

Musik und neue Musik

Peter Suhrkamp zum Gedächtnis

Das Beste im Neuen entspricht einem alten Bedürfnis

Paul Valéry, Windstriche

In einem meiner letzten Gespräche mit Peter Suhrkamp fragte er mich, in Hinblick auf die Titel einiger Stücke aus den 'Klangfiguren': »Warum redet ihr immer noch von neuer Musik? In der Malerei gibt es so eine Bezeichnung schon längst nicht mehr, während ihr sie in der Musik krampfhaft am Leben erhaltet.« Ich möchte versuchen, dem toten Freund so gut zu antworten, wie ich kann. Freilich vermag ich dabei nicht, mich auf die bloße Nomenklatur zu beschränken, sondern muß einige der komplexen Erwägungen wiedergeben, welche die Frage auslöste, hoffend, dabei etwas von der Sache selbst zu treffen. Vorweg ist der verhärtete Name verdächtig. Er entstand wohl im Zusammenhang mit der deutschen Bezeichnung 'Internationale Gesellschaft für neue Musik', die seit den frühen zwanziger Jahren sich alles dessen anzunehmen begann, was sich von Neudeutschtum, Impressionismus und den Resten älterer Schulen aus dem neunzehnten Jahrhundert einigermaßen distanzierte. Wie wenig verbindlich jene Bezeichnung war, verrät allein schon der englische Name der gleichen Organisation, 'International Society for Contemporary Music' (ISCM), der anstelle des polemischen 'Neue' das neutral-chronologische 'Zeitgenössische' verwendet. Dem entsprachen weithin die Programme. Wiederholte man heute, was auf jenen Festen gespielt ward, so fiel gewiß nur ganz wenig qualitativ unter den gegenwärtigen Begriff neuer Musik. Ungezählte Concerti grossi und Suiten, Bläuserserenaden und motorische Erzeugnisse klängen, nachdem der dünne dissonante Firnis geplatzt ist, mindestens so altmodisch und womöglich langweiliger als irgend etwas von Raff oder Draeseke. Nur was damals als exzentrisch galt, die Produkte der Wiener Schule und die Werke aus Strawinskys und Bartóks Jugend, haben etwas von der Aura des Fremden, wesentlich Verschiedenen behalten, an der vor vierzig Jahren selbst Laues und Vermittelndes teilhaben mochte. Der Begriff neuer Musik scheint das Schicksal des Veraltens zu teilen, das ihm in der Geschichte so oft widerfuhr. Daß von neuer Musik immer noch unverdrossen gesprochen wird, als wäre sie etwas Abgespaltenes für sich, ohne Beziehung zu dem, was früher war, und zu dem, was weiterhin Opernhäuser, Konzertsäle und den Äther anfüllt, kommt heute eher ihrer Abwehr und Neutralisierung zugute, als daß es sie als Parole vorantriebe. Der Ausdruck provoziert geradezu die idiotische Frage »Ist das noch Musik?«, mit der der entrüstete Hörer sich von der Last der eigenen Entrüstung dispensiert, indem er, was er haßt, als eine Sonderangelegenheit einreicht, die neben so vielem anderen und Bewährten ihr Recht haben mag, die aber niemanden als die Fachleute angehe, weil sie nicht unter die approbierte Definition fällt. Das Wort neue Musik bestätigt deren institutionelle, branchenhafte Aus- und Eingliederung in Studios, Spezialvereinigungen und -veranstaltungen, die ihren eigenen Anspruch, den auf Wahrheit und darum Allgemeinheit, wider Willen unterbinden, während sie doch ohne derart organisierte Hilfe hoffnungslos verkümmern müßte. Man wird an die Aufteilung musikalischer Programme nach classical und popular gemahnt, die in den Vereinigten Staaten den jeweiligen Fans bereitstellen, was ihnen behagt, und ihnen die Mühe der Auswahl, außer der schlichten Alternative, weitgehend abnehmen. Daß, jedenfalls diesseits des Vorhangs, unterdessen das meiste von dem ausstarb, wogegen einmal die polemische

Spitze selbst der ISCM sich kehrte; daß es kaum einem mehr einfällt, wie Bausznern und Hausegger, wie Georg Schumann und Max Trapp zu komponieren oder gar ihre Schinken in Konzerten auszustellen, verleiht vollends dem Wort neue Musik etwas Nichtiges. Sein Pathos trifft auf keine Gegner mehr, und von solcher Harmlosigkeit ihrer Situation zeigt ihr eigener Habitus nicht sich unberührt.

Dennoch hat im Gegensatz zur Malerei der Name neue Musik nicht zufällig sich behauptet. Er notiert die Erfahrung eines jähen qualitativen Sprungs, während analoge Vorgänge in der Malerei über einen längeren Zeitraum sich verteilen und weiter zurückdatieren; auch in den jüngsten Entwicklungen erwies die Musik sich als späte Kunst, als late comer, bei dem alles rascher abläuft. Im Namen neue Musik schlug vorab jedoch sich nieder, daß das Tonsystem sich änderte. Die Malerei kannte kaum etwas der Tonalität Entsprechendes. Ihre Beziehung auf ein abzubildendes Gegenständliches, die in der Moderne durchbrochen ward, reicht dem zeitlichen Umfang nach über die tonale Epoche der Musik hinaus und umschreibt andererseits keineswegs das von der Malerei selber zu verwendende Material von Formen und Farben. Offenbar mutete eine musikalische Sprache, die auf die zur zweiten Natur gewordenen Elemente des Dreiklangs, der Dur- und Mollskala, des Unterschieds von Konsonanz und Dissonanz und schließlich alle Kategorien verzichtet, die daraus unmittelbar und mittelbar resultieren, weit mehr zu als die Innovationen der Malerei. Daß auch die musikalische Entwicklung nicht von heute auf morgen verlief, sondern, seit dem Tristan, hundert Jahre währte; daß die Elemente und Problemstellungen der neuen Musik allesamt in der traditionellen entsprungen sind, ändert nichts daran, daß die Mehrheit der Menschen, durch Erfahrungen seit der frühen Kindheit, durch ihre Erziehung und durch das maßlose Übergewicht dessen, was an Musik unablässig auf sie einströmt, die neue als etwas von ihrem festen Vorstellungsschatz Abweichendes registrieren. Sie vermögen nicht, mit Hörgewohnheiten, die nach ihrer Meinung für alles zwischen Monteverdi und Richard Strauss ausreichen, Schönberg, Webern oder Boulez beizukommen. Die Veränderungen beziehen sich nicht einfach auf den Stil, den Gehalt, die spezifische Prägung der Werke sondern auf deren Voraussetzung, auf die Sprache, die sie sprechen. Das nun kann mit früheren Neuerungen, wie denen der Mannheimer, des Wiener Klassizismus, Wagners kaum verglichen werden. Darum ist der neuen Musik gegenüber der nivellierende Hinweis darauf, daß eine jegliche dem historischen Prozeß unterliege und daß jede bedeutende Erscheinung zunächst als ungewohnt abgelehnt worden sei, so ohnmächtig, abgedroschen und apologetisch. Noch die Kühnheiten Straussens, Kapriolen in Wahrheit, haben zwar das System durcheinandergeschüttelt, aber doch nur, um es, wie im Schlußteil selbst der genialischen Elektra, desto nachdrücklicher zu bekräftigen; noch die Panchromatik Max Regers, bei dem der Begriff einer festen Tonart durchs unablässige Modulieren seinen konstruktiven Sinn verlor, hält im Bau der einzelnen Klänge und ihrer unmittelbaren Beziehungen zueinander das Schema fest und frevelt nirgends gegen die Tabus geheiligter Erwartungen. Sicherlich entsprach, was bis zur jüngsten in Darmstadt zentrierten Phase unter dem Namen neue Musik segelte, nur selten deren voller Idee, der einer von tonalen Rudimenten gereinigten und lediglich aus sich heraus, ohne Rücksicht auf das Schema organisierten Sprache; was außer den Produkten der Wiener Schule vierzig Jahre lang für neue Musik galt, zeigte sich allenthalben von Resten des tonalen Systems durchwachsen, und bis zum Augenblick ist noch nicht abzusehen, ob die Musik der sei's auch negativen Beziehung darauf sich ganz entäußern kann, solange sie etwa an Bestimmungen wie der Oktavgleichheit festhält; ja ob sie es auch nur wünschen soll.

Gleichviel hat man nicht ohne einiges Recht auch die kompromißlerischen Produkte zumal des Neoklassizismus der Nachfolger und Nachahmer von Strawinsky und Hindemith der neuen Musik

zugerechnet. Man spürte, daß in ihnen die Tonalität nur schattenhaft fortvegetierte, keine primäre Kraft mehr besaß, vielfach wie zitiert von einem Bewußtsein, das Halt und Ordnung außerhalb dessen suchte, was ihm selber noch erreichbar war, nicht unverwandt der trügenden Ähnlichkeit mit Modellen der gegenständlichen Welt, deren Picasso nicht nur in seinen wenigen neoklassizistischen Jahren sich bediente. Die unwiderrufliche Wendung wirkte noch dort hinein, wo man sie nicht Wort haben wollte. So schwierig es ist, ein Stichjahr oder ein Stichwerk fürs Ende der Tonalität anzugeben, so sehr verfehlt man doch, was geschah, wenn man, wie es oft gutartige und naive Musiker zur Verteidigung versuchen, unvermittelt auf der prinzipiellen Einheit und Kontinuität aller Musik, gar auf einem unendlichen Gespräch der Genien von Bach bis Schönberg über die Jahrhunderte hinweg insistiert. Schönberg und Berg mochten das Wort atonal nicht, das sie als diffamierend empfanden und das, wenn wirklich jemand es wörtlich, als Musik ohne Töne aufgefaßt hätte, purer Unsinn wäre. Doch mag Schönbergs eigentümlich konservative Naivetät daran teilhaben, daß er ablehnte, was als Fanfare so viel für sich hat wie einst die Gueusen und vor bald fünfzig Jahren Dada. 'Atonal' registriert recht genau den Schock, den die neue Musik ausübte, der ihr wesentlich zugehört und der im Augenblick sich mäßigte, in dem man anstatt von Atonalität von Dodekaphonie gleichwie von einem neuen positiven System redete. Im übrigen ist zu Schönbergs Ehre zu sagen, daß er auch dieser Verdinglichung einer Technik sich widersetzte. Sie wollte schließlich nur dem Ohr zu Hilfe kommen, das zunächst auf jenem Meer neuer Klänge verlassen umtrieb, dessen Entdeckung Webern vor bald fünfzig Jahren Schönberg zuschrieb. Von atonaler Musik reden, trifft immer noch mehr als der affirmative und dogmatische Glaube, man habe in den Reihen jene neue Geborgenheit gefunden, deren dubioser Charakter in der Philosophie mittlerweile offenbar ward; vieles an der jüngsten Produktion, zumal was an John Cage sich anschließt, könnte sicherlich eher atonal genannt werden als dodekaphonisch.

Für das Wort neue Musik ist auch soziologisch einiges anzuführen. Denn während es kaum mehr ernstzunehmende Produktion gibt, die dem sachlichen Zwang der neuen Musik sich entziehen könnte, beharrten die Reproduktion und der Konsum, abgesehen von den säuberlich isolierten Sektoren, die man als Reservate eben der neuen vorbehält, beim tonalen Vorrat. Gerade die Trennung der neuen Musik von diesem, die astronomische Distanz zwischen ihrer voll ausgebildeten Sprache heute und der herkömmlichen, befördert die Versteinerung des vermeintlich Ewigen. Vermutlich wird in der gehobenen und der eingestandenermaßen niedrigen Unterhaltung und ihrer unmittelbaren Fortsetzung, dem offiziellen Musikbetrieb, vom anderen weniger durchgelassen, als ehe die Stufen der musikalischen Geschichte departementalisiert, ressortmäßig erfaßt waren. Die ins Pantheon abgeschobenen Klassiker der Moderne, denen man mittlerweile gelegentlich huldigt, ändern daran nichts; durch ihre Bestallung werden sie selber umgefälscht. Die hochmögende Kulturindustrie sagt Halt und beschränkt sich auf ihre Invarianten, ähnlich wie in ihren nichtmusikalischen Medien, zumal im Film. Das Schema ist geschlossen. Das zur Abkapselung tendierende System, das seiner eigenen Wahrheit mit Grund mißtraut, fürchtet jeden unreglementierten Laut, und wäre es der ohnmächtigste, so sehr wie das Dritte Reich die bescheidene Gedankenfreiheit des Marquis Posa. Je problematischer der Gesamtzustand angesichts der verfügbaren technischen und menschlichen Kräfte geworden ist, je bedrohlicher er diejenigen überschattet, die ihn bilden; und je gründlicher die Chance eines Besseren versäumt und durch dessen Usurpatoren kompromittiert scheinen, desto unermüdlicher wird der hilflos umklammerten Menschheit eingehämmert, es könne nichts anderes sein, als ist, und die Grundkategorien des Bestehenden seien solche des Seins, wahr und unabänderlich. Das reicht dann, ohne daß die einzelnen Agenturen und verantwortlichen Personen dessen sich bewußt zu sein brauchten, bis in

alle Details der Kulturpolitik hinein. Auf den geistigen Stand der Umklammerten, die lediglich sich wünschen, was ohnehin in sie hineingestopft wird, und die in dem, was den Schleier zerreißt, die Bedrohung eines Komforts fürchten, an den sie selbst nicht recht glauben, läßt dabei nur allzu einleuchtend sich berufen. Neue Musik mag insofern stets noch als neu sich behaupten, als sie dem verhängnisvollen Zirkel nicht sich einfügt. Ihre kritisch-ästhetische Selbstbesinnung ist darum objektiv zugleich auch eine gesellschaftliche.

Ihr Verhältnis zur Gesellschaft, verhinderte oder eingeplante Rezeption, berührt aber auch ihren Gehalt. Leicht könnte man denken, Nonkonformismus allein, die Tatsache, daß sie von der Breite der Bevölkerung nicht aufgenommen wird, sei zu abstrakt, um etwas über ihr spezifisches Wesen auszumachen. Die durchs unbegriffliche Material gesetzte Ungegenständlichkeit der Musik, ihre Sprödigkeit gegen handliche Thesen erlaubt es, auch ihren unbotmäßigen Produkten Narrenfreiheit zu gewähren, und sie hat allen Grund, dafür dankbar zu sein. Übrigens teilt sie jenen Mangel mit aller artikulierten Kunst, deren Idee sich nun einmal nicht auf den schmähhlichen Nenner bringen läßt, der Aussage genannt wird. Darum ist aber doch ihr Gehalt keineswegs neutral. Die Reaktionäre aller Grade, die sich in der Zeit vor Hitler organisiert empörten und die heute wieder aus ihren Löchern kriechen, haben das besser gespürt als jene Freunde, die glauben, durchs Auszählen von Reihen und andere unschädlich positivistische Angestelltendienste etwas Wesentliches über die neue Musik zu verbreiten. Am Eingebübten und Allvertrauten, von dem sie sich unterscheidet, leidet sie. Sie opponiert ohnmächtig dem Weltlauf; ihr Gestus ist aggressiv. Indem sie dem eigenen Gesetz gehorchen will und gegen das der Nachfrage meutert, drückt sich ihr potentiell, sich selbst verborgenes Subjekt recht konkret aus. In ihren Verboten manifestieren sich seine Eigenschaften. Schönberg, der gar zu gern einfach ein großer Komponist gewesen wäre gleich den Vorgängern, die er verehrte, hat das doch gemerkt. Als ein Hollywooder Filmmogul, der es gut meinte, ihn für eine Begleitpartitur engagieren wollte und ihn mit einem Kompliment über seine lovely music empfing, soll er ihn wütend angefahren haben: my music is not lovely; zum Auftrag ist es nicht gekommen. Die Aggression, welche die neue Musik noch nach dreißig Jahren gegen die etablierten Normen kehrt und in der etwas von den surrealistischen Attentaten überlebt, hat ihren spezifischen Ton, den des Drohenden. Er ist keineswegs mehr der individuelle einer Gefühlslage. Vielmehr wird er vom Aussparen des Subjekts gezeitigt. Nicht umsonst assoziieren empörte Hörerbriefe mit manchen Kompositionen Schreckensereignisse, Panik; unter den avancierten Partituren heute klingen einige, wie man amerikanisch sagen würde, buchstäblich, als wären sie out of this world. Dieser Ton crescendiert mit der Rücksichtslosigkeit, die durch integrale Konstruktion die anheimelnde Spur des Menschlichen versagt. Er ist der richtigen Bewußtseins von der dinghaften Entfremdung und Depersonalisierung dessen, was über die Menschheit verhängt ist, schließlich von der Unfähigkeit des Sensoriums, das Verhängte überhaupt noch zu adaptieren. Der Ton der neuen Musik entsetzt sich davor, daß es zur Angst als der Vermittlung zwischen dem Subjekt und dem, was ihm geschieht, nicht mehr kommt: das Verhängte ist zum unmäßigen Schicksal aufgeschwollen. Nur durchs bilderlose Bild der Entmenschlichung hindurch hält diese Musik das Bild eines Menschlichen fest; wo sie, der Phrase folgsam, dem Menschen dienen will, vielleicht wo er wie immer auch unmittelbar aus ihr redet, verklärt sie was ist und erniedrigt sich. Erst im stummen Lautwerden findet sie zum Wort. Nur indem sie das Odium der Entmenschlichung auf sich nimmt, löst sie die Anweisung auf Autonomie, auf das reine Durchbilden der Sache selbst in all ihren Momenten ein, die der Musik ihre subjektive Phase hindurch, seit ihrer ästhetischen Ablösung vom Ritus, beigegeben war; nur indem sie nicht mehr lovely ist, ahnt sie Schönheit. Unmißverständlich ist jener Ausdruck des Drohenden, wo sie noch ihre immanente Gesetzmäßigkeit als Schein von sich wirft und offen dem Zufall sich überantwortet. Das

Klavierkonzert von Cage, konsequent und sinnvoll einzig im Tabu über jegliche Idee von musikalischem Sinnzusammenhang, bereitet das Äußerste an Katastrophenmusik.

Mit ihrer gesellschaftlichen Funktion hat die Musik auch an sich bis ins Innerste sich verändert. Die bürgerliche war, noch in ihren höchsten Produkten, Schmuck, machte den Menschen sich angenehm, nicht nur unmittelbar den Hörern, sondern objektiv, weit darüber hinaus, durch Bejahung der Ideen des Humanismus. Er wurde gekündigt, weil er zur Ideologie verkam, weil die Spiegelung der Welt im positiven Geist, fast sogar als Forderung einer besseren, zur Lüge ward, die das Schlechte rechtfertigt. Solche Kündigung des Einverständnisses reicht bis in die zartesten Sublimierungen des musikalischen Formgefühls hinein. Daher das Recht, von neuer Musik zu reden.

Dennoch hat es seine Grenze. Man wird ihrer inne im Angesicht der Hydraköpfe jener Frage: ist das noch Musik? Denn auf sie läßt nicht anders sich antworten als mit emphatischem Ja. Die Antwort braucht sich nicht zu begnügen mit dem Rückzug auf physikalische oder physiologische Definitionen wie die, daß es auch bei ihr um Töne, nicht Geräusche, daß es sich um wie immer auch geordnete Tonbeziehungen handle. Mittlerweile wurden die Geräusche, stets schon Fermente musikalischer Wirkungen, in einem Kontinuum von Übergängen in die Tonbeziehungen hineingerissen, wie es ehemals kaum möglich dünkte. Die neue Musik aber bleibt trotzdem Musik, weil ihre sämtlichen Kategorien, nicht identisch mit den traditionellen, zugleich auch identisch mit ihnen sind; weil in allen ihren Refus, in all dem, was sie sich verbietet, die Kraft des Verbotenen aufgespeichert wird. Vermittelt ist das durchs Metier, dessen Begriff bei ihren gegenwärtigen Exponenten hoch rangiert, zuweilen zum Fetisch wird. Nichts wird geduldet, was nicht bis in die letzte Note hinein artikuliert wäre. Wenn wirklich musikalische Qualität daran hängt, daß ein Stück gänzlich durchgebildet ist, ohne Reste irgendwelcher roher und ungeformter Flächen¹, dann eignet die neue Musik jenes Kriterium rücksichtslos sich zu. Das ist nicht einmal allein ihr Verdienst. Sondern der Fortfall der Schemata aller apriorischen Syntax und Grammatik, aller vokabularischen Spielmarken nötigt sie unablässig dazu, rein aus sich heraus Zusammenhänge zu produzieren, die ihr von außen nicht mehr gewährt werden und die sie als heteronome auch gar nicht sich schenken lassen möchte. Dem kann sie aber nicht anders gerecht werden als durch äußerste technische Kontrolle; Technik im radikalen Sinn des Realisierens verstanden, nicht im behaglichen der Herrschaft über vorgeblich probate Mittel. Die Kraft zu solcher Anstrengung jedoch strömt ihr zu aus dem, was bereits alle ältere Musik, vielfach hinter der tonalen Fassade, organisierte.

Nicht schwächer freilich als die technische Verpflichtung ist die allergische Empfindlichkeit auch gegen die entlegenen Derivate des Traditionellen. Nichts Vergangenes kommt ihr unvernichtet zugute. Am krassesten zeigt sich das vielleicht in der Elektronik, deren folgerechte Exponenten alles vermeiden, was an übliche Klangwirkungen und Klangeffekte mahnt; die dem neuen Material das abzuwingen trachten, was ihm allein eigentümlich ist und von den herkömmlich instrumentalen Mitteln qualitativ verschieden. Aus dieser Allergie gegen die Rückstände der überlieferten Musiksprache schießt abermals eine Musiksprache zusammen; man reagiert heute unvergleichlich viel präziser gegen alles, was an neuer Musik falsch ist, als noch vor dreißig Jahren. Darin stimmt man spontan überein. Die These Riegls vom Erlöschen der stilbildenden Kraft ist wohl in der Musik wie in der Malerei überholt; die Annäherung zwischen aller modernen Musik, auch etwa der der verschiedenen Nationen, gehorcht der Logik der Sache. Je konsequenter der individuelle Künstler

¹ Vgl. Rundgespräch über Jugendmusik zwischen Doflein, Oberborbeck, Vötterle, Warner und Adorno im Norddeutschen Rundfunk, April 1959.

dieser sich überläßt, ohne an einem vorgedachten Allgemeinen sich auszurichten, desto näher kommt er der Idee des Stils, deren Umfang über die individuellen Künstler hinausreicht. Heute schon läßt ein Kanon des Möglichen und des Nichtmöglichen sich ablesen, nur freilich nicht länger ein gesellschaftlich gedeckter, sondern ein aller Deckung feindlicher. Was bei Strawinsky, vielleicht als verstörter Traum eines Kommenden, noch Als ob blieb, die Zurichtung der Zeit, als wäre sie Raum, wird ernst: Zeit selber soll, durch serielle Manipulation, disponibel, gewissermaßen eingefangen werden. Offen nicht länger, scheint sie verräumlicht. Das widerfährt ihr aber nicht gewaltsam. Nicht zu verschweigen die abgründige Schwierigkeit, daß das Kontinuum von Zeit eben nicht in sich wörtlich 'gleichzeitig' ist, wie die rationale Organisation es impliziert; kaum läßt von ihr sich wegdenken, daß sie von unten, von der Regung des Moments her sich entfaltet; das bezeichnet objektiv, vom Material her, den notwendigen Ort des Subjekts in der Musik und damit wohl, womit sie gegenwärtig fertig zu werden hat. Zu spekulieren wäre darüber, ob die integrale Rationalität, auf welche Musik hindrängt, mit der Zeitdimension überhaupt vereinbar ist; ob Rationalität nicht eigentlich, als Macht des Gleichen und des Quantitativen, das Ungleiche und Qualitative negiert, von dem die Zeitdimension nicht losgerissen werden kann; nicht umsonst gehen alle Rationalisierungstendenzen, die realen weit mehr noch als die ästhetischen, auf Abschaffung traditioneller Verfahrensweisen und damit virtuell der Geschichte. Die Integration, Auskonstruktion der Zeit mag ihr selbst ans Leben gehen, wie es anthropologisch einer Epoche sich empfiehlt, deren Subjekte zunehmend der Erinnerung sich entschlagen. Jedenfalls affizieren diese Tendenzen, was man die Ontologie der Künste nennen könnte; während die Musik ihrer Verhaltensweise nach der malerischen sich annähert, nähert die tachistische Malerei ebenso sich der Musik, bis in den der traditionellen Malerei fremden Reichtum an Einzelvaleurs, gewissermaßen Noten- oder Tongruppen hinein und bis in den Zug der Dynamisierung.

Die neue Musiksprache, die sich als positive Negation der überlieferten formiert, ist aber nicht auf die Trivialität zu bringen, man habe etwas Neues und anderes gewollt - eine kunstwissenschaftliche Konstatierung, die auf alles zutrifft und darum auf nichts, und die auf die bloße Tautologie hinausläuft, in der Entwicklung folge Späteres auf Früheres. Vielmehr meint neue Musik zugleich Kritik der traditionellen. Das merken ihre Feinde ganz gut, wenn sie über Zersetzung zetern, und wer mit ihr identifiziert ist, sollte lieber zu diesem kritischen Moment stehen, als nach Eingliederung streben. Schönberg hat nicht darauf reflektiert. Aber wenn ihm eine berühmte Melodie des neunzehnten Jahrhunderts wie die Stretta des Troubadours unerträglich war, weil man den motivischen Hauptrhythmus nach den ersten vier Takten kenne, und weil die musikalische Intelligenz beleidigt werde durch seine unverdrossene Wiederholung, so hat er damit nicht nur unwillentlich eine Reaktionsweise bekundet, die jede Note der neuen Musik latent bedingt, sondern auch einen objektiven Sachverhalt. Denn das ideologische Moment der traditionellen Musik, ihr Affirmatives, betrifft nicht bloß ihren Habitus, daß es so sei und so sein solle, sondern verrät sich an immerwährenden Torheiten und Unstimmigkeiten. Die Werke der Vergangenheit, zumindest seit dem Ende des Rokoko, sind um so bedeutender, je kompromißloser sie ihr eigenes Negatives gestaltend hervorkehren, anstatt es hinter der Glätte des sinnlichen Verlaufs zu verstecken; das begründet den Rang des letzten Beethoven. Das tonale System und der je einzelne musikalische Impuls waren so wenig zu synthetisieren wie die bürgerliche Ordnung insgesamt mit den Interessen und Leidenschaften ihrer Subjekte, und das hat seine Male in aller traditionellen Musik hinterlassen, die derlei Einheit behauptet. Der Zwang, durch Wiederholung ganzer Komplexe eine Form zu konstituieren, deren eigener Zeitverlauf eigentlich Wiederholung verbot; die starre Dinghaftigkeit der Reprisen noch in Brahms und Reger ist nur das auffälligste Symptom solcher dem Willen und

Vermögen des einzelnen Komponisten entrückten Unzulänglichkeit. Längst lieferte das Gesetz der Affirmation keine Maßstäbe mehr für die musikalische Qualität. Immer wieder wurden Komponisten bis hinauf zu Schubert, Chopin, Debussy, Richard Strauss zur Konzilianz auf Kosten der Integrität der Faktur verführt. Der Widerwille gegen das Einschmeichelnde, sich Anbiedernde, das noch in die große Produktion hineinreicht, hat teil am Pathos eines qualitativ Neuen. Der bürgerlichen Musiktradition selber war Unstimmigkeit stets beigemischt. Sie erklärt innermusikalisch, was freilich auch seine sozialen Aspekte hat, die Diskontinuität der musikalischen Geschichte. Sie nahm raketenhaft zu; immer mehr historische Vermittlungsglieder werden, nach dem Prinzip gesteigerter Rationalität selber, verschluckt. Disproportionalitäten zwischen der losgelassenen geschichtlichen Tendenz und der Möglichkeit ihrer Zueignung durch die lebendige Erfahrung dürfen aber nicht zur Rechtfertigung dessen mißbraucht werden, was nicht mitkam. Ist heute die Tradition definitiv abgerissen, so verlief diese vorher schon brüchig; darum ist der Begriff sogenannter geistesgeschichtlicher Entwicklung der neueren Musikgeschichte, der seit 1600, so unangemessen. Von jener Zäsur an schritt Musik nicht blind organisch fort, sondern hat immer zugleich auch, in Übereinstimmung mit den Rationalisierungstendenzen der bürgerlichen Epoche, versucht, ihrer selbst mächtig zu werden; ein Programmatisches, die Proklamation des Neuen durchzieht sie von Caccinis *Nuove Musiche* bis zum Wagnerischen Kunstwerk der Zukunft, und schon das spätere Mittelalter spielte eine *ars nova* gegen die *ars antiqua* aus. Die rätselhafte Verflechtung des autonom Kompositorischen und des Pädagogischen in einigen von Bachs mächtigsten Instrumentalwerken erhellt sich vielleicht damit; sie waren konzipiert nicht nur als Kompositionen, sondern auch als Übungen dafür, das musikalische Material so in die Gewalt zu nehmen, daß die Differenz zwischen ihm und dem musikalischen Subjekt einmal verschwinde. Insofern die neue Musik, konträr zur herkömmlichen, diese Intention zum vollen Bewußtsein erhebt, vollstreckt sie, wonach alle herkömmliche sich sehnte. Unversöhnlich mit ihr, hält sie ihr die Treue; als verschiedene fällt sie unter ihre Einheit. Recht wohl wäre sie als Anstrengung zu begreifen, all dem gerecht zu werden, was das geschärfte kompositorische Ohr an der überlieferten als ungelöst, antinomisch hört. Tradition ist nicht Nachahmung, Rückgriff oder geradlinige Fortsetzung sondern die Fähigkeit, im Vergangenen der Forderungen gewahr zu werden, denen es nicht entsprach, und die dort Fehler als ihre Male zurückließen. Diesen Forderungen stellt sich die neue Musik. Ob freilich ihre Idee inmitten einer antagonistischen Wirklichkeit geraten kann, oder ob sie gerade durch die Totalität ihrer Logik die ererbten Widersprüche abermals bloß reproduziert, und ob nicht diese oberste Reproduktion der Widersprüche eins ist mit der Krise des musikalischen Sinns, bleibt offen. Die Musik hat, von sich aus, keine Macht darüber.

Daß die neue noch Musik sei, findet dem automatischen Zweifel sich gegenüber, ob sie jemals ebenso breit rezipiert werde wie die traditionelle; ob ihre Sprache und ihr Stil Aussicht haben, jemals ebenso zweite Natur des Gehörs zu werden wie die tonale; als wäre diese zweite Natur vorweg ein Glück und nicht am Ende bloß ein infantiles. Derlei Erwägungen, die in geschichtsphilosophischem Gottvertrauen der Zukunft Entscheidungen zuschieben, denen man heut und hier ausweicht, sind unwürdig. Sie posieren eben dort die Haltung des kontemplativen, neutral abwartenden Zuschauers, wo die Wahrheit am geschichtlichen Augenblick und seiner spontanen Erfahrung haftet. Ob die neue Musik der langsamen Fortschritte ihrer Rezeption sich freuen sollte, ist ungewiß; sie muß sie wohl fürchten sowohl wie suchen. Sicherlich aber ist die Sorge, ob sie einmal der allgemeinen Geltung nach mit der unterdessen von der Kulturindustrie verwalteten traditionellen konkurrieren könne, bloßes Deckbild der Rancune. Sie basiert auf jener Vorstellung sprungloser historischer Kontinuität und geradlinigen Fortschritts des Bewußtseins, welche von der Existenz der neuen Musik Lügen

gestraft wird wie von der musikalischen Geschichte insgesamt. Schon die Natürlichkeit der Tonalität ist illusionär. Diese war nicht von Anbeginn da, sondern hat in einem mühseligen Prozeß, der viel länger währte als die paar hundert Jahre der offiziellen Herrschaft von Dur und Moll, sich etabliert. Was ihr vorausging, etwa jene florentinische ars nova, ist den gegenwärtigen Ohren genauso wenig natürlich, genauso fremd wie dem stolzen Normalhörer irgend etwas vom späten Webern oder von Stockhausen. Der Schein des Natürlichen, als Verkleidung geschichtlicher Verhältnisse, haftet unabdingbar jenem Geist an, der auf ein geltendes Reich von Vernunft inmitten fortdauernder Irrationalität pocht. Die Tonalität ist wahrscheinlich so vergänglich wie die Ordnung der Realität, der sie zugehört. Andererseits aber darf man das Verhältnis von Musik und Gesellschaft insgesamt nicht so statisch und harmonisch sich vorstellen, wie es unterm Hochliberalismus dünkte; man darf überhaupt nicht, nach dem Modell einer Marktgesellschaft, die durch den Erfolg die gesellschaftlich nützliche Arbeit honoriert und eigentlich definiert, die gesellschaftliche Rezeption der Qualität gleichsetzen. Die Antithese gegen die Sperren der verwalteten Gesellschaft macht etwas vom Gehalt der neuen Musik selbst aus. Müßig zu prophezeien, ob man sie aus dieser antithetischen Situation herauslösen und als sicheren Besitz in die Zukunft transferieren kann. Selbst wenn es nicht möglich wäre, wäre sie dadurch nicht gerichtet; das Idol des wertbeständig Bleibenden ist selbst ein Stück Ideologie. Nicht minder fraglich jedoch, ob überhaupt die Geschichte derart weitergeht, daß, wie der Kernspruch es will, das Echte der Nachwelt unverloren bleibt. Wie die traditionelle Musik im synthetischen Analphabetismus der Kulturindustrie verendet, so mögen auch die unmäßigen Anstrengungen, welche die neue sich und ihren Hörern auferlegen muß, an der Barbarei scheitern. Ihr Schicksal ist nicht allein in ihrer Macht, sondern steht dabei, ob die Schicksalsverfallenheit der Gesellschaft durchbrochen wird, und darauf starrt gebannt ein jeglicher ihrer Takte. Nicht jedoch ist ihr darum, nach der marktgängigen Einteilung in Massenmedien und elfenbeinernen Turm, dulnd oder tadelnd eine Existenz jenseits der Gesellschaft und ihrer Spannungen zuzumuten. Von der Allerweltssoziologie, die ihr mit erhobenem Zeigefinger bedeutet, ihre Verantwortlichkeit sei unverantwortliches l'art pour l'art, und von der triftigeren Angst, sie falle damit in den Jugendstil zurück, darf sie sich nicht terrorisieren lassen. Der Schatten des Veralteten, der Spleen verbissener Blindheit, mit der sie sich ins Eigene einwühlt, fällt über alle Kunst heute, die vom negativen Absoluten der Welt zeugt, der Welt von Auschwitz, während sie doch nicht anders davon zeugen kann, als indem sie sich selbst verabsolutiert. Vollends die Theologen sollten vor Pharisäismus gegen die neue Musik sich hüten, wofern sie nicht insgeheim organisatorischen Kitt begehren; wenn Musik, wie sie in Bach und in Webern es wollte, der Gottheit dargebracht wird, müßte sie dann nicht vollkommen bei sich selber sein, anstatt nachgiebig im Umgang mit den Menschen? Rein als Phänomen ist Musik mehr als sie ist; sie hat keine dinghaft vorgeordnete Transzendenz, sondern eine sich selber verborgene, sich selber verlierende, negative. Wahr bleibt Schuberts Zweifel, ob es überhaupt heitere Musik gebe. Ihr Wahrheitsgehalt duldet keine Positivität, und heute erst nimmt sie das in ihre eigene Intention hinein, als mögliche Selbstaufhebung. Ihre Idee hat sie daran, daß sie des positiven Scheins als eines mythischen Verblendungszusammenhangs endlich sich entschlägt, und selbst das von ihr zu sagen, ist fast schon zu positiv. Aber jene Idee ist auch praktischen Wesens. Die angebliche Esoterik der neuen Musik möchte nicht nur dem gesellschaftlichen Gehalt zur Sprache verhelfen, den die Sprache der Gesellschaft verschweigt. Sie kommuniziert durch Nichtkommunikation, möchte sprengen, was den Menschen die Ohren verschließt, die sie selber sich nochmals verschließen. Spannungsverlust ereignet sich überall dort, wo sie jenes Moment sich begibt; es mag, mit Brechts Ausdruck, das der Verfremdung heißen. Daß sie nicht auf Rezeption abzielt, nicht als Konsumgut sich einreihet, meint nicht, daß sie auf die Beziehung zu den Subjekten verzichte. Nur ist es keine der Anpassung, sondern der permanente, wie sehr auch sisyphushafte

Versuch, die Ohren ihnen zu öffnen, die anthropologische Schallmauer zu durchstoßen. Nicht einmal die Entfremdung zwischen den Menschen und der Musik darf als Faktum hingenommen, undialektisch hypostatiert werden; sie birgt das Potential der Abschaffung der Fremdheit.

Zum Ärgernis wird die Entfremdung in der elektronischen Musik. Sie reizt auf zur Erneuerung aller Phrasen von Mechanisierung, Vernichtung der Persönlichkeit, Entseelung, welche die neue Musik begleiteten, seit sie die bewährten Clichés für bewährte Gefühle abschaffte. Äußerster Argwohn gebührt aller selbstgerechten Anrufung von Humanität inmitten des inhumanen Zustandes. Kein Wort fürs Edle, Gute, Wahre und Schöne, das nicht geschändet und in sein Gegenteil verkehrt worden wäre, so wie die Nationalsozialisten sich begeisterten am Haus, auf Säulen ruht sein Dach, während in den Kellern gefoltet ward. Die positiven Werte sind heruntergekommen zum Mittel, die Besinnung darauf zu verhindern, daß keiner von ihnen verwirklicht ist. Wem es darum geht, darf sie nicht mehr in den Mund nehmen und muß sie demontieren, wo man sie ihm entgegenhält. Damit setzt er sich dann ins Unrecht und gilt allen als Feind des Edlen, Guten, Wahren, Schönen, so daß die Herrschaft der Gemeinheit wiederum sich verstärkt. Auf diesen Zirkel muß deuten, wer von Elektronik redet; sonst gerät die ethische Maschinerie in Bewegung und er hinein. Er darf auch nicht erstaunt sein, wenn er trotzdem die Brusttöne vernimmt, daß es allein auf den Menschen ankomme, die vergessen machen wollen, wie sehr der Mensch zum Objekt geworden ist, und seine Rolle als Objekt, das von human relations, womöglich noch befestigen. Wohl ist das öffentliche Interesse an der elektronischen Musik trüb vermengt mit Bastellei. Sie profitiert von der allgegenwärtigen Substitution der Zwecke, auch der geistigen, durch Mittel; von der Freude an funktionierenden Apparaturen, vom Übergewicht des Wie über das Was. Doch selbst mit solchen Konstatierungen sollte man behutsam sein. Keine Kunst, und gewiß nicht die gegenwärtige hochrationalisierte, ist sich selbst ganz durchsichtig, und in geistfremd verkapselten technischen Anstrengungen waltet oftmals die List der Vernunft, die objektiv geistiger Tendenzen, die ohnmächtig wären, wo sie mit subjektivem Bewußtsein und nicht konkretistisch verfolgt würden. Plausibler ist der Verdacht, daß die Elektronik, die schließlich als Technik außerhalb der eigentlich musikalischen entstand, dieser äußerlich sei; daß sie mit den immanenten musikalischen Bewegungsgesetzen nichts zu schaffen habe. Ich selbst habe nicht elektronisch gearbeitet und bin darum nicht aus primärer Erfahrung zum Urteil über das Verhältnis von Elektronik und musikalischem Sinnzusammenhang qualifiziert. Auch liegt mir der naturwissenschaftliche Aspekt von Kunst recht fern, und ich vermag nicht zu vergessen, daß unter den Impulsen der neuen Musik der gegen die sture Gewalt der selbsterhaltenden und naturbeherrschenden Vernunft der erste war, allerdings ohne daß er geradewegs, als nicht minder sture Insistenz auf der Unmittelbarkeit des Lebendigen, ästhetisch sich realisieren könnte; das Werk Weberns ist das größte Modell solcher Spannung. Aber soviel jedenfalls scheint mir fraglos, daß die Elektronik doch mit innermusikalischen Entwicklungen konvergiert. Zur Erklärung braucht man keine prästabilisierte Harmonie zu unterstellen: die rationale Beherrschung des musikalischen Naturmaterials und die Rationalität der elektronischen Tonerzeugung gehorchen schließlich dem identischen Grundprinzip. Der Komponist verfügt, jedenfalls tendenziell, über ein Kontinuum der Höhen, Stärkegrade, Längen, nicht aber bis heute über eines der Klangfarben. Vielmehr existieren diese, auch in ihrem umfassendsten Aufgebot, dem des Orchesters, einigermaßen unabhängig voneinander und lückenhaft. Die Anarchie ihres Ursprungs wirkt nach; noch läßt keine Skala der Klangfarben der der Intervalle oder der Stärkegrade irgend sich vergleichen. Diesem Mangel, den jeder Musiker kennt, verspricht die Elektronik abzuhelpen. Sie ist ein Aspekt des Zuges der neuen Musik zur integralen Kontinuität aller musikalischen Dimensionen; Stockhausen hat das ausdrücklich zum Programm erhoben. Allerdings scheint, nach Äußerungen im sechsten Heft der 'Reihe', das

elektronische Farbkontinuum nicht identisch zu sein mit dem aller überhaupt möglichen Klangfarben, also nicht ohne weiteres die nichtelektronischen Vokal- und Instrumentaltimbres einzuschließen, sondern ihnen gegenüber eine gewisse Selektion zu involvieren. Darum verlangen die konsequenten Elektroniker, die das neue Medium nicht als Klangreiz, sondern konstruktiv verwenden möchten, daß ihre Musik den spezifischen Bedingungen des elektronischen Kontinuums genüge, ihrem Material ganz sich anmesse. Daß dafür erst Ansätze vorliegen - der eindringlichste sind wohl die 'Jünglinge' von Stockhausen -; daß die Elektronik noch von Reminiszenzen an andere Klangmedien wie das Klavier und die Orgel durchsetzt ist, gereicht ihr nicht zum Tadel nach den wenigen Jahren, in denen man kompositorisch ernsthaft mit ihr sich beschäftigt. Gar zu gut eignet sich der Vorwurf mangelnder Konsequenz und Modernität, den manche elektronischen Stücke provozierten, zum bloßen Vorwand für jene, welche die Moderne abwürgen wollen. Man braucht nicht über die elektronischen Ergebnisse in den Taumel von Jazzfans zu geraten. Aber die Sache selbst antwortet einem Bedürfnis, das in der instrumentalen neuen Musik, zumal der Idee der Klangfarbenmelodie, von Anbeginn sich regte.

Daß die Extreme, die neue Musik des emanzipierten Ausdruckswillens und die Elektronik, deren materiale Gesetze den subjektiven Eingriff des Komponisten so auszuschließen scheinen, wie sie den Interpreten ausschließt - daß diese Extreme sich berühren, bestätigt den objektiven Zug zur Einheit. Er veranlaßt dazu, am Ende doch den Begriff neuer Musik zu liquidieren, nicht, weil diese in einer allgemeineren, einer musica perennis aufginge, sondern weil Musik überhaupt aufgeht in der neuen. Diese löst, der Idee nach, ein, was in aller traditionellen als Idee enthalten war; darum ist die Kategorie der neuen Musik als partikulare überholt, bloß noch anrühige Spitzmarke. Ihr Begriff veraltet, weil neben ihr die Produktion der anderen unmöglich ward, zum Kitsch. Der Unterschied von neuer Musik und Musik überhaupt wird zu dem zwischen guter und schlechter.