

Beethoven

»In einem ähnlichen Sinn wie dem in welchem es nur die Hegelsche Philosophie gibt, gibt es in der Geschichte der abendländischen Musik nur Beethoven.«¹

Die seit der Studie *Beethoven et ses trois styles* von Wilhelm von Lenz übliche, anthropomorphe Einteilung des Werks Beethovens in drei Phasen oder Perioden wird von Adorno weitgehend übernommen,² jedoch ohne sie eigens zu problematisieren.³ Wie bereits in Hinblick auf die Parallelführung von Schönberg und Beethoven in der *Philosophie der neuen Musik* zu sehen war, arbeitet Adorno auch in Bezug auf die Periodisierung des Œuvres von Beethoven mit dieser Dreiteilung, wobei allerdings auffällig ist, dass in der Perspektive Adornos die frühe und die mittlere Phase gleichsam zu verschwimmen drohen,⁴ während der Übergang von der mittleren zur späten Phase in besonderem Maße mit einem ausdifferenzierenden Blick belegt wird. Freilich ist es hierbei Adornos Anliegen, diese Periodisierung zu entbiographisieren und genuin musikalische Gründe für eine Differenzierung in Phasen, Perioden oder eben Stile angeben zu können. Aufgrund dessen überzieht er die üblicherweise biographisch fundierte Periodisierung gleichsam mit einem musikalischen Bezugsnetz, das sukzessive – und hier kündigt sich eine gewisse Verschiebung an – eine Einteilung etabliert, die zwischen die mittlere Phase und die späte Periode eine Übergangsphase⁵ schiebt, deren Notwendigkeit Adorno insbesondere mit Ver-

1 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/31.

2 | Zu einem Überblick über die neuere, teils recht kritische Diskussion der Frage der Periodisierung von Beethovens Werk vgl. Kropfinger, *Beethoven*, S. 147-150.

3 | Vgl. Subotnik, »Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style«, S. 248ff.

4 | Die Zusammenfassung der entsprechenden – vergleichsweise wenigen – Fragmente unter der Kapitel-Überschrift »Frühe und ›klassische‹ Phase« ist in diesem Zusammenhang als durchaus konsequent zu betrachten, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/125-131.

5 | Auf die Notwendigkeit dieser Differenzierung hat – meines Erachtens auch

änderungen in Hinsicht auf die musikalische Zeitgestaltung begründet. Den paradigmatischen Werken dieser Übergangsphase eigne ein Zeittypus eigenen Rechts, den Adorno im Rahmen seiner Aufzeichnungen zum Beethoven-Buch als *extensiven Zeittypus* benennt und von dem *intensiven Zeittypus* abgrenzt, der seinerseits die heroischen, klassizistischen Werke insbesondere der mittleren Periode kennzeichne.

Der Verschiebung zwischen den einzelnen Stilen – insbesondere dem Verhältnis des heroischen respektive intensiven, der Übergangsphase respektive des extensiven Typs und sodann des Spätstils – kommt im Rahmen der Beethoven-Deutung Adornos besondere Bedeutung zu, und sie dürfte den Nukleus seiner gesamten »Beethoven-Theorie« ausmachen.⁶ Freilich ist auch diese mitnichten als »zeitlose«, gleichsam entkontextualisierte theoretische Konstruktion zu denken: Ein heroisches Werk in der letzten Periode hat auch hier einen ganz anderen ästhetischen Stellenwert und theoretischen Ort als ein heroisches Werk, das in chronologischer Hinsicht in der mittleren, klassischen Periode Beethovens situiert ist; ein in den früheren Phasen komponiertes Werk, das aber musikalische Merkmale ausprägt, die dann für den Spätstil von besonderer Signifikanz sind, besitzt eine andere ästhetische Relevanz als ein Werk des Spätstils aus der letzten Phase Beethovens.

Zentrale Themen, anhand derer das Verhältnis der verschiedenen Phasen und die Verschiebung der verschiedenen Typen oder Stile⁷ verhandelt werden, sind das Verhältnis der Musik zur Sprache und das Verhältnis der Musik zur Zeit; zentrales Subthema ist die Tonalität an sich, die ihrerseits in einem engen Verweisungszusammenhang mit der musikalischen Sprache und der musikalischen Zeit steht. Fast scheint es, als könnte man in Hinblick auf Adornos Theoriebildung – davon ausgehend, dass die Tonalität der musikalischen Sprache ihren Zeitcharakter und der musikalischen Zeit ihren Sprachcharakter gibt – von einer impliziten Doppel-Gleichung sprechen: Tonalität ist Sprache in der Zeit *und* Tonalität ist Zeit in der Sprache.

Im Folgenden gilt mein Interesse der Frage, in welcher Art und Weise sich musikalische Gründe für diese Reflexionen Adornos angeben lassen. Allerdings verstehe ich die zu verfolgende Konfrontation der musikästhetischen Überlegungen Adornos mit einigen Kompositionen Beethovens – des italienischen *traditore traduttore* eingedenk⁸ – gerade nicht als eine »Übersetzung« von Adornos ästhetischer Theorie in musikalische Analyse,⁹ sondern vielmehr als

hierin in einer erstaunlich großen Nähe zu den Überlegungen Adornos – Dahlhaus verwiesen, vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 245ff.

6 | Vgl. Subotnik, »Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style«, S. 246.

7 | Vgl. zu einer systematischen Auseinandersetzung mit dem Stilbegriff Spitzer, *Music as Philosophy*.

8 | Vgl. auch – in Hinblick auf Fragen der musikalischen Reproduktion – Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/219.

9 | Dies beansprucht Daniel Chua mit seiner Studie über die Galitzin-Quartette, wenn er in seiner Einleitung schreibt: »my study is a translation of Adorno's

den Versuch, *in musicis* Argumente zu finden, die die musikästhetische Debatte bestärken könnten.

Auch wenn die Kapiteleinteilung einen anderen Eindruck erwecken könnte, gehe ich hierbei nicht in einer strengen Trennung von systematischen und chronologischen respektive analytischen und ästhetischen Überlegungen vor; so sind die Verhandlungen über die Themen der musikalischen Sprache und der musikalischen Zeit ebenso von Fragen hinsichtlich der Verschiebung der einzelnen Phasen des Beethovenschen Komponierens getragen, wie die Annäherung an die Spätstil-Deutung Adornos im nächsten Kapitel ihrerseits in einem systematischen Interesse an Fragen der musikalischen Sprache und der musikalischen Zeit verwurzelt ist, die vorrangig in diesem Kapitel diskutiert werden.

Die grundlegende Frage der beiden folgenden Kapitel ist die Frage nach dem *musikalischen Sinn*. Dass diese Frage, die von Adorno insbesondere mit Blick auf die Phänomene der neuen und neuesten Musik problematisiert wird, eine Frage ist, auf die sich letztlich alle seine Ausführungen zu Beethoven beziehen lassen, verweist einerseits auf die Zentralität dieses Problems in den Beethoven-Fragmenten, andererseits aber auch auf die Relevanz der Beethoven-Fragmente für dieses grundlegende Problem jeder Musikästhetik. An ebendieser Stelle erweist sich die Bedeutung des Beethoven-Buches als antagonistischer Dialogpartner der *Philosophie der neuen Musik*; erst die Kenntnis des theoriearchitektonischen Ortes des als »Philosophie der Musik« konzipierten Beethoven-Buches macht es möglich, die Musikästhetik Adornos als integrale Ästhetik *der* Musik thematisieren zu können.

philosophy of music into actual analysis, since it attempts to bridge the gap – felt so keenly by Adorno in his own work – between the sheer inadequacy of traditional theory and the works themselves« (Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 6). Ich würde freilich in meiner Kritik an Chua nicht so weit gehen wie Michael Spitzer, der in Hinblick auf die Arbeit Chuas davon spricht, dass »many musicologists who claim to be broadly influenced by Adorno end up just extracting the jargon from the context« (Spitzer, *Music as Philosophy*, S. 6), da das Buch Chuas durchaus zahlreiche wertvolle Hinweise und erhellende musikalische Analysen enthält; freilich bliebe aber zu konstatieren, dass der Anspruch Chuas nicht nur fast uneinholbar hoch greift, sondern prinzipiell ein recht fragwürdiges Unterfangen darstellt.

Sprache

»Musik vermag zu sprechen durch die Sprachferne
und durch die Sprachnähe.«¹⁰

War die *musikalische Sprache* in der Phase des frühen und mittleren Beethoven durch das Subjekt vermittelt, das gewissermaßen den »Drang« besitze, »die Musik zum Sprechen zu bringen«,¹¹ trete die musikalische Sprache vom »Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit«¹² gereinigt in den Werken des Spätstils »nackt«¹³ hervor und »rede selber«.¹⁴ Beethoven sehe hier »der kahlen Sprache der Musik, rein von allem individuellen Ausdruck ins Auge«¹⁵ – so in etwa dürfte aus der Perspektive Adornos die spezifische Konstellation von Musik und Sprache, in welcher sich die Verschiebung von einer frühen und mittleren Periode hin zu einer Phase des Spätstils bei Beethoven in paradigmatischer Weise manifestiert, eingangs als Arbeitshypothese paraphrasierend zu umreißen sein. Wenn nun in genau diesem Zusammenhang die Forderung aufgestellt wird, »die Gestalt der Musik als *Sprache* bei Beethoven«¹⁶ müsse analysiert werden, so erscheint die Bedeutung des internen Zusammenhangs von Musik und Sprache im Rahmen von Adornos Beethoven-Projekt in ihrer Zentralität gewissermaßen radikalisiert.

Zu einer Theorie der Sprachähnlichkeit der Musik

Im Folgenden ist zunächst die Frage, welche Relevanz der Zusammenhang zwischen Musik und Sprache für die Beethoven-Deutung Adornos besitze, aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten, wobei zuallererst zu klären wäre, wie der Verweisungszusammenhang von Musik und Sprache überhaupt zu denken ist. Signifikant ist an dieser Stelle die Thematisierung dieser Verbindung aus der Perspektive einer »Musikähnlichkeit der Sprache«, die Adorno in Bezug auf die Satzzeichen unternimmt; quasi an ihrem Spiegelbild wird die Sprachähnlichkeit der Musik an dieser Stelle in Hinsicht auf die Funktion formal-syntaktischer Gliederung der Satzzeichen gefasst, da in »keinem ihrer Elemente die Sprache so musikähnlich [...] wie in den Satzzeichen«¹⁷ sei:

10 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/54.

11 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/169.

12 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVIII/16.

13 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/223.

14 | Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/268.

15 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/223.

16 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/33, Hervorhebung original.

17 | Vgl. Adorno, »Satzzeichen«, XI/106f. Auf den im weiteren Verlauf ausgeführten Hinweis auf den Zusammenhang der Satzzeichen und der Tonalität gehe ich hier nicht eigens ein, da dies zentrales Thema der folgenden Ausführungen in Bezug auf die Sprachähnlichkeit der Musik ist. Auf die Signifikanz, dass Adorno

»Komma und Punkt entsprechen dem Halb- und Ganzschluß. Ausrufungszeichen sind wie lautlose Beckenschläge, Fragezeichen Phrasenhebungen nach oben, Doppelpunkte Dominanseptimakkorde [...].«¹⁸

Freilich besteht weder die Sprache nur aus Satzzeichen noch die Musik nur aus formal-syntaktischen Gliederungselementen. Im Folgenden möchte ich daher in Rekurs auf Ausführungen von Albrecht Wellmer¹⁹ einige der komplexen internen Bezüge zwischen Musik und Sprache auf mehreren Ebenen differenzierend namhaft machen und diese mit Adornos Überlegungen in den Beethoven-Fragmenten konfrontieren. Zuallererst sei eine »Sprachähnlichkeit der Musik« von einem »Sprachbezug der Musik« unterschieden. Die Sprachähnlichkeit der Musik erweist sich – folgen wir diesbezüglich der plausiblen Differenzierung Wellmers – zumindest in vier unterschiedlichen Aspekten: Zum ersten lässt sich eine Sprachähnlichkeit der Musik in Hinsicht auf den von der musiktheoretischen Thematisierung bei Rousseau sich herleitenden, in Kants *Kritik der Urteilskraft* explizierten²⁰ und später romantisch überhöhten Topos einer »Musik als Sprache der Empfindungen«²¹ benennen, die sowohl Musik als auch Sprache auf eine gemeinsame Wurzel zurückführt; die Musik spreche gewissermaßen begrifflos das aus, was der begrifflichen Sprache nicht respektive nicht mehr zugänglich sei. Zum zweiten manifestiert sich eine Ähnlichkeit der Musik zur Sprache in einem sowohl der Sprache als auch der Musik eignenden »Weltbezug«²², den Wellmer als »Darstellungsaspekt der Musik« zu denken vorschlägt. Zum dritten ist die Sprachähnlichkeit der Musik in Hinblick auf syntaktische, grammatische und formale Analogien zur Sprache zu denken, deren Niederschlag sich nicht zuletzt in einer musikalischen Formenlehre dezidiert wiederfindet. Und zum vierten besitzt die hier in Rede stehende mehrstimmige europäische Kunstmusik – und das setzt sie wiederum in die Nähe zur verbalen Sprache – eine »Textualität« beziehungsweise einen spezifischen Schriftcharakter.²³ Der Sprachbezug manifestiere sich, so Wellmer in direkter Anlehnung an Adorno, in dem Umstand, dass Kunstwerke und damit auch die musikalischen Werke in einer Kommunikation von Autor, Reproduzent und Rezipient auf »Interpre-

auch hier wiederum eine Kritik an der »Sprachlosigkeit« der neuesten Musik anbringt, sei jedoch dezidiert hingewiesen.

18 | Adorno, »Satzzeichen«, XI/106f. Vgl. hierzu auch in Bezug auf die Sprachähnlichkeit der Musik Mahlers, die allerdings – worauf noch einzugehen sein wird – nicht mehr auf die konstitutive Kraft der Tonalität vertrauen kann, Adorno, *Mahler*, XIII/191.

19 | Ich beziehe mich mit der folgenden Begriffsklärung insbesondere auf: Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 290ff. et passim.

20 | Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §53, B 218-222.

21 | Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 291.

22 | Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 292.

23 | Vgl. zu einer ersten Auseinandersetzung mit dieser Frage auch Sonja Dierks, »Musikalische Schrift«.

tation, Kommentar, Kritik«²⁴ hingewiesen sind, die in erster Linie sprachlich verfasst seien und, worauf von Seiten der Musikwissenschaft bereits Dahlhaus verwiesen hat,²⁵ ihrerseits von der Musik selbst nicht getrennt werden können, sind sie doch, wie es in der bereits zitierten Passage aus der *Ästhetischen Theorie* heißt, »nicht bloß an die Werke von denen herangebracht, die mit ihnen sich beschäftigen, sondern der Schauplatz der geschichtlichen Bewegung der Werke an sich und darum Formen eigenen Rechts.«²⁶

Adornos Beethoven-Deutung bezieht sich nun in unterschiedlicher und sich auch verändernder Weise auf alle genannten Aspekte dieses internen Zusammenhangs von Musik und Sprache. Mitnichten geht es mir jedoch im Folgenden darum, ein systematisches und vollständiges Bild der nicht ausgeführten Sprachphilosophie Adornos²⁷ zu konstruieren, in der die Musik gleichsam als Spezialfall ihren Platz fände, sondern vorrangig darum, die Bedeutung und die Funktion des Zusammenhangs von Musik und Sprache für das Beethoven-Projekt Adornos ansatzweise zu erhellen. Während der spezifische Sprachbezug in Hinsicht auf die Frage nach der Verfasstheit des Sprechens über Musik bereits im Prolog thematisiert wurde, werde ich mich hier jeweils ausgehend von einigen Beobachtungen Adornos zu Beethoven auf einige der Überlegungen zu der Bedeutung der Sprachähnlichkeit der Musik beschränken.

Sprachähnlichkeit der Musik I (Weltbezug)

Zur Erläuterung des ersten Aspekts der Sprachähnlichkeit der Musik, den Wellmer im Sinne eines »Darstellungsaspekts« der Musik als »Weltbezug« bezeichnet hat, mag folgendes Beispiel aus dem Rahmen der Beethoven-Fragmente dienen: Wenn Adorno in Bezug auf Beethovens »große charakteristische Sonate«²⁸ op. 81a – *Les Adieux* – notiert, »das Getrappel sich entfernender Pferde [verbürge] mehr von der Hoffnung [...] als die vier Evangelien«,²⁹ so ist dies mitnichten ausschließlich als krypto-theologische Verlängerung des bekannten »Programm-entwurfes« dieser Sonate³⁰ zu deuten, vielmehr geht es hier darum, »die Sprache

24 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/289, Wellmer stützt sich substantiell auf ebendiese Passage, vgl. Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 302ff.

25 | Vgl. Dahlhaus, »Das ›Verstehen‹ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse«, S. 41 et passim.

26 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/289.

27 | Vgl. hierzu Rolf Tiedemann, »Begriff Bild Name«, S. 98.

28 | So Beethoven in einem Brief an Breitkopf und Härtel vom 23. September 1810, vgl. Beethoven, *Briefwechsel*, Band II, S. 154.

29 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/250.

30 | Einen Überblick über die Diskussion dieser Sonate, die sich wesentlich in einer Diskussion des Programmentwurfes erschöpfte, bieten die kurzen Abrisse von Klaus-Jürgen Sachs und Christoph von Blumröder. Vgl. Sachs, »Beethovens ›Lebewohl‹ für Erzherzog Rudolph«, und Blumröder, »Klaviersonate Es-Dur op. 81a«.

von Posthorn, Pferdegetrappel, Pulsschlag« als »Anstoß der äußersten Humanisierung« zu lesen.³¹ Hiermit ist auf einen zentralen Punkt verwiesen, den Wellmer seinerseits anhand eines Beispiels aus Schuberts *Winterreise* (auch dort übrigens unter Rekurs auf »Pferdegetrappel« und »postalische« Assoziationen) exemplifiziert: Nicht nur gehe es in dem Aufblitzen von semantisch beladenen assoziativen musikalischen Strukturen um »außermusikalische ›Referenzen‹ im Sinne von expressiven Gehalten und Tonmalerei«, vielmehr – und in diesem Zusammenhang erinnert Wellmer dezidiert an die »bedeutenden Musikanalysen« Adornos, worunter er die entsprechenden analytischen Passagen in den *Musikalischen Monographien*, insbesondere die zu Berg und zu Mahler, subsumiert³² – artikuliere sich hier in der Musik selbst ein »Weltverhältnis«.³³ Dieses wiederum verweise als »Weltbezug« nunmehr auf einen »konstitutiven Zusammenhang von Musik und Sprache«, da wir einen »Weltbezug und ein Weltverhältnis [...] immer nur in der und durch die Sprache« hätten.³⁴ Aus der Perspektive der musikimmanenten, die Musik aber gleichzeitig transzendierenden »Weltbezüge« ließe sich vielleicht das rätselhafte Notat Adornos erhellen, dass hier »tonmalerische Einfalt in Metaphysik umschlägt«³⁵.

Gegen Ende der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie* schießen die diesbezüglichen Motive Adornos zu einer zentralen Konstellation zusammen:

31 | Alle als Zitat gekennzeichneten Passagen in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/250.

32 | Vgl. Wellmer, »Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie«, besonders S. 250.

33 | Vgl. Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 293–295. Einmal mehr in großer Nähe zu Adorno betont Dahlhaus in Hinsicht auf die Frage nach dem Verhältnis von biographischem und ästhetischem Subjekt, die angesichts des »Programms« dieser Sonate unmittelbar virulent wird, die Vermittlung von außermusikalischem Bezug und innermusikalischem Zusammenhang hinsichtlich der Frage nach dem Sinnzusammenhang der Musik: »Der Sinn, den die *Les-Adieux-Sonate* ausprägt, liegt weder in der außermusikalischen Realität, die sich in der Thematik des Werkes spiegelt, noch ausschließlich im innermusikalischen Strukturzusammenhang, sondern in der Transformation des einen in das andere.« (Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 70.)

34 | Vgl. zu den als Zitat gekennzeichneten Formulierungen Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 292f. Das letzte Argument erscheint in vorliegender Paraphrase freilich etwas kurzschlüssig, wird jedoch auf der Basis der sprachphilosophischen Überlegungen Wellmers, die er zuletzt in einigen zusammenhängenden Aufsätzen thematisiert hat, durchaus plausibel; auf die philosophische Begründung dieser These kann ich aber an dieser Stelle nicht weiter eingehen; ich beschränke mich daher auf den Hinweis auf zwei der neueren Publikationen Wellmers, den Sammelband *Wie Worte Sinn machen* und die publizierte Vorlesung *Sprachphilosophie*.

35 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/250.

»Zitiert kurz vorm Schluß des ersten Satzes der Beethoven-Sonate *Les Adieux* eine flüchtig entgleitende Assoziation über drei Takte das Getrappel von Pferden, so sagt die unmittelbar jeden Begriff beschämende, rasch vergehende Stelle, der nicht einmal im Kontext des Satzes fest zu identifizierende Laut des Verschwindens mehr von der Hoffnung der Wiederkunft, als der allgemeinen Reflexion aufs Wesen des flüchtig-überdauernden Klanges offenbar würde.«³⁶

Diese Überlegungen finden sich bereits in dem chronologisch vorangehenden Aufsatz »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«; hier erscheint eine weitere Ausformulierung des obigen Beethoven-Fragments, an dieser Stelle allerdings mit einer signifikanten Abweichung, ist doch die Beschreibung dieser drei Takte Pferdegetrappels durch einen Einschub, der dann in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie* wegfällt, hier deziert noch als »Sinn« gefasst:

»Wenn kurz vorm Schluß des ersten Satzes der Sonate ›Les Adieux‹ von Beethoven, mit einer flüchtig entgleitenden Assoziation, als ›Sinn‹, über drei Takte das Getrappel von Pferden vernehmbar wird, so sagt die über alle Worte erhabene Stelle, daß dies Vergänglichste, der unbegreifbare Laut des Verschwindens, mehr von der Hoffnung der Wiederkunft in sich beschließt, als je der Reflexion auf das Urwesen des gestaltsuchenden Klanges offenbar würde.«³⁷

Die drei Takte Pferdegetrappels stellen nicht nur als auf ein außermusikalisches Signifikat verweisender musikalischer Signifikant das Getrappel von Pferden dar, sie sind nicht nur Zeichen, sondern auch »selbst Musik«. Musik stellt auch in ihrem Weltbezug nicht nur etwas dar, sondern sie *ist* es.³⁸

Freilich übersteigt diese Passage, worauf bereits Rolf Tiedemann hingewiesen hat,³⁹ den hier in Rede stehenden Aspekt des »Weltbezugs«⁴⁰ der Sprachähnlichkeit der Musik zum einen in Hinsicht auf den Aspekt der Sprachähnlichkeit als »Tonrede von Empfindungen«, zum anderen – in der nahezu parallelen Weiterführung dieser beiden zitierten Passagen in Hinsicht auf einen auf

36 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/531.

37 | Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, XVIII/156.

38 | Vgl. dazu Pöltner, »Sprache der Musik«, S. 169, sowie die einschlägigen Arbeiten insbesondere von Eggebrecht, Massow und Wellmer.

39 | Vgl. Tiedemann, »Begriff Bild Name«, S. 108f.

40 | Pöltner eröffnet an dieser theoretischen Stelle die Möglichkeit einer weitergehenden Interpretation, wenn er auf den spezifischen Verweisungszusammenhang, in welchem Adornos Idee einer Humanität der Musik, die wesentlich mit der Musik Beethovens verknüpft ist, letztlich situiert ist, bereits an dieser Stelle hinweist: »Und wenn im Welt-Bezug zu stehen den Menschen als Menschen ausmacht, dann ist die Musik die menschlichste aller Künste.« (Pöltner, »Sprache der Musik«, S. 169.)

»Interpretation, Kommentar, Kritik«⁴¹ verweisenden Sprachbezug der Musik. An ebendieser Stelle skizziert Adorno ausgehend von seinen Beobachtungen zu der Sonate *Les Adieux*⁴² die Physiognomie einer Philosophie, die (so die vorsichtiger Formulierungen in der *Ästhetischen Theorie*) hielte, »was sie verspricht«⁴³, respektive (ein wenig konkreter in dem älteren Aufsatz) die »Fühlung mit dem Rätselcharakter« gewänne,⁴⁴ wenn es ihr (nunmehr wieder parallel in den beiden Texten) »wahrhaft gelänge, aus der Konstruktion des Ganzen solcher mikrologischer Figuren bis ins Innerste sich zu versichern«⁴⁵.

Sprachähnlichkeit der Musik II (Schriftlichkeit)

Der Aspekt der Sprachähnlichkeit der Musik, der sich in Hinsicht auf die Möglichkeit einer schriftlichen Fixierung sowohl der Musik als auch der Sprache offenbart, lässt sich wiederum ausgehend von einigen Fragmenten aus dem Rahmen des Beethoven-Projekts einer näheren Betrachtung unterziehen.⁴⁶ So notiert Adorno in Bezug auf das Autograph des *Geistertrios* einige Beobachtungen zu der spezifischen materialen Verfasstheit des Manuskripts. Dieses weise zahllose Änderungen und eine Vielzahl weitgehender Abkürzungen auf, wodurch die Niederschrift nicht nur von einer grundlegenden »Undeutlichkeit« geprägt sei, sondern »wie eine bloße Stütze des Eigentlichen, nämlich des dargestellten Klanges« wirke.⁴⁷

Mit dem hiermit zusammenhängenden Hinweis auf die »aufs Mechanische abzielende Art der Notation«⁴⁸ verhandelt Adorno jedoch darüber hinaus einen ob seiner Prekarität zentralen Punkt.⁴⁹ Nicht nur treten hier die Fragen nach

41 | Vgl. diese beiden Stellen in Hinblick auf die diesbezügliche Referenzstelle in: Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/289.

42 | Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf den Aphorismus gleichen Namens in den *Minima Moralia*, vgl. Adorno, *Minima Moralia*, IV/290.

43 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/531.

44 | Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, XVIII/156.

45 | Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, XVIII/156, respektive die minimal variierte Formulierung in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie*, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/531.

46 | Diese Fragen werden von Adorno im Rahmen seiner Reproduktionstheorie intensiv behandelt.

47 | Alle als Zitat gekennzeichneten Passagen in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/29, Hervorhebungen original.

48 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/57.

49 | »Aber es spielt noch etwas Tieferes herein: das Bild der Objektivität der Musik, die von Beethoven schon als ein an sich Daseiendes, nicht erst von ihm Gemachtes [...] vorgestellt wird. Er ist der Stenograph der objektivierten d.h. von der Zufälligkeit der Individuation abgelösten Komposition. Benjamins Ausdruck ›Kanzlist seines eigenen Inneren.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/29.)

der Verschiebung von einem frühen und mittleren Beethoven hin zum Spätstil, Aspekte der Formelhaftigkeit seiner musikalischen Sprache, die in sich die Frage nach dem Verhältnis von individuellem Ausdruck und allgemeiner musikalischer Sprache enthält, und das problematische Moment des Pathetischen in einer Konstellation zusammen.⁵⁰ Diese Konstellation berührt auch – in einem weiteren Sinne den Vorrang des autonomen und souveränen kompositorischen Subjekts im Rahmen der ästhetischen Theorie Adornos entscheidend infrage stellend – einen Aspekt, der – wenn er in Hinsicht auf eine Kritik an Beethoven voll ausformuliert wäre – gewissermaßen *alles* infrage stellen könnte.⁵¹ Ausgehend von der Beobachtung der materiellen, mechanischen Bedingungen der Musik Beethovens, die in der Diskussion der schriftlichen Fixierung von Musik einen Kulminationspunkt erreicht, wirft diese Konstellation die prekäre Frage auf, ob auch die Musik Beethovens trotz ihres hochgreifenden Anspruchs auf Wahrheit letztlich nichts anderes als ein musikalisches »puzzle-Spiel« sei:

»Wenn Rudis Theorie^[52] wahr wäre, dann stellte Beethovens Werk sich als ein gigantisches puzzle-Spiel dar, aus immer den gleichen Charakteren in kaleidoskopischem

50 | »NB es kann am Problem der festen Beethovenschen *Formelsprache* nicht vorbeigegangen werden. Es bilden sich Sigel heraus, die sich beim letzten Beethoven zu Allegorien verhärten. [...] Hier liegt wohl bei Beethoven etwas entscheidend Bürgerliches vor. Dazu der ungeheuer weitgehende Gebrauch von Abkürzungen in Beethovens Manuskripten, wie ich ihn in dem zum Geistertrio beobachtete. [...] Das Mechanische hängt mit dem Pathos zusammen.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/70, Hervorhebung original.)

51 | Auf die Tragweite dieses Problemkreises hat mich dankenswerterweise Bettina Schergaut aufmerksam gemacht, die sich meines Wissens in ihrer Arbeit eingehender mit der hier nur angerissenen Frage beschäftigen wird. Ich vermute, dass an genau diesem Punkt Überlegungen verhandelt werden, die für eine produktive Weiterentwicklung der ästhetischen Theoriebildung von entscheidender Bedeutung sind, wird doch hier eine weitere Facette des Wechselspiels von Buchstäblichkeit und Geist benannt, die im Rahmen von Adornos ästhetischer Theorie sonst keinen Platz findet, hierbei die Frage aufwerfend, ob nicht der sich aus der »Synthesis« der Buchstaben ergebende ästhetische Geist, der bei Adorno als ästhetischer Sinn auf Wahrheit verweist, nicht *immer* als bloßer Schein sich herausstellt.

52 | Gemeint ist die Studie Kolischs über »Tempo and Character in Beethoven's Music«. In dem Antwort-Brief an Kolisch, in welchem Adorno sich für die Übersendung der Studie bedankt und sich mit den Überlegungen Kolischs auseinandersetzt, geht Adorno auch auf genau diesen Zusammenhang ein, ebenfalls unter Hinweis auf die Schriftlichkeit: »Der metronomfreundliche Beethoven – das ist der gleiche, der, wie ich zu meinem Staunen am Manuskript des Geistertrios entdeckte in einer Art Stenographie notierte, und etwa der, welcher den Ausspruch tat, vieles, was die Laien dem ›Naturgenie‹ des Komponisten zuschrieben, sei in Wirklichkeit der geschickten Verwendung der verminderten Septimakkorde zu verdanken.« (Brief von

Wechsel zusammengesetzt. Das klingt mechanistisch und blasphemisch, aber Rudis Votum wiegt viel zu schwer, als daß man die Möglichkeit nicht sehr ernst durchdenken müsste, und der Ausspruch über die Septimakkorde und Beethovens ›Stenographie‹ weisen in die gleiche Richtung. Aber ist es nicht so, daß überhaupt dem endlichen Geist nur eine beschränkte, zählbare Menge von Idee offen ist – und war es nicht die ganze Kunst Beethovens, eben dies zu *verbergen*. War bei ihm am Ende die Unerschöpflichkeit eins mit dem ästhetischen Schein? Ist nicht vielleicht das Unendliche – die Metaphysik – in der Kunst gerade das Veranstatete, und darum *nicht*, wie ich immer wieder denken möchte, der Garant der Wahrheit sondern ein Phantasma und zwar um so mehr, je höher das Kunstwerk ist. Vielleicht würde nur einer irrationalistischen Ästhetik Rudis Theorie antworten – in Wahrheit aber rührt sie an die Grenze von Kunst selber.«⁵³

Sprachähnlichkeit der Musik III (Form. Grammatik. Syntax)

Um die »musiksprachlichen« Aspekte der Argumentationskette Adornos einseitig machen zu können, gilt es in Hinsicht auf die syntaktische, grammatische und formale Sprachähnlichkeit der Musik ein Thema wieder aufzunehmen, das bereits in der Bezugnahme der Wiener Schule auf Beethoven andeutungsweise zur Sprache gebracht wurde, nicht zuletzt da diese Überlegungen, die die Wiener Schule an Beethoven entwickelt hat, auch für Adorno den musiktheoretischen Bezugsrahmen schlechthin darstellen.

Sprache der Tonalität und Tonalität der Sprache

Die ganze Arbeit über Beethoven, so konstatiert Adorno in seinen Fragmenten, müsse eine »über die Tonalität werden«⁵⁴, da Tonalität selbst »Thema wie Resultat bei Beethoven«⁵⁵ darstelle:

»Beethoven verstehen heißt die Tonalität verstehen. Sie liegt nicht nur als »Material seiner Musik zugrunde sondern ist sein Prinzip, sein Wesen: seine Musik spricht das Geheimnis der Tonalität aus, und die mit der Tonalität gesetzten Beschränkungen sind seine – und zugleich die Motoren seiner Produktivität.«⁵⁶

Beethoven, so war bereits mehrfach in der *Philosophie der neuen Musik* zu lesen, habe den Sinn von Tonalität aus subjektiver Freiheit reproduziert;⁵⁷ in ungewohnter Direktheit versucht sich Adorno nun in den Beethoven-Fragmenten

Adorno an Kolisch vom 16. November 1943, zit.n.: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/255.) Ich komme auf diesen Zusammenhang zurück.

53 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/253, Hervorhebung original.

54 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/82.

55 | Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 78.

56 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/82.

57 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/70.

an einer Definition ebendieses Begriffes der Tonalität, nicht zuletzt, um über diesen Weg Beethoven zu »verstehen«:

»Was *ist* eigentlich Tonalität? Doch wohl ein Versuch die Musik einer Art diskursiven Logik zu unterwerfen, einer Art Allgemeinbegrifflichkeit zu unterwerfen. Und zwar so, daß die Relationen zwischen identischen Akkorden für diese stets dasselbe bedeuten sollen. Es ist eine Logik der okkasionellen Ausdrücke. Die ganze Geschichte der neueren Musik ist der Versuch, diese musikalische Umfangslogik zu »erfüllen«: Beethoven aber der, ihren eigenen Inhalt aus ihr selber, allen musikalischen Sinn aus der Tonalität zu entwickeln.«⁵⁸

In der Tonalität findet die Sprachähnlichkeit der Musik in syntaktischer, grammatikalischer und formaler Hinsicht zunächst ihre Grundlage, sind doch alle musiksprachlichen Mittel respektive das »Sprachgefüge der Musik« mit »Tonalität [...] durchtränkt«⁵⁹. Nun ist jedoch, wie stets bei Adorno, zu bedenken, dass – wie in obiger Passage in Hinsicht auf den »Versuch« der neueren Musik schon aus dem Hintergrund vernehmbar – das Licht von den jüngsten Phänomenen auf *alle* Kunst falle und dass in diesem Zusammenhang der Weg von der Tonalität in die Atonalität für Adorno zeit seines Lebens den beherrschenden Reflexionshintergrund in Bezug auf *alle* Fragen der Musik darstellte. Von der Parallelführung Beethovens und Schönbergs ist also schlechterdings nicht zu abstrahieren, weder, wenn in der *Philosophie der neuen Musik* das Komponieren Schönbergs zur Debatte steht, noch, wenn in einer »Philosophie der Musik« dasjenige Beethovens in den Blick genommen werden soll. Wenn Adorno über die Tonalität respektive die musikalische Sprache bei Beethoven handelt, so tut er dies immer – auch – aus der Perspektive ihres »Zerbrochen-Seins« in der Atonalität; der interne Zusammenhang von Tonalität und musikalischer Sprache ist bei Adorno nicht ohne seine Gefährdung in dem prekären Verhältnis von Atonalität und Sprache zu denken. Die Thematisierung der musikalischen Sprache sowohl hinsichtlich der Sprachähnlichkeit der Musik wie auch in Hinblick auf ihren Sprachbezug steht für Adorno somit stets innerhalb des Kräfteparallelogramms zwischen Tonalität und Atonalität.

Atonalität und Sprache

Wenn – um diesen Themenkreis aus Gründen der *variatio* von einer anderen Seite aus zu eröffnen – Joseph Haydn auf dem Höhepunkt seines ganz Europa umfassenden Ruhmes feststellen konnte, seine Sprache verstehe man durch die ganze Welt, so ist dies nicht nur aus der Perspektive eines austrozentristischen Chauvinismus zu sehen; vielmehr verweist diese Behauptung einer All-

58 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/83, Hervorhebung original.

59 | Vgl. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/173. Dies findet sich auch in dem kurzen Text über Satzzeichen, auch dort wird die Verbindung zur Tonalität unmittelbar hergestellt, vgl. Adorno, »Satzzeichen«, XI/107f.

gemeinverständlichkeit der musikalischen Sprache⁶⁰ symptomatisch auf einen musikästhetisch respektive musiktheoretisch durchaus bedeutsamen Zusammenhang: Als konstitutive Eigenschaften tonal organisierter musikalischer Sprache stellen Allgemeinverbindlichkeit, -zugänglichkeit und -verständlichkeit gewissermaßen die Bedingungen der Möglichkeit musikalischer Fasslichkeit im Sinne rezeptiver Erfassbarkeit dar; dergestalt garantieren sie gleichsam als »Allgemeinprinzip der Tonalität«⁶¹ ein Mindestmaß an (möglicher) Kommunikation. Diesen spezifischen kommunikativen Aspekt der Tonalität betont Adorno in seinen Beethoven-Fragmenten in theoretischer Verlängerung des bereits mehrfach angeführten Diktums, Beethoven habe die Tonalität aus subjektiver Freiheit reproduziert:

»Es ist zur Theorie der Tonalität bei Beethoven vor allem festzuhalten, daß die Kommunikation mit dem Kollektiv ihm in Gestalt der Tonalität vorgegeben, daß es seinem eigenen Werke vermöge der Allgemeinheit des Tonalen immanent ist. Alles baut sich darauf.«⁶²

Die hier angesprochene Möglichkeit zur »Kommunikation mit dem Kollektiv« betrifft einen zentralen Aspekt der gesamten Bandbreite tonal organisierter Musik, thetisch ließe sich formulieren: *Hänschen klein* »spricht« dieselbe Sprache wie die *Eroica*. Sowohl in Hinblick auf Aspekte der Rezeption als auch der Produktion erläutert Adorno dies in seinen »Anweisungen zum Hören neuer Musik« an ebendiesem »allerprimitivsten Gegenstand«:

»Wer die beiden ersten Takte des Kinderlieds ›Hänschen klein‹ vernimmt, der erwartet die beiden nächsten oder wenigstens zwei ihnen entsprechende: [folgt Notenbeispiel, n.u.] Harmonisch und rhythmisch sind die beiden ersten Takte so beschaffen, daß sie gleichsam der Ergänzung durch die beiden folgenden bedürfen. Diese lösen automatisch ein Versprochenes ein, verlangen keine weitere Anspannung.«⁶³

Die analytischen Hinweise Adornos zu der an sich »richtigen These« als »schlicht fehlerhaft« bezeichnend, hat Diether de la Motte diese Ausführungen aus musiktheoretischer Sicht bekanntlich genüsslich zerlegt.⁶⁴ Ungeachtet der Frage, ob die Kritik de la Mottes ihrem Gegenstand angemessen sei, sei hier jedenfalls an der »richtigen These« festgehalten, die – worauf zu verweisen in Hinblick auf die Verankerung Adornos in der Wiener Schule von Relevanz erscheint – ein direktes Pendant in Weberns Erläuterung der Grundlagen der musikalischen

60 | Vgl. hierzu auch Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 295f.

61 | Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/212.

62 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/82.

63 | Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Anweisungen zum Hören neuer Musik*, XV/193.

64 | Vgl. de la Motte, »Adornos musikalische Analysen«, S. 53.

Sprache unter Rekurs auf die ersten Takte des Kinderlieds *Kommt ein Vogerl geflogen* in seinen Vorträgen über den »Weg zur Komposition in zwölf Tönen« aus den Jahren 1932/33 besitzt.⁶⁵ Wie Webern zielt Adorno hier letztlich auf die Vorstellung einer musikalischen Logik⁶⁶ als grundlegende Folie einer musikalischen Sprache der Tonalität. Für unseren Zusammenhang mag es vorderhand genügen daran zu erinnern, dass – freilich zunächst unter Zugrundelegung eines tonalen Systems – beispielsweise ein Takt, eine Phrase oder ein Akkord sowohl »richtig« als auch schlicht »falsch« weitergeführt werden können. Oder musikalisch konkreter ausgedrückt:⁶⁷ Nach einem typisch gebauten Vordersatz beispielsweise kann erwartungsfroh davon ausgegangen werden, dass ein entsprechend korrespondierender Nachsatz sich anschließen werde; erscheint dieser dann wider Erwarten nicht, bleibt er in seinem Nicht-Erscheinen dennoch als negierte Folie erhalten und ist somit *in negativo* präsent; es wird ebendamt dieser korrespondierende Nachsatz *bestimmt* negiert, keineswegs wäre jede beliebige Weiterführung als *abstrakte Negation* gleichermaßen möglich. In Adornos obigen Ausführungen wird dies in zweierlei Richtung weiterentwickelt: Wer die beiden ersten Takte *vernehme, erwarte* die beiden nächsten, können wir als Beitrag der Seite des Rezipienten lesen, die ersten *seien so beschaffen*, dass sie der Ergänzung durch die folgenden *bedürften*, wäre das Analogon aus der Sicht des Produzenten. In diesem Sinne kann eine tonale Musiksprache gewissermaßen als Bedingung der Möglichkeit der Kommunikation, an der Produzent, Rezipient und auch Vortragender gleichermaßen beteiligt sein können, schlechthin gelten; sie ist es, die ein Spiel von Erfüllung und Nichterfüllung von Hörerwartungen in einem grundlegenden »Einverständnis« der an der musikalischen Kommunikation Beteiligten zuallererst ermöglicht.

Die Entwicklungen der Kunst in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zeichnen sich nun demgegenüber bekanntermaßen durch zahlreiche Tendenzen der Sprachdestruktion beziehungsweise durch einen veritablen »Sprach-Verlust« in nahezu allen Künsten aus;⁶⁸ hierin möge eine verbindende

65 | Vgl. Webern, »Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen«, S. 46.

66 | Zum Begriff und zu der »Vorgeschichte« des Begriffs der musikalischen Logik vgl. den kurzen, gewissermaßen die Einsatzstelle der Überlegungen der Wiener Schule markierenden Abriss in: Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Zweiter Teil: Deutschland*, S. 90-97. Zu dem Bezug Dahlhaus' auf den Begriff einer musikalischen Logik bei Schönberg sowie zu einer Kritik an Dahlhaus vgl. Angerer, »Reflexionen über die musikalische Logik«, besonders S. 24-26 und 28ff.

67 | Vgl. zum Folgenden auch das Vokabular und den Argumentationsgang von Adornos syntaktischer Analyse des Einsatzes des Seitensatzthemas in Beethovens II. Symphonie in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/114.

68 | Man könnte hier einen Hinweis auf Benjamins frühe Arbeit »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« anbringen, auf welche auch Adorno im Rahmen seiner Beethoven-Fragmente in ähnlichem Zusammenhang verweist (vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/235), um sich dessen zu versichern, dass auch in Bezug auf Malerei etc. von »Sprache« überhaupt sinnvoll zu reden ist: »Es gibt eine

Linie von der die Sprache der Tradition kritisierenden Architektur eines Adolf Loos über die die traditionelle Sprache der Malerei »aufhebenden« *Kompositionen* Kandinskys und den dezidiert thematisierten Sprachverlust eines Lord Chandos bei Hofmannsthal zur sogenannten freien Atonalität bei Schönberg, Berg und Webern gezogen werden. Haydns »Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt« dürfte – um diese allzu gerne geführte Diskussion über die wundersame Konvergenz der verschiedenen Künste am Anfang des 20. Jahrhunderts hier gar nicht erst zu streifen – für eine Musik nach dem Zerschneiden der Einheit der tonalen Sprache, die spätestens der Schritt in die Atonalität mit sich bringt, keine Allgemeingültigkeit mehr beanspruchen können.⁶⁹

Durch den Schritt in die Atonalität wird die syntaktisch-grammatikalische Ebene der Sprachähnlichkeit der Musik nun in beträchtlicher Weise erschüttert:⁷⁰ Zwar kennt auch das atonale Komponieren weiterhin einen sprachähnlichen Tonfall mit Hebungen und Senkungen, eine sprachähnliche Arbeit mit Melodik und Rhythmik, wie sie insbesondere die frühe Vokalmusik der Wiener Schule kennzeichnet, die Verwendung musikalischer Topoi, Floskeln, Konventionen, Gestaltformen, die sukzessive auch in der Instrumentalmusik der frühen Atonalität von Bedeutung werden, die Verankerung in grundlegenden »Organisationsformen« wie beispielsweise im Sinne eines musikalischen Reims in

Sprache der Plastik, der Malerei, der Poesie.« (Benjamin, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, GS II.1/156.) Allerdings ist die Rede von einer *Sprache* der jeweiligen Künste so ungewöhnlich nicht mehr, als dass es dieses Hinweises, dessen sich auch Adorno an mancherlei Stelle seiner Schriften befleißigt – so beispielsweise in den *Minima Moralia*, IV/254, und in dem Aufsatz »Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei«, XVI/633f. – heutzutage noch bedürfte.

69 | In direkter Verklammerung Weberns und Beethovens führt Adorno diesen Unterschied in Bezug auf die Möglichkeit des Erfassens musiksprachlicher Zusammenhänge in der Interpretationsanalyse zu Weberns *Bagatellen* op. 9 im *getreuen Korrepetitor* aus: »Weberns Musik ist so durchgebildet in jedem Ton, jeder ist so notwendig, daß dieser Wechsel nicht ebenso selbstverständlich als einer des Wesentlichen sich realisiert wie bei Beethoven, wo die Musiksprache a priori dafür sorgt, daß man weiß, wo das Thema liegt.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/285.)

70 | Vermutlich kann auch hier folgender Satz Adornos Gültigkeit beanspruchen: »Als Musik zum ersten Male an alledem gründlich irre ward, wurde sie zur Neuen.« (Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/143.) Die folgenden Ausführungen sind Albrecht von Massow verpflichtet, vgl. in diesem Zusammenhang seinen gerade ob seiner Prägnanz zentralen Aufsatz »Atonalität und Sprache«. Vgl. auch Eggebrecht, »Die neue Sprache der Musik«; diese durchaus instruktive Problem-Einführung nennt ausnahmsweise auch einmal die im musikologischen Schrifttum mittlerweile anscheinend als nicht mehr zu hinterfragende Selbstverständlichkeit stets vorausgesetzte und selten reflektierte generelle Irritation der Neuen Musik beim Namen.

Weberns George-Vertonung »Dies ist ein Lied für dich allein«, op. 3/1⁷¹ sowie zuletzt die Möglichkeit, gewisse Elemente zu musikalischen Strukturzusammenhängen zusammenzufassen. Nichtsdestotrotz finden durch das Verlassen der Tonalität und den Schritt in die Atonalität bereits auf dieser Ebene signifikante Modifikationen statt. So bedient sich – aufgrund einer gewissen »Abstumpfung der Intervallphysiognomie«⁷² respektive einer nicht unerheblichen »Intervallinsuffizienz« im atonalen Ton-Satz (Der Unterschied zwischen einer kleinen und einer großen Terz beispielsweise ist aufgrund ihrer definierenden harmonischen Funktion im tonalen Struktur-Zusammenhang mitunter der Unterschied ums Ganze und dergestalt bedeutend »einfacher« hörend zu identifizieren als in einer Komposition der freien Atonalität,⁷³ – der Tonfall zusehends extremerer melodischer und auch rhythmischer Mittel; demgegenüber werden Gesten, Topoi und Floskeln beträchtlich verdichtet, eine einzige Geste kann einen Roman, ein einziges Aufatmen ein Glück ausdrücken, um an dieser Stelle auf Schönbergs berühmtes Vorwort zu Weberns *Bagatellen* zu rekurrieren.⁷⁴

Über diese »Modifikationen« hinaus bedeutet der kompositorische Schritt in die Atonalität jedoch einen radikalen Einschnitt in der Entwicklung der musikalischen Sprache, der lediglich aus produktionsästhetischer Sicht als konsequente Entwicklung – wie in der Wiener Schule in selbstlegitimierender Absicht allerorten dekretiert – gedacht werden kann, aus der Sicht der ästhetischen Erfahrung seitens des Rezipienten jedoch in vielerlei Hinsicht tiefgreifende Veränderungen nach sich zieht: Nicht nur werden tonale Schwerpunkte respektive tonikale Zentren, die – folgen wir Schönbergs Einsicht in die »structural functions of harmony« – ihres Zeichens wichtige formbildende Funktionen übernahmen, vollständig aus dem musikalischen Satz verbannt, wodurch das gesamte Gefüge harmonischer Fortschreitungen grundsätzlich verändert wird, sondern vor allem fällt der musikalische Erwartungshorizont nahezu ersatzlos weg. Die Bedeutung dieser Entwicklung kann meines Erachtens gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, kommt es doch hierdurch zu einer fundamentalen Erschütterung des immanenten zeitlichen Bezugssystems der tonalen Musik, das sich in einem Ineinandergreifen von Rückschau (Retention), Vorausschau (Protention) und emphatischem Präsenzbewusstsein manifestierte.⁷⁵ Ebendies bezeichnet Adorno als Grundvoraussetzung des strukturellen Hörens, desjenigen Hörens, das seinerseits einzig dem integralen Kompositionsideal gerecht würde:

71 | Vgl. hierzu Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3*, besonders S. 42-44.

72 | Ich entlehne diesen Begriff von György Ligeti, dort freilich ist er auf einige (aporetische) Tendenzen seriellen Komponierens bezogen, vgl. Ligeti, »Wandlungen der musikalischen Form«, S. 7.

73 | Vgl. hierzu auch Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/95.

74 | Vgl. Schönberg, »Vorwort zu den Bagatellen op. 9«, in: Anton Webern, *Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9*, Wien 1924.

75 | Vgl. in Bezug auf die »Pro- und Retentionalität der Form« auch Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/114.

»Der Rat, mehrschichtig zu hören, das musikalisch Erscheinende nicht nur als Gegenwärtiges sondern auch in seinem Verhältnis zu Vergangenen und Kommendem der gleichen Komposition, hat bereits ein wesentliches Moment dieses Hörideals benannt.«⁷⁶

Wenn Adorno auch in der *Ästhetischen Theorie* feststellt, »daß große musikalische Formen [...] ohne Vor- und Nachhören, Erwartung und Erinnerung, ohne Synthesis des Getrennten nicht sich konstituieren würden«⁷⁷, so betrifft dies für ihn eine »der zentralsten Fragen der Musikästhetik«⁷⁸, die, wie wir bereits in Hinblick auf die Analytik Adornos vermutet haben, auch im Zentrum seiner Auseinandersetzung mit Beethoven steht: »Der Sinn der Musik verlangt den Vorblick, der gar nicht von ihr selbst, sondern nur von der akkumulierten Musiksprache geleistet werden kann.«⁷⁹ Der hier angesprochene Verweisungszusammenhang von Sprache und Zeitlichkeit der Musik sorgt nicht nur gleichsam innermusikalisch dafür, dass Musik – und hier wirkt die Begrifflichkeit der Wiener Schule nach – einen »logisch aufgebauten« Strukturzusammenhang auszubilden vermag, sondern garantiert – und das dürfte die Zentralität dieser Frage für Adorno ausmachen – auch in diesem kategoriellen Verweisungszusammenhang einen »Sinn« der Musik, und zwar als musikalischer Sinn im emphatischen Sinne.

Dieser interne Verweisungszusammenhang von musikalischer Sprache, musikalischer Zeit und Tonalität freilich ist es, der in der und durch die Atonalität zum Problem wird, zum Problem des Komponierens, des Aufführens und des Hörens von Musik. Atonale Musik ist in Hinsicht auf das Zukünftige prinzipiell offen gestaltet, jeder Ton »könnte« der nächste oder auch der letzte sein, wie nicht nur Schönberg in seinem Aufsatz »Probleme der Harmonie« festhält,⁸⁰ sondern auch Webern in seinen Vorträgen in Hinblick auf seine eigenen Erfahrungen beim Komponieren eindrücklich schildert:

»Mit der Aufgabe der Tonalität war das wichtigste Mittel zum Aufbau längerer [und genau genommen auch kürzerer, n.u.] Stücke verlorengegangen. Denn zur Herbei-

76 | Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Anweisungen zum Hören neuer Musik*, XV/245. Direkt hieran schließt sich übrigens ein zitierender Verweis auf eine Arbeit Jürgen Uhdes an, der »Verwandtes« hierzu für den Bereich der Interpretation – der Beethoven-Interpretation, wie könnte es anders sein – namhaft mache. Damit wäre nicht nur der Dreischritt Produktion – Reproduktion – Rezeption komplettiert, sondern auch dessen Verbindung zum integralen Komponieren Schönbergs und Beethovens einmal mehr dokumentiert.

77 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/138.

78 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/107.

79 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/106.

80 | »Worauf beruht die Möglichkeit, auf einen beginnenden ersten Ton einen zweiten folgen zu lassen. Wie ist das logischerweise möglich?« (Schönberg, »Probleme der Harmonie«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* [1976], S. 220.)

führung formaler Geschlossenheit war die Tonalität höchst wichtig. Als ob das Licht erloschen wäre«. ⁸¹

Davon ausgehend, dass Atonalität zwar eine Vergangenheit⁸² und naturgemäß eine jeweils präsente Gegenwart besitze, ihr allerdings die Perspektive der Zukunft fehle, könnte man von einer »Negativität« der Zeit der Atonalität sprechen, spielt doch der Begriff der Hörerwartung, der in der Sicht auf die klassische Phase tonaler Musik als zu erfüllende oder auch als zu enttäuschende eine zentrale Position besetzte, in der Wiener Schule als Kategorie eigenen Rechts allenfalls eine negative Rolle.⁸³ Dergestalt durch den Schritt in die Atonalität außer Kraft gesetzt, ist die Möglichkeit der Hörerwartung eo ipso negiert. Festgehalten werden kann somit als Zwischenergebnis unserer kleinen *recherche du temps perdu*, dass mit dem Zerschneiden der Tonalität die interne Zeitlichkeit der tonalen Sprache, die immanente Prozessualität des Kunstwerks und damit unmittelbar einhergehend naturgemäß auch die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung sich fundamental verändern.⁸⁴

Durch den Schritt in die Atonalität kündigte Schönberg, so Adorno in seinem großen Schönberg-Aufsatz aus dem Jahre 1952, in einem »Verzicht auf die üblichen Krücken eines Hörens, das immer schon weiß, was kommt,«⁸⁵ das »Ein-

81 | Webern, »Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen«, S. 57f.

82 | In diesem Zusammenhang wäre Adornos Hinweis auf Schönbergs Insistieren auf der Kategorie einer »Geschichte eines Themas« zu verorten, der bei Adorno eng mit diesen Fragen in Bezug auf Beethoven verbunden ist, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/35 und 38. In diversen weiteren Publikationen findet sich dieser Verweisungszusammenhang ebenfalls, so in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie* (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/529), im Analyse-Kapitel des Berg-Buches (Adorno, *Berg*, XIII/371) und als wichtige »Argumentationshilfe« – mit Schönberg und Beethoven gegen Darmstadt, wenn man diese laxe Formulierung gelten lassen will – mehrfach in dem Aufsatz »Kriterien der neuen Musik«, XVI/185, 211 und 217.

83 | Elmar Budde spricht in diesem Zusammenhang von »Neutralität«, dies scheint mir jedoch etwas zu »milde« formuliert, vgl. Budde, »Musik als Sprache und Musik als Kunstwerk«, S. 663.

84 | In Hinsicht auf die interne »Zeitlichkeit atonalen Komponierens« offenbart sich an dieser Stelle ein dringendes Desiderat der musikphilosophischen Forschung. Eine Diskussion dieses Themenbereichs müsste sich auch mit den Konsequenzen der Frage auseinandersetzen, ob, wenn »tonales Hören« seitens des Rezipienten vorrangig auf die Erwartung der Zukunft bezogen sei, das atonale Denken als auf das Erinnern des Vergangenen bezogen gedacht werden könne. Ein Fingerzeig in diese Richtung könnte hier beispielsweise sein, dass Berg in Bezug auf den *Wozzeck* von Erinnerungsmotiven und eben gerade nicht von Leitmotiven spricht, von denen zu sprechen es sich in Bezug auf die Musikdramen Richard Wagners eingebürgert hat. Vgl. Berg, »Wozzeck-Vortrag von 1929«, zit.n. Redlich, *Alban Berg*, S. 318.

85 | Adorno, »Arnold Schönberg«, X.1/152.

verständnis« mit dem Hörer.⁸⁶ Hier wird – dies sei als zweiter zentraler Aspekt der Bedeutung der Atonalität für die musikalische Sprache festgehalten – das Problem der Verstehbarkeit respektive in der Terminologie der Wiener Schule: der Fasslichkeit in besonderem Maße virulent. Ebendamit schließt sich hier der Kreis zur Notwendigkeit einer musiktheoretischen Begründung der Atonalität unter besonderer Berücksichtigung der Kategorien der Fasslichkeit; der gesamte skizzierte Legitimationsdiskurs der Wiener Schule, der sich im Anschluss an die in gewisser Weise den Beginn der Rezeption dieses fundamentalen musikalischen Sprachverlustes markierenden Skandalkonzerte von 1908 entsponnen hatte, wurde letztlich notwendig, weil die Einheit der musikalischen Sprache als Rekursmöglichkeit auf ein verbindliches und verbindendes Allgemeines der »idealen Kommunikationsgemeinschaft« von Produzierendem, Reproduzierendem und Rezipierendem zu tragen nicht mehr imstande war.

Kunstwerk versus Sprache

Der Verlust der Allgemeinverbindlichkeit der musikalischen Sprache findet allerdings in dem Bruch, den der Schritt in die Atonalität in Hinsicht auf die interne Zeitlichkeit und Fasslichkeit der Komposition bedeutet, als dem letzten Schritt einer konsequenten Entwicklung, die mindestens ein Jahrhundert früher ihren Anfang nahm, lediglich seinen Endpunkt. Auch wenn man aufgrund der Omnipräsenz der »Opusmusik«⁸⁷ insbesondere der Wiener Klassiker immer eine untrennbare Einheit anzunehmen geneigt ist, welche die musikalische Sprache identifizierend an das musikalische Kunstwerk bindet, ist doch darauf zu insistieren, dass geradezu das Gegenteil der Fall sein dürfte: Als

86 | Die Rede von der Kündigung des Einverständnisses mit dem Hörer findet sich an einigen Stellen der Schriften Adornos in genau diesem theoretischen Zusammenhang, so beispielsweise in der *Einleitung in die Musiksoziologie* in Bezug auf Schönbergs Streichquartett op. 10, das durch den Schritt in die Atonalität das Einverständnis mit der Hörerschaft gekündigt habe (Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/284), und in Hinsicht auf die Verstehbarkeit der atonalen Sprache schlechthin in den *Anweisungen zum Hören neuer Musik* (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Anweisungen zum Hören neuer Musik*, XV/247). Von einer Verweigerung des Einverständnisses, das Schönberg wie George gleichermaßen auszeichne, ist in Bezug auf die Georgelieder op. 15 die Rede, die sich – nach Schönbergs berühmter (Selbst-)Deutung in dem Uraufführungs-Programmheft – von der überlieferten Formensprache der Musik entfernen (Adorno, »Arnold Schönberg: Fünfzehn Gedichte aus ›Das Buch der Hängenden Gärten‹ von Stefan George, op. 15. Anton Webern: Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George, op. 4«, XVIII/419). Dass auch der »letzte Beethoven« in der Terminologie Adornos gleichermaßen das Einverständnis (mit dem Hörer) kündige, sei im Rahmen meiner Überlegungen natürlich nur allzu gerne angefügt, vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/278.

87 | Vgl. hierzu Eggebrecht, »Opusmusik«, in: Eggebrecht, *Musikalisches Denken*.

»Todfeind«⁸⁸ aller anderen Kunstwerke will das konkrete Kunstwerk mitnichten einer übergeordneten Sprache subsumiert werden, es will nicht – so ließe sich diese Diskussion verkürzend präzisieren – in Bezug auf seine Allgemeinheit, sondern als je Besonderes verstanden werden. Dergestalt hängt die Entstehung eines emphatischen Begriffs des musikalischen Kunstwerks⁸⁹ direkt mit dem Verlust der Allgemeinverbindlichkeit der musikalischen Sprache zusammen und wird durch diesen gewissermaßen erst ermöglicht.

Dieser Zusammenhang lässt sich anhand der oftmals erzählten Anekdote, die sich um die Drucklegung der Klaviersonate op. 31 Nr. 1 von Beethoven rankt, vielleicht etwas plastischer verdeutlichen, als dies in spröder metatheoretischer Rede möglich wäre: In dem ersten Druck der Sonate im April 1803 ergänzte der Verleger Hans Georg Nägeli gegen Ende des ersten Satzes bekanntlich eigenmächtig vier Takte (Takte 299-302); die verärgerte Reaktion Beethovens ist überliefert und war schon häufig Gegenstand der Disputation.⁹⁰ Nun ist jedoch analytisch nachzuvollziehen, dass ausgerechnet dieser »Fehler«, den Nägeli

88 | Vgl. den Aphorismus »De gustibus est disputandum«, in: Adorno, *Minima Moralia*, IV/84f.

89 | Inwieweit sich dies direkt darin widerspiegelt, dass Komponisten prinzipiell – und nicht mehr nur vereinzelt – beginnen, ihre Opera nicht nur dezidiert als solche zu bezeichnen und damit von anderen Werken und den Werken anderer abzugrenzen, sondern es sich darüber hinaus auch abseits von reinen Verlagsinteressen einbürgert, Werkverzeichnisse von individuellen Autoren anzulegen, wäre näher zu untersuchen. Ich gehe hier nicht auf die weiteren Aspekte dieses vielschichtigen Feldes ein; die Entstehung des Kunstwerkbegriffs und die Untersuchung der Bedingung seiner Möglichkeit ist mit Sicherheit eine der Fragen, die die Musikwissenschaft nicht nur schon seit Längerem beschäftigt hat, sondern auch auf lange Zeit für diverse musikologische Beschäftigungen sorgen wird. In musikphilosophischer Hinsicht nach wie vor führend dürften in dieser Frage die diesbezüglichen Überlegungen von Lydia Goehr sein, vgl. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*.

90 | Kaum eine Erörterung dieser Sonate kommt ohne Rekurs auf diese Begebenheit aus. Hinweisen möchte ich an dieser Stelle lediglich darauf, dass Beethoven selbst diese Angelegenheit tatsächlich äußerst wichtig gewesen sein dürfte; nicht nur entzog er Nägeli sofort die Edition und bot sie einer Reihe von anderen Verlegern an (die nächste Auflage erschien dann bei Simrock mit dem stolzen und ungewöhnlich groß gedruckten Hinweis »Edition très Correcte« auf dem Titelblatt), sondern gemeinsam mit seinem Bruder Karl, der zu dieser Zeit als »Agent« fungierte, plante Beethoven darüber hinaus auch, gewissermaßen im Sinne einer »musikalischen Gegendarstellung« ein Fehlerverzeichnis in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichen zu lassen – ein vermutlich auch damals eher ungewöhnlicher Akt der Öffentlichkeitsarbeit; vgl. den Brief von Beethoven an Breitkopf & Härtel Ende Mai/Anfang Juni 1803, in: Beethoven, *Briefwechsel*, Band I, S. 166f., sowie den Brief von Karl von Beethoven an Breitkopf & Härtel vom 21. Mai 1803, in: Beethoven, *Briefwechsel*, Band I, S. 163f.; digitale Faksimila der oben erwähnten Notenausgaben im Digitalen Archiv des Beethoven-Hauses Bonn.

korrigieren zu müssen glaubte, von Beethoven nicht nur intendiert war, sondern gewissermaßen die »zugrunde liegende Idee«⁹¹ respektive den besonderen »musikalischen Gedanken« ebendieses konkreten musikalischen Kunstwerkes ausmacht, dergestalt, dass eine metrisch-rhythmische Labilität und damit ein bezogen auf die zweitaktige Grundeinheit von Beginn an zu beobachtender Widerstreit zwischen rhythmischer und metrischer Ebene grundlegend und formkonstituierend ist, welcher an ebendieser Stelle gewissermaßen kulminiert.⁹² Darüber hinaus ist auch die gesamte syntaktische Struktur des Satzes im Sinne einer funktionalen Formenlehre »instabil«; bereits der Anfang lässt den »impliziten Hörer«⁹³ über die syntaktische Struktur im Unklaren; beständig changieren im weiteren Verlauf des Satzes die einzelnen Phrasen zwischen eröffnendem, schließendem und weiterführendem Gestus.⁹⁴ Dass sodann gegen Ende vier Takte zu fehlen scheinen, ist innerhalb der Idee des Stückes – kunstwerkimmanent – (sprach)logisch begründet und analytisch begründbar; bezogen auf eine allgemeine musikalische Sprache und innerhalb des unmittelbaren musikalischen Kontextes stellt dies jedoch einen eindeutigen »syntaktischen Fehler« dar, dergestalt, dass hier ein korrespondierender Nachsatz als tonikale Antwort auf einen viertaktigen fragenden Vordersatz in der Dominante schlichtweg verweigert wird und stattdessen eine harmonisch und syntaktisch unbefriedigende, wiederum vordersatzartige Struktur sich anschließt, die ihrerseits nun statt der erwarteten Antwort das Frage-Antwort-Spiel auf Zweitaktigkeit diminuierend erneut das musikalische Geschehen weiterentwickelt; statt eines innerhalb einer tonalen Logik an dieser Stelle zu erwartenden temporären Abschlusses schließt also sofort eine strukturelle Weiterentwicklung an.

Mitnichten war nun – und ebenhierauf kommt es mir mit meiner kurzen Erörterung dieser Anekdote an – der Eingriff Nægelis »careless« und »arrogant«⁹⁵, ebenso wenig scheint es mir sinnvoll, ihn ob seiner korrigierenden Ein-

91 | Vgl. Dahlhaus in Rekurs auf eine Formulierung Beethovens, in: Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven*, S. 183.

92 | Diese Überlegung verdankt sich einem Hinweis von Elmar Budde.

93 | Die naheliegende Indienstnahme des von Wolfgang Iser in der Literaturwissenschaft geprägten Begriffs für musikologische Zwecke hat freilich bereits Rainer Cadenbach initiiert, vgl. Cadenbach, »Der implizite Hörer? Zum Begriff einer ›Rezeptionsästhetik‹ als musikwissenschaftliche Disziplin«. Im Bereich der Wiener Schule lassen sich Ansätze zu einer Theorie des impliziten respektive »idealen« Hörers in der Formenlehre von Erwin Ratz erblicken, vgl. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, besonders S. 27ff.

94 | Vgl. diesbezüglich auch Scott Burnham, der auf der Basis der Marxschen Unterscheidung von »Gang« und »Satz« den Beginn dieser Sonate einer näheren Betrachtung unterzieht: »These first forty-five bars are thus construed as a form-generating opposition between a *Gang*-engendering motive and a *Satz*-engendering motive, between the will to motion and the will to closure.« (Burnham, *Beethoven Hero*, S. 73.)

95 | Lockwood, *Beethoven*, S. 137. Ich beziehe mich auf die umfassende Beetho-

fügung als »historic blunderer«⁹⁶ zu bezeichnen, sondern ganz im Gegenteil: Als korrekter und verantwortungsbewusster Verleger vollzog Nägeli auf dem Hintergrund einer allgemeinverbindlichen musikalischen Sprache lediglich die Korrektur eines »eindeutigen« musiksprachlichen Textfehlers. Dass er ebendieses als »Schreibversehen« und nicht als »besondere Eigenart« oder gar als den »musikalischen Gedanken« dieses besonderen Kunstwerks zu werten wusste, dürfte aus seiner musikhistorischen und musiktheoretischen Perspektive wohl damit durchaus befriedigend zu erklären sein, dass diese Komposition nicht zuletzt auch in dieser Hinsicht durchaus einen Präzedenzfall in der Musikgeschichte darstellt, wird sie doch vielerorts als initiiertes Werk des »neuen Wegs« Beethovens gewertet.

Hiermit ist auf fundamentale Veränderungen im wechselseitigen Verhältnis des musikalischen Kunstwerks und der musikalischen Sprache verwiesen; das Kunstwerk erhält als Träger einer ihm eigentümlichen besonderen *Idee* zusehends den Status souveräner Autonomie. Es ist nicht mehr ausschließlich über seinen Gattungsbezug oder seinen funktionalen Zusammenhang (Kirche, Kammer, Theater) definiert, sondern erhebt den Anspruch, als einzigartiges, konkretes Kunstwerk eines individuellen Autors wahrgenommen zu werden.⁹⁷ Ebendieses besondere und autonome Werk kann sich ob seiner Souveränität nun auch gegen die musikalische Sprache als das übergreifend Allgemeine stellen; das besondere Kunstwerk kann über die allgemeine Sprache, die es »spricht«, gewissermaßen spielerisch verfügen.

Material versus Sprache

Ein dritter Aspekt, der für die Frage der syntaktischen, grammatischen und formalen Sprachähnlichkeit der Musik von Relevanz ist, betrifft das (Spannungs-)Verhältnis der »musikalischen Sprache« und des »musikalischen Materials« in der spezifischen Begriffsprägung Adornos, ist doch diesbezüglich die Frage zu reflektieren, wie sich die Annahme einer intersubjektiv wirkenden, Allgemeinheit herstellenden und die Möglichkeit der Kommunikation garantierenden »musikalischen Sprache« und die Konzeption der geschichtlichen Tendenz des Materials miteinander vertragen. Die Virulenz der sich hierin manifestierenden Problematik, die Adorno in seinen Beethoven-Fragmenten verschiedentlich herausstreicht,⁹⁸ kann am besten ausgehend von einer der exponierten Referenzstellen der Materialdiskussion aus der *Philosophie der neuen Musik* verdeutlicht werden:

ven-Studie von Lewis Lockwood, weil diese – immerhin als für den Pulitzer-Preis nominierte musikwissenschaftliche Heroentat – nach Ansicht zahlreicher hymnischer Rezensionen den derzeitigen Beethoven-Forschungsstand bestens zusammenfasse; die Erzählweise dieser Anekdote eignet jedoch vielen Publikationen über nunmehr fast zwei Dekaden hinweg gleichermaßen.

96 | Lockwood, *Beethoven*, S. 138.

97 | Vgl. hierzu beispielsweise Eggebrecht, »Opusmusik«, besonders S. 24 off.

98 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/95. Dazu auch Hinton, »Adorno's Unfinished Beethoven«, besonders S. 152.

»Über Wahrheit und Falschheit von Akkorden entscheidet nicht deren isoliertes Vorkommen. Sie ist messbar allein am gesamten Stand der Technik. Der verminderte Septimakkord, der in den Salonpiècen falsch klingt, ist richtig und allen Ausdrucks voll am Beginn von Beethovens Sonate op. 111. Nicht nur, daß er hier nicht aufgeklatscht ist, daß er aus der konstruktiven Anlage des Satzes hervorgeht. Sondern das technische Gesamtniveau Beethovens, die Spannung zwischen der äußersten ihm möglichen Dissonanz etwa und der Konsonanz; die harmonische Perspektive, die alle melodischen Ereignisse in sich hineinzieht; die dynamische Konzeption der Tonalität als ganzer verleiht dem Akkord sein spezifisches Gewicht. Der historische Prozeß jedoch, durch den er es verloren hat, ist irreversibel.«⁹⁹

Dort also, wo der verminderte Septimakkord funktional in einen Sprachzusammenhang eingebunden ist oder zumindest auf einen solchen bezogen werden kann, ist er »richtig«; »falsch«, »abgenutzt« und »schäbig« wird er erst dann, wenn er losgelöst als bloß schmückende, »aufgeklatschte« Vokabel verwendet wird, so in den »Salonpiècen«, die eben nicht die »dynamische Konzeption der Tonalität« aus »Freiheit selbst reproduziert«¹⁰⁰ haben. Adorno betont hier einen für das Verhältnis der musikalischen Sprache und des musikalischen Materials nicht unwesentlichen Aspekt: Nicht nur offenbart sich in Hinblick auf das musikalische Material die prekäre Möglichkeit, dass das Material sich gleichsam erschöpfen und an eine »absolute Grenze«¹⁰¹ gelangen könnte, sondern vor allem erweist sich an ebendieser theoriearchitektonisch bedeutenden Stelle der grundlegende Umstand, dass die musikalische Sprache und das musikalische Material nicht miteinander identisch sind. Mitnichten kann davon ausgegangen werden, die musikalische Sprache konstituiere sich auf der Basis des musikalischen Materials, das musikalische Material liefere gleichsam die Bausteine, aus denen dann in einem weiteren Schritt die musikalische Sprache gebaut werde. Vielmehr – und damit geraten wir an einen Punkt, der für die weitere Theoriebildung Adornos von größter Relevanz ist – ist darauf zu insistieren, dass Sprache und Material demzufolge nicht nur in einem Konkurrenzverhältnis zueinander stehen, sondern auch gänzlich auseinander treten können. Die absolute Kohärenz beider ist – wie Adorno dies an einigen Werken Beethovens beobachtet – eigentlich eher ein singulärer Glücksfall in der Musikgeschichte und stellt keineswegs den Normalfall dar; die Materialgeschichte der musikalischen Romantik beispielsweise deutet Adorno demgegenüber als »die Geschichte der Zersetzung der musikalischen Sprache und ihrer Substitution durchs »Material«¹⁰². Ist in Hinsicht auf die »Schäbigkeit und Vernutztheit des verminderten

99 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/41.

100 | Vgl. abermals Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/70.

101 | Vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/155. Auf die Konsequenzen dieser Idee einer »absoluten Grenze des geschichtlichen Tonraums«, die Adorno im Zusammenhang mit dem von ihm verorteten »Altern der Neuen Musik« namhaft macht, werde ich im weiteren Verlauf zurückkommen.

102 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/95.

Septakkordes« ein Niedergang einzelner musiksprachlicher Rudimente zu beobachten, so besitzt diese Tendenz in den »kompositionstechnischen Funden« gewissermaßen ein »positives« Pendant,¹⁰³ sind doch diese im Sinne einer Neudefinition musikalischen Materials als konkrete musiksprachliche Elemente verfügbar gemacht worden.¹⁰⁴ Adorno beschreibt dies mit einem eindrücklichen Bild in seinem Aufsatz über »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren« aus dem Jahre 1956:¹⁰⁵

»Das waren aber jene exterritorialen, noch nicht mit musiksprachlichen Intentionen besetzten Akkorde, eine Art musikalischer Neuschnee, in dem das Subjekt noch keine Spur hinterlassen hatte.«¹⁰⁶

Zu diesen musiksprachlichen Mitteln – die, auch wenn die diesbezüglich von Adorno herangezogenen Beispiele besonders handgreiflich sind, nicht nur auf »Akkorde« zu beschränken wären – gehört der berühmte Quartettenakkord aus Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 ebenso wie der »Tristan-Akkord«¹⁰⁷. Nach dem *Tristan* beispielsweise kann man jenen Akkord nicht mehr naiv sprachlich, gewissermaßen als allgemein verfügbare Vokabel verwenden, er ist wie in Bergs *Lyrischer Suite* nur mehr als Zitat verfügbar, er ist durch seine Fixierung als Besonderes quasi »verbraucht«. Insofern trifft die Bezeichnung einer gan-

103 | Man könnte sich diesen Vorgang auch an dem ökonomischen Vorgang verdeutlichen, den Boris Groys in Hinblick auf die Möglichkeit der Profanisierung von einzelnen Kunstwerken beschreibt, die gewissermaßen die Grenze zwischen Kunst und profanem Raum überschreiten. Der Witz dieser Deutung – und darin läge eventuell eine Möglichkeit der Verknüpfung mit den Überlegungen Adornos – ist, dass dieses »Tauschgeschäft« in der Interpretation von Groys gewissermaßen den Nukleus künstlerischer Innovation schlechthin darstellt, vgl. Groys, *Über das Neue*, besonders S. 53ff.

104 | Freilich »trocknen« solche Funde »durch die Konzentration auf musikalische Materialbeherrschung oder, in der Sprache der »Dialektik der Aufklärung« auf Naturbeherrschung« ein, vgl. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/200. Zu dieser Metaphorik wie auch zu dem Vorgang der Material-Werdung von Sprache vgl. Kapp, »Noch einmal: Tendenz des Materials«.

105 | Der erste Teil dieses Textes bildet dann das berühmte »Fragment über Musik und Sprache«; freilich ist es nicht ganz so »unklar« wie Tiedemann in seiner »Editorischen Nachbemerkung« bemerkt, warum in den weiteren Publikationen der zweite Teil des Aufsatzes fortgelassen und nur mehr der erste als »Fragment« publiziert wurde, besteht doch jener zweite Teil in weiten Teilen aus einer scharfen Polemik gegen die Tendenzen der neuesten Musik, während der erste *aequo animo* universale musikphilosophische Fragen abhandelt und nicht zuletzt deshalb ein breiteres Interesse beanspruchen darf.

106 | Adorno, »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren«, XVI/656.

107 | Vgl. Adorno, »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren«, XVI/655f.

zen Generation als »Tristan-Generation« den Nagel diesbezüglich auf den Kopf. Wiewohl Sprache, wie an diesen beiden gegenläufigen Tendenzen zu beobachten war, in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zum musikalischen Material steht,¹⁰⁸ ist sie ebenso historisch definiert und unterliegt wie dieses einem geschichtlichen Wandel.

Sprachähnlichkeit der Musik IV (Begriffslose Sprache)

Abschließend sei nunmehr noch die Bedeutung des vierten der von Wellmer namhaft gemachten Aspekte einer Sprachähnlichkeit der Musik mit flüchtigen Strichen skizziert, um andeuten zu können, wie hoch der Anspruch greift, der in Adornos Beethoven-Deutung mit dem Zusammenhang von Musik und Sprache generell verhandelt wird. Freilich gehört dieser Komplex zu einem der Lieblingsgebiete der ästhetischen und erkenntnistheoretischen Adorno-Exegese und wurde vielerorts bereits sehr differenziert diskutiert; meine folgenden Ausführungen markieren demgegenüber lediglich die Einsatzstelle der Beethoven-Interpretation Adornos innerhalb dieser Konstellation.¹⁰⁹

Die Sprachähnlichkeit der Musik, die sich erfülle, »indem sie [die Musik, n.u.] von der Sprache sich entfernt«¹¹⁰, findet ihren Widerschein gewissermaßen darin, dass die Musik nicht selten als »begriffslose Sprache«¹¹¹ gedacht wird, die als die »eine der auseinandergebrochenen Hälften«¹¹² auf die »wahre Sprache als auf eine, in der der Gehalt selber offenbar wird«¹¹³, verweise. In der »komplementären Unzulänglichkeit von ästhetischer und diskursiver Erkenntnis«¹¹⁴ verbleiben die begrifflichen Anstrengungen der diskursiven Wortsprache – mithin der Philosophie – ebenso in einem Raum des Nicht-Erreichens der Wahrheit und somit des Utopischen wie diejenigen der begriffslosen Kunst, allen voran der Musik. In diesem Zusammenhang spielt die Sprachähnlichkeit der

108 | Die Parallelführung Adornos von Sprache und Material der Musik in seinem späten Vortrag »Über den Spätstil Beethovens« ist meines Erachtens einer etwas zu laxen Formulierung geschuldet, vgl. Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/268. In seinem Vortrag und späteren Aufsatz »Das Altern der Neuen Musik« formuliert Adorno diesbezüglich noch bedeutend differenzierter, wenn er die Möglichkeit einer »Trennung musikalischer Sprache und musikalischen Materials« reflektiert, vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/161.

109 | Vgl. in diesem Zusammenhang beispielsweise die einschlägigen Arbeiten von Kager, Tiedemann, Wellmer und Zenck.

110 | Diese vermeintlich kontradiktorische Sentenz bildet bekanntlich den Schlusssatz des »Fragments über Musik und Sprache«.

111 | Vgl. beispielsweise Zenck, *Kunst als begriffslose Erkenntnis*, besonders S. 117-137.

112 | Wellmer, »Adorno, Anwalt des Nicht-Identischen«, S. 155.

113 | Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, XVI/252.

114 | Wellmer, »Adorno, Anwalt des Nicht-Identischen«, S. 155.

Musik eine eminent wichtige Rolle für Adornos »Utopie der Erkenntnis«¹¹⁵. In Hinblick auf die im Prolog aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Philosophie und damit auf den spezifischen Sprachbezug der Musik wäre an dieser Stelle festzuhalten, dass das im Wahrheitsgehalt der Kunst konvergierende Verhältnis von Philosophie und Kunst¹¹⁶ bei Adorno im Sinne eines beiderseitigen Bedürfnisses gefasst ist und letztendlich in der Sprachähnlichkeit der Musik eine Verankerung findet:

»Die Werke sprechen wie Feen in Märchen: du willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.«¹¹⁷

Die Musik – und das mag den Vorrang der Musik im Rahmen der ästhetischen Theorie Adornos erklären – vermag sich dieser Utopie der Erkenntnis anzunähern, da ihre »Idee [...] die Gestalt des göttlichen Namens«¹¹⁸ sei. Dieser »Begriff« des Namens,¹¹⁹ der als »Ideal der vollkommenen Erkenntnis«¹²⁰ gleichsam »die absolute Einheit von Sache und Zeichen«¹²¹ beinhaltet, ist freilich nicht auszusprechen.¹²² In weiterer Folge – und hierin erweist sich ein theologisches Moment, das in der Folge Benjamins messianisch-versöhnungsutopisch überformt ist – setzt Adorno die Musik in eine Nähe zum Gebet:¹²³

115 | Vgl. in Bezug auf eine begriffslose Erkenntnis unter besonderer Berücksichtigung der Musik Beethovens beispielsweise Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/411.

116 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/197.

117 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/191.

118 | Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, XVI/252.

119 | Vermutlich gibt es innerhalb der Theorie Adornos keinen Begriff, für den das Prädikat »Begriff« unzutreffender wäre als für den »Begriff« des Namens; freilich stehen der deutschen Sprache nicht allzu viele Begriffe zur Verfügung, um den »Inbegriff des nichtbegrifflichen Begriffs« des Namens begrifflich fassen zu können; auch dies wohl nur ein unbeholfener Ausdruck der Tatsache, dass Philosophie »wesentlich« nicht – begrifflich – referierbar ist.

120 | Pöltner, »Sprache der Musik«, S. 157.

121 | Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, XVIII/154. Die Überlegungen Adornos zum Begriff des Namen leiten in diesem Aufsatz im Übrigen die bereits diskutierte Passage über die Sonate *Les Adieux* ein. Dies mag nicht zuletzt auf die interne Verknüpfung der unterschiedlichen Aspekte der Sprachähnlichkeit der Musik hinweisen.

122 | Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die *Dialektik der Aufklärung*, in der es heißt, »[i]n der jüdischen Religion [...] bleibt das Band zwischen Namen und Sein anerkannt durch das Verbot, den Gottesnamen auszusprechen« (Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, III/40).

123 | »Wenn Benjamin in der frühen Arbeit über Sprache annimmt, daß in Ma-

»Musik spricht, dein Wille geschehe. Es ist die reine Sprache des Gebets als der ergebnen Beschwörung. Damit aber hängt Beethoven aufs tiefste zusammen durch das Moment der *Rhetorik*. Seine Musik ist das innerweltliche Gebet der Bürgerklasse, die rhetorische Musik die Säkularisierung der christlich-liturgischen. Was an seiner Musik Sprache und Humanität ist, wird von hier aus zu entfalten sein.«¹²⁴

Eine Verklammerung des Themas der begriffslosen Erkenntnis und der musikalischen Sprache ergibt sich in einer durch verschiedene Schriften sich ziehenden Konstellation, die die musikalische Sprache als »Sprache der Hoffnung auf Versöhnung«¹²⁵ zu umkreisen versucht: »Hoffnung ist eines der von Musik spezifisch zu gebenden bilderlosen Bilder d.h. sie gehört überhaupt der Sprache der Musik an.«¹²⁶ In den Paralipomena zur *Ästhetischen Theorie* findet sich eine Weiterführung dieser Überlegung, die ihren Ausgang von der *Sturmsonate* op. 31 Nr. 2 nimmt und sich in ebendiesem Zusammenhang sowohl in den Beethoven-Fragmenten¹²⁷ als auch in den veröffentlichten Schriften wieder findet:¹²⁸

lerei und Plastik die stumme Sprache der Dinge in eine höhere aber ihr ähnliche übersetzt sei, so ließe von der Musik sich annehmen, daß sie den Namen als reinen Laut errettet – aber um den Preis seiner Trennung von den Dingen. Verhältnis zum Gebet.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/235.) Fast wortgleich ist dieses Fragment in die *Minima Moralia* eingegangen, vgl. Adorno, *Minima Moralia*, IV/254.

124 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/235.

125 | Pöltner, »Sprache der Musik«, S. 159.

126 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/251; diese Passage entstammt einem Fragment, das wiederum über die Sonate *Les Adieux* handelt. Adorno arbeitet hier mit der Umdeutung einer musikalischen Hoffnung und einer transzendenten Hoffnung schlechthin.

127 | »Hoffnung und Stern: Fidelioarie und 2. Thema aus dem langsamen Satz der d-moll-Sonate op. 31.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/245.) Vgl. auch: »Der Charakter des ›Sterns‹: im 2. Thema des Adagios aus op. 31,2; in der Des-dur-Stelle im Adagio aus op. 59,1; im Beginn des Trios im Trauermarsch der Eroica, und in Fidelio. Dieser Charakter verschwindet dann. Sind seine Erben die kurzen gesangsartigen Sätze in der As-dur-Sonate op. 110, im B-dur- und F-dur-Quartett und die Arietta.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/246.)

128 | »Manche Takte Beethovens klingen wie der Satz aus den Wahlverwandtschaften ›Wie ein Stern fuhr die Hoffnung vom Himmel hernieder‹; so im langsamen Satz der d-moll-Sonate op. 31,2. Man muß lediglich die Stelle im Zusammenhang des Satzes spielen und dann allein, um zu hören, wie sehr sie ihr Inkommensurables, das Gefüge Überstrahlende, dem Gefüge verdankt. Zum Ungeheuren wird sie, indem ihr Ausdruck über das Vorhergehende durch die Konzentration einer gesanglichen, in sich vermenschlichten Melodie sich erhebt. Sie individuiert sich in Relation zur Totalität, durch diese hindurch; ihr Produkt so gut wie ihre Suspension.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/280.) Im Hintergrund dieser Überlegung steht freilich der *Wahlverwandtschaften*-Essay Benjamins.

»Der Geist der Kunstwerke ist nicht, was sie bedeuten, nicht was sie wollen, sondern ihr Wahrheitsgehalt. Der ließe sich umschreiben als das, was an ihnen als Wahrheit aufgeht. Jenes zweite Thema des Adagios der d-moll-Sonate op. 31,2 von Beethoven ist weder bloß eine schöne Melodie [...] noch durch seine absolute Expressivität für sich ausgezeichnet. Trotzdem gehört der Einsatz jenes Themas zu dem Überwältigenden, darin, was der Geist von Beethovens Musik heißen darf, sich darstellt: Hoffnung, mit einem Charakter von Authentizität, der sie, ein ästhetisch Erscheinendes, zugleich jenseits des ästhetischen Scheins trifft.«¹²⁹

Die ambivalente »Mehrdeutigkeit« der meinenden Wortsprache, einerseits ein Gebet sprechen zu können, andererseits aber auch auf eine »materiale« Rhetorizität verwiesen zu sein – gleichsam im Darstellen des Höchsten an das Verwenden von Punkt, Komma und Semikolon gebunden zu sein –, findet sich nun ebenso in der Musik. Freilich ist Beethovens Musik »entmythologisiertes Gebet«, freilich ist sie – auch in ihrem Gebet – an einen Septakkord, der vom Komponisten nach Gutdünken mehr oder minder geschickt einzusetzen ist,¹³⁰ gebunden, der – dictu horribile – auch zu einem vernutzten Stilmittel heruntersinken kann. Dies ist auch bereits bei Beethoven möglich, wie Adorno an einigen Stellen in Hinblick auf die »Kehrseite der Beherrschung des Materials«¹³¹ notiert, was nicht nur dazu führt, dass die Beethovensche Musik mitunter »etwas Arrangiertes, die Wirkung Berechnendes«¹³², sondern – und ebendies liege der Schlüssel »für das *kritische* Moment Beethoven gegenüber«¹³³ – etwas zutiefst Ideologisches an sich habe:

»Musik ist der Name im Stand der absoluten Ohnmacht und zugleich Bedeutungsferne und beides ist das gleiche. Das Heilige der Musik ist ihre Reinheit von Naturbeherrschung, ihre Geschichte aber die unabdingbare Entfaltung zur Naturbeherrschung als zur Herrschaft über sich selbst, ihre Instrumentalisierung, die von ihrem Bedeutung-Annehmen nicht kann getrennt werden.«¹³⁴

129 | Adorno, Parapomona zur *Ästhetischen Theorie*, in: Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/423.

130 | Zu diesem von Adorno gerne angeführten Zusammenhang, der im Rahmen der Fragmente an mehreren Stellen auftaucht, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/86, 121.

131 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/119.

132 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/119.

133 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/121, Hervorhebung original.

134 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/248.

Zur verlorenen Sprache des musikalischen Sinns

In dem bereits mehrfach befragten und zitierten »Fragment über Musik und Sprache« notiert Adorno, dass »das Verhältnis von Sprache und Musik kritisch geworden«¹³⁵ sei. Dies bezieht er – in Hinblick auf den Umstand, dass die erste Fassung dieses Textes, die diese Sentenz bereits enthält, im Jahre 1953 erstmals veröffentlicht wurde – mittels des Zusatzes »heute« dezidiert auf die Musik der Fünfzigerjahre; das Kritisch-Werden des Verhältnisses von Musik und Sprache ist also in den und durch die neuesten Tendenzen kompositorischen Fortschritts begründet. Um das von Adorno ausgemachte Problem der Destruktion der musikalischen Sprache in den Tendenzen der Musik nach 1950¹³⁶ und die Konsequenzen für seine Musikästhetik zu beleuchten, greife ich erneut die Überlegungen zur Sprachähnlichkeit der Musik auf, und zwar nunmehr als gesamten Komplex, in welchem, auch wenn explizit nur über einen Aspekt gehandelt wird, alle Aspekte implizit mitverhandelt werden. Als Ausgangspunkt kann in Rekurs auf das bis hierher Verhandelte namhaft gemacht werden: Adorno beobachtet an den Entwicklungen der neuesten Musik eine seines Erachtens prekäre Ambivalenz zwischen dem Fortschritt des Komponierens und dem Sprachcharakter der Musik; aufgrund der Dominanz des Materials drohe hierbei ebendieses Verhältnis im Komponieren nach 1950 ins Ungleichgewicht zu geraten. An genau dieser theoretischen Stelle ist nunmehr der vehemente Widerspruch Adornos zu verorten; diesen auf seine Argumentationsstruktur und die spezifische Rolle hin zu untersuchen, die der Musik Beethovens innerhalb dieser Diskussion beigemessen wird, sei Aufgabe der folgenden Ausführungen.

Destruktion der musikalischen Sprache

Die polemische Parole »Schönberg est mort«, die nur wenige Monate nach dem Tode Schönbergs von Pierre Boulez ausgegeben wurde, bezieht sich in nicht unerheblichem Maße auch auf Fragen der musikalischen Sprache.¹³⁷ Der Vorwurf

135 | Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, XVI/252, und Adorno, »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren«, XVI/650.

136 | Wellmer deutet die Darmstädter Tendenzen der »Entsprachlichung« nicht als Destruktion der (alten) musikalischen Sprache, sondern als Konstruktion einer neuen Musiksprache, vgl. Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 298. Diese harmonisierende Sicht der Dinge ist aus musikhistorischer Distanz vermutlich korrekt, allerdings bringt sie sich letztlich um die wertvollen Einsichten, die sich durch die Analyse der Abwehrbewegungen Adornos gegenüber der von ihm verorteten Bedrohung der Musiksprache und des musikalischen Sinns schlechthin ergeben könnten; wiederum ist mit Adorno festzuhalten, dass der Blick der Kritiker zumeist schärfer ist als der der Apologeten, vgl. beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/95.

137 | Vgl. Kovács, »Warum Schönberg sterben mußte«. Wenn man die Gleichsetzung Schönbergs mit Leibowitz nicht nur als »doppelten Vatermord« durch Bou-

der jungen Komponisten gegenüber Schönberg, dieser halte an Rudimenten einer längst zerstörten Musiksprache fest und gehe bei allem innovativen Potential in ebendiesem Zusammenhang äußerst inkonsequent vor, führte bekanntlich dazu, dass Webern im Gegensatz zu Schönberg zu einer Ikone einer reinen musikalischen »Struktur«¹³⁸ – bereinigt von allen musiksprachlichen Schlacken der Tradition – stilisiert wurde; dessen Festhalten an den durch die Atonalität nicht zerstörten Rudimenten der musikalischen Sprache hatte man – wie die zahlreichen Webern-Analysen der Komponisten der seriellen Avantgarde belegen¹³⁹ – insbesondere in seinem Spätwerk prima facie nicht entdeckt oder ihre Existenz schlichtweg ignoriert.¹⁴⁰ Dieser Hinweis findet sich auch bei Adorno, und zwar – worauf im Anschluss an das oben Verhandelte hinzuweisen wäre – in einer ausdifferenzierenden Entgegensetzung von musikalischer Sprache und musikalischem Material:

»Es fällt ja nicht schwer, an den großen Exponenten der Neuen Musik, auch an Schönberg selber, traditionelle Momente zu entdecken. Vor allem solche musiksprachlicher Art, also der Ausdruckscharaktere und der inneren Zusammensetzung der Musik, im Gegensatz zu dem völlig umgepflügten musikalischen Material.«¹⁴¹

Freilich sind die Schlüsse, die Adorno aus dieser Beobachtung zieht, den Überlegungen der Darmstädter Serialisten diametral entgegengesetzt, erfährt diese Denkfigur doch eine radikale Umdeutung: Das Festhalten Schönbergs an den musiksprachlichen Rudimenten sei notwendiger Bestandteil von Schönbergs *bestimmter Negation* der Tradition; die musikalische Tradition sei in seinem

lez werten möchte, so ist in der hier von Boulez kritisierten Konstellation Schönberg – Leibowitz – musikalische Sprache eigentlich das Komponieren Beethovens der geheime Fluchtpunkt.

138 | Auch Adorno beobachtet, dass diese Entwicklung bereits bei Webern ihren Anfang nehme, auch dieser komme seinem »Verzicht auf musiksprachliche Mittel« in seinen späteren Werken bereits recht nahe, vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/151.

139 | Verwiesen sei – pars pro toto – auf das Webern-Heft, das 1955 im Aperiodikum *die reihe* erschien und diverse Webern-Analysen der ersten Reihe der Komponisten der »Darmstädter Schule« enthielt.

140 | Der »linguistic turn« der Webern-Rezeption, der im Anschluss an die serielle Webern-Rezeption wiederum das musiksprachliche Element seines Komponierens in den Vordergrund stellte, wurde erst später eingeläutet; in musikwissenschaftlicher Hinsicht war mit Sicherheit Elmar Buddes Dissertation über die George-Lieder op. 3 bahnbrechend, wie auch die gegen den seriellen Pointilismus gerichteten Analysen von Peter Stadlen, die ihren Ausgang in der Einstudierung der *Variationen* op. 27 mit Webern selbst ihre Wurzeln finden, eine wichtige Stellung einnehmen. Vgl. diesbezüglich zusammenfassend auch Krones, Art. »Webern«, besonders Sp. 605ff.

141 | Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/149.

Werk – und ebendies erweise sich symptomatisch an den musiksprachlichen Rudimenten der traditionellen tonalen Sprache – *aufgehoben* im dreifachen Hegelschen Sinne. In Gegensatz dazu sieht Adorno das Vorgehen der Verfechter seriellen Komponierens. Diese vollzögen, so der Kernpunkt der Darmstadt-Kritik Adornos, ihr Komponieren in einem gleichsam geschichtslosen Raum, ohne Rücksicht auf die Tradition der Musik, in *abstrakter Negation*,¹⁴² dadurch ergebe sich eine »Gefahr des Gefahrlosen«,¹⁴³ da Innovation und Kritik nichts mehr »kosten« und somit beliebig würden. Adorno argumentiert in diesem Zusammenhang einmal mehr mit Schönberg (und damit auch mit dem diesem in musikästhetischer Hinsicht stets zugrunde liegenden Beethoven) gegen Darmstadt, wenn er die neuesten Tendenzen seriellen Komponierens in den Blick nimmt.¹⁴⁴ In Darmstadt sollen, so die kritische Sicht Adornos, sowohl das kompositorische Subjekt als auch damit verbunden die musikalische Sprache schlechthin »ausgemerzt« werden,¹⁴⁵ es setze sich eine Allergie gegen alles wie auch immer entfernt Sprachähnliche durch.¹⁴⁶ Hierbei ist das Bewusstsein davon, dass Sprache und Material auseinander treten können und in der neuen Musik auch tatsächlich auseinander getreten sind – und zwar durch positive (kompositionstechnische Funde) wie durch negative (Schäbigkeit und Vernutztheit des Septimakkordes) Momente gleichermaßen – *expressis verbis* angesprochen; nichtsdestotrotz gelte es, wie Adorno im Rahmen seiner Darmstädter Vorlesung »Vers une musique informelle« einige Jahre später formulieren wird, diese auseinander gebrochenen Tendenzen wieder einander anzunähern, wieder zu dem Zustand zu gelangen, der das Komponieren Beethovens ausmachte:

»So gewiß die Neue Musik Musiksprache und musikalisches Material zur vollen Kongruenz bringen muß, so wenig ist diese Kongruenz doch darin zu suchen, daß man die musikalische Sprache einfach ausmerzt und den entqualifizierten Rest sich selbst überlässt, oder, anstatt ihn zu durchdringen, ihn mit bloßen Ordnungsschemata überspinnt.«¹⁴⁷

142 | Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/151, vgl. zu dieser Argumentationsfigur auch in Hinsicht auf den Bereich des musiksprachlichen Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/186f.

143 | Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/143.

144 | Vgl. zur Herleitung dieses Arguments besonders Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/147ff.

145 | Vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/151: »Er [Boulez, n.u.] und seine Anhänger sind darauf aus, zugleich mit den Resten des traditionellen musikalischen Idioms auch jegliche kompositorische Freiheit als Willkür zu beseitigen: in der Tat ist jede Regung des Subjekts in der Musik zugleich eine der musikalischen Sprache.«

146 | Vgl. Adorno, »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren«, XVI/654.

147 | Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/159f.

Sinn-Losigkeit

Da die rebellierende Absage an die musikalische Sprache schlechthin mit einer Destruktion des musikalischen Sinns unmittelbar einhergehe, werde durch die neueren kompositorischen Tendenzen, wie Adorno in seinen Überlegungen zu den »Kriterien der neuen Musik« im Jahre 1957 ausführt, in besonderem Maße der Begriff des musikalischen Sinns virulent:

»Die Rebellion der radikalen jungen Komponisten gegen alle Spuren traditioneller sprachbildender Mittel der Musik, am Ende gegen den musikalischen Sinn ist wohl erst unter solchem Aspekt ganz zu begreifen. Sie verwerfen an Musik, wodurch sie überhaupt noch an Sprache gemahnt, um den falschen Frieden aufzukündigen, den heute bereits ausstrahlt, was überhaupt noch wie Sprache und Sinn klingt und damit die Negativität verleugnet, das Agens von Spannung.«¹⁴⁸

In der traditionellen Musik sieht Adorno durch die tonale Musiksprache nicht nur einen musikalischen Strukturzusammenhang, sondern darüber hinaus *automatisch* auch musikalischen Sinn als Sinn-Zusammenhang garantiert.¹⁴⁹ In den neuesten Tendenzen der frühen Fünfzigerjahre büße jedoch die »Idee musikalischen Sinnes« ihre Selbstverständlichkeit ein, da nicht mehr von einer Einheit von (musikalischem) Sinn und (tonaler) Sprache ausgegangen werden könne.¹⁵⁰ Die bisherigen »sinnstiftenden Kategorien« der »tradierten Musiksprache« haben ihre Allgemeinverbindlichkeit verloren,¹⁵¹ und zwar – das macht den Kernpunkt von Adornos Kritik aus – im Gegensatz zu der Phase der freien Atonalität, die Adorno stets als eine Aufhebung der traditionellen Musiksprache im Sinne einer bestimmten Negation denkt, während hingegen – was freilich von den Darmstädter Komponisten auch *expressis verbis* so intendiert war – in den neuesten Tendenzen sämtliche Traditionsbezüge als gleichsam absolute Negation durchschnitten würden. Adornos Darmstadt-Kritik kulminiert in dem Vorwurf der absoluten Sinnlosigkeit der Stücke, die eben in dem Verzicht auf

148 | Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/210.

149 | Dies trifft – wie bereits oben ausgeführt – sowohl auf Produktion wie auch auf Reproduktion und Rezeption von Musik zu: »Vordergründig brauchte sich die traditionelle Musik nicht darum zu sorgen, wie weit sie sinnvoll sei, insofern das vorgegebene Idiom einen Sinnzusammenhang zu garantieren schien. Vokabeln, Grammatik, Syntax, die Logik zumal des harmonischen Fortgangs waren eingeübt, wie die der redenden Sprache, sie erlaubten auch bei der Wiedergabe, drastisch darüber zu urteilen, ob diese die Sprache der Musik spreche oder klinge, wie wenn einer etwas liest, was er nicht versteht.« (Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/185.)

150 | »Durch die atomistische Disposition der Elemente zergeht der Begriff des musikalischen Zusammenhangs, ohne den von Musik doch wohl nicht die Rede sein kann.« (Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/157.)

151 | Alle als Zitate gekennzeichneten Formulierungen dieser referierenden Paraphrase in: Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/184.

alles Sprachähnliche und somit in dem Versuch, mit dem Subjekt auch der musikalischen Sprache vollständig sich zu entledigen, ihre Wurzel findet:

»Diese Stücke sind musikalisch im strengen Verstande sinnlos, ihre Logik, ihr Aufbau und Zusammenhang weigert sich dem lebendig hörenden Vollzug, der Basis jeden Taktes auch bei Schönberg. War der traditionelle Begriff des musikalischen Sinns gebildet an der Sprachähnlichkeit der Musik, und hatten die revolutionären Werke der Neuen Musik in ihren Ausbrüchen gegen ihn rebelliert, um der Sprachähnlichkeit sich zu entledigen und den meist nur lax gebrauchten Begriff absoluter Musik zu verwirklichen, so blieben doch selbst die Ausbrüche Momente eines Sinnzusammenhangs. Auch das Sinnlose kann als Kontrast und Negation des Sinns, sinnvoll werden, so wie in der Musik das Ausdruckslose eine Gestalt des Ausdrucks ist. Damit aber haben jene jüngsten Bestrebungen nichts zu tun.«¹⁵²

Die serielle Schule ziele zwar durchaus auf Richtigkeit im Sinne (mathematischer) Kohärenz, mitnichten garantiere jedoch »Richtigkeit« auch gleichzeitig musikalischen Sinn. In diesem Zusammenhang ist die vielzitierte, von Adorno selbst in einigen einschlägigen Texten explizit¹⁵³ und implizit¹⁵⁴ angesprochene Anekdote zu verorten, derzufolge er in einem Darmstädter Seminar von Stockhausen auf die »Sinnlosigkeit« der Suche nach Vorder- und Nachsatz in der (prä)seriell determinierten Sonate für zwei Klaviere von Karel Goeyvaerts hingewiesen wurde.¹⁵⁵ Freilich räumt Adorno bereits in seinem polemischen Katalog »Kriterien der neuen Musik« und vor allem in seiner Zukunftsutopie einer *musique informelle* ein, dass nicht unverändert an den musiksprachlichen Kategorien festzuhalten wäre; ebenso außer Frage steht für Adorno hier wie dort, dass die musiksprachlichen Rudimente nicht einfach liquidiert werden könnten, sondern in dem Modus der bestimmten Negation *aufgehoben* werden müssten.¹⁵⁶ Es seien nicht

»die alten [musiksprachlichen Kategorien, n.u.] zu restaurieren, aber ihre Äquivalente nach dem Maß des neuen Materials auszubilden, um durchsichtig dort zu leisten, was jene Kategorien im alten einmal irrational, und darum bald unzulänglich, leisteten.«¹⁵⁷

152 | Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/156f.

153 | Vgl. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/186, und Adorno, »Vers une musique informelle«, XVI/504.

154 | Vgl. beispielsweise Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/195, vgl. dazu Kurtz, *Stockhausen*, S. 59f.

155 | Vgl. dazu auch Borio, »Wege des ästhetischen Diskurses«, in: Borio/Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Band I, S. 432-440.

156 | Vgl. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/187.

157 | Adorno, »Vers une musique informelle«, XVI/504, dort in einen Hinweis auf die »materiale Formenlehre« mündend.

Den Anknüpfungspunkt für eine *musique informelle* bildet für Adorno die freie Atonalität, eine Musik, die

»alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei vom heteronom Auferlegten und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert.«¹⁵⁸

Wie viel die Utopie einer solchen Musik Beethoven verdankt, bleibt zu untersuchen, klar allerdings ist, dass auch sie via Schönberg an Beethoven musikalisch »denken« gelernt hat. Die Hinweise auf Beethoven, in dessen Werken Adorno eine Kongruenz von Musik und Sprache herausstreicht, sind im Rahmen der Darmstadt-Kritik Adornos mitnichten zufällig; Beethoven, der die traditionellen Formen aus Freiheit »rekonstruiert«¹⁵⁹ und die Tonalität aus subjektiver Freiheit »reproduziert« habe¹⁶⁰ und von daher sowohl die »Gefahr des Gefahrlosen« – die der abstrakten Negation – als auch die Gefahren des »heteronom Auferlegten« in der Anwendung auswendiger Gesetzmäßigkeiten a priori unterlaufe, gilt in allen Überlegungen als leuchtendes Beispiel eines gelungenen Einstandes dieser Konstellation. Nicht zuletzt deshalb kann der Kritik an Beethoven auch in den Texten der Darmstadt-Kritik kein allzu großer Raum zugestanden werden. Die sich im Spätstil manifestierende Selbstkritik Beethovens, die sich ebenfalls als eine Kritik der musikalischen Sprache erweist, zielt – wie wir sehen werden – in der Sicht Adornos auf etwas anderes; gegenüber der »Ausmerzung« aller musiksprachlichen Rudimente, die in Darmstadt verfolgt wurde, gelinge es Beethoven in seinem Spätstil, die musikalische Sprache selbst – nackt – hervortreten zu lassen.

Zeit

»Die Kritik am extensiven Schema verschränkt sich mit der inhaltlichen an Phrase und Ideologie.«¹⁶¹

Wie in der Einleitung bereits angedeutet, führte die langjährige Unkenntnis der Beethoven-Fragmente bis zu dem Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung aus dem Nachlass zu einer merkwürdigen Schiefelage in der musikästhetischen, musikwissenschaftlichen und kompositorischen Rezeption der Überlegungen Adornos zur *musikalischen Zeit*.¹⁶² Während in den von Adorno zur Publikation be-

158 | Adorno, »Vers une musique informelle«, XVI/496.

159 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/97.

160 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/70.

161 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/43.

162 | Ich beziehe mich mit den folgenden Überlegungen auf einige Beobachtungen Richard Kleins zu dem Problem der musikalischen Zeit unter besonderer

förderten Schriften bis auf wenige Ausnahmen,¹⁶³ die ihrerseits hauptsächlich Kompositionen von Mahler und Berg betreffen, ein an einigen Kompositionen des mittleren, symphonischen, klassizistischen oder heroischen¹⁶⁴ Beethoven exemplifizierter *intensiver* Typus zum Paradigma musikalischer Zeitgestaltung schlechthin erhoben wird, erweist sich in der Lektüre der Beethoven-Fragmente, dass Adorno demgegenüber bereits sehr früh¹⁶⁵ einen *extensiven* Zeittypus

Berücksichtigung der Überlegungen Adornos zu Beethoven, die er in mehreren neueren Publikationen nach dem Erscheinen der Beethoven-Fragmente dargelegt hat. Das Verhältnis von Musik und Zeit wird in diesen Arbeiten in Konfrontation der Überlegungen Adornos mit denjenigen Heideggers, Pichts und Theunissens in musikphilosophischer Hinsicht derzeit wohl am differenziertesten erörtert, vgl. Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung«, Klein, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, Klein, »Einheit und Differenz der Modi. Überlegungen zu Georg Pichts Theorie der Zeit im Hinblick auf Adornos Musikphilosophie«, sowie als Ausgangspunkt seine Rezension der Publikation der Beethoven-Fragmente im *Merkur* im April 1994: »Philosophie der Musik. Zu Adornos Beethoven-Fragmenten«. Daniel Chua verweist in seiner Rezension der englischen Publikation der Beethoven-Fragmente seinerseits auf die Wichtigkeit der Unterscheidung der beiden Zeittypen, vgl. Chua, »Believing in Beethoven«, besonders S. 413f., Nikolaus Bacht geht in seiner Studie über *Music and Time in Theodor W. Adorno* selbstverständlich ebenfalls auf beethovenrelevante Aspekte ein und stellt diese in einen größeren Kontext der »Zeitphilosophie« Adornos. Der prominent platzierte Aufsatz von Klaus E. Kaehler über »Aspekte des Zeitproblems« hingegen vermag sich nur wenig von den Überlegungen Adornos zu lösen, er ist meines Erachtens eher ein Beispiel einer späten positivistisch-apologetischen Adorno-Exegese denn ein Beitrag kritischer Auseinandersetzung mit dem tatsächlichen »Zeitproblem«, da er die tatsächliche musikästhetische Tragweite allenfalls andeutungsweise streift. Freilich gibt er in einer Versammlung der wichtigsten Passagen einen ersten Überblick zum Thema, vgl. Kaehler, »Aspekte des Zeitproblems in der Musikphilosophie Theodor W. Adornos«, S. 37-51.

163 | Ich erinnere daran, dass im Mahler-Buch ein »symphonischer Typus«, in dem »virtuell Zeit« einstehe, und ein sich davon absetzender »epischer Typus« einander gegenübergestellt werden; das Begriffspaar des intensiven und extensiven Zeittyps wird unter Nennung derjenigen Werke Beethovens, die Adorno üblicherweise in diesem Zusammenhang heranzuziehen pflegt, gleichsam inkognito abgehandelt und dann auf Mahler bezogen. Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/213f. »Episch« heißt es im Mahler-Buch aufgrund der gesuchten Nähe zum Roman, freilich ist so die direkte Aufeinanderbeziehung des intensiven und des extensiven Typs Beethovens ebenfalls vermieden.

164 | Vgl. zu diesem althergebrachten Topos der Beethovendeutung in der neueren Literatur beispielsweise Lockwood, *Beethoven*, S. 202, Burnham, *Beethoven Hero*, passim, oder Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, S. 150-161.

165 | Die wichtigsten Fragmente bezüglich des extensiven Zeittyps notierte Adorno im Jahre 1940, d.h. noch vor respektive während der endgültigen Formu-

von diesem unterschied, der in immanenter Kritik auf den intensiven Zeittypus bezogen war.¹⁶⁶ Dieser sei nun nicht mit der »Dissoziation«¹⁶⁷ respektive dem »Zerfallsprozess«¹⁶⁸ der Zeit, der das Fragmentarische¹⁶⁹ des Spätstils auszeichnet,¹⁷⁰ gleichzusetzen, sondern – so die Pointe Adornos – kündige sich bereits in einigen zentralen Werken der späten mittleren Phase Beethovens – also »verhältnismäßig früh«¹⁷¹ – an und sei als »Kritik des klassischen [i.e. intensiven, heroischen, symphonischen; n.u.] Beethoven«¹⁷² zu verstehen. Es ist hierbei zu konstatieren, dass sich die Differenzierung in zwei aufeinander verweisende, an Beethoven entwickelte und exemplifizierte Zeittypen nur in den »privaten« Beethoven-Fragmenten in dieser direkten, quasi dialektischen Verschränkung findet, während die »öffentliche Rede« in den publizierten Schriften ebendiese Dialektik von intensivem und extensivem Zeittypus nicht nur nahezu verschweigt, sondern den intensiven Zeittypus ungeachtet seiner dialektischen Verfasstheit gewissermaßen in »Unterschlagung« seines Antagonisten zu einem *absoluten* ästhetischen Kriterium erhebt, in dessen Namen nicht wenige – zumeist negativ gefärbte – Urteile über die traditionelle Musik und insbesondere über einige Tendenzen der neuesten Musik ergehen. Der Schiefelage der Rezeption korrespondiert dergestalt eine immanente Diskrepanz innerhalb der Beethoven-Deutung Adornos im Speziellen und in Hinblick auf die Bewertung des Verhältnisses von Musik und Zeit im Rahmen seines gesamten musikästhetischen Denkens im Allgemeinen.

Die Unterscheidung zwischen einem intensiven und einem extensiven Typus, »die im Verhältnis zur Zeit« etwas »prinzipiell Verschiedenes« erstreben, wird im Rahmen des Beethoven-Projekts an zwei Werken des mittleren Beethoven herausgearbeitet: Als Paradigma des intensiven Zeittyps, der als der »eigentlich symphonische«, »eigentlich klassische« Typ auf eine »Kontraktion der Zeit«

lierung des Schönberg-Teils der *Philosophie der neuen Musik*, so auch das zentrale Fragment, das die »Elemente einer Theorie des extensiven Typus« anhand des *Erzherzogtrios* op. 97 exemplifiziert und zugleich das mit Abstand umfangreichste Fragment der Sammlung von Kleinfragmenten zu Beethoven darstellt, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/138-146.

166 | »Although the extensive type was in relation to Beethoven never fully formulated, it can be read as another temporal-philosophical paradigm, for Adorno reflects in the few relevant fragments almost exclusively about the temporal difference of the intensive and the extensive type.« (Bacht, *Music and Time in Adorno*, Kapitel: »Writing Time. Adorno's Historiography of Music«.)

167 | Vgl. Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/17, und den Rundfunkvortrag »Über Spätstil« aus dem Jahre 1966, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/267.

168 | Vgl. beispielsweise Adorno, »Über Spätstil«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/267.

169 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/199.

170 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/136.

171 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/134, Hervorhebung original.

172 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/137.

ziele, gilt der Kopfsatz der *Eroica*,¹⁷³ als Beispiel für den extensiven Zeittypus, in welchem demgegenüber »die Zeit freigegeben« sei und »die Musik [...] sich Zeit« lasse, so dass »hier vielleicht von einem geometrischen – anstatt dynamischen Verhältnis zur Zeit« zu reden sei, wird neben der *Pastorale* und der Violinsonate op. 96 insbesondere der erste Satz des *Erzherzogtrios* herangezogen.¹⁷⁴

Anhand dieser unterschiedlichen Zeittypen lässt sich nun exemplarisch der Weg von »phänomenologischen« Befunden über ausdifferenzierte musikphilosophische Motive schlussendlich in musikästhetische Kategorien innerhalb der ästhetischen Theorie Adornos verfolgen; ebendiese, die sodann der ästhetischen Wertung musikalischer Kunstwerke zugrunde gelegt werden, und nicht bereits jene sind es, die bei Adorno problematisch erscheinen; fragwürdig sind – um diesen zentralen Punkt der folgenden Erörterung eingangs noch einmal zu betonen – einzig und allein die ästhetischen Urteile und normativen Schlüsse, die Adorno an seine musik-zeit-philosophischen Beobachtungen knüpft und an denen er bisweilen recht dogmatisch festhält,¹⁷⁵ nicht jedoch die analytischen Beobachtungen an sich.¹⁷⁶

Aufgrunddessen geht es mir im Folgenden in einer Konfrontation der Überlegungen Adornos mit dem Beethovenschen Notentext in einem ersten Schritt um einen Rückgang auf die in rein phänomenologischer Perspektive meines Erachtens weitgehend zutreffenden Beobachtungen zu den im Werk Beethovens sich manifestierenden Zeittypen, sodann um eine Annäherung an eine Reformulierung der musikphilosophischen Tragweite innerhalb des musikästhetischen und philosophischen Denkens Adornos und schließlich um die kritische Hinterfragung ihrer musikästhetischen »Kategorisierung« durch Adorno. Es würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen, alle kritischen Verdikte Adornos, die im Namen des intensiven Zeittyps ergingen, zu hinterfragen und zu »korrigieren«; Aufgabe der folgenden Ausführungen ist es vielmehr, die Notwendigkeit und die Möglichkeit der Aktualisierung in Bezug auf eine zeitgemäße Musikästhetik aufzuzeigen und dabei die theoretischen Einsatzstellen möglicher und notwendiger Kritik zu benennen.

173 | Natürlich steht Adorno in einer langen Tradition der *Eroica*-Deutung, wenn er bezüglich des ersten Satzes notiert, er sei »eigentlich *das* Stück Beethovens; die reinsten Ausprägung des Prinzips; das sorgfältigste, das absolute Hauptwerk, zu dem alles Frühere hinleitet« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/105).

174 | Alle als Zitat gekennzeichneten Formulierungen dieser Arbeit zusammengefaßten Paraphrasen nehmen Bezug auf dasjenige Beethoven-Fragment, in welchem die Unterscheidung der beiden Zeittypen eingeführt wird; dieses Fragment stammt ebenfalls aus dem Jahre 1940, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/136.

175 | Vgl. Klein, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, S. 102.

176 | Klein konstatiert – und darin ist ihm Recht zu geben –, »daß Adorno Ansätze einer sehr differenzierten und innovativen zeittheoretischen Interpretation der Musik Beethovens entwickelt hat« (Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit«, S. 181).

Zeit-Kontraktion. Zum intensiven Zeittypus

Bereits in seiner »Zweiten Nachtmusik«, die Adorno in den späten Dreißigerjahren¹⁷⁷ Ernst Křenek widmete, findet sich eine charakterisierende Umkreisung des Begriffs der »symphonischen Zeit«, die »einzig Beethoven eigen« sei und die »exemplarische Reinheit, die überlegene Gewalt seiner Form« begründe. Sie unterscheidet sich von »aller Musik des Divertissement« dadurch, dass sie Zeit nicht vertreibe, sondern unterwerfe.¹⁷⁸ Eine Charakteristik des intensiven Typs kann sich, da sich die meisten Überlegungen zu dem intensiven, symphonischen Typus und zur *Eroica* in ähnlicher Weise in den publizierten Schriften finden, auch auf zahlreiche Stellen in den *Gesammelten Schriften* stützen. Hinzuweisen ist aber darauf, dass eine Vielzahl der Formulierungen und Motive aus dem Umkreis der Beethoven-Fragmente in die übrigen Schriften eingegangen ist; die Überlegungen wurden also oftmals zunächst im Rahmen des Beethoven-Projektes formuliert und sodann in andere Texte integriert.

So versammelt Adorno zentrale Aspekte des symphonischen Zeittyps beispielsweise in seinen »Kriterien der neuen Musik«, die wesentlich¹⁷⁹ auf einer Vorlesung bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik im Sommer 1957 in Darmstadt basieren, dem Jahr der Niederschrift des Aufsatzes über die *Missa Solemnis*, welcher – wie bereits erwähnt – in mancherlei Hinsicht einen exponierten Wendepunkt in der Beethoven-Deutung Adornos darstellt:

»Die großen klassizistischen Symphoniesätze Beethovens, der erste der *Eroica* oder der Siebenten, lassen ideal so sich hören, als währten sie einen Augenblick. Drängt bei Beethoven, dem profanen Komponisten, die leere entfremdete Zeit tödlich gegen das Subjekt an, dissoziiert Leben sich bereits in die bloße Folge von Erlebnissen, so zwingt das mächtige Subjekt sie im Zeichen der weltlichen Spannung von Freiheit und Notwendigkeit noch einmal zu jenem Einstand, den einst die Theologie als Ewigkeit des erfüllten Augenblicks, Konzentration bloßer Dauer zum *Nu, kairos*, lehrte.«¹⁸⁰

177 | Die *Gesammelten Schriften* verzeichnen als Datum der Niederschrift dieses Textes das Jahr 1937, mithin das Jahr, ab welchem Adorno nach eigenen Angaben ein »philosophisches Werk über Beethoven« projektierte, vgl. diesbezüglich das Vorwort von Rolf Tiedemann in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/9.

178 | Vgl. Adorno, »Zweite Nachtmusik«, XVIII/52, dort alle Zitate dieser Paraphrase.

179 | Gianmario Borio hat jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass bedenkenwerte Unterschiede zwischen Vortrags- und Aufsatzfassung zu beobachten sind, vgl. Borio, »Wege des ästhetischen Diskurses«, S. 441.

180 | Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/222.

Wenngleich die Erfahrung des intensiven »Augenblicks«¹⁸¹ hier und an vielen weiteren Stellen in Bezug auf die Erfahrung eines ganzen Symphoniesatzes gedacht ist, zielt Adorno in einer Vielzahl anderer Äußerungen in direktem Zusammenhang mit dieser Augenblicksmetapher demgegenüber durchaus auf einige konkrete musikalische Knotenpunkte, in welchen die »Illusion der gestauten Zeit«¹⁸² sich am reinsten manifestiere. An ebendiesen musikalischen Schlüsselstellen des symphonischen »Einstand[s] der Zeit«¹⁸³ wird das Bewusstsein emphatischer Präsenz, welche sich in einem Ineinanderfallen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft manifestiert, gleichsam geschärft, das Jetzt bezieht sich vorausweisend auf das jeweils Nachkommende, in dem es – basierend auf einem Prozess der Entwicklung durch (motivische) Arbeit – »aufgehoben« wird; das Nachkommende verweist seinerseits gewissermaßen als »Einlösung« auf das jeweils Vorangegangene. In dieser Verkettung der einzelnen Momente ergibt sich nicht nur eine radikale »Temporalisierung der musikalischen Form«¹⁸⁴, sondern der gesamte Satz beschreibt als »Inbegriff aller Relationen, der sukzessiven und auch simultanen«¹⁸⁵, die Totalität eines allesüberwölbenden Prozesses. Dies basiert einerseits auf der von Adorno vielerorts beschworenen und an zentralen Werken Beethovens exemplifizierten »Nichtigkeit des Einzelnen«¹⁸⁶, die sich musikalisch greifbar in einer »elementaranalytischen Motivbehandlung durch Beethoven«¹⁸⁷ manifestiere und dazu führe,

181 | Die Metaphorik des intensiven Augenblicks findet sich in Bezug auf die Symphonik Beethovens in einigen Texten Adornos, so beispielsweise auch bereits in »Zweite Nachtmusik«, XVIII/52. Wenn Adorno die Charakteristik der intensiven Augenblickserfahrung in seiner *Ästhetischen Theorie* als konstitutives Merkmal jedes gelungenen Kunstwerks hervorhebt, so könnte man dies wohl im Sinne einer Universalisierung des intensiven Zeittyps nicht nur in Bezug auf die Musik, sondern gewissermaßen auf die gesamte Kunst schlechthin deuten: »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/17.) Somit wäre der intensive Zeittypus der dynamischen Zeitbeherrschung das Paradigma *aller* Kunst schlechthin. Das stimmt nachdenklich.

182 | Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Über die musikalische Verwendung des Radios*, XV/376.

183 | Z. B. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Die gewürdigte Musik*, XV/187.

184 | Vgl. unter Hinweis auf die Überlegungen von Dahlhaus zur Formidee des »neuen Wegs« bei Beethoven Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*«, S. 205.

185 | Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Die gewürdigte Musik*, XV/187. Vgl. dazu weitergehend Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit«, S. 181f.

186 | »[...] die Negation des Einzelnen bei Beethoven, dessen Nichtigkeit, hat ihren objektiven Grund in der Beschaffenheit des Materials: es ist *an sich*, nicht erst in der Immanenz der Bewegung von Beethovens Form, nichtig« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/46f, Hervorhebungen original).

187 | Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit«, S. 181.

dass das Ganze als ein »reines Werden«¹⁸⁸ immanent aus sich selbst hervorgebracht wird,¹⁸⁹ und andererseits auf der grundlegenden Totalität des Prozesses, dem jegliches Einzelne unterworfen ist. Hieraus resultiert notwendigerweise eine Vorherrschaft des Ganzen – welches seinerseits das Ziel des Prozesses darstellt¹⁹⁰ – über das als nichtig angesehene Besondere. Die Dialektik von allgemeinem Prozess und einzelndem musikalischen Phänomen beschreibt somit in dem intensiven Typus kein gleichgewichtiges Verhältnis; vielmehr ist das Besondere, das Partikuläre, nicht zuletzt aufgrund seiner eigenen, von vornherein »entqualifizierten«¹⁹¹ Nichtigkeit dem Allgemeinen stets untergeordnet. In diesem Moment, dem Primat einer »Positivität des Ganzen«, konvergiere, so Adorno, der symphonische Beethoven mit der Hegelschen Dialektik im Zeichen der »Unwahrheit«.¹⁹²

Eroica. Paradigma des intensiven Zeittyps

Auch abseits der in jedem Konzertführer angeführten Dedikationsanekdote¹⁹³ hat die Auseinandersetzung mit der *Eroica*, deren erster Satz nach Adorno »in gewissem Hinblick [die höchste] Erhebung der Beethovenschen Symphonik überhaupt«¹⁹⁴ bilde, nicht wenige populäre, halbwissenschaftliche und wissenschaftliche Topoi ausgeprägt, die ob ihrer Omnipräsenz nicht nur die Geschichte der Beethoven-Rezeption geprägt haben, sondern auch die Geschichte der Musikwissenschaft mit all ihren Paradigmenwechseln ablesbar werden lassen; bereits Adolf Bernhard Marx sah sich 1859 in seiner Besprechung der *Eroica* genötigt, in einer »Umschau« eine kleine Rezeptionsgeschichte zu erzählen und sich ausgehend von einigen Äußerungen Schindlers mit den Deutungsansätzen von Hector Berlioz, François-Joseph Fétis und Alexandre Oulibicheff auseinanderzusetzen.¹⁹⁵ Eine adäquate Rezeptionsgeschichte nachzuzeichnen, kann freilich nicht die Aufgabe der folgenden Zeilen sein, lediglich möchte ich einige

188 | »Es wird bei Beethoven nicht vermittelt *zwischen* Themen, sondern wie bei Hegel ist das Ganze, als reines Werden, selber die konkrete Vermittlung.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/49, Hervorhebung original.)

189 | »Das tour de force eines jeden großen Werke ist, daß buchstäblich hegelsch die Totalität des Nichts zu einer des Seins sich bestimmt.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/276.)

190 | Vgl. Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit«, S. 182.

191 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/276.

192 | »[...] nämlich die Totalität hat [...] etwas Ideologisches, Verklärendes, das der Hegelschen Lehre von der Positivität des Ganzen als Inbegriff aller einzelnen Negativitäten entspricht, also das Moment der *Unwahrheit*« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/48f.).

193 | Vgl. in direktem Zusammenhang hiermit Adornos Verdikt über die »Kunstfremdheit der Kunstwissenschaften«, in: Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/267.

194 | Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/281.

195 | Vgl. Marx, *Beethoven*, S. 271-278.

Stichworte der musikwissenschaftlichen Debatte extrapolieren, um Adornos Stellung innerhalb dieses Diskurses nicht vollkommen auszublenden.¹⁹⁶

Die – musikanalytische¹⁹⁷ – Annäherung an den ersten Satz der *Eroica* beschäftigt sich traditionellerweise mit einigen herausragenden »Attraktionspunkten«, deren Attraktivität darin gesehen wird, dass sich in ihnen musikalische Probleme zu einem Punkte – gewissermaßen das »Problem« des

196 | Eine leider von einer bisweilen seltsam unreflektierten Art des Formulierens geprägte Orientierung in der verschlungenen Rezeptionsgeschichte der *Eroica* bietet Martin Geck, »Die Taten der Verehrer«, in: Geck/Schleuning, »geschrieben auf Bonaparte«. *Beethovens »Eroica«: Revolution, Reaktion, Rezeption*, S. 193-398. Auch der Beethoven-Deutung Adornos wird basierend auf den veröffentlichten Schriften ein bestimmter, meines Erachtens etwas unpassender Ort zugewiesen. Bedeutend treffender scheinen mir in diesem Zusammenhang insgesamt die analytisch gestützten Ausführungen von Scott Burnham in seinem Aufsatz »On the Programmatic Reception of Beethoven's *Eroica* Symphony« zu sein, welcher dann den Ausgangspunkt seiner hervorragenden Studie *Beethoven Hero* bildet.

197 | Die – hermeneutische – Frage, ob der erste Satz der *Eroica* von den Taten eines Napoleon (Marx, Oulibicheff), eines Hektor (Schering), eines Bismarck (Bülow), eines Prometheus (Floros, Schleuning) oder Beethovens selbst (Wagner, Schenker) handele, ob in ihm die ideal gedachte Schlacht (Marx) skizziert oder der männlich geprägte Krieg (Chua) verherrlicht werde, wird durch meine Überlegungen, die sich zunächst nur mit denjenigen musikalischen Phänomenen auseinandersetzen wollen, die für die Frage der »Zeitgestaltung« von Relevanz sind, nicht direkt berührt, da allen Erzählungen eine Auseinandersetzung mit dem spezifischen prozessualen Charakter gleichermaßen eignet: »For the trajectory of these stories is always the same, or nearly so: something (someone) not fully formed but full of potential ventures out into complexity and ramification (adversity), reaches a ne plus ultra (a crisis), and then returns renewed and completed (triumphant).« (Burnham, *Beethoven Hero*, S. 3.) Überdenkenswert wäre diesbezüglich aber der prinzipielle Hinweis von Burnham, dass die jeweiligen metaphorisierenden Umschreibungen (und dazu zählt Burnham im Übrigen auch vermeintlich rein analytische Annäherungen) lediglich in verschiedenen »Vokabularen« – durchaus im neopragmatischen Sinne Rortys – einen gemeinsamen Sachverhalt auszudrücken bemüht sind. Ob sodann Burnhams eigener Versuch, die verschiedenen Deutungen in einer »master trope« zusammenzuführen, die als »deepest common denominator of all the others« (Burnham, *Beethoven Hero*, S. 24) fungiere und einen »almost universally accessible psychological process« darstelle, nicht ebenso als ein solch austauschbares »Vokabular« anzusehen wäre, sei aus fußnotentextökonomischen Gründen an dieser Stelle nicht weiter diskutiert, wiewohl seine implizit Universalität beanspruchende Beschreibung dieses Prozesses – »a dangerous yet necessary exploration of some unconscious aspect of the psyche is followed by a tremendous sense of reintegration and affirmation« (Burnham, *Beethoven Hero*, S. 23) – aufgrund ihrer allgemein gehaltenen Formulierung durchaus breite Zustimmung erwarten darf.

Werks im Sinne eines »Kraftfeldes«¹⁹⁸ markierend – zusammenziehen.¹⁹⁹ So wird die Diskussion des ersten Satzes der *Eroica* zumeist von etwa vier Fragekomplexen dominiert; zur mitunter mit einiger Vehemenz geführten Debatte stehen hierbei die Fragen, ob erstens der Anfang ein »Hauptthema«, eine »Themenintonation« als »vorausgeworfenes Schattenbild der wirklichen Heldenerscheinung«²⁰⁰, einen »Heldengedanken«²⁰¹, ein »Hauptmotiv«²⁰², eine »thematische Konfiguration«²⁰³ oder einen »thematischen Gedanken«²⁰⁴ darstelle, ob zweitens die e-Moll-Kantilene in der Durchführung »entirely new«²⁰⁵, »fernliedend«²⁰⁶ oder thematisch abgeleitet sei,²⁰⁷ in welcher Weise drittens der Einsatz der Reprise zu deuten sei²⁰⁸, und ob viertens in der Coda das »Haupt-

198 | Vgl. Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 84.

199 | Burnham widmet sich dem Anfang, dem sogenannten neuen Thema der Durchführung, dem Repriseneinsatz und der Coda, als den »passages that have attracted the most commentary and that are heard as crux points, hinges, turning points, ends, and beginnings« (vgl. Burnham, *Beethoven Hero*, S. 3). Brinkmann analysiert unter Hinweis auf Burnham in seiner *Eroica*-Studie ebenfalls vier »Attraktionspunkte«, wählt jedoch statt des »neuen Themas« auch das Ende der Reprise beziehungsweise den Eintritt in die Coda als Analyse-Objekt, vgl. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*«, S. 206f.

200 | Bekker, *Beethoven*, S. 217.

201 | Marx, *Beethoven*, S. 247.

202 | Riezler, *Beethoven*, S. 332.

203 | Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 215.

204 | Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*«, S. 207f.

205 | Tovey, *Essays in Musical Analysis*, S. 45.

206 | Schönberg, Glossen zu dem Aufsatz von August Halm »Über den Wert musikalischer Analysen«, Archiv des Arnold Schönberg Center, Wien, P10, S. 481, vgl. auch den Aufsatz von Regina Busch, »Es soll noch schwanken«. Schönbergs Glossen zu August Halms *Eroica*-Aufsatz.

207 | Riezler ist sehr darum bemüht, das »neue Thema« in den Zusammenhang der übrigen Themen zu stellen, vgl. Riezler, *Beethoven*, S. 352; Schenker ist in diesem Zusammenhang noch weitaus bemühter, das »neue Thema« als »allzu zärtliche Umwandlung« des Hauptmotivs zu deuten, vgl. Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik III*, S. 50-52.

208 | Seit der Ohrfeige, die sich Ferdinand Ries durch seine unbedachte Äußerung über die vermeintlich schlechte Zählleistung des Hornisten während einer Probe zur Uraufführung angeblich fast eingefangen habe, hat es sich im kollektiven Gedächtnis eingebrannt, dass das Horn »richtigerweise« ein bisschen früher einsetzt, als auch wir es in sicherer Entfernung von des Meisters Hand zugegebenermaßen erwarten würden. Ries und wir sind übrigens nicht die einzigen Unverständigen in dieser Angelegenheit, auch Donald Tovey läuft durchaus Gefahr, sich eine Ohrfeige einzuhandeln, wenn er diese Stelle als »Ausbruch des Hornisten« aufgrund des zu hohen »Drucks« deutet (vgl. Tovey, *Essays in Musical Analysis*, S. 46), eine drohende Gefahr, der Philip Downs mit seiner Deutung des Horneinsatzes als »stroke of

motiv« schlussendlich »rekapitulierend« als Thema in emphatischem Sinne auftrete.²⁰⁹

Um Adornos Differenzierung in unterschiedliche Zeittypen argumentativ zu untermauern,²¹⁰ werde ich, da die Entscheidung über den »Prozesscharakter«²¹¹ des gesamten Satzes an ebendiesen Knotenpunkten begründet liegt, im Folgenden vier dieser traditionellerweise bemühten »Attraktionspunkte« in Hinblick auf ihre Relevanz für eine Charakterisierung des Kopfsatzes der *Eroica* als Paradigma des intensiven Zeittyps skizzierend analysieren.

humor« (Downs, »Beethoven's New Way«, S. 98, zit. bei Burnham, *Beethoven Hero*, S. 173) auch im Jahre 1970 noch nur äußerst knapp entgegungen sein dürfte. Die Skizzenforschungen besonders Lewis Lockwoods (vgl. Lockwood, »Planning the Unexpected. Beethoven's Sketches for the Horn Entrance in the *Eroica* Symphony, First Movement«, in: Lockwood, *Beethoven. Studies in the Creative Process*, S. 167-180) haben glücklicherweise nunmehr musikologisch bestätigt, was seit der »Watschenprobe« bereits zu vermuten war, dass nämlich Beethoven hier kein Fehler, als der diese Stelle ja noch jahrelang in Orchestermaterialien »korrigiert« wurde, unterlaufen ist, sondern dass ebendieses Zusammentreffen von (verfrühtem) Horneinsatz und der Überlagerung von Tonika und Dominante wissend und wollend so *komponiert* wurde und Beethoven dies sogar – das wohl das interessantere Ergebnis Lockwoods – in extensiver Skizzenarbeit strategisch geplant und musikalisch strukturell vorbereitet und eben nicht nur in einer Geste kreativer Genialität »gesetzt« hat.

209 | Die Prekarität dieser Frage erweist sich indirekt beispielsweise in Brinkmanns angesichts der sonstigen Ausgewogenheit seiner Diskussion erstaunlich brüskten Abweisung der Deutung von Egon Voss, dass »in der Coda [...] das Hauptthema zu seiner endgültigen Gestalt« komme (Voss, »Beethovens »Eroica« und die Gattung der Symphonie«, S. 601, vgl. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*«, S. 209), die sich in ähnlicher Schärfe auch bereits bei Dahlhaus findet (vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 215ff.). Brinkmann stellt apodiktisch fest, »daß es im *Eroica*-Kopfsatz kein »Thema« im klassischen Sinn gibt, kein Thema etwa, das zunächst unvollständig erschiene und dann in der Coda zu sich selbst komme«. Riezler, seines Zeichens immerhin der »Entdecker« der Tatsache, dass die *Eroica* am Anfang kein Hauptthema besitze (vgl. Angerer, *Die Rationalität des Populären*, S. 13), geht freilich durchaus davon aus, dass nicht nur das Hauptthema endlich zu seiner »vollen Entfaltung« komme, sondern versuche, »sich im Sinne eines richtigen sinfonischen »Themas« zu entfalten«, sodass dann mit diesen Takten das »Hauptmotiv als »Thema« wirklich abgeschlossen« werden könne (Riezler, *Beethoven*, S. 366f.).

210 | Dies nimmt freilich nicht für sich in Anspruch, der Anweisung Adornos gerecht zu werden, der erste Satz der *Eroica* sei »auf seine innere Syntax bis ins einzelne zu analysieren«, da er erst »verstanden« sei, »wenn es gelingt, den Stellenwert einer jeglichen Gestalt, ihre syntaktische Funktion« zu bestimmen. Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/151f.

211 | Vgl. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*«, S. 205ff.

Becoming of the Hero oder Werden aus dem Nichts

Mitnichten sind die Orchesterschläge am Anfang »exterritorial« oder »schematisch«, wie Adorno vermutlich in einem Nachhall der Marx'schen Charakterisierung als »Hört! Hört!«²¹² suggeriert,²¹³ vielmehr verantwortet ein »dialectic battle between this rhythmic gesture (the origin) and the thematic development (the hero's becoming)«²¹⁴ einen Großteil der Spannung des gesamten Satzes, der auch mit diesen Schlägen schließen wird.²¹⁵ Ebendiese Orchesterschläge dürften das »Urbild« der »Auflösungsfelder« sein, die, wie Adorno beobachtet, die Spannung des gesamten Satzes weiterführen und »in der Mitte der Durchführung [...] auf die Spitze« treiben.²¹⁶

Beginnen wir jedoch nach diesen beiden Eröffnungsschlägen mit der sich ab dem dritten Takt ergebenden »thematischen Konfiguration« oder, in den Worten Daniel Chua, dem becoming of the hero. Kaum wird man in den Kompositionen Beethovens eine musikalische Situation finden, auf die die grundlegende These Adornos, Beethoven komponiere die Tonalität aus,²¹⁷ besser zuzutreffen scheint, als dies in den ersten Takten der *Eroica* der Fall ist; das »Auskomponieren der Tonalität«²¹⁸ manifestiert sich hier in einem »Antagonismus von Dreiklang und Sekunde«²¹⁹ als den »Konzentrate[n] des tonalen Idioms«²²⁰ und verantwortet dergestalt die vielzitierte »Motivabundanz des ersten Satzes der *Eroica*«²²¹. Der Anfang des Satzes ist in thematischem Sinne »nichts« und

212 | Marx, *Beethoven*, S. 247.

213 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/151. Die Überlegungen von Bekker, der hier in eine wichtige Zusammenpressung der auf diese Weise ersetzten Einleitung sieht (vgl. Bekker, *Beethoven*, S. 217), und vor allem der Hinweis von Tovey auf die grundlegende Bedeutung dieser Schläge für den ganzen Satz (vgl. Tovey, *Essays*, S. 45) scheinen mir hier adäquater zu sein. Vgl. auch Lawrence Earp, »Tovey's ›Cloud‹ in the First Movement of the *Eroica*: An Analysis Based on Sketches for the Development and Coda«.

214 | Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, S. 155.

215 | Vgl. hierzu die – jedenfalls was den musikalischen Sachverhalt betrifft – durchaus plausible Interpretation von Chua, in: Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, S. 154-156.

216 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/155.

217 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/70.

218 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/90 und 40. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang auch an das Diktum: »Beethoven ›ist‹ die Tonalität.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/40.)

219 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/84. Hierzu ist anzumerken, dass Adorno davon ausgeht, dass »Sekunden und Dreiklänge [...] die Modi [seien,] in denen das Prinzip der Tonalität sich verwirklicht [...]«, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/85.

220 | Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Über die musikalische Verwendung des Rados*, XV/379.

221 | Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/281.

stellt Adorno zufolge das »Nichtige«²²² dar, aus welchem dann als *creatio ex nihilo*²²³ der gesamte Prozess immanent sich selbst hervorbringt:²²⁴

»Die imago einer Schöpfung aus dem Nichts beim klassizistischen Typus der Symphonie aus Beethovens mittlerer Periode stellt sich her nur, wofern das Ausgangsmotiv, als Derivat des Dreiklangs weithin entqualifiziert, zugleich so nachdrücklich gespielt wird, daß es, ein an sich Nichtiges, den Aspekt höchster Relevanz für das Nichtige, was darauf und daraus folgt.«²²⁵

Allegro con brio

Notenbeispiel 3 | L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, I. Satz, Takte 1-8

222 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/84. Vgl. in diesem Zusammenhang die Gleichsetzung des »Nichtigen« mit der Tonalität: »NB das »Nichtige« an Beethovens Melodik läßt sich so aussprechen daß sie die Tonalität ist.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/82.)

223 | Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an das Diktum aus der *Philosophie der neuen Musik*, in welchem von Adorno eine parallelisierende Verknüpfung von Beethoven und Schönberg beschworen wird: »Hatte Beethoven das musikalisch Seiende aus dem Nichts entwickelt, um es ganz als Werdendes bestimmen zu können, so vernichtet der späte Schönberg es als Gewordenes.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/77.)

224 | »Die Musik Beethovens ist immanent wie die Philosophie Hegels, sich selbst hervorbringend.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/33.) Die Hegel-Nähe in genau diesem Zusammenhang betont Adorno auch in diversen anderen Beethoven-Fragmenten, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/34, und führt sie zuletzt in der *Ästhetischen Theorie* aus: »Mit nicht geringerer Stringenz wäre an Beethoven die Paradoxie eines tour der force darzustellen: daß aus nichts etwas wird, die ästhetisch-leibhaftige Probe auf die ersten Schritte der Hegelschen Logik.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/163.)

225 | Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Über die musikalische Verwendung des Radios*, XV/378f.

Der sich in zahlreichen Kommentaren findende historisierende Hinweis, Beethoven habe hier ein Thema aus Mozarts *Bastien und Bastienne* übernommen,²²⁶ missversteht die musikästhetische Bedeutung meines Erachtens grundlegend, wird doch hier – ich erlaube mir, auf die Ausführungen des vorangegangenen Kapitels über das Verhältnis von Musik und Sprache zu verweisen – mitnichten ein besonderes Kunstwerk »zitiert«, sondern die musikalische Sprache tritt in ihrer »Allgemeinheit« vielmehr selbst in Erscheinung. Das Hauptmotiv besteht nun aus nicht viel mehr als einer in pastoralem Rhythmus ruhig hin-und-her-schwingenden Kreisbewegung, die in reinen Dreiklangsbrechungen ihren Mittelpunkt in dem Grundton von Es-Dur findet. Diese Kreisbewegung wird – in überraschendem Kontrast – durch einen chromatischen Sekundgang von *d* zu *cis* bereits in Takt 7 abrupt gestoppt. Damit sind die (für Adorno) konstitutiven Elemente der Tonalität, Dreiklang und Sekunde, versammelt, Tonalität wird »aus dem Nichts« entwickelt. Ebendiese Nichtigkeit der Elemente sowie die offene, nahezu ausschnittshafte Syntax dieser Gestalt führen dazu, dass diese Figur weder »substanziell ein ›Thema‹, noch funktional eine ›Exposition‹« darstellt, sondern – wie Dahlhaus formuliert – eine »thematische Konfiguration«²²⁷. In musik-zeit-philosophischer Hinsicht dürfte der analytisch durchaus plausibel einzuholende Hinweis auf die motivisch-thematische »Nichtigkeit« dieses Beginns,²²⁸ die sich in einem reinen »Auskomponieren der Tonalität« erweist, als der wichtigste Aspekt anzusehen sein; an genau dieser theoretischen Stelle kann die von Adorno weitergeführte Deutung eines »Werdens aus dem Nichts«, das den Prozess immanent aus sich selbst hervorbringt, direkt anschließen.²²⁹

Glücklicherweise sind sich alle Kommentatoren dieses Satzes darin einig, dass das abrupt erreichte, in direktem Gegensatz zu dem pastoral-idyllischen Dreiklangsmotiv gesetzte *cis* den neuralgischen Punkt des Anfangs und mithin des gesamten Satzes darstellt. Mit Schönbergs in Anlehnung an die Definition eines musikalischen Motivs von Marx entwickelter Terminologie könnte man genau diese Motivstelle für diejenige »Unruhe« verantwortlich machen, die – als Motor – die Entwicklung des gesamten Satzes in Gang setzt.²³⁰ Auch Adorno

226 | So beispielsweise bei Riezler, *Beethoven*, S. 333 und Bekker, *Beethoven*, S. 216.

227 | Vgl. zu dieser Kurzcharakteristik Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 215.

228 | Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Lektüre Chuas in: Chua, »The Promise of Nothing«.

229 | Vgl. dazu auch Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/197: »Bei Mozart jedoch und dem in vielem Betracht sehr ökonomischen und auf Vereinfachung drängenden Beethoven indiziert sich das Formniveau in dem komplexen und subtilen Verhältnis einzelner an sich recht einfacher musikalischer Charaktere zueinander; oder in dem Ganzen, das aus einem fast nichtigen Einzelnen dynamisch ›wird‹.«

230 | Vgl. Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, T65.03, S. 15f. und 89ff. Schön-

betont in einem als »zentral« gekennzeichneten Fragment die bedeutende Relevanz dieses Tones *cis* für die Anlage des gesamten Satzes:

»Das *cis* am Anfang der *Eroica*. Es staut darin sich die Kraft zum *Weitergehen*. Zugleich ist es *motorisch*, d.h. das Weitergehende des kleinen Sekundschriffs *es–d*, gehemmt aber weil es nicht leitereigen ist, also durch Konflikt mit der Tonalität als dem objektiven Geist, dem hier das individuierte Thematische sich *entgegensetzt*.«²³¹

Der hier angesprochene »Konflikt mit der Tonalität« ist vermutlich als immanenter Konflikt zu denken, dergestalt, dass das Leittonprinzip gewissermaßen dasjenige konstitutive Merkmal der Tonalität darstellt, das als weitertreibendes Element die interne Zeitlichkeit der Tonalität überhaupt erst herstellt.²³² Adornos forcierte Entgegensetzung von »objektivem Geist« und »individuiertem Thematischen« steht bezogen auf die Ebene des musikalischen Materials meines Erachtens in einem gewissen Widerspruch zu seinen sonstigen Überlegungen, die das »Elementare« und »Nichtige« dieses Beginns gerade in Bezug auf seinen Status als »Auskomponieren der Tonalität« herausheben. Nichtsdestotrotz ist die Beobachtung, dass sich in dem *cis* als dem kritischen Element die »Kraft zum *Weitergehen*« staut, im weiteren musikalischen Verlauf durchaus konkret nachzuweisen: Das *cis* besitzt im wahrsten Sinne des Wortes eine »Leit-Ton«-Funktion, die es im Prozess des gesamten Satzes auch tatsächlich immer innehat, indem über die fallweise Umdeutung des Tones *cis* zu einem *des* der Verlauf jeweils in bestimmte formale Richtungen geleitet wird. Burnham spricht zu Recht von einer »story of the transformation of $C_{\#}$ or D_b «, die an jener Stelle beginne und das Geschehen der Durchführung, der Reprise und der Coda an entscheidenden formalen Stellen bestimme.²³³

berg operiert übrigens an dieser Stelle ebenfalls mit der »Umdeutung« von »motivisch« und »motorisch«.

231 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/43, Hervorhebungen original.

232 | Freilich ist Adorno hier auf die Perspektive der Wiener Schule festgelegt, derzufolge das Leittonprinzip – gedacht in Bezug auf eine »Emanzipation der Dissonanz« – dasjenige Element gewesen sei, das die Auflösung der Tonalität möglich und notwendig gemacht habe. Genau an dieser Stelle allerdings ist auch daran zu erinnern, dass das Leittonprinzip ebenso dasjenige Element war, welches zur »Ausbildung der Tonalität« überhaupt erst geführt hat. Vgl. hierzu auch Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, S. 55, 78, 160-169 et passim.

233 | Vgl. Burnham, *Beethoven Hero*, S. 22f. Auch Brinkmann betont in seinen Stellenanalysen die Relevanz der jeweiligen Umdeutung insofern, als diese die jeweilige Fortführung und damit den Charakter des jeweiligen »Punktes« in Hinblick auf ihre formale Funktion definiere, vgl. Brinkmann »Die Zeit der *Eroica*«, S. 207ff. Dies stellt übrigens eine kompositorische Strategie dar, welche sich Schönberg in der Beobachtung des Komponierens Beethovens angeeignet haben dürfte, man vergleiche nur im ersten Satz seines Zweiten Streichquartetts op. 10 die motivischen

Fremdkörper oder Das altbekannte neue Thema der Durchführung

Dass es mit dem »neuen Thema« beziehungsweise der e-Moll-Episode²³⁴ in der Durchführung eine besondere Bewandtnis auf sich hat, ist spätestens seit Marx' Beschreibung dieser Episode als »eines der Räthsel in der Menschenbrust«²³⁵ ein unhintergebarer Topos der Auseinandersetzung mit der *Eroica*. Den meisten Interpretationen gemeinsam ist das Bewusstsein um die Neuheit dieses neuen Themas, die sich sowohl in thematischer, rhythmischer und harmonischer als auch in syntaktischer Hinsicht begründen ließe, indem mit dem neuen Thema – zum ersten und, je nachdem wie man die Wiederaufnahme des Hauptmotivs in der Coda bewertet, auch zum einzigen Mal – im Gegensatz zu jener »thematischen Konfiguration« eine fest gefügte²³⁶ Themengestalt mit klarer, periodisch gegliederter achttaktiger Vorder- und Nachsatzstruktur in einer sehr entfernten Tonart sich zeigt.

Notenbeispiel 4 | L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, I. Satz, Takte 284-292

Der musikologischen Bemühungen, das neue Thema thematisch an das Hauptmotiv zu binden und damit in das thematische Geschehen des gesamten Satzes zu integrieren, gibt es in der Sorge um die Einheit des Satzes als »aesthetically

Markierungen der großformalen Einschnitte und die Umdeutungen einzelner Töne, um den Formverlauf in eine jeweils andere Bahn zu lenken. Überhaupt trägt das Zweite Streichquartett meines Erachtens viel mehr strukturelle Züge, die eine Ähnlichkeit mit dem ersten Satz der *Eroica* begründen (beispielsweise auch in Hinsicht auf die »vorgezogene« Reprise, die sich bei Schönberg in einer Trennung von motivischer und tonaler Reprise erweist) als das Erste Streichquartett op. 7, für das Schönberg bekanntlich selbst eine Patenschaft der *Eroica* in Anspruch nimmt, vgl. Schönberg, »Bemerkungen zu den vier Streichquartetten«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 411.

234 | Bereits der vermutlich von George Grove in den Diskurs eingeführte Begriff der »Episode« ist in dieser Diskussion nicht neutral, setzt er doch implizit voraus, die damit bezeichnete Passage sei »a melody or theme which has not been heard in the former section« und habe genau genommen »no right to appear in the section devoted to the discussion of the previous materials« (Grove, *Beethoven and his Nine Symphonies*, S. 64).

235 | Marx, *Beethoven*, S. 254f.

236 | Der Begriff des fest Gefügten sei hier in der Terminologie der Wiener Schule verwendet, die diesbezüglich am klarsten und differenziertesten wohl in der *Einführung in die musikalische Formenlehre* von Ratz greifbar wird.

satisfying whole«²³⁷ viele, die jedoch nicht alle gleichermaßen vom Erfolg analytischer Plausibilität gekrönt sind;²³⁸ die Deutung des neuen Themas als »kind of photographic negative of the initial theme itself« und damit als »alter ego«²³⁹ des imaginären Hauptthemas, das nur in seiner gleichsam reduzierten Form als »Hauptmotiv« respektive »thematische Konfiguration« greifbar wird, dürfte genau in dieser Ambivalenz einer Beziehbarkeit in der Beziehungslosigkeit zu jenem Hauptthema am plausibelsten den musikalischen Tatbestand einfangen und überdies die besten Möglichkeiten der Anknüpfung bereit halten.

In großformaler Perspektive steht das neue Thema an einer Stelle, an der der implizite Hörer im Sinne einer Dialogizität der Form²⁴⁰ auch bereits das Eintreten der Reprise erwarten könnte;²⁴¹ die gesamte Passage rund um das neue

237 | Meikle, »Thematic Transformation in the first Movement of Beethoven's *Eroica* Symphony«, S. 205.

238 | Das Eingeständnis des Scheiterns – »ich sehe hier einen der Fälle, in welchen mir eine Analyse, auch eine mich überzeugende, nichts hilft« – von August Halm, der zunächst noch wohlgenut ausgezogen war, den thematischen Zusammenhang des »Fremdkörper[s] im ersten Satz der Eroika« mit dem »Hauptthema« zu erweisen, dürfte diesbezüglich wohl das am ehesten Erfolg versprechende Ergebnis darstellen (vgl. Halm, »Über den Wert musikalischer Analysen«, Zitate auf S. 483 respektive S. 481). Für Schönberg ist, wie bereits erwähnt, das neue Thema nicht »neu«, sondern »fernliegend«; daher ist der Zusammenhang des Satzes a priori nicht sonderlich gefährdet, zählt es doch zu den »Prinzipien der Darstellung des Gedankens«, in der Durchführung – womit an dieser Stelle nicht nur der gleichnamige Formteil, sondern auch der übergeordnete Prozess gemeint sei – auch »Fernliegendes (>Ausblicke«, >Perspektiven<« mit einzubeziehen. (Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, T65.03, S. 3f.) Vgl. hierzu auch den Hinweis von Regina Busch auf die Verwendung des Begriffes der Durchführung in der Wiener Schule in: Busch, »Es soll noch schwanken«. Schönbergs Glossen zu August Halms *Eroica*-Aufsatz«, S. 19, sowie Schönberg, »Durchführung«, Manuskript vermutlich vom 19. Juli 1926, Toz.08. Auch Adorno sieht eine Verwandtschaft des »neuen Themas« zum motivischen Rest und zwar zur Unterstimme des – an einer anderen Stelle (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/152) zweifelnd ab Takt 55 angesetzten – Seitensatzes, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/153.

239 | Burnham, *Beethoven Hero*, S. 12.

240 | Ich beziehe mich mit diesem Begriff auf einen Vortrag von James Hepokoski zu dem Thema »Sonata Theory and Dialogic Form« bei der *6th European Music Analysis Conference* im Oktober 2007 in Freiburg, vgl. auch Darcy/Hepokoski, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. [Der erwähnte Vortrag ist mittlerweile in folgende Publikation eingegangen: Caplin/Hepokoski/Webster, *Musical Form, Forms, Formenlehre*, besonders S. 71-89.]

241 | Vgl. dazu auch Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36, in der Parallelisierung der Situationen im langsamen Satz des F-Dur-Quartetts op. 59 Nr. 1 und im ersten Satz der *Eroica* in Hinsicht auf das jeweils neu auftauchende Thema, an dessen Stelle man »unmittelbar die Reprise erwartet«.

Thema stellt sich aus dieser Perspektive gewissermaßen als ein Hinauszögern der »erlösenden« Reprise dar. Nachdem Beethoven mit höchst dissonanzreichen, synkopierten Orchesterschlägen, die das einleitende »dialectic battle«²⁴² im *fortissimo* zu zitieren scheinen, sowohl die rhythmisch-metrische als auch die harmonische Faktur des Satzes nicht nur verschleiert, sondern über einen Zeitraum, der Webern für ein ganzes Opus ausreicht,²⁴³ gewissermaßen vollends neutralisiert hat, schließt sich eine Passage in den Streichern an, die in ihrem auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Gestus deutlich den Charakter einer Rückführung besitzt; da die Reprise an jener Stelle »formal-logisch« der einzige Formteil ist, zu dem überzuleiten möglich wäre, wird also dergestalt eine diesbezügliche Erwartungshaltung aufgebaut. Dass wir uns in harmonischen Gefilden bewegen, die alles andere als in der Nähe von Es-Dur sich befinden, – nämlich im dominantischen Bereich von e-Moll, was aber erst im dritten Takt dieser Überleitung (Takt 282) durch das Erreichen seines Dominantseptakkordes endgültig geklärt wird –, fällt durch die oben erwähnten Verschleierungstendenzen, die noch dazu im rhythmisch-metrischen Bereich eine Auflösung erfahren, nicht besonders ins Gewicht; die »Enttäuschung« der Hörerwartung oder zumindest das formale »Erstaunen« setzt genau genommen erst beim Erklingen der »falschen Melodie« ein.²⁴⁴

The image shows a musical score for three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time and E minor. It begins with a fortissimo (f) dynamic and features a complex, syncopated rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as 'f', 'decresc.', and 'p'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Notensbeispiel 5 | L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, I. Satz, Takte 275-283

Auffallend ist nun nicht nur die Einleitung des neuen Themas, sondern insbesondere auch die jene e-Moll-Episode beendende Überleitung, die aufgrund ihres rüden Gestus diesen Namen eigentlich nicht verdient: Mittels eines nackten Fünffachtel-Laufes wird ein Zielton *c* erreicht, auf welchem dann vermittlungslos die hauptthematische Konfiguration anschließt – ihres Zeichens vielleicht von dem Geschehen nicht gänzlich unbeeindruckt, da ihre Phrasierung in sich

²⁴² | Vgl. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, S. 155.

²⁴³ | Es handelt sich um 32 Takte, so wie bei Weberns Opus 11.

²⁴⁴ | Freilich liefe eine Bezeichnung im Sinne eines »Spieles mit der Hörerwartung« Gefahr, als allzu leichtgewichtig den grundlegenden Sachverhalt zu verfehlen, keinesfalls geht es hier um einen bloßen musikalischen »Scherz« (vgl. Burnham, *Beethoven Hero*, S. 171, Fußnote 19, in Bezug auf James Webster, vgl. Webster, »The D-Major Interlude in Haydn's Farewell Symphony«, besonders S. 380).

kreisend²⁴⁵ nunmehr doch ein wenig »gerundeter« erscheint. Das neue Thema, das mit viel Kraft und großem Aufwand eingeleitet und ermöglicht wurde, wird auf diese Weise einfach »aus der Komposition hinausgeworfen«²⁴⁶, um erst in der Coda – also gleichsam nach dem Ende, wenn man die form-zeittheoretische Terminologie Caplins zugrunde legen möchte²⁴⁷ – wieder eine Rolle spielen zu dürfen. Diese »Überleitung« bedient sich hierbei thematisch nicht aufgeladenen Materials, sondern operiert mit neutralen musikalischen Strukturen; das neue Thema wird sozusagen mit sterilem Sezierbesteck in einem klaren Schnitt herausgeschnitten.

Notenbeispiel 6 | L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, I. Satz, Takte 299-303

Diese Hinweise müssen an dieser Stelle genügen, um in unserem Zusammenhang festhalten zu können, dass das »neue Thema« ob seiner »newness«²⁴⁸ tatsächlich nicht immanent aus dem dynamisch-intensiven Prozess zu erklären ist. Dessen und damit der Prekarität²⁴⁹ dieses »extensiven« respektive »form-

245 | Zu dem Begriff des kreisenden Charakters vgl. Riezler, *Beethoven*, S. 331ff.

246 | Vermutlich ähnlich, wie »die Wewerka« den ersten Teil des *Romans No. 7 – Die Wasserfälle von Slunj* –, welchen Heimito von Doderer an der von ihm so bewunderten VII. Symphonie Beethovens entlang zu komponieren projektierte, äußerst abrupt zu verlassen hat, vgl. Heimito von Doderer, *Die Wasserfälle von Slunj*, S. 111.

247 | Ich beziehe mich hier auf einen Vortrag William Caplins, der bei der 6th *European Music Analysis Conference* im Oktober 2007 in Freiburg gehalten wurde: Caplin, »What are Formal Functions?«; Ansätze zu der zeitlichen Dimension der »formal functions« finden sich auch in seinem Standardwerk zur musikalischen Formenlehre, das dezidiert aus den Überlegungen der Wiener Schule, allen voran den amerikanischen Schriften Schönbergs, hervorgegangen zu sein beansprucht, vgl. Caplin, *Classical Form*. [Der erwähnte Vortrag ist mittlerweile in folgende Publikation eingegangen: Caplin/Hepokoski/Webster, *Musical Form, Forms, Formenlehre*, besonders S. 21-40.]

248 | Vgl. Burnham, *Beethoven Hero*, S. 9.

249 | Die immanente Problematik des neuen Themas betont auch Chua: »The new theme by its very newness shatters the falseness of the whole; it is barely attached to the totality«. (Chua, »The Promise of Nothing«, S. 27.)

transzendenten« Moments innerhalb des als Paradigma des intensiven Typs schlechthin gerühmten Satzes, der »gleich der großen Philosophie [...] die Idee als totalen Prozeß«²⁵⁰ darstelle, ist sich, wie eine Passage aus der *Ästhetischen Theorie* verrät, auch Adorno durchaus bewusst – an dieser Stelle erstaunlicherweise um eine dialektische Erklärung verlegen und sich seltsamerweise auf ein ominöses »Gesetz des Werkes« berufend:

»Musik schließt gerade in ihren großen und nachdrücklichen Formen Komplexe ein, die nur durch sinnlich nicht Präsentes, durch Erinnerung oder Erwartung verstanden werden können und die in ihrer eigenen Zusammensetzung derlei kategoriale Bestimmungen enthalten. Unmöglich, etwa die teilweise entlegenen Beziehungen der Durchführung des ersten Satzes der Eroica zur Exposition und den extremen Kontrast zu dieser durch das neu auftretende Thema als sogenannte Sukzessivgestalt zu interpretieren: das Werk ist intellektiv in sich, ohne daß es dessen sich schäme und ohne daß die Integration sein Gesetz dadurch beeinträchtigen würde.«²⁵¹

Im Rahmen der Beethoven-Fragmente betont nun Adorno – gewissermaßen ohne den Schutz begrifflicher Apodiktizität – in Hinsicht auf diejenigen Stellen »schwebenden Charakters«, in denen sich eine »Formtranszendenz« manifestiert,²⁵² genau die Momente zeitlicher Extensivität, die sich bereits innerhalb des intensiven, symphonischen Typs zeigen, und deutet diese Stellen, an »denen die symphon[isch]e Zeit einzustehen scheint«²⁵³, bereits als eine erste Ankündigung des Spätstils:

»Das Ganze, das Sein, kann nur als Tat des Subjekts sein d.h. als Freiheit. Dies Prinzip ist zum Selbstbewußstein erhoben im neuen Thema der Eroica, das die Form erfüllt indem es sie sprengt (darin zugleich Vollendung und Kritik der bürgerlichen Totalität). Was Beethoven hier zur Einführung des neuen Themas nötigte, ist das Geheim-

250 | Adorno, *Minima Moralia*, IV/257.

251 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/150f. Dass das Kunstwerk sich seiner Intellektivität schämen könnte, ist freilich eine Facette der bei Adorno allerorten anzutreffenden Personifizierung des Kunstwerks, die auch dem geübten Adorno-Leser als etwas ungewöhnlich ins Auge springen könnte.

252 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36.

253 | Alle Zitate dieser Paraphrase beziehen sich auf das zentrale Fragment in diesem Zusammenhang, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/148f. Die meines Erachtens nicht unbedingt notwendige Konjektur – »symphon[isch]e« – stammt vom Herausgeber Rolf Tiedemann. Adorno formuliert hier etwas missverständlich: Der Unterschied zwischen dem hier gemeinten »Einstehen« der symphonischen Zeit und dem bereits mehrfach zitierten »symphonischen Einstand« ist gewissermaßen der Unterschied ums Ganze, die beiden Begriffe bezeichnen auf einer gewissen begrifflichen Ebene genau genommen das jeweils diametral Entgegengesetzte.

nis der Dekomposition des Spätstils. D.h. die von der Immanenz der Totalität geforderte Tat ist ihr nicht mehr immanent. Dies wohl die Theorie des neuen Themas.«²⁵⁴

Die Nähe zu denjenigen Tendenzen, die den Spätstil Beethovens ausmachen, manifestiert sich in Adornos Deutung auch in der Charakterisierung dieser Stelle als »Eingriff der Subjektivität in die Form«²⁵⁵, die der berühmten Formulierung des Eingriffs der »riesige[n] Hand ins friedvolle Gebilde«²⁵⁶ aus dem Aufsatz über die *Bagatellen* op. 126 erstaunlich nahe kommt. Dergestalt wird das neue Thema als »extremes Mittel«, im Sinne eines »Augenblick[s] des Neuen durchs unvermittelte Neue«²⁵⁷ bestimmt. Die an dieser Stelle entstehende Formtranszendenz ist von derjenigen des Repriseneintritts deutlich zu unterscheiden; während diese – wie nunmehr zu zeigen sein wird – als »Schürzung des Knotens«²⁵⁸ eine in dem emphatisch empfundenen Augenblick zusammenschießende Transzendenz des gesamten Verlaufes darstellt,²⁵⁹ in welchem der

254 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/104f. In einem weiteren Fragment versucht Adorno, das »neue Thema« bezüglich seines Status dann doch noch in einem dialektischen Umschlag par excellence in die Formimmanenz zu integrieren: »Das ›neue‹ Thema der Durchführung ist vielleicht gerade *aus* der reinen, bis ins Äußerste gesteigerten Formimmanenz zu verstehen, die, als ihr Resultat, das andere, die neue Qualität verlangt. Formimmanenz als *Erzeugung* der Formtranszendenz.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/153, Hervorhebungen original.) Wiewohl sich hierin eine »Lösung« des gesamten Problems des neuen Themas ergeben könnte, überzeugt mich diese weitergehende Deutung angesichts der meines Erachtens notwendig zu treffenden und von Adorno an anderen Stellen auch getroffenen Unterscheidung der Formtranszendenz des neuen Themas von derjenigen der Reprise jedoch (noch) nicht.

255 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/102.

256 | Adorno, »Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126«, XVIII/185.

257 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/103.

258 | »Das symphonische Prinzip der Kontraktion der Zeit, der ›Durchführung‹ im tieferen Sinn, der ›Arbeit‹, entspricht dem ›Knoten‹ im Drama.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/65.) Der zugrunde liegende Vergleich der Sonatenform mit dem Drama, welches der klassischen Poetik zufolge durch einen Dreischritt von »Exposition«, »Schürzung des Knotens« und »Auflösung« gekennzeichnet war, findet sich bereits 1826 bei Antoine Reicha, vgl. diesbezüglich Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 114. Die Metaphorik des Knotens taucht bei Adorno im Übrigen des Öfteren auch in Hinsicht auf die aphoristischen Stücke Weberns auf.

259 | Es ergibt sich bezüglich dieses symphonischen »Augenblicks« freilich eine auffallende Nähe, wenn nicht gar eine Koinzidenz des musikalischen und des philosophischen Denkens Adornos in Hinblick auf die »jäh« und »augenblickliche« Erkenntnis, die in der eingangs zitierten Beschreibung des konstellativen Denkens in der Frankfurter Antrittsvorlesung des Evidenztheoretikers Adorno bereits ersichtlich wird, vgl. Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, I/335.

Prozess sich gleichsam selbst transzendiert und vielleicht als *immanente Transzendenz* zu bezeichnen wäre, stellt hingegen das neue Thema einen Eingriff von außen dar und wäre in Abgrenzung davon als *transzendente Transzendenz*²⁶⁰ begrifflich vermutlich am besten zu fassen.

Der reine symphonische Nu

Im Gegensatz zu dem neuen Thema der Durchführung, das – wie angedeutet werden konnte – tatsächlich »neu« ist, ist die Reprise, wie nicht zuletzt die Untersuchungen Lockwoods gezeigt haben,²⁶¹ als Moment immanenter Transzendenz aus dem Formverlauf selbst hervorgegangen; sie wird gewissermaßen durch den Prozess selbst hervorgebracht. In dieser Hinsicht impliziert die immanente Transzendenz dieser Stelle eine gänzlich andere Zeiterfahrung, die sich ihrerseits in einem Zusammenfallen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und dergestalt in einem emphatischen Präsenzbewusstsein manifestiert. In auffälliger Weise konvergiert dies mit Adornos Charakteristik des »strukturellen Hörens« eines idealen Hörers in der *Einleitung in die Musiksoziologie*, der »vergangene, gegenwärtige und zukünftige Augenblicke so zusammen« zu hören vermag, »daß ein Sinnzusammenhang sich herauskristallisiert«²⁶².

Nur kurz seien die allseits bekannten musikalischen Phänomene versammelt, die nicht nur dazu beigetragen haben, dass diese Stelle zu einer der meistbesprochenen Stellen der Symphonik Beethovens avancieren konnte, sondern die für die Charakterisierung ebendieser Stelle als paradigmatischer Knotenpunkt des intensiven Zeittyps von besonderer Relevanz sind: Im Anschluss an eine unerhört lange Durchführung, die nicht nur in harmonischer Hinsicht weite Strecken zurücklegte, sondern neben einem auffälligen Fugato auch –

260 | Die Notwendigkeit, die unterschiedlichen Formen der »Formtranszendenz« zu unterscheiden, betont bereits Richard Klein, vgl. Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit«, S. 203, Fußnote 12. Klein entwickelt hier den Begriff einer »Transzendenz als Einbruch«, die mit obiger Formulierung einer transzendenten Transzendenz durchaus korrespondieren dürfte, im Gegensatz zu einer »Transzendenz als Überstieg«, die ihrerseits vermutlich in begrifflicher Nähe zu dem hier vorgeschlagenen Terminus einer immanenten Transzendenz anzusiedeln wäre. Freilich bedarf dieser Zusammenhang auch in Hinblick auf die bei Adorno nicht eindeutig fixierte kategoriale Bestimmung noch einer weiteren Klärung.

261 | Vgl. insbesondere Lockwood, »Planning the Unexpected«, passim.

262 | Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/182. Auf den auffällenden Umstand, dass sich bereits hier – in einem implizierten argumentativen Dreischritt – eine Gleichsetzung von intensivem Typ, strukturellem Hören und musikalischem Sinnzusammenhang ergibt, was dazu führt, dass der musikalische Sinn an den intensiven Typ schlechthin gekoppelt wird, werde ich im weiteren Verlauf noch zu sprechen kommen; festzuhalten ist aber bereits hier, dass an dieser Stelle dem idealen Hörer ein ideales Kunstwerk gegenübergestellt wird, welches eindeutig mit dem intensiven Zeittypus identifiziert wird. Das stimmt wiederum nachdenklich.

hörerwartungsenttäuschend – ein neues Thema exponierte, findet sich nach einer wohl am besten mit dem Terminus bombastisch zu bezeichnenden Überleitung nun doch endlich etwas, das als Reprise fungieren kann. Jedoch ist das, was nunmehr erklingt, nicht minder unerhört als das, was ihm voranging. Nicht nur treffen Tonika und Dominante direkt aufeinander, sondern auch das Hauptmotiv ertönt alles andere als – wie zu erwarten gewesen wäre – in strahlend rekapitulierendem Gestus: Es setzt sowohl »zu früh« ein, als auch obendrein in einem gleichsam verschämten *pianissimo* eines einzelnen Horns. Es ist also in jedem Sinne »enttäuschend«; entweder enttäuschend, weil es »zu früh« ist, oder enttäuschend, weil es den »falschen Charakter« besitzt. In unserem Zusammenhang ist nun insbesondere darauf hinzuweisen, dass diesem Cumulus gerade nicht nur eine harmonische, sondern – die spezifische Zeitlichkeit der Tonalität implizierend – auch eine musik-zeitliche Komponente eignet, dergestalt, dass sich dadurch auch eine Zusammenziehung unterschiedlicher Zeitschichten im Sinne einer Überlagerung der gegenwärtigen Vergangenheit der aus der Durchführung stammenden Dominante und der gegenwärtigen Zukunft der sich mit der Reprise anschließenden Tonika ergibt. Dieser *temporale* Cumulus wird durch den »verfrühten« Einsatz hauptthematischen Materials gewissermaßen nur unterstützt, indem er auch im motivisch-thematischen Bereich im Sinne eines *thematischen* Cumulus eine Überlagerung respektive Zusammenziehung mit sich bringt.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, measures 382-398. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Cor. I & II, Cln. I & II, Timp., Viol. I & II, Vcl., and B. The music features dynamic markings such as *pp*, *[pp]*, *f*, and *ff*, and articulation markings like *arco* and *pizz.* A 'M' marking is present at the end of the excerpt.

Notenbeispiel 7 | L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, I. Satz, Takte 382-398

Das »Problem der Reprise«, die Beethoven zum »Siegel des Idealismus in seiner Musik«²⁶³ gemacht habe, benennt Adorno in Zusammenhang mit dem »Altern der Neuen Musik« – und zwar, worauf zurückzukommen sein wird, mit einer klaren Stoßrichtung gegen »geometrische Symmetrieverhältnisse«, die hier als Chiffre für die in formaler Hinsicht problematischen Werke des

Darmstädter Hochserialismus gelesen werden können²⁶⁴ – im Jahre 1954 sehr deutlich:

»Aber solange Musik überhaupt in der Zeit verläuft, ist sie dynamisch derart, daß das Identische durch den Verlauf zum Nichtidentischen wird, so wie umgekehrt Nichtidentisches, etwa eine verkürzte Reprise, zum Identischen werden kann. Was man an der traditionellen großen Musik Architektur nennt, beruht eben darauf, nicht auf bloß geometrischen Symmetrieverhältnissen. Die mächtigsten Formwirkungen Beethovens hängen daran, daß ein Wiederkehrendes, das einmal als Thema bloß da war, nun als Resultat sich enthüllt und damit ganz veränderten Sinn annimmt. Oftmals wird durch solche Wiederkunft auch die Bedeutung des Vorhergehenden erst nachträglich gestiftet. Der Einsatz einer Reprise vermag das Gefühl eines Ungeheuerlichen hervorzubringen, das vorherging, auch wenn dies Ungeheuerliche an Ort und Stelle gar nicht zu finden war.«²⁶⁵

Als »CruX der Sonatenform«²⁶⁶ bedürfe die Reprise »innerhalb der freigesetzten, im strengsten Sinn thematischen Zeit immer erst ihrer Legitimation«, da »ein zuinuerst zeitfremdes, räumlich-symmetrisches, architektonisches Moment« – die Wiederkehr des Gleichen – in den autonomen, dynamischen Prozess einbreche, weswegen die Sonatensätze intensiven Zeittyps bei Beethoven immer auf jenes »kritische Moment des Reprisesbeginns«²⁶⁷ hin angelegt seien. Wenn Adorno ein Jahrzehnt später in seinem Pierre Boulez gewidmeten Aufsatz »Form in der neuen Musik«,²⁶⁸ der ursprünglich als Vortrag im Rahmen eines Kongresses über »Form in der Neuen Musik« bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik 1965 in Darmstadt gehalten worden war,²⁶⁹ von einer »tour de force« spricht, die Beethoven trotz der inhärenten Paradoxie »der eigenen Unmöglichkeit«²⁷⁰ abtrotzend bewältigt habe, so ist

264 | Adorno bezog sich zu diesem Zeitpunkt freilich noch nicht auf die großen »seriellen Meisterwerke« beispielsweise von Boulez und Stockhausen, deren Kenntnisnahme in Reaktion auf Metzgers Vorwurf des »Alterns der Philosophie der neuen Musik« bei Adorno eine gewisse Reflexion und Modifikation des Generalverdikts über das Altern der Neuen Musik mit sich brachte.

265 | Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/152.

266 | Adorno, *Mahler*, XIII/241.

267 | Alle Zitate dieser Paraphrase in: Adorno, »Form in der neuen Musik«, XVI/612.

268 | Adorno, »Form in der neuen Musik«, XVI/607-627, zuerst in: Thomas, *Form in der Neuen Musik*, S. 9-21.

269 | Weitere Vorträge hielten Boulez, Ligeti, Haubenstock-Ramati, Kagel, Dahlhaus und Stephan. Diskussionshintergrund dürfte unter anderem die berühmte Kritik serieller Formvorstellungen gewesen sein, die Ligeti unter dem Titel »Wandlungen der musikalischen Form« 1960 in dem Aperiodikum *die reihe* veröffentlicht hatte.

270 | Adorno, »Form in der neuen Musik«, XVI/612.

dies – bezogen auf die hier angesprochene Phase postseriellen Komponierens, in der, wie György Ligeti aufgewiesen hat, Prädetermination und Indetermination konvergieren,²⁷¹ und damit die Frage nach der musikalischen Form als äußerst prekäre sich erweist²⁷² – zunächst als versteckter Angriff gegen »jene Unmöglichkeit, die unterdessen zur totalen Krise der musikalischen Form sich zuspitzte«²⁷³, zu deuten, dergestalt, dass nunmehr – wie in der Wiener Schule und bei Adorno üblich – einmal mehr das Komponieren Beethovens als leuchtendes (Gegen-)Beispiel integraler Form- und Zeitbeherrschung herangezogen wird.

Nichtsdestotrotz ist hierin implizit auch eine bemerkenswerte Facette der Kritik an Beethoven, und zwar an einem seiner »größten« symphonischen Sätze, angelegt, die in der *Einleitung in die Musiksoziologie* ihren wohl bekanntesten Anknüpfungspunkt findet. So heißt es ebendort – vielleicht in dem »Urbild« der soeben paraphrasierten Passage aus Adornos Diskussionsbeitrag zur »Form in der neuen Musik« –, nachdem zunächst durchaus in musikalischer Hinsicht über das Problem der musikalischen Reprise gehandelt und daran anschließend die Perspektive auf die gleiche Situation innerhalb der Hegelschen Philosophie geöffnet wurde:

»Daß aber der affirmative Gestus der Reprise in einigen der größten symphonischen Sätze Beethovens die Gewalt des repressiv Niederschmetternden, des autoritären ›So ist es‹ annimmt und gestisch dekorativ über das Geschehen hinaus-

271 | Adorno selbst weist auf Ligetis Einsichten über die Konvergenz von Determination und Indetermination hin: »Das erklärt, nebenbei, auch die Tatsache, dass so viele serielle Komponisten reibungslos zum Zufallsprinzip übergangen. Der ebenso scharfsinnige wie wahrhaft originale und bedeutende ungarische Komponist György Ligeti hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß im Effekt die Extreme der Determination und des absoluten Zufalls zusammenfallen.« (Adorno, »Schwierigkeiten bei Komponieren«, XVII/270f.) Vgl. auch: »Absolute Determination, die besagt, daß es auf alles und schließlich in gleichem Maß ankomme, daß nichts außerhalb des Zusammenhangs verbliebe, konvergiert, nach György Ligetis Einsicht, mit absoluter Zufälligkeit.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/234.)

272 | Ligeti hatte bereits 1958 in seinem Aufsatz über die *Structure 1a* von Pierre Boulez gezeigt, dass der Komponist in Anwendung strenger serieller Kompositionsprinzipien in Hinsicht auf formale Geschehnisse der kompositorischen Verfügungsgewalt in einer Phase des »Automatismus« vollends verlustig gehe; sind in der ersten Phase kompositorischer Entscheidung erst einmal alle musikalischen Parameter »eingerrichtet«, so läuft die Komposition gewissermaßen ab, ohne dass das komponierende Subjekt zeitliche respektive formale Strukturen des Beginnens, Durchführens, Rekapitulierens oder Schließens noch immanent – als externer Eingriff wäre das natürlich sehr wohl möglich, dies aber widerspräche einem streng seriellen Prinzip – beeinflussen könnte, vgl. Ligeti, »Pierre Boulez. Entscheidung und Automatismus in der Structure 1a«.

273 | Adorno, »Form in der neuen Musik«, XVI/612.

schießt, ist Beethovens erzwungener Tribut ans ideologische Wesen, dessen Bann noch die oberste Musik verfällt, die je Freiheit unter der fortdauernden Unfreiheit meinte.«²⁷⁴

Die hier angesprochene Charakterisierung der Reprise im Sinne affirmativer Gewalttätigkeit ist eingebettet in eine Konstellation einiger Beethoven-Fragmente, die das Spektrum der Deutungsmöglichkeiten auch in Hinsicht auf eine Kritik Beethovens als eine Kritik *an* Beethoven erweitern. Dieses zumeist subkutan wirkende kritische Projekt, in welchem Adorno gleichsam die »objektive Unwahrheit an Beethoven«²⁷⁵ benennen möchte, blitzt in einigen wenigen Fragmenten auf, die Tiedemann in seiner Edition nicht zu Unrecht unter dem Stichwort »Kritik« versammelt hat;²⁷⁶ so knüpft Adorno in einem dieser Fragmente seine kritischen Bemerkungen an Beethoven zunächst dezidiert an die »Alleinherrschaft der Reprise«²⁷⁷, die bezogen auf den dynamischen Prozess zeitlicher Entwicklung in Hinblick auf die »Nichtidentität des Identischen«²⁷⁸ in einer Wiederkehr des Gleichen »ästhetisch fragwürdig« bleibe, wobei der Zusammenhang von Beethovens Musik und Hegels Philosophie in Bezug auf die »Fragwürdigkeit« der Reprise im Rahmen der Beethoven-Fragmente sehr deutlich angesprochen wird.²⁷⁹

»Aber es ist tief bezeichnend, daß *trotzdem* die Reprise in demselben tiefen Sinn ästhetisch fragwürdig bleibt wie bei Hegel die These der Identität, und zwar tiefsinnig paradoxer Weise bei beiden abstrakt, mechanisch.«²⁸⁰

274 | Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/412.

275 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/95.

276 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/117-124.

277 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/117.

278 | Vgl. die Verlängerung dieser impliziten Beethoven-Kritik als Kritik an dem dodekaphonen (vgl. insbesondere Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/93-96) und seriellen Komponieren (vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/151f.).

279 | Vgl. auch: »Reprise: das zu sich selbst Zurückkehren, die Versöhnung. So wie diese (indem das Begriffliche als das Wirkliche gesetzt wird) bei Hegel problematisch bleibt, so ist bei Beethoven, d.h. bei freigesetzter Dynamik, auch die Reprise problematisch.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/33.)

280 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/39, Hervorhebung original.

Glänzende Siegesfeier oder Geistige Erschöpfung²⁸¹

Nicht selten wird die Coda der *Eroica* als »zweite Durchführung« bezeichnet, die ihrerseits »ein zusammengezogenes Abbild der ersten« darstelle,²⁸² eine Beobachtung, die auch von Adorno in unterschiedlichen Zusammenhängen angeführt wird.²⁸³ Wie nun Joseph Kerman einwendet, ist die Bezeichnung der Coda als »zweite Durchführung« irreführend, da die Hauptfunktion einer Coda das »Schließen« und nicht das erneute »entwickelnde Durchführen« sei,²⁸⁴ und zwar das Schließen dessen, was in der und durch die Reprise nicht »rekapitulierend«²⁸⁵ geklärt werden konnte.²⁸⁶ Nimmt man diese beiden Momente zusammen, so ergibt sich nunmehr eine Möglichkeit der Annäherung an ein offensichtlich erklärungsbedürftiges Notat Adornos. Darauf basierend, dass das Zusammenfallen von Prozess und Resultat als eine herausragende Eigenschaft des intensiven Zeittyps hervorgehoben werden kann, was sich nicht zuletzt in dem Verhältnis der Durchführung als üblicherweise mit dem Prozessualen assoziierten Formteil und der Coda, die gerne als eine Art apothetischen Resultats gedacht wird, manifestiert, beleuchtet dieser Zusammenhang zum einen eine Beobachtung Adornos über die »merkwürdige Relation von Durchführung und Coda«²⁸⁷, die in Bezug auf das Verhältnis zur Zeit dialektisch weitergeführt wird: »Der theoretische Sinn der Relation von Durchführung/Coda ist wohl die nichtidentische Identität von Prozeß und Resultat in der Dialektik.«²⁸⁸ Zum anderen deckt sich obiges Zitat in auffällender Koinzidenz mit der Weiterführung des Arguments bei Kerman unter dem Hinweis auf die grund-

281 | Bei Marx heißt es über die Coda: »Niemals ist der Sieg glänzender gefeiert worden. Das Bild des Krieges ist damit vollendet, der Gedanke des ersten Satzes voll ausgeführt und, geistig, erschöpft.« (Marx, *Beethoven*, S. 257.)

282 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 145.

283 | »Immerhin fühlte schon Beethoven die Schwierigkeit eines umfangreichen statischen Komplexes in der dynamischen Form. Um jener Schwierigkeit willen hat er in den genannten Sätzen [den Kopfsätzen der *Appassionata*, der *Eroica* und der Neunten Symphonie, n.u.] an die Reprise eine fast zur zweiten Durchführung erweiterte Coda angefügt.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Anweisungen zum Hören neuer Musik*, XV/199.)

284 | Vgl. diesbezüglich Kerman, »Notes on Beethoven's Codas«, besonders S. 149-153. Den etwas präventösen Begriff der »entwickelnden Durchführung« verwende ich an dieser Stelle, um damit das Begriffsfeld der »Entwicklung« einfangen zu können, das der englische Terminus »development« im Gegensatz zum deutschen Begriff der »Durchführung« enthält.

285 | Das englische Fachvokabular scheint tatsächlich etwas präziser die strukturelle und temporale Funktion der einzelnen Formteile bezeichnen zu können.

286 | Vgl. diesbezüglich mit Bezug auf Kerman und Charles Rosen, auf welchen sich bereits Kerman bezogen hatte, Burnham, *Beethoven Hero*, S. 20f.

287 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/101.

288 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/102.

legende Eigenschaft der Sonatenform, eine »story of the theme« darzustellen²⁸⁹ – einer Sichtweise, der sich Adorno in Rekurs auf Schönberg mit Sicherheit nicht verschlossen hätte.²⁹⁰ So bedürfen im ersten Satz der *Eroica* sowohl der im Verlauf der Reprise ein wenig untergegangene »Seitensatz« (im Sinne Adornos, also Takte 55ff.) als auch das abrupt hinausgeworfene »neue Thema« der Durchführung einer »normalisation«, »resolution« respektive »completion«²⁹¹. Darüber hinaus eröffnet sich auch hinsichtlich der Frage um das Hauptthema in der Erzählung des »exciting last chapter«²⁹² seiner Geschichte eine neue Perspektive, erscheint doch den meisten Exegeten ebendieses letzte Kapitel der Geschichte des Hauptmotivs, mithin also diejenige Stelle in der Coda, an welcher das Hauptmotiv wieder aufgenommen wird, in besonderem Maße diskussionswürdig. Wiewohl er konstatiert, dass in der »culminating passage« der Coda das Hauptmotiv in einer sowohl harmonisch als auch syntaktisch »korrekten« Phrasierung erscheine, verneint Burnham die Frage, ob die thematische Konfiguration an dieser Stelle zu einer thematischen Gestalt finde, die es erlaube, von einem Thema in emphatischem Sinn zu sprechen, da diese Passage zwar von einer »melodic stability« gekennzeichnet sei, jedoch keine »melodic closure« besitze.²⁹³ Diese Erklärung, die sich auch Brinkmann zu Eigen macht,²⁹⁴ ist vollkommen zutreffend, greift meines Erachtens jedoch insofern partiell zu kurz, als es insbesondere bei Beethoven durchaus häufig derlei Themen als *Themen* gibt, die sich gerade nicht durch besondere melodische Geschlossenheit auszeichnen.²⁹⁵ Dass hier tatsächlich nicht von einer

289 | Vgl. Kerman, »Notes on Beethoven's Codas«, S. 150. Vgl. hierzu auch Rosen in Bezug auf die Funktion der Coda als harmonischer Ausgleich der weit ausgreifenden Durchführung, der aus gleichsam proportionalen Gründen notwendig werde, da die Reprise die von der Durchführung an sie gestellten Anforderungen in Bezug auf die Funktion des »Schließens« nicht »ausreichend« erfüllt habe (Rosen, *Der klassische Stil*, S. 445f.).

290 | »Ganz am Schluß des 1. Satzes [Takte 673ff., n.u.] erscheint nochmals der ursprüngliche – dann unterbrochene – Seitensatzgedanke [Adorno bezieht sich hier auf die Takte 55ff., n.u.], als letztes thematisches Ereignis des Satzes (außer den Akkordsynkopen). Es wird gleichsam eingeholt, behält recht. Zu Schönbergs Begriff der eingegangenen Verpflichtung.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/154.) Vgl. in Bezug auf den Begriff der »motival and harmonic obligations« Schoenberg, »Brahms The Progressive«, in: Schoenberg, *Style and Idea* (1950), S. 67, auf den sich Adorno in seinem Wagner-Buch direkt bezieht, vgl. Adorno, *Wagner*, XIII/113, Fußnote.

291 | Vgl. Kerman, »Notes on Beethoven's Codas«, S. 149, und zu dieser Frage auch Burnham, *Beethoven Hero*, S. 20f.

292 | Kerman, »Notes on Beethoven's Codas«, S. 150.

293 | Vgl. Burnham, *Beethoven Hero*, S. 18ff.

294 | Vgl. Brinkmann, »Die Zeit der *Eroica*«, S. 209.

295 | Dies dürfte Adorno im Blick haben, wenn er notiert: »Man muß beides sagen: es gibt bei Beethoven Themen und es gibt keine Themen.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/84.)

»endgültigen Gestalt« des Themas als Thema zu sprechen ist, liegt nicht an der vorliegenden Gestalt selbst, sondern an ihrer »inneren Historizität«²⁹⁶, ihrer formalen Funktion innerhalb der bereits absolvierten »Geschichte dieses [Nicht-]Themas«, gewissermaßen also, um Dahlhaus heranzuziehen, an dem bereits durchlebten Prozess, dessen »Substanz« diese Gestalt bildet und in welchem sie »restlos« aufgeht.²⁹⁷

Im Übrigen, und damit möchte ich den Themenkreis um die *Eroica* vorderhand schließen, wäre das Auftreten der Hauptthemengestalt stärker noch als die – gewalttätige – Reprise als eine derjenigen Stellen zu sehen, an denen bereits der »intensive« Beethoven in sich fragwürdig zu werden droht. Burnham führt an, dass auch die »childishly simple nature of this final version of the theme«²⁹⁸ dagegen spreche, diese Gestalt als Thema in emphatischem Sinne anzusprechen. In jedem Falle ist zu konstatieren, dass das »four-plus-four«-Design des Hauptmotivs in dieser Version schal und leer tönt; die »falsche, der Substanz widersprechende Simplizität«²⁹⁹, die ebendieser Gestalt eignet, verweist bereits auf das von Adorno mehrfach avisierte Brüchig-Werden des symphonischen Stils, welches – meines Erachtens und damit an dieser Stelle gegen Adorno – nicht nur in den *schwachen*, sondern also auch in den *stärksten* Werken Beethovens bereits zum Ausdruck kommt:

»Wäre demnach für Beethoven die von mir als Integration bezeichnete, eigentlich symphonische Idee problematisch geworden und zwar verhältnismäßig *früh*? [...] Und zwar problematisch als *scheinhaft*, als nicht mit der für Beethoven allein noch möglichen Musikerfahrung noch zu füllen, und hat sich dies Gefühl technischer Brüchigkeit in kritische Kategorien bei Beethoven umgesetzt. Etwa: die falsche, der Substanz widersprechende Simplizität, wie sie in *schwachen* Stücken des eigentlich symphonischen Typus, besonders Ouverturen (Egmont, vielleicht auch Coriolan) zum Vorschein kommt? Oder hat es mit dem Pathos zu tun? [...] Hier rührt man ans innerste Bewegungsgesetz Beethovens, das dann den Spätstil erzwingt.«³⁰⁰

296 | Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Anweisungen zum Hören neuer Musik*, XV/198.

297 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 217.

298 | Burnham, *Beethoven Hero*, S. 19.

299 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/134.

300 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/134, Hervorhebungen original.

Notenbeispiel 8 | L. v. Beethoven, Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, I. Satz, Takte 631-637

Wir befinden uns hier an einer theoretischen Stelle, die, wiewohl sie an das »innerste Bewegungsgesetz Beethovens« rührt, den Bereich der Beethoven-Exegese, mithin auch der Beethoven-Deutung Adornos übersteigt und notwendigerweise übersteigen muss, bezeichnet sie doch einen Ort, an welchem sich herausstellt, dass die Beethovensche Musik wahrer sei als die Philosophie Hegels:³⁰¹ »Beethoven wird an der Stelle »unorganisch«, brüchig, an der Hegel ideologisch wird.«³⁰²

Das allzu lange Cello-*f*. Zum extensiven Zeittypus

Der extensive Typ als Zeittypus eigenen Rechts erscheint, wie bereits angedeutet, in den *Gesammelten Schriften* nur in Bezug auf bestimmte Phänomene der Musik Mahlers und Bergs, die Adorno in mehr als einer Hinsicht in Beziehung zueinander setzt,³⁰³ sowie als musikästhetische Kategorie kritischer Verdikte gegenüber Tendenzen neuer und neuester Musik.³⁰⁴ In Bezug auf Mahler wird

301 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36.

302 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/232.

303 | So beispielsweise in Hinsicht auf die »Rolle der tonalen Komplexe bei Berg« und die Rolle »des gebrochen charakterisierenden Banalen bei Mahler, mit dem Berg so viel im Ton wie in der Verfahungsweise, der Fiber seiner Sätze, ja oftmals der Konzeption ganzer Gebilde gemein hat« (Adorno, »Bergs kompositionstechnische Funde«, XVI/424f.).

304 | So beispielsweise in Bezug auf Strawinsky (Adorno, *Philosophie der neu-*

der Begriff der zeitlichen Extensi(vi)tät, ausgehend von den »Mahlerschen Längen«, über die nicht zu »lamentieren« sei, ex negativo auf den intensiven Zeit-
typ klassizistischer Beethovenscher Symphonik³⁰⁵ bezogen, um Mahlers »extensives Zeitbewußtsein«³⁰⁶ in einem dialektischen Umschlag par excellence zu »retten«:³⁰⁷

»Hat die traditionelle Symphonik gefragt, wie die vorgezeichnete Sonatenarchitektur und jenes integrale Wesen von Musik, das man gewohnt ist, das symphonische zu nennen, sich lebendig erfülle, sich konkretisiere, seinen substantiellen Inhalt gewinne, so fragt Mahler umgekehrt, wie aus der Fülle unreglementierter Details und ihrer immanenten Bewegung ein Ganzes überhaupt werden kann. Einmal war das Wesen der Symphonie integral. Für Mahler wird Integration ein erst zu Leistendes. [...] ihre Musik entfaltet sich eher in der extensiven Zeit, reiht eher große Zeitschichten aneinander oder türmt sie übereinander, als daß sie dem reinen symphonischen Nu zustrebte.«³⁰⁸

Berg, »als einziger aus der Wiener Schule [...] von Debussy beeinflusst«³⁰⁹, hat aufgrund eines »genuine[n] Bedürfnis[ses] nach extensiven Formen«³¹⁰ »von Anbeginn die motivisch-thematische Arbeit so umgedacht, daß sie in sich tendenziell unendlich kleine Einheiten hervorbrachte, die bruchlos, unablässig ineinander übergehen«³¹¹, um eine Musik komponieren zu können, »die sich weit ausdehnt«.³¹²

Die Charakterisierung des extensiven Typs bei Beethoven muss sich demzufolge fast ausschließlich auf einige wenige Passagen aus den Beethoven-Fragmenten beschränken: Hierbei ist festzuhalten, dass auch an dieser Stelle der extensive Zeittypus zunächst negativ auf den intensiven Zeittypus bezogen wird; ihn charakterisiert der »Verzicht auf die symphonische Beherrschung der Zeit«³¹³ und

en Musik, XII/42f. und 18off., und Adorno, »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«, XVI/40of.) und – worauf gesondert einzugehen ist – auf diverse Tendenzen der neuen Musik in einigen Aufsätzen und Vorträgen in den Fünfziger- und Sechzigerjahren.

305 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/211.

306 | Adorno, *Mahler*, XIII/242.

307 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/222.

308 | Adorno, »Dritter Mahler-Vortrag«, XVIII/604. Der Vortrag stammt aus dem Jahre 1960, also aus dem Umkreis des Mahler-Buches.

309 | Adorno, »Bergs kompositionstechnische Funde«, XVI/428. Dieser Hinweis auf Debussy besitzt in Fragen der musikalischen Zeitgestaltung eine nicht unwesentliche Signifikanz.

310 | Adorno, »Bergs kompositionstechnische Funde«, XVI/415.

311 | Adorno, »Alban Berg: Oper und Moderne«, XVIII/654.

312 | Adorno, »Alban Berg: Oper und Moderne«, XVIII/654.

313 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/137.

damit auch der Verzicht auf den paradoxen »Einstand«.³¹⁴ Dieser Verzicht auf »dynamische Zeitkontraktion« manifestiert sich in einer Ent-Dynamisierung insbesondere der ehemals dynamischen Strukturen. Aus all dem resultiert ein Charakter des »Zeit-Habens«, des »Sich-Zeit-lassen[s]«³¹⁵, der epischen Weite und in besonderem Maße der Gestus des Sich-Erinnerns, mithin des »Eingedenken[s]«³¹⁶ in einer Retrospektivität, die dem extensiven Typ grundlegend eignet. Diese Überlegungen zielen bei Adorno schließlich auf das zentrale Diktum in Hinsicht auf eine Charakterisierung des extensiven Zeittyps: »Die Abdikation von der Zeit und die Gestaltung dieser Abdikation macht die Substanz des extensiven Typus aus.«³¹⁷ Zeit wird dergestalt nicht mehr in einem Prozess »überwältigt« oder als integrale »konstruiert«. Wiewohl Adorno dezidiert darauf hinweist, dass auch der extensive Zeittypus die Zeit nicht nur »fülle«³¹⁸, sondern nach wie vor dennoch »beherrsche«³¹⁹, spricht er an einer Stelle auch von einer »Kontingenz«³²⁰ der abstrakten Zeit, die in dem extensiven Zeittypus offenbar werde. Deshalb ist der extensive Typ, der »die Zeit freigibt«³²¹, bereits in sich brüchig, hat die intensive Zeit doch hier ihre integrierende Gewalt verloren, jegliches Besondere dem gesamten Prozess unterzuordnen. Meines Erachtens wird der extensive Zeittypus – darin in einem gewissen Gegensatz zum intensiven – in übergeordneten Beschreibungen jedoch weniger greifbar, denn in der konkreten Benennung bestimmter musikalischer Sachverhalte. (Das ist freilich keine allzu erstaunliche Erkenntnis, geht es doch nach Adorno in dem extensiven Typus gerade in Entgegensetzung zu dem mehrfach als totalitär beschriebenen intensiven um eine Freisetzung des Einzelnen, Partikularen und Besonderen.)

314 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/136.

315 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/141.

316 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/143.

317 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/136.

318 | Das brächte sonst den extensiven Typ in gefährliche Nähe zum bloßen »Divertissement«, vgl. Adorno, »Zweite Nachtmusik«, XVIII/52.

319 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/136. Auch die musikalische Form, die Beethoven gleich der Tonalität aus Freiheit »reproduzierte« respektive »rekonstruierte«, wird nicht mehr als Prozess »entwickelt«; »Form« ist im Sinne einer »geometrischen« Konstruktion der abstrakten Zeit einfach da. Ähnliches ist auch für die Tonalität als gültig auszuweisen, da sie nicht mehr als das – selbstentwickelte – Resultat eines Prozesses gleichsam aus dem Nichts heraus entstehend »rekonstruiert« werde, sondern als Daseiendes einfach vorausgesetzt sei; wie Beethoven von Adorno des Öfteren durchaus zustimmend zitiert wird, sei ja auch über den Generalbass wie über das Dogma nicht zu debattieren (vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/45, und abweichend auch S. 228). Zu der parallelen Charakterisierung von Tonalität und Form als Thema und gleichzeitig als Resultat bei Beethoven vgl. auch Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 78.

320 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/136.

321 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/140.

Begeben wir uns also in Hinsicht auf den ersten Satz des *Erzherzogtrios*, anhand dessen der extensive Zeittypus in den Beethoven-Fragmenten exemplifiziert wird, auf die Suche nach denjenigen musikalischen Phänomenen, die aus der Perspektive Adornos auf ebendiesen extensiven Typus verweisen, nicht ohne nochmals darauf hinzuweisen, dass dieser – so Adorno – »äußerst schwer zu bestimmen«³²² sei. Wiederum stütze ich mich, geleitet von den analytischen Anmerkungen Adornos, auf einige »Attraktionspunkte«, die für das Verhältnis der Musik zur Zeit von besonderer Relevanz sind; um die Beziehbarkeit des extensiven auf den intensiven Zeittypus zu ermöglichen, wähle ich in formaler Hinsicht Situationen, die denjenigen analog sind, die bereits in Bezug auf die *Eroica* herangezogen wurden: die Satzeröffnung, die Durchführung und den Eintritt der Reprise.

Dialektischer Widerspruch. Zum Hauptthema

Das *Erzherzogtrio* beginnt, wie Adorno beobachtet, mit einem »dialektischen Widerspruch«.³²³ Das »erhabene«³²⁴ Hauptthema, dem ob seiner Vollgriffigkeit eigentlich ein *forte*-Charakter zu eignen scheint, erscheint im *piano dolce* und weist in diesem Kontrast zwischen »Charakter und Vortrag«³²⁵ auf seine immanente »Vermitteltheit«, aus der, wie Adorno in einer Marginalie bemerkt, eine gewisse »Kontingenz seiner Erscheinung«³²⁶ resultiert; Schein und Sein – wenn man diese ob ihrer Omnipräsenz zur Trivialität herabgesunkene Formulierung nicht scheut – treten auseinander. Der dialektische Widerspruch, der in seiner Vermitteltheit »unvermittelt stehengelassen« wird,³²⁷ manifestiert sich darüber hinaus auch in der spezifischen Faktur des Hauptthemas: Während in syntaktischer Hinsicht zunächst eine klare Vordersatz-Nachsatz-Struktur gegeben scheint – ihrerseits auf einen zielgerichteten Prozess verweisend –, arbeitet das harmonische Gefüge subkutan gegen die syntaktische Struktur, dergestalt, dass der Vordersatz an seinem Ende nicht die Dominante erreicht, sondern zunächst – retardierend – in die Subdominante ausweicht, um die zu erwartende Dominante erst in der Mitte des Nachsatzes in beiläufigem Durchgang gleichsam nur erinnernd im Nachhinein zu »erwähnen«. In dieser Weise und vor allem an dieser Stelle besitzt die Dominante weder Relevanz für die syntaktische Konstruktion noch eine »strukturelle harmonische Funktion«,

322 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/136.

323 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/138.

324 | Diese meines Erachtens zutreffende Charakterisierung verdankt sich einem Hinweis von Manfred Angerer, der mich ebenso wie Dominik Schweiger auf die unglaubliche »Seltsamkeit«, die diesem Satz grundlegend eignet, aufmerksam gemacht hat.

325 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/138.

326 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/138.

327 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/138.

figur bewerkstelligt: Das ursprünglich abtaktig gesetzte Motiv erhält nunmehr den Gestus einer auftaktigen Figur, die auf den Es-Dur-Akkord in Takt 5 hinzuweisen scheint. Die scheinbare Auftaktigkeit ergibt sich aufgrund der Identität des Es-Dur-Akkordes in der zweiten Takthälfte von Takt 5 mit dem Es-Dur-Akkord aus Takt 4, der seinerseits als Ende des Vordersatzes eine Funktion des kadenzierenden Beschließens innehatte. Die indirekte Umdeutung dieser Figur – an ihr selbst finden freilich keine substantiellen Veränderungen statt – ereignet sich dergestalt in der Retrospektive und wird durch ein widerständiges *sforzato* auf der Zählzeit 2 noch dazu verstärkt. (Freilich könnte man auch den gesamten ersten Takt als Auftakt zu Takt 2, die gesamte Fünfviertel-Linie in den Takten 2/3 als Auftakt zu Takt 4 und dann die erste Hälfte von Takt 5 als diminuierten Auftakt zum Akkord der zweiten Takthälfte deuten; das analytische Ergebnis einer Diminution, die eine metrische Verschiebung nach sich zieht, wäre das gleiche.) Nach dem »Einschub« eines Zweivierteltaktes ginge es im neuen, metrisch verschobenen Metrum dann »regulär« mit zwei vollen Viervierteltakten weiter, in Takt 8 jedoch wird, durch die beiden *forte*-Akkorde im Klavier eindeutig markiert, wiederum das alte Taktschema abrupt festgeschrieben; die beiden Viertel dazwischen (zweite Takthälfte Takt 7) könnten – allerdings wiederum rückwirkend – ihrerseits als Zweiviertel-Einschub gedeutet werden, der sich zu dem ersten gleichsam komplementär verhielte.



Notenbeispiel 10 | L. v. Beethoven, Klaviertrio B-Dur op. 97, I. Satz, Takte 1-9

An dieser Stelle nun setzt der von Adorno so bezeichnete »Dehnungsabschnitt« ein, in welchem »gleichsam die sforzati nach Hause« kommen und sich auflösen³³⁰. (In der Wiederholung des Hauptthemas wird diese Irregularität durch die synkopierte und sforzatierte Cello-Bewegung vorbereitet, dadurch aber – verbuchte man *more arithmetico* jenes »minus mal minus als plus«, das, wie Adorno in der *Negativen Dialektik* ausführt,³³¹ als zutiefst antidialektisches Prinzip im Innersten von Dialektik Oberhand gewinne – insgesamt wiederum regulärer.) Die »Unregelmäßigkeit«, die Adorno in Hinsicht auf die anschließenden Takte 8 bis 13 erwähnt, ist gewissermaßen also bereits eine Konsequenz der inneren Dialektik des Nachsatzes, mithin des Auseinandertretens der unterschiedlichen Parameter innerhalb der ersten Takte des Hauptsatzes: Besondere Signifikanz in Hinsicht auf den extensiven Zeittyp eignet genau diesem

tett g-Moll zu erinnern, vgl. Schoenberg, »Brahms The Progressive«, in: Schoenberg, *Style and Idea* (1950), S. 95f.

330 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/138.

331 | Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, VI/161.

»Dehnungsabschnitt«, der formal als eine Überleitung zu der Wiederholung des Hauptthemas ab Takt 14 fungiert und dem in satztechnischer Hinsicht, wie Adorno beobachtet, der Charakter des Rezitativen eignet.³³² In Hinblick auf diverse Widersprüchlichkeiten ist dieser Abschnitt mindestens ebenso seltsam wie das Hauptthema selbst, erscheint er doch – im Gegensatz zu dem Hauptthema und auch dessen Wiederholung – nunmehr im *forte* gesetzt und stellt somit gewissermaßen als photographisches Negativ eine Verlängerung des Kontrastes zwischen »Charakter und Vortrag« innerhalb des Hauptthemas dar.

In besonderem Maße ist jener Abschnitt für das »Innehalten« als dem eigentlich »epische[n] Moment« verantwortlich. Bei dichtestem Zusammenhang des motivisch-thematischen Geschehens,³³³ welcher von Adorno auffallend betont wird, vermutlich um damit a priori den Vorwurf des Beliebigen, der permanenten Themen-Exposition im Sinne einer bloßen Aneinanderreihung abzuwehren, ergibt sich in dieser Überleitung ein Moment der »Suspension des Fortgangs«, ein »Moment des *Verweilens*«: »Die Form schöpft Atem. Das Innehalten ist das eigentlich epische Moment. Es ist aber ein Moment der Selbstreflexion der Musik: sie blickt um sich.«³³⁴ Für ebendiese Beobachtung Adornos sind einige musikalische Phänomene direkt benennbar: Zum einen wird durch das langgezogene *f* des Cellos, dessen regulärer Bezug zum (bereits irregularisierten) Metrum erst durch seine Wiederholung in der Violine sich erschließt, der Zeitfluss gleichsam suspendiert; im Zusammenhang mit dem rezitativen Charakter ist dem impliziten Hörer – da er den beiden Klavierakkorden in Takt 8 in Hinsicht auf ihre metrische Regularität zunächst misstrauen musste – kein Bezugspunkt gegeben; das lange Cello-*f* hängt in temporal-prozessualer Hinsicht tatsächlich »schwebend« in der Luft. Zum anderen eignet dem *Cantabile*, wie bereits Dahlhaus in Hinblick auf die Metapher einer »tönenden Architektur« ausgeführt hat, eo ipso ein widerständiges Element gegen eine dynamische Prozessualität:

»Kantabilität und motivische Arbeit scheinen sich auszuschließen. Und sogar die Zeitstrukturen, zu denen die Satztypen tendieren, sind grundverschieden. [...] Ist demnach die Zeitstruktur der thematisch-motivischen Arbeit teleologisch, so er-

332 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139.

333 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139. Daraus ist im Übrigen die Beobachtung abzuleiten, dass Zusammenhang auf der motivischen Ebene allein noch keinesfalls im Sinne integralen Komponierens bereits eine dynamische Form- und Zeitbeherrschung garantiert. Auch heißt das, dass motivischer Zusammenhang nicht immer nur Resultat »thematischer Arbeit« sein muss, wenn man »Arbeit« in diesem Sinne als prozessual verfasste denkt. Vgl. auch in Hinblick auf den Begriff der Arbeit, der eine Möglichkeit der »gesellschaftlichen Dechiffrierung« eröffnen könnte, Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/63.

334 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139, dort alle als Zitat gekennzeichneten Formulierungen vorangegangener Paraphrase, Hervorhebung original.

weist sich die der kantablen Periode als ›Rhythmus im Großen‹, der weniger einen Prozeß ausprägt, als daß er einen Gleichgewichtszustand herstellt.«³³⁵

Ent-Dynamisierung. Zur Durchführung

An der Durchführung beobachtet Adorno im Großen und Ganzen einen zentralen Aspekt, der mit dem Begriff der »Ent-Dynamisierung«³³⁶ am besten beschrieben ist. Diese Ent-Dynamisierung manifestiert sich in einem »Aussparen der Hauptsache«³³⁷; der Durchführung eignet im Grunde genommen nicht der Gestus einer Durchführung, sondern sie besteht im Wesentlichen aus einer Einleitung und einer überdimensionierten Rückleitung. Die Beobachtung Adornos, »die Durchführungskraft [werde] eigentlich erst *rückwirkend* durch die lange Rückleitung hergestellt«³³⁸, lässt sich wohl am besten in einer schematischen Skizze verdeutlichen, die versucht, die formalanalytischen Hinweise³³⁹ Adornos in Bezug auf die Durchführung nachzuvollziehen:

Das Ziel, welches Adorno mit diesen analytischen Hinweisen verfolgt, ist letztlich der Aufweis, dass die Durchführung des ersten Satzes des *Erzherzogtrios* keine Durchführung im eigentlichen Sinne darstellt. Zum einen habe sie nur in wenigen Takten den »Charakter« einer Durchführung,³⁴⁰ zum anderen besetze sie nur in formschematischem Sinne die Stelle einer Durchführung, nicht jedoch – bezogen auf ihre zunächst hinleitende, dann zurückleitende Funktion – in funktionaler Perspektive. Dass die Durchführung keine »eigentliche« Durchführung sein kann, gilt dem extensiven Zeittypus gewissermaßen als *conditio sine qua non*, da die Durchführung im intensiven Zeittypus, dessen Kritik der extensive in genau dieser Hinsicht nach Adorno beschreiben soll, traditionellerweise den dynamischen Formteil *par excellence* darstellt: »Der extensive Typus kennt eigentlich keine Durchführung weil er zur Idee der Beethovenschen Durchführung – der Kontraktion der Zeit – exterritorial steht.«³⁴¹ Die Richtung der Zeit – oder in Worten Adornos: die »Blickrichtung von Beethovens extensivem Typus« – ist derjenigen des intensiven genau entgegengesetzt, sie ist nicht in die Zukunft gewandt, in der der Mangel des Jetzt seine Auflösung erhofft, sondern sie ist »die der Erinnerung«³⁴². Auch in formaler Hinsicht er-

335 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 279f.

336 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/142.

337 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/142.

338 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/142, Hevorhebung original.

339 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/141f.

340 | Das Denken der Wiener Schule, wonach die Durchführung als der Teil angesehen wird, in dem das motivisch-thematische Material »durch die Tonarten geführt« werde, schimmert hier nur allzu deutlich durch, vgl. hierzu Schönberg, »Durchführung«, To2.o8.

341 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/142.

342 | Die beiden als Zitate gekennzeichneten Passagen dieser Paraphrase in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/143.

schließt sich das musikalische Geschehen des extensiven Typs auf diese Weise erst im Rückblick.

Graphik 2 | Schematische Darstellung der Durchführung des ersten Satzes des *Erzherzogtrios*³⁴³

Durchführung (Takte 96–191)			Reprise Takte (191ff.)
»Einleitung« (Takte 96–114)	»eigentliche Durchführung« (Takte 115–131)	»Rückleitung« (Takte 132–190)	»Reprise« (Takte 191ff.)
»Aufstellung ihres Hauptmodells«	»... wie spät die Durchführung ins Laufen kommt ...«	»absichtsvoll überdimensionierte Rückleitung zur Reprise« »2. Durchführung mit einem eigenen Modell«	»Unverbindlichkeit« »Eingedenken« »Darauf-Zurückkommen«
		»Rückleitungscharakter« (132ff.)	»eigentliche Rückleitung« »riesige Kadenz« (143ff.)
			»Triller« (181–191)
Überleitung (96–103) Hauptthemenabspaltung (106–114)	Modulationsabschnitt mit Motivabspaltung aus dem Hauptthema (115–131)	Motivabspaltung aus dem Hauptthema (133–142)	Pizzicato-Episode (143–177)
			Dominante (181–191) Tonika (189–191)

Eingedenken. Der Repriseneintritt

In dieser Hinsicht wird auch die Reprise retrospektiv zu einem »Darauf-Zurückkommen«. ³⁴⁴ Wie im intensiven Typ kann auch im extensiven der Eintritt der Reprise hierbei jedoch als »der eigentlich kritische Moment« ³⁴⁵ der gesamten Form gelten. Wiewohl sich in Hinblick auf den Repriseneintritt des ersten Satzes der *Eroica* eine auffallende Gemeinsamkeit in Bezug auf die Tatsache ergibt, dass, wie auch Adorno anführt, ³⁴⁶ an beiden Repriseneintritten ein Zusammentreffen von Tonika und Dominante kurz vor dem Eintritt der eigentlichen Reprise zu beobachten ist, sind diese beiden Situationen doch in ihrem Charakter, in ihrer Funktion grundlegend verschieden, sodass es hier nicht sinnvoll erscheint, beiderseits in gleicher Intention von einem »Cumulus« zu sprechen. Der Repriseneintritt der *Eroica* ³⁴⁷ ist, wie wir sehen konnten, als

343 | Obige Graphik stellt einige formanalytische Hinweise Adornos den »musikalischen Sachverhalten« gegenüber, alle als Zitat gekennzeichneten Formulierungen finden sich in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/141f.

344 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/143.

345 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/143.

346 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/143.

347 | Vgl. zu dieser Bezugsetzung auch Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/143f.

zwingender gestaltet;³⁴⁸ ganz anders der Eintritt der Reprise hier: Im Anschluss an eine überlange Überleitung, die ein neues, vom Hauptthema abgespaltenes Motiv brachte, ergibt sich ab etwa Takt 181 eine von Trillern dominierte Passage. Es ist hier weniger eine Übereinanderschichtung respektive Zusammenzwingung von Tonika und Dominante, sondern eher ein Oszillieren zwischen diesen beiden Polen zu beobachten, ein harmonisches Flimmern, das langsam seine Farbe ändert und gleichsam bruchlos von der Dominante (Takte 181-188) in die Tonika, die ab Takt 189 eintritt, hinübergleitet, ohne dass der Zeitpunkt eines »Tonartenwechsels« exakt wahrnehmend auszumachen wäre. Die Tonika ist also bereits zwei Takte³⁴⁹ vor dem Eintritt der Reprise erreicht, und zwar, wie Adorno dies deutet,

»aus eben dem doppelten Grunde, daß die Reprise dann ganz dicht anschließt, weil sie ja nicht als Climax kommt, *und* daß sie, weil das harmonische Hauptereignis in der aufgelösten Kadenz schon vorausging, unscheinbar bleibt.«³⁵⁰

Dieser Einsatz der Reprise ist letztlich ebenso eine Erscheinung der Kontingenz, wie dies bereits in Hinblick auf einige Phänomene des Hauptthemas selbst beschrieben werden konnte; die Reprise könnte auch – ohne dass dies gravierende formal-funktionale Konsequenzen nach sich zöge – ein paar Takte später »passieren«. Ebendies liegt nicht nur an der Trennung der thematischen von der tonalen Reprise in einem Vorziehen der Tonika, sondern in besonderem Maße an einem Phänomen der Ent-Zeitlichung, das der Überleitungspassage, ihrem Gestus nach an das auch dort gewissermaßen der dynamisch verfassten Zeit entthobene Ende einer Konzertkadenz erinnernd, grundlegend eignet. Unterstützt von den zeitlichen Verlauf nicht definierenden Trillern – auch hierin eine strukturelle Ähnlichkeit zu der Situation der Konzertkadenz³⁵¹ –, ist zu beobachten, dass diese Passage vollkommen aus dem Taktgefüge herausfällt³⁵² beziehungsweise korrekter: herausführt.

348 | Insofern passt die Beschreibung von Tovey in Hinsicht auf den zu großen Druck, welchem sich der Hornist ausgesetzt fühlte und ein paar Takte zu früh ins musikalische Geschehen hineinplatze (vgl. Tovey, *Essays in Musical Analysis*, S. 46), vielleicht doch nicht so schlecht, freilich nicht in psychologisierender, sondern in musikimmanent-struktureller Hinsicht: Der musikalische Knoten des Gordios war bereits so eng geschürzt, dass er nur mit einem Alexandrinischen Hornruf gewaltsam gelöst werden konnte, vgl. zum »Formschema des gordischen Knotens« auch Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/103.

349 | Hier wäre Adorno taktvoll zu korrigieren, da er davon spricht, die »Tonika (äußerst gewagt)« sei »einen Takt vorm Einsatz der Reprise« bereits zugegen, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/143.

350 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/143, Hervorhebung original.

351 | Diese Verbindung findet sich auch bereits bei Adorno angedeutet, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/142.

352 | Die Verschleierung des rhythmisch-metrischen Gefüges in der Überlei-

The image shows two systems of musical notation for measures 181-194 of the first movement of Beethoven's Piano Trio in B-flat major, Op. 97. The top system contains the violin and viola parts, and the bottom system contains the piano part. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *dim.*, *pp*, and *dolce*. The piano part features a prominent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the violin and viola parts have more melodic and harmonic lines. Measure numbers 181, 182, 183, 184, 185, and 186 are indicated at the beginning of their respective systems.

Notenbeispiel 11 | L. v. Beethoven, Klaviertrio B-Dur op. 97, I. Satz, I. Satz, Takte 181-194

Als »eine der kunstvollsten und zerbrechlichsten Stellen bei Beethoven«³⁵³ offenbart sie in ihrem immanenten Bezug zu einer Totalität auch zugleich ein transzendentes Moment des extensiven Zeittyps, das seinerseits aus dem extensiven Typus hinauszudeuten scheint und wie schon die brüchigen Stellen des intensiven Typs auf den Spätstil verweist: »Der subtile Betrug, der allemal hier waltet, deutet auf die Aporie des extensiven Typus hin und diese Aporie erzwingt dann den Spätstil«.³⁵⁴

Zeit-Haben

Dem extensiven Zeittypus eignet, um dies abschließend zu resümieren, der Gestus des »Zeit-Habens«, des »Verweilens«, der »Entspannung« und der »Unverbindlichkeit«, die sich in allen Schichten der Musik manifestiert; nicht nur verzichtet das mitunter von auffälliger harmonischer Sparsamkeit³⁵⁵ geprägte Werk extensiven Typs auf entwickelndes Fortschreiten im harmonischen Be-

zug zur Reprise der *Eroica* hielt demgegenüber mit starren Synkopen nach wie vor an einer zugrundegelegten Takteinheit fest, sie zementierte das Taktmetrum gleichsam ex negativo ein.

353 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/144.

354 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/144.

355 | »Zur *Coda* des Satzes ist die ungeheure Sparsamkeit mit Akkordstufen anzumerken. Es wird nicht mehr ausharmonisiert. Das Ausharmonisieren wird als kleinlich, gewissermaßen tautologisch kritisiert. Es kündigt sich hier schon die Ten-

reich, was sich beispielsweise in einer Bevorzugung der Rückung im Gegensatz zur Modulation erweist,³⁵⁶ sondern es finden sich auch an nicht wenigen Stellen »thematisch ungefüllte Leertakte«³⁵⁷. »Es ist ein integrales Moment des extensiven Typus, daß er neben dem Moment der Anspannung das der Ermüdung, des Weichwerdens, Atemholens zulässt.«³⁵⁸ Nichtsdestotrotz betont Adorno, dass im extensiven Typus nach wie vor eine Idee eines Ganzen im Sinne einer »extensive[n] Totalität«³⁵⁹ vorhanden sei. Der extensive Typus arbeitet also gewissermaßen – an einer übergeordneten Integralität des Werkes nach wie vor festhaltend – innerhalb der Totalität gegen diese; aufgrund dessen betont Adorno auch in Hinsicht auf das Hauptthema und seine gedehnte Fortführung den dichten thematischen Zusammenhang, um damit sicherzustellen, dass dieses »Um-sich-Blicken [...] gerade mit den *Mitteln* der Totalität« erzielt werde:³⁶⁰

»Im extensiven Typ kommt Beethovens Musik zu etwas wie Selbstbesinnung. Sie transzendiert ihr atemloses Bei-sich-selber-Sein: die *Naivetät*, die gerade in dem runden, geschlossenen Meisterwerk steckt, das sich gibt, als schaffe es sich selber und sei nicht »gemacht«. Die Vollkommenheit am Kunstwerk ist ein Element von Schein und diesem opponiert die Selbstbesinnung des extensiven Typus.«³⁶¹

In dieser »Selbstbesinnung«, die Adorno auch als »Selbstreflexion der Musik«³⁶² bezeichnet, stelle das Werk extensiven Typs nicht nur erstaunt fest, dass es selbst »gar keine Totalität« mehr sei,³⁶³ sondern zeige auch die Möglichkeit einer grundlegenden Kritik der Totalität als Kritik an dessen Scheinhaftigkeit selbst auf. Dergestalt muss der extensive Typus als Kritik des intensiven Typs und mithin des gesamten symphonischen Stils gewertet werden, der – im Gesamtwerk Beethovens gleichsam als bestimmte Negation des intensiven Typs situiert – kritisch auf eine integrale Totalität des idealistischen Kunstwerks³⁶⁴ zielt. Somit ist seine Bedeutung in theoriearchitektonischer Hinsicht absolut

denz des Spätstils zum Absterben der Harmonie an. Und zugleich die zum nackten Hervortretenlassen der Harmonie in ihrer Abstraktheit.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/145.)

356 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/140f., dort alle Zitate.

357 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/141.

358 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/145.

359 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/145.

360 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139, Hervorhebung original; vgl. hierzu auch: »Es ist das Paradoxon dieses Stils, daß nun eben die freigegebene Zeit zum Mittel der Herstellung dieser Einheit wird.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/142.)

361 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139, Hervorhebung original.

362 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139.

363 | Vgl. zu dieser hübschen Rede des Kunstwerks selbst Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139.

364 | Vgl. in Bezug auf die Form-Inhalts-Totalität des idealistischen Kunstwerks

zentral, wird doch letzten Endes dem Werk des extensiven Typs aufgebürdet, die Wahrheit Beethovens im Sinne einer »Entfaltung der Wahrheit«³⁶⁵, welche die authentischsten Werke Beethovens darstellen, zu garantieren.³⁶⁶ Verhandelt wird also in den Fragmenten bezüglich des extensiven Typs nicht weniger als die Frage, ob das Kunstwerk extensiven Zeittyps als formale Anzeige einer »als solchen unverstellbaren Totalität im Partikularen«³⁶⁷, die Adorno in seiner *Negativen Dialektik* – als Utopie – beschwört, sich erweisen könne. Adorno hat ebendies in einer »Theorie des notwendigen Misslingens« authentischer Kunstwerke ausgeführt:

»Diese Theorie stellt eigentlich das Formgesetz dar das den Übergang des ›klassischen‹ und späten Beethoven bestimmt und zwar derart, daß das *objektiv* in jenem angelegte Mißlingen von diesem aufgedeckt, zum Selbstbewußtsein erhoben, vom Schein des Gelingens gereinigt und eben damit ins philosophische Gelingen erhoben wird.«³⁶⁸

Zeit-Paradigmata

Wenngleich Adorno immer wieder betont, dass sich einige musiko-temporale Tendenzen des Spätstils bereits im extensiven Typus ankündigen, so ist doch (mit Adorno) festzuhalten, dass dieser mit jenem mitnichten gleichzusetzen ist. Der extensive Typus ist als immanente Kritik des intensiven Typs der Kritik durch die Werke des Spätstils vorgelagert; die dort beobachtete »Dissoziation der Zeit« ist nicht identisch mit dem extensiven Typus, sondern dieser zeigt jene nur in nuce an.³⁶⁹

mit Bezug auf seinen Nachhall bei Adorno beispielsweise Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, S. 88ff.

365 | Vgl. beispielsweise Adorno, »Ideen zur Musiksoziologie«, XVI/10.

366 | Vgl. diesbezüglich Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36.

367 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/392.

368 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/149, Hervorhebung original. Freilich ist Adornos ästhetische Theorie deswegen nicht einfach als eine Theorie des Misslingens zu denken, auch wenn es in den Beethoven-Fragmenten heißt: »Die Kunstwerke des obersten Ranges unterscheiden sich von den anderen nicht durchs Gelingen – was ist schon gelungen? – sondern durch diese Weise ihres Mißlingens.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/149.) Es dürfte ein »anderes« Misslingen gemeint sein, wenn Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* in Variation der berühmten Sentenz aus Schönbergs Vorwort zu den *Satiren* op. 28 demgegenüber notiert: »Der Begriff des Kunstwerks impliziert den des Gelingens. Mißlungene Kunstwerke sind keine, Approximationsswerte der Kunst fremd, das Mittlere ist schon das Schlechte.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/280.) Vgl. in partiellem Gegensatz hierzu die teils problematische Lektüre von Daniel Chua in: Chua, »Believing in Beethoven«.

369 | »Der Spätstil enthält beide; er ist durchaus das Ergebnis des Zerfallsprozesses

»So ist die Theorie des extensiven Typus zu verstehen: als Kritik des klassischen Beethoven und als die Konfiguration, deren Kritik den letzten involviert. ›Ursprung des letzten Beethoven.«³⁷⁰

Einen vorläufigen Versuch einer Klärung des Verhältnisses dieser unterschiedlichen Zeittypen könnte man vielleicht ausgehend von der Formulierung Richard Kleins, der musikalische Sinn von Tonalität manifestiere sich in der »Komplexität der Vermittlung von Sonatensatzschema, musikalischer Syntax und motivisch-thematischem Prozeß«³⁷¹, als Arbeitshypothese formalisieren, da ebendieser kategorielle Verweisungszusammenhang von temporalisiertem Formprozess, musikalischer Syntax und motivisch-thematischer Prozessualität auch für das Verhältnis der Musik zur Zeit grundlegend ist. Eine Differenzierung der drei musik-zeitphilosophischen Paradigmata³⁷² ließe sich in Anknüpfung an die analytischen Skizzen in Bezug auf den intensiven und den extensiven Zeittypus folgendermaßen systematisch fassen: Wenn alle drei der oben herangezogenen Kategorien in ihrem Verhältnis zur Zeit gleichermaßen auf denselben Prozess hin ausgerichtet sind, diesem also gleichgerichtet unterworfen sind, wäre von *intensivem* Typus, wenn mindestens eine dieser Kategorien gegen den Prozess arbeitet, von *extensivem* Typus, wenn die einzelnen Kategorien intern – hierbei übergeordnete Kategorien gleichsam nicht beachtend – gegeneinander arbeiten, von Tendenzen der *Dissoziation der Zeit* zu sprechen, die in Hinblick auf den Spätstil von Relevanz werden.

Tempus edax rerum

Ein paradigmatisches Verdikt gegen einige Tendenzen der neuen Musik im Namen der Zeit, das aufgrund seiner musikästhetischen Brisanz hier in extenso zitiert sei,³⁷³ findet sich in der schriftlichen Fassung der Darmstädter Vorlesung »Kriterien der neuen Musik« aus dem Jahre 1957:

»Seit Strawinsky, auch in gewissen Phasen der jüngsten Musik, war immer wieder von entwicklungsloser, statischer Musik die Rede, neuerdings im Gedanken an kaleidoskopisches Motiv- und Farbenspiel. Aber alle sogenannte statische Musik ist scheinhaft, solange sie von außen her, dogmatisch, gegen das Entwicklungsprinzip postuliert wird. Zunächst ist Musik als Zeitkunst ihren eigenen Materialbedingun-

ses, den der extensive Stil darstellt, fasst aber die Fragmente, die ihm entspringen, im Sinne des intensiven Prinzips auf.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/136f.)

370 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/137.

371 | Vgl. diesbezüglich Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit«, S. 181f., und Klein, »Einheit und Differenz der Modi«, S. 85f.

372 | Vgl. Bacht, *Music and Time in Adorno*, Kapitel: »Writing Time. Adorno's Historiography of Music«.

373 | Vgl. zum Folgenden auch Borio, »Wege des ästhetischen Diskurses«, in: Borio/Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Band I, S. 450-458.

gen nach dynamisch: wie die Zeit unumkehrbar ist, so weigert sich jegliches Musikalische einer Vertauschung in der Zeit, die gegen diese indifferent wäre. Sinnvolle musikalische Organisation heißt notwendig, daß Sinn und Zeitfolge in Beziehung stehen, daß also der Zeitablauf selber als sinnvoller, nicht gegenüber dem konkreten musikalischen Inhalt zufälliger sich ausweise.«³⁷⁴

Nachdem wenige Sätze später der bereits als Charakteristikum des intensiven symphonischen Typs Beethovens herangezogene Hinweis auf die großen klassizistischen Symphoniesätze, denen eine Konzentration bloßer Dauer zum Nu eigne, angebracht wird, öffnet Adorno sodann das Spektrum der Diskussion in Richtung des konstellativen Verweisungszusammenhangs von musikalischer Sprache, musikalischer Zeit und musikalischem Sinn, hierbei von einer zu entwickelnden »Typologie von Entwicklungsstadien« ausgehend:

»In konsequent athematischer Musik verwandeln sich alle Typen, ohne jedoch einfach zu verschwinden; auch in ihr darf das Verhältnis von Jetzt und Dann nicht zufällig sein, muß im Zeitverlauf selber, nicht bloß an der statisch-mathematischen Identität der Bestandteile sich legitimieren. Dazu trägt wesentlich wohl bei, ob Entwicklungen »auskomponiert« sind: ob also Kategorien wie Konsequenz, Antithese, frischer Ansatz, Übergang, Auflösung als solche faßlich werden, zur Erscheinung finden; die Drastik, mit der der Verlauf einer Musik die Stationen ihres Wegs vom Früheren zum Späteren vorführt, koinzidiert weithin mit der Entwicklung der Musik selber.«³⁷⁵

Wenngleich sich hier die Idee einer materialen Formenlehre bereits anzukündigen scheint, die er wenige Jahre später in seiner Mahler-Monographie ausführen wird, hält Adorno im weiteren Verlauf strikt an dem Ideal eines integralen Komponierens fest, das seine Verankerung dezidiert in den Werken Schönbergs und Beethovens findet.³⁷⁶ Wiewohl der Argumentationsgang Adornos an dieser Stelle mitnichten sein Ende gefunden hat, möchte ich bereits hier auf drei Aspekte aufmerksam machen, die mir in besonderem Maße bedenkenswert und fragwürdig erscheinen: Zum ersten wäre von einer zeitgemäßen Musikästhetik zu klären, ob die hier gemeinte »Entwicklungslosigkeit« tatsächlich per se statische Musik zur Folge habe und welche Kriterien diesem Apodiktum Adornos zugrunde lägen, dass Musik allein ob ihrer Statizität als »scheinhaft« benannt werden könne und müsse. Zum zweiten ist die Fortführung des auf der eher trivialen Einsicht, dass Musik Zeitkunst sei, basierenden Arguments, auch Musik müsse der Irreversibilität der Zeit im Bewusstsein eigener Unumkehrbarkeit Rechnung tragen, zu hinterfragen, da die hiermit implizit vorausgesetzte Prämisse Adornos, derzufolge Musik andere Formen des Zeitverhältnisses als

374 | Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/221f.

375 | Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/223f.

376 | Vgl. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/224.

die der dynamischen Zeitbeherrschung nicht ebenso sinnvoll nutzen könne,³⁷⁷ meines Erachtens keineswegs außer Streit zu stellen ist. Zum dritten ist die Plausibilität der problematischen Überlegung Adornos, musikalischen Sinn schlechthin – »notwendig« – an die musikalische Zeit zu binden, kritisch zu überprüfen. Offensichtlich ist, dass Adorno an dieser Stelle mit unterschiedlichen Ebenen der Zeit operiert; auch in der »Musik als Zeitkunst« ist die musikalische Zeit von der physikalischen zu unterscheiden, die Unumkehrbarkeit dieser bedeutet noch keineswegs notwendig die Unmöglichkeit, Umkehrbarkeit beispielsweise im Sinne einer mobilen Reihenfolge musikalischer Strukturen im Bereich jener sinnvoll zu integrieren.

Wenn nun der musikalische Sinn direkt an die musikalische Zeit im Sinne einer dynamischen Zeitbeherrschung, also – um es an dieser Stelle konkret zu benennen – an den intensiven Zeittypus gebunden ist, so sind die Folgen für eine Musikästhetik mehr als prekär. Der extensive Zeittypus wäre sodann nicht nur in seiner zeitphilosophischen Physiognomie negativ auf den intensiven bezogen, sondern stellte in dieser Lesart eine Devianzform musikalischen Denkens schlechthin dar; innerhalb der musikästhetischen Systematik Adornos wären dann die mühsam geretteten extensiven Kompositionen Mahlers, Bergs und vor allem Beethovens vernichtend zu kritisieren, von der Bewertung der Tendenzen der Dissoziation der Zeit im Spätstil Beethovens und Schönbergs ganz zu schweigen. Die Argumentation in Bezug auf die »Wahrheit Beethovens«, die wesentlich an die Kritik-Fähigkeit der Werke extensiven Typs geknüpft ist, verliert abrupt ihr zentrales Plausibilitätsmoment; die Utopie einer Möglichkeit der Kritik am totalitären Schein und einer Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem im Namen des Partikularen erwiese sich endgültig als uneinholbar; der Hegelschen Wahrheit des Ganzen wäre weder ihre Unwahrheit noch eine Wahrheit des Einzelnen entgegenzusetzen.

Tertium datur?

Treten wir, da wir diese Konsequenzen, die auch Adorno schlussendlich – in kunstvollen Dialektizismen Zuflucht findend – nicht gezogen hat, zu ziehen ebenfalls nicht bereit sind, nochmals einen Schritt zurück. Nachdem Schön-

377 | Dieses prekäre Argument finden wir auch an diversen anderen Stellen, so beispielsweise wiederum als zentrales Argument im Rahmen von Adornos Darmstadt-Kritik – wiederum in der direkten Stoßrichtung gegen eine »statische« respektive »räumliche« Vorstellung von der Musik – in seinem berühmten Vortrag über das Altern der Neuen Musik: »Aber solange Musik überhaupt in der Zeit verläuft, ist sie dynamisch derart, dass das Identische durch den Verlauf zum Nichtidentischen wird, so wie umgekehrt Nichtidentisches, etwa eine verkürzte Reprise, zum Identischen werden kann. Was man an der traditionellen großen Musik Architektur nennt, beruht eben darauf, nicht auf bloß geometrischen Symmetrieverhältnissen.« (Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/151f.)

berg in der Parallelisierung mit Beethoven zunächst mit dem intensiven und Berg in Bezugsetzung zu Mahler des Öfteren mit dem extensiven Zeittypus assoziiert wurde, wäre nunmehr an die Kompositionen Weberns die Frage zu richten, wie denn sie es mit der musikalischen Zeit hielten. Weniger, um damit bloß dem Dritten im Bunde zu seinem Recht zu verhelfen, als vielmehr in Hinsicht auf die Tatsache, dass Webern von den »Darmstädter Serialisten« als »Schutzherr«³⁷⁸ auserkoren wurde,³⁷⁹ und er damit Pate für genau diejenigen Tendenzen des Komponierens gestanden zu haben scheint, die Adorno mitunter mit wahrlich schwerem Begriffsgeschütz mühsam in Schach zu halten versucht, scheint diese Gretchenfrage von besonderer Relevanz.

In seinem späteren Webern-Aufsatz, der auf einem im Jahre 1959 gehaltenen Rundfunkvortrag basiert und der – wesentlich von dem kritischen Einspruch gegenüber seriellen Tendenzen geprägt – im Grunde genommen einen Exkurs zu den großen Texten der Darmstadt-Kritik darstellt, widerspricht Adorno einmal mehr einer Indienstnahme Weberns durch die serielle Avantgarde³⁸⁰ und untermauert dies, indem er insbesondere Weberns Frühwerk als Gegenbeispiel zu den Darmstädter Kompositionen heranzieht.³⁸¹ So weist Adorno beispielsweise auch an dieser Stelle die Annahme zurück, bei Webern seien bereits Tendenzen einer Ent-Sprachlichung der Musik als Tilgung aller musiksprachlichen Rudimente zu beobachten,³⁸² ebenso, wie er auf den Nachweis der Verknüpfung von musikali-

378 | Adorno, »Anton von Webern« (1959), XVI/111.

379 | Vgl. Eimert, »Die notwendige Korrektur«, S. 35-41, sowie die zahlreichen Bezugnahmen auf Webern vor allem seitens der jungen Komponisten in diesem Webern gewidmeten Heft des Aperiodikums *die reihe*.

380 | Der Text nimmt seinen Ausgang bei der polemischen Ablösung von Schönberg durch Boulez: »die von Boulez stammende Parole: Schönberg est mort ist nicht zu lösen von der Erhebung des treuesten Jüngers auf den vakanten Thron« (Adorno, »Anton von Webern« (1959), XVI/110). Auffallend in dem oben zur Diskussion stehenden Text *Kriterien der neuen Musik* ist allemal, dass Adorno auf eine psychologisierende Ebene auszuweichen sich genötigt sieht, um gegen Pousseurs Berufung auf Webern zu argumentieren, vgl. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/204f. Diese Argumentationsstruktur erinnert an manche (problematische) Züge der Stravinsky-Kritik in der *Philosophie der neuen Musik*.

381 | »Die Gewalt ihrer [Weberns Orchesterstücke op. 10, n.u.] Zartheit konnte erfahren, wer sie 1957 in Kranichstein neben solchen der jungen Generation vernahm, die sie verehrt. Ihre Wirkung übertraf alles andere: sie enthüllten zum ersten Mal einer großen Zuhörerschaft das als subjektivistisch-abseitig Gescholtene als ein Allgemeines.« (Adorno, »Anton von Webern« (1959), XVI/118.)

382 | »Freilich hat dabei – im Gegensatz zu den seriellen Komponisten, die ihn zum Schutzherrn erkoren – Webern niemals völlig auf jene musiksprachlichen Mittel verzichtet, die ihm die Schönbergsschule übermittelt hatte und die ihrerseits traditionelle Formelemente sublimiert bewahrten.« (Adorno, »Anton von Webern« (1959), XVI/111.)

scher Sprache, Vermittlung durch das Subjekt und musikalischem Sinn als Form-sinn besonderen Wert legt.³⁸³ Dieser strategisch evozierte Argumentationsstrang zeitigt auch in Hinsicht auf die Thematisierung von Fragen der musikalischen Zeit Konsequenzen, dergestalt, dass Adorno hier darauf abzielt, die »schockierende Kürze« der Stücke Weberns als Zeichen »äußerster Konzentration«³⁸⁴ und damit den »zeitliche[n] Verkürzungsprozeß« schlechthin als Abwehrbewegung »gegen die extensive Zeit« zu deuten; »die Intensivierung des Ausdrucks [finde] sich zusammen mit einem Tabu gegen die Extension in der Zeit«.³⁸⁵ Ihren dialektischen Höhepunkt findet diese Argumentation, die das Werk Weberns als »intensive Totalität«³⁸⁶ zu denken vorschlägt, in Fortführung der berühmten Passage, die die Idee Weberns als eine »von absoluter Lyrik« benennt:

»Musik aber stand im Bann ihres architektonischen Wesens, der überlieferten Vorstellung von Form. Sie mochte nicht darauf verzichten, Zeit zu artikulieren; sie wagte nicht, sie ohne Rücksicht zu verkürzen; was als extensive Größe gemeistert werden wollte, um der Intensität willen dranzugeben.«³⁸⁷

An dieser Stelle werden wesentliche zeit-form-theoretische Aspekte verhandelt. Wenngleich sich in dem Insistieren auf eine Intensi(vi)tät des Komponierens und damit auf ein Paradigma des integralen Komponierens durchaus ein Einspruch gegen die serielle (Nicht-)Gestaltung der musikalischen Zeit ablesen ließe, wird in dieser Argumentation meines Erachtens ein veritables Problem der generell von aporetischen Paradoxa durchzogenen Webern-Interpretation Adornos³⁸⁸ schlichtweg gewaltsam dialektisch nivelliert. Um dies zu erhellen, ist auf einen früheren Text Adornos über Webern zurückzugehen, der an ebendieser theoretischen Stelle bar jeglichen dialektischen Begriffspanzers einige musikalische Phänomene benennt, die für musik-zeit-theoretische Fragen von unmittelbarer Relevanz sind. In diesem aus einem Rundfunkvortrag aus dem Jahre 1932 hervorgegangenen kurzen Statement ist die Stoßrichtung eine gänzlich andere: Adorno setzt sich hier mit den Vorwürfen der »Unselbständigkeit, der destruktiven Zerrissenheit und der monologisch überfeinerten, spätromantischen Einsamkeit«³⁸⁹ auseinander, die zu den maßgeblichen kritischen Topoi

383 | Vgl. Adorno, »Anton von Webern« (1959), XVI/118f.

384 | Adorno, »Anton von Webern« (1959), XVI/110, dort beide Zitate.

385 | Adorno, »Anton von Webern« (1959), XVI/113, dort alle Zitate.

386 | Adorno, »Anton von Webern« (1959), XVI/117.

387 | Adorno, »Anton von Webern« (1959), XVI/112. Adornos Pedanterie in Hinsicht auf die musikalische Textarbeit mit Satzzeichen zugrunde legend, könnte man davon ausgehen, dass die seltsame Mehrdeutigkeit der syntaktischen Gliederbarkeit eine inhaltliche Ambivalenz widerspiegelt. Dies freilich setzte die Annahme voraus, der Satz sei auch tatsächlich (syntaktisch) so gemeint, wie er geschrieben steht; dessen allerdings bin ich mir nicht ganz sicher.

388 | Vgl. Urbanek, »Webern und Adorno«.

389 | Adorno, »Anton von Webern« (1932), XVII/204.

der frühen Webern-Rezeption gehörten: In Hinsicht auf die Kritik der zweiten Missdeutung findet sich nunmehr eine Charakteristik der musikalischen Zeit bei Webern, die von der oben explizierten beträchtlich abweicht:

»Sie [Weberns Form, n.u.] kennt keine Zeit in sich und keine zeitliche Vermittlung, keinen Übergang; sie ist gleichsam simultan und erst in der Zeit transponiert; sie komponiert sich darum technisch nie in Entwicklungen, nie kennt sie Wiederholungen und nie deren Korrelat, das wiederholbare Thema. Sie fügt sich aus Kontrasten wie eine Landschaft oder wie das ungebundene Lied eines Vogels. Die Aufgabe, die sie dem Ohr stellt, ist nicht, Entwicklungen zu verfolgen oder die Wiederkehr des Gleichen zu erkennen, sondern über den Abgrund des Schweigens hinweg die Laute zur Einheit zu binden, in welcher sie erst, als Laute, ihren wahren Ausdruck gewinnen. Nur nach dem Maßstab einer dynamischen Musik erscheint sie zerrissen, dem sie nicht untersteht.«³⁹⁰

1932 akzeptiert Adorno also durchaus die Tatsache, dass es Musik gibt, die nicht sinnvoll mit dem Paradigma des integralen Komponierens zu fassen ist; es geht ihm in diesem Text sogar darum, eben jene Tendenzen in Weberns Musik für eine musikästhetische Theoriebildung zu retten. In der Konfrontation dieser beiden unterschiedlichen Zeittypen, die Adorno an Webern beobachtet und die wesentlich nicht miteinander zu vereinbaren sind, erweist sich einmal mehr die Prekarität der Thematisierung der musikalischen Zeit im Sinne eines musikästhetischen Kriteriums.

So ist – gleichsam mit *und* gegen Adorno – darauf zu insistieren, dass auch bei Webern, und zwar gerade bei dem Webern, der als Vorbild der *musique informelle* herangezogen wird, durchaus Zeitstrukturen sich finden, die so gar nicht in das Bild des integralen Komponierens passen wollen. In diesem Zusammenhang wäre nicht nur der offensichtliche Tatbestand ins Feld zu führen, dass in den symmetrischen Formanlagen der späten dodekaphonen Werke eine Abkehr von einem rein teleologisch ausgerichteten Komponieren sich beobachten lässt, sondern auch der nicht ganz so evidenten Frage nachzugehen, ob die Interpretation im Sinne einer Kontraktion der Zeit zu einem einzigen »erfüllten Augenblick« in den aphoristischen Werken im Sinne einer intensiven Intensivierung im Anschluss an Schönbergs berühmtes Vorwort zu den *Bagatellen* op. 9 ihre einzig schlüssige Deutungsmöglichkeit finden könne³⁹¹ oder ob nicht doch die Punktualität und die bereits problematisierte Athematik dieser aphoristischen

390 | Adorno, »Anton von Webern« (1932), XVII/208.

391 | Vgl. mit Bezug auf Felix Greissles Aufsatz über Weberns Eigenzeit auch Andreas Vejvar, »Zu Weberns Eigenzeit«.

Stücke eo ipso eine gewisse Zeitlosigkeit³⁹² evozieren,³⁹³ wie Adorno – vermutend – in einem Beethoven-Fragment notiert.³⁹⁴ Die Beobachtungen aus dem Jahre 1932 adäquat ausgeführt, veränderte jene Einsicht die Landkarte von Adornos musikästhetischem Denken entscheidend.

Strategischen Kalküls zugegebenermaßen nicht vollkommen enttätend, möchte ich für ebendiese Tendenzen versuchsweise den Begriff der »Verräumlichung der Musik« einsetzen. Dieser Begriff wird von Adorno erstmals im Strawinsky-Teil der *Philosophie der neuen Musik* ausgeführt und bildet den Kulminationspunkt seiner musikästhetischen Kritik des Zeitbegriffs Strawinskys: »Vielmehr ist die Verräumlichung der Musik Zeugnis einer Pseudomorphose der Musik an die Malerei, im Innersten ihrer Abdikation.«³⁹⁵ Auch der hiermit verbundene Begriff einer »Pseudomorphose der Musik an die Malerei« besitzt als bloße »Annäherung«³⁹⁶ im Rahmen seiner Schriften einen überaus schlechten Leumund:

»Der reine Klang selbst bereits hat [...] ein Moment des Zeitlichen, Dynamischen in sich, etwas von der Nicht-Identität der Identität, sagte die Philosophie, und wer im Namen transsubjektiven Seins glaubt, das ignorieren, Musik absolut verräumlichen zu können, wird Opfer ohnmächtiger Pseudomorphose.«³⁹⁷

Diese Abwehr ist zu harsch, als dass man ihr unkritisch von vornherein Glauben schenken dürfte; »[n]icht nur in bezug auf Strawinsky bleibt die normative Entgegensetzung von immanenter Zeitsuspension und äußerlicher Verräumlichung hinter den Phänomenen zurück, die sie zu verstehen und zu bestimmen

392 | Hier ist auf die neueren Überlegungen von Elmar Budde zu verweisen, der die »Zeitlosigkeit« der aphoristischen Stücke Weberns als eine Voraussetzung eines Komponierens ekstatischer Entgrenzung zu denken vorschlägt: »Eine so gestaltete Musik war für Webern auf doppelte Weise zeitlos, einmal indem sie als Komposition das zeitliche Erklingen in eine nicht-zeitgebundene Gegenwart verwandelte, zum anderen indem sie in ihrer Reinheit auch die Geschichte der Zeitgebundenheit – gleichsam automatisch und folgerichtig – hinter sich ließ. Musik ist für Webern schließlich der Inbegriff des Immer-Währenden.« (Budde, »Rausch und Ekstase, Askese und Rausch in der Neuen Musik: Webern – Messiaen«, S. 219.)

393 | Trivial wäre freilich das Argument, eines Mindestmaßes an Zeitausdehnung bedürfe es, um Zeit dynamisch überhaupt darstellen zu können. Dennoch bliebe zu fragen, ob die kurzen Stücke Weberns nicht eben jenes Maß unterschreiten, so wie von gewissen Kompositionen beispielsweise Cages sich sagen ließe, dass sie ein Maximalmaß übersteigen.

394 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/107.

395 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/174.

396 | Adorno, »Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei«, XVI/629.

397 | Adorno, »Klassik, Romantik, Neue Musik«, XVI/136.

vorgibt.«³⁹⁸ Sichtlich schwer fällt es jedoch Adorno bereits an jener Stelle in der *Philosophie der neuen Musik*, das zu kritisierende Vorgehen Strawinskys von dem zu rettenden Mahlers in Hinsicht auf die kompositorischen Verfahrensweisen in Bezug auf die musikalische Zeit abzugrenzen, wie sich in einer Fußnote zu Strawinsky, dem dann aber doch in vielem »verwandten« »Gegenpol« Mahlers, erweist, in welcher Adorno (wieder) mit dem heideggerianisch gefärbten Begriff der Uneigentlichkeit argumentiert.³⁹⁹ Eine ähnlich prägende Ambivalenz erweist sich in dem späten Strawinsky-Aufsatz von 1959, der gerne als Revision der Strawinsky-Kritik in der *Philosophie der neuen Musik* gesehen wird.⁴⁰⁰ Auch hier argumentiert Adorno unter Rekurs auf Zeitstrukturen Beethovens, auch hier bemüht er einmal mehr den Topos des strahlenden Gegenbildes, welches Beethoven in diesem Zusammenhang bilde. Freilich ist diese Gegenüberstellung hier seltsam gebrochen; nicht nur dass Strawinskys Œuvre zugesprochen wird, es gehorche der »Logik des Zerfalls«, die als eine der ältesten philosophischen Einsichten Adornos⁴⁰¹ eine durchaus exponierte Stellung in seinem Denken innehat, sondern auch die Thematisierung der Zeitstrukturen Beethovenscher Symphonik wirkt an dieser Stelle seltsam ambivalent:

»Einerseits bleibt sie dem Gesamtideal des Wiener Klassizismus, der entwickelnden thematischen Arbeit und damit dem Bedürfnis von Entfaltung in der Zeit treu. Auf der anderen Seite zeigen die Beethovenschen Symphonien eigentümliche Schlagstruktur. Durch komprimierende und markierende Behandlung des Zeitverlaufs soll die Zeit weggeschafft werden, gleichsam im Raum eintreten und sich sammeln. Die Idee des Symphonischen, die seitdem sich etabliert hat, als wäre sie platonisch, ist in der Spannung jener beiden Momente aufzusuchen.«⁴⁰²

Insbesondere der historisierende Verweis »die seitdem sich etabliert hat« und der distanzierende Einschub »als wäre sie platonisch« scheinen anzudeuten, dass der Geltungsanspruch intensiver Zeitbeherrschung, der »Idee des Symphonischen« bereits beschädigt ist⁴⁰³ und – was in unserem Zusammenhang

398 | Klein, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, S. 78.

399 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/178, Fußnote. Zur der Bedeutung Heideggers für die Adornosche Zeitphilosophie vgl. die Dissertation von Nikolaus Bacht. Insgesamt ist an dieser Stelle die Beobachtung anzuführen, dass sich bei Adorno oftmals eine seltsame Nähe der Kritik gegen Heidegger zu der Kritik an Strawinsky offenbart.

400 | Meines Erachtens sollte diese Überlegung jedoch nicht überstrapaziert werden, da Adorno sehr wohl an den Grundzügen seiner Kritik festhält.

401 | Vgl. Adorno, »Notiz«, in: Adorno, *Negative Dialektik*, VI/409.

402 | Adorno, »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«, XVI/400f.

403 | Die beträchtliche Beschädigung, die das Paradigma intensiver Zeitgestaltung bereits erlitten hatte, erweist sich einige Zeilen später: »Das ist der Preis, den Symphonik dafür zu zahlen hat, daß sie zu einer Stunde, in der der intensive Ein-

von nicht unbeträchtlicher Relevanz ist – von vornherein von einer gewissen Fragwürdigkeit gekennzeichnet gewesen zu sein scheint.

Paradigma des intensiven Zeittyps

Indem er in seinen offiziellen musikästhetischen Schriften vor allem in Blick auf die Auseinandersetzung mit der neuesten Musik jedoch die Strategie verfolgt, apodiktisch von einem Primat des intensiven Zeittypus auszugehen und diesen gewissermaßen als Instrument zu verwenden, mit dessen Hilfe gegen Tendenzen der neuen Musik argumentiert werden kann, verfährt Adorno in der Bewertung seiner Einsichten in Bezug auf die musikalische Zeit ebenso konsequent⁴⁰⁴ wie problematisch; andere Tendenzen des Verhältnisses der Musik zur Zeit erscheinen – wenn sie überhaupt adäquat zur Kenntnis genommen werden – im Rahmen seiner musikästhetischen Theorie zumeist auffallend gebrochen oder gelten schlichtweg als musikästhetischer *index falsi*. Präzisiert gälte es somit mit der Frage sich auseinanderzusetzen, warum das, was in Hinsicht auf die Dissoziation der Zeit bei Beethoven als Kritik der Totalisierung in der heroischen Phase gelobt und bei Mahler als zu rettende Besonderheit herausgestrichen, bei Berg toleriert und bei Webern in späteren Zeiten wider besseres Wissen einfach nicht mehr als theoriefähig zur Kenntnis genommen wird, nämlich das Abgehen von einem Primat der intensiven Zeitgestaltung, des integralen Komponierens schlechthin, nun plötzlich bei Strawinsky und den Darmstädter Serialisten eine Devianzform musikalischen Denkens darstellen solle. Dieser Frage wäre freilich die systematische Frage vorzusetzen, ob, und wenn ja, in welcher Art und Weise die »Verräumlichung der Zeit« tatsächlich etwas ganz anderes benennt als einige Tendenzen des extensiven Zeittyps beim mittleren Beethoven oder die Dissoziation der Zeit im Spätstil.⁴⁰⁵

stand künstlerischer Formen zerschlagen ist, die Gebärde solcher Synthesis nachahmt.« (Adorno, »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«, XVI/400f.)

404 | Vgl. Klein, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, S. 102. Freilich hat Adorno damit ein recht wirksames und – das sei nicht verschwiegen – auch äußerst praktikables Paradigma in die Welt gesetzt, welches die Geschichte der Musikästhetik im Speziellen und der Musikwissenschaft im Allgemeinen nicht unwesentlich beeinflusste, vgl. hierzu Dahlhaus, »Ästhetik und Musikästhetik«, S. 88f. Ein in unserem Zusammenhang über jeglichen Zweifel erhabenes Beispiel könnte dies eventuell erhellen: So ist doch zumindest als Seltsamkeit zu verzeichnen, dass selbst Reinhold Brinkmann in seiner Analyse von Schönbergs op.11/2 im Rahmen seiner Dissertation äußerst kunstvoll argumentieren muss, um die latente Entwicklungslosigkeit ebendieses Stückes sinnvoll in seine Analyse zu integrieren. Auch hierin zeigt sich meines Erachtens die Wirksamkeit des damals noch unangefochten herrschenden Primats eines intensiven Zeittyps als musikästhetisches Paradigma integralen Komponierens in aller Deutlichkeit.

405 | Vgl. diesbezüglich Klein, »Einheit und Differenz der Modi«, S. 90f.

Pluralität der Zeit – Zeit der Pluralität

Nachdenklich stimmt nun nicht nur in postmodern genannten Zeiten wie der unsrigen, dass Adorno in seinen eingangs diskutierten »Kriterien der neuen Musik« in auffallender Schärfe gegen den ästhetischen Pluralismus der damaligen Gegenwart zu argumentieren sich genötigt sieht, hierbei mit Fragen der Zeit ebenfalls sich direkt auseinandersetzend:

»Die Pluralität, an der man sich heutzutage erlabt, ist die Parodie jener, die einmal, in einer hochentwickelten musikalischen Formensprache wie der des Wiener Klassizismus, die Differenzen von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert sanktionierte, obwohl die Werke nicht so tolerant gegeneinander sind [...] Sie [die gegenwärtige Mannigfaltigkeit, n.u.] verdankt sich der Inkonsequenz. [...] Solcher Reichtum ist falsch, und ihm hat das Bewußtsein zu widerstehen, nicht ihm nachzulaufen.«⁴⁰⁶

Wir erinnern uns, dass Adorno bereits am Anfang der *Philosophie der neuen Musik* vehement gegen Tendenzen des ästhetischen Pluralismus argumentiert hatte und sich auch in diesem Zusammenhang auf Beethoven berief. Fraglich ist allerdings, ob Adorno die Geister, die er an dieser theoretischen Stelle rief, letzten Endes nun auch tatsächlich mit der souveränen Geste des alten Meisters wieder in die Ecke verweisen kann. Ähnlich apodiktisch, wie er bereits die hereinbrechenden Tendenzen der historischen Avantgardebewegungen zur Bewahrung einer »puristischen« Moderne rigoros abgewehrt hatte,⁴⁰⁷ wehrt er hier grundsätzlich eine Pluralität der Zeitformen ab. In den Notizen über Beethoven, die hier adäquater argumentieren (können), erweist sich jedoch, dass der intensive Typ, wiewohl er allein als ästhetisches Kriterium in einer mit Verve geführten Debatte um die Bewertung der musikalischen Zeit herangezogen wurde, mitnichten als universales Fundament konzipiert war und auch mitnichten alleine in theoriearchitektonischer Hinsicht tragfähig sein dürfte. Nun ausgerechnet Beethoven als Kronzeugen in den Zeugenstand im Rahmen eines Prozesses gegen die zeitgenössischen Tendenzen der musikalischen Zeit zu rufen, könnte sich für die musikästhetische Theoriebildung Adornos jedoch rückblickend als verhängnisvolles Danaergeschenk erweisen beziehungsweise – ins Positive gewendet – auf der anderen Seite die Möglichkeit eines weiterentwickelnden Eingriffs in Hinblick auf eine zeitgemäße Musikästhetik bereithalten:

406 | Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/176f.

407 | Vgl. hierzu die Überlegung von Peter Bürger in Bezug auf einen Anti-Avantgardismus Adornos, Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 85ff.; Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, S. 128-135, und Bürger, »Der Anti-Avantgardismus in der Ästhetik Adornos«, in: Bürger, *Das Altern der Moderne*, S. 31-47. Ich komme darauf zurück.

»Der »epische« Typ Beethovens vielleicht aus der Pastorale abzuleiten, wo anstelle der symphonischen Kontraktion eine sehr merkwürdige Art der Wiederholung tritt, aber derart, daß das entspannte Sichgehenlassen im Wiederholen, das Ausatmen den Ausdruck des *Glücks* trägt (wie in gewissen katatonischen Zuständen?) Hier liegt ein Motiv gewisser moderner Entwicklungen, Strawinskijs. Dies Element ist beim letzten Beethoven losgelassen, gleichsam aus der Haft der Form entlassen, und zeigt seine mythischen Züge. Schlüsselstellung des Scherzos aus dem F-dur-Quartett op. 135. Äußerst wichtig.«⁴⁰⁸

Die Beobachtung der Nähe des (geretteten) epischen oder extensiven Typs Beethovenscher Provenienz und bestimmter musikalischer Phänomene des Spätstils Beethovens zu manchen Tendenzen Strawinskys und damit nicht nur auch seiner »quicken Zöglinge«⁴⁰⁹, sondern darüber hinaus auch zu manchen Darmstädter Tendenzen, und vor allem eine – freilich noch zu leistende – systematische Ausformulierung der analytischen und philosophischen Beobachtungen anhand der unterschiedlichen Zeitparadigmen, die Adorno an Beethoven festgestellt hat, wären durchaus geeignet, an den Grundfesten des gesamten musikästhetischen Argumentationsgebäudes Adornos zu rütteln. Wenn es im Gegensatz zu der traditionellen modernen Musikästhetik, die – wie Dahlhaus angemerkt hat – in Grundzügen stets einem prozessualen Entwicklungsparadigma verhaftet blieb, gelänge, den extensiven Zeittyp als das Andere des intensiven im Sinne einer *sinnvollen* musikästhetischen Kategorie eigenen Rechts zu etablieren,⁴¹⁰ so täte sich eine zeitgemäße Musikästhetik vermutlich bedeutend leichter, der nicht erst seit vier Dezennien fraglos existierenden Pluralität musikalischer Zeitformen – man denke an das Nebeneinander von Schönberg *und* Strawinsky, von Boulez *und* Cage, von Feldman *und* Ferneyhough etc. – adäquat reflektierend begegnen zu können, ohne die zweifelsohne richtigen Einsichten Adornos vollends über Bord werfen zu müssen. Freilich müsste sie genau an dem Punkt *vor* der kategorischen Implementierung des intensiven

408 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/135, Hervorhebung original. Das Fragment ist nach Angabe des Herausgebers auf den Zeitraum von 1945 bis 1947 zu datieren, in welchen auch die Niederschrift des Strawinsky-Teils der *Philosophie der neuen Musik* fällt. In der *Philosophie der neuen Musik* taucht – so weit ich sehe – nur der »intensive« Beethoven und der Spätstil Beethovens auf, als legitimierender Anknüpfungspunkt für Schönberg und als leuchtendes Gegenbeispiel zu Strawinsky; vom extensiven Zeittypus Beethovens jedenfalls fehlt jede Spur.

409 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/16.

410 | Postskriptum: Ich habe noch ein wenig Skrupel, an dieser Stelle bereits mit schwerem postmodernem oder dekonstruktivistischem Begriffsgeschütz aufzufahren, freilich böte Derridas Begriff der »*différance*« in vorliegendem Zusammenhang so manchen weiterbringenden Anknüpfungspunkt, ebenso wie der Begriff der »Kontingenz«, der bereits von Adorno gerade in Hinblick auf den extensiven Zeittypus herangezogen wird, sich natürlich auch in mannigfaltiger Hinsicht in Bezug auf eine postmoderne Theoriebildung öffnen ließe.

Typs als Paradigma sinnvollen Komponierens schlechthin ansetzen, auch wenn Adorno selbst seiner Einsicht in die Heterogenität und Pluralität der Zeitformen bei Beethoven – vermutlich aus vorrangig strategischen Gründen – die Gefolgschaft verweigert hat.⁴¹¹

411 | Vgl. Klein, »Prozessualität und Zuständlichkeit«, S. 200f.