

Beethovens Kritik Beethovens

»Das Spätwerk Beethovens markiert den Aufstand eines der mächtigsten klassizistischen Künstler gegen den Trug im eigenen Prinzip.«¹

Spätwerk versus Spätstil

Es ist insbesondere in theoriearchitektonischer Hinsicht durchaus aufschlussreich, sich vor Augen zu führen, welche Rolle der dezidierten Rede von einem »Spätstil« im musikästhetischen Denken Adornos beigemessen wird. Adorno, so lässt sich gleichsam statistisch aufweisen, geht mit diesem Prädikat nicht nur sehr sparsam um, sondern setzt es auch äußerst gezielt ein. Nach einem singulären jugendlichen Ausbruch in einer Frankfurter Konzertkritik vom Juli 1926, in welcher in Bezug auf die Interpretation des Rosé-Quartetts von einem »Spätstil von distanzierter Objektivität«² gesprochen wird, ergibt sich in den *Gesammelten Schriften* ein auffallend einheitliches Bild.³ Zwar finden sich ein-

1 | Adorno, Parapomene zur *Ästhetischen Theorie*, in: Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/442.

2 | Adorno, »Frankfurter Opern- und Konzertkritiken«, XIX/76.

3 | In dem Rundfunkgespräch mit Hans Mayer »Über Spätstil in Musik und Literatur« sind im Gegensatz zu Adornos *Gesammelten Schriften* darüber hinaus auch einige Äußerungen über das Spätwerk Verdis sowie längere Ausführungen über das Spätwerk Mozarts enthalten, zum einen, um mit dem Hinweis auf die Jugendlichkeit, in welcher Mozart sein Spätwerk zu Papier brachte, die Frage des Spätstils grundlegend zu entbiographisieren, zum anderen in einer dezidierten Abgrenzung des Spätwerks Mozarts vom Spätstil Beethovens: »Bei Mozart ist diese Krise der tonalen Formen noch nicht so da, und deshalb hat bei ihm der Spätstil zwar auch das Moment der merkwürdigen Vereinfachung, aber er hat nicht das Polemische, nicht das Dissoziative, nicht das Zerfallsmoment, das es bei Beethoven hat.« (Adorno/Mayer, »Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch«, S. 138.)

zelne Stellen, an welchen auch von einem Spätstil von Debussy,⁴ Strawinsky,⁵ Berg und Webern⁶ die Rede ist, ein tatsächlicher Spätstil in emphatischem Sinne wird jedoch lediglich Beethoven,⁷ Mahler⁸ und Schönberg⁹ zuerkannt,

4 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/172. Die Rede von einem Spätstil Debussys steht hier im Zusammenhang mit einer (Selbst-)Kritik Debussys an dem eigenen, ehemals »impressionistischen« Umgang – der freilich einer »Pseudomorphose« der Musik an die Malerei nahe steht – mit der musikalischen Zeit: »Das Gehör muß sich umschulen, um Debussy richtig wahrzunehmen, nicht als einen Prozeß mit Stauung und Auslösung, sondern als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild. [...] Bei Debussy hatte diese Tendenz bis zum zweiten Band der *Préludes* und dem Ballett *Jeux* sich mit wachsender Atomisierung der thematischen Substanz immer mehr verstärkt. Sein Radikalismus darin brachte einige seiner meisterlichsten Stücke um die Beliebtheit. Der Spätstil Debussys dann ist eine Reaktion dagegen, der Versuch, etwas wie musikalischen Zeitverlauf wieder anzudeuten, ohne das Ideal des Schwebenden darüber zu opfern.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/172.)

5 | Vgl. Adorno, »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«, XVI/404; dass sich in der *Philosophie der neuen Musik* dieses Prädikat dezidiert nicht findet, dürfte kein Zufall sein, geht es doch hier darum, die »wahrhaften« Spätstile Beethovens und Schönbergs aufeinander zu beziehen.

6 | Vgl. Adorno, »Zum Stand des Komponierens in Deutschland«, XVIII/135; hier fungiert der Hinweis auf den »Spätstil« in Hinblick auf die Einbeziehung sämtlicher Parameter in der seriellen Reihenkonstruktion, die aber keine chronologische Priorität für sich beanspruchen könne, da sie »freilich in Bergs Technik des thematischen Rhythmus und in Weberns Spätstil schon vorgeformt« sei.

7 | An einigen Stellen finden sich überdies auch Hinweise auf Spätstile von Michelangelo, Rembrandt, Goethe und Hölderlin; diese aber sind interessanterweise jeweils direkt mit Beethoven verknüpft und erscheinen somit im Licht der Beethoven-Deutung Adornos (vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/168, und Adorno, »Parataxis«, XI/473).

8 | Vgl. die bereits oben aufgeführten Hinweise sowie beispielsweise Adorno, *Mahler*, XIII/231, 248, 289, 291, und die Notiz zur zweiten Auflage in: Adorno, *Mahler*, XIII/318.

9 | Vgl. beispielsweise Adorno, »Arnold Schönberg«, X.1/179, hier wird auch dezidiert die Splitter-Metaphorik angesprochen, die im Spätstil-Aufsatz eine signifikante Rolle spielt. In dem Aufsatz »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik« erweist sich einmal mehr die Bedeutung der Parallelisierung Schönbergs und Beethovens, die – wie bereits ausgeführt – eine wichtige Schnittstelle in der Argumentation der *Philosophie der neuen Musik* besetzt, seien doch die sich in seinen späten Werken zeigenden Brüche, »wie in jedem bedeutenden Spätstil, selbst Organe der geschichtsphilosophischen Wahrheit«, vgl. Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, XVIII/166. Ein wichtiges Indiz für die Parallelführung Schönbergs mit Beethoven ist ein kleiner Essay aus dem Entstehungsjahr des Spätstil-Aufsatzes, was freilich bedeutet, dass sich Adorno hier lediglich auf

während die Rede von dem »Spätstil« Strawinskys, Bergs und Weberns eher die Summe der *Spät-Werke* in den Blick nimmt und diese lediglich unter den Oberbegriff des *Spät-Stils* subsumiert. Eine Abgrenzung des Begriffs des Spätstils von demjenigen des Spätwerks kann in diesem Zusammenhang helfen, den begrifflichen Kern besser zu identifizieren. Freilich finden sich in den *Gesammelten Schriften* einige Stellen, an denen von »Spätwerk« in dem hier angesprochenen Sinne von »Spätstil« die Rede ist, dann allerdings – und das ist für unseren Zusammenhang signifikant – wiederum nur in Bezug auf Beethoven,¹⁰ (Hölderlin¹¹), Schönberg¹² und Mahler.¹³ Nur, wenn der Begriff synonym zu »späten Werken« oder einem einzelnen »späten Werk« gebraucht wird, erfährt er einen weiteren Verwendungskreis, so in Bezug auf einzelne Werke der Komponisten Strawinsky,¹⁴ Webern¹⁵ und Debussy,¹⁶ der Maler Kan-

diejenigen Opera beziehen konnte, die noch in Europa entstanden sind und die in der Schönberg-Forschung gemeinhin nicht dem Spätwerk Schönbergs zugerechnet werden, dessen Beginn üblicherweise frühestens mit der Emigration nach Amerika datiert wird. Dieser Essay schließt mit einem Verweis auf die Bedeutung des Spätstils bei Schönberg und lässt das exklusive Moment, das der Rede vom Spätstil in der musikästhetischen Welt Adornos eignet, unmittelbar plausibel werden, erscheinen doch hier alle bestimmenden Elemente des Spätstils – die karge Erscheinung, der Wahrheitsgehalt und die Beziehung zum Tode – in einer Konstellation versammelt: »Als einziger unter den Lebenden findet er einen ›Spätstil‹, der eben nicht Stil mehr ist, sondern bloß noch karge erscheinende Wahrheit, tödlich heilsam.« (Adorno, »Arnold Schönberg (II)«, XVIII/397, Hervorhebung original.)

10 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/324, 441 und 454, und Adorno, »Klassik, Romantik, neue Musik«, XVI/130, sowie Adorno, »Form in der neuen Musik«, XVI/615; hier findet sich im Anschluss an den Verweis auf das Spätwerk Mahlers eine an Beethoven exemplifizierte, jedoch mit allgemeinerem Anspruch formulierte Kurzcharakteristik des »Spätstils« in Hinsicht auf formale Aspekte.

11 | Die Nähe Hölderlins – des historischen Doppelgängers – zu Beethoven ist in Bezug auf die Frage des Spätstils schon mehrfach diskutiert worden und manifestiert sich nicht zuletzt in dem Umstand, dass Adorno der späten Lyrik Hölderlins einen eigenen Aufsatz gewidmet hat, in dem naturgemäß der Begriff des Spätstils eine wichtige Rolle spielt, vgl. Adorno, »Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins«, XI/447-491. Vgl. dazu Spitzer, *Music as Philosophy*, S. 8, 213-225 et passim.

12 | Vgl. Adorno, »Arnold Schönberg«, X.1/177-180.

13 | Vgl. Adorno, »Form in der neuen Musik«, XVI/615.

14 | Vgl. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/257; an dieser Stelle wird *The Rake's Progress* als Spätwerk angesprochen.

15 | Adorno, »Anton von Webern«, XVI/122.

16 | Adorno, »Frankfurter Opern- und Konzertkritiken«, XIX/215, hier in Bezug auf das »bezaubernde Spätwerk« *Boîte à Joujoux*.

dinsky und Klee,¹⁷ der Schriftsteller Balzac¹⁸ und Thomas Mann,¹⁹ des Philosophen Dilthey,²⁰ des Soziologen Weber²¹ und des Intellektuellen Benjamin.²² Mitnichten spricht Adorno aber dann qualifiziert von »Spätstil«, sondern eben von einem »späten Werk« – in chronologisch-biographischer Hinsicht.

In dieser begrifflichen Askese dürfte das von Adorno mehrfach zitierte Wort Alban Bergs, wonach sich die Dignität eines Komponisten an der Frage entscheide, ob er »in seiner Entwicklung etwas wie einen Spätstil erreiche oder nicht«²³, in entscheidender Weise nachgewirkt und dazu geführt haben, dass Komponisten wie beispielsweise Strauss und Reger, deren späte Kompositionen üblicherweise auch gerne mit einem Begriff des Spätstils assoziiert werden, im Rahmen der ästhetischen Theorie Adornos eben gerade nicht wie Beethoven, Mahler und Schönberg ein »Spätstil jenes höchsten Ranges« zuteil wird.²⁴ Es spiegelt sich somit in der Rede vom Spätstil nicht nur in besonderer Signifikanz der Aufbau der musikgeschichtlichen Welt Adornos (und der Wiener Schule) wider, sondern es kann auch im Anschluss an diesen kursorischen Überblick wiederum festgehalten werden, dass, da sowohl bei Mahler als auch bei Schönberg die Beethoven-Deutung strukturell den Bezugs-Rahmen auch in Hinsicht auf die Thematisierung des Spätstils darstellt, das Motiv des Spätstils schlechthin an dem Spätstil Beethovens sein Modell findet.

Eine Charakteristik der Spätstil-Deutung Adornos kann sich neben zahlreichen Fragmenten und einigen Passagen aus den *Gesammelten Schriften* insbesondere auf den frühen Aufsatz »Spätstil Beethovens« sowie den späten Rundfunkvortrag »Über den Spätstil Beethovens« aus dem Jahre 1966 stützen,

17 | Die Spätwerke Kandinskys und Klees werden in Bezug auf die Spätwerke Weberns genannt, die »gegenüber der Freiheit des Notwendigen in den früheren den Verdacht eines Entfremdeten, eines Fetischismus des Materials erregen, vergleichbar allenfalls dem Spätwerk von Kandinsky und auch von Klee. Was jemand an Klee einmal das Knistern nannte und was von Webern bis zum op. 20 ausging, lässt sich bis heute jedenfalls an den Spätwerken kaum wahrnehmen« (Adorno, »Anton von Webern«, XVI/122).

18 | Vgl. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit*, VI/450.

19 | Vgl. Adorno, »Aus einem Brief über die »Betrogene« an Thomas Mann«, XI/676.

20 | Vgl. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/178, hier lediglich über das »für die historistische Gesinnung [prototypische] Spätwerk Wilhelm Diltheys über den Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften«.

21 | Vgl. Adorno, »Richard Strauss«, XVI/581.

22 | Vgl. Adorno, »Vorrede zu Rolf Tiedemanns »Studien zur Philosophie Walter Benjamins«, XX.1/181.

23 | Vgl. Adorno/Mayer, »Über Spätstil in Literatur und Musik«, S. 144. Hier wird als Urheber dieses Satzes Schönberg genannt – Adorno habe ihn von Berg als Diktum Schönbergs überliefert bekommen –, an anderen Stellen freilich wird der Satz Berg direkt zugeschrieben, vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/231.

24 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/231.

dem in direktem Anschluss ein Rundfunkgespräch mit Hans Mayer »Über den Spätstil in Musik und Literatur« folgte. Ich werde im Folgenden zunächst einige begriffliche Konstellationen benennen, um dann in flüchtigen analytischen Skizzen die Plausibilität der Überlegungen Adornos am Beethovenschen Notentext zu hinterfragen und die Tragweite der jeweils implizierten Verweisungszusammenhänge zu diskutieren.

Momente des Spätstils

In direkter Fortführung des Eigenzitates des Spätstil-Aufsatzes in der *Philosophie der neuen Musik* findet sich in der Bezugsetzung zu Schönbergs späteren dodekaphonen Werken eine Überlegung zu Beethoven, die einerseits die Spätstil-Deutung für die kritische Materialdiskussion in Bezug auf die Zwölftontechnik im Rahmen der *Philosophie der neuen Musik* kompatibel macht, andererseits eine Weiterführung der Charakteristik des Spätstils selbst darstellt:

»Was Goethe dem Alter zusprach, das stufenweise Zurücktreten von der Erscheinung, heißt in Begriffen der Kunst Vergleichgültigung des Materials. Beim letzten Beethoven spielen die kahlen Konventionen, durch welche der kompositorische Strom zuckend gleichsam hindurchfährt, eben die Rolle wie in Schönbergs letzten Werken das Zwölftonsystem.«²⁵

Die hier angesprochene »Vergleichgültigung des Materials« und das »Zurücktreten von der Erscheinung«, das den Spätstil charakterisiere,²⁶ verweisen sowohl auf philosophische und ästhetische als auch auf musikalische Zusammenhänge. Das »Zurücktreten von der Erscheinung« geht unmittelbar einher mit einer tiefgreifenden Veränderung der Rolle des Subjekts:

»[...] der Glaube an das Subjekt, das die absolute Einheit aus sich heraus zu stiften vermag [...] ist zerrüttet beim letzten Beethoven. Und diese Zerrüttung, und das ist das, was einen großen Künstler ausmacht, diese Zerrüttung wird zur Produktivkraft. In diesem Stand der Zerrüttung beginnen nun die Trümmer dieser von innen her gesprengten Sprache plötzlich beredt zu werden wie Allegorien.«²⁷

25 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/114f.

26 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/198, sowie Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/266: »Die Stellen, die Sie vernommen haben [Anfänge der ersten Sätze der Opera 130, 131 und 135, n.u.] haben etwas gemeinsam, was die meisten der zu Beethovens eigentlichem Spätstil rechnenden Stücke miteinander gemeinsam haben. Es gibt einen Satz von Goethe, der lautet, Altern sei das stufenweise Zurücktreten von der Erscheinung. Diesem Goetheschen Diktum werden diese Stellen durchaus gerecht. Es liegt in ihnen vor etwas wie Entsinnlichung, Vergeistigung, so wie wenn die gesamte sinnliche Erscheinung vorweg reduziert wäre auf Erscheinung eben eines Geistigen [...].«

27 | Adorno/Mayer, »Über Spätstil in Literatur und Musik«, S. 139.

Der Spätstil zielt also – anders als der symphonische Typ – nicht mehr auf eine *aufhebende* Vermittlung der Subjekt-Objekt-Dialektik mit dem Ziel einer integralen Form, in welcher das Subjektive und das Objektive in- und durcheinander vermittelt sind, sondern gleichsam auf die Bewegung einer Dissoziation der ehemals integralen Einheit des Ganzen.²⁸

Polyphonie versus Monodie

Diese Veränderung der Subjekt-Objekt-Dialektik spiegelt sich in auffallender Weise in der Thematisierung des Verhältnisses von Polyphonie und Monodie wider, verweise doch kontrapunktische Polyphonie gemeinhin auf das allgemein Objektive,²⁹ während das Monodische gleichsam als individuelle *Stimme* mit dem Einzelnen, mithin dem Subjektiven assoziiert werden darf. Dass die ausschließliche Identifikation des Spätstils mit einer polyphonen Setzweise, die die späten Kompositionen Beethovens in eine direkte Verbindung zu der Verwendung strenger Kontrapunktik in dem »spekulativen Spätwerk« Bachs³⁰ setzt – die *Kunst der Fuge* und das *Musikalische Opfer* sind hierbei in Bezug auf ihre Vorläuferschaft zur *Großen Fuge* op. 133 und zu den Fugen der *Hammerklaviersonate* op. 106 und der *Missa Solemnis* gerne gewählte Beispiele –, nicht nur bereits in Hinblick auf Bach wenig plausibel sein dürfte,³¹ sondern insbesondere auf die Werke des Spätstils bei Beethoven schlechterdings unzutreffend ist, versucht Adorno mehrfach mit kurzen Hinweisen darzulegen: Wiewohl nicht zu leugnen sei, dass entscheidende Impulse für die späten Werke Beethovens von der Einbeziehung kontrapunktischer Techniken ausgegangen sein dürften, reiche dies noch keineswegs aus, um den Spätstil in toto als polyphon zu bezeichnen und Kontrapunktik schlechthin als konstitutives Merkmal des Spätstils zu etablieren.

»Eines dieser höchst problematischen Clichés, dieser Topoi ist der summarische Hinweis auf die Polyphonie, die kontrapunktische Vielstimmigkeit des letzten Beethoven. Nun gibt es einzelne sehr polyphone Sätze und in allen Spätwerken polyphone Stellen, in einem weiteren Maß jedenfalls als in dem frühen und mittleren, dem eigentlich klassizistischen Stil von Beethoven. Aber es wäre grundfalsch, wenn man den Stil des letzten Beethoven nun summarisch durch Polyphonie charakteri-

28 | Auf diesen Sachverhalt hat bereits Dahlhaus verwiesen: »Die Subjekt-Objekt-Dialektik, die im klassischen Werk geschlichtet zu sein schien, bricht im Spätwerk in Divergenzen auseinander. [...] In gewissem Sinne könnte man von einer Suspendierung der Dialektik reden: Das Subjektive ist nicht mehr ins Objektive »aufgehoben« und umgekehrt das Objektive durch das Subjektive »gerechtfertigt« – das eine schlägt nicht mehr ins andere »um« –, sondern Subjektives und Objektives stehen sich unvermittelt gegenüber.« (Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 264.)

29 | Vgl. Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/13f.

30 | Vgl. Metzger/Riehn (Hg.), *Johann Sebastian Bach – Das spekulative Spätwerk*.

31 | Vgl. Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, S. 1ff.

sieren wollte, sondern diese Polyphonie ist nicht allherrschend, sondern es stehen den polyphonen Stücken zahlreiche homophone, ja fast einstimmige, monodische Partien entgegen.«³²

Kompositorisches Thema des Spätstils Beethovens sei vielmehr die »Aufspaltung nach Extremen [...] zwischen Polyphonie und Monodie«³³, mithin die dezidierte Nicht-Vermittlung zwischen ihnen,³⁴ wobei diese vermittlungslose »Zündung zwischen den Extremen«³⁵ das Gegenstück einer Integration der Kontrapunktik in das klassizistische Kunstwerk darstelle. Es geht also bei der Aufnahme polyphoner Kontrapunktik im Spätwerk Beethovens genau darum, diese ihrem »Anderen« – der Monodie – direkt gegenüberzustellen.³⁶ In dieser Gegenüberstellung von Heterogenem wird das Andere gleichsam in seiner Alterität und Inkommensurabilität wahrgenommen und nicht mehr einer übergeordneten – klassizistischen – Totalität³⁷ subsumiert.³⁸

Abstraktion

Dass die »Betonung des Abstrakten«³⁹ im Rahmen von Adornos Spätstil-Deutung zu einem signifikanten Kennzeichen eines »großen Spätstils« zu zählen ist, wird nicht zuletzt in einer Charakterisierung der späten Werke Schönbergs

32 | Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/264.

33 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/225.

34 | »Zwischen Extremen im genauesten technischen Verstande: hier der Einstimmigkeit, dem Unisono, der bedeutenden Floskel, dort der Polyphonie, die unvermittelt darüber sich erhebt.« (Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/16.)

35 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/16.

36 | So schreibt Adorno in Bezug auf die vierte der *Bagatellen* op. 126: »Härtester Gegensatz von Polyphonie (doppelter Kontrapunkt und Engführung) und kahler, fast monodischer Einfachheit.« (Adorno, »Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126«, XVIII/186.)

37 | »Die Beethovensche Polyphonie ist im wörtlichsten Sinn Ausdruck des Schwindens des Harmoniegläubens. Sie stellt die Totalität der entfremdeten Welt vor.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/227.)

38 | Postskriptum: Man könnte dies natürlich auch in der Terminologie Adornos formulieren und an dieser Stelle von einem »Nichtidentischen« sprechen. Ich sehe jedoch in genau dieser Denkfigur einen der möglichen Anknüpfungspunkte für eine zeitgemäße Musikästhetik, die sich auch eines postmodernen Denkens bewusst ist, in welchem die Themen der Alterität und der Differenz in Hinsicht auf eine grundlegende Pluralität, die nicht mehr auf eine (totalitäre) Einheit rückführbar ist, ihrerseits eine herausragende Rolle spielen.

39 | Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/271.

deutlich benannt;⁴⁰ die von Adorno an einigen Stellen angesprochene »Abstraktheit« des letzten Beethoven« ergebe sich durch eine Sprengung der Konkrektion der ästhetischen Gestalt.⁴¹

Anhand der Geschichte des »Schusterflecks« in den *Diabelli-Variationen* hat Dahlhaus gezeigt, dass sich durchaus musikalische Gründe angeben lassen, die die Rede von einer Abstraktion im Spätstil Beethovens plausibel erscheinen lassen, werde doch gerade hier das, was als Abstraktion sich bezeichnen ließe,⁴² ins Extrem getrieben.⁴³ In 33 *Veränderungen* offenbart sich, dass die einzelnen Parameter dieser musikalischen Gestalt von Beethoven einer musikimmanenten *Analyse* unterzogen werden,⁴⁴ indem das im Thema konkrete musikalische Phänomen in den und durch die Variationen gleichsam abstrahierend in seine strukturellen Einzelmomente zerlegt wird.⁴⁵ Mit Dahlhaus ist nunmehr aber festzustellen, dass »der musikalische Abstraktionsbegriff zum Teil an historische Voraussetzungen gebunden«⁴⁶ ist, und sich die Ebenen und die Bewertung von Abstraktheit und Konkretheit musikalischer Strukturen – man denke an die Parameter Harmonik, Melodik, Syntax – in historischer Perspektive verschieben können. Sind in tonaler Musik beispielsweise diastematische Strukturen ohne harmonische Bestimmtheit abstrakt, werden diastematische Figuren in der Atonalität zu konkreten Gebilden.⁴⁷ Dies ist bereits an den frühesten Stücken der freien Atonalität zu beobachten; so erlangen beispielsweise in dem Lied »Sprich nicht« aus Schönbergs *Buch der Hängenden Gärten* op. 15 nicht nur der fallende Sekundschritt, sondern auch die Töne *a* und *es* strukturtragende Bedeutung,⁴⁸ die eben nicht mehr auf eine harmonische Bestimmtheit bezogen ist; auch in Weberns Lied »Dies ist ein Lied« aus den George-Liedern op. 3 stellt eine diastematische Figur (die Tonreihe *d-des-es-ges-f-as-e-b*) als Konkretum den musikalischen Zusammenhang zuallererst her und bietet damit quasi eine

40 | »Dann vollzieht sich ein Prozeß der Verkürzung und Abstraktion, mit all den Zeichen großen Spätstils, von dem Berg einmal sagte, daß er über den Rang eines Komponisten entscheide.« (Adorno, »Arnold Schönberg (I)«, XVIII/322.)

41 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/227.

42 | Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf den frühen musikalischen Aphorismus mit dem Titel »Abstraktion«, Adorno, »Musikalische Aphorismen«, XVIII/26.

43 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 268ff.

44 | Vgl. auch Spitzer, *Music as Philosophy*, S. 89ff.

45 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 267.

46 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 269.

47 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 269. Dass sich im Zuge dessen die Rede von *Tonqualitäten* eingebürgert hat, dürfte innerhalb der Sprache der Analyse auf ebendiesen Sachverhalt hinweisen.

48 | Vgl. die nach wie vor unübertroffene Analyse von Reinhold Brinkmann, »Schönberg und George. Interpretation eines Liedes«.

Lösung des »atonalen Formproblems« an,⁴⁹ ohne dass sie auf einen übergeordneten harmonischen Zusammenhang verweisen würde.

Zeitlosigkeit

Mit diesem Zusammenhang ist ein hervorragender Anknüpfungspunkt in Hinblick auf die Überlegungen Adornos gegeben, zum einen in Bezug auf die vorangehend thematisierten Fragen des Sprachverlustes durch den Gang in die Atonalität, zum anderen auf das grundlegende methodische Prinzip rekurrend, von den neuesten Phänomenen möge ein Licht auf alle Kunst fallen.⁵⁰ Da ich im Folgenden auf einige der musikalischen Abstraktions-Phänomene in den *Diabelli-Variationen* analytisch näher eingehen werde, sei hier nur auf die gleichsam musikhistorische Tragweite dieses Aspekts verwiesen: In der antizipierenden Modernität dieser Werke, die in mehrerlei Hinsicht ihrer Zeit voraus sind, manifestiert sich eine grundlegende »Zeitlosigkeit« der Spätwerke, wie Dahlhaus ausführt:

»Die Art von ›Zeitlosigkeit‹, die man an Spätwerken empfindet, unterscheidet sie tiefgreifend von derjenigen, die klassischen Werken zugeschrieben wird. Das klassische Werk scheint in seiner ästhetischen Geltung – in dem Nachleben, das sein eigentliches Leben ist – der Epoche, aus der es stammt, enthoben zu sein: Die geschichtlichen Bedingungen, unter denen es entstanden ist, fallen gleichsam von ihm ab. Für ein Spätwerk ist es dagegen charakteristisch, daß es bereits bei seiner Entstehung der Zeit, der es äußerlich angehört, innerlich entfremdet ist.«⁵¹

Spätwerke werden nicht zu Klassikern, die »Unzeitgemäßheit«, die sich – wie noch zu zeigen sein wird – in diversen Dissoziationstendenzen ihrer musikalischen Faktur ausmachen lässt, eignet auch ihrer geschichtlichen Einordnung; Spätwer-

49 | Vgl. Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3*, besonders S. 40-67, sowie S. 91ff.

50 | In genau diesem Zusammenhang wäre übrigens noch einmal auf das problematische *cis* in Adornos Analyse zu Weberns op. 9 zurückzukommen: Adornos Insistieren auf der Bedeutung dieses einzelnen Tones ist natürlich in musikalischer Hinsicht vollkommen gerechtfertigt und kann für sich durchaus analytische Plausibilität beanspruchen, allerdings gerade nicht im Rahmen einer »traditionellen« musikalischen (Sprach-)Analyse, da dieser eben jenes konkrete Phänomen als Abstraktum erscheinen muss. Diese Art zu analysieren setzt gewissermaßen die musikalische Abstraktionsleistung voraus, die durch den Schritt in die Atonalität erbracht wurde. Beethovens vorausweisende Musik wird also – hier ganz handgreiflich – auch in analytischer Hinsicht erst später, in ihrem Nachleben in der Musikgeschichte, durch die weiteren Tendenzen derselben »verstehbar«; das Licht, das aus der Perspektive der neuesten Phänomene auf Beethoven fällt, ist in diesem Fall ein signifikant anderes.

51 | Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 263.

ke sind – wenn man ein gewisses Pathos ob der nietzscheanisch angehauchten Formulierung nicht scheut – unzeitgemäße Betrachtungen der Zeitläufte.

Spät-Styllosigkeit im Spätwerk und Verfrühter Spätstil

Wenngleich Adorno in seinem Aufsatz über die *Missa Solemnis* festhält, dass diese »überhaupt nicht unter den Stilbegriff des letzten Beethoven«⁵² falle, der »strikt nur«⁵³ von den »Quartetten und Variationen, den fünf späten Sonaten und späten Bagatellenzyklen«⁵⁴ abzuleiten sei, wird die *Missa Solemnis* nicht nur in der Beethoven-Forschung allerorten mit dem – wenngleich selten reflektierten, so doch stets äußerst griffig einzusetzenden – Etikett des »verfremdeten Hauptwerks« bedacht und ohne Umschweife auf die Spätstil-Charakteristik Adornos bezogen, sondern selbst in der neueren Adorno-Forschung – die es besser wissen müsste – mitunter dem Spätstil zugerechnet. Adornos unmissverständliche Feststellung, dass die *Missa* dem »vergeistigten Spätstil« einen »genau entgegengesetzten sinnlichen Aspekt«⁵⁵ besitze, wird hierbei vermutlich schlicht nicht zur Kenntnis genommen. Nun macht es jedoch gerade die Pointe von Adornos Spätstil-Konzeption aus, dass nicht automatisch alle späten Werke als Werke des Spätstils gelten können; das Insistieren auf die diesbezügliche Differenzierung ist im Rahmen von Adornos Spätstil-Theorie dementsprechend von besonderer Relevanz. Neben der »exterritorialen« *Missa Solemnis*, »die weder formal noch thematisch noch in den Charakteren noch – vor allem – in der Behandlung der musikalischen Flächen, der Kompositionsweise«⁵⁶ Verbindungen zum restlichen Werk Beethovens aufweise, zählt Adorno auch die ersten beiden »klassizistische[n]«⁵⁷ Sätze der IX. Symphonie, das Finale des Streichquartetts op. 127, sowie mit gewissen Einschränkungen das Streichquartett op. 132 zu denjenigen späten Kompositionen, die eben nicht Werke des Spätstils darstellen, da sie – so Adorno – »durchaus nicht jene Dissoziations- und Verfremdungstendenzen zeigen, die ich für die wesentlichen des Spätstils halte«⁵⁸.

Von Interesse ist dieser Hinweis aus mindestens zwei Gründen: Zum einen kann die Spätstil-Theorie Adornos, die wesentlich keine biographisch konnotierte sein will,⁵⁹ auf dieser Basis als genuin musikalische Theorie etabliert

52 | Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur *Missa Solemnis*«, XVII/149.

53 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/228, Hervorhebung original.

54 | Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur *Missa Solemnis*«, XVII/149.

55 | Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur *Missa Solemnis*«, XVII/149.

56 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/200.

57 | Vgl. Adorno/Mayer, »Über den Spätstil in Musik und Literatur«, S. 140.

58 | Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/270.

59 | Darüber, »daß nämlich die Frage des Spätstils nicht eine rein biographische Frage ist, sondern daß sie in gewissen inneren Entwicklungstendenzen der Sprache eines Künstlers drinsteckt«, herrscht, wie oben bereits angedeutet, beispielsweise in

werden,⁶⁰ zum anderen dient diese Differenzierung als Argument für die zentrale These, dass Beethovens Weg in den Spätstil mitnichten einem persönlichen kompositorischen Unvermögen geschuldet sei⁶¹ oder als einer rein subjektiven Laune entsprungen gewertet werden muss, sondern dass sich hierin eine objektive Tendenz der Musikgeschichte respektive des Komponierens selbst manifestiere; es geht Adorno also letztlich darum zu zeigen, dass der Spätstil Beethovens eine »objektive Kritik aus dem Zwang der Sache« darstelle und nicht aus »subjektiver Reflexion«⁶² heraus entwickelt sei. In diesem Zusammenhang erhält die Feststellung, dass Beethoven natürlich auch in seiner Spätphase nicht nur in der Lage gewesen wäre, klassizistisch und integral zu komponieren, sondern ebendies – und zwar in seinen »berühmtesten« Werken – auch tatsächlich getan habe,⁶³ eine besondere theoriestrategische Relevanz. Hinter dieser These steht eine zentrale Konstellation, die wir an einigen Stellen bereits gestreift haben: Es geht um nicht weniger als darum, den »Wahrheitsanspruch des letzten Beethoven«⁶⁴ mit dem Ausdruck einer »höheren Wahrheit« zu verknüpfen.⁶⁵

Die »vielberufene ›Selbstkritik«⁶⁶ Beethovens, die der besonderen Stellung des Spätstils im Œuvre Beethovens Rechnung trägt, wird dergestalt zu einem

dem Rundfunkgespräch mit Hans Mayer sofort Einigkeit, vgl. Adorno/Mayer, »Über den Spätstil in Musik und Literatur«, S. 136f.

60 | »Zur Revision der Auffassung vom Spätstil könnte allein die technische Analyse der in Rede stehenden Werke verhelfen.« (Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/14.)

61 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/146; so »unerheblich«, wie Adorno hier anmerkt, ist diese Feststellung im Rahmen seiner Argumentation freilich nicht.

62 | Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/269.

63 | »Der Spätstil Beethovens ist nicht einfach eine Reaktionsform eines gealterten Menschen oder gar die eines solchen, der, weil er ertaubt ist, des sinnlichen Materials nicht mehr ganz mächtig wäre. Beethoven *war* vielmehr durchaus noch fähig, Werke im Sinne des klassizistischen Ideals seiner mittleren Phase zu schreiben, und er *hat* es getan in einigen der berühmtesten Werke eben dieser Spätphase. Der erste Satz und das Scherzo der Neunten Symphonie sind nicht Spätstil, sondern sind mittlerer Beethoven, obwohl sie in die Phase des Spätstils fallen [...].« (Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/270, Hervorhebungen original.)

64 | Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis«, XVII/159.

65 | »Und der Zerfall des Beethovenschen Kosmos ist als Zerfall der Ausdruck einer höheren Wahrheit. Und daher rührt der ungeheure Ernst und die ungeheure Dignität des Beethovenschen Spätwerks.« (Adorno/Mayer, »Über den Spätstil in Musik und Literatur«, S. 140.)

66 | »Beethovens kritisches Verfahren, die vielberufene ›Selbstkritik‹ kommt aus dem kritischen Sinn der Musik selber, deren Prinzip in sich die immanente

Ausdruck objektiver Kritik – »Beethovens *kritisches* Verfahren beim Komponieren kommt aus dem Sinn der Musik selber, nicht aus der Psychologie.«⁶⁷

»Im Lichte dieser Notiz wäre das Problem des letzten Beethoven so zu stellen: wie ist es möglich, der ›Selbsttäuschung‹ der Totalität (als des Inbegriffs des klassischen Heroismus) sich zu entäußern, *ohne* dabei dem Empirismus, der Kontingenz, der Psychologie zu verfallen? Der letzte Beethoven ist *die* objektive Antwort auf diese objektive Frage.«⁶⁸

Beethoven, als der schärfste Kritiker seiner selbst, schaffe mit seiner »komponierte[n] Hegelkritik«⁶⁹ somit auch eine Kritik am idealistischen Systemdenken schlechthin; sein Spätstil bezeuge dergestalt die »Wahrheit über Hegels Unwahrheit«⁷⁰.

Flüchtige Bemerkungen zur IX. Symphonie

Die Überlegung Adornos, die IX. Symphonie sei nicht zum Spätstil zu zählen, wird zunächst mit dem Hinweis auf das »spezifisch Symphonische«⁷¹ argumentativ untermauert, dergestalt, dass die Symphonien grundlegend von der Kammermusik zu unterscheiden seien.⁷² In dieser Unterscheidung nun gewähre die *Neunte*, sich im Gegensatz zu den späten Quartetten und den späten Klavierso-

Negation all ihrer Setzungen ist. Das hat nicht mit Beethovens Psychologie zu tun.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/37.)

67 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/69, Hervorhebung original.

68 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/123, Hervorhebungen original.

69 | Vgl. Hinrichsen, »Produktive Konstellation«, S. 173.

70 | So eine von Seiwert zitierte Formulierung Ulrich Sonnemanns, vgl. Seiwert, *Beethoven-Szenarien*, S. 106. Im Rahmen der Beethoven-Fragmente gibt es freilich eine ganze Reihe von Passagen, die in anderen Worten genau dies besagen, vgl. insbesondere Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36ff.

71 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/171.

72 | »Strenge Scheidung der Kategorien bei Beethoven, im Gegensatz zu Schönbergs Meinung.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/198.) Schönbergs »Meinung« wird an verschiedenen Stellen greifbar, so auch in einer Glosse zu einem Artikel von Elsa Bienenfeld über die zehn öffentlichen Proben zu Schönbergs Kammersymphonie (vgl. Schönberg, »Glosse zu Elsa Bienenfeld«, T41.09). Erstaunlicherweise entzündet sich Schönbergs äußerst kritische Polemik hier nicht an irgendeiner auf ihn, seine Produktion oder seine Reproduktion bezogene negative Äußerung Bienenfelds, sondern eben an ihrem lobenden Hinweis auf das Beethoven-Buch Paul Bekkers und dessen dort eingeführte, mittlerweile wohl zur unbestrittenen Lehrmeinung avancierte Charakterisierung der Symphonie als Rede an die Masse, die ihrerseits mit der Annahme, die Symphonien seien »prinzipiell einfacher« gestaltet als die kammermusikalischen Werke auf das Engste verbunden ist; Adorno hingegen, für dessen Überlegungen zu Beethoven jenes Buch Bekkers bekanntlich eine der wich-

naten am »klassizistischen Symphonietypus« orientierend, den »Dissoziations-tendenzen des eigentlichen Spätstils« keinen Einlass.⁷³ Der differenzierenden These über die Begrenzung des Spätstils eignet in dieser Weise also ein *exklusives* Moment.

Dass die ersten beiden Sätze als »klassizistische« – wie Adorno in dem Rundfunkgespräch mit Hans Mayer anmerkt – den »Geist der Eroica beschwören«⁷⁴, sei mit einigen stichpunktartigen Hinweisen auf diejenigen Stellen gezeigt, die wir als spezifische Attraktionspunkte der Analyse in Hinblick auf die *Eroica* als dem Paradigma des klassizistischen Typs ausmachen konnten. Auf die typologische Parallelität der jeweils ersten Sätze rekurrierend, lässt sich auf diese Weise ein Werk hervorheben, das zeitlich in die Phase des Spätwerks fällt, in musikalisch-ästhetischer Hinsicht jedoch gerade nicht dem Spätstil zuzuordnen wäre.⁷⁵

Die Analyse des Anfangs der *Neunten* könnte – und damit ist bereits gesagt, was diesbezüglich zu sagen wäre – nahezu durchgehend mit den Begriffen und ästhetischen Kategorien der vorangegangenen *Eroica*-Analyse bewerkstelligt werden; lediglich in der Benennung einiger konkreter musikalische Sachverhalte wären minimale Veränderungen vorzunehmen, wird doch an diesem Anfang, der zum Paradigma zahlloser Symphonie-Anfänge des 19. Jahrhunderts avancierte, die Tonalität aus Grundton-Tremoli und zunächst leeren Quintklängen (und nicht aus Dreiklang und Halbton) sukzessive entwickelt. Auch hier wird in paradigmatischer Weise eine »creatio ex nihilo« komponiert, welche das gesamte musikalische Sein aus dem Nichts – dem musikalisch Nichtigen des Anfangs – als Werden immanent hervorbringt. An eine *intensive* Durchführung, in der noch einmal – retrospektiv⁷⁶ – alle Künste der durchführenden motivisch-thematischen Arbeit aufgewiesen werden,⁷⁷ schließt mit dem Eintritt der

tigeren Quellen zeitgenössischer Beethoven-Forschung war, wird ebendiese Überlegung Bekkers in das Diktum von den Beethovenschen Symphonien als »Volksreden an die Menschheit« transformieren; in diesem Zusammenhang steht wohl auch der Verweis darauf, »[w]ie wenig indessen Symphonik und Kammermusik bei Beethoven eins sind« (Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/281f., dort beide Zitate).

73 | Vgl. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/282, dort alle Zitate dieser Paraphrase.

74 | Adorno/Mayer, »Über den Spätstil in Musik und Literatur«, S. 140.

75 | Unmissverständlich heißt es in einem Fragment, das den Titel »Zur Theorie Beethovens« trägt: »Die IX. Symphonie ist kein Spätwerk sondern die Rekonstruktion des *klassischen* Beethoven (Mit Ausnahme gewisser Teile des letzten Satzes und vor allem des Trios im dritten [recte: zweiten, n.u.]).« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/146, Hervorhebung original.)

76 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/151, und Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/282.

77 | Vgl. hierzu Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/103, dort mit Hinweis auf das »Formschema des gordischen Knotens«.

Reprise nunmehr der Attraktionspunkt des ersten Satzes der IX. Symphonie schlechthin an. Folgen wir Adorno in seiner Charakterisierung dieser Stelle:

»Der Reprisesbeginn des 1. Satzes der IX. ist um seiner Transzendenz willen immer wieder komponiert worden. Aber es ist zugleich die völlige *Immanenz* der Transzendenz und davor haben Brahms, Bruckner, Mahler versagt. Bei völliger Exterritorialität des Ausdrucks ist es zugleich das strenge Auskomponieren der *Entstehungstakte* des Themas in der Exposition – ja die Transzendenz selber ist das auskomponierte Entstehen. Die Musik wird auf ihr reines Werden reduziert: dadurch hält sie inne. Und selbst das *Neue* jener Stelle war schon da.«⁷⁸

Dies deckt sich mit der oben diskutierten *immanenten Transzendenz* des Repriseinsatzes der *Eroica*. Wichtiger erscheint jedoch daran zu erinnern, dass diese Stelle dennoch – trotz ihrer musikalisch paradigmatischen Gestalt »völliger Immanenz« – in der Deutung immer in vielerlei Hinsicht als fragwürdig angesehen wurde. Die »Gewalttätigkeit« des Repriseinsatzes, die wir bereits in der *Eroica* in Hinblick auf den ihr immanenten Gestus des Zerschlagens des geschürzten Knotens ausmachen konnten, erscheint an dieser Stelle beträchtlich radikalisiert, sie »erdröhnt als ein überwältigendes So ist es«⁷⁹. Ohne mich auf die immer noch hitzig geführte Diskussion einzulassen, die Susan McClarys Deutung des Repriseintritts als Szene eines Sexualmordes⁸⁰ ausgelöst hat⁸¹ und die in genau diesem Zusammenhang ihren Ort hätte, möchte ich lediglich darauf hinweisen, dass diese Stelle in musikalischer Hinsicht trotz ihrer »völligen Immanenz« auch auf ein Brüchig-Werden des heroischen Stils verweisen könnte, und zwar gerade in Hinsicht auf die musikalische Herrschaft des Ganzen, das hier mit all seiner Gewalt auf das Einzelne »*niederfährt*«. ⁸² Letzten Endes brüchig wird die *Neunte* spätestens auf der Ebene der Textbehandlung durch die Musik im Schlusssatz.⁸³ Die idealistischen Fragwürdigkeiten des Textes hat Adorno sehr wohl registriert, wenn er die tiefere Problematik der Zeile »Und wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund« benennt:

78 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/167, Hervorhebungen original.

79 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/363.

80 | Vgl. McClary, *Feminine Endings*, S. 128ff. In diesem Wiederabdruck ist diese Passage im Vergleich mit der diskussionsauslösenden Erstpublikation in dem *Minnesota Composer's Forum Newsletter* (Januar 1987) entscheidend abgemildert.

81 | Vgl. neuerdings die metatheoretische Fallstudie von Nicholas Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, in: Becker/Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, S. 81–87.

82 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/41f., Hervorhebung original.

83 | »Vielleicht ist der Drang, die Musik zum Sprechen zu bringen – in dem oben bestimmten Sinne – der wahre Grund fürs Chorfinale der IX. Symphonie und dessen Antinomik der fürs Fragwürdige des Satzes.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/169.)

»Es ist der bürgerlichen Utopie eigentümlich, daß sie noch das Bild der vollkommenen Freude nicht denken kann ohne dessen, der davon ausgeschlossen ist: es gibt ihre Freude nur nach dem Maß des Unglücks in der Welt. In Schillers Ode ›An die Freude‹, dem Text der Neunten Symphonie, der ›auch nur eine Seele sein nennt auf dem Erdenrund‹: also der glücklich Liebende; ›doch wer keine hat, der stehle weinend sich aus unserm Bund‹. Dem schlechten Kollektiv ist das Bild des Einsamen inhärent, und die Freude will ihn weinen sehen.«⁸⁴

Ob das von Beethoven an dieser Stelle seltsam gesetzte *diminuendo* (Takte 282ff., mit einem nicht minder seltsamen *sforzato* auf dem Wort »nie«) oder *piano* (Takte 290ff., auch hier wiederum auf das analoge *sforzato* folgend) als musikalischer Ausdruck eines Zweifels oder gar als musikimmanente Kritik des Textes zu deuten ist, ist an dieser Stelle nicht zu entscheiden; zu den ältesten Einsichten Adornos in die Problematik einer inneren Brüchigkeit, die sich im Verhältnis von Musik und Text im letzten Satz ergibt, zählt jedenfalls eine Überlegung in Hinblick auf die musikalische Betonung des Wortes »muss« in der Zeile »muss ein lieber Vater wohnen«; einer, der an die Existenz Gottes glaubte, müsste ebendiese nicht betonen, wäre sie ihm doch selbstverständlich.⁸⁵ Diese Hinweise auf die musikalische Brüchigkeit erhellen, warum die IX. Symphonie, wiewohl sie nicht zu der kritischen Bewegung des Spätstils zu rechnen ist, dennoch »weniger identitätsgläubig [sei] als die Hegelsche Philosophie«⁸⁶.

84 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/59f.

85 | Vgl. den Aphorismus von 1930 (!) in: Adorno, »Motive«, XVI/271: »Beethoven trifft sich mit Kant tatsächlich in Schiller; aber konkreter als unterm Zeichen eines formalen ethischen Idealismus. In der Ode an die Freude hat Beethoven, mit einem Akzent, das Kantische Postulat der praktischen Vernunft komponiert. Er betont in der Zeile ›muß ein lieber Vater wohnen‹ das ›Muß‹: Gott wird ihm zur bloßen Forderung des autonomen Ichs, die überm gestirnten Himmel noch beschwört, was im Sittengesetz in ihr vollständig doch nicht bewahrt scheint. Solcher Beschwörung aber versagt sich Freude, die das Ich ohnmächtig wählt, anstatt daß sie als Stern aufginge über ihm.« Diese Denkfigur dürfte im Übrigen auch in Hinblick auf die Betonung des Wortes »Credo« in der *Missa Solemnis* von Relevanz sein: »An der Stelle, wo die Liturgie das ›Ich glaube‹ unverrückbar diktiert, hat Beethoven, nach Steuermanns frappanter Beobachtung, das Gegenteil solcher Gewissheit verraten, indem das Fugenthema das Wort Credo wiederholt, so als müßte der Einsame durch dessen mehrmalige Anrufung sich selbst und den andern beteuern, er glaube auch wirklich.« (Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis«, XVII/155.) Vgl. hierzu auch die kritische Anmerkung von Dahlhaus aus der Sicht des Musikhistorikers, natürlich ist die Wiederholung des Wörtchens »Credo« in Hinsicht auf die Tradition der Messkomposition so ungewöhnlich nicht, vgl. Dahlhaus, »Zu Adornos Beethoven-Kritik«, S. 170.

86 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/38.

Freilich ist der letzte Satz auf der Basis der Spätstil-Deutung Adornos nicht in toto dem Spätstil zu subsumieren – Adorno lässt die Entscheidung über die »Spätstil-Zugehörigkeit« des gesamten Satzes im Rahmen seiner Fragmente offen, er spricht von »gewissen Teilen« des letzten Satzes, die dem »Spätwerk« zugerechnet werden können. Die Problematik der Form ergibt sich aus der kantatenartigen, potpourrihaften Anlage,⁸⁷ keineswegs neigt dieser Satz jedoch zum Fragmentarischen,⁸⁸ ganz im Gegenteil: Die Mittel der Integration, der Totalisierung und der Beherrschung des nichtigen, »entqualifizierten«⁸⁹ Einzelnen sind allerorten äußerst stark; vielleicht zu stark, drohen sie doch bisweilen fast in ihr Gegenteil sich zu verkehren. Nirgends wird die »Gewalt des Ganzen«⁹⁰, das Moment des Ideologischen und Verklärenden, und damit das »affirmative, harmonistische Element in der Negation der Details durchs Ganze«⁹¹, »das der Hegelschen Lehre von der Positivität des Ganzen als Inbegriff aller einzelnen Negativitäten entspricht, also das Moment der *Unwahrheit*«⁹², musikalisch deutlicher beschworen als in dem Schluss-Presto des letzten Satzes. Die jubelnd-lärmende Feier der total(itär)en Masse, »die ihre eigenen Triumphe zelebriert«⁹³, droht in dem hohen Anteil schriller und greller Klangfarben beständig in die höhnisch-zynische Karikatur ihrer selbst zu kippen, trägt doch die Erinnerung an den Einzelnen, der ob seiner Nichtidentität weinend aus dem Bunde sich zu stehlen hatte, noch bis über den Schluss hinaus; keineswegs gilt – wie wir seit ein paar Takten wissen – der Kuss der *ganzen* Welt, keineswegs werden *alle* Menschen Brüder. Wenn der Spätstil als »komponierte Hegel-Kritik« bezeichnet werden kann, so kann die IX. Symphonie gleichsam als eine Dialektik der Aufklärung *in musicis* gelten.

Spätstil im Frühwerk: Zur Sonate op. 54

Doch zurück zur Frage des Spätstils: Die Überlegung Adornos, dass nicht alle späten Werke Werke des Spätstils seien, lässt sich gewissermaßen auch invertieren.⁹⁴ Nachdem Adorno in einem seiner Fragmente in Bezug auf einige frühere Werke von einem »verkappte[n] Spätstil«⁹⁵ spricht, wäre also durch-

87 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/157.

88 | Vgl. Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis«, XVII/159.

89 | Vgl. in Hinblick auf den Beginn der *Eroica* Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Über die musikalische Verwendung des Radios*, XV/379.

90 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/42.

91 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/47.

92 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/48f., Hervorhebung original.

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

94 | Vgl. hierzu auch Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/198.

95 | »Es gibt einen ausgesprochen humoristischen, relativ seltenen Typus beim frühen und mittleren Beethoven, der als »verkappter Spätstil« größte Aufmerksamkeit verdient. Hauptbeispiele: das Finale der G-dur-Violinsonate op. 30, No. 3 (Bärentanz) und das der Fis-dur-Klaviersonate [...] Diese Sätze sind die *Negation* des

aus davon auszugehen, dass auch bereits bei früheren Werken von Werken zu sprechen sei, die Merkmale des Spätstils ausgeprägt haben könnten. Der differenzierenden These über die Begrenzung des Spätstils eignet über ihr exklusives Moment hinaus somit auch implizit ein *inklusive*. In einer anregenden Studie zur *Sonata quasi una fantasia* op. 27 Nr. 1 hat Benjamin Schweitzer vorgeschlagen, diese Sonate, die in den Jahren 1800 und 1801 entstanden ist, aus der Perspektive des Spätstils zu betrachten. Hierbei gelingt es ihm zu zeigen, dass die musikalischen Momente des Spätstils nicht eigentlich neu seien, sondern ein »Element der Kritik und Subversion« darstellen, das latent den »ganzen Beethoven« durchziehe.⁹⁶ Weiters verweist Schweitzer darauf, dass Beethoven genau mit Werken wie dieser *Sonata quasi una fantasia* »dem Zwang zur Selbstüberbietung und der Versuchung, einem erreichten Standard von Technik und Ausdruck in derselben Weise immer wieder zu genügen«⁹⁷, zu entgehen vermöge.

Eine ähnliche Strategie verfolgend, lässt sich – vielleicht sogar noch etwas deutlicher ausgeprägt – anhand des ersten Satzes der Sonate F-Dur op. 54 aufzeigen, dass auch in Werken, die in chronologischer Hinsicht in direkter Nachbarschaft zu den paradigmatischen klassizistischen respektive heroischen Werken – der *Eroica* und der *Appassionata* – stehen, durchaus konstitutive Elemente des Spätstils beobachtet werden können. Bekanntermaßen wurde gerade diese Sonate von der Beethoven-Forschung äußerst ambivalent bewertet. Bereits die erste (Partitur-)Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1806⁹⁸ spricht zwar von einem »originelle[n] Geiste«, betont aber demgegenüber die »wunderliche[n] Grillen« dieses Stückes, was in diesem Zusammenhang pejorativ konnotiert sein dürfte; Lenz wertet dieses Werk ob seiner Zweisätzigkeit gar als »Studienfragment«, das »nur aus Not und auf Drängen des Verlegers vor der Fertigstellung veröffentlicht«⁹⁹ worden sei. Neben der Zweisätzigkeit

Subjekts durchs Sichüberlassen an seine Kontingenz, seine »Grillen.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/148.) Das Verhältnis dessen zu dem Gestus des »Ernstfalls«, den Adorno an einigen Stellen als dezidierte ästhetische Kategorie zu etablieren versucht (vgl. beispielsweise Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/263ff.), wäre freilich näher zu untersuchen. Das, was Adorno über die Philosophie aussagt, dürfte allerdings in diesem Zusammenhang auch für die Thematisierung des Beethovenschen Spätstils zutreffen: »Philosophie ist das Allerernsteste, aber so ernst wieder auch nicht.« (Adorno, *Negative Dialektik*, VI/26.)

96 | Vgl. Schweitzer, »Gibt es ein spätes Werk im frühen?«, S. 37.

97 | Schweitzer, »Gibt es ein spätes Werk im frühen?«, S. 27.

98 | Zit. nach Kunze, *L. v. Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, S. 49, hier findet sich auch schon eine Formulierung, die – das Motiv der »Reife«, das in der Spätstil-Charakteristik Adornos eine hervorgehobene Position belegt, ins Spiel bringend – mit einer Diskussion des Spätstils im Sinne Adornos durchaus verknüpft werden könnte, »beyde [Sätze, n.u.] in originellem Geiste und mit unverkennbarer gereifter, harmonischer Kunst geschrieben«.

99 | Lenz, *Kritischer Katalog*, Band II, S. 281.

scheint insbesondere der formale Bereich, genauer: die Tatsache, dass der erste Satz keinen Sonatensatz, sondern ein Menuett darstellt, das auch noch als solches überschrieben ist, für anhaltende Diskussion gesorgt zu haben.

Seltsamerweise äußert sich Adorno – obwohl er zu Werken, die einer ambivalenten Deutung ausgesetzt waren, ansonsten immer eine besondere Affinität besitzt – im Rahmen seiner Beethoven-Fragmente zu dieser Sonate ebenso wenig wie zu der *Sonata quasi una fantasia*. Nähern wir uns aus diesem Grunde dieser Komposition über den Umweg der Wiener Schule. In seinen *Fundamentals of Musical Composition* verweist Schönberg in Bezug auf die Sonate op. 54 auf ein Auseinandertreten von »Form und Charakter«, das dieser Komposition in besonderem Maße eigne:

»Differences of character may have an influence on the structure, but no particular character can be said to demand a particular form. Though one would scarcely write a waltz in the form of a symphony, Beethoven wrote the first movement of a sonata (Op. 54) ›In tempo d'un Menuetto‹; and his Seventh Symphony, because of its character, is commonly called the ›Dance Symphony‹.«¹⁰⁰

Dieses Auseinandertreten von Form und Charakter ist nun in Hinblick auf Adornos Spätstil-Konzeption fruchtbar zu machen, zum einen in Bezug auf interne Dissoziationstendenzen innerhalb dieser Sonate, war doch die Identität von Form und Charakter gewissermaßen eine konstitutive Eigenschaft des integralen Werks, zum zweiten – damit freilich aufs Engste zusammenhängend – hinsichtlich des kompositorischen Umgangs mit der Form selbst. Und genau in diesem Zusammenhang scheint unser Umweg sich schon bald als Direttissima zu entpuppen: In der *Einführung in die musikalische Formenlehre* von Erwin Ratz finden sich bezüglich dieser Sonate einige Überlegungen, die mit der Spätstil-Deutung Adornos durchaus kompatibel erscheinen. So weist Ratz dezidiert darauf hin, dass diese Sonate aus dem Jahre 1804 »Stilmomente« aufweise, »die wir dann in den Werken der letzten Periode so sehr bewundern«¹⁰¹:

»In beiden Sätzen wird das Streben Beethovens deutlich erkennbar, die musikalische Sprache dem Bereich des Sinnlichen zu entziehen und die geistige Bedeutung der formalen Vorgänge umso deutlicher in Erscheinung treten zu lassen.«¹⁰²

Die Nähe dieser Interpretation zu der Spätstil-Deutung Adornos ist von frappierender Signifikanz. Ratz widmet diesem Satz anschließend eine extensive Analyse, in welcher er besonderes Augenmerk auf die formale Gestaltung legt, hierbei betonend, dass durchaus mehrere Möglichkeiten der Interpretation der formalen Anlage dieses Satzes denkbar seien.¹⁰³ Im Großen und Ganzen präge

100 | Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, S. 94.

101 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 160.

102 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 160.

103 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 160.

der erste Satz eine Scherzo-Form aus, wobei das Trio nicht als selbständiger Satz zwischen dem Menuett und seiner Wiederholung erscheine, sondern gleichsam als Durchführung in die Scherzoform integriert sei.¹⁰⁴ Darüber hinaus ergebe sich auf einer übergeordneten Ebene eine »Synthese der Reihenfolge Menuett – Trio – Menuett und der Scherzoform«.¹⁰⁵ Sich seinerseits auf Ratz berufend, hat Jürgen Uhde in ähnlicher Weise die befremdliche Verwendung der Sonatenform, der in »rekonstruierender« Absicht durchaus – um vorsichtig andeutend ein meines Erachtens in diesem Zusammenhang weiterführendes Vokabular einzuführen – »dekonstruktive« Züge zu eignen scheinen, als denjenigen Punkt hervorgehoben,¹⁰⁶ der an dieser Sonate in besonderem Maße verstörend wirke. Auch er verweist auf eine Kombinationsform, seines Zeichens auf eine Kombination von Menuett- und Sonatenform, die dieser Sonate zugrunde liege und für die ihr inhärente Ambivalenz verantwortlich zu machen sei. Besitze das erste Thema (bei Ratz das Menuett, dem wiederum eine Miniatur-Scherzoform zugrunde liege¹⁰⁷) in seiner liedmäßigen, geschlossenen Anlage einen Charakter, der nicht »sonatengemäß« sei, so eigne hingegen dem zweiten Thema, das in scharfen Kontrast hierzu gesetzt ist, in seiner dramatischen Prozessualität ein deutlich kontrastierender Charakter, der seinerseits nur wenig »menuettmäßig« erscheine.

In dieser Art und Weise ergibt sich dann nicht nur ein Auseinandertreten von Form und Charakter, wie bereits Schönberg beobachtet hatte, sondern es manifestiert sich hierin auch über diesen sich überlagernden Widerstreit von Menuettform und Sonatencharakter respektive von Menuettcharakter und Sonatenform hinaus eine seltsame Ambivalenz in Hinblick auf die kompositorische Rekonstruktion der musikalischen Form. Form und Inhalt bilden keine Einheit mehr, sondern treten auseinander; die Form wird gleichsam mit dem »falschen« Inhalt »befüllt«. Die »Verselbständigung der Formelemente«¹⁰⁸, die Ratz – und darin trafe er sich mit Adorno – als eines der Merkmale wertet, die für den Spätstil Beethovens charakteristisch sind, führt dazu, dass die Form hier nicht mehr aus Freiheit »rekonstruiert«, sondern unvermittelt – als zu dekonstruierende – übernommen wird.¹⁰⁹ Auch setzt die von Ratz beobachtete Kombinatorik der Formschemata gewissermaßen voraus, dass Form nicht mehr als »Prozess und Resultat« von der Komposition immanent hervorgebracht werden kann; somit kann bereits diese Sonate als ein Moment der Selbst-Kritik Beethovens gewertet werden. Die Verselbständigung der Formelemente führt

104 | Vgl. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, besonders S. 163.

105 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 163.

106 | Vgl. Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Band III, S. 169.

107 | Vgl. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 163.

108 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 162.

109 | Dass dies freilich nicht im schlechten Sinne einer bloßen »Anwendung vorgefertigter Formschemata« zu denken ist, ergibt sich daraus, dass die »Rekonstruktion« der Formen aus subjektiver Freiheit durch Beethoven der Übernahme der Formen im Spätstil bereits vorausgegangen ist.

zu einem Auseinandertreten unterschiedlicher Parameter, wie es von Adorno am Spätstil Beethovens beobachtet wird, und verantwortet eine Dissoziation von Form, musikalischer Sprache und Komposition.

Ent-Sinnlichung. Sprache und Zeit

Damit steht das Themarium fest, das für einen vorläufigen Abschluss unserer Spätstil-Diskussion von Interesse ist: Um das grundlegende Phänomen einer »Ent-Sinnlichung« als eines »Zurücktretens von der Erscheinung« in denjenigen Konstellationen, die wir in Bezug auf die musikalische Zeit und die musikalische Sprache bis hierher diskutiert haben, einsichtig machen zu können, sind im Folgenden einige der Charakterisierungen des Spätstils Adornos mit dem Notentext zu konfrontieren, da erst auf dieser Basis die musikästhetische, musikphilosophische und philosophische Relevanz der Spätstil-Deutung Adornos plausibel dargelegt werden kann. Hierbei müsse – so Adorno – die analytische und theoretische Annäherung davon ausgehen, dass im Unterschied zu den früheren Werken im Spätstil

»nichts unmittelbar, alles gebrochen, bedeutend, von der Erscheinung abgezogen, dieser in gewisser Weise antithetisch ist [...], und zwar ohne daß das Vermittelte ohne weiteren Ausdruck wäre, obwohl der Ausdruck beim letzten Beethoven von größtem Gewicht ist. Das eigentliche Problem ist die Auflösung dieser Allegorie«. ¹¹⁰

Ent-Sprachlichung. Zur Nacktheit der Sprache ¹¹¹

Zu beginnen ist mit dem auffälligsten »physiognomischen« Befund, der die Existenz zahlreicher »schmückender Trillerketten, Kadenzen und Fiorituren«, an denen »kahl, unverhüllt, unverwandelt die Konvention sichtbar« werde, in den Blick nimmt. ¹¹² Das häufige Auftreten von Floskeln und Trillern, von Sprüchen als »kondensierte doch immer wiederholte Weisheit« ¹¹³, »Verssprüchen« im Stile eines »Knusper, knusper Knäuschen«, die Adorno beispielsweise am *Scherzo* aus dem Streichquartett op. 131 beobachtet, ¹¹⁴ sowie von »Zaubersprüchen«, wie Adorno sie am Anfang des *Prestos* aus dem Streichquartett op. 130 zu hören vorschlägt, ¹¹⁵ verweisen in ihrer Formelhaftigkeit auf eine komposito-

110 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/198.

111 | Zur Metaphorik der »Nacktheit« vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/188.

112 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/14.

113 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/135, zum Hegel-Bezug der Rede von »Sprüchen« vgl. den hervorragenden Stellenkommentar des Herausgebers.

114 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/197.

115 | Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/271f.

rische Verwendung von Konventionen, »die von Subjektivität nicht mehr durchdrungen und bewältigt, sondern stehen gelassen« werden:

»So werden beim letzten Beethoven die Konventionen Ausdruck in der nackten Darstellung ihrer selbst. Dazu dient die oft bemerkte Verkürzung seines Stils: sie will die musikalische Sprache nicht sowohl von der Floskel reinigen als vielmehr die Floskel vom Schein ihre subjektiven Beherrschtheit; die freigegebene, aus der Dynamik gelöste Floskel redet für sich.«¹¹⁶

Dadurch, dass die sich in floskelhaften Sprüchen, kahlen, musikalisch unvermittelten Figuren, spruch- oder satzartigen Passagen manifestierenden »Konventionen« nicht mehr durch die Subjektivität *vermittelt* respektive in der Komposition durch das Subjekt *reproduziert* werden, ändert sich ihre Funktion in Hinsicht auf die musikalische Sprache:

»Die langen Triller des Spätstils: das Überflüssige, auf die kürzeste Formel gebracht. – Am Funktionswechsel der Manieren läßt wahrscheinlich wie unterm Mikroskop sich studieren, was Beethoven mit den traditionellen Elementen der Musik anfang.«¹¹⁷

Ebendieser Funktionswechsel der Manieren erhellt sich paradigmatisch an dem musikalischen »Motto« des ersten Satzes der Klaviersonate op. 110, wobei die Beobachtung Uhdes nicht zu vernachlässigen ist, dass diese Stelle »auch bereits Beginn der musikalischen Handlung« sei.¹¹⁸ Hier ersetzt ein auf einer Fermate »extemporierender« Triller einen ganzen Viertakter, der dem ersten regulär gebauten und auf der Dominante nicht enden wollenden Viertakter adäquat als Nachsatz korrespondieren könnte. Der implizite Nachsatz – so könnte man angesichts der Tatsache, dass sich an den Triller das wenigstens wunder-schöne, so doch in syntaktischer Hinsicht äußerst simpel gebaute Hauptthema¹¹⁹ in der Tonika direkt anschließen kann, diese Stelle deuten – schrumpft unvermittelt zum Triller ein.

116 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/16, dort beide Zitate. Dies ist im Zusammenhang mit Benjamins »Definition« der Allegorie zu sehen, diese sei nicht »Konvention des Ausdrucks sondern Ausdruck der Konvention«, vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS I.1/351.

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

118 | Vgl. Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Band II, S. 518.

119 | »[...] das erste Thema der Sonate op. 110 zeigt eine unbefangenen primitive Sechzehntelbewegung, die der mittlere Stil kaum geduldet hätte [...]« (Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/15). Zur Problematik »schöner« Themen vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/159.



Notenbeispiel 12 | L. v. Beethoven, Sonate As-Dur op. 110, I. Satz, Takte 1-4

Der Triller ist nicht mehr Ornament, sondern avanciert eo ipso zum musikalischen Strukturträger respektive genauer: zu einem »Platzhalter« für eine musikalische Struktur. Hierin offenbart sich nicht nur ein Funktionswechsel des Trillers, sondern – um Adornos Diktion aufzugreifen – die musikalische Konvention redet selber, die musikalische Sprache tritt »nackt« hervor. Dadurch ergibt sich in der Kombination des ob seines öffnenden Gestus zunächst unvollständigen und ergänzungsbedürftigen ersten Viertakters mit dem Triller gewissermaßen der Charakter einer vollständigen Einleitung.

Konventionen

Das Rätsel des Spätstils liege im Konventionellen, war der eingangs zitierte Hinweis Adornos in Hinblick auf die Rätselhaftigkeit, welche den Einleitungs- und Schlusstakten der höchst seltsamen letzten Bagatelle aus dem Bagatellen-Zyklus op. 126 eigne.¹²⁰ Um dieser Rätselhaftigkeit auf die Spur zu kommen, stellt er die musikalisch-technische Analyse der Rolle der Konventionen in den Mittelpunkt seines Interesses, gilt es doch, das »Formgesetz« des späten Beethoven anhand der musikalischen Kunstwerke selbst zu entdecken.¹²¹

»Das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber muß als das Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt, wofern sie wahrhaft mehr bedeuten sollen als rührende Reliquien.«¹²²

In einer knappen analytischen Skizze möchte ich anhand des Satzes *Alla danza tedesca*, der nach einigen Irrwegen durch die Skizzenbücher dann doch nicht wie ursprünglich avisiert im Streichquartett a-Moll op. 132, sondern schlussendlich als vierter Satz im Streichquartett B-Dur op. 130 seine Heimstätte gefunden

120 | Vgl. Adorno, »Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126«, XVIII/187.

121 | »Zur Revision der Auffassung vom Spätstil könnte allein die technische Analyse der in Rede stehenden Werke verhelfen. Sie hätte sich vorab an einer Eigentümlichkeit zu orientieren, die von der landläufigen Auffassung geflissentlich übersehen wird: die Rolle der Konventionen.« (Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/14.)

122 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/15.

hat,¹²³ nunmehr zeigen, wie sich die musikalische Sprache im Spätstil verändert und warum es durchaus als plausibel erachtet werden könnte, wenn Adorno bei Werken des Spätstils von einem »Rätsel des Konventionellen« spricht. Zur ersten Orientierung möchte ich vorschlagen, die Veränderung an der musikalischen Sprache als eine *Aushöhlung*, quasi als Ent-Kernung der musikalischen Sprache,¹²⁴ die sich sodann ob ihres gesprengten Identitätskerns als »bloße Fassade«¹²⁵ offenbart, zu verstehen, im Gegensatz zu der von Adorno in Hinblick auf die Sprachdestruktion der Darmstädter Serialisten namhaft gemachten *Ausmerzungen* der musikalischen Sprache.¹²⁶

Freilich ist es müßig darauf hinzuweisen, dass dieser »blunt dance movement«¹²⁷ – eine »heitere Szene« in »naive[m] Frohsinn«¹²⁸ beschreibend – angesichts der übermächtigen werkimmanenten Konkurrenz durch die berühmte *Cavatina* und die noch viel berühmtere *Große Fuge* nicht zu denjenigen Sätzen gehört, die von der Beethoven-Forschung mit besonderer analytischer Hingabe bedacht wurden; vermutlich ärgern wir uns immer noch mit Beethoven, dass das Publikum bei der Uraufführung am 26. März 1826 ausgerechnet dieses Sätzchen und das noch leichtgewichtigere *Presto* zu wiederholen wünschte, und fürchten uns nach wie vor davor, dieses den Meister verärgrende Positiv-Urteil erneut zu fällen, scheint doch eine positive Aufnahme durch ein Uraufführungspublikum in unserer skandalerprobten und skandalevozierten Ästhetik das denkbar schlechteste Zeichen in Hinblick auf die Dignität respektive den ästhetischen Wert eines Musikstücks. Auch wenn Helm in seiner einflussreichen Studie über die Streichquartette Beethovens betont, dieser »so anspruchsvolles liebenswürdige Satz« bedürfe keines »Commentars«¹²⁹, möchte ich dennoch versuchen zu zeigen, warum wir genau an diesem kurzen Stück durchaus einige kommentierenswerte Aspekte des Spätstils im Sinne Adornos in paradigmatischer Weise beobachten können.

Bereits durch den Titel ergibt sich, wie zuletzt Johannes Menke beobachtet hat,¹³⁰ ein doppelbödiges Spiel mit Konventionen und der Idee der Konvention an sich: Die Formulierung »*Alla danza tedesca*« beinhaltet eine zweifache Distanzie-

123 | Vgl. zur Frage der chronologisch verzahnten Skizzenarbeit an den Galitzin-Quartetten die entsprechenden Publikationen von Klaus Kropfinger in dem Sammelband *Musik im Bilde*, Band 1, S. 241-323, und Kropfinger »Streichquartett B-Dur, op. 130«.

124 | Diese Aushöhlung führt dann eben zu der von Adorno mehrfach beschworenen Kahlheit des letzten Beethoven, vgl. beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/194 und 223.

125 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/227.

126 | Vgl. beispielsweise Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/151.

127 | Kerman, *The Beethoven Quartets*, S. 317.

128 | Bekker, *Beethoven*, S. 546.

129 | Helm, *Beethovens Streichquartette*, S. 213.

130 | Menke, »*Alla danza tedesca*. Über den vierten Satz des Streichquartetts op. 130«, S. 40f.

rung; zum ersten deutet die italienische Bezeichnung in ihrer Vermeidung der deutschen Sprache auf eine rein sprachliche Distanzierung hin, zum zweiten haben wir es hier nicht mit einem *Deutschen Tanz*, sondern mit einer Komposition *à la manière* eines Deutschen Tanzes zu tun;¹³¹ es ist eine Musik über Musik, eine Musik des Als-ob; die musikalische Konvention ist hierin nicht negiert, sondern abseits von Affirmation und Kritik gebrochen, oder, wenn man sich eines eher postmodern tönenden Vokabulars bedienen möchte: »verwunden«.¹³²

Die formale Anlage des Stückes könnte konventioneller nicht sein: Menuett (*Danza*) mit wörtlichen Wiederholungen (Takte 1-24) – Trio (Takte 25-80) – Menuett mit auskomponierten, variierenden Wiederholungen (Takte 81-128) – Coda (Takte 129-Schluss). Besonderes Augenmerk ist – wie nun schon mehrfach in unserem Zusammenhang – auf die musikalische Gestaltung zentraler formaler Attraktionspunkte zu legen; beginnen wir mit der »Wiederkehr des Gleichen«, der Reprise der *Danza*:



Notenbeispiel 13 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 75-84

Weder Überleitung noch Kadenz deuten musikalisch auf den Eintritt der Reprise in Takt 81 hin; Daniel Chua verweist auf die Plötzlichkeit und Unvermitteltheit des Anschlusses: »it is merely asserted, merely contingent.«¹³³ Die Kontingenz des Repriseneintritts ist im Vergleich mit der analogen Stelle in unserem Paradigma des extensiven Typs, dem ersten Satz des *Erzherzogtrios*, bei welchem (wenigstens) ein harmonisches Flimmern den Eintritt der Reprise ankündigend markierte, also gewissermaßen noch radikalisiert,¹³⁴ von der Ge-

131 | Freilich könnte man hierin auch einen ironischen Kommentar zu der national-deutschtümelnden Sphäre, die den Deutschen Tanz auch bereits in Zeiten Beethovens umgeben haben könnte, erblicken, in musikalischer Hinsicht brächte uns das allerdings nur bedingt weiter.

132 | Vgl. zum zentralen Begriff der »Verwindung« Vattimo, *Das Ende der Moderne*, S. 63ff. und 178ff.; ich komme hierauf zurück.

133 | Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 190.

134 | Chua sieht in dieser Kontingenz der formalen Konstruktion einen Erklärungsschlüssel für die »Anatomierungstendenzen« insbesondere der Coda, in welcher die Melodie taktweise gleichsam zerstückelt ist, vgl. Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 191.

walt der Notwendigkeit, die mit dem Repriseneintritt im ersten Satz der *Eroica* oder dem Schlusssatz der *Neunten* beschworen wird, ganz zu schweigen. Kurz gefasst: Die musikalische Erscheinung bemüht sich nicht einmal mehr, den Schein einer immanenten Hervorbringung des formalen Geschehens aufrecht zu erhalten, sondern tritt unvermittelt an der richtigen Stelle einfach ein.

Bereits diese allererste Annäherung erlaubt eine vorsichtige Deutung: Die Konventionalität der Form wird wie bereits in dem Spiel mit der unkonventionell-konventionellen Titulatur wiederum nicht angetastet, die Form wird übernommen, sie wird nicht aus subjektiver Freiheit »rekonstruiert«, sondern sie bleibt als leere »Hülle« einfach bestehen. Fast ist es, als kümmerte sich die Komposition nicht um die Form; sie wird nicht aus sich selbst heraus in einem immanenten Prozess entwickelt, sie wird nicht negiert, es scheint, als wäre sie – als Form mit all ihren problematischen Implikationen wie derjenigen der Reprise, deren Identität in der Nichtidentität eigentlich der kompositorischen Rechtfertigung oder mindestens der kompositorischen Vermittlung bedürfte – schlicht kein Thema von Interesse mehr. Form tritt nackt zutage, Form redet selber, um einmal mehr Adorno zu paraphrasieren.¹³⁵ Dergestalt ist dieser Zusammenhang als (Meta-)Kritik an der »Reproduktion«¹³⁶ respektive »Rekonstruktion«¹³⁷ der traditionellen Formen zu werten, die einen »sehr stark ideologischen Zug«¹³⁸ und in späterer Folge ein Moment der Unwahrheit des mittleren Beethoven bedeutet hatten.

In Hinsicht auf eine Differenzierung der unterschiedlichen Zeit-Paradigmata habe ich vorgeschlagen, einen musikästhetischen Begriff des Spätstils dann anzuwenden, wenn in einem kategoriellen Verweisungszusammenhang von temporalisiertem Formprozess, musikalischer Syntax und motivisch-thematischem Geschehen die unterschiedlichen Kategorien intern gegeneinander arbeiten. Diese Überlegung ist nun wieder aufzunehmen, erweist sich doch in diesem Satz in allen musikalischen Schichten ebenfalls eine derartige Tendenz der Dissoziation. Bereits in der syntaktisch regulär und überdies streng symmetrisch gebauten achttaktigen Periode, mit der die *Danza* beginnt, zeigt sich ein mehrschichtiges Gegeneinander-Agieren der unterschiedlichen musikalischen *Parameter*.¹³⁹

135 | In den Beethoven-Fragmenten findet sich dieses bereits mehrfach zitierte Diktum bekanntlich in Hinsicht auf die Tonalität, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/187.

136 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/61.

137 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/197.

138 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/61, dort dezidiert über die Reproduktion der Formen und das darin sich offenbarende »Moment der Unwahrheit«.

139 | Bereits die Sprache der musikalischen Analyse verweise auf die Analyse der musikalischen Sprache, die an ebendiesem Satz beobachtet werden kann, ist doch in einer traditionellen musikalischen Analyse, die auf die traditionellen syntaktischen und formalen Strukturen der Sprachähnlichkeit der Musik abzielt, von »Parametern« üblicherweise nicht die Rede.



Notenbeispiel 14 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 1-8

Zuallererst springt die zunächst etwas prätentöse rhythmische Binnengestaltung der einzelnen Motive ins Auge; das Abreißen der letzten Note in den jeweils ungeraden Takten ließe sich vielleicht als kompositorischer Vorgriff in Hinsicht auf die zu erwartenden »Schlampigkeiten« der aufführungspraktischen Phrasierung beschreiben, die Reproduktion wird gewissermaßen vorgehend in die kompositorische Gestaltung einkomponiert. In besonderem Maße auffällig ist darüber hinaus die dynamische Ausdifferenzierung, die eine seltsame *crescendo-decrescendo*-Figur zur jeweiligen Taktmitte hin erfordert. Diese artifizielle Ausgestaltung widerspricht im Grunde genommen der Metrik genauso, wie auch die dynamische Zurücknahme des jeweils erreichten Tones in den geraden Takten gegen eine »idiomatische«¹⁴⁰ Betonung, die in tänzerisch-musikantischem Gestus »naiven Frohsinns« die ungeraden Takte als Auftakte und die geraden Takte als zu erreichende Volltakte werten möchte, gegen die syntaktische zu arbeiten scheint. Das Cello unterstützt diese widerständige Tendenz seinerseits noch durch *crescendi* ins Leere hinein. Ebendiese »sinnwidrige Dynamik«¹⁴¹, die dem melodisch-metrisch-syntaktischen Geschehen widerspricht, benennt Adorno in Rekurs auf »Crescendi und Diminuendi, die, scheinbar unabhängig von der musikalischen Konstruktion, diese beim letzten Beethoven oftmals erschüttern«¹⁴², als signifikantes Merkmal des Spätstils Beethovens.

Diese multiperspektivische Mehrdeutigkeit findet in Hinsicht auf metrische Phänomene in der Reprise der *Danza* in einer polymetrischen Passage ihren Höhepunkt,¹⁴³ an welchem Zweier- und Dreiertakt übereinander gelagert zu-

¹⁴⁰ | Vgl. beispielsweise Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS 1.2/88f.

¹⁴¹ | Menke, »Alla danza tedesca«, S. 41.

¹⁴² | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/16.

¹⁴³ | Vgl. Menke, »Alla danza tedesca«, S. 51f. Vgl. hierzu auch Kerman, der das Faszinosum dieses Satzes generell in den »details of rhythmic figuration and the dynamics« ausmacht: »During the first doublet, the accompanying instruments rock in hemiola, or cross rhythms of 3x2 beats cutting across 2x3; in this way the dream-

gleich wirksam sind. Diese Passage nimmt freilich auf die in den ersten Takten der *Danza* bereits angelegte Beweglichkeit der einzelnen musikalischen Glieder und Parameter direkt Bezug, die sich, wie sich in den Überleitungstakten des Mittelteils (Takte 9ff.) zeigt, in einer gleichsam taktweisen Kombinatorik erweist.



Notenbeispiel 15 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 85-102

Dass die Seltsamkeit des gesamten Satzes in einer achttaktigen Passage kulminiert, die als »webernesque palindrome«¹⁴⁴ zu bezeichnen durchaus sinnvoll erscheint, ist den meisten Forschern, die eine analytische Auseinandersetzung mit diesem Satz dann doch gewagt haben, nicht entgangen.¹⁴⁵

ily undercut half of the strong beats and spice half of the weak ones.« (Kerman, *The Beethoven Quartets*, S. 318.)

144 | Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 191.

145 | Vgl. beispielsweise auch bereits Kerman, *The Beethoven Quartets*, S. 318. Da einige der Forscher diesen nicht nur für den dodekaphon-kontrapunktisch geschulten Blick offen zutage liegenden Sachverhalt als große eigene Entdeckung feiern, ist prima facie nicht nachzuvollziehen, wann diese Deutung zum ersten Mal vorgelegt wurde; für eine Geschichte der Analyse wäre dies freilich von nicht geringem Interesse, um die Verzahnung von Ästhetik, Analyse und Kompositionsgeschichte exemplarisch diskutieren zu können.



Notenbeispiel 16 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 129-137

Versuchen wir, da die Faktur dieser Passage als De-Konstruktion des Anfangs¹⁴⁶ offensichtlich ist und keiner weiteren kompositionstechnischen Erläuterung bedarf,¹⁴⁷ den Satz von dieser Stelle her zu diskutieren, um dergestalt die spezifische *ars combinatoria*¹⁴⁸ zu erhellen, die den »musikalischen Gedanken« respektive die »grundlegende Idee« des Satzes ausmachen dürfte.

Die grundlegende Ambivalenz des gesamten Satzes ist bereits in der Symmetrie der ersten Takte angelegt, dergestalt, dass die sprachlich gefestigte syntaktische Vorder-Nachsatz-Struktur durch das genuin musikalische Mittel der Symmetrie gleichsam a priori subvertiert wird und sich bereits in der Symmetrie des Aufbaus die Möglichkeit eines sinnsubversiven Spiels mit einzelnen Motiven ankündigt. Freilich sind symmetrische Gebilde in einer klassischen Periode mit Vordersatz-Nachsatz-Struktur keine Besonderheit, hier jedoch ergibt sich durch die Geschichte des Satzes, die gewissermaßen die grundlegende Beweglichkeit der gesamten Syntax zum Thema hat, quasi im Rückblick eine Sinnsubversion der klassischen Syntax durch das musikalische Mittel der Symmetrie bereits in diesen Anfangstakten.¹⁴⁹ Dass das »medley of disconnected

146 | Auch wenn es – wie in obiger Fußnote bereits angedeutet – zur Analyse dieser Stelle meines Erachtens noch nicht des dezidiert dekonstruktiven Blicks bedürfte, erscheint es mir dennoch durchaus plausibel, wenn Menke in seiner Studie mit dem Begriff der »Dekonstruktion« operiert. Ich würde diesem Begriff jedoch eine andere Drehung geben wollen, um ihn gerade nicht in die Nähe des Begriffs der »Dekomposition« zu rücken, wie Menke dies vorschlägt. Im Rahmen einer Arbeit über Adornos Beethoven-Fragmente in diesem Zusammenhang von »Dekomposition« zu sprechen, wäre meines Erachtens nicht nur unglücklich, sondern schlichtweg falsch, da Adorno mit diesem Begriff in seinem diesbezüglich zentralen Fragment, dessen Rätselhaftigkeit wir uns bereits im Prolog versichert haben, einen anderen Sachverhalt zu bezeichnen versucht, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/223.

147 | Vgl. hierzu die extensiven Ausführungen von Menke und die analytischen Bemerkungen Chuas und Kermans.

148 | Vgl. Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 193.

149 | Johannes Menke hat die Symmetrie dieses Palindroms hervorgehoben und hierbei auf den Widerspruch symmetrischer Anlagen zum musikalischen Hö-

dance forms«¹⁵⁰, welches in dem Epilog-Palindrom seinen Höhepunkt findet, diverse musikalische Vorläufer besitzt, erweist sich in der formal analogen Passage im *Trio*, welche gewissermaßen die Kulmination des gesamten Satzes in dem Palindrom der Coda vorankündigt.

Notenbeispiel 17 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 56-74

Besonderes Kennzeichen dieser Stelle ist eine weitgehende Kombinatorik von unterschiedlichen Motiven. Die Motivik des *Trios*, die wesentlich aus der Motivik der *Danza* abgeleitet ist, dergestalt, dass die Sechzehntelbewegung, die eines der drei tragenden Motive des *Trios* bildet, eine Diminution der Cello-Linie aus den Takten 9 und 10 der *Danza* darstellt, wird hier in unterschiedlich lange Motive oder Motivkombinationen zerlegt und wieder zusammengesetzt.¹⁵¹ Auf diese Weise subvertiert die Artifizialität der Kombinatorik dieser Stelle die Simplität des gesamten *Trios*, welches bis zu dieser Passage an der syntak-

ren, das sich nicht im Raum, sondern eben in der Zeit vollziehe, verwiesen; der »Widerspruch zwischen rigider Konstruktion und sinnwidriger Erscheinungsform wird auf diese Weise nicht verdeckt, sondern grell ausgeleuchtet«, vgl. Menke, »*Alla danza tedesca*«, S. 47. Dies trifft in gleichem Maße auf das Palindrom wie auf den Anfang zu.

150 | Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 193.

151 | Hierauf hat wohlbegründet Menke hingewiesen, allerdings bedenkt er meines Erachtens die unterschiedliche Länge und die sich auch auf dieser Ebene ergebende Möglichkeit der Kombinatorik der einzelnen Motive – viertaktige, zweitaktige und eintaktige – nicht ausreichend, vgl. Menke, »*Alla danza tedesca*«, S. 48f., dort auch mit einem erhellenden analytisch bezeichneten Notenbeispiel.

tisch-gliedernden Oberfläche von periodisch angelegten, gleichförmigen Viertaktgruppen geprägt war.

Was mit diesen rudimentären analytischen Andeutungen gezeigt werden sollte, ist, dass die musikalische Syntax und die musikalische Form bestehen bleiben, allerdings nur noch als »Hülle«¹⁵²; eine Ebene unterhalb der »ent-kernen« sprachähnlichen Syntax trägt ein Strukturmoment einer genuin musikalischen *ars combinatoria*, das gewissermaßen nicht sprachähnlich verfasst ist, sondern eo ipso sprachfeindliche Züge besitzt. Es findet auf diese Weise eine Sinnsubversion im Inneren der musikalischen Sprache statt; der syntaktische Sinn wird nicht – weder bestimmt noch abstrakt – negiert, sondern gleichsam subvertierend dekonstruiert. Diese »Sprachfeindlichkeit« manifestiert sich – wie eingangs in Hinblick auf die These Wellmers bereits kritisch angedeutet – nun jedoch nicht nur in einem Spiel von Differenz und Wiederholung, sondern vor allem in einer Zergliederung des Sprachzusammenhangs in kleine Einzelglieder und einer Aufspaltung in einzelne musikalische Parameter. Sowohl die einzelnen musikalischen Glieder beziehungsweise die einzelnen Takte als auch die unterschiedlichen musikalischen Parameter können im Anschluss an ihre »Analyse« in anderer Weise kombiniert wieder »synthetisiert« werden. Eben-dieses Ineinandergreifen von Mechanismen der Destruktion des Sprachzusammenhangs und der Konstruktion eines neuen Strukturzusammenhangs lässt es plausibel erscheinen, von einer *De-Konstruktion* im ursprünglichen Sinne des Wortes zu sprechen.¹⁵³ Das freilich setzt bereits eine musikalische Abstraktion voraus, in welcher die einzelnen Phänomene eine gleichsam kompositorische Analyse in ihre Partialmomente erfahren. Es findet hier somit *in musicis* die vorausweisende Konfrontation eines tonal-musiksprachlichen Denkens mit einem Denken in musikalischen Parametern statt;¹⁵⁴ die musikästhetische Konfrontation Adornos mit Darmstadt ist hier sozusagen in wenigen Takten Beethovens bereits »in Töne gesetzt«.

152 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/115, hier freilich in Hinblick auf die Verfallstendenzen der musikalischen Sprache im 19. Jahrhundert, namentlich bei Schubert, Schumann und Wagner.

153 | Ein mögliches – offensichtliches – Ergebnis ebendieser Dekonstruktion ist das von Adorno beobachtete Stehenbleiben von »Konventionstrümmern«, vgl. Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/15.

154 | Darauf weist bereits Chua hin: »The Classical style is suddenly confronted by a kind of protoserialism – aptly, the very type of Schoenbergian logic that would ultimately destroy the coherence of the tonal system altogether. The coda begins with a melodic palindrome that pits two contradictory systems of logic against each other: Classical symmetry collides with a ›serial‹ symmetry.« (Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 193.)

Abstraktion

Wie oben bereits angekündigt, komme ich nunmehr auf die im Rahmen der Argumentation Adornos zentrale Frage der »Abstraktion« zurück und möchte versuchen, anhand der *Diabelli-Variationen* diese spezifische musikästhetische Konstellation in musikalischer Hinsicht ein Stück weit zu erhellen. In Rekurs auf analytische Bemerkungen von Carl Dahlhaus geht es mir im Folgenden darum, in kursorischem Überblick die 33 »Veränderungen« als eine musikalische Geschichte zu beschreiben. Thema dieser Geschichte – sie ist freilich nicht die einzige, die von den *Diabelli-Variationen* erzählt wird – ist die tonale musikalische Sprache selbst, die ausgehend von vier sequenzierenden Takten¹⁵⁵, des sogenannten Schusterflecks, in all ihren Facetten, Möglichkeiten und Begrenzungen buchstäblich *analysiert* wird.

Der im Folgenden zu betrachtende Schusterfleck, der gemeinhin nicht unbedingt als Zeichen sprühend-kreativer Erfindungsgabe gewertet wird,¹⁵⁶ ist im Thema eine konkrete musikalische Gestalt, der eine syntaktisch, harmonisch und melodisch definierte Funktion zukommt, die wesentlich mit Tonalität »durchtränkt« ist. Er stellt in formaler Hinsicht die Weiterführung nach einem fest gefügten Thema dar, welches aus einer Periode mit einem viertaktigen Vordersatz in der Tonika und einem parallel gebauten Nachsatz in der Dominante besteht, und öffnet in bescheidenem Ausmaße den harmonischen Aktions-Rahmen, der bislang auf Tonika und Dominante beschränkt war. Die musikalischen Ingredienzien dieser Passage sind zum einen eine diastematische Figur mit der Tonhöhenfolge *e-f-a* in der Oberstimme und der Tonhöhenfolge *b-a-f* in der Bassstimme, zum anderen eine Intervallstruktur (Halbtonschritt – Terz), weiters eine Bewegungsfigur in dem Auseinandergehen der Oberstimme und der Bassstimme – dies ist von Bedeutung, da der Schusterfleck in Hinsicht auf die erste achttaktige Periode eben genau damit eine auffallende Richtungsänderung verantwortet. Darüber hinaus kennzeichnet die Passage des Schusterflecks eine rhythmisch-metrische Irritation, die sich durch *sforzati* auf Zählzeit 3 und durch Überbindungen über den Taktstrich ergeben, eine akkordische Struktur, die mit einer Umdeutung der Akkordstellung arbeitet (Sekundakkord – Sextakkord – Grundakkord), eine interne harmonische Struktur (Dominant-Tonika-Beziehung), eine sequenzierende Wiederholungsstruktur, die sowohl das Moment einer harmonischen Bewegung um einen Ganztonschritt aufwärts (F-Dur – G-Dur) als auch die nackte Struktur der Wiederholung aufweist, und schlussendlich der Gestus einer Veränderung des Charakters gegenüber den

155 | Dass Beethoven sich eine der banalsten tonalen Strukturen als Ausgangspunkt für seine »musikalische Analyse« gesucht hat, hat schon viele Erklärungen hervorgerufen, sind doch hiermit nahezu jeder beliebigen Deutung Tür und Tor weit geöffnet.

156 | Vgl. beispielsweise Schoenberg, »Criteria for The Evaluation of Music«, in: Schoenberg, *Style and Idea* (1950), S. 186.

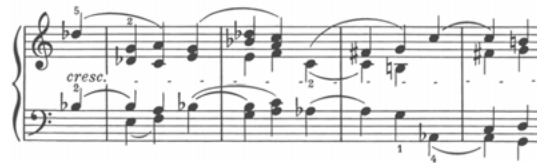
vorangegangenen acht Takten, die in allen genannten Partialmomenten sowie im artikulatorischen Bereich ihre Grundlage findet.



Notenbergispiel 18 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Thema, Takte 9-12

In welcher Weise der Schusterfleck mit all seinen integralen Partialmomenten das Thema der 33 nunmehr folgenden musikalischen Analysen darstellt, lässt sich in einer Synopse einiger ausgewählter Variationen aufzeigen, wobei es mir nicht um Vollständigkeit des Kriterienkatalogs geht,¹⁵⁷ sondern darum, an einigen Beispielen einen Einblick in die damit verhandelten musikästhetisch relevanten Phänomene zu bekommen.

So erhält beispielsweise die Variation III nicht nur die sequenzierende Wiederholungsstruktur, sondern auch die Überbindung über den Taktstrich wie auch einen Halbtonschritt $b-a$ in der Mittelstimme, der dann – als Sequenz zu einem Halbtonschritt $as-g$ transformiert – anders weitergeführt wird. Auch auf diese Weise wird der weiterführende Ton g erreicht, auch die Sequenzstruktur bleibt bestehen, allerdings wird diese signifikant umgedeutet: Der Halbtonschritt wird gleichsam wörtlich genommen und als Halbtonschritt aus seinem ursprünglichen (sprachlichen) Zusammenhang herausgelöst. Die meisten anderen Parameter hingegen werden – so sie überhaupt eine Rolle spielen – nicht tiefgreifend verändert:



Notenbergispiel 19 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation III, Takte 9-12

Die Variation VII, die bereits Dahlhaus in Hinblick auf den Begriff der Abstraktion analysiert hat,¹⁵⁸ führt eine Linie weiter, die in der *Variation VI* begonnen wurde. Dort haben wir – als die idealen Hörer – gelernt, an der Stelle des Schusterflecks auf die Bassstimme zu hören; hier wird die Bassstimme nun endgültig zum strukturellen Träger des musikalischen Geschehens. Zu beobachten ist eine Veränderung der (Reihen-)Organisation der Tonfolge: nicht mehr $e-f-a$, sondern $e-a-f-a$. Die Interpolation eines Tones in eine diastematische Figur ist

157 | Vgl. in diesem Zusammenhang Uhde, der bereits eine Synopse dieser Takte zur Diskussion stellt (Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Band I, S. 510-520).

158 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 270.

freilich bereits ein beträchtlicher Eingriff in die musikalische Sprache, der eine nicht unerhebliche Abstraktionsleistung voraussetzt, da die unterschiedlichen Momente der Tonfolge unabhängig – d.h. losgelöst von ihrem syntaktischen, funktionalen und sprach-logischen Zusammenhang – voneinander zertrennt werden können müssen. Es geht nicht mehr um einen musiksprachlichen Zusammenhang, sondern um die durch Abstraktion zu Konkreta gewordenen Einzel-Töne.



Notenbeispiel 20 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation VII, Takte 9-12

Diesen beiden Variationen geht eine Variation voraus, die der Abstraktion, die in der Variation VII in der Interpolation eines Tones zu beobachten war, prospektiv eine weitere Reflexionsebene hinzufügt. Träger des Geschehens in Hinblick auf musikalische Rudimente des Schusterflecks ist auch in der Variation V die Bassstimme *e-a* mit der anschließenden Sequenzierung *fis-h*, die ihr Pendant in der Oberstimme des Themas findet; hier allerdings ist die Bassstimme mit einer weiteren Oberstimme verzahnt, so dass sich eine Tonreihe *e-a-fis-a* ergibt. Diese bezieht sich freilich deutlich auf die Tonreihe *e-f-a* des Themas, allerdings mit einer zweifachen Abstraktion, zum einen der Interpolation eines Tones (*a*) und zum anderen der Vertauschung der großen Terz (*f-a*) mit der kleinen Terz (*fis-a*). Dahlhaus spricht diesbezüglich von einer »Abstraktion zweiten Grades«.¹⁵⁹ Von besonderer Relevanz ist in dieser Variation darüber hinaus auch die Bewegungsänderung respektive die Geschwindigkeit; sind die beiden ersten Viertakter mittels langer Haltenoten deutlich als korrespondierende Viertakter markiert, so ergibt sich an der Stelle des Schusterflecks eine Akzeleration dieses Geschehens in einer Diminution auf Zweitaktigkeit.



Notenbeispiel 21 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation V, Takte 1-16

In der Variation X erhält die Struktur der Richtungsänderung in Hinsicht auf die vorangegangene achttaktige Periode hervorgehobenes Gewicht. An der Stelle des Schusterflecks ist nur eine verhuschte Andeutung der wiederholenden Sequenzstruktur zu beobachten, gerade so, als sagte Beethoven: »An dieser Stelle – ich habe es nicht vergessen – muss natürlich der Schusterfleck stehen.«



Notenbeispiel 22 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation X, Takte 7-14

Die Variation XIII ist ein grandioses Beispiel harmonischer Lapidarität, simpelste, so scheint es, Aneinanderreihung von Akkorden, »Tonalität [schrumpft] auf den nackten Akkord ein«. ¹⁶⁰ Gearbeitet wird an der Stelle des Schusterflecks erstens mit der modulierenden Öffnung des harmonischen Geschehens, die auch von einer Tendenz der Prozessualisierung im Vergleich mit den statischen Eröffnungsakkorden begleitet wird, und zweitens mit der Struktur der Umdeutung von Akkordstellungen. War überdies das Verhältnis der beiden Sequenzglieder im Thema von einem Ganztonschritt (F-Dur zu G-Dur) gekennzeichnet, so erscheinen nunmehr Dominant-Tonika-Beziehungen, die ursprünglich ein Merkmal *innerhalb* der jeweiligen Sequenz waren. Dieses Moment wird dergestalt in einer Art *Übertragung* zwischen den Sequenzgliedern wirksam, die interne Dominant-Tonika-Beziehung wird gleichsam auf die Sequenzstruktur selbst appliziert.

¹⁶⁰ | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/188.



Notenbeispiel 23 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation XIII, Takte 1-16

Die Variation XIX verweist auffallend deutlich auf das Thema; fast alle Partialmomente des Schusterflecks sind erkennbar ausgeprägt, so die diastematische Figur *e-f-a* in den Ecknoten der Oberstimme, die sequenzierende Wiederholungsstruktur, die deutliche Gliederung etc.



Notenbeispiel 24 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation XIX, Takte 1-14

Den Extrempunkt in der Abstraktion der musikalischen Sprache stellt die hierauf unmittelbar folgende Variation XX dar.¹⁶¹ In einem gleichförmigen Satz ist nur noch die nackte Wiederholungsstruktur erhalten geblieben, während die anderen Partialmomente nicht oder nur kaum zu bemerken sind; im Rückblick dient deswegen die Variation XIX quasi als Erinnerungshilfe an die ursprüngliche Struktur und die wichtigsten musikalischen Ingredienzien des Themas.

161 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 271.



Notenbergispiel 25 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation XX, Takte 9-12

Die *Don Giovanni*-Variation, in welcher zwei Takte des Themas zu einem Variationstakt diminuiert sind, erweist sich quasi als eine vollständige Aufhebung der Struktur in der Sprache eines Anderen, lediglich die sequenzierende Wiederholungsstruktur des Schusterflecks bleibt hier erhalten.



Notenbergispiel 26 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation XXII, Takte 1-12

Indem Beethoven in den Variationen die einzelnen musikalischen Parameter unabhängig voneinander in stets wechselnde Konstellationen zueinander bringt und immer unterschiedliche Parameter zu (Haupt-)Trägern des musikalischen Zusammenhangs avancieren lässt, während andere nicht genannt oder starken Verwandlungen unterworfen werden, wird der ehemalige Sprach- und Strukturzusammenhang des Themas *dekonstruiert*, dergestalt, dass seine einzelnen Partialmomente *analysiert* werden, von ihren besonderen Qualitäten *abstrahiert* wird und sie auf dieser Ebene der Abstraktion neu respektive anders kombinierend synthetisiert werden. Dass dies an einer Struktur durchgeführt wird, die an sich keinen eigenen musikalischen Wert besitzt, sondern gewissermaßen nur funktionales »Füllmaterial« und damit nacktes Material des Sprachzusammenhangs darstellt, verweist einmal mehr auf die hier verfolgte Dekonstruktion der musikalischen Sprache; die musikalische Sprache selbst (und mitnichten bloß eine Walzerkomposition eines in Mattsee geborenen Verlegers) ist das Thema, das 33 Veränderungen unterzogen wird.

Absterben der Harmonie

In den 33 »musikalischen Analysen« findet nun jedoch nicht nur eine Abstraktion statt, sondern es setzt in diesem Vorgang sukzessive eine Ent-Funktionalisierung auch in harmonischer Hinsicht ein; die einzelnen Takte werden gesondert aus ihrem musiksprachlichen und aus ihrem tonalen Bezugssystem herausgenommen. In musikästhetischer Hinsicht können die *Diabelli-Variationen* aus dieser Perspektive als weitaus »atonaler« gelten als viele der atonal genannten Kompositionen auch der Wiener Schule; während diese – zwar auf dem Boden der Atonalität stehend, hierbei aber dennoch an tonal-musiksprachlichen Rudimenten festhaltend – gleichsam »Tonalität« zu ihrem Thema machen, stellen jene gewissermaßen die Frage nach der Atonalität in ihr Zentrum; dass sie dies auf dem Boden der Tonalität vollziehen, erscheint im Verlaufe der erzählten Geschichte einer musikalischen Dekonstruktion nahezu nebensächlich. Dieses Absterben der Tonalität, das in den *Diabelli-Variationen* einen Extrempunkt erreicht – Spitzer beispielsweise bezeichnet die Variation XX als »burial« of harmony¹⁶² –, kann man sich an einigen Werken des Spätstils verdeutlichen, so auch an Adornos Beispiel für das »Absterben der Harmonie«, dem Scherzo-Satz des letzten Streichquartetts F-Dur op. 135.¹⁶³ Es findet hier keine »Konstruktion der Tonalität« mehr statt, wie dies paradigmatisch in dem »Werden aus dem Nichts«, in dem alles begründenden Prozess der *Eroica* auszumachen war, es existiert kein »Eigengesetz der Bewegung«,¹⁶⁴ sondern es bleibt bei einem »Stehenbleiben und Strecken der Harmonie«¹⁶⁵ letztlich nur mehr eine leere »Klanghülle«¹⁶⁶ zurück. Auch dies ist ein Ergebnis der oben erwähnten Aus-höhlung der musikalischen Sprache; Tonalität wird in diesem Zusammenhang nicht überwunden oder verlassen. Hierin manifestiert sich nicht zuletzt ein konstitutives Element von Adornos Spätstil-Theorie:

»Kaum generalisiert man unziemlich geschichtsphilosophisch allzu Divergentes, wenn man die antiharmonischen Gesten Michelangelos, des späten Rembrandt, des letzten Beethoven anstatt aus subjektiv leidvoller Entwicklung, aus der Dynamik des Harmoniebegriffs selber, schließlich seiner Insuffizienz ableitet. Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie.«¹⁶⁷

162 | Vgl. Spitzer, *Music as Philosophy*, S. 92.

163 | Vgl. das Notenbeispiel 27 auf den nächsten Seiten.

164 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/225.

165 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/226.

166 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/225.

167 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/168; ebenso klar, wie die Tatsache, dass Adorno hier nicht nur über den musikalischen Harmoniebegriff spricht ist aber auch, dass sein allgemeiner Harmoniebegriff grundlegend von einer musikalischen Perspektive geprägt ist.

Ent-Zeitlichung. Zur Dissoziation der Zeit

Mutatis mutandis gilt das, was in Hinsicht auf die Dissoziation und Aushöhlung der musikalischen Sprache in dem Spätstil Beethovens ausgemacht werden konnte, auch in Bezug auf die Frage nach der musikalischen Zeit. Auch dies kann man sich anhand des zweiten Satzes aus dem letzten Streichquartett verdeutlichen:

The musical score is presented in four systems, each containing four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system (measures 123-132) begins with a piano introduction marked *fp* (forte piano). The second system (measures 133-141) includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *p* (piano) dynamic. The third system (measures 142-150) features a *ff* (fortissimo) dynamic. The fourth system (measures 151-159) continues with the *ff* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 27 | L. v. Beethoven, Streichquartett F-Dur op. 135, II. Satz, Takte 123-191

An dieser Stelle verliert Tonalität nicht nur ihre tonale Bezüglichkeit, sondern auch die ihr immanente Zeitlichkeit; das harmonische Gefüge beschreibt keinen Prozess mehr, es findet eine etwa fünfzigfache Wiederholung von kleinsten musikalischen *patterns* statt; in Zusammenhang mit der erwähnten Funktionslosigkeit der Harmonik¹⁶⁸ beschreibt dies eine Ent-Prozessualisierung der Tonalität selbst. In diesem Fall ist Wiederholung eo ipso sinnsubversiv und wirkt gegen jegliche Konstitution eines harmonischen, tonalitätsbezogenen Sinns.

168 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/189.

Wie im Werk extensiven Typs erscheint keine intensive Totalität mehr, aber anders als im extensiven Typus scheint auch eine extensive Totalität überhaupt nicht mehr gegeben; die einzelnen Mechanismen arbeiten nicht mehr gegen einen übergeordneten Prozess, sondern intern gegeneinander.

Die gleiche Dissoziationsbewegung, die die musikalische Zeit prägt, ergreift auch die musikalische Form; die musikalischen Formen werden nicht mehr aus Freiheit reproduziert, es ist keine Totalität mehr,¹⁶⁹ die aus dem Nichts selbst sich entwickelt: »Gerade an der Stelle, an der es einmal dynamische Totalität gab, steht nun das Fragmentarische.«¹⁷⁰

169 | »Einheit transzendiert zum Fragmentarischen.« (Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis«, XVII/159.) Vgl. zum Begriff des Fragments auch: »Längst wurde gesagt, daß bedeutende Spätstile zum Fragmentarischen neigen, dem Dokument sich nähern, als sei der Tod, die Grenze des Artefakts, in diesem selbst antezipiert und zerschläge es; das Anfälligste der neuen Musik entspricht dem, was Valéry ein altes Bedürfnis nannte. Mit anderen Worten: die Desintegrationstendenz ist ihrerseits aus dem Formproblem abzuleiten.« (Adorno, »Form in der neuen Musik«, XVI/616.)

170 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/199.