

## Auszug aus FORVM bei Context XXI

(<http://contextxxi.org/neue-musik-und-wien.html>)

erstellt am: 28. März 2024

Datum dieses Beitrags: Januar 1960

# Neue Musik und Wien

*Elisabeth-Charlotte von Martiny  
gewidmet*

■ THEODOR W. ADORNO

Vor einiger Zeit hat Ernst Krenek im FORVM einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er auf eine Anzahl junger Wiener Komponisten der seriellen Schule hinwies, die, obwohl sie hinter den mit gleicher Tendenz in Deutschland, Frankreich und Italien Arbeitenden nicht zurückstünden, außerhalb ihrer Heimat kaum Beachtung gefunden hätten. Mir selbst waren die Namen und die Werke der von einem kompetenten Beurteiler so hoch eingeschätzten Gruppe unbekannt. Das bestätigte mir einen verwunderlichen Sachverhalt, auf den ich längst, zumal bei meinen Wiener Besuchen seit 1956, aufmerksam geworden war. Eben jene Musik, die in der Periode zwischen den beiden Kriegen für spezifisch österreichisch, allenfalls deutsch gegolten hatte und die als solche von den meist nachimpressionistischen oder neo-klassizistischen Produkten der westlichen Länder, oder den folkloristischen zumal aus dem Osten, sich unterschied durch einsame Intransigenz und den Mangel dessen, was man außerhalb des deutschen Sprachbereichs wohl als musikalische Urbanität empfand eben jene Musik hat sich unterdessen als eine Art von Weltstil der Moderne ausgebreitet. In der Stadt aber, von welcher die Bewegung ausging, ist die Erinnerung daran verblaßt. Die dort etwa noch die Schönbergische Tradition verkörpern, leben nach wie vor so isoliert wie in den heroischen Zeiten ihres Widerstands gegen die musikalische Backhendkultur. Die drei Komponisten, welche die neue Wiener Schule wesentlich bildeten,

Schönberg, Berg und Webern, sind tot. Schönberg starb, hohen Alters, in der Emigration; Berg in beengten Verhältnissen, die unmittelbar herrührten von seiner Diffamierung durch die nationalsozialistischen Machthaber; Webern wurde Opfer eines grauenhaften Unsinn in der ersten Besetzungszeit nach dem Krieg, wie Karl Kraus ihn sich hätte ausdenken können. In Wien leben noch Helene Berg, die Schönbergschüler Joseph Polnauer und Erwin Ratz, der Webernschüler Wildgans, der Bergschüler Apostel; der junge Michael Gielen, einer der fähigsten Exponenten neuer Musik, ist Eduard Steuermanns Neffe. Aber es gibt keinen eigentlichen Schönbergkreis mehr. Man wird das sicherlich vor allem der Hitlerdiktatur zuschreiben. In den anderen Ländern jedoch, auch in Amerika, wo man früher von der Wiener radikalen Moderne nichts hören mochte, haben unterdessen die großen Wiener Komponisten und ihre Techniken eine Autorität erlangt wie niemals zu Hause; sie hat Schönberg selber, am Ende seines Lebens, eher erschreckt. All das veranlaßt zu Überlegungen, die auf Sinn und Entwicklungstendenz der neuen Musik als solcher einiges Licht werfen und dazu verhelfen mögen, etwas von dem Bann stur technologischer Betrachtung zu brechen, der von der neuen Musik bis in ihre jüngsten seriellen Verzweigungen ausgeht.

Im kompakten Zusammenhalt der Wiener Öffentlichkeit, die aus Musikalität ein natürliches Monopol macht, das ein für allemal von jeder Anstrengung entbinde, hat die neue Musik es stets be-

sonders schwer gehabt: dort machte sie ihre großen Skandale wie ein Stiftungsritual durch. Dabei ist in einem begrenzten Bereich heute noch in Wien vermutlich das Verständnis für Fragen der neuen Musik, die genuine Teilnahme an ihr größer als irgendwo sonst. Sicherlich hat Krenek recht, wenn er in jenem Aufsatz die Auffassungsfähigkeit der Wiener nicht geringer anschlägt als die der Pariser, die von dem Domaine Musical von Pierre Boulez so sehr gefesselt werden. Grund aber bleibt zu fragen, warum es zu jener Bewegung gerade in Wien kam. Denn in der Dichtung und der Malerei war Wien während der ersten Dezennien des zwanzigsten Jahrhunderts hinter Paris, wohl auch hinter Berlin eher zurückgeblieben. Die soziale Struktur der Stadt, teils feudal, teils von Luxusindustrie und Handel bestimmt, war schroffen geistigen Innovationen so wenig günstig wie das Klima der wienerischen Psychologie. Diese vertrug sich besser mit Impressionismus und Jugendstil als mit einer ästhetischen Härte, die der Gleichsetzung des Kunstwerks mit dem Individuum und seinen Schattierungen widerstand. Die große musikalische Revolution in Wien ereignete sich demnach nicht als einfacher Gegenschlag gegen den Subjektivismus, wie vielfach im Westen, sondern war selbst durch jenen vermittelt: der expressionistische Schönberg um 1910 war Kokoschka näher als Picasso. Dennoch wird man in einem ästhetisch so sensiblen Milieu, wie es das wienerische vor dem ersten Krieg war, die Opposition gegen sein schmeichelnd Verführendes unter den ersten Fermenten der neuen Musik zu suchen haben.

Gerade weil die wienerische Kultur wie

ein Äther das gesamte Leben durchdrang; weil Kultur selbst, insgeheim dem zuwider, was Kultur meint, als Luft des Bestehenden, als stillschweigendes Einverständnis sich sedimentiert hatte, begehrten die Begabtesten gegen sie auf, brachen aus, indem sie der Kultur dartaten, sie sei in Wahrheit nicht kultiiviert genug. Darin waren Schönberg, Karl Kraus und Adolf Loos eines Sinnes; Feinde des Ornaments, des Behagens am unverpflichtend Schönen, das allzu viel sich selber als gesichert vorgibt und notwendig in jene Schlammerei ausartet, der schon Mahler seine rigorose Aufführungspraxis entgegensetzte. Ihre Polemik galt dem Schmock aller Bereiche, nicht nur des journalistischen, der die eigene Differenziertheit, einig mit der aller anderen, auf dem Markt feilbietet. Die geborgene wienerische Konzilianz milderte die brutalen Anforderungen der materiellen Produktion und gestattete damit dem Geist, sich zu regen und zu bilden. Aber sie steckte ihn auch an. Darum mußte der Geist, der es ist, gegen sie rebellieren und seiner eigenen Voraussetzungen sich erwehren, wollte er nicht durch Anpassung an diese schließlich doch an den vulgären Materialismus des Betriebs, an: die Bedürfnisse von Kulturkonsumenten sich selbst verraten. Nicht nur verbot dem nichtkonformierenden Geist seine Gesinnung, mit dem intellektuellen Juste milieu zu paktieren. Er sträubte sich dagegen in den primären künstlerischen Reaktionssweisen. Das Wort eines anderen Österreicher, des freilich etwas jüngeren Pragers Franz Kafka, „Zum letzten Mal Psychologie“, trifft etwas von den Innovationen der oppositionellen Wiener Künstler. Noch wo sie, wie Schönberg in der „Erwartung“, Traumprotokolle aufzeichnen, geschieht das mit einer Heftigkeit, die recht genau dem Affekt gegen jene Haltung entspricht, für die Kraus das Wort Seelenschlieferl fand; übrigens lebte in der Psychoanalyse von Freud selber, die Kraus verabscheute, auch etwas vom Widerstand gegen den eitlen Kultus der Seele. Unterm entzaubernden Blick des Psychoanalytikers wie des musikalischen Expressionisten verliert sie ihre Aura und nimmt einen nüchternen gegenständlichen Zug an wie später die Kunstwerke der großen Wiener Innovatoren. Die Exponenten der von Wien ausgehen-

den radikalen Bewegung, Individualisten durch und durch, waren es auch gegeneinander. Kraus, dessen Beziehung zu Schönberg in späteren Jahren zumindest sich gelockert hatte, wandte sich gegen den Expressionismus als Schule und gebrauchte den Ausdruck Neutöner, den auch Schönberg mit Recht nicht leiden mochte, als Schimpfwort; stellte jedoch Autoren wie Trakl und Else Lasker-Schüler sehr hoch. Einig aber waren sie sich in dem, wovon sie abstießen, der Kultur als Ideologie vor einer schlechten, geschichtlich bereits verurteilten Realität, an deren Unwahrheit ihre Wahrheit sich maß, während diese doch nicht möglich gewesen wäre ohne jene Wiener Spiritualität, die noch widerscheint in der Vertrautheit der letzten Tochter der letzten Trafikantin mit den Namen der Zelebritäten von Burgtheater und Hofoper.

In Wien hat, keineswegs bloß in der Musik, konsequente Tradition protestiert gegen die Tradition, sie umgewälzt durch die Forderung, daß sie sich ernst nehme. Man könnte das gesamte Werk Schönbergs ohne Gewalt unter den Gesichtspunkt bringen, daß er die Verpflichtungen honorierte, die nach den Maßstäben des Klassizismus eine Komposition mit ihrem ersten Takt auf sich nimmt. Daß Kraus an das Wien gekettet war, das er denunzierte, wiederholten unterdessen jene, die er meinte, so oft, bis es unwahr wurde; für Loos mag Ähnliches zutreffen, obgleich Zusammenhänge wie die zwischen den asketischen Zügen des früheren Wiener Barocks und seiner Ästhetik kaum untersucht wurden. Kraus und Loos freilich haben keine Schule gegründet; der bloße Gedanke daran wäre mit Kraus unvereinbar. Daß es in der Musik anders ging, ebenso wie daß in ihr der Impuls radikaler Moderne weiter trug als im verzweifelt Rütteln des Expressionismus an den Ketten der Begriffssprache, dankt sie ihrem nicht begrifflichen Material ebenso wie der Idee einer Technik, welche die Literatur nicht in gleicher Verbindlichkeit kennt.

Nicht unbeteiligt aber war daran doch wohl die spezifische musikalische Tradition der Stadt, so fragwürdig auch der Versuch bleibt, post factum zu erklären,

warum etwas an einem Ort entstand und nicht an einem andern. Wohin Schönbergs Produktion, erst unter blindem Zwang und dann in hellem Bewußtsein, tendierte, so lange er lebte, das integrale Komponieren, war in Wien bündig vorgeformt auf der Linie von Beethoven und Brahms. Am Ende erweist Schönberg sich als der Vollstrecker ihres objektiven Willens. Auffallend dabei jedoch, daß jene beiden Komponisten aus Deutschland zugewandert waren. Die Rationalität des integralen Komponierens, in dem nichts zufällig ist, alles zwingend gesetzmäßig verläuft, hat etwas autonom Bürgerliches, wie es in Deutschland, kaum in dem halbfeudalen Österreich gedieh. Die Anekdote, daß der Kaiser Franz Joseph, als der unerbittliche Mahler einem zu spät kommenden Erzherzog den Zugang zu seiner Loge verwehren ließ, zwar seinem Operndirektor das Recht solcher Strenge zuerkannte, aber den Obersthofmeister Montenuovo fragte, ob denn eine Oper etwas gar so Ernstes sei, wirft Licht auf den Sachverhalt. Etwas so Ernstes war die Musik für Beethoven und für Brahms aus der Kraft der Konzeption von Autonomie; dann für Mahler und dann wiederum für die Schönbergsschule, aber schwerlich für einen Autochthonen. In der jeglicher hierarchischen Vermittlung abholden Gesinnung Mahlers und Schönbergs mag man säkularisierte jüdische Theologie spüren, Vielleicht war es jener unbotstame Unterstrom der Wiener aristokratischen Tradition seit der Josephinischen Aufklärung, der schließlich heraufkam.

Die Geschichte vom alten Kaiser, der in die personellen Zusammenhänge der neuen Musik aufs seltsamste verflochten war, hilft aber auch verstehen, warum die integrale kompositorische Verfahrensweise im lässigen Wien ihre Heimat fand. Die Liberalität des Gestus, mit der Franz Joseph dem Operndirektor eine Haltung gestattete, über welche die Habitués des Sacher lächeln mochten, erlaubte es dem Genius für zehn Jahre, die Wiener Oper so zu leiten, daß jene wiederum stolz darauf waren. Sie unterscheidet sich jedoch gerade von der bürgerlichen Rationalität insofern, als sie zugunsten der Frage, ob etwas gut sei, die vernachlässigt, wozu es gut sei, ob es auch auf dem Markt sich ausweise. In der Hi-

erarchie der Ämter war Mahler Operndirektor, und Hausherr. Er duldet nicht, daß ein Erzherzog die Aufführung störe, und damit hatte es sein Bewenden. Der Schutz eines solchen Systems Protektion im doppelten und höchst unverächtlichen Sinn gewährt den Künstlern, in denen bürgerliche Rationalität wahrhaft bis zur Autonomie sich gesteigert hatte, die Chance, diese Autonomie zu realisieren, unangefochten von ihrer Kehrseite, der bürgerlichen Heteronomie, vom Warencharakter des Kunstwerks. So war schon Beethoven durch das Konsortium seiner adligen Freunde vor der Alternative zwischen Not und Konkurrenz behütet. Etwas davon, wäre es auch nur eine gewisse, von äußeren Kontrollen freie Toleranz, hat überlebt, und unter ihrem Dach ist schließlich auch gediehen, was Schönberg und seine Freunde vollbrachten. Nicht daß sie offiziell gefördert worden wären. Im Gegenteil, man hat Schönberg mißachtet, und als man ihm schließlich, wie es hieß, gestattete, an der Akademie Kurse abzuhalten, glich die Einladung einer Beleidigung; übrigens bewahrte er trotzdem sein Leben lang der Monarchie Sympathien. Aber nur innerhalb des archaischen Laisser-faire einer Sozialstruktur, in der noch nicht alles unterm Tauschgesetz stand — ihre Parodie ist die bis heute unerschütterte Wiener Maxime, daß man sich's richten kann —, fand er etwas von dem Behagen noch in der Armut, vor allem auch von jenem Halt an geprägten und fraglosen Lebensformen, aus dem er die Kraft zur Freiheit zog. Offenbar bedarf es einer starken und substantiellen Tradition, damit einer über die Tradition hinausgehe; wo sie fehlt, triumphiert blinde Anpassung an die Desiderate des gesellschaftlich Nützlichen, die ungemildert, ohne Schlupfwinkel für den vermeintlichen Narren, ans Individuum ergehen. Avantgarde konnte, wie in Wien so in Paris, nur gedeihen in Reservaten fürs Dissidentierende, wie das nun schon altertümliche Cafe buchstäblich eines war; sind die Schlupfwinkel wegen ihrer anrühigen Irrationalität liquidiert, so liquidiert solche realisierte Vernunft den Geist selber. Bis heute hat Freiheit des Bewußtseins, damit sie sich bilde, eines autoritären Gefüges bedurft, das sie doch nicht gänzlich beschlagnahmt, das den

Widerstand zugleich produziert und duldet. Heute wird die Spannung zwischen solcher Autorität und dem Individuum tendenziell beseitigt. Dem Individuum bleibt kein Ausweichraum in einer Ordnung, in der es sich fröstelnd zu Hause fühlt. Es wird, wie die zeitgenössische Philosophie falsch verkärend es nennt, in die ihm zuinnerst fremde Ordnung geworfen und überlebt, indem es sich ihr mit Haut und Haar verschreibt. Dabei mag es als freies und gleiches sich verkennen, aber durch die Identifikation mit dem gestaltlosen Zwang opfert es das Potential seiner Freiheit.

Wie Beethoven und Brahms hatte Schönberg, obwohl in Wien geboren, etwas vom Zugewanderten. Nicht nur weil sein Vater aus der Slowakei und seine Mutter aus Prag stammte. Ihn selber umgab eine Schicht des Fremden, nicht ganz Zugehörigen, nicht ganz in die westliche Zivilisation Hineinpassenden. Der Haß, dem er bis heute drinnen und draußen begegnet, hat damit gewiß etwas zu tun. Als ich ihn zuerst sah, erstaunte mich aufs höchste seine physiognomische Ähnlichkeit mit Zigeunern; der Primas Csupy Józsi, der vor fünfunddreißig Jahren in der Renaissancebar nahe dem Stephansplatz spielte, hätte sein Bruder sein können. Bei dieser Exterritorialität Schönbergs drängt sich die Analogie der Rolle der Spanier im Pariser Kubismus auf. Ist Tradition die Voraussetzung, über Tradition hinauszugehen — Schönberg hat gerade das an sich selbst stark empfunden, etwa einmal in einem Brief geschrieben, seine Familie sei nicht musikalischer gewesen als jede österreichische Familie —, so setzt der Durchbruch ebensowohl voraus, daß man der Tradition nicht ganz zugehört. Die Konstellation des substantiell Vorgegebenen und des Undomes-tizierten war Schönbergs Stunde. Man berührt aber damit etwas für Wien insgesamt Charakteristisches. Der Wiener Traditionalismus trägt, wohl im Gefolge jener Josephinischen Aufklärung, ein Ferment von Skepsis in sich. In einem individualistischen Kleinbürgertum, dessen materielle Ansprüche schon seit Generationen den prekären Existenzbedingungen widersprechen, steigert es

sich zum Ton der permanenten, sedimentierten Unzufriedenheit — zu dem, was der in Wien so genannte Reichsdeutsche als Raunzen empfindet und was selbst mittlerweile zum Bestandteil der Wiener Tradition wurde. In Schönbergs Rechthaberei war das ebenso lebendig wie im Gestus Weberns, der etwas vom Raunzer als Genie hatte. Schwelende kultur-immanente Unzufriedenheit hat in den größten Begabungen zur Kraft sich gesteigert, die Kultur zu transzendieren. Dazu trug bei, daß der musikalische Traditionalismus in der Stadt Beethovens und Brahmsens keineswegs so gefestigt war, wie es draußen schien und wie sie selbst von sich meint. Das noch nicht ganz Bürgerliche, Archaische in der gesellschaftlichen Komplexion Wiens, reicht in die Musik nicht weniger hinein als die starke Kommunikation mit dem Osten. Negativ ist daraus ihr fatales natürliches Monopol geworden, das den Walzer als Exportartikel definiert und den Fremdenverkehr mit der Reklame-Imago der kreuzfidelten, auf der Straße hopsenden Phäaken beliefert. Zweifelhaft ist in der Tat, ob man in der Musikstadt par excellence Musik wirklich so gründlich und gut lernte wie anderwärts. An Hugo Wolf hat der Schweizer Komponist Othmar Schoeck, im höheren Sinn dessen einziger Schüler, mit Recht ein gewisses technisches Ungeschick bemängelt, das er nie ganz los ward; wie es denn in der Musik überaus schwierig ist, was man nicht als Konservatorist zwischen fünfzehn und zwanzig Jahren gelernt hat, später sich anzueignen. Von Mahler wird berichtet, er sei wegen des Könnens, das seine von ihm später vernichteten Jugendkompositionen gezeigt hätten, vom Kontrapunktunterricht befreit gewesen — erstaunlich für den, der sich ausmalen kann, mit welcher verbissenen Anstrengung Mahler, dem es technisch keineswegs besonders leicht fiel, gerade die kontrapunktischen Mittel erst allmählich sich erwarb. Jene Laxheit jedoch, der man auch die offenbaren Unbeholfenheiten Bruckners zuschreiben möchte, hat andererseits den österreichischen Komponisten ihre Unabhängigkeit von jenem Akademismus deutschen und französischen Stils bewahrt, der so viel erstickte. In Österreich blieb Raum für Phänomene, die gerade darum

geschichtlich relevant wurden, weil sie von der etablierten Hauptlinie des akademischen guten Musikers ungebändigt abwichen. Dies Moment kulminiert in Schönberg, der nicht umsonst den Deutschen Strauss einen Musterkonservatoristen schalt. Schönberg hat die Akademie schon gar nicht besucht, sondern als Autodidakt und in offenbar nicht eben schulmäßigen Stunden bei Zemlinsky sich verschafft, was er brauchte. Daß er nicht in die Mühle des normalen Musikunterrichts geriet, begünstigte wahrscheinlich seine Leistung ebenso wie die selbstverständliche wienerische Durchtränktheit mit Musik. Paradox, daß er es war, der dann eine musikalische Kultur, die sich nicht anstrengt, weil man sie eh gepachtet hat, erstmals auf den vollen technischen Standard brachte, die Kultur gewissermaßen einholte; wie er denn vom Dritten Quartett, mit Hinblick auf dessen besonders kunstvolle Zwölftonstruktur, sagte, es sei mit allem Komfort der Neuzeit ausgestattet. Empfing er von der Wiener Tradition des integralen Komponierens das Maß der Verbindlichkeit, so ist am Ende die Idee der kompositorischen Freiheit, die er mit Verbindlichkeit in eins setzte, die oberste Gestalt der wienerischen Lässigkeit selber.

So tief reichen die Ursprünge der neuen Musik ins Wienerische hinab; so nah ist der Geist der Stadt an dem des Gegenstandes, daß man zuweilen fast Dialekt reden müßte, um ihr Verhältnis konkret genug zu benennen. Der wienerische Ausdruck „bandeln“ läßt sich ins Hochdeutsche kaum übersetzen. Gemeint sind Beschäftigun-

gen, mit denen man seine Zeit hinbringt, sie verplempert, ohne recht durchsichtigen rationalen Zweck, aber gleichzeitig auf absurde Weise praktisch; wenn etwa jemand stundenlang seinen Rasierapparat säubert. Voraussetzung ist beschäftigte Muße; es bedarf aber auch der liebevollen Manie für kleine Dinge, die man aus Stifters Prosa kennt. Besessenheit mit dem Vergleichen und Unnützen ist eine Vorschule der Kunst, Antizipation ihres technisch verspielten Elements. Gesellschaftlich gedeiht jene Verhaltensweise wohl dort am besten, wo das Bürgerliche noch nicht so weit sich durchsetzte, daß Zeit Geld ist, während doch solider Bürgersinn den Dingen Gerechtigkeit widerfahren läßt. Der Bandler ist eingestimmt auf eine noch nicht voll industrialisierte Produktionsweise, etwa die mit Leder befaßte, die durch die qualitative Beschaffenheit eines organischen Materials vorgezeichnet wird und die Mechanisierung in Grenzen hält. Zugleich paßt sein Konkretismus in eine einigermaßen gefügte, noch nicht von der Reflexion aufgelöste Lebensordnung. Besteht diese fort, nachdem sie ökonomisch und technisch bereits überholt ist, so nehmen in ihr leicht einzelne isolierte Momente überwertige Bedeutung an. Naive Befangenheit in scheinbar belanglos alltäglichen Dingen ist vom Wiener Klima der neuen Musik so wenig wegzudenken wie die höfliche Rücksicht sinnlicher Kultur, die nicht erträgt, daß den geformten Gegenständen etwas Übles widerfährt. Schönbergs Interesse für rostfreie Bestecke, sachgerechte Trinkgeräte und ähnliche Errungenschaften mochte sich theoretisch an Kandinsky und dem Bauhaus orientieren, stammt aber aus jener Atmo-

sphäre; Berg, der draußen in Hietzing stets so beansprucht sich fand, daß er dort keine Zeit zum Komponieren hatte und in die Berge fliehen mußte, war ein generöser Bandler. Dieser Geist ist dann ins Komponieren geschlüpft. So wendet Weberns Kanonik in tödlichen Ernst, was vor ihm die bedeutenden Komponisten als Denkaufgaben halb im Scherz betrieben. Die unersättliche, liebevolle Sorge der Wiener Schule ums Ausfeilen der Notentexte, als gälte es, Möbel zu polieren, zu reinigen, zu glätten, ist die zarteste Erbschaft des Bandelns; am Ende kommt dorthier auch die Geduld, konstruktive Prinzipien aus der Praxis abzudestillieren. Überhaupt sollte man in der Kunst vor Überlegenheit über Handwerkserei und Konkretismus sich hüten; was zunächst aussieht, als hafte es unseriös und unfrei an geistfernem Stoff, enthüllt manchmal sich als jene Versenkung ins Intentionslose, welche die Stoffe vergeistigt; was anhebt, als bastelte man am Perpetuum mobile, führt zuweilen in jene Sphäre, welche die ästhetische Spekulation, auf ihrer Hölderlinschen Höhe, das kalkulable Gesetz der Tragödie nannte.

(Schluß folgt im nächsten Heft)

Lizenz dieses Beitrags  
Copyright  
© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels

### Beachten Sie auch:

- **Neue Musik und Wien (II)**  
(<http://contextxxi.org/neue-musik-und-wien-ii.html>)