

Das Triviale in der Musik

Die Gemeinheit überhaupt ist die Erniedrigung der Freiheit unter eine Notwendigkeit, die nicht Ihre eigene ist.

(Karl Rosenkranz, Ästhetik des Hässlichen)

In einer Zeit, in der die ästhetische Erniedrigung vorzugsweise in der Musik ökonomisch und technisch organisiert ist, sollten Begriff und Phänomen des Trivialen die erhöhte Aufmerksamkeit unseres denkenden Bewußtseins erregen. Trivialität, Banalität, Kitsch – die Gesellschaft darf von der Wissenschaft der Musik erwarten, daß auch diese dunklen Kanäle in den Bereichen des Künstlerischen und Schönen begangen und mit Gründen, Erklärungen und Beweisen ausgeleuchtet werden.

Wenn jemand ein Musikstück oder dessen Teile trivial und die Banalität des Gehörten unbezweifelbar findet, oder ein anderer einen Schlager nie gehört haben möchte, weil dessen Kitsch zum Himmel wahrer Kunst schreit, dann haben wir den alltäglichen Fall vor uns, daß der ästhetische Geschmack sein bestimmtes Missfallen unmittelbar auszusprechen beliebt. Mögliche Gründe oder Beweise seines Urteils zu reflektieren, ist nicht seine Sache; er verurteilt, was ihm missfällt, weil es ihm missfällt. Über diese Unmittelbarkeit und die damit verbundene Subjektivität des ästhetischen Urteils versucht die Wissenschaft hinauszugehen.

Dies besonders in pluralistischer Zeit, wo das ästhetische Urteil vom Schein, nicht irren zu können, zunehmend entkleidet wird. Bei verschiedenen Musiken verflüchtigt sich die beanspruchte Allgemeinheit des ästhetischen Urteils vollends zu hypothetischer und schließlich verlorener Verbindlichkeit. Musikalischer Gemeinsinn, der noch bei Kant die spezifische Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils begründete, kann heute nicht mehr vorausgesetzt werden. Die damit eintretende Kriterienlosigkeit lässt aber das ästhetische Urteil, nicht zuletzt das abwertende, zu einem Problem werden. Es wird seine unmittelbare Richtigkeit zu bezweifeln beginnen und sich in dieser Unsicherheit einer möglichen Objektivität bewusst werden, die der subjektiven Verankerung von ästhetischem Geschmack und Urteil vorausgesetzt sein könnte.

Die Musikwissenschaft reagierte prompt auf diese historische Umkehr des musikalischen Geistes und nimmt seit einigen Dezennien die Frage nach der musikalischen Trivialität in den inneren Kreis ihrer Forschungen auf. Die Zeit jener fast schon wieder großartig naiv anmutenden Urteile, die außerhalb des gegenwärtigen Problembewußtseins z.B. an der Jupiter-Symphonie Mozarts ausgedehnte Flecken gemeinster Trivialität festzustellen meinten, weil „ein bloßes Alternieren zwischen einem

Dreyklang und einem Sextquartenakkord ebendesselben Grundtones schon an sich trivial ist“, dürfte damit endgültig vorbei sein.¹

Innerhalb der systematischen Ästhetik des deutschen Idealismus wird das Gemeine (bzw. im Überfluß der Ausdrücke für ein und dieselbe Sache: das Triviale, Kitschige, Abgenutzte, Niedrige usw.) als Gegenpol des Erhabenen innerhalb der vielfältigen Momente des Häßlichen entwickelt.² Das einfach Triviale gilt als eine Form des Häßlichen, die sich gleichsam transvestitisch zum Schönen neigt, ganz weder das eine noch das andere ist und daher oft unerträglicher als die eindeutige Hässlichkeit empfunden wird. Im Anschluß an die traditionelle Erörterung sieht sich die musikologische Trivialitätsforschung der Gegenwart vor das Problem gestellt, in begründeter Vorgangsweise das ästhetische Phänomen des Trivialen musikalisch „dingfest“ zu machen.³

Eine ganz bestimmte Einheit von musikästhetischer und musikanalytischer Methode soll die Frage klären, ob jene ästhetischen Prädikate, die das reflexionslose ästhetische Urteil so naiv über die Dinge bzw. *sein* Erleben der Dinge auszusprechen wagt, tatsächlich den musikalischen Gegenständen zukommen und als deren Eigenschaften anzusprechen sind. Dieser Versuch einer Verifikation des ästhetischen Urteils durch ein logisch begründetes Urteil wird aber nur dann gelingen können, wenn letzteres in seinen Urteilen bereits den wahren Begriff des Musikalisch-Trivialen zur Anwendung bringt, d.h. wenn zuvor die *eine* Frage beantwortet wurde: was ist musikalische Banalität, woran erkennt man musikalischen Kitsch, worin liegen die Kriterien des Musikalisch-Trivialen?

Im Umkreis der gegenwärtigen Bemühungen bieten sich fünf verschiedene Antworten an, die im folgenden darzustellen versucht wurde, um eine einführende Andeutung der Problematik zu geben. Musikalische Trivialität wird einerseits in der Funktionalität funktionaler Musik, zum anderen im Inhalt oder in der Form so mancher Musik gesehen. Weiters soll eine spezifische Differenz von Form und Inhalt in gewisser Musik für die erscheinende Banalität verantwortlich sein. Eine fünfte Antwort bezieht sich auf eine absolute Ursache musikalischer Trivialität, die von Adorno,

¹ Hans Georg Nägeli, Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten. Stuttgart und Tübingen 1826, S. 164 ff. – Das non plus ultra aller Trivialität sei im Finale, Takt 28-35, erreicht. Mozart missbrauche nämlich die Kunst der Wiederholung einer Tonreihe um einen Ton tiefer oder um einen Ton höher. „Es ist Missbrauch, wenn die Wiederholung einer Stelle, die mehr als einen Takt lang ist, m e h r a l s e i n m a l vorkommt.“

² Karl Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853. Unveränderter reprografischer Nachdruck mit einem Vorwort von Wolfhart Henckmann. Darmstadt 1973, S. 176 ff. – Auf der Basis des allgemeinen Gegensatzes von Gemeinheit (Trivialität) und Erhabenheit tritt das Kleinliche dem Großen, das Schwächliche dem Mächtigen und das Niedrige dem Majestätischen gegenüber. Sein höchste, oder besser gesagt niedrigste Vorstufe zum Widrigen erreicht das Gemeine im Rohen, das sich in das Brutale und Obszöne teilt.

³ Vgl. insbesondere Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte, Bd.8. Hrsg. v. C. Dahlhaus, Regensburg 1967.

im Anschluß an Hegels Theorie vom Ende der Kunst, im historischen Ende der wahrhaft genialen Phantasie gesehen wird.

Wir unterscheiden zwischen autonomer und funktionaler Musik. Der Unterschied besteht darin, daß das Autonome um seiner selbst willen für uns da ist, während das Funktionale um einer anderen Sache willen für uns da zu sein hat. Funktionale Musik ist damit jene, die von uns als Beiwerk zu Anlässen des Lebens gebraucht wird. Die freie Musik vermag sich, in der gesellschaftlichen Heteronomie stehend, zur ästhetischen Autonomie durchzuringen; der funktionalen bleibt keine andere Wahl, als vor dem jeweiligen außermusikalischen Sachverhalt zu kapitulieren. Und die erste Antwort besagt, daß musikalische Trivialität der Ausdruck dieser Kapitulation ist. Dagegen wäre allerdings zu bedenken, daß funktionale Musik von ihrem Wesen her nicht primär auf die Darstellung ästhetischer Qualitäten und Werte ausgerichtet sein kann; zugleich wäre es aber unrichtig zu behaupten, daß Tanzmusik, Arbeitsmusik, Marschmusik, liturgische Musik usw. ohne jede ästhetische Qualität existieren.

Es ist jedoch ein großer Unterschied, ob die ästhetischen Grundqualitäten wie Schönheit, individuelle Charakteristik, immanente Notwendigkeit usw. als Zweck oder nur als Nebensache für die Musik gesetzt sind. Obwohl die Gebrauchsmusik oft als Trivialmusik schlechthin bezeichnet wird, ist daher die erstere ein denkbar ungünstiges Feld, über das Triviale in der Musik zu verbindlichen Aussagen zu gelangen. Dazu kommt, daß zwischen der höchsten autonomen und der rein funktionalen Musik mannigfache Übergangsbereiche gegeben sind.⁴ Zudem spricht man von Trivialisierung, wenn Kunstmusik zu funktionaler Musik umgewandelt wird oder umgekehrt funktionale Musik mit der Gebärde von Kunstmusik auftritt, ohne daß man doch, bei der versuchten Identifikation von Trivialität und Funktionalität, bestimmt sagen könne, wo die Grenze liegt.

Die zweite Antwort verlegt das Musikalisch-Triviale in den *Inhalt* der Musik. Die Diskussion über die Arten des Inhaltes der Musik trat bekanntlich mit der Erörterung des Begriffs der absoluten Musik im vergangenen Jahrhundert in das entscheidende Stadium. Bilder, Begriffe, Vorstellungen auf der einen, Affekte, Empfindungen, Gefühle bzw. deren gesellschaftliches Substrat auf der anderen Seite und schließlich die musikalische Form selbst können demnach als Inhalt der Musik angesehen werden.

Spricht man von trivialen Bildern und Vorstellungen, die sich z.B. in der Programmmusik niederschlagen mögen, so müssen diese Inhaltsmomente auch in der Darstellung durch eine andere Kunst deren spezifische Trivialisierung hervorrufen. Bei Identität der Inhaltsmomente in der Gestaltung der verschiedenen Künste wäre mit der Beschreibung ihrer Phänomene bzw. der Präzisierung ihres Begriffs lediglich eine genauere

⁴ Auch wird nicht immer mit der erforderlichen Schärfe zwischen weltlicher und religiöser Funktionalität unterschieden, wiewohl es ein großer Unterschied bleibt, ob das, um dessentwillen die funktionale Musik für uns da ist, etwas endlich Vergängliches oder ob es in seiner religiösen Beziehung das Unvergängliche selbst ist.

Bestimmung des Trivialen überhaupt, aber nicht eine des spezifisch Musikalisch-Trivialen gewonnen.

Spricht man von Gefühlen und ihrem gesellschaftlichen Hintergrund als den entscheidenden Ursachen des Musikalisch-Trivialen, so ist die Situation ähnlich. Die trivialen Inhalte vieler Schlagertexte sagen zwar viel über die Trivialität des Geistes aus, der in einer bestimmten Gesellschaft herrscht, aber wenig darüber, wodurch diese Inhalte in der Schlager*musik* zu trivialen werden. Daher sieht sich z.B. Adorno bei seinen Schlageranalysen von 1929 genötigt, auch bei textierter Musik die mit rhetorischen Kraftakten behauptete Erbärmlichkeit des Gefühls- und Vorstellungsinhaltes mit dem Nachweis der entsprechend erbärmlichen Struktur der musikalischen Form zu ergänzen.⁵

Auch jene Musik, die durch angeblich einseitige Betonung der Gefühlssphäre dem Kitsch verfällt, ist ihrer musikalischen Trivialität erst an der musikalischen Darstellung dieser Einseitigkeit zu überführen. Carl Dahlhaus z.B. leitet die Trivialmusik „aus dem Sentimentalismus und der Mechanisierung, den extremen Tendenzen des 18. Jahrhunderts“ ab.⁶ Der „Rührung“ einer post-rhetorischen Affektenlehre entspricht eine mechanische Kompositionstechnik, die „zum Nutzen ehrgeiziger Dilettanten, Rezepte für das Komponieren von Tänzen: Tabellen, nach denen Polonaisen und Menuette aus vorfabrizierten Taktmotiven zusammengewürfelt werden konnten“, herausgibt.⁷

Der Sentimentalität des Inhaltes entspricht die Mechanik der Form. Auch in der Einsicht Gottfried Rehms, daß als Kitsch „jedes oberflächlich gestaltete Werk aus dem Bereich des Schönen, erwachsen aus unechtem, einseitigem Erleben des Schöpfers, das den Anspruch eines Kunstwerkes vortäuscht“, angesehen werden muß, wird die notwendige Beziehung des trivialen Inhaltes auf seine musikalische Erscheinungsform deutlich.⁸

Nach Eduard Hanslicks zugespitzter These ist schließlich als Inhalt speziell der absoluten Musik deren Form anzusetzen. Der Inhalt der musikalischen Form ist deren Formhaftigkeit. Die Form wird also gedoppelt; sie ist darstellendes und dargestelltes Moment und kann daher nur als Form eines Inhaltes Form sein, wenn sie nicht als sinnlose (inhaltsleere)Tautologie gedacht werden soll. So wird auch in der Perspektive dieses Ansatzes deutlich, daß sich die Frage nach einer Wesensgemeinschaft von Inhalt und Form in der trivialen Musik nicht umgehen läßt.

Der dieser Wesensgemeinschaft zugrunde liegende Satz, daß ein trivialer Inhalt erst in seiner musikalischen Darstellung zum musikalisch trivialen wird, führt uns zur dritten Antwort, die das Musikalisch-Triviale allein in

⁵ Theodor W. Adorno, Schlageranalysen. Anbruch, Monatsschrift für moderne Musik 11 (1929), S. 110.

⁶ C. Dahlhaus, Studien zur Trivialmusik, Vorwort, S. 9.

⁷ C. Dahlhaus, ebenda.

⁸ Gottfried Rehm, Das Problem des Kitsches. Musica sacra 82 (1962), S. 77.

die Formenwelt der Musik verlegt. Die Isolierung der Form von ihrem Inhalt, also die Trennung der musikalischen Formmomente des Werkes vom sogenannten außermusikalischen Gehaltsinhalt (als ob viele der höchsten Gefühle anders als in Musik auszudrücken wären), lässt die theoretische Behauptung aufstellen, daß gewisse Formelemente durch gewisse formalistische Gesetze ihrer Verwendung trivial werden, noch bevor die Formmaterialien als Ausdrucksmittel eines zunächst außermusikalischen Gehaltes gebraucht werden.

Die musikologische Trivialitätsforschung der Gegenwart kennt im wesentlichen drei formale Grundgesetze, die für eine musikalische Banalisierung der Formmomente verantwortlich sein sollen. Mit der Befolgung dieser Gesetze werde jeweils eine kompositorische Verfahrensweise verwirklicht, die es zuwege bringe, daß eine mögliche organische und damit ästhetisch gediegene Ganzheit durch offensichtliche Trivialität verhindert wird.

Es handelt sich um Prinzipien der jeweils äußerlichen Wiederholung, Veränderung und Teilisolierung.

Der Ausdruck „äußerlich“ besagt, daß jene defizient formgebenden Akte ein Werk erstehen lassen, dessen Teile nicht im sogenannten übergeordneten Formverlauf des immer schon vorauszusetzenden Ganzen innerlich begründet sind. Hier ist es allerdings von grundlegender Bedeutung, ob mit dem übergeordneten Formverlauf nur die je vorliegende Werk Ganzheit oder musikalische Ganz- und Einheit überhaupt gemeint wird; und gerade dieser Unterschied zwischen der je werkbezogenen realisierten Ganzheit und ihrem vorausgesetzten allgemeinen Begriff von musikalischer Ganzheit scheint in der theoretischen Abhandlung der genannten Prinzipien des öfteren verwischt zu werden.

Der oben angeführten Invektive Nägels gegen die Jupiter-Symphonie Mozarts wirft Carl Dahlhaus vor, daß sie Originalität vom Detail erwarte, wo doch trivial gerade jene Musik sein, die das Detail hervorkehre, ohne originell zu sein.⁹ Nimmt man diesen Gedanken auf, so folgt aus ihm, daß Originalität vom Ganzen kommt, d.h. von der geheimnisvollen Totalität der jeweiligen Werkeinheit, an der die Betrachtungen Nägels zweifellos vorbeigehen. Woher, so können wir fragen, will Nägeli wissen, daß die Jupiter-Symphonie jene von ihm als trivial eingestuftes Wiederholungen nicht unbedingt zur organischen Einheit der individuellen Werk Ganzheit benötigt?

Begeht aber die gegenwärtige Trivialitätsforschung nicht denselben Fehler, den sie bei Nägels Betrachtungsweise ankreidet? Carl Dahlhaus möchte, im Anschluß an eine Analyse Adornos,¹⁰ am Andante cantabile der 5. Symphonie Tschaikowskys, Trivialität mittels Formalanalyse feststellen, „denn am Notentext muß gezeigt werden können, wie sich Einfaches von

⁹ C. Dahlhaus, Trivialmusik und ästhetisches Urteil. Studien zur Trivialmusik, S. 13.

¹⁰ Theodor W. Adorno, Musikalische Warenanalysen. Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt 1963, S. 64 ff.

Triviale, Sentiment von Sentimentalität, ausdrucksvoll Schönes von Kitsch unterscheidet.“¹¹ Nägeli hatte an den kritisierten Teilen der Jupiter-Symphonie auszusetzen, daß sich diese durch die übermäßige Wiederholung allzu simpler und verbrauchter Formelemente nicht als Glieder eines genügend original charakterisierten Ganzen zusammenschließen lassen.

Wenn 150 Jahre später Carl Dahlhaus dem erwähnten Werkausschnitt Tschaikowskys Trivialität vorwirft, denn dieser verleihe, „der Tonika, die jeder erwarte, durch Vorhalte mit schweren Akzenten einen Nachdruck, als wäre sie ein Ereignis“;¹² oder wenn Hermann Rauhe als Beispiel für eine Trivialität verursachende Detailisolierung die zunehmende rhythmische Akzentuierung des kleinen Leittons im deutschen Volkslied nach 1850 anführt;¹³ oder wenn Heinrich Lemacher der anfangenden und aufsteigenden Sext Kitschanfälligkeit zuspricht und den Nonen- und Terzenüberschwang in Schostakowitsch' 9. Symphonie kritisiert;¹⁴ oder wenn schließlich Carl Dahlhaus „das Potpourriverfahren, heterogene Teile aneinanderzufügen“,¹⁵ für die Banalität der Arie des Appio aus Giovanni Pacinis „L'ultimo giorno di Pompei“ (1825)¹⁶ verantwortlich macht, so muß festgehalten werden, daß alle genannten Erscheinungen auf jene drei Prinzipien äußerlicher Wiederholung, Veränderung und Detaillierung zurückgehen.

Ob aber diese Prinzipien tatsächlich im konkreten Fall vorliegen und als Eigenschaften des konkreten Werkes diesem immanent sind, ließe sich nur zeigen, wenn zuvor jene organische Ganzheit wissenschaftlich dargestellt wäre, die durch angeblich unorganische Teile angeblich depraviert wird. Mit anderen Worten: jene drei Prinzipien müssten sich selbst erst vor dem Prinzip organischer Ganzheit verantworten. Ob ein Teil im Verhältnis zum Ganzen äußerlich ist, läßt sich nur dann begründet behaupten, wenn dargelegt ist, was dem Ganzen notwendig innerlich ist, also wie der Organismus des Musikwerkes an und für sich geformt sein muß.

Die vierte Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Musikalisch-Trivialen führt dieses auf bestimmte Missverhältnisse zwischen Inhalt und Form in der Musik zurück.¹⁷ Wenn der Inhalt seine Form nicht gefunden bzw. die Form sich mit einem ihr nicht gemäßen Inhalt erfüllt hat, ist das Musikalisch-Triviale gegeben. Ein hoher Gehalt, den eine inferiore Gestaltung auszudrücken und darzustellen versucht, und ein einfacher oder minderwertigniedriger Inhalt, an welchen eine artifizielle Form als Ausdrucksmittel verschwendet wird, können als allgemeine Extreme angeführt werden.

¹¹ C. Dahlhaus, Über musikalischen Kitsch. Studien zur Trivialmusik, S. 66 f.

¹² C. Dahlhaus, Über musikalischen Kitsch. Studien zur Trivialmusik, S. 67.

¹³ Hermann Rauhe, Zum volkstümlichen Lied des 19. Jahrhunderts. Studien zur Trivialmusik, S. 178 ff.

¹⁴ Heinrich Lemacher, Vom musikalischen Kitsch. Musica sacra 82 (1962), S. 87 und 89.

¹⁵ C. Dahlhaus, Trivialmusik und ästhetisches Urteil. Studien zur Trivialmusik, S. 26.

¹⁶ C. Dahlhaus, Trivialmusik und ästhetisches Urteil. Studien zur Trivialmusik, S. 27.

¹⁷ Paul Mies, Gedanken über den Kitsch in der Musik. Musikhandel 14 (1963), S. 114 f.

Im Gebiet der Vokalmusik lassen sich entsprechende Beispiele ohne Schwierigkeit auffinden. „Stille Nacht, heilige Nacht“ ist, musikalisch und inhaltlich gesehen, der einfache musikalische Ausdruck der einfachen Religiosität des in sich gewissen Glaubens. Die vermeintlich künstlerische Veredlung mittels hohem Diskant oder arpeggierten Streicher- und Harfenakkorden erzeugt jene Differenz zwischen Inhalt und Form, die das Ganze als Kitsch erscheinen läßt.

Im Bereich der absoluten Musik wird die Sache schwieriger. Will man hier nicht in das Extrem von Heinrich Lemacher verfallen und behaupten, daß Kitsch in absoluter Musik eigentlich nur als Karikatur möglich sei¹⁸ - womit übrigens die gesamte Problematik des trivialen Epigonentums in instrumentaler Musik aus dem Blickfeld gleitet -, so bleibt nur übrig, dem bestimmten Missverhältnis zwischen Form und Inhalt, trotz der schwierigen Inhaltsbestimmung bei absoluter Musik, an der Form nachzuspüren.

Es muß einsehbar werden, daß jene Trivialität erzeugende Differenz von Gehalt und Gestalt an der Gestalt spezifische Deformationen hervorrufen muß, die an dieser abhörbar und ablesbar sein müssen, wenn Trivialität durch musikalische Analyse „dingfest“ zu machen sein soll. Auch der höchste Inhalt kann in defizienter Form nicht als solcher erscheinen, und von einer ästhetisch hochstehenden Form kann erst dann gesprochen werden, wenn ihr der adäquate Gehalt immanent ist.

Die äußersten Einseitigkeiten von Formal- und Inhaltsästhetik, welchen zufolge eine vollendete Form bei beliebigem Gehalt und ein vollendeter Gehalt bei beliebiger Form als existent gedacht werden können, stellen in der vierten Antwort die extremen Positionen des Musikalisch-Trivialen dar.

Die Diskrepanz von Form und Inhalt an der individuellen Werkform nachzuweisen, führt wieder in die Problematik, die bei der dritten Antwort gezeigt wurde, eine uralte und ehrwürdige Problematik übrigens, welche auch durch die bisher tiefste aller musikanalytischen Methoden, jene von Schenker, zumindest in ihrer derzeitigen Gestalt, nicht gelöst werden kann. Der Grundgedanke, daß das tonale Idiom in unserem Jahrhundert an sich, d.h. durch die Geschichte seiner Verwendung, trivial geworden ist, zieht sich als *idée fixe* durch das gesamte musikologische Werk Theodor W. Adornos.¹⁹

Mit der Zerstörung der inneren Beziehungen zwischen Volks- und Kunstmusik, mit der unaufhaltsamen Individualisierung der letzteren durch die Entwicklung des zu Ende gehenden bürgerlichen Genies wird schließlich die Gegenwart erreicht: die neue Musikproduktion teilt sich in allgemeingültige „Banalität“ und esoterische „Genialität.“ Genialität wird zwar vom Schlager und der U-Sphäre unserer Tage nicht mehr

¹⁸ Heinrich Lemacher, Vom musikalischen Kitsch. *Musica sacra* 82 (1962), S. 87.

¹⁹ Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1968, S. 39. – „Die Geschichte der großen Musik während der letzten zweihundert Jahre war wesentlich Kritik eben jener Momente, welche komplementär dazu in der leichten Musik absolute Geltung beanspruchen.“

vorgetäuscht, wie es noch die Salonmusik des 19. Jahrhunderts versuchte. Auf der anderen Seite hat die Esoterik das gemeinsame Verständigungssystem aufgekündigt.

Die mit dem heutigen Gebrauch der Tonalität verbundene musikalische Pseudo-Individualisierung, der Mangel an charakteristischer Originalität und individuell begründeter Einheit wird nach Adorno zum Grundmerkmal des Musikalisch-Trivialen. Die gesamte Musik unserer Zeit wird an Kategorien der höchsten Kunstmusik gemessen, obwohl nach Adornos eigener Einsicht die Tage der Geniemusik gezählt sind, weil sie, durch immanent-musikalische und gesellschaftliche Notwendigkeit getrieben, zu Grunde gehen muß. Adorno hat das sensible Bewusstsein davon, daß ein neues Zeitalter der Musik begonnen haben muß, aber gleichzeitig das unsensible Vertrauen, daß die Kriterien der Geniemusik auch weiterhin für das musikalische Schaffen bestimmend bleiben werden.

Wenn die dargestellten Antworten zweifellos ihren Beitrag zur Wesensbestimmung des Musikalisch-Trivialen leisten, so bleibt doch unübersehbar, daß es weiterer musikwissenschaftlicher Arbeit bedarf, jene konkrete Einheit von musikästhetischer und musikanalytischer Methode zu finden, durch die es möglich werden wir, das ästhetisch negative Urteil über triviale Musik sachlich zu begründen.

Erschienen in: Österreichische Musikzeitschrift 1975, Heft 12; S. 625-632.