

## Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens

Klagen über den Verfall des musikalischen Geschmacks sind kaum jünger als die zwiespältige Erfahrung, welche die Menschheit auf der Schwelle zum historischen Zeitalter machte: daß Musik zugleich die unvermittelte Kundgabe des Triebes und die Instanz zu dessen Sänftigung darstellt. Sie erweckt den Tanz der Mänaden, sie tönt aus der berückenden Flöte Pans, aber sie klingt ebensowohl aus der orphischen Leier, um welche die Gestalten des Dranges gestillt sich versammeln. Wann immer deren Frieden von bacchantischen Regungen aufgestört scheint, ist vom Verfall des Geschmacks die Rede. Wenn aber seit der griechischen Noetik die disziplinierende Funktion von Musik als hohes Gut hingenommen blieb, dann drängen gewiß heute mehr als je alle sich danach, musikalisch parieren zu dürfen wie anderwärts. So wenig indessen das gegenwärtige musikalische Bewußtsein der Massen dionysisch heißen darf, so wenig haben auch dessen jüngste Veränderungen mit Geschmack überhaupt zu tun. Der Begriff des Geschmacks selber ist überholt. Die verantwortliche Kunst richtet sich an Kriterien aus, die der Erkenntnis nahekommen: des Stimmigen und Unstimmigen, des Richtigen und Falschen. Sonst aber wird nicht mehr gewählt; die Frage wird nicht mehr gestellt, und keiner verlangt die subjektive Rechtfertigung der Konvention: die Existenz des Subjekts selbst, das solchen Geschmack bewahren könnte, ist so fragwürdig geworden wie am Gegenpol das Recht zur Freiheit einer Wahl, zu der es empirisch ohnehin nicht mehr kommt. Sucht man etwa auszufinden, wem ein marktgängiger Schlager »gefallen«, so kann man sich des Verdachtes nicht erwehren, daß Gefallen und Mißfallen dem Tatbestand unangemessen sind, mag immer der Befragte seine Reaktionen in jene Worte kleiden. Die Bekanntheit des Schlagers setzt sich an Stelle des ihm zugesprochenen Wertes: ihn mögen, ist fast geradeswegs das-

selbe wie ihn wiedererkennen. Das wertende Verhalten ist für den zur Fiktion geworden, der sich von standardisierten Musikwaren umzingelt findet. Er kann sich weder der Übermacht entziehen noch zwischen dem Präsentierten entscheiden, wo alles einander so vollkommen gleicht, daß die Vorliebe in der Tat bloß am biographischen Detail haftet oder an der Situation, in der zugehört wird. Die Kategorien der autonom intendierten Kunst sind für die gegenwärtige Rezeption von Musik außer Geltung: weithin auch für die der ersten, die man unter dem barbarischen Namen des Klassischen umgänglich gemacht hat, um sich ihr weiter bequem entziehen zu können. Wird eingewandt, die spezifisch leichte Musik und alle zum Konsum bestimmte sei ohnehin niemals nach jenen Kategorien erfahren worden, so ist das gewiß einzuräumen. Gleichwohl ist sie vom Wechsel betroffen: nämlich eben gerade darin, daß sie die Unterhaltung, den Reiz, den Genuß, den sie verspricht, gewährt, bloß um ihn zugleich zu verweigern. Aldous Huxley hat in einem Essay die Frage aufgeworfen, wer in einem Amüsierlokal sich eigentlich noch amüsiere. Mit gleichem Recht ließe sich fragen, wen die Unterhaltungsmusik noch unterhalte. Viel eher scheint sie dem Verstummen der Menschen, dem Absterben der Sprache als Ausdruck, der Unfähigkeit, sich überhaupt mitzuteilen, komplementär. Sie bewohnt die Lücken des Schweigens, die sich zwischen den von Angst, Betrieb und einspruchsloser Fügsamkeit verformten Menschen bilden. Sie übernimmt allenthalben und unvermerkt die todtraurige Rolle, die ihr in der Zeit und der bestimmten Situation des stummen Films zukam. Sie wird bloß noch als Hintergrund apperzipiert. Wenn keiner mehr wirklich reden kann, dann kann gewiß keiner mehr zuhören. Ein amerikanischer Fachmann für die Radioreklame, die ja mit Vorliebe des musikalischen Mediums sich bedient, hat sich über den Wert dieser Reklame skeptisch geäußert, da die Menschen gelernt hätten, selbst während des Hörens dem Gehörten die Aufmerksamkeit zu versagen. Seine Beobachtung ist anfechtbar, was den Reklamewert von Musik anlangt. Ihre Tendenz ist richtig, wenn es um die Auffassung der Musik selber geht. In den herkömmlichen Klagen über verfallenden Geschmack kehren einige Motive beharrlich wieder. Sie fehlen auch den

muffigen und sentimental Betrachtungen nicht, welche dem gegenwärtigen musikalischen Massenzustand als einem von »Degeneration« gelten. Das zäheste dieser Motive ist das des Sinnenreizes, der verweichlichen und zur heroischen Haltung untauglich machen soll. Das gibt es schon im dritten Buch des Platonischen Staats, wo die »klagenden« ebenso wie die »weichlichen« Tonarten, »die sich für Gelage eignen«<sup>1</sup>, verpönt werden, ohne daß im übrigen bis heute klar wäre, warum der Philosoph eigentlich der mixolydischen, lydischen, hypolydischen und jonischen Tonart jene Eigenschaften zuschreibt. Im Platonischen Staat wäre das Dur der späteren abendländischen Musik, das dem Jonischen entspricht, als entartet tabuiert. Auch die Flöte und die »vielsaitigen« Zupfinstrumente verfallen dem Verbot. Von Tonarten werden nur die übriggelassen, »die in passender Weise Stimme und Ausdruck des Menschen« nachahmen, »der im Kriege oder bei jeder beliebigen Tat, die Kraft fordert, seinen Mann stellt, mag er sich auch einmal dabei irren und Wunden und Tod entgegengehen oder in ein Unglück geraten«<sup>2</sup>. Der Platonische Staat ist nicht die Utopie, als welche die offizielle Philosophiegeschichte ihn verzeichnet. Er diszipliniert seine Bürger um seines Bestehens und des Bestehenden willen auch in der Musik, wo die Teilung nach weichlichen und kraftvollen Tonarten selber bereits zu Platons Zeit kaum mehr wohl war als ein Rückstand des dumpfsten Aberglaubens. Die Platonische Ironie gibt sich willig und hämisch dazu her, den vom maßvollen Apollon geschundenen Flötenspieler Marsyas zu verspotten. Platons ethisch-musikalisches Programm trägt den Charakter einer attischen Säuberungsaktion spartanischen Stils. – In die gleiche Schicht gehören andere perennierende Züge der musikalischen Kapuzinerpredigt. Der Vorwurf der Oberflächlichkeit und der des »Personenkults« sind unter ihnen die markantesten. All dies Inkriminierte gehört zunächst zum Fortschritt: gesellschaftlich so gut wie spezifisch-ästhetisch. In den verbotenen Reizen verschränken sich sinnliche Buntheit und differenzierendes Bewußtsein. Die Präponderanz der Person

1 Platon, Staat. Ins Deutsche übertragen von Karl Preisendanz. 5-9. Taus., Jena 1920; St. 398.

2 a. a. O.; St. 399.

über den kollektiven Zwang in Musik indiziert das Moment der subjektiven Freiheit, das sie in späteren Phasen durchdringt, und als Oberflächlichkeit stellt sich jene Profanität dar, welche sie aus ihrer magischen Beklemmung löst. So sind die beklagten Momente in die große abendländische Musik eingegangen: der Sinnenreiz als Einfallstor in die harmonische und schließlich die koloristische Dimension; die ungezügelte Person als Trägerin des Ausdrucks und der Vermenschlichung der Musik selber; die »Oberflächlichkeit« als Kritik der stummen Objektivität der Formen im Sinne von Haydns Entscheidung fürs »Galante« gegen das Gelehrte. Freilich der Entscheidung Haydns und nicht der Sorglosigkeit eines Sängers mit Gold in der Kehle oder eines Instrumentators des geschleckten Wohllauts. Denn eingegangen sind jene Momente in die große Musik und in ihr aufgehoben; nicht aber ist die große Musik aufgegangen in ihnen. Am Manigfaltigen von Reiz und Ausdruck erprobt sich ihre Größe als Kraft zur Synthesis. Nicht bloß konserviert die musikalische Synthesis die Einheit des Scheins und behütet sie davor, in diffuse Augenblicke des Wohlschmeckenden zu zerfallen. Sondern in solcher Einheit, in der Relation der partikularen Momente zu einem sich produzierenden Ganzen, wird auch das Bild eines gesellschaftlichen Zustands festgehalten, in dem allein jene partikularen Elemente von Glück mehr wären als gerade Schein. Bis zum Ende der Vorgeschichte bleibt das musikalische Gleichgewicht von partialem Reiz und Totalität, von Ausdruck und Synthesis, von Oberfläche und Darunterliegendem so labil wie die Augenblicke des Gleichgewichts von Angebot und Nachfrage in der bürgerlichen Wirtschaft. Die »Zauberflöte«, in der die Utopie der Emanzipation und das Vergnügen am Singspielcouplet genau koinzidieren, ist ein Augenblick selber. Nach der »Zauberflöte« haben ernste und leichte Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen.

Was aber dann vom Formgesetz sich emanzipiert, sind nicht länger mehr produktive Impulse, die gegen Konventionen aufbegehrten. Reiz, Subjektivität und Profanität, die alten Widersacher der dinghaften Entfremdung, verfallen gerade dieser. Die überlieferten antimythologischen Fermente der Musik verschwören sich im kapitalistischen Zeitalter gegen die Freiheit, als deren

Wahlverwandte sie einmal verfemt waren. Die Träger der Opposition gegen das autoritäre Schema werden zu Zeugen der Autorität des marktmäßigen Erfolgs. Die Lust des Augenblicks und der bunten Fassade wird zum Vorwand, den Hörer vom Denken des Ganzen zu entbinden, dessen Anspruch im rechten Hören enthalten ist, und der Hörer wird auf der Linie seines geringsten Widerstandes in den akzeptierenden Käufer verwandelt. Nicht länger mehr fungieren die Partialmomente kritisch gegenüber dem vorgedachten Ganzen, sondern sie suspendieren die Kritik, welche die gelungene ästhetische Totalität an der brüchigen der Gesellschaft übt. Die synthetische Einheit wird ihnen geopfert; sie produzieren keine eigene mehr an Stelle der verdinglichten, sondern zeigen sich dieser willfährig. Die isolierten Reizmomente erweisen sich als mit der immanenten Konstitution des Kunstwerks unvereinbar, und ihnen fällt zum Opfer, worin immer das Kunstwerk zur verbindlichen Erkenntnis transzendiert. Schlecht sind sie nicht als solche, sondern durch ihre abblendende Funktion. Dienstbar dem Erfolg, begeben sie sich selber des unbotmäßigen Zuges, der ihnen eignete. Sie verschwören sich zum Einverständnis mit allem, was der isolierte Augenblick einem isolierten Einzelnen zu bieten vermag, der längst keiner mehr ist. In der Isolierung werden die Reize stumpf und geben Schablonen des Anerkannten ab. Wer ihnen sich verschreibt, ist so hämisch wie einst die Noetiker gegen den orientalischen Sinnenreiz. Die Verführungskraft des Reizes überlebt dort bloß, wo die Kräfte der Versagung am stärksten sind: in der Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert. Der Begriff des Asketischen selber ist in der Musik dialektisch. Schlag ehemals Askese den ästhetischen Anspruch reaktionär nieder, so ist sie heute zum Siegel der avancierten Kunst geworden: freilich nicht durch eine archaisierende Kargheit der Mittel, in der Mangel und Armut verklärt werden, sondern durch strikten Ausschluß all des kulinarisch Wohlgefälligen, das unmittelbar, für sich konsumiert werden will, als wäre nicht in der Kunst das Sinnliche Träger eines Geistigen, das im Ganzen erst sich darstellt anstatt in isolierten Stoffmomenten. Kunst verzeichnet negativ eben jene Glücksmöglichkeit, welcher die bloß partielle positive Vorwegnahme des Glücks

heute verderblich entgegensteht. Alle »leichte« und angenehme Kunst ist scheinhaft und verlogen geworden: was in Genußkategorien ästhetisch auftritt, kann nicht mehr genossen werden, und die promise du bonheur, als welche man einmal Kunst definiert hat, ist nirgends mehr zu finden, als wo dem falschen Glück die Maske heruntergerissen wird. Genuß hat seine Stelle nur noch in der unvermittelten, leibhaften Präsenz. Wo er des ästhetischen Scheins bedarf, ist er scheinhaft nach ästhetischen Maßstäben und betrügt zugleich den Genießenden um sich selber. Einzig wo sein Schein fehlt, wird seiner Möglichkeit die Treue gehalten.

Die neue Phase des musikalischen Bewußtseins der Massen wird definiert durch Genußfeindschaft im Genuß. Es ähnelt sich den Verhaltensweisen an, mit denen auf Sport reagiert wird oder auf Reklame. Das Wort Kunstgenuß klingt komisch: wenn nirgends sonst, dann gleicht die Musik Schönbergs den Schlagern darin, daß sie sich nicht genießen läßt. Wer sich noch an den schönen Stellen eines Schubertquartetts oder gar an der provokant gesunden Kost eines Händelschen Concerto grosso labt, rangiert als vermeintlicher Bewahrer der Kultur unter den Schmetterlingssammlern. Was ihn zu solcherlei Genießern verweist, ist nicht etwa »neu«. Die Gewalt des Gassenhauers, des Melodiösen und all der wimmelnden Figuren des Banalen macht sich seit der bürgerlichen Frühzeit geltend. Sie hat vormals das Bildungsprivileg der herrschenden Schicht attackiert. Heute aber, da jene Macht des Banalen sich übers Gesellschaftsganze erstreckt, hat sich ihre Funktion gewandelt. Der Funktionswechsel betrifft alle Musik; nicht bloß die leichte, in deren Bereich er sich bequem genug als bloß »graduell«, unter Hinweis auf die mechanischen Verbreitungsmittel, verharmlosen ließe. Die auseinanderklaffenden Sphären der Musik müssen zusammengedacht werden. Ihre statische Trennung, wie jene Bewahrer der Kultur sie angelegentlich betreiben – man hat etwa dem totalitären Rundfunk die Aufgabe gestellt, einerseits für gute Unterhaltung und Zerstreuung zu sorgen und andererseits die sogenannten Kulturgüter zu pflegen, als ob es gute Unterhaltung überhaupt noch geben könnte und als ob nicht die Kulturgüter eben durch ihre Pflege in Schlechtes sich verwandelten –, die

säuberliche Aufteilung des gesellschaftlichen Spannungsfeldes der Musik ist illusionär. Wie die ernste Musik seit Mozart ihre Geschichte hat an der Flucht vor dem Banalen und als Negativ die Umrisse der leichten reflektiert, so legt sie heute in ihren entscheidenden Repräsentanten Rechenschaft ab von düsteren Erfahrungen, die noch in der ahnungslosen Harmlosigkeit der leichten ahnungsvoll sich indizieren. Umgekehrt wäre es ebenso bequem, den Bruch beider Sphären zu verhüllen und ein Kontinuum anzunehmen, das es der progressiven Erziehung erlaubte, von kommerziellem Jazz und Schlägern zu den Kulturgütern ungefährdet zu geleiten. Zynische Barbarei ist keineswegs besser als kulturelle Verlogenheit. Was sie an Desillusionierung des Oberen zuwege bringt, macht sie wett durch die Ideologien von Ursprünglichkeit und Naturverbundenheit, durch welche sie die musikalische Unterwelt verklärt: eine Unterwelt, die längst nicht etwa mehr dem Widerspruch der von Bildung Ausgeschlossen zum Ausdruck verhilft, sondern bloß noch zehrt von dem, was ihr von oben zugeteilt wird. Die Illusion vom gesellschaftlichen Vorrecht der leichten Musik über die ernste hat zum Grunde eben jene Passivität der Massen, welche den Konsum der leichten Musik in Widerspruch zu den objektiven Interessen derer bringt, die sie konsumieren. Man beruft sich darauf, daß sie die leichte Musik in der Tat mögen und von der oberen nur aus Gründen des sozialen Prestiges Notiz nehmen, während die Kenntnis eines einzigen Schlagertextes genügt, zu enthüllen, welche Funktion das ehrlich Bejahte allein auszuüben vermag. Die Einheit der beiden Sphären der Musik ist danach die des ungelösten Widerspruchs. Sie hängen nicht zusammen etwa derart, daß die untere eine Art volkstümlicher Propädeutik für die obere ausmache oder daß die obere ihre verlorene kollektive Kraft von der unteren ausborgen könnte. Aus den zersprungenen Hälften läßt das Ganze sich nicht zusammenaddieren, aber in jeder erscheinen, wie sehr auch perspektivisch, die Veränderungen des Ganzen, das anders nicht sich bewegt als im Widerspruch. Wird die Flucht vor dem Banalen definitiv, schrumpft die Absatzfähigkeit der ernsten Produktion im Verfolg von deren sachlichen Anforderungen auf nichts zusammen, so bewirkt unten die Standardisierung der Erfolge,

daß es zum Erfolg alten Stils gar nicht mehr kommt, sondern nur noch zum Mitmachen. Zwischen Unverständlichkeit und Unentrinnbarkeit ist kein Drittes: der Zustand hat sich nach Extremen polarisiert, die tatsächlich sich berühren. Für das »Individuum« ist zwischen ihnen kein Raum. Dessen Anforderungen, wo etwa sie noch ergehen, sind scheinhaft, nämlich den Standards nachgebildet. Die Liquidierung des Individuums ist die eigentliche Signatur des neuen musikalischen Zustands. Sind die beiden Sphären der Musik bewegt in der Einheit ihres Widerspruchs, dann variiert ihre Demarkationslinie. Die vorgeschrittene Produktion hat sich vom Konsum losgesagt. Der Rest der ernsten Musik wird ihm ausgeliefert um den Preis ihres Gehalts. Er verfällt dem Waren-Hören. Die Unterschiede in der Rezeption der offiziellen »klassischen« und der leichten Musik haben keine reale Bedeutung mehr. Sie werden einzig noch aus Gründen der Absatzfähigkeit manipuliert: dem Schlägerenthusiasten muß ebenso versichert werden, daß seine Idole nicht zu hoch für ihn seien, wie dem Besucher der Philharmoniker sein Niveau bestätigt. Je geflissentlicher der Betrieb Drahtzäune zwischen den musikalischen Provinzen errichtet, um so größer der Verdacht, daß ohne diese die Bewohner nur allzu leicht sich verständigen könnten. Toscanini so gut wie der nächstbeste Unterhaltungskapellmeister werden Maestro genannt, ob auch dieser halb ironisch, und ein Schlager, »Music, maestro, please«, hatte seinen Erfolg, unmittelbar nachdem Toscanini mit Hilfe des Rundfunks zum Marschall der Lüfte avancierte. Das Reich jenes Musiklebens, das von Kompositionsunternehmen wie Irving Berlin und Walter Donaldson – »the world's best composer« – über Gershwin, Sibelius und Tschai-kowsky bis zu Schuberts als The Unfinished gestempelter h-moll-Symphonie friedvoll sich erstreckt, ist eines von Fetischen. Das Prinzip des Stars ist totalitär geworden. Die Reaktionen der Hörer scheinen sich aus der Beziehung zum Vollzug der Musik zu lösen und unmittelbar dem akkumulierten Erfolg zu gelten, der seinerseits nicht entfernt durch vergangene Spontaneitäten des Hörens zureichend begriffen werden kann, sondern auf das Kommando der Verleger, Tonfilmmagnaten und Rundfunkherrscher zurückdatiert. Stars sind keineswegs bloß die

berühmten Personennamen. Die Werke beginnen ähnlich zu fungieren. Es erbaut sich ein Pantheon von best sellers. Die Programme schrumpfen ein, und der Schrumpfungsprozeß scheidet nicht nur das mittlere Gut aus, sondern die akzeptierten Klassiker selber unterliegen einer Selektion, die mit der Qualität nichts zu tun hat: Beethovens Vierte Symphonie rechnet in Amerika bereits zu den Seltenheiten. Diese Selektion reproduziert sich in fatalem Zirkel: das Bekannteste ist das Erfolgreichste; daher wird es immer wieder gespielt und noch bekannter gemacht. Die Auswahl der Standardwerke selbst richtet sich nach ihrer »Wirksamkeit« im Sinne eben der Erfolgskategorien, welche die leichte Musik determinieren oder dem Stardirigenten gestatten, programmgemäß zu faszinieren; die Steigerungen von Beethovens Siebenter Symphonie rangieren auf gleicher Stufe mit der unsäglichen Hornmelodie aus dem langsamen Satz von Tschaikowskys Fünfter. Melodie heißt da soviel wie achttaktig-symmetrische Oberstimmenmelodie. Diese wird als »Einfall« des Komponisten verbucht, den man meint, als Besitz nach Hause nehmen zu können, so wie er dem Komponisten als dessen Grundeigentum zugeschrieben wird. Der Begriff des Einfalls ist gerade der als klassisch etablierten Musik weithin unangemessen. Ihr thematisches Material, meist zerlegte Dreiklänge, gehört keineswegs dem Autor in jener spezifischen Weise an wie etwa im romantischen Lied, und Beethovens Größe mißt sich an der völligen Unterordnung des zufällig-privaten melodischen Elements unter das Formganze. Das hindert nicht, daß alle Musik, wäre es selbst Bach, der einige der wichtigsten Themen des Wohltemperierten Klaviers entlehnte, unter der Kategorie des Einfalls wahrgenommen und daß mit allem Eifer des Besitzglaubens nach musikalischen Diebstählen gefahndet wird, so daß schließlich ein Musikkomentator seinen Erfolg an den Titel eines Melodiendetektivs heften konnte. – Am leidenschaftlichsten bemächtigt sich der musikalische Fetischismus der öffentlichen Einschätzung von Singstimmen. Ihr sinnlicher Zauber ist traditionell und ebenso die enge Bindung des Erfolgs an die Person des mit »Material« Begabten. Aber heute wird vergessen, daß es Material ist. Eine Stimme haben und ein Sänger sein, sind für den musikalischen Vulgärmaterialisten synonyme Aus-

drücke. In früheren Epochen wurde von Gesangsstars, von Kastraten und Primadonnen, zumindest technische Virtuosität verlangt. Heute wird das Material als solches, bar jeglicher Funktion, gefeiert. Nach der musikalischen Darstellungsfähigkeit braucht man gar nicht erst zu fragen. Selbst die mechanische Verfügung über die Mittel wird eigentlich nicht mehr erwartet. Eine Stimme muß nur noch besonders dick oder besonders hoch sein, um den Ruhm ihres Eigentümers zu legitimieren. Wer es jedoch wagen wollte, auch nur in der Konversation die entscheidende Wichtigkeit der Stimme zu bezweifeln und die Ansicht zu vertreten, daß man mit einer mäßigen Stimme ebenso schön musizieren könne wie auf einem mäßigen Klavier gut spielen, der wird sich sogleich einer Situation der Feindseligkeit und Abwehr gegenüberfinden, die affektiv weit tiefer reicht als der Anlaß. Die Stimmen sind heilige Güter gleich einer nationalen Fabrikmarke. Als wollten sich die Stimmen dafür rächen, beginnen sie eben den sinnlichen Zauber einzubüßen, in dessen Namen sie gehandelt werden. Meist klingen sie wie Imitationen der arrivierten, auch wenn sie selber arriviert sind. – All das steigert sich ins offen Absurde beim Kultus der Meistergeigen. Man gerät prompt in Verzückung über den gut annoncierten Klang einer Stradivarius oder Amati, die nur das Spezialistenohr von einer anständigen modernen Geige unterscheiden kann, und vergißt darüber, der Komposition und der Aufführung zuzuhören, aus der sich immer noch etwas entnehmen ließe. Je mehr die moderne Technik des Geigenbaus fortschreitet, um so höher werden offensichtlich die alten Instrumente geschätzt. Werden die sensuellen Reizmomente des Einfalls, der Stimme, des Instruments fetischisiert und aus allen Funktionen herausgebrochen, die ihnen Sinn verleihen könnten, so antworten ihnen in gleicher Isoliertheit, gleich weit weg von der Bedeutung des Ganzen und gleich determiniert durch den Erfolg, die blinden und irrationalen Emotionen als die Beziehungen zur Musik, in welche Beziehungslose treten. Das sind aber die gleichen, in welchen der Schlagerkonsument zu den Schlägern steht. Nahe ist ihnen nur noch das vollendet Fremde, und fremd, wie durch einen dichten Schleier vom Bewußtsein der Massen geschieden, was für die Stummen zu reden versucht. Wo sie überhaupt reagieren, macht

es schon keinen Unterschied mehr, ob es sich um die Siebente Symphonie oder das Badehöschen handelt.

Der Begriff des musikalischen Fetischismus ist nicht psychologisch herzuleiten. Daß »Werte« konsumiert werden und Affekte auf sich ziehen, ohne daß ihre spezifischen Qualitäten vom Bewußtsein des Konsumenten noch erreicht würden, ist ein später Ausdruck ihres Warencharakters. Denn das gesamte gegenwärtige Musikleben wird von der Warenform beherrscht: die letzten vorkapitalistischen Rückstände sind beseitigt. Musik, mit all den Attributen des Ätherischen und Sublimen, die ihr freigebig gespendet werden, dient in Amerika wesentlich der Reklame von Waren, die man erwerben muß, um Musik hören zu können. Wird die Reklamefunktion im Bereich der ernstesten Musik sorgfältig abgeblendet, so schlägt sie in der leichten allenthalben durch. Der ganze Jazzbetrieb mit der Gratisverteilung der Noten an die Kapellen ist darauf abgestellt, daß die tatsächliche Aufführung für den Kauf der Klavierauszüge und Grammophonplatten wirbt; ungezählte Schlagertexte preisen den Schlagertexter selber an, dessen Titel sie in Majuskeln wiederholen. Was aus solchen Buchstabenmassiven götzenhaft blickt, ist der Tauschwert, in dem das Quantum möglichen Vergnügens verschwunden ist. Marx bestimmt den Fetischcharakter der Ware als die Veneration des Selbstgemachten, das als Tauschwert Produzenten und Konsumenten – den »Menschen« – sich gleichermaßen entfremdet: »Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eigenen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen.«<sup>3</sup> Dies Geheimnis ist das wahre des Erfolgs. Er ist die bloße Reflexion dessen, was man auf dem Markt für das Produkt zahlt: recht eigentlich betet der Konsument das Geld an, das er selber für die Karte zum Toscaninikonzert ausgege-

<sup>3</sup> Karl Marx, Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872. (Geleitwort von Karl Korsch.) Berlin 1932, Bd. 1, S. 77.

ben hat. Buchstäblich hat er den Erfolg »gemacht«, den er verdinglicht und als objektives Kriterium akzeptiert, ohne darin sich wiederzuerkennen. Aber »gemacht« hat er ihn nicht dadurch, daß ihm das Konzert gefiel, sondern dadurch, daß er die Karte kaufte. Freilich setzt sich im Bereich der Kulturgüter der Tauschwert auf besondere Weise durch. Denn dies Bereich erscheint in der Warenwelt eben als von der Macht des Tausches ausgenommen, als eines der Unmittelbarkeit zu den Gütern, und dieser Schein ist es wiederum, dem die Kulturgüter ihren Tauschwert allein verdanken. Zugleich jedoch fallen sie vollständig in die Warenwelt hinein, werden für den Markt verfertigt und richten sich nach dem Markt. So dicht ist der Schein der Unmittelbarkeit wie der Zwang des Tauschwertes unerbittlich. Das gesellschaftliche Einverständnis harmonisiert den Widerspruch. Der Schein von Unmittelbarkeit bemächtigt sich des Vermittelten, des Tauschwertes selber. Setzt die Ware einmal sich aus Tauschwert und Gebrauchswert zusammen, so wird der reine Gebrauchswert, dessen Illusion in der durchkapitalisierten Gesellschaft die Kulturgüter bewahren müssen, durch den reinen Tauschwert ersetzt, der gerade als Tauschwert die Funktion des Gebrauchswertes trügend übernimmt. In diesem quid pro quo konstituiert sich der spezifische Fetischcharakter der Musik: die Affekte, die auf den Tauschwert gehen, stiften den Schein des Unmittelbaren, und die Beziehungslosigkeit zum Objekt dementiert ihn zugleich. Sie gründet in der Abstraktheit des Tauschwertes. Von solcher gesellschaftlichen Substitution hängt alle spätere »psychologische«, alle Ersatzbefriedigung ab.

Der Funktionswechsel der Musik rührt an Grundbestände des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft. Je unerbittlicher das Prinzip des Tauschwertes die Menschen um die Gebrauchswerte bringt, um so dichter verumumt sich der Tauschwert selbst als Gegenstand des Genusses. Man hat nach dem Kitt gefragt, der die Warengesellschaft noch zusammenhält. Zur Erklärung mag jene Übertragung vom Gebrauchswert der Konsumgüter auf ihren Tauschwert innerhalb einer Gesamtverfassung beitragen, in der schließlich jeder Genuß, der vom Tauschwert sich emanzipiert, subversive Züge annimmt. Die Erscheinung des Tausch-

werts an den Waren hat eine spezifische Kittfunktion übernommen. Die Frau, die Geld zum Einkaufen hat, berauscht sich am Akt des Einkaufens. Having a good time heißt in der amerikanischen Sprachkonvention: beim Vergnügen der andern dabei sein, das seinerseits auch bloß das Dabeisein zum Inhalt hat. Die Autoreligion läßt im sakramentalen Augenblick zu den Worten: »Das ist ein Rolls Royce«, alle Menschen zu Brüdern werden, und Frauen lassen sich in Situationen der Intimität die Erhaltung von Frisur und Schminke angelegener sein als die Situation, der Frisur und Schminke zubestimmt sind. Die Beziehung zum Beziehungslosen verrät ihr gesellschaftliches Wesen im Gehorsam. Das chauffierende Paar, das seine Zeit damit zubringt, jeden begegnenden Wagen zu identifizieren und froh zu sein, wenn es über die lancierten Marken verfügt, das Mädchen, das seine Befriedigung nur noch darin hat, daß es und sein Freund »gut aussehen«, die Expertise des Jazzenthusiasten, der sich legitimiert, indem er über das ohnehin Unausweichliche Bescheid weiß: all das bewegt sich nach dem gleichen Befehl. Vor den theologischen Mucken der Waren werden die Konsumenten zu Hierodulen: die nirgends sonst sich preisgeben, hier vermögen sie es, und hier vollends werden sie betrogen.

Im Warenfetischisten neuen Stils, im »sadosomachistischen Charakter« und im Akzeptanten der heutigen Massenkunst stellt sich die gleiche Sache nach verschiedenen Seiten dar. Die masochistische Massenkultur ist die notwendige Erscheinung der allmächtigen Produktion selber. Die affektive Besetzung des Tauscherts ist keine mystische Transsubstantiation. Sie entspricht der Verhaltensweise des Gefangenen, der seine Zelle liebt, weil nichts anderes zu lieben ihm gelassen wird. Die Preisgabe der Individualität, die in die Regelmäßigkeit des Erfolgreichen sich einpaßt; das Tun dessen, was jeder tut, folgt aus dem Grundfaktum, daß von der standardisierten Produktion der Konsumgüter in weiten Grenzen jedem dasselbe angeboten wird. Die marktmäßige Notwendigkeit zur Verhüllung dieser Gleichheit aber führt zum manipulierten Geschmack und zum individuellen Schein der offiziellen Kultur, der notwendig proportional mit der Liquidierung des Individuums wächst. Auch im Bereich des Überbaus ist der Schein nicht bloß die Verhül-

lung des Wesens, sondern geht aus dem Wesen selber zwangvoll hervor. Die Gleichheit des Angebotenen, das alle abnehmen müssen, maskiert sich in der Strenge des allgemeinverbindlichen Stils; die Fiktion des Verhältnisses von Angebot und Nachfrage lebt fort in den fiktiv-individuellen Nuancen. Wenn die Geltung des Geschmacks in der gegenwärtigen Situation bestritten ward, so läßt sich recht wohl erkennen, woraus Geschmack in dieser Situation sich komponiert. Das Sicheinfügen rationalisiert sich als Zucht, Feindschaft gegen Willkür und Anarchie: so gründlich wie die musikalischen Reize ist heute auch die musikalische Noetik verkommen und hat ihre Parodie an den stur ausgezählten Taktschlägen. Dazu gehört ergänzend die zufällige Differenzierung im strikten Rahmen des Gebotenen. Wenn aber das liquidierte Individuum wirklich die vollendete Äußerlichkeit der Konventionen leidenschaftlich zur eigenen Sache macht, dann ist das goldene Zeitalter des Geschmacks angebrochen im gleichen Augenblick, in dem es keinen Geschmack mehr gibt.

Die Werke, die der Fetischisierung unterliegen und zu Kulturgütern werden, erfahren dadurch konstitutive Veränderungen. Sie werden depraviert. Der beziehungslose Konsum läßt sie zerfallen. Nicht bloß, daß die wenigen wieder und wieder gespielten sich abnutzen wie die Sixtinische Madonna im Schlafzimmer. Die Verdinglichung ergreift ihre inwendige Struktur. Sie verwandeln sich in ein Konglomerat von Einfällen, die durch die Mittel von Steigerung und Wiederholung den Hörern eingepreßt werden, ohne daß die Organisation des Ganzen über diese das mindeste vermöchte. Der Erinnerungswert der dissoziierten Teile, wie er sich den Steigerungen und Wiederholungen verdankt, besitzt in der großen Musik selber seine Vorform an spätromantischen Kompositionstechniken, zumal der Wagnerischen. Je verdinglichter die Musik, um so romantischer klingt sie den entfremdeten Ohren. Gerade damit wird sie zum »Eigentum«. Eine Beethovensche Symphonie als ganze, spontan mitvollzogen, ließe nie sich aneignen. Der Mann, der in der Untergrundbahn das Thema des Finales der Ersten von Brahms laut triumphierend pfeift, hat es bereits nur mehr mit deren Trümmern zu tun. Indem aber der Zerfall der Fetische diese selber gefährdet und virtuell den Schlagern annähert, produziert er

eine Gegentendenz, um ihren Fetischcharakter zu bewahren. Zehrt die Romantisierung des Einzelnen am Körper des Ganzen, dann wird der gefährdete galvanisch verkupfert. Die Steigerung, welche eben die verdinglichten Teile unterstreicht, nimmt den Charakter eines magischen Rituals an, in dem all die Mysterien von Persönlichkeit, Innerlichkeit, Beseelung und Spontaneität vom Reproduzierenden beschworen werden, welche aus dem Werk selber entwichen sind. Gerade weil das zerfallende Werk der Momente seiner Spontaneität sich gebigt, werden diese, stereotyp so gut wie die Einfälle, von außen ihnen injiziert. Allem Gerede von neuer Sachlichkeit zum Trotz ist die wesentliche Funktion konformistischer Aufführungen nicht sowohl mehr die Darstellung des »reinen« Werkes als die Präsentation des depravierten mit einer Gestik, welche Depravation emphatisch und ohnmächtig von ihm fernzuhalten strebt.

Depravation und Magisierung, feindliche Geschwister, hausen gemeinsam in den Arrangements, die über weite Bezirke der Musik angesiedelt sind. Die Praxis der Arrangements erstreckt sich nach den verschiedensten Dimensionen. Einmal bemächtigt sie sich der Zeit. Sie bricht die verdinglichten Einfälle handgreiflich aus ihrem Zusammenhang heraus und montiert sie zum Potpourri: sie zerschlägt die vielschichtige Einheit ganzer Werke und führt bloß einzelne gewinnende Sätze vor: das Menuett aus Mozarts Es-Dur-Symphonie, ohne die andern Sätze gespielt, büßt seine symphonische Verbindlichkeit ein und verwandelt sich unter den Händen der Aufführung in ein kunstgewerbliches Genrestück, das mehr mit der Stephanie-Gavotte zu tun hat als mit jener Art Klassizität, für die es Reklame machen soll. Dann aber wird das Arrangement zum Prinzip der Koloristik. Sie arrangieren, wessen immer sie sich bemächtigen können, solange nicht das Diktat berühmter Interpreten es verbietet. Sind im Bereich der leichten Musik die Arrangeure die einzigen geschulten Musiker, so fühlen sie sich berufen, mit den Kulturgütern desto unbefangener umzuspringen. Von ihnen werden für die Besetzungsarrangements allerlei Gründe vorgebracht: im Falle großer Orchesterwerke sollen sie zur Verbilligung helfen, oder es wird den Komponisten mangelhafte Instrumentationstechnik vorgeworfen. Diese Gründe sind jäm-

merliche Vorwände. Der der Billigkeit, der ästhetisch sich selber richtet, erledigt sich praktisch durch den Hinweis auf die überreichen orchestralen Mittel, die gerade jenen Instanzen zur Verfügung stehen, die die Praxis der Arrangements am eifrigsten betreiben, und durch die Tatsache, daß überaus häufig, etwa bei instrumentierten Klavierliedern, die Arrangements wesentlich teurer zu stehen kommen als eine Aufführung in der Originalbesetzung. Der Glaube vollends, ältere Musik sei der koloristischen Auffrischung bedürftig, nimmt eine Zufälligkeit der Relation von Farbe und Zeichnung an, wie sie nur die krudeste Unkenntnis von der Wiener Klassik und dem so gern arrangierten Schubert behaupten könnte. Mag immer die eigentliche Entdeckung der koloristischen Dimension erst in die Ära von Berlioz und Wagner fallen: die koloristische Kargheit Haydns oder Beethovens steht im tiefsten Zusammenhang mit der Präpondanz des Konstruktionsprinzips über das melodisch Einzelne, das in leuchtenden Farben aus der dynamischen Einheit herauspränge. Gerade in solcher Kargheit gewinnen die Fagott-Terzen am Anfang der dritten Leonorenouvertüre oder die Oboenkadenz in der Reprise des ersten Satzes der Fünften eine Gewalt, die in vielfarbigerem Klang unwiederbringlich verlorenginge. Man muß danach annehmen, daß die Praxis der Arrangements Motive sui generis hat. Vorab will sie den großen distanzierten Klang, der allemal Züge des Öffentlichen und Unprivaten besitzt, assimilierbar machen. Der müde Geschäftsmann kann arrangierten Klassikern auf die Schulter klopfen und die Kinder ihrer Muse abtätscheln. Es ist ein ähnlicher Drang wie jener, der die Radiolieblinge nötigt, als Onkel und Tanten sich in die Familienangelegenheiten ihrer Hörer einzuschalten und menschliche Nähe zu posieren. Die radikale Verdinglichung produziert ihren eigenen Schleier von Unmittelbarkeit und Intimität. Umgekehrt wird das Intime, eben als zu karg, von den Arrangements aufgebläht und angefärbt. Die Augenblicke des sinnlichen Reizes, die aus den zerfallenden Einheiten hervortreten, sind als solche, da sie einmal bloß als Momente des Ganzen determiniert waren, zu schwach, um eben den sinnlichen Anreiz auszuüben, der von ihnen verlangt wird, damit sie ihre Reklamepflicht erfüllen. Die Aufschmückung und Vergrößerung

des Individuellen läßt die Züge des Protests, die in der Beschränkung des Individuellen auf sich selber gegenüber dem Betrieb angelegt waren, ebensogut verschwinden, wie in der Intimisierung des Großen der Blick auf die Totalität verlorengeht, an dem die schlechte individuelle Unmittelbarkeit in großer Musik ihre Grenze fand. Statt dessen bildet sich ein falsches Gleichgewicht heraus, das sich auf Schritt und Tritt durch den Widerspruch zum Material als falsch verrät. Schuberts Ständchen, im aufgeplusterten Klang der Kombination von Streichern und Klavier, mit der albernen Überdeutlichkeit der imitierenden Zwischentakte, ist so sinnwidrig, wie wenn es im Dreimäderlhaus entstanden wäre. Nicht ernster aber tönt das Preislied der Meistersinger, wenn es vom bloßen Streichorchester exekutiert wird. In der Einfarbigkeit verliert es objektiv die Artikulation, die es in Wagners Partitur plastisch machte. Eben damit aber wird es recht plastisch für den Hörer, der den Körper des Liedes nicht mehr aus differenten Farben zu komponieren braucht, sondern sich der einen und undurchbrochenen Oberstimmenmelodik getrost überlassen kann. Hier ist der Antagonismus zur Hörschaft mit Händen zu greifen, in welchen heute die als klassisch figurierenden Werke geraten. Als dunkelstes Geheimnis der Arrangements aber mag man jenen Zwang vermuten, nichts so lassen zu können, wie es ist, alles anzutasten, was einem in die Quere kommt; ein Zwang, der um so größer wird, je weniger die Grundlagen des Bestehenden selber sich antasten lassen. Die totale gesellschaftliche Erfassung bestätigt sich ihre Macht und Herrlichkeit durch den Stempel, der allem aufgeprägt wird, was in die Maschinerie geriet. Diese Affirmation ist aber zugleich destruktiv. Am liebsten möchten die gegenwärtigen Hörer immerzu das zerstören, was sie in blindem Respekt hält, und ihre Pseudoaktivität findet sich bereits auf der Seite der Produktion vorgebildet und empfohlen.

Die Praxis des Arrangements stammt aus der Salonmusik. Es ist die Praxis der gehobenen Unterhaltung, die den Anspruch von Niveau den Kulturgütern entlehnt, aber diese in Unterhaltungsstoffe von Art der Schlager umfunktioniert. Solche Unterhaltung, die früher der Begleitung von Menschengesumm vorbehalten war, breitet sich heute über das ganze Musikleben aus,

das im Grunde von keinem mehr ernst genommen wird und bei allem Kulturgerede selber immer mehr in den Hintergrund sich verzieht. Man hat die Wahl, entweder den Betrieb, wäre es auch schlicht vor dem Lautsprecher am Samstagnachmittag, beflissen mitzumachen oder hämisch und verstockt geradeswegs zu dem Schund sich zu bekennen, der für die angeblichen oder wirklichen Massenbedürfnisse hergestellt wird. Die Unverbindlichkeit und Scheinhaftigkeit der Objekte gehobener Unterhaltung diktiert die Zerstreutheit der Hörer. Man macht sich dabei noch ein gutes Gewissen, indem man den Hörern prima Ware offeriert und auf den Einwand, diese sei bereits im Zustand von Ladenhütern, den Gegeneinwand parat hält, gerade das wollten sie haben; ein Gegeneinwand, der sich am letzten durch eine Diagnose des Zustandes der Hörer entkräften ließe, sondern nur durch Einsicht in den Gesamtprozeß, der Produzenten und Konsumenten in teuflischer Harmonie aufeinander einstimmt. Aber der Fetischismus ergreift selbst die angeblich seriöse Musikübung, die gegen die gehobene Unterhaltung das Pathos der Distanz mobilisiert. Die Reinheit des Dienstes an der Sache, mit der sie die Werke darstellt, erweist sich oft als dieser so feindlich wie Depravation und Arrangement. Das offizielle Aufführungsideal, das im Gefolge Toscaninis außerordentlicher Leistung über die Erde zieht, verhilft einem Zustand zur Sanktionierung, der, mit dem Ausdruck Eduard Steuermanns, Barbarei der Vollendung heißen darf. Gewiß, hier werden nicht länger die Namen der berühmten Werke fetischisiert, obwohl die unberühmten, die in die Programme einrücken, beinahe die Beschränkung auf den kleinen Vorrat als wünschbar erscheinen lassen. Gewiß, hier werden nicht die Einfälle breitgetreten und nicht die Steigerungen zwecks Faszination ausgekostet. Es herrscht eiserne Disziplin. Aber eben eiserne. Der neue Fetisch ist der lückenlos funktionierende, metallglänzende Apparat als solcher, in dem alle Rädchen so exakt ineinanderpassen, daß für den Sinn des Ganzen nicht die kleinste Lücke mehr offenbleibt. Die im jüngsten Stil perfekte, makellose Aufführung konserviert das Werk um den Preis seiner definitiven Verdinglichung. Sie führt es als ein mit der ersten Note bereits fertiges vor: die Aufführung klingt wie ihre eigene Grammophonplatte. Die

Dynamik ist so prädisponiert, daß es Spannungen überhaupt nicht mehr gibt. Die Widerstände der Klangmaterie sind im Augenblick des Erklingsens so erbarmungslos beseitigt, daß es zur Synthesis, zum Sich-selbst-Produzieren des Werkes, wie es die Bedeutung jeder Beethovenschen Symphonie ausmacht, nicht mehr kommt. Wozu noch die symphonische Kraftanstrengung, wenn der Stoff bereits zermahlen ist, an dem die Kraft sich bewähren könnte? Die bewahrende Fixierung des Werkes bewirkt dessen Zerstörung: denn seine Einheit realisiert sich bloß in eben der Spontanität, die der Fixierung zum Opfer fällt. Der letzte Fetischismus, der die Sache selbst ergreift, erstickt sie: die absolute Angemessenheit der Erscheinung an das Werk dementiert dieses und macht es gleichgültig hinter dem Apparat verschwinden, so wie gewisse Sumpfwässerungen durch Arbeitskolonnen bloß noch um der Arbeit und nicht ihres Nutzens willen geschehen. Nicht umsonst gemahnt die Herrschaft der arrivierten Dirigenten an die des totalitären Führers. Gleich diesem bringt er Nimbus und Organisation auf den gemeinsamen Nenner. Er ist der eigentlich moderne Typ des Virtuosen: als band leader so gut wie in der Philharmonie. Er hat es so weit gebracht, daß er schon nichts mehr selber zu tun braucht; selbst vom Partiturlesen entlastet ihn zuweilen der Stab der Korrepetitoren. Er leistet Normung und Individualisierung auf einen Schlag: die Normung wird seiner Persönlichkeit zugute gehalten, und die individuellen Kunststücke, die er verübt, geben allgemeine Maximen ab. Der Fetischcharakter des Dirigenten ist der evidenteste und verborgenste: die Standardwerke könnten von den virtuosen gegenwärtigen Orchestern wahrscheinlich ebenso perfekt schon ohne den Dirigenten gespielt werden, und das Publikum, das dem Kapellmeister zujubelt, wäre unfähig zu bemerken, daß im verdeckten Orchesterraum der Korrepetitor für den erkälteten Heros einspringt.

Das Bewußtsein der Hörermassen ist der fetischisierten Musik adäquat. Es wird vorschriftsmäßig gehört, und freilich, die Depravation selber wäre nicht möglich, wenn Widerstand erfolgte; wenn die Hörer überhaupt noch vermöchten, in ihren Anforderungen irgend über den Umkreis des Angebotenen hinauszugehen. Wer es aber versuchte, den Fetischcharakter der

Musik durch Erforschung von Hörerreaktionen, durch Interviews und Fragebogen zu »verifizieren«, der könnte unversehens vexiert werden. In der Musik wie sonstwo ist die Spannung von Wesen und Erscheinung derart angewachsen, daß überhaupt keine Erscheinung unvermittelt mehr zum Beleg des Wesens taugt<sup>4</sup>. Die unbewußten Reaktionen der Hörer sind so dicht abgeblendet, ihre bewußte Rechenschaft orientiert sich so ausschließlich an den herrschenden Fetischkategorien, daß jede Antwort, die man erhält, vorweg mit der Oberfläche jenes Musikbetriebs konformiert, welche von der Theorie angegriffen wird, der die »Verifizierung« gilt. Schon wenn man einem Hörer jene primitive Frage nach Gefallen oder Mißfallen vorlegt, kommt der gesamte Mechanismus wirksam ins Spiel, von dem man meint, er könne durch die Reduktion auf diese Frage transparent gemacht und eliminiert werden. Trachtet man aber gar, elementare Versuchsbedingungen durch solche zu ersetzen, die der realen Abhängigkeit des Hörers vom Mechanismus Rechnung tragen, so bedeutet jede Komplikation des Versuchsmodus nicht bloß eine Erschwerung der Interpretierbarkeit der Resultate, sondern potenziert die Widerstände der Versuchspersonen und treibt sie nur um so tiefer in die konformistische Verhaltensweise hinein, in der sie sich vor der Gefahr von Enthüllungen geborgen meinen. Es läßt sich kein Kausalnexus etwa zwischen isolierten »Einwirkungen« der Schläger und deren psychologischen Effekten auf die Hörer säuberlich herauspräparieren. Wenn wirklich heute die Individuen nicht länger sich selbst mehr gehören, dann bedeutet das auch, daß sie nicht länger mehr »beeinflusst« werden. Die Gegenpunkte von Produktion und Konsumtion sind jeweils streng einander zugeordnet, nur eben nicht isoliert voneinander abhängig. Ihre Vermittlung selber entzieht sich keinesfalls der theoretischen Mutmaßung. Es genügt die Erinnerung daran, wieviel Leiden dem erspart wird, der keinen Gedanken zuviel mehr denkt, wieviel »realitätsgerechter« tatsächlich der sich verhält, der die Realität als die rechte bejaht, wie sehr nur dem noch die Verfügungsgewalt über den Mechanismus zufällt, der sich ihm anspruchslos fügt, damit

<sup>4</sup> Vgl. Max Horkheimer, Der neueste Angriff auf die Metaphysik, in: Zeitschrift für Sozialforschung 6 (1937), S. 28 ff.

die Korrespondenz des Hörerbewußtseins und der fetischisierten Musik auch dann noch verständlich bleibt, wenn jenes nicht eindeutig auf diese sich reduzieren läßt.

Am Gegenpunkt zum Fetischismus der Musik vollzieht sich eine Regression des Hörens. Damit ist nicht ein Zurückfallen des einzelnen Hörers auf eine frühere Phase der eigenen Entwicklung gemeint, auch nicht ein Rückgang des kollektiven Gesamtniveaus, da die erst von der heutigen Massenkommunikation musikalisch erreichten Millionen mit der Hörerschaft der Vergangenheit sich nicht vergleichen lassen. Vielmehr ist das zeitgemäße Hören das Regredierter, auf infantiler Stufe Festgehaltener. Die hörenden Subjekte büßen mit der Freiheit der Wahl und der Verantwortung nicht bloß die Fähigkeit zur bewußten Erkenntnis von Musik ein, die von je auf schmale Gruppen beschränkt war, sondern trotzig negieren sie die Möglichkeit solcher Erkenntnis überhaupt. Sie fluktuieren zwischen breitem Vergessen und jähem, sogleich wieder untertauchendem Wiedererkennen; sie hören atomistisch und dissoziieren das Gehörte, entwickeln aber eben an der Dissoziation gewisse Fähigkeiten, die in traditionell-ästhetischen Begriffen weniger zu fassen sind als in solchen von Fußballspielen und Chauffieren. Sie sind nicht kindlich, wie etwa eine Auffassung es erwarten möchte, die den neuen Hörtyp in Zusammenhang bringt mit der Einbeziehung ehemals musikfremder Schichten in das Musikleben. Sondern sie sind kindisch: ihre Primitivität ist nicht die des Unentwickelten, sondern des zwanghaft Zurückgestauten. Sie offenbaren, wann immer es ihnen erlaubt wird, den verkniffenen Haß dessen, der eigentlich das andere ahnt, aber es fortschiebt, um ungeschoren leben zu können, und der darum am liebsten die mahnende Möglichkeit ausrotten möchte. Es ist diese präsente Möglichkeit oder, konkreter gesprochen, die Möglichkeit einer anderen und oppositionellen Musik, vor der eigentlich regrediert wird. Regressiv ist aber auch die Rolle, welche die gegenwärtige Massemusik im psychologischen Haushalt ihrer Opfer spielt. Sie werden nicht nur von Wichtigerem abgezogen, sondern in ihrer neurotischen Dummheit konfirmiert, ganz gleichgültig, wie ihre musikalischen Fähigkeiten zur spezifisch musikalischen Kultur früherer gesellschaftlicher Phasen sich verhalten. Das Einstim-

men auf die Schlager und die depravierten Kulturgüter fällt in den gleichen Symptomzusammenhang wie jene Gesichter, von denen man schon nicht mehr weiß, ob sie der Film der Realität oder die Realität dem Film entwendet hat; die einen unförmig großen Mund mit blitzenden Zähnen zum gefräßigen Lachen aufreißen, während trist und zerfahren die angestrengten Augen darüberstehen. Mit Sport und Film tragen die Massemusik und das neue Hören dazu bei, das Ausweichen aus der infantilen Gesamtverfassung unmöglich zu machen. Die Krankheit hat konservierende Bedeutung. Auch die Hörweisen der gegenwärtigen Massen sind gewiß keineswegs neu, und man mag willig konzedieren, daß die Rezeption des Vorkriegsschlagers »Pupphen« von der eines synthetischen Jazzkinderlieds nicht so gar verschieden gewesen sei. Aber die Konfiguration, in der ein solches Kinderlied erscheint: die masochistische Verhöhnung des eigenen Wunsches nach dem verlorenen Glück, oder die Kompromittierung des Glücksverlangens selber durch Retrovertierung in eine Kindheit, deren Unerreichbarkeit für die Unerreichbarkeit der Freude zeugt – das ist die spezifische Leistung des neuen Hörens, und nichts, was ans Ohr schlägt, bleibt von diesem Schema der Aneignung verschont. Wohl gibt es dabei soziale Differenzen, aber das neue Hören reicht so weit, wie die Verdummung der Unterdrückten die Unterdrücker selber affiziert und wie vor der Übermacht des sich selbst entrollenden Rades die zu Opfern werden, die seine Bahn zu bestimmen meinen. Mit der Produktion hängt das regressive Hören durch den Verbreitungsmechanismus sinnfällig zusammen: eben durch Reklame. Regressives Hören tritt ein, sobald die Reklame in Terror umschlägt: sobald dem Bewußtsein vor der Übermacht des annoncierten Stoffes nichts mehr übrigbleibt als zu kapitulieren und seinen Seelenfrieden sich zu erkaufen, indem man die oktroyierte Ware buchstäblich zur eigenen Sache macht. Im regressiven Hören nimmt die Reklame Zwangscharakter an. Ein englischer Brauereikonern bediente für einige Zeit zu Propagandazwecken sich eines Plakats, das täuschend einer jener weißgefugten Backsteinmauern glich, die in den Armenquartieren Londons und den Industriestädten des Nordens so häufig sind. Geschickt plazierte war das Plakat von einer wirklichen

Mauer kaum zu unterscheiden. Auf ihm fand sich, kreideweiß, die sorgfältige Imitation einer ungelenkten Schrift. Die Worte lauteten: What we want is Watney's. Die Marke des Biers ward als politische Parole demonstriert. Nicht bloß gewährt dies Plakat Einsicht in die Beschaffenheit der jüngsten Propaganda, welche ihre Parolen ebenso als Waren an den Mann bringt, wie hier die Ware als Parole sich maskiert. Die Verhaltensweise, die das Plakat suggerierte: daß Massen eine ihnen empfohlene Ware zum Gegenstand ihrer eigenen Aktion machen, findet sich in der Tat als Schema der Rezeption leichter Musik wieder. Sie brauchen und verlangen das, was ihnen aufgeschwatzt wird. Das Gefühl der Ohnmacht, das sie im Angesicht der monopolistischen Produktion beschleicht, bewältigen sie, indem sie sich mit dem unausweichlichen Produkt identifizieren. Dadurch heben sie die Fremdheit der ihnen zugleich fernen und drohend nahen musikalischen Marken auf und erzielen obendrein den Lustgewinn, an den Unternehmungen des Herrn Kannitverstan sich beteiligt zu fühlen, die ihnen allenthalben in die Quere kommen. Das erklärt, warum unablässig Äußerungen individueller Vorliebe – oder natürlich auch Abneigung – begegnen auf einem Felde, wo Objekt und Subjekt solche Reaktionen gleich zweifelhaft machen. Der Fetischcharakter der Musik produziert durch Identifikation der Hörer mit den Fetischen seine eigene Verdeckung. Diese Identifikation erst verleiht den Schlagern die Gewalt über ihre Opfer. Sie vollzieht sich in der Folge von Vergessen und Erinnern. Wie jede Reklame aus unauffällig Bekanntem und unbekannt Auffälligem sich zusammensetzt, so bleibt der Schlager im Halbdämmer seines Bekanntseins wohl-tätig vergessen, um momentan, wie im Lichtkegel eines Scheinwerfers, durch Erinnerung schmerzhaft überdeutlich zu werden. Fast ist man in Versuchung, den Augenblick dieser Erinnerung mit dem gleichzusetzen, wo dem Opfer der Titel oder die Worte des Coupletanfangs seines Schlagers einfallen: vielleicht identifiziert er sich mit diesem, indem er ihn identifiziert und damit seinem Besitz einverleibt. Dieser Zwang wohl mag ihn dazu treiben, sich auf den Schlagertitel jeweils zu besinnen. Die Schrift unter dem Tonbild jedoch, welche die Identifikation erlaubt, ist nichts anderes als die Warenmarke des Schlagers.

Die perzeptive Verhaltensweise, durch die das Vergessen und das jähe Wiedererkennen der Massenmusik vorbereitet wird, ist die Dekonzentration. Wenn die genormten, mit Ausnahme schlagzeilenhaft auffälliger Partikeln einander hoffnungslos ähnlichen Produkte konzentriertes Hören nicht gestatten, ohne den Hörern unerträglich zu werden, dann sind diese ihrerseits zu konzentriertem Hören überhaupt nicht mehr fähig. Sie können die Anspannung geschärfter Aufmerksamkeit nicht leisten und überlassen gleichsam resigniert sich dem, was über sie ergeht und womit sie sich anfreunden nur, wenn sie nicht gar zu genau hinhören. Benjamins Hinweis auf die Apperzeption des Films im Zustand der Zerstreuung gilt ebensowohl für die leichte Musik. Der übliche kommerzielle Jazz etwa kann seine Funktion bloß ausüben, weil er nicht im Modus der Attentionalität aufgefaßt wird, sondern während des Gesprächs und vor allem als Begleitung zum Tanz. Man wird denn auch immer wieder dem Urteil begegnen, zum Tanzen sei er höchst angenehm, zum Hören abscheulich. Wenn aber der Film als Ganzes der dekonzentrierten Auffassungsweise entgegenzukommen scheint, dann macht das dekonzentrierte Hören die Auffassung eines Ganzen unmöglich. Realisiert wird nur, worauf gerade der Scheinwerferkegel fällt; auffällige melodische Intervalle, umkippende Modulationen, absichtliche oder unabsichtliche Fehler, oder was etwa durch besonders intime Verschmelzung von Melodie und Text sich als Formel kondensiert. Auch darin stimmen Hörer und Produkte zusammen: die Struktur, der sie nicht folgen können, wird ihnen gar nicht erst angeboten. Bedeutet bei der oberen Musik das atomistische Hören fortschreitende Dekomposition, so gibt es bei der unteren schon nichts mehr zum Dekomponieren; die Formen der Schlager sind bis auf die Taktzahl und die exakte Zeitdauer so strikt genormt, daß beim einzelnen Stück eine spezifische Form überhaupt nicht in Erscheinung tritt. Die Emanzipation der Teile von ihrem Zusammenhang und allen Momenten, die über ihre unmittelbare Gegenwart hinausgehen, inauguriert die Verschiebung des musikalischen Interesses auf den partikularen, sensuellen Reiz. Bezeichnend die Anteilnahme, welche die Hörer nicht bloß besonderen instrumentalen Akrobatenkunststücken, sondern den einzelnen

Instrumentalfarben als solchen entgegenbringen; eine Anteilnahme, welche von der Praxis der amerikanischen popular music wieder dadurch gefördert wird, daß jede Variation – »chorus« – mit Vorliebe eine besondere Instrumentalfarbe, die Klarinette, das Klavier, die Posaune quasi-konzertant ausstellt. Das geht oft so weit, daß die Hörer sich mehr um Behandlung und »Stil« als um das ohnehin indifferente Material zu kümmern scheinen: nur daß jene Behandlung eben allein in partikularen Reizeffekten sich bewährt. Bei der Neigung für die Farbe als solche ist selbstverständlich die Verehrung des Werkzeugs und der Drang zum Nach- und Mitmachen im Spiel; möglicherweise aber auch etwas von dem mächtigen Entzücken der Kinder am Bunten, das unter dem Druck der gegenwärtigen Musikerfahrung wiederkehrt.

Die Verschiebung des Interesses auf den Farbreiz und den einzelnen Trick, weg vom Ganzen, ja vielleicht von der »Melodie«, könnte als erneuter Durchbruch durch die disziplinierende Funktion optimistisch gedeutet werden. Gerade diese Deutung jedoch wäre irrig. Einmal verbleiben die apperzipierten Reize widerstandslos im starren Schema, und wer sich ihnen verschreibt, wird am letzten gegen jenes rebellieren. Dann aber sind sie selber von der beschränktesten Art. Sie alle halten sich im Umkreis einer impressionistisch aufgeweichten Tonalität. Es kann keine Rede davon sein, daß etwa das Interesse an der isolierten Farbe oder am isolierten Klang den Sinn für neue Farben und neue Klänge erwecke. Vielmehr sind die atomistisch Hörenden die ersten, solche Klänge als »intellektuell« oder schlechtweg mißtönend zu denunzieren. Die Reize, die sie genießen, müssen von approbierter Art sein. Wohl kommen in der Jazzpraxis Dissonanzen vor, und selbst Techniken des absichtsvollen Falschspielens haben sich herausgebildet. Aber allen diesen Gepflogenheiten ist eine Unbedenklichkeitsbescheinigung mitgegeben: jeder extravagante Klang muß so beschaffen sein, daß der Hörer ihn als Substitut für einen »normalen« erkennen kann; und während er sich an der Mißhandlung freut, welche die Dissonanz der Konsonanz angedeihen läßt, für die sie eintritt, garantiert die virtuelle Konsonanz zugleich, daß man im Kreise verbleibt. Bei Tests über die Rezeption von Schlagern

hat man Versuchspersonen gefunden, die fragen, wie sie sich zu verhalten hätten, wenn eine Stelle ihnen zugleich gefalle und mißfalle. Man mag wohl vermuten, daß sie eine Erfahrung anmelden, die auch jene machen, die von ihr keine Rechenschaft ablegen. Die Reaktionen auf die isolierten Reize sind ambivalent. Ein sinnlich Wohlgefälliges schlägt in Ekel um, sobald ihm anzumerken ist, wie sehr es bloß noch dem Betrug des Konsumenten dient. Der Betrug besteht hier im Angebot des immer Gleichen. Noch der stumpfste Schlagerenthusiast wird nicht immer des Gefühls sich erwehren können, das dem genäschigen Kind aus der Konditorei vertraut ist. Stumpfen sich die Reize ab und tendieren sie zu ihrem Gegenteil – die kurze Lebensdauer der meisten Schlager gehört in den gleichen Erfahrungskreis –, dann bewirkt vollends die Kulturideologie, welche den oberen Musikbetrieb umkleidet, daß die untere mit schlechtem Gewissen gehört wird. Keiner glaubt so ganz an das kommandierte Vergnügen. Regressiv aber bleibt das Hören dennoch insofern, als es diesen Zustand trotz allen Mißtrauens und aller Ambivalenz bejaht. Die Verschiebung der Affekte auf den Tauschwert bewirkt, daß in Musik eigentlich gar kein Anspruch mehr erhoben wird. Die Substitute erfüllen darum so gut ihren Zweck, weil das Verlangen, dem sie sich anmassen, selber bereits substituiert ist. Ohren aber, die bloß noch fähig sind, von Gebotenen das zu hören, was man von ihnen verlangt, und die den abstrakten Reiz registrieren, anstatt die Reizmomente zur Synthesis zu bringen, sind schlechte Ohren: selbst am »isolierten« Phänomen werden ihnen entscheidende Züge entgehen, nämlich eben die, durch welche es seine eigene Isoliertheit transzendiert. Es gibt tatsächlich einen neurotischen Mechanismus der Dummheit auch im Hören: die hochmütig ignorante Ablehnung alles Ungewohnten ist sein sicheres Kennzeichen. Die regredierten Hörer benehmen sich wie Kinder. Sie verlangen immer wieder und mit hartnäckiger Tücke nach der einen Speise, die man ihnen einmal vorgesetzt hat.

Für sie wird eine Art musikalischer Kindersprache präpariert, die sich von der echten dadurch unterscheidet, daß ihr Vokabular ausschließlich aus Trümmern und Entstellungen der musikalischen Kunstsprache besteht. In den Klavierauszügen der Schla-

ger finden sich sonderbare Diagramme. Sie beziehen sich auf Gitarre, Ukelele und Banjo – ebenso wie die Ziehharmonika der Tangos, verglichen mit dem Klavier, infantile Instrumente – und sind Spielern zugeordnet, die nicht die Noten lesen können. Sie stellen graphisch die Griffe auf den Saiten der Zupfinstrumente dar. Der rational aufzufassende Notentext wird durch optische Kommandos ersetzt, gewissermaßen durch musikalische Verkehrssignale. Diese Zeichen beschränken sich natürlich auf die drei tonischen Hauptakkorde und schließen jeden sinnvollen harmonischen Fortgang aus. Ihrer würdig ist der geregelte musikalische Verkehr. Mit dem auf den Straßen kann er nicht verglichen werden. Es wimmelt von Fehlern in Satz und Harmonie. Dabei handelt es sich um Querstände, falsche Terzverdoppelungen, Quinten- und Oktavfortschreitungen und unlogische Stimmführungen aller Art, zumal im Baß. Man möchte sie zunächst den Amateuren zur Last schreiben, von denen meist die Schlageroriginale stammen, während die eigentliche musikalische Arbeit erst von den Arrangeuren geleistet wird. So wenig jedoch die Verleger einen unorthographischen Brief in die Welt gehen ließen, so wenig ist vorstellbar, daß sie, von ihren Sachverständigen wohlberaten, Amateurversionen unkontrolliert publizieren. Die Fehler sind entweder von den Sachverständigen bewußt produziert oder bleiben absichtlich stehen – mit Rücksicht auf die Hörer. Man könnte den Verlegern und Sachverständigen den Wunsch unterlegen, sich bei den Hörern anzubiedern, indem man so hemdsärmelig und nonchalant setzt, wie etwa ein Dilettant einen Schlager nach dem Gehör paukt. Solche Intrigen wären vom gleichen Schlag, wenn auch psychologisch anders berechnet, wie die unkorrekte Orthographie in zahlreichen Reklame-Inschriften. Aber auch wenn man ihre Annahme als zu weit hergeholt ausschließen wollte, ließen die stereotypen Fehler sich verständlich machen. Auf der einen Seite verlangt das infantile Hören sinnlich reichen, vollen Klang, wie ihn zumal die üppigen Terzen repräsentieren, und es ist gerade diese Forderung, in welcher die infantile Musiksprache dem Kinderlied aufs brutalste widerspricht. Andererseits verlangt das infantile Hören überall die bequemsten und geläufigsten Lösungen. Die Konsequenzen, die sich aus dem »reichen« Klang bei

korrekter Stimmführung ergäben, wären von den standardisierten harmonischen Verhältnissen so weit entfernt, daß die Hörer sie als »unnatürlich« ablehnen müßten. Die Fehler wären danach die Gewaltstreichre, welche die Antagonismen des infantilen Hörerbewußtseins beseitigten. Nicht weniger charakteristisch für die regressive Musiksprache ist das Zitat. Sein Verwendungsbereich führt von der bewußten Zitierung von Volks- und Kinderliedern über zweideutige, halb zufällige Anspielungen bis zu ganz latenten Ähnlichkeiten und Anlehnungen. Die Tendenz triumphiert dort, wo ganze Stücke aus dem klassischen Vorrat oder aus dem Opernrepertoire adaptiert werden. Die Praxis des Zitierens spiegelt die Ambivalenz des infantilen Hörerbewußtseins. Die Zitate sind autoritär zugleich und parodistisch. So macht ein Kind den Lehrer nach.

Die Ambivalenz der regredierten Hörer drückt sich extrem darin aus, daß immer wieder die Individuen, noch nicht vollkommen verdinglicht, dem Mechanismus der musikalischen Verdinglichung sich entziehen wollen, dem sie ausgeliefert sind, daß aber jegliche ihrer Revolten gegen den Fetischismus sie nur um so tiefer in diesen verstrickt. Wann immer sie dem passiven Zustand des Zwangskonsumenten sich zu entwinden trachten und sich »aktivieren«, verfallen sie der Pseudoaktivität. Aus der Menge der Regredierten heben sich die Typen derer heraus, die durch Pseudoaktivität sich unterscheiden und doch die Regression eindringlicher bloß vor Augen stellen. Am ersten Platz rangieren da die Enthusiasten, die Begeisterungsbriefe an Radiostationen und Kapellen schreiben und auf wohlgeleiteten Jazztagungen ihre eigene Begeisterung vorführen als Reklame für die Ware, die sie konsumieren. Sie nennen sich selber jitterbugs, als wollten sie den Verlust ihrer Individualität, die Verwandlung in fasziniert schwirrende Käfer, zugleich bejahren und verhöhnern. Zur Entschuldigung haben sie bloß, daß das Wort jitterbugs, wie die ganze Terminologie derer vom imaginären Bau in Film und Jazz, ihnen von den Unternehmern eingehämmert wird, um sie glauben zu machen, daß sie hinter den Kulissen sich befänden. Ihre Ekstase ist ohne Inhalt. Daß sie zustande kommt, daß der Musik gehorcht wird, das ersetzt den Inhalt selber. Ihren Gegenstand besitzt die Ekstase an ihrem eigenen

Zwangscharakter. Sie ist stilisiert nach den Verzückungen zum Schlag der Kriegstrommel, wie sie die Wilden exerzieren. Sie hat konvulsivische Züge, die an Veitstanz oder an die Reflexe verstümmelter Tiere gemahnen. Leidenschaft selber scheint von Defekten hervorgebracht. Aber das ekstatische Ritual verrät sich als Pseudoaktivität durch das Moment des Mimischen. Es wird nicht »aus Sinnlichkeit« getanz oder zugehört, gewiß nicht durchs Zuhören Sinnlichkeit befriedigt, sondern es werden Gesten Sinnlicher imitiert. Ein Analogon liegt vor zu der Darstellung partikularer Regungen im Film, wo es physiognomische Schemata der Angst, des Verlangens, des erotischen Glanzes gibt; zum keep smiling; zum atomistischen espressivo der depravierten Musik. Es verschränkt sich die imitierende Aneignung von Warenmodellen mit folkloristischen Gepflogenheiten des Nachmachens. Im Jazz ist die Beziehung jener Mimik auf die imitierenden Individuen selber ganz gelockert. Ihr Medium ist die Karikatur. Tanz und Musik bilden Stadien der sexuellen Erregung nach, bloß um sie zu verspotten. Es ist, als wendete sich das Surrogat der Lust selber sogleich mißgünstig gegen diese: das »realitätsgerechte« Verhalten des Unterdrückten triumphiert über seinen Traum von Glück, indem es diesem selber einbeschrieben wird. Und wie um Scheinhafigkeit und Verrat jener Art Ekstase zu bestätigen, sind die Füße unfähig, das zu vollziehen, was das Ohr prätendiert. Die gleichen jitters, die sich benehmen, als wären sie von den Synkopen elektrisiert, tanzen fast ausschließlich die guten Takteile. Das schwache Fleisch straft den willigen Geist Lügen; die gestische Ekstase des infantilen Hörers versagt vor der ekstatischen Geste. – Sein Gegensatz scheint der Eifrige, der sich aus dem Betrieb zurückzieht und im stillen Kämmerlein mit Musik sich »beschäftigt«. Er ist scheu und gehemmt, hat vielleicht kein Glück mit den Mädchen, will sich jedenfalls seine Sondersphäre erhalten. Das versucht er als Bastler. Zwanzigjährig bewahrt er das Stadium der Knaben, die sich als Matadore ihrer Baukästen hervortun oder den Eltern zu Gefallen Laubsägearbeiten ausführen. Der Bastler ist im Radiowesen zu hohen Ehren gelangt. Er konstruiert geduldig Apparate, deren wichtigste Bestandteile er fertig erwerben muß, und erforscht die Luft nach Kurzwell-

lengenheimnissen, die keine sind. Als Leser von Indianergeschichten und Reisebüchern hat er einmal unbekannte Länder entdeckt und seinen Pfad durch den Urwald sich gebahnt. Als Bastler wird er zum Entdecker eben der industriellen Erzeugnisse, die daran interessiert sind, von ihm entdeckt zu werden. Nichts bringt er nach Hause, was ihm nicht ins Haus geliefert würde. Schon haben die Abenteurer der Pseudoaktivität in hellen Häufen sich organisiert: die Radioamateure lassen sich von den von ihnen entdeckten Kurzwellenstationen vorgedruckte Verifikationskarten schicken und veranstalten Wettstreite, bei denen siegt, wer die meisten solcher Karten vorzuweisen hat. All das wird von oben her sorgsam gepflegt. Von den fetischistischen Hörern ist der Bastler vielleicht der vollkommenste. Was er hört, selbst wie er hört, ist ihm ganz gleichgültig; ihn interessiert nur noch, daß er hört und daß es ihm gelingt, mit seinem privaten Gerät in den öffentlichen Mechanismus sich einzuschalten, ohne daß er auf diesen auch nur den geringsten Einfluß ausübt. Gleichen Sinnes hantieren ungezählte Radiohörer den Rückkoppler und den Tonregulator, ohne selber zu basteln. – Andere sind sachverständiger, jedenfalls aggressiver. Das sind die patenten Kerle, die überall sich zurechtfinden und alles auch selber könnten: der höhere Schüler, der in jeder Gesellschaft sich bereitfindet, zum Tanz und zur Unterhaltung, Jazz mit maschineller Präzision herunterzuspielen: der Junge von der Tankstelle, der unbefangen seine Synkopen summt, wenn er das Benzin auffüllt; der Hörexperte, der jede Band zu identifizieren vermag und sich in die Geschichte des Jazz versenkt, als handle es sich um die Heilsgeschichte. Er steht dem Sportsmann am nächsten: wenn nicht dem Fußballspieler selbst, dann dem schwadronierenden Gesellen, der die Tribünen beherrscht. Er glänzt durch Fähigkeit zur rüden Improvisation, selbst wenn er insgeheim stundenlang Klavier üben muß, um die widerspenstigen Rhythmen zusammenzubringen. Er gibt sich als der Unabhängige, der auf die Welt pfeift. Aber was er pfeift, ist ihre Melodie, und seine Kniffe sind weniger Erfindungen des Augenblicks als aufgespeicherte Erfahrung aus dem Umgang mit den umworbenen technischen Dingen. Seine Improvisationen sind allemal Gesten der behenden Unterordnung unter das, was

der Apparat von ihm verlangt. Der Chauffeur ist das Vorbild für den Hörtyp des patenten Kerls. Sein Einverständnis mit allem Herrschenden geht so weit, daß er gar nicht erst mehr Widerstände produziert, sondern von sich aus bereits je und je das leistet, was von ihm verlangt wird um des zuverlässigen Funktionierens willen. Er lügt sich die Vollkommenheit seiner Unterordnung unter den verdinglichten Mechanismus in dessen Beherrschung um. So ist die souveräne Routine des Jazzamateurs nichts anderes als die passive Fähigkeit, in der Adaptation der Modelle von nichts sich irremachen zu lassen. Er ist das wahre Jazzsubjekt: seine Improvisationen kommen aus dem Schema, und das Schema steuert er, die Zigarette im Mund, so nachlässig, als hätte er es gerade selber erfunden.

Mit dem Mann, der seine Zeit totschlagen muß, weil er seine Angriffslust an nichts anderem auslassen darf, und mit dem Gelegenheitsarbeiter haben die regressiven Hörer Entscheidungen gemeinsam. Man muß viel freie Zeit und wenig Freiheit haben, um sich zum Jazzexperten auszubilden oder den ganzen Tag am Radio zu hängen; und die Geschicklichkeit, die mit den Synkopen so gut sich abfindet wie mit den Grundrhythmen, ist die des Autoschlossers, der auch den Lautsprecher und das elektrische Licht reparieren kann. Die neuen Hörer ähneln den Mechanikern, spezialisiert zugleich und fähig, die Spezialkenntnisse an unverhoffter Stelle außerhalb der gelernten Arbeit einzusetzen. Aber die Entspezialisierung hilft ihnen bloß scheinbar aus dem System heraus. Je wendiger sie den Forderungen ihres Tages nachkommen, um so starrer werden sie jenem System unterworfen. Die Researchbeobachtung, daß unter den Radiohörern die Freunde leichter Musik sich entpolitisiert zeigen, ist nicht zufällig. Die Möglichkeit des individuellen Unterschlupfs und der wie immer fragwürdigen Sicherheit verbaut den Blick auf die Änderung des Zustands, in den man unterschlupfen will. Oberflächliche Erfahrung widerspricht dem. Die »junge Generation« – der Begriff selber ist ein bloßes ideologisches Deckbild – scheint eben durch die neue Hörweise im Widerspruch zu ihren Eltern und deren Plüschkultur. In Amerika findet man gerade sogenannte Liberale und Progressive unter den Anwälten der leichten populären Musik, die sie um der

Breite ihrer Wirkung willen als demokratisch klassifizieren. Ist aber das regressive Hören gegenüber dem »individualistischen« fortgeschritten, dann jedenfalls bloß in dem dialektischen Sinn, daß es der fortschreitenden Brutalität besser sich anmißt als dieses. Aller mögliche Muff wird von der Schnödheit weggefegt, und legitim ist die Kritik an den ästhetischen Rückständen eines Individuellen, das längst den Individuen entwunden ward. Aber aus der Sphäre der populären Musik kann diese Kritik um so weniger zwingend geübt werden, als gerade diese Sphäre die depravierten und verwesenden Rückstände des romantischen Individualismus mumifiziert. Ihre Innovationen sind untrennbar den Rückständen verschwistert.

Der Hörmasochismus definiert sich nicht bloß in der Selbstpreisgabe und der Ersatzlust durch Identifikation mit der Macht. Zugrunde liegt ihm die Erfahrung, daß die Sicherheit des Unterschlupfs unter den herrschenden Bedingungen ein Provisorium, daß sie bloße Erleichterung sei, und daß endlich doch alles zu Bruch gehen müsse. Noch in der Selbstpreisgabe ist man sich selber nicht gut: genießend fühlt man sich als Verräter des Möglichen und zugleich verraten vom Bestehenden. Das regressive Hören ist allemal bereit, in Wut auszuarten. Weiß man, daß man selber im Grunde auf der Stelle tritt, so richtet sich die Wut vorab gegen alles, was die Modernität des Mitdabei- und Uptodateins desavouieren und offenbaren könnte, wie wenig in der Tat sich verändert hat. Man kennt aus Photographie und Film den Effekt des veraltet Modernen, der, ursprünglich vom Surrealismus als Schock verwandt, seitdem zum billigen Amusement derer herabgesunken ist, deren Fetischismus an die abstrakte Gegenwärtigkeit sich heftet. Dieser Effekt kehrt für die regredierenden Hörer in wilder Verkürzung wieder: sie möchten verlachen und zerstören, woran sie sich noch gestern berauschten, als wollten sie sich noch nachträglich dafür rächen, daß der Rausch keiner war. Man hat diesem Effekt seinen eigenen Namen gegeben und ihn wiederum in Radio und Zeitung propagiert. Corny heißt aber keineswegs, wie man denken könnte, die rhythmisch simplere leichte Musik der Vorjazzperiode und deren Relikte, sondern alle synkopierte, die sich nicht gerade aus den im Augenblick approbierten rhythmischen Formeln zusam-

mensetzt. Ein Jazzexperte kann etwa sich vor Lachen schütteln, wenn er ein Stück hört, das auf gutem Takteil ein Sechzehntel mit nachfolgendem punktiertem Achtel bringt, obwohl dieser Rhythmus zwar aggressiver, keineswegs aber dem eigenen Charakter nach etwa provinzieller ist als die später praktizierten synkopischen Bindungen und der Verzicht auf alle Gegenbetonungen. Die regressiven Hörer sind tatsächlich destruktiv. Die hausbackene Beschimpfung hat ihr ironisches Recht: ironisch, weil die Destruktionstendenzen der regredierenden Hörer in Wahrheit gegen das gleiche sich richten, was die altmodischen hassen; gegen die Unbotmäßigkeit als solche, es sei denn, daß sie sich durch die tolerierte Spontaneität kollektiver Ausschreitungen deckt. Der Scheingegensatz der Generationen wird nirgends durchsichtiger als in der Wut. Die Mucker, die sich in pathetisch-sadistischen Briefen an die Sendegesellschaften über das Verjazzen heiliger Güter beklagen, und die Jugend, die an solchen Exhibitionen ihre Freude hat, sind eines Sinnes. Es bedarf nur der geeigneten Situation, um sie zur Einheitsfront zusammenzuschweißen.

Damit ist Kritik gesetzt an den »neuen Möglichkeiten« im regressiven Hören. Man könnte versucht sein, es zu retten, so, als ob es eines wäre, in welchem der »auratische« Charakter des Kunstwerks, die Elemente seines Scheins, zugunsten des spielerischen zurücktreten. Wie immer es damit beim Film sich verhalte, die heutige Massenmusik zeigt wenig von solchem Fortschritt in der Entzauberung. Nichts überlebt in ihr standhafter als der Schein; nichts ist scheinhafter als ihre Sachlichkeit. Das infantile Spiel hat mit dem produktiven der Kinder kaum mehr als den Namen gemein. Nicht umsonst möchte der bürgerliche Sport vom Spiel so strikt sich geschieden wissen. Sein tierischer Ernst besteht darin, daß man, anstatt in der Distanzierung von den Zwecken dem Traum der Freiheit die Treue zu halten, die Spielhandlung als Pflicht unter die nützlichen Zwecke aufnimmt und damit die Spur von Freiheit an ihr vertilgt. Das gilt verstärkt für die heutige Massenmusik. Spiel ist sie bloß noch als Wiederholung vorgegebener Modelle, und die spielerische Entlastung von Verantwortung, die dabei sich realisiert, nimmt nicht sowohl einen von den Malen der Pflicht geheilten Zustand

vorweg, als daß sie die Verantwortung auf die Modelle abschiebt, denen nachzufolgen man sich selber zur Pflicht macht. Solches Spiel ist bloßer Schein von Spiel; darum inhäriert der Schein notwendig dem herrschenden Musiksport. Es ist illusorisch, die technisch-rationalen Momente der heutigen Massenmusik – oder die Sonderfähigkeiten der regredierenden Hörer, die diesen Momenten korrespondieren mögen – auf Kosten eines faulen Zaubers zu fördern, der doch dem blanken Funktionieren selber die Regel vorschreibt. Illusorisch wäre das aber auch, weil die technischen Innovationen der Massenmusik überhaupt keine sind. Für Harmonik und Melodiebildung versteht sich das von selbst: die eigentliche koloristische Errungenschaft der neuen Tanzmusik, die Annäherungen der verschiedenen Farben aneinander so weit, daß bruchlos ein Instrument fürs andere eintreten oder eins ins andere sich maskieren kann, ist der Wagnerschen und nachwagnerschen Orchestertechnik ebenso vertraut wie die Dämpfereffekte der Blechbläser; selbst unter den synkopischen Künsten aber ist keine, die nicht bei Brahms rudimentär vorhanden, von Schönberg und Strawinsky nicht überboten wäre. Die Praxis der heutigen populären Musik hat jene Techniken nicht sowohl entwickelt als konformistisch entschärft. Die Hörer, welche diese Künste sachverständig bestaunen, werden dadurch keineswegs technisch geschult, sondern reagieren mit Widerstand und Abneigung, sobald ihnen die Techniken in jenen Zusammenhängen vorgeführt werden, in denen sie ihren Sinn haben. Von diesem Sinn, von ihrer Stellung im Gesellschaftsganzen so gut wie in der Organisation des einzelnen Kunstwerks hängt allein ab, ob eine Technik als fortschrittlich und »rational« gelten kann. Technisierung als solche kann in den Dienst der kruden Reaktion treten, sobald sie sich als Fetisch etabliert und durch ihre Perfektion die versäumte gesellschaftliche als schon geleistet hinstellt. Daher sind denn alle Versuche, Massenmusik und regressives Hören auf dem Boden des Bestehenden umzufunktionieren, gescheitert. Konsumfähige Kunstmusik hat mit dem Preis ihrer Konsistenz zu zahlen, und die Fehler, die sie enthält, sind nicht »artistische«, sondern in jedem falschgesetzten oder rückständigen Akkord spricht sich die Rückständigkeit derer aus, deren Nachfrage man sich an-

paßt. Technisch konsequente, stimmige und von den Elementen des schlechten Scheins gereinigte Massenmusik aber schлüge in Kunstmusik um: sie verlöre sogleich die Massenbasis. Alle Veröhnungsversuche, sei es marktgläubiger Artisten, sei es kollektivgläubiger Kunsterzieher, sind fruchtlos. Sie haben nicht mehr zustande gebracht als entweder Kunstgewerbe oder jene Art von Erzeugnissen, denen eine Gebrauchsanweisung oder ein sozialer Text beigegeben werden muß, damit man über ihre tieferen Hintergründe sich rechtzeitig informiere.

Das Positive, das der neuen Massenmusik und dem regressiven Hören nachgerühmt wird: Vitalität und technischer Fortschritt, kollektive Breite und Beziehung zu einer undefinierten Praxis, in deren Begriffe die flehentliche Selbstdenunziation der Intellektuellen eingegangen ist, die doch ihre gesellschaftliche Entfremdung von den Massen am letzten dadurch beseitigen können, daß sie sich dem gegenwärtigen Massenbewußtsein gleichschalten – dies Positive ist negativ: Einbruch einer katastrophischen Phase der Gesellschaft in die Musik. Positives liegt beschlossen allein in ihrer Negativität. Die fetischisierte Massenmusik bedroht die fetischisierten Kulturgüter. Die Spannung zwischen den beiden musikalischen Sphären ist derart angewachsen, daß es der offiziellen schwerfällt, sich zu behaupten. Wie wenig es auch mit den technischen Standards des standardisierten Massenhörens auf sich hat: vergleicht man die Sachkenntnis eines Jazzexperten mit der eines Toscaniniverehrers, so ist jener diesem weit überlegen. Aber nicht nur den musealen Kulturgütern, sondern der uralten, sakralen Funktion der Musik als der Instanz zur Bändigung des Triebes wächst im regressiven Hören ein erbarmungsloser Feind heran. Nicht ungestraft, darum auch nicht ungezügelt, werden die depravierten Erzeugnisse der Musikkultur respektlosem Spiel und sadistischem Humor überantwortet. Vor dem regressiven Hören beginnt Musik insgesamt, einen komischen Aspekt anzunehmen. Man braucht nur dem unverzagten Klang einer Chorprobe von außen zu lauschen. Mit großartiger Eindringlichkeit ward diese Erfahrung in einigen Filmen der Marx Brothers festgehalten, die eine Operndekoration demolieren, als sollte die geschichtsphilosophische Einsicht in den Zerfall der Opernform allegorisch zugerich-

tet werden, oder mit einem hochachtbaren Stück gehobener Unterhaltung den Flügel in Trümmer schlagen, um sich des Rahmens der Klaviersaiten als der wahren Zukunftsharfe zu bemächtigen, auf der sich präluieren läßt. Das Komischwerden der Musik in der gegenwärtigen Phase hat vorab den Grund, daß etwas so gänzlich Nutzloses mit allen sichtbaren Zeichen der Anstrengung ernster Arbeit betrieben wird. Die Fremdheit der Musik zu den tüchtigen Menschen stellt deren Entfremdung voneinander bloß, und das Bewußtsein der Fremdheit macht sich Luft im Gelächter. In Musik – oder ähnlich im lyrischen Dichter – wird die Gesellschaft komisch, die sie zur Komik verurteilt. Teil aber hat an jenem Gelächter der Verfall der sakralen Versöhnlichkeit. Sehr leicht klingt alle Musik heute so wie für Nietzsches Ohren der Parsifal. Sie mahnt an unverständliche Riten und überlebende Masken aus der Vorzeit, sie provoziert als Brimborium. Das Radio, das Musik zugleich abschleift und überbelichtet, trägt vorab dazu bei. Vielleicht hilft solcher Verfall einmal zu Unerwartetem. Einmal mag selbst den patenten Kerlen ihre bessere Stunde schlagen, die eher das prompte Schalten mit schon vorgegebenen Materialien, die improvisatorische Versetzung der Dinge verlangt, als jene Art von radikalem Beginnen, das nur im Schutz der unerschütterten Dingwelt gedeiht; selbst Disziplin kann den Ausdruck freier Solidarität übernehmen, wenn Freiheit zu ihrem Inhalt wird. So wenig das regressive Hören ein Symptom des Fortschritts im Bewußtsein der Freiheit ist, so jäh vermöchte es doch umzuspringen, wenn jemals Kunst in eins mit der Gesellschaft die Bahn des immer Gleichen verließ.

Für diese Möglichkeit hat nicht die populäre, wohl aber die Kunstmusik ein Modell hervorgebracht. Mahler ist nicht umsonst das Ärgernis aller bürgerlichen Musikästhetik. Sie nennen ihn unschöpferisch, weil er ihren Begriff des Schaffens selber suspendiert. Alles, womit er umgeht, ist schon da. Er nimmt es hin in der Gestalt seiner Depravation; seine Themen sind enteignete. Dennoch klingt keines, wie man es gewohnt war: alle sind wie durch einen Magneten abgelenkt. Gerade das Ausgeleierte gibt der improvisierenden Hand schmiegsam nach; gerade die vernutzten Stellen gewinnen ihr zweites Leben als

Varianten. Wie die Kenntnis des Chauffeurs von seinem alten, gebraucht gekauften Wagen ihn befähigen kann, diesen pünktlich und unerkannt zum vereinbarten Ziel durchzusteuern, so kann der Ausdruck einer ausgefahrenen Melodie, angespannt unterm Hebel von Es-Klarinette und Oboen in hoher Lage, an Stellen ankommen, welche die gewählte Musiksprache ungefährdet niemals erreichte. Solcher Musik schießt das Ganze, woein sie die depravierten Fragmente fügt, wirklich zum Neuen zusammen, aber ihren Stoff übernimmt sie vom regressiven Hören; ja fast könnte man denken, in Mahlers Musik sei dessen Erfahrung seismographisch verbucht, vierzig Jahre ehe sie die Gesellschaft durchdrang. Wenn aber Mahler quer stand zum Begriff des musikalischen Fortschritts, so mag man ebenso wenig die neue und radikale Musik, die in ihren avanciertesten Vertretern scheinbar so paradox auf ihn sich beruft, länger bloß unter dem Begriff des Fortschritts subsumieren. Sie setzt es sich vor, der Erfahrung des regressiven Hörens bewußt standzuhalten. Der Schrecken, den Schönberg und Webern heute wie einst verbreiten, rührt nicht von ihrer Unverständlichkeit her, sondern davon, daß man sie nur allzu richtig versteht. Ihre Musik gestaltet jene Angst, jenes Entsetzen zugleich, jene Einsicht in den katastrophischen Zustand, dem die anderen bloß ausweichen können, indem sie regredieren. Man nennt sie Individualisten, und doch ist ihr Werk nichts als ein einziger Dialog mit den Mächten, welche die Individualität zerstören – Mächten, deren »ungestaltete Schatten« übergroß in ihre Musik einfallen. Die kollektiven Mächte liquidieren auch in Musik die unrettbare Individualität, aber bloß Individuen sind fähig, ihnen gegenüber, erkennend, das Anliegen von Kollektivität noch zu vertreten.