

Auszug aus FORVM bei Context XXI

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

erstellt am: 3. März 2024

Datum dieses Beitrags: Februar 1960

Neue Musik und Wien (II)

■ THEODOR W. ADORNO

Als Wiener hat Schönberg an einem Medium teil, mit dem man ihn kaum zusammen denkt und das ihm selbst sicherlich nicht gegenwärtig war. Es ist das der österreichischen Volksmusik und derjenigen Komponisten, die von ihr unreflektiert gespeist waren. Nichts widerlegt das in jedem Betracht tönliche Klischee vom intellektuellen Schönberg gründlicher, als was alles er jenem Medium verdankt, wie viele der konstitutiven Bestimmungen der neuen Musik dorthin stammen. Die Züge, in denen sie über die eingeschlossene Formensprache hinausgeht, die in der erstarrten Tonalität sich etablierte, sind die unbewußte Wiederkehr solcher, welche die Oberflächenrationalität der achttaktigen Periode und alles dessen, was sie impliziert, in der österreichischen Musiksprache überdauert haben. Schönbergs Musik versagt sich Anspielungen auf die Volksmusik unanachronischer als jede andere aus seiner Zeit; vielleicht, weil sie von dieser tiefer gespeist ward als jede andere. Was an ihm revolutionär heißen darf, entspringt einer Vermählung vorbürgerlicher Rudimente mit spätbürgerlichen Konsequenzen. So ist die Schönbergische Asymmetrie vorgedacht in den Unregelmäßigkeiten der Periodisierung bei Schubert, die sich nicht in die Zwangsjacke der geradzahlgigen Bildungen pressen ließ; Brahms schon hat diesen Impuls Schuberts technisch gepflegt. Man könnte nach einer Richtung hin die Schönbergische Atonalität als den Versuch begreifen, das vegetabilische, nicht nach abstrakten Zahlenverhältnissen sich richtende Wesen vor-rationaler musikalischer Form auf die Komplexion von Melodik und Har-

monik zu übertragen. Ähnlich quer zum offiziellen Hauptstrom der musikalischen Geschichte steht Schönbergs Neigung, Komplexe und Strukturen nicht durchweg ineinander überzuführen, nicht durch schematische Brücken zu verbinden, sondern dem inneren Fluß den Vorrang über den lückenlosen äußeren zu verleihen. Auch das gibt es bei Schubert, wenn er ungeniert Generalpausen setzt, abbricht, wo das gute Musikertum kontinuierliche Entwicklungen befiehlt; analogen Sinnes sind die Brucknerschen Zäsuren. Nur wird die Scheu vor der Sache selbst äußerlichen Vermittlungen bei Schönberg so sehr zum kompositorischen Gewissen, daß sie des Zufälligen, Erschlaffenden sich entäußert, das sie dort aufweist. Der Hang einer noch nicht von der Rationalität ganz eingefangenen Volksmusik zur Desintegration, zum diffusen Nebeneinander wird von Schönberg in den Raum des integralen Komponierens heimgebracht. Selbst in der Melodiebildung ist am Ende jener Zusammenhang zu spüren. Die österreichische Volksmusik kennt, vom Jodler her, die großen Intervalle. Mit ihnen hatte Mahler, seit seinen Jugendliedern, den melodischen Raum über die brave Oktav hinaus erweitert. Die Schönbergischen großen Intervalle, die schließlich die ganze Textur durchsetzen, mögen an jenen Brauch anknüpfen. Oft schreibt Schönberg „schwungvoll“, mit Vorliebe bei Themen, die großer Intervalle sich bedienen; dies Schwungvolle ist unverkennbar in manchen Walzern von Johann Strauß wie „Wiener Blut“; Schönberg, Berg, Webern haben einige jener Walzer instrumentiert. Unter derlei Zusammenhängen ist vielleicht der paradoxeste,

daß das Antikulinarische, dem sinnlichen Wohlklang Opponierende in Schönberg selber auf die wienerische sinnliche Kultur, ein intensiv Schmeckendes, als eine ihrer Bedingungen zurückdeutet. Affinität herrscht zwischen einer gewissen üppigen Saftigkeit des harmonischen Gefühls, einem die Klänge auf der Zunge Zergehenlassen, und der Lust an der Dissonanz. Der Akkord wird um so leibhafter gefühlt, je mehr er als ein in sich selbst Tiefes, Dreidimensionales erscheint; er reizt durch seine dissonante Brechung. Wohlklang und Dissonanz sind einander nicht einfach entgegengesetzt, sondern durcheinander vermittelt, so wie etwa der Genuß des Gourmets an der Delikatesse auf der Grenzscheide des Ekels gedeiht. Etwas von Regression — die Psychoanalyse würde es bestätigen ist allem Raffinement beigegeben, und das Wählerische der Wiener Schule, ihre Empfindlichkeit gegen das Banale und Abgegriffene datiert nicht nur auf die Kategorie des Aparten zurück, ein Ideal des Jugendstils und seiner späten wienerischen Variante, der Sezession, sondern auch auf jene so viel ältere Schicht, die von den Tabus der bürgerlichen Musikrationalität nicht ganz ausgerottet wurde.

Die dissonante Akkordik, die ja doch, trotz des quartigen Einschlags, vorwiegend von unregelmäßig übereinander geschichteten Terzen sich nährt, errettet umschlagend jene wienerische Terzenseligkeit, die Schönberg in die Hölle stieß.

Volksmusikalische Tradition dürfte noch den innersten Schichten der neuen Musik einwohnen. Ein Modell ist deren Verhältnis zum Baß. Die österreichische Volksmusik — und nicht sie

allein — kennt in Typen wie dem Marsch und dem Ländler kein deutliches Stufenbewußtsein. Sie verlangt nicht die Bewegung von Fundamentschritten, sondern pendelt zwischen wenigen Stufen, im Elementärfall zwischen der ersten und der fünften, oder gar dem tonischen Dreiklang und seiner Versetzung in den Quartsextakkord. Der junge Mahler suspendierte das Baßbewußtsein noch über die ausdrückliche Verwendung volksmusikalischer Typen hinaus: er selbst hat ursprünglich gleichsam baßlos gehört, sich allmählich erst zum Stufenbewußtsein erzogen und am Ende mit höchster Kunst im Lied von der Erde es wiederum gelockert. Im Unterschied dazu begann Schönberg als Brahmsianer. Er bedachte sorgsam, auch in der Harmonielehre, die Fundamentschritte und ihr relatives Gewicht, ihre Stärke und ihre Schwäche. An deren durch Riemann in Mißkredit gebrachten Begriff hat er überhaupt erst wieder erinnert. Wieviel solche Kräftigung der Stufen zur Atonalität beitrug, ist bekannt. Aber auch dieser Beitrag ist doppeldeutig. Mit der Verselbständigung der Fundamentschritte wächst die Problematik der Baßfunktion. Müßig, darüber zu streiten, ob das der österreichischen Volksmusik zuzuschreiben ist oder dem unbewußten Gedächtnis an die monodischen Gesänge des jüdischen Gottesdienstes. Die melodische Durchformung der Baßstimme, vor allem aber die Vieldeutigkeit aller harmonischen Relationen zu einem „Grundton“ in der Atonalität machen es, bei allem akkordischen Fortgang, beim unablässigen Wechsel der tiefsten Töne fragwürdig, ob überhaupt noch etwas wie Baßwirkung statthat. In freier Atonalität werden die Fortschreitungen und harmonischen Zusammenhänge zuweilen kaum mehr in Baßzusammenhängen gehört, sondern schwebend, aus der eigenen Kraft sich erhaltend, nicht von der Schwerkraft einer Unterstimme abhängig, die ihren Anspruch aus einem die Harmonien vorweg regelnden System zog. Eigentliches Baßbewußtsein gibt es wahrscheinlich nur dort, wo den Fundamentschritten, und mit ihnen sämtlichen harmonischen und kontrapunktischen Relationen, a priori ihr Stellenwert zugemessen ist. Sonst schreiten zwar die Harmonien insgesamt, und tendenziell eine jegliche

ihrer Stimmen, fort, nicht aber relativ auf Grundtöne. Dem entspricht die Schönbergische Praxis des mehrfachen Kontrapunkts, die, indem jedes Thema virtuell in jede Stimme verlegt werden kann, den traditionellen Stufenbaß negiert. Danach würde in der äußersten Sublimierung und Differenzierung der neuen Musik etwas sich wiederherstellen, was genetisch ihrer tonalen Organisation vorausging, aber unter deren Herrschaft bloß apokryph am Leben sich erhielt.

Bei Schönberg ist all das latent, tief unter der manifesten Gestaltung der Werke. Schon bei Berg und Webern dringt dann das Österreichische wieder an die Oberfläche. Der Komponist Berg verleugnet in keinem Takt Wien, das Schwelgende und Schwärmende geht mit dem Konstruktiven eine Symbiose ein, das Rätselbild seiner Musik. Zudem hat er — den Zusammenhang der Schönbergsschule mit Gustav Mahler aufdeckend — überall dort, wo dramatische oder poetisch charakterisierende Absicht es gestattete, sein unverfälschtes musikalisches - Wienerisch mit den Vokabeln von Atonalität und Zwölftontechnik gesprochen; schon in der großen Wirtshausszene im zweiten Akt des Wozzeck, vor allem in dem einleitenden, todtraurigen Ländler, dann in Partien des ersten Satzes aus dem Kammerkonzert, gelegentlich in der Lyrischen Suite. Seiner selbst bewußt wurde das Idiom im zweiten Satz des Violinkonzerts, dessen sämtliche Themen österreichischen Duktus haben; eines ist „rustico“, ein anderes gar „Wienerisch“ überschrieben. Wer einmal dieser Sprache inward, sollte die Einbeziehung eines Kärntner Liedes ins Scherzo und dann dessen Wiederkunft in den Variationen kurz vorm Schluß nicht mehr als so stilbrüchig empfinden, wie auf den ersten Blick die Differenz zwischen der tonalen Melodie und ihrer zwölftönigen Umgebung sich ausnimmt; übrigens bereitet schon die Disposition der Reihe tonale Interpolationen vor. Jenes Volkslied wird, wo es zu Hause ist, auf einen plumpen und albern Text gesungen, gegen den Berg, treuer Leser der „Fackel“, jeglichen Spott gerichtet hätte. Daß dennoch die Melodie in die musikalische Zusam-

mensetzung seines letzten Werkes entscheidend einging, dort aber einen über alle Worte rührenden, Abschied nehmenden Ausdruck gewann das scheint im Rückblick wie eine Allegorie für das Verhältnis der neuen Musik, die von der Erde sich entfernte, zu ihrer Heimat. Bergs letztes vollendetes Stück reflektiert den verborgenen Ursprung der neuen Wiener Schule. Was immer qualitativ modern ist, eilt nicht bloß seiner Zeit voraus, sondern gedenkt eines Vergessenen, verfügt über anachronistische, zurückgebliebene Reserven, die von der Rationalität des Immergleichen noch nicht erschöpft sind. Gegenüber dem bloßen Up-to-date-Sein ist das Avancierte immer auch das Ältere. Das freilich hat seine fatale gesellschaftliche Implikation: das Veralten von Moderne selber im Angesicht der qualitätslos sich expandierenden Rationalität. Was gegenüber den Mächten, die heute auch Kultur beherrschen, ungebrochen auf die eigene Wahrheit vertraut, ist ihnen gegenüber auch hoffnungslos naiv.

Die Verlagerung des Schwerpunkts der neuen Musik weg von Wien ist denn auch nicht bloß von außen her zu erklären. Ihr Wienerisches und Österreichisches war authentisch um seiner Verborgenheit willen. Nie war die Wiener neue Musik mit ihrem eigenen Milieu unmittelbar einig. Sie drängte von Anbeginn über ihren Ursprungsort hinaus. Schönberg war schon vor dem ersten Krieg zweimal für längere Zeit nach Berlin gezogen — für einen Wiener seiner Art bereits eine potentielle Emigration. Berg, der, nach Schönbergs Zeugnis, viele Jahre lang alle Reisen scheute und der bereits in Reichsdeutschland sich verbannt fühlte, ging dennoch schon während der frühen Zwanzigerjahre mit dem Plan um, gleich seinem älteren Bruder nach Amerika auszuwandern. Wenn schon technische Zivilisation, dann richtig, meinte er. Künstlerisch waren solche Erwägungen keineswegs so absurd. Die Wiener neue Musik hat ihre österreichischen Elemente nicht fromm konserviert, sondern lebend sie aufgezehrt: je konsequenter sie sich, in ihrem Widerspruch zum offiziellen musikalischen Europa, entfaltete, um so europäischer wurde sie und um so weniger wienerisch. Als Wien nicht länger Metropole war wie vor dem er-

sten Krieg, öffnete sich der Westen den Impulsen der Wiener Schule um so lieber, als die Sterilität des Neoklassizismus in den dreißig Jahren der Strawinsky-Imitation offen zutage kam. Wäre Strawinsky der Picasso gewesen, mit dem man ihn verwechselt; wäre der Neoklassizismus Episode; wären Strawinskys Impulse sich treu geblieben, so hätte man vielleicht nicht in Paris nach Wien geblickt. Nun aber mußte man dort rezipieren, was hier geschehen war, wenn man nicht selber ins Provinzielle absinken wollte, und damit hat das Wienerische sich entprovinzialisiert. Das integrale Kompositionsverfahren, so sehr in Konkordanz mit spezifischen Momenten sowohl der offenen Beethoven-Brahmsischen wie der latenten Wiener Tradition, enthüllte sich als eines Sinns mit dem Zug zur Rationalisierung, dem der totalen abendländischen Musikentwicklung. Der Wiener musikalische Dialekt wurde mit einemmal zur musikalischen Weltsprache, nicht durch Nachahmung suggestiver Stilmodelle wie in der Ära von Strawinskys internationaler Herrschaft, sondern kraft sachlicher Logik. Konstatierte jüngst der Kritiker Albert Schulze Vellinghausen eine erstaunliche Annäherung der Malerei der verschiedenen Länder aneinander, auf Kosten aller nationalen Unterschiede, so läßt sich das mit allem Recht auf die Musik übertragen. Diese hat nicht einmal Anleihen bei der Malerei nötig gehabt, obwohl es kaum Zufall ist, daß integrale Kompositionen auf eine analoge Weise simultan als Ganzes wahrgenommen werden wollen wie Bilder, in pointiertem Gegensatz zur herkömmlichen Vorstellung von Musik. Trotz des unabdingbar nivellierenden Moments ihrer Rationalität hat jedoch die Musiksprache der radikalen Durchkonstruktion jenes Wien in sich aufgespeichert, das ihr erst die kalte Schulter zeigte und dem sie dann den Rücken kehrte. Selbst rein personell gibt es weit mehr Fäden, als allgemein bekannt ist in einer Situation, in der die namhaftesten seriellen Komponisten der jungen Generation, nach dem Schema des hergebrachten Vater-Sohn-Konflikts, größeren Wert darauf legen, von Schönberg sich zu distanzieren, als die Recherche de la paternité zu befördern. Vorab ist Rene Leibowitz zu nennen, der, Schüler Weberns, unermüdlich und unbeirrbar in

Paris, sogar illegal während der deutschen Okkupation, die Wiener Schule durch Aufführungen ebenso wie literarisch und durch die eigene Produktion einbürgerte. Er brachte sie in Kontakt mit dem pariserischen Sinn fürs Avantgardistische, der auf die Dauer durch Neubarock doch nicht sich befriedigen ließ, nicht einmal durch schwarze Messen. Boulez war Schüler nicht nur von Messiaen, sondern auch von Leibowitz, unmittelbar Glied der Wiener Tradition; in seinem Verhalten zu Webern drückt er das selber aus. Ebenso handgreiflich ist die Zugehörigkeit zu jener Tradition bei zwei Hauptexponenten der italienischen seriellen Komponisten, Nono — dem Schwiegersohn Schönbergs — und Maderna, die bei dem Schönbergschüler Scherchen studierten.

Strukturell hat die jüngste Musik kaum etwas Wesentliches mit anderen Schulen der Moderne als mit der wienerischen gemein. Ihre Wahlverwandtschaft mit der Arbeit Schönbergs und seiner Freunde wird aber nicht von der Idee der integralen Konstruktion ganz umschrieben, auch nicht von der Anknüpfung an spezifische Techniken des letzten Webern. Über die Aufbereitung des Materials, die hier wie dort gleichermaßen gescholtene kompositorische Alchimie hinaus wird Einheit zwischen den beiden Schulen gestiftet durch Tonfall und Textur des musikalischen Gewebes. So ist die höchst plastische und dabei dem Sprechnaturalismus entrückte Deklamation der Singstimme bei Boulez offensichtlich am Modell von Weberns Zweiter Kantate gebildet. Das musikalische Gewebe der Wiener und der Seriellen gleicht sich nicht nur in der Tendenz zu möglichst umfassender Determiniertheit, im Willen, aus einem alles herauszuspinnen, sondern auch in der Erscheinung. Nichts wird darin als bloßer Stoff, ungeformt, unartikuliert belassen. Bei beiden heißt totale Organisation der Anlage auch totales Durchkneten des musikalisch Sinnlichen. Bei beiden ist das vom alten Wiener Klassizismus um 1800 herührende Prinzip der durchbrochenen Arbeit, dem bislang gerade die französische Musik sich gesperrt hatte, allgegenwärtig. Die Auflösung in kleinste Motiveinheiten gab darin ebenso ein Moment ab wie das Auseinanderneh-

men der Klangflächen, analog vielleicht zum analytischen Kubismus in Frankreich. Mittlerweile meldet sich eine gegenläufige Bewegung, die Anstrengung, das Dissoziierte wieder zusammenzubringen, wohl dem synthetischen Kubismus entsprechend. Bei den Wienern wie bei den Seriellen ist Auflösung, Dissoziation notwendige Voraussetzung des Integrationsverfahrens. Die klassizistischen Kategorien einfacher, leicht faßlicher Linie, homogener Klänge, beruhigter Erscheinung werden mit Grund verworfen. In das westliche Musikdenken ist von Wien her etwas hineingekommen wie in den Cartesianismus durch Proust. Die Rezeption dieses Elements, das man deutsch nennen mag, spiegelt in äußerster Vergeistigung das Reale wider, daß die Zeit der europäischen Einzelnationen vorbei ist. Die Gemütlichkeit hat aufgehört, auch die einer Impassibilité, die man nur in unverstörtem Leben sich leisten kann.

Auch in der seriellen Musik, wo sie stichhaltig gerät, ist jeder Augenblick geladen wie in der Wiener Schule. Übereifrige haben den „Gruppen“ Stockhausens ihre Expressivität vorgeworfen: zu Unrecht, weil Expressivität so wenig von der technischen Verfahrensweise sich losreißen läßt, wie umgekehrt die Wiener Technik ohne Ausdrucksbedürfnis je sich formiert hätte. Der Haß gegen das Beschwichtigende, Scheinhafte von Fassadenarchitektur bei den jüngsten Komponisten ist kein anderer als vormals der der Wiener gegen den Akademismus. Daß sie revoltierende Texte, Aufzeichnungen zum Tod verurteilter Antifaschisten, surrealistische Schockverse vertonen, stimmt mit der Textur dieser Musik nicht weniger überein als die Traumzuckungen der „Erwartung“ mit deren freilich vergleichsweise harmlosem Text. Die Absage an das Klischee der lateinischen Form, längst ebenso ausgelaut wie sein Widerpart, Innerlichkeit und Idealismus diesseits des Rheins, meint, abermals analog zur Wiener Schule, nicht bloß den Hedonismus dessen, was sich selbst mehr oder minder als Unterhaltung einbekennt, sondern auch die Askese eines mechanischen Objektivismus. Unerbittliche Insistenz auf der objektiv durchgestalteten Form reißt das Subjekt in diese hinein, während die unverbindliche Form der Neoklassiker Gültigkeit usurpierte, indem sie gewalt-

tätig das Subjekt aus sich verscheuchte. Erst Konstruktion, nicht das grausame Spiel visiert jene Versöhnung mit dem Subjekt, die im vorfaschistischen und nationalsozialistischen Zeitalter durch veranstaltete kollektive Ordnung der Musik mit dem ästhetischen Bann belegt war. Der *Marteau sans maître* von Boulez ist ein vierzig Jahre modernerer *Pierrot Lunaire* nicht bloß wegen seiner Schichtung aus Kurzformen, wegen der bunten Kontraste des Kammerorchesters, wegen des Überreichtums thematischer Gestalten, sondern durch Ausdruck kraft selbstvergessener Artikulation.

Mit ihrer Rezeption und mit der, wenn man so sagen darf, systematischen Arbeit an Modellen wie dem *Pierrot* aber tritt die jüngste Musik, in ihren begabtesten Trägern, auch in Gegensatz zur Wiener Schule: den einfachen des historischen Fortgangs. Daß die neue Musik mit der Verlagerung nach dem Westen westliche Elemente amalgamiert hat; den sensuellen Klang, der allerdings bereits den Wienern nicht fremd war; eine Art malerischer Lust an den Instrumentalfarben; selbst manches aus der Sphäre von Strawinsky, wie die Schlagzeugbehandlung durch Boulez, ist evident. Dabei geht es aber um keine billige Synthese von Ost und West: eher um produktive Kritik. Sie hat ihr Gewicht nicht daran, daß allerhand traditionale Rückstände der Wiener Schule beseitigt werden, die freilich dort nicht bloß umgeisterten, sondern bei Berg, auch in einem gewissen Konservativismus der Formstruktur des späteren Schönberg, ihre genaue Funktion erfüllten. Ausgetrieben wird vielmehr jenes provinzielle Moment, das nicht nur in der Textwahl bei Schönberg und dem späten Webern Unheil anrichtete. Während die besten der jungen Komponisten die Bequemlichkeit des blanken Objektivismus aufkündigen, verändert sich der Begriff des musikalischen Subjekts. Er verliert etwas von seiner Privatheit, von jenem kleinbürgerlich Muffigen, das heute um Strindberg, den literarischen Schutzheiligen der Wiener Komponisten, die Aura altertümlicher Verwesung legt. Das Pathos der Persönlichkeit, in dem bei den Wienern etwas naiv Wag-

nerisches sich vermauert hatte, und das nicht nur die Gesinnung betraf, sondern auch den Ton der Musik tangierte, schwindet. Schönberg, der große technische Innovator, hatte in seiner Arbeit über Probleme des Kunstunterrichts noch gegen den in jener Zeit freilich durch die Neudeutschen fragwürdig verselbständigten Begriff der Technik polemisiert und dagegen das reine Ausdrucksbedürfnis gepriesen. Aus einiger Distanz ließe das gegenwärtige musikalische Bewußtsein wohl auf die Formel sich bringen, daß es bei der Antithese von Ausdruck und Technik nicht sich beruhigt. Beide Kategorien werden mit vollem Bewußtsein so gründlich durcheinander vermittelt, wie sie es unwillkürlich schon in der Praxis der Wiener waren. Der französische Begriff des *Metier* kommt dort zu Ehren, wo bislang deutsche idealistische Künstlermetaphysik ihn über die Achsel angesehen hatte. Das seiner selbst bewußte *Metier* bewährt sich ebenso als Produktivkraft des musikalischen Gehalts, wie bei den Wienern die Technik am Ausdrucksbedürfnis sich inspirierte.

Das hebt den Primitivismus auf, wie er lange die neue Musik noch in ihren komplexesten Produktionen grundierte. Innerlichkeit vermißt sich nicht mehr, gegen Technik einen Reservatbereich zu behaupten. Der Einspruch der Kunst gegen die herrschende Kultur gewinnt nicht anders Gewalt als durch die Technik hindurch. Der gesamte Gestus verändert sich. Er wird unversöhnlicher durch rücksichtslose Komplexität, die aus dem Konstruktionsprinzip folgt, und urbaner zugleich. Daß damit der entprovinzialisierten neuen Musik schlechte Weltläufigkeit drohe, wie die Journalistenphrase von der Kunst des technischen Zeitalters sie ausbietet, ist nicht zu leugnen. Manches vom Einleuchtendsten aus der seriellen Musik mahnte an die Debussystische *Mondanité*, hätte nicht der Gang der Geschichte *Mondanité* selbst verurteilt, so daß die Erinnerung an sie eher ein Gewesenes errettet, als vor Salons sich neigt, die schon Naturschutzparks geworden sind. Man wird aber dem neuen Gestus, der beiden Seiten, den alten Wienern und den jungen westlichen Seruellen, so wichtig ist, nur dann gerecht,

wenn man auch ihn in seiner gesellschaftlichen Notwendigkeit begreift. Manche werfen der jungen musikalischen Generation ihren vielfach organisatorisch gewandten Willen zur Selbstbehauptung, ihre Strategie, ihr Verhältnis zu öffentlichen Institutionen vor und zitieren all dem gegenüber die Reinheit der Wiener. Aber in der verwalteten Welt kann, was anders ist, nicht anders überwintern, ja nicht einmal zur Stimme finden als durch Verwaltung: hindurch. Die Empörung über sogenannte Cliquen hat in einer Kultur, deren universales Gesetz das des Partikularismus ist, etwas Verlogenes. Auch weltfremde unter den Künstlern, denen es mit ihrer Sache ernst war, haben sich in der Welt gar nicht so schlecht ausgekannt, wie es die Ideologie, die vulgäre und auch ihre eigene, will. Richard Wagner wäre dafür das bedeutendste, wenngleich das problematischste Beispiel. Wer andere des Cliquenwesens bezichtigt, wird stets fast selbst zu einer Clique gehören. Daß heute ein Typus des Komponisten sich abzeichnet, bei dem Produktions- und Verwertungsprozeß so sich durchdringen, wie es früher zumindest nicht eingestanden war, ist kein bloßes Verfallssymptom — davon reden immer nur die Sprecher des geschichtlich Verurteilten — sondern zugleich auch die Antwort der musikalischen Produktivkräfte auf ihre Haft in monopolistischen Institutionen. Das Fragwürdige: die Tendenz von Betrieb und Verwertung, die Sache selbst zu übertäuben, den Produktionsprozeß zu lähmen, die Qualität herabzumindein, liegt auf der Hand. Aber ein verändertes Verhältnis zur Praxis, zu der des Realisierens der künstlerischen Intention ebenso wie zu der der Erhaltung des eigenen Lebens, wird diktiert von einer gesellschaftlichen Verfassung, welche unerbittlich die Schlupflöcher austräuchert, die man bis zu unseren Tagen den Künstlern einräumte, und die vorab in Wien gediehen. Wer über die neue Gestalt der Selbsterhaltung der Kunst und der Künstler sich entrüstet, an der auch die Werke selbst als funktionierende teilhaben, ergreift Partei für eine Reaktion, der es in den Kram passen würde, wenn diejenigen, die etwas riskieren, verhungern müßten und dann nichts mehr riskieren könnten. Im übrigen entspricht der praktische Gestus der intransigenten Künstler der ob-

jektiv determinierten Annäherung der bislang auseinanderweisenden Sphären musikalischer Produktion und Reproduktion.

Symptomatisch ist die eminent gesteigerte Empfindlichkeit für Modernität, für das, was an der Zeit ist. Dagegen hatten die Wiener eine Art hochmütiger Indifferenz fingiert, und Schönberg pochte nicht ohne Ranküne auf seinen Gegensatz zur Mode, darin gar nicht so viel anders als die Rauschbärte, die seine „Sucht, Unerhörtes zu leisten“, anprangerten. Er läßt seine heitere Oper mit der Frage „Mutti, was sind denn moderne Menschen?“ schließen. Solche Fragen belasten das Wiener Erbe. Sie würden heute schwerlich mehr gefragt, nicht bloß in den Texten, sondern auch dem Habitus nach. Daß nur dem je Letzten und damit selber schon Ephemerem eine Anweisung auf Dauer beigefügt sei, ist die Reaktionsweise von Stockhausen und Boulez. Radikal sind sie darin, daß sie durch eine Praxis, die in jedem Augenblick jener Maxime gehorcht, die kompakte Majorität provozieren. Zum er-

stenmal bezieht die Musik von sich aus etwas in sich ein, was sonst nur objektiv, über die Köpfe der Werke hinweg sich realisierte: den geschichtlichen Stellenwert der ästhetischen Wahrheit, die nicht, wie der Historismus es möchte, in die Zeit eingebettet ist, sondern der selbst Zeit innewohnt. Diese Idee von Moderne kannte bis heute nur die Malerei und etwa die untere, die Unterhaltungsmusik. Nun emanzipiert die fortgeschrittenste obere sich vom Tabu gegen die Mode, den hinfalligen Kairos, ohne welchen die großartigsten Trouvailles von Picasso nie gelungen wären. Töricht ist es darum, über das Tempo der Entwicklung, demgegenüber das der ersten Jahrhunderthälfte postkutschenhaft dünkt, und über den hektischen Wechsel der Parolen sich zu mokieren, in dem begierig die jüngsten Tendenzen sich selbst verbrennen. Verantwortliche Kunst scheint etwas vom fetischistischen Anspruch der eigenen Dauer loszuwerden. Mit ihrem Tempo übt sie zugleich Kritik an sich selber. Der Bodensatz des Willkürlichen, nicht rein dem Gesetz der Sache Gehorchenden, sondern dieser von außen

Aufgezwungenen, der mit dem Übergang der neuen Musik zum System, der Einführung der Zwölftontechnik hochgekommen war, wird entgiftet, indem das System nicht länger mit tierischem Ernst seine Gültigkeit verkündet; indem es zerfällt und sich einverstanden weiß mit seinem Zerfall. Es wird virtuell zu dem, was auch das andere große System der neuen Kunst, der Kubismus, war: kein an sich Seiendes, sondern ein Engpaß der Disziplin fürs entfesselte Bewußtsein. Die Komponisten, die den Zufall ins Gesetz hineinnehmen, gelüstet es, abermals den Bann des Gesetzes zu brechen.

Lizenz dieses Beitrags

Copyright

© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels

Beachten Sie auch:

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