

A

282  
—  
111

Mus. HC 2161

PHILOSOPHIE  
DER  
NEUEN  
MUSIK

*von*

THEODOR W.  
ADORNO

Miss. HC 2161

PHILOSOPHIE  
DER NEUEN MUSIK

VON

THEODOR W. ADORNO

[Wissensgrund.]



1949

J. C. B. MOHR (PAUL SIEBECK) TÜBINGEN

Mus. Hc 2167

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany

G. M. Z. F. O.  
Dep. No. 8079 / 2000 / 1949

M. 1949 468

## VORREDE

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

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

Aus solchen Vorstellungen entstand die Arbeit über Schönberg, die erst 1940—41 ausgeführt wurde. Sie blieb damals unveröffentlicht und war, außerhalb des engsten Kreises des Instituts für Sozialforschung in New York, nur ganz wenigen zugänglich. Heute erscheint sie in der ursprünglichen Gestalt, mit einigen Zusätzen, die sich durchwegs auf die späteren Werke Schönbergs beziehen.

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

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

Norm, und das doch sein Versprechen an sie nur einlöst, indem es verweigert, was sie von ihm erwarten.

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

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

Los Angeles, Kalifornien,

1. Juli 1948.

## ÜBERSICHT

## VORREDE

## EINLEITUNG

Stoffwahl S. 1. — Neuer Konformismus S. 2. — Falsches musikalisches Bewußtsein S. 4. — „Intellektualismus“ S. 6. — Radikale Musik nicht gefeit S. 9. — Antinomie der neuen Musik S. 11. — Vergleichgültigung S. 12. — Zur Methode S. 15.

## SCHÖNBERG UND DER FORTSCHRITT

Erschütterung des Werkes S. 19. — Tendenz des Materials S. 21. — Schönbergs Kritik an Schein und Spiel S. 24. — Dialektik der Einsamkeit S. 27. — Einsamkeit als Stil S. 30. — Expressionismus als Sachlichkeit S. 31.

Durchorganisation der Elemente S. 33. — Totale Durchführung S. 35. — Idee der Zwölftontechnik S. 39. — Musikalische Naturbeherrschung S. 42. — Umschlag in Unfreiheit S. 44.

Zwölftonmelos und Rhythmus S. 46. — Differenzierung und Vergrößerung S. 50. — Harmonik S. 53. — Instrumentalklang S. 57. — Zwölftonkontrapunkt S. 59. — Funktion des Kontrapunkts S. 62. — Form S. 63.

Die Komponisten S. 69. — Avantgarde und Lehre S. 75. — Lossage vom Material S. 77. — Erkenntnischarakter S. 82. — Stellung zur Gesellschaft S. 85.

## STRAWINSKY UND DIE RESTAURATION

Authentizität S. 89. — Intentionslosigkeit und Opfer S. 90. — Drehorgel als Urphänomen S. 94. — Sacre und Negerplastik S. 95. — Technische Elemente im Sacre S. 97. — „Rhythmus“ S. 100. — Identifikation mit dem Kollektiv S. 103.

Archaik, Moderne, Infantilismus S. 105. — Permanente Regression und musikalische Gestalt S. 108. — Der psychotische Aspekt S. 110. — Ritual S. 111. — Entfremdung als Sachlichkeit S. 112. — Fetischismus des Mittels S. 113. — Depersonalisierung S. 114. — Hebephrenie S. 115. — Katatonik S. 117. — Musik über Musik S. 119. — Denaturierung und Simplifizierung S. 121. — Dissoziation der Zeit S. 123. — Pseudomorphose an Malerei S. 125.

Theorie der Ballettmusik S. 126. — Hörtypen S. 129. — Trug des Objektivismus S. 132. — Der letzte Trick S. 133. — Neoklassizismus S. 135. — Expansionsversuche S. 137. — Schönberg und Strawinsky S. 139.

VERZEICHNIS DER AUSGEWÄHLTEN KOMPOSITIONEN S. 143.

## EINLEITUNG

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

Hegel, Ästhetik, III.

„Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten läßt.“ Das Prinzip, dem Walter Benjamin aus erkenntnis-kritischen Motiven in seinem Traktat über das deutsche Trauerspiel folgte, kann für eine philosophisch gemeinte Betrachtung der neuen Musik, die auf deren beide unverbundene Protagonisten wesentlich sich beschränkt, aus dem Gegenstand selber begründet werden. Denn einzig in den Extremen findet das Wesen dieser Musik sich ausgeprägt; sie allein gestatten die Erkenntnis ihres Wahrheitsgehalts. „Der Mittelweg“, heißt es im Vorwort Schönbergs zu den Chorsatiren, „ist der einzige, der nicht nach Rom führt“. Daher, und nicht in der Illusion der großen Persönlichkeit, werden bloß die zwei Autoren erörtert. Wollte man die nicht chronologisch, sondern der Qualität nach neue Produktion in ihrem ganzen Umfang, mit Einschluß aller Übergänge und Kompromisse durchmustern, man stieße unausweichlich doch wieder auf jene Extreme, sofern man sich nicht mit Beschreibung oder fachmännischer Beurteilung begnügte. Das besagt nicht notwendig etwas über den Wert, nicht einmal über das repräsentative Gewicht des Dazwischenliegenden. Die besten Arbeiten Béla Bartóks, der in mancher Hinsicht Schönberg und Strawinsky zu versöhnen trachtete<sup>1)</sup>, sind wahrscheinlich Strawinsky an Dichte und Fülle überlegen. Und die zweite neoklassizistische Generation, Namen wie Hindemith und Milhaud, haben der Gesamttendenz der Zeit bedenkenloser sich gefügt und damit scheinbar wenigstens treuer sie widergespiegelt als der hintergründige und darum sich selbst ins Absurde übertreibende Konformismus des Schulhaupts. Aber ihre Auslegung würde doch notwendig in die der

<sup>1)</sup> Cf. René Leibowitz, Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine, in: Les Temps Modernes, 2<sup>e</sup> année, Paris, Octobre 1947, S. 705 ff.

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

Was zwischen den Extremen angesiedelt ist, bedarf heute in der Tat bereits nicht sowohl mehr der deutenden Beziehung auf jene, als daß es durch Gleichgültigkeit die Spekulation entbehrlich macht. Die Geschichte der neuen Musikbewegung duldet kein „sinnvolles Nebeneinander der Gegensätze“ mehr. In ihrer Breite ist sie, seit dem heroischen Dezennium, den Jahren um den ersten Weltkrieg, Verfallsgeschichte, Rückbildung ins Traditionelle. Jene Abwendung der modernen Malerei von der Gegenständlichkeit, die dort den gleichen Bruch bezeichnet wie hier Atonalität, war bestimmt von der Defensive gegen die mechanisierte Kunstware, vorab die Photographie. Nicht anders reagierte die radikale Musik in ihren Ursprüngen gegen die kommerzielle Depravierung des überkommenen Idioms. Sie war die Antithese gegen die Ausbreitung der Kulturindustrie über ihr Bereich. Wohl hat der Übergang zur berechnenden Herstellung von Musik als Massenartikel längere Zeit gebraucht, als der analoge Prozeß in Literatur oder bildender Kunst. Ihr begriffsloses und ungegenständliches Element, das sie seit Schopenhauer der irrationalistischen Philosophie empfahl, machte sie spröde gegen die ratio der Verkäuflichkeit. Erst in der Ära des Tonfilms, des Radios und der gesungenen Reklamesprüche ist sie gerade in ihrer Irrationalität von der geschäftlichen Vernunft ganz beschlagnahmt worden. Sobald jedoch einmal die industrielle Verwaltung aller Kulturgüter als Totalität sich etabliert hat

gewinnt sie Macht auch über das ästhetisch nicht Konformierende. Durch die Übermacht der Verteilungsmechanismen, die dem Kitsch und den ausverkauften Kulturgütern zur Verfügung stehen, wie durch die gesellschaftliche hervorgebrachte Prädisposition der Hörer war die radikale Musik unterm späten Industrialismus in vollkommene Isolierung geraten. Das wird den Autoren, die leben wollen, zum moralisch-sozialen Vorwand für den falschen Frieden. Es zeichnet ein musikalischer Typus sich ab, der, bei unverzagter Präntention des Modernen und Seriösen, durch kalkulierten Schwachsinn der Massenkultur sich angleicht. Die Generation Hindemiths hatte noch Talent und Handwerk mitgebracht. Ihr Moderantismus bewährte sich vorab in einer geistigen Nachgiebigkeit die auf nichts sich festlegte, komponierte, was der Tag ihr zutrug und wie das schnöde Programm schließlich auch alles musikalisch Unbehagliche liquidierte. Sie endeten bei achtbar-routiniertem Neoklassizismus. Der kann der dritten Generation nicht vorgeworfen werden. Das als Menschlichkeit drapierte Einverständnis mit dem Hörer beginnt die technischen Standards zu zersetzen, welche das fortgeschrittene Komponieren erreicht hatte. Was vor dem Bruch galt, die Konstitution musikalischen Zusammenhangs durch Tonalität, ist unwiderbringlich dahin. Weder glaubt die dritte Generation an die beflissenen Dreiklänge, die sie blinzelnd schreibt, noch vermöchten die fadenscheinigen Mittel von sich aus zu anderem Klang eingesetzt zu werden als dem hohlen. Der Konsequenz der neuen Sprache jedoch, welche die äußerste Anstrengung des künstlerischen Gewissens mit gründlichem Mißerfolg auf dem Markte belohnt, wollen sie sich entziehen. Das mißlingt; historische Gewalt, die „Furie des Verschwindens“<sup>1)</sup>, verbietet ästhetisch den Kompromiß, so wie er politisch unwiederbringlich dahin ist. Während sie Schutz beim Altverbürgten suchen und dessen satt zu sein behaupten, was die Sprache des Unverstandes Experiment nannte, überantworten sie bewußtlos sich dem, was ihnen das ärgste dünkt, der Anarchie. Die Suche nach der verlorenen Zeit findet nicht einfach heim, sondern verliert jegliche Konsistenz; willkürliche Bewahrung des Überholten gefährdet was sie bewahren will, und verstockt sich mit schlechtem Gewissen gegen das Neue. Über alle Landesgrenzen hinweg ähneln sich die Epigonen der Epigonenfeindschaft in schwächlichen Mixturen aus Versiertheit und Hilflosigkeit. Der von seinen Heimatbehörden zu Unrecht als Kulturbolschewist gemaßregelte Schostakowitsch, die quicken Zöglinge der pädagogischen Statthalterin Strawinskys, die auftrumpfende Dürftigkeit Benjamin Brittens — sie alle haben gemein den Geschmack am Ungeschmack, Simplizität aus Unbildung, Unreife, die sich abgeklärt dünkt, und Mangel an technischer Verfügung. In Deutschland vollends hat die Reichsmusikkammer einen Schutthaufen hinter-

<sup>1)</sup> Hegel, Phänomenologie des Geistes, ed. Lasson, Leipzig 1921, S. 321.

lassen. Der Allerweltsstil nach dem zweiten Krieg ist der Eklektizismus des Zerbrochenen.

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

sich leiten. Dabei ist die Meinung, Beethoven sei verständlich und Schönberg unverständlich, objektiv Trug. Während an der neuen Musik dem von der Produktion abgeschnittenen Publikum die Oberfläche befremdend klingt, gingen doch ihre exponiertesten Phänomene aus eben den gesellschaftlichen und anthropologischen Voraussetzungen hervor, welche die eigenen der Hörer sind. Die Dissonanzen, die sie schrecken, reden von ihrem eigenen Zustand: einzig darum sind sie ihnen unerträglich. Umgekehrt ist der Gehalt des allzu Vertrauten so weit dem entrückt, was heute über die Menschen verhängt wird, daß ihre eigene Erfahrung kaum mehr mit der kommuniziert, für welche die traditionelle Musik zeugt. Wo sie zu verstehen glauben, nehmen sie bloß noch den toten Abguß dessen wahr, was sie als fraglosen Besitz hüten und was schon verloren ist in dem Augenblick, in dem es zum Besitz wird: neutralisiert, der eigenen kritischen Substanz beraubt, gleichgültiges Schaustück. In der Tat fällt denn auch in die Auffassung des Publikums von traditioneller Musik nur das Allergröbste, Einfälle, die sich behalten lassen; ominös schöne Stellen, Stimmungen und Assoziationen. Der musikalische Zusammenhang, der den Sinn stiftet, bleibt in jeder frühen Beethoven-sonate dem durchs Radio dressierten Hörer nicht weniger verborgen als in einem Schönbergquartett, das ihn wenigstens daran mahnt, daß sein Himmel nicht voll der Geigen hängt, an deren süßem Ton er sich weidet. Wohl ist keineswegs gesagt, daß ein Werk überhaupt nur in seiner eigenen Epoche spontan zu verstehen, sonst notwendig der Depravierung oder dem Historismus ausgeliefert sei. Aber die gesellschaftliche Gesamttendenz, die aus dem Bewußtsein und Unbewußtsein der Menschen jene Humanität ausgebrannt hat, welche dem heute gängigen musikalischen Vorrat einmal zugrunde lag, läßt die Idee der Humanität nur noch im leeren Zeremonial des Konzerts unverbindlich wiederholen, während das philosophische Erbe der großen Musik einzig dem zugefallen ist, was die Erbschaft verschmäht. Der Musikbetrieb, der den Vorrat erniedrigt, indem er ihn als Heiligtum anpreist und galvanisiert, bestätigt bloß den Bewußtseinsstand der Hörer an sich, für den die entsagend errungene Harmonie des Wiener Klassizismus und die ausbrechende Sehnsucht der Romantik als Schmücke dein Heim nebeneinander konsumfähig geworden sind. In Wahrheit verlangt das adäquate Hören derselben Stücke Beethovens, deren Themen der Mann in der Untergrundbahn vor sich hin pfeift, weit größere Anstrengung noch als das der avanciertesten Musik: den Lack von falscher Darbietung und festgefahrenen Reaktionsweisen herunterzuschlagen. Da aber die Kulturindustrie ihre Opfer dazu erzogen hat, in der Freizeit, die ihnen für geistigen Konsum zugemessen wird, Anstrengung zu vermeiden, so klammern sie sich um so starrsinniger an die Erscheinung, die das Wesen versperrt. Die vorwaltende, auf Hochglanz polierte Interpretation, auch die von Kammermusik, kommt dem weit entgegen. Nicht bloß werden die Ohren der Be-

völkerung so mit leichter Musik überflutet, daß die andere sie nur noch als der geronnene Gegensatz zu jener, als „klassisch“ erreicht; nicht bloß ist die perzeptive Fähigkeit durch die allgegenwärtigen Schlager so abgestumpft, daß die Konzentration verantwortlichen Hörens unmöglich und von Erinnerungsspuren des Unfugs durchsetzt ist, sondern die sakrosankte herkömmliche Musik selber ist im Charakter ihrer Aufführung und fürs Leben der Hörer der kommerziellen Massenproduktion gleichgeworden, und ihre Substanz bleibt davon nicht unberührt. Musik hat an dem Teil, was Clement Greenberg die Aufspaltung aller Kunst in Kitsch und Avantgarde nannte, und der Kitsch, das Diktat des Profits über die Kultur hat deren gesellschaftlich reservierte Sondersphäre längst sich unterworfen. Darum sind Überlegungen, denen es auf die Entfaltung von Wahrheit in der ästhetischen Objektivität ankommt, einzig auf die Avantgarde verwiesen, die aus der offiziellen Kultur ausgeschlossen ist. Philosophie der Musik heute ist möglich nur als Philosophie der neuen Musik. Bewahrend ist bloß noch die Kündigung jener Kultur: sie selber hilft einzig zur Förderung der Barbarei, über welche sie sich entrüstet. Fast möchte man die gebildeten Hörer für die ärgsten halten, jene, die auf Schönberg mit dem prompten „Das verstehe ich nicht“ ansprechen, einer Äußerung, deren Bescheidenheit Wut als Kennerschaft rationalisiert.

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

Seismograph von Schönbergs Erwartung<sup>1)</sup>. Andererseits hat jene objektive Konsequenz des musikalischen Gedankens selber, welche einzig großer Musik ihre Dignität verleiht, von je die wache Kontrolle durchs subjektive kompositorische Bewußtsein erheischt. Die Ausbildung solcher Logik der Konsequenz auf Kosten der passiven Perzeption des sinnlichen Klingens definiert den Rang gegenüber dem kulinarischen Spaß. Soweit die neue Musik in ihrer reinen Ausformung der Logik der Konsequenz aufs Neue nachsinnt, fällt sie in die Tradition der Kunst der Fuge, Beethovens und Brahmsens. Wollte man von Intellektualismus reden, dann wäre weit eher jene gemäßigte Moderne anzuklagen, welche die rechte Mischung von Reiz und Banalität ausprobiert, als wer dem integralen Gesetz des Gefüges, vom Einzelklang bis zum Zug der Form, gehorcht, auch und gerade wenn dadurch die automatische Auffassung der Einzelmomente verhindert wird. Trotz alldem jedoch ist der Vorwurf des Intellektualismus so hartnäckig, daß es mehr frommt, den Sachverhalt, auf dem er sich erhebt, in die übergreifende Erkenntnis aufzunehmen, als dabei sich zu bescheiden, dummen Argumenten mit klügeren zu begegnen. In den begrifflich fragwürdigsten, unartikuliertesten Regungen des allgemeinen Bewußtseins ist neben der Lüge die Spur jener Negativität der Sache selbst geborgen, deren die Bestimmung des Gegenstandes nicht entraten kann. Kunst insgesamt und die Musik im besonderen zeigt heute sich erschüttert durch eben jenen Prozeß der Aufklärung, an dem sie selber teilhat und mit dem ihr eigener Fortschritt zusammenfällt. Wenn Hegel vom Künstler die „freie Ausbildung des Geistes“ fordert, „in welcher aller Aberglauben und Glauben, der auf bestimmte Formen der Anschauung und Darstellung beschränkt bleibt, zu bloßen Seiten und Momenten herabgesetzt ist, über welche der freie Geist sich zum Meister gemacht hat, indem er in ihnen keine an und für sich geheiligten Bedingungen seiner Exposition und Gestaltungsweise

---

<sup>1)</sup> Freilich ist es dem Appetit des Konsumenten weniger um jenes Gefühl zu tun, für welches das Kunstwerk entsteht, als um das, welches es erregt, den Lustgewinn, den er einzuheimsen meint. Solcher praktische Gefühlswert der Kunst ward seit je gerade von der hausbackenen Aufklärung urgiert, und Hegel hat ihr und ihrer Art Aristotelismus den Bescheid erteilt: „Man hat . . . gefragt, welche Empfindungen denn nun wohl durch die Kunst zu erregen seyen; Furcht z. B. und Mitleid, wie diese aber angenehm seyn, wie die Betrachtung eines Unglücks Befriedigung gewähren könne. Diese Richtung der Reflexion schreibt sich besonders aus Moses Mendelssohn's Zeiten her, und man kann in seinen Schriften viele solcher Betrachtungen finden. Doch führt solche Untersuchung nicht weit, denn die Empfindung ist die unbestimmte dumpfe Region des Geistes; was empfunden wird, bleibt eingehüllt in die Form abstractester einzelner Subjectivität, und deshalb sind auch die Unterschiede der Empfindung ganz abstracte, keine Unterschiede der Sache selbst . . . Die Reflexion auf die Empfindung begnügt sich mit der Beobachtung der subjectiven Affection und deren Besonderheit, statt sich in die Sache, das Kunstwerk zu versenken und zu vertiefen und darüber die bloße Subjectivität und deren Zustände fahren zu lassen.“ (G. F. W. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, ed. Hotho, I, Berlin 1842, S. 42f.)

sieht“<sup>1)</sup> — dann legt die Entrüstung über den vorgeblichen Intellektualismus des von der selbstverständlichen Voraussetzung seines Objekts wie der absoluten Wahrheit der überkommenen Formen befreiten Geistes diesem, als Unglück oder Schuld, zur Last, was objektiv, mit Notwendigkeit stattfindet. „Dies müssen wir jedoch als kein bloßes zufälliges Unglück ansehen, von welchem die Kunst von außen her durch die Not der Zeit, den prosaischen Sinn, den Mangel an Interesse usw. betroffen wurde, sondern es ist die Wirkung und der Fortgang der Kunst selber, welche, indem sie den ihr selbst inwohnenden Stoff zur gegenständlichen Anschauung bringt, auf diesem Wege selbst durch jeden Fortschritt einen Beitrag liefert, sich selber von dem dargestellten Inhalt zu befreien“<sup>2)</sup>. Der Rat, die Künstler sollten besser nicht zu viel denken, während doch jene Freiheit sie unabdingbar auf den Gedanken verweist, ist nichts weiter als die von der Massenkultur adaptierte und ausgeschlachtete Trauer über den Verlust an Naivität. Heutzutage läuft das romantische Urmotiv auf die Empfehlung heraus, durchs Vermeiden der Reflexion eben jenen traditionell vorgegebenen Stoffen und Formkategorien sich zu beugen, welche dahin sind. Worüber geklagt wird, ist in Wahrheit kein partieller und durch Veranstaltungen — also selber rational — zu heilender Verfall, sondern der Schatten des Fortschritts. Dessen negatives Moment herrscht so sichtbar über seine gegenwärtige Phase, daß man die Kunst dagegen anruft, die doch selber unterm gleichen Zeichen steht. Die Wut über die Avantgarde ist so unmaßig, geht so weit über deren Rolle unter der späten Industriegesellschaft, gewiß über ihren Anteil an deren kulturellen Ostentationen hinaus, weil das verängstigte Bewußtsein in der neuen Kunst die Pforte verriegelt findet, durch welche es der totalen Aufklärung zu entfliehen hoffte: weil Kunst heute, wofern ihr überhaupt Substantialität zukommt, ohne Konzession all das reflektiert und zum Bewußtsein bringt, was man vergessen möchte. Aus solcher Relevanz wird dann die Irrelevanz der avancierten Kunst konstruiert, die der Gesellschaft nichts mehr gebe. Die kompakte Majorität macht sich zunutze, was Hegels gewaltige Nüchternheit dem historischen Stundenschlag entnahm: „Was wir als Gegenstand durch die Kunst oder das Denken so vollständig vor unseren sinnlichen oder geistigen Augen haben, daß der Gehalt erschöpft, daß alles heraus ist, und nichts Dunkles und Innerliches mehr übrig bleibt, daran verschwindet das absolute Interesse.“<sup>3)</sup> Es war eben dies absolute Interesse, welches die Kunst im neunzehnten Jahrhundert, als der totale Anspruch der philosophischen Systeme dem der Religion in den Orkus gefolgt war, beschlagnahmt hatte: Wagners Bayreuther Konzeption ist das extreme Zeugnis solcher aus Not geborenen Hybris. Ihrer

<sup>1)</sup> Hegel, Ästhetik, I. c., II, S. 233f.

<sup>2)</sup> Hegel, I. c., S. 231.

<sup>3)</sup> Hegel, I. c., *ibid.*

ist die neue Kunst in ihren wesentlichen Exponenten ledig geworden, ohne darum jenes Dunklen sich zu begeben, um dessen Fortbestand Hegel, darin schon ein echter Bürger, bangte. Denn das Dunkle, welches in immer erneuten Ansätzen vom Fortschritt des Geistes bezwungen wird, hat vermöge des Drucks, den der herrschaftliche Geist über die inner- und außermenschliche Natur ausübt, zugleich in veränderter Gestalt bis heute stets sich wiederhergestellt. Das Dunkle ist nicht das reine An und für sich Sein, als welches es an Stellen wie jener der Hegelschen Ästhetik erscheint. Sondern auf die Kunst ist die Lehre der Phänomenologie des Geistes anzuwenden, derzufolge alle Unmittelbarkeit ein in sich bereits Vermitteltes ist. Mit anderen Worten: ein von Herrschaft erst Produziertes. Wenn der Kunst die unmittelbare Selbstgewißheit unbefragt hingenuommener Stoffe und Formen zergangen ist, dann ist ihr im „Bewußtseyn von Nöten“<sup>1)</sup>, im grenzenlosen Leid, das über die Menschen hereinbrach, und in dessen Spuren im Subjekt selber ein Dunkles zugewachsen, das nicht als Episode die vollendete Aufklärung unterbricht, sondern ihre jüngste Phase überschattet und freilich durch seine reale Gewalt die Darstellung im Bilde fast ausschließt. Je mehr die allmächtige Kulturindustrie das erhellende Prinzip an sich reißt und in Menschenbehandlung zugunsten des fortbestehenden Dunklen verderbt, um so mehr tritt Kunst in Gegensatz zur unwahren Helle, setzt dem omnipotenten Zeitstil des Neonlichts Konfigurationen jenes verdrängten Dunklen entgegen und hilft zur Erhellung einzig noch, indem sie die Helligkeit der Welt bewußt ihrer eigenen Finsternis überführt<sup>2)</sup>. Erst einer befriedeten Menschheit würde die Kunst absterben: ihr Tod heute, wie er droht, wäre einzig der Triumph des bloßen Daseins über den Blick des Bewußtseins, der ihm standzuhalten sich vermißt.

Solche Drohung jedoch steht selbst über den wenigen intransigenten Kunstwerken, die überhaupt noch zustandekommen. Indem sie totale Aufklärung in sich, ohne Rücksicht auf die abgefeymte Naivetät des Kulturbetriebs vollziehen, werden sie nicht nur die um ihrer Wahrheit willen anstößige Antithese zur totalen Kontrolle, welcher der Betrieb zusteuert, sondern ähneln zugleich der Wesensstruktur dessen sich an, wogegen sie stehen, und treten in Gegensatz zum eigenen Anliegen. Der Verlust an „absolutem Interesse“ betrifft nicht bloß ihr äußeres Schicksal in der Gesellschaft, die nachgerade die Aufmerksamkeit der Empörung sich ersparen kann, und die neue Musik achselzuckend, als Narretei hinweisen läßt. Sondern sie teilt das Los politischer Sekten, die, selbst wenn sie an sich die fortgeschrittenste Gestalt der Theorie festhalten mögen, durch ihr Mißverhältnis zu jeder bestehenden Macht in die Unwahrheit,

<sup>1)</sup> Hegel, Ästhetik, I, S. 37

<sup>2)</sup> Cf. Max Horkheimer, Neue Kunst und Massenkultur, in: „Die Umschau“, Jahrgang III, 1948, Heft 4, S. 459f.

den Dienst am Bestehenden, getrieben werden. Das An sich Sein der Werke ist auch nach ihrer Entfaltung zur ungeschmälerten Autonomie, nach der Absage an Unterhaltung, nicht indifferent gegen die Rezeption. Die gesellschaftliche Isolierung, die von der Kunst aus sich heraus nicht zu überwinden ist, wird zur tödlichen Gefahr ihres eigenen Gelingens. Hegel hat, vielleicht gerade vermöge seines Abstandes von der absoluten Musik, deren bedeutendste Produkte stets schon esoterisch blieben, in Konsequenz seiner Ablehnung der Kantischen Ästhetik, vorsichtig ausgesprochen, was nachgerade der Musik ans Leben geht. Der Kern seiner Argumente, nicht frei von amüsischer Naivetät, bezeichnet doch ein Entscheidendes an jenem sich Überlassen der Musik an ihre reine Immanenz, wie es ihr vom eigenen Entwicklungsgesetz und vom Verlust der gesellschaftlichen Resonanz aufgezwungen wird. Es kann dem Komponisten, heißt es in dem Kapitel, welches die Musik im „System der einzelnen Künste“ abhandelt, „unbekümmert um solchen Gehalt, auf die rein musikalische Struktur seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen. Nach dieser Seite hin kann dann aber die musikalische Produktion leicht etwas sehr Gedanken- und Empfindungsloses werden, das keines auch sonst schon tiefen Bewußtseyns der Bildung und des Gemüths bedarf. Wir sehen dieser Stoffleerheit wegen die Gabe der Komposition sich nicht nur häufig bereits im zartesten Alter entwickeln, sondern talentreiche Komponisten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbewußtesten, stoffärmsten Menschen. Das Tiefere ist daher darein zu setzen, daß der Komponist beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbestimmten Inhalts und der musikalischen Struktur auch in der Instrumentalmusik die gleiche Aufmerksamkeit widmet, wobei es ihm dann wieder freisteht, bald dem Charakteristischen den Vorzug zu geben, oder auch diese Elemente miteinander zu vermitteln.<sup>1)</sup>“ Nur daß das geahndete „Gedanken- und Empfindungslose“ nicht durch Takt und substantielle Fülle beliebig zu meistern, sondern historisch zur Aushöhlung der Musik selber gesteigert ist kraft des objektiven Zerfalls der Idee von Ausdruck. Hegel behält gleichsam gegen sich selber recht: der geschichtliche Zwang reicht weiter noch als seine Ästhetik worthaben möchte. Auf der gegenwärtigen Stufe steht dem Künstler unvergleichlich viel weniger frei, als Hegel zu Beginn der liberalen Ära denken konnte. Die Auflösung jegliches Vorgegebenen hat nicht in der Möglichkeit resultiert, über alles an Stoff und Technik nach Gutdünken zu verfügen — das wähnt nur der ohnmächtige Synkretismus, und selbst so großartige Konzeptionen wie Mahlers Achte Symphonie sind an der Illusion solcher Möglichkeit gescheitert —, sondern er ist zum bloßen Exekutor der eigenen Intentionen geworden, die ihm fremd, als unerbittliche Anforderungen aus den

<sup>1)</sup> Hegel, l. c., III, S. 213ff.

Gebilden entgegentreten, an denen er arbeitet<sup>1)</sup>. Jene Art Freiheit, die Hegel dem Komponisten zuschreibt und die ihre äußerste Realisierung in Beethoven fand, von dem er keine Notiz nahm, ist auf ein wie immer auch Vorgegebenes notwendig bezogen, in dessen Rahmen eine Vielfalt von Möglichkeiten offen liegt. Was dagegen bloß aus sich heraus und für sich ist, kann nicht anders sein, als es ist, und schließt die versöhnenden Akte aus, von denen Hegel das Heil der instrumentalen Musik sich versprach. Die Eliminierung alles Vorgegebenen, die Reduktion der Musik gleichsam auf die absolute Monade, läßt sie erstarren und affiziert ihren innersten Gehalt. Als autarkische Domäne gibt sie einer nach Branchen aufgeteilten Einrichtung der Gesellschaft recht: der sturen Herrschaft des Partialinteresses, die noch hinter der interesselosen Kundgabe der Monade spürbar ist.

Daß Musik insgesamt, und zumal die Polyphonie, das notwendige Medium der neuen Musik, in den kollektiven Übungen von Kult und Tanz entsprang, ward nicht als bloßer „Ausgangspunkt“ durch ihre Ausbildung zur Freiheit einfach überwunden. Sondern der historische Ursprung bleibt ihr eigenes Sinnesimplikat, auch wenn sie längst mit jeglicher kollektiven Übung gebrochen hat. Polyphone Musik sagt „wir“, selbst wo sie einzig in der Vorstellung des Komponisten lebt und keinen Lebenden sonst erreicht. Die ideale Kollektivität, die sie noch als von der empirischen abgespaltene in sich trägt, gerät aber zu ihrer unausweichlichen gesellschaftlichen Isolierung und ihrem durch diese gesetzten Ausdruckscharakter in Widerspruch. Das Vernommenwerden durch viele liegt auf dem Grunde der musikalischen Objektivation selber, und wo es ausgeschlossen ist, wird diese notwendig fast zu einem Fiktiven herabgesetzt, zur Arroganz des ästhetischen Subjekts, das Wir sagt, während es nur noch Ich ist, und das doch überhaupt nichts sagen kann, ohne das Wir mitzusetzen. Die Unangemessenheit eines solipsistischen Stückes für großes Orchester liegt nicht nur in der Disproportion zwischen dem numerischen Aufgebot auf der Estrade und den leeren Reihen, vor denen sie spielen, sondern sie zeugt davon, daß die Form als solche notwendig über das Ich hinausgeht, auf dessen Standpunkt sie versucht wird, während doch wiederum die Musik, die auf diesem Standpunkt entsteht und ihn darstellt, positiv über ihn nicht hinausgehen kann. Diese Antinomie zehrt an den Kräften der neuen Musik. Ihre Starre ist die Angst des Gebildes vor seiner verzweiferten Unwahrheit. Krampfhaft sucht es ihr zu entgehen durch eine Versenkung ins eigene Gesetz, die doch zugleich mit der Konsistenz auch die Unwahrheit vermehrt. Gewiß ist die große absolute Musik heute, die der Schule Schön-

<sup>1)</sup> Darauf ist höchst überraschenderweise in einer seiner Spätschriften Freud gestoßen, der doch sonst allen Nachdruck auf den subjektiv-psychologischen Gehalt der Kunstwerke legt. „However, the creative power of an author does not, alas, always follow his good will. A work grows as it will and sometimes confronts its author as an independent, alien creation“ (S. Freud, *Moses and Monotheism*, New York 1939, S. 164).

bergs, das Gegenteil jenes „Gedanken- und Empfindungslosen“, das Hegel, wohl mit einem Seitenblick auf das zu seiner Zeit erstmals losgelassene instrumentale Virtuosität, fürchtete. Aber es kündigt dafür eine Art Leere höherer Ordnung sich an, nicht unähnlich dem Hegelschen „unglücklichen Selbstbewußtsein“: „Aber dies Selbst hat durch seine Leerheit den Inhalt freigelassen“<sup>1)</sup>. Die Verwandlung der ausdrucksstragenden Elemente von Musik in Material, welche Schönberg zufolge durch die ganze Geschichte von Musik hindurch unablässig statthat, ist heute so radikal geworden, daß sie die Möglichkeit von Ausdruck selber in Frage stellt. Die Konsequenz der eigenen Logik versteinert das musikalische Phänomen mehr stets aus einem Bedeutenden zu einem sich selber undurchsichtigen Daseienden. Keine Musik heute könnte den Tonfall des „Dir werde Lohn“ reden. Nicht bloß hat mit der Idee der „besseren Welten“ auch die des Menschlichen selber jene Kraft über die Menschen eingebüßt, aus der das Beethovensche Bild lebt. Sondern die Strenge des Gefüges, durch welche allein Musik gegen die Ubiquität des Betriebs sich behauptet, hat sie derart in sich verhärtet, daß jenes ihr Auswendige, Wirkliche sie nicht mehr erreicht, welches ihr einmal den Gehalt zubrachte, aus dem absolute Musik wahrhaft zur absoluten wurde. Versuche, ihr solchen Gehalt mit einem Handstreich zurückzuerobern, weil das musikalische Gefüge als solches ihnen sich verschließt, behelfen sich meist mit der äußerlichsten und unverbindlichsten Aktualität von Stoffen; nur Schönbergs Spätwerke, welche Ausdruckstypen auskonstruieren und die Reihengestalten nach ihnen bilden, stellen substantiell abermals die Frage des „Gehalts“, ohne doch dessen organische Einheit mit den rein musikalischen Vorgängen zu präntendieren. Es bleibt der avancierten Musik nichts übrig, als auf ihrer Verhärtung zu bestehen, ohne Konzession an jenes Menschliche, das sie, wo es noch lockend sein Wesen treibt, als Maske der Unmenschlichkeit durchschaut. Ihre Wahrheit scheint eher darin aufgehoben, daß sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert, als daß sie von sich aus positiven Sinnes mächtig wäre. Sie ist unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten.

Von der Musik wie von allen Äußerungen des objektiven Geistes wird heute die uralte Schuld einkassiert, die in der Trennung des Geistes von der Physis, seiner Arbeit von der der Hände gelegen war: die Schuld des Privilegs. Hegels Dialektik von Herr und Knecht greift am Ende auf den Oberherrn, den naturbeherrschenden Geist über. Je weiter dieser zur Autonomie fortschreitet, um so mehr entfernt er sich damit von der konkreten Beziehung auf alles von ihm Beherrschte, Menschen und Stoffe gleichermaßen. Sobald er in seinem eigensten Umkreis, dem der freien künstlerischen Produktion, das letzte Heteronome, Stoffliche ganz bewältigt, beginnt er gefangen in sich zu kreisen,

<sup>1)</sup> Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, I. c., S. 482.

abgelöst vom Widerstrebenden, aus dessen Durchdringung er seinen Sinn einzig empfing. Die Vollendung der geistigen Freiheit fällt zusammen mit der Emaskulierung des Geistes. Sein Fetischcharakter, seine Hypostasierung als die einer bloßen Reflexionsform wird offenbar, wenn er der letzten Abhängigkeit von dem ledig ward, was selber nicht Geist ist, sondern als das von allen geistigen Formen implizit Gemeinte diesen allein ihre Substantialität verleiht. Die nicht konformierende Musik ist vor solcher Vergleichgültigung des Geistes, der des Mittels ohne Zweck, nicht geschützt. Wohl bewahrt sie ihre gesellschaftliche Wahrheit kraft der Antithese zur Gesellschaft, durch Isolierung, aber diese läßt wiederum auch sie selber verdorren. Es ist, als wäre ihr der Stimulus zur Produktion, ja die *raison d'être* entzogen. Denn noch die einsamste Rede des Künstlers lebt von der Paradoxie, gerade vermöge ihrer Vereinsamung, des Verzichts auf die eingeschliffene Kommunikation, zu den Menschen zu reden. Sonst geht in die Produktion ein Lähmendes, Zerstörendes ein, wie tapfer auch immer die Gesinnung des Künstlers als solche sei. Unter den Symptomen solcher Lähmung ist das sonderbarste vielleicht, daß die fortgeschrittene Musik, welche durch Autonomie eben jenes demokratisch breite Publikum von sich stieß, das sie einmal durch Autonomie erobert hatte, nun an die der Ära vor der bürgerlichen Revolution zugehörige und in ihrem Wesen Autonomie gerade ausschließende Einrichtung der Auftragskomposition sich erinnert. Die neue Sitte datiert bis auf Schönbergs Pierrot zurück, und was Strawinsky für Djaghilew schrieb, ist ihr verwandt. Fast alle exponierten Stücke, die überhaupt noch fertig werden, sind nicht auf dem Markt verkäuflich, sondern von Mäzenen oder Institutionen bezahlt<sup>1)</sup>. Der Konflikt zwischen Auftrag und Autonomie kommt in widerwilliger, stockender Produktion an den Tag. Denn weit mehr noch als in der absolutistischen Ära sind heute der Mäzen und der Künstler, die immer schon in prekärem Verhältnis standen, einander fremd. Der Mäzen hat keinerlei Beziehung zum Werk, sondern bestellt es als einen Sonderfall jener „kulturellen Verpflichtung“, die selber bloß die Neutralisierung der Kultur bekundet; für den Künstler aber reicht die Festlegung auf Termine und bestimmte Gelegenheiten schon hin, um die Unwillkürlichkeit, deren das emanzipierte Ausdrucksvermögen bedürfte, zu tilgen. Es herrscht historisch prästabilisierte Harmonie zwischen der materiellen Nötigung zur Auftragskomposition durch

<sup>1)</sup> Die Tendenz ist keineswegs auf die avancierte Komposition beschränkt, sondern gilt für alles, was unter der Herrschaft der Massenkultur als esoterisch abgestempelt wird. In Amerika kann kein Streichquartett sich halten, es wäre denn von einer Universität oder von reichen Interessenten subventioniert. Auch darin setzt der generelle Zug sich durch, den Künstler, dem die Basis des liberalen Unternehmertums unter den Füßen schwankt, in einen Angestellten zu verwandeln. So ergeht es nicht nur der Musik, sondern allen Bereichen des objektiven Geistes, zumal dem literarischen. Der wahre Grund ist die anwachsende ökonomische Konzentration und das Absterben der freien Konkurrenz.

Unverkäuflichkeit und einem Nachlassen der inneren Spannung, das zwar den Komponisten dazu befähigt, mit der in unbeschreiblicher Anstrengung erungenen Technik des autonomen Werkes heteronome Aufgaben zu erfüllen, dafür aber vom autonomen Werk ablenkt. Die Spannung selber, die im Kunstwerk sich löst, ist die von Subjekt und Objekt, von innen und außen. Heute, da unterm Druck der ökonomischen Durchorganisation beide zu falscher Identität, zum Einverständnis der Massen mit dem Herrschaftsapparat integriert werden, zergeht mit der Spannung sowohl der produktive Drang des Komponisten wie die Schwerkraft des Werkes, die es jenem einst zufallen ließ und dem nun die historische Tendenz nicht länger beisteht. Durch vollendete Aufklärung von der „Idee“ gereinigt, die als bloße ideologische Zutat zu den musikalischen Tatsachen, als private Weltanschauung des Komponisten erscheint, wird das Werk gerade vermöge seiner absoluten Vergeistigung zu einem blind Existierenden, in grellem Widerspruch zur unvermeidlichen Bestimmung eines jeglichen Kunstwerks als Geist. Was mit heroischer Anstrengung bloß noch da ist, könnte ebensogut auch nicht da sein. Stichhaltig ist der Verdacht, den Steuermann einmal äußerte, daß der Begriff der großen Musik, der heute an die radikale übergegangen ist, selber nur einem Augenblick der Geschichte angehöre; daß die Menschheit im Zeitalter der allgegenwärtigen Radios und Grammophonautomaten die Erfahrung von Musik überhaupt vergesse. Geläutert zum Selbstzweck, erkrankt sie an der Zwecklosigkeit nicht weniger als das Konsumgut an den Zwecken. Gesellschaftliche Arbeitsteilung<sup>1)</sup> zeigt da, wo es nicht um gesellschaftlich nützliche

<sup>1)</sup> Hegel hat, in der Musikästhetik, Dilettanten und Kenner kontrastiert, welche im Verständnis absoluter Musik auseinanderträten. (Ästhetik, I. c., III, S. 213.) Er hat dabei das Hören des Laien einer ebenso eindringlichen wie aktuellen Kritik unterzogen und dem Kenner umstandlos das Recht zugeschrieben. So bewundernswert die Abweichung vom bürgerlich gesunden Menschenverstand, dem er in Fragen solcher Art sonst nur allzu gern zu Hilfe kommt, so verkennt er doch die Notwendigkeit der Divergenz beider Typen, die eben aus der Arbeitsteilung folgt. Kunst ist zum Erben hochspezialisierter handwerklicher Verfahren geworden, als das Handwerk selber ganz durch die Massenproduktion abgelöst war. Damit aber hat der Kenner, dessen kontemplatives Verhältnis zur Kunst immer schon etwas von jenem verdächtigen Geschmack einschloß, den Hegels Ästhetik so gründlich durchschaute, auch sich selber zur Unwahrheit entfaltet, komplementär zu der des Laien, welcher von der Musik nur noch erwartet, daß sie neben seinem Arbeitstaghinplätschere. Er ist zum Experten geworden, sein Wissen, das einzige, das die Sache überhaupt noch erreicht, zugleich zum routinierten Bescheidwissen, das sie tötet. Er vereint zünftlerische Intoleranz mit sturer Naivetät in allem, was über Technik als Selbstzweck hinausgeht. Während er jeden Kontrapunkt kontrollieren kann, übersieht er längst nicht mehr, wozu das Ganze und ob es überhaupt noch gut sei: die spezialisierte Nähe schlägt in Verblendung, Erkenntnis in den gleichsam administrativen Rechenschaftsbericht um. Im besserwisserischen Eifer zur Apologie von Kulturgütern berührt sich der Sachverständige mit dem kultivierten Hörer. Sein Gestus ist reaktionär: er monopolisiert den Fortschritt. Je mehr aber die Entwicklung die Komponisten als Fachleute prägt, um so mehr dringt in die innere Zusammensetzung der Musik ein, was der Fachmann als Agent einer Gruppe mitbringt, die sich mit dem Privileg identifiziert.

Arbeit, sondern ums beste, um die Herausforderung von Nützlichkeit geht, Spuren fragwürdiger Irrationalität. Diese ist unmittelbare Folge der Trennung nicht bloß vom Vernommensein sondern von aller inwendigen Kommunikation mit den Ideen — fast ließe sich sagen: mit der Philosophie. Solche Irrationalität wird unverkennbar, gerade sobald die neue Musik mit dem Geist, mit philosophischen und gesellschaftlichen Sujets sich einläßt und dabei nicht nur hilflos desorientiert sich zeigt, sondern die widerstehenden Strebungen, die sie in sich selber hat, durch die Ideologie verleugnet. Die literarische Qualität des Wagnerischen Rings war fragwürdig als grob zusammengehämmerte Allegorie der Schopenhauerschen Verneinung des Willens zum Leben. Daß aber der Ringtext, dessen Musik auch schon für esoterisch galt, zentrale Sachverhalte des aufdämmernden bürgerlichen Verfalls behandelt, ist ebenso gewiß wie die fruchtbarste Beziehung zwischen der musikalischen Gestalt und der Natur der Ideen, die jene objektiv bestimmen. Bei Schönberg wird wahrscheinlich die musikalische Substanz einmal als der Wagnerischen überlegen sich erweisen, aber seine Texte sind nicht nur im Vergleich zu dem im Guten und Schlechten aufs Ganze gehenden Wagnerschen privat-zufällig, sondern divergieren auch dem Stil nach mit der Musik und verkünden, sei's auch aus Trotz, Parolen, deren Treuherzigkeit von jedem musikalischen Satz darin negiert ist: etwa den Triumph der Liebe über die Mode. Nie war die musikalische Qualität indifferent gegen die des Vorwurfs: Werke wie *Così fan tutte* und *Euryanthe* laborieren auch musikalisch an ihren Büchern und sind durch keine literarische und szenische Hilfsoperation zu erretten. Daß Bühnenwerke, in denen der Widerspruch zwischen der äußersten musikalischen Vergeistigung und dem kruden Gegenstand ins Ungemessene und allein dadurch allenfalls Versöhnende gesteigert ist, besser fahren sollen als *Così fan tutte*, läßt sich nicht erwarten. Noch die beste Musik von heute kann verloren gehen, ohne selbst in solcher äußersten Absage an den schlechten Erfolg notwendig sich selber gänzlich zu legitimieren.

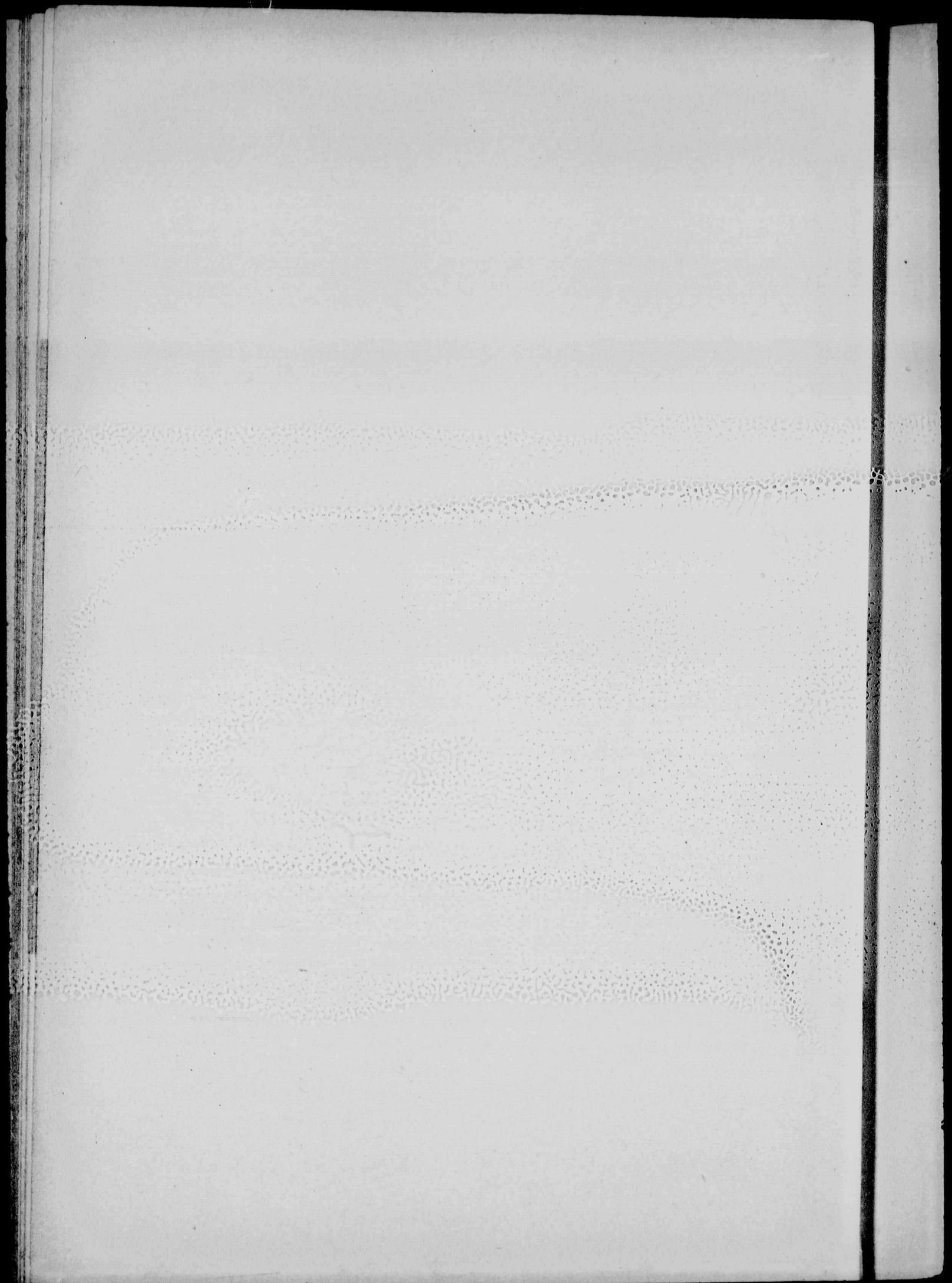
Es liegt nahe, all das unmittelbar gesellschaftlich, aus dem Niedergang des Bürgertums abzuleiten, dessen eigentümlichstes künstlerisches Medium die Musik gewesen ist. Aber die Gewohnheit, durch den allzu raschen Blick auf die Totale das ihr innewohnende, von ihr bestimmte und wiederum aufgelöste Teilmoment zu verkennen und zu entwerten, kompromittiert solches Verfahren. Es ist mit der Neigung verfilzt, die Partei des Ganzen, der großen Tendenz zu ergreifen und zu verdammen, was nicht hineinpaßt. Kunst wird dabei zum bloßen Exponenten der Gesellschaft, nicht zum Ferment ihrer Veränderung und so jene Entwicklung gerade des bürgerlichen Bewußtseins approbiert, welche alle geistigen Gebilde zur bloßen Funktion, einem nur für anderes Seienden, schließlich zum Bedarfsartikel herabsetzt. Während die Deduktion des Kunstwerks aus der von seiner immanenten Logik verleugneten

Gesellschaft seinen Fetischismus, die Ideologie seines an sich Seins zu durchbrechen meint und in gewissem Maße auch tatsächlich durchbricht, akzeptiert sie dafür stillschweigend die Verdinglichung alles Geistigen in der Warengesellschaft, den Maßstab des Konsumgutes fürs Existenzrecht von Kunst als den kritischen der gesellschaftlichen Wahrheit überhaupt. So arbeitet sie, ohne es zu merken, für den Konformismus und verkehrt den Sinn der Theorie, der davor warnt, diese wie die Gattung aufs Exemplar anzuwenden. In der zur Totalität hingetriebenen und durchorganisierten bürgerlichen Gesellschaft liegt das geistige Potential einer anderen nur bei dem, was jener nicht gleicht. Die Reduktion avancierter Musik auf ihren gesellschaftlichen Ursprung und ihre gesellschaftliche Funktion kommt denn auch kaum je über die feindselig differenzlose Bestimmung hinaus, sie sei bürgerlich, dekadent und Luxus. Das ist die Sprache banausisch-verwaltungsmäßiger Unterdrückung. Je souveräner sie die Gebilde auf ihren Standort festnagelt, desto hilfloser prallt sie von ihren Mauern ab. Die dialektische Methode, und gerade die vom Kopf auf die Füße gestellte, kann nicht darin bestehen, die einzelnen Phänomene als Illustrationen oder Exempel eines bereits Feststehenden und von der Bewegung des Begriffs selber dispensierten abzuhandeln; so entartete die Dialektik zur Staatsreligion. Gefordert ist vielmehr, die Kraft des allgemeinen Begriffs in die Selbstentfaltung des konkreten Gegenstandes zu transformieren und dessen gesellschaftliches Rätselbild mit den Kräften seiner eigenen Individuation aufzulösen. Dabei wird nicht auf gesellschaftliche Rechtfertigung abgezielt, sondern auf gesellschaftliche Theorie vermöge der Explikation von ästhetischem Recht und Unrecht im Herzen der Gegenstände. Der Begriff muß in die Monade sich versenken, bis das gesellschaftliche Wesen ihrer eigenen Dynamik hervortritt, nicht als Spezialfall des Makrokosmos sie klassifizieren oder nach Husserls Ausdruck „von oben her“ sie erledigen. Eine philosophische Analyse der Extreme neuer Musik, welche ihrer historischen Situation so gut wie ihrem Chemismus Rechnung trägt, scheidet sich der Intention nach von soziologischer Zurechnung ebenso gründlich wie von der frei von außen, aus vorgeordneten philosophischen Zusammenhängen herangebrachten Ästhetik. Unter den Verpflichtungen der fortgetriebenen dialektischen Methode ist nicht die geringste dem nachzukommen, daß „wir nicht nötig haben, Maßstäbe mitzubringen, und unsere Einfälle und Gedanken bei der Untersuchung zu applizieren; dadurch, daß wir diese weglassen, erreichen wir es, die Sache, wie sie an und für sich ist, zu betrachten“<sup>1)</sup>. Zugleich jedoch grenzt die Methode auch von den Tätigkeiten sich ab, welchen herkömmlicherweise die „Sache, wie sie an und für sich ist“ reserviert wird. Das sind die deskriptive technische Analyse, der apologetische Kommentar und die Kritik. Technische Analyse ist allerorten vorausgesetzt und oft dargelegt, bedarf aber

<sup>1)</sup> Hegel, Phänomenologie des Geistes, I. c., S. 60.

des Zusatzes der Deutung im Kleinsten, wenn sie über die geisteswissenschaftliche Bestandsaufnahme hinausgehen, das Verhältnis der Sache zur Wahrheit ausdrücken soll. Die Apologetik, als Antithese zum Betrieb angebrachter denn je, hält sich doch selber beschränkt beim Positiven. Kritik endlich sieht sich begrenzt auf die Arbeit an der Entscheidung über Wert und Unwert der Werke. Ihre Befunde gehen in die philosophische Behandlung nur zerstreut ein, als Mittel der theoretischen Bewegung durch die Negativität hindurch, das in seiner Notwendigkeit begriffene ästhetische Mißlingen. Philosophisch ist die Idee der Werke und ihres Zusammenhangs zu konstruieren, wäre es auch selbst zuweilen über das vom Kunstwerk Verwirklichte hinaus. Die Methode deckt die Implikationen von Verfahren und Werken<sup>1)</sup> an Elementen auf. So sucht sie die Idee der beiden musikalischen Phänomengruppen je zu bestimmen und zu verfolgen, bis die eigene Konsequenz der Objekte in deren Kritik umschlägt. Das Verfahren ist immanent: die Stimmigkeit des Phänomens, in einem nur an diesem selber zu entwickelnden Sinn, wird zur Bürgschaft seiner Wahrheit und zum Gärstoff seiner Unwahrheit. Die leitende Kategorie des Widerspruchs ist selber doppelten Wesens: daß die Werke den Widerspruch gestalten und bei solcher Gestaltung in den Malen ihrer Imperfektion wiederum ihn hervortreten lassen, ist das Maß ihres Gelingens, während zugleich die Kraft des Widerspruchs der Gestaltung spottet und die Werke zerstört. Eine immanente Methode solcher Art setzt freilich allerorten als ihren Gegenpol das dem Gegenstand transzendente philosophische Wissen voraus. Sie kann sich nicht wie Hegel auf das „reine Zusehen“ verlassen, das die Wahrheit einzig darum verspricht, weil die Konzeption der Identität von Subjekt und Objekt das Ganze trägt, so daß das betrachtende Bewußtsein seiner selbst um so sicherer ist, je vollkommener es im Gegenstand untergeht. In einer geschichtlichen Stunde, da die Versöhnung von Subjekt und Objekt zur satanischen Parodie, zur Liquidation des Subjekts in der objektiven Ordnung verkehrt worden ist, dient der Versöhnung bloß noch Philosophie, welche deren Trug verschmäht und gegen die universale Selbstentfremdung das hoffnungslos Entfremdete geltend macht, für das kaum mehr eine „Sache selbst“ redet. Das ist die Grenze des immanenten Verfahrens, während es doch so wenig wie einst das Hegelsche auf positive Transzendenz dogmatisch sich stützen darf. Gleich ihrem Gegenstand bleibt die Erkenntnis an den bestimmten Widerspruch gefesselt.

<sup>1)</sup> Vollständigkeit des Materials liegt nicht im Sinn der philosophischen Absicht und einer ästhetischen Erkenntnistheorie, die aus der Insistenz vorm einzelnen Objekt mehr zu ziehen hofft als aus den Merkmaleinheiten vieler miteinander verglichener. Ausgewählt ward, was für die Konstruktion der Idee am fruchtbarsten sich erwies. Unerörtert blieben, unter vielem anderen, die Werke von Schönbergs überreicher Jugend. Ebensovieles fehlt im Teil über Strawinsky, vom allbekannten Feuervogel bis zur ersten Instrumentalsymphonie.



## SCHÖNBERG UND DER FORTSCHRITT

*Die reine Einsicht aber ist zunächst ohne Inhalt und vielmehr reines Verschwinden desselben; durch die negative Bewegung gegen das ihr Negative aber wird sie sich realisieren und einen Inhalt geben.*

Hegel, Phänomenologie des Geistes.

Die Veränderungen, die der Musik während der letzten dreißig Jahre widerfahren, sind bislang kaum ihrer ganzen Tragweite nach gesehen worden. Es handelt sich nicht um die vielberufene Krise; einen chaotischen Gärungszustand, dessen Ende abzusehen wäre und der die Ordnung nach der Unordnung heraufbrächte. Der Gedanke an zukünftige Erneuerung, sei es in großen und runden Kunstwerken, sei es in der seligen Konsonanz von Musik und Gesellschaft, verleugnet bloß was geschah und was sich unterdrücken, aber nicht ungeschehen machen läßt. Musik hat unterm Zwang der eigenen sachlichen Konsequenz die Idee des runden Werkes kritisch aufgelöst und den kollektiven Wirkungszusammenhang durchschnitten. Wohl hat keine Krise, nicht die wirtschaftliche und nicht die der Kultur, in deren Begriff schon der verwaltende Wiederaufbau mitgedacht ist, das offizielle Musikleben zu unterbinden vermocht. Auch in der Musik hat das Monopol der Tüchtigen überlebt. Vorm versprengtesten Klang jedoch, der sich dem Netz der organisierten Kultur und ihrer Konsumenten entzieht, wird solche Kultur als Schwindel offenbar. Daß der Betrieb das andere nicht aufkommen läßt, dafür macht er den Mangel an „Leistung“ verantwortlich. Die außerhalb seien Pfadfinder, Bahnbrecher und vor allem tragische Figuren. Die nach ihnen kommen, sollen es besser haben; schalten sie sich gleich, so läßt man sie gelegentlich herein. Aber die draußen sind gar keine Wegbereiter zukünftiger Werke. Sie fordern den Begriff von Leistung und Werk selber heraus. Der Apologet der eigentlich radikalen Musik, der sich etwa auf das berufen wollte, was an Produktion der Schönbergschule schon alles da sei, verleugnete bereits, wofür er einstehen will. Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind. Das läßt sich erkennen am Verhältnis der arrivierten Resultate der Schule zu den Zeugnissen ihrer Frühzeit. Aus dem Monodram „Erwartung“, das die Ewigkeit der Sekunde in vierhundert Takten entfaltet, aus den jäh sich drehenden Bildern der „Glücklichen Hand“, die ein Leben

in sich zurücknehmen, ehe es nur in der Zeit sich ansiedeln konnte — daraus ist Bergs große Oper *Wozzeck* geworden. Doch eben eine große Oper. Sie gleicht der „Erwartung“ im Detail so gut wie in der Konzeption, als Darstellung von Angst; der „Glücklichen Hand“ im unersättlichen Übereinanderlagern harmonischer Komplexe, Allegorie der Vielschichtigkeit des psychologischen Subjekts. Aber es wäre Berg beim Gedanken, er habe im „*Wozzeck*“ erfüllt, was in Schönbergs expressionistischen Stücken als bloße Möglichkeit angelegt war, nicht wohl gewesen. Für seine extensive Fülle und die kontemplative Weisheit der Architektur hat das komponierte Trauerspiel den Preis zu zahlen. Die unvermittelten Aufzeichnungen des expressionistischen Schönberg werden zu neuen Bildern der Affekte vermittelt. Die Sicherheit der Form erweist sich als Medium der Absorption von Schocks. Das Leiden des ohnmächtigen Soldaten in der Maschinerie des Unrechts beruhigt sich zum Stil. Es wird umfassen und beschwichtigt. Die ausbrechende Angst wird musikedrama-fähig, und die Musik, welche die Angst widerspiegelt, findet sich ins Schema der Verklärung resigniert-einverstanden zurück<sup>1)</sup>. „*Wozzeck*“ ist ein Meisterwerk, ein Werk der traditionellen Kunst. Jenes aufgescheuchte Zweiunddreißigstelmotiv, das so sehr an die „Erwartung“ mahnt, wird zum Leitmotiv, wiederholbar und wiederholt. Je blanker es damit in den Verlauf sich schickt, um so williger verzichtet es darauf, buchstäblich genommen zu werden: es sedimentiert sich als Ausdrucksträger, die Wiederholung bricht ihm die Spitze ab. Die den „*Wozzeck*“ als eines der ersten bleibenden Ergebnisse der neuen Musik preisen, wissen nicht, wie sehr ihr Lob ein Stück kompromittiert, das an Abgeklärtheit krankt. Mit experimenteller Kühnheit hat Berg vor allen anderen die neuen Mittel über große Zeitstrecken ausprobiert. Unerschöpflich ist der variative Reichtum musikalischer Charaktere, und ihm zeigt die Größe der baherrlichen Disposition sich ebenbürtig. Im gebärde-losen Mitleid des Tons wacht tapferer Defaitismus. Trotzdem nimmt der „*Wozzeck*“ die eigene Ausgangsposition zurück, gerade in den Momenten, in denen er jene entwickelt. Die Impulse des Werkes, die in seinen musikalischen Atomen leben, rebellieren gegen das Werk, das aus ihnen gerät.

<sup>1)</sup> Das Beschwichtigende ist in der Luluoper vollends zutage getreten. Nicht bloß ist aus Alwa durch den musikalischen Tonfall ein schwärmerisch deutscher Jüngling geworden und damit freilich die Möglichkeit erschlossen, Bergs romantische Ursprünge mit seinen reifen Intentionen aufs rührendste zu versöhnen. Sondern der Text selber ist idealistisch verbogen: Lulu zum weiblichen Naturwesen vereinfacht, an dem die Zivilisation frevelt. Wedekind hätte auf die Wendung sardonisch reagiert. Indem Bergs Humanismus die Sache der Dirne zur eigenen macht, entfernt er zugleich den Stachel, als welcher die Dirne die bürgerliche Gesellschaft irritiert. Das Prinzip, nach dem sie errettet wird, ist selber das bürgerliche, das der falschen Sublimierung des Sexus. In der Büchse der Pandora lauten die Schlußsätze der sterbenden Geschwitz: „Lulu! — Mein Engel! — Laß dich noch einmal sehen! — Ich bin dir nah! Bleibe dir nah — in Ewigkeit! . . . O verflucht! — (Sie stirbt).“ Die entscheidenden letzten Worte „O verflucht“ sind von Berg gestrichen. Die Geschwitz stirbt den Liebestod.

Sie dulden kein Resultat. Der Traum von bleibendem künstlerischen Besitz wird nicht bloß durch den bedrohlichen gesellschaftlichen Zustand von außen gestört. Ihm versagt sich die geschichtliche Tendenz der Mittel selber. Die Verfahrungsweise der neuen Musik stellt in Frage was viele Fortschrittliche von ihr erwarten: in sich ruhende Gebilde, die in den Opern- und Konzertmuseen ein für allemal sich betrachten ließen.

Die Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel widerspricht der herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik. Es wird physikalisch, allenfalls tonpsychologisch definiert, als Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren Klänge. Davon aber ist das kompositorische Material so verschieden wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute. Nicht nur verengt und erweitert es sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses. Sie führen die historische Notwendigkeit um so vollkommener mit sich, je weniger sie mehr unmittelbar als historische Charaktere lesbar sind. Im Augenblick, da einem Akkord sein historischer Ausdruck nicht mehr sich anhören läßt, verlangt er bündig, daß seinen historischen Implikationen Rechnung trage, was ihn umgibt. Sie sind zu seiner Beschaffenheit geworden. Der Sinn musikalischer Mittel geht nicht in ihrer Genesis auf und ist doch von ihr nicht zu trennen. Die Musik kennt kein Naturrecht, und darum ist alle Musikpsychologie so fragwürdig. Diese setzt, im Bestreben, die Musik aller Zeiten zum invarianten „Verstehen“ zu bringen, Konstanz des musikalischen Subjekts voraus. Deren Annahme ist der der Konstanz des Naturmaterials enger verwandt als die psychologische Differenzierung Wort haben möchte. Was diese unzulänglich und unverbindlich beschreibt, ist in der Erkenntnis der Bewegungsgesetze des Materials aufzusuchen. Ihnen zufolge ist nicht zu allen Zeiten alles möglich. Wohl ist dem Tonmaterial an sich oder selbst dem durch das System der Temperatur filtrierten keineswegs ontologisches Eigenrecht zuzuschreiben, wie es etwa in der Argumentation jener geschieht, die sei's aus den Obertonverhältnissen, sei's aus der Physiologie des Ohrs ableiten wollen, daß der Dreiklang die notwendige und allgemeingültige Bedingung möglicher Auffassung sei und darum alle Musik an ihn sich binden müsse. Die Argumentation, die auch Hindemith zu eigen sich gemacht hat, ist nichts als ein Überbau für reaktionäre Komponiertendenzen. Sie wird Lügen gestraft von der Beobachtung, daß das entwickelte Gehör die kompliziertesten Obertonverhältnisse harmonisch ebenso präzise aufzufassen vermag wie die einfachen, und dabei keinerlei Drang zur „Auflösung“ der vorgeblichen Dissonanzen verspürt, sondern vielmehr gegen Auflösungen als einen Rückfall in primitivere Hörweisen spontan sich auflehnt, ähnlich wie in der Generalbaßära die Quintenfortschreitungen als eine Art archaischer Regression geahndet waren. Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt

ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das „Material“ selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehlen. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht als bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht. In immanenter Wechselwirkung konstituieren sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen läßt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt. Daß in den Frühzeiten einer Technik deren späte Stufen sich nicht, oder bloß rhapsodisch, vorwegnehmen lassen, versteht sich. Es gilt aber auch das Umgekehrte. Keineswegs stehen dem Komponisten unterschiedslos alle je gebrauchten Tonkombinationen heute zur Verfügung. Die Schäßigkeit und Vernutztheit des verminderten Septimakkords oder gewisser chromatischer Durchgangsnoten in der Salonmusik des neunzehnten Jahrhunderts gewahrt selbst das stumpfere Ohr. Fürs technisch erfahrene setzt solches vage Unbehagen in einen Kanon des Verbotenen sich um. Wenn nicht alles trügt, schließt er heute bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik, aus. Nicht bloß, daß jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch. Sie erfüllen ihre Funktion nicht mehr. Der fortgeschrittenste Stand der technischen Verfahrensweise zeichnet Aufgaben vor, denen gegenüber die traditionellen Klänge als ohnmächtige Klischees sich erweisen. Es gibt moderne Kompositionen, die in ihrem Zusammenhang gelegentlich tonale Klänge einstreuen. Kakophonisch sind solche Dreiklänge und nicht die Dissonanzen. Als deren Stellvertreter mögen sie zuweilen sogar gerechtfertigt sein. Verantwortlich für ihre Falschheit ist aber nicht bloß der unreine Stil. Sondern der technische Horizont, aus dem die tonalen Klänge abscheulich hervorstechen, begreift heute alle Musik in sich. Hält ein Zeitgenosse ganz und gar mit den tonalen Klängen haus, wie Sibelius, so tönen sie ebenso falsch wie als Enklaven in atonalem Gebiet. Das bedarf freilich der Einschränkung. Über die Wahrheit und Falschheit von Akkorden entscheidet nicht deren isoliertes Vorkommen. Sie ist meßbar allein am gesamten Stand der Technik. Der verminderte Septimakkord, der in den Salonpiècen falsch klingt, ist richtig und allen Ausdrucks voll am Beginn von Beethovens Sonate op. III<sup>1)</sup>. Nicht nur, daß er hier nicht aufgeklatscht ist,

<sup>1)</sup> Das gleiche gilt für die neue Musik. Im Umkreis der Zwölftontechnik klingen Akkorde, die Oktavverdopplungen wesentlich enthalten, falsch. Ihr Ausschluß rechnete

daß er aus der konstruktiven Anlage des Satzes hervorgeht. Sondern das technische Gesamtniveau Beethovens, die Spannung zwischen der äußersten ihm möglichen Dissonanz etwa und der Konsonanz; die harmonische Perspektive, die alle melodischen Ereignisse in sich hineinzieht; die dynamische Konzeption der Tonalität als ganzer verleiht dem Akkord sein spezifisches Gewicht. Der historische Prozeß jedoch, durch den er es verloren hat, ist irreversibel<sup>1)</sup>. Als abgestorbener repräsentiert der Akkord selbst in seiner Versprengtheit einen Stand der Technik als ganzer, der dem aktuellen widerspricht. Mag daher auch die Wahrheit oder Falschheit alles musikalisch Einzelnen von solchem totalen Stande der Technik abhängig sein, so wird dieser doch lesbar nur in den bestimmten Konstellationen kompositorischer Aufgaben. Kein Akkord ist „an sich“ falsch, schon weil es keine Akkorde an sich gibt, und weil jeder das Ganze, auch die ganze Geschichte in sich trägt. Aber eben darum ist die Erkenntnis des Ohrs, was richtig oder falsch sei, unabdingbar wiederum an diesen einen Akkord gebunden und nicht an die abstrakte Reflexion auf das technische Gesamtniveau. Damit aber wandelt

zunächst zu den wichtigsten Beschränkungen gegenüber der freien Atonalität. Aber das Verbot gilt streng nur für den Stand des Materials heute und nicht für ältere Werke. Die überaus zahlreichen Oktavverdopplungen der „Glücklichen Hand“ sind stets noch richtig. Sie waren technisch notwendig, wegen der exzessiv tonreichen Übereinanderlagerung harmonisch-klanglicher Flächen, in welcher die Konstruktion jenes Stückes beruht. Sie werden meist neutralisiert, da die verdoppelten Töne jeweils zu verschiedenen Teilkomplexen gehören, nicht unmittelbar aufeinander bezogen sind und nirgends die Wirkung des einen, „reinen“ Akkords suspendieren, der hier gar nicht angestrebt wird. Sie haben zugleich ihren Ausweis in der Qualität des Materials. Die freie Atonalität kennt Wirkungen, die denen des Leittons verwandt sind. Das bedingt einen tonalen Rest, die Auffassung des Zieltons als „Grundton“. Dem entspricht die Möglichkeit von Oktavverdopplungen. Kein mechanischer Zwang und nicht einmal die größere Präzision des Aushörens führt zur Zwölftontechnik, sondern Tendenzen des Materials, die keineswegs mit den Tendenzen des einzelnen Werks zusammenfallen und oft genug diesen widersprechen. Übrigens schwanken die Zwölftonkomponisten, ob sie der Reinheit des Satzes zuliebe alle Oktavverdopplungen weiterhin vermeiden oder diese um seiner Deutlichkeit willen wieder zulassen sollen.

<sup>1)</sup> Wo die Entwicklungstendenz der okzidentalen Musik nicht rein sich durchgesetzt hat, wie in manchen agrarischen Gebieten Südosteuropas, ließ bis in die jüngste Vergangenheit tonales Material ohne Schande noch sich verwenden. Es ist an die exterritoriale, aber in ihrer Konsequenz großartige Kunst Janačeks zu denken und auch an vieles von Bartók, der freilich bei aller folkloristischen Neigung zugleich zur fortgeschrittensten europäischen Kunstmusik zählte. Die Legitimation solcher Musik am Rande liegt allemal darin, daß sie einen in sich stimmigen und selektiven technischen Kanon ausbildet. Im Gegensatz zu den Manifestationen der Blut- und Bodenideologie hat die wahrhaft exterritoriale Musik, deren Material, selbst als an sich geläufiges, ganz anders organisiert ist als das okzidentale, eine Kraft der Verfremdung, die sie der Avantgarde gesellt und nicht der nationalistischen Reaktion. Sie kommt von außen gleichsam der innermusikalischen Kulturkritik zu Hilfe, wie sie in der radikalen modernen Musik selber sich ausspricht. Die ideologische Blut- und Bodenmusik dafür ist stets affirmativ und hält es mit der „Tradition“. Gerade die Tradition jeglicher offiziellen Musik ist durch die an der Sprache gebildete Diktion Janačeks inmitten aller Dreiklänge suspendiert.

sich zugleich das Bild des Komponisten. Es verliert jene Freiheit im Großen, welche die idealistische Ästhetik dem Künstler zuzusprechen gewohnt ist. Er ist kein Schöpfer. Nicht äußerlich schränken Epoche und Gesellschaft ihn ein, sondern im strengen Anspruch der Richtigkeit, den sein Gebilde an ihn stellt. Der Stand der Technik präsentiert sich in jedem Takt, den er zu denken wagt, als Problem: mit jedem Takt verlangt die Technik als ganze von ihm, daß er ihr gerecht werde und die allein richtige Antwort gebe, die sie in jedem Augenblick zuläßt. Nichts als solche Antworten, nichts als Auflösung technischer Vexierbilder sind die Kompositionen, und der Komponist ist einzig der, der sie zu lesen vermag und seine eigene Musik versteht. Was er tut, liegt im unendlich Kleinen. Es erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik objektiv von ihm verlangt. Aber zu solchem Gehorsam bedarf der Komponist allen Ungehorsams, aller Selbständigkeit und Spontaneität. So dialektisch ist die Bewegung des musikalischen Materials.

Sie hat sich aber heute gegen das geschlossene Werk gekehrt und alles, was mit ihm gesetzt ist. Die Krankheit, welche die Idee des Werkes befallen hat, mag von einem gesellschaftlichen Zustand herrühren, der nichts vorgibt, was verbindlich und bestätigt genug wäre, um die Harmonie des selbstgenügsamen Werkes zu garantieren. Die prohibitiven Schwierigkeiten des Werkes jedoch enthüllen sich nicht in der Reflexion darauf, sondern im dunklen Innern des Werks selber. Denkt man ans sinnfälligste Symptom, das Schrumpfen der Ausdehnung in der Zeit, die nur als extensive in der Musik Werke konstituiert, so läßt dafür am letzten individuelle Ohnmacht, Unfähigkeit zur Formbildung sich verantwortlich machen. Keine Werke könnten größere Dichte und Konsistenz der Formgestalt bewahren als Schönbergs und Weberns kürzeste Sätze. Ihre Kürze rührt gerade vom Anspruch der höchsten Konsistenz her. Diese verbietet das Überflüssige. Damit kehrt sie sich gegen die zeitliche Ausbreitung, die der Vorstellung vom musikalischen Werk seit dem achtzehnten Jahrhundert, gewiß seit Beethoven zugrundeliegt. Ein Schlag trifft Werk, Zeit und Schein. Die Kritik am extensiven Schema verschränkt sich mit der inhaltlichen an Phrase und Ideologie. Musik, zum Augenblick geschrumpft, ist wahr als Ausschlag negativer Erfahrung. Sie gilt dem realen Leiden<sup>1)</sup>. In solchem Geist demoliert die neue Musik die Ornamente und damit die symmetrisch-extensiven Werke. Unter den Argumenten, die den unbequemen Schönberg in die Vergangenheit von Romantik und Individualismus abschieben möchten, um mit besserem Gewissen dem Betrieb alter und neuer Kollektive dienen zu können, ist das verbreitetste jenes, welches ihn

<sup>1)</sup> „Warum bist du so kurz? liebst du, wie vormals, denn / Nun nicht mehr den Gesang? fandst du, als Jüngling, doch / In den Tagen der Hoffnung, / Wenn du sangest, das Ende nie?“ Wie mein Glück, ist mein Lied. — Willst du im Abendrot / Froh dich baden? Hinwegists, und die Erd ist kalt, / Und der Vogel der Nacht schwirrt / Unbequem vor das Auge dir.“ (Hölderlin, Sämtliche Werke, Leipzig, o. J., Inselausgabe, S. 89.)

als „Espressivo-Musiker“ und seine Musik als „Übersteigerung“ des hinfällig gewordenen Ausdrucksprinzips brandmarkt. Weder braucht man seinen Ursprung im Wagnerischen Espressivo zu leugnen noch die herkömmlichen Espressivo-Elemente seiner früheren Werke zu übersehen. Der blanken Leere zeigten sie sich immer noch gewachsen. Indessen ist das Espressivo Schönbergs seit dem Bruch, zumindest seit den Klavierstücken op. 11 und den Georgeliedern, wenn nicht von Anbeginn, qualitativ verschieden vom romantischen eben durch jene „Übersteigerung“, welche dieses zu Ende denkt. Die abendländische expressive Musik, seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, nahm einen Ausdruck an, den der Komponist seinen Gestalten, und nicht bloß den dramatischen, zuerteilte wie etwa der Dramatiker, ohne daß die ausgedrückten Regungen beanspruchten, im Werk unvermittelt gegenwärtig und wirklich zu sein. Die dramatische Musik, als die wahre *musica ficta*, bot von Monteverdi bis Verdi den Ausdruck als stilisiert-vermittelten, den Schein der Passionen. Wo sie darüber hinausging und Substantialität über den Schein ausgedrückter Gefühle hinaus beanspruchte, haftete dieser Anspruch kaum an einzelnen musikalischen Regungen, die solche der Seele widerspiegeln sollten. Ihn verbürgte einzig die Formtotalität, welche über die musikalischen Charaktere und ihren Zusammenhang gebot. Ganz anders bei Schönberg. Das eigentlich umstürzende Moment an ihm ist der Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks. Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert. Sie greifen die Tabus der Form an, weil diese solche Regungen ihrer Zensur unterwerfen, sie rationalisieren und sie in Bilder transponieren. Schönbergs formale Innovationen waren der Änderung des Ausdrucksgehalts verschwistert. Sie dienen dem Durchbruch von dessen Wirklichkeit. Die ersten atonalen Werke sind Protokolle im Sinn von psychoanalytischen Traumprotokollen. Kandinsky hat in der frühesten Buchpublikation über Schönberg dessen Gemälde „Gehirnakte“ genannt. Die Narben jener Revolution des Ausdrucks aber sind die Kleckse, die auf den Bildern so gut wie in der Musik als Boten des Es gegen den kompositorischen Willen sich festsetzen, die Oberfläche verstören und von der nachträglichen Korrektur so wenig wegzuwischen sind wie Blutspuren im Märchen<sup>1)</sup>. Das reale Leid hat sie im Kunstwerk zurückgelassen zum Zeichen, daß es dessen Autonomie nicht länger anerkennt. Ihre Heteronomie fordert den selbstgenügsamen Schein der Musik heraus. Der besteht aber darin, daß in aller herkömmlichen Musik vorgegebene und formelhaft sedimentierte Elemente so eingesetzt werden, als ob sie die unverbrüchliche Notwendigkeit dieses einen Falles wären; oder daß dieser so auftritt, als wäre er mit der vorge-

<sup>1)</sup> Solche Kleckse sind etwa die Tremolostelle im ersten Klavierstück aus op. 19 oder die Takte 10, 269, 382 der „Erwartung“

gebenen Formsprache identisch. Seit dem Beginn des bürgerlichen Zeitalters hat alle große Musik ihr Genügen daran gefunden, diese Einheit als bruchlos geleistete vorzutäuschen und die konventionelle Allgemeingesetzlichkeit, der sie unterworfen ist, aus ihrer eigenen Individuation heraus zu rechtfertigen. Dem widersteht die neue Musik. Die Kritik des Ornaments, die der Konvention und die der abstrakten Allgemeinheit der musikalischen Sprache sind eines Sinns. Wenn Musik vor andern Künsten durch die Absenz des Scheins, dadurch daß sie kein Bild macht, privilegiert ist, dann hat sie doch durch die unermüdliche Aussöhnung ihrer spezifischen Anliegen mit der Herrschaft der Konventionen am Scheincharakter des bürgerlichen Kunstwerks nach Kräften partizipiert. Ihm hat Schönberg die Gefolgschaft gekündigt, indem er eben jenen Ausdruck ernst nahm, dessen Subsumtion unters veröhnlich Allgemeine das innerste Prinzip des musikalischen Scheins ausmacht. Seine Musik dementiert den Anspruch, Allgemeines und Besonderes seien versöhnt. Wie sehr auch diese Musik gleichsam vegetabilischem Drang ihren Ursprung verdankt, wie sehr auch gerade ihre Unregelmäßigkeit organischen Formen sich anähelt, nirgends ist sie Totalität. Noch Nietzsche hat in einer gelegentlichen Bemerkung das Wesen des großen Kunstwerks damit bestimmt, daß es in allen seinen Momenten auch anders sein könnte. Diese Bestimmung des Kunstwerks durch seine Freiheit setzt voraus, daß Konventionen verpflichtend gelten. Nur wo solche vorweg und aller Frage enthoben die Totalität garantieren, könnte in der Tat ebensogut alles auch anders sein: weil nichts anders wäre. Die meisten Sätze Mozarts würden dem Komponisten weitgehende Alternativen bieten, ohne etwas einzubüßen. Folgerecht hat Nietzsche zu den ästhetischen Konventionen positiv sich gestellt und seine ultima ratio war das ironische Spiel mit Formen, deren Substantialität geschwunden ist. Was dem sich nicht beugt, war ihm als plebejisch und protestantisch verdächtig: viel von diesem Geschmack ist in seinem Kampf gegen Wagner. Aber erst mit Schönberg hat die Musik seine Herausforderung angenommen<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Der Ursprung der Atonalität, als die vollendete Reinigung der Musik von den Konventionen, hat eben darin zugleich etwas von Barbarei. Sie läßt in den kulturfeindlichen Ausbrüchen Schönbergs immer wieder die kunstvolle Oberfläche erzittern. Der dissonante Akkord ist nicht nur gegenüber der Konsonanz der differenziertere und fortgeschrittenere, sondern klingt auch wiederum, als habe das zivilisatorische Ordnungsprinzip ihn nicht ganz gebändigt, gewissermaßen, als wäre er älter als die Tonalität. In solchem Chaotischen läßt etwa der Stil der Florentiner Ars Nova, das harmonisch unbekümmerte Stimmenkombinieren, der sinnlichen Erscheinung nach von Ungeschulten so leicht mit manchen rücksichtslosen Produkten des „linearen Kontrapunkts“ sich wechseln. Die komplexen Akkorde scheinen dem arglosen Ohr zugleich „falsch“, als ein noch nicht richtig Können, so wie der Laie radikale Graphik „verzeichnet“ findet. Fortschritt selber hat im Aufbegehren gegen die Konventionen etwas vom Kind, ein Regressives. Die frühesten atonalen Kompositionen Schönbergs, insbesondere die Klavierstücke op. 11, erschreckten eher durch Primitivismus als durch Kompliziertheit. Weberns Werk hält mitten in aller Aufspaltung, ja eben durch deren Hilfe fast durchwegs sich primitiv.

Schönbergs Stücke sind die ersten, in welchen in der Tat nichts anders sein kann: sie sind Protokoll und Konstruktion in einem. Nichts ist in ihnen von den Konventionen übriggeblieben, welche die Freiheit des Spiels garantierten. Schönberg steht so polemisch zum Spiel wie zum Schein. Er kehrt sich so scharf gegen den neusachlichen Musikanten und das gleichgerichtete Kollektiv wie gegen das romantische Ornament. Beides hat er formuliert: „Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein“ und „Kunst kommt nicht vom Können sondern vom Müssen“<sup>1)</sup>. Mit der Negation von Schein und Spiel tendiert Musik zur Erkenntnis.

Diese gründet aber im Ausdruckgehalt der Musik selber. Was die radikale Musik erkennt, ist das unverklärte Leid des Menschen. Seine Ohnmacht ist so angewachsen, daß sie Schein und Spiel nicht mehr erlaubt. Die Triebkonflikte, an deren sexueller Genesis Schönbergs Musik keinen Zweifel läßt, haben in der protokollarischen Musik eine Gewalt angenommen, die es ihr verwehrt, sie tröstlich zu besänftigen. Im Ausdruck der Angst, als „Vorgefühle“, bezeugt die Musik aus Schönbergs expressionistischer Phase die Ohnmacht. Das Monodram „Erwartung“ hat zur Heldin eine Frau, die nachts ihren Geliebten sucht, allen Schrecken des Dunklen preisgegeben, um ihn schließlich ermordet zu finden. Sie wird der Musik gleichsam als analytische Patientin überantwortet. Das Geständnis von Haß und Begierde, Eifersucht und Verzeihung und darüber hinaus die ganze Symbolik des Unbewußten wird ihr abgedrungen; und die Musik erinnert sich ihres tröstenden Einspruchsrechts erst mit dem Wahnsinn der Heldin. Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird aber zugleich das technische Formgesetz der Musik. Es verbietet Kontinuität und Entwicklung. Die musikalische Sprache polarisiert sich nach ihren Extremen: nach Schockgesten, Körperzuckungen gleichsam, und dem gläsernen Innehalten dessen, den Angst erstarren macht. Es ist diese Polarisierung, von welcher die gesamte Formwelt des reifen Schönberg, und ebenso Weberns, abhängt. Sie zerstört die von ihrer Schule zuvor ungeahnt gesteigerte musikalische „Vermittlung“, den Unterschied von Thema und Durchführung, die Stetigkeit des harmonischen Flusses, die ungebrochene melodische Linie. Keine von Schönbergs technischen Neuerungen, die nicht auf jene Polarisierung des Ausdrucks zurück-

In diesem Impuls haben für einen Augenblick Strawinsky und Schönberg sich berührt. Bei diesem bezieht der Primitivismus der revolutionären Phase sich auch auf den Ausdruckgehalt. Der von keiner Konvention gebändigte Ausdruck ungemilderten Leidens scheint unmanierlich: er vergeht sich gegen das Tabu der englischen Gouvernante, der Mahler in die Parade fuhr, als sie „don't get excited“ mahnte. Der internationale Widerstand gegen Schönberg ist der innersten Motivation nach von dem gegen den strikt tonalen Mahler gar nicht so verschieden. (Cf. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947, S. 214.)

<sup>1)</sup> Arnold Schönberg, Probleme des Kunstunterrichts, Musikalisches Taschenbuch, Wien 1911.

zuföhren wäre und nicht deren Spur über den Bannkreis der Expression hinaus bewahrte. Man mag daran Einsicht gewinnen in die Verschränkung von Form und Inhalt in aller Musik. Töricht ist es zumal, weitgetriebene technische Artikulation als formalistisch zu verfemen. Alle Formen der Musik, nicht erst die des Expressionismus, sind niedergeschlagene Inhalte. In ihnen überlebt was sonst vergessen ist und unmittelbar nicht mehr zu reden vermag. Was einmal Zuflucht suchte bei der Form, besteht namenlos in deren Dauer. Die Formen der Kunst verzeichnen die Geschichte der Menschheit gerechter als die Dokumente. Keine Verhärtung der Form, die nicht als Negation des harten Lebens sich lesen ließe. Daß aber die Angst des Einsamen zum Kanon der ästhetischen Formensprache wird, verrät etwas vom Geheimnis der Einsamkeit. Der Vorwurf gegen den späten Individualismus der Kunst ist darum so armselig, weil er dessen gesellschaftliches Wesen verkennt. Die „einsame Rede“ spricht mehr aus von der gesellschaftlichen Tendenz als die kommunikative. Schönberg ist auf den gesellschaftlichen Charakter der Einsamkeit gestoßen, indem er diese bis ins Extrem festhielt. Musikalisch ist das „Drama mit Musik“ „Die Glückliche Hand“ vielleicht das Bedeutendste, was ihm gelang: der Traum eines Ganzen, darum nur um so stichhaltiger, weil er niemals als ganze Symphonie sich realisierte. Der Text, wie sehr auch unzulänglicher Notbehelf, ist doch von der Musik nicht loszureißen. Seine groben Verkürzungen sind es, welche der Musik die gedrängte Form diktieren und damit ihre Schlagkraft und Dichte. So ist es denn die Kritik eben dieser Grobheit des Textes, welche insgeschichtliche Zentrum der expressionistischen Musik führt. Subjekt ist der Strindbergisch Einsame, der erotisch die gleichen Versagungen erfährt wie in seiner Arbeit. Schönberg verschmäht es, ihn „sozialpsychologisch“ aus der Industriegesellschaft zu erklären. Aber er hat notiert, wie die Subjekte und die industrielle Gesellschaft als perennierender Widerspruch aufeinander sich beziehen und kommunizieren durch Angst. Das dritte Bild des Dramas spielt in einer Werkstatt. Man sieht „einige Arbeiter in realistischen Arbeitskostümen an der Arbeit. Einer feilt, einer sitzt an der Maschine, einer hämmert“. Der Held begibt sich in die Werkstatt. Mit den Worten: „Das kann man einfacher“ — der symbolischen Kritik des Überflüssigen — verfertigt er mit einem Zauberschlag aus einem Stück Gold den Schmuck, zu dessen Herstellung die realistischen Arbeiter komplizierter arbeitsteiliger Verfahren bedürfen. „Ehe er zum Schlage ausholt, springen die Arbeiter auf und machen Miene, sich auf ihn zu stürzen. Unterdessen betrachtet er, ohne die Drohung zu bemerken, seine erhobene linke Hand. . . . Wie der Hammer niederfällt, erstarren die Gesichter der Arbeiter vor Staunen: der Amboß ist in der Mitte geborsten, das Gold in den dadurch entstandenen Spalt gesunken. Der Mann bückt sich und hebt es mit der linken Hand auf. Hebt es langsam hoch empor. Es ist ein Diadem, reich mit Edelsteinen geschmückt.“

Der Mann singt— „schlicht, ohne Ergriffenheit“— „so schafft man Schmuck“. „Die Mienen der Arbeiter werden drohend; dann verächtlich; sie reden aufeinander ein und scheinen neuerdings einen Anschlag gegen den Mann zu planen. Der Mann wirft ihnen lachend das Geschmeide zu. Sie wollen sich auf ihn stürzen. Er hat sich umgedreht und sieht sie nicht.“ Damit wechselt die Szene. Die objektive Naivetät dieser Vorgänge ist keine andere als die des Mannes, der die Arbeiter „nicht sieht“. Er ist dem realen Produktionsprozeß der Gesellschaft entfremdet und vermag den Zusammenhang von Arbeit und Wirtschaftsform nicht mehr zu erkennen. Ihm erscheint das Phänomen der Arbeit absolut. Daß die Arbeiter im stilisierten Drama realistisch auftreten, entspricht der Angst des von der materiellen Produktion Getrennten vor dieser. Es ist die Angst erwachen zu müssen, wie sie durchweg den expressionistischen Konflikt von Traumbühne und Realität beherrscht. Weil der Traumbefangene sich zu gut ist, die Arbeiter zu sehen, meint er, die Drohung käme von diesen und nicht von jenem Ganzen, das ihn und die Arbeiter voneinander gerissen hat. Die chaotische Anarchie in den Arbeitsbeziehungen der Menschen, die vom System gestiftet wird, drückt sich in der Verlagerung der Schuld auf die Opfer aus. Noch ihre Drohung ist in Wahrheit nicht ihr Vergehen, sondern ihre Antwort aufs universale Unrecht, das mit jeder neuen Erfindung ihre Existenz bedroht. Der Verblendungszusammenhang, der das Subjekt „nicht sehen“ läßt, ist jedoch selber objektiver Art, die Ideologie der Klasse. Insofern bewährt der chaotische Aspekt der „Glücklichen Hand“, der das Unerhellte unerhellt läßt, jene intellektuelle Redlichkeit, die Schönberg gegen Schein und Spiel vertritt. Aber die Wirklichkeit des Chaos ist nicht die ganze Wirklichkeit. In jener erscheint das Gesetz, nach welchem die Tauschgesellschaft blind, über den Köpfen der Menschen sich reproduziert. Es schließt das stete Anwachsen der Macht der Verfügenden über die anderen ein. Chaotisch ist die Welt für die Opfer von Wertgesetz und Konzentration. Nicht aber ist sie chaotisch „an sich“. Dafür hält sie bloß der Einzelne, den ihr Prinzip unerbittlich erdrückt. Die Gewalten, die ihm seine Welt chaotisch machen, nehmen schließlich die Reorganisation des Chaos in die Hand, weil es ihre Welt ist. Das Chaos ist die Funktion des Kosmos, le désordre avant l'ordre. Chaos und System gehören zusammen, in der Gesellschaft wie in der Philosophie. Die inmitten des expressionistischen Chaos konzipierte Wertewelt trägt Züge der heraufziehenden neuen Herrschaft. Der Mann der „Glücklichen Hand“ sieht die Geliebte so wenig wie die Arbeiter. Er erhöht sein Mitleid mit sich selber zum geheimen Königreich des Geistes. Er ist ein Führer. Seine Kraft wirkt in der Musik, seine Schwäche im Text. Die Kritik an der Verdinglichung, die er repräsentiert, ist reaktionär gleich der Wagnerischen. Sie wendet sich nicht gegen die gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse, sondern gegen die Arbeitsteilung.

Schönbergs eigene Praxis krankt an der Verwechslung. Sie ist belastet durch die dichterischen Versuche, mit denen er das höchste Maß spezialisierter Kenntnis in der Musik ergänzt. Auch darin überschlägt sich eine Wagnerische Tendenz. Was im Gesamtkunstwerk noch zusammengehalten wird durch die rationale Organisation des künstlerischen Produktionsprozesses und seine progressive Seite hat, bricht bei Schönberg disparat auseinander. Er bleibt dem Bestehenden treu als Konkurrent. „Das kann man einfacher“ als die ändern. Der Schönbergische Mann hat „um den Leib einen Strick als Gürtel, an dem zwei Türkenköpfe hängen“ und hält „ein entblößtes blutiges Schwert in der Hand“. So schlecht es ihm in der Welt ergeht, er ist doch der Mann der Gewalt. Das Fabeltier der Angst, das in seinen Nacken sich festbeißt, verhält ihn zum Gehorsam. Der Ohnmächtige findet sich ab mit seiner Ohnmacht, und tut das Unrecht, das ihm angetan wird, den ändern an. Nichts könnte seine historische Zweideutigkeit genauer treffen als die Regiebemerkung, derzufolge der Schauplatz „ein Mittelding zwischen einer Mechaniker- und einer Goldschmiedewerkstatt darstellt“. Der Held, Prophet der neuen Sachlichkeit, soll als Handwerker den Zauber der alten Produktionsweise erretten. Seine schlichte Geste gegen das Überflüssige taugt eben dazu, ein Diadem herzustellen. Siegfried, sein Vorbild, hatte wenigstens das Schwert geschmiedet. „Musik soll nicht schmücken sondern wahr sein.“ Aber das Kunstwerk hat nur wieder Kunst zum Gegenstand. Es kann dem Zusammenhang der Verblendung nicht ästhetisch entrinnen, dem es gesellschaftlich angehört. Das radikal entfremdete, absolute Kunstwerk bezieht in seiner Blindheit tautologisch sich einzig auf sich selber. Sein symbolisches Zentrum ist die Kunst. So höhlt es sich aus. Schon bemächtigt sich seiner auf der Höhe des Expressionismus die Leere, die in der neuen Sachlichkeit manifest wird. Was er von dieser vorwegnimmt, teilt er zugleich mit Jugendstil und Kunstgewerbe, die ihm vorausgingen. Ihnen ist die „Glückliche Hand“ in Momenten wie der Farbensymbolik verpflichtet. Die Rückkehr in den Schein wird dem expressionistischen Protest so leicht, weil er im Schein entsprang, dem der Individualität selber. Er bleibt wider Willen, wozu die Kunst um 1900 offen sich bekannt hatte, Einsamkeit als Stil.

Die „Erwartung“ enthält gegen Ende, an einer der exponiertesten Stellen, zu den Worten „tausend Menschen ziehn vorüber“<sup>1)</sup>, ein musikalisches Zitat. Schönberg hat es einem früheren tonalen Lied entnommen, dessen Thema und Kontrapunkt mit größter Kunst in das freizügige Stimmgewebe der „Erwartung“ hineingezogen sind, ohne die Atonalität zu durchbrechen. Das Lied heißt „Am Wegrand“ und gehört zu der Gruppe op. 6, der durchwegs Jugendstilgedichte zugrundeliegen. Die Worte stammen von dem Stirnerbiographen John Henry Mackay. Sie fixieren den Schnittpunkt von Jugendstil und Ex-

<sup>1)</sup> Takt 411f., vergleiche 401f.

pressionismus so gut wie die Komposition des Liedes, das, bei Brahmsischem Klaviersatz, die Tonalität durch selbständige chromatische Nebenstufen und kontrapunktische Zusammenstöße erschüttert. Das Gedicht lautet: „Tausend Menschen ziehen vorüber / den ich erschne, er ist nicht dabei! / Ruhlos fliegen die Blicke hinüber, / fragen den Eilenden, / ob er es sei . . . / Aber sie fragen und fragen vergebens. / Keiner gibt Antwort: ‚Hier bin ich. Sei still‘. / Sehnsucht erfüllt die Bezirke des Lebens, / welche Erfüllung nicht füllen will, / und so steh ich am Wegrand-Strande, / während die Menge vorüberfließt, / bis — erblindet vom Sonnenbrande — / mein ermüdetes Aug' sich schließt.“

Darin liegt die Formel des Stils der Einsamkeit. Die Einsamkeit ist eine gemeinsame: die der Städtebewohner, die nichts mehr voneinander wissen. Die Geste des Einsamen wird vergleichbar. So läßt sie sich zitieren: der Expressionist deckt Einsamkeit als Allgemeinheit auf<sup>1)</sup>. Er zitiert auch dort noch, wo nichts zitiert wird: die Stelle „Liebster, Liebster, der Morgen kommt („Erwartung“, Takt 389f.) verleugnet nicht das „Lausch“ vom zweiten Akt Tristan. Wie in der Wissenschaft stellt das Zitat Autorität vor. Die Angst des Einsamen, der zitiert, sucht Halt beim Geltenden. Sie hat in den expressionistischen Protokollen von den bürgerlichen Ausdruckstabus sich emanzipiert. Als Emanzipierte aber hindert nichts mehr sie daran, dem Stärkeren sich zu verschreiben. Die Position der absoluten Monade in der Kunst ist beides: Widerstand gegen die schlechte Vergesellschaftung und Bereitschaft zur schlechteren.

Der Umschlag ereignet sich notwendig. Er rührt eben daher, daß der Gehalt des Expressionismus, das absolute Subjekt, nicht absolut ist. In seiner Vereinzelung erscheint die Gesellschaft. Der letzte von Schönbergs Männerchören op. 35 gibt davon einfache Rechenschaft. „Leugne doch, daß Du auch dazu gehörst! — bleibst nicht allein.“ Solche „Verbundenheit“ tritt aber daran zutage, daß die reinen Expressionen in ihrer Isoliertheit Elemente des Intrasubjektiven und damit der ästhetischen Objektivität freisetzen. Jede expressionistische Konsequenz, welche die traditionelle Kategorie des Werkes herausfordert, führt neue Ansprüche der Stimmigkeit des So und nicht anders sein Könnens, damit von Organisation mit sich. Indem der Ausdruck den musikalischen Zusammenhang nach seinen Extremen polarisiert, macht die Folge der Extreme wiederum Zusammenhang aus. Der Kontrast ist als

<sup>1)</sup> Bei Alban Berg, bei dem die Tendenz zur Stilisierung der Expression vorherrscht und der vom Jugendstil niemals ganz sich emanzipiert hat, tritt das Zitat seit dem Wozzeck stets mehr in den Vordergrund. So bringt die Lyrische Suite tongetreu eine Stelle aus der Lyrischen Symphonie Zemlinskys und den Tristananfang, eine Szene der Lulu die ersten Takte des Wozzeck. Indem in solchen Zitaten die Autonomie der Form außer Kraft gesetzt wird, ist zugleich ihre monadologische Dichte als Schein erkannt. Der singulären Form genügen, heißt vollziehen, was all den andern auferlegt ward. Der zitierende Expressionist beugt sich der Kommunikation.

Formgesetz nicht weniger verbindlich denn der Übergang in der traditionellen Musik. Man könnte die spätere Zwölftontechnik recht wohl als System von Kontrasten, als Integration des Unverbundenen definieren. So lange Kunst die Distanz zum unmittelbaren Leben innehält, vermag sie nicht, über den Schatten ihrer Autonomie und Formimmanenz zu springen. Der werkfeindliche Expressionismus vermag es, bei aller Werkfeindschaft, um so weniger, als er gerade in der Kündigung der Kommunikation auf jene Autonomie pocht, die einzig in der Konsistenz von Werken sich bewährt. Es ist dieser unausweichliche Widerspruch, welcher es verbietet, auf dem expressionistischen Punkt zu beharren. Indem das ästhetische Objekt als reines Diesda bestimmt werden soll, geht es gerade vermöge dieser negativen Bestimmung, der Absage an alles Übergreifende, der es als seinem Gesetz unterliegt, über das reine Diesda hinaus. Die absolute Befreiung des Besonderen von der Allgemeinheit macht es durch die polemische und prinzipielle Beziehung auf diese selber zu einem Allgemeinen. Das Bestimmte ist kraft der eigenen Prägung mehr denn die bloße Vereinzelung, zu welcher es geprägt ist. Selbst die Schockgesten der „Erwartung“ ähneln sich der Formel an, sobald sie nur einmal wiederkehren, und ziehen die Form herbei, die sie umfängt: der Schlußgesang ist ein Finale. Nennt man den Zwang zur stimmigen Konstruktion Sachlichkeit, so ist Sachlichkeit keine bloße Gegenbewegung zum Expressionismus. Sie ist der Expressionismus in seinem Anderssein. Die expressionistische Musik hatte das Prinzip des Ausdrucks aus der traditionell romantischen so genau genommen, daß es Protokollcharakter annahm. Damit aber schlägt es um. Musik als Ausdrucksprotokoll ist nicht länger „ausdrucksvoll“. Nicht mehr schwebt über ihr das Ausgedrückte in unbestimmter Ferne und leiht ihr den Abglanz des Unendlichen. Sobald die Musik das Ausgedrückte, ihren subjektiven Gehalt, scharf, eindeutig fixiert, erstarrt er unter ihrem Blick zu eben dem Objektiven, dessen Existenz ihr reiner Ausdruckscharakter verleugnet. In der protokollarischen Einstellung zu ihrem Gegenstand wird sie selber „sachlich“. Mit ihren Ausbrüchen explodiert der Traum der Subjektivität nicht weniger als die Konventionen. Die protokollarischen Akkorde sprengen den subjektiven Schein. Damit aber heben sie schließlich ihre eigene Ausdrucksfunktion auf. Was sie, wie genau auch immer, als Objekt abbilden, wird gleichgültig: ist es doch die gleiche Subjektivität, deren Zauber vor der Genauigkeit des Blicks vergeht, den das Werk auf sie richtet. So werden die protokollarischen Akkorde zum Material der Konstruktion. Das ereignet sich in der „Glücklichen Hand“. Sie ist Zeugnis des orthodoxen Expressionismus und Werk in einem. Sie bekennt sich zur Architektur mit der Reprise, mit Ostinato und liegenden Harmonien, mit dem lapidaren Leitakkord der Posaunen<sup>1)</sup> in der letzten Szene. Solche Architektur negiert den musikalischen

<sup>1)</sup> Takt 214f., 248 und 262.

Psychologismus, welcher in ihr doch sich vollendet. Damit fällt die Musik nicht bloß, wie der Text, hinter den Erkenntnisstand des Expressionismus zurück, sondern schreitet zugleich über diesen hinaus. Die Kategorie des Werks, als des ganzen und in sich bruchlos einstimmigen, geht nicht auf in jenem Schein, den der Expressionismus Lügen straft. Sie hat selber Doppelcharakter. Enthüllt das Werk dem isolierten und ganz entfremdeten Subjekt sich als Trug der Harmonie, der Versöhnung an sich und mit anderen, so ist es zugleich die Instanz, welche die schlechte Individualität, die zur schlechten Gesellschaft gehört, in die Schranken weist. Steht die Individualität kritisch zum Werke, so steht das Werk kritisch zu ihr. Protestiert die Zufälligkeit der Individualität gegen das verworfene gesellschaftliche Gesetz, dem sie selber entstammt, so entwirft das Werk Schemata, die Zufälligkeit zu überkommen. Es vertritt die Wahrheit der Gesellschaft gegen das Individuum, das ihre Unwahrheit erkennt und selbst diese Unwahrheit ist. Nur in den Werken ist gegenwärtig, was die Beschränktheit von Subjekt und Objekt gleichermaßen übersteigt. Als scheinhafte Versöhnung sind sie der Wiederschein der wirklichen. In der expressionistischen Phase hatte Musik den Anspruch der Totalität kassiert. Aber die expressionistische Musik war „organisch“ geblieben<sup>1)</sup>, Sprache, subjektiv und psychologisch. Das treibt sie wiederum zur Totalität. Verhielt der Expressionismus gegen den Aberglauben ans Organische sich nicht radikal genug, so hat dessen Liquidation noch einmal die Idee des Werkes auskristallisiert; das expressionistische Erbe fällt notwendig Werken zu.

Was danach möglich wäre, scheint unbeschränkt. Alle verengenden Selektionsprinzipien der Tonalität sind gefallen. Die traditionelle Musik hatte mit einer höchst begrenzten Zahl von Tonkombinationen, zumal in der Vertikale, hauszuhalten. Sie mußte sich damit abfinden, stets wieder das Spezifische zu treffen durch Konstellationen des Allgemeinen, welche es paradox als identisch mit dem Einmaligen vor Augen stellen. Beethovens gesamtes Werk ist die Auslegung dieser Paradoxie. Demgegenüber sind heute die Akkorde

<sup>1)</sup> In der Stellung zum Organischen scheiden sich Expressionismus und Surrealismus. Die „Zerrissenheit“ des Expressionismus kommt aus der organischen Irrationalität. Sie mißt sich nach der jähen Geste und der Reglosigkeit des Leibes. Ihr Rhythmus ist dem von Wachen und Schlafen nachgebildet. Die surrealistische Irrationalität setzt die physiologische Einheit des Leibes — Paul Bekker nannte einmal Schönbergs Expressionismus „physiologische Musik“ — als zerfallen voraus. Sie ist anti-organisch und bezieht sich auf Totes. Sie zerstört die Grenze von Leib und Dingwelt, um die Gesellschaft der Verdinglichung des Leibes zu überführen. Ihre Form ist die der Montage. Diese ist Schönberg ganz fremd. Je mehr aber im Surrealismus Subjektivität ihres Rechts über die Dingwelt sich gebigt und anklagend deren Suprematie einbekennt, um so williger ist sie, zugleich die vorgegebene Form der Dingwelt zu akzeptieren.

den unauswechselbaren Forderungen ihres konkreten Einsatzes angegossen. Keine *conventus* verbieten dem Komponisten den Klang, den er hier, und bloß hier, braucht. Keine *conventus* zwingen ihn, dem alten Allgemeinen sich zu fügen. Zugleich mit der Entfesselung des Materials ist die Möglichkeit angewachsen, es technisch zu beherrschen. Es ist, als hätte die Musik dem letzten vermeintlichen Naturzwang sich entwunden, den ihr Stoff ausübt, und vermöchte frei, bewußt und durchsichtig über diesen zu schalten. Mit den Klängen hat der Komponist sich emanzipiert. Die verschiedenen Dimensionen der tonalen abendländischen Musik — Melodik, Harmonik, Kontrapunkt, Form und Instrumentation — haben historisch weithin unabhängig voneinander sich entwickelt, planlos und insofern „naturwüchsig“. Auch wo die eine zur Funktion der andern wurde, wie etwa die Melodik zu der der Harmonik während der romantischen Periode, ist nicht wahrhaft die eine aus der andern hervorgegangen, sie haben bloß einander sich angeglichen. Die Melodik „umschrieb“ die harmonische Funktion, die Harmonik differenzierte sich im Dienst der melodischen *Valeurs*. Aber selbst die Befreiung der Melodik von ihrem alten Dreiklangscharakter durchs romantische Lied bleibt im Rahmen der harmonischen Allgemeinheit. Die Blindheit, mit welcher sich die Entfaltung der musikalischen Produktivkräfte zumal seit Beethoven vollzog, resultierte in Mißverhältnissen. Wann immer ein isolierter Materialbereich im geschichtlichen Zuge entwickelt wurde, stets sind andere Materialbereiche zurückgeblieben und haben in der Einheit des Werkes die fortgeschritteneren Lügen gestraft. Während der Romantik galt das vorab für den Kontrapunkt. Er ist bloße Dreingabe zum homophonen Satz. Es bleibt entweder bei der äußerlichen Kombination homophon gedachter Themen oder bei der bloß ausschmückenden Umkleidung des harmonischen „Chorals“ mit Scheinstimmen. Darin gleichen sich Wagner, Strauß und Reger. Zugleich aber besteht aller Kontrapunkt dem eigenen Sinn nach auf der Simultaneität selbständiger Stimmen. Vergißt er das, wird er zum schlechten Kontrapunkt. Drastische Beispiele sind die „zu guten“ spätromantischen Kontrapunkte. Sie sind melodisch-harmonisch konzipiert. Noch dort wirken sie als Hauptstimme, wo sie bloß als Teilgestalten des Stimmgefüges wirken dürften. So machen sie den Stimmenzug undeutlich und desavouieren die Konstruktion durch aufdringlich liedhaftes Gehabe. Solche Mißverhältnisse bleiben aber nichts aufs technische Detail beschränkt. Sie werden zu geschichtlichen Kräften des Ganzen. Denn je weiter die einzelnen Materialbereiche entwickelt, manche von ihnen, wie in der Romantik Instrumentalklang und Harmonie, verschmolzen werden, um so deutlicher zeichnet sich die Idee einer rationalen Durchorganisation des gesamten musikalischen Materials ab, die jene Mißverhältnisse beseitigt. Sie hatte schon am Wagnerschen Gesamtkunstwerk teil; verwirklicht wird sie von Schönberg. In seiner Musik sind nicht bloß

alle Dimensionen gleich entwickelt, sondern alle derart auseinander produziert, daß sie konvergieren. Schon in der expressionistischen Phase hat Schönberg solche Konvergenz vorgeschwebt, etwa im Begriff der Klangfarbenmelodie. Er besagt, daß der bloße instrumentale Farbenwechsel identischer Klänge melodische Kraft annehmen kann, ohne daß im alten Sinne melodisch etwas geschähe. Später dann wird ein Generalnenner für alle musikalische Dimensionen gesucht. Das ist der Ursprung der Zwölftontechnik. Sie kulminiert im Willen, den tragenden Gegensatz der abendländischen Musik, den von polyphonem Fugen- und homophonem Sonatenwesen, aufzuheben. So hat Webern es mit Bezug auf sein letztes Streichquartett formuliert. Man hat Schönberg einmal als Synthese von Brahms und Wagner verstanden. In ihren jüngsten Werken greift Musik noch höher. Ihre Alchimie möchte Bach und Beethoven im innersten Prinzip vermählen. Dahin treibt die Restitution des Kontrapunkts. Aber sie geht wiederum unter in der Utopie jener Synthese. Das spezifische Wesen des Kontrapunkts, die Relation zu einem vorgegebenen cantus firmus, wird hinfällig. Weberns späte Kammermusik jedenfalls kennt keinen Kontrapunkt mehr: ihre spärlichen Laute sind die Reste, welche die Fusion von Vertikale und Horizontale eben noch übriggelassen hat, gleichsam die Denkmale der Musik, die in der Indifferenz verstummt.

Es ist der Gegensatz zur Idee der rationalen Durchorganisation des Werkes, zur „Indifferenz“ der Materialdimensionen gegeneinander im Werke, welcher Verfahrensweisen wie die Strawinskys und Hindemiths als reaktionär kenntlich macht. Und zwar als technisch reaktionär, zunächst ohne Rücksicht auf den gesellschaftlichen Standort. Musikantentum ist das geschickte Schalten mit einem abgespaltenen Materialbereich an Stelle der konstruktiven Konsequenz, die alle Materialschichten dem gleichen Gesetz unterwirft. Jenes Geschickte ist, in seiner hartgesottenen Naivetät, heute regressiv geworden. Die integrale Organisation des Kunstwerks, die ihm entgegensteht, seine allein mögliche Objektivität heute, ist gerade das Produkt eben jener Subjektivität, welche von der Musikantenmusik um ihrer „Zufälligkeit“ willen denunziert wird. Wohl sind die heute zerstörten Konventionen nicht stets der Musik so äußerlich gewesen. Wie sich in ihnen ehemals lebendige Erfahrungen niederschlugen, so haben sie dann schlecht und recht eine Funktion erfüllt. Es war die organisatorische. Gerade sie jedoch ward ihnen von der autonomen ästhetischen Subjektivität abgenommen, welche das Kunstwerk aus sich heraus in Freiheit zu organisieren strebt. Der Übergang der musikalischen Organisation an die autonome Subjektivität vollzieht sich vermöge des technischen Prinzips der Durchführung. Zu Anfang im achtzehnten Jahrhundert war sie ein kleiner Teil der Sonate. An den einmal aufgestellten und als seiend hingenommenen Themen erprobte sich subjektive Beleuchtung und Dynamik. Mit Beethoven aber wird die Durchführung, die subjektive Reflexion des Themas, die dessen

Schicksal entscheidet, zum Zentrum der gesamten Form. Sie rechtfertigt die Form, auch wo diese als Konvention vorgegeben bleibt, indem sie sie spontan nochmals erzeugt. Dazu hilft ein älteres, gleichsam zurückgebliebenes Mittel, das erst in der späteren Phase seine latente Möglichkeit enthüllt. Oft in der Musik treiben Residuen des Vergangenen über den jeweils erreichten Stand der Technik hinaus. Die Durchführung erinnert sich der Variation. In der vor-Beethovenschen Musik, mit ganz wenigen Ausnahmen, zählte diese zu den äußerlichsten technischen Verfahrensweisen, als bloße Maskierung identisch erhaltenen Stoffes. Nun, im Zusammenhang mit der Durchführung, dient sie der Herstellung universaler, konkret-unschematischer Beziehungen. Die Variation wird dynamisiert. Wohl hält sie auch jetzt noch das Ausgangsmaterial — Schönberg nennt es „Modell“ — als identisches fest. Es ist alles „dasselbe“. Aber der Sinn dieser Identität reflektiert sich als Nicht-Identität. So geartet ist das Ausgangsmaterial, daß es festhalten zugleich es verändern heißt. „Ist“ es doch gar nicht an sich, sondern nur mit Hinblick auf die Möglichkeit des Ganzen<sup>1)</sup>. Die Treue zum Anspruch des Themas bedeutet dessen eingreifende Veränderung in allen Momenten. Vermöge solcher Nicht-Identität der Identität gewinnt die Musik eine völlig neue Beziehung zur Zeit, in der sie jeweils verläuft. Sie ist nicht mehr gleichgültig zur Zeit, da sie in dieser nicht beliebig wiederholt wird, sondern sich verändert. Aber sie verfällt auch nicht der bloßen Zeit, da sie ja in dieser Veränderung als identische sich durchhält. Der Begriff des Klassischen in der Musik ist durch diese paradoxe Beziehung zur Zeit definiert. Sie involviert aber zugleich die Beschränkung des Durchführungsprinzips. Nur so lange die Durchführung nicht total, nur so lange ein ihr nicht Unterworfenen, ein musikalisches Ding an sich kantisch gleichsam ihr vorgegeben ist, vermag die Musik die leere Gewalt der Zeit beschwörend fernzuhalten. Darum begnügt sich die eingreifende Variation in den verbindlichsten Werken der Beethovenschen „Klassik“, wie der Eroica, mit der Sonatendurchführung als mit einem „Teil“ und respektiert Exposition und Reprise. Später aber wird für die Musik, gerade vermöge des anwachsenden Übergewichts jener dynamischen Mächte des subjektiven Ausdrucks, welche die konventionellen Residuen zerstören, der leere Zeitverlauf immer bedrohlicher. Die subjektiven Ausdrucksmomente brechen aus dem zeitlichen Kontinuum heraus. Sie lassen sich nicht länger meistern. Um dem zu begegnen, breitet die variative Durchführung über die ganze Sonate sich aus. Deren problematische Totalität soll von der universalen Durchführung rekonstruiert werden. Bei Brahms schon hat die Durchführung als thematische Arbeit von der Sonate als ganzer Besitz ergriffen. Es verschränken sich Subjektivierung und Objektivierung. Brahmsens Technik setzt

<sup>1)</sup> Cf. T. W. Adorno, *The Radio Symphony*, in: *Radio Research 1941*, New York 1941, *passim*.

beide Tendenzen in eins, so wie sie lyrisches Intermezzo und akademischen Satz zusammenzwingt. Innerhalb der Tonalität stößt er weitgehend die konventionellen Formeln und Rudimente ab und produziert die Einheit des Werkes gleichsam in jedem Augenblick neu, aus Freiheit. Damit ist er indessen zugleich der Anwalt der allseitigen Ökonomie, die alle zufälligen Momente der Musik verwirft und noch die äußerste Mannigfaltigkeit, ja gerade diese, aus identisch festgehaltenen Materialien entwickelt. Es gibt nichts Unthematisches mehr, nichts was nicht als Ableitung eines Identischen, wie sehr auch immer Latenten, zu verstehen wäre. Indem Schönberg die Beethoven-Brahmssche Tendenz aufnimmt, kann er das Erbe der klassischen bürgerlichen Musik beanspruchen in einem Sinn sehr ähnlich dem, in welchem die materialistische Dialektik auf Hegel sich bezieht. Die Erkenntniskraft der neuen Musik legitimiert sich jedoch damit, daß sie nicht auf die „große bürgerliche Vergangenheit“, auf den heroischen Klassizismus der Revolutionsperiode zurückgreift, sondern die romantische Differenzierung technisch und damit ihrer Substantialität nach in sich aufhebt. Das Subjekt der neuen Musik, worüber diese Protokoll führt, ist das emanzipierte, vereinsamte, reale der spätbürgerlichen Phase. Diese reale Subjektivität und das radikal von ihr durchformte Material gibt für Schönberg den Kanon der ästhetischen Objektivation ab. Danach mißt sich seine Tiefe. Bei Beethoven und vollends bei Brahms war die Einheit der motivisch-thematischen Arbeit gewonnen in einer Art von Ausgleich zwischen subjektiver Dynamik und traditioneller — „tonaler“ — Sprache. Subjektive Veranstaltung zwingt die konventionelle Sprache zum zweitenmal zu reden, ohne als Sprache eingreifend sie zu verändern. Die Veränderung der Sprache ist auf der romantisch-Wagnerischen Linie geleistet worden auf Kosten der Objektivität und Verbindlichkeit der Musik selber. Sie hat die motivisch-thematische Einheit in Lieder zerfällt und dann durch Leitmotiv und Programm surrogiert. Schönberg erst hat die Prinzipien universaler Einheit und Ökonomie im wagnerisch neuen, subjektiven, emanzipierten Material selber aufgedeckt. Seine Werke erbringen den Nachweis, daß, je konsequenter der von Wagner inaugurierte Nominalismus der musikalischen Sprache verfolgt wird, um so vollkommener diese Sprache rational sich beherrschen läßt. Beherrschen kraft der Tendenzen, die ihr selber innewohnen, nicht durch ausgleichenden Takt und Geschmack. Man mag das am besten am Verhältnis von Harmonik und Polyphonie erkennen. Polyphonie ist das angemessene Mittel zur Organisation der emanzipierten Musik. In der Ära der Homophonie ward die Organisation durch die akkordischen *conventus* vollbracht<sup>1)</sup>. Sind diese, mit der Tonalität, einmal weggefallen, so ist jeder

<sup>1)</sup> Die Dreiklangsharmonien sind den okkasionellen Ausdrücken der Sprache zu vergleichen und mehr noch dem Geld in der Wirtschaft. Ihre Abstraktheit befähigt sie dazu, an allen Orten vermittelnd einzutreten und ihre Krisis ist der aller Vermittlungs-

bloß akkordbildende Ton so lange zunächst zufällig, wie er nicht durch den Verlauf der Stimmführung, also polyphonisch sich legitimiert. Der späte Beethoven, Brahms, in gewissem Sinn auch Wagner haben Polyphonie aufgeboten, um dafür zu entschädigen, daß die Tonalität ihre formbildende Kraft einbüßt und formelhaft erstarrt. Schönberg endlich aber behauptet das Prinzip der Polyphonie nicht länger als ein der emanzipierten Harmonik heteronomes und mit ihr jeweils erst zu versöhnendes. Er enthüllt es als Wesen der emanzipierten Harmonik selber. Der einzelne Akkord, der in der klassisch-romantischen Überlieferung als subjektiver Ausdrucksträger den Gegenpol zur polyphonischen Objektivität darstellt, wird in seiner eigenen Polyphonie erkannt. Das Mittel dazu ist kein anderes als das extreme der romantischen Subjektivierung: die Dissonanz. Je dissonierender ein Akkord, je mehr voneinander unterschiedene und in ihrer Unterschiedenheit wirksame Töne er in sich enthält, um so „polyphoner“ ist er, um so mehr nimmt, wie Erwin Stein einmal darlegte, jeder einzelne Ton bereits in der Simultaneität des Zusammenklangs den Charakter der „Stimme“ an. Die Vorherrschaft der Dissonanz scheint die rationalen, „logischen“ Beziehungen innerhalb der Tonalität, die einfachen Dreiklangsverhältnisse, zu zerstören. Insofern aber ist dennoch die Dissonanz rationaler als die Konsonanz, als sie die Beziehung der in ihr vorkommenden Töne, wie immer auch komplex, artikuliert vor Augen stellt, anstatt deren Einheit durch die Vernichtung der in ihr enthaltenen Partialmomente, durch „homogenen“ Klang zu erkaufen. Die Dissonanz und die ihr verschwisterten Kategorien der Melodiebildung durch „dissonante“ Intervalle sind aber die eigentlichen Träger des protokollarischen Ausdruckscharakters. So wird der subjektive Drang und das Verlangen nach scheinloser Selbstkundgabe zum technischen Organon des objektiven Werkes. Umgekehrt ist es diese Rationalität und Vereinheitlichung des Materials wiederum die zunächst das unterworfenen Material der Subjektivität gänzlich fügsam macht. In einer Musik, in der jeder einzelne Ton durchsichtig durch die Konstruktion des Ganzen determiniert ist, verschwindet der Unterschied von Essentiellem und Akzidentellem. In allen ihren Momenten ist eine solche Musik gleich nahe zum Mittelpunkt. Damit verlieren die Formkonventionen, welche einmal Nähe und Ferne vom Mittelpunkt geregelt hatten, ihren Sinn. Es gibt keinen unwesentlichen Übergang mehr zwischen den wesentlichen Momenten, den „Themen“; folgerichtig überhaupt keine Themen und in strengem Sinn auch keine „Entwicklung“. Das ist schon an den Werken der ungebundenen Atonalität bemerkt worden. „In der Instrumentalmusik des

funktionen in der gegenwärtigen Phase aufs tiefste zugehörig. Bergs musikdramatische Allegorik spielt darauf an. In „Wozzeck“ sowohl wie in „Lulu“ erscheint, in sonst von der Tonalität losgelösten Zusammenhängen, der C-Dur Dreiklang, so oft von Geld die Rede ist. Die Wirkung ist die des pointiert Banalen und zugleich Obsoleten. Die kleine C-Dur-Münze wird als falsch denunziert.

19. Jahrhunderts läßt sich überall die Tendenz verfolgen, die musikalische Form durch das Mittel der sinfonischen Arbeit auszubauen. Beethoven als erster hat mit Hilfe kleiner Motive gewaltige Steigerungen anzulegen gewußt, die sich einheitlich auf einem Keimmotiv, dem Erreger der Idee aufbauen. Das Prinzip des Gegensatzes, das alle Kunst beherrscht, tritt dann erst in seine Rechte, wenn die Wirkung der Idee des Keimmotives aufgehört hat. Die Zeit vor Beethoven kennt in der Sinfonie noch keinen derart geschlossenen Aufbau. Die Themen Mozarts z. B. tragen das Prinzip der Gegensätzlichkeit oft in sich selbst; es finden sich festgeschlossene Vordersätze und aufgelöste Nachsätze. Dieses Prinzip der unmittelbaren Kontrastwirkung, der Aneinanderrückung der Gegensätze in dem Verlaufe eines Themas, wendet Schönberg . . . wieder an<sup>1)</sup>.“ Dies Verfahren der Themenbildung entsprang im Protokollcharakter der Musik. Die Momente des musikalischen Verlaufs werden gleich psychologischen Regungen ungebunden aneinander gereiht, als Schocks erst und dann als Kontrastgestalten. Nicht länger wird dem Kontinuum der subjektiven Erlebniszeit die Kraft zugetraut, musikalische Ereignisse zusammenzufassen und als ihre Einheit ihnen Sinn zu verleihen. Solche Diskontinuität aber tötet die musikalische Dynamik, der sie selber sich verdankt. Noch einmal bewältigt Musik die Zeit: aber nicht mehr, indem sie sie erfüllt eintreten läßt, sondern indem sie sie durch eine Sistierung aller musikalischen Momente durch die allgegenwärtige Konstruktion verneint. Nirgends erweist sich das geheime Einverständnis der leichten und der vorgeschrittenen Musik bündiger als hier. Der späte Schönberg teilt mit dem Jazz, und übrigens auch mit Strawinsky, die Dissoziation der musikalischen Zeit<sup>2)</sup>. Musik entwirft das Bild einer Verfassung der Welt, die, zum Guten oder Argen, Geschichte nicht mehr kennt.

Der Umschlag der musikalischen Dynamik in Statik—Dynamik der musikalischen Struktur, nicht der bloße Wechsel der Stärkegrade, die selbstverständlich weiter crescendo und decrescendo kennen — erklärt den eigentümlich fixierten Systemcharakter, den Schönbergs Komponieren vermöge der Zwölftontechnik in seiner späten Phase angenommen hat. Das Werkzeug kompositorischer Dynamik, die Variation, wird total. Damit kündigt sie der Dynamik den Dienst. Das musikalische Phänomen präsentiert sich nicht länger als selbst in Entwicklung begriffen. Die thematische Arbeit wird zur bloßen Vorarbeit des Komponisten. Die Variation tritt als solche überhaupt nicht mehr in Erscheinung. Alles und Nichts ist Variation; das Variieren wird ins Material zurückverlegt und präformiert es, ehe die Komposition eigentlich

<sup>1)</sup> Egon Wellesz, Arnold Schönberg, Leipzig 1921, S. 117f.

<sup>2)</sup> Cf. T. W. Adorno, Besprechung von Wilder Hobson's „American Jazz Music“ und Winthrop Sargeant's „Jazz Hot and Hybrid“ in: Studies in Philosophy and Social Science, Vol. IX (1941), No. 1, S. 173.

anhebt. Darauf spielt Schönberg an, wenn er die Zwölftonstruktur der späten Werke seine Privatsache nennt. Die Musik wird zum Resultat der Prozesse, denen ihr Material unterworfen ward und die sie nicht selber sichtbar werden läßt. So wird sie statisch<sup>1)</sup>. Man darf die Zwölftontechnik nicht als eine „Kompositionstechnik“, etwa wie die des Impressionismus, mißverstehen. Alle Versuche, sie als solche zu benutzen, führen ins Absurde. Eher ist sie einer Anordnung der Farben auf der Palette zu vergleichen als dem Malen des Bildes. Das Komponieren beginnt in Wahrheit erst, wenn die Zwölftondisposition fertig ist. Daher hat denn auch diese das Komponieren nicht leichter sondern schwerer gemacht. Sie verlangt, daß jedes Stück, sei es der einzelne Satz, sei es auch ein ganzes mehrsätziges Werk, aus einer „Grundgestalt“ oder „Reihe“ abgeleitet werde. Darunter wird eine jeweils bestimmte Anordnung der zwölf im temperierten Halbtonsystem verfügbaren Töne verstanden, wie etwa cis-a-h-g-as-fis-b-d-e-es-c-f in der ersten von Schönberg publizierten Zwölftonkomposition. Jeder Ton der gesamten Komposition ist durch diese „Reihe“ determiniert: es gibt keine „freie“ Note mehr. Das besagt aber nur in wenigen und sehr elementaren Fällen, wie sie in der Anfangszeit der Technik vorkamen, daß nun das ganze Stück hindurch eben diese Reihe unverändert und bloß verschieden gesetzt und rhythmisiert abgespielt werde. Ein solches Verfahren hat unabhängig von Schönberg der österreichische Komponist Hauer ausgebildet, und die Resultate sind von ödester Dürftigkeit<sup>2)</sup>. Demgegenüber nimmt Schönberg die klassischen und mehr noch die archaischen Techniken der Variation radikal ins Zwölftonmaterial auf. Meist verwendet er die Reihe in vier Modi: als Grundreihe; als deren Umkehrung, also indem jedes Intervall der Reihe durch das in der Gegenrichtung ersetzt wird (nach Art der „Umkehrungsfuge“, etwa der in G-Dur aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers); als „Krebs“ im Sinn der alten kontrapunktischen Praxis, so daß die Reihe mit dem letzten Ton beginnt und mit dem ersten schließt; und als Umkehrung des Krebses. Diese vier Modi lassen sich ihrerseits wieder auf alle zwölf verschiedenen Ausgangstöne der chro-

<sup>1)</sup> Auch in der Tendenz, die Arbeit im Phänomen zu verstecken, denkt Schönberg einen alten Impuls der gesamten bürgerlichen Musik zu Ende. (Cf. T. W. Adorno, Fragmente über Wagner, in: Zeitschrift für Sozialforschung, Jahrgang VIII (1939), Doppelheft 1/2, S. 17.)

<sup>2)</sup> Kaum ist es Zufall, daß die mathematischen Techniken der Musik in Wien entstanden sind gleich dem logischen Positivismus. Die Neigung zum Zahlenspiel ist der Wiener Intelligenz so eigentümlich wie das Schachspiel im Café. Sie hat gesellschaftliche Gründe. Während die intellektuellen Produktivkräfte in Österreich sich zum Stand der hochkapitalistischen Technik entwickelt hatten, waren die materiellen nicht mitgewachsen. Gerade darum aber ward der verfügende Kalkül zum Traumbild des Wiener Intellektuellen. Wollte er am materiellen Produktionsprozeß teilhaben, so mußte er sich eine Industriestellung in Reichsdeutschland suchen. blieb er zu Hause, so wurde er Arzt, Jurist, oder hielt sich ans Zahlenspiel als ans Phantasma von Geldmacht. Der Wiener Intellektuelle will es — „bitte schön“ — sich und den andern beweisen.

matischen Skala transponieren, so daß die Reihe in 48 verschiedenen Formen für eine Komposition zur Verfügung steht. Weiter lassen sich aus den Reihen durch symmetrische Auszahl bestimmter Töne „Ableitungen“ bilden, die neue, selbständige und gleichwohl auf die Grundreihe bezogene Reihen ergeben. Dies Verfahren hat Berg in der „Lulu“ ausgiebig angewandt. Umgekehrt lassen sich zur Verdichtung der Tonbeziehungen die Reihen in Teilgestalten unterteilen, die ihrerseits miteinander verwandt sind. Endlich kann eine Komposition, anstatt auf einer Reihe zu basieren, zwei oder mehrere als Ausgangsmaterial benutzen, nach Analogie der Doppel- und Tripelfuge (Schönbergs drittes Quartett). Die Reihe tritt keineswegs bloß melodisch, sondern ebenso harmonisch auf, und jeder Ton der Komposition, ohne jede Ausnahme, hat seinen Stellenwert in der Reihe oder einem ihrer Derivate. Das garantiert die „Indifferenz“ von Harmonik und Melodik. In einfachen Fällen wird die Reihe zwischen Vertikale und Horizontale verteilt, und sobald die zwölf Töne vollständig sind, wiederholt oder durch eines der Derivate ersetzt; in komplizierteren wird die Reihe selber „kontrapunktisch“ verwandt, also gleichzeitig in verschiedenen Modi oder Transpositionen. Bei Schönberg sind in der Regel Kompositionen einfacheren Stils — die „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ — auch zwölftontechnisch einfacher als komplex gesetzte. So sind die Variationen für Orchester unerschöpflich auch in ihren Reihenkombinationen. Zwölftontechnisch „frei“ sind die Oktavlagen: ob der zweite Ton der Grundreihe jenes Walzers, a, eine kleine Sext über oder eine große Terz unter dem ersten Ton cis erscheint, entscheidet sich nach den Anforderungen der Komposition. Prinzipiell freigegeben ist weiter die gesamte rhythmische Gestaltung, vom Motiv bis zur großen Form. — Die Regeln sind nicht willkürlich ausgedacht. Sie sind Konfigurationen des geschichtlichen Zwanges im Material. Sie sind zugleich Schemata, diesem Zwang sich zu adaptieren. Das Bewußtsein unternimmt es in ihnen, Musik von den Resten des verfallenen Organischen zu reinigen. Grausam führen sie den Kampf gegen den musikalischen Schein fort. Aber noch die kühnsten Zwölftonmanipulationen sind dem technischen Stand des Materials abgehört. Das gilt nicht bloß fürs integrale Variationsprinzip des Ganzen, sondern noch für den mikrokosmischen Zwölftonstoff selber, die Reihe. Sie rationalisiert, was jedem gewissenhaften Komponisten vertraut ist: die Empfindlichkeit gegen die zu frühe Wiederkehr des gleichen Tons, es sei denn er werde unmittelbar repetiert. Das kontrapunktische Verbot des doppelten Höhepunkts und das Gefühl der Schwäche bei Baßführungen im harmonischen Satz, die zu geschwind die gleiche Note wieder erreichen, bezeugen diese Erfahrung. Ihre Eindringlichkeit wächst aber, wenn einmal das Schema der Tonalität fortfällt, das die Präponderanz einzelner Töne über andere legitimierte. Wer immer mit freier Atonalität umging, weiß von der ablenkenden Kraft eines Melodie- oder Baßtons, der

zum zweitenmal auftritt, ehe alle andern da waren. Er droht den melodisch-harmonischen Zug zu unterbrechen. Die statische Zwölftontechnik verwirklicht die Empfindlichkeit der musikalischen Dynamik gegenüber der ohnmächtigen Wiederkehr des Gleichen. Sie macht die Empfindlichkeit sakrosankt. Der zu früh wiederkehrende ebenso wie der „freie“, vorm Ganzen zufällige Ton wird tabuiert.

Ein System der Naturbeherrschung in Musik resultiert. Es entspricht einer Sehnsucht aus der bürgerlichen Urzeit: was immer klingt, ordnend zu „erfassen“ und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft aufzulösen. Luther nennt den 1521 gestorbenen Josquin „der Noten Meister; die haben's müssen machen wie er wollt', die andern Sangesmeister müssen's machen wie die Noten wollen“<sup>1)</sup>. Die bewußte Verfügung übers Naturmaterial ist beides: die Emanzipation des Menschen vom musikalischen Naturzwang und die Unterwerfung der Natur unter menschliche Zwecke. In Spenglers Geschichtsphilosophie bricht am Ende der bürgerlichen Epoche das Prinzip der nackten Herrschaft durch, das sie inaugurierte. Er hat ein wahlverwandtes Gefühl für das Gewalttätige der Meisterschaft und den Zusammenhang von ästhetischem und politischem Verfügungsrecht: „Die Mittel der Gegenwart sind noch auf Jahre hinaus die parlamentarischen: Wahlen und Presse. Man kann über sie denken, wie man will, sie verehren oder verachten, aber man muß sie beherrschen. Bach und Mozart beherrschten die musikalischen Mittel ihrer Zeit. Das ist das Kennzeichen jeder Art von Meisterschaft. Mit der Staatskunst steht es nicht anders“<sup>2)</sup>. Wenn Spengler von der späten abendländischen Wissenschaft prognostiziert, sie werde „alle Züge der großen Kunst des Kontrapunkts tragen“ und wenn er die „infinitesimale Musik des grenzenlosen Weltraums“ als „tiefste Sehnsucht“ der abendländischen Kultur nennt<sup>3)</sup>, dann scheint die in sich rückläufige Zwölftontechnik, unendlich in ihrer geschichtslosen Statik, jenem Ideal näher, als jemals Spengler, aber auch Schönberg sich beikommen ließ<sup>4)</sup>. Zugleich jedoch auch dem der Meisterschaft als Herrschaft, deren Unendlichkeit recht eigentlich darin besteht, daß kein Heteronomes bleibt, das nicht in ihrem Kontinuum aufginge. Die Unendlichkeit ist die reine Identität. Es ist aber das unterdrückende Moment der Naturbeherrschung, das umschlagend gegen die subjektive Autonomie und Freiheit selber sich wendet, in deren Namen die

<sup>1)</sup> Zitiert nach Richard Batka, Allgemeine Geschichte der Musik, Stuttgart o. J., 1. Band, S. 191.

<sup>2)</sup> Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, München 1922, 2. Band, S. 558f.

<sup>3)</sup> l. c., München 1919, 1. Band, S. 614f.

<sup>4)</sup> Es rechnet zu den auffälligsten Merkmalen von Schönbergs Spätstil, daß er keine Schlüsse mehr zuläßt. Harmonisch gibt es ohnehin seit der Auflösung der Tonalität keine Schlußformeln mehr. Nun werden sie auch in der Rhythmik beseitigt. Immer häufiger fällt das Ende auf den schlechten Taktteil. Es wird zum Abbrechen.

Naturbeherrschung vollzogen ward. Das Zahlenspiel der Zwölftontechnik und der Zwang, den es ausübt, mahnt an die Astrologie, und es ist keine bloße Schrulle, daß viele ihrer Adepten dieser verfielen<sup>1)</sup>. Die Zwölftonrationalität nähert als ein geschlossenes und zugleich sich selbst undurchsichtiges System, in welchem die Konstellation der Mittel unmittelbar als Zweck und Gesetz hypostasiert wird, dem Aberglauben sich an. Die Gesetzlichkeit, in der sie sich erfüllt, ist zugleich eine bloß über das Material verhängte, die es bestimmt, ohne daß dieses Bestimmtheit selber einem Sinn diene. Stimmigkeit als ein mathematisches Aufgehen setzt sich an die Stelle dessen, was der traditionellen Kunst „Idee“ hieß und was freilich in der Spätromantik zur Ideologie verkam, zur Behauptung metaphysischer Substantialität durch stofflich krude Befassung der Musik mit den letzten Dingen, ohne daß diese in der reinen Gestalt des Gebildes gegenwärtig wären. Schönberg, dessen Musik insgeheim ein Element jenes Positivismus beigemischt ist, der das Wesen seines Widerparts Strawinsky ausmacht, hat in der Konsequenz der Verfügbarmachung von Musik für protokollarischen Ausdruck den „Sinn“ extirpiert, soweit er, wie in der Tradition des Wiener Klassizismus, rein im Zusammenhang der Faktur gelegen zu sein beansprucht. Die Faktur als solche soll richtig sein anstatt sinnvoll. Die Frage, welche dann die Zwölftonmusik an den Komponisten richtet, ist nicht: wie kann musikalischer Sinn organisiert, sondern vielmehr: wie kann Organisation sinnvoll werden, und was Schönberg seit fünfundzwanzig Jahren produzierte, sind fortschreitende Versuche zur Beantwortung jener Frage. Es wird schließlich, fast mit der fragmentarischen Gewalt der Allegorese, einem in den innersten Zellen Leeren die Intention eingelegt. Das Herrschaftliche solcher späten Gebärde jedoch spricht an auf das im Ursprung herrische Wesen des Systems selber. Die Zwölftonstimmigkeit, die jeglichen in der musikalischen Sache an sich seienden Sinnes gleich wie einer Illusion sich entschlägt, behandelt Musik nach dem Schema von Schicksal. Naturbeherrschung aber und Schicksal sind nicht zu trennen. Dessen Begriff mag nach der Erfahrung der Herrschaft modelliert sein, hervorgegangen aus der Übermacht der Natur über den Menschen. Was da ist, ist stärker. Daran

<sup>1)</sup> Musik ist der Feind des Schicksals. Seit ältesten Zeiten hat man ihr die Macht des Einspruchs gegen die Mythologie zugeschrieben, im Bilde des Orpheus nicht anders als in der chinesischen Musiklehre. Seit Wagner erst hat die Musik das Schicksal nachgeahmt. Der Zwölftonkomponist muß gleich dem Spieler warten, welche Zahl herauskommt und sich freuen, wenn es eine ist, die musikalischen Sinn gibt. Berg hat ausdrücklich von solcher Freude gesprochen, wenn durch die Reihen zufällig tonale Zusammenhänge sich ergaben. Im Anwachsen des Spielcharakters kommuniziert abermals die Zwölftontechnik mit der Massenmusik. Schönbergs erste Zwölftontänze sind spielerischer Art, und Berg hat in der Zeit der Erfindung der neuen Technik gerade daran Anstoß genommen. Benjamin hat die Unterscheidung von Schein und Spiel urgiert und auf das Absterben des Scheins verwiesen. Der Schein, das Überflüssige, wird auch von der Zwölftontechnik verworfen. Aber im Spiel reproduziert sich mit ihr erst recht jene Mythologie, die man als Schein vertrieben hat.

haben die Menschen gelernt, selber stärker zu sein und Natur zu beherrschen, und in solchem Prozeß hat das Schicksal sich reproduziert. Es entfaltet sich zwangsläufig Zug um Zug; zwangsläufig, weil ihm jeder Schritt von der alten Übermacht der Natur vorgeschrieben wird. Schicksal ist Herrschaft auf ihre reine Abstraktion gebracht, und das Maß an Vernichtung ist dem an Herrschaft gleich, Schicksal das Unheil.

Musik, welche der historischen Dialektik verfiel, hat daran teil. Die Zwölftontechnik ist wahrhaft ihr Schicksal. Sie fesselt die Musik, indem sie sie befreit. Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen. Wie in der Zwölftontechnik das eigentliche Komponieren, die Produktivität der Variation, ins Material zurückgeschoben ward, so ergeht es der Freiheit des Komponisten insgesamt. Indem sie sich in der Verfügung übers Material verwirklicht, wird sie zu einer Bestimmung des Materials, die sich dem Subjekt als entfremdete gegenüber setzt und es ihrem Zwange unterwirft. Hat die Phantasie des Komponisten das Material dem konstruktiven Willen ganz gefügig gemacht, so lähmt das konstruktive Material die Phantasie. Vom expressionistischen Subjekt bleibt die neusachliche Unterwürfigkeit unter die Technik. Es verleugnet die eigene Spontaneität, indem es die rationalen Erfahrungen, die es an der Auseinandersetzung mit dem historischen Stoff machte, auf diesen projiziert. Aus den Operationen, welche die blinde Herrschaft des Stoffs der Töne brachen, wird durchs Regelsystem zweite, blinde Natur. Das Subjekt ordnet dieser sich unter und sucht Schutz und Sicherheit, indem es verzweifelt an der Möglichkeit, von sich aus Musik zu erfüllen. Der Wagnersche Satz von der Regel, die man selber stelle und dann befolge, enthüllt seinen verhängnisvollen Aspekt. Keine Regel erweist sich als repressiver denn die selbstgestellte. Ihr Ursprung in Subjektivität gerade wird zur Zufälligkeit beliebiger Setzung, sobald sie sich positiv dem Subjekt als regulative Ordnung entgegenstellt. Die Gewalt, die die Massenmusik den Menschen antut, lebt fort am gesellschaftlichen Gegenpol, bei der Musik, die den Menschen sich entzieht. Wohl ist unter den Regeln der Zwölftontechnik keine, die nicht aus der kompositorischen Erfahrung, aus der fortschreitenden Erhellung des musikalischen Naturmaterials notwendig hervorginge. Aber jene Erfahrung hatte den Charakter der Abwehrkraft subjektiver Sensibilität: daß kein Ton wiederkehre, ehe die Musik alle andern ergriffen hat; daß keine Note erscheine, die nicht in der Konstruktion des Ganzen ihre motivische Funktion erfüllt; daß keine Harmonie verwendet werde, die nicht eindeutig an dieser Stelle sich ausweist. Die Wahrheit all dieser Desiderate ruht in ihrer unablässigen Konfrontation mit der konkreten Gestalt der Musik, auf die sie angewandt werden. Sie besagen, wovor man sich zu hüten habe, nicht aber wie es zu halten sei. Das Unheil geschieht, sobald sie zu Normen erhoben und von jener Konfrontation dispensiert werden. Der

Inhalt der Norm ist mit dem der spontanen Erfahrung identisch. Vermöge seiner Vergegenständlichung jedoch verkehrt er sich in den Widersinn. Was einmal das nachhorchende Ohr gefunden hat, wird entstellt zum erfundenen System, an dem abstrakt Richtig und Falsch der Musik sich nachmessen lassen soll. Daher die Bereitschaft so vieler junger Musiker — gerade in Amerika, wo die tragenden Erfahrungen der Zwölftontechnik entfallen —, im „Zwölftonsystem“ zu schreiben, und der Jubel, daß man einen Ersatz für die Tonalität gefunden habe, so als ob man es in der Freiheit nicht einmal ästhetisch aushalten könnte, und diese unter der Hand durch neue Willfähigkeit zu substituieren habe. Die totale Rationalität der Musik ist ihre totale Organisation. Durch Organisation möchte die befreite Musik das verlorene Ganze, die verlorene Macht und Verbindlichkeit Beethovens wiederherstellen. Das gelingt ihr bloß um den Preis ihrer Freiheit und damit mißlingt es. Beethoven hat den Sinn von Tonalität aus subjektiver Freiheit reproduziert. Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus. Die großen Momente des späten Schönberg sind gegen die Zwölftontechnik so gut wie durch sie gewonnen. Durch sie: weil die Musik befähigt wird, so kalt und unerbittlich sich zu verhalten, wie es ihr nach dem Untergang einzig noch zukommt. Gegen die Zwölftontechnik: weil der Geist, der sie ersann, seiner selbst mächtig genug bleibt, um noch das Gefüge ihrer Stangen, Schrauben und Gewinde je und je zu durchfahren und aufleuchten zu machen, als wäre er bereit, am Ende doch das technische Kunstwerk katastrophisch zu zerstören. Das Mißlingen des technischen Kunstwerks aber ist nicht bloß eines vor seinem ästhetischen Ideal, sondern eines in Technik selber. Der Radikalismus, mit welchem das technische Kunstwerk den ästhetischen Schein zerstört, überantwortet schließlich dem Schein das technische Kunstwerk. Die Zwölftonmusik hat ein Moment von streamline. In der Realität soll die Technik Zwecken dienen, die jenseits ihres eigenen Zusammenhangs liegen. Hier, wo solche Zwecke entfallen, wird sie zum Selbstzweck und surrogiert die substantielle Einheit des Kunstwerks durch eine bloße des „Aufgehens“. Solcher Verlagerung des Schwerpunkts ist es zuzuschreiben, daß der Fetischcharakter der Massenmusik unvermittelt auch die avancierte und „kritische“ Produktion ergriffen hat. Trotz aller Materialgerechtigkeit der Prozedur läßt eine ferne Verwandtschaft mit jenen Bühnenszenierungen nicht ganz sich verkennen, die unablässig Maschinen aufbieten, ja tendenziell der Maschine selber sich anähneln, ohne daß diese eine Funktion erfüllte: sie bleibt stehen bloß noch als Allegorie des „technischen Zeitalters“. Alle neue Sachlichkeit droht insgeheim dem zu verfallen, was sie am grimmigsten befiehlt: dem Ornament. Die streamline-Klubsessel innenarchitektonischer Scharlatane bekennen bloß auf dem Markt, was die Einsamkeit der konstruktivistischen Malerei und der Zwölftonmusik inwendig

längst ergriffen hat. Notwendig ergriffen. Indem der Schein am Kunstwerk abstirbt, so wie es im Kampf gegen das Ornament sich indiziert, beginnt der Standort des Kunstwerks überhaupt unhaltbar zu werden. Alles, was keine Funktion hat am Kunstwerk — und damit alles, was das Gesetz seines bloßen Daseins übersteigt — wird ihm entzogen. Seine Funktion ist selber gerade, das bloße Dasein zu übersteigen. So wird summum ius zur summa iniuria: das vollendet funktionale Kunstwerk zum vollendet funktionslosen. Da es Realität ja doch nicht sein kann, hebt die Eliminierung aller Scheincharaktere an ihm den Scheincharakter seiner Existenz nur um so greller hervor. Der Vorgang ist unausweichlich. Die Auflösung der Scheincharaktere am Kunstwerk wird von dessen eigener Konsistenz gefordert. Aber der Auflösungsprozeß, den der Sinn des Ganzen befiehlt, macht das Ganze sinnlos. Das integrale Kunstwerk ist das absolut widersinnige. Die übliche Auffassung betrachtet Schönberg und Strawinsky als einander extrem entgegengesetzt. Strawinskys Masken und Schönbergs Konstruktionen haben in der Tat zunächst geringe Ähnlichkeit. Aber man vermag es recht wohl sich vorzustellen, daß einmal die entfremdeten, zusammenmontierten, tonalen Akkorde Strawinskys und die Folge der Zwölftonklänge, deren Verbindungsdrähte gleichsam auf Geheiß des Systems durchgeschnitten sind, gar nicht so verschieden klingen werden, wie sie heute sich ausnehmen. Sie bezeichnen vielmehr verschiedene Stufen der Konsequenz im Gleichen. Beiden ist gemeinsam der Anspruch auf Verbindlichkeit und Notwendigkeit kraft der Verfügung übers Atomisierte. Beiden wird die Aporie der ohnmächtigen Subjektivität zur Auskunft und nimmt die Gestalt der unbestätigten doch herrischen Norm an. Bei beiden wird, freilich auf ganz verschiedenen Niveaus der Gestaltung und bei ungleicher Kraft des Realisierens, Objektivität subjektiv gesetzt. Bei beiden droht die Musik im Raum zu erstarren. Bei beiden wird alles musikalisch Einzelne vom Ganzen prädeterniniert und es gibt keine echte Wechselwirkung von Ganzem und Teil mehr. Die verfügende Disposition übers Ganze vertreibt die Spontaneität der Momente.

Das Mißlingen des technischen Kunstwerks läßt an allen Dimensionen des Komponierens sich bezeichnen. Die Fesselung der Musik vermöge ihrer Entfesselung zur schrankenlosen Herrschaft übers Naturmaterial ist universal. Das erweist sich vorweg an der Definition der Grundreihe durch die zwölf Töne der chromatischen Skala. Es ist nicht einzusehen, warum eine jede solche Grundgestalt alle zwölf Töne, ohne einen auszulassen, enthalten soll und nur die zwölf Töne, ohne einen öfters zu bringen. In der Tat hat Schönberg, als er die Reihentechnik entwickelte, in der Serenade, auch mit Grundgestalten von weniger als zwölf Tönen operiert. Daß er später durchwegs

alls zwölf Töne verwendet, hat seinen Grund. Die Beschränkung des ganzen Stückes auf die Intervalle der Grundreihe empfiehlt es, diese selber so umfassend anzulegen, daß der Tonraum möglichst wenig eingeengt, daß möglichst viele Kombinationen durchführbar sind. Daß aber die Reihe nicht mehr als zwölf Töne verwendet, schreibt wohl dem Bestreben sich zu, keinem der Töne durch größere Häufigkeit ein Übergewicht zu geben, das ihn zu einem „Grundton“ machen und tonale Verhältnisse heraufbeschwören könnte. Mag immer jedoch die Tendenz auf die Zwölfzahl führen — es ist deren Verbindlichkeit stringent nicht abzuleiten. An den Schwierigkeiten, in welche die Zwölftontechnik führt, ist die Hypostasierung der Zahl mitschuldig. Ihr freilich verdankt die Melodik, daß sie nicht bloß von der Präponderanz des einzelnen Tons, sondern auch vom falschen Naturzwang der Leittonwirkung, der automatisierten Kadenz sich befreit hat. In der Übermacht der kleinen Sekunde und der von ihr abgeleiteten Intervalle der großen Septime und kleinen None hatte die freie Atonalität das chromatische und implizit das Dissonanzmoment festgehalten. Nun haben diese Intervalle keinen Vorrang mehr über die anderen, es sei denn der Komponist wünscht durch die Konstruktion der Reihe einen solchen Vorrang retrospektiv herzustellen. Die melodische Gestalt selber nimmt eine Gesetzmäßigkeit an, die sie in der traditionellen Musik kaum besaß und durch Umschreibung der Harmonik von dieser erst entlehnen mußte. Jetzt schließt sich die Melodie — vorausgesetzt, daß sie, wie in den meisten Schönbergschen Themen, mit der Reihe koinzidiert — um so vollkommener zusammen, je mehr sie sich dem Reiheneinde nähert. Mit jedem neuen Ton wird die Auswahl der Resttöne kleiner und beim letzten ist überhaupt keine Wahl mehr gelassen. Unverkennbar der darin gelegene Zwang. Ihn übt nicht nur der Kalkül aus. Er wird vom Ohr spontan mitvollzogen. Aber es ist ein lähmender Zwang zugleich. Die Geschlossenheit der Melodik schließt diese zu dicht. Jedes Zwölftonthema, ließe übertreibend sich sagen, hat etwas vom Rondotheema, vom Refrain. Bezeichnend, daß in Schönbergs Zwölftonkompositionen die altertümlich-undynamische Rondoform und ein ihr wesensverwandter, betont harmloser *Alla breve*-Charakter nach Buchstaben oder Geist so gern zitiert wird. Die Melodie ist zu fertig, und die Schlußkraft, die im zwölften Ton gelegen ist, kann durch den Schwung der Rhythmik, kaum aber durch die Gravitation der Intervalle selber überschritten werden. Die Erinnerung ans traditionelle Rondowesen fungiert als Lückenbüßer für den immanenten Fluß, der abgeschnitten ist. Schönberg hat darauf hingewiesen, daß die traditionelle Kompositionslehre im Grunde nur Anfänge und Schlüsse abhandele und niemals die Logik der Fortsetzung. Den gleichen Mangel hat die Zwölftonmelodik. Jede ihrer Fortsetzungen zeigt ein Moment der Willkür. Man braucht nur zu Beginn von Schönbergs viertem Streichquartett die Fortsetzung des Hauptthemas durch dessen Umkehrung

(Takt 6, zweite Geige), und Krebs (Takt 10, erste Geige) mit dem überaus scharf geschnittenen ersten Thema einzusetzen, um der Not der Fortsetzung innezuwerden. Sie suggeriert, es wolle die Zwölftonreihe, einmal abgeschlossen, von sich aus überhaupt nicht mehr weiter und werde erst durch ihr äußerliche Veranstaltungen vorwärts getrieben. Die Not der Fortsetzung ist aber um so größer, als die Fortsetzung selber auf die Ausgangsreihe verwiesen ist, die sich als solche erschöpft hat und meist nur bei ihrem ersten Auftreten mit dem aus ihr gebildeten Thema wahrhaft koinzidiert. Als bloße Ableitung desavouiert die Fortsetzung den unausweichlichen Anspruch der Zwölftonmusik, in all ihren Momenten gleich nah zum Mittelpunkt zu sein. In der Mehrheit der existierenden Zwölftonkompositionen fällt die Fortsetzung so gründlich gegen die These der Grundgestalt ab wie in spätromantischer Musik die Konsequenz gegen den Einfall<sup>1)</sup> Indessen verübt der Reihenzwang weit schlimmeres Unheil. Mechanische Muster befallen das Melos<sup>2)</sup>. Die wahre Qualität einer Melodie mißt sich stets danach, ob es

<sup>1)</sup> Der Grund dafür ist die Inkompatibilität der von der Romantik als Siegel des Subjektivismus angestrebten plastischen Liedmelodik mit der „klassischen“, Beethovenischen Idee der integralen Form. Bei Brahms, der in allen Fragen der Konstruktion, die übers Akkordmaterial hinausgehen, Schönberg antizipiert, läßt mit Händen sich greifen, was später als Diskrepanz von Reihenexposition und Fortsetzung sich erweist, der Bruch zwischen dem Thema und der aus ihm zu ziehenden nächsten Konsequenz. Ein sinnfälliges Beispiel ist etwa der Anfang des Streichquintetts in F-Dur. Den Begriff des Einfalls hat man erfunden, um das Thema als *φύσει* von der Konsequenz als *θέσει* zu sondern. Der Einfall ist keine psychologische Kategorie, Sache der „Inspiration“, sondern ein Moment des dialektischen Prozesses, der in der musikalischen Form sich ereignet. Er bezeichnet das irreduzibel subjektive Element in diesem Prozeß und, in solcher Unauflöslichkeit, den Aspekt von Musik als Sein, während die „Arbeit“ das Werden und die Objektivität vorstellt, die freilich in sich selber dies subjektive Moment als treibendes enthält, so wie umgekehrt das letztere, als Sein, Objektivität besitzt. Musik seit der Romantik besteht in der Auseinandersetzung und Synthesis dieser Momente. Es scheint jedoch, daß sie der Vereinigung ebenso sich entziehen, wie der bürgerliche Begriff des Individuums in perennierendem Gegensatz steht zur Totalität des gesellschaftlichen Prozesses. Die Inkonsistenz zwischen dem Thema und dem was ihm widerfährt wäre das Abbild solcher gesellschaftlichen Unversöhnlichkeit. Dennoch muß Komposition am „Einfall“ festhalten, will sie nicht das subjektive Moment kassieren und sich zum Gleichnis von tödlicher Integration machen. Hat auch Beethovens Genius auf den zu seiner Zeit von den Meistern der frühen Romantik schon unvergleichlich entwickelten Einfall großartig verzichtet, so hat umgekehrt doch Schönberg am Einfall, der thematischen Plastizität festgehalten, wo diese längst mit der Formkonstruktion unvereinbar ward, und die Formkonstruktion kraft des ausgetragenen Widerspruchs unternommen anstatt in geschmackvoller Versöhnung.

<sup>2)</sup> Keineswegs ist das einem Nachlassen der individuellen kompositorischen Kraft zuzuschreiben, sondern dem lastenden Schwergewicht des neuen Verfahrens. Wo der reife Schönberg mit früherem, ungebundenerem Material umging, wie in der zweiten Kammer-Symphonie, stehen Spontaneität und melodischer Zug in nichts hinter den inspiriertesten Stücken seiner Jugend zurück. Andererseits jedoch ist das eigensinnig Insistierende in vielen Zwölftonkompositionen — der großartige erste Satz des dritten Quartetts hat es geradezu gestaltet — auch nicht äußerliches Akzidenz zur musikalischen Essenz Schönbergs. Solcher Eigensinn ist vielmehr das Reversbild der unbeirrten musikalischen

gelingt, die gleichsam räumliche Relation von Intervallen in die Zeit umzusetzen. Diese Beziehung wird in ihrer Tiefe von der Zwölftontechnik zerstört. Zeit und Intervall treten auseinander. Sämtliche Intervallverhältnisse sind durch die Grundreihe und deren Ableitungen ein für allemal festgelegt. Es gibt im Intervallverlauf nichts Neues und die Omnipräsenz der Reihe macht diese selbst zur Herstellung des zeitlichen Zusammenhangs untauglich. Denn dieser Zusammenhang konstituiert sich nur durchs Unterscheidende und nicht durch die bloße Identität. Damit wird aber der melodische Zusammenhang auf ein außermelodisches Mittel verwiesen. Es ist das der verselbständigten Rhythmik. Die Reihe ist unspezifisch durch ihre Allgegenwart. So fällt die melodische Spezifikation an festgehaltene und charakteristische rhythmische Gestalten. Bestimmte stets wiederkehrende rhythmische Konfigurationen übernehmen die Rolle der Themen<sup>1)</sup>. Da aber der melodische Raum dieser rhythmischen Themen durch die Reihe jeweils definiert ist und sie mit den verfügbaren Tönen um jeden Preis auskommen müssen, so nehmen gerade sie obstinate Starrheit an. Dem thematischen Rhythmus fällt schließlich das Melos zum Opfer. Unbekümmert um den Reiheninhalte kehren die thematischen und motivischen Rhythmen wieder. So ist es in den Schönbergschen Rondos die Praxis, bei jedem Rondoeintritt in dem Themenrhythmus eine andere melodische Reihenform zu bringen und dadurch variationsähnliche Wirkungen zu erzielen. Ereignis aber ist der Rhythmus und er allein. Ob der emphatische und überdeutliche dieses oder jenes Intervall subsumiert, ist gleichgültig. Nicht mehr kann aufgefaßt werden als allenfalls, daß hier die Intervalle zum Themenrhythmus anders sind als das erste Mal; ein Sinn aber läßt der melodischen Modifikation nicht mehr sich anhören. So wird das spezifisch Melodische vom Rhythmus entwertet. In der traditionellen Musik konnte eine minimale Intervallausweichung nicht bloß über den Ausdruck einer Stelle, sondern über den Formsinn eines ganzen Satzes entscheiden. Demgegenüber ist in der Zwölftonmusik völlige Vergröberung und Verarmung eingetreten. Einmal entschied sich unverwechselbar an den Inter-

Konsequenz: so wie die neurotische Schwäche der Angst von seiner Kraft zur Emanzipation sich nicht wegdenken läßt. Insbesondere die Tonwiederholungen, die in der Zwölftonmusik oft etwas Obstinates und Stures haben, kommen rudimentär längst vorher bei Schönberg vor, freilich meist mit besonderer charakterisierenden Absicht, wie in der „Gemeinheit“ des Pierrot. Auch der nicht zwölftönige erste Satz der Serenade zeigt Spuren dieses Tonfalls, der zuweilen an das musikalische Idiom Beckmessers mahnt. Manchmal redet Schönbergs Musik, als wolle sie um jeden Preis vor einem imaginären Gerichtshof recht behalten. Berg hat bewußt jene Gestikulation vermieden, und damit allerdings wiederum gegen seinen Willen zur Glättung und Nivellierung mitgeholfen.

<sup>1)</sup> Schon ehe Schönberg die Zwölftontechnik erfand, hat die Variationstechnik bei Berg in diese Richtung gedrängt. Die Schenkenszene im 3. Akt des Wozzeck ist das erste Beispiel fürs Thematisch-Werden des melodisch abstrakten Rhythmus. Es dient einer drastischen theatralischen Absicht. In der „Lulu“ ist daraus eine große Form gemacht, die Berg *Monoritmica* nennt.

vallen aller musikalische Sinn, das Noch Nicht, das Jetzt und das Nachher; das Versprochene, das Erfüllte und das Versäumte; das Maßhalten und das Sich Verschwenden; das Verbleiben in der Form und die Transzendenz der musikalischen Subjektivität. Nun sind die Intervalle zu bloßen Bausteinen geworden, und alle Erfahrungen, die in ihre Differenz eingingen, scheinen verloren. Wohl hat man es gelernt, vom Stufengang der Sekunden und vom Gleichmaß der konsonierenden Schritte sich zu emanzipieren; wohl ist dem Tritonus, der großen Septime und auch all den Intervallen, die die Oktav überschritten, gleiches Recht geworden, aber um den Preis, daß sie zusammen mit den alten nivelliert sind. In der traditionellen Musik mochte es dem tonal beschränkten Ohr schwerfallen, übermäßige Intervalle als melodische Momente zu integrieren. Heute gibt es keine solche Schwierigkeit mehr, aber die eroberten teilen mit den gewohnten sich ins Einerlei. Das melodische Detail sinkt zur bloßen Konsequenz der Gesamtkonstruktion herab, ohne über diese noch das Mindeste zu vermögen. Es wird zum Bild jener Art technischen Fortschritts, der die Welt erfüllt. Und selbst was melodisch noch etwa gedeiht — immer wieder macht Schönbergs Kraft das Unmögliche möglich —, wird vernichtet durch die Gewalt, die der vergangenen Melodie zugefügt wird, wenn das nächste Mal ihrem Rhythmus unbarmherzig andere Intervalle untergelegt werden, denen oft genug nicht bloß die Beziehung zu den ursprünglichen, sondern auch zum Rhythmus selber abgeht. Das Bedenklichste daran ist jene Art des melodischen Ungefähr, welche zwar die Umrisse der alten Melodie wahrt, also einem großen oder kleinen Sprung an der analogen rhythmischen Stelle einen ebensolchen entsprechen läßt, aber nur noch in Kategorien wie groß und klein, ohne daß es im geringsten darauf ankäme, ob der charakteristische Sprung eine große None oder eine Dezime ist. Beim mittleren Schönberg hatten solche Fragen schon darum nichts besagt, weil alle Wiederholung ausgeschlossen war. Die Restauration der Wiederholung aber paart sich mit der Nichtachtung gegen das Wiederholte. Auch darin freilich ist die Zwölftontechnik nicht der rationalistische Ursprung des Unheils, sondern weit eher die Vollstreckerin einer Tendenz, die von der Romantik stammt. Die Art, wie Wagner mit Motiven umspringt, die doch so geprägt sind, daß sie dem variierenden Verfahren widersprechen, ist eine Vorform jener Schönbergschen Verfahrensweise. Sie führt auf den bestimmenden technischen Antagonismus der nach-beethovenschen Musik: den zwischen der vorgegebenen und stets zu bekräftigenden Tonalität und der Substantialität des Einzelnen. Hatte Beethoven das musikalisch Seiende aus dem Nichts entwickelt, um es ganz als Werdendes bestimmen zu können, so vernichtet der späte Schönberg es als Gewordenes.

Wird der musikalische Nominalismus, die Abschaffung aller wiederkehrenden Formeln zu Ende gedacht, so überschlägt sich die Differenzierung. In

herkömmlicher Musik setzte sich das Jetzt und Hier der Komposition in all ihren Elementen mit dem tonalen Schema stetig auseinander. Die Spezifikation war begrenzt durch ein ihr selber weithin Äußerliches, Konventionelles. Durch dessen Auflösung ward das Spezifische entfesselt: musikalischer Fortschritt hieß bis zum restaurativen Gegenschlag Strawinskys fortschreitende Differenzierung. Abweichungen vom vorgegebenen Schema der traditionellen Musik jedoch fielen sinnvoll, entscheidend ins Gewicht. Je bündiger das Schema, um so feiner die Möglichkeit von Modifikation. Was den Ausschlag gab, könnte in der emanzipierten Musik oft gar nicht mehr wahrgenommen werden. Daher erlaubte die traditionelle Musik weit subtilere Nüancen, als wenn jedes musikalische Ereignis bloß für sich selber steht. Verfeinerung wird am Ende mit Vergrößerung bezahlt. Das läßt sich bis in die handgreiflichen Phänomene der harmonischen Wahrnehmung verfolgen. Wenn in tonaler Musik auf den neapolitanischen Sextakkord in C-Dur, mit dem Des im Sopran, der Dominant-Septimakkord mit h im Sopran folgt, dann wird kraft der Gewalt des harmonischen Schemas der Schritt von des nach h, der „verminderte“ Terz heißt, aber abstrakt gemessen ein Sekundintervall darstellt, in der Tat als Terz aufgefaßt, nämlich auf das dazwischenliegende und ausgelassene c mitbezogen. Eine solche unmittelbare Wahrnehmung eines „objektiven“ Sekundintervalls als Terz ist jenseits der Tonalität ausgeschlossen: sie setzt das Koordinatensystem voraus und bestimmt sich durch die Differenz von diesem. Was aber bis in fast stofflich akustische Phänomene hinein gilt, gilt erst recht für die höhere, musikalische Organisation. In dem der Agathenarie entnommenen Seitensatzthema der Freischützouvertüre ist das auf den Höhepunkt g im dritten Takt führende Intervall eine Terz. In der Coda des ganzen Stückes wird dieses Intervall vergrößert, erst in eine Quint und schließlich in eine Sext, und gegenüber dem Ausgangston des Themas, auf den dessen Verständnis zurückhört, ist diese Sext eine None. Indem sie über den Oktavraum hinausgreift, gewinnt sie den Ausdruck überschwänglichen Jubels. Das ist möglich nur durch die in der Tonalität gegebene Auffassung des Oktavintervalls gleichsam als einer Maßeinheit: wird es überschritten, so wird damit sogleich die Bedeutung ins Extreme, das Gleichgewicht des Systems Aufhebende gesteigert. In der Zwölftonmusik jedoch hat die Oktav jene organisierende Kraft verloren, die ihr wegen ihrer Identität mit dem Dreiklangsgrundton zukam. Zwischen Intervallen, die größer und kleiner als die Oktav sind, herrscht lediglich quantitative, keine qualitative Differenz. Deshalb sind Wirkungen melodischer Variation wie die im Weberschen Beispiel — und wie in ungezählten Fällen zumal bei Beethoven und Brahms — nicht mehr möglich, und der Ausdruck selber, der den Prozeß notwendig machte, bedroht, weil er nach Fortfall aller eingeschliffenen Relationen, aller Rangunterschiede der Intervalle, Klänge, Formteile kaum mehr gedacht

werden kann. Was einmal seinen Sinn aus der Differenz vom Schema empfing, ward in sämtlichen Dimensionen des Komponierens, nicht nur in Melodik und Harmonik entwertet und nivelliert. Die Form vor allem hatte am traditionellen Modulationsschema ein normatives System, an dem sie sich in den kleinsten Änderungen, bei Mozart zuweilen durch ein einziges Versetzungszeichen, entfalten konnte. Will man heute größere Formen artikulieren, so muß man zu weit derberen Mitteln greifen, drastischen Gegensätzen der Lage, der Dynamik, der Setzweise, der Klangfarbe, und schließlich wird die Erfindung der Themen selbst auf immer sinnfälligere Qualitäten vereidigt. Der törichte Vorwurf des Laien gegen die Eintönigkeit der neuen Musik enthält gegenüber der Weisheit des Fachmanns ein Moment des Wahren: wann immer der Komponist brutale Kontraste wie zwischen hoch und tief, laut und leise über längere Strecken verschmählt, resultiert ein gewisses Einerlei, wie denn Differenzierung überhaupt nur Kraft hat, wo sie sich von einem implizit bereits Gesetzten unterscheidet, während die differenzierteren Mittel an sich, bloß nebeneinander gestellt, sich ähneln und ineinander verschwimmen. Es war eine der größten Errungenschaften von Mozart und Beethoven, simple Kontraste zu vermeiden und Mannigfaltigkeit in den zartesten Übergängen, oft bloß durch die Modulation hervorzubringen. Diese Errungenschaft war schon während der Romantik gefährdet, deren Themen, gemessen am Ideal der integralen Form des Wiener Klassizismus, allemal zu weit auseinander liegen und die Form in Episoden zu zersetzen drohen. Heute ist gerade in der ernstesten und verantwortlichsten Musik das Mittel des kleinsten Kontrasts verlorengegangen, und selbst Schönberg kann es nur dem Schein nach retten, indem er den Themen, etwa im ersten Satz des Vierten Quartetts, noch einmal den Duktus dessen verleiht, was im Wiener Klassizismus Hauptthema, Überleitungsgruppe, Seitensatzgruppe hieß, ohne daß diese bei Beethoven und Mozart schwebenden Charaktere sich mehr an der harmonischen Gesamtkonstruktion ermessen ließen. So nehmen sie ein Unkräftiges und Unverbindliches an, gleichsam Totenmasken der vom Wiener Klassizismus ausgeformten Profile der instrumentalen Musik. Verzichtet man, wie es im Zwang des Materials liegt, auf solche Rettungsversuche, so ist man bis heute auf übertriebene, roh klangmaterielle Gegensätze angewiesen. Die Nüance endet in der Gewalttat — symptomatisch vielleicht für die historischen Veränderungen, die zwangsmäßig mit allen Kategorien der Individuation heute sich zutragen. Wollte man jedoch die Tonalität restaurieren, oder durch andere Bezugssysteme, wie das von Skrjabin ausgedachte, ersetzen, um mit dem Halt den verlorenen Reichtum der Differenzierung zurückzugewinnen, so blieben solche Manöver der gleichen abgespaltenen Subjektivität verhaftet, die sie meistern möchten. Die Tonalität wäre, was sie bei Strawinsky ist, Spiel mit Tonalität, und Schemata wie das Skrjabinsche sind so beschränkt

auf dominantenähnliche Akkordtypen, daß sie erst recht grau in grau bewirken. Die Zwölftontechnik, als bloße Präformation des Materials, hütet sich weise davor, als Bezugssystem manifest zu werden, schließt aber durch solche Bescheidung den Begriff der Nuance aus. Auch darin vollstreckt sie das Gericht des losgelassenen Subjektivismus an sich selber.

Näher liegen Einwände der Willkür gegen die Zwölftonmusik, wie daß sie trotz aller Rationalität die Harmonik, und zwar den einzelnen Akkord so gut wie die Folge der Klänge, dem Zufall überlasse; daß sie zwar die Sukzession abstrakt reguliere, aber keinerlei zwingende und unmittelbar aufzufassende Notwendigkeit des harmonischen Fortgangs kenne. Der Einwand ist zu billig. Nirgends geht die Ordnung der Zwölftontechnik strenger aus den historischen Tendenzen des Materials hervor als in der Harmonik, und wollte einer Schemata der Zwölftonharmonik ausarbeiten, so ließe in ihnen der Anfang des Tristanvorspiels wahrscheinlich einfacher sich darstellen als in den Funktionen von a-moll. Das Gesetz der Vertikaldimension der Zwölftonmusik darf das der komplementären Harmonik heißen. Vorformen der komplementären Harmonik finden sich weniger beim mittleren Schönberg als bei Debussy und Strawinsky, überall dort nämlich, wo es keinen generalbaßmäßigen harmonischen Fortgang gibt, sondern stattdessen in sich statische Klangebene, die nur eine Auswahl aus den zwölf Halbtönen zulassen und dann plötzlich in neue umschlagen, die die restlichen Töne bringen. In der komplementären Harmonik ist jeder Klang komplex gebaut: er enthält seine einzelnen Töne als selbständige und unterschiedene Momente des Ganzen, ohne ihre Differenzen nach Art der Dreiklangsharmonik verschwinden zu machen. Das experimentierende Ohr kann sich nun im Raum der zwölf Töne des Chromas der Erfahrung nicht entziehen, daß jeder einzelne dieser komplexen Klänge grundsätzlich zur sei's gleichzeitigen sei's sukzessiven Ergänzung diejenigen Töne der chromatischen Skala verlangt, die in ihm selber nicht vorkommen. Spannung und Lösung in der Zwölftonmusik sind allemal mit Rücksicht auf den virtuellen Zwölfklang zu verstehen. Der einzelne komplexe Akkord wird fähig, musikalische Kräfte in sich hineinzuziehen, die früher ganzer melodischer Linien oder harmonischer Gefüge bedurft hatten. Zugleich vermag es die komplementäre Harmonik, im jähen Umschlag diese Akkorde so aufleuchten zu lassen, daß all ihre latente Kraft offenbar wird. Durch den Wechsel von einer durch den Akkord definierten harmonischen Ebene auf die nächste, komplementäre werden harmonische Tiefenwirkungen, eine Art von Perspektive hergestellt, wie sie die traditionelle Musik manchmal wohl, etwa in Bruckner, anstrebte, aber kaum je realisierte<sup>1)</sup>. Nimmt man

<sup>1)</sup> Die Frühwerke der Zwölftontechnik bewahren das Prinzip der komplementären Harmonik am deutlichsten. Harmonisch konzipierte Stellen wie die Koda des ersten Satzes (von Takt 200 an) von Schönbergs Bläserquintett oder der akkordische Schluß des ersten Chors aus op. 27 (Takt 24 f.) zeigen die Tendenz in gleichsam didaktischer Nacktheit.

den zwölftönigen Todesakkord Lulus als Integral der komplementären Harmonik, so bewährte Bergs allegorischer Genius sich in einer historischen Perspektive, die schwindeln macht: wie Lulu in der Welt des vollkommenen Scheins nichts herbeisehnt als ihren Mörder und ihn endlich findet in jenem Klang, so sehnt alle Harmonik des verweigerten Glücks — die Zwölftonmusik ist von der Dissonanz nicht zu trennen — ihren tödlichen Akkord herbei als Chiffer der Erfüllung. Tödlich: weil alle Dynamik in ihm stillsteht, ohne daß sie sich löste. Das Gesetz der komplementären Harmonik impliziert bereits das Ende der musikalischen Zeiterfahrung, wie es in der Dissoziation der Zeit nach expressionistischen Extremen angemeldet war. Es verkündet nachdrücklicher als die andern Symptome jenen Zustand musikalischer Geschichtslosigkeit, von dem heute noch unentschieden ist, ob ihn die grauenvolle Fixierung der Gesellschaft in den gegenwärtigen Herrschaftsformen diktiert oder ob er aufs Ende der antagonistischen Gesellschaft hinweist, die ihre Geschichte hat bloß an der Reproduktion ihrer Antagonismen. Jedoch dies Gesetz der komplementären Harmonik gilt wahrhaft nur als harmonisches. Es wird paralysiert durch die Indifferenz von Horizontale und Vertikale. Die Ergänzungstöne sind Desiderata der „Stimmführung“ innerhalb der komplex gebauten, nach Stimmen sich unterscheidenden Akkorde, wie denn alle harmonischen Probleme, schon in der tonalen Musik, aus Forderungen der Stimmführung hervorgehen und umgekehrt alle kontrapunktischen aus solchen der Harmonik. Damit wird aber das eigentlich harmonische Prinzip zugleich von Grund auf verstört. In der Zwölftonpolyphonie stehen die tatsächlich sich bildenden Akkorde kaum je im komplementären Verhältnis. Sondern sie sind „Resultate“ der Stimmführung. Unterm Einfluß von Kurths Buch über den linearen Kontrapunkt war die Meinung verbreitet, daß in der neuen Musik die Harmonik gleichgültig sei und daß die Vertikale gegenüber der Polyphonie nicht mehr zähle. Diese Annahme war dilettantisch: die Vereinheitlichung der verschiedenen musikalischen Dimensionen kann nicht besagen, daß eine von ihnen einfach verschwindet. Aber es beginnt an der Zwölftontechnik sich zu zeigen, daß eben diese Vereinheitlichung jede einzelne Materialdimension zu entwerten droht und so freilich auch die harmonische. Komplementärharmonisch gedachte Stellen sind die Ausnahme. Sie sind es notwendig. Denn das Kompositionsprinzip des „Zusammenklappens“ der Reihe zu Simultanklängen befiehlt, daß jeder einzelne Ton sich als Reihenton sowohl horizontal wie vertikal ausweise. Das macht das reine Komplementärverhältnis zwischen den vertikalen Klängen zum seltenen Glücksfall. Die tatsächliche Identität der Dimensionen wird vom Zwölftonschema nicht sowohl garantiert als postuliert. In jedem Augenblick der Komposition bleibt sie aufgegeben und das arithmetische „Stimmen“ besagt noch gar nichts darüber, ob sie geleistet ist, ob das „Resultat“ auch harmonisch durch die Tendenz der Klänge sich

rechtfertige. Die Mehrheit aller Zwölftonkompositionen täuscht jene Ko-  
inzidenz bloß durch die numerische Richtigkeit vor. Weithin folgen die  
Harmonien lediglich aus dem, was sich in den Stimmen abspielt, und ergeben  
überhaupt keinen spezifisch-harmonischen Sinn. Man braucht nur beliebige  
Zusammenklänge oder gar harmonische Folgen aus Zwölftonkompositionen  
— ein krasses Beispiel harmonischen Steckenbleibens findet sich im langsamen  
Satz von Schönbergs Viertem Quartett Takt 636/37 — mit einer echt har-  
monisch ausgehörten Stelle freier Atonalität — etwa „Erwartung“ Takt 196 ff.  
— zu vergleichen, um der Zufälligkeit, des bloßen sich so Fügens der Zwölf-  
tonharmonik gewahr zu werden. Das „Triebleben der Klänge“ ist unter-  
drückt. Nicht bloß die Töne sind vorweg gezählt, der Primat der Linien läßt  
die Klänge verkümmern. Man kann sich des Verdachtes nicht entäußern, es  
werde das ganze Prinzip der Indifferenz von Melodie und Harmonie zur  
Illusion, sobald es ernsthaft sich erprobt. Der Ursprung der Reihen in den  
Themen, ihr melodischer Sinn, widersteht der harmonischen Umdeutung und  
sie gelingt bloß um den Preis der spezifisch harmonischen Relation. Während  
die komplementäre Harmonik in ihrer reinen Form die sukzessiven Akkorde  
enger aneinander bildet als je zuvor, werden diese durch die Totalität der  
Zwölftontechnik voneinander entfremdet. Daß in einer der großartigsten  
Zwölftonkompositionen, die ihm bis heute gelangen, dem ersten Satz des  
Dritten Quartetts, Schönberg das ehemals von ihm sorglich ausgeschlossene  
Prinzip der Ostinatobewegung zitiert, hat darin seinen Grund. Die Bewegung  
soll einen Zusammenhang stiften, der von Klang zu Klang nicht mehr, und  
kaum im einzelnen Klang besteht. Die Reinigung vom Leittonwesen, das als  
tonales Residuum in der freien Atonalität fortwirkte, führt zu einer Beziehungs-  
losigkeit und Starrheit der sukzessiven Momente, die nicht nur als korrektive  
Kälte ins Wagnersche expressive Treibhaus eindringt, sondern darüber hinaus  
die Drohung der spezifisch musikalischen Sinnlosigkeit, der Liquidation des  
Zusammenhangs enthält. Mit der Schwerverständlichkeit des nicht Sub-  
sumierten ist jene Sinnlosigkeit nicht zu verwechseln. Weit eher schreibt sie  
der neuen Subsumtion sich zu. Die Zwölftontechnik ersetzt die „Vermittlung“,  
den „Übergang“, die triebhafte Leittonigkeit durch die bewußte Konstruktion,  
Aber diese wird erkaufte durch Atomisierung der Klänge. Das freie Kräfte-  
spiel der traditionellen Musik, welche das Ganze von Klang zu Klang pro-  
duziert, ohne daß gleichsam von Klang zu Klang das Ganze vorgedacht wäre,  
wird durch den „Einsatz“ der einander entfremdeten Klänge ersetzt. Es gibt  
kein anarchisches Zu-Einander-Wollen der Klänge mehr, bloß ihre monadische  
Beziehungslosigkeit und die planende Herrschaft über alle. Daraus resultiert  
erst recht der Zufall. Hatte vordem die Totalität hinter dem Rücken der  
Einzelereignisse sich verwirklicht, so ist die Totalität nun bewußt. Aber die  
Einzelereignisse, die konkreten Zusammenhänge werden ihr geopfert. Selbst

die Klänge als solche sind von Zufälligkeit geschlagen. Während die schärfste Dissonanz, die kleine Sekund, die in freier Atonalität mit höchstem Bedacht gebraucht wurde, nun hantiert wird, als bedeute sie gar nichts, in Chören manchmal zum offenen Schaden des Satzes<sup>1)</sup>, drängen andererseits quartige und quintige Leerklänge, denen die Not des bloßen Zustandekommens auf der Stirn geschrieben steht, sich mehr und mehr in den Vordergrund: spannungslose, stumpfe Akkorde, gar nicht so verschieden von denen, die der Neoklassizismus zumal Hindemiths liebt. Weder die Reibungen noch die Leerklänge genügen einem kompositorischen Zweck: beide sind Opfer der Musik an die Reihe. Allenthalben ergeben sich ohne den Willen der Komposition tonale Einschlüge von der Art, wie sie die wache Kritik in freier Atonalität ausschalten konnte. Sie werden nicht zwölfmäßig, sondern eben tonal aufgefaßt. Es steht nicht in der Macht des Komponierens, die historischen Implikationen des Materials vergessen zu lassen. Die freie Atonalität hatte mit den Tabuverboten, die sie über die Dreiklangsharmonik verhängte, die Dissonanz universal über die Musik ausgebreitet. Es gab nur noch Dissonanz. Nirgends vielleicht erweist sich das restaurative Moment der Zwölftontechnik stärker als in der Lockerung des Konsonanzverbots. Wohl könnte man sagen, es habe bereits die Universalität der Dissonanz deren Begriff aufgehoben: nur in der Spannung zur Konsonanz sei Dissonanz möglich, und diese verwandle sich in einen bloßen mehrtönigen Komplex, sobald sie nicht mehr der Konsonanz gegenübergestellt werde. Das aber simplifiziert den Sachverhalt. Denn im mehrtönigen Klang ist die Dissonanz aufgehoben einzig im Hegelschen Doppelsinn. Die neuen Klänge sind nicht die harmlosen Nachfolger der alten Konsonanzen. Von diesen unterscheiden sie sich dadurch, daß ihre Einheit in sich gänzlich artikuliert ist; daß eben die einzelnen Akkordtöne zwar zur Akkordgestalt zusammentreten, aber innerhalb dieser Akkordgestalt zugleich als einzelne allesamt voneinander unterschieden werden. So „dissonieren“ sie weiter; nicht zwar gegen die eliminierten Konsonanzen, aber in sich selber. Damit jedoch halten sie das historische Bild der Dissonanz fest. Als Ausdruck von Spannung, Widerspruch und Schmerz sind die Dissonanzen entstanden. Sie haben sich sedimentiert und sind zum „Material“ geworden. Sie sind nicht länger Medien des subjektiven Ausdrucks. Aber sie verleugnen darum doch ihren Ursprung nicht. Sie werden zu Charakteren des objektiven Protests. Es ist das rätselvolle Glück dieser Klänge, daß sie gerade vermöge ihrer Verwandlung in Material das Leiden, das sie einmal kundgaben, beherrschen, indem sie es festhalten. Ihre Negativität hält der Utopie die Treue: sie schließt die verschwiegene Konsonanz in sich ein. Darum die leidenschaftliche Empfindlichkeit der neuen Musik gegen alles Konsonanzähnliche. Der

<sup>1)</sup> Cf. Schönberg, op. 27, No. 1, Takt 11 Sopran und Alt und entsprechend Takt 15, Tenor und Baß.

Scherz Schönbergs, der „Mondfleck“ im „Pierrot“ sei nach den Regeln des strengen Kontrapunkts geschrieben, er lasse Konsonanzen nur im Durchgang und auf unbetonten Takteilen zu, gibt, unmittelbar fast, die tragende Erfahrung wieder. Ihr weicht die Zwölftontechnik aus. Die Dissonanzen werden, was Hindemith in seiner „Unterweisung im Tonsatz“ mit dem abscheulichen Ausdruck „Werkstoff“ benannt hat, bloße Quanten, qualitätslos, differenzlos und darum überall einzupassen, wo das Schema es verlangt. So fällt das Material in bloße Natur, in physikalische Tonbeziehungen zurück und es ist dieser Rückfall zumal, der die Zwölftonmusik dem Naturzwang unterwirft. Nicht bloß der Reiz, auch der Widerstand verflüchtigt sich. So wenig die Klänge zueinander tendieren, so wenig tendieren sie gegen das Ganze, das die Welt vorstellt. In ihrer Anreihung verschwindet jene musikalische Raumentiefe, welche doch eben erst die komplementäre Harmonik zu eröffnen schien. So gleichgültig sind sie geworden, daß sie die Nachbarschaft der Konsonanz nicht mehr stört. Die Dreiklänge am Schluß des Pierrot hatten schockhaft den Dissonanzen ihr unerreichbares Ziel vor Augen gestellt und ihr zögernder Widersinn glich jenem grünen Horizont, der schwach im Osten dämmert. Im Thema des langsamen Satzes des dritten Quartetts stehen Konsonanzen und Dissonanzen desinteressiert nebeneinander. Sie klingen nicht einmal mehr unrein.

Daß der Verfall der Harmonik nicht mangelndem harmonischen Bewußtsein, sondern der Schwerkraft der Zwölftontechnik zuzuschreiben ist, läßt an jener Dimension sich entnehmen, die von je der harmonischen verschwistert war und jetzt so gut wie in Wagners Zeit die gleichen Symptome zeigt wie die Harmonik: der des instrumentalen Klangs. Die Durchkonstruktion der Musik erlaubt konstruktives Instrumentieren in ungeahntem Maß. Die Bachbearbeitungen Schönbergs und Weberns, welche die minutiösesten Motivbeziehungen der Komposition in solche der Farbe umsetzen und damit erst realisieren, wären ohne die Zwölftontechnik nicht möglich gewesen. Dem Postulat der Deutlichkeit des Instrumentierens, das Mahler aufgestellt hatte, ist erst dank der Zwölftonerfahrungen zureichend, nämlich ohne Verdoppelungen und ohne schwimmende Hörnerpedale, zu genügen. Wie der dissonante Akkord jeden in ihm enthaltenen Ton aufnimmt und dabei als unterschiedenen festhält, so vermag nun der Instrumentalklang den Ausgleich aller Stimmen gegeneinander und zugleich die Plastik jeder einzelnen zu realisieren. Die Zwölftontechnik absorbiert den ganzen Reichtum der Kompositionsstruktur und übersetzt ihn in die Farbstruktur. Nie aber stellt sich diese, wie die spätromantische, eigenmächtig vor die Komposition. Sie wird gänzlich zu deren Diener. Das jedoch schränkt sie endlich so ein, daß sie von sich aus stets weniger zur Komposition beiträgt, und daß die Klangdimension als die produktive des Komponierens, zu der die expressionistische Phase sie gemacht

hatte, fortfällt. Im Programm des mittleren Schönberg hatte die „Klangfarbenmelodie“ ihre Stätte. Es war damit gemeint, daß der Wechsel von Farben von sich aus kompositorisches Ereignis werden, den Gang der Komposition bestimmen sollte. Der Instrumentalklang erschien als die unberührte Schicht, an welcher die Kompositionsphantasie sich nährte. Das dritte Orchesterstück aus op. 16, auch die Musik zum Lichtsturm der „Glücklichen Hand“ sind Beispiele der Tendenz. Nichts Ähnliches hat die Zwölftonmusik zustandegebracht, und es läßt sich bezweifeln, ob sie es könnte. Setzt doch jenes Orchesterstück mit dem „wechselnden Akkord“ eine Substantialität des harmonischen Ereignisses voraus, welche von der Zwölftontechnik negiert wird. Ihr gilt der Gedanke einer Farbenphantasie, die von sich aus zur Komposition beitrage, für Frevel, und die Scheu vor Farbenverdopplungen, die alles verbannt, was nicht rein die Komposition darstellt, bezeugt nicht bloß den Haß gegen den schlechten Reichtum der spätromantischen Koloristik, sondern auch den asketischen Willen zur Abdrosselung alles dessen, was den definiten Raum der Zwölftonkomposition durchbricht. Diese läßt es schlechterdings nicht mehr zu, etwa Farben sich „einfallen“ zu lassen. Der Klang, wie sehr auch differenziert, nähert sich dem, was er war, ehe Subjektivität ihn ergriff: der bloßen Registrierung. Wiederum ist die Frühzeit der Zwölftontechnik exemplarisch: das Bläserquintett mahnt an eine Orgelpartitur, und daß es für Bläserstimmen gerade gesetzt ward, mag mit der Absicht der Registrierung zusammenhängen. Es ist nicht mehr spezifisch instrumentiert wie Schönbergs frühere Kammermusik. Auch im dritten Quartett sind alle Farben, die Schönberg den Streichern in den beiden ersten abgewonnen hatte, geopfert. Der Quartettklang wird völlig zur Funktion der freilich aufs äußerste gesteigerten kompositorischen Setzweise, zumal der Ausnutzung der weiten Lagen. Später, seit den Orchestervariationen, hat Schönberg die Position zu revidieren begonnen und der Koloristik breiteres Recht eingeräumt. Der Vorrang der Klarinetten insbesondere, der die Registrierungstendenz am entschiedensten bezeichnet hatte, wird nicht länger behauptet. Aber die koloristische Palette der späten Werke hat den Charakter der Konzession. Sie geht weniger aus der Zwölftonstruktur selber hervor als aus dem „Satz“, nämlich dem Interesse an der Verdeutlichung. Dies Interesse selber jedoch ist doppelsinnig. Es schließt alle die musikalischen Schichten aus, in denen der eigenen Anforderung der Komposition nach nicht deren Deutlichkeit, sondern das Gegenteil gefordert ist, und macht damit das neusachliche Postulat des „Materialgerechten“ umstandslos sich zu eigen, dessen Materialfetischismus die Zwölftontechnik auch im Verhältnis zur Reihe selbst so nahekommt. Während die Farben von Schönbergs spätem Orchester die Kompositionsstruktur beleuchten wie die überscharfe Photographie ihre Objekte, bleibt es ihnen doch verwehrt, selber zu „komponieren“. Es ergibt sich

ein funkelnd geschlossener Klang mit unablässig wechselnden Lichtern und Schatten, angeähnt einer höchst komplizierten Maschine, die in der schwindelnden Bewegung aller ihrer Teile auf der Stelle verharrt. So deutlich, sauber und blank wird der Klang wie die positivistische Logik. Er enthüllt den Moderantismus, den die harte Zwölftontechnik verdeckt. Die Buntheit und sichere Balance dieses Klangs verleugnet ängstlich den chaotischen Ausbruch, dem sie sich entrang und gibt sich zum Bild einer Ordnung her, dem alle echten Impulse der neuen Musik widerstreiten und das sie doch zwangvoll selber zu bereiten hat. Das Traumprotokoll beruhigt sich zum Protokollsatz.

Der eigentliche Nutznießer der Zwölftontechnik ist fraglos der Kontrapunkt. Er hat den Primat in der Komposition erlangt. Kontrapunktisches Denken ist dem harmonisch-homophonen darum überlegen, weil es von je die Vertikale dem blinden Zwang der harmonischen *conventus* entriß. Wohl respektierte es diese. Aber es wies allen simultanen musikalischen Ereignissen ihren Sinn aus der Einmaligkeit der Komposition zu, indem es das Begleitende völlig durch die Relation zur melodischen Hauptstimme bestimmte. Vermöge der Universalität der Reihenbeziehung ist die Zwölftontechnik kontrapunktisch im Ursprung — denn alle gleichzeitigen Noten darin sind gleich selbständig, weil alle integrale Bestandteile der Reihe sind — und ihr Vorrang vor der Willkür des traditionellen „freien Komponierens“ ist kontrapunktischer Art. Seit der Etablierung der homophonen Musik im Generalbaßzeitalter haben die tiefsten Erfahrungen der Komponisten die Unzulänglichkeit der Homophonie zur verbindlichen Konstitution konkreter Formen angemeldet. Der Rückgriff Bachs auf die ältere Polyphonie — gerade die konstruktiv vorgeschrittensten Fugen wie die in *cis-moll* aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers, die sechsstimmige aus dem *Musikalischen Opfer* und die späteren aus der Kunst der Fuge nähern sich der *Ricercata* — und die polyphonen Partien beim letzten Beethoven sind die größten Denkmale solcher Erfahrung. Zum erstenmal jedoch seit dem ausgehenden Mittelalter, und in unvergleichlich viel größerer rationaler Verfügung über die Mittel, hat die Zwölftontechnik einen genuinen polyphonen Stil auskristallisiert und nicht bloß die äußerliche Symbiose polyphoner Schemata und akkordischen Denkens, sondern auch die Unreinheit im Gegeneinanderwirken harmonischer und polyphoner Kräfte beseitigt, wie sie die freie Atonalität disparat nebeneinander duldete. In den polyphonen Vorstößen Bachs und Beethovens war mit verzweifelter Energie der Ausgleich von Generalbaßchoral und echter Vielstimmigkeit, als einer zwischen subjektiver Dynamik und verbindlicher Objektivität, angestrebt. Schönberg hat sich als Exponent der geheimsten Tendenzen der Musik bewährt, indem er nicht länger die polyphonische Organisation dem Material auswendig auferlegte, sondern aus diesem selber ableitete. Das allein schon stellte ihn zu den größten Komponisten. Nicht bloß hat er eine Reinheit

des Stils erarbeitet, ebenbürtig den Stilmodellen, die einstmals bewußtlos dem Komponieren vorgeordnet waren: ließe sich doch an der Legitimität des Stilideals zweifeln. Aber es gibt wieder etwas wie reinen Satz. Die Zwölftontechnik hat gelehrt, mehrere unabhängige Stimmen gleichzeitig zu denken und ohne Akkordkrücken als Einheit zu organisieren. Sie hat dem planlosen und unverbindlichen Kontrapunktieren vieler Komponisten der Ära nach dem ersten Krieg so gründlich das Ende bereitet wie dem schmückenden neudeutschen Kontrapunkt. Die neue Mehrstimmigkeit ist „real“. Bei Bach gibt die Tonalität die Antwort auf die Frage, wie Mehrstimmigkeit als harmonische möglich sei. Darum ist Bach in der Tat, wofür Goethe ihn hielt: Harmoniker. Bei Schönberg hat die Tonalität der Macht jener Antwort sich begeben. An ihre Trümmer richtet er die Frage nach der polyphonen Tendenz des Akkords. So ist er Kontrapunktiker. Sein Unvollkommenes bleibt in der Zwölftontechnik die Harmonie, umgekehrt wie bei Bach, wo das harmonische Schema der Selbständigkeit der Stimmen jene Grenze setzt, die erst von der Spekulation der Kunst der Fuge transzendiert wird. Aber die harmonische Aporie teilt in der Zwölftontechnik doch auch dem Kontrapunkt sich mit. Den Komponisten ist die Bewältigung kontrapunktischer Schwierigkeiten, wie sie in den verrufenen „Künsten“ der Niederländer und deren intermittierender Wiederaufnahme späterhin besteht, von je als Verdienst erschienen. Mit Recht: die kontrapunktischen Kunststücke melden stets den Sieg der Komposition über die Trägheit der Harmonik an. Die abstraktesten Anschläge von Krebs- und Spiegelkanon sind Schemata, an denen Musik sich einübt, das Formelhafte der Harmonie zu überlisten, indem sie die „allgemeinen“ Akkorde zur Deckung bringt mit dem durch und durch Bestimmten des Stimmverlaufs. Dies Verdienst aber mindert sich, wenn der harmonische Stein des Anstoßes fortfällt; wenn nicht mehr die Bildung „richtiger“ Akkorde die Probe auf den Kontrapunkt macht. Das Maß ist einzig noch die Reihe. Es sorgt für die engste Interrelation der Stimmen, die des Kontrasts. Das Desiderat, Note gegen Note zu setzen, wird von der Zwölftontechnik wörtlich realisiert. Ihm hatte die Heteronomie des harmonischen Prinzips gegenüber der Horizontale sich entzogen. Nun der äußerliche Zwang vorgegebener Harmonien gebrochen ist, läßt sich die Einheit der Stimmen strikt aus ihrer Verschiedenheit entwickeln, ohne das Bindeglied von „Verwandtschaft“. Darum widersetzt sich in Wahrheit der Zwölftonkontrapunkt aller Imitatorik und Kanonik. Die Verwendung solcher Mittel beim Schönberg der Zwölftonphase wirkt als Überbestimmung, Tautologie. Sie organisieren nochmals einen Zusammenhang, der bereits organisiert ist durch die Zwölftontechnik. In dieser selbst hat jenes Prinzip zum äußersten sich entfaltet, das der Imitatorik und Kanonik rudimentär zugrundelag. Daher das Heterogene, Sachfremde der von der herkömmlichen kontrapunktischen Praxis übernommenen Ver-

anstaltungen. Webern wußte wohl, warum er in seinen Spätwerken das kanonische Prinzip aus der Reihenstruktur selber abzuleiten versuchte, während offenbar Schönberg schließlich gegen alle solchen Künste aufs neue empfindlich geworden ist. Die alten Bindemittel der Polyphonie hatten ihre Funktion bloß im harmonischen Raum der Tonalität. Sie trachten, die Stimmen miteinander zu verketten und dadurch, daß eine Linie die andere abbildet, die stimmfremde Gewalt des harmonischen Stufenbewußtseins über die Stimmen auszugleichen. Imitatorik und Kanonik setzen ein solches Stufenbewußtsein voraus oder wenigstens einen tonalen „Modus“, mit dem die hinter den Kulissen arbeitende Zwölftonreihe nicht zu verwechseln ist. Denn nur die offenbare tonale oder modale Ordnung, in deren Hierarchie jede Stufe ein für allemal ihren Platz einnimmt, erlaubt Wiederholung. Diese ist nur möglich in einem artikulierten Bezugssystem. Ein solches bestimmt die Ereignisse in übergreifender Allgemeinheit, über den unwiederholbaren und einzigen Fall hinaus. Die Verhältnisse des Bezugssystems, Stufen und Kadenz, implizieren vorweg ein Weitergehen, eine gewisse Dynamik. Darum bedeutet Wiederholung in ihnen keinen Stillstand. Sie nehmen gleichsam dem Werk die Verantwortung fürs Weitergehen ab. Dazu ist die Zwölftontechnik untauglich. In keinem Betracht ist sie Tonalitätsersatz. Weder besitzt die jeweils bloß für ein Werk gültige Reihe jene übergreifende Allgemeinheit, die dem wiederholten Ereignis durchs Schema eine Funktion zuwies, die es als wiederholt Individuelles nicht hat, noch auch betrifft die Intervallfolge der Reihe die Wiederholung derart, daß sie das Wiederholte in seiner Wiederholung sinnvoll veränderte. Wenn gleichwohl der Zwölftonkontrapunkt, zumal in Schönbergs älteren Zwölftonstücken und durchweg bei Webern, Imitatorik und Kanonik im weitesten Maße heranzieht, so widerspricht das auch darum eher dem spezifischen Ideal des Zwölftonverfahrens. Freilich ist die Wiederaufnahme archaisch-polyphoner Mittel kein bloßer Übermut der Kombinatorik. Die inhärent tonalen Verfahrensweisen wurden ausgegraben, eben weil die Zwölftontechnik als solche nicht leistet, was ihr zugemutet wird und was doch durch geraden Rückgriff auf tonale Tradition am letzten geleistet werden kann. Der Ausfall des spezifisch Harmonischen als eines Formbildenden wird offenbar so bedenklich fühlbar, daß der reine Zwölftonkontrapunkt als solcher zur organisierenden Kompensation nicht genügt. Ja, er genügt nicht einmal kontrapunktisch. Das Prinzip des Kontrasts überschlägt sich. Niemals tritt eine Stimme zur anderen wahrhaft frei hinzu, sondern stets bloß als deren „Ableitung“, und gerade das vollkommene Aussparen der Ereignisse der einen Stimme in der anderen, ihre gegenseitige Negation, bringt sie in ein Spiegelverhältnis, dem latent die Tendenz innewohnt, die Unabhängigkeit der Stimmen voneinander und damit den ganzen Kontrapunkt im Extrem aufzuheben — im Zwölftklang. Dem vielleicht will die Imitatorik entgegenwirken.

Ihre Strenge will die Freiheit retten, die durch deren eigene Konsequenz, den reinen Kontrast, gefährdet wird. Die vollkommen ineinander gepaßten Stimmen sind identisch als Produkte der Reihe, einander völlig fremd aber und feindlich gerade in ihrem Eingepaßtsein. Sie haben nichts miteinander, alles mit einem Dritten zu tun. Ohnmächtig wird die Imitatorik beschworen, um die Fremdheit der allgehorsamen Stimmen zu versöhnen.

Daran zeigt sich ein Fragwürdiges in den jüngsten polyphonen Triumphen. Die Einheit der Zwölftonstimmen, die durch die Reihe gegeben ist, widerspricht wahrscheinlich dem tiefsten Impuls des neueren Kontrapunktes. Was die Schulen guten Kontrapunkt nennen, glatte, selbständig-sinnvolle und doch nicht vordringlich die Hauptstimme überwuchernde Stimmen, harmonisch einwandfreier Verlauf, geschickte Verkittung heterogener Linien durch einen weise hinzugesetzten Part, das gibt von der Idee nur den dünnsten Absud, indem es sie zu Rezepten mißbraucht. Das Anliegen des Kontrapunktes war nicht die gelungene und ergänzende Addition von Stimmen, sondern die Organisation von Musik derart, daß sie jeder in ihr enthaltenen Stimme notwendig bedarf, und daß jede Stimme, jede Note genau ihre Funktion in der Textur erfüllt. Das Gewebe muß so konzipiert sein, daß das Verhältnis der Stimmen zueinander den Verlauf des ganzen Stückes, schließlich die Form erzeugt. Das, und nicht daß er einen im herkömmlichen Sinn so guten Kontrapunkt geschrieben hätte, macht die wahre Überlegenheit Bachs über alle nachfolgende polyphone Musik aus — nicht die Linearität als solche, sondern deren Integration in das Ganze, Harmonik und Form. Darin hat die „Kunst der Fuge“ nicht ihresgleichen. Die Schönbergische Emanzipation des Kontrapunkts nimmt dies Anliegen wieder auf. Fraglich nur, ob nicht die Zwölftontechnik, indem sie die kontrapunktische Idee der Integration zum Absoluten treibt, das Prinzip des Kontrapunkts durch dessen eigene Totalität abschafft. Es gibt in der Zwölftontechnik nichts mehr, was vom Gewebe der Stimmen differierte, weder vorgegebenen Cantus firmus noch harmonisches Eigengewicht. Man könnte aber den Kontrapunkt selber gerade als Ausdruck der Differenz der Dimensionen in der abendländischen Musik auffassen. Er trachtet, diese Differenz zu überwinden, indem er sie gestaltet. Bei vollkommener Durchorganisation müßte der Kontrapunkt im engeren Sinn, als Hinzutreten einer selbständigen Stimme zu einer andern, verschwinden. Er hat sein Daseinsrecht bloß in der Überwindung eines nicht in ihm Aufgehenden, Widerstrebenden, dem er „zugesetzt“ wird. Wo es keinen solchen Vorrang eines musikalisch an sich Seienden mehr gibt, an dem er sich erprobte, wird er zur nichtigen Anstrengung und geht unter in einem undifferenzierten Kontinuum. Er teilt das Los etwa einer allkontrastierenden Rhythmik, die in verschiedenen sich ergänzenden Stimmen jeden Takteil angibt und so gerade in rhythmische Eintönigkeit übergeht. Weberns jüngste Arbeiten sind kon-

sequent auch darin, daß die Liquidation des Kontrapunkts in ihnen sich abzeichnet. Die Kontrasttöne treten zur Monodie zusammen.

Die Unangemessenheit aller Wiederholung an die Struktur der Zwölftonmusik, wie sie sich in der Intimität der imitatorischen Details bemerkbar macht, definiert die zentrale Schwierigkeit der Zwölftonform — Form im spezifischen Sinn der musikalischen Formenlehre, nicht im umfassenden ästhetischen verstanden. Der Wunsch, die große Form gleichsam über die Kritik der ästhetischen Totalität durch den Expressionismus hinweg zu rekonstruieren<sup>1)</sup>, ist so fragwürdig wie die „Integration“ einer Gesellschaft, in der der ökonomische Grund der Entfremdung unverändert fortbestehen bleibt, während den Antagonismen durch Unterdrückung das Recht entzogen wird, zu erscheinen. Etwas davon ist in der integralen Zwölftontechnik gelegen. Nur daß in ihr — wie vielleicht in allen Phänomenen der Kultur, die im Zeitalter der totalen Planung des Unterbaus ganz neuen Ernst gewinnen, indem sie jene Planung dementieren — die Antagonismen nicht ebenso bündig sich verscheuchen lassen wie in einer Gesellschaft, die von der neuen Kunst nicht bloß abgebildet, sondern zugleich „erkannt“ und damit kritisiert wird. Die Rekonstruktion der großen Form durch die Zwölftontechnik ist nicht bloß fragwürdig als Ideal. Fragwürdig ist ihr eigenes Gelingen. Es ist oft, und gerade von musikalisch Zurückgebliebenen, bemerkt worden, daß die Formen der Zwölftonkomposition eklektisch die „vorkritischen“ großen Formen der Instrumentalmusik heranziehen. Buchstäblich oder dem Geist nach treten Sonate, Rondo und Variation auf: in manchen Fällen, wie dem des Finales vom Dritten Quartett, mit einer Harmlosigkeit, die nicht bloß die genetischen Sinnessimplikate dieser Musik krampfhaft naiv vergißt, sondern obendrein von der Kompliziertheit der rhythmischen und kontrapunktischen Faktur im einzelnen durch die Simplität der großen Disposition grell absticht. Die Inkonsistenz liegt auf der Hand, und die letzten Instrumentalwerke Schönbergs sind vorab der Versuch sie zu meistern<sup>2)</sup>. Nicht ebenso klar jedoch hat man

<sup>1)</sup> Unbewiesen ist die seit Erwin Steins programmatischem Aufsatz von 1924 immer wieder nachgebetete Behauptung, daß in freier Atonalität keine großen Instrumentalformen möglich seien. Die „Glückliche Hand“ ist solcher Möglichkeit näher vielleicht als jedes andere Werk Schönbergs. Härter ist die Unfähigkeit zur großen Form zu interpretieren als in dem philiströsen Sinn, daß man es gern gewollt hätte, daß aber das anarchische Material es nicht erlaubte und daß man darum neue Formprinzipien ersinnen mußte. Die Zwölftontechnik richtet nicht einfach das Material her, daß es endlich zu den großen Formen sich schickt. Sie zerhaut einen gordischen Knoten. Alles, was in ihr geschieht, mahnt an die Gewalttat. Ihre Erfindung ist ein Handstreich von der Art, wie die „Glückliche Hand“ ihn glorifiziert. Ohne Gewalt ging es nicht ab, weil die nach Extremen polarisierte Kompositionsweise ihre kritische Spitze gegen die Idee der Formtotalität kehrte. Dieser verbindlichen Kritik will die Zwölftontechnik sich entziehen.

<sup>2)</sup> Am weitesten darin geht das überaus bedeutende Streichtrio, das in seiner Aufgelöstheit, der Konstruktion des extremen Klanges, die expressionistische Phase beschwört, der es auch im Charakter nahesteht, ohne doch von der Konstruktion etwas

gesehen, wie jene Inkonsistenz aus der Beschaffenheit der Zwölftonmusik selber notwendig entspringt. Daß diese es zu keinerlei großen Formen eigenen Wesens bringt, ist die immanente Rache der vergessenen kritischen Phase und kein Zufall. Die Konstruktion wahrhaft freier, die einmalige Beschaffenheit des Stücks umschreibender Formen wird verwehrt von der Unfreiheit, die durch die Reihentechnik, durch das wieder und wieder Erscheinen des Gleichen, gesetzt ist. So dürfte jener Zwang, die Rhythmen thematisch zu machen und jeweils mit verschiedenen Reihengestalten auszufüllen, mit sich bereits die Nötigung zur Symmetrie führen. Wann immer jene rhythmischen Formeln auftreten, melden sie korrespondierende Formteile an, und es sind diese Korrespondenzen, welche die Geister der vorkritischen Formen zitieren. Freilich nur als Geister. Denn es bleiben die Zwölftonsymmetrien wesenlos, ohne Tiefgang. Das macht, daß sie zwar zwanghaft sich ergeben, aber zu nichts mehr nutzen. Die traditionellen Symmetrien beziehen sich allemal auf harmonische Symmetrieverhältnisse, die sie ausdrücken oder herstellen sollen. Der Sinn der klassischen Sonatenreprise ist unabtrennbar vom Modulationschema der Exposition und von den harmonischen Ausweichungen der Durchführung: sie dient dazu, die in der Exposition bloß „gesetzte“ Haupttonart als Resultat eben des Prozesses, den die Exposition inauguriert, zu bestätigen. Man kann sich allenfalls vorstellen, daß das Sonatenschema in freier Atonalität, nach Beseitigung des modulatorischen Grundes der Korrespondenz, etwas von diesem Sinn behält, wenn nämlich das Triebleben der Klänge so kräftige Tendenzen und Gegenteilenden entwickelt, daß die Idee des „Ziels“ sich behauptet, und daß der symmetrische Repriseneinsatz seiner Idee Genüge tut. Davon kann in der Zwölftontechnik nicht die Rede sein. Andererseits vermag sie aber, mit ihren rastlosen Permutationen, auch keine architekturähnlich-statische Symmetrie vorklassischen Gepräges zu rechtfertigen. Offenbar wird die Forderung nach Symmetrie von der Zwölftontechnik so dringlich erhoben wie unerbittlich verweigert. Am ehesten dürfte die Frage der Symmetrie in Stücken wie dem ersten Satz des Dritten Quartetts bewältigt sein, die des Scheins der Form-Dynamik ebensowohl sich begeben wie des Blicks auf solche Formen, deren Symmetrie auf harmonische Relationen verweist, und die stattdessen mit ganz harten, reinen, gewissermaßen geometrischen Symmetrien operieren, die kein verbindliches Bezugssystem der Formen voraussetzen und keiner Zielvorstellung, sondern der einmaligen Balance dienen. Es sind Stücke solcher Art, die der objektiven Möglichkeit der Zwölftontechnik am nächsten kommen. Jener Satz hält durch die starrsinnige Achtelfigur den Gedanken an Entwicklung gänzlich fern und erzwingt zugleich im

---

nachzulassen. Die Insistenz, mit der Schönberg die je von ihm aufgeworfenen Fragen weitertreibt, ohne bei einem „Stil“, wie ihn etwa die früheren Zwölftonarbeiten repräsentierten, sich zu bescheiden, kann nur mit Beethoven verglichen werden.

Gegeneinanderstellen symmetrischer, doch verschobener Flächen einen musikalischen Kubismus, wie ihn die aufgereihten Komplexe Strawinskys bloß markieren. Schönberg ist dabei nicht stehengeblieben. Läßt sein gesamtes Oeuvre von Umschlag zu Umschlag und von Extrem zu Extrem als dialektischer Prozeß zwischen Ausdrucksmoment und Konstruktion sich verstehen<sup>1)</sup>, dann ist dieser Prozeß in der neuen Sachlichkeit nicht zur Ruhe gekommen. Wie die realen Erfahrungen seines Alters ihm das Ideal des objektiven Kunstwerks, auch in seiner positivistisch entzauberten Gestalt, erschüttern mußten, so konnte seinem musikalischen Ingenium die klaffende Leere der integralen Komposition nicht entgehen. Die letzten Werke stellen die Frage, wie die Konstruktion Ausdruck werden könne, ohne wehleidig der klagenden Subjektivität nachzugeben. Der langsame Satz des vierten Quartetts — seine Anlage, die zweimalige Folge von aufgelöstem Rezitativ und liedhaft geschlossenem Abgesang gleicht der jener „Entrückung“, die als erstes Stück Schönbergs keine Tonart vorzeichnet und die expressionistische Phase eröffnet — und das Marschfinale des Violinkonzerts sind fast überdeutlichen Ausdrucks. Keiner wird sich seiner Gewalt entziehen. Sie läßt das private Subjekt hinter sich zurück. Aber selbst diese Gewalt vermag nicht — und wie vermöchte sie es — den Bruch zu schließen. Es sind Werke des großartigen Mißlingens. Nicht der Komponist versagt im Werke: Geschichte versagt das Werk. Schönbergs letzte Kompositionen sind dynamisch. Die Zwölftontechnik widerspricht der Dynamik. Wie sie den Zug von Klang zu Klang unterbindet, so duldet sie keinen des Ganzen. Wie sie die Begriffe von Melos und Thema entwertet, so schließt sie die eigentlich dynamischen Formkategorien, Entwicklung, Überleitung, Durchführung aus. Wenn der junge Schönberg wahrnahm, daß aus dem Hauptthema der ersten Kammersymphonie keine „Konsequenzen“ im traditionellen Sinn sich ziehen ließen, dann bleibt das in jener Wahrnehmung enthaltene Verbot für die Zwölftontechnik in Kraft. Jeder Ton ist so gut Reihenton wie jeder andere; wie läßt sich dann „überleiten“, will man nicht die dynamischen Formkategorien von der kompositorischen Substanz losreißen? Jeder Reiheneinsatz ist „die“ Reihe so gut wie der vorhergehende, keiner mehr und keiner weniger; selbst welche Gestalt als „Grundgestalt“ gilt, ist zufällig. Was soll da „Entwicklung“? Jeder Ton ist durch die Reihenbeziehung thematisch erarbeitet und keiner ist „frei“; die verschiedenen Teile mögen mehr oder weniger Kombinationen bringen, aber keiner vermag dichter ans Material sich zu binden als der erste Einsatz. Die Totalität der thematischen Arbeit in der Vorformung des Materials macht jede sichtbare thematische Arbeit in der Komposition selbst zur Tautologie. Darum wird schließlich im Sinn der strikten Konstruktion die Durchführung

<sup>1)</sup> Cf. T. W. Adorno, Der dialektische Komponist, in: Arnold Schönberg, Festschrift, Wien 1934.

illusorisch, und Berg wußte wohl, warum er im einleitenden Allegretto der Lyrischen Suite, seiner ersten Zwölftonarbeit, die Durchführung fortließ<sup>1)</sup>. Erst in den letzten Werken Schönbergs, deren Oberflächendisposition von den traditionellen Formen viel weiter sich entfernt als in den früheren Zwölftonkompositionen, spitzen jene Formfragen sich zu. Gewiß, das Bläserquintett war eine Sonate, aber eine „auskonstruierte“<sup>2)</sup>, in Zwölftontechnik gewissermaßen geronnene, in der die „dynamischen“ Formteile gleich Malen des Vergangenen stehen. In der Frühzeit der Zwölftontechnik, am offensten in den Opera, die den Namen Suite tragen, aber auch noch etwa im Rondo des dritten Quartetts, hatte Schönberg mit den traditionellen Formen tiefsinnig gespielt. Die leise Distanz, mit der sie erschienen, hatte ihren Anspruch und den des Materials in der künstlichsten Schweben gehalten. In den letzten Werken läßt der Ernst der Expression Lösungen solcher Art nicht mehr zu. Darum werden keine traditionellen Formen wörtlich mehr beschworen, dafür aber der dynamische Anspruch der traditionellen Formen in aller Schwere genommen. Die Sonate wird nicht mehr auskonstruiert, sondern soll, unter Verzicht auf ihre schematischen Hüllen, wahrhaft rekonstruiert werden. Es treiben dazu nicht bloße Stilraisons, sondern die gewichtigsten kompositorischen Gründe. Bis heute hat die offizielle Musiktheorie sich nicht darum bemüht, den Begriff der Fortsetzung als Formkategorie zu präzisieren, obwohl ohne den Gegensatz von „Ereignis“ und Fortsetzung gerade die großen Formen der traditionellen Musik, aber auch die Schönbergischen, nicht verstanden werden können. An Tiefe, Maß und Eindringlichkeit der Fortsetzungscharaktere haftet eine Qualität, die über den Wert von Stücken und selbst über den ganzen Formtypen entscheidet. Große Musik indiziert sich in dem Augenblick des Verlaufs, wo ein Stück wirklich zur Komposition wird, aus dem eigenen Gewicht ins Rollen kommt und das Dies da der thematischen Setzung, von der es ausgeht, transzendiert. War der älteren Musik die Aufgabe und freilich auch das Glück jenes Augenblicks durch die bloße rhythmische Bewegung abgenommen, ist seine Idee dann die Kraftquelle, aus der jeder Takt Beethovens geschöpft ward, so wird die Frage nach jenem Augenblick ganz gestellt und eben darum zugleich unbeantwortbar in der Romantik. Es ist die wahre Überlegenheit der „großen Formen“, daß nur sie den Augenblick zu stiften vermögen, wo die Musik zur Komposition zu-

<sup>1)</sup> Er hat danach keine Sonatensätze mehr geschrieben. Eine Ausnahme scheinen die auf Schoen bezogenen Teile der Lulu. Aber die „Exposition“ und ihre auskomponierte Wiederholung sind so weit von Durchführung und Reprise getrennt, daß sie kaum mit diesen zusammen als tatsächliche Form aufgefaßt werden können: der Name „Sonate“ bezieht sich eher auf den symphonischen Ton dieser Musik, auf ihre dramatisch verbindliche Aktivität, und auf den Sonatengeist ihrer inneren musikalischen Zusammensetzung, als auf die sinnfällige Architektur.

<sup>2)</sup> Cf. Pult und Taktstock, Wien 1928, 5. Jahrgang, S. 45ff.

sammenschießt. Dem Lied ist er prinzipiell fremd und darum sind Lieder nach dem verbindlichsten Maßstab untergeordnet. Sie bleiben ihrem Einfall immanent, während große Musik sich konstituiert durch dessen Liquidation. Die wird aber rückblickend geleistet bloß durch den Schwung der Fortsetzung. In der Fähigkeit dazu liegt Schönbergs ganze Stärke. Deshalb schauen Fortsetzungsthemen, wie das im vierten Quartett auf Takt 25 einsetzende, und Überleitungen, wie die Melodie der zweiten Geige (Takt 42ff.) nicht heterogen durch konventionelle Form-Masken. Sie wollen wirklich fortsetzen und überleiten. Ja, die Zwölftontechnik selber, welche die dynamische Form verwehrt, verführt zu dieser. Sie läßt die Unmöglichkeit, wahrhaft in jedem Augenblick gleich nah zum Mittelpunkt sich zu halten, als Möglichkeit der formalen Artikulation erscheinen. Während sie den Kategorien Thema, Fortsetzung, Vermittlung widerspricht, zieht sie diese herbei. Das Abfallen aller Zwölftonmusik nach prägnanten Reihenexpositionen spaltet sie in Haupt- und Nebeneignisse, wie es in der traditionellen der Fall war. Ihre Gliederung ähnelt sich dem Verhältnis von Thema und „Arbeit“ an. Damit aber kommt es zum Konflikt. Denn es ist offenbar, daß die spezifischen „Charaktere“ der auferstandenen Themen, die sich so drastisch von dem absichtsvoll-generellen, fast gleichgültigen Zuschnitt der früheren Zwölftonthematik unterscheiden, nicht autonom aus der Zwölftontechnik hervorgegangen, sondern vielmehr dieser, in kritischer Einsicht gleichsam, vom rücksichtslosen Willen des Komponisten aufgezwungen wurden. Gerade die notwendige Äußerlichkeit dieser Beziehung und die Totalität der Technik selbst stehen im tiefsten Zusammenhang. Die unerbittliche Geschlossenheit der Technik setzt eine schlechte Grenze. Alles, was sie transzendiert, alles konstitutiv Neue — und darum bemühen leidenschaftlich sich Schönbergs letzte Werke — ist in der definiten Mannigfaltigkeit der Technik verpönt. Die Zwölftontechnik ist aus dem echt dialektischen Prinzip der Variation hervorgegangen. Es hatte postuliert, daß die Insistenz beim immer Gleichen und dessen fortwährende Analyse im Komponieren — alle motivische Arbeit ist Analyse, teilt das Gegebene ins Kleinste auf — das unablässig Neue ergeben. Durch Variation transzendiert das musikalisch Gesetzte, das „Thema“ im strengsten Verstande, sich selber. Indem aber die Zwölftontechnik das Variationsprinzip zur Totalität, zum Absoluten erhob, hat sie es in einer letzten Bewegung des Begriffs abgeschafft. Sobald es total wird, entfällt die Möglichkeit der musikalischen Transzendenz; sobald alles gleichermaßen in Variation aufgeht, ein „Thema“ nicht zurückbleibt und alles musikalisch Erscheinende unterschiedslos als Permutation der Reihe sich bestimmt, verändert sich in der Allheit der Veränderung gar nichts mehr. Alles bleibt beim Alten, und die Zwölftontechnik nähert sich der ziellos umschreibenden, vor-Beethovenschen Gestalt der Variation, der Paraphrase. Sie bringt die Tendenz der gesamten Geschichte der europäischen Musik seit

Haydn, wie sie mit der gleichzeitigen deutschen Philosophie aufs engste verschränkt ist, zum Stillstand. Zum Stillstand bringt sie aber auch die Komposition als solche. Der Begriff des Themas selber ist in dem der Reihe aufgegangen und unter deren Herrschaft kaum zu retten. Es ist objektiv das Programm der Zwölftonkomposition, das Neue, alle Profile innerhalb der Form, als zweite Schicht auf die reihenmäßige Präformierung des Materials aufzubauen. Eben das mißlingt: das Neue tritt allemal zur Zwölftonkonstruktion akzidentell, willkürlich und im Entscheidenden antagonistisch hinzu. Die Zwölftontechnik läßt keine Wahl. Sie verbleibt entweder in purer Formimmanenz, oder das Neue wird ihr unverbindlich eingelegt. So sind denn die dynamischen Charaktere der letzten Werke selber nicht neu. Sie stammen aus dem Fundus. Sie sind durch Abstraktionen aus der vor-zwölftönigen Musik gewonnen. Und zwar meist aus solcher, die älter ist als die freie Atonalität: im ersten Satz des vierten Quartetts mahnen sie an die erste Kammer-symphonie. Von den „Themen“ der letzten tonalen Kompositionen Schönbergs, die zugleich die letzten waren, die den Begriff des Themas noch zulassen, ist der Gestus dieser Themen übernommen, jedoch abgelöst von seinen materialen Voraussetzungen. Jener Gestik, wie sie in Vortragsbezeichnungen gleich schwungvoll, energico, impetuoso, amabile designiert ist, bürden sie allegorisch auf, was in der Tonstruktur zu realisieren ihnen versagt ist: Drang und Ziel, das Bild des Ausbruchs. Es ist die Paradoxie dieser Verfahrensweise, daß gerade ihr das Bild des Neuen unter den Händen zur alten Wirkung mit neuen Mitteln wird und daß die stählerne Apparatur der Zwölftontechnik auf das sich richtet, was freier einmal und notwendiger zugleich aus dem Zerfall der Tonalität sich erhob<sup>1)</sup>. Der neue Wille zum Ausdruck findet sich belohnt durch den Ausdruck des Alten. Die Charaktere klingen wie Zitate, und noch ihren Bezeichnungen ist der geheime Stolz anzumerken darüber, daß dies wieder möglich sei, während doch zu fragen bleibt, ob es noch möglich ist. Der Streit zwischen der entfremdeten Objektivität und der beschränkten Subjektivität ist ungeschlichtet, und seine Unversöhnlichkeit ist seine Wahrheit. Aber es ist denkbar, daß die Unangemessenheit des Ausdrucks, der

<sup>1)</sup> Das mag zum Verständnis helfen, warum Schönberg die zweite Kammer-symphonie, im Material der zerfallenden Tonalität, nach 30 Jahren vollendete. Auf ihren zweiten Satz hat er die Erfahrungen der Zwölftontechnik angewandt, ähnlich wie die letzten Zwölftonkompositionen die Charaktere jener früheren Epoche heraufholen. Die zweite Kammer-symphonie gehört in den Umkreis der „dynamischen“ Werke des letzten Schönberg. Sie sucht die Äußerlichkeit der Zwölftondynamik zu überkommen durch Rückbeziehung auf ein „dynamisches“ Material, das der chromatisch „ausgestuften“ Tonalität, und diese zugleich durch vollsten Einsatz des konstruktiven Kontrapunkts in die Gewalt zu bekommen. Eine Analyse des Werks, das den an Sibelius geschulten Kritikern so altmodisch klang, müßte die genaueste Einsicht in den Stand der vorgeschrittensten Produktion erlauben. Der offene Rückgriff erkennt mit aller Schönbergschen Konsequenz die Aporie an.

Bruch zwischen ihm und der Konstruktion, noch als Mangel der letzteren bestimmbar bleibt, als Irrationalität der rationalen Technik. Um ihres blinden Eigengesetzes willen versagt sie sich dem Ausdruck und transponiert diesen ins Erinnerungsbild des Vergangenen, wo er das Traumbild des Zukünftigen meint. Vorm Ernst dieses Traums erweist sich der Konstruktivismus der Zwölftontechnik als zu wenig konstruktiv. Dieser befiehlt bloß die Ordnung der Momente, ohne sie einander aufzuschließen. Das Neue, das er verwehrt, ist aber nichts anderes als die Versöhnung der Momente, die ihm mißlingt.

Gelähmt wird mit der Spontaneität der Komposition auch die Spontaneität der avancierten Komponisten. Sie sehen sich vor so unlösbare Aufgaben gestellt wie ein Schriftsteller, der für jeden Satz, den er schreibt, Vokabular und Syntax eigens beistellen muß<sup>1)</sup>. Der Triumph der Subjektivität über die heteronome Tradition, die Freiheit, jeden musikalischen Augenblick subsumtionslos ihm selber sein zu lassen, kommt teuer zu stehen. Die Schwierigkeiten der geforderten Sprachschöpfung sind prohibitiv. Nicht bloß wird dem Komponisten als Arbeit aufgebürdet, was vordem die intersubjektive Sprache der Musik weithin ihm abgenommen hatte. Er muß auch, sind seine Ohren scharf genug, in der selbstgeschaffenen Sprache jener Züge des Äußerlichen und Mechanischen gewahr werden, in denen die musikalische Naturbeherrschung notwendig terminiert. Er muß die Unverbindlichkeit und Brüchigkeit dieser Sprache im Akt des Komponierens objektiv einbekennen. Es ist nicht genug an der permanenten Sprachschöpfung und dem Widersinn, der einer Sprache der absoluten Entfremdung vorweg anhaftet. Der Komponist muß obendrein unermüdlich Akrobatenkünste vollführen, um die Präntion der selbstgemachten Sprache ins Erträgliche zu mildern, die sich steigert, je besser er sie spricht. Er muß die unversöhnlichen Postulate des Verfahrens in labiler Balance halten. Was solche Anstrengung nicht auf sich nimmt, ist verloren. Klappernde Wahnsysteme sind bereit, jeden zu verschlingen, der arglos etwa die selbstgemachte Sprache als bestätigte sich vorgeben wollte. Diese Schwierigkeiten sind um so verderblicher, als das Subjekt nicht mit ihnen wächst. Die Atomisierung der musikalischen Partialmomente, welche von der selbstgemachten Sprache vorausgesetzt wird, gleicht dem Stand jenes Subjekts. Es ist gebrochen von der totalen Herrschaft, die im ästhetischen Bilde seiner eigenen Ohnmacht beschlossen liegt. „Das ist es, was uns an der Musik Schönbergs so neu und unerhört erschien: dieses fabelhaft

<sup>1)</sup> „Theaterdirektor, der alles von Grund auf selber schaffen muß, sogar die Schauspieler muß er erst zeugen. Ein Besucher wird nicht vorgelassen: der Direktor ist mit wichtigen Theaterarbeiten beschäftigt. Was ist es? Er wechselt die Windeln eines künftigen Schauspielers.“ (Franz Kafka, Tagebücher und Briefe, Prag 1937, S. 119).

sichere Steuern in einem Chaos von neuen Klängen<sup>1)</sup>." Dem überschwänglichen Vergleich ist bereits die Angst eingesenkt, wie sie wörtlich im Titel eines der Tradition zugehörigen Klavierstücks von Ravel notiert ist: *Une barque sur l'océan*. Die offenen Möglichkeiten erscheinen dem schreckhaft, der ihnen sachlich auch dann nicht ebenbürtig wäre, wenn der Kommunikationsbetrieb des offiziellen Musiklebens ihm materiell erlaubte, die Möglichkeit zu benutzen und sie nicht vorweg durch den vertrauten Lärm des immer Gleichen übertäubte. Kein Künstler vermag es, von sich aus den Widerspruch der entfesselten Kunst zur gefesselten Gesellschaft aufzuheben: alles, was er vermag, ist, durch entfesselte Kunst der gefesselten Gesellschaft zu widersprechen und auch daran muß er fast verzweifeln. Unerklärlich wäre es, daß alle die intentionslosen Stoffe und Schichten, welche die Bewegung der neuen Musik freigelegt hat, so daß sie herrenlos auf den zu warten scheinen, der nach ihnen griffe, — daß sie alle kaum Neugierige, geschweige denn Wahlverwandte angelockt haben, die sich dem Glück des Unerfaßten überlassen hätten, wären nicht die meisten selber so gründlich erfaßt, daß sie jenes Glück vorweg sich verbieten müssen und darum seiner bloßen Möglichkeit grollen. Sie sperren sich, nicht, weil sie das Neue nicht verstünden, sondern weil sie es verstehen. Es exponiert mit dem Trug ihrer Kultur das Unvermögen zur Wahrheit, das nicht bloß ihr individuelles Unvermögen ist. Sie sind zu schwach, um sich mit dem Unerlaubten einzulassen. Sinnlos schlägen die Wellen der ungezähmten Klänge über ihnen zusammen, wollten sie ihrer Lockung folgen. Die folkloristischen, neo-klassischen und kollektivistischen Schulen haben alle nur das eine Bestreben, im Hafen zu bleiben und das Erfaßte, Vorgeformte als das Neue auszugeben. Ihre Tabus sind gegen den musikalischen Ausbruch gerichtet, und ihre Modernität ist nichts als der Versuch, dessen Kräfte zu domestizieren und womöglich in die vorindividualistische Ära der Musik zurückzusiedeln, die als Stilkleid der gegenwärtigen gesellschaftlichen Phase so gut paßt. Stolz auf die Entdeckung, daß das Interessante langweilig zu werden beginnt, reden sie sich und ändern ein, das Langweilige sei darum interessant. Sie halten noch nicht einmal so weit, um die Repressionstendenzen zu bemerken, die der musikalischen Emanzipation selber innewohnen. Gerade, daß sie sich gar nicht erst emanzipieren wollen, macht sie so zeitgemäß und verwendungsfähig. Aber auch die Inauguratoren der neuen Musik, welche die Konsequenzen ziehen, sind von jener Art Ohnmacht geschlagen und zeigen Symptome der gleichen kollektiven Erkrankung, die sie an der feindseligen Reaktion gewahren müssen. Die ernsthaft in Betracht kommende Produktion ist quantitativ geschrumpft, und was überhaupt noch geschrieben wird, trägt nicht bloß die Spuren unsäglicher Mühe, sondern oft genug auch von Unlust. Die quantitative Schrumpfung hat die offen-

<sup>1)</sup> Karl Linke, in: Arnold Schönberg, München 1912, S. 19.

kundigen gesellschaftlichen Gründe. Es besteht keine Nachfrage mehr. Aber schon der expressionistische Schönberg, der stürmisch produzierte, hatte radikal dem Markt opponiert. Die Ermüdung rührt her von den Schwierigkeiten des Komponierens in sich selber, die zu den auswendigen im prästabilierten Verhältnis stehen. In den fünf Jahren vor dem ersten Weltkrieg hatte Schönberg das gesamte musikalische Materialbereich von der durchkonstruierten Tonalität über die freie Atonalität bis zur beginnenden Reihentechnik durchmessen. Dem kommen die zwanzig Jahre Zwölftontechnik kaum gleich. Sie wurden mehr auf die Disposition übers Material verwandt als auf die Werke, deren Totalität die neue Technik rekonstruieren sollte, obwohl es an groß angeschauten Stücken nicht mangelt. Wie die Zwölftontechnik den Komponisten zu unterweisen scheint, so ist den Zwölftonwerken ein didaktisches Moment eigentümlich. Viele von ihnen, wie das Bläserquintett und die Orchestervariationen, ähneln Mustern. Die Präponderanz der Lehre bezeugt großartig, wie die Entwicklungstendenz der Technik den traditionellen Begriff des Werkes hinter sich zurückläßt. Indem das produktive Interesse vom einzelnen Gebilde abgezogen wird und den typischen Möglichkeiten von Komposition überhaupt sich zuwendet, die in den Modellen jeweils nur noch gleichsam exemplifiziert sind, geht Komponieren selbst in ein bloßes Mittel zur Herstellung der reinen Sprache von Musik über. Dafür jedoch haben die konkreten Werke den Zoll zu entrichten. Die hellhörigen Komponisten, nicht bloß die praktischen, können ihrer Autonomie nicht ganz mehr vertrauen: sie kippt um. Auch Stücken wie der Weinarie und dem Violinkonzert von Berg ist das besonders deutlich anzumerken. In der Simplizität des Violinkonzerts hat nicht etwa Bergs Stil sich abgeklärt. Sie kommt aus der Not der Eile und der Verständigung. Zu bequem ist die Transparenz, und die einfache Substanz wird überbestimmt durch ein ihr äußerliches Zwölftonverfahren. Die Dissonanz als Zeichen für Unheil, die Konsonanz als Zeichen für Versöhnung sind neudeutsche Relikte. Keine Gegenstimme reicht hin, den Stilbruch zwischen dem zitierten Bachchoral und dem übrigen zu schließen. Einzig Bergs außermusikalische Kraft konnte über diesen Bruch hinwegtragen. Wie nur je bei Mahler die Kundgabe das erschütterte Werk überfliegt, so verwandelt Berg dessen Unzulänglichkeit in den Ausdruck schrankenloser Wehmut. Anders die „Lulu“, in der Bergs ganze Meisterschaft als die des Bühnenmusikers zusammenschießt. Die Musik ist so reich wie sparsam; im lyrischen Ton, zumal in der Partie Alwas und am Schluß, übertrifft sie alles, was Berg geschrieben hat; das Schumannsche „Der Dichter spricht“ wird zum verschwenderischen Gestus der ganzen Oper. Das Orchester klingt so verführend und farbig, daß jeglicher Impressionismus und jegliche Neuromantik dagegen verblaßt, und die dramatische Wirkung müßte unbeschreiblich sein, wenn einmal die Instrumentation des

dritten Aktes vollendet würde. Das Werk bedient sich der Zwölftontechnik. Aber es gilt von ihm erhöht, was von allen Werken Bergs seit der Lyrischen Suite galt: das ganze Bestreben ist darauf gerichtet, die Zwölftontechnik nicht merken zu lassen. Gerade die glücklichsten Teile der „Lulu“ sind offensichtlich in Dominanzfunktion und chromatischen Schritten gedacht. Die wesentliche Härte der Zwölftonkonstruktion ist bis zur Unkenntlichkeit gemildert. Man kann das Reihenverfahren kaum anders erkennen, als daran daß die Bergsche Unersättlichkeit zuweilen nicht den unendlichen Vorrat an Noten zur Verfügung hat, dessen sie bedürfte. Die Starrheit des Systems macht sich bloß noch in solchen Beschränkungen geltend, sonst ist sie ganz überwunden. Aber überwunden mehr durch Einpassung der Zwölftontechnik in die traditionelle Musik als durch eigentliche Aufhebung ihrer antagonistischen Momente. Die Zwölftontechnik der „Lulu“ hilft, neben Mitteln ganz anderer Deszendenz, wie der Leitmotivik und den aufgegebenen großen Instrumentalformen, dazu, die Konsistenz des Gebildes sicherzustellen. Sie wird mehr als Schutzvorrichtung eingeschaltet, als ihrem eigenen Anliegen nach durchgeführt. Man vermöchte die ganze „Lulu“ unter Verzicht auf die virtuosen Zwölftonmanipulationen sich vorzustellen, ohne daß damit Entscheidendes sich geändert hätte. Der Komponist triumphiert darin, daß er zugleich mit allem andern auch dies noch kann; er erkennt, daß der kritische Impuls der Zwölftontechnik in Wahrheit eben all das andere ausschließt. Bergs Schwäche ist, auf nichts verzichten zu können, während die Kraft aller neuen Musik im Verzicht liegt. Das Unversöhnte am späten Schönberg — das sich nicht bloß auf die Intransigenz bezieht, sondern eben auch auf die Antagonismen in der Musik selber — ist der zu frühen Versöhnung Bergs überlegen, die unmenschliche Kälte der großherzigen Wärme. Die innerste Schönheit aber von Bergs späten Werken verdankt sich weniger der geschlossenen Oberfläche ihres Gelingens als ihrer tiefen Unmöglichkeit; dem hoffnungslosen sich Übernehmen, das von jener Oberfläche angezeigt wird, dem todtraurigen Opfer des Zukünftigen an das Vergangene. Darum sind seine Werke Opern und einzig durch das Formgesetz der Oper zu erschließen. — Weberns Standort liegt am andern Pol. Berg hat versucht, den Bann der Zwölftontechnik zu brechen, indem er sie verzauberte; Webern möchte sie zum Sprechen zwingen. All seine späten Werke dienen der Anstrengung, dem entfremdeten, verhärteten Material der Reihen selber das Geheimnis zu entlocken, welches das entfremdete Subjekt nicht mehr in sie hineinlegen kann. Seine ersten Zwölftonstücke, zumal das Streichtrio, sind bis heute wohl die gelungensten Experimente, die Auswendigkeit der Reihenvorschriften in die konkrete musikalische Struktur aufzulösen, ohne diese Struktur traditionalistisch zu versetzen oder durch Rückgriffe zu substituieren. Webern hat sich damit nicht zufrieden gegeben. Schönberg betrachtet in der Tat die Zwölftontechnik in der Kom-

ponierpraxis als bloße Vorformung des Materials. Er „komponiert“ mit den Zwölftonreihen; er schaltet mit ihnen überlegen, doch auch, als ob nichts geschehen wäre. Dabei ergeben sich ständige Konflikte zwischen der Beschaffenheit des Materials und der diesem auferlegten Verfahrungsweise. Weberns späte Musik zeigt das kritische Bewußtsein dieser Konflikte. Sein Ziel ist es, den Anspruch der Reihen mit dem des Werkes zur Deckung zu bringen. Er strebt danach, die Lücke zwischen regelhaft disponiertem Material und frei schaltender Komposition auszufüllen. Das aber bedeutet in der Tat den eingreifendsten Verzicht: Komponieren stellt das Dasein der Komposition selber in Frage. Schönberg vergewaltigt die Reihe. Er komponiert Zwölftonmusik, als ob es keine Zwölftontechnik gäbe. Webern realisiert die Zwölftontechnik und komponiert nicht mehr: Schweigen ist der Rest seiner Meisterschaft. Im Gegensatz der beiden ist die Unversöhnlichkeit der Widersprüche Musik geworden, in welche die Zwölftontechnik unvermeidlich sich verstrickt. Der späte Webern verbietet sich die Prägung musikalischer Gestalten. Diese werden bereits als dem reinen Reihenwesen äußerlich empfunden. Seine letzten Arbeiten sind die in Noten übersetzten Schemata der Reihen. Er bemüht sich um die Indifferenz von Reihe und Komposition durch besondere kunstvolle Reihenauswahl. Die Reihen werden so strukturiert, als wären sie schon die Komposition, etwa in der Art, daß eine in vier Dreitongruppen zerfällt, die untereinander wiederum im Verhältnis von Grundgestalt, Umkehrung, Krebs und Krebs der Umkehrung stehen. Eine beispiellose Dichte der Beziehungen ist dadurch gewährleistet. Von selbst gleichsam fallen der Komposition alle Früchte der reichsten kanonischen Imitatorik zu, ohne daß diese zusätzlich bemüht werden müßte. Aber Berg hat schon früh an dieser Technik bemängelt, daß sie die programmatisch geforderte Möglichkeit großer Formen in Frage stellt. Durch die Unterteilung der Reihe werden alle Relationen in so engen Rahmen verlegt, daß die Entwicklungsmöglichkeiten sich sogleich erschöpfen. Die meisten von Weberns Zwölftonkompositionen beschränken sich auf den Umfang der expressionistischen Miniaturen, und man fragt, warum es der exzessiven Organisation bedürfe, wo es kaum etwas zu organisieren gibt. Die Funktion der Zwölftontechnik bei Webern ist kaum minder problematisch als bei Berg. Die thematische Arbeit erstreckt sich auf so minimale Einheiten, daß sie sich virtuell aufhebt. Das bloße Intervall, das als motivische Einheit fungiert, ist so uncharakteristisch, daß es die Synthese nicht mehr leistet, die ihm zugemutet wird, und es droht der Zerfall in disparate Töne, ohne daß dieser Zerfall als solcher stets zu sprechen vermöchte. In sonderbar infantilem musikalischen Naturglauben wird das Material mit der Kraft begabt, von sich aus den musikalischen Sinn zu setzen. Gerade darin aber schlägt das astrologische Unwesen durch: die Intervallverhältnisse, nach denen man die zwölf Töne anordnet, werden trüb als

kosmische Formel verehrt. Das selbstgemachte Gesetz der Reihe wird wahrhaft fetischisiert in dem Augenblick, in dem der Komponist sich darauf verläßt, daß es einen Sinn von sich aus habe. In Weberns Klaviervariationen und dem Streichquartett op. 28 ist der Fetischismus der Reihe eklatant. Sie bringen bloß noch einförmige, symmetrische Präsentationen der Reihewunder, die in Stücken wie dem ersten Satz der Klaviervariationen der Parodie eines Brahmsischen Intermezzos nahekommen. Die Mysterien der Reihe vermögen über die Versimpelung der Musik nicht zu trösten: großartige Intentionen, wie die der Verschmelzung echter Polyphonie und echter Sonate, bleiben ohnmächtig, selbst wenn die Konstruktion sich realisiert, solange sie auf die mathematischen Relationen des Materials sich beschränken, und nicht in der musikalischen Gestalt selber sich verwirklichen. Es spricht dieser Musik das Urteil, daß die Aufführung, um den einförmigen Tongruppen auch nur den Schatten von Sinn zu verleihen, unendlich weit von der starren Notation, zumal ihrer Rhythmik, sich entfernen muß, deren Kahlheit doch ihrerseits vom Glauben an die Naturkraft der Reihe diktiert wird, also der Sache selber zugehört. — Der Fetischismus der Reihe bei Webern jedoch zeugt nicht von bloßem Sektierertum. In ihm noch wirkt der dialektische Zwang. Es ist die verbindlichste kritische Erfahrung, die den bedeutenden Komponisten dem Kultus der reinen Proportionen zutrieb. Er gewährte das abgeleitete, verbrauchte, belanglose Wesen alles Subjektiven, das die Musik heute und hier zu erfüllen vermöchte: die Insuffizienz des Subjekts selber. Daß die Zwölftonmusik, kraft ihrer bloßen Stimmigkeit, dem subjektiven Ausdruck sich verschließt, bezeichnet erst die eine Seite des Sachverhalts. Die andere ist, daß das Recht des Subjekts auf Ausdruck selber verfiel und einen Zustand beschwört, der nicht mehr ist. So fixiert scheint das Subjekt in der gegenwärtigen Phase, daß, was es sagen könnte, gesagt ist. So gebannt ist es vom Entsetzen, daß es nichts mehr sagen kann, was zu sagen sich lohnte. So ohnmächtig ist es vor der Realität, daß der Anspruch des Ausdrucks bereits die Eitelkeit streift, obwohl ihm ein anderer kaum überhaupt noch gelassen ist. So einsam ward es, daß es in allem Ernst auf keinen mehr hoffen darf, der es verstünde. Mit Webern abdiziert verstummend das musikalische Subjekt und gibt sich dem Material anheim, das ihm doch mehr nicht gewährt als das Echo des Verstummens. Seine melancholische Versenkung ist noch im reinsten Ausdruck vor der Spur der Ware mißtrauisch zurückgeschreckt, ohne doch des Ausdruckslosen als der Wahrheit mächtig zu sein. Was möglich wäre, ist nicht möglich.

Die Möglichkeit von Musik selber ist ungewiß geworden. Nicht, daß sie dekadent, individualistisch und asozial wäre, wie die Reaktion ihr vorwirft, gefährdet sie. Sie ist es nur zu wenig. Die bestimmte Freiheit, in welche sie ihren anarchischen Stand umzudenken unternahm, hat sich ihr unter den

Händen ins Gleichnis der Welt verkehrt, gegen die sie sich auflehnt. Sie flieht nach vorwärts in die Ordnung. Die aber will ihr nicht geraten. Indem sie der geschichtlichen Tendenz ihres eigenen Materials blind und widerspruchslos Folge leistet und sich gewissermaßen dem Weltgeist verschreibt, der nicht die Weltvernunft ist, beschleunigt ihre Unschuld die Katastrophe, welche die Geschichte aller Kunst zu bereiten sich anschickt. Sie gibt der Geschichte Recht, und darum möchte diese sie kassieren. Das jedoch setzt die todgeweihte nochmals ins Recht und verleiht ihr die paradoxe Chance, fortzubestehen. Falsch ist der Untergang von Kunst in der falschen Ordnung. Ihre Wahrheit ist die Verneinung der Fügsamkeit, in welche ihr zentrales Prinzip, das des bruchlosen Stimmens, sie hineingetrieben hat. Solange die in Kategorien der Massenreproduktion konstituierte Kunst zur Ideologie beiträgt und ihre Technik eine der Unterdrückung ist, hat jene andere, funktionslose ihre Funktion. Sie allein, in ihren spätesten und konsequentesten Produkten, entwirft das Bild der totalen Repression und nicht deren Ideologie. Als unversöhntes Bild der Realität wird sie dieser inkommensurabel. Damit erhebt sie Einspruch gegen die Ungerechtigkeit des gerechten Richterspruchs. Die technischen Verfahrensweisen, die sie objektiv zum Bild der repressiven Gesellschaft machen, sind fortgeschrittener als jene Verfahren der Massenreproduktion, die zeitgemäß über die neue Musik hinwegschreiten, um willentlich der repressiven Gesellschaft zu dienen. Die Massenreproduktion und die auf diese zugeschnittene Produktion ist modern in der Übernahme industrieller Schemata zumal der Verbreitung. Aber diese Modernität berührt die Produkte überhaupt nicht. Sie bearbeiten ihre Zuhörer mit jüngsten Methoden der Psychotechnik und Propaganda und sind selber propagandistisch konstruiert, aber eben darum sind sie ans immer Gleiche der brüchigerstarrten Tradition gebunden. Die hilflose Mühe der Reihenkomponisten weiß nichts von der schnittigen Prozedur statistischer Schlagerbüros. Um so weiter vorgetrieben dafür ist die Rationalität der Gebilde ihrer altmodischen Anstrengung. Der Widerspruch von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen wird manifest auch als einer zwischen den Produktionsverhältnissen und den Produkten. Fortschritt und Reaktion haben den eindeutigen Sinn verloren, so sehr sind die Antagonismen angewachsen. Ein Bild noch malen oder ein Quartett schreiben mag hinter Arbeitsteilung und technischer Versuchsanordnung im Film zurückgeblieben sein, aber die objektive technische Gestalt von Bild und Quartett hält die Möglichkeit des Films fest, die vom gesellschaftlichen Modus seiner Hervorbringung heute nur hintertrieben wird. Ihre „Rationalität“, wie immer auch schimärisch in sich verschlossen und problematisch in ihrer Verschlossenheit, steht höher als die Rationalisierung der Filmproduktion. Diese manipuliert vorgegebene — vorweg schon vergangene — Gegenstände und beläßt sie resigniert in ihrer

Äußerlichkeit, ohne in den Gegenstand selber anders als bloß intermittierend einzugreifen. Aus den Reflexen jedoch, welche die Photographie machtlos auf die abgebildeten Objekte fallen läßt, konstruiert Picasso die seinen, die jene herausfordern. Nicht anders steht es mit den Zwölftonkompositionen. In ihrem Labyrinth mag überwintern, was der hereinbrechenden Eiszeit entrinnt. „Das Kunstwerk“, schrieb vor vierzig Jahren der expressionistische Schönberg, „ist ein Labyrinth, an dessen jedem Punkte der Kundige Ein- und Ausgang weiß, ohne daß ihn ein roter Faden leitet. Je engmaschiger und verschlungener die Adern, desto sicherer schwebt er über jeden Weg zum Ziel. Irrwege, gäbe es solche im Kunstwerk, sie wiesen ihn richtig, und jede abschweifendste Wegwendung setzt ihn in Beziehung zur Richtung des Wesensinhaltes<sup>1)</sup>.“ Damit es aber im Labyrinth wohnlich werde, müßte abermals der rote Faden beseitigt werden, an den der Feind sich hält, während „der Kundige“ bemerkt, „daß das Labyrinth markiert ist“, und „die von den Wegweisern geleistete Klarheit als Notbehelf der Bauernschlauheit“ entlarvt. „Nichts hat diese Krämerarithmetik gemein mit dem Kunstwerk als die Formeln . . . Ruhig wendet der Kundige sich ab und sieht die Sache einer höheren Gerechtigkeit sich offenbaren: den Rechenfehler<sup>2)</sup>.“ Sind Rechenfehler der Zwölftonkomposition nicht fremd, so verfällt sie der höheren Gerechtigkeit gerade dort am meisten, wo sie am richtigsten ist. Mit andern Worten, aufs Überwintern ist nur zu hoffen, wenn die Musik auch von der Zwölftontechnik noch sich emanzipiert. Das aber nicht durch Rückfall in die Irrationalität, die ihr vorausging und die in jedem Augenblick heute von den Postulaten des strengen Satzes durchkreuzt werden müßte, welche die Zwölftontechnik ausgebildet hat, sondern dadurch, daß die Zwölftontechnik vom freien Komponieren, ihre Regeln von der Spontaneität des kritischen Ohrs absorbiert werden. An der Zwölftontechnik allein kann Musik lernen ihrer mächtig zu bleiben, aber sie kann es nur, wenn sie ihr nicht verfällt. Der didaktische Modellcharakter jener späten Werke Schönbergs war aus der Beschaffenheit der Technik selber geschöpft. Was als Bereich ihrer Normen erscheint, ist bloß der Engpaß der Disziplin, durch den alle Musik hindurch muß, die nicht dem Fluch der Kontingenz verfallen will, längst nicht aber das vielgelobte Land ihrer Objektivität. Krenek hat mit Recht die Zwölftontechnik den von Palestrina abstrahierten Regeln des strengen Kontrapunkts verglichen, bis heute der besten Schule des Komponierens. In solchem Vergleich liegt auch die Abwehr des normativen Anspruchs. Was die didaktischen Regeln von ästhetischen Normen unterscheidet, ist die Unmöglichkeit, ihnen konsistent Genüge zu tun. Die Unmöglichkeit

<sup>1)</sup> Arnold Schönberg, Aphorismen, in: Die Musik, Berlin 1909/10. 9. Jahrgang, 4. Quartal, S. 159ff.

<sup>2)</sup> Ibidem.

gibt den Motor der lernenden Anstrengung ab. Diese muß scheitern, und die Regeln müssen wiederum vergessen sein, um Frucht zu tragen. In der Tat bietet das Lehrsystem des strengen Kontrapunkts zu den Antinomien der Zwölftonkomposition die genaueste Analogie. Seine Aufgaben, zumal die der sogenannten dritten Gattung, sind für das moderne Ohr im Prinzip unlösbar: lösbar nur durch Tricks. Denn die Schulregeln sind hervorgegangen aus polyphonem Denken von einer Art, die Fortschreitungen vermöge harmonischer Stufen nicht kennt und mit der Auslegung eines harmonischen Raumes sich begnügen kann, der durch ganz wenige stets wiederkehrende Akkorde definiert ist. Von den dreihundertfünfzig Jahren spezifisch harmonischer Erfahrung läßt sich aber nicht absehen. Der Schüler, der sich heute an Aufgaben des strengen Satzes begibt, bringt an diese zugleich notwendig harmonische Desiderata: solche einer sinnvollen Akkordfolge heran. Beides ist inkompatibel, und befriedigende Lösungen scheinen bloß dort gefunden, wo die harmonische Contrebande durch die Sperre der Verbote erfolgreich geschmuggelt ward. Wie Bach jene Verbote vergaß und statt dessen die Polyphonie zur generalbaßmäßigen Legitimation zwang, so wird die echte Indifferenz von Vertikale und Horizontale nur dann zustandekommen, wenn die Komposition in jedem Augenblick wach und kritisch die Einheit der beiden Dimensionen herstellt. Aussicht dazu ist erst, wenn die Komposition von Reihen und Regeln sich nichts mehr vorgeben läßt und die Freiheit der Aktion unbeirrt sich vorbehält. Gerade dafür aber wird sie durch die Zwölftontechnik geschult, nicht sowohl durch das, was sie ablaufen läßt, als durch das, was sie verbietet. Das didaktische Recht der Zwölftontechnik, ihre gewalttätige Strenge als Instrument der Freiheit tritt wahrhaft an jener anderen zeitgenössischen Musik hervor, die solche Strenge ignoriert. Die Zwölftontechnik ist polemisch nicht weniger als didaktisch. Es geht da längst nicht mehr um die Fragen, welche die neue Musik gegen die nach-Wagnerische in Bewegung brachten, um echt oder unecht, pathetisch oder sachlich, programmusikalisch oder „absolut“, sondern um die Überlieferung der technischen Maßstäbe im Angesicht der heraufziehenden Barbarei. Setzt die Zwölftontechnik einen Damm dagegen, so hat sie schon genug getan, selbst wenn sie das Reich der Freiheit noch nicht betritt. Sie hält wenigstens Anweisungen zum Nicht-Mitmachen bereit, obwohl auch ihre Anweisungen schon zum Mitmachen benutzt werden können, so einig sind alle. Aber mit hartem Griff, ein unbarmherziger Samariter, stützt sie doch die zusammenbrechende musikalische Erfahrung.

Darin indessen erschöpft sie sich nicht. Sie setzt das Tonmaterial, ehe es durch die Reihen strukturiert wird, zu einem amorphen, in sich ganz unbestimmten Substrat herab, dem dann das schaltende kompositorische Subjekt sein System von Regeln und Gesetzmäßigkeiten auferlegt. Die Abstraktheit

dieser Regeln so gut wie ihres Substrats rührt aber daher, daß nur in der Region allgemeinsten Bestimmungen das historische Subjekt mit dem historischen Element des Materials übereinzukommen vermag und darum alle Qualitäten des Materials eliminiert, die irgend über diese Region hinausgehen. Nur in der zahlenmäßigen Determination durch die Reihe stimmen der im Material der chromatischen Skala historisch hervortretende Anspruch auf stete Permutation — die Empfindlichkeit gegen Tonwiederholung — und der kompositorische Wille zur totalen musikalischen Naturbeherrschung als Durchorganisierung des Materials zusammen. Es ist diese abstrakte Versöhnung, die schließlich dem Subjekt das selbstgemachte Regelsystem im unterworfenen Material als entfremdete, feindselige und beherrschende Macht entgegensetzt. Sie degradiert das Subjekt zum Sklaven des „Materials“, als des leeren Inbegriffs der Regeln, in dem Augenblick, in dem das Subjekt das Material sich, nämlich seiner mathematischen Vernunft, vollends unterwarf. Damit jedoch reproduziert sich im erreichten statischen Zustand der Musik nochmals der Widerspruch. Das Subjekt kann bei seiner Unterwerfung unter seine abstrakte Identität im Material sich nicht bescheiden. Denn in der Zwölftontechnik setzt seine Vernunft, als objektive der Ereignisse, blind, über den Willen der Subjekte hinweg, und damit endlich als Unvernunft sich durch. Mit andern Worten, am sinnlichen Phänomen der Musik, wie es einzig in die konkrete Erfahrung fällt, ist die objektive Vernunft des Systems nicht nachzuvollziehen. Die Stimmigkeit von Zwölftonmusik läßt sich nicht unmittelbar „hören“ — das ist der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr. Nur daß Systemzwang waltet, ist spürbar; weder aber wird er in der konkreten Logik des musikalisch Einzelnen durchsichtig, noch gestattet er dem Einzelnen, von sich aus dorthin sich zu entfalten, wohin es will. Das bewegt aber das Subjekt, von seinem Material abermals sich loszusagen, und diese Lossage macht die innerste Tendenz von Schönbergs Spätstil aus. Gewiß hat das Gleichgültigwerden des Materials, dem das Reihenzählen Gewalt antut, eben die schlechte Abstraktheit involviert, die dann das musikalische Subjekt als Selbstentfremdung erfährt. Aber es ist jene Vergleichgültigung zugleich, kraft welcher das Subjekt aus der Verstrickung im Naturstoff, auch als Naturbeherrschung, ausbricht, in welcher bislang die musikalische Geschichte bestanden hatte. In ihrer vollzogenen Entfremdung durch die Zwölftontechnik ist dem Subjekt wider seinen Willen die ästhetische Totalität zerschlagen worden, gegen welche es in der expressionistischen Phase vergebens rebellierte, um sie durch Zwölftontechnik vergebens zu rekonstruieren. Die musikalische Sprache dissoziiert sich in Fragmente. In ihnen aber vermag das Subjekt mittelbar, im Goetheschen Sinn „bedeutend“ hervorzutreten, während die Klammern der materialen Totalität es gebannt hielten. Im Schauer vor der entfremdeten Sprache der Musik, die nicht mehr

seine eigene ist, gewinnt es seine Selbstbestimmung zurück, nicht die organische, sondern die der eingelegten Intentionen. Musik wird sich ihrer selbst als die Erkenntnis bewußt, die große Musik von je gewesen ist. Schönberg hat einmal gegen die animalische Wärme der Musik gesprochen und gegen die Wehleidigkeit. Erst die letzte Phase der Musik, in der gleichsam abgeschnitten und über den Abgrund des Verstummens hinweg das Subjekt durch die vollkommene Entäußerung seiner Sprache gerade sich mitteilt, rechtfertigt jene Kälte, die als mechanisch geschlossenes Funktionieren bloß zum Verderben taugte. Sie rechtfertigt zugleich Schönbergs herrische Verfügung über die Reihe gegenüber der behutsamen Weise, in der Webern um der Einheit des Gebildes willen in die Reihe sich versenkt. Schönberg distanziert sich von solcher Nähe zum Material. Seine Kälte ist die des Entronnenseins, wie er auf der Höhe des zweiten Quartetts als „Luft von anderem Planeten“ sie verherrlichte. Das gleichgültige Material der Zwölftontechnik wird gleichgültig nun für den Komponisten. So entzieht er sich dem Bann der materialen Dialektik. Die Souveränität, mit der er mit dem Material umspringt, hat nicht bloß Züge des Administrativen. Sie enthält die Absage an die ästhetische Notwendigkeit; an jene Totalität, die in vollkommener Äußerlichkeit mit der Zwölftontechnik sich installiert. Ja, ihre Äußerlichkeit selber wird zum Mittel der Absage. Eben weil das veräußerlichte Material für ihn nichts mehr sagt, zwingt er es, zu bedeuten, was er will, und die Brüche, zumal der eklatante Widerspruch von Zwölftonmechanik und Ausdruck werden ihm zu Chiffren solcher Bedeutung. Selbst damit noch verbleibt er in einer Tradition. Sie ähnelt die Spätwerke der großen Musik einander an. „Die Zäsuren . . ., das jähe Abbrechen, das mehr als alles andere den letzten Beethoven bezeichnet, sind jene Augenblicke des Ausbruchs; das Werk schweigt, wenn es verlassen wird, und kehrt seine Höhlung nach außen. Dann erst fügt das nächste Bruchstück sich an, vom Befehl der ausbrechenden Subjektivität an seine Stelle gebannt und dem Voraufgehenden auf Gedeih und Verderb verschworen; denn das Geheimnis ist zwischen ihnen und anders läßt es sich nicht beschwören als in der Figur, die sie mitsammen bilden. Das erhellt den Widersinn, daß der letzte Beethoven zugleich subjektiv und objektiv genannt wird. Objektiv ist die brüchige Landschaft, subjektiv das Licht, darin einzig sie erglüht. Er bewirkt nicht deren harmonische Synthesis. Er reißt sie als Macht der Dissoziation in der Zeit auseinander, um vielleicht fürs Ewige sie zu bewahren. In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen<sup>1)</sup>.“ Was Goethe dem Alter zusprach, das stufenweise Zurücktreten von der Erscheinung, heißt in Begriffen der Kunst Vergleichgültigung des Materials. Beim letzten Beethoven spielen die kahlen Konventionen, durch

<sup>1)</sup> T. W. Adorno, Spätstil Beethovens, in: Auftakt, XVII. Jahrgang, Prag 1937, Heft 5/6. S. 67.

welche der kompositorische Strom zuckend gleichsam hindurchfährt, eben die Rolle wie in Schönbergs letzten Werken das Zwölftonsystem. Als Tendenz zur Dissoziation aber hat die Vergleichgültigung des Materials seit Beginn der Zwölftontechnik sich fühlbar gemacht. Seit es Zwölftontechnik gibt, gibt es eine lange Reihe von „Nebenwerken“, Bearbeitungen, Stücken, die auf die Zwölftontechnik verzichten oder solchen, die sie in den Dienst von Zwecken stellen und gleichsam fungibel machen. Den gepanzerten Zwölftonkompositionen vom Bläserquintett bis zum Violinkonzert stehen die Parerga gegenüber, die doch allein durch ihre Zahl Eigengewicht annehmen. Instrumentiert hat Schönberg Werke von Bach und Brahms, weitgehend umgearbeitet das Händelsche B-Dur Konzert. „Tonal“ sind außer einigen Chorstücken die Streichersuite, das Kol Nidre und die zweite Kammersymphonie. Zum Gebrauch schickt sich die „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“; die Oper „Von heute auf morgen“ und manche Chöre neigen zumindest dieser Tendenz sich zu. Es ist Grund zur Annahme, daß Schönberg sein ganzes Leben lang an Häresien gegen den „Stil“ seine Freude hatte, dessen Unerbittlichkeit von ihm selber kommt. Die Chronologie seiner Produktion ist reich an Überschneidungen. Die tonalen Gurrelieder sind erst 1911, zur Zeit der „Glücklichen Hand“ vollendet worden. Gerade große Konzeptionen wie die „Jakobsleiter“ und „Moses und Aron“ begleiten ihn über Jahrzehnte: den Drang zum Abschließen des Werkes kennt er überhaupt nicht<sup>1)</sup>. Es ist ein Rhythmus der Produktion, wie ihn wohl die Literatur, kaum aber die Musik, es sei denn in den späteren Phasen Beethovens und Wagners, kennt. Der junge Schönberg war bekanntlich gezwungen, seinen Lebensunterhalt durch Instrumentieren von Operetten zu erwerben. Es wäre der Mühe wert, jenen verschollenen Partituren nachzugehen, nicht bloß weil angenommen werden darf, daß er als Komponist sich nicht vollkommen in ihnen zu unterdrücken vermochte, sondern vor allem auch, weil sie möglicherweise schon jene Gegenteilstendenz bezeugen, die in den „Nebenwerken“ der Spätzeit, gerade also bei vollkommener Verfügung über das Material, immer ungeschminkt hervortritt. Es ist kaum zufällig, daß all den späten Nebenwerken eines gemeinsam ist:

<sup>1)</sup> „Den Großen wiegen die vollendeten Werke leichter als jene Fragmente, an denen die Arbeit sich durch ihr Leben zieht. Denn nur der Schwächere, der Zerstreutere hat seine unvergleichliche Freude am Abschließen und fühlt damit seinem Leben sich wieder geschenkt. Dem Genius fällt jedwede Zäsur, fallen die schweren Schicksalsschläge wie der sanfte Schlaf in den Fleiß seiner Werkstatt selber. Und deren Bannkreis zieht er im Fragment. „Genie ist Fleiß.“ (Walter Benjamin, Einbahnstraße, Berlin 1928, „Normaluhr“, S. 10). — Indessen ist nicht zu übersehen, daß in Schönbergs Widerstand dagegen, gerade die am größten geplanten Werke abzuschließen, auch andere Motive sich geltend machen als jenes glückvolle: die Destruktionstendenz, mit der er so oft den eigenen Gebilden ein Leid antut, das unbewußte, aber tief wirksame Mißtrauen gegen die Möglichkeit von „Hauptwerken“ heute, und die Fragwürdigkeit der eigenen Texte, die ihm unmöglich verborgen geblieben sein kann.

größere Konzilianz dem Publikum gegenüber. Schönbergs Unerbittlichkeit und seine Art Konzilianz stehen in der tiefsten Beziehung zueinander. Die unerbittliche Musik vertritt die gesellschaftliche Wahrheit gegen die Gesellschaft. Die konziliante erkennt das Recht auf Musik an, das die Gesellschaft auch als falsche trotz allem noch besitzt, so wie sie auch als falsche sich reproduziert und damit objektiv Elemente ihrer eigenen Wahrheit beistellt durch ihr Überleben. Als Repräsentant der vorgeschrittensten ästhetischen Erkenntnis rührt Schönberg an deren Grenze: daß nämlich das Recht ihrer Wahrheit das Recht, welches noch dem schlechten Bedürfnis innewohnt, niederschlägt. Diese Erkenntnis macht die Substanz seiner Nebenwerke aus. Die Vergleichgültigung des Materials erlaubt es, beide Ansprüche intermittierend zusammenzubringen. Auch die Tonalität fügt sich der totalen Konstruktion und für den letzten Schönberg ist es nicht durchaus entscheidend mehr, womit er komponiert. Wem einmal die Verfahrungsweise alles bedeutet und der Stoff nichts, vermag auch dessen sich zu bedienen, was verging und was darum selbst dem gefassten Bewußtsein der Konsumenten offen ist. Nur freilich ist dies gefesselte Bewußtsein wieder feinhörig genug, sich zu schließen, sobald das abgegriffene Material vom kompositorischen Zugriff wahrhaft ereilt wird. Nicht um das Material als solches, um die Spur ist es ihrer Begierde zu tun, welche der Markt daran hinterlassen hat, und die gerade wird zerstört, indem auch in Schönbergs Nebenwerken das Material zum nackten Träger der Bedeutung sich reduziert, welche er ihm verleiht. Was ihn dazu befähigt, jene „Souveränität“, ist seine Kraft des Vergessens. In nichts vielleicht unterscheidet Schönberg so gründlich sich von allen anderen Komponisten wie in der Fähigkeit, stets und stets wieder, mit jedem Umschlag seiner Verfahrungsweise, abzuwerfen und zu verneinen, was er vorher besessen hat. Die Rebellion gegen den Besitzcharakter der Erfahrung ist unter den tiefsten Impulsen seines Expressionismus zu vermuten. Die erste Kammer-symphonie, mit dem Übergewicht der Holzbläser, den überforderten Solostreichen, den gepreßten Linienzügen, klingt, als hätte Schönberg niemals etwas über das runde und leuchtende Wagnerorchester vermochte, das noch die Lieder op. 8 erfüllt. Vollends die Stücke, die eine neue Phase eröffnen, also die Klavierstücke op. 11 als Sendboten der Atonalität und später der Walzer aus op. 23 als Zwölftonmodell zeigen die großartigste Unbeholfenheit. Aggressiv stellen solche Stücke sich gegen Routine und jenes ominöse gute Musikertum, dem in Deutschland seit Mendelssohn gerade die verantwortlichen Komponisten immer wieder zum Opfer fielen. Die Spontaneität der musikalischen Anschauung verdrängt alles Vorgegebene, weist fort, was immer man gelernt hat, und läßt allein den Zwang der Imagination gelten. Einzig diese Kraft des Vergessens, verwandt jenem barbarischen Moment der Kunstfeindschaft, das durch Unmittelbarkeit des Reagierens in jedem Augenblick die Ver-

mittlungen der musikalischen Kultur in Frage stellt, hält der meisterlichen Verfügung über die Technik die Wage und rettet für sie die Tradition. Denn Tradition ist das gegenwärtige Vergessene und Schönbergs Wachheit ist so groß, daß sie selbst noch eine Technik des Vergessens ausbildet. Sie befähigt Schönberg heute dazu, die repetierenden Zwölftonreihen an mächtig fortschreitende Sätze zu wenden oder die Tonalität zu Konstruktionen nach Reihenart zu benutzen. Man braucht nur so verwandte Typen wie Schönbergs Klavierstücke op. 19 und Weberns Quartettsätze op. 5 zu vergleichen, um der Schönbergschen Souveränität innezuwerden. Wo Webern die expressionistischen Miniaturen durch die subtilste Motivarbeit bindet, läßt Schönberg, der alle die Motivkünste entwickelt hatte, sie fahren und treibt geschlossenen Auges wohin Ton um Ton ihn drängt. Im Vergessen greift inkommensurabel die Subjektivität endlich über die Konsequenz und Stimmigkeit des Gebildes hinaus, das in der allgegenwärtigen Erinnerung seiner selbst besteht. Die Kraft des Vergessens ist dem späten Schönberg bewahrt geblieben. Er kündigt jener Allherrschaft des Materials die Treue, die er stiftete. Er bricht mit der unvermittelt gegenwärtigen, geschlossenen Anschaulichkeit des Gebildes, welche die klassische Ästhetik mit dem Namen des Symbolischen benannt hatte und welcher in Wahrheit kein Takt von ihm je entsprach. Als Künstler gewinnt er den Menschen die Freiheit von der Kunst wieder. Der dialektische Komponist gebietet der Dialektik Halt.

Durch Kunstfeindschaft nähert das Kunstwerk sich der Erkenntnis. Um diese kreist Schönbergs Musik von Anbeginn und daran haben von je alle mehr sich gestoßen als an der Dissonanz: daher das Gezeter über Intellektualismus. Das geschlossene Kunstwerk erkannte nicht, sondern ließ in sich Erkenntnis verschwinden. Es machte sich zum Gegenstand bloßer „Anschauung“ und verhüllte alle die Brüche, durch welche Denken der unmittelbaren Gegebenheit des ästhetischen Objekts entweichen könnte. Damit begab das traditionelle Kunstwerk selber sich des Denkens, der verbindlichen Beziehung auf das, was es selber nicht ist. Es war „blind“ so wie Kants Lehre zufolge die begriffslose Anschauung. Daß es anschaulich sein soll, täuscht bereits die Überwindung des Bruches von Subjekt und Objekt vor, in deren Artikulation Erkenntnis besteht: die Anschaulichkeit der Kunst selber ist ihr Schein. Erst das zerüttete Kunstwerk gibt mit seiner Geschlossenheit die Anschaulichkeit preis und den Schein mit dieser. Es ist als Gegenstand des Denkens gesetzt und hat am Denken selber Anteil: es wird zum Mittel des Subjekts, dessen Intentionen es trägt und festhält, während im geschlossenen das Subjekt der Intention nach untertaucht. Das geschlossene Kunstwerk nimmt den Standpunkt der Identität von Subjekt und Objekt ein. In seinem Zerfall erweist sich die Identität als Schein und das Recht der Erkenntnis, die Subjekt und Objekt einander kontrastiert, als das größere, als das moralische. Die neue

Musik nimmt den Widerspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewußtsein und in die eigene Gestalt auf. In solchem Verhalten schärft sie sich zur Erkenntnis. Schon die traditionelle Kunst erkennt um so mehr, je tiefer sie die Widersprüche ihrer eigenen Materie ausprägt und damit Zeugnis ablegt von den Widersprüchen der Welt, in der sie steht. Ihre Tiefe ist die des Urteils über das Schlechte. Wodurch sie aber, als erkennende, richtet, ist die ästhetische Form. Erst indem der Widerspruch an der Möglichkeit seiner Schlichtung gemessen wird, wird er nicht bloß registriert sondern erkannt. Im Akt der Erkenntnis, den Kunst vollzieht, vertritt ihre Form Kritik am Widerspruch dadurch, daß sie auf die Möglichkeit seiner Versöhnung weist und damit auf das Kontingente, Überwindbare, Nichtabsolute am Widerspruch. Freilich wird damit die Form zugleich auch zu dem Moment, in dem der Akt der Erkenntnis innehält. Als Verwirklichung des Möglichen hat Kunst stets auch die Wirklichkeit des Widerspruchs verleugnet, auf den sie sich bezog. Ihr Erkenntnischarakter wird aber in dem Augenblick radikal, indem sie sich nicht mehr dabei bescheidet. Das ist die Schwelle der neuen Kunst. So tief faßt diese die eigenen Widersprüche, daß sie nicht mehr sich schlichten lassen. So hoch spannt sie die Idee der Form, daß das ästhetisch Realisierte vor ihr als insolvent sich erklären muß. Die neue Kunst läßt den Widerspruch stehen und legt das kahle Urgestein ihrer Urteilkategorien — der Form — frei. Sie wirft die Würde des Richters von sich und tritt in den Stand der Klage zurück, die einzig von der Wirklichkeit versöhnt werden kann. Erst im fragmentarischen, sich selbst entäußerten Werk wird der kritische Gehalt frei<sup>1)</sup>. Freilich nur im Zerfall des geschlossenen und nicht in der ungeschiedenen Überlagerung von Lehre und Bild, wie sie die archaischen Kunstwerke enthalten. Denn nur im Reich der Notwendigkeit, welches die geschlossenen Kunstwerke monadologisch vorstellen, vermag Kunst jene Kraft der Objektivität sich anzueignen, die endlich zur Erkenntnis sie befähigt. Grund

<sup>1)</sup> Benjamins Begriff des „auratischen“ Kunstwerks kommt weithin mit dem des geschlossenen überein. Die Aura ist die undurchbrochene Fühlung der Teile mit dem Ganzen, welche das geschlossene Kunstwerk konstituiert. Benjamins Theorie hebt die geschichtsphilosophische Erscheinungsweise des Sachverhalts hervor, der Begriff des geschlossenen Kunstwerks den ästhetischen Grund. Der aber erlaubt Folgerungen, welche die Geschichtsphilosophie nicht ohne weiteres zieht. Was nämlich aus dem auratischen oder geschlossenen Kunstwerk im Zerfall wird, hängt ab vom Verhältnis seines eigenen Zerfalls zur Erkenntnis. Bleibt er blind und bewußtlos, so gerät es in die Massenkunst der technischen Reproduktion. Daß in dieser allenthalben die Fetzen der Aura geistern, ist kein bloß auswendiges Schicksal, sondern Ausdruck der blinden Verstocktheit der Gebilde, die freilich aus ihrem Befangensein in den gegenwärtigen Herrschaftsverhältnissen sich ergibt. Als erkennendes aber wird das Kunstwerk kritisch und fragmentarisch. Was heute an Kunstwerken eine Chance hat zu überleben, Schönberg und Picasso, Joyce und Kafka, auch Proust stimmen darin überein. Und das erlaubt vielleicht wiederum geschichtsphilosophische Spekulation. Das geschlossene Kunstwerk ist das bürgerliche, das mechanische gehört dem Faschismus an, das fragmentarische meint im Stande der vollkommenen Negativität die Utopie.

solcher Objektivität ist, daß die Disziplin, welche das geschlossene Kunstwerk dem Subjekt auferlegt, die objektive Forderung der ganzen Gesellschaft vermittelt, von der diese so wenig weiß wie das Subjekt. Sie wird kritisch zur Evidenz erhoben im gleichen Augenblick, in dem das Subjekt die Disziplin sprengt. Dieser Akt ist einer der Wahrheit bloß, wenn er die gesellschaftliche Forderung in sich einschließt, die er negiert. Entweichend überläßt das Subjekt den Hohlraum des Werks dem gesellschaftlich Möglichen. Beim letzten Schönberg kündigt das sich an. Die Liquidation der Kunst — des geschlossenen Kunstwerks — wird zur ästhetischen Fragestellung, und das Gleichgültigwerden des Materials selber bringt den Verzicht auf jene Identität von Gehalt und Erscheinung mit sich, in welcher die traditionelle Idee der Kunst terminierte. Die Rolle, die der Chor beim späten Schönberg spielt, ist das sichtbare Zeichen solcher Zession an die Erkenntnis. Das Subjekt opfert die Anschaulichkeit des Werkes, treibt es zu Lehre und Spruchweisheit und versteht sich als Repräsentanten einer nicht existenten Gemeinschaft. Ein Analogon sind die Kanons des letzten Beethoven, und Licht fällt von hier auf die kanonische Praxis jener Schönbergschen Werke. Die Chortexte sind durchweg erwägender, schroff begrifflicher Art. Am aufschlußreichsten für die Tendenz, die der Musik selbst zugehört, sind exzentrische Züge wie der Gebrauch antipoetischer Fremdworte oder die Verwendung literarischer Zitate in der „Jakobsleiter“. Ihm korrespondiert das von der Zwölftontechnik angestiftete Schrumpfen des Sinnes im Gebilde selber. Denn was den „Sinn“ von Musik, auch der freien Atonalität, ausmacht, ist nichts anderes als der Zusammenhang. Schönberg ist so weit gegangen, die Kompositionslehre geradewegs als Lehre vom musikalischen Zusammenhang zu definieren, und alles, was in Musik mit Grund sinnvoll genannt werden kann, hat Anspruch darauf, weil es als Einzelheit über sich hinausgeht und auf das Ganze sich bezieht, so wie umgekehrt das Ganze die bestimmte Forderung nach diesem Einzelnen in sich schließt. Solches Hinausweisen der ästhetischen Teilmomente über sich selber, während sie zugleich gänzlich im Raum des Kunstwerks verbleiben, wird als Sinn des Kunstwerks empfunden. Als ästhetischer Sinn: als mehr denn die Erscheinung und zugleich als nicht mehr denn diese. Mit anderen Worten: als Totalität der Erscheinung. Wenn technische Analyse das hervortretende Moment der Sinnlosigkeit als konstitutiv für die Zwölftontechnik erweist, so liegt darin nicht bloß die Kritik an der Zwölftontechnik beschlossen, daß das totale, völlig durchkonstruierte, also völlig „zusammenhängende“ Kunstwerk in Konflikt gerät mit seiner eigenen Idee. Sondern kraft der beginnenden Sinnlosigkeit wird die immanente Geschlossenheit des Werkes gekündigt. Diese besteht in eben dem Zusammenhang, welcher den Sinn ausmacht. Nach dessen Eliminierung verwandelt Musik sich in den Einspruch. Was hier unerbittlich in den technologischen Konstellationen

lesbar wird, hatte in der Ära der freien Atonalität mit der Gewalt der Explosion, verwandt dem Dadaismus, in den wahrhaft inkommensurablen Jugendwerken Ernst Křeneks, zumal dessen zweiter Symphonie, sich angekündigt. Es ist die Rebellion der Musik gegen ihren Sinn. Der Zusammenhang in diesen Werken ist die Negation des Zusammenhangs, und ihr Triumph ist darin gelegen, daß Musik sich als Widerpart der Wortsprache erweist, indem sie gerade als sinnlose zu reden vermag, während alle geschlossenen musikalischen Kunstwerke im Zeichen der Pseudomorphose mit der Wortsprache stehen. Alle organische Musik ist aus dem stile recitativo hervorgegangen. Sie war von Anbeginn dem Sprechen nachgebildet. Die Emanzipation der Musik heute ist gleichbedeutend mit ihrer Emanzipation von der Wortsprache, und sie ist es, die in der Zerstörung des „Sinnes“ wetterleuchtet. Sie betrifft aber vorab den Ausdruck. Die neusachlichen Theoretiker haben für das Wesentliche die Restitution der „absoluten“ Musik und ihre Reinigung vom romantisch-subjektiven Ausdruckselement gehalten. Was in Wahrheit statthat, ist die Dissoziation von Sinn und Ausdruck. Wie die Sinnlosigkeit jener Stücke Křeneks ihnen den mächtigsten Ausdruck, den der objektiven Katastrophe verleiht, so deuten die eingelegten Ausdruckscharaktere in den jüngsten Zwölftonstücken auf die Lösung des Ausdrucks von der Konsistenz der Sprache. Subjektivität, Träger des Ausdrucks in der traditionellen Musik, ist nicht dessen letztes Substrat — so wenig wie das „Subjekt“, Substrat aller Kunst bis heute, schon der Mensch ist. Wie das Ende so greift der Ursprung der Musik übers Reich der Intentionen, das von Sinn und Subjektivität hinaus. Er ist gestischer Art und nah verwandt dem des Weinens. Es ist die Geste des Lösens. Die Spannung der Gesichtsmuskulatur gibt nach, jene Spannung, welche das Antlitz, indem sie es in Aktion auf die Umwelt richtet, von dieser zugleich absperirt. Musik und Weinen öffnen die Lippen und geben den angehaltenen Menschen los. Die Sentimentalität der unteren Musik erinnert in verzerrter Gestalt, was die obere Musik in der wahren am Rande des Wahnsinns gerade eben zu entwerfen vermag: Versöhnung. Der Mensch, der sich verströmen läßt im Weinen und einer Musik, die in nichts mehr ihm gleich ist, läßt zugleich den Strom dessen in sich zurückfluten, was nicht er selber ist und was hinter dem Damm der Dingwelt gestaut war. Als Weinender wie als Singender geht er in die entfremdete Wirklichkeit ein. „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder“ — danach verhält sich die Musik. So hat die Erde Eurydiken wieder. Die Geste der Zurückkehrenden, nicht das Gefühl des Wartenden beschreibt den Ausdruck aller Musik und wäre es auch in der todeswürdigen Welt.

In der Potentialität der letzten Phase der Musik meldet sich ein Wechsel ihres Standorts an. Sie ist nicht länger Aussage und Abbild eines Inwendigen, sondern ein Verhalten zur Realität, die sie erkennt, indem sie nicht länger

im Bilde sie schlichtet. Damit verändert sich bei äußerster Isolierung ihr gesellschaftlicher Charakter. Die traditionelle Musik hatte mit der Ver selbständigung ihrer Aufgaben und Techniken vom gesellschaftlichen Grunde sich abgelöst und war „autonom“ geworden. Daß ihre autonome Entwicklung die gesellschaftliche reflektiert, war nie an ihr so einfach und zweifelsfrei zu entnehmen, wie etwa an der des Romans. Nicht bloß fehlt der Musik als solcher der eindeutig gegenständliche Inhalt, sondern je reiner sie ihre Formgesetze ausbildet und ihnen sich überläßt, um so mehr dichtet sie zunächst gegen die manifeste Darstellung der Gesellschaft sich ab, in der sie ihre Enklave hat. Gerade dieser Abdichtung verdankt sie ihre gesellschaftliche Beliebtheit. Sie ist Ideologie, insoweit sie sich als ein ontologisches Ansichsein jenseits der gesellschaftlichen Spannungen behauptet. Nur wie Morgentraum vom Tageslärm hallte selbst Beethovens Musik, die bürgerliche auf ihrer Höhe, von Getöse und Ideal der heroischen Jahre der Klasse wider, und nicht das sinnliche Hören, sondern erst die begrifflich vermittelte Erkenntnis der Elemente und ihrer Konfiguration versichert sich des gesellschaftlichen Gehalts der großen Musik. Die krude Zurechnung zu Klassen und Gruppen ist bloß assertorisch und verkehrt nur allzu leicht sich in den Schildbürgerstreich der Hetze gegen den Formalismus, welche das, was das Spiel der bestehenden Gesellschaft mitzuspielen sich weigert, als bürgerliche Dekadenz brandmarkt und dem Abhub des bürgerlichen Komponierens, spätromantisch-pathetischem Plüsch, die Würde von Volksdemokratie zuschiebt. Bis heute hat es Musik nur als ein Produkt der bürgerlichen Klasse gegeben, das in Bruch und Gestaltung die Gesamtgesellschaft zugleich verkörpert und ästhetisch registriert. Darin sind traditionelle und emanzipierte Musik gleichen Wesens. Der Feudalismus hat kaum je „seine“ Musik hervorgebracht, sondern sie stets vom städtischen Bürgertum sich liefern lassen, und dem Proletariat, als bloßem Herrschaftsobjekt der Gesamtgesellschaft, war es, sowohl seiner eigenen, durch Repression geprägten Beschaffenheit wie seiner Stellung im System nach verwehrt, sich als musikalisches Subjekt zu konstituieren: erst in der Verwirklichung der Freiheit, unter keiner Verwaltung würde es das. Im Bestehenden ist überhaupt an der Existenz anderer als bürgerlicher Musik zu zweifeln. Demgegenüber ist die Klassenzugehörigkeit der einzelnen Komponisten, oder gar deren Zuordnung als klein- oder großbürgerlich, so gleichgültig, wie wenn man etwas über die Essenz der neuen Musik aus der gesellschaftlichen Rezeption ablesen wollte, in der kaum zwischen den divergentesten Autoren wie Schönberg, Strawinsky, Hindemith unterschieden wird. Vollends die privaten politischen Gesinnungen der Autoren stehen meist mit dem Gehalt der Werke bloß im zufälligsten und unmaßgeblichsten Zusammenhang. Die Verschiebung des gesellschaftlichen Gehalts in der radikalen neuen Musik, die in ihrer Rezeption bloß negativ, als Konzertflucht sich ausdrückt, ist nicht darin zu

suchen, daß sie Partei ergriffe. Sondern sie durchschlägt, als unbeirrbarer Mikrokosmos der antagonistischen menschlichen Verfassung heute jene Mauern von innen her, welche die ästhetische Autonomie so sorglich geschichtet hatte. Es war der Klassensinn der traditionellen Musik, durch ihre bruchlose Formimmanenz wie durchs Angenehme der Fassade zu proklamieren, daß es im Wesen keine Klassen gäbe. Die neue Musik, die nicht willkürlich von sich aus in den Kampf eingreifen kann, ohne darüber die eigene Konsistenz zu verletzen, bezieht in diesem, wie ihre Feinde wohl wissen, wider ihren Willen dadurch eine Position, daß sie den Trug der Harmonie aufgibt, die angesichts der zur Katastrophe treibenden Realität unhaltbar geworden ist. Die Isolierung der radikalen modernen Musik rührt nicht von ihrem asozialen, sondern ihrem sozialen Gehalt her, indem sie durch ihre reine Qualität und um so nachdrücklicher, je reiner sie diese hervortreten läßt, aufs gesellschaftliche Unwesen deutet, anstatt es in den Trug der Humanität als einer bereits schon gegenwärtigen zu verflüchtigen. Sie ist keine Ideologie mehr. Darin kommt sie, in ihrer Abseitigkeit, mit einer großen gesellschaftlichen Veränderung überein. In der gegenwärtigen Phase, in der der Produktions- und der Beherrschungsapparat miteinander verschmolzen werden, beginnt die Frage nach der Vermittlung von Überbau und Unterbau — gleich allen gesellschaftlichen Vermittlungen — insgesamt zu veralten. Die Kunstwerke sind wie alle Niederschläge des objektiven Geistes die Sache selbst. Sie sind das verborgene gesellschaftliche Wesen, zitiert als Erscheinung. Man mag wohl fragen, ob jemals überhaupt die Kunst jenes vermittelte Abbild der Realität gewesen ist, als welches sie sich vor der Macht der Welt zu legitimieren trachtete, und nicht vielleicht stets ein Verhalten zu dieser Welt, ihrer Macht zu widerstehen. Das könnte erklären helfen, daß bei aller Autonomie die Dialektik der Kunst keine geschlossene, daß ihre Geschichte keine bloße Folge von Fragen und Lösungen ist. Man darf es als das innerste Anliegen der Werke vermuten, eben der Dialektik sich zu entziehen, der sie gehorchen. Die Werke reagieren auf das Leiden am dialektischen Zwang. Er ist ihnen die unheilbare Erkrankung der Kunst an der Notwendigkeit. Die Formgesetzlichkeit des Werkes, die aus der materialen Dialektik entspringt, schneidet diese zugleich ab. Die Dialektik ist unterbrochen. Unterbrochen aber von nichts anderem als der Realität, zu der sie sich verhält, also von der Gesellschaft selber. Während die Kunstwerke diese kaum je nachahmen, und ihre Autoren vollends nichts von ihr zu wissen brauchen, sind die Gesten der Kunstwerke objektive Antworten auf objektive gesellschaftliche Konstellationen, manchmal angepaßt dem Bedarf der Konsumenten, mehr stets in Widerspruch zu diesem, niemals aber von ihm zureichend umschrieben. Jedes Abbrechen der Kontinuität der Verfahrungsweise, jedes Vergessen, jedes neue Ansetzen bezeichnet eine Reaktionsweise auf die Gesellschaft. Um

so genauer aber antwortet das Kunstwerk auf deren Heteronomie, je mehr es der Welt abhanden kommt. Nicht in der Lösung seiner Fragen und nicht einmal notwendig in der Wahl der Fragen selber reflektiert das Kunstwerk auf die Gesellschaft. Aber es steht gespannt gegen das Entsetzen der Geschichte. Bald insistiert, bald vergißt es. Es gibt nach und verhärtet sich. Es hält sich durch oder verzichtet auf sich, um das Verhängnis zu überlisten. Die Objektivität des Kunstwerks ist die Fixierung solcher Augenblicke. Kunstwerke gleichen den Kinderfratzen, welche der Stundenschlag zu dauern zwingt. Die integrale Technik der Komposition ist weder im Gedanken an den integralen Staat noch in dem an seine Aufhebung entstanden. Aber sie ist ein Versuch, der Wirklichkeit standzuhalten und jene panische Angst zu absorbieren, welcher der integrale Staat entsprach. Die Unmenschlichkeit der Kunst muß die der Welt überbieten um des Menschlichen willen. Die Kunstwerke versuchen sich an den Rätseln, welche die Welt aufgibt, um die Menschen zu verschlingen. Die Welt ist die Sphinx, der Künstler ihr verblendeter Ödipus und die Kunstwerke von der Art seiner weisen Antwort, welche die Sphinx in den Abgrund stürzt. So steht alle Kunst gegen die Mythologie. In ihrem naturhaften „Material“ ist die „Antwort“, die eine mögliche und richtige Antwort, allemal schon enthalten, aber ungeschieden. Sie zu geben, was schon da ist auszusprechen und das Gebot des Vieldeutigen durch das Eine zu erfüllen, das von je in jenem Gebot liegt, ist zugleich das Neue, das über das Alte hinausgeht, indem es ihm genügt. Darin, für das Niegewesene immer wieder Schemata des Bekannten zu entwerfen, liegt der ganze Ernst der künstlerischen Technik. Er ist aber um so größer, da doch heute die Entfremdung, die in der Konsistenz der künstlerischen Technik gelegen ist, den Gehalt des Kunstwerks selber bildet. Die Schocks des Unverständlichen, welche die künstlerische Technik im Zeitalter ihrer Sinnlosigkeit austeilt, schlagen um. Sie erhellen die sinnlose Welt. Dem opfert sich die neue Musik. Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen. Keiner will mit ihr etwas zu tun haben, die Individuellen so wenig wie die Kollektiven. Sie verhallt ungehört, ohne Echo. Schießt um die gehörte Musik die Zeit zum strahlenden Kristall zusammen, so fällt die ungehörte in die leere Zeit gleich einer verderblichen Kugel. Auf diese letzte Erfahrung hin, die mechanische Musik stündlich durchmacht, ist die neue Musik spontan angelegt, auf das absolute Vergessen-sein. Sie ist die wahre Flaschenpost.

## STRAWINSKY UND DIE RESTAURATION

*Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder, so zu sagen, substantiell anzueignen, d. i., sich in Eine dieser Anschauungsweisen festhineinmachen zu wollen, als z. B. katholisch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunst wegen Viele getan, um ihr Gemüth zu fixieren, und die bestimmte Begränzung ihrer Darstellung für sich selbst zu etwas An-und-für-sich-seyendem werden zu lassen.*

Hegel, Ästhetik, II.

Die historische Innervation Strawinskys und seiner Gefolgschaft ließ davon sich verlocken, der Musik durch Stilprozeduren ihr verpflichtendes Wesen aufs Neue einzubilden. Fiel der Prozeß der Rationalisierung der Musik, der integralen Beherrschung ihres Materials, zusammen mit dem ihrer Subjektivierung, so wird von Strawinsky an dieser, der organisatorischen Herrschaft zuliebe, kritisch hervorgehoben, was ein Moment von Willkür scheint. Der Fortschritt der Musik zur vollen Freiheit des Subjekts stellt nach dem Maße des Bestehenden selber als irrational sich dar, insofern er mit der umfangenden musikalischen Sprache die faßliche Logik des Oberflächenzusammenhanges weithin auflöst. Die alte philosophische Aporie, daß das Subjekt als Träger objektiver Rationalität untrennbar bleibt vom Individuum in seiner Zufälligkeit, deren Male die Leistung solcher Rationalität entstellen, wird vollends der Musik zur Last gelegt, die es in der Tat niemals zur reinen Logik brachte. Der Geist von Autoren wie Strawinsky reagiert heftig gegen die nicht durch das Allgemeine sichtbar bestimmte Regung; eigentlich gegen alle Spur des gesellschaftlich Unerfaßten. Es ist ihr Vorsatz, die Authentizität der Musik pointierend wiederherzustellen: ihr den Charakter des Bestätigten von außen aufzuprägen, sie mit der Gewalt des So und nicht anders sein Könnens auszustaffieren. Die Musik der Wiener Schule hofft der gleichen Gewalt durch unbegrenzte Versenkung in sich selber, Durchorganisation, teilhaftig zu werden: ihrer zackigen Erscheinung jedoch geht sie ab. Selbst Vollzug, will sie vom Hörer mitvollzogen, nicht bloß reaktiv nacherlebt werden. Weil sie den Hörer nicht einspannt, denunziert das Bewußtsein Strawinskys sie als ohnmächtig und kontingent. Er entsagt der strengen Selbstentfaltung des Wesens zugunsten der strengen Miene des Phänomens, seiner Überzeugungskraft. Das Auftreten der Musik soll keinen Widerspruch dulden. Hindemith hat das in seiner Jugend einmal handfest formuliert: ihm schwebte ein Stil vor, in dem alle gleichermaßen schreiben müßten, wie es zur Zeit Bachs oder

Mozarts der Fall gewesen sei. Als Lehrer verfolgt er bis heute ein solches Programm der Gleichschaltung. Strawinskys Artistenklugheit und raffinierte Meisterschaft war seit den Anfängen von solcher Naivität gründlich frei. Er hat seinen Restaurationsversuch ohne das Ressentiment des Nivellierungsdranges, im urbanen und die Sache selbst durch und durch bestimmenden Bewußtsein des Fragwürdigen, Gauklerischen unternommen, mag das auch im Angesicht der blanken Partituren vergessen worden sein, mit denen er heute aufwartet. Sein Objektivismus wiegt darum soviel schwerer als der aller an ihm Orientierten, weil er das Moment der eigenen Negativität wesentlich einbegreift. Trotzdem ist kein Zweifel daran, daß sein traumfeindliches Werk vom Traum der Authentizität inspiriert ist, einem *horror vacui*, der Angst vor der Vergeblichkeit dessen, was keine gesellschaftliche Resonanz mehr finde und gekettet sei ans ephemere Schicksal des Einzelnen. In Strawinsky bleibt hartnäckig der Wunsch des Halbwüchsigen am Werk, ein geltender, bewahrter Klassiker zu werden, kein bloßer Moderner, dessen Substanz in der Kontroverse der Richtungen sich verzehrt und der bald vergessen wird. So wenig der unerhellte Respekt in solcher Reaktionsweise zu verkennen ist und die Ohnmacht der Hoffnungen, die daran sich schließen — denn kein Künstler vermag etwas darüber, was überlebt —, so fraglos liegt ihr doch eine Erfahrung zugrunde, die am wenigsten leugnen darf, wer von der Unmöglichkeit der Restauration weiß. Selbst das vollkommenste Lied Anton Weberns bleibt hinter dem einfachsten Stück der Winterreise an Authentizität zurück; noch im äußersten Gelingen zeichnet es gleichsam eine als unbedingt hingegenommene Bewußtseinslage auf. Sie findet die angemessenste Objektivierung. Aber diese entscheidet nicht über die Objektivität des Gehalts, über Wahrheit oder Unwahrheit der Bewußtseinslage selber. Strawinsky zielt geraden Wegs auf diese, nicht aufs Gelingen des Ausdrucks der Situation, die er eher überblicken als fixieren möchte. Seinen Ohren klingt die fortgeschrittenste Musik nicht, als wäre sie von Anbeginn der Zeiten dagewesen, und so will er, daß Musik klinge. Die Kritik solchen Zieles ergibt sich der Einsicht in die Stufen seiner Realisierung.

Er hat den leichten Weg zur Authentizität verschmäht. Das wäre der akademische gewesen, die Beschränkung auf den approbierten Vorrat des musikalischen Idioms, das während des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts sich ausgebildet und für das bürgerliche Bewußtsein, dem es zugehört, das Cachet des Selbstverständlichen und „Natürlichen“ angenommen hat. Der Schüler jenes Rimsky-Korsakoff, der die Harmonik Mussorgkys nach Konservatoriumsregeln korrigierte, hat gegen das Atelier rebelliert wir nur ein Fauve der Malerei<sup>1)</sup>. Seinem Sinn für Verbindlichkeit war deren Anspruch

<sup>1)</sup> „Toute réflexion faite, le Sacre est encore une 'œuvre fauve', une œuvre fauve organisée“ (Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris 1918, p. 64).

dort unerträglich, wo er sich selbst widerlegte, indem er den bildungsmäßig vermittelten Consensus an Stelle der schlagenden Gewalt setzte, welche die Tonalität in den heroischen Zeiten des Bürgertums ausübte. Die Eingeschliffenheit der musikalischen Sprache, das Besetztsein einer jeglichen ihrer Formeln mit Intentionen stellte sich ihm nicht als Bürgschaft der Authentizität, sondern als deren Verschleiß dar<sup>1)</sup>. Die erschlafte Authentizität soll weggeräumt werden um der Wirksamkeit ihres eigenen Prinzips willen. Das geschieht durch den Abbau der Intentionen. Davon, gleichsam vom unmittelbaren Blick auf die musikalische Hyle, erwartet er die Verbindlichkeit. Unverkennbar die Verwandtschaft mit der genau gleichzeitigen philosophischen Phänomenologie. Der Verzicht auf allen Psychologismus, die Reduktion auf

<sup>1)</sup> Nietzsche hat die Besetzung des musikalischen Materials mit Intentionen ebenso wohl wie den potentiellen Widerspruch von Intention und Material früh erkannt. „Die Musik ist nicht an und für sich so bedeutungsvoll für unser Inneres, so tief erregend, daß sie als unmittelbare Sprache des Gefühls gelten dürfte; sondern ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat so viel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tones gelegt, daß wir jetzt wännen, sie spräche direkt zum Innern und käme aus dem Innern. Die dramatische Musik ist erst möglich, wenn sich die Tonkunst ein ungeheures Bereich symbolischer Mittel erworben hat, durch Lied, Oper und hundertfältige Versuche der Tonmalerei. Die ‚absolute Musik‘ ist entweder Form an sich, im rohen Zustand der Musik, wo das Erklingen in Zeitmaß und verschiedener Stärke überhaupt Freude macht, oder die ohne Poesie schon zum Verständnis redende Symbolik der Formen, nachdem in langer Entwicklung beide Künste verbunden waren und endlich die musikalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchspinnen ist. Menschen, welche in der Entwicklung der Musik zurückgeblieben sind, können dasselbe Tonstück rein formalistisch empfinden, wo die Fortgeschrittenen Alles symbolisch verstehen. An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nicht vom ‚Willen‘ vom ‚Dinge an sich‘; das konnte der Intellect erst in einem Zeitalter wännen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musikalische Symbolik erobert hatte. Der Intellect selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt: wie er in die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd sind“. (Menschliches Allzu Menschliches, I, S. 194, Aph. 215.) Dabei bleibt die Trennung von Ton und „Hineingelegtem“ mechanisch gedacht. Das von Nietzsche postulierte „An sich“ ist fiktiv: alle neuere Musik konstituiert sich als Bedeutungsträger, hat ihr Sein bloß am Mehr-als-nur-Ton-sein, und läßt darum nicht in Wahn und Wirklichkeit sich zerlegen. Es ist denn auch Nietzsches Begriff des musikalischen Fortschritts als anwachsender Psychologisierung zu geradlinig konzipiert. Weil das Material selber schon Geist ist, bewegt sich die Dialektik der Musik zwischen dem objektiven und subjektiven Pol, und keineswegs kommt diesem, abstrakt, der höhere Rang zu. Die Psychologisierung der Musik, auf Kosten der Logik ihres Gefüges, hat sich als brüchig erwiesen und ist veraltet. Ernst Kurths Musikpsychologie hat sich bemüht, mit phänomenologischen und gestalttheoretischen Kategorien das „Hineinlegen“ weniger krud zu bestimmen, ist aber dabei ins entgegengesetzte Extrem einer idealistischen Vorstellung musikalischer Allbeseeltheit verfallen, die das heterogene, stoffliche Element des musikalischen Tones einfach verleugnet, oder vielmehr es der Disziplin der „Tonpsychologie“ überläßt und die musikalische Theorie von vornherein aufs Reich der Intentionen einschränkt. Er hat dadurch, bei aller Subtilität des musiksprachlichen Verstehens, die Einsicht in entscheidende Grundbestände der musikalischen Dialektik sich versperrt. Das geistig-musikalische Material enthält notwendig eine intentionslose Schicht, etwas von „Natur“, das freilich nicht als solches herauszuparieren wäre.

das reine Phänomen, wie es als solches sich gibt, soll eine Region unbezweifelbaren, „authentischen“ Seins eröffnen. Hier wie dort verführt das Mißtrauen gegen das nicht Originäre — im tiefsten die Ahnung des Widerspruchs zwischen der realen Gesellschaft und ihrer Ideologie — dazu, den „Rest“, der nach Abstrich des vermeintlich Hineingelegten übrig sei, als Wahrheit zu hypostasieren. Hier wie dort ist der Geist in der Täuschung befangen, er könne im eigenen Umkreis, dem von Gedanken und Kunst, dem Fluch entrinnen, bloß Geist, Reflexion, nicht Sein selber zu sein; hier wie dort wird der unvermittelte Gegensatz von „Sache“ und geistiger Reflexion zum Absoluten gemacht und darum das Produkt vom Subjekt mit der Würde des Natürlichen investiert. Beide Male handelt es sich um den schimärischen Aufruhr von Kultur gegen ihr eigenes Wesen als Kultur. Solchen Aufruhr unternimmt Strawinsky nicht bloß im vertraut-ästhetischen Spiel mit der Barbarei, sondern in der grimmigen Suspension dessen, was in Musik Kultur hieß, des human beredten Kunstwerks. Ihn zieht es dorthin, wo Musik, hinter dem entfalteten bürgerlichen Subjekt zurückgeblieben, als intentionslose fungiert und körperliche Bewegungen anregt anstatt noch zu bedeuten: dorthin, wo die Bedeutungen so ritualisiert sind, daß sie nicht als spezifischer Sinn des musikalischen Akts erfahren werden. Das ästhetische Ideal ist das des unbefragten Vollzugs. Wie Frank Wedekind in seinen Zirkusstücken, wird ihm „körperliche Kunst“ zur Parole. Er beginnt als Stabskomponist des russischen Balletts. Seit Petruschka zeichnen seine Partituren Gesten und Schritte vor und entfernen sich weiter stets von der Einfühlung in die dramatische Person, Sie schränken sich spezialistisch ein, im äußersten Gegensatz zu jenem umfassenden Anspruch, wie ihn die Schönbergschule noch in ihren exponiertesten Gebilden mit dem Beethoven der Eroica teilt. Der Arbeitsteilung, wie sie in der Ideologie von Schönbergs Glücklicher Hand denunziert wird, entrichtet Strawinsky listig den Tribut, der Hilflosigkeit des Versuchs sich bewußt, über die Grenze des handwerklich definierten Vermögens durch Vergeistigung hinauszugehen. Darin lebt, neben der zeitgemäßen Gesinnung des Fachmanns, ein Antiideologisches: seine präzise Aufgabe erfüllen; nicht, wie Mahler es nannte, mit allen Mitteln der Technik eine Welt bauen. Als Kur gegen die Arbeitsteilung schlägt er vor, sie auf die Spitze zu treiben und damit der arbeitsteiligen Kultur ein Schnippchen zu schlagen. Aus dem Spezialistentum macht er die Spezialität von Music Hall, Variété und Zirkus, wie sie in „Parade“ von Cocteau und Satie glorifiziert, aber schon in Petruschka vorgedacht ist. Die ästhetische Leistung wird vollends, wozu sie bereits im Impressionismus sich anschickte, tour de force, Brechung der Schwerkraft, Vorspiegelung eines Unmöglichen durch äußerste Steigerung des Sondertrainings. In der Tat hält die Harmonik Strawinskys stets sich in der Schweben und entzieht sich der Gravitation des ausgestuften Fortgangs der Akkorde. Besessenheit und

bedeutungsferne Perfektion des Akrobaten, die Unfreiheit dessen, der das Immergleiche wiederholt, bis das Halsbrecherische gelingt, stellt, intentionslos, entfaltete Verfügung, Souveränität, Freiheit vom Naturzwang objektiv vor, die zugleich als Ideologie dementiert werden, wo sie sich selbst behaupten. Das blind unendliche, den ästhetischen Antinomien gleichsam entronnene Gelingen des Akrobatenaktes wird bejubelt als jähe Utopie eines kraft äußerster Arbeitsteilung und Verdinglichung die bürgerlichen Grenzen Überfliegenden. Intentionslosigkeit gilt für das Versprechen der Einlösung aller Intention. Petruschka, dem Stil nach „neoimpressionistisch“, setzt sich aus ungezählten Kunststücken, vom auskomponierten Sekundengeschwirr des Jahrmarkts bis zur verhöhnenden Nachahmung aller von der offiziellen Kultur verworfenen Musik, zusammen. Er kommt aus der Atmosphäre des literarisch-kunstgewerblichen Kabarets. Während Strawinsky dessen apokryphem Element die Treue hielt, hat er zugleich gegen das narzißtisch Gehobene, bajazzohaft Beseelte darin, die Aura der Bohème aufbegehrt und den schnöden Abbau des Inwendigen, den schon die prompte Kabarettnummer inauguriert, gegen diese selber durchgesetzt. Die Tendenz führt vom Kunstgewerbe, das die Seele als Ware zurichtet, zur Negation der Seele im Protest gegen den Warencharakter: zur Vereidigung der Musik auf die Physis, zu ihrer Reduktion auf die Erscheinung, die objektive Bedeutung annehme, indem sie auf Bedeuten von sich aus verzichtet. Egon Wellesz hat nicht ganz zu unrecht Petruschka dem Schönbergschen Pierrot verglichen. Die Sujets, gleichen Namens, berühren sich in der Idee, der damals schon etwas abgestandenen neuromantischen Transfiguration des Clowns, dessen Tragik die heraufziehende Ohnmacht von Subjektivität anmeldet, während zugleich ironisch die verurteilte Subjektivität ihren Primat festhält; Pierrot und Petruschka, wie auch der Straußische Eulenspiegel, der ein paarmal so vernehmlich in Strawinskys Ballett anklingt, überleben den eigenen Untergang. Aber in der Behandlung des tragischen Clowns trennen sich die historischen Linien der neuen Musik<sup>1)</sup>. Bei Schönberg ist alles auf die sich in sich selber zurücknehmende, einsame Subjektivität gestellt. Der ganze dritte Teil entwirft eine „Heimfahrt“ in ein gläsernes Niemandsland, in dessen kristallisch-lebensloser Luft das gleichsam transzendente Subjekt, befreit von den Verstrickungen des Empirischen, auf imaginärer Ebene sich wiederfindet. Dem dient nicht weniger als der Text die Komplexion der Musik, die mit dem Ausdruck schiff-

<sup>1)</sup> Der frühere Strawinsky war, wie Cocteau damals offen aussprach, von Schönberg weit stärker beeindruckt, als heute im Streit der Schulen zugegeben wird. An den Japanischen Liedern und vielen Details des *Sacre*, zumal der Introdution, ist der Einfluß offenbar. Aber er dürfte sich bis auf den Petruschka zurückverfolgen lassen. Das Partiturbild der letzten Takte vor dem berühmten russischen Tanz des ersten Bildes etwa, nach Ziffer 32, vor allem vom vierten Takt an, wäre ohne Schönbergs Orchesterstücke op. 16 schwer vorzustellen.

brüchigen Geborgenseins das Bild hoffnungsloser Hoffnung entwirft. Solches Pathos ist Strawinskys Petruschka ganz fremd. Wohl fehlen ihm nicht subjektivistische Züge, aber die Musik schlägt sich eher auf die Seite derer, die den Mißhandelten verlachen, als auf dessen eigene, und folgerecht wird die Unsterblichkeit des Clowns am Ende für das Kollektiv nicht zur Versöhnung, sondern zur bösen Drohung. Subjektivität nimmt bei Strawinsky den Charakter des Opfers an, aber — und darin mokiert er sich über die Tradition humanistischer Kunst — Musik identifiziert sich nicht mit diesem, sondern mit der vernichtenden Instanz. Durch die Liquidation des Opfers entäußert sie sich der Intentionen, der eigenen Subjektivität.

Unter der neuromantischen Hülle ist solche Wendung gegen das Subjekt bereits im Petruschka vollzogen. Weite Strecken, das Meiste außer dem zweiten Bilde, sind dem musikalischen Gehalt nach simplifiziert, im Widerspruch zum verschlungenen Seelenornament der zu trügerischem Leben berufenen Puppe, auch im technischen zur außerordentlich subtilen Orchesterbehandlung. Die Simplizität entspricht der Haltung, welche die Musik ihrem Vorwurf gegenüber einnimmt, der des amüsierten Betrachters von Jahrmarktszenen, Darstellung eines stilisierten Eindrucks von Trubel, mit dem Unterton provokativer Freude des der Differenzierung Müden an dem, was er verachtet, etwa so wie europäische Intellektuelle mit wohlgepflegter Naivität den Film und den Detektivroman goutierten und so auf ihre eigene Funktion in der Massenkultur sich vorbereiteten. In solchem eitlen Leiden unter dem Wissen ist bereits ein Moment der Selbstausslöschung des Betrachters impliziert. Wie er im Tönen der Karussells gleichsam untergeht und sich als Kind aufspielt, um dergestalt die Last des rationalen Alltags wie der eigenen Psychologie loszuwerden, so entäußert er sich seines Ichs und sucht Glück in der Identifikation mit jener unartikulierten Menge Le Bonschen Wesens, deren Imago das Getön enthält<sup>1)</sup>. Damit aber ergreift er die Partei der Lacher: dem Blick der Musik auf Petruschka als auf das ästhetische Subjekt dünkt nutzloses Dasein komisch. Die Grundkategorie des Petruschka ist die des Grotesken, wie sie die Partitur als Vortragsbezeichnung für Bläsersoli häufig gebraucht: des verzerrten, ausgelieferten Besonderen. Darin kommt die beginnende

<sup>1)</sup> Hier vielleicht ist das meist als Kennmarke mißbrauchte Russische bei Strawinsky aufzusuchen. Längst ward bemerkt, daß die Lyrik Mussorgskys vom deutschen Liede sich durch die Absenz des poetischen Subjekts unterscheidet: daß jedes Gedicht so angeschaut ist wie Arien von Opernkomponisten, nicht aus der Einheit des unmittelbaren kompositorischen Ausdrucks heraus, sondern in einer jeglichen Ausdruck distanzierenden und objektivierenden Weise. Der Künstler fällt nicht mit dem lyrischen Subjekt zusammen. Die Kategorie des Subjekts war im wesentlich vorbürgerlichen Rußland nicht ebenso fest gefügt wie in den westlichen Ländern. Das Fremdartige zumal Dostojewskys rührt von der Nichtidentität des Ichs mit sich selbst her: keiner der Brüder Karamasoff ist ein „Charakter“. Der spätbürgerliche Strawinsky verfügt über solche Präsubjektivität, um den Zerfall des Subjekts am Ende zu legitimieren.

Desintegration des Subjekts selber zutage. Grotesk ist im Petruschka das Charakteristische, vergriffene, zum Stumpfsinn verhaltene Melismen, die allein gegen die Riesenharmonika der akustischen Totale — das Negativ der neuromantischen Riesenharfe — sich absetzen. Wo Subjektives begegnet, begegnet es als depraviert; als sentimental verkitscht oder vertrottelt. Es wird als selber bereits Mechanisches, Verdinglichtes, gewissermaßen Totes aufgerufen. Die Bläser, in denen es laut wird, klingen wie aus der Drehorgel: Apotheose des Gedudels<sup>1)</sup>, so wie die Streicher zum Streich pervertiert, des Seelentones enteignet werden. Die Bilder mechanischer Musik produzieren den Schock eines vergangenen und zum Kindischen herabgesunkenen Modernen. Es wird, wie später dann bei den Surrealisten, zum Einfallstor des Urvergangenen. Die Drehorgel, die man einmal hörte, fungiert als akustisches *déjà vu*, als Eingedenken. Plötzlich, wie auf den Wink des Zauberkünstlers, soll die Imago des Schäßigen, Verfallenen in die Remedur des Zerfalls sich verwandeln. Es ist das Urphänomen der von Strawinsky vollführten geistigen Bewegung, daß er die Drehorgel als Bachische Orgel unterschiebt, wobei sein metaphysischer Witz auf die Ähnlichkeit beider sich berufen kann, den Preis des Lebens, den der Ton für seine Reinigung von den Intentionen zu entrichten hat. Alle Musik bis heute mußte für den Klang der kollektiven Verbindlichkeit mit dem Gewaltakt gegen das Subjekt, mit der Inthronisierung eines Mechanischen als Autorität zahlen.

Das *Sacre du Printemps*, Strawinskys berühmtestes und dem Material nach vorgeschrittenstes Werk, wurde, der Autobiographie zufolge, während der Arbeit am Petruschka konzipiert. Das ist kaum zufällig. Bei allem Stilgegensatz zwischem dem kulinarisch zubereiteten und dem tumultuösen Ballett ist beiden der Kern gemeinsam, das antihumanistische Opfer ans Kollektiv: Opfer ohne Tragik, dargebracht nicht dem heraufkommenden Bilde des Menschen, sondern der blinden Bestätigung eines vom Opfer selbst, sei's durch Selbstverspottung, sei's durch Selbstausslöschung anerkannten Zustandes. Dieses Motiv, das die Verhaltensweise der Musik gänzlich determiniert, tritt aus der spielerischen Hülle des Petruschka im *Sacre* mit blutigem Ernst hervor. Es gehört den Jahren an, da man die Wilden Primitive zu nennen begann, der Sphäre von Frazer und Lévy-Bruhl, auch von „Totem und Tabu“. Keineswegs wird dabei, in Frankreich, sogleich die Vorwelt gegen die Zivilisation ausgespielt. Vielmehr wird „geforscht“, in einer positivistischen Detachiertheit, die gut zum Abstand paßt, den Strawinskys Musik von dem

<sup>1)</sup> Technisch ist das Gedudel durch eine bestimmte Art der oktav- oder septimenweisen Führung von Holzbläsermelodien, zumal Klarinetten, oft in weitem Abstand, hergestellt. Strawinsky hat diese Setzweise, als Mittel veranstalteter Entseelung, beibehalten, nachdem die groteske Absicht bereits dem Verdikt verfiel, etwa in den *Cercles Mystérieux des Adolescents* des *Sacre*, von Ziffer 94 an

Greuel auf der Bühne hält, das sie kommentarlos begleitet. „Ces hommes crédules“, schrieb Cocteau gut-aufklärerisch und etwas herablassend vom prähistorischen Jungvolk des *Sacre*, „s’imaginent que le sacrifice d’une jeune fille élue entre toutes est nécessaire à ce que le printemps recommence“<sup>1)</sup>. Die Musik sagt zunächst: so war es, und nimmt so wenig Stellung wie Flaubert in der *Madame Bovary*. Das Greuel wird mit einigem Wohlgefallen betrachtet, aber nicht verklärt, sondern ungemildert vorgeführt. Von Schönberg ist der Gebrauch akzeptiert, die Dissonanz prinzipiell nicht aufzulösen. Das macht den kulturbolschewistischen Aspekt der „Bilder aus dem heidnischen Rußland“ aus. Als die Avantgarde zur Negerplastik sich bekannte, war das reaktionäre Telos der Bewegung ganz verborgen: der Griff nach der Urgeschichte schien eher der Entfesselung der eingeschnürten Kunst als ihrer Reglementierung zu dienen. Heute noch ist die Differenz jener kulturfeindlichen Manifeste vom Kulturfaschismus festzuhalten, will man nicht den dialektischen Doppelsinn von Strawinskys Versuch übersehen. Er gründet im Liberalismus ähnlich wie Nietzsche. Kulturkritik setzt einige Substantialität von Kultur voraus; sie gedeiht in deren Schutz und empfängt von ihr das Recht rücksichtsloser Aussprache als ein selber Geistiges, auch wenn sie schließlich gegen den Geist sich kehrt. Das Menschenopfer, in dem die herausziehende Übergewalt des Kollektivs sich anmeldet, wird beschworen aus dem Ungenügen des individualistischen Zustandes an sich selber, und gerade die wilde Darstellung des Wilden befriedigt nicht bloß, wie der Philister ihr vorhält, das romantisch-zivilisatorische Reizbedürfnis, sondern auch die Sehnsucht nach dem Ende des gesellschaftlichen Scheins, den Drang zur Wahrheit unterhalb der bürgerlichen Vermittlungen und Maskierungen von Gewalt. In solcher Gesinnung ist das Erbe gerade der bürgerlichen Revolution gegenwärtig. Der Faschismus dann, der die liberale Kultur samt ihren Kritikern buchstäblich liquidiert, kann eben darum den Ausdruck des Barbarischen nicht ertragen. Nicht umsonst haben Hitler und Rosenberg die kulturellen Streitigkeiten innerhalb ihrer Partei gegen den nationalbolschewistisch-intellektuellen Flügel zugunsten des Kleinbürgertraums von Tempelsäulen, edler Einfalt und stiller Größe entschieden. Das *Sacre du Printemps* wäre im Dritten Reich der ungezählten Menschenopfer nicht aufführbar gewesen, und wer immer es wagte, die Barbarei der Praxis unmittelbar in der Ideologie einzubekennen, fiel in Ungnade. Die deutsche Barbarei — so mag es Nietzsche vorgeschwebt haben — hätte ohne Lüge mit dieser vielleicht die Barbarei selber ausgerottet. Trotz all dem jedoch ist die Affinität des *Sacre* zum Vorwurf unverkennbar, sein Gauguinismus, die Sympathien dessen, der, wie Cocteau berichtet, die Spieler von Monte Carlo schockierte, indem er die Schmuckstücke eines Negerkönigs anlegte. Nicht bloß hallt das Werk in

<sup>1)</sup> Cocteau, l. c., p. 63.

der Tat wider vom Lärm des kommenden Krieges, sondern es hat an der wüsten Pracht seine unverhohlene Freude, die freilich im Paris der Valses Nobles et Sentimentales sich begreifen ließ. Der Druck der verdinglichten bürgerlichen Kultur treibt zur Flucht ins Phantasma von Natur, das dann schließlich als Sendbote der absoluten Unterdrückung sich erweist. Die ästhetischen Nerven zittern danach, in die Steinzeit zu regredieren.

Als Virtuosenstück der Regression ist das Sacre du Printemps der Versuch, ihrer durch ihr Abbild mächtig zu werden, nicht einfach ihr sich zu überlassen. Dieser Impuls hat an der unbeschreiblich breiten Wirkung des spezialistischen Stückes auf die nachfolgende Musikergeneration seinen Anteil: nicht bloß behauptete es die Rückbildung der musikalischen Sprache und des ihr gemäßen Bewußtseinsstandes als up to date, sondern versprach zugleich der vorgefühlten Liquidation des Subjekts standzuhalten, indem es sie zur eigenen Sache machte oder wenigstens wie ein überlegen unbeteiligter Betrachter künstlerisch sie registrierte. Die Imitation von Wilden soll mit wunderlich-sachlicher Magie davor behüten, dem Gefürchteten zu verfallen. Wie schon während der Anfänge, im Petruschka, die Montage aus Bruchstücken einem witzig-organisatorischen Verfahren sich verdankt, allerorten durch technische Tricks herbeigeführt wird, so ist jegliche Regression in Strawinskys Werk, eben als Abbild, das keinen Augenblick die ästhetische Selbstkontrolle verißt, manipuliert. Im Sacre bewirkt ein rücksichtslos angewandtes artistisches Prinzip von Selektion<sup>1)</sup> und Stilisierung den Effekt des Vorweltlichen. Durch

<sup>1)</sup> Der Begriff des Verzichts ist grundlegend für das gesamte Werk Strawinskys und macht geradezu die Einheit aller Phasen aus. „Chaque nouvelle œuvre . . . est un exemple de renoncement“ (Cocteau, l. c., p. 39). Die Zweideutigkeit des Begriffs renoncement ist das Vehikel der gesamten Ästhetik jener Sphäre. Er wird von Strawinskys Apologeten im Sinn des Satzes von Valéry verwandt, daß ein Künstler nach der Qualität seiner Refus zu bewerten sei. Das braucht in formaler Allgemeinheit nicht bestritten zu werden und findet auf die Wiener Schule, das implizite Verbot von Konsonanz, Symmetrie und undurchbrochener Oberstimmenmelodik so gut Anwendung wie auf die wechselnden Askesen der westlichen Schulen. Aber das Strawinskysche renoncement ist nicht bloß Entsagung als Verzicht auf verbrauchte und fragwürdige Mittel, sondern auch Versagung, der prinzipielle Ausschluß aller Einlösung oder Erfüllung eines in der immanenten Dynamik des musikalischen Materials als Erwartung oder Anspruch Auftretenden. Wenn Webern von Strawinsky sagte, nach seiner Bekehrung zur Tonalität wäre ihm „die Musik entzogen“ worden, so kennzeichnete er den unaufhaltsamen Prozeß, der dann die selbstgewählte Armut in objektive Armseligkeit verkehrt. Es genügt nicht, naiv-technologisch Strawinsky vorzuhalten, was alles ihm mangelt. Soweit die Mängel aus dem Stilprinzip selber hervorgehen, wäre das nicht wesentlich verschieden von jener Kritik an der Wiener Schule, die sich über das Vorwalten von „Mißklängen“ beklagt. Sondern es ist nach dem Maße der je selbstgesetzten Regel zu bezeichnen, was die permanente Versagung bei Strawinsky anstiftet. Er muß bei der Idee genommen werden und nicht bloß bei den beschlossenen Unterlassungen: ohnmächtig wäre der Vorwurf, daß der Künstler das nicht tue, was sein Prinzip nicht will; durchschlagend nur, daß das Gewollte sich verstrickt, daß es die umgebende Landschaft verdorren läßt, und daß ihm selber die Legitimation abgeht.

die Absage ans neuromantische Melodisieren, an das Saccharin des Rosenkavaliers, gegen das die sensibleren Künstler um 1910 aufs heftigste aufgebeht haben müssen<sup>1)</sup>, verfällt alle ausgespinnene Melodie, und bald genug alles musikalisch sich entfaltende subjektive Wesen dem Tabu. Das Material beschränkt sich wie im Impressionismus auf rudimentäre Tonfolgen. Aber die Debussystische Atomisierung des Motivs wird aus einem Mittel des bruchlosen Ineinanderrinnens von Klangtupfen in eines der Desintegration organischen Fortgangs verwandelt. Versprengte, winzige Reste sollen herren- und subjektloses Gut der Urzeit, phylogenetische Erinnerungsspuren vorstellen — „petites mélodies qui arrivent du fond des siècles“<sup>2)</sup>. Die Melodiepartikeln, die jeweils einem Abschnitt des Sacre zugrundeliegen, sind meist diatonischer Art, dem Tonfall nach folkloristisch, oder einfach der chromatischen Skala entnommen wie die Quintolen des Schlußtanzes, nie „atonale“, ganz freie, auf keine vorgeordnete Skala bezogene Sukzession von Intervallen. Zuweilen handelt es sich um eine beschränkte Auswahl aus den zwölf Tönen, etwa wie in der Pentatonik, so als wären die anderen Töne tabu und dürften nicht berührt werden: man mag beim Sacre wohl an jenes délire

<sup>1)</sup> Schon vor dem ersten Weltkrieg jammerte das Publikum darüber, daß die Komponisten „keine Melodie“ hätten. Bei Strauß störte die Technik der permanenten Überraschung, welche die melodische Kontinuität unterbricht, um sie nur gelegentlich in der größten und billigsten Weise als Belohnung nach der Turbulenz zu gewähren. Bei Reger verschwinden die melodischen Profile hinter den unablässig vermittelten Akkorden. Beim reifen Debussy sind die Melodien wie im Laboratorium auf Modelle elementarer Tonkombinationen reduziert. Mahler endlich, der am traditionellen Melodiebegriff zäher festhält als jeder andere, hat gerade dadurch seine Feinde sich gemacht. Vorgeworfen wird ihm Banalität der Erfindung sowohl wie das Gewaltsame, nicht rein aus der motivischen Triebkraft Hervorgehende der langen Bögen. Parallel zum Strauß der konzilianteren Partien, hat er für das Absterben der romantischen Melodie im Sinn des neunzehnten Jahrhunderts übertreibend entschädigt, und es bedurfte wahrhaft seines Ingeniums, um solche Übertreibung selber zum kompositorischen Darstellungsmittel, zum Träger des musikalischen Sinnes, der ihrer eigenen Unerfüllbarkeit bewußten Sehnsucht umzuschaffen. Erschöpft war keineswegs die melodische Kraft der einzelnen Komponisten. Aber daß der harmonische Verlauf historisch immer mehr in den Vordergrund der musikalischen Gestaltung und Rezeption rückte, ließ im homophonen Denken schließlich die melodische Dimension nicht proportional mitwachsen, die zuvor, seit der Frühromantik, gerade die harmonischen Entdeckungen ermöglicht hatte. Daher die Trivialität schon vieler Wagnerscher Motivbildungen, die Schumann beanstandete. Es ist, als ob die chromatisierte Harmonik eigenständige Melodik nicht mehr trüge: wird diese, wie beim frühen Schönberg, angestrebt, so geht das tonale System selber darüber in die Brüche. Sonst bleibt den Komponisten nichts übrig, als entweder die Melodik so zu verdünnen, daß sie sich in einen bloßen harmonischen Funktionswert verwandelt, oder mit einem Gewaltstreich melodische Expansionen zu dekretieren, die im festgehaltenen harmonischen Schema willkürlich erscheinen. Strawinsky hat aus der ersten, der Debussystischen Möglichkeit die Konsequenz gezogen: eingedenk der Schwäche melodischer Folgen, die eigentlich schon keine mehr sind, kassiert er den Begriff der Melodie ganz zugunsten gestutzter, primitivistischer Muster. Erst Schönberg hat in der Tat das Melos emanzipiert, aber damit auch die harmonische Dimension selber.

<sup>2)</sup> Cocteau, l. c., p. 64.

de toucher denken, das Freud aufs Inzestverbot zurückführt. Der Elementarfall der rhythmischen Variante, in der die Wiederholung besteht, ist, daß das Motiv so gebaut ist, daß, wenn es ohne Pause sogleich nach seinem Abschluß wiedereintritt, die Akzente von selbst auf andere Noten fallen als beim Beginn („Jeu du Rapt“). Oftmals werden, wie die Akzente, auch die Längen und Kürzen ausgewechselt. Überall wirken die Differenzen vom Motivmodell, als hätten sie durch bloßes Herumschütteln so sich ergeben. Damit stehen die melodischen Zellen unter einem Bann: kondensiert nicht, sondern in der Entfaltung benindert. Es herrscht deshalb selbst in dem der Klangoberfläche nach radikalsten Werk Strawinskys ein Widerspruch zwischen der gemäßigten Horizontale und der verwegenen Vertikale, der bereits die Bedingung für den Wiedereinsatz der Tonalität in sich enthält als des Bezugssystems, dessen Struktur den Melismen angemessener ist als die vieltönigen Akkorde. Diese fungieren koloristisch, nicht konstruktiv, während bei Schönberg die Emanzipation der Harmonik von Anbeginn die Melodik mitbetrifft, in der die große Septime und die kleine None gleichberechtigt mit den gewohnten Intervallen behandelt werden. Auch harmonisch jedoch fehlt es im Sacre nicht an tonalen Einschlügen, wie dem altertümlich modalen Blechbläsersatz in der Danse des Adolescents. Insgesamt steht die Harmonik dem am nächsten, was die Gruppe der Six nach dem ersten Krieg Polytonalität nannte. Das impressionistische Modell zur Polytonalität ist das Ineinanderklingen räumlich getrennter Musiken auf dem Jahrmarkt. Dessen Idee ist Strawinsky mit Debussy gemeinsam: sie spielt in der französischen Musik um 1910 eine ähnliche Rolle wie Mandoline und Gitarre im Kubismus. Zugleich gehört sie dem russischen Motivschatz an: eine von Mussorgskys Opern hat einen Jahrmarkt zum Schauplatz. Jahrmärkte existieren inmitten der kulturellen Ordnung apokryph fort und mahnen an Vagantentum, einen nicht seßhaften, fixierten, sondern vorbürgerlichen Zustand, dessen Rudimente nun dem wirtschaftlichen Verkehr dienen. Im Impressionismus wird das Hineinragen alles Unerfaßten in die bürgerliche Zivilisation erst als deren eigene Dynamik, als „Leben“ lächelnd goutiert, dann aber in archaische Regungen umgedeutet, die dem bürgerlichen Individuationsprinzip selber ans Leben gehen. Solcher Funktionswechsel geschieht gegenüber Debussy bei Strawinsky. Die harmonisch schreckhafteste Stelle des Sacre, die dissonante Umdeutung jenes modalen Bläserthemas in den Rondes Printanières, von 53—54, ist ein panisch gesteigerter Jahrmarktseffekt, keine Befreiung des „Trieblebens der Klänge“ Konsequenz fällt mit der harmonischen Entfaltung auch der harmonische Fortgang. Orgelpunkte, wie sie schon im Petruschka als Mittel der Darstellung eines gewissermaßen zeitlos kreisenden Tönens ihre große Rolle spielten, werden, durchwegs in Ostinatorhythmen aufgelöst, zum ausschließlichen Prinzip der Harmonik. Der harmonisch-rhythmische Ostinatokitt erlaubt von

Anbeginn, bei aller dissonanten Rauheit, leicht zu folgen. Schließlich ist daraus die genormte Langeweile der typischen Musikfestmusik seit dem ersten Weltkrieg, soweit sie sich modern gebärdete, geworden. Am Kontrapunkt hat der Spezialist stets desinteressiert sich gezeigt; bezeichnend genug sind die paar bescheidenen Themenkombinationen im Petruschka so gesetzt, daß sie kaum vernommen werden. Jetzt geht es, abgesehen von den vieltönigen Akkorden als solchen, aller Polyphonie zuleibe. Kontrapunktische Ansätze gibt es nur noch spärlich, meist in schiefen Überschneidungen der Themenfragmente. Fragen der Form, als eines sich fortbewegenden Ganzen, treten überhaupt nicht auf, und der Aufbau des Ganzen ist wenig durchgebildet. So sind die drei raschen Stücke *Jeu du Rapt*, *Danse de la Terre* und *Glorification de l'Elue*, mit den fragmentarischen Hauptstimmen in den hohen Holzbläsern, untereinander fatal ähnlich. Der Begriff der Spezialität findet seine musikalische Formel: von den Elementen der Musik wird nur das der markierenden Artikulation des Sukzessiven, in einem selber höchst spezialisierten Sinn, und die instrumentale Farbe, sei's als expansiver oder zuschlagender Tuttiklang, sei's als koloristischer Sondereffekt, zugelassen. Eine unter vielen möglichen Verfahrensweisen, das Aneinanderreihen von durch ein Muster definierten Komplexen, ist von nun an zur Ausschließlichkeit erhoben.

Die Nachahmer Strawinskys blieben hinter dem Modell zurück, weil ihnen seine Kraft des Verzichts, des „renoncement“, die perverse Freude an der Versagung abgeht. Modern ist er in dem, was er nicht mehr ertragen kann; eigentlich in der Aversion gegen die gesamte Syntax der Musik. Diese Empfindlichkeit geht dem Gefolge, mit Ausnahme vielleicht von Edgar Varèse, ab. Die größere Breite der musikalischen Mittel, die sie sich, harmloseren Ursprungs, gestatten, bringt sie um eben jenes Air von Authentizität, um dessentwillen sie Strawinsky wählten. Der Vergleich einer Nachahmung des *Sacre* wie Claude Delvincourts „*Offrande à Shiva*“ mit dem Original wäre lehrreich. Die impressionistische Klangschwelgerei erscheint darin als Beize, in die das Opfer eingelegt ist, und tötet seinen Geschmack. Übrigens besteht ein analoges Verhältnis bereits zwischen Debussy und Adepten wie Dukas. Geschmack fällt weithin zusammen mit der Fähigkeit zum Verzicht auf lockende Kunstmittel. In dieser Negativität besteht seine Wahrheit als die der historischen Innervation, stets zugleich aber auch ein, als Privatives, Verendliches<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> „Doch die Tiefe der Sache blieb dem Geschmack verschlossen, denn eine solche Tiefe nimmt nicht nur den Sinn und abstrakte Reflexionen, sondern die volle Vernunft und den gediegenen Geist in Anspruch, während der Geschmack nur auf die äußerliche Oberfläche, um welche die Empfindungen herspielen und woran einseitige Grundsätze sich geltend machen können, angewiesen war. Deshalb aber fürchtet sich der sogenannte gute Geschmack vor allen tieferen Wirkungen, und schweigt, wo die Sache zur Sprache kommt, und die Äußerlichkeiten und Nebensachen verschwinden“ (Hegel, *Ästhetik*,

Die Tradition der deutschen Musik, wie sie Schönberg einschließt, wird seit Beethoven im großen wie im schlechten Sinn durch Absenz von Geschmack bezeichnet. Dessen Primat prallt in Strawinsky mit der „Sache“ zusammen. Die archaische Wirkung des *Sacre* verdankt sich musikalischer Zensur, einem sich Verbieten aller nicht mit dem Stilisierungsprinzip vereinbarten Impulse. Aber die artistisch erzeugte Regression führt dann zur Regression des Komponierens selber, zur Verelendung der Verfahrungsweisen, zum Verderb der Technik. Die Anhänger Strawinskys pflegen mit dem Unbehagen davor sich abzufinden, indem sie ihn als Rhythmiker erklären und ihm bezeugen, er habe die von melodisch-harmonischem Denken überwucherte rhythmische Dimension wieder zu Ehren gebracht und damit die verschütteten Ursprünge der Musik aufgegraben, so wie die Veranstaltungen des *Sacre* die zugleich komplexen und streng disziplinierten Rhythmen primitiver Riten beschwören möchten. Es ist demgegenüber von der Schönbergschule mit Recht geltend gemacht worden, daß der meist viel zu abstrakt gehandhabte Begriff des Rhythmischen selber bei Strawinsky verengt ist. Zwar tritt die rhythmische Gliederung als solche nackt hervor, aber auf Kosten sämtlicher anderen Errungenschaften der rhythmischen Organisation. Nicht bloß fehlt die subjektiv-expressive Flexibilität der bei Strawinsky vom *Sacre* an starr stets durchgehaltenen Zählzeit, sondern auch alle mit dem Aufbau, der inneren kompositorischen Zusammensetzung, dem „Großrhythmus“ der Form zusammenhängenden rhythmischen Relationen. Der Rhythmus ist unterstrichen, aber vom musikalischen Inhalt abgespalten<sup>1)</sup>. Es gibt nicht mehr, sondern weniger Rhythmus als dort, wo er nicht fetischisiert wird, nämlich nur Verschiebungen eines Immergleichen und ganz Statischen, ein auf der Stelle Treten, in dem die Unregelmäßigkeit der Wiederkehr das Neue ersetzt. Offenbar ist das im Schlußanzug der Auserwählten, dem Menschenopfer, wo die kompliziertesten, den Dirigenten zu Drahtseilakten verhaltenden Taktarten<sup>2)</sup> in kleinsten

l. c., I, S. 44). Die Zufälligkeit der „einseitigen Grundsätze“, die hypostasierte sensuelle Empfindlichkeit, die Idiosynkrasien als Regeln und das Diktat des Geschmacks sind verschiedene Seiten des gleichen Sachverhalts.

<sup>1)</sup> Die formale Analogie zwischen dem Zwölftonkonstruktivismus und Strawinsky erstreckt sich auch auf den Rhythmus, der bei Schönberg und Berg zuweilen gegenüber dem intervallmäßig-melodischen Gehalt sich verselbständigt und die Rolle des Themas übernimmt. Wesentlicher jedoch ist die Differenz: auch wo die Schönbergschule mit solchen thematischen Rhythmen operiert, erfüllen sie sich jeweils mit melodischem und kontrapunktischem Inhalt, während die rhythmischen Proportionen, die bei Strawinsky den musikalischen Vordergrund behaupten, rein im Sinne von Schlagwirkungen exponiert werden und sich auf so floskelhafte Melismen beziehen, daß sie als Selbstzweck, nicht etwa als Artikulation von Linien erscheinen.

<sup>2)</sup> Die Polemik der Anhänger Strawinskys gegen die Atonalität der mitteleuropäischen Länder gravitiert zum Vorwurf der Anarchie. Es ist demgegenüber die Einsicht nicht überflüssig, daß bei dem „Rhythmiker“ Strawinsky zwar das Bild unwandelbarer Objektivität entworfen wird durch die Gleichheit aller Zählheiten in einem gegebenen Komplex, daß aber die Modifikation der Akzente, auf welche die wechselnden Takt-

Zählzeiten miteinander abwechseln, einzig um das unveränderlich Starre mit konvulsivischen, von keiner Angstbereitschaft vorwegzunehmenden Stößen, Schocks, der Tänzerin und den Hörern einzupauken. Der Begriff des Schocks fällt in die Einheit der Epoche. Er gehört zur Grundsicht aller neuen Musik, auch der extrem verschiedenen: von seiner Bedeutung für den expressionistischen Schönberg war die Rede. Man darf als gesellschaftliche Ursache das im späten Industrialismus unwiderstehlich gesteigerte Mißverhältnis zwischen dem Leib des einzelnen Menschen und den Dingen und Kräften der technischen Zivilisation vermuten, über die er gebietet, ohne daß sein Sensorium, die Möglichkeit der Erfahrung, das losgelassene Unmaß hätte bewältigen können, solange noch die individualistische Organisationsform der Gesellschaft kollektive Verhaltensweisen ausschließt, die vielleicht subjektiv dem Stand der objektiv-technischen Produktivkräfte gewachsen wären. Durch die Schocks wird der Einzelne seiner Nichtigkeit gegenüber der Riesemaschine des ganzen Systems unmittelbar inne. Sie haben seit dem neunzehnten Jahrhundert ihre Spuren in den Kunstwerken hinterlassen<sup>1)</sup>; musikalisch dürfte Berlioz der erste gewesen sein, für dessen Werk sie wesentlich waren. Aber alles hängt davon ab, wie Musik mit Schockerlebnissen umgeht. Beim mittleren Schönberg setzt sie sich gegen diese zur Wehr, indem sie sie darstellt. In der „Erwartung“ oder jener schreckhaft aufgescheuchten Umbildung des Scherzotypus, die von der „Lockung“ aus op. 6 bis zum zweiten Klavierstück aus op. 23 sich verfolgen läßt, gestikuliert sie gleichsam wie ein von wilder Angst ergriffener Mensch. Diesem aber gelingt, psychologisch gesprochen, die Angstbereitschaft: während der Schock ihn durchfährt und die kontinuierliche Dauer alten Stiles dissoziiert, bleibt er seiner selbst mächtig, Subjekt, und vermag daher noch die Folge der Schockerlebnisse seinem standhaften Leben zu unterwerfen, heroisch sie zu Elementen der eigenen Sprache umzuformen. Bei Strawinsky gibt es weder Angstbereitschaft noch widerstehendes Ich, sondern es wird hingenommen, daß die Schocks nicht sich

vorzeichnungen hinauslaufen, in keinem einsichtigen Verhältnis zur Konstruktion stehen, daß sie durchweg anders gesetzt werden könnten, daß unter den rhythmischen Schocks sich versteckt, was der Wiener Atonalität nachgesagt wird: Willkür. Die Wirkung der Modifikationen ist die der abstrakten Unregelmäßigkeit als solcher, nicht der spezifischen Takt ereignisse. Die Schocks sind, was der Habitus der Musik am letzten zugestehen möchte, Effekte, die bloß der Geschmack überwacht. Das subjektive Moment lebt fort in reiner Negativität, in der irrationalen Zuckung, die auf den Reiz antwortet. Während die zusammengesetzten Taktarten exotischer Tänze imitiert werden, bleiben sie, frei erfunden und bar allen traditionellen Sinnes, beliebiges Spiel, und ihre Beliebigkeit freilich steht in tiefstem Zusammenhang mit dem Habitus des Authentischen durch die gesamte Musik Strawinskys hindurch. Schon im *Sacré* ist enthalten, wodurch später der Anspruch der Authentizität sich zersetzt und die Musik, weil sie Macht aspiriert, der Ohnmacht überantwortet.

<sup>1)</sup> Cf. Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire, in „Zeitschrift für Sozialforschung“, Jahrgang VIII, Doppelheft 1/2 (1939), S. 50ff.

zueignen lassen. Das musikalische Subjekt verzichtet darauf sich durchzuhalten und begnügt sich damit, die Stöße in Reflexen mitzumachen. Es benimmt sich buchstäblich so wie ein Schwerverwundeter, dem ein Unfall widerfuhr, den er nicht absorbieren kann und den er darum in der hoffnungslosen Anstrengung von Träumen wiederholt. Was die vollständige Absorption der Schocks scheint, die Fügsamkeit der Musik gegen die ihr von außen angetanen rhythmischen Schläge, ist in Wahrheit gerade Zeichen dessen, daß die Absorption mißglückte. Das ist das innerste Pseudos des Objektivismus: die Vernichtung des Subjekts durch den Schock wird in der ästhetischen Komplexion als Sieg des Subjekts und zugleich als dessen Überwindung durch das an sich Seiende verklärt.

Die choreographische Idee des Opfers prägt die musikalische Faktur selber. In ihr, nicht nur auf der Bühne, wird ausgerettet, was als Individuiertes vom Kollektiv sich unterscheidet. Die polemische Spitze Strawinskys hat sich, mit zunehmender Ausbildung des Stils, geschärft. Im Petruschka erschien das Element des Individuierten unter der Form des Grotesken und ward von ihr gerichtet<sup>1)</sup>. Im *Sacre du Printemps* gibt es nichts mehr zu lachen. Nichts vielleicht zeigt so deutlich, wie bei Strawinsky Modernismus und Archaik zwei Ansichten von der gleichen Sache sind. Mit der Eliminierung des harmlos Grotesken stellt sich das Werk auf die Seite der Avantgarde, des Kubismus zumal. Aber diese Modernität wird erreicht durch eine Archaik von ganz

<sup>1)</sup> Gesellschaftlich ist die Groteske allgemein die Form, unter der Verfremdetes und Avanciertes akzeptabel gemacht wird. Der Bürger ist bereit, mit moderner Kunst sich einzulassen, wenn sie ihm selber, durch ihre Gestalt, versichert, sie sei nicht ernst zu nehmen. Das auffälligste Beispiel dafür ist der populäre Erfolg der Lyrik von Christian Morgenstern. Petruschka hat deutliche Züge solcher Konzilianz, gemahnend an den Conferencier, der durch Witze seine Zuhörer mit dem aussöhnt, was ihnen ins Gesicht schlägt. Diese Funktion des Humors hat ihre große Vorgeschichte in der Musik. Nicht nur an Strauß und die Konzeption Beckmessers ist zu denken, sondern an Mozart. Unterstellt man, daß die Komponisten von der Dissonanz längst vor der Wende des zwanzigsten Jahrhunderts gelockt und nur durch die Konvention von den Klängen des subjektiven Leidens abgehalten wurden, so gewinnt das „musikalischer Spaß“ geheißene Dorf-musikantensextett weit mehr Gewicht als das der exzentrischen Spielerei. Gerade bei Mozart läßt sich, nicht nur am Anfang des C-Dur Quartetts, sondern in einzelnen späten Klavierstücken der unwiderstehliche Hang zur Dissonanz belegen: sein Stil war den Zeitgenossen um des Dissonanzenreichtums willen befremdlich. Vielleicht ist die Emanzipation der Dissonanz überhaupt nicht erst, wie die offizielle Musikgeschichte lehrt, das Ergebnis der spätromantisch-nachwagnerischen Entwicklung, sondern der Wunsch danach hat als Nachtseite die gesamte bürgerliche Musik seit Gesualdo und Bach begleitet, vergleichbar etwa der Rolle, die der Begriff des Unbewußten insgeheim in der Geschichte der bürgerlichen Ratio spielt. Dabei handelt es sich um keine bloße Analogie, sondern die Dissonanz war von Anbeginn Bedeutungsträger alles dessen, was dem Tabu der Ordnung verfiel. Sie steht ein für die zensurierte Triebregung. Sie enthält sowohl, als Spannung, ein libidinöses Moment, wie die Klage über Versagung. Die Wut, welche allenthalben auf die manifeste Dissonanz reagiert, wäre damit erklärt. — Mozarts Dorf-musikantensextett erscheint wie eine frühe Antizipation gerade jenes Strawinsky, der in das allgemeine Bewußtsein übergang.

anderem Schlage als der noch zur gleichen Zeit, bei Reger etwa, beliebte Archaismus des „Im alten Stil“. Die Verflochtenheit von Musik und Zivilisation soll durchschnitten werden. Provokant macht jene sich zum Gleichnis eines gerade in seinem Widerspruch zur Zivilisation als Reiz genossenen Zustandes. Indem sie totemistisch sich gebärdet, prätendiert sie ungeteilte, stammesmäßig bestimmte Einheit von Mensch und Natur, während doch zugleich das System in seinem zentralen Prinzip, dem des Opfers, als eines von Herrschaft sich enthüllt und damit wieder als ein in sich Antagonistisches. Die Verleugnung des Antagonismus aber ist der ideologische Trick im *Sacre du Printemps*. Wie ein Prestidigitateur das schöne Mädchen auf der Variétébühne verschwinden macht, so wird im *Sacre* das Subjekt eskamotiert, das die Last der Naturreligion zu tragen hat. Mit anderen Worten: es kommt zu keiner ästhetischen Antithese zwischen der Geopferten und dem Stamm, sondern ihr Tanz vollzieht die unopponierte, unmittelbare Identifikation mit jenem. Das Sujet exponiert so wenig einen Konflikt, wie das Gefüge der Musik einen austrägt. Die Erwählte tanzt sich selber zu Tode, etwa wie Anthropologen berichten, daß Wilde, die unwissentlich ein Tabu übertreten haben, tatsächlich danach hinsterben. Von ihr als Einzelwesen wird nichts gespiegelt als der bewußtlose und zufällige Reflex des Schmerzes: ihr Solotanz ist, gleich allen anderen, der inneren Organisation nach ein kollektiver, ein Rundtanz, bar jeglicher Dialektik von Allgemeinem und Besonderem. Authentizität wird durch die Verleugnung des subjektiven Pols erschlichen. Mit der handstreichartigen Besetzung des kollektiven Standpunkts wird gerade dort, wo die gemütliche Konformität mit der individualistischen Gesellschaft gekündigt ist, Konformität zweiter und freilich höchst ungemütlicher Art bewirkt: die mit einer blinden integralen Gesellschaft, gleichsam einer von Kastrierten oder Kopflosen. Der individuelle Reiz, der solche Kunst in Bewegung brachte, läßt nur noch die Negation seiner selbst, das Zertreten der Individuation übrig; darauf allerdings hatte schon der Humor des Petruschka, ja der bürgerliche überhaupt insgeheim es abgesehen, aber nun wird der dunkle Drang zur schmetternden Fanfare. Das Wohlgefallen an dem von der Musik aufgeäumten subjektlosen Zustand ist sado-masochistisch. Wird nicht die Liquidation des jungen Mädchens vom Zuschauer schlicht genossen, so fühlt er ins Kollektiv sich ein und wähnt, selber dessen potentielles Opfer, eben damit in magischer Regression an der kollektiven Kraft teilzuhaben. Der sado-masochistische Zug begleitet Strawinskys Musik durch alle ihre Phasen. Zum einzigen Unterschied von jenem Wohlgefallen hat das *Sacre*, im Gesamtkolorit wie in den einzelnen musikalischen Charakteren, eine gewisse Trübheit. Sie meint jedoch weniger Trauer über das in Wahrheit irre Mordritual als die Stimmung des Gebundenen, Unfreien — den Laut kreatürlichen Befangenseins. Dieser Ton objektiver Trauer im *Sacre*, technisch vom

Vorwalten dissonierender Klänge, aber auch oft von einer kunstvoll gepreßten Satzweise nicht zu trennen, stellt die einzige Gegeninstanz gegen die kultische Gebärde dar, welche die abscheuliche Gewalttat des geheimnistuerischen Medizinmanns<sup>1)</sup> samt dem Reigen tanzender Jungmädchen als heilige Frühe weihen möchte. Es ist aber auch dieser Ton zugleich, welcher der schockreichen, doch trotz aller ausgeschütteten Farbe kontrastarmen Monstrosität eine Art stumpfsinnig-mißgelaunter Ergebnisart aufprägt, die das vormals Sensationelle am Ende einer Langeweile überantwortet, die von der späterhin von Strawinsky planmäßig herbeigeführten gar nicht so verschieden ist und es bereits recht schwer macht, die Lust zur Imitation zu verstehen, die einmal vom Sacre ausging. Der Primitivismus von Gestern ist die Einfalt von heute.

Was jedoch den Strawinsky des Sacre weitertrieb, war keineswegs das Ungenügen an der hochstilisierten Verarmung. Vielmehr muß er eines Romantisch-Historischen an der antiromantischen Prähistorie gewahr geworden sein, der zahmen Sehnsucht nach einem Stand des objektiven Geistes, der hier und jetzt bloß noch im Kostüm zu beschwören ist. Ingeheim ähneln die Urrussen den Wagnerischen alten Germanen — das Bühnenbild des Sacre erinnert an den Walkürenfelsen —, und Wagnerisch ist jene Konfiguration des mythisch Monumentalen und gespannt Nervösen darin, wie Thomas Mann im Wagneressay von 1933 sie hervorgehoben hat. Der Klang zumal, die Idee etwa, verschollene Blasinstrumente durch besondere Farben des modernen Orchesters wie das in höchster Lage „tief“ wirkende Fagott, das schnarrende Englischhorn und die röhriige Altflöte zu suggerieren, oder die exponierten Tuben des Medizinmanns, sind romantischen Ursprungs. Solche Effekte gehören dem musikalischen Exotismus kaum weniger an als die Pentatonik eines im Stil so entgegengesetzten Werkes wie des Mahlerschen Lieds von der Erde. Auch der Tuttiklang des Riesenorchesters hat zuweilen etwas Straußisch Luxurierendes, von der Kompositionssubstanz losgelöstes. Die Manier eines rein farblich empfundenen Begleitdessins, von dem wiederholte Melodiefragmente sich abheben, stammt bei aller Verschiedenheit des Klangcharakters selber und des harmonischen Vorrats unmittelbar von Debussy. Bei allem

---

<sup>1)</sup> Es gibt zum Sage des Sacre ein Gegenstück schon im Petruschka, den Zauberer, der die Puppen zum Leben kommandiert. Er heißt Charlatan. Leicht könnte man als den Sinn des Strawinskyschen Varietéaktes die Transfiguration des Charlatans in den großmächtigen Zauberer ansprechen. Sein Herrschaftsprinzip, das musikalische der Authentizität, ist aus dem Spiel hervorgegangen, der Täuschung, der Suggestion. Es ist, als bekenne in solchem Ursprung die manipulierte Authentizität ihre eigene Unwahrheit ein. In den späteren Werken treten die Scharlatane und Medizinmänner nicht mehr auf.

programmatischen Antisubjektivismus hat die Wirkung des Ganzen etwas von Stimmung, ängstlicher Erregung. Manchmal gebärdet die Musik selber sich psychologisch erregt, so in den Danses des Adolescentes, von (30) an, oder in den Cercles Mystérieux des zweiten Bildes, nach (93). Mit einer gleichsam historisierenden, im Innersten spielerisch-distanzierten Beschwörung der Urzeit aber, der Seelenlandschaft der Elektra, kann Strawinsky bald den objektivistischen Drang nicht mehr befriedigen. Er trägt die Spannung des Archaischen und Modernen derart aus, daß er, um der Authentizität des Archaischen willen, die Vorwelt als Stilprinzip verwirft. Von den wesentlichen Werken lassen nur die Noces, mit weit unnachgiebigeren Formulierungen als das Sacre, noch einmal auf Folklore sich ein. Strawinsky gräbt nach Authentizität in Zusammensetzung und Zerfall der Bilderwelt von Moderne. Hat Freud den Zusammenhang zwischen dem Seelenleben der Wilden und der Neurotiker gelehrt, so verschmäht der Komponist nun die Wilden und hält sich an das, wessen die Erfahrung der Moderne sicher ist, jene Archaik, welche die Grundschicht des Individuums ausmacht und in dessen Dekomposition unverstellt, gegenwärtig wieder hervortritt. Die Werke zwischen dem Sacre und dem neoklassischen Einlenken imitieren den Gestus der Regression, wie er der Zersetzung der individuellen Identität zugehört, und erwarten sich davon das kollektiv Authentische. Die überaus enge Verwandtschaft dieser Ambition mit der Doktrin C. G. Jungs, von der der Komponist kaum etwas wissen mochte, ist so schlagend wie das reaktionäre Potential. Die Suche nach musikalischen Äquivalenten für das „kollektive Unbewußte“ bereitet den Umschlag zur Instaurierung der regressiven Gemeinschaft als eines Positiven vor. Zunächst jedoch sieht es verwegen avantgardistisch aus. Die Arbeiten, die sich um die Histoire du Soldat ordnen und der Periode des ersten Krieges angehören, könnten infantilistisch heißen; Spuren der Entwicklung gehen übrigens bis auf Petruschka zurück; stets entbot Strawinsky Kinderlieder als Abgesandte der Vorzeit ans Individuum. In einem Aufsatz über den „Renard“, den die sonst als Musikschriftstellerin kaum hervorgetretene Else Kolliner 1926 publizierte<sup>1)</sup>, ist eine erste Bestandsaufnahme des Infantilismus, freilich mit durchaus apologetischen Akzenten, gegeben. Strawinsky bewege sich „in einem neuen Phantasieraum . . ., den jedes Individuum als Kind einmal geschlossenen Auges betritt“. Er stelle ihn nicht idyllisch besingend und nicht episodisch wie selbst Mussorgsky hin, „sondern als den einzigen, für die Dauer der Darstellung von allen andern realen oder irrealen Welten abgeschlossenen Schauplatz“. Durch die Herstellung eines gewissermaßen gegen das bewußte Ich streng abgedichteten inneren Schauplatzes präindividuellen, allen gemeinsamer und schockhaft wieder zugänglicher Er-

<sup>1)</sup> Anbruch, Jahrgang 8, 1926, Heft 5, S. 214ff.

fahrungen komme eine „Kollektivphantasie“ zustande, die sich in „blitzschnellen Verständigungen“ mit dem Publikum verrate. Nämlich in der Anamnese von Riten, wie sie im Spiel überleben. „Der dauernde Wechsel von Taktarten, das eigensinnige Wiederholen einzelner Motive ebenso wie das Auseinandernehmen und Neuzusammensetzen ihrer Elemente, ihr pantomimischer Charakter, der schlagend sich äußert in den Passagen der Septimen, die sich zu Nonen spreizen, der Nonen, die sich zu Septimen zusammenziehen, im Trommelwirbel als der knappsten Form für den Koller des Hahns, usw. sind fast instrumental getreue Übertragungen kindlicher Spielgesten in die Musik.“ Das Erregende liege darin, daß man kraft der unfixierten, beweglichen Struktur der Wiederholungen „einen Entstehungsvorgang zu sehen glaubt“ — mit anderen Worten, daß der musikalische Gestus sich jeglicher Eindeutigkeit entzieht und damit einen nicht entfremdeten Zustand entwirft, dessen Rudimente aus der Kindheit stammen. Der dabei visierte Entstehungsvorgang hat nichts zu tun mit musikalischer Dynamik und am wenigsten mit jenem Entstehen großer, sich fortbewegender musikalischer Formen aus dem Nichts, wie es eine der leitenden Ideen Beethovens bis hinauf zum ersten Satz der Neunten Symphonie ausmacht und neuerdings mit Mißverständnis Strawinsky zugeschrieben wird. Gemeint ist, daß es fest umrissene musikalische Modelle, ein für allemal geprägte Motive überhaupt noch nicht gibt, sondern daß ein latenter, implizierter Motivkern umspielt wird wie allenthalben bei Strawinsky, — daher die metrischen Unregelmäßigkeiten — ohne zur endgültigen Definition zu finden. Bei Beethoven sind die Motive, selbst als an sich nichtige Formeln tonaler Grundverhältnisse, doch bestimmt und haben Identität. Solche Identität zu umgehen ist eines der primären Anliegen von Strawinskys Technik archaisch-musikalischer Bilder. Gerade weil jedoch das Motiv selber noch nicht „da“ ist, werden die verschobenen Komplexe immerzu wiederholt, anstatt daß aus ihnen, wie es in Schönbergs Terminologie heißt, Konsequenzen gezogen wären. Der Begriff der dynamischen musikalischen Form, welcher die abendländische Musik von der Mannheimer bis zur gegenwärtigen Wiener Schule beherrscht, setzt eben das als identisches, geprägtes festgehaltene, ob auch unendlich kleine Motiv voraus. Seine Auflösung und Variation konstituiert sich einzig gegenüber dem in Erinnerung bleibend Bewahrten. Musik kennt nur um so viel Entwicklung, wie sie ein Festes, Geronnenes kennt; die Strawinskysche Regression, die dahinter zurückgreifen möchte, ersetzt eben darum den Fortgang durch die Wiederholung. Das führt philosophisch auf den Kern der Musik. In ihr gehören wie allgemein — prototypisch in der Kantischen Erkenntnistheorie — subjektive Dynamik und Verdinglichung als Pole derselben Gesamtverfassung zusammen. Subjektivierung und Vergegenständlichung von Musik sind das gleiche. Das vollendet sich in der Zwölftontechnik. Strawinsky unterscheidet sich vom

subjektiv-dynamischen Prinzip der Variation eines eindeutig Gesetzten durch eine Technik permanenter Ansätze, die vergeblich gleichsam nach dem tasten, was sie in Wahrheit nicht erreichen und nicht halten können. Seine Musik weiß von keiner Erinnerung und damit von keinem Zeitkontinuum der Dauer. Sie verläuft in Reflexen. Der verhängnisvolle Irrtum seiner Apologeten ist es, den Mangel eines Gesetzten in seiner Musik, an Thematik in strengstem Verstande, einen Mangel, der das Atmen der Form, die Kontinuität des Prozesses, eigentlich „Leben“ gerade ausschließt, als Garanten des Lebendigen zu interpretieren. Das Amorphe hat nichts von Freiheit, sondern ähnelt dem Zwanghaften bloßer Natur sich an: nichts starrer als der „Entstehungsvorgang“. Er aber wird als das nicht Entfremdete verherrlicht. Mit dem Prinzip des Ichs sei überhaupt die individuelle Identität suspendiert. Das ästhetische Spiel Strawinskys gliche dem Spiel, „wie es das Kind erlebt. Es braucht die effektive Unsichtbarkeit nicht, es schiebt Figuren in seiner Vorstellung ohne rationale Hemmung zwischen Realität und Irrealität hin und her. (Es lügt, sagen die Erzieher.) Wie Kinder im selbsterfundenen Spiel zu dissimulieren, Spuren zu verwischen lieben, in die Maske und unerwartet wieder aus der Maske schlüpfen, einem Spieler mehrere Rollen ohne verstandesmäßige Beschwer zu teilen und keine andere Logik kennen, da sie nun einmal spielen, als daß die Bewegung dauernd im Fluß bleibe, so trennt Strawinsky Darstellung und Gesang, bindet die Figur nicht an eine bestimmte Stimme, die Stimmen nicht an eine Figur“. Im „Renard“ wird zur Bühnenhandlung aus dem Orchester gesungen.

Gegen eine Berliner Aufführung erhebt der Aufsatz den Einwand, daß sie „was primitive Fabel ist, als Zirkusszene aufzog“. Dem liegt zugrunde, Strawinskys „Volk“ sei „kollektiv erlebende Gemeinsamkeit Stammesverwandter, der Urschoß aller Symbole — Mythen — religionsbildender metaphysischer Kräfte“. Diese Auffassung, deren Tenor später in Deutschland in sinistrem Zusammenhang vorkam, verhält sich zu Strawinsky zu loyal und tut ihm unrecht zugleich. Sie nimmt die moderne Archaik à la lettre, als bedürfe es nur des künstlerisch erlösenden Wortes, um die ersehnte Vorwelt, die selbst schon der Schrecken war, unmittelbar und glückvoll wiederherzustellen; als könnte das Eingedenken des Musikers Geschichte durchstreichen. Eben damit aber wird dem Strawinskyschen Infantilismus eine affirmative Ideologie zugeschrieben, deren Abwesenheit den Wahrheitsgehalt jener Phase seines *œuvre* bezeichnet. Daß das Individuum in der frühen Kindheit archaische Entwicklungsstufen durchmißt, ist ein Befund der Psychologie, wie denn insgesamt der antipsychologische Furor Strawinskys von der psychologischen Konzeption des Unbewußten als eines der Individuation prinzipiell Vorgeordneten gar nicht zu trennen ist. Seine Anstrengung, die begriffslose Sprache der Musik zum Organ des Vor-Ichlichen zu machen, fällt in eben die

Tradition, die er als Stiltechniker und Kulturpolitiker verfemt, die Schopenhauers und Wagners. Das Paradoxon löst sich historisch. Oft ist darauf hingewiesen worden, daß Debussy, der erste produktive Exponent der westlichen Wagnerfeindschaft, ohne Wagner nicht gedacht werden kann: daß *Pelléas et Mélisande* ein Musikdrama sei. Wagner, dessen Musik in einem mehr als bloß literarischen Sinn auf die deutsche Philosophie vom früheren neunzehnten Jahrhundert verweist, schwebt eine Dialektik zwischen dem Archaischen — dem „Willen“ — und dem Individuierten vor. Wie jedoch diese Dialektik bei ihm schon in jedem Betracht zu Ungunsten des *principium individuationis* verläuft, ja der musikalischen und poetischen Struktur nach durchweg gegen die Individuation vorentschieden ist, so haben in der Tat die musikalischen Bedeutungsträger des Individuellen bei Wagner ein Ohnmächtiges, Schwächliches, als wären sie geschichtlich bereits verurteilt. Brüchig gerät sein Werk, sobald die individuierten Momente als substantiell sich aufspreizen, während sie bereits verfallen, clichéhaft sind. Dem trägt Strawinsky Rechnung: als permanente Regression antwortet seine Musik darauf, daß das *principium individuationis* zur Ideologie verkam. Der impliziten Philosophie nach gehört er zum Machischen Positivismus: „das Ich ist nicht zu retten“; der Verhaltensweise nach zu einer westlichen Kunst, deren höchste Erhebung das Werk Baudelaires ausmacht, wo das Individuum kraft der Sensation die eigene Annihilierung genießt. Daher setzt die mythologisierende Tendenz des *Sacre* die Wagnerische fort und verneint sie zugleich. Strawinskys Positivismus hält sich an die Vorwelt wie an eine faktische Gegebenheit. Er konstruiert ein imaginär-völkerkundliches Modell des Präindividuierten, das er exakt herauspräparieren möchte. Der Mythos bei Wagner aber soll symbolisch allgemeinemenschliche Grundverhältnisse vorstellen, in denen das Subjekt sich spiegelt und die seine eigene Sache sind. Demgegenüber wirkt die Strawinskysche, gleichsam wissenschaftliche Prähistorie älter als die Wagnerische, die bei aller archaischen Triebregung, die sie ausdrückt, nicht über den bürgerlichen Formenschatz hinausgeht. Je moderner, auf desto frühere Stadien wird regrediert. Die Frühromantik hatte es mit dem Mittelalter zu tun, Wagner mit dem germanischen Polytheismus; Strawinsky mit dem Totemclan. Weil aber bei ihm keine vermittelnden Symbole zwischen dem regressiven Impuls und dessen musikalischer Materialisation stehen, ist er darum doch nicht weniger der Psychologie verhaftet als Wagner, sondern vielleicht mehr. Gerade die sado-masochistische Lust an der Selbstauslöschung, die so vernehmlich in seinen Antipsychologismus hineinspielt, ist durch die Dynamik des Triblebens determiniert und nicht durch Forderungen der musikalischen Objektivität. Es bezeichnet den Menschentypus, dessen Maße Strawinskys Werk nimmt, keinerlei Introspektion und Selbstbesinnung zu dulden. Die verbissene Gesundheit, die sich ans Auswendige

klammert und das Seelische verleugnet, als wäre es bereits Krankheit der Seele, ist Produkt von Abwehrmechanismen im Freudischen Sinn. Krampfhaftige Hartnäckigkeit im Ausschluß von Beseelung aus Musik verrät die unbewußte Ahnung eines Unheilbaren, das sonst verhängnisvoll zutage träte. Musik gehorcht um so willensloser dem psychischen Kräftespiel, je verbissener sie dessen Manifestationen sich verweigert. Davon wird ihre eigene Gestalt verkrüppelt. Schönberg ist kraft seiner Bereitschaft zum psychologischen Protokoll auf objektiv-musikalische Gesetzmäßigkeiten gestoßen. Bei Strawinsky, dessen Werke in keinem Betracht als Organ eines Inwendigen verstanden werden wollen, ist dafür die immanent-musikalische Gesetzmäßigkeit an sich fast ohnmächtig: die Struktur wird von außen anbefohlen, vom Wunsche des Autors, wie seine Gebilde beschaffen sein und worauf sie verzichten sollen.

Damit aber ist jenes einfache Zurück zu den Ursprüngen ausgeschlossen, das Else Kolliner Werken wie dem Renard zuschreibt. Die Psychologie belehrt darüber, daß zwischen den archaischen Schichten in der Einzelperson und ihrem Ich Wände aufgerichtet sind, die nur die mächtigsten Sprengkräfte durchschlagen. Der Glaube, das Archaische liege ohne weiteres zur ästhetischen Verfügung des Ichs bereit, das daran sich regeneriere, ist oberflächlich, bloße Wunschphantasie. Die Kraft des historischen Prozesses, der das feste Ich auskristallisierte, hat sich im Individuum vergegenständlicht, hält es zusammen und trennt es von der Vorwelt in ihm selber. Offenbare archaische Regungen sind mit der Zivilisation unvereinbar. Die schmerzhaft Operation der Psychoanalyse, so wie sie ursprünglich konzipiert war, hatte ihre Aufgabe und ihre Schwierigkeit nicht zuletzt an der Durchbrechung jenes Walles. Unzensuriert kommt das Archaische nur durch die Explosion zutage, der das Ich erlag: im Zerfall des integralen Einzelwesens. Der Infantilismus Strawinskys kennt diesen Preis. Er verschmäht die sentimentale Illusion des „O wüßt ich doch den Weg zurück“ und konstruiert den Standpunkt der Geisteskrankheit, um die gegenwärtige Vorwelt manifest zu machen. Während die Bürger die Schule Schönbergs verrückt schelten, weil sie nicht mitspielt, und Strawinsky witzig und normal finden, ist die Komplexion seiner Musik der Zwangsneurose und mehr noch deren psychotischer Steigerung, der Schizophrenie, abgelernt. Sie tritt als strenges, zeremoniell-unverletzliches System auf, ohne daß die prätendierte Regelhaftigkeit in sich selbst durchsichtig, rational wäre kraft der Logik der Sache. Das ist der Habitus des Wahnsystems. Er erlaubt es zugleich, allem, was nicht vom System eingefangen ist, autoritär zu begegnen. So wird die Archaik zur Moderne. Der musikalische Infantilismus gehört einer Bewegung an, die als mimetische Abwehr des Kriegswahnsinns allenthalben schizophrene Modelle entwarf: um 1918 ist Strawinsky als Dadaist angegriffen worden, und die

Histoire du Soldat und der Renard zertrümmern alle Einheit der Person pour épater le bourgeois<sup>1)</sup>.

Der fundamentale Impuls Strawinskys, Regression diszipliniert in den Griff zu bekommen, bestimmt die infantilistische Phase mehr als jede andere. Es liegt im Wesen der Ballettmusik, physische Gesten und darüber hinaus Verhaltensweisen vorzuschreiben. Dem bleibt Strawinskys Infantilismus treu. Keineswegs wird Schizophrenie ausgedrückt, sondern die Musik übt ein Verhalten ein, das dem von Geisteskranken ähnelt. Das Individuum tragiert die eigene Dissoziation. Von solcher Nachahmung verspricht es sich, magisch wiederum, doch nun in unmittelbarer Aktualität, die Chance, den eigenen Untergang zu überleben. Daher die kaum spezifisch musikalisch, nur anthropologisch erklärbare Wirkung. Strawinsky entwirft Schemata von menschlichen Reaktionsformen, die dann unter dem unausweichlichen Druck der späten Industriegesellschaft universal wurden. Alles sprach darauf an, was von sich aus, dem Trieb nach dorthin schon wollte, wozu jene Gesellschaft ihre wehrlosen Angehörigen zwang: Selbstdurchstreichung, bewußtlose Geschicklichkeit, Einpassung in die blinde Totalität. Das Opfer des Selbst, das die neue Organisationsform jedem zumutet, lockt als Urvergangenheit und ist zugleich mit dem Grauen vor einer Zukunft besetzt, in der man all das fahren lassen muß, wodurch man der ward, um dessen Erhaltung willen doch die ganze Anpassungsmaschine funktioniert. Die Reflexion im ästhetischen Abbild beschwichtigt die Angst und verstärkt die Lockung. Jenes Moment des Begütigenden, Harmonistischen, der Versetzung von Gefürchtetem in Kunst, das ästhetische Erbe der magischen Praxis, gegen das aller Expressionismus bis zu Schönbergs revolutionären Werken aufbegehrte — dies Harmonistische triumphiert, als Bote des eisernen Zeitalters, in Strawinskys schnödem und schneidendem Ton. Er ist der Jasager der Musik. Sätze von Brecht, wie „es geht auch anders, doch so geht es auch“ oder „ich will ja gar kein Mensch sein“, könnten der Soldatengeschichte und der Tieroper als Motto dienen. Von dem Concertino für Streichquartett, also für jene Besetzung, die einmal dem musikalischen Humanismus, der absoluten Durchseelung des Instrumentalen, am reinsten sich angemessen hatte, verlangte der Autor, es solle abschnurren wie eine Nähmaschine. Die Piano Rag Music ist für mechanisches Klavier geschrieben. Angst vor der Entmenschlichung wird umgedeutet in

<sup>1)</sup> Schönbergs radikales Werk hat auf keiner seiner Stufen den Aspekt des Epatanten, sondern eine Art gutgläubigen Vertrauens in die sachlich-kompositorische Leistung, das sich weigert zu verstehen, daß die Produkte von Brahms oder Wagner qualitativ verschieden seien von den seinen. In unerschüttertem Glauben an die Tradition wird diese aus der eigenen Konsequenz zersetzt. Im Moment des Epatanten dagegen ist allemal der Gedanke an Wirkung, wäre es auch die befremdende, einbegriffen, von der kaum ein westliches Kunstwerk ganz frei sich machte. Darum ist dem Epatanten die Verständigung mit dem Bestehenden am Ende soviel leichter.

die Freude, diese zu enthüllen, schließlich in die Lust des gleichen Todes-triebes, dessen Symbolik der verhaßte Tristan bereitete. Die Empfindlichkeit gegen das Verbrauchte der Ausdruckscharaktere, gesteigert zur Abneigung gegen allen unfiltrierten Ausdruck, die der gesamten stream-line-Epoche der Zivilisation eignet, bekennt sich als Stolz darüber, daß man aus Einverständnis mit dem entmenschlichten System den Begriff des Menschen in sich selber negiert, ohne darüber real unterzugehen. Das schizophrene Gebaren von Strawinskys Musik ist ein Ritual, die Kälte der Welt zu überbieten. Sein Werk nimmt es grinsend mit dem Wahnsinn des objektiven Geistes auf. Indem es den Wahnsinn, der allen Ausdruck tötet, selber ausdrückt, reagiert es ihn nicht bloß, wie die Psychologie es nennt, ab, sondern unterwirft ihn selber der organisierenden Vernunft<sup>1)</sup>.

Nichts wäre falscher, als Strawinskys Musik nach Analogie dessen zu fassen, was ein deutscher Faschist Bilderei der Geisteskranken nannte. Wie es vielmehr ihr Anliegen ist, schizophrene Züge durch das ästhetische Bewußtsein zu beherrschen, so möchte sie insgesamt den Wahnsinn als Gesundheit vindizieren. Etwas davon ist im bürgerlichen Begriff des Normalen seit je enthalten. Er verlangt Leistungen der Selbsterhaltung bis zum Widersinn, der Desintegration des Subjekts, unbegrenzter Realitätsgerechtigkeit zuliebe, die Selbsterhaltung gestattet einzig, indem sie das sich Erhaltende kassiert. Dem entspricht ein Scheinrealismus: während das Realitätsprinzip allein entscheidet, wird die Realität dem, der es bedingungslos befolgt, leer, der eigenen Substanz nach unerreichbar, abgetrennt von ihm durch einen Abgrund des

<sup>1)</sup> Die nahe Beziehung dieser Stufe des Ritualen in Strawinskys Musik zu dem Jazz, der genau zur gleichen Zeit international populär ward, ist evident. Sie reicht in technische Details wie die Simultaneität von starren Zählzeiten und unregelmäßigen synkopischen Akzenten. Strawinsky hat denn auch gerade in der infantilistischen Phase mit Jazzformeln experimentiert. Der Ragtime für elf Instrumente, die Piano Rag Music und etwa Tango und Ragtime aus der *Histoire du Soldat* gehören zu seinen gelungensten Stücken. Anders als die zahllosen Komponisten, die durch Anbiederung an den Jazz ihrer „Vitalität“, was immer das musikalisch bedeuten mag, aufzuhelfen meinten, deckt Strawinsky, durch Verzerrung, das Schäßige, Vernutzte, dem Markte Verfallene der nun seit dreißig Jahren etablierten Tanzmusik auf. Er nötigt gewissermaßen ihren Makel selber zu reden, und verwandelt die standardisierten Wendungen in stilisierte Chiffren des Zerfalls. Dabei eliminiert er alle Züge von falscher Individualität und sentimentalem Ausdruck, die zum naiven Jazz unabdingbar dazugehören, und macht solche Spuren des Menschlichen, wie sie in den von ihm kunstvoll-brüchig zusammenmontierten Formeln überleben mögen, mit grellem Hohn zu Fermenten der Entmenschlichung. Seine Stücke sind aus Warentrümmern zusammengesetzt wie manche Bilder oder Plastiken derselben Zeit aus Haaren, Rasierklingen und Staniolpapier. Das definiert den Niveauunterschied vom kommerziellen Kitsch. Zugleich versprechen seine Jazzpastiches, den drohenden Reiz des Überlassens ans Massenhafte zu absorbieren und seine Gefahr zu bannen, indem man ihr nachgibt. Damit verglichen war alles andere Interesse der Komponisten am Jazz einfältiges Schielen nach dem Publikum, simpler Ausverkauf. Strawinsky aber hat den Ausverkauf selber, ja die Beziehung zur Ware überhaupt ritualisiert. Er tanzt den Totentanz um ihren Fetischcharakter.

Sinnes. Nach solchem Scheinrealismus klingt Strawinskys Sachlichkeit. Das vollends gewitzigte, illusionslose Ich erhebt das Nichtich zum Götzen, aber in seinem Eifer durchschneidet es die Fäden zwischen Subjekt und Objekt. Die beziehungslos stehen gelassene Hülse des Objektiven wird um solcher Entäußerung willen als übersubjektive Objektivität, als die Wahrheit ausgegeben. Das ist die Formel für Strawinskys metaphysisches Manöver wie für seinen sozialen Doppelcharakter. Die Physiognomie seines Werkes vereint die des Clowns mit der des höheren Angestellten. Es spielt den Narren und hält die eigene Grimasse praktisch verfügbar. Hämisch verbeugt es sich vor dem Publikum, nimmt die Maske ab und zeigt, daß kein Gesicht darunter ist, sondern ein Knauf. Der blasierte Dandy des Ästhetizismus von anno dazumal, der die Emotionen satt hat, erweist sich als Kleiderpuppe: der pathisch Abseitige als Modell ungezählter Normaler, die sich untereinander gleichen. Der herausfordernde Schock der Entmenschlichung auf eigene Faust wird zum Urphänomen der Standardisierung. Die totenhafte Eleganz und Verbindlichkeit des Exzentriks, der die Hand dorthin legt, wo einmal das Herz war, ist zugleich die Geste der Kapitulation, der Empfehlung des Subjektlosen ans totenhaft allmächtige Dasein, über das er eben noch sich mokierte.

Der Realismus der Fassade zeigt sich musikalisch im überwertigen Bestreben, sich nach gegebenen Medien zu richten. Realitätsgerecht ist Strawinsky in seiner Technik. Der Primat der Spezialität über die Intention, der Kultus des Kunststücks, die Freude an geschickten Handhabungen wie denen des Schlagzeugs im Soldaten, all das spielt die Mittel gegen den Zweck aus. Das Mittel im wörtlichsten Sinn, das Instrument, wird hypostasiert: es hat den Vorrang über die Musik. Die Komposition läßt es sich angelegen sein, es zum seiner Beschaffenheit gemäßesten Klingen, zum schlagendsten Effekt zu bringen, anstatt daß die instrumentalen Valeurs, wie Mahler es forderte, der Verdeutlichung des Zusammenhangs, der Bloßlegung rein musikalischer Strukturen dienen. Das hat Strawinsky den Ruhm des materialkundigen, unbeirrbareren Könners und die Bewunderung all der Hörer eingebracht, die den „skill“ anbeten. Er vollendet damit eine alte Tendenz. Mit der fortschreitenden Differenzierung der musikalischen Mittel um des Ausdrucks willen war stets die Steigerung des „Effekts“ verbunden: Wagner ist nicht nur derjenige, der Seelenregungen zu manipulieren wußte, indem er ihnen die eindringlichsten technischen Korrelate fand, sondern auch zugleich der Erbe Meyerbeers, der showman der Oper. Bei Strawinsky schließlich verselbständigen sich die schon bei Strauß überwiegenden Effekte. Sie zielen nicht mehr auf den Reiz, sondern das „Machen“ an sich wird gleichsam in abstracto vorgeführt und genossen, ohne ästhetischen Zweck wie ein Salto mortale. In der Emanzipation vom Sinn eines Ganzen nehmen sie ein physisch Materielles, Handgreifliches, Sportliches an. Die Animosität gegen die anima, die das *œuvre* Strawinskys

durchzieht, ist vom gleichen Wesen wie die desexualisierte Beziehung seiner Musik zum Körper. Dieser selbst wird von ihr als Mittel, als exakt reagierendes Ding behandelt; sie hält ihn an zu Höchstleistungen, wie sie im Raubspiel und im Wettkampf der Stämme des *Sacre* drastisch auf die Bühne kommen. Die Härte des *Sacre*, das sich gegen alle subjektive Regung so stumpf macht wie das Ritual gegen den Schmerz bei Initiationen und Opfern, ist zugleich die Kommandogewalt, die den Körper, dem sie mit permanenter Drohung den Ausdruck von Schmerz verwehrt, zum Unmöglichen trainiert gleich dem Ballett, dem wichtigsten traditionellen Element Strawinskys. Solche Härte, das rituale Seelenaustreiben, trägt bei zum Anschein, das Produkt sei nichts subjektiv Hervorgebrachtes, den Menschen Reflektierendes, sondern ein an sich Daseiendes. Strawinsky hat denn auch in einem Interview, das ihm um seiner vermeintlichen Arroganz willen verübelt ward, das aber seine treibende Idee recht genau wiedergibt, von einem der späteren Werke gesagt, man brauche nicht dessen Qualität zu diskutieren, es sei einfach da wie irgendeine Sache. Das *Air* des Authentischen wird mit nachdrücklicher Entseelung erkaufft. Musik verspricht, indem sie alles Gewicht auf ihre bloße Existenz legt und den Anteil des Subjekts unter ihrer emphatischen Stummheit versteckt, dem Subjekt den ontologischen Halt, den es durch die gleiche Entfremdung verlor, welche die Musik als Stilprinzip wählt. Die auf die Spitze getriebene Beziehungslosigkeit zwischen Subjekt und Objekt surrogiert die Beziehung. Gerade das Irre, Obsessive des Verfahrens, der krasse Gegensatz zum sich selbst organisierenden Kunstwerk, hat ohne Zweifel Ungezählte gelockt.

In diesem System finden die eigentlich schizophrenerischen Elemente von Strawinskys Musik ihren Stellenwert. Während der infantilistischen Phase wird das Schizophrene gleichsam thematisch. Rücksichtslos nimmt die *Histoire du Soldat* psychotische Verhaltensweisen in musikalische Konfigurationen auf. Die organisch-ästhetische Einheit ist dissoziiert. Sprecher, Bühnenvorgang und sichtbares Kammerorchester werden nebeneinander gestellt und damit die Identität des tragenden ästhetischen Subjekts selber herausgefordert. Der anorganische Aspekt verhindert jede Einfühlung und Identifikation. Ihn gestaltet die Partitur selber. Sie erweckt den Eindruck des mit äußerster Meisterschaft formulierten Verstörten: insbesondere durch den Klang, der die üblichen Proportionen der Ausgewogenheit sprengt und der Posaune, dem Schlagzeug, dem Kontrabaß unmäßige Größe zumutet — ein schiefer, aus der akustischen Balance geratener Klang, vergleichbar dem Blick des kleinen Kindes, dem die Hosenbeine eines Mannes mächtig und der Kopf winzig erscheinen. Die melodisch-harmonische Faktur bestimmt sich durch eine Doppelheit von Fehlleistung und unerbittlicher Kontrolle, die der äußersten Willkür etwas Determiniertes verleiht, etwas von der unausweichlichen, unaufhaltsamen Logik des Defekts, welche die der Sache verdrängt.

Es ist, als komponierte die Dekomposition vollkommen sich selber. Vom „Soldaten“, dem Zentralstück Strawinskys, das zugleich der Idee eines chef d'œuvre, wie noch das *Sacre* es war, Hohn spricht, fällt Licht auf seine gesamte Produktion. Kaum einer der schizophrenischen Mechanismen, wie sie die Psychoanalyse, etwa in Otto Fenichels letztem Buch<sup>1)</sup>, abhandelt, der nicht die bündigsten Äquivalente darin fände. Die negative Objektivität des Kunstwerks gemahnt selber an ein Regressionsphänomen. Es ist der psychiatrischen Lehre von der Schizophrenie als „Depersonalisierung“ vertraut, Fenichel zufolge eine Abwehrregung gegen den übermächtigen Narzißmus<sup>2)</sup>. Die Entfremdung der Musik vom Subjekt und zugleich ihre Bezogenheit auf Körpersensationen hat ihr pathogenes Analogon in den wahnhaften Körpersensationen derer, die des eigenen Körpers gleichwie eines Fremden gewahrwerden. Vielleicht dokumentiert die Spaltung des Strawinskyschen Kunstwerks in Ballett und objektivistische Musik selber das zugleich pathisch gesteigerte und dem Subjekt entfremdete Körpergefühl. Das Körpergefühl des Ichs wäre dann auf ein diesem real fremdes Medium, die Tanzenden, projiziert, die als solche „eigene“ und vom Ich beherrschte Sphäre jedoch, die Musik, entfremdet und dem Subjekt als an sich Seiendes gegenübergestellt. Die schizoide Aufspaltung der ästhetischen Funktionen im „Soldaten“ hätte ihre Vorform in der zugleich ausdruckslosen und einem ihrem Sinnzusammenhang jenseitigen, physischen zubestimmten Ballettmusik. Schon in den früheren Balletten Strawinskys fehlt es nicht an Passagen, wo die „Melodie“ in der Musik ausgespart ist, um in der wahren Hauptstimme, der Körperbewegung auf der Szene, zu erscheinen<sup>3)</sup>.

Die Abweisung des Ausdrucks, das sinnfälligste Moment von Depersonalisierung bei Strawinsky, hat in der Schizophrenie sein klinisches Gegenstück an der Hebephrenie, der Gleichgültigkeit des Kranken gegen das Auswendige. Gefühlskälte und emotionale „Flachheit“, wie sie an Schizophrenen durchweg beobachtet wird, ist keine Verarmung der vorgeblichen Innerlichkeit an sich. Sie entspringt im Mangel an libidinöser Besetzung der Objektwelt, der Entfremdung selber, die nicht das Innere sich entfalten läßt, sondern es gerade zur Starrheit und Unbeweglichkeit veräußerlicht. Daraus macht Strawinskys Musik ihre Tugend: Ausdruck, der allemal aus dem Leiden des Subjekts am Objekt hervorgeht, wird verpönt, weil es zum Kontakt gar nicht mehr kommt.

<sup>1)</sup> The Psychoanalytic Theory of Neurosis, New York 1945.

<sup>2)</sup> Fenichel, l. c., S. 419.

<sup>3)</sup> Die hier innerästhetisch sich durchsetzende Dissoziationstendenz steht in merkwürdig prästabilerter, nur aus der Einheit der Gesellschaft als Totalität zu erklärender Harmonie zu der technologisch bestimmten im Film als dem entscheidenden Medium der zeitgenössischen Kulturindustrie. In ihm sind Bild, Wort und Ton disparat. Filmmusik gehorcht ähnlichen Gesetzen wie die des Balletts.

Die impassibilité des ästhetischen Programms ist eine List der Vernunft über die Hebephrenie. Diese wird in Überlegenheit und künstlerische Reinheit umgedeutet. Sie läßt sich von Impulsen nicht stören, sondern benimmt sich, als operiere sie im Reich der Ideen. Wahrheit und Unwahrheit darin jedoch bedingen sich wechselseitig. Denn die Negation des Ausdrucks ist nicht einfach, wie es dem naiven Humanismus passen könnte, Rückfall in böse Unmenschlichkeit. Dem Ausdruck widerfährt, was er verdient hat. Nicht nur werden die zivilisatorischen Tabus über den Ausdruck<sup>1)</sup> in der als Medium bislang hinter der Zivilisation zurückgebliebenen Musik vollstreckt. Es wird zugleich Rechenschaft davon abgelegt, daß gesellschaftlich das Substrat des Ausdrucks, das Individuum, verurteilt ist, weil es selber das destruktive Grundprinzip jener Gesellschaft abgab, die heute an ihrem antagonistischen Wesen zugrundegeht. Wenn seinerzeit Busoni der expressionistischen Schönbergschule neue Sentimentalität vorwarf, so ist das nicht nur die modernistische Ausrede eines, der in der musikalischen Entwicklung nicht mitkam, sondern er spürte, daß im Ausdruck als solchem etwas vom Unrecht des bürgerlichen Individualismus fortlebt; von der Lüge dessen, was doch bloß gesellschaftlicher Agent ist, an und für sich zu sein; von der nichtigen Klage darüber, daß man vom Prinzip der Selbsterhaltung ereilt wird, das man doch eben durch Individuation selber vertritt und im Ausdruck reflektiert. Das kritische Verhältnis zum Ausdruck ist aller verantwortlichen Musik heute gemein. Auf divergenten Wegen haben es die Schönbergschule und Strawinsky gewonnen, obwohl jene auch nach der Einführung der Zwölftontechnik es nicht dogmatisierte. Es gibt Stellen bei Strawinsky, die in ihrer trüben Indifferenz oder grausamen Härte dem Ausdruck und seinem untergehenden Subjekt mehr Ehre antun, als wo es weiter überströmt, weil es noch nicht weiß, daß es tot ist: in solcher Gesinnung führt in der Tat Strawinsky den Prozeß Nietzsche contra Wagner zu Ende<sup>2)</sup>. Die leeren Augen seiner Musik haben zuweilen mehr Ausdruck als der Ausdruck. Unwahr und reaktionär wird die Absage an diesen erst, wenn die Gewalt, die damit dem Individuellen widerfährt, unmittelbar als Überwindung des Individualismus erscheint, Atomisierung und Nivellierung als Gemeinschaft der Menschen. Damit kokettiert die Strawinskysche Ausdrucksfeindschaft auf all ihren Stufen. Hebephrenie enthüllt am Ende auch musikalisch sich als das, was die Psychiater von ihr wissen. Die „Indifferenz zur Welt“ kommt auf das Abziehen aller Affekte vom Nichtich, auf narzißtische Gleichgültigkeit

<sup>1)</sup> Cf. Max Horkheimer und T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, I. c., S. 212ff.

<sup>2)</sup> Historisch ist das vermittelt durch Cocteau's *Le Coq et l'Arlequin*, eine Schrift gegen das schauspielerische Element der deutschen Musik. Es fällt mit dem expressiven zusammen: musikalische Schauspielerei ist nichts anderes als das Verfügbarmachen des Ausdrucks. Cocteau zehrt von der Nietzschepolemik. Von seiner leitet die Ästhetik Strawinskys sich her.

gegen das Los der Menschen heraus, und diese Gleichgültigkeit wird ästhetisch als Sinn ihres Loses zelebriert.

Der hebephrenen Gleichgültigkeit, die auf keinen Ausdruck sich einläßt, entspricht Passivität auch dort, wo Strawinskys Musik rastlose Aktivität vorstellt. Seine rhythmische Verhaltensweise kommt überaus nahe dem Schema der katatonischen Zustände. Bei gewissen Schizophrenen führt die Verselbständigung des motorischen Apparats nach dem Zerfall des Ichs zur endlosen Wiederholung von Gesten oder Worten; Ähnliches kennt man bereits an vom Schock Ereilten. So steht Strawinskys Schockmusik unter Wiederholungszwang, und der Zwang lädiert weiter das Wiederholte. Die Eroberung musikalisch zuvor unbetreter Regionen wie des vertierten Stumpfsinnes im „Soldaten“ verdankt sich dem katatonischen Einschlag. Aber er hilft nicht bloß der charakterisierenden Absicht, sondern der musikalische Verlauf selber wird davon angesteckt. Man hat der von Strawinsky ausgehenden Schule den Namen Motorik verliehen. Die Konzentration der Musik auf Akzente und Zeitabstände bringt die Illusion körperlicher Bewegung hervor. Aber diese Bewegung besteht in der verschiedenen Wiederkehr von Gleichem: der gleichen Melodieformen, der gleichen Harmonien, ja, der gleichen rhythmischen Muster selber. Indem die Motilität — Hindemith hat ein Chorwerk „Das Unaufhörliche“ genannt — es eigentlich nie weiter bringt, verfällt die Insistenz, die Präntention von Kraft, einer Schwäche und Vergeblichkeit vom Schlage der gestischen Schemata Schizophrener. Alle aufgewandte Energie wird in den Dienst blinden und ziellosen Gehorsams unter blinden Regeln gestellt, an Sisyphusaufgaben fixiert. In den besten infantilistischen Stücken ist aus solchem irren, eingesperrten sich in den Schwanz Beißen die verfremdete Wirkung des nicht aus den Fängen Lassens gezogen. Wie die katatonischen Handlungen starr zugleich und bizarr sind, so vereinen die Wiederholungen Strawinskys Konventionalismus und Beschädigung. Jener erinnert an die maskenhafte, zeremoniale Höflichkeit mancher Schizophrenen. Es bleiben dieser Musik nach gelungener Seelenaustreibung die leeren Gehäuse des Be-seelten zurück. Zugleich fungiert der Konventionalismus — aus dem dann, mit leiser ästhetischer Verschiebung, das neoklassische Ideal hervorgegangen ist — als „Restitutionsphänomen“, als Brücke zurück zum „Normalen“. Im Petruschka kamen konventionelle Erinnerungen, die Banalität von Drehorgel und Kinderreimen, als Reizwerte vor. Das *Sacre du Printemps* hatte sie weitgehend beseitigt: mit den Dissonanzen und all den stilistisch diktierten Verboten schlägt es der Konvention ins Gesicht und ist denn auch durchaus als revolutionär im konventionsfeindlichen Sinn verstanden worden<sup>1)</sup>. Von

<sup>1)</sup> Selbst das *Sacre* ist nicht bedingungslos antikonventionell. So ist die den Auftritt des Medizinmannes vorbereitende Stelle des Kampfspiels, von Ziffer (62) an (S. 51 der kleinen Partitur) die Stilisierung einer Geste der Opernkonvention, wie sie etwa die

der Histoire du Soldat an verändert sich das. Das Erniedrigte und Beleidigte, die Trivialität, die im Petruschka als Witz inmitten des Klingens figurierte, wird nun zum einzigen Material und zum Agens der Schocks. So beginnt die Renaissance der Tonalität. Die melodischen Kerne, nach dem Vorbild des Sacre und etwa der drei Quartettstücke vollends nun entwertet, klingen an die untere Vulgärmusik an, den Marsch, das idiotische Gefiedel, den veralteten Walzer, auch schon die kurrenten Tänze Tango und Ragtime<sup>1)</sup>. Nicht in der Kunstmusik, sondern in den standardisierten und vom Markt degradierten Gebrauchspiecen, die freilich nur vom Komponiertvirtuosen transparent gemacht zu werden brauchen, um ihr klapperndes Skelett zu offenbaren, werden die Themenmodelle aufgespürt. Durch Affinität zu dieser Musiksphäre gewinnt der Infantilismus sowohl seinen „realistischen“, wie immer auch negativen Halt an dem, was gang und gäbe ist, wie er Schocks austeilt, indem er die den Menschen vertraute, populäre Musik ihnen so nahe auf den Leib rücken läßt, daß sie von ihr als rein durch den Markt vermittelter, dinghafter, ganz ferner erschreckt werden. Die Konvention überschlägt sich: nur durch sie hindurch leistet Musik die Verfremdung. Sie entdeckt das latente Grauen der unteren Musik in den Fehlleistungen ihrer Interpretation wie in ihrem Zusammengesetztsein aus desorganisierten Partikeln und zieht aus der allgemeinen Desorganisation ihr Organisationsprinzip. Der Infantilismus ist der Stil des Kaputten. Es klingt, wie aus Briefmarken geklebte Bildchen aussehen, brüchige und wiederum ausweglos dicht verklammerte Montage, drohend gleich den ärgsten Träumen. Das pathogene, zugleich kreisend geschlossene und desintegrierte Arrangement verschlägt den Atem. In ihm signalisiert sich musikalisch der entscheidende anthropologische Sachverhalt der Ära, an Erregung von Volksmassen untermalt, formal ein auskomponierter Doppelpunkt. Die große Oper kannte solche Passagen seit der Stummen von Portici. Durch Strawinskys gesamtes Werk hindurch geht die Neigung, nicht sowohl die Konventionen abzuschaffen, als ihre Essenz herauszuarbeiten. Einige der letzten Werke, wie die Danses Concertantes und die Scènes de Ballet, haben das geradezu zum Programm gemacht. Solche Neigung gehört nicht Strawinsky allein, sondern der gesamten Epoche an. Je mehr der musikalische Nominalismus anwächst, die tradierten Formen ihre Verbindlichkeit einbüßen, desto weniger kann es darauf ankommen, einen weiteren Spezialfall dessen Typus des schon bestehenden Repräsentanten hinzuzufügen. Wo die Komponisten nicht auf alle vorgegebene Allgemeinheit der Form verzichten, müssen sie versuchen, rein das Wesen der Form, mit der sie sich einlassen, gleichsam ihre platonische Idee zu formulieren. Schönbergs Bläserquintett ist Sonate in demselben Sinn wie Goethes Märchen das Märchen überhaupt. (Cf. T. W. Adorno, Schönbergs Bläserquintett, Pult und Taktstock, V. Jahrgang 1928, S. 45ff. — Zur „Destillation“ von Ausdruckscharakteren cf. Thomas Mann, Doktor Faustus, Stockholm 1947, S. 741.)

<sup>1)</sup> Damit wird die Gefahr des Gefahrlosen akut, die Parodie dessen, was ohnehin so verachtet ist, daß es der Parodie nicht bedarf, und an dessen überlegener Imitation gerade der Kulturbürger seine hämische Freude hat. In den gewiß ungemein reizenden, später virtuos instrumentierten vierhändigen Klavierstücken wird der Schock vom Lachen absorbiert. Von der schizoiden Verfremdung des Soldaten ist nichts zu spüren, und die Stücke sind Konzertliebhaber der ungebrochenen Kabarettwirkung geworden.

dessen Beginn das Werk steht: die Unmöglichkeit von Erfahrung. Wenn Benjamin die Epik Kafkas als Erkrankung des gesunden Menschenverstands bezeichnet hat, dann sind die schadhafte Konventionen des „Soldaten“ die Wundmale alles dessen, was durch das bürgerliche Zeitalter hindurch gesunder Menschenverstand in der Musik hieß. An ihnen erscheint der unversöhnliche Bruch zwischen dem Subjekt und dem, was musikalisch als Objektives ihm gegenüberstand, dem Idiom. Jenes ist so ohnmächtig wie dieses verfallen. Musik muß darauf verzichten, sich zum sei es auch tragischen Bild richtigen Lebens zu machen. Stattdessen verkörpert sie die Idee, daß es kein Leben mehr gibt.

Damit erklärt sich der bestimmende Widerspruch in Strawinskys Musik. Sie ist der Gegenschlag gegen alles musikalisch „Literarische“ nicht nur der Programm Musik, sondern auch der poetischen Aspirationen des Impressionismus, über welche der Strawinsky intellektuell nahestehende, wenn auch als Komponist unzulängliche Satie sich lustig machte. Indem aber Strawinskys Musik nicht als unmittelbarer Lebensprozeß auftritt, sondern als absolute Mittelbarkeit; indem sie die Desintegration von Leben sowohl wie den verfremdeten Bewußtseinsstand des Subjekts in ihrem eigenen Material registriert, wird sie selber in ganz anderem Sinn literarisch und straft damit freilich die Ideologie der Ursprungsnähe Lügen, die so gerne an sie sich heftete. Das Verbot des Pathos im Ausdruck ereilt die kompositorische Spontaneität selber: das Subjekt, das musikalisch nicht länger etwas von sich aussagen soll, hört damit auf, eigentlich zu „produzieren“, und begnügt sich mit dem hohlen Echo der objektiven musikalischen Sprache, die nicht seine eigene mehr ist. Strawinskys Werk ist, am deutlichsten in der infantilistischen Phase, aber eigentlich durchweg, nach dem Wort von Rudolf Kolisch, Musik über Musik<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Die Neigung, Musik über Musik zu schreiben, ist im beginnenden zwanzigsten Jahrhundert verbreitet. Sie datiert bis auf Spohr zurück, wenn man sie nicht gar Mozarts Händelimitationen zur Last legen will. Aber auch die von solchem Ehrgeiz freien Themen Mahlers sind in selige Sehnsucht versetzte Kindheitserinnerungen aus dem Goldenen Buch der Musik, und Strauß gefällt sich in ungezählten Anspielungen und Pastiches. All das hat sein Vorbild in den Meistersingern. Es wäre oberflächlich, jene Neigung im Spenglerschen Sinn alexandrinisch-zivilisatorisch zu schelten, als ob die Komponisten nichts Eigenes mehr zu sagen hätten und darum parasitär ans Verlorene sich festsaugten. Solche Begriffe von Originalität sind vom bürgerlichen Eigentum abgezogen: unmusikalische Richter verurteilen die musikalischen Diebe. Der Grund der Tendenz ist technischer Art. Die Möglichkeiten von „Erfindung“, die im Konkurrenzzeitalter den Ästhetikern unbegrenzt schien, sind im Schema der Tonalität fast zählbar: weitgehend definiert einerseits vom zerlegten Dreiklang, andererseits der diatonischen Sekundenfolge. Zur Zeit des Wiener Klassizismus, als die Formtotalität mehr galt denn der melodische „Einfall“, hätte man an solcher Enge des Verfügbaren sich nicht gestoßen. Mit der Emanzipation des subjektiven Liedmelos jedoch ward die Schranke immer fühlbarer: die Komponisten waren dazu angehalten, „Einfälle“ zu haben wie Schubert oder Schumann, aber das schmale Material war so ausgeschöpft, daß kein Einfall mehr gedeihen konnte, der nicht irgend schon dagewesen wäre. Sie haben darum die objektive Abgebrauchtheit des

An den Rat seines Ästhetikers *ne faites pas l'art après l'art* hat er sich nicht gehalten. Die Konzeption der lädierten Tonalität selber, auf der alle Werke Strawinskys etwa seit dem „Soldaten“ beruhen, setzt außerhalb der immanenten Formgesetzlichkeit der Werke stehende, durch Bewußtsein von außen, „literarisch“ gegebene Musikstoffe voraus, an denen die Komposition sich betätigt. Sie zehrt von der Differenz der Modelle und dem, was sie damit verübt. Der für die Schule Schönbergs zentrale Begriff eines dem Werk selber innewohnenden musikalischen Materials ist in Strenge kaum auf Strawinsky anwendbar. Seine Musik blickt stets auf andere hin, die sie durch Überbelichtung ihrer starren und mechanistischen Züge „verzerrt“. Die *Histoire du Soldat* läßt aus der in Trümmer geschlagenen entäußerten Musiksprache durch konsequente Handhabung eine zweite, traumhaft regressive zusammenschießen. Sie wäre vergleichbar den aus Tagesresten gebildeten Traummontagen der Surrealisten. So mag der *monologue intérieur* beschaffen sein, den die aus Radio und Grammophon-Automaten auf die Städtebewohner losgelassene Musik in ihrem entspannten Bewußtsein führt, eine synthetische zweite Musiksprache, technifiziert und primitiv. Im Versuch, solche Sprache zu erreichen, berührt Strawinsky sich mit Joyce: nirgends kommt er seinem innersten Anliegen näher, der Konstruktion dessen, was Benjamin Urgeschichte der Moderne nannte. Doch hat er sich nicht auf dem Extrem gehalten: schon Stücke wie die beiden Ragtimes verfremden weniger die Musiksprache — nämlich Tonalität — selber durch die Traumarbeit der Erinnerung, als daß sie einzelne deutlich ablösbare Modelle der Gebrauchssphäre in absolut-musikalische Gebilde umdenken. Bei vielen Stücken dieses Typus ließe sich daneben schreiben, wie sie „richtig“ lauteten: Polkas, Gallops und vulgäre Salonschlager des neunzehnten Jahrhunderts. Die Beschädigungsaktion verschiebt sich vom Idiom als solchem auf den ohnehin gerichteten Abhub: erstes Einlenken. Der Psychologie zufolge verhält sich der „autoritäre Charakter“ ambivalent der Autorität gegenüber. So dreht Strawinskys Musik der unserer Väter eine Nase<sup>1)</sup>. Der Respekt vor der Autorität, der man es antut, anstatt sie in der kritischen Anstrengung der eigenen Produktion aufzulösen, tritt

---

Vorrats ins subjektive Verhältnis zu diesem aufgenommen und mehr oder weniger offen ihre Thematik als „Zitat“, mit der Wirkung der Wiederkehr eines Bekannten konstruiert. Bei Strawinsky wird dies Prinzip absolut: ihm entgegengesetzt ist nur ein Verfahren, das den harmonisch-melodischen Zirkel verläßt wie das Schönbergsche. Unter den Impulsen zur Atonalität war gewiß nicht der letzte, ins Freie zu kommen, los von einem sowohl den eigenen Konfigurationen wie seiner Symbolik nach vergriffenen Material. — Unverkennbar die Verwandtschaft zwischen dem historischen Aspekt des Musik über Musik Schreibens und dem Zusammenbruch dessen, was einmal als „Melodie“ geläufig war.

<sup>1)</sup> So stark ist diese Ambivalenz, daß sie selbst während der neoklassischen Phase, in der ungebrochene Bejahung von Autorität posiert wird, immer wieder durchkommt. Das jüngste Beispiel ist die Zirkuspolka, mit der minderen Karrikatur des Schubertschen Militärmarsches am Ende.

zusammen mit der sonst von Strawinskys Musik gut verdrängten Wut über das renoncement. Solche Gesinnung trifft das neue, autoritäre Publikum auf halbem Wege. Die Lächerlichkeit der Polkas schmeichelt dem Jazzfanatiker; der Triumph über die Zeit in abstracto, über das, was veraltet sich darstellt durch den Wechsel der Mode, ist der Ersatz für den revolutionären Impuls, der sich nur dort noch betätigt, wo er sich bereits von großen Mächten gedeckt weiß. Trotzdem bewahrt der literarische Zug Strawinskys die permanente Möglichkeit des Skandals. Seine Nachahmer unterscheiden sich von ihm auch darin, daß sie, weniger vom Geist angefochten, der Versuchung, Musik über Musik zu schreiben, rasch ledig wurden. Hindemith zumal hat von Strawinsky zwar den neusachlichen Anspruch übernommen, aber die gebrochene Musiksprache nach kurzfristigen Exzessen ins Buchstäblich-Solide übersetzt und eine rückwärtige Verbindungslinie zwischen den Masken und Hohlplastiken und dem „absoluten“ Musikideal des deutschen Akademismus gezogen. Der Kurzschluß, der von der Ästhetik Apollinaires und Cocteaus zur Volks- und Jugendmusikbewegung und zu ähnlichen Unternehmungen der organisierten Banausie führte, wäre eines der sonderbarsten Exempel für das Herabsinken von Kulturgut, hätte er nicht sein Gegenstück an der Faszination, die der deutsche Kulturfaschismus international gerade auf jene Intellektuellen ausübte, deren Innovationen durch die Ordnung Hitlerschen Stils pervertiert zugleich und kassiert wurden.

Strawinskys Musik über Musik Machen desavouierte jenen Provinzialismus des guten deutschen Musikers, der für handwerkliche Konsequenz mit amüsischer Rückständigkeit zahlen läßt. Indem bei Strawinsky kein musikalisches Ereignis behauptet, es selber, „Natur“ zu sein, hat er den Typus des Literaten in der Musik nachdrücklich tradiert und damit soviel Recht auf seiner Seite wie der Literat gegen den Anspruch des Dichters, inmitten der spätindustriellen Warenwelt als inspirierter Schöpfer im Walde so für sich hinzugehen. Das schizoide Abgesperrtsein von Natur, das sein *œuvre* sich zueignet, wird zum Korrektiv gegen ein Gebaren von Kunst, das Entfremdung verkleistert, anstatt ihr die Stirn zu bieten. In der westlichen Musik hat der Literat seine Vorgeschichte am Ideal des Maßhaltens. Das Endliche ist das gut Gemachte. Nur was den metaphysischen Anspruch von Unendlichkeit erhebt, sucht eben damit den Charakter des Gemachten als beschränkend aufzuheben und als Absolutes sich zu setzen. Debussy und Ravel waren literatenähnlich nicht bloß, weil sie gute Gedichte komponierten: zumal des letzteren Ästhetik des gedrechselten Spielzeugs, der *gageure*, des *tour de force* beugte sich dem Verdikt des Baudelaire der *Paradis Artificiels*, der keine „Naturlyrik“ mehr schrieb. Keine Musik, die an technologischer Aufklärung teilhat, vermag jenem Verdikt länger sich zu entziehen. Bei Wagner schon hat das technisch souverän Gemachte über die Inspiration, das sich Überlassen ans unbeherrschte

Material, in jedem Sinn das Übergewicht. Aber die deutsche Ideologie gebietet, eben dieses Moment zu verdecken: gerade die Herrschaft des Künstlers über die Natur soll selber als Natur erscheinen. Der böse Irrationalismus Wagners und sein Rationalismus in der bewußten Verfügung über die Mittel sind zwei Seiten des gleichen Sachverhalts. Darüber ist die Schönbergschule, blind gegen jene historischen Veränderungen im ästhetischen Produktionsprozeß, welche die Kategorie des begnadeten Sängers vollends außer Kraft setzen, nicht hinausgekommen. Neben der totalen Rationalisierung des Materials in der Zwölftontechnik läuft ein Kinderglaube an den Genius, der schließlich in skurrilen Prioritätsstreitigkeiten, possessiven Ansprüchen auf Originalität kulminiert. Solche Verblendung, vielleicht die Bedingung zur strengen und reinen Durchformung der Sache, bezieht sich nicht bloß auf die als solche gleichgültige Gesinnung der Komponisten. Sie macht sie hilflos allen Fragen der geistigen Funktion ihrer Musik gegenüber. Die äußerster Autarkie zustrebende Wiener Musik hält unschuldig daran fest, literarische Vorwürfe nach musikdramatischem Schema zu verdoppeln, anstatt von ihnen sich zu distanzieren oder sie antithetisch zu behandeln. Diese Luft hat sich in Strawinskys Werk verzogen. Indem das artifizielle Moment der Musik, das „Machen“, seiner selbst bewußt wird und sich einbekennt, verliert es den Stachel der Lüge, reiner Seelenlaut, primär, unbedingt zu sein. Das ist der Gewinn an Wahrheit, den die Austreibung des Subjekts einheimst. An Stelle des französischen *bien fait* tritt ein kunstvolles *mal fait*: die Musik über Musik gibt zu verstehen, daß sie kein in sich erfüllter Mikrokosmos, sondern die Reflexion des Zerbrochenen und Entleerten sei. Ihre berechneten Fehler sind verwandt den offenen, jegliche Geschlossenheit der Bildgestalt dementierenden Konturen legitimer zeitgenössischer Malerei wie Picassos. Parodie, die Grundform der Musik über Musik, heißt etwas Nachmachen und durchs Nachmachen Verspotten. Solche Haltung gerade, zuerst den Bürgern verdächtig als die des intellektuellen Musikanten, fügt doch bequem der Regression sich ein. Wie ein Kind Spielzeug demontiert und dann mangelhaft wieder zusammensetzt, so benimmt die infantilistische Musik sich zu den Modellen. Etwas nicht ganz Domestiziertes, ungebändigt Mimetisches, Natur gerade steckt in der Unnatur: so mögen Wilde einen Missionar tanzen, ehe sie ihn fressen. Aber der Impuls dazu ist aus dem zivilisatorischen Druck hervorgegangen, der liebende Nachahmung verpönt und Nachahmung nur als verstümmelnde toleriert. Das, nicht der vorgebliche Alexandrinismus steht zur Kritik. Der böse Blick aufs Modell bannt die Musik über Musik in Unfreiheit. Sie verkümmert in der Bindung ans Heteronome. Es ist, als könne sie an kompositorischem Inhalt nicht mehr sich zumuten, als in der Schäbigkeit jener Musik angelegt ist, an deren negativem Bilde sie ihr Glück hat. Die Gefahr des musikalischen Literaten mit all seinen Reaktionsweisen, dem Justament der Music Hall

gegen den Parsifal, des mechanischen Klaviers gegen den Rausch der Streicher, eines romantischen Traumamerika gegen den Kinderschreck deutscher Romantik ist nicht zuviel Bewußtheit, Gebrochenheit, Differenziertheit, sondern die Versimpelung. Sie wird evident, sobald Musik über Musik die Anführungszeichen unterschlägt.

Erinnerungstrümmer werden aneinander gereiht, nicht musikalisch unmittelbares Material aus der eigenen Triebkraft entfaltet. Die Komposition verwirklicht sich nicht durch Entwicklung, sondern vermöge der Risse, welche sie durchfurchen. Die übernehmen die Rolle, die früher dem Ausdruck zufiel: ähnlich wie Eisenstein von der Filmmontage erklärte, der „allgemeine Begriff“, die Bedeutung, die Synthese der Teilelemente des Vorwurfs gehe hervor gerade aus ihrer Nebeneinanderstellung als getrennter<sup>1)</sup>. Damit aber dissoziiert sich das musikalische Zeitkontinuum selber. Strawinskys Musik bleibt Randphänomen trotz der Ausbreitung ihres Stils über die gesamte jüngere Generation, weil sie die dialektische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Zeitverlauf vermeidet, die das Wesen aller großen Musik seit Bach ausmacht. Aber die Eskamotierung der Zeit, die von den rhythmischen Kunststücken bewerkstelligt wird, ist keine jähe Errungenschaft Strawinskys. Der seit dem *Sacre* als Gegenpapst gegen den Impressionismus ausgerufen ward, lernte von diesem musikalische „Zeitlosigkeit“. Der Erfahrung des an deutscher und österreichischer Musik Gebildeten ist von Debussy her enttäuschte Erwartung vertraut. Das arglose Ohr spannt das ganze Stück hindurch, ob „es komme“; alles erscheint wie Vorspiel, Präludieren zu musikalischen Erfüllungen, zum „Abgesang“, der dann ausbleibt. Das Gehör muß sich umschulen, um Debussy richtig wahrzunehmen, nicht als einen Prozeß mit Stauung und Auslösung, sondern als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild. Die Sukzession exponiert bloß, was dem Sinne nach simultan ist: so wandert der Blick über die Leinwand. Technisch sorgt dafür zunächst die nach dem Ausdruck Kurt Westphals „funktionslose“ Harmonik. Anstatt daß Stufenspannungen innerhalb der Tonart oder modulatorisch ausgetragen würden, lösen sich jeweils in sich statische und in der Zeit vertauschbare harmonische Komplexe ab. Das harmonische Kräftespiel wird durch deren Wechsel ersetzt; der Idee nach gar nicht so unähnlich der komplementären Harmonik der Zwölftontechnik. Alles übrige folgt aus der harmonischen Anschauungsweise des Impressionismus: die schwebende, eine eigentliche „Durchführung“ ausschließende Behandlung der Form, das Vorwalten des vom Salon herkommenden Typus Charakterstück auf Kosten des eigentlich Symphonischen selbst in ausgedehnteren Sätzen, die Absenz des Kontrapunktes, die überwertige, den harmonischen Komplexen zugeordnete Koloristik. Es gibt kein „Ende“: das Stück hört auf wie das Bild, von dem

<sup>1)</sup> Cf. Sergej Eisenstein, *The Film Sense*, New York 1942, p. 30.

man sich abwendet. Bei Debussy hatte diese Tendenz bis zum zweiten Band der *Préludes* und dem Ballett *Jeux* sich mit wachsender Atomisierung der thematischen Substanz immer mehr verstärkt. Sein Radikalismus darin brachte einige seiner meisterlichsten Stücke um die Beliebtheit. Der Spätstil Debussys dann ist eine Reaktion dagegen, der Versuch, etwas wie musikalischen Zeitverlauf wieder anzudeuten, ohne das Ideal des Schwebenden darüber zu opfern. Ravels Arbeit ist im Großen umgekehrt verlaufen. Das Frühwerk *Jeux d'eau* ist eines der entwicklungslosesten, undynamischsten der Schule trotz der Sonatendisposition, aber seitdem hat er sich um Kräftigung des Stufenbewußtseins bemüht. Daher die eigentümliche, von Brahms ganz verschiedene Rolle der Modalität. Die Kirchentonarten geben ein Surrogat für die tonalen Stufen ab. Diese aber werden durch den Fortfall der Kadenzfunktion, den die Modalität begünstigt, entdynamisiert. Der Archaismus der Organum- und faux bourdon-Wirkungen hilft eine Art stufenweisen Fortgangs zu Wege zu bringen und doch das Gefühl des statischen Nebeneinanders zu erhalten. Das undynamische Wesen der französischen Musik mag auf ihren Erbfeind Wagner zurückgehen, dem doch unersättliche Dynamik vorgeworfen wird. Bei ihm schon ist der Verlauf vielerorten ein bloßes Verschieben. Daher leitet sich die Motivtechnik Debussys, entwicklungslose Wiederholung einfachster Tonfolgen. Strawinskys berechnet-karge Melismen sind die unmittelbaren Nachkommen jener Debussystischen gleichsam physikalischen Motive. Sie sollten „Natur“ bedeuten, wie viele der Wagnerschen, und Strawinsky ist dem Glauben an derlei Urphänomene treu geblieben, wenngleich er sie gerade durch Aussparung ihres Ausdrucks dazu zu machen hoffte. In der Tat steckt schon in der unermüdlichen und, als ausnahmslose, am Ende sich selbst aufhebenden Wagnerischen Dynamik etwas Scheinhaftes, Vergebliches. „Jedem ruhigen Beginnen folgte ein rasches Aufwärtstreiben. Der darin unersättliche, aber nicht unerschöpfliche Wagner verfiel notgedrungen auf den Ausweg, nach einem erreichten Höhepunkte wieder leise anzusetzen, um sofort von neuem anzuwachsen<sup>1)</sup>.“ Mit anderen Worten: die Steigerung führt eigentlich nicht weiter, dasselbe geschieht noch einmal. Dementsprechend wird, etwa im zweiten Akt des *Tristan*, der musikalische Inhalt des den Steigerungsabschnitten je zugrundeliegenden Motivmodells von der sequenzierenden Fortsetzung kaum irgend tangiert. Dem dynamischen Element ist ein mechanisches gesellt. Darauf dürfte sich der alte und beschränkte Vorwurf der Formlosigkeit gegen Wagner beziehen. Als Riesenkartons zeigen die Musikdramen Ansätze der gleichen Verräumlichung des Zeitverlaufs, des zeitlich disparaten Nebeneinander, das dann bei den Impressionisten und bei Strawinsky vorherrschend und zum Phantasma

<sup>1)</sup> F. Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Zweite Ausgabe, Leipzig, o. J., S. 29.

von Form wird. Die philosophische Konstruktion Wagners, ungemein homogen der kompositorischen, kennt Geschichte eigentlich nicht, sondern nur die permanente Revokation in Natur. Solche Suspension des musikalischen Zeitbewußtseins entspricht dem Gesamtbewußtsein eines Bürgertums, das, indem es nichts mehr vor sich sieht, den Prozeß selber verleugnet und seine Utopie an der Zurücknahme der Zeit in den Raum hat. Die sinnliche Tristesse des Impressionismus ist die Erbin des Wagnerschen philosophischen Pessimismus. An keiner Stelle geht der Klang zeitlich über sich hinaus, sondern verschwebt im Raum. Bei Wagner war Entsagung, die Verneinung des Willens zum Leben, die tragende metaphysische Kategorie; die französische Musik, die aller Metaphysik, selbst der pessimistischen, sich begeben hat, spricht objektiv solche Entsagung um so stärker aus, je mehr sie bei einem Glück sich bescheidet, das, als bloßes Hier, als absolute Vergänglichkeit, schon keines mehr ist. Solche Stufen des Resignierens sind die Vorformen der Liquidation des Individuums, die Strawinskys Musik zelebriert. Man könnte ihn, übertreibend, einen zu sich selbst gekommenen Wagner nennen, der dessen Wiederholungszwang, ja selbst der „musikdramatischen“ Leere des musikalischen Fortgangs, vorsätzlich sich überläßt, ohne den regressiven Impuls länger durch bürgerliche Ideale von Subjektivität und Entwicklung zu verdecken. Wenn die ältere Wagnerkritik, vorab Nietzsche, den Vorwurf erhob, die Wagnersche Motivtechnik wolle den musikalisch Dummen — den der industriellen Massenkultur zubestimmten Charakteren — die Gedanken einhämmern, so wird dies Einhämmern bei Strawinsky, dem Meister allen Schlagzeugs, zum zugestandenen technischen Prinzip wie dem der Wirkung: Authentizität zur Propaganda ihrer selbst.

Die immer wieder bemerkte Analogie des Übergangs von Debussy zu Strawinsky zu dem von der impressionistischen Malerei zum Kubismus zeigt mehr an als eine vage geistesgeschichtliche Gemeinsamkeit, in der die Musik im üblichen Abstand hinter Literatur und Malerei herhinkte. Vielmehr ist die Verräumlichung der Musik Zeugnis einer Pseudomorphose der Musik an die Malerei, im Innersten ihrer Abdikation. Man mag das zunächst aus der besonderen Situation Frankreichs erklären, wo die Entwicklung der malerischen Produktivkräfte die der musikalischen so überwog, daß diese unwillkürlich Halt bei der großen Malerei suchten. Aber der Sieg des malerischen über das musikalische Ingenium fügt sich dem positivistischen Zug des gesamten Zeitalters ein. Alle Malerei, auch die abstrakte, hat ihr Pathos an dem was ist; alle Musik meint ein Werden und dem will sie in Strawinsky durch die Fiktion ihres bloßen Daseins sich entziehen<sup>1)</sup>. Bei Debussy waren die einzelnen

<sup>1)</sup> Die bürgerliche Vorstellung vom Pantheon möchte der Malerei und der Musik friedlich Plätze nebeneinander zuweisen. Aber ihr Verhältnis ist in Wahrheit, trotz synästhetischer Doppelbegabungen, widerspruchsvoll bis zur Unvereinbarkeit. Das ist

Farbkomplexe noch miteinander vermittelt wie durch die Wagnersche „Kunst des Übergangs“: der Klang ist nicht abgesetzt, sondern schwingt jeweils über seine Grenze hinaus. Durch solches Ineinanderschwimmen bildete sich etwas wie sinnliche Unendlichkeit. Nach dem gleichen Verfahren kamen auf den impressionistischen Bildern, deren Technik die Musik absorbierte, durch die nebeneinander gesetzten Farbflecke dynamische Wirkungen, Lichteffekte zustande. Jene sinnliche Unendlichkeit war das poetisch-auratische Wesen des Impressionismus und ihr galt die Rebellion kurz vor dem ersten Krieg. Strawinsky hat die räumlich-flächenhafte Konzeption der Musik von Debussy geradewegs übernommen, und die Technik der Komplexe, ebenso wie die Beschaffenheit der melodischen Atommodelle ist Debussystisch. Die Neuerung besteht eigentlich nur darin, daß die Verbindungsdrähte zwischen den Komplexen durchschnitten, die Überreste differential-dynamischen Verfahrens abgebaut werden. Hart stehen die räumlichen Teilkomplexe gegeneinander. Die polemische Negation des weichen *laissez vibrer* wird zum Beweis von Kraft gemacht, das Unverbundene, Endprodukt der Dynamik, geschichtet wie Marmorblöcke. Was ineinander tönte, verselbständigt sich als gleichsam anorganischer Akkord. Verräumlichung wird absolut: der Aspekt der Stimmung, in dem alle impressionistische Musik etwas von subjektiver Erlebniszeit festhält, ist beseitigt.

Strawinsky und seine Schule bereiten dem musikalischen Bergsonianismus sein Ende. Sie spielen den *temps espace* gegen den *temps durée* aus<sup>1)</sup>. Die

gerade dorthervorgetreten, wo die Vereinigung kulturphilosophisch proklamiert ward, im Wagnerschen Gesamtkunstwerk. So verkümmert war dessen bildnerisches Element von Anbeginn, daß es nicht wunder zu nehmen braucht, wenn schließlich in Bayreuth die musikalisch gefeiltesten Aufführungen vor den staubigsten Bühnenbildern stattfanden. Thomas Mann hat auf das „Dilettantische“ der Idee der Vereinigung der Künste hingewiesen. Er bestimmt dieses Dilettantische als ein amusisches Verhältnis zur Malerei. Aus Rom wie aus Paris schrieb Wagner an Mathilde Wesendonk, daß „das Auge mir als Sinn der Wahrnehmung der Welt nicht genügt“, daß ihn Raffael „nie einmal berühren“ wolle. „Sehen Sie und schauen Sie für mich mit: ich habe es nötig, daß es jemand für mich tut“ (Thomas Mann, *Adel des Geistes*, Stockholm 1945, S. 413). Wagner nennt sich deswegen einen „Vandalen“. Dabei leitet ihn die Ahnung, daß Musik ein zivilisatorisch Unerfaßtes, nicht vollends der vergegenständlichenden Ratio Unterworfenenes enthalte, während die Kunst des Auges, die sich an die bestimmten Dinge, die gegenständliche Welt der Praxis hält, damit dem Geist technologischen Fortschritts verschwistert sich zeigt. Die Pseudomorphose der Musik an die malerische Technik kapituliert vor der Übermacht rationaler Technologie in eben jener Kunstsphäre, die ihr Wesen am Einspruch gegen solche Übermacht hatte und die doch selber der fortschreitenden rationalen Naturbeherrschung zufiel.

<sup>1)</sup> Die *Histoire du Soldat* erweist sich als das wahre Zentrum von Strawinskys Werk auch darin, daß sie, in der Konstruktion des bedeutenden Ramuzschen Textes, an die Schwelle des Bewußtseins von diesem Sachverhalt führt. Der Held, ein Prototyp jener

Verfahrungsweise, die ursprünglich von der irrationalistischen Philosophie inspiriert war, macht sich zum Anwalt von Rationalisierung im Sinn erinnerungsloser Meß- und Zählbarkeit. Musik, irr geworden an sich selbst, fürchtet, angesichts des Anwachsens der Technik im späten Kapitalismus, sonst rückständig ihrem Widerspruch zu jener zu erliegen. Aber indem sie ihm durch einen Tänzersprung entgeht, verstrickt sie sich nur um so tiefer. Wohl hat Strawinsky kaum je auf Maschinenkunst im Sinn des ominösen „Tempos der Zeit“ sich eingelassen. Dafür jedoch befaßt seine Musik sich mit menschlichen Verhaltensweisen, die auf die Ubiquität der Technik als Schema des gesamten Lebensprozesses ansprechen: so wie diese Musik soll reagieren, wer nicht unter die Räder kommen will. Keine Musik heute, die etwas von der Gewalt der geschichtlichen Stunde in sich hätte und dabei vom Verfall der Erfahrung, dem Ersatz von „Leben“ durch einen von der konzentrierten wirtschaftlichen Verfügungsgewalt gelenkten Vorgang wirtschaftlicher Anpassung unberührt sich zeigte. Das Absterben subjektiver Zeit in Musik scheint so unausweichlich inmitten einer Menschheit, die sich selber zum Ding, zum Objekt ihrer eigenen Organisation macht, daß an den extremen Polen des Komponierens Ähnliches sich beobachten läßt. Die expressionistische Miniatur der Wiener Schule kontrahiert die Zeitdimension, indem sie, nach Schönbergs Wort „einen Roman durch eine einzige Geste ausdrückt“, und in den mächtigen Zwölftonkonstruktionen steht Zeit ein durch ein integrales Verfahren, das darum entwicklungslos anmutet, weil es nichts außer-

Generation nach dem ersten Weltkrieg, aus der der Faschismus seine einsatzbereiten Horden rekrutierte, geht zugrunde, weil er gegen das Gebot des Arbeitslosen sich verfehlt: nur dem Augenblick leben. Der Zusammenhang der Erfahrung im Eingedenken gilt jener Selbsterhaltung als Todfeind, die mit Selbstauslöschung erkaufte wird. Nach der englischen Fassung ermahnt den Soldaten der Raisonneur: *One can't add what one had to what one has / Nor to the thing one is, the thing one was. / No one has a right to have everything — / It is forbidden. / A single happiness is complete happiness / To add to it is to destroy it . . .* Das ist die angstvoll-unwiderlegliche Maxime des Positivismus, die Ächtung der Wiederkehr eines jeglichen Vergangenen als Rückfall in den Mythos, als Auslieferung an die Mächte, welche im Stück der Teufel verkörpert. Die Prinzessin klagt darüber, daß sie den Soldaten nie von seinem Vorleben habe sprechen hören und er erwähnt darauf dunkel die Stadt, wo seine Mutter lebte. Seine Sünde, die Überschreitung der engen Grenzen des Königreichs, kann kaum als etwas anderes gedacht werden denn als Besuch jener Stadt: als Opfer an die Vergangenheit. „*La recherche du temps perdu est interdite*“ — das gilt für keine Kunst mehr als gerade die, deren innerstes Gesetz die Regression ist. Die Rückverwandlung des Subjekts ins vorweltliche Wesen wird möglich nur dadurch, daß ihm das Innewerden seiner selbst, das Gedächtnis, abgeschnitten ist. Daß der Soldat in den Bereich des bloß Gegenwärtigen gebannt bleibt, enträtselt das Tabu, in dessen Zeichen Strawinskys Musik insgesamt steht. Die stoßweisen, grell gegenwärtigen Wiederholungen wären als Mittel zu begreifen, durch Stillstellung der Dauer die Dimension des Gedächtnisses, das geschützte Vergangene aus der Musik zu vertilgen. Seine Spuren gleich der Mutter unterliegen dem Tabu. Der Brahmsische Weg des Subjekts „zurück ins Kinderland“ wird einer Kunst zur Kardinalsünde, die den präsubjektiven Aspekt der Kindheit wiederherstellen möchte.

halb seiner selbst duldet, woran Entwicklung sich erproben könnte. Aber zwischen solcher Veränderung des Zeitbewußtseins in der inneren Zusammensetzung der Musik und der veranstalteten Pseudomorphose der musikalischen Zeit an den Raum, ihrer Sistierung durch Schocks, elektrische Schläge, welche die Kontinuität zersprengen, ist aller Unterschied. Dort hängt Musik, in der bewußtlosen Tiefe ihrer Struktur, dem historischen Schicksal des Zeitbewußtseins nach; hier wirft sie sich zum arbiter temporis auf und veranlaßt die Hörer, ihre Erlebniszeit zu vergessen und der verräumlichten sich auszuliefern. Daß es kein Leben mehr gibt, preist sie als ihre Errungenschaft, als Objektivierung des Lebens. Dafür ereilt sie die immanente Rache. Der Trick, der alle Formveranstaltungen Strawinskys definiert: Zeit wie im Zirkustableau einsetzen zu lassen und Zeitkomplexe wie räumliche zu präsentieren, nützt sich ab. Er verliert die Macht über das Bewußtsein von Dauer: nackt, heteronom kommt diese zum Vorschein und strafft die musikalische Absicht Lügen als Langeweile. Anstatt die Spannung von Musik und Zeit auszutragen, schlägt er dieser eine Finte. Darum schrumpfen ihm alle die Kräfte ein, die der Musik zuwachsen, wo sie Zeit in sich aufnimmt. Das maniert Verarmte, das sich geltend macht, sobald Strawinsky mehr anstrebt als die Spezialität, ist verschuldet von der Verräumlichung. Indem er sich versagt, was immer eigentlich zeitliche Relationen stiften könnte, den Übergang, die Steigerung, den Unterschied von Spannungs- und Auflösungsfeld, von Exposition und Fortsetzung, von Frage und Antwort<sup>1)</sup>, verfallen dem Verdikt alle musikalischen Kunstmittel außer dem einen Kunststück, und es tritt eine Rückbildung ein, die von der literarisch-regressiven Absicht sich rechtfertigen ließ, aber zum Verhängnis wird, wenn der absolut-musikalische Anspruch im Ernst erhoben wird. Die nachgerade von den stumpfsten Ohren bemerkte Schwäche der Produktion Strawinskys während der letzten fünfundzwanzig Jahre ist kein Sich-Ausschreiben: sie wird von einer Bewegung der Sache bewirkt, welche Musik

<sup>1)</sup> Strawinsky, in vielem der Gegenpol zu Mahler, dem er doch wieder im durch und durch gebrochenen Komponierverfahren verwandt ist, hat vor allem heftig sich gesträubt gegen das, worin Mahlers Symphonik ihren ganzen Ehrgeiz hat: gegen den Abgesang, die Augenblicke, da Musik, nachdem sie stillgestellt war, weiter zieht. Er gründet sein Diktat über den Hörer, den Beweis von dessen Ohnmacht, wesentlich darauf, daß er ihm vorenthält, worauf er doch um des Spannungscharakters der Modelle willen ein Recht zu haben glaubt: das Recht wird niedergeschlagen, die Anspannung an sich, eine gleichsam unbegrenzte und irrationale Anstrengung ohne Ziel, zum Gesetz der Komposition wie ihrer adäquaten Auffassung gemacht. Und wie man geneigt ist, über sehr böse Menschen in Begeisterung zu geraten, wenn sie einmal etwas Anständiges tun, so wird solche Musik gewürdigt. In raffiniert seltenen Ausnahmefällen bewilligt sie abgesangähnliche Strophen, die dann, eben vermöge ihrer Seltenheit, wie unbeschreibliche Gnade klingen. Ein Beispiel ist die intensive Schlußkantilene aus der Danse de l'Elue, etwa von (184)—(186), vor dem letzten Eintritt des Rondothemas. Aber selbst hier, wo die Geigen sich sekundenlang „aussingen“ dürfen, bleibt es in der Begleitung beim unveränderten, starren Ostinatosystem. Der Abgesang ist uneigentlich.

zum Parasiten der Malerei degradiert. Jene Schwäche, das Uneigentliche der musikalischen Komplexion Strawinskys insgesamt ist der Preis, den er für die Beschränkung auf den Tanz zu entrichten hat, die ihm einmal Garantien von Ordnung und Objektivität dünkte. Sie legte der Komposition von Anfang an ein Dienendes, den Verzicht auf Autonomie auf. Wirklicher Tanz ist, im Gegensatz zur reifen Musik, statische Zeitkunst, ein sich im Kreise Drehen, Bewegung ohne Fortgang. Im Bewußtsein dessen hob die Sonaten- die Tanzform auf: durch die ganze neuere Musikgeschichte hindurch waren Menuette und Scherzi, außer bei Beethoven, gegenüber erstem Satzesatz und Adagio, stets fast bequemer und sekundären Ranges. Musik zum Tanzen liegt diesseits, nicht jenseits der subjektiven Dynamik; insofern enthält sie ein anachronistisches Element, das bei Strawinsky in den sonderbarsten Widerspruch zur literarischen Arriviertheit der Ausdrucksfeindschaft tritt. Die Vorvergangenheit wird als Wechselbalg der Zukunft unterschoben. Dafür ist sie geeignet wegen des disziplinären Wesens des Tanzes. Strawinsky hat es wiederhergestellt. Seine Akzente sind so viele akustische Signale an die Bühne. Er hat damit der tanzbaren Musik, unter dem Gesichtspunkt ihrer Brauchbarkeit, eine Präzision verliehen, die sie über den pantomimisch-psychologisierenden oder illustrativen Absichten des romantischen Balletts gründlich eingebüßt hatte. Ein Blick auf die Straußische Josefslegende läßt den drastischen Effekt der Zusammenarbeit von Strawinsky und Djaghilev begreifen, und etwas von ihm ist an einer Musik haften geblieben, die auch als absolute keine Sekunde an Tanzbarkeit vergaß. Aber indem aus der Beziehung von Tanz und Musik alle symbolischen Zwischeninstanzen ausgeschieden werden, gewinnt auch jenes fatale Prinzip die Oberhand, das die volkstümliche Rede mit Ausdrücken wie Nach der Pfeife tanzen benennt. Der Wirkungszusammenhang, den Strawinskys Musik im Auge hat, ist zwar nicht die Identifikation des Publikums mit vermeintlich im Tanz ausgedrückten Seelenregungen, dafür aber ein Elektrizität werden gleich dem der Tänzer.

Mit all dem erweist sich Strawinsky als Exekutor einer gesellschaftlichen Tendenz, des Fortschritts zur negativen Geschichtslosigkeit, zur neuen hierarchisch starren Ordnung. Sein Trick, Selbsterhaltung durch Selbstauslöschung, fällt ins behavioristische Schema der total eingegliederten Menschheit. Wie seine Musik alle die anzog, welche ihr Ich loswerden wollten, weil es in der Gesamtverfassung kommandierter Kollektivität ihrem Ichinteresse im Wege steht, so ist sie einem räumlich-regressiven Hörtyp zubestimmt. Man mag insgesamt zwei solcher Typen unterscheiden, nicht als naturgegeben, sondern als geschichtlichen Wesens und je vorwaltenden Charaktersyndromen zuzuordnen. Es sind das der expressiv-dynamische und der rhythmisch-räumliche Hörtyp. Jener hat seinen Ursprung im Singen, ist aufs erfüllende Bewältigen der Zeit gerichtet und wendet in seinen höchsten

Manifestationen den heterogenen Zeitverlauf zur Kraft des musikalischen Prozesses um. Der andere Typ gehorcht dem Schlag der Trommel. Er ist bedacht auf die Artikulation der Zeit durch Aufteilung in gleiche Maße, welche die Zeit virtuell außer Kraft setzen und verräumlichen<sup>1)</sup>. Die beiden Hörtypen weisen auseinander kraft der gesellschaftlichen Entfremdung, welche Subjekt und Objekt voneinanderreißt. Musikalisch ist alles Subjektive unter die Drohung der Zufälligkeit gerückt, alles was als kollektive Objektivität auftritt, unter die der Entäußerung, der repressiven Härte bloßen Daseins. Die Idee der großen Musik bestand in einem wechselseitigen sich Durchdringen beider Hörweisen und der ihnen gemäßen Kategorien des Komponierens. In der Sonate war die Einheit von Strenge und Freiheit konzipiert. Vom Tanz empfing sie das gesetzmäßig Integrale, die Intention aufs Ganze; vom Lied die opponierende, negativ und aus der eigenen Konsequenz das Ganze wiederum erzeugende Regung. Die Sonate erfüllt bei prinzipiell durchgehaltener Identität wenn nicht der wörtlichen Zählzeit so doch des Tempos die Form mit einer solchen Mannigfaltigkeit rhythmisch-melodischer Gestalten und Profile, daß die „mathematische“ und in ihrer Objektivität anerkannte, quasi-räumliche Zeit tendenziell mit der subjektiven Erfahrungszeit zusammenfällt im glücklichen Einstand des Augenblicks. Indem diese Konzeption eines musikalischen Subjekt-Objekts dem realen Auseinanderweisen von Subjekt und Objekt abgezwungen ward, wohnte ihr von Anbeginn ein Element von Paradoxie inne. Beethoven, kraft solcher Konzeption Hegel näher als Kant, hat der außerordentlichsten Veranstaltungen des Formgeistes bedurft, um den musikalischen Einstand so bruchlos zu erreichen wie in der Siebenten Symphonie. Er selber hat in seiner späten Phase die paradoxe Einheit drangegeben und, als oberste Wahrheit seiner Musik, die Unversöhntheit jener beiden Kategorien kahl und beredt hervortreten lassen. Wenn irgend der Geschichte der Musik nach ihm, der romantischen sowohl wie der eigentlich neuen, in einem verpflichtenderen Sinn als dem der idealistischen Schönheitsphrase der gleiche Verfall wie der Bürgerklasse nachzusagen ist, dann wäre er bei der Ohnmacht aufzusuchen, jenen Konflikt auszutragen<sup>2)</sup>. Die beiden Erfahrungsweisen von Musik

<sup>1)</sup> Ernst Blochs Unterscheidung des dialektischen und mathematischen Wesens in der Musik kommt der jener beiden Typen sehr nahe.

<sup>2)</sup> Das wichtigste theoretische Dokument dafür ist Wagners Schrift über das Dirigieren. Die subjektiv-expressive Reaktionsfähigkeit überwiegt darin den räumlich-mathematischen Musiksinn so sehr, daß der letztere einzig noch als die Spießbürgerlichkeit des deutschen provinziellen Taktschlägers vorkommt. Es wird radikale Modifikation der Tempi selbst bei Beethoven, je nach den verschiedenen Charakteren der Gestalten gefordert und so schon im Sinnfälligsten die paradoxe Einheit in der Mannigfaltigkeit geopfert. Über den Bruch von Architektonik und ausdrucksgeladene Detail trägt einzig noch der dramatische Schwung, ein gleichsam Theatralisches, im Innersten Musikfremdes hinweg, wie es dann zum Darstellungsmedium der neueren Dirigiervirtuosen wurde. Gegenüber dieser Verschiebung des symphonischen Zeitproblems nach der bloß sub-

scheiden heute sich unvermittelt und haben, voneinander gerissen, beide mit Unwahrheit zu zahlen. Diese, zugeschmückt in den Produkten der Kunstmusik, wird offenbar in der leichten, deren schamlose Unstimmigkeit desavouiert, was oben unter der Hülle von Geschmack, Routine und Überraschung sich ereignet. Leichte Musik polarisiert sich nach dem „Schmalz“, der von jeder objektiven Zeitorganisation losgerissenen, zugleich willkürlichen und standardisierten Expression, und dem Mechanischen, jenem Gedudel, an dessen ironischer Nachahmung Strawinskys Stil sich schulte. Das Neue, das er in die Musik brachte, ist nicht sowohl der räumlich mathematische Musiktypus als solcher wie dessen Apotheose, Parodie der Beethovenschen des Tanzes. Der akademische Schein der Synthese wird illusionslos verschmäht. Mit ihm aber, vom Subjekt, das subjektive Element. Wahlverwandt zieht Strawinskys Werk die Konsequenz aus dem Absterben des expressiv-dynamischen Typus. Es wendet sich einzig noch an den rhythmisch-räumlichen, spielerisch-geschickten, der heutzutage mit den Bastlern und Mechanikern aus der Erde wächst als stammte er aus Natur und nicht aus der Gesellschaft. Ihm tritt Strawinskys Musik als zu bewältigende Aufgabe gegenüber. Er muß ihren Attacken, den unregelmäßigen Akzentstößen sich aussetzen, ohne dabei aus der Ordnung der immergleichen Zähleinheit sich bringen zu lassen. So trainiert sie ihn gegen jede Regung, die sich dem heterogenen, entfremdeten Ablauf widersetzen könnte. Dabei beruft sie sich, als auf ihren Rechtstitel, auf den Körper — im extremen Fall auf die Regularität des Pulsschlags. Aber die Rechtfertigung durch das vermeintlich Invariante, Physiologische durchstreicht, was Musik erst zur Musik machte: ihre Vergeistigung bestand im modifizierenden Eingriff. Sie ist so wenig auf die Stetigkeit des Pulsschlags als auf ein musikalisches Naturgesetz vereidigt, wie etwa nur die einfacheren Obertonverbindungen als Harmonien wahrgenommen werden könnten: das musikalische Bewußtsein hat den physiologischen Hörvorgang selber von solchen Fesseln befreit. Wohl hat an dem Haß gegen die Vergeistigung von Musik, aus dem Strawinsky seine Energien zieht, die Empörung über die Lüge ihren Anteil, daß Musik implizit behauptet, sie wäre dem Bannkreis der Physis entronnen, sie wäre selber schon das Ideal. Aber der musikalische Physikalismus führt nicht auf den Naturstand, das reine ideologiefreie Wesen, sondern ist eingestimmt auf den Rückfall der Gesell-

ektiv expressiven Seite hin, welche der musikalischen Bewältigung der Zeit entsagt und der Dauer willenlos gleichsam sich anvertraut, stellt das Verfahren Strawinskys den bloßen Gegenschlag, keineswegs die Wiederaufnahme der eigentlich symphonischen Zeitdialektik dar. Es wird einzig der gordische Knoten zerhauen, dem subjektiven Zerfall der Zeit ihre objektiv-geometrische Aufteilung entgegengestellt, ohne daß zwischen der Zeitdimension und dem musikalischen Inhalt ein konstitutiver Zusammenhang bestünde. In der Verräumlichung der Musik ist Zeit, durch ihre Stillstellung, ebenso zerfällt, wie sie im expressiven Stil sich in lyrische Momente dekomponiert.

schaft. Die bloße Negation des Geistes spielt sich auf, als wäre sie die Verwirklichung des von ihm Gemeinten. Sie erfolgt unter dem Druck eines Systems, dessen irrationale Übermacht über alle ihm Unterworfenen sich nur zu erhalten vermag, wenn es ihnen die Mucken des Gedankens abgewöhnt und sie zu bloßen Reaktionszentren, zu Monaden bedingter Reflexe reduziert. Das *fabula docet* Strawinskys ist versatile Fügsamkeit und störrischer Gehorsam, das Muster des heute allerorten sich formierenden autoritären Charakters. Seine Musik kennt nicht mehr die Versuchung, anders zu sein. Die ehemals subjektive Abweichung selber ist als Schock in ein bloßes Mittel übergegangen, das Subjekt zu schrecken, um es desto fester an die Kandare zu nehmen. Dadurch wird die ästhetische Disziplin und Ordnung, die eigentlich kein Substrat mehr hat, leer und unverbindlich, einzig noch Ritual der Kapitulation. Der Anspruch auf Authentizität wird abgetreten an die autoritäre Verhaltensweise. Unbeirrtes Parieren erklärt sich als ästhetisches Stilprinzip, als guter Geschmack, als Askese, die den Ausdruck, das Erinnerungsmal des Subjekts, zum Kitsch degradiert. Die Negation des Subjektiv-Negativen in solcher autoritären Haltung, des Geistes selber, ihr verführerisch ideologiefreudliches Wesen, setzt als neue Ideologie sich fest.

Als bloße Ideologie. Denn die Autorität der Wirkung ist erschlichen: sie folgt nicht aus dem spezifischen Gesetz des Gebildes, seiner eigenen Logik und Stimmigkeit, sondern aus der Gebärde, die es dem Hörer zukehrt. Die Komposition trägt sich *sempre marcato* vor. Ihre Objektivität ist subjektives Arrangement, aufgespreizt zur übermenschlichen apriorisch reinen Gesetzmäßigkeit; verordnete Entmenschlichung als *ordo*. Dessen Schein wird durch eine kleine Anzahl erprobter und unbekümmert um die wechselnde Natur des Anlasses immer wieder durchgeführter Maßnahmen technischer Demagogie hervorgebracht. Alles Werden ist ausgespart, als wäre es die Verunreinigung der Sache selbst. Indem diese der eingreifenden Bearbeitung entzogen ist, prätendiert sie von aller Zutat befreite, in sich ruhende Monumentalität. Jeder Komplex beschränkt sich auf ein gleichsam in wechselnden Einstellungswinkeln photographiertes, aber im harmonisch-melodischen Kern unberührtes Ausgangsmaterial. Der daraus resultierende Mangel an eigentlich musikalischer Form gibt dem Ganzen seine Art des Unvergänglichen: das Fortlassen von Dynamik spiegelt Ewigkeit vor, in welche eben noch die metrischen Teufeleien einige Abwechslung bringen. Der Objektivismus ist Sache der Fassade, weil es nichts zu objektivieren gibt, weil er an keinem wie immer Widerstrebenden sich betätigt, ein Blendwerk von Kraft und Sekurität. Es erweist sich als desto hinfälliger, weil das statisch festgehaltene Ausgangsmaterial, vorweg schon verschnitten, der eigenen Substanz enträt und darum nur im funktionalen Zusammenhang Leben zu gewinnen vermöchte, gegen den Strawinskys Stil sich sträubt. Stattdessen wird ein ganz Ephemeres mit

einem Aplomb vorgeführt, der glauben macht, es sei wesenhaft. Durch die autoritäre Wiederholung eines nicht Existenten wird der Hörer zum Narren gehalten. Er meint zunächst, es mit einem keineswegs Architektonischen, sondern in seiner Unregelmäßigkeit sich Wandelnden zu tun zu haben, seinem Ebenbild. Er soll sich identifizieren. Zugleich aber belehrt ihn das stampfende Ganze eines Schlechteren, der Unabänderlichkeit. Er muß sich fügen. Nach diesem Schema wird Strawinskys Authentizität aufgerichtet. Sie ist usurpatorisch. Ein willkürlich Gestiftetes und in seiner Zufälligkeit gerade Subjektives geriert sich, als wäre es bestätigt und allgemein verpflichtend, und die Ordnung, die es umfängt, ist wegen der prinzipiellen Vertauschbarkeit all ihrer sukzessiven Elemente ebenso zufällig. Die überredende Gewalt verdankt sich teils der Selbstunterdrückung des Subjekts, teils der eigens für autoritäre Wirkungen hergerichteten Musiksprache, zumal der emphatischen, schlagend befehlshaberischen Instrumentation, die Knappheit und Vehemenz vereint. So weit ist all das entfernt von jenem musikalischen Kosmos, den der Nachgeborene in Bach vernimmt, wie die von oben her betriebene Gleichschaltung einer atomisierten Gesellschaft von dem Wunschbild geschlossener Kultur, das arglos an Zunftwirtschaft und früher Manufakturperiode sich orientiert.

Verräterisch, daß Strawinsky, sobald er den objektiven Anspruch positiv erhob, seine Armatur sich aus vermeintlich vorsektiven Phasen der Musik zusammenstellen mußte, anstatt daß seine Formsprache kraft ihres eigenen Schwergewichts über das inkriminierte romantische Element primär hinausgegangen wäre. Er hat dabei so sich zu helfen gewußt, daß er die Inkonsistenz zwischen den „vorklassischen“ Formeln und dem eigenen Bewußtseins- und Materialstand zum Reiz machte und in ironischem Spiel die Unmöglichkeit der Restauration genoß, die er ankurbelte. Unverkennbar ist der subjektive Ästhetizismus des objektiven Gebarens: so gab Nietzsche, um sich zu beweisen, daß er von Wagner geheilt sei, vor, an Rossini, Bizet und dem journalistischen Offenbach all das zu lieben, was seinem eigenen Pathos und seiner eigenen Differenziertheit Hohn lachte. Das Festhalten von Subjektivität durch ihren Ausschluß ist — etwa in den graziösen Untaten der Pulcinella-Suite an Pergolese — das beste Teil des späteren Strawinsky, freilich leise getönt von Spekulation auf die, welche es vertraut und doch modern haben wollen: es deutet die Bereitschaft zur fashionablen Gebrauchskunst sich an, ähnlich der des Surrealismus zur Schaufensterdekoration. Die immer vordringlichere Konzilianz kann sich bei dem Widerspruch von Moderne und Vorklassik nicht beruhigen. Strawinsky sucht auf doppelte Weise auszugleichen. Einmal werden die Wendungen des achtzehnten Jahrhunderts, auf die sich zu Anfang der neue Stil beschränkt und die, aus ihrer Kontinuität herausgebrochen im wörtlichen und übertragenen Sinn grell dissonieren, ins kompositorische Idiom eingeschmolzen. Anstatt daß sie als Fremdkörper hervorstächen, bildet

sich an ihnen der gesamte musikalische Vorrat; sie fallen nicht mehr auf, und mit der Vermittlung ihres Widerspruchs zum modernen Element mildert sich die Musiksprache von Werk zu Werk. Zugleich aber beschränkt sie sich bald nicht mehr auf die zitierten Konventionen des dixhuitième. Die spezifisch unromantische, präsubjektive Beschaffenheit des je mobilisierten Vergangenen entscheidet nicht mehr, sondern nur, daß es überhaupt vergangen, und daß es konventionell genug ist, wäre es selbst ein konventionalisiertes Subjektives. Wahllose Sympathie flirtet mit jeder Verdinglichung, bindet sich keineswegs an die imago undynamischer Ordnung. Weber, Tschaikowsky, das Ballett-Vokabular des neunzehnten Jahrhunderts finden Gnade vor den gestrengen Ohren; selbst der Ausdruck darf passieren, wenn es nur kein Ausdruck mehr, sondern dessen Totenmaske ist. Die letzte Perversität des Stils ist universale Nekrophilie, und sie läßt bald nicht mehr von dem Normalen sich unterscheiden, an dem sie sich betätigt: dem was in den Convenus der Musik als zweite Natur sich sedimentiert hat. Wie auf den graphischen Montagen von Max Ernst die Bilderwelt der Eltern, Plusch, Büffet und Luftballon, indem sie jäh als bereits historische erscheinen, Panik erregen sollen, so bemächtigt Strawinskys Schocktechnik sich der musikalischen Bilderwelt des Jüngstvergangenen. Während aber der Schock immer rascher sich abstumpft — heute bereits, nach zwanzig Jahren, klingt *Le Baiser de la Fée* ehrlich harmlos trotz der Balleuseusröckchen und der Schweizer Touristenkostüme aus Andersens Zeit —, glättet zugleich der Zuwachs an zitierbarer Musikware immer mehr die Risse von einst und jetzt. Das am Ende gewonnene Idiom schockiert keinen mehr: es ist der Inbegriff alles in den zweihundert Jahren bürgerlicher Musik Approbierten, behandelt nach dem mittlerweile selber approbierten rhythmischen Trickverfahren. Als revenant wird der gesunde Menschenverstand in sein längst verwirktes Recht wieder eingesetzt. Sind die autoritären Charaktere von heutzutage ausnahmslos Konformisten, so wird der autoritäre Anspruch von Strawinskys Musik ganz und gar auf den Konformismus übertragen. Schließlich will sie ein Stil für alle sein, weil sie mit dem Allerweltstil zusammenfällt, an den sie ohnehin glauben, und den sie ihnen nochmals aufredet. Ihre Indifferenz, die Anämie, die sich einstellt, seitdem sie die letzten aggressiven Impulse gebändigt hat, sind der Preis, den sie dafür zu zahlen hat, daß sie den Consensus als die Instanz der Authentizität anerkennt. Der spätere Strawinsky spart die schizoide Verfremdung als Umweg ein. Der Schrumpfungsprozeß, der seine alten Errungenschaften, selber schon Schrumpfungen, verschwinden macht, ohne daß im Ernst neuen Funden nachgegangen wäre, verbürgt leichte Verständlichkeit und auch, solange der zuschlagende Gestus und die Beimischung einigermaßen schmackhafter Ingredienzien überhaupt noch funktionieren, Erfolg zumindest in der Sphäre des guten Geschmacks. Bald freilich tilgt die Simplifizierung auch das Interesse

der gezähmten Sensation, und die es schon so einfach haben wollen, machen es sich noch einfacher und laufen den Strawinsky-Epigonen, bescheidenen Spaßmachern oder jugendlichen Fossilien zu. Blank schließt sich die ehemals brüchige Oberfläche. War zuvor dem Subjekt der Ausdruck abgeschnitten, so wird jetzt selbst das finstere Geheimnis von dessen Opfer verschwiegen. Wie jene, die von der Verwaltung der Gesellschaft durch unmittelbare Gewalt-herrschaft träumen, immerzu die traditionellen Werte im Munde führen, die sie vorm Umsturz retten wollen, so tritt von nun an die objektivistische Musik als bewahrend und genesen auf. Aus der Desintegration des Subjekts wird ihr die Formel zur ästhetischen Integration der Welt; das destruktive Gesetz der Gesellschaft selber, den absoluten Druck, fälscht sie wie mit einem Zauberschlag um ins konstruktive der Authentizität. Der Abschiedstrick dessen, der sonst auf alles Erstaunliche elegant verzichtet, ist die Inthronisierung des selbstvergessen Negativen als des selbstbewußt Positiven.

Während sein ganzes Werk auf dieses Manöver hinaus wollte, wird es zum dezent-hochtrabenden Ereignis im Übergang zum Neoklassizismus. Entscheidend, daß dem rein musikalischen Wesen nach kein Unterschied zwischen den infantilistischen und den neoklassischen Werken sich bestimmen läßt. Der Vorwurf, Strawinsky wäre wie ein deutscher Klassiker aus einem Revolutionär zum Reaktionär geworden, ist nicht stichhaltig. Alle Kompositionselemente der neoklassischen Phase sind in dem, was vorausgeht, nicht bloß implizit enthalten, sondern definieren hier wie dort die ganze Faktur. Selbst das maskenhafte Als ob der ersten Stücke des neuen Stils fällt zusammen mit dem alten Verfahren, Musik über Musik zu schreiben. Es gibt Werke aus den frühen zwanziger Jahren, wie das Concertino für Streichquartett und das Bläseroktett, bei denen es schwer fiel, zu sagen, ob sie der infantilistischen oder neoklassischen Phase zuzurechnen sind, und sie sind besonders gelungen, weil sie die aggressive Gebrochenheit des Infantilismus bewahren, ohne dabei handgreiflich ein Modell zu verunstalten: weder parodieren noch zelebrieren sie. Leicht ließe der Übergang zum Neoklassizismus dem von der freien Atonalität zur Zwölftontechnik sich vergleichen, den Schönberg genau zur gleichen Zeit vollzog: der Verwandlung höchst spezifisch gearteter und eingesetzter Mittel in gleichsam entqualifiziertes, neutrales, vom ursprünglichen Sinn seines Auftretens abgelöstes Material. Aber die Analogie reicht nicht weiter. Der Umschlag der atonalen Ausdrucksträger in den Zwölftonvorrat geschah bei Schönberg aus der kompositorischen Schwerkraft selber und hat darum die Musiksprache sowohl wie das Wesen der einzelnen Kompositionen entscheidend verändert. Nichts davon bei Strawinsky. Zwar wird allmählich der Rückgriff auf die Tonalität bedenkenloser, bis das provokativ Falsche, wie es etwa der Choral der Histoire du Soldat enthielt, zur Würze sich sänftigt, wesentlich aber ändert sich nicht die Musik sondern ein Literarisches; der

Anspruch, fast ließe sich sagen: die Ideologie<sup>1)</sup>. Mit einem Mal will sie à la lettre genommen werden. Es ist die götzenhaft fixierte Grimasse, als Götterbild verehrt. Das autoritäre Prinzip des Musik über Musik Machens ist so gewandt, daß allen erdenklichen veralteten Musikformeln die Verbindlichkeit vindiziert wird, die sie historisch verloren haben und die sie erst zu besitzen scheinen, sobald sie sie nicht mehr besitzen. Zugleich wird das Usurpatorische der Autorität zynisch unterstrichen durch kleine Willkürakte, die den Hörer blinzelnd über die Illegitimität des Autoritätsanspruchs informieren, ohne doch von diesem das mindeste nachzulassen. Die alten, ob auch diskreteren Witze Strawinskys mokieren sich über die im gleichen Atemzug ausposaunte Norm: es soll ihr nicht um ihres eigenen Rechtes, sondern um der Macht ihres Diktats willen gehorcht werden. Technisch verfährt die Strategie des höflichen Terrors so, daß an Stellen, wo die herkömmliche Musiksprache, insbesondere das vorklassische Sequenzenwesen, gewisse Fortsetzungen als selbstverständlich, automatisch zu verlangen scheint, diese vermieden, stattdessen ein Überraschendes, ein *imprévu* geboten wird, das den Zuhörer amüsiert, indem es ihn um das betrügt, worauf er spannt. Das Schema herrscht, aber die Kontinuität des Verlaufs, die es verspricht, wird nicht eingelöst: so praktiziert der Neoklassizismus Strawinskys alte Gewohnheit, brüchig getrennte Modelle aneinander zu montieren. Es ist traditionelle Musik, gegen den Strich gekämmt. Die Überraschungen aber verpuffen in rosa Wölkchen, nichts als flüchtige Störungen der Ordnung, in der sie verbleiben. Sie selber bestehen bloß in der Demontage von Formeln. Charakteristische Mittel etwa des Händelstils wie Vorhaltsbildungen und andere harmoniefremde Töne werden unabhängig von ihrem technischen Zweck, dem angespannten Verbindens, ohne Vorbereitung und Auflösung, ja gerade unter deren maliziöser Vermeidung gebraucht.

<sup>1)</sup> Damit ist ein Sachverhalt berührt, der das *œuvre* Strawinskys als Ganzes kennzeichnet. Wie die einzelnen Stücke in sich nicht entwickelt sind, so folgen sie, und die Stilphasen insgesamt, aufeinander ohne eigentliche Entwicklung. Alle sind eins in der Starrheit des Rituals. Dem überraschenden Wechsel der Perioden entspricht die Immergleichheit des Vorgeführten. Weil nichts sich ändert, kann das Urphänomen in unablässigen Umgehungen, verblüffenden Perspektiven gezeigt werden: noch die Wandlungen Strawinskys, vom *Raisonnement* anbefohlen, stehen unter dem Gesetz des Tricks. „Die Hauptsache ist der Entschluß“ (Arnold Schönberg, *Der Neue Klassizismus*, aus: *Drei Satiren für gemischten Chor*, op. 28.). Unter den Schwierigkeiten einer theoretischen Behandlung Strawinskys ist nicht die letzte die, daß die Abwandlung des Unveränderlichen in der Folge seiner Stücke den Betrachter entweder zu willkürlichen Antithesen nötigt oder zu einer konturlosen Vermittlung aller Gegensätze, wie sie von der „verstehenden“ Geistesgeschichte geübt wird. Bei Schönberg sind die Phasen weit weniger kraß gegeneinander abgesetzt, und man kann sagen, daß schon in Frühwerken, etwa den Liedern op. 6, wie unter einem Keimblatt vorgedacht ist, was später mit der Gewalt des Umsturzes durchbricht. Aber die Enthüllung der neuen Qualität als die Selbstgleichheit und zugleich Andersheit der alten ist in der Tat ein Prozeß. Die Vermittlung, das Werden trägt beim dialektischen Komponisten im Gehalt selbst sich zu, nicht in den Akten von dessen Manipulation.

Unter den Paradoxien Strawinskys ist nicht die geringste, daß sein eigentlich neusachliches, funktionalistisches Verfahren Elemente, die ihren Sinn in genauen Funktionen des musikalischen Zusammenhangs hatten, von diesen Funktionen losreißt, verselbständigt, einfrieren läßt. Daher klingen die früheren neoklassischen Arbeiten, als zappelten sie an Drähten, und manche von ihnen, wie das wüste Klavierkonzert, beleidigen mit den in den Gelenken verdrehten Konsonanzen kulturgläubige Ohren gründlicher als die Dissonanzen zuvor. Stücke solcher Art, in a-moll, sind, was der common sense dem vorzuwerfen liebte, was ihm atonales Chaos hieß: unverständlich. Denn die beschworenen Floskeln organisieren sich nicht zu jener Einheit musikalisch-logischen Gefüges, die musikalischen Sinn konstituiert, sondern durch deren unerbittliche Verweigerung. Sie sind „anorganisch“. Ihre Einsichtigkeit ist ein Phantasma, bewirkt durch die vage Vertrautheit der aufgebotenen Materialien und die reminiszenzenhafte, auftrumpfende Feierlichkeit des Ganzen, die Draperie des Bestätigten. Die objektive Unverständlichkeit gerade, beim subjektiven Eindruck des Traditionellen, verhält jede widerstrebende Frage des Gehörs eisern zum Schweigen. Der blinde Gehorsam, den autoritäre Musik antizipiert, entspricht der Blindheit des autoritären Prinzips selber. Der Hitler zugeschriebene Satz, man könne nur für eine Idee sterben, die man nicht versteht, wäre als Inschrift übers Tor des neoklassischen Tempels zu setzen.

Die Werke der neoklassizistischen Phase sind von überaus schwankendem Niveau. Soweit beim späten Strawinsky von Entwicklung die Rede sein kann, gilt sie der Entfernung des Stachels der Absurdität. Anders als Picasso, von dem die neoklassische Anregung kommt, hat er bald kein Bedürfnis mehr gefühlt, der fragwürdigen Ordentlichkeit Schaden zu tun. Nur die unentwegten Kritiker suchen immer noch nach Spuren des wilden Strawinsky. Der planvollen Enttäuschung — „sollen sie sich langweilen“ — kann einige Konsequenz nicht abgesprochen werden. Sie plaudert das Geheimnis einer Rebellion aus, der es von der ersten Regung an um die Unterdrückung der Regung ging und nicht um Freiheit. Die angedrehte Positivität des späten Strawinsky besagt, daß seine Art von Negativität, die dem Subjekt widerfuhr und jeglichem Druck recht gab, selber schon positiv war und es mit den stärkeren Bataillonen hielt. Zunächst freilich resultierte die Wendung zum Positiven, zur ungebrochen absoluten Musik, in äußerster Verarmung des absolut Musikalischen. Stücke wie die Serenade für Klavier oder das Ballett Apollon Musagète<sup>1)</sup> sind darin kaum zu überbieten. Strawinsky hat das denn auch nicht angestrebt, sondern die neu proklamierte Ruhe dazu benutzt, den inneren Umfang der spezialistischen Musik zu erweitern und einiges von den seit dem *Sacre* geächteten kompositorischen Dimensionen einzuholen,

<sup>1)</sup> Cf. die Analyse von H. F. Redlich, in: *Anbruch*, 1929, S. 41f.

soweit es eben innerhalb der Grenzen möglich war, die er sich steckte. Er duldet gelegentlich neuartige thematische Charaktere, verfolgt bescheidene Fragen der größeren Architektur, bringt komplexere, selbst polyphone Formen. Künstler, die wie er von Parolen zehren, haben stets den taktischen Vorteil, daß sie nur ein Mittel, das sie einmal als hoffnungslos veraltet ausgeschieden haben, nach einer Karenzfrist wieder hervorzuholen brauchen, um es als avantgardistische Errungenschaft zu lancieren. Strawinskys Bemühung um in sich reichere musikalische Gefüge hat Eindringliches gezeitigt wie die drei ersten Sätze des Konzerts für zwei Klaviere — der zweite ist ein durchaus ungewohntes und profiliertes Stück —, manches im Violinkonzert oder das bis aufs banal-schwungvolle Finale prägnante und farbige Capriccio für Klavier und Orchester. Aber all das ist eher mit Geist dem Stil abgetrotzt, als daß es dem neoklassizistischen Verfahren selber gutzuschreiben wäre. Wohl verwirft Strawinskys einförmig sprudelnde Produktion allmählich die krasseste Schablone gemeißelt-kindischer Kopfmotive, wie noch das Violinkonzert sie vorbringt, ouvertürenhafter Punktierungen, terrassenartiger Sequenzgruppen. So beschränkt jedoch ist sein Komponieren auf den Materialbereich der beschädigten Tonalität, den die infantilistische Phase hinterließ, vor allem auf die durch akzidentelle „falsche“ Noten getrübe Diatonik innerhalb der einzelnen Gruppen, daß damit auch die Möglichkeiten der ausgreifenden Gestaltung sich beschränken. Es ist, als hätte die Verdrängung des Kompositionsprozesses durch die Tricktechnik überall sonst Ausfallserscheinungen zur Folge. So widerruft die viel zu kurze, unausgebildete Fuge des Konzerts für zwei Klaviere alles was vorausging, und die peinlich unfreiwilligen Oktaven in der Engführung am Schluß verhöhnen den Meister des Verzichts, sobald er die Hand nach jenem Kontrapunkt ausstreckt, den seine Klugheit sich versagte. Mit den Schocks büßt seine Musik die Gewalt ein. Stücke wie das Kartenballett oder das Duo für Geige und Klavier und vollends das meiste aus den vierziger Jahren haben etwas kunstgewerblich Mattes, gar nicht so unähnlich dem letzten Ravel. Öffentlich goutiert wird an ihm nur noch das Prestige; spontan gefallen einzig Nebenarbeiten wie das russische Scherzo, bereitwillige Kopien der eigenen Jugend. Er gibt dem Publikum mehr, als des Publikums ist, und darum zu wenig: dem asozialen Strawinsky flogen die kalten Herzen zu, der umgängliche läßt sie kalt. Am schwersten zu ertragen sind die chef d'œuvres des neuen Genres, in denen der kollektive Anspruch geradenwegs auf Monumentalität aus ist, also der lateinische Ödipus und die Psalmensymphonie. Der Widerspruch zwischen der Prätention von Größe und Erhabenheit und dem verbissen-kümmerlichen musikalischen Inhalt läßt gerade den Ernst in den Witz herüberschillern, gegen den er den Finger hebt. Unter den jüngsten Werken tritt eines nochmals gewichtig auf, die dreisätzige Symphonie von 1945. Von altertümlichen

Bestandteilen gereinigt, gibt sie sich schneidend scharf und befließigt sich einer lapidaren Homophonie, der der Gedanke an Beethoven nicht ganz fremd gewesen sein mag: kaum je vorher war das Ideal der Authentizität so unverhüllt. Die höchst zielsichere, bei aller Ökonomie nicht um neue Farben wie spröd-thematischen Harfensatz oder die Kombination von Klavier und Posaune in einem Fugato verlegene Orchesterkunst ist jenem Ideal gänzlich zu Willen. Dennoch wird wiederum bloß dem Hörer suggeriert, was die Komposition zu leisten hätte. Die Reduktion alles Thematischen auf einfachste Urmotive, welche die Exegeten eben als Beethovenisch verbuchen, hat keinen Einfluß auf die Struktur. Diese ist nach wie vor die statische Juxtaposition von „Blöcken“, mit den altgewohnten Verschiebungen. Dem Programm nach sollte das bloße Verhältnis der Teile jene Synthesis stiften, in der bei Beethoven die Dynamik der Form resultiert. Aber die extreme Reduktion der Motivmodelle verlangte deren dynamische Behandlung, Expansion. Durch die übliche Strawinsky-Methode, an die das Werk sich starr hält, wird die planvolle Nichtigkeit seiner Elemente zur Unzulänglichkeit, zur nachdrücklichen Versicherung eines Inhaltslosen, und die Innenspannung, die vordemonstriert ist, stellt sich nicht ein. Ehern gerät bloß der Ton; der Verlauf zerbröckelt, und die beiden Ecksätze brechen ab, wo sie beliebig sich fortsetzen könnten: sie bleiben die dialektische Arbeit schuldig, welche sie diesmal durch den Charakter der Thesis selber versprochen. Sobald Gleiches wiederkehrt, fällt es eintönig ab, und auch die durchführungsähnlichen kontrapunktischen Interpolationen haben keine Macht über das Schicksal des Formverlaufs. Selbst die als tragische Symbole viel akklamierten Dissonanzen stellen sich der näheren Betrachtung als überaus zahm heraus: es wird der bekannte Bartóksche Effekt der neutralen Terz durch Kopplung der großen mit der kleinen ausgebeutet. Das symphonische Pathos ist nichts als die finstere Miene einer abstrakten Ballettsuite.

Jenes Ideal von Authentizität, auf das Strawinskys Musik hier wie in all ihren Phasen ausgeht, ist als solches keineswegs ihr Privileg: gerade das möchte der Stil glauben machen. Es leitet, abstrakt genommen, alle große Musik heute und definiert schlechterdings deren Begriff. Aber alles hängt davon ab, ob sie durch Haltung die Authentizität als schon gewonnene reklamiert oder ob sie, geschlossenen Auges gleichsam, den Forderungen der Sache sich überläßt, um sie erst zu gewinnen. Die Bereitschaft dazu macht, bei aller verzweifelten Antinomik, den unvergleichlichen Vorrang Schönbergs über den mittlerweile zum Allerweltsjargon verkommenen Objektivismus aus. Seine Schule gehorcht ohne Ausreden der Gegebenheit eines vollendeten Nominalismus des Komponierens. Schönberg zieht die Folgerung aus dem Zergehen aller verbindlichen Typen in der Musik, wie es im Gesetz von deren eigener Entwicklung lag: der Freisetzung immer breiterer Materialschichten

und der zum Absoluten fortschreitenden musikalischen Naturbeherrschung. Er verfälscht nicht, was man in der Bildnerie Erlöschen der stilbildenden Kraft genannt hat, in das zu sich selbst Kommen des bürgerlichen Prinzips von Kunst. Seine Antwort darauf ist ein Wurf weg, damit du gewinnst. Er opfert den Schein von Authentizität als unvereinbar mit dem Stand jenes Bewußtseins, das von der liberalen Ordnung soweit zur Individuation vorgetrieben ward, bis es die Ordnung negiert, die es dahin brachte. Er fingiert, im Stande solcher Negativität, keine kollektive Verbindlichkeit: diese stünde heute und hier dem Subjekt als äußerliche, repressive und, in ihrer Unversöhntheit mit ihm, dem Wahrheitsgehalt nach unverbindliche gegenüber. Er vertraut sich rückhaltlos dem ästhetischen principium individuationis an, ohne seine Verstricktheit in der Situation des realen Untergangs der alten Gesellschaft zu verdecken. Er konzipiert nicht, „kulturphilosophisch“, das Ideal umfangender Totalität, sondern überläßt Schritt für Schritt sich dem, was im Zusammenstoß des seiner selbst bewußten kompositorischen Subjekts mit dem gesellschaftlich gegebenen Material als Förderung konkret wird. Gerade objektiv bewährt er darin die größere philosophische Wahrheit als der freiweg, auf eigene Faust unternommene Versuch der Rekonstruktion von Verbindlichkeit. Sein dunkler Drang lebt von der Gewißheit, daß nichts an Kunst verbindlich gerät, als was vom historischen Stande des Bewußtseins, der dessen eigene Substanz ausmacht, von seiner „Erfahrung“ im emphatischen Sinn, ganz gefüllt werden kann. Er wird geleitet von der verzweifelten Hoffnung, daß solche gewissermaßen fensterlose Bewegung des Geistes aus der Gewalt ihrer eigenen Logik jenes Private übersteige, von dem sie ausgeht und das eben jene ihr vorhalten, welche solcher objektiven Logik der Sache nicht gewachsen sich zeigen. Der absolute Verzicht auf die Gebärde der Authentizität wird zur einzigen Anweisung auf die Authentizität des Gebildes. Die intellektuell gescholtene Schule ist in solchem Unterfangen naiv gegenüber der Manipulation des Authentischen, wie sie bei Strawinsky und in seinem gesamten Umkreis gedeiht. Ihre Naivität hat angesichts des Weltlaufs viele Züge des Rückständigen und Provinziellen: sie traut der Integrität des Kunstwerks mehr zu, als sie in der integralen Gesellschaft vermag<sup>1)</sup>. Während sie

<sup>1)</sup> Der Provinzialismus der Schönbergschule ist nicht zu trennen vom Gegenteil, ihrem intransigenten Radikalismus. Wo von der Kunst ein Absolutes noch erhofft wird, nimmt sie auch jeden ihrer Züge, jeden Ton absolut und verfolgt Authentizität damit. Strawinsky ist gewitzigt gegen den ästhetischen Ernst. Sein Bewußtsein von der Verwandlung aller Kunst in Konsumartikel heute tangiert die Zusammensetzung seines Stils. Die objektivistische Hervorhebung des Spiels als Spiel bedeutet außer einem ästhetischen Programm auch, daß das Ganze nicht zu seriös genommen werden soll — eben das sei schwerfällig, deutsch-präventiös, gewissermaßen kunstfremd durch Kontamination der Kunst mit dem Wirklichen. War Geschmack von je dem Unernst gesellt, so dünkt auf dieser Stufe, im Gefolge einer langen Tradition, der Ernst selber geschmacklos. Und gerade in der Verweigerung des Ernstes, in der Negation einer Verantwortlichkeit

damit fast jedes ihrer eigenen Gebilde gefährdet, fällt ihr dafür zugleich nicht bloß dichtere und unwillkürlichere künstlerische Anschauung zu, sondern auch höhere Objektivität als dem Objektivismus, die der immanenten Stimmigkeit sowohl wie der unverstellten Angemessenheit an den geschichtlichen Zustand. Zum Schritt über diesen hinaus in eine sinnfällige Objektivität *sui generis*, den Zwölfton-Konstruktivismus, wird sie gezwungen, ohne daß doch die Bewegung der Sache vom Subjekt ganz erhellt wäre. Die Naivität, das Festhalten am branchemäßigen Ideal des deutschen „guten Musikers“, der um nichts sich sorgt als um die gediegene Faktur seines Produkts, findet inmitten der wie sehr auch konsistenten Objektivität ihre Strafe durch den Übergang der absoluten Autonomie in ein Heteronomes, in unaufgelöste, stoffhafte Selbstentfremdung. So entrichtet auch sie, gegen den eigenen Geist von Aufklärung, dem der Heteronomie, der sinnleeren Integration des Atomisierten den Zoll. Eben das geschieht bei Strawinsky willentlich: die Epoche zwingt die Gegensätze zusammen. Aber er erspart sich die qualvolle Selbstbewegung der Sache und behandelt sie als Regisseur. Seine Sprache entfernt darum so wenig sich von der kommunikativen wie vom Jux: Unernst selber, Spiel, aus dem das Subjekt sich draußen hält, Absage an die ästhetische „Entfaltung der Wahrheit“ nimmt sich für den Garanten des Authentischen als des Wahren. An dem Widerspruch geht seine Musik zugrunde: der ausgedachte Stil der Objektivität wird dem widerstrebenden Material so gewaltsam und unverpflichtend zugemutet, wie vor fünfzig Jahren der Jugendstil ersonnen ward, von dessen Verwerfung aller ästhetische Objektivismus bis heute zehrt. Stilwille ersetzt den Stil und sabotiert ihn damit. Keine Objektivität dessen, was das Gebilde von sich aus will, wohnt dem Objektivismus inne. Er etabliert sich, indem die Spuren von Subjektivität ausgemerzt, ihre Hohlräume als Zellen wahrer Gemeinschaft proklamiert werden. Der Verfall des Subjekts, gegen den die Schule Schönbergs bitter sich wehrt, wird von Strawinskys Musik unmittelbar als die höhere Form gedeutet, in der das Subjekt aufgehoben sein soll. So endet er bei der ästhetischen Verklärung des reflektorisches Charakters der Menschen heute. Sein Neoklassizismus macht Bilder von Ödipus und Persephone, aber der angestellte Mythos ist schon die Metaphysik der universal Abhängigen, die keine Metaphysik wollen, keine brauchen und ihrem Prinzip hohnsprechen. Damit bestimmt sich der Ob-

---

von Kunst, welche Resistenz gegen die Übermacht des Daseins einschließt, soll das Authentische bestehen: Musik als Gleichnis einer Verfassung, die den Ernst belächelt, während sie dem Grauen sich verschreibt. In der Authentizität der Clownerie freilich wird solche realistische Gesinnung überboten und ad absurdum geführt vom Hochmut der *tune smiths*, die sich als den Ausdruck der Zeit betrachten, wenn sie ihre Formeln auf eigens in Fis-dur präparierten Flügeln sich zusammenhämmern, und für die Strawinsky schon wieder ein „long haired musician“ ist, während sie den Namen Schönberg so wenig kennen, daß sie ihn für einen Schlagerkomponisten halten.

jektivismus als das, wovor ihm graut und wovor Grauen zu bekunden seinen ganzen Inhalt ausmacht, als eitle Privatbeschäftigung des ästhetischen Subjekts, als Trick des isolierten Individuums, das sich aufspielt, als wäre es der objektive Geist. Wäre selbst dieser heute gleichen Wesens, so würde solche Kunst damit doch nicht legitimiert, denn der objektive Geist einer durch angemähte Herrschaft gegen seine Subjekte integrierten Gesellschaft ist durchsichtig geworden als unwahr an sich. Das freilich weckt Zweifel an der absoluten Verbürgtheit des Ideals von Authentizität selber. Die Revolte der Schule Schönbergs gegen das geschlossene Kunstwerk in den expressionistischen Jahren hat in der Tat jenen Begriff an sich erschüttert, ohne doch, befangen im realen Fortbestand dessen, was sie geistig herausforderte, seinen Primat dauernd brechen zu können. Er schließt die Grundforderung der traditionellen Kunst ein: daß etwas klingen soll, als wäre es von Anbeginn der Zeiten dagewesen, bedeutet, daß es wiederholt, was die Zeiten hindurch je schon da war, was als Wirkliches die Kraft bewährte, das Mögliche zu verdrängen. Ästhetische Authentizität ist gesellschaftlich notwendiger Schein: kein Kunstwerk kann in einer auf Macht gegründeten Gesellschaft gedeihen, ohne auf die eigene Macht zu pochen, aber damit gerät es in Konflikt mit seiner Wahrheit, mit der Statthalterschaft für eine kommende Gesellschaft, die Macht nicht mehr kennt und ihrer nicht mehr bedarf. Das Echo des Uralten, die Erinnerung an die Vorwelt, von der aller ästhetischer Anspruch auf Authentizität lebt, ist die Spur des perpetuierten Unrechts, das sie zugleich im Gedanken aufhebt, aber dem sie doch auch all ihre Allgemeinheit und Verbindlichkeit bis heute einzig verdankt. Strawinskys Regreß auf die Archaik ist der Authentizität nicht äußerlich, mag er auch diese, in der immanenten Brüchigkeit des Gebildes, gerade zerstören. Wenn er Mythologie zubereitet und damit am Mythos fälschend sich vergreift, so tritt darin nicht nur das usurpatorische Wesen der neuen Ordnung hervor, die seine Musik proklamiert, sondern auch das Negative des Mythos selber. An diesem fasziniert ihn als Bild von Ewigkeit, von der Rettung vorm Tode, was in der Zeit durch die Todesfurcht, durch barbarische Unterwerfung zustandekam. Die Fälschung des Mythos bezeugt Wahlverwandtschaft mit dem echten. Vielleicht wäre authentisch erst die Kunst, die der Idee von Authentizität selber, des so und nichts anders Seins, sich entledigt hätte.

## VERZEICHNIS DER AUSGEWÄHLTEN KOMPOSITIONEN

### Arnold Schönberg

- Gurrelieder, Universal-Edition, Wien  
Acht Lieder, op. 6, Universal-Edition  
Sechs Orchesterlieder, op. 8, Universal-Edition  
Erste Kammer-symphonie, E-dur, op. 9, Universal-Edition  
Zweites Streichquartett, fis-moll, mit Gesang, op. 10, Universal-Edition  
Drei Klavierstücke, op. 11, Universal-Edition  
Fünfzehn Gedichte aus dem „Buch der hängenden Gärten“, von Stefan George,  
op. 15, Universal-Edition  
Fünf Orchesterstücke, op. 16, Edition Peters, Leipzig  
Erwartung, op. 17, Universal-Edition  
Die Glückliche Hand, op. 18, Universal-Edition  
Sechs Kleine Klavierstücke, op. 19, Universal-Edition  
Pierrot Lunaire, op. 21, Universal-Edition  
Fünf Klavierstücke, op. 23, Hansen, Kopenhagen  
Serenade, op. 24, Hansen  
Bläserquintett, op. 26, Universal-Edition  
Vier Stücke für gemischten Chor, op. 27, Universal-Edition  
Drei Satiren für gemischten Chor, op. 28, Universal-Edition  
Drittes Streichquartett, op. 30, Universal-Edition  
Variationen für Orchester, op. 31, Universal-Edition  
Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, op. 34, Heinrichshofen, Magdeburg  
Sechs Stücke für Männerchor, op. 35, Bote und Bock, Berlin  
Von heute auf morgen, Selbstverlag des Komponisten  
Konzert für Violine und Orchester, op. 36, Schirmer, New York  
Viertes Streichquartett, op. 37, Schirmer  
Suite für Streichorchester, Schirmer  
Zweite Kammer-symphonie, Es-moll (ungedruckt)  
Streichtrio, op. 45 (als Manuskript vervielfältigt)

### Alban Berg

- Wozzeck, op. 7, Universal-Edition, Wien  
Lyrische Suite für Streichquartett, Universal-Edition  
Lulu (Fragment), Universal-Edition  
Violinkonzert, Universal-Edition

## Anton Webern

- Fünf Sätze für Streichquartett, op. 5, Universal-Edition, Wien  
 Streichtrio, op. 20, Universal-Edition  
 Variationen für Klavier, op. 27, Universal-Edition  
 Streichquartett, op. 28, Boosey and Hawkes, London

## Igor Strawinsky

- Petruschka, Edition Russe de Musique, Berlin, Moskau, Leipzig, New York  
 Le Sacre du Printemps, Edition Russe de Musique  
 Drei japanische Lieder, Edition Russe de Musique  
 Renard, Chester, London  
 L'histoire du Soldat, Chester  
 Ragtime pour onze instruments, Chester  
 Piano Rag Music, Chester  
 Vierhändige Klavierstücke, zwei Folgen, Chester  
 Concertino, für Streichquartett, Hansen, Kopenhagen  
 Bläseroktett, Edition Russe de Musique  
 Konzert für Klavier und Blasorchester, Edition Russe de Musique  
 Serenade in A, für Klavier, Edition Russe de Musique  
 Ödipus Rex, Edition Russe de Musique  
 Apollon Musagète, Edition Russe de Musique  
 Le Baiser de la Fée, Edition Russe de Musique  
 Capriccio für Klavier und Orchester, Edition Russe de Musique  
 Symphonie des Psaumes, Edition Russe de Musique  
 Konzert in D, für Violine und Orchester, Schott, Mainz  
 Duo concertante für Geige und Klavier, Edition Russe de Musique  
 Konzert für zwei Klaviere, Schott  
 Zirkuspolka, Associated Music Publishers, New York  
 Symphonie in drei Sätzen (1945), Associated Music Publishers

Q. W. B. 30. 9. 49.

VÈGE