

Erfahrung angehören. Die Einheit der modernen Kunst, ihre Emanzipation, die Idee der vollen Freiheit wird am ehesten gefaßt von dem Satz *Les extrêmes se touchent*.

Ca. 1950

Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik

I

Die Krisis der Musik, auf die hinzuweisen sich erübrigt, betrifft nicht bloß die Schwierigkeiten konsistenter und sinnvoller Gestaltung, nicht bloß die kommerzielle Verhärtung und Nivellierung des Musiklebens, nicht bloß den Bruch zwischen der autonomen Produktion und dem Publikum. All dies vielmehr ist angewachsen, bis die Quantität in die Qualität umschlägt. Das Recht von Musik – von aller Musik –, überhaupt dazusein, wird fragwürdig. Das ist nicht wie jene allzu methodischen Zweifelsversuche zu verstehen, denen man das ›Jedennoch‹ bereits anhört, wenn sie ausgesprochen werden, sondern bestätigt sich einer jeglichen Erfahrung, die nicht gesonnen ist, die Existenz des Betriebes vorweg als dessen Rechtfertigung hinzunehmen. Man braucht nur aufs Geratewohl an der Skala eines Radioapparates herumzudrehen. Gelingt es einem selbst, dem Immergleichen der sei's heimeligen, sei's schnöden Schlager zu entgehen und sogenannte ernste oder, wie das in der Sphäre der informierten Barbarei genannt wird, klassische Musik zu erwischen, so erscheint diese allein dadurch, daß sie als eine Sparte unter anderen dem Einerlei sich eingliedert, selbst in ihrer Differenz schon wieder als ein Moment des Einerlei. Beim ersten Klang hört man: ›ernste Musik‹, so wie man beim ersten Ton der Orgel das Signal ›Religion‹ empfängt. Bereits durch diese dem Phänomen vorweg beigegebene Klassifizierung hört es auf, das zu sein, was es beansprucht: etwas an sich. Es wird zum bloßen ›Für andere‹, und kulturtreue Rettungsversuche fördern die Tendenz eher, als daß sie sie milderten. Das Third Program trägt nur weiter zur Neutralisierung der Kultur bei, indem es die bestehende geistige Arbeitsteilung auch noch zur eigenen Sache macht. Während die allgegenwärtige und unentrinnbare Musik sich selbst als ein handfestes Stück Leben installiert, ein von den Produzenten

standardisiertes Konsumgut unter anderen, und alles dessen sich entäußert, was über den Dienst und Betrug am Kunden hinausginge, wird sie komisch. Das Pathos, das ihr noch in der äußersten Erniedrigung anhaftet, zu schweigen von ihren autonomen, nach eigenem Gesetz sich entfaltenden Erscheinungen, der Nachhall des kultischen Elements bis in die äußersten Säkularisierungen hinein, tritt in Widerspruch zu dem Verschleiß, der Ubiquität, dem Charakter der Ware, den sie in der Gesellschaft universal angenommen hat, und dieser Widerspruch fordert das Lachen heraus. Wenn in einer der unvergleichlichen Filmposen der Marx Brothers plötzlich dank einer absurden Verwicklung eine Opernszene gezeigt wird, auf der man tragische Arien vernimmt, illustriert von den linkisch grandiosen, altmodischen Gesten der Sänger, so kommt der Effekt einer Demolierung der tragischen Bühne gleich, und die Clowns machen sich denn auch sogleich über diese her und bringen die Kulissen zum Einsturz. Das aber hebt nur durch Karikatur einen Aspekt der Musik grell ins Bewußtsein, der in Wahrheit all ihren Manifestationen eignet. Bloß Bildungsglaube und Kulturideologie hemmen, sonst ihn auszusprechen, während doch gerade der tierische Ernst des Kulturgehaves, der an der Würde der Musik stur festhält, ungewollt auf ihre Lächerlichkeit hinarbeitet. Die groteske Unwahrheit und Unstimmigkeit, wie sie etwa der beflissenen Ergriffenheit des Oratoriensängers im Frack, der beglaubigten Positivität des Chorklanges anzuhören ist, beginnt bereits, dem Duster der Bässe, dem Sichverschwinden der Geigen, der verschleierte Ferne des Horns in der großen Symphonik sich mitzuteilen, und nur Kompositionen, die an all dem teilzuhaben asketisch sich weigern, ist eine Frist der Bewährung gelassen. Musik, die doch nur anzuheben braucht, um sich selber als Ausnahme gegenüber dem genormten Leben, als erhobenes Extrem zu bestimmen, tritt durch ihre stets schon potentiell spürbare, heute aber ganz vollzogene Integration in den durchschnittlichen Alltag eines falschen Lebens in Gegensatz zu dem Anspruch, den ihr bloßes Lautwerden unabdingbar anmeldet.

Die Komponisten haben die qualvolle Wahl. Sie können sich taub stellen und weitermachen, als wäre Musik noch Musik. Oder sie können die Nivellierung auf eigene Rechnung betreiben, Musik in einen Normalzustand verwandeln und dabei wenn möglich auf

Qualität halten. Oder sie können schließlich durch die Wendung zum Extrem der Tendenz sich widersetzen, mit der Aussicht, entweder doch noch hineingezogen und nivelliert zu werden – so, wie es heute schon Kafka widerfährt – oder als Spezialität zu verdorren. Die höchst peinliche Situation des Komponierens heute rührt her vom Verfall der *raison d'être* von Musik, der Unterhöhlung ihrer Möglichkeit überhaupt. Das gibt sich dann freilich im Verfall der Kriterien, im Verlust selbst einer negativ zu erfahrenden Tradition, in technischer, geistiger und gesellschaftlicher Desorientiertheit kund. Wenn die zeitgenössische Musik in einem ihrer bedeutendsten und daher über den engsten Kreis hinaus so gut wie unbekanntem Repräsentanten, Anton von Webern, sich zu Augenblicken zusammenzieht und einem Zwang zum Verstummen gehorcht, der größer ist selbst als der beharrliche Formwille des Komponisten, dann reflektiert sich im inneren Gefüge der Musik ihr Verhältnis zu den Bedingungen ihrer Existenz. Musik, die sich die Treue hält, möchte lieber gar nicht sein, möchte im wörtlichsten Sinne, wie es so oft bei Webern heißt, verlöschen, als ihre Essenz verraten, indem sie an der Existenz festhält. Begründet ist der Verdacht, den Eduard Steuermann einmal aussprach: daß Musik, jedenfalls die große, deren Begriff von Bach über Beethoven bis Schönberg sich erstreckt, eine vergängliche Kategorie sei, gebunden ans bürgerliche Zeitalter und dem Vergessen geweiht, so etwa wie ein in seiner Branche hochqualifizierter Jazzsportler schon gar nicht mehr versteht, worum es da eigentlich ging, die ernste Musik als »corny«, als eine altmodische Mischung aus Naivetät und Verstiegenheit ablehnt und, längst nicht mehr zufrieden mit dem Stolz auf die eigene Ignoranz, zu dieser auch noch im Namen des Weltgeistes sich bekennt.

Versucht nun Philosophie, den Zustand zu durchdringen, so wird ihr, unvermeidlich fast, die Frage zugeschoben, was Musik überhaupt sei. Es genügt bereits, die Charakteristik der Krise in einer der heute üblichen Sprachfiguren, wie der von der »radikalen Gefährdung«, zu formulieren, um ein Klima wohligen Unbehagens herzustellen. Der radikalen Gefährdung soll die Besinnung auf das Sein des Gefährdeten als solchen antworten, und man darf wetten, daß bei derartigen Erwägungen dann am Ende, als Wesen der Musik, ihr eigenes Gefährdetsein, finster zugleich und tröstlich,

zutage kommt. Vor aller erkenntniskritischen Besinnung auf Recht und Ausweis solcher Ursprungs- und Fundamentalfragen steht die Unmöglichkeit, an der Musik irgendeine singuläre Kategorie zu bezeichnen, durch die man umfassend ihren Sinn, das also, um dessentwillen sie ihr Daseinsrecht hat, unmittelbar bestimmen könnte. Dem läßt sich auch die Wendung geben, daß an aller Musik ein durchaus Rätselhaftes hervortritt. Es erschöpft sich nicht in der psychologischen Frage, warum Musik ihre erregend starke Wirkung ausübe, sondern hängt viel eher damit zusammen, daß sich eben überhaupt kein allgemeines Moment angeben läßt, das über die Deskription von Musik hinausginge und ihren Sinn und ihre Rechtfertigung anzeigte. Tritt man nur nahe genug an Musik heran, um sie zu verfremden, also nicht ihr Vorkommen sogleich mit ihrer Rechtfertigung zu identifizieren, dann wird es unverständlich, woher sie die Dignität schöpft, die ihr in unserer Kultur zufiel. Daher haben denn auch genug positivistisch Gesonnene – Nietzsche stand zuzeiten ihrer Ansicht nicht fern – ihr eine solche Dignität, jedenfalls als eine ihres an sich Seins, abgestritten und sie auf ein System subjektiver Projektionen und Convenus reduziert.

Die triviale, aber nicht einfach zu verleugnende Unterscheidung des Musikalischen und des Unmusikalischen bestätigt den spezifischen Rätselcharakter von Musik. Daß zu ganzen Gruppen ästhetisch nicht unempfänglicher Menschen Musik schlechterdings nicht spricht, daß sie mit ihr überhaupt nichts anzufangen wissen, während im Bereich der bildenden Kunst und der Dichtung Analoges kaum zu finden ist – das erklärt sich gewiß zu beträchtlichem Maße aus der Beschaffenheit dieser Menschen, zumal ihrer Kindheitsgeschichte, scheint aber doch darauf hinzuweisen, daß das Wesen von Musik nicht ebenso eindeutig vorgezeichnet ist wie das anderer künstlerischer Medien und daher nicht den gleichen Zwang auf das empfangende Subjekt ausübt. Sagt Musik, nach Schönbergs Wort, in der Tat ein nur durch Musik Sagbares aus, so nimmt sie damit ein Abgründiges und zugleich im emphatischen Sinn Zufälliges an. Es steht dahin, ob nicht die Frage nach der *raison d'être* alles dessen, was Bild und nicht Wirklichkeit ist, ins Leere führt, denn vermutlich entzieht alle Kunst sich eben jenem immanenten Begründungszusammenhang, der dem Seienden seinen Paß, jene *raison d'être* abverlangt. Am Ende ist es die *raison d'être* einer jeglichen Kunst,

sich der *raison d'être*, also der Rechtfertigung des eigenen Daseins, nach den Maßstäben einer wie sehr auch sublimierten Selbsterhaltung zu entziehen. Vieles spricht dafür, daß jegliche prinzipielle Frage nach dem Wesen einer Kunst vergeblich bleibt oder in die bloße Wiederholung ihres nun einmal Bestehens mündet, weil die Frage selber dem gleichen Bereich ausweisender Zweckrationalität entlehnt ist, der von Kunst suspendiert wird. Vermöchte Philosophie, wie sie es freilich stets wieder versuchen muß, und wozu sie von der Kunst selber angehalten wird, die *raison d'être* von Kunst zu bestimmen, dann wäre Kunst in der Tat ganz von der Erkenntnis aufgelöst und damit in strengem Sinne überholt.

Eigentümlich aber ist es der Musik, daß in ihr, kraft ihrer Absonderung aus der visuell oder begrifflich bestimmten, gegenständlichen Welt, der Rätselcharakter hervorgehoben, daß er beinahe von ihr selbst urgirt wird. In der Sprache wie in der bildenden Kunst ist er verdeckt. Den sprachlichen Gebilden verleiht ihre Teilhabe an dem Medium, welches zugleich das von Erkenntnis ist, stets so etwas wie den Schein von »Durchsichtigkeit« oder Verständlichkeit, wie weit auch, was als Sinn an einer Dichtung hervortritt, von ihrem Gehalt – nach Benjamins Sprachgebrauch dem »Gedichteten« – differieren mag. In der bildenden Kunst wird durch deren Konstitution in dem äußeren Sinn, der auch die gegenständliche Welt vermittelt, der Rätselcharakter herabgemindert. Bis in die Assoziationen der abstrakten Malerei hinein ist die Beziehung auf Gegenständliches mit dem Gehalt verschmolzen. Während solche Momente in den nichtmusikalischen Künsten in letzter Instanz die Irrationalität noch verstärken mögen, indem sie sie verdecken, liegt sie bei der Musik unmittelbar im Phänomen und bietet damit freilich vielleicht auch den Ansatz für ihre Überwindung. Jedenfalls aber ist, um an die bekannte Alternative der Musikästhetik zu erinnern, auf der einen Seite die vorgebliche Freude an tönend bewegten Formen ein viel zu dünnes und abstraktes Prinzip, um eine hochorganisierte Kunst zu stiften. Hätte es daran sein Genügen, dann wäre zwischen dem Kaleidoskop und einem Beethovenschen Quartett kein anderer Unterschied als der der bloßen Materialien. Andererseits ist das Ausdrucksmoment, in dem man das Korrektiv jenes Hanslickschen Prinzips erblickt hat, in jeder einzelnen seiner isolierten Manifestationen zu mehrdeutig und zu

unbestimmt, um von sich aus den Gehalt von Musik darzustellen. Aller Musik kommt primär zu, was den Worten der Sprache erst durch verfremdende Konzentration widerfährt. Sie blickt auf den, der sie anhört, mit leeren Augen, und je tiefer man sich in sie versenkt, um so unbegreiflicher wird, was sie eigentlich soll, bis man lernt, daß die Antwort, wenn eine solche möglich ist, nicht in der Kontemplation liegt, sondern in der Interpretation: daß also einzig derjenige Musik enträtselt, welcher Musik richtig spielt, als ein Ganzes. Ihr Rätsel öffnet den Betrachter, indem es ihn dazu verführt, als Sein zu hypostasieren, was selber Vollzug ist, ein Werden, und als menschliches Werden ein Verhalten.

In Musik geht es nicht um Bedeutung sondern um Gesten. Soweit sie Sprache ist, ist sie, gleich der Notenschrift in ihrer Geschichte, eine aus Gesten sedimentierte Sprache. Gefragt kann nicht werden, was sie als ihren Sinn mitteilt, sondern Musik hat zum Thema: wie können Gesten verewigt werden. Davor erweist sich die Suche nach dem Sinn von Musik selbst, wie er im vernunftgemäßen Ausweis ihrer *raison d'être* sich enthüllen soll, als Täuschung, als Pseudomorphose an das Reich der Intentionen, zu denen die Musik kraft ihrer Sprachähnlichkeit verführt. Als Sprache geht Musik auf den reinen Namen, die absolute Einheit von Sache und Zeichen, die in ihrer Unmittelbarkeit allem menschlichen Wissen verloren ist. In den utopischen und zugleich hoffnungslosen Anstrengungen um den Namen liegt die Beziehung der Musik zur Philosophie, der sie eben darum in ihrer Idee unvergleichlich viel näher steht als jede andere Kunst. Aber der Name erscheint in der Musik einzig als reiner Laut, losgelöst von seinem Träger, und damit das Gegenteil eines jeglichen Bedeutens, einer jeglichen Intention auf den Sinn. Da aber Musik den Namen – das Absolute als Laut – nicht unmittelbar weiß, sondern, wenn man es so wenden darf, um dessen beschwörende Konstruktion durch ein Ganzes, einen Prozeß sich bemüht, so ist sie zugleich selbst verflochten in den Prozeß, in dem Kategorien wie Rationalität, Sinn, Bedeutung, Sprache gelten. Es ist das Paradoxon aller Musik, daß sie, als Anstrengung um jenes Intentionlose, für welches das unzulängliche Wort Namen gewählt ward, sich entfaltet gerade nur vermöge ihrer Teilhabe an Rationalität im weitesten Sinne. Als Sphinx narret sie den Betrachter, indem sie unablässig Bedeutungen verspricht und auch intermittie-

rend gewährt, die ihr doch nur im wahrsten Sinne Mittel zum Tode der Bedeutung sind, und in denen sie darum niemals sich erschöpft. Solange sie in einem einigermaßen geschlossenen Traditionszusammenhang spielte, wie dem der letzten dreihundertundfünfzig Jahre, mochte dies Unauflöslche an ihr, daß alles Bedeutung suggeriert und nichts eigentlich Bedeutung will, verdeckt sein. In der Tradition ward die Existenz der Musik hingenommen, und sie behauptete sich, es sei denn in den eingreifendsten Erfahrungen des Staunens, als selbstverständlich. Heute jedoch, da der Musik nichts mehr von der Tradition vorgegeben ist, tritt ihr Rätselwesen schwach und bedürftig, wie ein Fragezeichen ans Licht, verzerrt freilich, sobald man ihr abverlangt, sie solle bekennen, was sie nun eigentlich mitteile. Denn der Name ist keine Mitteilung von einem Gegenstand.

Dies Hervortreten des Rätselcharakters von Musik verführt zur Frage nach ihrem Sein, während zugleich der Prozeß, der es dahin brachte, die Frage verbietet. Musik hat ja nicht ihren Gegenstand, sie ist des Namens nicht mächtig, sondern sie hängt ihm nach und zielt, eben damit, auf ihren eigenen Untergang. Wäre der Musik für einen Augenblick gelungen, worum die Töne kreisen, dann wäre das ihre Erfüllung und ihr Ende. Ihre Beziehung auf das, was sie nicht abbilden sondern anrufen möchte, ist daher unendlich vermittelt. Der Name selber ist ihr so wenig gegenwärtig wie den menschlichen Sprachen, und die gerade heute so beliebten Theodizeen der Musik als eines Erscheinens von Göttlichem sind Blasphemien, weil sie der Musik die Würde der Offenbarung zubilligen, da sie doch als Kunst nichts ist als die säkular festgehaltene Form des Gebets, die, um überleben zu können, ihren Gegenstand sich verbietet und ihn dem Gedanken überantwortet. In solcher Anstrengung um das ihr zugleich Verstellte, Unerreichbare also ist Musik notwendig in sich unendlich vermittelt. Sie hat kein Sein, auf das sich berufen dürfte, wer von dem Rätsel sich verlocken läßt, sondern sie zieht den Namen durch die entfaltete Totalität, durch die Konstellation all ihrer Momente herbei. Das einfache Sein von Musik, das von einer Urfrage zu treffen wäre, wenn sie nur genug an Überdeckungen und Uneigentlichem abbaute und sich unbeirrt versenkte, ist eine *Fata Morgana*, nicht anders als das Sein, an dem Philosophie, ihrer mühseligen Vermittlungen überdrüssig, sich zu stillen hofft. Was

einer solchen Art des Fragens bloßes Epiphänomen, verbergende Zutat, Akzidens dünkt, aus dem das Wesen herauszulösen wäre, ist gerade das entfaltete Leben der Musik, in dem sie ihre Wahrheit hat und in dem ihr Wesen überhaupt sich erst bestimmt. Einzig kraft ihrer historischen Züge gewinnt Musik ihr Verhältnis zum Unerreichbaren. Ohne historische Vermittlungen, als bloßes Prinzip oder Urphänomen verstanden, wäre sie ganz arm, abstrakt und im wirklichsten Verstande wesenlos. Wenn kurz vorm Schluß des ersten Satzes der Sonate »Les Adieux« von Beethoven, mit einer flüchtig entgleitenden Assoziation, als »Sinn«, über drei Takte das Getrappel von Pferden vernehmbar wird, so sagt die über alle Worte erhabene Stelle, daß dies Vergänglichste, der ungreifbare Laut des Verschwindens, mehr von der Hoffnung der Wiederkunft in sich beschließt, als je der Reflexion auf das Urwesen des gestalt-suchenden Klanges offenbar würde. Nur eine Philosophie, der es wahrhaft gelänge, aus der Konstruktion des Ganzen solcher mikrologischen Figuren bis ins Innerste sich zu versichern, gewänne Fühlung mit dem Rätselcharakter, ohne doch sich schmeicheln zu dürfen, ihn aufzulösen. Wer aber statt dessen unvermittelt, mit dem Zauberschlag von Urworten das Geheimnis von Musik als solcher zu bezwingen meint, behält bloß leere Hände, Tautologien und Sätze zurück, die bestenfalls formale Konstituentien liefern, wenn die Musik überhaupt so etwas wie ein formales Apriori hat, denen aber eben das Wesen sich verflüchtigt, das durch den Habitus der Sprache und die Sorge um den vermeintlichen Ursprung usurpiert wird. Prägnant gilt für das Verhältnis der Musik zur Philosophie, was der Hegel der Phänomenologie des Geistes in seiner Kritik der prima philosophia, aller absolut ersten Prinzipien dartat. Daß das Erste und Anfängliche nicht gleichbedeutend sei mit der Wahrheit, ist von keinem Bereich mit höherem Recht auszusagen als von der Kunst, deren höchste Werke geradezu damit sich legitimieren, daß ihre Wahrheit erst im letzten Takt, hegelisch gesprochen als »Resultat« hervortritt. Ihr wird die Nichtigkeit des Beginns zum Motor ihrer eigenen Form.

An Versuchen zu einer »Befragung« des reinen Seins der Musik, also der Begründung einer musikalischen Ontologie, hat es nicht gefehlt. Bei der Kargheit der alle Musik umfassenden Aussagen, auf die solche Versuche sich beschränken müssen, wie sehr sie auch

dagegen protestieren und ihre Abstraktionen als besonders konkret anpreisen mögen, ist es nicht schwer, dergleichen zu entwerfen. So hat man etwa das musikalische Wesen aus der Konstatierung herausspinnen wollen, der musikalische Raum und die musikalische Zeit bildeten ein eigenes, vom empirischen Raum und der empirischen Zeit absolut verschiedenes Kontinuum, oder wohl auch, damit nächstverwandt, Musik sei eine Sprache sui generis. Es ist allen dergleichen Thesen eigentümlich, daß sie in der äußersten und vagsten Allgemeinheit verbleiben, ohne doch durch ihre Vorsicht gegen alles, was ihnen kontingent und vergänglich dünkt, die apriorische Wahrheit zu gewinnen, die sie beanspruchen. Daß Musik herausgegliedert ist, teilt sie mit jeglicher Kunst: der Phänomenologe Donald Brinkmann hat die Abgrenzung des Ästhetischen gegenüber dem Natürlichen geradezu durch den Hinweis auf die ästhetische Sondersphäre als eine von der Setzung raum-zeitlicher Faktizität freie definiert. Diese Bestimmung selbst ist geschichtlichen Wesens, säkularisierte Erbschaft des magisch abgesonderten, kultischen Bereiches, gleichsam entmächtigte Zauberei und damit verflochten in die Gesamtdialektik der Aufklärung. Die ästhetische Sondersphäre, selber kein Apriori, vermag denn auch keineswegs a priori sich durchzuhalten, und die geschichtliche Bewegung aller Kunst vollzieht sich nicht zuletzt vermöge jener Labilität des ästhetischen Reinen. Bei der Literatur ist das offenbar. Selbst in der Musik aber, die ja nur die Absonderung ins Extrem trieb, ohne sie etwa zu monopolisieren, lassen sich immer wieder Sinnesimplikate finden, die nicht selber am ästhetischen Bildcharakter teilhaben, vom Nachhall von Marsch- und Kriegsmusik in der großen Symphonik, der zu ihrer Gewalt im Guten und Bösen beiträgt, bis zu den realen, außerästhetischen Chocs und Seelenregungen, aus deren Protokollen die neue musikalische Formsprache zusammenschloß. Trotzdem bleibt so viel an der Reservattheorie der Musik spezifisch wahr, als das von Musik »Gesagte«, wenn es so etwas gibt, offenbar der Übersetzung in andere Medien weit größere Widerstände entgegengesetzt als andere Kunst, oder richtiger vielleicht insofern, als Musik den Prototyp der Unübersetzbarkeit bietet, die von ihr aus erst auch in anderen Kunstphären ganz evident wird. Ein großer Musiker, der vom vorklassisch-kollektivistischen Stumpfsinn heute schmählich verkannte Schumann, hat den einstmals berühmten Satz

aufgestellt, die Ästhetik der einen Kunst sei auch die der anderen. Daß die Romantik dieses Programm, das dann im Gesamtkunstwerk sich ad absurdum führte, gerade von der Musik her entwickelte, ist kein Zufall. Die Musik hat der vordergründigen Einheit der ästhetischen Gesamtentwicklung am hartnäckigsten widerstanden. Mit anwachsender Integration der bürgerlichen Kultur im neunzehnten Jahrhundert mußte ihr die Schumannsche Forderung dringlich erscheinen, wenn sie nicht dem Verdikt mangelnder Bildung, handwerklich provinzieller Befangenheit verfallen wollte. Dennoch verweist gerade die historische Extraterritorialität der Musik auf ein Element an ihr, das nicht ohne weiteres sich integrieren läßt und das dialektische Ferment der Musik in der Gesamtentwicklung beistellt. Aber dies Element, eben als ein im Prozeß der gesamteuropäischen Aufklärung antithetisch wirkendes, darf doch aus dieser nicht herausgebrochen, darf vor allem nicht als eine Wesenseigentümlichkeit aus der formalen Konstitution der Zeitkunst entnommen werden. Blicke man selbst auf dem Boden jener allgemeinsten Charakteristik, so wäre doch das Eigensein von musikalischem Raum und musikalischer Zeit bloß der Negation des Empirischen zuzuschreiben, gegen das sie ihre Grenzen aufrichtet, und vermöge solcher Polemik gerade kehren empirischer Raum und empirische Zeit in der inneren Zusammensetzung von Musik an sich wieder. Das einzusehen, muß man einen Blick auf die konkrete Komplexion von Musik verschiedener Perioden werfen. Die musikalische Zeit ist wirklich musikalische – also nicht bloß die meßbare des Verlaufs eines Stückes – nur als die vom musikalischen Inhalt abhängige und ihn wiederum determinierende, konkrete Weise der Vermittlung des Sukzessiven. Diese musikalische Zeit aber variiert so vollkommen von Typus zu Typus, daß ihre übergreifende Idee sich auf das Alleräußerlichste, die chronometrische Einheit zu beschränken hätte. Daß das musikalisch-inhaltlich vermittelte Zeitbewußtsein in einem Vokalsatz Palestrinas, einer Fuge des Wohltemperierten Klaviers, dem ersten Satz der 7. Symphonie, einem Prélude von Debussy und einem auf zwanzig Takte verkürzten Quartettsatz von Anton von Webern unendlich differiert, wird auch der nicht verkennen, der gegen phrasenhafte Analogien, wie dem vom Neo-Klassizismus propagierten Ausdruck »statische Musik«, jegliche Zurückhaltung sich bewahrte. Daraus erhellt aber

bereits, wie wenig eine musikalische Invariantenlehre, die meint, des Wesentlichen als des Bleibenden sich zu versichern, dessen habhaft wird. Für die Musik von Webern und die von Bach ist ja wohl die ihr spezifisch eigene und ihr Gefüge charakterisierende Zeiterfahrung wesentlicher, als daß beide in der Zeit verlaufen, oder auch selbst, daß die beide Male musikalisch gesetzte Zeit mit der des chronometrischen Verlaufes nicht zusammenfällt.

Wie jedoch die Zeitform jeglicher Musik, ihre innere Historizität, historisch variiert, so ist diese innere Historizität stets zugleich auch Reflexion der realen, auswendigen. Die reine musikalische Zeit, in ihrer Unterschiedenheit von der anderen, verhält sich zu dieser doch stets wie das Echo zum reflektierten Laut. Die eigentlich dynamische Entwicklungszeit der Musik, deren Idee der Wiener Klassizismus auskristallisiert hat, jene Zeit, in der das Sein selber zum Prozeß und zugleich zu dessen Resultat gemacht ward, ist nicht genetisch bloß, sondern ihrer Substantialität nach die gleiche, welche den Rhythmus der emanzipierten und das eigene Kräftespiel als Stabilität auslegenden bürgerlichen Gesellschaft ausmachte. Die bis ins Einzelne nachweisbare Verwandtschaft der Hegelschen Logik mit der Beethovenschen Verfahrensweise, die um so schwerer wiegt, als jeder Gedanke an Beeinflussung, wie sie etwa zwischen Schopenhauer und Wagner gilt, unbedingt ausscheidet, ist mehr als bloße Analogie: sie gründet in den geschichtlichen Konstellationen, die hier wie dort das Organon der Wahrheit bilden. Und die Stellung der Philosophie zur musikalischen Objektivität, also der Versuch, mit dem Begriff der Rätselfrage zu antworten, welche von ihr an den Hörer ergeht, verlangt, solche Konstellationen bis ins Innerste nicht nur der technischen Verfahrensweisen sondern der musikalischen Charaktere selber zu bestimmen. Nur durch all solche Vermittlungen hindurch und nicht in der Unmittelbarkeit der reinen Seinsfrage kann überhaupt der Gedanke dem näherkommen, was Musik sei. Es würde auch wenig helfen, etwa den Versuch einer musikalischen Ontologie dahin abzuwandeln, daß man nun etwa sich am Zopf aus dem vermeintlichen Sumpf des Ephemeren zieht und Geschichtlichkeit selber zum Wesen der Musik erklärt, wozu ja gerade der immanente Prozeßcharakter der hochorganisierten abendländischen Musik verführt. Vielmehr ist die jeglicher Musik immanente Zeit, also ihre innere Historizität,

die reale geschichtliche Zeit, reflektiert als Erscheinung. Wohl darf vermutet werden, daß ihr Versuch, des Absoluten habhaft zu werden, in eben solchen geistigen Sedimentierungen der realen Zeit besteht. Er kann überhaupt nicht unabhängig von dieser vorgestellt werden. Das zu entfalten, wäre die Aufgabe einer durchgeführten Philosophie der Musik, die ihr Modell am Werk Beethovens fände, wie es im Licht des musikalisch-logischen und real historischen Vorganges daliegt, der seitdem mit dem Werk nicht anders als mit der Gesellschaft sich zutrug.

Die geschichtliche Bewegung, in der Musik, die vorgeblich irrationalste Kunst, ihr Wesen hat, hat teil an der Aufklärung. Sie wird aus einem bloß Daseienden zu einem Geistigen. Damit erst findet sie ihre Wahrheit dem Dasein gegenüber, die kritische. Diese Bewegung ist aber gleichbedeutend mit dem Fortschritt ihrer Reflexion in sich selbst, der Herrschaft über bloß Natürliches, kurz: mit ihrer anwachsenden Subjektivierung und Humanisierung. Es heißt nur, den gleichen Sachverhalt anders wenden, wenn man den Prozeß als einen der Sprachwerdung bezeichnet. Die ontologische Definition von Musik als einer Sprache *sui generis* ist also entweder so abstrakt, daß sie nichts anderes ausspricht, als daß zwischen den einzelnen musikalischen Tatsachen ein artikulierter und auf seine eigene Weise ›logischer‹ Zusammenhang herrscht, etwa wie Harburger in seinem Buch über die Metalogik es darzustellen versucht hat. Oder jene Definition der Musik als Sprache läuft abermals darauf hinaus, eine wesentlich geschichtliche, ja geradezu *die* geschichtliche Tendenz der Musik zur Invarianten zu stempeln. Wie bereits gesagt, ist es eines der Lieblingsverfahren der Seinslehren von heutzutage, sich mit der geschichtlichen Dialektik, die in ihrer authentischen Hegelschen Formulierung den Seinsbegriff gerade aufgelöst hatte, abzufinden, indem man Geschichte ins Sein hineinnimmt und mit feierlicher Gebärde Vergänglichkeit als das Unvergängliche zelebriert. Der spezifische Sprachcharakter der Musik besteht nun in der Einheit ihrer Objektivierung, oder, wenn man will, Verdinglichung, mit ihrer Subjektivierung, wie denn allerorten Verdinglichung und Subjektivierung nicht sich wechselseitig ausschließen, sondern polar sich bedingen. Seitdem die Musik, wie Max Weber in seiner nachgelassenen Musiksoziologie herausgearbeitet hat, in den Rationalisierungsprozeß der abendlän-

dischen Gesellschaft einging, hat ihr Sprachcharakter zugenommen. Er ist doppelten Wesens. Auf der einen Seite involviert er, daß Musik, durch die Verfügung über das Naturmaterial, sich in ein mehr oder minder festes System verwandelt, dessen einzelne Momente eine dem Subjekt gegenüber selbständige und zugleich diesem offene Bedeutung haben. Die ganze Musik von den Anfängen des Generalbaßzeitalters bis heute hängt zusammen als ein ›Idiom‹, das in weitem Maße durch die Tonalität gegeben ist und dessen Macht noch in der gegenwärtigen Negation der Tonalität fortwirkt. Was man im einfachen Sprachgebrauch ›musikalisch‹ nennt, bezieht sich genau auf diesen idiomatischen Charakter, auf ein Verhältnis zur Musik, in dem das Musikmaterial, kraft seiner Vergegenständlichung, dem musikalischen Subjekt zur zweiten Natur geworden ist. Auf der anderen Seite aber überlebt in dem sprachähnlichen Moment der Musik auch die Erbschaft des Vorrationalen, Magischen, Mimetischen: vermöge ihrer Versprachlichung hat Musik sich als Organ der Nachahmung behauptet, aber nun, im Gegensatz zu ihren frühen, gestisch-mimetischen Regungen, zu einer subjektiv vermittelten und reflektierten Nachahmung, zur Nachahmung dessen, was im menschlichen Innern sich zuträgt. Der Prozeß der Versprachlichung der Musik bedeutet zugleich ihre Verwandlung in Konvention und in Ausdruck. Insofern aber die Dialektik des Aufklärungsprozesses im wesentlichen in der Unvereinbarkeit dieser beiden Momente besteht, ist der gesamten abendländischen Musik durch diesen Doppelcharakter ihr Widerspruch gesetzt. Je mehr sie, als Sprache, den Ausdruck als Nachahmung eines Gestischen, Vorrationalen in die Gewalt nimmt und verstärkt, um so mehr arbeitet sie zugleich auch, als dessen rationale Bewältigung, an seiner Auflösung. Die gegenwärtige Krise, die Bedrohung des Existenzrechtes der Musik, resultiert wesentlich aus dem Verhältnis jener beiden Momente. Hier hat die Objektivität der Zeichen sich aufgelöst; Musik hört auf, Idiom zu sein, in überlieferten Formen für fest Überliefertes einzustehen. Dort aber zergeht in eins mit eben diesem objektiven Element der Ausdruck, dessen Steigerung zunächst gerade die objektiv traditionelle Seite der musikalischen Sprache negierte. Die zeitgenössische Musik sieht sich einer Aporie gegenüber. Nachdem sie das idiomatische Element um des reinen, unverdinglichten, unvermittelten Ausdrucks willen zer-

setzte, ist sie nun des Ausdrucks selbst nicht mehr mächtig. Aus der Dialektik tritt am Ende das Naturmaterial bedrohlich rein hervor. Je mehr Musik dem Gefüge der Sprache sich anähnet, um so mehr hört sie zugleich auf, Sprache zu sein, etwas zu sagen, und ihre Entfremdung wird erst mit ihrer Vermenschlichung vollkommen.

Unter den Motiven eines vielleicht Kommenden, die heute an der Musik sich gewahren lassen, ist nicht das letzte das ihrer Emanzipation von der Sprache, die Wiederherstellung gleichsam ihres lautlichen, intentionslosen Wesens – eben dessen, was der Begriff des Namens, wie sehr auch unzulänglich, umreißen wollte; die Überwindung musikalischer Naturbeherrschung durch deren Vollenkung hindurch. Aber es ist nicht überflüssig, in einer Situation, in der die Krisis des musikalischen Ausdrucks zum Vorwand des Stumpfsinns wurde, und in der Denken, das sich von der subjektiven Reflexion dispensierte, eben daraus einen ontologischen Vorrang ableiten möchte, zu sagen, daß die Emanzipation der Musik von der Sprache ihr nicht gelingen kann, indem sie willkürlich und unter Preisgabe ihrer an der Sprache entwickelten Charaktere sich vermeintlich vorsprachliche Strukturen zum Modell nimmt und einbildet, es rede aus ihr das Sein, wenn nur das Subjekt aufhört zu reden und statt dessen mit schlecht zitierten Ornamenten vorlieb nimmt. Die Wahrheit der Musik, in der sie über die Sprache hinausgehen vermag, ist nicht das Residuum, das nach der gläubig-masochistischen Selbstausslöschung des Subjekts zurückbleibt, sondern sie könnte geraten nur, wenn in nachsprachlicher Musik das Subjekt auch positiv aufgehoben wäre. Es fehlt nicht an Zeugnissen für diese Möglichkeit. Erfüllen aber kann sie sich schwerlich allein von der Musik her, sondern erst in einer veränderten Beziehung zwischen ihr und der Gesellschaft. Eine solche Beziehung kann Musik nicht von sich aus nach Belieben, etwa durch Anpassung ans Bewußtsein der Menschen, herbeiführen. Sie müßte in der Gesellschaft selber sich zutragen und nicht um der Kunst willen. Wohl jedoch läßt die gegenwärtige Krise der Musik als eine ihres sprachlichen Wesens sich visieren. Manchmal will es scheinen, als wäre, gegenüber der latenten, nie offenbar gewordenen, doch stets spürbaren Möglichkeit der Musik, ihre Annäherung an die Sprache, mit all ihren Triumphen, eine Art von welthistorischer Beschädigung;

als rührte die Würde der größten Musik, der aus der Spätzeit Bachs und Beethovens, daher, daß hier Musik über ihre eigene Sprachlichkeit hinausging, so etwa wie, vergleichsweise, die Dichtung des letzten Hölderlin auf ein Sprengen der sprachlichen Bedeutungssphäre abzielt. In diesem Extrem, das freilich durch Technik hindurch, insbesondere durch integrale Polyphonie erreicht wird, in den schroffen Momenten, da die Sprache der Musik als solche kahl und schutzlos sichtbar wird und eben damit aufhört, noch Sprache zu sein, beruht die Aktualität der großen Spätwerke für die heutige Musik. Die einzige Tradition, auf die sie vertrauen darf, ist die fragmentarische der Gebilde, in denen Musik alles Vertrauen und alle Tradition kündigt.

II

Die Erwägung des gegenwärtigen Verhältnisses von Philosophie und Musik führt zu der Einsicht, das zeitlose Wesen der Musik sei eine Schimäre. Einzig Geschichte selbst, die reale Geschichte mit all ihrer Not und all ihrem Widerspruch, konstituiert die Wahrheit der Musik. Das heißt aber nichts anderes, als daß die philosophische Erkenntnis von Musik nicht durch die Konstruktion ihres ontologischen Ursprungs gelingen kann, sondern bloß von der Gegenwart aus. Diese erst erlaubt die Erkenntnis all jener konkreten und widersprüchlichen Momente, die in den früheren Phasen nur potentiell sich fanden. Da die Wahrheit der musikalischen Werke selber in der Zeit sich entfaltet, so ist es keine metaphorische Übertreibung, auch nicht der Wald- und Wiesenverweis auf die sogenannte lebendige Ich-Du-Beziehung zwischen Subjekt und Gegenstand, wenn man ausspricht, daß Beethoven etwa weit eher von dem aus sich erschließt, was, als Konstruktion einer antagonistischen Totalität und schließlich als deren Suspendierung, an ihm heute hervortritt, als wenn man sich auf die historischen Voraussetzungen und unmittelbaren Intentionen beschränkte, von denen dies Werk einmal ausging. Was aber an ihm, und ebenso an Bach, heute sichtbar wird, das ist nicht das Produkt einer mehr oder minder zerfließenden Geistesgeschichte, sondern bis ins Einzelne determiniert von dem Stand, den die kompositorischen Verfahrensweisen

heute erreicht haben – Verfahrensweisen, die drastisch jene Konstruktionsgesetze ausformen, welche das Beethovensche oder Bachische Werk das neunzehnte Jahrhundert hindurch in sich verkapselt hatten. Einzig von der fortgeschrittensten Produktion her fällt Licht auf die ganze Gattung.

Danach sollte eine Analyse des gegenwärtigen Standes der Musik selber ebensoviel für die philosophische Einsicht ergeben, wie umgekehrt die philosophische Besinnung nicht zu trennen ist von der gegenwärtigen Situation der Musik. Die Erörterung weniger Elemente muß genügen. Notwendig wird der Gedanke auf Arnold Schönberg gelenkt, den Meister der neuen Musik, wenn anders der einer handwerkerlichen Sphäre entspringende und von der Wagnerischen Ideologie schmählich mißbrauchte Name des Meisters heute noch verwandt werden darf. Von ihm ist zu sprechen nicht nur, um wenigstens ein Geringes von dem Unrecht wieder gutzumachen, das Ignoranz und Konformismus Schönberg bis zum letzten Augenblick seines integren Lebens angetan haben. Wie sehr auch ohnmächtig, sei angemeldet, was wohl auch vom allgemeinen Bewußtsein einmal nicht wird verleugnet werden können, wenn nicht wirklich die Vorstellung von der Hinfälligkeit der großen Musik im Tempo der Katastrophe sich bewahrheiten sollte. Schönberg ist – und wieder fehlen die rechten Worte, weil alle durch den Kulturbetrieb der Prominenz beschlagnahmt und zerschlagen sind – die wahre musikalische Kraft unserer Zeit gewesen, vor allem anderen: ein großer Komponist. Es ist an der Zeit, den Phrasen zu widerstehen, mit denen man ihn erledigt. Meist laufen sie nur darauf hinaus, daß die Kritiker ihr eigenes Unvermögen, Schönbergs beispiellos hochorganisierte und vom Element der musikalischen Dummheit endlich emanzipierte Kunst zu verstehen, als Einwand auf diese projizieren und womöglich auch noch behaupten, sie sei um ihrer Avanciertheit willen hinter dem Geist der Zeit oder dessen kollektiven Forderungen zurückgeblieben. Mit Schönbergs früheren Werken und all ihrem Reichtum wird man fertig, indem man sie mit dem musikhistorischen Cliché als spätromantische Wagnernachfolge klassifiziert. Ebenso bündig könnte man Beethoven als spätklassizistischen Haydn-Nachfolger abtun. Unmöglich, den Unsinn all dieser aus Pharisäismus, Banausie, Inkompetenz und Rancune zusammengebrauten Behauptungen im

Einzelnen zu entwirren. Wer überhaupt ein Organ für musikalische Qualität hat und nicht durchs Vertrauen auf die neoklassizistische Ideologie sich die Möglichkeit jeder spontanen Erfahrung verbaut, braucht nur eines der Werke aus der Periode von Schönbergs Durchbruch, wie das Zweite Streichquartett oder die verhältnismäßig leicht darzustellenden Lieder op. 6, sich anzusehen, um sich nicht länger die Verdikte der kompakten Majorität aufreden zu lassen. Die Wendung gegen diese kompakte Majorität meint aber zugleich auch eine Selbstkorrektur. Denn die »Philosophie der neuen Musik«, deren dialektische Methode auch vor Schönberg nicht haltmachen durfte, ist eben darum zuweilen von der offenen oder getarnten musikalischen Reaktion in Anspruch genommen worden. Das konnte geschehen nur, weil das Buch dem eigenen Prinzip nicht so streng gehorchte, wie es verpflichtet gewesen wäre. Anstatt stets und überall der Erfahrung der Werke ohne Vorbehalt sich zu überlassen, hat es doch in gewissen Abschnitten das Material als solches und seine Bewegung, vor allem die Zwölftontechnik, unabhängig von seiner Kristallisation in den Werken selber, gleichsam abstrakt behandelt. Dabei mag manches von der historischen Tendenz aufgegangen sein, was am einzelnen Werk nicht ebenso verbindlich sich hätte fassen lassen. Aber es wurde damit doch, unwillentlich, dem Vorurteil in die Hände gearbeitet, Schönberg sei ein bloßer Reformator oder Wegbereiter, einer, der ein geschliffeneres und stimmigeres Handwerkszeug beistellte und dessen eigene Werke man wie unsympathische Schulbeispiele zu behandeln hat. Das Entscheidende, die Interpretation der Kompositionen Schönbergs, kam immer noch zu kurz. So resultierte der Anschein, Musik solle ganz und gar in Erkenntnis aufgelöst werden. Aber während der Versuch eingreifender Erkenntnis von der Musik unabdingbar gefordert ist, setzt sie selbst in ihrer Konkretion ihm die Grenze, ohne die er, mit Kafka zu reden, zur leichten fröhlichen Fahrt, zur automatisierten Selbstbewegung des Begriffes degeneriert. Schönberg, der als Intellektueller verfemt ist, aber samt seiner rationalistischen Intellektualität zum Guten oder Bösen unter die naiven Künstler rechnete, hat eben durch das einzelne, Stilbegriffen inkommensurable Werk die allgemeine Tendenz von Stil und Technik oftmals entscheidend verändert. Man mag, von den Kompositionsverfahren her, seinen Spätwerken, in denen er nochmals, zum

letzten Male vielleicht, um den Ausdruck rang und ihn mit allegorischer Härte seinen Konstruktionen einlegte, die unvermeidlichen Brüche nachrechnen. Aber diese Brüche sind, wie in jedem bedeutenden Spätstil, selbst die Organe der geschichtsphilosophischen Wahrheit. Schönbergs Beginnen bewährt sich bis zu jenen erschütternden Stücken der letzten Zeit, in der die Kraft der einstmals glücklichen Hand nachzugeben scheint und in der gerade dies Nachgeben, Freilassen, in den Dienst des Ausdrucks tritt, darin, daß, um abermals einen Ausdruck von Hegel zu verwenden, auf jeder neuen Stufe seines Werkes neue Unmittelbarkeit sich herstellte. Niemand, der der Uraufführung des Tanzes ums goldene Kalb aus der Oper Moses und Aron beiwohnte, jener Aufführung, die wenige Tage vorm Tode des Meisters ihm zum ersten Male mit einem Zwölftonwerk den vollen äußeren Erfolg brachte, konnte der Sinnfälligkeit und Drastik, fast könnte man sagen der Einfachheit der Wirkung, sich entziehen. Nicht geringer ist die des »Überlebenden von Warschau«, eines Seitenstücks zu Picassos Guernica-Bild, in dem Schönberg das Unmögliche möglich machte, dem gegenwärtigen Grauen in seiner äußersten Gestalt, der Ermordung der Juden, in Kunst standzuhalten. Das allein genügte, ihm jedes Anrecht auf den Dank einer Generation zu verleihen, die ihn nicht zuletzt verschmäht, eben weil in seiner Musik jenes Unsägliche zittert, das schon keiner mehr wahrhaben will. Soll Musik ihrer drohenden Nichtigkeit entgehen, eben dem Verlust der raison d'être, von dem ich sprach, so kann sie darauf nur hoffen, wenn sie das vollbringt, was Schönberg im »Überlebenden von Warschau« vollbrachte: wenn sie der vollkommenen Negativität, dem Äußersten sich stellt, an dem die gesamte Verfassung der Realität offenbar wird.

Eben an dem Spezifischen, das dem letzten Schönberg als Komponisten gelang, läßt sich für die philosophische Erkenntnis etwas gewinnen. Dabei darf auf den Begriff des musikalischen Raumes rekuriert werden, wie er besonders in der Musikpsychologie von Ernst Kurth entwickelt worden ist. Dieser musikalische Raum ist so wenig wie die musikalische Zeit ein Sachverhalt reinen Seins. Er entspringt in den kollektiven Implikationen aller Musik, dem Charakter des Gruppen von Menschen Umfangenden, der allmählich auf den Klang als solchen übertragen ward. Das Phänomen läßt sich

nur in Analogien beschreiben, ist aber sehr bestimmt wahrnehmbar: unverkennbar etwa in der Symphonik Bruckners. Die Raumqualität haftet an der Harmonik und am Instrumentalklang; diese beiden musikalischen Dimensionen haben sich ja im neunzehnten Jahrhundert durchweg parallel entfaltet. Durch die Kritik an der tonalen Harmonik, in der das Raumbewußtsein sich gleichsam sedimentiert hatte, so daß gewisse Akkordverbindungen und vor allem modulatorische Verhältnisse unmittelbar musikalischen Raum zu konstituieren schienen, war nun dies Raumbewußtsein ausgelöscht, gar nicht so unähnlich der Abschaffung der Raumperspektive in der modernen Malerei. Der musikalische Raum hatte sich als ein selbst Geschichtliches gezeigt, welches die notwendige Ablösung der Musik von aller tragenden Kollektivität nicht überleben konnte. Hört der Unbefangene Frühwerke der freien Atonalität, etwa das besonders zuschlagende dritte Klavierstück aus Schönbergs op. 11, so drängt sich, wenn man es so umschreiben darf, das Gefühl von Raumlosigkeit, von Zweidimensionalität, auf. Unter den Chocs, die diese Musik austeilte, ist gewiß auch jener wesentlich, daß sie dem Hörer das Einbezogenwerden, daß sie ihm räumliches Umfangensein versagt. Sie klingt, übertreibend gesagt, wie ein Schlagen. Die oft bemerkte abweisende Geste in den Werken aus Schönbergs expressionistischer Phase erklärt sich wohl damit. An manchen späten Stücken Schönbergs nun, wie jüngst dem »Tanz ums goldene Kalb«, wird man dessen inne, daß, ohne jede Anleihe bei den traditionellen Mitteln musikalischer Perspektive, ein neuer Typus musikalischer Räumlichkeit sich herstellt, und zwar einzig durch die Disposition der Farbe, die zum äußersten gesteigerte Kunst vielschichtiger Instrumentation. Es mag offen bleiben, ob hier wirklich der musikalische Raum neu gewonnen ward, oder bloß der vergangene kunstvoll nochmals hervorgebracht, auch nicht, wie etwa das in solcher Räumlichkeit sich anmeldende kollektive Pathos sich legitimiere. Aber der technische Sachverhalt führt über manche Aussagen der »Philosophie der neuen Musik« hinaus. Der Teil über die Zwölftontechnik war allzusehr noch dem Herkommen verpflichtet in der These, daß jegliche musikalische Dimension eigenen Wesens, in weitem Maße unabhängig von den anderen sei. Danach ward beurteilt, wie es den einzelnen Dimensionen in der gegenwärtigen integralen Kompositionstechnik ergehe.

Statt dessen scheint es, als könne heute, gerade weil alle Dimensionen des Komponierens auf den Generalnenner der in sich stimmigen Konstruktion gebracht sind, eine für die andere eintreten. Schon vor vierzig Jahren hat Schönberg bekanntlich von Klangfarbenmelodien gesprochen. Eine Analyse der Instrumentation von frühen Liedern von Alban Berg stieß darauf, daß das Verfahren der Orchestrierung formbildend wirkt, also den rein-musikalischen, nach der üblichen Auffassung gewissermaßen zeichnerischen Zusammenhang sei's verdeutlicht, sei's überhaupt erst setzt. Das gilt nun viel allgemeiner. Wenn Instrumentation in der Tat so raumbildend sich bewährt wie in Schönbergs biblischem Opernfragment, dann heißt das nicht weniger, als daß Instrumentation die Harmonik substituieren kann, die sonst die Tiefenwirkung hervorbrachte. Damit würde die Kritik an der »Zufälligkeit« der Zwölftonharmonik insofern sich berichtigen, als die Funktionen, die in der traditionellen Musik von der Harmonik geleistet wurden, adäquat und ohne notwendig der Blindheit und Willkür zu verfallen, von anderen Mitteln des Komponierens geleistet werden.

Diese Umfunktionierung der einzelnen Materialdimensionen in ihrer Vereinheitlichung, wie sie die Zwölftontechnik bewirkte, rührt nun aber auch an den Kern dieser Technik, nämlich die Polyphonie, aus deren Erfordernissen ja das ganze Verfahren sich herleitet. In der Geschichte der neueren abendländischen Musik sind, wie wiederholt werden darf, Kontrapunkt und Harmonik korrelative Begriffe. Man pflegt einen Kontrapunkt dann gut zu nennen, wenn, bei voll erreichter Selbständigkeit der simultanen Stimmen, ihre Führung zugleich harmonischen Sinn ergibt. Die Kritik an der Zwölftontechnik behauptete nun, daß der triumphale Kontrapunkt des späten Schönberg es sich gewissermaßen zu leicht mache, indem er auf sein Korrektiv, den Ausweis im harmonischen Zusammenhang verzichtet. Nicht zu leugnen, daß diese Gefahr in manchen Stücken Schönbergs, vor allem aus den Anfängen der Zwölftontechnik, wie dem Bläserquintett, sehr sich aufdrängte. Aber daraus sollte man nicht von oben her ein Verdikt ableiten. Gerade die philosophische Deutung von Musik sollte auf der Hut sein, das aufzuführen, was Schönberg im Titel eines Textes den »Totentanz der Prinzipien« nannte. Ein Wort von ihm wird erzählt: guter Kontrapunkt sei eigentlich nur da zu finden, wo man

den Gedanken an die Harmonik ganz vergesse. Diese Formulierung ist so schlagend in ihrer paradoxen Einfachheit wie durchwegs Schönbergs Sentenzen, sobald sie auf eigentlich Musikalisches gehen. Er am letzten hat ein wildes und unbekümmertes Draufloskontrapunktieren angeraten, wie es zuzeiten im Namen des linearen Kontrapunktes von jungen Komponisten betrieben wurde. Wohl aber vermag die Dichte der Beziehung zwischen mehreren gleichzeitigen Stimmen, sei's durch Ähnlichkeit, sei's durch Kontrast, jedenfalls durch ihr zwangvolles, thematisch-konstruktives Aufeinanderbezogensein, zu solcher Intensität sich zu steigern, daß darüber die Frage nach dem harmonischen Fortgang wegfällt, so wie übrigens auch in den größten polyphonen Instrumentalwerken aus Bachs Spätzeit Gewalt und Einheit der Linienführung das generalbaßmäßige Akkordschema zwar nicht wie heute beseitigt, aber vergessen macht. Nicht bloß die Farbe also, sondern in noch höherem Maße der Kontrapunkt, und damit das eigentliche Medium der neuen Musik, ist fähig, das Erbe der Harmonik anzutreten und, kraft seines eigenen Gesetzes, die harmonische Zufälligkeit zu überwinden. Angesichts solcher Leistungen, die keineswegs aus Regel und System der Zwölftontechnik stammen, sondern aus der Konfiguration der Werke aufsteigen, mag das technische Kunstwerk doch nicht so auswegslos zum Mißlingen verurteilt sein, wie es in der »Philosophie der neuen Musik« sich darstellt. Seine Organisationsprinzipien müssen dem musikalischen Geschehen nicht notwendig äußerlich bleiben, wofern es in der Tat rein aus sich heraus zwingenden Zusammenhang stiftet. Der Rekurs auf die Kompositionen berichtigt nicht bloß einiges von dem, was in der bloßen Betrachtung der Tendenz des Materials an Fehlern unterläuft, sondern macht auch sichtbar, daß bei aller Gefahr von Gewalttat und Selbstentfremdung in der fortgeschrittensten Musik, der einzigen, die im Ernst zählt, die Möglichkeit verbindlicher Kunstwerke größer ist, als die falsche Überlegenheit der Distanz ahnt. Das betrifft aber die eigentlich philosophische Fragestellung nach der *raison d'être* von Musik in der heutigen Situation. Es läßt sich nämlich manches Stichhaltige dafür anführen, daß die Selbstauflösung dieser *raison d'être* durch den ästhetischen Rationalisierungsprozeß, der immer drastischere Widerspruch zwischen der vollkommenen Zweckmäßigkeit des Kunstwerkes in sich selber

und seiner ebenso vollkommenen Zwecklosigkeit im realen gesellschaftlichen Dasein, nicht das letzte Wort hat. Jetzt bereits entlassen die fortgeschrittensten musikalischen Werke, in Konsequenz eben jener Rationalisierung, Kräfte aus sich, welche schließlich vielleicht die Wunden heilen können, die Rationalisierung und Perfektion den Kunstwerken schlug.

Freilich bleibt solche Heilung einzig den fortgeschrittensten vorbehalten. Sedlmayr hat das Recht bezweifelt, »Schönberg als die einzig reine Stufe der Musik in unserer Zeit zu bezeichnen, und alles, was darüber hinausgegangen ist, schon wieder als Entartung und Reaktion zu sehen, etwa die neuen Werke eines Hindemith und eines Strawinsky«. Er glaubt, daß sich »in ihnen doch ein echtes Bedürfnis ankündigt, und daß hier auch, wie in vielen anderen Dingen, ein sogenannter dritter Weg gesucht wird, auch wenn jene Komponisten in der Tat dem Schönbergschen *œuvre* nichts Glaubwürdiges und Ähnliches entgegenzusetzen hätten, sondern nur schlechten Kompromiß«. So wenig, philosophisch, strikt abschließendes Denken sich vertreten läßt, so gründlich allem totalitären Anspruch ästhetischer Schulen zu widersprechen ist, der stets in gewalttätiges Sektierertum abgleiten mag, so fragwürdig bleibt doch der Pluralismus Sedlmayrs. Der von ihm ersehnte dritte Weg stellt in der gegenwärtigen Musik kein Neues dar, keinen Zuwachs frischer musikalischer Charaktere. Sondern, was auf dem dritten Weg gedeiht, zeigt in Wahrheit eben jene Sterilität, die der Normalkritiker der fortgeschrittenen Musik vorwirft, wenn er sie mit allzu raschem historischen Vorblick eine Sackgasse nennt, anstatt zuerst einmal zuzuschauen, was in ihr realisiert ward. Die Komponisten des dritten Weges beschränken ihre Neuerungen, um nur einigermaßen von der Konvention sich abzuheben, ohne doch die Last der ganzen Konsequenz auf sich zu nehmen, jeweils auf *eine* Materialdimension, meist die des sogenannten Rhythmus, in bescheidenem Maße auch auf die Harmonik. In allem anderen aber begnügen sie sich mit der gewaltsamen, nirgends substantiellen, nur ins Aparte abgewandelten Wiederholung eines längst Vergangenen. Durch die spezialistische Verengung ihrer Verfahrensweise, die groteske Folge moderner Arbeitsteilung, werden die Produkte dieser Schulen untereinander von sturer Ähnlichkeit befallen und ergeben jenen Typus Musikfestmusik, der seit nun bald dreißig Jahren die

Ausstellungen moderner Musik mit Langeweile schlägt. Die Möglichkeiten, die am letzten Schönberg abzulesen sind, also die neue Verflüssigung des Komponierens durch den Funktionswechsel der bislang starr voneinander getrennten musikalischen Dimensionen, ist den gemäßigten Schulen darum versagt, weil sie die Vereinheitlichung nicht vollzogen haben, sondern unkritisch die überkommene Scheidung von Rhythmus, Melos, Harmonik, Kontrapunkt akzeptierten. Daher kann bei ihnen nicht wahrhaft das eine fürs andere eintreten. Sie haben, vulgär ausgedrückt, den Preis nicht bezahlt, ohne den der bis ins Innerste problematisch gewordenen Musik auch nicht einmal die Chance einer Rettung zufällt. Sinnlos aber wäre es, auf der einen Seite von der Gefahr wonders wie pathetisch zu reden, und auf der anderen zu glauben, sie wäre dadurch zu bewältigen, daß man keine Kenntnis von ihr nimmt: daß man die Last von sich abschüttelt, selbstgerecht auf die eigene Unbekümmertheit und Simplität pocht und von der Anstrengung sich dispensiert, ohne welche dem ins Unermeßliche angewachsenen Druck, der auf der Musik liegt, schlechterdings nicht zu begegnen ist. Dabei ist nicht zu verweilen, weil die eine Schule gegen die andere Recht behalten soll. Aber man darf sich nicht blind dagegen machen, daß der Faschismus im deutschen geistigen Klima nachwirkt kraft der verbreiteten Neigung, bestehende Denk- und Gefühlsgewohnheiten im Ernst angreifende Besinnungen und Tendenzen sei's als negativistisch, sei's als bereits vergangen, von sich zu schieben. Statt dessen nimmt man mit aufgewärmten Kulturgütern oder mit unverbindlich abgründigen und dem innersten Gehalt nach selber restaurativen Bemühungen vorlieb. Den volksverbundenen kommunistischen Kulturvögten wiederum behagt das nur allzu gut. Es handelt sich um das, was die Psychoanalyse, die selber nach jenem Schema verdrängt wird, Abwehrmechanismen genannt hat. Man ist der Positivität des Fortlebens nach dem Weltuntergang zu wenig sicher, wohl auch zu sehr im Banne unbewußten Schuldgefühls, als daß man das an sich herankommen ließe, was die prekäre Sicherheit ins Wanken bringen könnte. All die Argumente, die man so rasch bei der Hand hat, wenn es gilt, dem Schmerz und der Negativität auszuweichen, von der keine Wahrheit heute getrennt werden kann, sind nichts als ebensoviele Selbstverteidigungen. Weil sie nur ihrem Zweck dienen, anstatt je einer Sache sich zu

überlassen, sind sie so ohnmächtig und dünn. Der Vorwurf gegen die neue Musik in ihrer avancierten Gestalt, sie sei beziehungslos zu den Menschen und zur Realität, stellt den Sachverhalt auf den Kopf. Nur im Gedächtnis an das, was man nicht wahr haben möchte, kommt es zur Beziehung auf die Realität dieses gleichsam auf Widerruf gewährten Lebens. Was aber mit der Realität mitspielt und sich dazu herbeiläßt, ihrem Sosein auch noch die Rechtfertigung des Sinns zu verleihen, taugt nur noch dazu, von ihr abzulenken, und ist nichts besseres als Ideologie im strengen Sinne, gesellschaftlicher Schein, falsches Bewußtsein.

Mit all dem wird keineswegs ein ästhetischer Optimismus höheren Grades gepredigt und vorgespiegelt, daß die Musik, oder irgendeine Kunst, von sich aus das in Ordnung bringen möchte, was die Verfassung der Realität verhängt und was unbestechlich auf ihre Weise zu erkennen heute die erste Aufgabe der Kunst ist. Um zurückzukehren zum spezifisch Musikalischen: es ist ungewiß, ob jene äußerst erregenden Aspekte des Schönbergschen Spätwerkes und seiner Technik tatsächlich als erste Zeugnisse einer höheren, die Pseudomorphose der Musik an die Sprache positiv aufhebenden Unmittelbarkeit betrachtet werden dürfen. Sie mögen in einem freilich aufs äußerste sublimierten Sinne selbst restaurativ sein, Versuche, am musiksprachlichen Wesen auch auf der Stufe der Entsprachlichung des Materials festzuhalten. Daß viele Hörer des Tanzes ums goldene Kalb von dem schlagend Opernhaften dieser Ballettmusik entzückt waren, macht den Gedanken an solche Restauration immerhin plausibel. Er ist um so weniger leicht zu nehmen, als ja der Idee, Musik ließe heute aus ihren eigenen Kräften heraus sich retten, etwas Absurdes anhaftet, während sie doch zugleich anders kaum sich erretten läßt als aus den eigenen Kräften. Spricht man mit jüngeren Physikern, so wird man nicht selten auf die Äußerung stoßen, die Einsteinsche Relativitätstheorie sei, gegenüber der Quantenmechanik, eigentlich klassische Physik. Schönbergs Leistung, die nicht nur chronologisch mit der Einsteinschen korrespondiert, mag ähnlich einmal als klassische Musik rangieren, das Wort nun nicht so genommen, wie es im Bannkreis der Kulturindustrie gebraucht wird, sondern im Sinne von Schönbergs unterirdischer, doch strenger Zugehörigkeit zur Wiener Schule der variativ-thematischen Arbeit. Wahrscheinlich ist die

herkömmliche Trennung des traditionellen und innovatorischen Elements überhaupt zu mechanisch. Tragfähige Tradition ist kaum je ein gerades, ungebrochenes, seiner selbst gewisses Fortsetzen oder Anknüpfen. Dazu möchten es nur die Traditionalisten stemmeln, die Tradition beschwören, weil sie sie nicht haben. Tradition ist vielmehr, wie Freud an einer sehr tiefen Stelle seines Spätwerkes über Moses und den Monotheismus aussprach, allemal ein Vergessen. Sie setzt sich durch im Abstoßen von Jüngstvergangenem, nicht in der konservierenden Übernahme von Errungenschaften, in der Verteidigung von Besitz. Nur weil Schönberg alle vordergründigen Elemente des Wiener Klassizismus von sich geworfen hat, von den akkordischen Formeln und dem modulatorischen Gleichgewicht bis zum runden und gehaltenen Klang und zur Balance der Form durch die Sonatenreprise; nur weil er zuzeiten selbst das Prinzip der thematischen Arbeit opferte, das ihm als Quartettkomponisten so nahe lag, hat er die Tradition gegenüber ihrem Verschleiß durchs bloße Nachmachen substantiell behauptet. Dadurch, daß er und seine Schule die klassisch-romantische Fassade zerschlug, wurde er fähig, das Ideal der Befreiung oder, wie er es in seinem letzten Buch selber nannte, die Emanzipation nicht nur der Dissonanz sondern der Musik zu verwirklichen, die in Beethoven und Brahms vorgebildet war. Erst diese Emanzipation hat es erlaubt, das Ideal der reinen Durchkonstruktion der Musik in all ihren Aspekten zu konzipieren, auf das der tiefste Impuls der Tradition zielt.

Das Prinzip der Durchkonstruktion des Materials bei Schönberg, des integralen Komponierens, das seine Schule anstrebt, stößt mit der Sprachlichkeit von Musik zusammen. Je reiner ihre Charaktere sich bloß noch durch ihre Zusammenhänge, ihr aufeinander Bezogensein rechtfertigen, um so weniger kommt ihr der Charakter des Sagens mehr zu. Daß nun der letzte Schönberg sich nicht bei der Liquidation der sprachlichen Momente der Musik und deren Ersatz durch Stimmigkeit als solche beschied, sondern doch wieder Musik zur Sprache bereiten wollte, setzt ihn dem Vorwurf des Restaurativen aus. Mit anderen Worten, sein Integrationsversuch geht manchen der jungen Komponisten nicht weit genug. In der Tat läßt ja die Schönbergische Rationalisierung etwa die rhythmische Gestaltung, in weitem Maße auch die Melodiebildung frei. Es bleibt also,

wie in der traditionellen Musik, dem sogenannten Einfall, der vom Material her ungebundenen Gestaltung Raum. Daher wird Schönberg nicht nur von den Neoklassizisten als allzu subjektiv befehdet. Gerade das Menschenähnliche seiner Musik, das, worin er noch gebrochen mit der Tradition kommuniziert, gilt dem Zelotentum der Objektivität, das aus seiner Schule hervorging, als Rest von Willkür. So hat denn etwa der französische Komponist Boulez, ein Schüler Messiaens, ein System ausgearbeitet, in dem die rhythmischen Verhältnisse in die Totalität der Konstruktion streng einbezogen werden sollen. Am Ende werden gleichsam alle tonpsychologischen Grunddaten der Musik, Tonhöhe, Tonqualität, Tonintensität, Zeitdauer, Klangfarbe inventarisiert und systematisch in Kontrasten und steter Abwandlung sämtliche Möglichkeiten kombiniert, die sie zulassen. Endziel ist, daß sie sich gegenseitig neutralisieren. So soll, gar nicht so unähnlich Strawinsky, eine Art von statischem Gleichgewicht resultieren. Die Musik, die sich dabei ergibt und die, ähnlich wie manche der Spätwerke von Anton von Webern, klingt, als setze sie sich nur aus dissoziierten einzelnen Tönen zusammen, hinterläßt den Eindruck des Abstrusen, und die Stimmung, die immerhin für manche davon ausging, wäre gewiß der zugrundeliegenden Theorie zufolge bloßes Mißverständnis. Aber es ist nicht auszuschließen, daß das Verständnis auf eine Grenze stieß. Wessen Fähigkeit, Musik aufzufassen, tief musiksprachlich geformt ist, vermag zwar das Absterben des musikalischen Sprachelementes zu erkennen, nicht aber positiv den Übergang in von aller Sprache gereinigte Musik spontan zu vollziehen. Doch scheint einstweilen die Abstrusität des Gegenstands wahrscheinlicher. Man wird an einen Sachverhalt erinnert, der um so offener ausgesprochen werden muß, als er wiederum keineswegs auf die Musik sich beschränkt, sondern etwas von ihm fast in allen gegenwärtigen geistigen Bewegungen zu fühlen ist: das Element des Apokryphen, Läppischen, albern Abwegigen, der partikularen und plötzlich zur Totalität aufgeblähten Kategorie. Das Problem der Zwölftonmusik verlangt wohl, daß man von diesem Element, diesem trüben Bodensatz sich Rechenschaft gibt, der am Ende gar die Bedingung ausmacht für die sonderbare Breitenwirkung, die von der Zwölftonmusik seit jüngstem ausgeht. So sehr man auch in ihr den Vollzug einer unwiderstehlichen Tendenz der Sache sehen

muß, so sehr hat doch wiederum das rationalistische Dekret – Schönberg legte großen Wert darauf, die Zwölftontechnik erfunden und nicht gefunden zu haben – etwas Infantiles. Der Zusammenhang von Fortschritt und Regression, der in der »Dialektik der Aufklärung« allgemein entwickelt wurde, folgt musikalisch nicht erst aus den Konsequenzen der Zwölftontechnik, sondern etwas von Bastelei, vom Glauben an den Stein der Weisen, von der Rouletteformel ist ihr schon im Ursprung gesellt, wie ein Schatten ihre Legitimation aus dem Fortschritt des Komponierverfahrens begleitend. Wer, von der freien Atonalität herkommend, vor bald dreißig Jahren an Schönbergs erste Zwölftonwerke geriet, wird, neben der Bewunderung fürs Ingeniöse, auch an den Eindruck jenes wahnhaft Apokryphen sich erinnern, der mit allem Systematischen so tief verwandt ist. Später hat man diesen Aspekt vergessen, und Schönbergs gesamtes oeuvre während der zweiten Hälfte seines Komponierens könnte leicht genug einmal sich als die Anstrengung enthüllen, des apokryphen Elementes durch musikalische Selbstbesinnung doch noch Herr zu werden. Aber heute, da es eine ganze Zwölftonschule gibt, bricht es erneut hervor und fügt der allgemeinen Rückbildung des Bewußtseins trefflich sich ein. Der theologisch gemeinte Satz aus Kierkegaards »Stadien«, wo einmal der furchtbare Abgrund der Wolfsschlucht gähnte, dort wölbe sich heute die Eisenbahnbrücke, von der aus man einen flüchtig-behaglichen Blick hinunterwerfe, richtet die allenthalben wie Pilze aus der Erde schießenden Zwölftonkomponisten. Die Hoffnung, es entzögen die neuen musikalischen Mittel sich der Absorption, die sie pervertiert, war vergeblich. Die ansteckende Bereitschaft, auf Autonomie zu verzichten und unter ein sei's noch so löchriges Dach zu schlüpfen, hat dem Zwölftonverfahren seine begeisterten Anhänger zugeführt. Wie behutsam hatte Webern, in den Quartettstücken op. 5, die neuen vieltönigen Akkorde angefaßt. So schauerte er vor ihrer Gewalt, daß er keinen Augenblick zur bloßen Münze sie machte; jeden Akkord hat er festgehalten und bangend nur gleichsam für den nächsten Klang aufgegeben. Damit sollte man den doch selber wieder aus dem Fortschritt des Komponierens zwangsläufigen Mut vergleichen, der längst nichts mehr kostet. Die Komponisten schalten mit den Klängen, als seien sie unmittelbar jene Dreiklänge, gegen die sie erfunden waren. Sie benehmen sich

souverän, aber es ist kein Segen daran. Je größer die Unbekümmertheit solcher Versuche, um so nachdrücklicher tritt das Zufällige ihres Grundes, das Apokryphe an der selbstgesetzten Regel hervor. Meist handelt es sich darum, daß zwar die Reihentechnik von Schönberg übernommen wird, nicht aber die unendlich reiche, komplexe und artikulierte Struktur des Komponierens, deren Realisierung einzig das Maß der Reihentechnik abgibt. Oft, etwa in dem in Frankfurt uraufgeführten Operneinakter eines so fraglosen Talentes wie Luigi Dallapiccola, erinnert die Zwölftontechnik an das, was man in der Mathematik Überbestimmung nennt. Musikalische Ereignisse von drastischer Einfachheit, deren Zusammenhang durch traditionelle Mittel garantiert ist und die des Zwölftonverfahrens gar nicht bedürften, werden zusätzlich und gleichsam von außen her dem Reihenprinzip unterworfen. Die systematisierte und nach Schulen und Schulhäuptern organisierte Avantgarde hat nicht weniger resigniert als die Konformisten, die den Leuten nach den Ohren schreiben. Wenn die Zwölftonschulen, etwa gegenüber den neo-klassizistischen Richtungen, eine gewisse Exklusivität behaupten und dem Verständnis des Publikums sich verweigern, so ist das nicht einem Radikalismus zuzuschreiben, der gerade denen abgeht, die sich aufs vereinfachte und unfehlbare System verlassen, sondern dem absurden, blind gewaltsamen Element des Systems, das von dem Wirbel an die Oberfläche gerissen wird. Unerbittliche Selbstbesinnung – die technische und die geistige sind dabei das gleiche – tut der neuen Musik mehr als alles andere not, wenn sie nicht in ahnungslosem Eifer durch das, was ihr Entwicklung dünkt, auch noch das Ihre zur Zerstörung jener *raison d'être* aller Musik beitragen will, um deren Rettung willen sie einmal Haß und Diffamierung auf sich nahm. Was vor einhundertfünfzig Jahren erst in der Philosophie absehbar war, ist mittlerweile auch der Kunst und zumal der Musik vorzuhalten, deren Wesen, als das einer sich entfaltenden Wahrheit, dem der Philosophie so verwandt sich zeigt: der kritische Weg ist allein noch offen. Er besteht aber nicht in Kritik, wie sie das Bewußtsein an den ihr fremd gegenüberstehenden Werken übt, sondern Kritik wird offenbar als das, was sie insgeheim schon je gewesen ist, das Formgesetz der Werke selber.

III

Komponisten und Kompositionen

Theodor W. Adorno
Gesammelte Schriften
Band 18

Theodor W. Adorno
Musikalische Schriften V

Musikwissenschaftl. Institut
der Universität BASEL

Suhrkamp

Herausgegeben von Rolf Tiedemann
und Klaus Schultz

Erste Auflage 1984
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984
Alle Rechte vorbehalten
Satz und Druck: MZ-Verlagsdruckerei GmbH, Memmingen
Printed in Germany

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Adorno, Theodor W.:
Gesammelte Schriften / Theodor W. Adorno. –
Frankfurt am Main : Suhrkamp
NE: Adorno, Theodor W.: [Sammlung]
Bd. 18. Musikalische Schriften. – V.
[Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Klaus Schultz]. – 1. Aufl. – 1984.
ISBN 3-518-57696-8 kart.
ISBN 3-518-57695-X Gewebe

Inhalt

I. Musikalische Aphorismen	
Musikalische Aphorismen	13
<i>Widerlegungen, 26 – Dreborgel-Stücke, 37</i>	
Zweite Nachtmusik	45
II. Theorie der neuen Musik	
Neunzehn Beiträge über neue Musik	57
<i>Atonalität, 57 – Linearer Kontrapunkt, 58 – Quartenharmonik, 59</i> <i>– Klangfarbenmelodie, 59 – Musikalischer Expressionismus, 60 –</i> <i>Musikalische neue Sachlichkeit, 62 – Zwölftontechnik, 63 –</i> <i>Gemeinschaftsmusik, 66 – Formen in der neuen Musik, 67 – Moto-</i> <i>rik, 69 – Jazz, 70 – Dissonanz in der neuen Musik, 73 – Kammeror-</i> <i>chester, 75 – Neue Polyphonie, 76 – Musikalischer Impressionismus,</i> <i>77 – Neue Musik, 80 – Konstruktion in der neuen Musik, 81 –</i> <i>Polytonalität, 83 – Musikalischer Neoklassizismus, 83</i>	
Atonales Intermezzo?	88
Gegen die neue Tonalität	98
Exkurse zu einem Exkurs	108
Warum Zwölftonmusik?	114
Entwicklung und Formen der neuen Musik	118
Neue Musik heute	124
Zum Stand des Komponierens in Deutschland	134
Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute	140
Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik	149
III. Komponisten und Kompositionen	
Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge cis-moll aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers	179
»Die alte Orgel«	183
Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen, op. 126	185