in die große Musik und in ihr aufgehoben; nicht aber ist die große Musik aufgegangen in ihnen. Am Mannigfaltigen von Reiz und Ausdruck erprobt sich ihre Größe als Kraft zur Synthesis. Nicht bloß konserviert die musikalische Synthesis die Einheit des Scheins und behütet sie davor, in diffuse Augenblicke des Wohlschmeckenden zu zerfallen. Sondern in solcher Einheit, in der Relation der partikularen Momente zu einem sich produzierenden Ganzen, wird auch das Bild eines gesellschaftlichen Zustands festgehalten, in dem allein jene partikularen Elemente von Glück mehr wären als gerade Schein. Bis zum Ende der Vorgeschichte bleibt das musikalische Gleichgewicht von partialem Reiz und Totalität, von Ausdruck und Synthesis, von Oberfläche und Darunterliegendem so labil wie die Augenblicke des Gleichgewichts von Angebot und Nachfrage in der bürgerlichen Wirtschaft. Die »Zauberflöte«, in der die Utopie der Emanzipation und das Vergnügen am Singspielcouplet genau koinzidieren, ist ein Augenblick selber. Nach der »Zauberflöte« haben ernste und leichte Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen.

Was aber dann vom Formgesetz sich emanzipiert, sind nicht länger mehr produktive Impulse, die gegen Konventionen aufbegehrten. Reiz, Subjektivität und Profanität, die alten Widersacher der dinghaften Entfremdung, verfallen gerade dieser. Die überlieferten antimythologischen Fermente der Musik verschwören sich im kapitalistischen Zeitalter gegen die Freiheit, als deren

Wahlverwandte sie einmal verfehlt waren. Die Träger der Opposition gegen das autoritäre Schema werden zu Zeugen der Autorität des marktmäßigen Erfolgs. Die Lust des Augenblicks und der bunten Fassade wird zum Vorwand, den Hörer vom Denken des Ganzen zu entbinden, dessen Anspruch im rechten Hören enthalten ist, und der Hörer wird auf der Linie seines geringsten Widerstandes in den akzeptierenden Käufer verwandelt. Nicht länger mehr fungieren die Partialmomente kritisch gegenüber dem vorgedachten Ganzen, sondern sie suspendieren die Kritik, welche die gelungene ästhetische Totalität an der brüchigen der Gesellschaft übt. Die synthetische Einheit wird ihnen geopfert; sie produzieren keine eigene mehr an Stelle der verdinglichten, sondern zeigen sich dieser willfährig. Die isolierten Reizmomente erweisen sich als mit der immanenten Konstitution des Kunstwerks unvereinbar, und ihnen fällt zum Opfer, worin immer das Kunstwerk zur verbindlichen Erkenntnis transzendiert. Schlecht sind sie nicht als solche, sondern durch ihre abblendende Funktion. Dienstbar dem Erfolg, begeben sie sich selber des unbotmäßigen Zuges, der ihnen eignete. Sie verschwören sich zum Einverständnis mit allem, was der isolierte Augenblick einem isolierten Einzelnen zu bieten vermag, der längst keiner mehr ist. In der Isolierung werden die Reize stumpf und geben Schablonen des Anerkannten ab. Wer ihnen sich verschreibt, ist so hämisch wie einst die Noetiker gegen den orientalischen Sinnenreiz. Die Verführungskraft des Reizes überlebt dort bloß, wo die Kräfte der Versagung am stärksten sind: in der Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert. Der Begriff des Asketischen selber ist in der Musik dialektisch. Schlag ehemals Askese den ästhetischen Anspruch reaktionär nieder, so ist sie heute zum Siegel der avancierten Kunst geworden: freilich nicht durch eine archaisierende Kargheit der Mittel, in der Mangel und Armut verklärt werden, sondern durch strikten Ausschluß all des kulinarisch Wohlgefälligen, das unmittelbar, für sich konsumiert werden will, als wäre nicht in der Kunst das Sinnliche Träger eines Geistigen, das im Ganzen erst sich darstellt anstatt in isolierten Stoffmomenten. Kunst verzeichnet negativ eben jene Glücksmöglichkeit, welcher die bloß partielle positive Vorwegnahme des Glücks

heute verderblich entgegensteht. Alle »leichte« und angenehme Kunst ist scheinhaft und verlogen geworden: was in Genußkategorien ästhetisch auftritt, kann nicht mehr genossen werden, und die promesse du bonheur, als welche man einmal Kunst definiert hat, ist nirgends mehr zu finden, als wo dem falschen Glück die Maske heruntergerissen wird. Genuß hat seine Stelle nur noch in der unvermittelten, leibhaften Präsenz. Wo er des ästhetischen Scheins bedarf, ist er scheinhaft nach ästhetischen Maßstäben und betrügt zugleich den Genießenden um sich selber. Einzig wo sein Schein fehlt, wird seiner Möglichkeit die Treue gehalten.

Die neue Phase des musikalischen Bewußtseins der Massen wird definiert durch Genußfeindschaft im Genuß. Es ähnelt sich den Verhaltensweisen an, mit denen auf Sport reagiert wird oder auf Reklame. Das Wort Kunstgenuß klingt komisch: wenn nirgends sonst, dann gleicht die Musik Schönbergs den Schlagern darin, daß sie sich nicht genießen läßt. Wer sich noch an den schönen Stellen eines Schubertquartetts oder gar an der provokant gesunden Kost eines Händelschen Concerto grosso labt, rangiert als vermeintlicher Bewahrer der Kultur unter den Schmetterlingssammlern. Was ihn zu solcherlei Genießern verweist, ist nicht etwa »neu«. Die Gewalt des Gassenhauers, des Melodiösen und all der wimmelnden Figuren des Banalen macht sich seit der bürgerlichen Frühzeit geltend. Sie hat vormals das Bildungsprivileg der herrschenden Schicht attackiert. Heute aber, da jene Macht des Banalen sich übers Gesellschaftsganze erstreckt, hat sich ihre Funktion gewandelt. Der Funktionswechsel betrifft alle Musik; nicht bloß die leichte, in deren Bereich er sich bequem genug als bloß »graduell«, unter Hinweis auf die mechanischen Verbreitungsmittel, verharmlosen ließe. Die auseinanderklaffenden Sphären der Musik müssen zusammengedacht werden. Ihre statische Trennung, wie jene Bewahrer der Kultur sie angelegentlich betreiben – man hat etwa dem totalitären Rundfunk die Aufgabe gestellt, einerseits für gute Unterhaltung und Zerstreung zu sorgen und andererseits die sogenannten Kulturgüter zu pflegen, als ob es gute Unterhaltung überhaupt noch geben könnte und als ob nicht die Kulturgüter eben durch ihre Pflege in Schlechtes sich verwandelten –, die