

Adornos Beethoven

»Wirklich verstanden habe ich die Quartette wohl erst in Wien, obwohl ich sie längst halb auswendig kannte.«¹

Via Beethoven zu einer Philosophie der neuen Musik

Besonderes Augenmerk ist im Folgenden der Beethoven-Deutung der Wiener Schule zu schenken, um auf diesem Wege zum einen die musikalische und musiktheoretische Verbundenheit Adornos mit der Wiener Schule näher beleuchten und zum anderen deren Auswirkungen auf die Beethoven-Deutung Adornos diskutieren zu können. Auch wenn ich mich in diesem Zusammenhang auf die Schriften der Wiener Schule beschränke und damit eine Diskussion der zeitgenössischen Beethoven-Deutung hintan stelle, die Adorno – man denke beispielsweise an die Spuren, die die Beethoven-Bücher Paul Bekkers und Wolfgang Thomas-San-Gallis in den Beethoven-Fragmenten hinterlassen haben² – in einigen Aspekten durchaus zur Kenntnis genommen hat, sei damit freilich nicht behauptet, die im Folgenden verhandelten Motive, in denen sich die Beethoven-Deutung Adornos konstituiert, seien originäre Errungenschaften der Wiener Schule.

Beethoven, Adorno und die Wiener Schule

Die Bedeutung Beethovens für die Wiener Schule, seines musikalischen und künstlerisch-ethischen Anspruches ebenso wie seines Komponierens, ist kaum hoch genug zu veranschlagen; zu jedem Zeitpunkt ihrer musikalischen Ent-

1 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/21.

2 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/278 et passim. Hinrichsen verweist überdies auf die Spätstil-Deutung von Moritz Bauer, die Adornos Beethoven-Bild entscheidend geprägt haben dürfte, vgl. Hinrichsen, »Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in der Musikästhetik Theodor W. Adornos«, S. 164.

wicklung stand die Bezugnahme auf Beethoven im Zentrum des musikalischen Denkens der Wiener Schule; seine Kompositionen sind in ihrem Diskurs in jeder Hinsicht präsent. Insbesondere an den theoretischen Schriften, Lehrwerken, Vorträgen, Vorlesungen und Notizen zahlreicher Schüler und Enkel-schüler erweist sich, dass und wie die Wiener Schule in der analytischen Betrachtung des Beethovenschen Komponierens musikalisch »denken« gelernt hat.³ Ebendies unterscheidet die Bedeutung Beethovens für die Wiener Schule von derjenigen Bachs, Mozarts, Wagners, Brahms' und Mahlers. Während diese zu jeweils bestimmten Knotenpunkten unter jeweils bestimmten Aspekten zu wichtigen Ansprechpartnern innerhalb der musikalischen Tradition werden, stellt jener gewissermaßen das Fundament dar,⁴ auf dem das musikalische Denken der Wiener Schule beständig aufruht.

Die folgenden Ausführungen antizipierend, sei bereits hier festgehalten, dass sich die dezidierte, alle Facetten des Komponierens betreffende Bezugnahme in einer an Beethovens Werken entwickelten »Theorie der Sprachähnlichkeit der Musik« ebenso wie in Fragen einer mit der »Lehre des musikalischen Zusammenhangs« auf das Engste verknüpften »musikalischen Logik« erweist. Die Analyse Beethovenscher Kompositionen – allen voran der frühen Klaversonaten – bildet die materiale Basis der musikalischen Formenlehre der Wiener Schule und stellt überdies das Orientierung bietende tonale Gegen-Modell für die (pädagogische) Explikation der Zwölftonkomposition und die Entwicklung einer dodekaphonen Formenlehre dar. Schließlich waren die Kompositionen Beethovens auch innerhalb des Diskurses der Wiener Schule stets diejenigen, an welchen Fragen bezüglich des Vortrags, der Aufführung respektive der mu-

3 | Überlegungen, die die Bedeutung Beethovens für die »integrale Kompositionslehre« der Wiener Schule betreffen, ausführlicher darzulegen, hatte ich andernorts bereits die Gelegenheit, vgl. Urbanek, »Man kann nicht mehr so wie Beethoven komponieren, aber man muß so *denken*, wie er komponierte.« Beethoven in der Kompositionslehre der Wiener Schule«. Gedankengänge, die hier allzu thetisch formuliert sind, finden dort – mitunter von Beispielen gestützt – eine Einbettung in einen weiteren Argumentations-Kontext.

4 | Diese These steht freilich in einem gewissen Widerspruch zu der Deutungsrichtung, die, ausgehend von Schönbergs berühmtem, von ihm selbst jedoch nicht veröffentlichten Aufsatz-Fragment »Nationale Musik«, ungeachtet seines spezifischen musikhistorischen, geistesgeschichtlichen und auch philologischen Kontextes, eine wörtlich nehmende Hierarchisierung der Einflüsse der musikalischen Tradition auf Schönberg unternimmt, dergestalt, dass »in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter: Beethoven, Brahms und Wagner« als »Lehrmeister« Schönbergs dargestellt werden. Dies wird meines Erachtens der zentralen Rolle Beethovens in der Kompositionslehre der Wiener Schule nicht gerecht. Vgl. Schönberg, »Nationale Musik«, hier zit.n.: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 253; dieses Fragment wurde von Josef Rufer erstmals im Jahre 1959 aus dem Nachlass veröffentlicht, vgl. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, S. 138f.

sikalischen Reproduktion generell verhandelt wurden; Beethoven war *das* Objekt einer Theorie der musikalischen Reproduktion schlechthin.

Mit dem allort anzutreffenden Verweis auf die »Gleichartigkeit« des Beethovenschen Komponierens verankert die Wiener Schule ihr eigenes kompositorisches Handeln legitimierend in der musikhistorischen Tradition. Die hiermit zusammenhängende omnipräsente Argumentationsfigur einer direkten Parallelisierung von Werken der Wiener Schule und Kompositionen Beethovens durchzieht die Schriften Schönbergs, findet sich in den Schönberg-Analysen Bergs ebenso wie in Weberns analytischen Hinweisen zu eigenen Werken, liegt der Zwölftonlehre Josef Rufers zugrunde und zeigt sich nicht zuletzt augenfällig in der direkten Gegenüberstellung von Werken Weberns und Beethovens innerhalb der Zwölftonlehren von René Leibowitz und Leopold Spinner. In all diesen Überlegungen wird Beethoven in Hinblick auf eine von der Wiener Schule als große Legitimationserzählung konstruierte »Musikgeschichte aus Gedanken«⁵ enthistorisiert; diejenigen Dinge, die an seinen Kompositionen zu lehren und zu lernen sind, gelten der Wiener Schule als gleichsam für die gesamte Musikgeschichte »gültige« und »verbindliche« Gesetze des logischen musikalischen Denkens. Wie die im Rahmen seiner Beethoven-Deutung zentrale Forderung Adornos, »man [könne] nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man [müsse] so denken, wie Beethoven komponierte«⁶, in Zusammenhang mit ihrer beantwortenden Vorwegnahme von Erwin Stein, der im Beethoven-Jahr 1927 ob des eigenen Lernerfolges vielleicht mit einem gewissen Stolz vermeldet, »[d]ie Musik [habe] durch Beethoven denken gelernt«⁷, verstanden werden könnte, soll der folgende Überblick über einige Bezugnahmen der Wiener Schule auf das Komponieren Beethovens schlaglichtartig beleuchten.

»Musikgeschichte« in der Wiener Schule

Die Bezugnahme auf Beethoven und damit die Verankerung in einer bestimmten musikalischen Tradition erweist sich bei Schönberg, »for whom a musical canon was axiomatic«⁸, zunächst als eine gleichsam punktuelle; sein mit wenigen kräftigen Strichen skizziertes musikhistorisches Grundgerüst wird in weiterer Folge von den historisch mitunter geschulteren Schülern als direkte kompositions-genealogische Linie in musikhistorischer Perspektive⁹ einer-

5 | »Schönbergs Vorstellung von einer Musikgeschichte aus ›Gedanken‹ verflüssigt Namen und Daten des historischen Kanons, indem sie zumeist nur die Verhältnisse einzelner greifbarer Fakten zueinander bestimmt.« (Schmidt, *Schönberg und Mozart*, S. 152.)

6 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/231. Das Fragment stammt aus dem Jahr 1948.

7 | Stein, »Das gedankliche Prinzip«, S. 118.

8 | Hailey, »Schoenberg and the canon«, S. 164.

9 | Als signifikante Beispiele hierfür wären die synoptische Gegenüberstellung Bachs und Schönbergs in Bergs kurzem Text *Credo* und die Erzählung der »Vorge-

seits, unter Betonung musiktheoretisch-systematischer Aspekte andererseits von (Joh. Seb.) Bach über Mozart/Beethoven und Wagner/Brahms bis hin zu Schönberg immer sorgfältiger auskonstruiert.¹⁰ Ohne hier auf den »Inhalt« dieser großen Legitimationserzählung und den ihr zugrunde liegenden Kanon an musikalischen Meisterwerken, welchem – wie von zahlreichen Kommentatoren beobachtet und nicht erst auf der Basis eines »postmodern« sich verstehen wollenden »Wissens« kritisiert – in seiner Begrenztheit ein grundlegend exklusives Denken eignet,¹¹ eingehen zu wollen, möchte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, dass sich, mit leichten Abwandlungen, die zumeist in persönlichen Vorlieben ihre Begründung finden, bei allen Schulmitgliedern ähnliche Erzählstrukturen zeigen.¹² Der von der Wiener Schule zugrunde gelegte Kanon mu-

schichte« der Neuen Musik und der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen in den Vorträgen Weberns aus den Jahren 1932 und 1933 zu nennen. Vgl. Berg, »Credo«, in: *Die Musik* 22/4 (1930), S. 264f., und Webern, *Wege zur neuen Musik*, passim.

10 | Ich denke hier an die Linie von Bach über Beethoven (und dann implizit weiter zu Schönberg) in Bezug auf gewisse Aspekte musikalisch-formaler Gestaltung innerhalb der Formenlehre von Ratz oder an die Beziehung von Beethoven und Schönberg in Hinblick auf die Formulierung der Grundlagen der Zwölftontechnik in der Zwölftonlehre Rufers und der prägnanten Einführung Spinners, vgl. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, und Spinner, *A Short Introduction To The Technique of Twelve-Tone Composition*.

11 | Zur Einengung des Kanons bei Schönberg: »It is readily apparent from the works that Schoenberg performed, taught, analyzed, and wrote about that his active canon – those works upon which he continually drew and from which he learned as a composer – was relatively limited, indeed much more limited, for instance, than the range of his literary interests and influences.« (Hailey, »Schoenberg and the canon«, S. 164.) Dies ist im Großen und Ganzen richtig beobachtet, freilich ist aber darauf zu insistieren, dass die Begrenzung des Kanons auf die deutsche Tradition der Musikgeschichte seit Bach bei Schönberg nicht auf einem Mangel an Kenntnissen basiert, sondern gewissermaßen einer spezifisch theoretischen, fast könnte man sagen: strategischen Absicht gehorcht. Sowohl anhand seiner eigenen Schriften aus dem Nachlass wie auch in Bezug auf die Musikalien aus seiner Nachlassbibliothek ist zu zeigen, dass Schönberg wesentlich mehr rezipiert hat, als gemeinhin angenommen wird; Aufgabe der Auseinandersetzung mit dieser Frage wäre nun nicht nur, ebendies zu konstatieren, sondern auch Gründe für die prekäre Frage anzugeben, warum die Auswahl dessen, was gleichsam als »theoriefähiges Spielmaterial« für den musiktheoretischen Diskurs herangezogen wird, so klein gehalten wird. Um darüber hinaus eine persönliche Beobachtung festzuhalten: Im Gegensatz zu Hailey würde ich die Sachlage mit Blick auf Schönbergs Nachlass genau umgekehrt ansehen wollen, viel stärker noch als der Zugang zur musikalischen Tradition scheint mir der Zugang zur literarischen Welt bei Schönberg von einer gewissen Kontinuität geprägt zu sein.

12 | So auch bei Adorno. Ich möchte mich an dieser Stelle nicht auf die Diskussi-

sikalischer Meisterwerke fungiert als Bezugsrahmen für die Entwicklung von »Kriterien für die Bewertung von Musik«¹³, und zwar für die Betrachtung der Musik der Wiener Schule ebenso wie in Bezug auf die bereits in den Kanon integrierten, diesen konstituierenden Kunstwerke der musikalischen Tradition.¹⁴

Seit jeher stellte ebendieses spezifische Traditions- respektive Geschichtsbewusstsein der Wiener Schule eine nicht unbeträchtliche Irritation für die Forschung dar, die vermeintlich erklärend wegzargumentieren zumeist in Rekurs auf paradoxe oder (pseudo)dialektische Formulierungen versucht wurde. Zugrunde liegende Kernfrage dieser Bemühungen, die für diskursbegründende Formulierungen wie der berühmten Charakterisierung Schönbergs als »konservativem Revolutionär« verantwortlich zu machen sind oder als dichotomisch konzipierte Begriffspaare wie »Tradition und Innovation« die musikologische Forschung jahrzehntelang dominieren konnten, dürfte wohl sein: Warum interessieren sich Komponisten, die sich so dezidiert »das Neue«¹⁵ auf ihre Fahnen schreiben, in einer derartigen Intensität für die längst vergangene, nicht zuletzt durch ihr eigenes kompositorisches Handeln überholte musikalische Tradition? Warum nimmt innerhalb der kompositorischen *Avantgarde* die *musikhistorische* Diskussion einen so breiten Raum ein und besetzt in ihrem Selbstverständnis eine so prominente Stelle?¹⁶

on der »Berechtigung« einer derartigen phallo-logo-austro-germano-zentristischen Einengung des musikhistorischen Kanons einlassen, die auch Adorno gerne und häufig vorgeworfen wurde und – nicht nur im Zuge postmodernen und kulturwissenschaftlichen Denkens – immer noch vorgeworfen wird; es sei hiermit lediglich darauf hingewiesen, dass eben hier sich Parallelen zu der Einengung des Kanons in der Wiener Schule nur allzu deutlich ergeben.

13 | So der von Gudrun Budde übersetzte Titel des Schönbergschen Aufsatzes »Criteria for the Evaluation of Music«, vgl. Schönberg, »Kriterien für die Bewertung von Musik«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 123-133.

14 | Somit stellt – in einem Zirkelschluss par excellence – der Kanon an Meisterwerken selbstreferentiell die Basis der Kriterien nicht nur seiner eigenen Konstruktion, sondern auch seiner eigenen Beurteilung dar.

15 | »Denn nur das Neue, Ungesagte ist in der Kunst sagenenswert.« (Schönberg, »Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke«, III. Fassung, vermutlich Vortragsskript der Vorträge im Februar 1933, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* [1976], S. 466, Hervorhebungen original.)

16 | Im weiteren Verlauf der Überlegungen werden wir uns mit der Frage auseinanderzusetzen haben, inwiefern der Diskurs zunächst ausschließlich als (Legitimations-)Diskurs von *Komponisten* geprägt ist. Dies einer Klärung zu unterziehen scheint mir in Hinblick auf die Rollen Adornos nicht unwesentlich, zugrunde legend, dass in seinen Schriften die Grenzen der Diskurse mitunter verschwimmen oder bewusst überschritten werden: Manchmal spricht Adorno als komponierendes Mitglied der Wiener Schule, manchmal gleichsam als »außenstehender« Apologet, nicht selten als ausübender Musiker, dann wiederum als Musikästhetiker, als Kulturiagnostiker, schließlich als systematisch argumentierender Philosoph.

Von den Skandalkonzerten zum Anbruch

In ihrer Bedeutung als Initialzündung der musiktheoretischen, musikästhetischen und -historischen Reflexion innerhalb der Wiener Schule dürften die Skandalkonzerte der Jahre 1907 und 1908 – in welchen die beiden Streichquartette op. 7 und op. 10 und die *Erste Kammersymphonie* op. 9 von Arnold Schönberg ihre mitunter recht tumultuösen Uraufführungen erlebten – schwerlich zu überschätzen sein.

Evoziert durch die in den Werken sich manifestierenden kompositionstechnischen Innovationen,¹⁷ entstand an diesem Knotenpunkt der Musikgeschichte ein »Begründungsnotstand«; die Wiener Schule und allen voran Arnold Schönberg sahen sich – mit den Vorwürfen des musikhistorischen Traditionsbruches, der musikalischen Unverständlichkeit und damit zusammenhängend einer musikalischen Zusammenhangslosigkeit des kompositorischen Gefüges konfrontiert – plötzlich gezwungen, ihr kompositorisches Tun auch in theoretischer Hinsicht zu rechtfertigen. Insbesondere die Uraufführung des Zweiten Streichquartetts op. 10 am 21. Dezember 1908 war von einem Skandal begleitet, der das gesamteuropäische Feuilleton monatelang beschäftigte¹⁸ und, da er auch aus der historischen Distanz dafür verantwortlich zu machen ist, dass Schönberg und weitere Mitglieder der Wiener Schule begannen, direkt in den publizistischen Diskurs einzugreifen, in gewisser Weise geradezu den Beginn der musiktheoretischen Reflexion innerhalb der Wiener Schule markierte.¹⁹ Auf eben diese zentrale Bedeutung »seiner« Skandale weist Schönberg selbst noch Jahrzehnte später dezidiert hin, wenn er im Juli 1940 auf dem Manuskript seines Textes »Ein Kunsteindruck«, der eine polemische Reaktion auf eine schlechte Kritik der Uraufführung des Zweiten Streichquartetts von Hans Liebstöckl darstellt, rückblickend notiert, er habe »scheinbar durch [s]eine Skandale schreiben gelernt«²⁰. Hatte Schönberg bei jener Uraufführung des Zweiten Streichquartetts noch auf fast diskrete, gleichsam indirekte Art und Weise versucht, die

17 | Vgl. hierzu die von den ausgetretenen Pfaden der Wiener-Schule-Forschung teilweise in interessanter Weise abweichende Lesart von Martin Eybl, in: Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks*, S. 13–82.

18 | »Die Uraufführung des Zweiten Streichquartetts wurde von den Zeitgenossen als der Skandal dieser Jahre erlebt.« (Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks*, S. 23, dort findet sich auch eine umfangreiche Dokumentation des Diskurses im Feuilleton.)

19 | Wie aus den zeitgenössischen Rezensionen ersichtlich, wurden damals – in Diskrepanz zu heutigen Zeiten – im Feuilleton durchaus auch Fragen verhandelt, die sich direkt mit den neu entstandenen musiktheoretischen Problemstellungen auseinandersetzten.

20 | Schönberg, »Ein Kunsteindruck«, Manuskript von Januar oder Februar 1909, T57.18; soweit nicht abweichend vermerkt, befinden sich alle mit T-Signaturen nachgewiesenen Texte aus dem Nachlass Schönbergs im Archiv des Arnold Schönberg Center, Wien.

Rezeption seines Werkes zu beeinflussen, indem er anstelle einer Einführung zu seinem eigenen Werk quasi als »historisch legitimierende« Warnung eine zeitgenössische, betont negativ gefärbte Rezension zu dem im Anschluss zur Aufführung gebrachten Streichquartett op. 74 von Beethoven im Programmzettel abdrucken ließ,²¹ reklamierte »die Wiener Schule« bereits bei der zweiten Aufführung die absolute Deutungshoheit für sich und stellte in der Zeitschrift *Erdegeist* vorab eine umfangreiche »technische Analyse« zur Verfügung, die vermutlich von Heinrich Jalowetz und Alexander von Zemlinsky verfasst worden war²² und expressis verbis den Zweck hatte,

»einen Beweis gegen all jene zu bilden, die es für gut fanden, das Werk als die Ausgeburt eines Schwindlers hinzustellen, der ohne Rücksicht auf Form und Thematik beliebige Stimmen in beliebigen Kakophonien willkürlich zusammenklingen läßt. Die folgende Untersuchung dürfte es jedem klar machen, daß hier eher Überkonsequenz als Willkürlichkeit waltet, daß sowohl die formale Struktur als auch die logische Entwicklung des Motivmaterials keineswegs von der ›Regel‹ abweichen und daß weder das Können des Tondichters noch seine Folgerichtigkeit in Zweifel gezogen werden dürfen.«²³

Diejenigen Stichworte und Argumentationsfiguren, die in dem Zusammenhang der Skandalkonzerte in den Jahren 1907 und 1908 zum ersten Mal formuliert wurden – hier beispielsweise: »Überkonsequenz«, »logische Entwicklung des Motivmaterials«, »Folgerichtigkeit« etc. –, konnten sich in den Schriften Schönbergs und einiger seiner Schüler über Jahrzehnte halten und in einigen Bereichen zu Zentralbegriffen der musiktheoretischen Reflexion avancieren; zu denken wäre an zentrale Begriffe und Begriffsfelder wie »musikalischer Zusammenhang«, »Fasslichkeit«, »musikalische Logik« etc. Überspitzt formuliert könnte man also sagen, dass das gesamte musiktheoretische Denken der Wiener Schule in diesem Diskurs um die Skandalkonzerte angelegt ist beziehungsweise durch diesen zumindest entscheidend vorgeprägt wurde.

21 | Eine direkte Gegenüberstellung von Quartetten Schönbergs und Beethovens zeigt sich im Übrigen in vielen Konzertprogrammen für Schönberg oder Mitglieder der Wiener Schule – insbesondere naturgemäß in den Zyklen und Konzerten der von Rudolf Kolisch geleiteten Quartett-Formationen – verantwortlich zeichnen; diese Linie beginnt mit der Uraufführung des Streichquartettes in D-Dur von Schönberg am 20. Dezember 1898 durch das Fitzner-Quartett im Bösendorfer-Saal, bereits hier stand in der zweiten Hälfte des Konzertes ein Beethoven-Quartett – Opus 130 – auf dem Programm.

22 | So die ob der Zeichnung mit »Jal.« und »-y.« durchaus plausible Vermutung Mark DeVotos und Martin Eybls, vgl. DeVoto, »Translator's Remarks to ‚Arnold Schoenberg's F# Minor Quartet: A Technical Analysis‹«, S. 293, und Eybl, *Die Befreiung des Augenblicks*, S. 243f.

23 | So die Vorbemerkung Richard Spechts zu: »Arnold Schönbergs Fis-Moll-Quartett. Eine technische Analyse«, in: *Erdegeist*, VII. Heft vom 20. Februar 1909.

Die von den direkten Eingriffen in die feuilletonistische Debatte begonnene Linie setzt sich sodann – theoretisch »aufgehoben« – in den Schönberg-Festschriften der Jahre 1912, 1924 und 1934 und insbesondere in den Zeitschriften *Musikblätter des Anbruch* und *Pult und Taktstock*²⁴ fort, die beide wesentlich von Mitgliedern der Wiener Schule getragen wurden. Insbesondere die *Musikblätter des Anbruch*, die zwischen 1919 und 1937 in der Universal-Edition erschienen und sich ausschließlich der modernen Musik widmeten, können mit guten Gründen als eine der wichtigsten Keimzellen des theoretischen Diskurses der Wiener Schule angesehen werden. Adorno, der neben Schönberg, Berg und Webern, Erwin Stein, Rudolf Kolisch, Eduard Steuermann, Paul Amadeus Pisk, Alexander Jemnitz, Erwin Ratz und anderen Personen aus dem näheren und weiteren Umkreis der Wiener Schule ebendort einige seiner frühesten musikbezogenen Arbeiten publizierte, war nicht nur redigierend und beratend, sondern als Mitglied der Redaktion im Jahre 1929 zeitweise auch in konzeptioneller Hinsicht an der Herausgabe dieser Zeitschrift beteiligt.²⁵ Sowohl ein Exposé zur

24 | Zu Geschichte und Bedeutung dieser Zeitschrift vgl. Rudolf Stephan, »Pult und Taktstock (1924-1939). Eine Quelle zur Frühgeschichte der Theorie der musikalischen Interpretation«, S. 339-347, und Regina Busch, »... den Genuß klassischer Musik wieder verschaffen«, S. 103-121, hier besonders S. 110f. Auch in der Dramaturgie der einzelnen Hefte von *Pult und Taktstock* zeigt sich die in der Wiener Schule allorten anzutreffende Parallelisierung Schönberg/Beethoven: Eines der Hefte im Beethoven-Zentenarium ist erstaunlicherweise nicht Beethoven, sondern dezidiert Schönberg gewidmet, und zwar mit dem durchaus signifikanten Hinweis in der Vorrede: »Hier bekennen wir, unter uns lebt einer der einst zu den Großen der Musik gezählt wird. Wir glauben den größten Toten – eben Beethoven – auf keine unwürdige Art zu seiner Zentener-Feier zu huldigen, wenn wir dem Lebenden dieses Heft widmen.« (*Pult und Taktstock* 4/2 [März/April 1927], S. 21.)

25 | Vgl. zu den biographischen Hintergründen beispielsweise Müller-Doohm, *Adorno*, S. 163ff. Im Oktober 1929 kam es dann zum Bruch zwischen Adorno und der Universal-Edition. Für unseren Zusammenhang von Interesse ist hierbei, dass nicht das Vorhaben der Universal-Edition, sich von Adorno zu trennen, diesem als besondere Kränkung erschien, sondern dessen Begründung: Man berief sich seitens der Universal-Edition auf eine mangelnde Unterstützung der Ideen Adornos aus dem »Schönberg-Kreis«. Ebendieser Umstand, der in der Korrespondenz Adornos mit Berg breit erörtert wird, erweist sich auch in kleinen Details am Rande: So ist die kränkende Passage – »Aber es hat sich leider gezeigt, daß nicht einmal die Menschen, auf die Sie, sehr geehrter Herr Doktor, ja naturgemäß bei Ihren Bestrebungen in allererster Linie es abgesehen haben, nämlich Schönberg und sein engster Kreis, von der Zeitschrift wirklich befriedigt worden sind.« – in der vermutlich von Adorno selbst hergestellten und dem Brief an Berg vom 9. Oktober 1929 beigelegten Abschrift des entsprechenden Briefes von Hans Heinsheimer an Adorno vom 1. Oktober 1929 an der Seite dick mit rotem Buntstift markiert; wenn nicht – wie ich annehme – von Adorno, so doch vermutlich von Berg. (Vgl. das entsprechende

Umgestaltung der *Musikblätter des Anbruch*²⁶ wie auch die von Adorno in dieser Zeit verfassten Artikel zeugen nicht nur von seinem intensiven publizistischen Engagement, sondern insbesondere auch von einer äußerst engen Verbindung Adornos zur Wiener Schule, dergestalt, dass die Musik Schönbergs, Bergs und Weberns nicht nur den zentralen Gegenstand der Mehrzahl seiner Texte darstellt, sondern darüber hinaus das Denken der Wiener Schule gewissermaßen den theoretischen Bezugsrahmen abgibt.²⁷ So weist beispielsweise der Text »Atonales Intermezzo«²⁸ nach einer für Adorno ungewöhnlich gewundenen und langen Einleitung, in der es ihm erstaunlicherweise notwendig erscheint, langatmig ausweichend zu begründen, warum die Debatte, obwohl Schönbergs Entgegnung »fast die weitere Diskussion [ausschließe]«,²⁹ nun doch noch einmal aufgenommen werden solle, eine klare Frontstellung zwischen der Wiener Schule und den Überlegungen Casellas auf.³⁰ Während dieser in seiner provozierenden Formulierung vom »atonalen Intermezzo« und seinem Festhalten an der tonalen Ordnung einer faschistischen Reaktion das Wort rede, stelle jene gleichsam in atonaler Fortschrittlichkeit alleine die verbindlichen Werke der Zeit zur Diskussion. Um einen zentralen Punkt der Ausführungen Casellas,

Briefkonvolut, das unter der Signatur F21 Berg 1535/1-73 in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird.)

26 | Ab 1929 wurden die *Musikblätter des Anbruch* auf Vorschlag Adornos in *Anbruch* umbenannt.

27 | »Konkret musikalisch bieten dafür die Richtschnur die Werke der Autoren, die die Produktion der Universal-Edition repräsentativ bestimmen, d.h. Mahlers und der Schönbergsschule. [...] Von der Schönbergsschule, die ja geistig die fortgeschrittenste und radikalste Gruppe der gegenwärtigen Musik ist, sollen nun gewissermaßen die latenten Grundkategorien des Anbruch gestellt werden, sowohl nach der musikalisch-immanenten wie nach der theoretischen und soziologischen Seite.« (Adorno, »Zum »Anbruch«. Exposé«, XIX/595.) Das mit diesem Exposé auf das Engste zusammenhängende *Editorial* des Jahrganges 1929 stammt ebenfalls aus der Feder Adornos und wurde fast unverändert mit der Zeichnung »die Redaktion« im ersten Heft übernommen, vgl. auch Adorno, »Zum Jahrgang 1929 des »Anbruch«, XIX/605-608, respektive »Zum neuen Jahrgang«, in: *Anbruch* 11/1 (1929), S. 1-3.

28 | Adorno, »Atonales Intermezzo«, in: *Anbruch* 11/5 (1929), S. 187-193, gekürzt; vollständig nunmehr in den *Gesammelten Schriften*, vgl. Adorno, »Atonales Intermezzo«, XVIII/88-97.

29 | Adorno, »Atonales Intermezzo«, XVIII/88 respektive im *Anbruch*, S. 187.

30 | Der Brief Adornos an Berg vom 17. Dezember 1928 gibt Aufschluss über die Hintergründe der ausgebliebenen Casella-Debatte. Adorno plante diese Debatte, die nicht unbedeutend von ihm selbst auszugehen schien, tatsächlich als eine direkte Kontroverse der Wiener Schule mit den Überlegungen Casellas, die von Adorno als scharfer Angriff gewertet wurden, der ebenso scharf zu bekämpfen wäre. Ihr Vorbild dürfte in der berühmten Berg-Pfitzner-Polemik aus dem Jahre 1920 zu sehen sein, die auch in diesem Zusammenhang im Adorno-Berg-Briefwechsel als Bezugspunkt genannt wird.

die Rede von der natürlichen Ordnung der Tonalität, zu verwerfen, bedient sich Adorno des in der Wiener Schule durchaus üblichen Hinweises, dass Schönberg bereits in seiner *Harmonielehre* die These der Naturhaftigkeit der Tonalität »endgültig widerlegt« habe; die These Casellas, »daß allerdings thematische Arbeit als ewiges Gesetz musikalischer Gestaltung zu gelten habe«³¹, wird unter Rekurs auf Schönbergs *Erwartung* op. 17 – ein in Adornos Schriften spätestens ab diesem Zeitpunkt in diesem Zusammenhang üblicher Hinweis, der in Bezug auf das Stichwort der »Athematik« stets als analytische Chiffre³² Einsatz findet – nivellierend widerlegt. Der Artikel »Reaktion und Fortschritt«,³³ in dem sich einer späteren Einschätzung Adornos zufolge die »zentrale Kategorie der musikalischen Materialbeherrschung«, die später in der *Philosophie der neuen Musik* entfaltet wird, bereits abzeichnet,³⁴ stellt ausgehend von einer 1930 im *Anbruch* ausgetragenen Debatte mit Ernst Křenek,³⁵ auf dessen Text »Fortschritt und Reaktion«³⁶ Adornos Beitrag antithetisch sich bezieht, gewissermaßen den Nukleus von Adornos an Wirkungsmacht kaum zu überschätzender »Theorie des musikalischen Materials« dar.³⁷ Zentrale reproduktionstheoretische Motive enthaltend, auf die Adorno in späteren Zusammenhängen immer wieder rekurrierend und sie entfaltend zurückgekommen ist, stellt seinerseits der Aufsatz »Nachtmusik«,³⁸ der bereits 1926 entstanden war, jedoch erst 1929 im *Anbruch*

31 | Adorno, »Atonales Intermezzo«, XVIII/93 respektive im *Anbruch*, S. 190.

32 | Ich beziehe mich hier auf Beobachtungen von Regina Busch, auf deren Bedeutung ich anschließend zurückkommen werde.

33 | Adorno, »Reaktion und Fortschritt«, in: *Anbruch*, 12/6 (1930), S. 191-195, gekürzt; vollständig nunmehr in den *Gesammelten Schriften*, vgl. Adorno, »Reaktion und Fortschritt«, XVII/133-139.

34 | Vgl. Adorno, »Vorrede«, XVII/10.

35 | Zur Debatte Křenek – Adorno, die nicht nur in diesen Beiträgen, sondern auch in der Korrespondenz und in Rundfunkdiskussionen ausgetragen wurde, vgl. Paddison, *Adorno's aesthetics of music*, besonders S. 81-96.

36 | Křenek, »Fortschritt und Reaktion«, in: *Anbruch*, 12/6 (1930), S. 196-200.

37 | Selbstverständlich komme ich auf die Implikationen von Adornos Theorie des musikalischen Materials zurück, die – wie sich beispielsweise in einigen Passagen der *Harmonielehre* Schönbergs erweist – in mancherlei Hinsicht ihr Pendant in der Wiener Schule hat; zur Bedeutung der *Harmonielehre* Schönbergs für die Entwicklung von Adornos Theorie des musikalischen Materials vgl. Paddison, *Adorno's aesthetics of music*, S. 71-73.

38 | Adorno, »Nachtmusik«, in: *Anbruch*, 11/1 (1929), S. 16-23, gekürzt; vollständig in den *Gesammelten Schriften*, vgl. Adorno, »Nachtmusik«, XVII/52-69. »Nachtmusik« war als Programm für die geistige Tendenz des »Anbruch« gedacht. Viele der späteren Bemühungen des Autors um die geschichtliche Dynamik der Musik, die Veränderung der Werke in sich ebenso wie die Theorie der musikalischen Reproduktion, gehen darauf zurück.« (Adorno, »Vorrede«, XVII/10.) Das hier prominent hervortretende Motiv eines möglichen »Endes der Interpretierbarkeit« von musikalischen Kunstwerken tritt in den späteren Entwürfen und Notizen zur *Theorie der*

gedruckt wurde,³⁹ erste Ansätze zu der eminent bedeutenden theoretischen Figur einer inneren Historizität des musikalischen Kunstwerks bereit.

Auch in zahlreichen weiteren Texten, die Adorno in dieser Zeit im *Anbruch* publiziert hat, lassen sich diejenigen Aspekte wieder finden, die für den weiteren Gang unserer Überlegungen von besonderer Relevanz sind: Zum einen zeugen die Texte von einer direkten Verbindung Adornos zur Wiener Schule, und zwar keineswegs bloß in rein institutioneller, sondern vor allem in theoretischer Hinsicht, da sie grundlegende Motive des musiktheoretischen und -ästhetischen Denkens der Wiener Schule aufnehmen und transformiert weiterführen; zum anderen sind bereits an dieser Stelle essentielle Motive des gesamten musikästhetischen Denkens Adornos in nuce angelegt, die in späteren Texten entfaltet werden. Wenn man die Beobachtung zugrunde legte, dass die Texte vor Adornos Übersiedelung nach Wien 1925 signifikant andere Überlegungen verhandeln,⁴⁰ könnte man dies meines Erachtens zu der These ausbauen, dass die *Anbruch*-Zeit gerade in der Entwicklung des musikästhetischen Denkens Adornos wenn nicht die entscheidende, so doch zumindest eine überaus prägende gewesen sein muss. In Hinblick auf das »Gesamtprofil« des Denkens Adornos wäre sodann zu untersuchen, inwieweit in den Jahren vor der Emigration das musikschriftstellerische und das philosophische Geschäft nebeneinanderher liefen beziehungsweise wann eine dezidierte »Vermittlung« zwischen dem »musikalischen« und dem »philosophischen« Denken gefunden wurde.⁴¹

musikalischen Reproduktion ein wenig in den Hintergrund und ist gewissermaßen nur mehr subkutan wirksam. Hingewiesen sei am Rande darauf, dass der Verweis auf die »Geschichte von Beethovens Werk im neunzehnten Jahrhundert« (Adorno, »Nachtmusik«, XVII/56) natürlich auch bereits hier zentral ist.

39 | Adorno berichtet bereits in seinem Brief vom 15. Juni 1926 an Berg, dem der Aufsatz gewidmet ist, dass dieser – sein »aktuelles musikalisches Glaubensbekenntnis« – in den nächsten Tagen an die *Musikblätter des Anbruch* – in welchen er dann aber als »zu schwer und inaktuell« nicht wie zunächst geplant im September-Heft abgedruckt wurde – geschickt werde. Aus dem Briefwechsel geht weiters hervor, dass der Text Ende 1928 in Hinblick auf die schließlich tatsächlich erfolgte Publikation im *Anbruch* noch einmal umgearbeitet wurde. Vgl. hierzu Adorno/Berg, *Briefwechsel*, S. 80ff. Nicht nur in philologischer Hinsicht wäre es interessant zu untersuchen, welche Stellen in welcher Weise von der Umarbeitung betroffen waren; bedauerlicherweise konnte ich die entsprechenden Quellen im Zuge meiner Recherchen noch nicht konsultieren.

40 | Dies lässt sich bereits durch einen oberflächlichen Blick auf die Chronologie der frühesten der musikästhetischen Arbeiten Adornos zeigen: In den Jahren von 1921 bis 1925 entstehen Texte über Kompositionen von Bernhard Sekles, Béla Bartók, Paul Hindemith und Richard Strauss; die ersten Texte, die sich mit der Musik der Wiener Schule auseinandersetzen, erscheinen ab September 1925 in *Pult und Taktstock* und in den *Musikblättern des Anbruch*, vgl. dazu die chronologische Liste bei Paddison, *Adorno's aesthetics of music*, S. 333f.

41 | Dies wäre mit der Beobachtung zu unterstützen, dass der Dissertation und

Vermutlich kommt genau hier der musikästhetischen Reflexion der Musik der Wiener Schule, die sich zuerst in den *Anbruch*-Texten manifestiert, die Rolle eines theoretischen Scharniers zu, wodurch sich die altbekannte These von dem immensen Einfluss der Wiener Schule auf Adornos gesamtes – eben auch philosophisches – Denken in einer weiteren Facette stützen ließe.⁴²

Zum »Ort« Adornos in der Wiener Schule

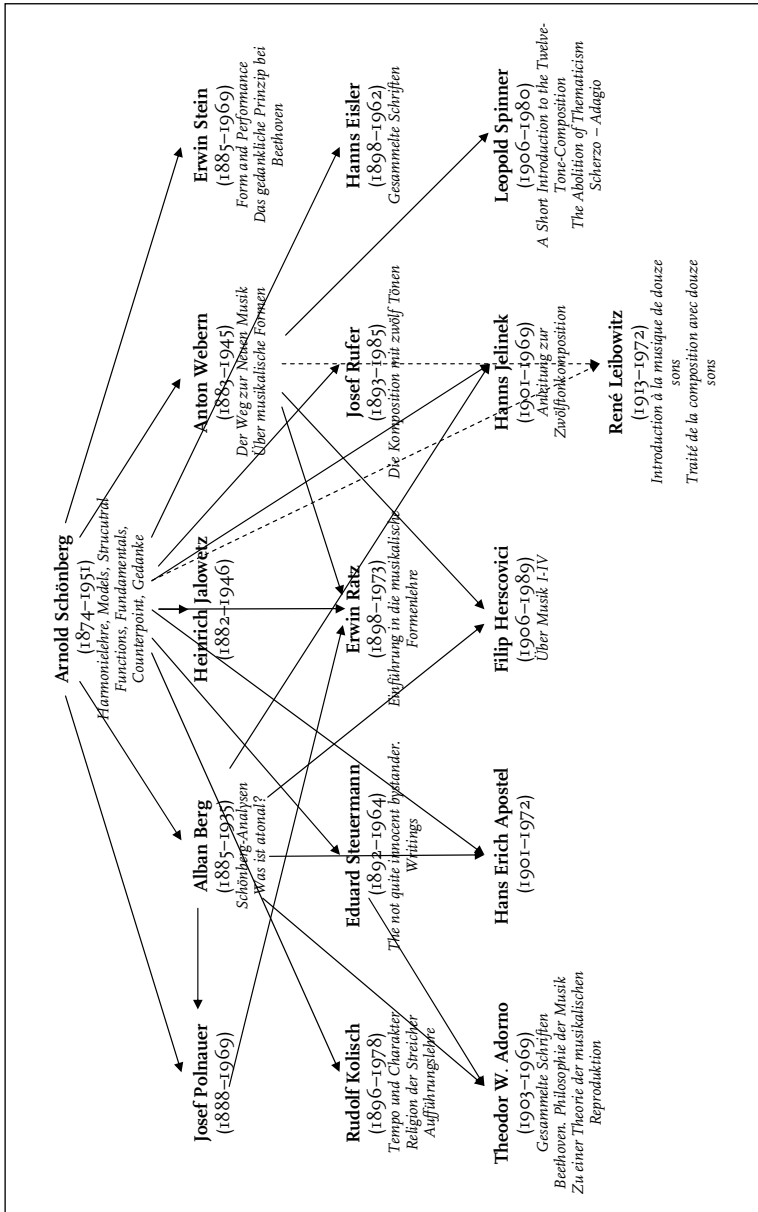
Im Folgenden möchte ich eine Differenzierung des Begriffes der »Wiener Schule« als Bezeichnung eines einflussreichen »Komponisten-Verbandes« einerseits und als Beschreibung einer tatsächlichen »Schule« mit einem weit ausstrahlenden, weitverzweigten Lehrgebäude andererseits zugrunde legen,⁴³ um auf diese Weise die engen Verzahnungen und Interaktionen zwischen pädagogischem Traditionalismus und kompositorischer Innovativität innerhalb der Wiener Schule adäquat beleuchten zu können. In erstem Sinne sei der Begriff in personaler und chronologischer Hinsicht streng eingegrenzt: »Wiener Schule« diene hier ausschließlich als Bezeichnung für das Triumvirat Schönberg–Berg–Webern; in chronologischer Hinsicht markiere die Aufnahme des Unterrichts von Berg und Webern bei Schönberg im Jahre 1904 ihren Anfang und die endgültige Übersiedelung Schönbergs nach Berlin (1925/26) ihr Ende. Diese Überlegung konsequent weiterführend, wären auch nur diejenigen Werke emphatisch als »Werke der Wiener Schule« zu bezeichnen, die an einem intertextuellen Diskurs teilgenommen haben, welcher sich bekanntermaßen in steter kompositorischer Reaktion einzelner Kompositionen Schönbergs, Bergs und Weberns in kompositionstechnischer und -ästhetischer Hinsicht manifestiert.

der ersten, zurückgezogenen Habilitationsschrift in Bezug auf das Gesamtwerk Adornos in theoriearchitektonischer Hinsicht cum grano salis eine exterritoriale Rolle beizumessen wäre.

42 | An anderer Stelle habe ich in Anlehnung an eine These Albrecht Wellmers (vgl. Wellmer, »Adorno, Anwalt des Nichtidentischen«, S. 139) durch das kurze Skizzieren zentraler Verbindungsfäden zwischen philosophischem Früh- und Spätwerk aufzuzeigen versucht, warum mit guten Gründen davon auszugehen ist, dass spätestens mit Adornos Frankfurter Antrittsvorlesung »Zur Aktualität der Philosophie« aus dem Jahre 1931 ein quasi »fertiger Philosoph« die Bühne betreten habe, dessen theoretisches Rüstzeug im Wesentlichen bereits entwickelt gewesen sei, vgl. Urbanek, »Webern und Adorno«, S. 252. In musikästhetischer Hinsicht wäre diese Überlegung in Hinblick auf die spezifische Bedeutung des *Anbruch* wie oben angedeutet zu präzisieren.

43 | Einige der folgenden Formulierungen habe ich bereits andernorts zur Diskussion gestellt, vgl. Urbanek, »Nähe und Distanz. Das Verhältnis Karl Schiskes zur Wiener Schule«, S. 281–297. Im Wesentlichen folge ich in Bezug auf eine duale Begriffsprägung dort wie hier der Argumentation zu Begriff und Geschichte der Wiener Schule, die Rudolf Stephan in diversen Publikationen entwickelt hat, vgl. zusammenfassend Rudolf Stephan, Art. »Wiener Schule«, Sp. 2043f.

Graphik 1 | Zu einigen Lehrer-Schüler-Verhältnissen in der Wiener Schule⁴⁴



44 | Die obige Graphik präsentiert einige Lehrer-Schüler-Verhältnisse der Wiener Schule unter besonderer Berücksichtigung derjenigen Schüler, die sich auch musikschriftstellerisch mit Themen auseinandergesetzt haben, die in der Wiener Schule vorrangig behandelt wurden.

Demgegenüber möchte ich in Hinblick auf die Wiener Schule als Lehrsystem einen sehr weit gefassten Begriff zugrunde legen, um so ihre Bedeutung für die gesamte Geschichte der Neuen Musik und die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts plausibel machen zu können. Insbesondere die zentrale Rolle, welche dem Unterricht⁴⁵ und der theoretischen Reflexion in der Wiener Schule prinzipiell beigemessen wurde, lässt es hier sinnvoll erscheinen, von einer »Schule« in emphatischem Sinne zu sprechen; eben darin liegt nicht nur der innere Zusammenhalt aller der Wiener Schule zuzurechnenden Komponisten, Theoretiker, Instrumentalisten etc. begründet, sondern die herausragende Bedeutung des Unterrichtens führte in letzter Konsequenz auch dazu, dass in der Tradierung musikhistorischer, musikästhetischer, kompositionstechnischer und aufführungstheoretischer Überlegungen ein in sich grosso modo recht konsistentes Argumentations-Gebäude ausgeprägt werden konnte.⁴⁶ Auffallend ist hierbei, dass grundlegende Auffassungen insbesondere in der Generation der Schüler und Enkelschüler kommunizier- respektive lehrbar gemacht wurden,⁴⁷ wobei freilich alle diese pädagogischen Bemühungen notwendigerweise mit einer Tendenz zur Präzisierung und damit gleichzeitig auch mit einer Tendenz zur Simplifizierung⁴⁸ einhergehen.

Auf der Basis einer derartigen dualen Begriffsprägung lässt sich die spezifische Rolle Adornos innerhalb der Wiener Schule besser fassen: Evident sind die engen biographischen Verzahnungen Adornos mit der Wiener Schule; als Kompositionsschüler Bergs und Klavierschüler Steuermanns war Adorno in das »Lehrsystem« vollständig integriert und stand darüber hinaus mit vielen Personen aus dem Kreis und dem näheren Umkreis der Wiener Schule in regem Austausch. Jedoch ist nun darauf zu insistieren, dass Adorno zu einem Zeitpunkt zur Wiener Schule stieß, als diese – legt man, die obige Differenzierung berücksichtigend, den »triumviralen« Begriff zugrunde – nicht nur gewissermaßen in Auflösung begriffen war, sondern als alle wichtigen Errungenschaften in kompositionstechnischer und musiktheoretischer Hinsicht – ich nenne als Stichwor-

45 | Vgl. zur näheren Charakterisierung des Schönbergschen Unterrichts vor allem die Berichte der Schüler Schönbergs in der ersten Festschrift *Arnold Schönberg in höchster Verehrung* aus dem Jahre 1912, hier besonders S. 75-90.

46 | Vgl. hierzu Rudolf Stephan, »Vorwort«, in: Stephan (Hg.), *Die Wiener Schule*, S. IX.

47 | Hieraus resultieren diverse Lehrbücher der Formenlehre (Ratz) und der Zwölftontechnik (Rufer, Jelinek, Spinner) sowie einige teils Fragment gebliebene Ansätze zu einer Theorie der musikalischen Aufführung respektive der musikalischen Reproduktion (neben den Fragmenten Adornos auch von Kolisch, E. Stein und Swarowsky). Auch die von einigen Schülern intensiv verfolgte Unterrichtstätigkeit und ihre diversen publizistischen Unternehmungen (Zeitschriften etc.) sind in diesem Zusammenhang zu nennen.

48 | Dies hat beispielsweise in Bezug auf das Zwölftonwerk von Hanns Jelinek bereits Harald Kaufmann angemerkt, vgl. Kaufmann, »Die Zweite Generation«, S. 294.

te: Emanzipation der Dissonanz, Schritt in die Atonalität, Entwicklung der Zwölftontechnik – sich bereits ereignet hatten. Adorno kam der Hegelschen Eule der Minerva gleich zu diesem historischen Ereignis schlicht zu spät und war deshalb von vornherein auf eine retrospektive Perspektive festgelegt. Ohne selbst noch in den kompositorischen Diskurs der Wiener Schule eingreifen zu können, konnte er sich lediglich an der theoretischen und praktischen Durchsetzung des kompositionsästhetisch wie kompositionstechnisch bereits »Erreichten« beteiligen.

Im Folgenden gehe ich davon aus, dass Adorno – als »ihr großer Theoretiker«⁴⁹ – selbstverständlich zur Wiener Schule hinzuzuzählen ist. Auf der Basis einer differenzierteren Prägung des Begriffs der Wiener Schule lässt sich, ohne dass persönlich-biographische Animositäten oder kompositorische Belange gegen das theoretische Projekt Adornos in Stellung gebracht werden müssen respektive können,⁵⁰ ein Netzwerk aus musiktheoretischen, musikästhetischen und musikphilosophischen Verbindungsfäden zwischen Adorno und der Wiener Schule knüpfen, denen für seine gesamte Musikästhetik konstitutive Relevanz beizumessen ist, dergestalt, dass seine (theoretische) Position als »eine aus den Werken der Wiener Schule, primär Schönbergs, als Erfahrungs- und Reflexionshintergrund hervorgegangene ästhetische Theorie der Musik«⁵¹ angesehen werden muss.

49 | Brinkmann, »Einleitung am Rande«, S. 14.

50 | Um es im Rahmen der vorliegenden Arbeit ein für alle Mal klarzustellen: Die persönliche (Nicht-)Beziehung der beiden Herren Adorno und Schönberg, die, gestützt auf einige bissige Dokumente aus dem Nachlass Schönbergs (vgl. die jüngste Zusammenstellung der entsprechenden Texte, Briefe und Dokumente in: Schönberg, *Stile herrschen, Gedanken siegen*, S. 539-546), bisweilen als tatsächlich ernst genommenes Argument gegen die Musikästhetik Adornos und die (theoretische) Verbindung Adornos zur Wiener Schule ins Feld geführt wird, ist für den Gang meiner Überlegungen vollkommen irrelevant; die lange Geschichte gegenseitiger – absichtlicher wie unabsichtlicher – Verletzungen hat mit den offensichtlichen theoretischen Übereinstimmungen meines Erachtens nicht das Geringste zu tun. Außerdem: Die Stichhaltigkeit und Relevanz der ästhetischen Theorie Adornos hat sich im theoretischen Diskurs – genau dort und nur dort – zu erweisen, die Beweispflicht für diese obliegt weder seiner Biographie noch seinen Kompositionen. Dieses »diskurstheoretische« Argument sei durch obige Differenzierung gewissermaßen nur ergänzt: Da sie von mir nicht als Werke der Wiener Schule in engerem Sinne bezeichnet werden, besitzen die Kompositionen Adornos somit in unserem Argumentationsgang bezüglich des Zusammenhangs mit der Wiener Schule und der Frage der »Schulzugehörigkeit« Adornos keine wie auch immer geartete Beweiskraft für den theoretischen Diskurs. Damit sei vornehmlich derjenigen »Deutungsrichtung« zumeist aus der Schönberg-Forschung widersprochen, die entweder ausgehend von den »Malmots« Schönbergs oder auf der Basis musikalischer Analysen von Kompositionen Adornos versucht, die Tragweite der ästhetischen Überlegungen Adornos vor allem bezüglich der Wiener Schule zu begrenzen oder ihre Relevanz gänzlich zu bestreiten.

51 | Brinkmann, »Einleitung am Rande«, S. 17.

Der musikalische Gedanke und seine Darstellung

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die biographisch-kontextuelle »Einsatzstelle« Adornos innerhalb des Diskurses der Wiener Schule markiert wurde, gehe es im Folgenden darum, den Begriff des »musikalischen Gedankens« innerhalb seines begrifflichen Verweisungszusammenhangs so weit einkreisend zu diskutieren,⁵² dass er begrifflich zu fassen ist, da dieser nicht nur das Zentrum der »musikalischen Poetik«⁵³ Schönbergs ausmacht, sondern letztlich durch seine eminente musikhistorische Bedeutung innerhalb des musiktheoretischen Diskurses der Wiener Schule zu einer unhintergehbaren Kategorie der gesamten Musiktheorie des 20. Jahrhunderts avancieren konnte⁵⁴ und dergestalt auch für das Verständnis von Adornos musikalischem Denken von bedeutender Relevanz sein dürfte.

52 | Aus Gründen der besseren Lesbarkeit lasse ich die mittlerweile äußerst weitverzweigte und ausdifferenzierte Forschungsliteratur nur dort expressis verbis zu Wort kommen, wo mir ein Rekurs – den Gang der Argumentation präzisierend respektive substantiell ergänzend – in textökonomischer Hinsicht hilfreich erscheint, während ich hingegen auf die Zitation längerer Passagen aus den teilweise noch nicht in wissenschaftlich gesicherten Publikationen vorliegenden Originaltexten insbesondere Schönbergs besonderes Augenmerk lege.

53 | Ich beziehe mich hiermit auf die Begriffsprägung von Carl Dahlhaus, vgl. Dahlhaus, »Schönbergs musikalische Poetik«.

54 | Vgl. Blumröder, »Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie«, S. 282. Dass der Begriff des musikalischen Gedankens naturgemäß eine lange begriffsgeschichtliche Tradition aufweist, sei damit keineswegs geleugnet; herauszuheben wäre hierbei die oftmals erstaunliche Parallelität einiger zentraler Aspekte in Schönbergs Denken zu demjenigen Johann Christian Lobes. Bereits Blumröder hat auf diese »Übereinstimmung im musiktheoretisch Allgemeinen, grundsätzlich den musikalischen Gedanken zu einer zentralen Instanz der kompositorischen Arbeit, des jeweiligen Werkes und der schöpferischen Originalität zu erheben sowie darüber hinaus zu einer der Musikgeschichte innewohnenden Kraft, die teleologische Züge trägt« (Blumröder, »Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie«, S. 296), aufmerksam gemacht. In seiner groß angelegten Studie über die *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, auf die an dieser Stelle hinweisen zu können eine angenehme Pflicht ist, gelingt es Andreas Jacob, die Überlegungen Schönbergs behutsam in der begrifflichen und theoretischen Tradition der Musiktheorie zu verorten und die besondere Relevanz einiger Verbindungslinien insbesondere zu Johann Christian Lobe, Heinrich Christoph Koch und Adolf Bernhard Marx plausibel zu machen.

Der musikalische Gedanke ...

In ebendieser Zentralität hat der Begriff des musikalischen Gedanken, der mit nahezu allen die Musik betreffenden »Disziplinen« in direkter Verbindung steht, die Funktion einer theoretischen Schnittstelle inne und stellt gewissermaßen die Bedingung der Möglichkeit der Verbindbarkeit der unterschiedlichen Diskurse⁵⁵ dar. Schönberg selbst spannt das begriffliche Netz auf, welches der Begriff des musikalischen Gedanken zu umfassen habe:

»Die Darstellung des musikalischen Gedankens ist bedingt

- 1) durch die Gesetze der Logik, des Zusammenhangs und der Fasslichkeit,
- 2) durch die ästhetischen Forderungen der Mannigfaltigkeit, Abwechslung, des Reichtums und der Tiefe, der Schönheit (?)
- 3) durch die »menschlichen« Anforderungen der Ethik, (der Schönheit ???) des Gefühls, der Suggestibilität (Ueberredungskraft), der Ungewöhnlichkeit und Neuheit (Originalität).«⁵⁶

Der Versuch, eine »alle Teilgegenstände umfassende Kompositionslehre«⁵⁷ zu schreiben, zählt zu denjenigen musiktheoretischen Projekten, die Schönberg über einen auffallend langen Zeitraum intensivst umworben hat, ohne letztlich zu einem abschließenden Ergebnis gelangt zu sein. Spätestens seit der Veröffentlichung seiner *Harmonielehre*⁵⁸ plante er nichts Geringeres, als eine integra-

55 | Schönberg selbst verwies bereits in seiner *Harmonielehre* auf die Notwendigkeit der Zusammenführung der »Teilgebiete« respektive »Special-Lehren« zu einer »Kompositionslehre«; dezidiert handelt Schönberg darüber beispielsweise in einem vermutlich zwischen 1925 und 1929 entstandenen Manuskript mit dem Titel *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung*: »Hier werden die Grundsätze gezeigt werden, welche ermöglichen sollen, die getrennten vier Disciplinen einheitlich als Kompositionslehre darzustellen und die Widersprüche zu lösen, die entstanden sind durch die einseitige und selbständige Entwicklung jeder einzelnen Disciplin für sich und ohne Rücksicht auf den gemeinsamen Zweck. [...] mehr noch: ihre das Ganze nicht ahnende Enge der ihnen zugrundeliegenden Anschauung und ihre Systemlosigkeit hinsichtlich des Ganzen der musikalischen Komposition bringen stets die neuen Tatsachen der Kunst von Neuem in einen Gegensatz zur Lehre.« (Schönberg, *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung*, T37.08, S. 5.)

56 | Schönberg, *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*, T65.03, S. 77, vgl. den Abdruck in Neff/Carpenter (Hg.), *The Musical Idea*, S. 102f.

57 | Brief Schönbergs an Edgar Prinzhorn vom 17. April 1932 (Durchschlag in der Library of Congress, abgedruckt bei Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, S. 129f.).

58 | Vgl. diesbezüglich das Kapitel »Die Methode der Harmonielehre« in: Schönberg, *Harmonielehre* (1922), S. 7-12. Auch bereits in einer Passage, die sich in der ersten Auflage der *Harmonielehre* von 1911 findet, scheint der Begriff des musika-

le »Ästhetik der Tonkunst«⁵⁹ zu formulieren. Im Jahre 1917 kulminierten seine diesbezüglichen Pläne in der Niederschrift des umfangreichen Fragmentes *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre*. Von dem direkten Zusammenhang⁶⁰ der Bemühungen um eine theoretische Fundierung der »Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« und dem Komplex um den musikalischen Gedanken legen diverse Entwürfe, die nun erstmals auch dezidiert einschlägige Formulierungen wie »Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung« in unterschiedlichen Variationen im Titel führen, beredtes Zeugnis ab; direkt nach seiner Emigration nach Amerika im Jahre 1934 versuchte sich Schönberg schließlich – quasi die Summe seiner bisherigen theoretischen Äußerungen bildend – an der Formulierung seines ebenfalls Fragment gebliebenen »Schlüsselbuchs«⁶¹ mit dem nunmehr ausfor-

schen Gedanken in der ihm eigentümlichen Prägung auf, vgl. Schönberg, *Harmonielehre* (1911), S. 322f., bzw. Schönberg, *Harmonielehre* (1922), S. 349. Wiewohl bereits verschiedene Kommentatoren auf diese Stelle aufmerksam gemacht haben (z.B. Blumröder, »Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie«, S. 296f.), stellt die Klärung der spezifischen Rolle der *Harmonielehre* innerhalb des Schönbergschen Gedanke-Projekts nach wie vor ein Desideratum der Forschung dar. Mathias Hansen äußert die nicht nur in philologischer Hinsicht relevante Vermutung, dass eine den Druck verzögernde »sehr große Schwierigkeit«, wie Schönberg in einem Brief an den Verlag am 13. April 1911 schrieb, vielleicht mit der »Herauskristallisierung des ›Gedanke‹-Begriffs« zusammenhängen könnte, da sich der Begriff des musikalischen Gedanken signifikanterweise erst in den später geschriebenen Passagen der *Harmonielehre* finde, vgl. Hansen, *Arnold Schönberg*, S. 142ff.

59 | Vgl. in diesem Zusammenhang den vielzitierten Brief Schönbergs an Emil Hertzka vom 23. Juli 1911 (UE-Archiv in der Wienbibliothek).

60 | Über den Zusammenhang zwischen den Versuchen um die Niederschrift des »Gedanke-Buches« und der theoretischen Fundierung der »Zwölftontechnik« herrscht – so weit ich sehe – in der Forschung weitgehend Einigkeit; nahezu alle Kommentator(inn)en weisen auf die chronologischen und v.a. inhaltlichen Parallelen dezidiert hin, erwähnt sei neben den einschlägigen Studien insbesondere von Martina Sichardt und Severine Neff auch die meines Erachtens recht forcierte, vor Kurzem vorgelegte Interpretation von Charlotte M. Cross, die den theoretischen Komplex um den musikalischen Gedanken – lediglich – als Teilbereich eines Projektes einer Theorie der Komposition mit zwölf Tönen anzusehen vorschlägt, vgl. Cross, »Schoenberg's *Gedanke* Manuscripts: Part of the Theoretical Explanation of Composition with Twelve Tones?«. In ihrer fundierten Ausgewogenheit scheint mir die Herangehensweise von Áine Heneghan, *Tradition as Muse. Schoenberg's Musical Morphology and Nascent Dodecaphony*, in diesem Zusammenhang jedoch zutreffender zu sein.

61 | Vgl. hierzu den Brief Schönbergs an Carl Engel vom 6. Juni 1934: »[...] ich möchte diesen Sommer eines der theoretischen Werke schreiben, an denen ich seit zwanzig Jahren arbeite. Am liebsten zuerst das sogenannte ›Schlüsselbuch‹: Der musikalische Gedanke und seine Darstellung. Dieses Buch soll die grundlegenden

mulierten Titel *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*.⁶²

Anhand eines kursorischen Rundblickes über die Bemühungen Schönbergs, den Begriff des musikalischen Gedankens zu konkretisieren und sein Begriffsfeld näher einzugrenzen, lässt sich zeigen, dass der musikalische Gedanke einerseits im Sinne eines musikalischen »Haupt-Gedankens« oder noch enger: im Sinne eines »Haupt-Motives«, als einzelnes, konkretes musikalisches Gebilde⁶³ gedacht wird, während er andererseits, gefasst als »Totalität eines Werkes«⁶⁴, ein allgemeines Prinzip des Komponierens zu bezeichnen imstande ist, das gewissermaßen als »Idee«⁶⁵ über dem konkreten Werk zu schweben

Sätze zur ganzen Kompositionslehre theoretisch aufstellen.« (Dieser Brief wird in der Forschung üblicherweise nach dem unvollständigen Durchschlag aus der Library of Congress, Washington zitiert, eine Kopie des vollständigen Originals befindet sich jedoch glücklicherweise in der Satellite Collection Carl Engel im Arnold Schönberg Center, Wien.) Dass sowohl »Schlüsselbuch« wie »Schlüsselwerk« – *Moses und Aron* – Fragment geblieben sind respektive bleiben mussten, dürfte eine gemeinsame – »gedankliche« – Wurzel haben.

62 | Ein ähnlicher Versuch der Integration zeigt sich bereits in der äußeren Anlage dieses Fragments, wenn, wie sich beispielsweise hinsichtlich des projizierten Kapitels »Vortrag und Gestalt« erweist, neben diversen kompositionstheoretischen und ästhetischen Überlegungen auch die dezidierte Einbeziehung reproduktionstheoretischer Argumentationen zu beobachten ist. Prima facie scheinen diese Überlegungen in der späteren amerikanischen Zeit in den Hintergrund gedrängt worden zu sein, wichtige Erkenntnisse, die im Zusammenhang mit dem musikalischen Gedanken erstmals formuliert wurden, gehen jedoch direkt in die amerikanischen Lehrwerke und in die Umarbeitungen der größeren Aufsätze für den Sammelband *Style and Idea* (1950) ein.

63 | Rudolf Stephan hat diesbezüglich auf die Tendenz bei Schönberg verwiesen, den Begriff des musikalischen Gedankens mit dem der Grundgestalt zu assoziieren, vgl. Stephan, »Der musikalische Gedanke bei Schönberg«, S. 131.

64 | »I myself consider the totality of a piece as the *idea*: the idea which its creator wanted to present.« (Schönberg, »New Music, Outmoded Music, Style and Idea«, in: Schoenberg, *Style and Idea* [1950], S. 47.) Diese Formulierung wurde erst im Zuge der Umarbeitung des Vortrages von 1930/1933 zu einem Aufsatz für die englische Publikation in *Style and Idea* in den späteren Vierzigerjahren in den Text eingewoben.

65 | Hinzuweisen ist hier auf den Umstand, dass der Begriff der »Idee«, der viel stärker auf die abstraktere Bedeutung im Sinne einer »Totalität« weist, sich einerseits bereits im Fragment *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre* gleichsam in Stellvertretung des Begriffes des Gedankens findet (vgl. Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre*, T37.17, S. 35, und den Abdruck bei Neff, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, S. 2f.) und dass andererseits durch die Übersetzung des deutschen Begriffes »Gedanke« in das englische »Idea« eine Begriffsverschiebung und mithin eine Tendenz

scheint. Quasi zwischen diesen Extrempunkten steht die Überlegung, den musikalischen Gedanken als »Verhältnis der Töne zueinander«⁶⁶ zu fassen. Auch die etwa ab 1925 – also etwa zu dem Zeitpunkt der Übersiedelung nach Berlin – bei Schönberg zu beobachtende Tendenz, dem Begriff des »musikalischen Gedankens« denjenigen seiner »Darstellung« an die Seite zu stellen, klärt die Ambivalenz nur bedingt; bloß scheinbar ist die Eindeutigkeit, der musikalische Gedanke sei dasjenige, *was* dargestellt werden solle, während mit dem Begriff der Darstellung bezeichnet werde, *wie* der Gedanke darzustellen sei.

»Komponieren ist doch vor allem die Kunst, einen musikalischen Gedanken und seine angemessene Darstellung zu erfinden. Und so sicher das »Wie« der Darstellung ein Symptom des »Was« des Gedankens ist, so müßte doch eine gewisse Fähigkeit zur Erkenntnis des Gedankens an sich beim Berufsmusiker vorausgesetzt werden können.«⁶⁷

Bereits Rudolf Stephan hat auf die Problematik verwiesen, die dadurch entstehe, dass der Gedanke nur in seiner Darstellung existiere;⁶⁸ Horst Weber macht eben hierin gar die innere »Aporie des Schönbergischen Denkens«⁶⁹ aus. Nicht zuletzt das zähe Ringen Schönbergs um die Titel-Formulierung seines »Schlüsselbuches«, welches in den zahlreichen Varianten unterschiedlicher Dokumente und noch auf dem ersten Blatt des Manuskriptes in einem mehrmaligen Umstellen ersichtlich wird, weist ebenso auf die Problematik der Sache, wie es auch dem endgültigen Titel *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst sei-*

zur Präzisierung zu beobachten ist. Vgl. diesbezüglich auch Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Bd. 1, S. 126ff.

66 | »Ein Gedanke besteht hauptsächlich in dem Verhältnis von Tönen zueinander.« (Schönberg, »Probleme der Harmonie«, ursprünglich ein am 19. Januar 1927 als Antrittsvorlesung an der Berliner Akademie der Künste gehaltener Vortrag, englische Erstveröffentlichung in der Übersetzung von Adolph Weiss als »Problems of Harmony«, in: *Modern Music* 9/4 (1934), S. 167-187; hier zit.n.: Schönberg, *Stil und Gedanke* [1976], S. 219.) Vgl. auch ein unbetitelt und undatiertes Typoskript, welches vermutlich in den späteren Zwanzigerjahren entstanden ist und inhaltlich wie archivalisch dem Gedanke-Komplex zuzuordnen ist: »Wenn man als Gedanken bezeichnen kann: die Herstellung von Beziehungen zwischen Dingen, Begriffen u. dgl. (also auch zwischen Gedanken), so ist beim musikalischen Gedanken eine solche Beziehung nur zwischen Tönen herstellbar und es kann nur eine musikalische Beziehung sein.« (T37.06)

67 | Schönberg, »Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichts«, in: *Deutsche Tonkünstler-Zeitung* 27/21 (1929), S. 695f., auch in: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 245.

68 | Vgl. Stephan, »Der musikalische Gedanke bei Schönberg«, S. 131, sowie Budde, »Musik als Sprache und Musik als Kunstwerk«, S. 662.

69 | Weber, »Melancholisch düsterer Walzer, kommst mir nimmer aus den Sinnen!«, S. 100.

ner Darstellung in seiner etwas spröde wirkenden Exaktheit doch nur sehr bemüht gelingt, möglichst alle Facetten dieses Begriffsfeldes abzudecken.

Letztlich dürfte ersichtlich werden, dass der Begriff des musikalischen Gedankens in der Tat in strengstem Sinne als dialektischer zu fassen ist, »da das Abstrakte nur im Konkreten in Erscheinung treten, das Konkrete wiederum nur als Ausdruck des Abstrakten gedacht werden kann.«⁷⁰ Ebendieser »schwankende Doppelcharakter«⁷¹ zeigt sich nun in nahezu allen Aspekten des Begriffsfeldes, so etwa in der die gesamte Diskussion beherrschenden Antithetik »Stil versus Gedanke«, in welcher der »zeitlose Gedanke«⁷² dem der Mode unterworfenen Stil⁷³ gegenübergestellt ist, und die letztlich in der in der Wiener Schule omnipräsenten Idiosynkrasie⁷⁴ gegen alles mit bloßen »Stilfragen« Behaftete mündet. Da »der Gedanke [...] nicht veralten«⁷⁵ kann, wird aus dieser Perspektive plausibel, warum Schönberg hundert Jahre nach Beethovens Tod notieren kann, er »spüre noch heute in jeder Wendung Beethovens das Neue«.⁷⁶

70 | Sichardt, *Die Entstehung der Zwölftonmethode*, S. 112.

71 | Hansen, *Arnold Schönberg*, S. 141.

72 | »Der Gedanke kann warten, denn er hat keine Zeit.« (Schönberg, »Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke«, dritte Fassung von 1932/33, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* [1976], S. 475.)

73 | Vgl. beispielsweise die berühmte Passage aus der Diskussion Schönbergs mit Eberhard Preussner und Heinrich Strobel, die am 31. März 1931 im Berliner Rundfunk gesendet wurde: »Der Stil, wenn man ihn so auffasst – à la *Tristan*-Klang – ist ein Stilkleid, das dem Träger vermorscht vom Leib fällt, wenn die Mode vorbei ist.« (Schönberg, »Diskussion im Berliner Rundfunk«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* [1976], S. 275.)

74 | Einen Nachhall dieser Dichotomie könnte man übrigens in einer Passage aus der *Philosophie der neuen Musik* erblicken, wo es heißt: »Wahrheit oder Unwahrheit Schönbergs oder Strawinskys läßt sich nicht in der bloßen Erörterung von Kategorien wie Atonalität, Zwölftontechnik, Neoklassizismus treffen, sondern einzig in der konkreten Kristallisation solcher Kategorien im Gefüge der Musik an sich. Die vorsätzlichen Stil Kategorien bezahlen ihre Zugänglichkeit damit, daß sie nicht selber die Komplexion des Gebildes ausdrücken, sondern unvermeidlich diesseits der ästhetischen Gestalt verbleiben.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/14.) Vermutlich könnte man sogar so weit gehen, dass die Schönbergsche Antithese von Gedanke und Stil in der Adornoschen Polarität Schönberg versus Strawinsky ihre Verlängerung findet. Freilich reicht die Wirkungsmacht der Schönbergschen Antithese bei Adorno nicht so weit, dass dieser nicht an der dezidierten Formulierung des *Spätstils* festhielte.

75 | Schönberg, undatiertes und unbetitelttes Manuskript, T39.33. Dieses Manuskript steht in direktem Zusammenhang mit dem bereits genannten Prager Vortrag »Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke« aus dem Jahre 1930.

76 | Schönberg, undatiertes und unbetitelttes Manuskript, T41.04. Vgl. ergänzend auch: »Hält man sich nicht bloß an die Äußerlichkeiten der Erscheinungsform, so kann man niemals das Gefühl für das Wahrhaft-Neue eines Gedankens und sei-

... und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung

Da erst auf dieser Basis die Ausführungen und vor allem die musikphilosophischen Folgerungen Adornos in ihrem Kontext und ihrer vollen Bandbreite einsichtig werden können, ist es vorderhand notwendig, auch das musiktheoretische Begriffsfeld um die *Darstellung* des musikalischen Gedankens anhand einiger Äußerungen der Wiener Schule einzugrenzen. Bereits in einem frühen Dokument zum Komplex um den musikalischen Gedanken von 1925 stellt Schönberg klar heraus, in welchem Bereich sich dieser Begriff bewegt:

»Die Darstellung des musikalischen Gedankens wird, unabhängig von seiner Substanz, hauptsächlich durch die Forderungen zweier gegensätzlich wirkender Prinzipien geregelt: die der Fasslichkeit und die der Mannigfaltigkeit. Während das erstere das Tempo der Abwicklung, Aneinanderreihung und Entwicklung der Elemente zugunsten leichterer Auffassbarkeit aber auf Kosten größeren Gestaltenreichtums oft retardiert, drängt das andere ebensooft zu mehr oder weniger großen Sprüngen, Buntheit und Freiheit und erschwert dadurch nicht selten die Verfolgbarkeit des Zusammenhanges.«⁷⁷

Als das »oberste Prinzip der Darstellung des Gedankens«⁷⁸ stellt der Begriff der *Fasslichkeit* spätestens seit Schönbergs fragmentarischer Kompositionslehre *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre* aus dem Jahre 1917 eine zentrale Konstante des musiktheoretischen Diskurses der Wiener Schule dar. Davon ausgehend, dass »jeder Gedanke so dargestellt werden [müsse], dass das Auffassungsvermögen des Zuhörers zu folgen imstand [sei]«⁷⁹, wird die Kategorie der Fasslichkeit bei Schönberg als rezeptionsästhetische Denkfigur in den zunächst produktionsästhetisch konzipierten Kontext der Kompositionsleh-

ner Darstellung verlieren, sich niemals gegen seine Wirkung abstumpfen. Ich kann sagen, daß ich in allen großen Meisterwerken an zahllosen Stellen den Reiz der Neuheit so fühle, wie man ihn zur Zeit der Entstehung kaum stärker gefühlt haben mag. [...] Denn das Wahrhaft-Neue bleibt so neu, wie es am ersten Tag war.« (Schönberg, »Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichts«, zit.n.: Schönberg, *Stil und Gedanke* [1976], S. 245.)

77 | Schönberg, *Der musikalische Gedanke; seine Darstellung und Durchführung*, Manuskript vom 6. Juli 1925, T37.08, S. 1, vgl. den auszugsweisen Abdruck in Neff/Carpenter (Hg.), *The Musical Idea*, S. 413f.

78 | »Das oberste Prinzip jeder Darstellung eines Gedankens ist das Gesetz der Faßlichkeit. Es ist klar, daß dies das oberste Gesetz sein muß.« (Webern, »Der Weg zur Neuen Musik«, S. 18.)

79 | Schönberg, *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*, T65.03, S. 55. Vgl. auch im weiteren Verlauf: »Die Darstellung des Gedankens wird auf das Auffassungsvermögen des gedachten Zuhörers Rücksicht nehmen müssen. Man wird einen geübten Zuhörer rascher und zu weiteren Ueberlegungen führen können, als einen ungeübten.«

re eingeführt,⁸⁰ in ihrer Verklammerung mit dem Begriff des »musikalischen Zusammenhangs«, die auch den begrifflichen Kern des großen Gedanke-Manuskriptes von 1934/36 ausmachen dürfte,⁸¹ wird sie dann in ein produktions-ästhetisches beziehungsweise kompositionstechnisches Postulat transformiert, um schließlich als reproduktionstheoretische Kategorie herangezogen werden zu können.

Der enge Konnex zwischen den Prinzipien der Fasslichkeit und des musikalischen Zusammenhangs erweist sich vermutlich am deutlichsten in ihrer direkten Verklammerung bei Webern: »Es ist klar, wenn Beziehung und Zusammenhang überall gegeben ist, daß dann auch Faßlichkeit garantiert ist.«⁸² Die Identifikation von Fasslichkeit und Zusammenhang, die sich bei Webern im Sinne einer totalen Gleichsetzung manifestiert, ist bei Schönberg weitaus differenzierter gestaltet, betont er doch in seinem Fragment *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre*, dass die Grenzen des Fasslichen mitnichten auch die Grenzen des (musikalischen) Zusammenhangs seien, da dieser auch noch dort zu finden sein könnte, wo Fasslichkeit schon an ihre Grenzen gestoßen sei.⁸³ Wichtigste Grundforderung des musikalischen Zu-

80 | »V. Faßlichkeit ist eine Forderung a) des Mitteilungsbedürftigen b) des Aufnahmlustigen« (Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre*, T37.19, S. 21.)

81 | Im »großen Gedanke-Manuskript« stellen die Begriffe der Fasslichkeit und des musikalischen Zusammenhangs gerade in ihrer direkten Verklammerung vermutlich den theoretischen Fluchtpunkt dar und sind über die bereits in dem Fragment *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre* formulierten »Merksätze« (»Verstehen beruht auf Merken – Merken beruht auf Erkennen«) aufeinander verweisend miteinander verbunden. Weiters ist darauf hinzuweisen, dass dieser Komplex in chronologischer Hinsicht nicht nur am Beginn der Niederschrift steht, sondern auch, dass die damit zusammenhängenden »Gesetze der Fasslichkeit«, die als eine der wenigen Passagen vollständig ausformuliert sind und überdies als einziger Textteil im Typoskript erscheinen, philologisch wie inhaltlich eine exponierte Sonderstellung einnehmen.

82 | Webern, »Der Weg zur Neuen Musik«, S. 19.

83 | »Die Grenzen des Fasslichen sind nicht die Grenzen des Zusammenhangs.« (Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation und Formenlehre*, T37.19, S. 24) Bei Schönberg, der 1921 eine eigene *Lehre des musikalischen Zusammenhangs* konzipierte – Manuskript mit der Signatur T37.08, ich beziehe mich bezüglich der Identifizierung und Datierung des entsprechenden Manuskripts auf die plausible Argumentation von Áine Heneghan, *Tradition as Muse*, S. 90 –, ist hingegen das Verhältnis von Fasslichkeit und Zusammenhang nicht als direkte Analogie gefasst wie das bei Webern der Fall ist, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass er die Instanz des Hörers in dessen spezifischer Verfasstheit viel stärker betont. Das, was Albrecht Riethmüller in Bezug auf die Begriffe der Fasslichkeit und des Zusammenhangs festgestellt hat, ist mutatis mutandis wohl auf die gesamte »musiktheoretische« Schönberg-Rezeption Weberns zu beziehen: »Während deutlich zu sehen

sammenhangs im Dienste der Fasslichkeit, aus der dann sämtliche weiteren »Gesetze der Fasslichkeit« deduziert werden (können), ist hierbei die Forderung der deutlichen Unterscheidung von Haupt- und Nebensachen, dergestalt, dass Hauptsachen in ihrer Hauptsächlichkeit und Nebensachen in ihrer Nebensächlichkeit klar erkennbar gemacht werden.⁸⁴

Um »Gedanken in faßlicher Weise auszudrücken«⁸⁵ respektive »Faßlichkeit durch Erinnerbarkeit zu bewirken«⁸⁶, wird in der Wiener Schule eine musikalische Formenlehre entwickelt. Diese stellt innerhalb der Wiener Schule cum grano salis die Lehre dessen dar, wie die bereits erwähnte Spannung zwischen dem Paradigma der Fasslichkeit und der Maxime der Mannigfaltigkeit in der konkreten Darstellung musikalischer Gedanken auszutragen ist. Basierend auf einer

ist, wie sich Schönberg auf verschiedene Weise mit den auseinanderstrebenden Momenten von Faßlichkeit und schwieriger Wahrnehmbarkeit auseinandersetzt und wie er davon beunruhigt ist, zeigt sich Webern in diesen Fragen weitaus apodiktischer. [...] Zwar übernimmt Webern die angeführten Momente der Faßlichkeit aus Schönberg. Aber während dieser gleichsam eine Dialektik der Momente ausbreitet, rückt Webern verallgemeinernd ein Moment ins Zentrum: die Kategorie des »Zusammenhangs« als Bedingung für Faßlichkeit.« (Riethmüller, »Hermetik, Schock, Faßlichkeit«, S. 56.)

84 | »Haupt- und Nebensachen müssen durch die Darstellung sehr deutlich unterschieden werden.« (Schönberg, *Der musikalische Gedanke und die Technik, Kunst und Logik seiner Darstellung*, T65.03, S. 55). Diese Forderung gilt in produktions- wie reproduktionstheoretischem Sinne gleichermaßen, vgl. hierzu auch Webern, »Der Weg zur Neuen Musik«, S. 18f.

85 | Schönberg, »Schulung des Ohrs durch Komponieren«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 101; im englischen Original lautet diese Passage: »Forms are primarily organizations to express ideas in a comprehensible manner.« (Schoenberg, »Eartraining through Composing«, in: Schoenberg, *Style and Idea* [1950], S. 150.) Ähnlich lautende Formulierungen durchziehen sämtliche Schriften Schönbergs, vgl. beispielsweise im Zusammenhang mit der Zwölftontechnik auch: »Form in the arts, and especially in music, aims primarily at comprehensibility.« (Schoenberg, »Composition with twelve tones«, Skript des Vortrages vom 26. März 1941 an der University of California, Los Angeles, T61.04, S. 2, abgedruckt in: Schoenberg, *Style and Idea* [1975], S. 215.)

86 | Schönberg, »Brahms, der Fortschrittliche«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 36; im englischen Original lautet diese Passage in ihrem Kontext: »Form in music serves to bring about comprehensibility through memorability. Evenness, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, relationship in rhythm and harmony and even logic – none of these elements produces or even contribute to beauty. But all of them contribute to an organization which makes the presentation of the musical idea intelligible.« (Schoenberg, »Brahms the Progressive«, in: Schoenberg, *Style and Idea* [1950], S. 53, Hervorhebung original.) Vgl. auch entsprechende Hinweise bei Webern, »Der Weg zur Neuen Musik«, S. 18, und Webern, »Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen«, S. 48.

Theorie der klassischen Syntax,⁸⁷ die in direkter, mitunter latent naiver Analogisierung mit der Sprache verbunden ist,⁸⁸ wird sie ausgehend von den kleinsten Formelementen sukzessive größere Formteile entwickelnd⁸⁹ formuliert, wie sich beispielsweise in folgender – für diesen Argumentationsgang durchaus signifikanter – Herleitung des »Formbegriffs« bei Schönberg erweist:

»Diese musikalischen Blöckchen (Phrase, Motive etc.) sind dann das Material zur Herstellung grösserer Einheiten oder Teilstücke aller Arten, wie sie für die verschiedenartigen Zwecke erforderlich sind. Solcherart erfüllen sich dann die Bedingungen der Logik, des Zusammenhanges und der Fasslichkeit und ermöglichen die Lösung solcher Probleme als sie gestellt werden und durch die Notwendigkeit Gegensätze zu erzeugen und Abwechslung zu bieten, all das in fließender Darstellung.«⁹⁰

Musical Philology

In einem Brief vom 2. Dezember 1943 an Rudolf Kolisch, in welchem er auf die Übersendung des Aufsatzes »Tempo and Character in Beethoven's Music« reagiert, skizziert Schönberg seine Vorstellungen einer Musikwissenschaft als einer Wissenschaft der musikalischen Sprache, die er signifikanterweise als »musikalische Philologie«⁹¹ zu bezeichnen vorschlägt:

87 | Vgl. hierzu die Diskussion bei Dahlhaus, »Satz und Periode«; dort finden sich in Bezug auf die Formenlehren von Ratz und E. Stein auch einige substantielle begriffsgeschichtliche Hinweise und Anmerkungen zum historischen Ort der Überlegungen der Wiener Schule.

88 | »Die Musik ist Sprache. Ein Mensch will in dieser Sprache Gedanken ausdrücken; aber nicht Gedanken, die sich in Begriffe umsetzen lassen, sondern *musikalische Gedanken*.« (Webern, »Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen«, S. 46, Hervorhebung original, vgl. auch Webern, »Der Weg zur Neuen Musik«, S. 18.)

89 | Dieses Curriculum manifestiert sich in den meisten einschlägigen Arbeiten der Wiener Schule, vgl. den von Neil Boynton erstellten tabellarischen Vergleich der einzelnen »Form-Curricula«, der die Formenlehre von Ratz, die Formvorträge Weberns und die *Fundamentals of Musical Composition* von Schönberg gegenüberstellt; zu ergänzen wären hier vielleicht noch die curricularischen Hinweise in Schönbergs *Gedanke*-Manuskript (Kapitel »Formelemente«) sowie einige Angaben in Rufers Zwölftonlehre, vgl. Boynton, »»And two times two equals four in every climate«, S. 210.

90 | Schönberg, »Der Formbegriff«, undatiertes Typoskript, T51.16.

91 | Das Stichwort einer musikalischen Philologie findet sich in dem schriftlichen Nachlass Schönbergs an diversen Stellen in jeweils nicht uninteressanten Verweisungszusammenhängen, so heißt es beispielsweise in einem Manuskript mit dem Titel »Musikphilologie« vom 16. Februar 1948 (T64.09): »Ich suchte in Riemanns MusikLexikon einige Stichworte, fand unter Anderem einen Hinweis »siehe Musikgeschichte«, blätterte zufällig »Musikwissenschaft« auf und lese dort zu meinem Erstaunen, dass Riemann Musikwissenschaft als Musikphilologie bezeichnet

»But unfortunately, most musicians do not know that this kind of musical analysis is really what I call ›musical philology‹, the science of musical language, its structural conditions and its manner of forming its ›vocables‹.«⁹²

Auf der Basis einer »Theorie der Sprachähnlichkeit der Musik« greifen hier Motive der angesprochenen musikalischen Philologie als einer »research into the profundities of musical language«⁹³, Aspekte der musikalischen Formenlehre und Fragen der musikalischen Analyse ineinander. Trotz ihrer Omnipräsenz ist und bleibt die hier gleichsam epistemologisch diskutierte Frage nach der Verbindung von Musik und Sprache in der Wiener Schule nach wie vor prekär; eine musikwissenschaftliche Annäherung an dieses Thema müsste – darauf Bezug nehmend, dass sich die »Sprachähnlichkeit« der Musik in unterschiedlichen Schichten, die von rein materialen Analogien in syntaktisch-grammatikalischer Hinsicht bis hin zu hermeneutischen Implikationen im Sinne inhaltlich-ausdeutender Sinnzuschreibungen reichen können – vermutlich so verfasst sein, dass sie die Extrempunkte der direkten Analogisierung bei Webern und der kritischen Beleuchtung in Adornos »Fragment über Musik und Sprache« gleichermaßen sinnvoll einzubegreifen imstande wäre. Wenngleich freilich nicht zu leugnen ist, dass sich in der Wiener Schule dieserart Tendenzen zeigen, die tatsächlich in die Nähe eines von Adorno kritisierten »Wörtlich-Nehmens«⁹⁴ der Musik gelangen könnten, soll hier lediglich von einer Sprachähnlichkeit der Musik in Bezug auf ihre syntaktisch-grammatikalische Ebene ausgegangen werden, die von nahezu allen Protagonisten der Wiener Schule, die sich zu musiktheoretischen Fragen geäußert haben, als grundlegend angenommen wird. Es ist hier auch nicht der Ort, auf der Basis dessen, was ich in der Einleitung in Hinsicht auf eine *Ästhetik des Spiels* ausgeführt habe, näher auf die Frage der Verbindung dieser Ebenen einzugehen. Zu bedenken ist hierbei jedoch, dass der Zusammenhang von musikalischer Syntax und dem, was man als musikalische Semantik bezeichnen könnte, bedeutend enger ist, als dies die obige Beschränkung auf eine rein syntaktische Ebene suggerieren könnte. Musik ist mitnichten eine Ansammlung zwar syn-

und fast mit denselben Worten, wie ich es begründet, dass Musik eine Sprache ist, deren Regeln eine Philologie erforscht.«

92 | Brief Schönbergs an Rudolf Kolisch vom 2. Dezember 1943, Original in der Kolisch Collection Harvard University, Durchschlag in der Library of Congress, abgedruckt in: Kolisch, *Tempo und Character*, S. 108. Ich zitiere nach dem digitalen Faksimile des Durchschlages im Arnold Schönberg Center.

93 | Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, S. 166. Schönberg bezieht sich hiermit auf die Bach-Studien von Wilhelm Werker, mit welchen er sich in einem kurzen unpublizierten Text vom 20. September 1928 (»Zu Wilhelm Werkers Bach-Studien«, T35.35) auch dezidiert auseinandersetzt. Hans-Joachim Hinrichsen ist diesem Zusammenhang in Bezug auf das Verhältnis Schönbergs zu Bach nachgegangen, vgl. Hinrichsen, »Schönberg, Bach und der Kontrapunkt«, besonders S. 49–53.

94 | Vgl. Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, XVI/251.

taktisch organisierter, aber semantisch neutraler Zeichen, die dann in einem zweiten Schritt gleichsam kontextuell mit »Gehalt aufgeladen« respektive »semantisiert« werden können; vielmehr gilt das, was Frege in Hinsicht auf die Sprache exemplifiziert hat, natürlich auch für die musikalische Sprache: Syntax ist von der Semantik abhängig und existiert nicht losgelöst von ihr; die musikalischen Phänomene sind eo ipso und a priori mit einem musikalischen Gehalt »getränkt«.⁹⁵ Ich komme auf diesen Bereich und die Bedeutung des Zusammenhangs von Musik und Sprache für die Beethoven-Deutung Adornos im weiteren Verlauf der Arbeit in unterschiedlichen Zusammenhängen zurück, hier möge als erste Orientierung einmal mehr das Wort des Schuloberhauptes dienlich sein, der diesen Zusammenhang in seinem Brahms-Aufsatz folgendermaßen zusammenfasst:

»The language in which musical ideas are expressed in tones parallels the language which expresses feelings or thoughts in words, in that its vocabulary must be proportionate to the intellect which it addresses, and in that the aforementioned elements of its organization functions like the rhyme, the rhythm, the meter, and the subdivision into strophes, sentences, paragraphs, chapters etc. in poetry or prose.«⁹⁶

Beethoven in der Formenlehre der Wiener Schule

Bereits bei einem oberflächlichen Blick auf die »curricularische« Funktion von Analyse- und Notenbeispielen innerhalb der jeweiligen Formenlehren oder musiktheoretischen Lehrwerke der Wiener Schule zeigt sich die essentielle Bedeutung musikalischer Analyse für die Formulierung einer Formenlehre; generell dienen hierbei insbesondere die frühen Klaviersonaten Beethovens als musikalisches Anschauungsmaterial. Dies erweist sich – um die weitest verbreiteten Lehrbücher der Wiener Schule exemplarisch heranzuziehen – sowohl in den Lehrwerken Schönbergs⁹⁷ als auch in der *Einführung in die musikalische For-*

95 | Vgl. hierzu beispielsweise die Einleitung von Matthias Vogel und Alexander Becker in: Becker/Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, besonders S. 16, und den diskussionsauslösenden Aufsatz von Albrecht von Massow, »Musikalischer Formgehalt«, sowie die Repliken von Helga de la Motte-Haber, Hans-Heinrich Eggebrecht, Constantin Floros und Oliver Schwab-Felisch.

96 | Schoenberg, »Brahms The Progressive«, in: Schoenberg, *Style and Idea* (1950), S. 54.

97 | Beethovens Kompositionen sind in allen musiktheoretischen Schriften und Aufzeichnungen Schönbergs ein wichtiger Bezugspunkt, besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang jedoch das nachgelassene Lehrbuch *Fundamentals of Musical Composition*, empfehlen doch die Herausgeber des Buches hier sogar, den ersten Band der Beethoven-Klaviersonaten als »required supplement« bei der Lektüre hinzuzuziehen. (Vgl. das Vorwort des Herausgebers Gerald Strang, in: Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, S. xiv.)

menlehre von Erwin Ratz.⁹⁸ In paradigmatischer Weise stellt die Analyse früher Klaviersonaten Beethovens die formtheoretische Grundlage in Weberns Vorlesungsreihe *Über musikalische Formen* aus den Dreißigerjahren in Wien dar,⁹⁹ die – ausweislich der Ankündigung in der Zeitschrift 23 – eine »Formenlehre erläutert durch Analysen« bieten sollte.¹⁰⁰ Die Vorgangsweise, Kompositionen Beethovens als Beispiel für formtheoretische Überlegungen heranzuziehen respektive korrekter: anhand der frühen Klaviersonaten Beethovens die Grundlagen einer musikalischen Formenlehre zu entwickeln, hat freilich spätestens seit der Kompositionslehre von Adolf Bernhard Marx¹⁰¹ Tradition und soll daher auch nicht als originäre Errungenschaft der Wiener Schule diskutiert werden;¹⁰² hier möge es lediglich darum gehen, auf die Signifikanz einiger Konstanten in einem zeitlich wie räumlich weitverzweigten Diskurs aufmerksam zu machen.

98 | Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*; die erste Auflage datiert im Jahre 1951. Die Bedeutung Beethovens erweist sich bereits im Untertitel, die besondere Rolle der spezifischen Beethoven-Deutung Schönbergs legt Ratz in seiner Einleitung dar, wenn er anführt, »die von Schönberg im Unterricht angewandte Methode der musikalischen Analyse [bilde] eine wesentliche Voraussetzung der folgenden Untersuchungen« (Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 11.)

99 | Seit Neuerem sind einige Mitschriften dieser Vortragsreihe zugänglich, vgl. Anton Webern, *Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, hg. von Neil Boynton. Zum Kontext dieser Vorträge vgl. die ausgezeichnete Einleitung des Herausgebers, S. 11–205.

100 | Vgl. das Faksimile der Anzeige in der Zeitschrift 23 (23. *Eine Wiener Musikzeitschrift*, Nr. 22/23 vom 10. Oktober 1935) in: Webern, *Über musikalische Formen*, S. 67.

101 | Adolf Bernhard Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*; zum Bezug der Formenlehre der Wiener Schule zu Marx vgl. neben den kurzen Hinweisen von Boynton, »Einleitung«, S. 155, auch die einschlägigen Ausführungen von Jacob (Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*) und Blumröder (Blumröder, »Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie«), zu Marxens »direktem« Bezug auf Beethoven vgl. in diesem Zusammenhang Burnham, *Beethoven Hero*, S. 69ff., zu der Bedeutung der Formenlehre Marxens als einer tatsächlichen »Kompositions-Lehre«, aus der die Komponisten gelernt hätten, sowie der spezifischen Bedeutung der Klaviermusik für die Entwicklung der Formenlehre Marxens vgl. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Zweiter Teil: Deutschland*, besonders S. 217–223.

102 | »Das Schema der Sonatenform, dessen Entwurf aus dem frühen 19. Jahrhundert stammt, ist von Beethovens Werken, vor allem den Klaviersonaten, abstrahiert worden, war aber primär nicht als Mittel der Analyse, sondern der Didaktik – der Unterweisung in den Anfangsgründen des kompositorischen Metiers – gemeint.« (Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 132.)

So dient beispielsweise bei Schönberg,¹⁰³ Webern,¹⁰⁴ E. Stein,¹⁰⁵ Ratz,¹⁰⁶ Spinner¹⁰⁷ und Leibowitz¹⁰⁸ der Anfang des ersten Satzes der Sonate f-Moll op. 2 Nr. 1

103 | Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, S. 20ff., Notenbeispiele S. 23 und 63; Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, S. 115; Schönberg, *Der musikalische Gedanke* (T65.03, S. 21ff.). Auch findet sich dieses Beispiel als eines der wenigen Fremdbeispiele in: Schoenberg, *Models for Beginners in Composition*, S. 19.

104 | Vgl. Webern, »Der Weg zur Neuen Musik«, S. 32, und Webern, *Über musikalische Formen*, S. 238-242.

105 | Vgl. Erwin Stein, *Form and Performance*, S. 93-98, wo Stein die Unterscheidung zwischen Satz- und Periodentypus einführt, hierbei betonend, dass der Satz im Gegensatz zur Periode offener gestaltet sei: »The overall shape of a sentence is loose«, mit welcher Stein das Notenbeispiel aus Beethovens op. 2 Nr. 1 einleitet: »A clear distinction should be made between a sentence and a period – there is much confusion in the use of the terms. In a *sentence*, the first phrase or clause is immediately repeated – more or less exactly and often in the form of a sequence – and developed further by way of variations, in the course of which the phrase (or clause) is reduced to shorter rhythmic units. In a *period*, the second phrase is an antithesis to the first, and both together form a larger rhythmic unit (the antecedent).« (Stein, *Form and Performance*, S. 95.) Schönberg und Webern betonen gleichermaßen, dass die *Periode* im Vergleich zum Satz die geschlossenere Form sei, weil sie im Gegensatz zu diesem nicht sofort das Thema entwickle und sich als fester gefügte auch besonders für (geschlossenere) Satzformen wie Variationen, Rondoformen und langsame liedmäßige Sätze eigne, während der *Satz* aus sich heraus in gleichsam dynamischer Prozessualität auf eine weiter zu verfolgende Entwicklung verweise; vgl. in diesem Zusammenhang auch den Brief von Philipp Herschkowitz an Leopold Spinner vom 12. Januar 1940, in dem es in Rekurs auf einige Mozart-Analysen, die Webern Herschkowitz mündlich auseinandergesetzt hatte, heißt: »Einem ganz Lockeren gegenüber, ist schon ein *weniger* Lockeres als ein Festes anzusehen!« (Brief abgedruckt in: Herschkowitz, *Über Musik*, Viertes Buch, S. 126f.) Vgl. zu Steins Gegenüberstellung von Satz und Periode auch die erhellenden Hinweise bei Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Zweiter Teil: Deutschland*, S. 191ff.

106 | Vgl. Ratz, *Einführung in die Formenlehre*, S. 23f.

107 | »An example of the eight-bar sentence is found in the principal subject of the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 2 No. 1. A two-bar phrase on the tonic is answered in bars 3 and 4 on the dominant. In bar 5 (the liquidation) only the second bar of the model phrase is used; this bar is repeated (bar 6), to be followed by the cadential bars (7 and 8) leading to the dominant.« (Spinner, *A Short Introduction*, S. 3.)

108 | Vgl. beispielsweise René Leibowitz, *A Treatise on Twelve-Tone Composition*, translated by Nancy Francois, S. 12f. (Ich beziehe mich auf ein Typoskript im Arnold Schönberg Center in recht problematischer englischer Übersetzung; das französische Original *Traité de la Composition avec Douze Sons* wird in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrt und konnte im Rahmen dieser Forschung nicht mehr konsultiert werden; einige Angaben hierzu finden sich in: Borio, »Zwölftontechnik und For-

als das Paradigma eines *fest gefügten*¹⁰⁹ achttaktigen Satzes und steht üblicherweise recht am Beginn der jeweiligen Lehrgänge musikalischer Formenlehre, von dem aus – wie bereits bei Marx – von den kleinsten Einheiten ausgehend sukzessive größere Formen entwickelt werden.¹¹⁰ Auffallenderweise sind die analytischen Beschreibungen und die analytischen Bezeichnungen der Notenbeispiele besonders am Anfang der jeweiligen Ausführungen von größter Ähnlichkeit; erst im weiteren Verlauf des Curriculumums nimmt die Bandbreite der jeweils gewählten Beispiele und die Varianz der darauf bezogenen analytischen Bemerkungen je nach Autor und spezifischem Kontext zu.

Während die punktuellen Analysen in den Schriften Schönbergs immer als Mittel zum Zweck herangezogen und dabei nur selten umfassend ausgeführt werden, erhält »musikalische Analyse« bei den Schülern zusehends einen eigenständigeren Stellenwert; dies beginnt bereits bei den umfassenden *Thematischen Führern zu Werken Schönbergs* von Alban Berg¹¹¹ und reicht bis zu den teils minutiösen Analysen zu Werken Weberns und Beethovens, die sich beispielsweise von Leopold Spinner erhalten haben. Es ergibt sich in der Wiener Schule durch die einzelnen Schülergenerationen hindurch die Tendenz einer Systematisierung; die musikalischen Analysen werden umfassender und genauer, ihre Technik kann »gelehrt« werden und wird dementsprechend auch aus pädagogischer Perspektive für die Lehre »kommunizierbar« gemacht. Wenn Erwin Ratz im Vorwort seiner *Einführung in die musikalische Formenlehre* deklariert, die Grundlagen seines Lehrbuches stellten »die von Schönberg im Unterricht angewandte Methode der musikalischen Analyse«¹¹² dar, so setzt dies bereits eine Transformation der ehemals lediglich punktuellen analytischen Bezugnahmen Schönbergs in eine »Methode« mit gleichsam anwendbaren Regeln voraus. Musikalische Analyse erhält dadurch sukzessive einen anderen Stellenwert.

Hintergrund der musikalischen Analysen ist in der Wiener Schule stets der oben skizzierte selbstlegitimierende Bezug auf die musikalische Tradition. In diesem Sinne wird die an Beethoven geschulte »Analytik« von den Mitgliedern

menlehre«, S. 288f. und Will Ogdon, »Concerning an Unpublished Treatise of René Leibowitz«.)

109 | Die Unterscheidung in fest gefügte und locker gefügte »Strukturen« ist für das Denken der Wiener Schule grundlegend, vgl. Carpenter/Neff (Hg.), *Musical Idea*, S. 49-53.

110 | Vgl. in Hinsicht auf den Aufbau des Curriculumums den bereits erwähnten tabellarischen Vergleich Boyntons, der die Lehrbücher von Ratz und Schönberg zu den Form-Vorträgen Weberns in Beziehung setzt. (Boynton, »And two times two equals four in every climate«, S. 210.) Der Aufbau des Curriculumums dürfte sein Vorbild durchaus in der Kompositionslehre von Marx finden, deren Kenntnis in Grundzügen in der Wiener Schule vorausgesetzt werden kann.

111 | Vgl. Alban Berg, *Sämtliche Werke*, hg. von der Alban Berg Stiftung, III. Abteilung: *Musikalische Schriften und Dichtungen*, Band 1: *Analysen musikalischer Werke* von Arnold Schönberg.

112 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 11.

der Wiener Schule auch immer gerne in parallelisierender Perspektive auf die eigene Musik angewandt.¹¹³ Besonders augenfällig zeigt sich dies in der Bezugnahme Schönbergs auf Beethoven in einer Verklammerung seines Ersten Streichquartetts op. 7 mit der *Eroica*, die hier ob ihrer quasi diskursbegründenden Erzählweise in extenso zitiert sei, da sie exemplarisch für diesen Topos der Wiener Schule stehen kann:

»Vielleicht könnte es für einen Analytiker interessant sein zu erfahren, dass ich Nutzen zog aus den ungeheuer vielen Ratschlägen, die mir ein zu diesem Zweck [der Komposition des Streichquartetts op. 7, n.u.] gewähltes Vorbild gab: der erste Satz der *Eroica*. Alexander von Zemlinsky hat mir erzählt, Brahms habe gesagt, daß er sich jedes Mal, wenn er sich schwierigen Problemen gegenüber sah, Rat zu holen pflegte bei je einem bedeutenden Werk von Bach und Beethoven, die er beide immer in der Nähe seines Stehpultes aufbewahrte. Wie wurden sie mit ähnlichen Problemen fertig? Natürlich wurde das Vorbild nicht mechanisch kopiert, sondern seine geistige Essenz entsprechend angewandt. Auf gleiche Weise erfuhr ich aus der *Eroica* Lösungen für meine Probleme, wie man Eintönigkeit und Leere vermeidet, wie man aus Einheit Mannigfaltigkeit erzeugt, wie man aus Grundmaterial neue Formen schafft; wie viel aus oft ziemlich unbedeutenden kleinen Gebilden durch geringfügige Modifikationen, wenn nicht durch entwickelnde Variation zu machen ist. Von diesem Meisterwerk lernte ich auch viel über die Schaffung harmonischer Kontraste und ihre Anwendung.«¹¹⁴

Ob Schönberg für diese Berufung auf Beethoven in musikhistorischer Hinsicht Gültigkeit beanspruchen kann, ob sein Quartett also tatsächlich direkte »Spuren« der *Eroica* aufweist, sind Fragen, die in unserem Zusammenhang nicht im Zentrum stehen sollen,¹¹⁵ viel wichtiger ist es in Hinsicht auf unsere Diskussion darzulegen, dass und wie diese Bezugnahme gedacht und argumentierend ausgeführt wird; es geht also hier zunächst um die Bedingungen der

113 | »Es lässt sich beobachten, dass im Denken der ›Wiener Schule‹ Analysen nicht als Exempel zur Theoriebildung beschrieben, sondern als gleichsam empirische Bestätigung der eigenen, historisch als legitim empfundenen Position herangezogen werden.« (Schmidt, *Schönberg und Mozart*, S. 153.) Vgl. diesbezüglich auch Mauser, »Exempel und Bestätigung. Zur musikalischen Analyse im Kontext der Wiener Schule«. Bereits in der ersten öffentlich wirksamen Analyse der Wiener Schule, derjenigen von Jalowetz und Zemlinsky, die anlässlich der zweiten Aufführung von Schönbergs Zweitem Streichquartett vorab mitgeteilt wurde, ist das Bestreben offensichtlich, im Kompositionstechnischen analytische Gründe für einen legitimierenden Bezug zur musikalischen Tradition angeben zu können.

114 | Schönberg, »Bemerkungen zu den vier Streichquartetten«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 411, im Original englisch.

115 | Im Sinne einer »kompositorischen Rezeptionsforschung« ist Peter Schleuning dieser Frage detailreich nachgegangen, vgl. Schleuning, »Schönberg und die ›Eroica‹. Ein Vorschlag zu einer anderen Art von Rezeptionsforschung«.

Möglichkeit dieser analytischen Berufung. Auffallend ist zunächst der doppelte Traditionsbezug, der – durchaus geheimbündlerisch gefärbt – a priori eine Linie der Komponisten im Sinne eines generationenübergreifenden Lehrer-Schüler-Verhältnisses anspricht: Brahms ist gewissermaßen die Schaltstelle, über die Bach und Beethoven zu erreichen sind. Der direkte Hinweis an den Analytiker scheint überdies deutlicher, als er in Wahrheit ist, da er unmittelbar die Frage aufwirft, was dieser Hinweis in einer konkreten musikalischen Analyse bedeuten soll, ist doch damit mitnichten geklärt, *was* und vor allem *wie* zu analysieren sei. Da in dem Hinweis auf die »geistige Essenz« im Gegensatz zu einer rein mechanischen Kopiaturn des Vorbildes gewissermaßen die für Schönbergs musiktheoretisches Denken konstitutive Dichotomie von Stil und Gedanke durchschimmert, wäre also zu vermuten, dass dies auch für die Analyse von Relevanz sein sollte. Nicht um den Stil, sondern um den Gedanken müsse es gehen, also vermutlich um eine Parallelisierung auf einer subkutanen – »strukturellen« – Ebene des musikalischen Denkens. Die Methode der Analyse stellt sich hierbei zumeist als Reduktion dar, die die strukturellen »musikalischen Gedanken« im Sinne einer Analogisierung auf das jeweils zu parallelisierende Werk bezieht. Auf dieser Basis durchzieht die Berufung auf Kompositionen Beethovens in einer Parallelführung analytischer Ausführungen als Topos in verschiedener Art und Weise das Schrifttum der Wiener Schule, prägt ebenso die Hinweise Weberns zu seinem *Streichquartett* op. 28 und den *Variationen* op. 30¹¹⁶ wie sie in besonderer Signifikanz in der analytischen Verklammerung von Werken Weberns und Beethovens in den theoretischen Werken von Leibowitz¹¹⁷ und Spinner¹¹⁸ greifbar wird.

116 | Vgl. beispielsweise den Brief von Webern an Kolisch vom 19. April 1938, der einige (form)analytische Hinweise zu seinem *Streichquartett* op. 28 enthält (zit. bei Rauchhaupt, *Die Streichquartette der Wiener Schule*, S. 131-135) und die an Erwin Stein geschickte Analyse vom Mai 1939 (zit. bei Rauchhaupt, *Die Streichquartette der Wiener Schule*, S. 137-141 und Moldenhauer, *Anton Webern*, S. 669-672) sowie den Brief an Willi Reich vom 3. Mai 1941, der einige analytische Bemerkungen zum den *Variationen* op. 30 enthält (abgedruckt in Webern, »Der Weg zur Neuen Musik«, S. 67f.). Vgl. hierzu auch Essl, *Synthese-Denken bei Anton Webern*, S. 101-104, S. 188-190 et passim.

117 | In seinem *Traité de la Composition avec Douze Sons* beispielsweise stellt René Leibowitz zwölfköpfige und »klassische« Werke einander gegenüber; die Beantwortung der Frage *Qu'est-ce que la musique de douze sons?* bewerkstelligt er in einer direkten Gegenüberstellung der Analysen von Weberns erstem Satz aus dem *Konzert* op. 24 und Beethovens erstem Satz aus der *Sonate* op. 2/1.

118 | Verwiesen sei auf die direkte analytische Gegenüberstellung des zweiten Satzes von Weberns *Streichquartett* op. 28 und des dritten Satzes aus Beethovens *Streichquartett* f-Moll, op. 95 (Spinner, »2 Scherzo-Analysen«, in: Busch, *Spinner*, S. 180-191) und eine fragmentarische Analyse des zweiten Satzes aus Beethovens V. *Symphonie* (F66.Spinner/64, in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek), der – wie Regina Busch vermutet – möglicherweise eine ähnlich

Zu einer Theorie der musikalischen Analyse

Nachdem bereits von zahlreichen Kommentatorinnen und Kommentatoren der enge Konnex des musikanalytischen Denkens Adornos mit demjenigen der Wiener Schule aufgewiesen wurde,¹¹⁹ gilt es nunmehr zu klären, worin sich diese Verbindung in (musik)theoretischer Hinsicht manifestiert, um die Argumentationen Adornos in Bezug auf ihre jeweilige Relevanz und Funktion besser einordnen zu können. Auf der Basis dessen, was ich oben über die Fundierung der musikalischen Formenlehre innerhalb des Projektes einer integralen Kompositionslehre der Wiener Schule ausgeführt habe, ist hierbei eine Betrachtung des Zusammenhangs von musikalischer Analyse und ästhetischer Theorie nicht nur für eine Weiterführung sowohl einer Theorie der musikalischen Analyse als auch einer ästhetischen Theorie essentiell, sondern kann, wie Albrecht von Massow anmerkt, auch für eine Theorie der Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft grundlegende Bedeutung erlangen.¹²⁰

Im Folgenden möchte ich jedoch nicht nur die These diskutieren, Adornos musikanalytisches Denken hänge mit demjenigen der Wiener Schule auf das Engste zusammen, sondern ich möchte diese in unserem Zusammenhang nicht unwichtige Überlegung darüber hinaus präzisieren: Sowohl das analytische Instrumentarium der Wiener Schule als auch das musikanalytische Denken Adornos basieren, so ist zu zeigen, auf der (form)analytischen Betrachtung von Kompositionen Beethovens, die zwar gegebenenfalls in Bezug auf die kompositionstechnischen Phänomene der Neuen Musik erweitert wird, deren begrifflicher Bezugsrahmen jedoch *cum grano salis* unverändert bestehen bleibt.

Produktion – Reproduktion – Rezeption

Die musikalische Analyse, als *produktive* einerseits, andererseits als *rezeptive* Analyse gleichsam zwischen Theorie und Praxis changierend, unterliegt (auch) in der Wiener Schule einer Mehrfachcodierung: Musikalische Analyse gilt gleichermaßen als Vorbedingung von Komposition, Reproduktion und Rezeption. Dass sich musikalische Analyse auch im Denken Adornos in ebendiesem Dreischritt bewegt, wird insbesondere in seinem späten Vortrag »Zum Problem der musikalischen Analyse« deutlich.¹²¹ Direkt im Anschluss an eine kurze allge-

gelagerte Analyse des ersten Satzes von Weberns Streichquartett op. 28 hätte gegenübergestellt werden sollen, vgl. Busch, *Spinner*, S. 174.

119 | Verwiesen sei über den Bericht der Konferenz zu dem Thema *Musikalische Analyse und Kritische Theorie* aus dem Jahre 2003 hinaus auf die einschlägigen Arbeiten von Reinhold Brinkmann, Carl Dahlhaus, Julian Johnson, Ludwig Holtmeier und Diether de la Motte.

120 | Vgl. zu diesem hohen Anspruch, den ich jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter verfolgen werde, Massow, »Ästhetik und Analyse«, insbesondere S. 163f.

121 | Vgl. Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«. Dieser Vortrag

meine Einleitung steckt Adorno hier zunächst das Begriffsfeld der musikalischen Analyse ab, zuallererst in Hinblick auf die Bedeutung der Analyse für die kompositorische Produktion:

»Wenn man sich mit einem Blick für diese Dinge etwa Brahms ansieht, dann wird man finden [...], wie sehr seine Kompositionen [...] geradezu die Produkte der Analyse von Werken der Vergangenheit, insbesondere von Beethoven, sind: wie eigentlich diese Musik an sich selber ohne den analytischen Prozeß, der ihr vorhergeht, nicht denkbar ist.«¹²²

Wenige Sätze später handelt Adorno über die Bedeutung der Analyse für die musikalische Reproduktion, die er hier – darauf dezidiert hinzuweisen erscheint mir, da die Begrifflichkeiten in diesem Diskurs doch recht umkämpft sind, in Voraussicht auf das im Folgenden Abzuhandelnde notwendig – als »richtige Interpretation« bezeichnet: »Daß richtiges Notenlesen die Voraussetzung richtiger Interpretation ist, leuchtet ein [...].«¹²³ Um dann mit dem Hinweis auf die Bedeutung der Analyse für die Rezeption – durchaus in der Nähe des Begriffes des strukturellen Hörens,¹²⁴ das eigentlich ein Analysieren mit den Ohren, ein »Mit den Ohren denken«¹²⁵ darstellt – die »Verortung« der musikalischen

wurde am 24. Februar 1969 in der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst gehalten; der hier zugrunde gelegte Text stellt eine Transkription der Tonbandaufnahme dar.

122 | Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 74. Man mag hierin durchaus einen Widerhall des Schönberg-Brahmsischen Ratschlages erblicken; in ähnlichem Zusammenhang prägte Adorno in Hinsicht auf »Bergs kompositionstechnische Funde« auch den Begriff des »Komponierens als permanente Analysis«, vgl. Adorno, »Bergs kompositionstechnische Funde«, XVI/418.

123 | Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 74.

124 | Diesbezüglich kann die Charakterisierung des »Experten« aus der *Einleitung in die Musiksoziologie* als Referenzstelle herangezogen werden: »Die voll adäquate Verhaltensweise wäre als strukturelles Hören [folgt Fußnotenverweis Adornos auf die Spezifizierung des Begriffes in der Vorrede des *getreuen Korrepetitors*, vgl. XV/159ff., n.u.] zu bezeichnen. Sein Horizont ist die konkrete musikalische Logik: man versteht, was man in seiner freilich nie buchstäblich-kausalen Notwendigkeit wahrnimmt. Ort dieser Logik ist die Technik; dem, dessen Ohr mitdenkt, sind die einzelnen Elemente des Gehörten meist zugleich als technische gegenwärtig, und in technischen Kategorien enthüllt sich wesentlich der Sinnzusammenhang.« (Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/182.)

125 | Eine Charakterisierung des »mit den Ohren Denkens« gibt Adorno auch im *getreuen Korrepetitor*: »Musikalisch sein [...] heißt nicht, das Vernommene unter seinen Oberbegriff zu subsumieren, nicht bloß anzugeben vermögen, welchen Ort Details in dem logisch übergeordneten Schema haben, sondern die Entfaltung des Erklingenden in ihrer Notwendigkeit mit den Ohren denken.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Die gewürdigte Musik*, XV/184.) Vgl. hierzu auch die Erwägung eines

Analyse zu schließen: »Analyse geht auf Struktur, auf Strukturprobleme und schließlich auf strukturelles Hören.«¹²⁶ Mit ebendiesem Dreischritt, der sich in ähnlicher Art und Weise auch in diversen anderen Schriften Adornos findet,¹²⁷ ist ein argumentatives Tableau erreicht, auf welchem die weitere Diskussion geführt werden kann; der Begriff der musikalischen Analyse stellt hier das Verbindungsglied der einzelnen Diskurse dar, indem diese als verklammernde Vorbedingung von Produktion, Reproduktion und Rezeption gedacht wird. Je nach »Diskurszugehörigkeit« wandelt die musikalische Analyse dementsprechend ihre Funktion. So kann Adorno durch das Changieren zwischen den Diskursen auch die Bedeutung des kompositorischen Prozesses für die Analyse betonen; Analyse gerät auf diese Weise – auch dies freilich ein bis zum Erreichen der Grenze zu vollkommener Trivialität überaus gerne herangezogener Topos – in die Nähe eines »Nachvollzugs des kompositorischen Aktes«:

»In einem gleichsam umgekehrten, beim Resultat ansetzenden kompositorischen Prozeß gilt es zu versuchen, der Objektivität des Rangs von Kompositionen durch Versenkung in ihr Ganzes und ihre Mikrostruktur innezuwerden.«¹²⁸

Genau an dieser Schnittstelle¹²⁹ befindet sich das analytische »Programm« Adornos und auch der Wiener Schule, und genau diese Überschneidung der einzelnen Diskurse macht es unmöglich, die musikalische Analyse theoretisch und methodisch aus einer Perspektive allein zu fixieren. Analyse kann nie als bloß technisch-deskriptiver Tatsachenbefund für sich allein stehen,¹³⁰ sondern

Titels »Mit den Ohren gedacht« (Adorno, »Titel«, XI/328) und natürlich den Anfang des Sammelbandes *Prismen*, den wir in gewissem Sinne wohl auch als indirekte Selbst-Charakterisierung Adornos lesen können: »Wer gewohnt ist, mit den Ohren zu denken, der muß am Klang des Wortes Kulturkritik sich ärgern nicht darum bloß, weil es, wie das Automobil, aus Latein und Griechisch zusammengestückt ist.« (Adorno, »Kulturkritik und Gesellschaft«, X.1/11.)

126 | Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 75.

127 | Vgl. beispielsweise den Anfang der *Philosophie der neuen Musik*; auch hier bemüht Adorno den Dreischritt Produktion – Reproduktion – Rezeption, um ein erstes argumentatives Tableau zu erreichen; eben in diesem Zusammenhang ist – worauf noch einzugehen sein wird – der Beethoven-Bezug noch deutlicher.

128 | Adorno, *Berg*, XIII/368.

129 | Deutlich wird diese auch bereits im *getreuen Korrepetitor* angesprochen: »Absichtlich habe ich Kompositionsanalyse und Interpretationsanalyse nicht schematisch voneinander abgegrenzt, [...] das Verhältnis von Komposition und Interpretation ist nicht einfach das von Schichten, die aufeinander sich aufbauen, sondern eines von dialektischer Wechselwirkung.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/275.)

130 | Vgl. in diesem Zusammenhang den berühmten und als vermeintliches Totalverdikt gegenüber jeglichem Analysieren überaus gerne zitierten Brief Schönbergs an Kolisch vom 27. Juli 1932, in dem es heißt: »Glaubst du denn, dass man

ist immer in einem Verweisungszusammenhang situiert, auf den sie unmittelbar zu beziehen ist.

In analysetechnischer Hinsicht stehen hierbei die thematisch-motivischen Beziehungen im Fokus der Analysen der Wiener Schule, in denen sich – so die Überlegung – der die Fasslichkeit der musikalischen Darstellung garantierende logische Zusammenhang einer je konkreten Komposition manifestiert. Gelehrt und gelernt wird unter Rekurs auf Vorstellungen einer grundlegenden Analogie zwischen Musik und Sprache¹³¹ demzufolge vorrangig eine syntaktisch gliedernde Analyse des motivisch-thematischen Zusammenhangs. Die hieran gewonnenen Detail-Analysen der manifesten und subkutanen Beziehungen¹³² werden schließlich auf großformale Strukturen übertragen; eben hierin dürfte auch der erstaunliche Umstand begründet sein, dass die großformalen analytischen Ausführungen der Wiener Schule mitunter etwas schematisch und bisweilen recht grobkörnig geraten,¹³³ während die musikalischen Analysen kleiner und

einen Nutzen davon hat, wenn man das weiss? Ich kann mir es nicht recht vorstellen. Nach meiner Ueberzeugung kann es ja für einen Komponisten, der sich in der Benützung der Reihen noch nicht gut auskennt, eine Anregung sein, wie er verfahren kann, ein rein handwerklicher Hinweis auf die Möglichkeit aus den Reihen zu schöpfen. Aber die ästhetischen Qualitäten erschliessen sich von da aus nicht, oder höchstens nebenbei. Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer erkennen geholfen habe, was es ist!« (Zitat nach dem digitalen Faksimile des Durchschlages in der Datenbank des Arnold Schönberg Center, Hervorhebungen original.) Adorno recurriert in Hinsicht auf diese Frage zustimmend auf eine Äußerung Heinz-Klaus Metzgers, derartige Analyse sei Tautologie, vgl. Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 80.

131 | Vgl. in *diesem* Zusammenhang zunächst in Bezug auf die musiktheoriehistorische Herleitung der »interpunctischen Form« (Koch), die eine sprachanaloge Gliederung der Musik in »Commata, Semicola und Perioden« vorsieht, Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Zweiter Teil: Deutschland*, insbesondere S. 173-207.

132 | Im Rahmen des Beethoven-Projektes heißt es bei Adorno: »Man muß unterscheiden zwischen manifesten und latenten – »subcutanen« (Schönberg) – thematischen Beziehungen. Der Unterschied ist als ein subjektiver natürlich relativ d.h. es hängt von Konzentration, Schulung usw. ab, was als thematisch verwandt *wahrgenommen* wird. Aber *objektiv* ist doch festzuhalten an Funktionen die sich als thematisch geben und solche die organisieren wie z.B. 1. und 2. Thema der Waldsteinsonate.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/113, Hervorhebungen original).

133 | Hierauf haben mit Bezug auf Adorno bereits Diether de la Motte, »Adornos musikalische Analysen«, und in seiner Folge auch Ludwig Holtmeier, »Analyzing Adorno – Adorno analyzing« hingewiesen. Signifikant mag diesbezüglich das analytische Ringen Spinners sein, in seinen Beethoven- und Webern-Analysen die a priori angenommene Überlagerung unterschiedlicher musikalischer Formen

kleinster motivischer, thematischer und motivisch-thematischer Beziehungen oftmals schlichtweg als ingenüös zu bezeichnen sind.

Uninspiriert – fehlerhaft – schematisch. Zu Adornos Analysen

Keineswegs möge das bisher Ausgeführte und weiterhin Auszuführende darüber hinwegtäuschen, dass das Desideratum einer grundlegenden theoretischen Untersuchung der analytischen Methode(n) sowohl Adornos als auch der Wiener Schule¹³⁴ in diesem Rahmen nicht erfüllt werden kann und soll. Mit einem gewissen Erstaunen sei jedoch festgehalten, dass, gemessen an dem eminenten Einfluss Adornos auf die analytischen Bemühungen der deutschsprachigen Nachkriegsmusikwissenschaft,¹³⁵ bis dato nur auffallend wenig explizit über

tatsächlich auch im Konkreten wieder zu finden, vgl. sowohl die bei Busch publizierten Scherzo-Analysen als auch die bereits erwähnte unpublizierte Analyse des langsamen Satzes von Beethovens V. Symphonie. Ein gewisser Widerschein dieses analytischen Schematismus schimmert auch in manchen Kompositionen der Wiener Schule durch, sei es in Hinsicht auf das Zurückgreifen auf überkommene Formschemata wie in den frühen dodekaphonen Werken Schönbergs, sei es in Hinblick auf die recht schematische Durchführung abgezirkelter Formpläne wie beispielsweise im *Wozzeck*, sei es bezüglich der Idee der Überlagerung als Addition unterschiedlicher Formpläne beim frühen Schönberg und beim späten Webern, bei gleichzeitig dichtestem Zusammenhang der kleinen und kleinsten Motive, da, wie wir aus diversen Berichten von Schülern wissen, nach Schönbergs poetologischem Credo keine Note vorkommen solle, die nicht thematisch zu rechtfertigen sei. Eine grundlegende Untersuchung der kreativen Wechselwirkung zwischen Komposition und Analyse stellt nach wie vor ein Desideratum der aktuellen Wiener-Schule-Forschung dar, auch wenn das Interesse an diesem produktiven Wechselspiel in der Schönberg-Forschung begünstigt durch die Aufarbeitung seiner nachgelassenen Schriften derzeit zuzunehmen scheint.

134 | Plausibel erscheint mir, um dies am Rande festzuhalten, die gleichsam politische Erklärung für das auffallende Fehlen einer Kritik der analytischen »Methode« der Wiener Schule von Ludwig Holtmeier zu sein, dass das analytische Denken der Wiener Schule als die einzige nicht kompromittierte analytische Zugangsweise zu der (deutschen) Tradition der Musik nach dem Ende des Nazi-Terrors nicht nur leicht einen Siegeszug durch die Institutionen antreten konnte, sondern dass jegliche Kritik an der motivisch-thematischen Analyse, die auch heute noch im angelsächsischen Raum beispielsweise in Abgrenzung zur »Schenkerian Analysis« mitunter als »Schoenbergian Analysis« bezeichnet wird, aus Gründen der »political correctness« nahezu unmöglich war. Vgl. Holtmeier, »Analyzing Adorno – Adorno analyzing«, S. 186f.

135 | Verwiesen sei insbesondere auf die einschlägigen analytischen Arbeiten von Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan, Elmar Budde und Reinhold Brinkmann; in diesem Zusammenhang wäre auch der von Reinhold Brinkmann in der zweiten Auflage (2000) seiner Dissertation über Schönbergs Klavierstücke op. 11 mitgeteilte Brief

die Theorie und Methodologie seines musikanalytischen Vorgehens gehandelt wurde.¹³⁶

Gemeinplätze der Betrachtung von Adornos analytischem Vorgehen, auf die – sei es vermeintlich denunzierend, sei es vermeintlich exkulpierend – nur allzu gerne rekurriert wurde und wird, sind aus musikologischer Perspektive neben einer vermutlich unabdingbaren »Faktenhuberei«¹³⁷ spätestens seit den Ausführungen Diether de la Mottes der Vorwurf, dass Adorno »lustlos«, »uninspiriert«, »schematisch« und »fehlerhaft« analysiert habe,¹³⁸ sowie der Hinweis auf eine auffallende Diskrepanz zwischen progressiven musikästhetischen Überlegungen Adornos und einem seltsam traditionellen analytischen Instrumentarium.¹³⁹ Die grundlegende Frage aller Kommentare zur Theorie und Methodologie seiner musikalischen Analysen ist darauf bezogen diejenige nach

Adornos an Brinkmann aus dem Jahre 1969 zu nennen, in dem es – mithin das musikologische Arbeitsprogramm einiger Jahrzehnte festschreibend – heißt: »Eine so [wohl bezogen auf den Adorno übersandten Aufsatz »Schönberg und George« von Brinkmann, n.u.] bis ins Einzelne gehende mikrologische Analyse ist genau das, worauf es jetzt ankommt.« (Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11*, S. IX.)

136 | Nach ersten vereinzelt Überlegungen und Hinweisen beispielsweise bei de la Motte und Dahlhaus scheint erst in neuerer Zeit diese Frage in das Zentrum des Interesses gerückt zu werden; so war der musikwissenschaftliche Teil der großen Frankfurter Konferenz zu Adornos 100. Geburtstag ausschließlich dem Verhältnis von musikalischer Analyse und Kritischer Theorie gewidmet, vgl. den Kongressbericht *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, hg. von Markus Fahlbusch und Adolf Nowak. Hervorzuheben ist über die in diesem Band versammelten Beiträge hinaus der bereits erwähnte Aufsatz Holtmeiers, der als einer der ersten nicht mehr in den Grabenkämpfen zwischen Fundamentalkritik und Totalapologetik sich verstrickt, sondern – ebenfalls im Zusammenhang mit den Zentenar-Feierlichkeiten – aus der Sicht des Musiktheoretikers nüchtern die Stärken und Schwächen der Analytik Adornos beleuchtet.

137 | So Martin Zenck kritisch in Bezug auf die Rezeption einiger Analysen Adornos, vgl. Zenck, *Kunst als begriffslose Erkenntnis*, S. 63. Dass die meisten dieser rein positivistisch argumentierenden Kritiken ihr zu kritisierendes Objekt zumeist in weiter Entfernung verfehlen, muss an diesem Ort – gleichsam anti-kritisch – vermutlich nicht weiter ausgeführt werden.

138 | Vgl. de la Motte, »Adornos musikalische Analysen«, S. 52.

139 | Bereits Dahlhaus merkt an, »daß Adorno erstaunlich konservativ in der Handhabung musikhistorischer Grundbegriffe« gewesen sei, zu denen er »[g]anz elementare Begriffe wie Polyphonie, Kontrapunkt, Harmonik, Rhythmus« zählt. Ohne sie »dialektisch zu reflektieren«, seien diese Begriffe bei Adorno »schlicht und unbefragt« vorausgesetzt; wobei die festen »Vorstellungen, die von Schönberg oder Berg stammten« – erstaunlicherweise – den »Anstrengungen der Reflexion« entzogen wären. (Dahlhaus, »Aufklärung in der Musik«, S. 128, dort alle Zitate dieser Paraphrase.)

den (theoretischen) Gründen für ebendieses »Missverhältnis in Adornos Analysen«¹⁴⁰. Mit seiner rhetorischen Frage gibt Ludwig Holtmeier hierauf auch zugleich hierauf eine Antwort: »War es die Nibelungentreue^[141] zur Wiener Schule, daß er den alten Kanon seinen progressiven Überzeugungen nicht opfern konnte?«¹⁴² Diese fragende Antwort ist natürlich naheliegend und wäre auch in unserem Rahmen durchaus befriedigend, allerdings ist zu bedenken, dass Adorno die Diskrepanz zwischen »ästhetische[m] Avantgardismus und konservative[r] Gesinnung«¹⁴³ nicht nur gesehen, sondern bisweilen auch – beispielsweise in Hinblick auf Schönberg – selbst scharf kritisiert hat. Die Frage nach dem theoretischen Ort dieser inneren Ambivalenz, die Adorno nicht verborgen geblieben sein konnte,¹⁴⁴ bleibt also bestehen. Vorgeschlagen sei daher, diese

140 | Holtmeier, »Analyzing Adorno – Adorno analyzing«, S. 191.

141 | Vermutlich spielt Holtmeier mit seiner Formulierung einer »Nibelungentreue« – auch – darauf an, dass Adorno in der Vorrede zu seinem Berg-Buch von 1968 eine Postkarte zitiert, auf welcher ihm Alban Berg »bei einem Abschied für längere Zeit« das Zitat der Hagenstelle aus der Götterdämmerung »Sei treu« mit auf den Weg gab, welchem Folge zu leisten Adorno mit seinem Berg-Buch, das im Zusammenhang mit dem »Problem der musikalischen Analyse« einen wichtigen Bezugspunkt für alle theoretischen Fragen zur Analytik Adornos darstellt, zu hoffen wagte, vgl. Adorno, »Vorrede«, XIII/324.

142 | Holtmeier, »Analyzing Adorno – Adorno analyzing«, S. 194. Holtmeier sieht einen gewichtigen Unterschied zwischen den Analysen der Wiener Schule und denjenigen Adornos darin, dass Schönbergs »Interpretation des klassischen Kanons, der Meisterwerke [...] niemals aus einer forcierten Perspektive des avancierten Komponierens« erfolge, während es »Signum der Adornoschen Analysen« sei, »sich den Werken immer aus der Perspektive der Wiener Schule zuzuwenden« (S. 192). Das ist meines Erachtens in mehrerlei Hinsicht ergänzungsbedürftig: Erstens beinhaltet die »Perspektive der Wiener Schule« gerade und immer genau *beides*: sowohl den Aspekt des avancierten Komponierens als auch den der musikhistorischen Tradition; beide Tendenzen sind stets miteinander verschränkt und aufeinander verweisend angewiesen. Zweitens ist der »Stand des avanciertesten Komponierens« bei Schönberg als theoretische Figur sehr wohl die Basis der Argumentation, zum einen gewissermaßen als auslösendes Motiv im Sinne einer Bewegung der Legitimation durch die musikalische Tradition, zum anderen in Hinsicht auf die Problematisierung konkreter musikalischer Sachverhalte; die Thematisierung der Dissonanzverwendung bei Bach beispielsweise ist ohne den Bezug auf die eigene »Emanzipation der Dissonanz« schlechterdings nicht denkbar. Und drittens ist darauf zu insistieren, dass auch bei Adorno eine »traditionelle Perspektive« nicht gänzlich vernachlässigt werden kann; wie in der Wiener Schule verschränken sich auch hier die beiden Aspekte unauflöslich, ebendies wird in den analytischen Skizzen aus dem Umkreis des Beethoven-Projektes besonders deutlich.

143 | Vgl. Adorno, »Arnold Schönberg«, X.1/154.

144 | Erinnert sei nur an folgende Formulierung aus den Fragmenten zur Reproduktionstheorie, die die Anforderungen an die musikalische Analyse exakt be-

Ambivalenz als *notwendige* zu denken; das »konnte« innerhalb der rhetorischen Frage Holtmeiers wäre hierbei nicht auf ein musikalisches, wissenschaftliches oder persönlich-tiefenpsychologisches Unvermögen Adornos, sondern vielmehr auf eine theoretische Notwendigkeit zu beziehen. Dergestalt erhielte die vertortete Diskrepanz im Verhältnis der (neuen) Musik zur musikalischen Analyse respektive zur analytischen Sprache den Status einer theorieimmanenten Antinomie.

Einige Hinweise auf diese grundlegende Problematik der musikalischen Analyse scheint Adorno zu geben, wenn er in seinem Vortrag »Zum Problem der musikalischen Analyse« betont, dass jede Analyse eines konkreten Kunstwerkes, auch wenn sie dezidiert auf seine Besonderheit abhebe, notwendigerweise etwas Allgemeines voraussetzen müsse, von welchem aus sie argumentieren könne, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass sie – hier erweist sich ein Aspekt ihrer Sprachähnlichkeit – sich der Begrifflichkeiten einer allgemeinverständlichen analytischen (Meta-)Sprache bedienen müsse:

»Analyse heißt also soviel wie erkennen, in welcher Weise die tragende und spezifische Strukturidee einer Musik sich realisiert; und diese Idee der Analyse wäre eigentlich aus jedem Werk aufs neue herauszuholen. Trotzdem möchte ich bei dieser Forderung der absoluten Singularität oder absoluten Individuation der Analyse nicht stehen bleiben. Auch in der Analyse liegt ein Moment des Allgemeinen. Das hängt damit zusammen, daß ja Musik eben doch auch wesentlich eine Sprache ist; und gerade auch in den spezifischsten Werken ist dies Moment von Allgemeinheit zu suchen. Dies Allgemeine würde ich versuchen zusammenzufassen oder zu kodifizieren in dem, was ich einmal als materiale Formenlehre der Musik bezeichnet habe, also die konkrete Bestimmung von Kategorien wie Setzung, Fortsetzung, Kontrast, Auflösung, Reihung, Entwicklung, Wiederkehr, modifizierte Wiederkehr – und wie solche Kategorien sonst heißen mögen.«¹⁴⁵

nennt: »Genaue Analyse als selbstverständliche Voraussetzung der Interpretation. Ihr Kanon ist der fortgeschrittenste Stand der kompositionstechnischen Einsicht.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/10.)

145 | Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 88. In Hinsicht auf die Behandlung des Mahler-Buches gilt es die Frage zu diskutieren, ob die hier angesprochene materiale Formenlehre und damit auch die ihr zugrunde liegende Analysemethode, die Adorno an Mahler exemplifiziert, tatsächlich einen Gegenentwurf zu der traditionellen Formenlehre darstellt, die die Wiener Schule an Beethoven entwickelt hat, vgl. Danuser, »Materiale Formenlehre«. Ein Beitrag Adornos zur Theorie der Musik«, S. 30. Der philosophische Hintergrund dessen wird in der *Negativen Dialektik* aufgewiesen, wo es beispielsweise heißt, dass »über Besonderes nichts ohne Bestimmtheit und damit ohne Allgemeinheit prädiiziert« werden könne, da das »Urteil [...] stets das zu beurteilende Seiende über jenes Partikulare hinaus [meine], das vom Urteil eingeschlossen wird; sonst wäre es, der eigenen Intention nach, überflüssig« (Adorno, *Negative Dialektik*, VI/322 bzw. 155).

Fortschreitende Reflexion

Wenngleich über den hohen Stellenwert, der musikalischer Analyse innerhalb des ästhetischen Denkens Adornos prinzipiell beigemessen wird, kein Zweifel herrschen kann – Analyse ist, folgen wir Adorno, der theoretischen Betrachtung »allerorten vorausgesetzt«¹⁴⁶ –, ist zu konstatieren, dass Adornos »Begriff von ›Analyse‹ selbst jedoch [...] nicht klar formuliert«¹⁴⁷ ist; nur selten ist, worauf Regina Busch nachdrücklich verwiesen hat, an den Schriften selbst nachzuvollziehen, wie musikalische Analyse tatsächlich Eingang in die Überlegungen gefunden hat; ebenso selten wird expliziert, welchen Status und welche Relevanz das jeweils ausgeführte oder nur skizzierte analytische Beispiel beansprucht. Nicht selten hingegen lässt Adorno seinen Leser über die Voraussetzungen seiner »allerorten vorausgesetzten« Analysen im Unklaren.¹⁴⁸

Weiters ist zu beobachten, dass sich bei Adorno analytische Befunde, Hinweise und direkte Bezugnahmen in identischen Kontexten über Jahrzehnte »bis in sprachliche Details«¹⁴⁹ unverändert halten und quasi als feststehende »Versatzstücke«¹⁵⁰ dem dergestalt erarbeiteten Katalog analytischer Hinweise entnommen und immer dort in den Gang der Argumentation eingewoben werden können, wo sie gerade benötigt werden.¹⁵¹ Dass dieses Vorgehen nun seltsam quer zu seiner grundlegenden methodologischen Maxime steht, auch die Analysen sollten Ergebnisse *fortschreitender* Reflexion darstellen, kann an dieser Stelle nicht genug betont werden. So ist mit Busch zu konstatieren, dass die »analytischen Befunde« Adornos auch in ihrem teils fragmentarischen, bewusst offen gelassenen und offen lassenden Charakter mitunter etwas Starres an sich haben; teilweise scheinen sie der historischen Reflexion entzogen und beanspruchen unveränderlich Gültigkeit. Die Tatsache, dass der theoretischen Einsicht in die geschichtsphilosophisch determinierte (Fortschritts-)Tendenz des

146 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/33.

147 | Busch, »Adornos ›analytische Befunde‹«, S. 141.

148 | Der Vorwurf, Adorno verabsäume es in einem großbürgerlichen Gestus – »man« wisse ohnehin, worauf er sich beziehe –, seine Quellen zu nennen und diese adäquat nachzuweisen, gehört wohl zu den ältesten Vorbehalten seinen Schriften gegenüber. Ähnliches, wie es hier in Bezug auf den Nachweis musikalischer Sachverhalte zu beobachten ist, zeigt sich auch bei seinen Verweisen auf philosophische und literarische Zitate; auch dort findet der Leser oftmals gar keine, und wenn, dann nur solche Hinweise, die zwar erhellend sein können, die man aber mitunter gar nicht so (an dieser Stelle, mit diesem Wortlaut etc.) im jeweils zitierten Original wieder finden kann, bzw. bei denen man nicht gleich erkennen kann, wie sie ihrerseits Eingang in den Text Adornos gefunden haben könnten.

149 | Vgl. Busch, »Adornos ›analytische Befunde‹«, S. 136.

150 | Vgl. Busch, »Adornos ›analytische Befunde‹«, S. 143.

151 | Auf ebendiesen Umstand hatte ich schon in Hinsicht auf den scheinbar feststehenden Zusammenhang des analytischen Stichwortes »Athematik« und des Verweises auf Schönbergs *Erwartung* op. 17 hingewiesen.

musikalischen Materials analytische Positionen gegenübergestellt werden, an denen fast unverändert über Jahrzehnte, die – was man sich in diesem Zusammenhang vor Augen halten sollte – von radikalen musikalischen Umwälzungen geprägt waren, festgehalten wird, verweist nun ihrerseits auf eine prekäre Diskrepanz.¹⁵² Dass Adorno, der – wie eingangs ausgeführt – in seiner *Ästhetischen Theorie* die Forderung aufstellt, auch die Theorie habe stets vom avanciertesten Stand des künstlerischen Materials aus zu denken,¹⁵³ seine Zukunftsutopie einer *musique informelle* im Jahre 1960 an der kompositorischen Situation von 1910 ausrichtet und mit »veralteten« analytischen Hinweisen auf »alte« Werke bestreitet, ist und bleibt ungeachtet seiner Beteuerungen, dass dies keineswegs im Sinne einer »Reprise des Stils von 1910« zu denken sei, eine seltsame Sache.¹⁵⁴ Es ergibt sich hier – an den Außengrenzen der musikalischen Analyse gewissermaßen – eine Diskrepanz in dem Verhältnis von musikalischer Analyse und geschichtsphilosophisch fundierter Musikästhetik.

Der überaus hohe Anspruch einer Ästhetik, die in den konkreten künstlerischen Phänomenen ihren Ansatzpunkt benennt und – ohne hierbei den Bezug

152 | Genau aus diesem Grund trifft die Kritik Heinz-Klaus Metzgers, der Adorno in Reaktion auf dessen Vorwurf des Alterns der neuen Musik nicht ganz zu Unrecht fehlende Partitur-Kenntnis vorwerfen konnte, auch ins Schwarze, da er ihm damit implizit vorwerfen kann, den Durchgang des Materials durch die konkreten Werke nicht zu reflektieren, also selbst gewissermaßen nicht mehr vom avanciertesten Stand des Materials aus zu argumentieren. Mit dem »Altern der Philosophie der neuen Musik« ist ein zentraler Kritikpunkt an Adorno herausgehoben, der seinerseits nur ein Symptom dieser tiefer liegenden Ambivalenz innerhalb der ästhetischen Theorie Adornos selbst darstellt; die Kontroverse Metzger – Adorno stellt nicht zuletzt deshalb auch heute noch ein herausragendes Lehrstück in Hinsicht auf eine Kritische Theorie der Musik dar. Vgl. hierzu die Konstellation der Texte Adorno, »Das Altern der neuen Musik«, und Metzger, »Das Altern der Philosophie der neuen Musik«. Ausführlichere Darstellungen dieses Disputes geben Sabine Seuss, *Th. W. Adorno und die musikalische Avantgarde der 50er und 60er Jahre*, S. 12-16; Wulf Konold, »Adorno – Metzger. Rückblick auf eine Kontroverse«, Gianmario Borio, »Wege des ästhetischen Diskurses«, in: Borio/Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Band I, S. 432-439, und Claus-Steffen Mahnkopf, »Adornos Kritik der Neueren Musik«, S. 251-254.

153 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/533.

154 | Vgl. Adorno, »Vers une musique informelle«, XVI/498. Die prekäre Seltsamkeit bleibt auch dann noch bestehen, wenn man versucht, auch diese Formulierungen Adornos in Bezug auf die von Schönberg aufgestellte Dichotomie »Stil versus Gedanke« aufzulösen: Mit Bezug auf Schönberg wäre dieser Zusammenhang dann vielleicht dahingehend umzuformulieren, dass es darum gehe, den nach wie vor gültigen »Gedanken« der Phase um 1910 (die »Perspektive auf solche informelle Musik«, XVI/487) wieder aufzunehmen, ohne sich das »vermorschte Stilkleid« dieser Zeit (vgl. Schönberg, »Diskussion im Berliner Rundfunk«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* [1976], S. 275) hierbei nochmals überzustreifen.

zum Allgemeinen aus den Augen zu verlieren¹⁵⁵ – von dort aus zu argumentieren versucht, wird in analytischer Hinsicht von Adorno an keiner Stelle eingelöst; im Korpus der Schriften Adornos jedenfalls ist keine ausgeführte Analyse zu finden, die den hiermit implizierten Ansprüchen einer Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem, von Ganzem und Detail etc. tatsächlich genügen könnte. Analog zu dem bereits dargelegten Missverhältnis der musikalischen Analyse zwischen neuer Musik und traditionellem analytischem Instrumentarium ergibt sich hier gewissermaßen ein weiteres Missverhältnis: Auch hierin manifestiert sich eine grundlegende Antinomie, welcher den Status einer theoretischen Notwendigkeit beizumessen ich vorschlagen würde, ausgehend von der keineswegs als rhetorisch aufzufassenden Frage, ob eine solche Analyse, die den für sie vorbereiteten Raum in Adornos Theoriegebäude auszufüllen imstande wäre, überhaupt möglich sei. Auch wenn mindestens zwei Generationen »kritischer« Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler darin ihre Beschäftigung gefunden haben, musikalische Analysen für die Apodikta Adornos pflichtschuldigst nachzuliefern, ist damit die prinzipielle Möglichkeit einer musikalischen Analyse im Sinne Adornos selbstverständlich noch keineswegs erwiesen.¹⁵⁶

155 | Vgl. dazu beispielsweise: »Immanent erscheint die Not der Ästhetik darin, daß sie weder von oben noch von unten konstituiert werden kann; weder aus den Begriffen noch aus der begriffslosen Erfahrung. Gegen jene schlechte Alternative hilft ihr einzig die Einsicht der Philosophie, daß Faktum und Begriff nicht polar einander gegenüberstehen sondern wechselfältig durch einander vermittelt sind.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/510.)

156 | Freilich könnte man diese Frage auch als selbstreflexive in Hinsicht auf die Musikwissenschaft stellen: Hängen die Kritiker von Adornos analytischer »Methode« nicht an einem allzu starren Konzept einer musikalischen Analyse als materialer »Beweis« einer höheren musikhistorischen, musikästhetischen oder sonst wie beschaffenen These? Zu bedenken wäre in diesem Zusammenhang die Bedeutung des konstellativen Denkens auch für die musikalische Analyse bei Adorno. Das, was von Seiten der Musik-Wissenschaft gefordert wird, wäre demgegenüber eine Analytik, die im Prinzip auf einem identifizierenden Denken beruht. »Identifizierend« bezöge sich hier nicht nur auf die Methode als Art und Weise, wie die analytische Sprache verwendet wird, sondern auch auf die »Zurüstung« des Objekts selbst: Analysiert wird nur, was identifizierbar (i.e. analytisch quantifizierbar) ist, also vorrangig Tonhöhe und Tondauer; was sich der Identifizierung entzieht, ist auch kein Gegenstand der Analyse. Dies erweist sich beispielsweise bereits in der musiktheoretischen Missachtung der Kategorie des Klangs respektive der Klangfarbe. Die Frage ließe sich natürlich – in methodensuizidaler Absicht gewissermaßen – noch grundsätzlicher stellen: Kann musikalische Analyse überhaupt »beweisen« und damit über den rein analytischen Diskurs hinaus Gültigkeit beanspruchen? Einige Vorschläge, wie man ebendiese Frage als eine Frage des Widerstreits unterschiedlicher Diskurse formulieren könnte, habe ich bezogen auf Überlegungen von Jean-François Lyotard bereits andernorts zur Diskussion gestellt, vgl. Urbanek, »Ent-

Analytische Konkretion

Regina Busch hat auf den signifikanten Umstand aufmerksam gemacht, dass sowohl die ausführlichsten analytischen Bemerkungen als auch ein Großteil der (wenigen) dezidierten Reflexionen zu »Theorie und Methodologie der musikalischen Analyse« in direktem Zusammenhang mit der *Theorie der musikalischen Reproduktion* stehen, die ihrerseits, wie Gianmario Borio anmerkt, »eine Theorie der musikalischen Analyse implizit enthält«¹⁵⁷. Analyse ist, um den eingangs aufgenommenen Faden weiterzuspinnen, auf Interpretation in theoretischer wie in praktischer Hinsicht zielend, »allerorten« Voraus-Setzung:

»Technische Analyse ist allerorten vorausgesetzt und oft dargelegt, bedarf aber des Zusatzes der Deutung im Kleinsten, wenn sie über die geisteswissenschaftliche Bestandsaufnahme hinausgehen, das Verhältnis der Sache zur Wahrheit ausdrücken soll.«¹⁵⁸

Anhand von Adornos Analysen aus dem *getreuen Korrepetitor* wäre nicht nur zu zeigen, dass Adorno auf ein traditionelles analytisches Instrumentarium zurückgreift, sondern auch, dass ebendieses entscheidend durch den Blick der Wiener Schule auf Beethoven vorgeprägt ist. Dies freilich setzte einen umfangreichen Textvergleich der Analysen der Wiener Schule voraus, den ich an dieser Stelle aus rein textökonomischen Gründen nicht zu leisten vermag; folgen wir daher einer kurzen methodischen Selbstreflexion Adornos über einige seiner eigenen Analysen von Werken der Wiener Schule:

»Insofern sind die Analysen traditionell, nach dem Maß der Wiener Schule, von freier Atonalität und Zwölftontechnik, die, wie man weiß, ineinander übergehen. Die Beschränkung gehorcht einer Absicht. Gerade bei der bis vor kurzem als Zerstörerin gescholtenen Musik des Schönbergkreises bedarf es der Tradition; um Webern richtig aufzuführen, bei dem der Primat des musikalischen Sinns ungebrochen noch in den aufgelöstesten Strukturen herrscht, muß man nicht nur deutend in die Texte sich versenken, sondern auch, lax gesprochen, wissen, wie diese Musik geht.«¹⁵⁹

Das Stichwort »traditionell« in Bezug auf das analytische Instrumentarium verdeutlicht, dass Adorno die darin liegende Diskrepanz nicht nur – um auf die Traditionsverbundenheit der Musik der Wiener Schule hinweisen zu können und damit den Vorwurf der Destruktion der musikalischen Tradition abwehren zu können – bewusst in Kauf nimmt, sondern auch in eine eigene, dialektisch umschlagende Argumentationsfigur transformiert – diejenige der bestimmten

Rätselungen. Zum Problem der musikalischen Analyse oder Notizen zu Adornos *Beethoven-Fragmenten*«.

157 | Borio, »Werkstruktur und musikalische Darstellung. Reflexionen über Adornos Interpretationsanalysen«, S. 200.

158 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/33.

159 | Adorno, *Der getreue Korrepetitor*. Vorrede, XV/161.

Negation der Tradition. Hierin manifestiert sich einmal mehr die Zugehörigkeit Adornos zur Wiener Schule. Diese Argumentationsfigur erweist sich bis in die musikalische Analyse hinein als tragend, letztlich um den Primat des musikalischen Sinns zu retten. In dem späteren Vortrag über das »Problem der musikalischen Analyse« führt Adorno diese Linie dieses Selbstkommentars weiter, wenn er das Programm seines eigenen analytischen Vorgehens skizziert. Hier findet sich die obige Argumentationsfigur in Hinblick auf das Verhältnis von thematischer Arbeit und athematischem Komponieren:

»Bei sogenannter athematischer, freier Atonalität liegen die Verhältnisse ganz anders, und ich spreche gerade davon, weil ich mich hier analytisch auf viel festerem Boden fühle, als ich das mir selbst der seriellen und postseriellen Musik gegenüber bescheinigen kann. Man wird hier – und dabei denke ich nun vor allem wieder an Webern – auf gewisse Umformungen der Kategorien der traditionellen thematisch-motivischen Kompositionsweise stoßen. Ich habe einmal versucht das an einigen der exponiertesten Werke von Webern wie den Bagatellen und den Violinstücken zu entwickeln. Hier wäre der Umschlag der traditionellen Kategorien musikalischen Zusammenhangs, also der motivisch-thematischen, in ein ihnen Entgegengesetztes zu verfolgen und zu zeigen. Die thematische Technik der entwickelnden Variation, die ja unablässig Neues, und zwar radikal Neues, aus dem Alten bringen muß, wird radikalisiert zur Negation dessen, was man thematische Arbeit genannt hat. Und diesen Zusammenhang, diesen Umschlagpunkt eigentlich, müßte in solcher Musik Analyse treffen.«¹⁶⁰

In seiner berühmten »Interpretationsanalyse« von Weberns *Bagatellen* op. 9 stellt Adorno ebendieses Problem in das Zentrum seiner Ausführungen, wenn er mit dem dialektischen Umschlag des thematischen Komponierens in einer athematischen Komposition operiert. Diese Überlegung Adornos gründet letztlich in dem Bestreben, die freie Atonalität als bestimmte Negation der Tonalität und damit das athematische Komponieren als bestimmte Negation traditioneller thematischer Arbeit zu etablieren. Einem Begriff der Athematik, wie er in diesen Webern-Analysen Adornos Verwendung findet,¹⁶¹ würde man in der Wiener Schule mancherorts vermutlich vehement widersprechen,¹⁶² und genau genom-

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

161 | »Die Stücke sind [...] athematisch: es wird nicht mit wiederkehrenden und variierten Motiven gearbeitet.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/281.)

162 | Vgl. in diesem Zusammenhang die von Regina Busch dargestellte Diskussion zwischen Spinner und Kolisch über die Frage, ob Schönbergs *Phantasy* op. 47 als athematische Komposition bezeichnet werden könne (Busch, »Thematisch oder athematisch?«, S. 7-9). Borio hat in verschiedenen Publikationen dieses tiefgreifende Problem in Bezug auf die Analyse von Schönbergs *Phantasy* op. 47 weitergehend diskutiert, vgl. beispielsweise Borio, »Zwölftontechnik und Formenlehre. Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer«, S. 307-321, und Borio, »Werk-

men spricht auch Adornos eigenes analytisches Vorgehen dagegen, ist doch die Überlegung, hinter der Athematik verberge sich thematische Arbeit, die quasi als negierte Folie erhalten bleibe, nicht sonderlich überzeugend, dergestalt, dass – neben den Punkten, die gerade in rein analytischer Hinsicht an der Bagatellen-Analyse kritisiert wurden¹⁶³ – auch eine gewisse prinzipielle Fragwürdigkeit innerhalb von Adornos Vorgehen nicht wegzudiskutieren ist: Einen einzelnen Ton *cis* beispielsweise in dieser Weise thematisch respektive mit »musikalischem Sinn« aufzuladen, dass ihm eine derartige Bedeutung zugesprochen werden kann, wie es bei Adorno der Fall ist,¹⁶⁴ lässt sich nur bedingt von der ästhetischen Erfahrung stützen, widerspricht also gewissermaßen auch dem Status der Interpretationsanalysen als »Höranalysen«. Mit seinen kunstvollen Dialektizismen bezüglich eines Umschlags der thematischen Arbeit in Athematik verdeckt Adorno meines Erachtens an dieser Stelle ein veritables Problem, das in den Beethoven-Fragmenten viel offener diskutiert wird. Dort notiert Adorno die Vermutung, dass »die konsequent athematische Musik prinzipiell zeitlos«¹⁶⁵ sein könnte. Ohne das im Folgenden in Bezug auf die Problematik der musikalischen Zeit zu Verhandelnde vorwegzunehmen, ist hier zu konstatieren, dass die Konsequenzen dieser Einsicht äußerst weitreichend sein können, wenn, wie es in einem weiteren Beethoven-Fragment heißt, an die Zeit gewissermaßen der Sinn der Musik schlechthin geknüpft ist.¹⁶⁶ Es ergibt sich an dieser Stelle eine prekäre Dichotomie, die thematisches als integrales Komponieren nicht nur an die dynamische Zeit bindet, sondern auch als konstitutiv für musikalischen Sinn schlechthin herausstellt, während athematische Musik nicht nur zeitlos, sondern – so wäre konsequent zu folgern – auch gewissermaßen sinnlos wird.

Blinder Fleck

Adorno hat nicht nur in einer Notiz zur 5. Auflage der *Philosophie der neuen Musik* auf diesen Zusammenhang Bezug genommen, wenn er festhält, der Autor würde sich noch nachdrücklicher als damals um die Vermittlung bemühen, welche die »Bewegung des musikalischen Materials durch das konkrete Werk erfährt«¹⁶⁷, sondern hat darüber hinaus in dem späten Vortrag »Zum Problem der musikalischen Analyse« ebendiese Diskrepanz in Hinsicht auf die »Not-

struktur und musikalische Darstellung: Reflexionen über Adornos Interpretationsanalysen«, S. 207-214.

163 | Vgl. de la Motte, »Adornos musikalische Analysen«, S. 56f.

164 | Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/284f.

165 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/107.

166 | »Der Sinn der Musik, verlangt den Vorblick, der gar nicht von ihr selbst, sondern nur von der akkumulierten Musiksprache geleistet werden kann.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/106.)

167 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/199; vgl. hierzu auch Dahlhaus, »Aufklärung in der Musik«, S. 127.

wendigkeit, den Begriff der Analyse weitgehend zu modifizieren,«¹⁶⁸ herausgestrichen. Wenngleich dieser Selbstkritik meines Erachtens nicht der Status einer vollständigen »Kehre« innerhalb des gesamten musikanalytischen Denkens Adornos zugeschrieben werden sollte, da diese Überlegungen bei Adorno zunächst noch dezidiert auf den Bereich der Kompositionen Alban Bergs beschränkt sind,¹⁶⁹ denen auch in analysetechnischer Hinsicht eine besondere Stellung beizumessen ist, enthält dieser späte Vortrag aus Adornos Todesjahr einen meines Erachtens äußerst wichtigen Hinweis:

»Sie [die Analyse, n.u.] hat zur Aufgabe also, nicht das Werk zu beschreiben [...] sondern das Problem eines jeglichen Werkes genau aufzudecken. Analyse heißt soviel wie eines Werkes innewerden als eines Kraftfeldes, das um ein Problem geordnet ist. [...] Hat man einmal das Problem eines Werkes, ich möchte beinahe sagen, den blinden Fleck eines Werkes, erkannt, so werden von dort aus die Einzelmomente in ganz anderer Weise aufgeheilt, als durch die sogenannte Reduktionsmethode üblichen Stils.«¹⁷⁰

Der hier exponierte Begriff des blinden Flecks als eines durch die Analyse aufzudeckenden Problems eines konkreten Werkes könnte gewissermaßen als zentrale Schnittstelle der Diskurse um Produktion, Reproduktion und Rezeption mannigfaltige Konsequenzen zeitigen.¹⁷¹

Wenngleich ich oben angemerkt habe, dass Adorno die Notwendigkeit der Modifikation der »Methode« der musikalischen Analyse in seinem Analyse-Vortrag zunächst in Hinsicht auf die Musik Alban Bergs ausführt, so ist es dennoch unumgänglich, die Relevanz dieser Überlegungen für Adornos analytische Hinweise zu Beethoven zu überprüfen: Gilt das, was Adorno als Utopie der gelingenden Analyse ausführt, nur für die Musik Bergs oder auch für *alle* Musik? Gilt das hier skizzierte Modell in Abweichung, in Entgegensetzung oder in Ergänzung zur traditionellen Analyse, die im Prinzip immer eine Beethoven-Analyse darstellte, wurden doch die entscheidenden Techniken, Kategorien und Begriffe an den Kompositionen Beethovens entwickelt? Diese Fragen sind an dieser Stelle nicht zu beantworten, festzuhalten ist zunächst, dass die Ansprechpartner im Analyse-Vortrag vor allem Beethoven und Berg sind – die Verweise

168 | Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 87.

169 | Vgl. Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 87f.

170 | Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 84f.

171 | Um das Verhältnis beispielsweise in Hinblick auf die musikalische Reproduktion an dieser Stelle äußerst simpel zu fassen: Hat die Analyse einen blinden Fleck der Komposition ausgemacht, steht es der Interpretation nun frei, sich hierzu unterschiedlich zu verhalten; diese Möglichkeiten fasst Adorno mit den Kategorien »Kritik« und »Rettung«. Hinrichsen hat eine der »Rettungen« am Beispiel einer Schubert-Interpretation Schnabels näher beleuchtet, vgl. Hinrichsen, »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten«. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, S. 212-221.

auf Brahms stellen lediglich eine Verlängerung der Verweise auf Beethoven dar –, wiederum schimmert hier also, ungeachtet der Frage, ob eine Entgegensetzung thematisiert wird, der Parallelisierungstopos der Wiener Schule durch.

Nach unseren kursorischen Erkundungen des Begriffsfeldes der musikalischen Analyse ist als Basis des Folgenden festzuhalten, dass Adorno zwar selbst keine ausgeführten Analysen hinterlassen, er sehr wohl aber, wie Ludwig Holtmeier ausführt, das utopische Modell einer gelingenden Analyse entworfen habe: »Das Einzelne nicht ans Ganze zu verraten und im Blick auf das Ganze nicht das Einzelne zu verlieren, bleibt die Aufgabe auch der musikalischen Analyse der Zukunft. Adorno hat das Modell dazu gestellt.«¹⁷² Wenngleich entgegen Holtmeiers Einschätzung¹⁷³ darauf zu insistieren ist, dass Adornos Analytik durchaus ein Vorbild, nämlich das der Wiener Schule, besitzt, und zwar auch bereits in der Vorformulierung der Problematik einer Vermittlung von Besonderem und Allgemeinem, so ist der grundsätzlichen Einsicht Holtmeiers zuzustimmen, dass Adornos analytische Skizzen quasi als Wegweiser diejenige systematische Stelle bezeichneten, die musikalische Analyse sinnvoll auszufüllen hätte – bekanntlich beschreitet der Wegweiser den von ihm gewiesenen Weg selbst jedoch nicht. Eine ausgeführte Theorie der musikalischen Analyse hätte darüber hinaus die von Adorno explizit wie implizit aufgewiesenen Antinomien zwischen einer grundlegend vorausgesetzten Notwendigkeit und einer gleichzeitigen immanenten Unmöglichkeit sich stets zu vergegenwärtigen, bedenkend, dass immer,

»wenn bei Denkern von der Kraft von Marx oder von Hegel oder von Kant eine Sache antinomisch stehen bleibt [...] es gewöhnlich nicht gut ist, wenn man diese Antinomien naseweis auflöst; sondern [...] es im Allgemeinen viel besser ist, wenn man versucht, der Notwendigkeit einer solchen Antinomie sich zu versichern.«¹⁷⁴

Theoriearchitektonische Erkundungen

Im Folgenden steht – sukzessive der Beethoven-Deutung Adornos näher kommend – die Frage nach dem theoretischen Ort der Beethoven-Deutung innerhalb der Schriften Adornos im Raum. In diesem Zusammenhang ist zunächst die Quellenbasis der veröffentlichten und nicht veröffentlichten Texte und Textfragmente Adornos, die sich dezidiert mit Beethoven befassen, näher zu betrachten, um dann auf dieser Basis in »theoriearchitektonischen Erkundungen« insbesondere das Verhältnis der größeren veröffentlichten musikästhetischen Schriften zu den Beethoven-Fragmenten diskutieren zu können.

172 | Holtmeier, »Adorno analyzing – analyzing Adorno«, S. 196f.

173 | Vgl. Holtmeier, »Adorno analyzing – analyzing Adorno«, S. 196.

174 | Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, NaS IV.16/80.

Beethoven in den Schriften Adornos

Ungezählte musikologische Auseinandersetzungen mit Fragen des Spätstils im Allgemeinen und desjenigen Beethovens im Speziellen zehren bekanntlich von den wenigen Sätzen, die Adorno in seinem 1934 geschriebenen, 1937 erstmals in Prag publizierten und im Jahre 1963 als Eröffnungstext in die Sammlung *Moments Musicaux* aufgenommenen Essay »Spätstil Beethovens« zur Charakterisierung einiger später Werke Beethovens formuliert hatte. Die Überlegungen zum Spätstil gehören nicht nur zu den ersten Überlegungen Adornos zu Beethoven, die direkt und indirekt eine breitere Rezeption erfuhren,¹⁷⁵ sondern markieren – wie oben bereits bemerkt – gemeinsam mit der dazugehörigen analytischen Glosse über die *Bagatellen* op. 126 ihrerseits auch den Beginn der Auseinandersetzung Adornos mit Beethoven überhaupt.¹⁷⁶ Der Anordnung der Sammlung der *Moments Musicaux*, die den Spätstil-Essay an den Anfang und den 1957 geschriebenen Aufsatz über das »Verfremdete Hauptwerk« – die *Missa Solemnis* – an das Ende stellt, eignet in diesem Zusammenhang somit eine

175 | Die Breite der Rezeption der Erstpublikation in den *Blättern für die tschechoslowakische Republik*, dem *Auftakt*, darf angesichts der Umstände kurz vor Ausbruch des Krieges zwar nicht überschätzt werden, wenngleich davon auszugehen ist, dass ein engerer Kreis durchaus hiervon – mitunter auch durch »inoffizielle« Verbreitung, wie es beispielsweise in dem Briefwechsel mit Křenek sich andeutet – Kenntnis erlangte; spätestens durch die Aufnahme zentraler Passagen des Spätstil-Aufsatzes in die *Philosophie der neuen Musik* war die Spätstil-Deutung Adornos jedoch einer breiteren Leserschaft zugänglich. Wenngleich die Spätstil-Deutung innerhalb des *Doktor Faustus* natürlich nicht mit derjenigen Adornos direkt zu identifizieren ist, stellt auch der Roman in Hinsicht auf Fragen der Rezeption einen wichtigen Bezugspunkt dar; Thomas Mann lag die 1937 publizierte Fassung des Spätstil-Aufsatzes bei der Arbeit an seinem *Doktor Faustus* selbstverständlich vor. Da ich auf den *Doktor Faustus* nicht näher eingehen werde, möchte ich hier auf zwei der wichtigen Arbeiten zu diesem Themenkomplex verweisen: In seiner als abschließend konzipierten Betrachtung hat Rolf Tiedemann das Engagement Adornos bei der Formulierung dieses Romans aus philologischer Perspektive abgehandelt, vgl. Tiedemann, »Mitdichtende Einfühlung«. Adornos Beiträge zum *Doktor Faustus* – noch einmal«, S. 9-33. In Hinblick auf die Bedeutung der Beethoven-Deutung Adornos hat – wie bereits erwähnt – Elvira Seiwert auch den Themenkomplex um den Spätstil aus der Sicht der Musik eingehend diskutiert, vgl. Seiwert, *Beethoven-Szenarien*, besonders S. 106-122. Die jüngst erschienene *Große Kommentierte Ausgabe* vom *Doktor Faustus* erteilt über die Mitarbeit Adornos darüber hinaus ebenfalls Auskunft, vgl. Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*.

176 | Vgl. den Brief von Adorno an Křenek vom 29. März 1935, in dem es mit einem gewissen Pathos heißt: »Der Aufsatz ist das *erste*, was ich je über Beethoven zu schreiben wagte.« (Brief von Adorno an Křenek vom 29. März 1935, in: Adorno/Křenek, *Briefwechsel*, S. 76, Hervorhebung original.)

mehrfache Programmatik,¹⁷⁷ dergestalt, dass diese beiden Texte, die in chronologischer Hinsicht die Beethoven-Auseinandersetzung Adornos umrahmen,¹⁷⁸ hier quasi auch inhaltlich den Bezugs-Rahmen der in diesem Band versammelten Texte über Musik darstellen. Dies ist von besonderem Interesse, gibt doch auf diese Weise bereits die Textdramaturgie berechtigt Auskunft über die Grundstrategie Adornos, Beethoven als das Paradigma¹⁷⁹ der Annäherung an die Musik schlechthin zu etablieren. Fast scheint es, als müsste sich Adorno im Rückblick der Dignität seines musikschriftstellerischen Querschnittes mit ebendiesem Beethoven-Rahmen versichern, um dann auch ruhigen Gewissens über Schubert, Weber, Mozart, Ravel, Křenek, Weill und Zillig – Komponisten, die im Rahmen der Theoriebildung Adornos eine gebrochene, problematische oder vollkommen exterritoriale Stellung innehaben – sowie schließlich gar über den Jazz handeln zu können, hat er doch in den beiden Rahmentexten dargelegt, dass auch er an Beethoven musikalisch »denken« gelernt hat.

Neben einigen kleineren (Gelegenheits-)Texten – wie beispielsweise einer Rezension der Beethoven-Symphonien-Aufnahmen von René Leibowitz¹⁸⁰ – finden sich im Rahmen der *Gesammelten Schriften* natürlich zahlreiche Passagen, die sich mit der Musik Beethovens auseinandersetzen oder sich in unterschiedlichen Zusammenhängen auf diese berufen. So sind die *Ästhetische Theorie*, die *Negative Dialektik*, die *Philosophie der neuen Musik* und die *Musikalischen Monographien* über Berg, Mahler und Wagner ebenso von Hinweisen zu Beethoven durchzogen wie die größeren musikästhetischen Aufsätze der Fünfziger- und Sechzigerjahre, die sich vorrangig Fragen der neuen und neuesten Musik widmen. Bereits daran wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit Beethoven für Adorno einen eminent hohen Stellenwert besitzt; Beethoven steht immer im Zentrum seines – auch philosophischen – Denkens, von welchem, quasi als »Centralsonne« (Hans von Bülow), Licht auf das Umliegende fällt.

Wenngleich die Summe dieser Passagen mitnichten eine zufällige Ansammlung isolierter Gedankenketten darstellt, ergibt die bloße Zusammenschau der einzelnen Stellen jedoch noch nicht das Bild einer zusammenhängenden, systematisch ausformulierten Beethoven-Deutung Adornos; Aufgabe der folgenden Überlegungen ist es daher, Verbindungsfäden zwischen den veröffentlichten Bü-

177 | Vgl. dazu auch Hinrichsen, »Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in der Musikästhetik Theodor W. Adornos«, S. 157-159.

178 | Nach dem Aufsatz über die *Missa Solemnis* hat Adorno nichts mehr über Beethoven direkt publiziert und auch im Rahmen seiner Fragmente nur noch wenig zu Beethoven notiert; so weit ich informiert bin, wird Bettina Schergaut in ihrer Dissertation einige Gründe für dieses vermeintliche Verstummen angeben, hierbei die These ausführend, dass mit dem *Missa*-Aufsatz das philosophische Problem der Metaphysik, das dann im Rahmen der *Negativen Dialektik* seinen theoretischen Ort finde, (erneut) virulent geworden sei.

179 | Vgl. hierzu aus der Perspektive Schuberts Hinrichsen, »Produktive Konstellation«, S. 158f.

180 | Vgl. Adorno, »Beethoven im Geist der Moderne«, XIX/535-539.

chern, Aufsätzen und Vorträgen und denjenigen 370 Fragmenten zu knüpfen, die Adorno dezidiert in Hinblick auf das zu schreibende Beethoven-Buch notierte.

Beethoven. Philosophie der (neuen) Musik

In Weiterführung des bis hierher über die Bezugnahme der Wiener Schule auf Beethoven und das Verhältnis Adornos zum theoretischen Projekt einer integralen Kompositionslehre der Wiener Schule Diskutierten sei im Folgenden zunächst der Frage nach der spezifischen Stellung Beethovens innerhalb der *Philosophie der neuen Musik* als der wohl prominentesten und wirkungsmächtigsten musikästhetischen Schrift Adornos nachgegangen, deren systematischer Anspruch sich nicht nur im Titel, sondern in besonderem Maße auch in ihrer strukturellen Anlage manifestiert. Da bekanntlich die Auseinandersetzung mit dem Komponieren Schönbergs den musikästhetischen Kern der *Philosophie der neuen Musik* – und zwar nicht nur des Schönberg-Teils – darstellt, impliziert dies gewissermaßen die Frage nach dem Verhältnis von Schönberg und Beethoven innerhalb der musikästhetischen Systematik Adornos und findet ein direktes Pendant in dem bereits skizzierten, sich in zahlreichen Schriften der Wiener Schule manifestierenden Topos einer direkten Parallelisierung. Dass Adorno sich jedoch genötigt sah, einen zweiten Teil zu dem zunächst nur einzeln geplanten Schönberg-Teil, der als Exkurs zur *Dialektik der Aufklärung* konzipiert war, zu verfassen, dokumentiert den hiermit verbundenen, in der Vorrede der *Philosophie der neuen Musik* unmissverständlich erhobenen Anspruch, über die neue Musik als ganze musikästhetisch relevante Aussagen treffen zu können; zu konstatieren ist, dass es mit dem zweiten Teil der *Philosophie der neuen Musik* prinzipiell weniger darum ging, die Musik Strawinskys adäquat zu reflektieren, als vielmehr darum, der Musik Schönbergs in einer dialektischen Bewegung die ihr »polar entgegengesetzte Verfahrungsweise« gegenüberzustellen.¹⁸¹ Diese Überlegung in theoriearchitektonischer Hinsicht weitergeführt, erhielt dann der Name Strawinskys in diesem Zusammenhang freilich eine gewisse Beliebigkeit, genauso gut hätte sich Adorno auf einen anderen *anderen* Komponisten stützen können. Die direkte Gegenüberstellung von Schönberg und Strawinsky nimmt in dieser starren Antithetik jedoch ihrerseits Bezug auf eine spezifische musikhistorische Konstellation der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre: Schönbergs Tätigkeit in Berlin, die Zeit der *Satiren* und die Zeit des erstarkenden Neoklassizismus, also eine Zeit, in der Schönberg, wie er selbst in zahlreichen seiner kleineren Schriften aus dieser Zeit notierte, zum ersten Mal die Themenführerschaft in Hinsicht auf die Neue Musik zu verlieren drohte und diesem Umstand einerseits mit scharfer Polemik, andererseits aber auch mit einigen eigenen kompositorischen Versuchen begegnete, die in diversen musikalischen und ästhetischen Aspekten als eine Annäherung an die inkriminierte Richtung gewertet werden könnten. Adorno schreibt mit dieser Konstellation in der *Philo-*

181 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/10.

sophie der neuen Musik somit eine Argumentationsfigur fort, die zeitgebunden in einer spezifischen Situation der Wiener Schule ihre Wurzeln findet.¹⁸²

Über die Verknüpfung der Argumentation Adornos mit den üblichen musiktheoretischen Motiven und strategischen Legitimationslinien der Wiener Schule und die gleichsam indirekte Exposition einiger der zentralen musikästhetischen Motive hinaus, die ihrerseits in den Fragmenten des Beethoven-Buches eine grundlegende Rolle spielen, zielen meine folgenden Überlegungen nunmehr darauf, die eingangs lancierte These, die *Philosophie der neuen Musik* sei als der kontrastierende Dialogpartner des Beethoven-Buches im Sinne einer dezidierten »Philosophie der Musik« innerhalb des Œuvres Adornos als eines idealen Gesamttextes zu lesen, auf der Basis einer »stereoskopischen Lektüre«

182 | Reinhard Kapp machte mich dankenswerterweise darauf aufmerksam, dass diese Überlegung aus musikhistorischer Sicht problematisch sei, da die Polarität zwischen Schönberg und Strawinsky bis weit in die Nachkriegsjahre eine musikhistorische Tatsache darstelle, für die folgende Generation tatsächlich von zentraler Bedeutung sei und Adorno mit dieser Gegenüberstellung damit auch noch zu dem Erscheinen der *Philosophie der neuen Musik* auf der Höhe der musikhistorischen Zeit sich befinde. So ließe sich der kompositorische Weg von Boulez gewissermaßen als Weg zwischen seinen Lehrern Messiaen und Leibowitz beschreiben, worin sich gewissermaßen die Dichotomie Strawinsky (Messiaen) versus Schönberg (Leibowitz) manifestiere. (In diesen Zusammenhang gehört auch die These von Inge Kovács, dass die Parole »Schönberg est mort« in Wahrheit eine »Abrechnung« von Boulez mit seinem Lehrer Leibowitz darstelle, vgl. Kovács, »Warum Schönberg sterben mußte«, S. 325ff.) Auch ließe sich die These, dass der Serialismus gewissermaßen aus dem Versuch einer Verbindung von Schönberg und Strawinsky entwickelt worden sei, anhand musikalisch materialer Sachverhalte recht plausibel darstellen, man denke an die Einbeziehung der rhythmischen Dimension. Der Einwand von Kapp ist aus musikhistorischer und auch kompositionstechnischer Hinsicht vollkommen korrekt. Wenn ich oben dennoch an dieser Überlegung festhalte, so geschieht dies ausschließlich in theoriearchitektonischer Perspektive bezogen auf die ästhetische Systematik Adornos. Adorno verhandelt in der *Philosophie der neuen Musik* diese Dichotomie eben gerade nicht gleichwertig, es geht ihm augenscheinlich nicht um die Musik Strawinskys, sondern um das dialektisch Andere der Musik Schönbergs. Dies erweist sich nicht zuletzt darin, dass ganz anders gelagerte Argumentationsfiguren in Bezug auf Strawinsky herangezogen werden, als dies in Hinsicht auf Schönberg der Fall ist; der Strawinsky-Teil reflektiert subkutan Überlegungen der psychoanalytisch angehauchten, soziologischen amerikanischen Studien Adornos, die für den Schönberg-Teil keine große Rolle spielen. Wäre Adorno an dieser Stelle wahrhaft auf der Höhe der musikhistorischen Zeit, so müsste er die Polarität Schönberg und Strawinsky in musikästhetischer Hinsicht auf gleicher Augenhöhe verhandeln. Ob Schönberg – vielleicht in diesem Fall gerade theoretisch helllichtiger – genau dies im Blick hatte, als er gegen die *Philosophie der neuen Musik* einwandte, so dürfe man auch über Strawinsky nicht sprechen, bleibe dahingestellt, vgl. Stuckenschmidt, *Schönberg*, S. 461f.

zu konkretisieren. Entgegen der von der Adorno-Forschung üblicherweise verfolgten Auslegekunst, die sich nur allzu oft als jeglicher kritischer Eigenreflexion abholder Positivismus erweist, werde ich hierbei Adornos konstellatives Denken partiell auflösen und »linearisieren« – zunächst in textchronologischer Perspektive, um zu zeigen, wie Adorno seinen Text eröffnet und gleichsam strategisch entwickelt, sodann systematisch, um die kritische Diskussion der Zwölftontechnik ihrem Argumentationsgang folgend nachzeichnen zu können.

Philosophie der Musik heute ist möglich nur als Philosophie der neuen Musik

Ihren Ausgang nehme unsere kurze Untersuchung bei dem Beginn der »Einleitung«, deren Komposition in formaler respektive textstruktureller Hinsicht besondere Beachtung verdient: Nachdem er durch wörtliche und erstaunlicherweise auch namentlich gekennzeichnete Zitate¹⁸³ seiner »Helden« Hegel,¹⁸⁴ Benjamin und Schönberg den theoretischen Begriffsrahmen der Arbeit abgesteckt hat, stellt Adorno – ausgehend von einer flüchtigen Skizze eines Panoramas des zeitgenössischen Komponierens, die neben Strawinsky auch Bartók, Hindemith, Milhaud, Schostakowitsch und Britten verzeichnet – sogleich provokant die grundlegende Stoßrichtung der gesamten Arbeit fest: »Die Geschichte der neuen Musikbewegung duldet kein »sinnvolles Nebeneinander der Gegensätze« mehr.«¹⁸⁵ Das Fehlen von Kriterien für die Bewertung neuer Musik beklagend,¹⁸⁶ kehrt Adorno sodann den üblichen Vorwurf der Unverständlichkeit der neuen Musik um; dabei dient wie üblich – eine ähnliche Bewegung konnten wir bereits in dem Eingriff der Wiener Schule in die Debatten um die skandalumwitterte Uraufführung des Zweiten Streichquartetts op. 10 von Schönberg beobachten – Beethoven als Bezugspunkt, er wird diesmal in einer Inversion des »parallelisierenden Legitimationsarguments« als verankernder Gewährsmann in der musikalischen Tradition genannt:¹⁸⁷ Dabei ist die Meinung, Beethoven

183 | Dies ist – darauf möchte ich besonders hinweisen – im Rahmen der Texte Adornos durchaus als signifikante Besonderheit zu werten, nur selten werden Zitate von ihm überhaupt als direkte Zitate angeführt und wohl noch seltener mit derartiger Akkuratess nachgewiesen.

184 | Auf die enge Verbindung der *Philosophie der neuen Musik* zu Hegel hat Nikolaus Bacht hingewiesen und hierfür neben stichhaltigen philologischen Argumenten auch »textstrukturelle« Beobachtungen bezüglich der seltsamen Komposition des Anfangs mit einer »Einleitung« und einer »Vorrede« ins Feld geführt: »In 1948, Adorno wrote the Stravinsky part and revised the whole manuscript according to Hegelian principles. As if he wanted to indicate this unmistakably, he prefaced the two main parts with an *Einleitung* and a *Vorrede* just as Hegel did with *Phenomenology of Spirit*.« (Bacht, *Music and Time in Adorno*, Kapitel: »Eternal Recurrence of the Same in *Philosophy of New Music*«.)

185 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/14f.

186 | Vgl. insbesondere Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/17f.

187 | Dass Schönberg mit dem Vorwurf des Intellektualismus, des Konstrukti-

sei verständlich und Schönberg unverständlich, objektiv Trug.«¹⁸⁸ Ab hier stellt die Parallelisierung zwischen Schönberg und Beethoven das Grundgerüst der gesamten weiteren Diskussion dar; nachdem die musiktheoretische Kategorie der »Fasslichkeit« – der Begriff findet sich expressis verbis unmittelbar vor der oben zitierten Passage – zur Sprache gebracht wurde, darf der hiermit in der Wiener Schule stets auf das Engste verklammerte Begriff des musikalischen Zusammenhangs natürlich nicht fehlen:

»Der musikalische Zusammenhang, der den Sinn stiftet, bleibt in jeder frühen Beethoven-sonate dem durchs Radio dressierten Hörer nicht weniger verborgen als in einem Schönbergquartett, das ihn wenigstens daran mahnt, daß sein Himmel nicht voll der Geigen hängt, an deren süßem Ton er sich weidet.«¹⁸⁹

vismus und des Rationalismus sich auseinanderzusetzen die Notwendigkeit sieht, erweist sich nicht nur in den hierfür einschlägigen Vorträgen wie »Heart and Brain in Music«, »How one becomes lonely« und »My Evolution«, sondern durchzieht einen Großteil der kleineren Schriften und Notizen spätestens seit Mitte der Zwanzigerjahre. Gerne rekurriert er in diesem Zusammenhang auf die Formulierung »Hirnbesitzer«, mit der Beethoven einen Brief an seinen Bruder signierte und die für ebendiese Frage gleichsam umdeutend in Dienst genommen wird (vgl. Schoenberg, »New Music, Outmoded Music, Style and Idea«, in: Schoenberg, *Style and Idea* [1950], S. 48f.). Der Hinweis auf diese Anekdote findet sich in unterschiedlichen Zusammenhängen auch bei Adorno, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/119, oder Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/415. Adornos Apologie in der *Philosophie der neuen Musik* unter dem Stichwort »Intellektualismus« steht ganz unter den Vorzeichen der Wiener Schule (vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/20-24), cum grano salis lassen sich die identischen Argumentationsmuster ausweisen, auch die hier innerhalb einer Legitimationsfigur zur Anwendung kommenden musikhistorischen Bezugspunkte (»Kunst der Fuge« – »Beethoven« – »Brahms«) finden in zahlreichen Schriften der Wiener Schule Vorläufer. Die auf diese Passage folgende, etwas bemüht wirkende Verklammerung der Widerlegung der Natürlichkeit des tonalen Systems mit gesellschaftlichen Aspekten, die Adorno schließlich – in allzu monoliner Umkehrung – dazu führt, den Vorwurf an die gemäßigte Moderne zurückzureichen, kann allenfalls als verhärteter Abglanz einiger diesbezüglicher Überlegungen Schönbergs seit der *Harmonielehre* gewertet werden; Schönberg argumentiert an dieser Stelle prinzipiell vorsichtiger: Er verwendet das Argument der nicht beweisbaren Natürlichkeit der Konsonanz hauptsächlich im Zusammenhang mit der Emanzipation der Dissonanz, keineswegs jedoch in einer analogisierenden Übertragung auf gesellschaftliche Aspekte.

188 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/18.

189 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/18. Vgl. zu diesem Themenkreis auch Adorno, *Current of Music*, NaS I.3/passim; Beethoven – insbesondere sein symphonisches Schaffen – stellt auch hier einen grundlegenden Bezugspunkt dar.

Direkt anschließend wird – gleichsam in einer weiteren Variation der erstgenannten Passage nunmehr den berühmt-berüchtigten Begriff des »adäquaten Hörens« ins Spiel bringend – die Perspektive darüber hinaus auch in reproduktionstheoretischer Hinsicht erweitert:

»In Wahrheit verlangt das adäquate Hören derselben Stücke Beethovens, deren Themen der Mann in der Untergrundbahn vor sich hin pfeift, weit größere Anstrengung noch als das der avanciertesten Musik: den Lack von falscher Darbietung und festgefahrenen Reaktionsweisen herunterzuschlagen.«¹⁹⁰

Die Zitation der zentralen Motive und Stichworte der »integralen Kompositionslehre« der Wiener Schule und des nicht minder zentralen Topos der Legitimierung durch eine direkte Parallelisierung Schönbergs mit Beethoven zielt auf die erste Kernthese Adornos, mit der ein erstes Tableau des Argumentationsganges erreicht ist: »Philosophie der Musik heute ist möglich nur als Philosophie der neuen Musik.«¹⁹¹ Dies klingt auch im Zusammenhang der Kompositionslehre der Wiener Schule unmittelbar plausibel; die Forderung, aus der Perspektive der neuen Musik die gesamte Musik zu denken, darf in allen die Musik betreffenden Disziplinen Gültigkeit beanspruchen, nicht nur das Komponieren,¹⁹² sondern auch das Rezipieren¹⁹³ und das Reproduzieren¹⁹⁴ von Musik haben in dem avanciertesten Stand ihren Maßstab. Ebendies gilt, Bezug nehmend auf die bereits mehrfach erwähnte grundlegende Maxime, die als »methodisches Prinzip« über allen (musik)ästhetischen Schriften Adornos schwebt, nunmehr in gleicher Weise für die theoretische Reflexion *aller* Musik. Ein Fragment aus dem Umkreis des Beethoven-Buches aus dem Jahre 1940 – also aus dem Entstehungszeitraum des Schönberg-Teils der *Philosophie der neuen Musik* – heranziehend, scheint sich die Tragweite ebendieser Überlegung durchaus noch zu vergrößern:

190 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/19.

191 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/19.

192 | So heißt es beispielsweise bei Schönberg, dem Komponisten: »Denn nur das Neue, Ungesagte ist in der Kunst sagenswert.« (Schönberg, »Neue und veraltete Musik, oder Stil und Gedanke«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke* [1976], S. 466, Hervorhebungen original; in einer früheren Fassung dieses erstmals 1930 in Prag gehaltenen Vortrages steht anstelle von »sagenswert« tatsächlich »möglich«, womit sich die Tragweite des damit Verhandelten natürlich schlagartig vergrößerte, vgl. TI9.06, S. 1.)

193 | So heißt es beispielsweise bei Adorno, dem Exegeten: »Wer heute Schönberg nicht versteht, kann Beethoven nicht verstehen, sondern stellt sich durch die verdinglichte Gestalt seiner Wirkung die Beziehung zum Werke.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/258.)

194 | So heißt es beispielsweise bei Kolisch, dem Interpreten: »Wer heute Webern nicht aufführen kann, kann auch Mozart nicht aufführen.« (Kolisch, »Religion der Streicher«, S. 118.)

»Es muß als eines der Grundmotive der Arbeit [über Beethoven, n.u.] hervortreten, daß Beethoven, seine Sprache, sein Gehalt, überhaupt die Tonalität d.h. das System der bürgerlichen Musik für uns unwiederbringlich verloren ist und den Aspekt, den wir ihm abgewinnen, nur untergehend gewährt. Der Blick Eurydikens. *Alles* muß daraus verstanden werden.«¹⁹⁵

Ohne an dieser Stelle die hier angedeuteten musikästhetischen Implikationen weiter zu verfolgen, da dies den folgenden Kapiteln vorbehalten sei, könnte man nun freilich auch davon ausgehen, dass eine »Philosophie der *neuen* Musik« lediglich eine zu subsumierende Spezifizierung einer übergeordneten »Philosophie der Musik« darstellte; jene bildete dann bloß einen Teilbereich dieser, das »Beethoven-Buch« – als eine »durchgeführte Philosophie, die ihr Modell am Werk Beethovens fände«¹⁹⁶ – griffe dergestalt »höher« und wäre dementsprechend umfassender anzulegen als das »Schönberg-Buch«. In eine ähnliche Richtung dürfte der Hinweis Tiedemanns zielen, wenn er gerade diese Passage als einen Selbstkommentar Adornos zu seinem (noch) nicht geschriebenen Beethoven-Buch zu lesen vorschlägt:

»Seinem Buch über Beethoven hatte Adorno zuzeiten in großartiger Unbescheidenheit den Untertitel ›Philosophie der Musik‹ zugebracht. Als er später die ›Philosophie der neuen Musik‹ veröffentlichte, war darin an herausgehobener Stelle zu lesen: ›Philosophie der Musik heute ist möglich nur als Philosophie der neuen Musik.‹ Denkbar immerhin, daß Adorno damit verschlüsselt andeuten wollte, weshalb er seine Philosophie der Musik Beethovens noch nicht geschrieben hatte.«¹⁹⁷

Wenn schon nicht die »Philosophie *der* Musik«, so sei doch – »wenigstens« – eine »Philosophie der *neuen* Musik« als eines wichtigen Teilbereiches vorgelegt, ließe sich dieser Erklärungsstrang bewusst einseitig weiterdenkend präzisieren. Dieser Zusammenhang interessiere jedoch nicht als Versuch einer Beantwortung der unbeantwortbaren und meines Erachtens letztlich auch vollkommen irrelevanten Frage, *warum* Adorno sein Beethoven-Buch nicht vollendet habe, sondern es sei an dieser Stelle vielmehr lediglich darauf hingewiesen, dass sich unsere Überlegungen auch bezüglich des jeweiligen theoretischen Ortes der *Philosophie der neuen Musik* und der »Philosophie der Musik« mit Adorno be-

195 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/25, Hervorhebung original. Darauf, dass der *Philosophie der neuen Musik* ursprünglich ein Motto aus dem Umkreis eurydikeischer Metaphorik vorangestellt werden sollte – »Madame Eurydice reviendra des Enfers« (Jean Cocteau) –, hat mich in diesem Zusammenhang dankenswerterweise Bettina Schergaut aufmerksam gemacht; Bacht zeigt an einigen Stellen seiner Arbeit auf, dass dieser Aspekt auch in anderen Zusammenhängen von zentraler Bedeutung ist, vgl. Bacht, *Music and Time in Adorno*. Vgl. diesbezüglich auch Adorno, *Mahler*, XIII/205.

196 | Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, XVIII/160.

197 | Tiedemann, »Vorrede des Herausgebers«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/16.

ständig innerhalb dieses Kräfteparallelogramms zwischen »neuer« und »ganzer« und »neuer« als »ganzer« zu bewegen haben werden.¹⁹⁸

Parallelisierungen

Evident wird genau dieses Changieren zwischen den Spannungspolen Beethoven – im Sinne einer »Philosophie der Musik« – und Schönberg – im Sinne einer *Philosophie der neuen Musik* – in einer Engführung der Schönberg- und der Beethoven-Interpretation gegen Ende des Schönberg-Teils der *Philosophie der neuen Musik*, in welcher Adorno mit einem ausgeführten Eigenzitat aus seinem Aufsatz über den »Spätstil Beethovens«¹⁹⁹ dezidiert auf die Konvergenz seiner Interpretationen der Spätwerke Schönbergs und Beethovens in Bezug auf ihre Spätstilcharakteristik verweist.

»Die Stimmigkeit von Zwölftonmusik läßt sich nicht unmittelbar ›hören‹ – das ist der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr. Nur daß Systemzwang waltet, ist spürbar; weder aber wird er in der konkreten Logik des musikalisch Einzelnen durchsichtig, noch gestattet er dem Einzelnen, von sich aus dorthin sich zu entfalten, wohin es will. Das bewegt aber das Subjekt, von seinem Material abermals sich loszusagen, und diese Lossage macht die innerste Tendenz von Schönbergs Spätstil aus. [...] Die musikalische Sprache dissoziiert sich in Fragmente.«²⁰⁰

Um die Überlegung zu stützen, dass die Ausführungen zu Schönbergs Spätstil an den Reflexionen zum Spätstil Beethovens ihr Modell finden, interessiere hier nicht nur der offensichtliche Umstand des Eigenzitates, sondern auch die Engführung Schönbergs und Beethovens in Bezug auf den Fragmentcharakter und auf die Dissoziation der musikalischen Sprache.²⁰¹ Diese Parallelisierung mani-

198 | Bereits Stephen Hinton hat in seiner Rezension der deutschen Edition der Beethoven-Fragmente auf diesen Umstand hingewiesen, vgl. Hinton, »Adorno's *Unfinished* Beethoven«, S. 149. Wie eines der Beethoven-Fragmente vermuten lässt, war sich Adorno der grundlegenden Parallelität dieser beiden Themenbereiche durchaus bewusst: »Hier liegt eines der missing links zwischen Beethoven und der ›Phil der neuen Musik‹. Nämlich, daß die neue Musik nicht einfach Ausdruck einer veränderten Seelenlage, Suche nach Neuem als solchem usw. ist sondern in der Tat die *Kritik* der Tonalität darstellt, die Negation von deren Unwahrheit, also in der Tat zersetzt, und das ist ihr Bestes (die Schönbergianer tun sehr schlecht daran das zu verleugnen, die Reaktionäre wissen es besser). Dieser Gedanke ist mit dem der objektiven Unwahrheit an Beethoven selbst zusammenzubringen.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/95, Hervorhebung original.)

199 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/114, das anhand des Erstdrucks von 1937 nachgewiesene Zitat findet sich nunmehr in Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/16f.

200 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/113.

201 | »Beim letzten Beethoven spielen die kahlen Konventionen, durch welche

festiert sich darüber hinaus sowohl in der zugrunde liegenden, äußerst ähnlichen Einteilung des Gesamt-Ceuvres in drei Phasen als auch in dem Verweis auf die Fähigkeit zur Selbstkritik, derer beide Komponisten, denen überdies auch der gemeinsame Charakterzug eignet, sich nicht auf einen »Stil« festzulegen,²⁰² gleichermaßen fähig gewesen seien. Nunmehr auch die chronologische Simultaneität der Entstehung des »Schönberg-Teils« und der Niederschrift eines Großteils der Fragmente zu Beethoven in den Blick nehmend,²⁰³ ließe sich auch die Thematisierung der Phase des »frühen« Beethoven, in welcher dieser »den Sinn von Tonalität aus subjektiver Freiheit reproduziert«²⁰⁴ habe, mit der Reflexion von Schönbergs Phase der freien Atonalität, dem »Musikstil der Freiheit«²⁰⁵, in welchem die Verfügung durch das kompositorische Subjekt noch vollends möglich war, innerhalb der Argumentation Adornos ohne allzu große Umschweife in Verbindung setzen.

Von besonderer Relevanz ist die Thematisierung der Phase zwischen der frühen und der späten Periode, die sowohl innerhalb der Schönberg-Deutung als auch innerhalb der Beethoven-Deutung Adornos den neuralgischen Punkt schlechthin darstellt. In Kenntnis der Beethoven-Fragmente und – worauf im Anschluss zurückzukommen sein wird – auch einiger Passagen aus dem Mahler-Buch erinnert nunmehr die kritische Diskussion der Zwölftontechnik, die in der *Philosophie der neuen Musik* bekanntlich einen auffallend breiten Raum einnimmt, an Adornos Kritik am »mittleren« respektive »klassizistischen« Beethoven. Die Bewegung eines Umschlags von größter Freiheit (bei Schönberg die Tonalität, die in der *freien* Atonalität überwunden wird, bei Beethoven die traditionellen Formen, die aus *Freiheit* rekonstruiert werden²⁰⁶) in Unfreiheit (bei Schönberg das Erstarren des Systems in der Zwölftontechnik, bei Beethoven die »Kehrseite der Materialbeherrschung«²⁰⁷, das Ideologisch-Werden des Heroischen) ist für die Interpretationen beider Komponisten in der Sicht Adornos

der kompositorische Strom zuckend gleichsam hindurchfährt, eben die Rolle wie in Schönbergs letzten Werken das Zwölftonsystem.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/115.)

202 | »Die Insistenz, mit der Schönberg die je von ihm aufgeworfenen Fragen weitertreibt, ohne bei einem ›Stil‹, wie ihn etwa die früheren Zwölftonarbeiten repräsentieren, sich zu bescheiden, kann nur mit Beethoven verglichen werden.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/94.) Dies wird auch aus der Perspektive von Beethoven her in den Fragmenten thematisiert, vgl. beispielsweise in Bezug auf die *Eroica* Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/105.

203 | In Bezug auf die Frage der Entstehungschronologien der hier verhandelten Schriften Adornos erlaube ich mir, auf die philologisch fundierte Dissertation von Nikolaus Bacht zu verweisen, vgl. Bacht, *Music and Time*.

204 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/69f.

205 | Vgl. Adorno, »Vers une musique informelle«, XVI/497 in Anlehnung an eine Formulierung Alois Hábas.

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

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

signifikant und für die textstrukturelle »Komposition« der *Philosophie der neuen Musik* in jeder Hinsicht grundlegend. Vorgeschlagen sei, das in der *Philosophie der neuen Musik* nicht ausgeführte Interpretament einer Kritik der heroischen Phase Beethovens, die sich in dieser Direktheit nur in den nachgelassenen Fragmenten findet,²⁰⁸ zu der Kritik der Zwölftontechnik nicht nur parallel, sondern gewissermaßen als ihr Modell zu lesen.

Totalisierungstendenzen

Ihren Ausgang nimmt die kritische Diskussion der Zwölftontechnik bei dem musikhistorischen Verweis, dass mit Beethoven die Durchführung als der Ort der thematischen Arbeit zum Zentrum der musikalischen Form avancieren konnte;²⁰⁹ während bei Beethoven jedoch die thematische Arbeit gewissermaßen noch auf die Durchführung beschränkt gewesen sei²¹⁰ und in einem ausgeglichenen Verhältnis einer Vermittlung durch das kompositorische Subjekt und der allgemeinen musikalischen Sprache gestanden habe,²¹¹ ergreife die thematische Arbeit nunmehr in einer »Totalisierung der Durchführung« sukzessive den gesamten »Satz«, d.h. das gesamte musikalische Geschehen werde dem Prozess der thematischen Arbeit unterworfen, wodurch nicht nur das Verhältnis von subjektiver (thematischer) Arbeit und allgemeinverbindlicher (musikalischer) Sprache, sondern naturgemäß auch das formkonstitutive Verhältnis von Teil und Ganzem ins Ungleichgewicht gerate und letztlich zu einer Vorherrschaft des Ganzen führe. Es kommt hier, wie Adorno beobachtet, zu einem doppelten dialektischen Umschlag, der sich auf zeitlich-formaler Ebene in einem Umschlag von Dynamik in Statik²¹² manifestiert und in Hinblick auf den Umgang

208 | Auch in den Fragmenten ist diese Kritik *an* Beethoven nicht vollständig ausformuliert. Tiedemann hat einige der diesbezüglichen Fragmente unter dem Stichwort »Kritik« zusammengestellt, freilich finden sich hier keineswegs alle der tatsächlich kritischen Fragmente.

209 | »Mit Beethoven aber wird die Durchführung, die subjektive Reflexion des Themas, die dessen Schicksal entscheidet, zum Zentrum der ganzen Form. Sie rechtfertigt die Form, auch wo diese als Konvention vorgegeben bleibt, indem sie sie spontan nochmals erzeugt.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/57f.)

210 | »Darum begnügt sich die eingreifende Variation in den verbindlichsten Werken der Beethovenschen ›Klassik‹ wie der Eroica, mit der Sonatendurchführung als mit einem ›Teil‹ und respektive Exposition und Reprise.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/58.)

211 | »Bei Beethoven und vollends bei Brahms war die Einheit der motivisch-thematischen Arbeit gewonnen in einer Art von Ausgleich zwischen subjektiver Dynamik und traditioneller – ›tonaler‹ – Sprache. Subjektive Veranstaltung zwingt die konventionelle Sprache zum zweitenmal zu reden, ohne als Sprache eingreifend sie zu verändern.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/59.)

212 | Vgl. beispielsweise: »Das Werkzeug kompositorischer Dynamik, die Variation, wird total. Damit kündigt sie der Dynamik den Dienst.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/62.)

mit der thematischen Arbeit – also gewissermaßen in der Behandlung der musikalischen Sprache – in einer Selbstaufhebung der thematischen Arbeit in der Panthematik kulminiert.²¹³ Daraus resultiert eine Tendenz der Totalisierung der gesamten Komposition, einer Vorherrschaft des Ganzen, die aber – das ist der Witz der Argumentation – aus einer fortwährenden, konsequenten Emanzipation des Einzelnen, gleichsam einer »Demokratisierung« der Töne entstanden ist: »Was Freiheit produzierte, schlägt in Unfreiheit um.«²¹⁴ Ebendiese Kategorie der Totalität gehört zu den Momenten, die Adorno als eine »Verklärung des bloßen Daseins« auch an zahlreichen Stellen des klassizistischen Beethoven beobachtet und im Sinne einer Kritik *an* Beethoven dann zu der die *Minima Moralia* und die *Negative Dialektik* antizipierenden Sentenz führt: »Das Ganze als Wahrheit ist immer auch die Lüge.«²¹⁵ Diese Linie der Kritik *an* Beethoven freilich taucht in der *Philosophie der neuen Musik* nicht in dieser Direktheit auf, sondern ist den privaten Beethoven-Fragmenten respektive der »musikalischen Physiognomik« Mahlers vorbehalten. Diese aber beansprucht – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – wesentlich *nicht* den Status einer *Philosophie* der Musik.

Dialektik der Beherrschung des Materials

Aus den Regeln der Zwölftontechnik, die als »Konfigurationen des geschichtlichen Zwanges im Material« eben nicht »willkürlich ausgedacht« sind, sondern sich als historisch notwendige in der Geschichte des musikalischen Materials erweisen, resultiert ein »System der Naturbeherrschung in Musik«,²¹⁶ das »umschlagend gegen die subjektive Autonomie und Freiheit selber sich wendet, in deren Namen die Naturbeherrschung vollzogen ward.«²¹⁷ In ähnlicher Weise thematisiert Adorno auch bei Beethoven eine »Kehrseite der Materialbeherrschung«, der als »Arrangiertes, die Wirkung Berechnendes«²¹⁸ ebenso ein grundlegend negatives Moment eigne:

»Es steht auf des Messers Schneide, wieweit das die *Wirkung* des Gestalteten ist, die Lust, die den Hörer an die dialektische Logik fesselt, und wieweit der *Ausdruck* eben dies vormacht. Das letztere eine Vorform der Massenkultur, die ihre eigenen

213 | »Die Totalität der thematischen Arbeit in der Vorformung des Materials macht jede sichtbare thematische Arbeit in der Komposition selbst zur Tautologie.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/96.)

214 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/259.

215 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/122, dort beide Zitate, Hervorhebungen original. Ich komme auf diesen meines Erachtens zentralen Punkt der Beethoven-Deutung Adornos zurück, weswegen ich es hier bei diesem ersten Hinweis belasse.

216 | Alle Zitate dieser Paraphrase in: Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/65. Diese Ambivalenz gründiert die gesamte Diskussion der Zwölftontechnik nicht nur in der *Philosophie der neuen Musik*.

217 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/66f.

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

Triumphe zelebriert. Dies ist das negative Moment der ›Materialbeherrschung‹ bei Beethoven, die Ostentation. Hier liegt eine der kritischen Einsatzstellen.«²¹⁹

Um letztlich das »Misslingen des technischen Kunstwerks«²²⁰ und die »Ohnmächtigkeit der Subjektivität«²²¹ als von dem Systemzwang der Zwölftontechnik zu verantwortende Konsequenzen aufweisen zu können, rekurriert Adorno auf Wagners Sentenz über die »selbstgestellte« Regel, die sich als repressivste aller möglichen erweist.²²²

An dieser Stelle – und das ist in theoriearchitektonischer respektive hier genauer: theoriestrategischer Hinsicht von bedeutender Relevanz – verlässt Adorno für einen kurzen Augenblick die Parallelführung Schönbergs mit Beethoven; der tatsächlich grundlegende dialektische Umschlag in der Bewertung der Zwölftontechnik erweist sich nunmehr in einem Schritt, in welchem Beethoven als das leuchtende Gegenbeispiel herangezogen wird, allerdings – und das ist auch in Hinblick auf das Verhältnis des Beethoven-Buches zu den *Gesammelten Schriften* von zentraler Bedeutung – gewissermaßen in Reminiszenz desjenigen Beethoven, der die Tonalität noch aus Freiheit reproduziert habe respektive reproduzieren konnte.²²³ Die Kritik am heroischen Beethoven wird hier bewusst verschwiegen, obwohl sie – folgte man der Parallelführung konsequent – an genau dieser Stelle ihren theoretischen Ort hätte, und erhält dergestalt keinen Eingang in die *Philosophie der neuen Musik*. Die Gegenüberstellung der kritischen Phase der Zwölftontechnik und der frühen Phase Beethovens gründiert nunmehr den zentralen Kritik-Punkt der *Philosophie der neuen Musik*:

»Die totale Rationalität der Musik ist ihre totale Organisation. Durch Organisation möchte die befreite Musik das verlorene Ganze, die verlorene Macht und Verbindlichkeit Beethovens wiederherstellen. Das gelingt ihr bloß um den Preis ihrer Freiheit, und damit mißlingt es. Beethoven hat den Sinn von Tonalität aus subjektiver Freiheit reproduziert. Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus.«²²⁴

219 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/119, Hervorhebungen original.

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

221 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/71.

222 | »Der Wagnerische Satz von der Regel, die man selber stelle und dann befolge, enthüllt seinen verhängnisvollen Aspekt. Keine Regel erweist sich als repressiver denn die selbstgestellte.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/69.) Der Hinweis auf das berühmte *Meistersinger*-Diktum findet sich bereits in dem ersten Aufsatz, der seitens der Wiener Schule zur Dodekaphonie veröffentlicht wurde, vgl. Stein, »Neue Formprinzipien«, S. 295.

223 | »Hatte Beethoven das musikalisch Seiende aus dem Nichts entwickelt, um es ganz als Werdendes bestimmen zu können, so vernichtet der späte Schönberg es als Gewordenes.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/77.)

224 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/69f.

Spätstil als Paradigma?

Basierend auf einer stereoskopischen Lektüre der *Philosophie der neuen Musik* und der »Philosophie der Musik« konnte gezeigt werden, dass Adorno seine Schönberg-Deutung nicht nur in Bezug auf die Spätstile mit seiner Beethoven-Deutung parallel führt, sondern sich sowohl bezüglich der Interpretation des »Musikstils der Freiheit« respektive der »aus subjektiver Freiheit« reproduzierten Tonalität als auch hinsichtlich der kritischen Diskussion der Zwölftontechnik respektive der sogenannten heroischen Phase Beethovens deutliche theoriearchitektonische Konvergenzen ergeben. In der Diskussion der Zwölftontechnik in der *Philosophie der neuen Musik* erweist sich hierbei das Ineinanderblenden zweier widerstreitender Tendenzen, einerseits einer Parallelführung von Schönberg und Beethoven, die das parallelisierende Legitimationsargument der Wiener Schule fortschreibt, andererseits aber auch des Etablierens einer Gegeninstanz. Die Konfrontation Schönbergs mit Beethoven als Gegenbeispiel wird dabei mit einem auffälligen Verschweigen der Kritik an Beethoven bewerkstelligt, die in Fortführung der begonnenen Parallelisierung als eine Kritik des klassizistischen Beethoven hätte expliziert werden müssen.

Mit guten Gründen kann nunmehr festgehalten werden, dass das »Beethoven-Projekt« als fundierender Subtext der *Philosophie der neuen Musik* zu lesen ist, auf dessen Folie zentrale Motive, insbesondere in Hinsicht auf die Verschiebung der unterschiedlichen Phasen Schönbergs – Spätstil als Kritik der zum System erstarrten Zwölftontechnik –, überhaupt erst ihre Plausibilität und musikästhetische Brisanz erhalten. Diese These kann noch weiter ausgebaut werden: Die basale Idee, den Spätstil Beethovens als eine Kritik des »heroisch-tonalen-integralen« Komponierens Beethovens zu denken, findet ihre Genese bekanntlich bereits in dem Spätstil-Aufsatz von 1934. Nachdem Adorno im Entstehungsjahr dieses Aufsatzes auch dezidiert von einem Spätstil Schönbergs spricht, ist davon auszugehen, dass die spezifische Spätstil-Charakteristik Schönbergs mit der Spätstil-Charakteristik Beethovens in jenem frühen Aufsatz korrespondiert.²²⁵ Wenn nun, dies zugrunde legend, erstens die parallelisierende Engführung der Spätstile Schönbergs und Beethovens die argumentative Grundlage für die kritische Diskussion der Zwölftontechnik in der *Philosophie der neuen Musik* bietet, und wenn dann zweitens zu beobachten ist, dass die Verlängerung der Zwölftonkritik – die Kritik der neuesten kompositorischen Tendenzen der Fünfziger- und Sechzigerjahre, die im Zentrum zahlreicher späterer musikalischer Schriften Adornos stehen – gewissermaßen das Fundament des musikästheti-

225 | Vgl. Adorno, »Arnold Schönberg (II)«, XVIII/397. Wir befinden uns hier freilich noch in einer Zeit, in der sich die kritische Beleuchtung der Zwölftontechnik durch Adorno erst langsam herauskristallisiert, in musikhistorischer Perspektive auch überhaupt erst herauskristallisieren kann, liegt zu diesem Zeitpunkt dieser »Fund« Schönbergs doch erst ein knappes Jahrzehnt zurück. Allzu verspätet also wäre die Eule der Minerva dieses Mal nicht losgeflogen, vermutlich nimmt ihr Flug seinen Ausgang bei der Frage des Spätstils, und zwar desjenigen Beethovens.

schen Denkens Adornos bildet, dann ließe sich vermuten, dass Adornos gesamte musikästhetische Theorie im Grunde genommen eine ausgeführte Spätstil-Theorie darstellte, die »ihr Modell am Werk Beethovens fände«²²⁶. Damit wäre freilich viel behauptet, ich werde darauf zurückkommen.

Die Mahler-Monographie – ein kleines Beethoven-Buch?

Dass die im Mahler-Zentenarium 1960 erschienene »musikalische Physiognomik«²²⁷ Gustav Mahlers von erstaunlich vielen substantiellen Überlegungen zur Musik Beethovens durchzogen ist, ist spätestens seit dem Aufsatz von Dahlhaus über die Beethoven-Kritik Adornos, der sich wesentlich auf das Mahler-Buch stützt, auch der Musikwissenschaft bekannt. Allein von daher ist das Mahler-Buch als eine wichtige Quelle der Beethoven-Deutung Adornos anzusehen, und zwar als Quelle aus einer Zeit, in der die Möglichkeit einer Realisierung des Beethoven-Buches in weiteste Ferne gerückt war – vermutlich so ferne wie seit Beginn des Projektes in den Dreißigerjahren noch nie.²²⁸ Meine folgenden Überlegungen, die sich nicht als eine adäquate Diskussion der Mahler-Deutung Adornos verstehen, betreffen die Frage nach dem Stellenwert, der Funktion und der Relevanz der Beethoven-Bezüge innerhalb der »musikalischen Monographie« über Mahler in zweifacher Hinsicht: Zum einen gilt es, anhand einer der veröffentlichten Schriften Adornos einen weiteren Einblick in diejenige Thematik zu bekommen, die in und mit der Beethoven-Deutung verhandelt wird, zum zweiten soll die These argumentativ unterstützt werden, das projektierte Beethoven-Buch sei gerade *nicht* als eine *Musikalische Monographie* im Sinne einer materialen Konkretion angelegt, sondern sei – als musikphilosophisches Hauptwerk – eher in einem Verweisungszusammenhang mit der *Philosophie der neuen Musik*, der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* zu sehen.²²⁹

226 | Vgl. Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, XVIII/160.

227 | In Hinblick auf die seit kurzem einsetzende musikwissenschaftliche Diskussion dieses Begriffes sei auf die Arbeiten von Hermann Danuser und Markus Fahlbusch verwiesen, vgl. Danuser, »Musikalische Physiognomik bei Adorno«, und Fahlbusch, »Natur in der Musik. Zur physiognomischen Analyse bei Adorno«.

228 | Damit mag zusammenhängen, dass im Jahre 1960 – nicht allzu lange nach der Vollendung des *Missa*-Aufsatzes, die, von Adorno in »ungewohntem Pathos« mit der Tagebuchnotiz kommentiert: »Dank, daß ich auch dies noch durfte« (zit.n. dem Vorwort des Herausgebers in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/10), einen gewissen Wendepunkt in der Geschichte des Beethoven-Projektes darstellt – lediglich zwei Fragmente zu Beethoven notiert wurden.

229 | Erinnert sei in diesem Zusammenhang generell daran, dass sowohl die Zusammenstellung der drei Studien, als auch ihr gemeinsamer Titel nach Aussage des Herausgebers der *Gesammelten Schriften* auf Adorno selbst zurück gehen, vgl. die »Editorische Nachbemerkung« von Rolf Tiedemann in: Adorno, *Die musikalischen Monographien*, XIII/518. Ich werde diese These hier nur in exemplarischer

Zentrales Thema der Mahler-Monographie ist, das *Andere* des durch die Linie Beethoven – Brahms – Schönberg vertretenen integralen Komponierens, das in der *Philosophie der neuen Musik* in der Parallelisierung von Schönberg und Beethoven zum Paradigma schlechthin erhoben wurde, zu etablieren und ihm – »wenigstens« außerhalb oder am Rande der »Philosophie der (neuen) Musik« – zu seinem Recht zu verhelfen. Dies bewerkstelligt Adorno, indem er Mahler an einigen signifikanten Punkten parallelisierend mit Beethoven verknüpft, um sich – was 1960 noch keineswegs als Selbstverständlichkeit gelten konnte – zunächst der Dignität des Mahlerschen Komponierens einmal mehr in einer Legitimation durch die musikalische Tradition zu versichern. In einem zweiten, dem ersten latent widerstreitenden Schritt jedoch stellt er einen an Mahlers Symphonien beobachteten epischen Typ gegen den klassizistischen Typ Beethovenscher Symphonik. Diese beiden Tendenzen sind nun unauflöslich ineinander verwoben: Mahlers Symphonik erscheint einerseits als »Gegeninstanz«, andererseits »emphatisch ausgedrückt als Vollstreckung einer Selbstkritik der Beethovenschen«²³⁰. In gewisser Weise argumentiert Adorno im Mahler-Buch also gleichsam *mit Beethoven gegen Beethoven*, indem er die Selbstkritik Beethovens, die in den weiteren Überlegungen eine zentrale Rolle spielen wird, als grundlegende Denkfigur extrapoliert und dann auf Mahler projiziert.²³¹

In einer wiederum stereoskopischen Lektüre nunmehr der Mahler-Monographie und der Beethoven-Fragmente seien einige der in diesem Verweisungszusammenhang relevanten Konstellationen beleuchtet, um dergestalt vorrangig in theoriearchitektonischer Perspektive die darunter liegende Argumentationsstruktur freilegen zu können. Zur Verhandlung stehen hierbei genau diejenigen Themen, die für die Beethoven-Deutung Adornos generell von zentraler Bedeutung sind: die Diskussion um die musikalische Sprache, die Problematik der musikalischen Zeit und die Frage nach dem Verhältnis der unterschiedlichen »Stile« und damit der Selbstbewegung innerhalb des Œuvres selbst, welche zum Spätstil führt.

Hinsicht an dem Mahler-Buch skizzieren, während ich eine Diskussion der musikalischen Monographien zu Berg und zu Wagner hintan stellen muss. Eine systematische Untersuchung des Verhältnisses des projektierten Beethoven-Buches zu den drei musikalischen Monographien unter Einbeziehung ihrer »Satelliten-Texte« – diverser Vorträge und kleinerer Aufsätze –, die die oben aufgestellte theoriearchitektonische These weitergehend untermauern könnte respektive müsste, steht damit freilich noch aus; sie würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. In Bezug auf das Wagner-Buch erlaube ich mir hier auf die Forschungen Richard Kleins zu verweisen, vgl. seine groß angelegte Dissertation *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*, sowie zwei einschlägige Aufsätze: »Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners« und »Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: »Die vielen Gesichter des *Versuch über Wagner*«.

230 | Dahlhaus, »Zu Adornos Beethoven-Kritik«, S. 174.

231 | In struktureller Hinsicht erinnert dies an das Verfahren der *Ästhetischen Theorie*, die an zentralen Stellen *mit Hegel gegen Hegel* argumentiert.

Sprache – Tonalität

Tonalität ist für Mahler »Darstellungsmittel«²³². Bereits in diesem schlichten Apodiktum erweist sich ein kleiner, aber entscheidender Unterschied zu Adornos Sicht auf Beethoven: Bei Beethoven stellt – wie Adorno in seinem späten Vortrag »Zum Problem der musikalischen Analyse« ausführt – die Tonalität »Thema und Resultat«²³³ zugleich dar; während Beethoven Tonalität aus Freiheit reproduziere,²³⁴ wende Mahler Tonalität also an. In unmittelbarem Zusammenhang mit dieser unterschiedlichen Perspektive auf das für den Komponisten vorliegende »musikalische Material« der Tonalität, die bei Mahler von einer distanzierten Differenz geprägt ist, bei Beethoven hingegen auf eine unmittelbare Identität²³⁵ verweist, ist auch die Unterscheidung Adornos in Hinblick auf die Verwendung der musikalischen Sprache zu sehen: Mahler spricht – wie Adorno in einer für unsere politisch korrekten Ohren vielleicht etwas problematisch tönenden Passage anmerkt – *in musicis* gewissermaßen nicht seine Muttersprache, die er in einem (natürlichen) Spracherwerb selbst »rekonstruiert« hätte, sondern er spricht Musik wie eine Fremdsprache:

»Ein Ausländer spricht Musik fließend, aber wie mit einem Akzent. Nur urige Reaktionäre haben das eifernd gewahrt, die Schönbergsschule hat es aus Protest geflissentlich überhört, während gerade im Moment des Uneigentlichen, das die Lüge der Eigentlichkeit demaskiert, Mahler seine Wahrheit hat.«²³⁶

In diesem »Moment des Uneigentlichen« gerät die musikalische Sprache bei Mahler in die Nähe einer »Pseudomorphose«,²³⁷ während bei Beethoven – wie noch zu zeigen sein wird – die Sprache in einer Einheit von Subjekt und Sprache und damit in einer Vermittlung von der Individualität des subjektiven Sprechens und dem Allgemeinheitscharakter der Sprache getragen ist.²³⁸

Zeit – Form

Die Engführung von Beethoven und Mahler in Hinsicht auf die beiden von Dahlhaus markierten Tendenzen, dass Mahler bei Adorno nicht nur das Gegenbild zu Beethoven darstelle, sondern in diesem Gegenbild eine Linie der Selbstkritik Beethovens weiterführe, erweist sich vorrangig in der Thematisierung der musikalischen Zeit. Indem Adorno an einigen Werken Beethovens die Beobachtung eines Zeittyps etabliert, der sich von dem symphonischen unterscheidet, gewinnt er ein Modell, um den spezifischen epischen Charakter der

232 | Adorno, *Mahler*, XIII/175.

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

234 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/70, und Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/41.

235 | »Beethoven ›ist‹ die Tonalität.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/40.)

236 | Adorno, *Mahler*, XIII/181.

237 | Adorno, *Mahler*, XIII/181.

238 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/59.

Symphonik Mahlers erläutern, mit Beethoven legitimierend verknüpfen und letztlich in einem weiteren Schritt als Gegeninstanz wiederum von Beethoven abgrenzen zu können:

»Musikalisch fehlte es für seine [Mahlers, n.u.] Anschauungsweise nicht durchaus an Tradition, an einem quasi erzählenden, ausatmenden Unterstrom, der in ihm nach oben drang. Immer wieder paaren sich gerade bei Beethoven mit den symphonischen Konzentraten, die virtuell Zeit eintreten lassen, Werke, deren Dauer ihnen die eines glückvollen, zugleich bewegten und in sich ruhenden Lebens wird. Unter den Symphonien nimmt die Pastorale dies Interesse am unbefangenen wahr; zu den bedeutendsten Sätzen des Typus rechnet der erste des F-Dur-Quartetts op. 59 Nr. 1. Er wird gegen Ende der sogenannten mittleren Periode Beethovens immer wesentlicher; so in den ersten Sätzen des großen B-Dur-Trios op. 97. [...] In Beethoven selber hat Vertrauen auf die extensive Fülle und auf die Möglichkeit, passiv Einheit in der Mannigfaltigkeit zu entdecken, der tragisch-klassizistischen Stilidee einer Musik des handelnden Subjekts die Waage gehalten.«²³⁹

In weiterer Folge charakterisiert Adorno mit dem Begriff des »Epischen«²⁴⁰ die »episch-musikalische Gesinnung«²⁴¹ Mahlers als ein Komponieren, das von der »Verschränkung des Knotens«²⁴² – der »symphonischen Kontraktion«²⁴³, welche die klassizistische Symphonik Beethovens kennzeichne – in einem Gestus des Sich-Zeit-Lassens²⁴⁴ abricke:

»Auch darin differiert er vom klassizistischen Musikideal, wo der Vorrang des Ganzen über die Teile der unbestrittene des Werdens über alles Seiende ist: wo das Ganze virtuell die Themen selber hervorbringt und sie dialektisch durchdringt. [...] Die dramatisch-klassizistische Symphonie verkürzt Zeit sich durch Vergeistigung, als hätte sie den feudalen Wunsch, Langeweile zu töten, Zeit totzuschlagen, zum ästhetischen Gesetz verinnerlicht. Der epische Symphonietypus aber kostet die Zeit aus,

239 | Adorno, *Mahler*, XIII/213f.

240 | Adorno, *Mahler*, XIII/216.

241 | Adorno, *Mahler*, XIII/217.

242 | »Daß Mahler vom Beethovenschen Typus intensiver Verschränkung, des Knotens, prinzipiell abgeht, auf dramaturgische Konzentration verzichtet, ist nicht damit zureichend erklärt, daß nach dem Beethovenschen non plus ultra auf diesem Boden nicht mehr fortzuschreiten wäre. Sondern der Klassizismus Beethovenscher erster Sätze, der Eroica, der Fünften und der Siebenten war für Mahler nicht mehr exemplarisch, weil die Beethovensche Lösung, die bereits subjektiv angegriffenen objektiven Formen aus Subjektivität noch einmal zu erzeugen, mit Wahrheit nicht mehr zu reproduzieren war.« (Adorno, *Mahler*, XIII/211.)

243 | Adorno, *Mahler*, XIII/271.

244 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/217.

überläßt sich ihr, möchte die physikalisch meßbare zur lebendigen Dauer konkretisieren. Dauer selber ist ihr die imago von Sinn; [...].«²⁴⁵

Der epische Typ, der die Symphonik Mahlers charakterisiere, findet also zunächst in einigen Werken Beethovens gleichsam seine musikhistorische Legitimation – Beethoven »selbst«, wie es an dieser Stelle aufschlussreich heißt, habe schließlich ähnlich gehandelt. In der Weiterführung dieser Charakteristik, die den epischen Typ unter Hinweis auf den literarischen Roman etabliert, taucht Beethoven dann allerdings nur noch als Pate für den klassizistischen Typus auf; die Nennung des epischen Typs bei Beethoven ist beschränkt auf einen kurzen Moment mit einer eindeutigen – begrenzten – Funktion, der einzig der Legitimation des Mahlerschen Komponierens in der musikhistorischen Tradition durch eine Parallelisierung mit Beethoven dient.

In Zusammenhang mit der Tatsache, dass Mahler »keine emphatische Zeit«²⁴⁶ mehr wie der klassizistische Beethoven kenne, ergibt sich notwendigerweise ein anderer Umgang mit der musikalischen Form. Dies manifestiere sich in paradigmatischer Weise in einer anderen »Lösung« der Problematik der Reprise als dem in Hinsicht auf eine Wiederkehr des Gleichen neuralgischen Punkt der dynamisch verfassten Sonatenform. Die Reprise drohte als »Cruz der Sonatenform«²⁴⁷ bereits bei Beethoven in ihrer statischen Symmetrie – der Wiederkehr des Gleichen – »den dynamischen Anspruch zu desavouieren«.²⁴⁸ Beethoven konnte dies jedoch noch durch eine »tour de force« bewältigen, indem er »im fruchtbaren Moment des Reprisesbeginns [...] das Resultat der Dynamik, des Werdens als die Bestätigung und Rechtfertigung des Gewesenen, dessen, was ohnehin war«²⁴⁹, präsentierte; bei Mahler hingegen wird der »Typus des symphonischen Konflikts der Eroica fortschreitend entmächtigt«²⁵⁰, die Re-

245 | Adorno, *Mahler*, XIII/221. In Hinsicht auf das im Folgenden in Bezug auf Beethoven zu Verhandelnde ist hier darauf aufmerksam zu machen, dass an dieser Stelle deutlich von »Dauer« und nicht von »Prozess«, der das Sein als Werden beschriebe, die Rede ist; jene und nicht dieser ist ihr »die imago von Sinn«.

246 | Adorno, *Mahler*, XIII/159.

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

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

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

250 | Wenn Adorno in diesem Zusammenhang ausführt, die andere Lösung Mahlers sei notwendig geworden, »weil die symphonische Form nicht mehr musikalischen Sinn, als zwingenden Zusammenhang sowohl wie als Wahrheitsgehalt, garantiert, und weil die Form ihn suchen muß«, so heißt das gleichsam ex negativo, dass die symphonische Form einmal musikalischen Sinn als zwingenden Zusammenhang – und dies wäre auf den technisch-musikalischen Zusammenhang zu beziehen – sowie auch als Wahrheitsgehalt zu garantieren imstande war; es liegt nahe, diese für uns »unwiederbringlich« – der Blick Eurydikens, aus dem alles verstanden werden muss, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/25 – vergangenen Zeiten einmal mehr genau bei Beethoven zu verorten, vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/209.

prise wird – von der »Oberfläche der Wahrnehmung« abgezogen – zum »reve-
nant«. ²⁵¹

Anhand der Formidee Mahlers, die sich in der besonderen Relevanz von Kategorien wie »Durchbruch«, »Suspension« und »Erfüllung« ²⁵² manifestiere, entwirft Adorno sodann ein Konzept einer »materialen Formenlehre«, die gewissermaßen in diesem Kraftfeld zwischen Sprache und Zeit situiert ist.

»An Mahlerschen Kategorien wie Suspension oder Erfüllung geht eine Idee auf, die über den Umfang seines *œuvres* hinaus dazu beitragen könnte, Musik durch Theorie zum Sprechen zu bringen: die einer materialen Formenlehre, als der Deduktion der Formkategorien aus ihrem Sinn. Sie wird von der akademischen Formenlehre versäumt, die mit abstrakt klassifikatorischen Einteilungen wie der nach Hauptsatz, Überleitung, Nebensatz und Schlußsatz haushält, ohne daß sie diese Abschnitte ihrer Funktion nach begriffe. Bei Mahler überlagern sich die üblichen abstrakten Formkategorien mit den materialen; zuweilen werden jene spezifisch zu Trägern des Sinnes; zuweilen auch konstituieren sich materiale Formprinzipien neben oder unter den abstrakten, die zwar weiterhin das Gerüst beistellen und die Einheit stützen, selber aber keinen musikalischen Sinnzusammenhang mehr hergeben.« ²⁵³

Der Idee einer materialen Formenlehre eignet, worauf Hermann Danuser aufmerksam gemacht hat, ²⁵⁴ eine signifikante Nachgeschichte; so verweist Adorno in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* auf die Bedeutung einer materialen Formenlehre, in welcher die gesellschaftlichen Implikationen anhand einer zu entwickelnden »Physiognomik musikalischer Ausdruckstypen« ²⁵⁵ herangezogen werden sollen, um »an Musik ihre spezifischen Sozialcharaktere zu entziffern« ²⁵⁶. In dem späten Analyse-Vortrag dient der Hinweis auf die materiale Formenlehre, wie oben bereits angedeutet, als gleichsam musiktheoretische Verankerung in Bezug auf einen neuen »Begriff von Analyse« ²⁵⁷, in der musikästhetischen Zukunftsutopie »Vers une musique informelle« ²⁵⁸ schließlich hat der Verweis auf die materiale Formenlehre wiederum eine besondere – strategische

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

252 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/190.

253 | Adorno, *Mahler*, XIII/193f.

254 | Vgl. diesbezüglich Danuser, »Materiale Formenlehre«.

255 | Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/244, dort übrigens dann in Hinblick auf spezifische Ausdruckstypen Beethovens, die kompositorischen Gesten der »Widerborstigkeit, des Refraktären [...] einen Duktus, der gleichsam den guten Manieren, einem noch im Differenzierten die Konventionen achtenden Tonfall in die Parade fährt, mit Sforzati, dynamischen Stauungen, abrupten Pianofortsetzungen von Crescendi.«

256 | Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, XIV/244.

257 | Vgl. diesbezüglich Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 88f.

258 | Adorno, »Vers une musique informelle«, XVI/504.

– Relevanz: Im Zusammenhang mit seiner Kritik an der seriellen Destruktion der musikalischen Sprache avisiert Adorno eine Musik, der es gelänge, »Äquivalente nach dem Maß des neuen Materials auszubilden«, die zwar nicht die alten musiksprachlichen Kategorien restaurierten, sehr wohl aber das zu leisten imstande wären, was diese in Hinblick auf den musikalischen Sinn zu leisten vermocht hatten.²⁵⁹ Ebendiese zu bestimmen wäre Aufgabe und Gegenstand der materialen Formenlehre. Rekurrierend auf die im Mahler-Buch grundlegende Tendenz der Etablierung eines antagonistischen Modells, welches das Mahlersche Komponieren als Gegeninstanz zu demjenigen Beethovens aufbaut, wäre in diesem Zusammenhang zu fragen, ob sich dies – diese Linie fortführend – in einem Antagonismus zwischen einer »materialen« und einer »funktionalen« Formenlehre,²⁶⁰ die die Wiener Schule in Rekurs auf Beethoven entwickelt hatte, widerspiegele.²⁶¹

In Kenntnis der »Nachgeschichte« dieses Begriffes ist festzuhalten, dass die im Mahler-Buch sich andeutende Opposition zwischen einer materialen Formenlehre, die an Mahler entwickelt wurde, und einer funktionalen Formenlehre, die ihr Modell an Beethoven findet, keineswegs als starre Dichotomie zu denken ist; die Verbindung zwischen diesen beiden Polen ist stärker, als dies im Rahmen der Mahler-Monographie zunächst den Anschein haben dürfte. Auch bezüglich der Verfasstheit der Formenlehre sind also beide für das Mahler-Buch grundlegenden Tendenzen zu benennen: Einerseits stellt die Idee einer mate-

259 | Vgl. zu dieser Paraphrase Adorno, »Vers une musique informelle«, XVI/504.

260 | Erwin Ratz bezeichnet seine Formenlehre, die er bekanntlich an Bach und Beethoven entwickelt und in der sich in paradigmatischer Weise das formtheoretische Denken der Wiener Schule manifestiert, als »funktionelle Formenlehre«: »Die musikalische Formenlehre soll jene Gesetzmäßigkeiten aufzeigen, die einer jeweils einmaligen Anordnung von Tönen Sinn und Zusammenhang verleiht. Sie soll weiters zeigen, worauf es zurückzuführen ist, daß wir ein musikalisches Kunstwerk als einen in sich geschlossenen Organismus empfinden. Solange wir unter dem Begriff der musikalischen Form nur das Schema einer bestimmten Anordnung von Teilen verstehen, bleibt die entscheidende Frage unbeantwortet, worauf denn jene ›Ganzheit‹ beruht, die mehr ist als die Summe ihrer Teile. Die funktionelle Formenlehre erblickt daher ihre Aufgabe in der Beschreibung der Mittel, die bewirken, daß die einzelnen Teile einer Komposition die ihnen zukommende Funktion (also z.B. der Überleitung, des Seitensatzes, der Durchführung usw.) im formalen Aufbau zu erfüllen vermögen, ähnlich wie die verschiedenen Organe im lebenden Organismus.« (Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 8f.) Danuser schlägt in Weiterentwicklung vor, den Begriff der »funktionellen Formenlehre« durch den der »funktionalen Formenlehre« zu ersetzen.

261 | Mit seinem Verdikt gegen eine »akademische« Formenlehre hat Adorno mit Sicherheit nicht diejenige von Ratz im Blick gehabt. Vgl. zu einer Differenzierung der unterschiedlichen »Formenlehren« Danuser, »Materiale Formenlehre«, S. 28–34.

rialen Formenlehre eine Gegeninstanz, andererseits eine Weiterentwicklung der funktionellen/funktionalen Formenlehre dar.²⁶² Die materiale Formenlehre kann – auch wenn Adorno sie dezidiert nicht auf Mahler beschränkt wissen will – die funktionale Formenlehre nicht ersetzen, diese behält in mehrerlei Hinsicht ihre Gültigkeit: Auch die Utopie einer *musique informelle* hat sehr wohl an Beethoven musikalisch denken gelernt.

Totalitätskritik

Wenn Adorno davon spricht, Mahlers Symphonien zweifelten »die immanente Logik musikalischer Identität« an,²⁶³ so ist dies wiederum in einer Entgegensetzung Mahlers zu Beethoven gedacht,²⁶⁴ fügte doch Musik der »mächtigen Konsequenzlogik Beethovens« sich noch zur »lückenlosen Identität«²⁶⁵, wohingegen Mahler, für den »Wahrheit das Andere, das nicht Immanente und dennoch aus Immanenz Aufsteigende«²⁶⁶ darstellt, seines Zeichens rebelliert: »Bei Mahler stimmen Einzelnes und Ganzes nicht mehr harmonisch zusammen wie im Wiener Klassizismus«, in welchem ein »unangefochtener Primat des Ganzen«²⁶⁷ herrschte; »[i]hr Verhältnis ist aporetisch«.²⁶⁸ In der Charakteristik des Einzelnen im Gegensatz zum Ganzen,²⁶⁹ welches als »gerundete Ganzheit« im Sinne der symphonischen Kompositionsweise ihrerseits sich der »emanzipierten Details bemächtigt«²⁷⁰, verfolgt Mahler gewissermaßen eine Enttarnung des Scheins der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem,²⁷¹ wie Adorno in einer Parallelisierung von Musikgeschichte und Philosophiegeschichte ausführt:

262 | Vgl. Danuser, »Materiale Formenlehre«, S. 32f.

263 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/167.

264 | In ebendiesem Zusammenhang ist auch Mahlers Emanzipation von der Sonatenform zu sehen, die sich bereits in einem anderen Verhältnis zur Reprise erwies: »Ihre Idee hat er in den mittleren Symphonien absorbiert, um am Ende so zu gestalten, daß jeder Takt gleich nah zum Mittelpunkt ist.« (Adorno, *Mahler*, XIII/244.) Diese Formulierung klingt deutlich an diejenige Formulierung an, die Adornos Ideal der »Komposition« seiner *Ästhetischen Theorie* benennt und bekanntlich in den *Minima Moralia* als Ideal philosophischen Denkens schlechthin etabliert wird.

265 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/162.

266 | Adorno, *Mahler*, XIII/162.

267 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/200.

268 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/199.

269 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/198.

270 | Adorno, *Mahler*, XIII/199.

271 | »Ungewiß, ob nicht wegen des Bruchs zwischen dem Weltlauf und dem, was anders wäre, mehr Wahrheit ist, wo dies Andere ohne den Anspruch, das Subjekt sei im Werk seiner habhaft, aufglänzt und im Bekenntnis seines Scheins die eigene Scheinhaftigkeit abwirft, als wo der Immanenzzusammenhang des komponierten Immanenz des Sinnes vortäuscht und auf der eigenen Wahrheit insistiert,

»Deutsche Philosophie und Musik waren seit Kant und Beethoven System. Was darin nicht aufging, sein Korrektiv, flüchtete in die Literatur: den Roman und eine halb apokryphe Tradition des Dramas [...] Demgegenüber hat Mahlers Musik originär Nietzsches Erkenntnis eingeholt, daß das System und seine lückenlose Einheit, der Schein der Versöhnung, nicht redlich sei.«²⁷²

Spätstil

In der Mahler zugeschriebenen Fähigkeit der Selbstkritik,²⁷³ die im Rahmen der ästhetischen Theorie Adornos eo ipso einen hohen Stellenwert innehat,²⁷⁴ trifft er sich wie bereits Schönberg wiederum mit Beethoven. Wenn darüber hinaus auch Mahler ebenso wie Beethoven dezidiert in den erlauchten Kreis derjenigen erhoben wird, denen ein Spätstil zugesprochen werden kann,²⁷⁵ so ist dies als ein wichtiges Zeichen musikästhetischer Wertung zu vermerken, ist doch davon auszugehen, dass der Spätstil »über die Dignität eines Komponisten entscheidet«²⁷⁶. Die Nähe der Deutung der späten Werke Mahlers zu derjenigen des Spätstils Beethovens erweist sich nicht zuletzt in einer Charakterisierung des zweiten Satzes von Mahlers IX. Symphonie:

»Die Trümmer der Themen versammeln sich zu beschädigtem Nachleben, beginnen hier zu wimmeln, entfernt ähnlich dem Scherzo aus Beethovens op. 135.«²⁷⁷

Musikalische Monographie versus Philosophie der Musik

Zu zeigen wäre insbesondere am Mahler-Buch das, was Albrecht Wellmer an den *Musikalischen Monographien* im Allgemeinen herausstreicht:

bloß um als ganzer zum Trug zu werden, genährt von allem partikular Scheinhaf-
ten, das er ausmerzte.« (Adorno, *Mahler*, XIII/160.)

272 | Adorno, *Mahler*, XIII/212. Etikettierungen eignet stets sowohl das Moment der Simplifizierung wie das der Präzisierung, dies bedenkend ließe sich die Landkarte der Beziehungen von Komponisten zu Philosophen von Adorno ausgehend weiter ausführen: Beethoven ist mit Kant, Hegel und Marx zu assoziieren, und zwar in der kritischen Folge der frühen, der klassizistischen und der späten Phase, die Nähe Mahlers zu Nietzsche wird hier explizit ausgeführt, die Nähe Adornos zu Schönberg dürfen wir wohlgemut ergänzen.

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

274 | »Durch Selbstreflexion objektiviert sich seine musikalische Intelligenz wie vormals die von Beethoven und Brahms, nicht als subjektive Eigenschaft des Komponisten sondern als eine der Sache selbst, die ihrer inne und damit eben zum Anderen wird.« (Adorno, *Mahler*, XIII/233.)

275 | Vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/165.

276 | Adorno, *Mahler*, XIII/231.

277 | Adorno, *Mahler*, XIII/304.

»Die Berg-Monographie und die über Mahler sind wichtige Beispiele; beide Texte sind exemplarisch darin, daß in ihnen Material- und Klanganalysen, physiognomische Deskriptionen, intertextuelle Verweise auf andere Musik, auch auf Formen der von Adorno sogenannten »niederer« Musik –, strukturelle Analysen und sinnhafte Deutungen parataktisch so ineinander greifen, dass durchs Verfahren sinnfällig wird, dass es »philosophisch nichts Erstes« und interpretatorisch nichts Letztes gibt.«²⁷⁸

Dennoch spielt das Mahler-Buch eine andere theoriearchitektonische Rolle als das Beethoven-Buch. Als »musikalische Monographie« verhandelt das Mahler-Buch keine »Philosophie der Musik«. Themen des Mahler-Buchs sind Erfahrungen, Überlegungen und Reflexionen Adornos, die sich gewissermaßen in seine »musikästhetische Systematik« nicht in vorderster Linie integrieren lassen. Dies erweist sich nicht zuletzt an der Notwendigkeit, einen anderen Begriff der musikalischen Analyse zu etablieren, um analytisch fassen zu können, was einer traditionellen, an Beethoven geschulten Analyse entgeht.

Adorno spricht im Mahler-Buch über Beethoven, aber er tut das in einer auffällig anderen Art und Weise als in der *Philosophie der neuen Musik* und der »Philosophie der Musik«.²⁷⁹ Trotz der Strategie, Mahler und Beethoven zu parallelisieren, erweisen sich genau in der Parallelität bezüglich der musikalischen Sprache, der musikalischen Zeit und in der spezifischen Bewertung des Spätstils als Kritik durchaus grundlegende Unterschiede. So kann der epische Zeittypus zwar als interne Gegeninstanz zu dem klassizistischen symphonischen Typus Beethovens sowohl für Beethoven als auch für Mahler in Anspruch genommen werden, bei Beethoven, der die traditionellen Formen aus Freiheit »rekonstruiert«²⁸⁰ und die Tonalität aus Freiheit »reproduziert« hatte,²⁸¹ hat er allerdings stets die Funktion einer bestimmten Negation, die gleichsam als immanente Kritik im Gesamt-Œuvre situiert ist. In gleicher Bewegung erhalten die Momente einer Dissoziation der Zeit und eines »nackten« Hervortretens der musikalischen Sprache, die Adorno am Spätstil beobachtet, im Rahmen des Werks von Beethoven den Stellenwert einer selbstkritischen Bewegung. Bei Mahler hingegen, dem gewissermaßen ein direktes Objekt einer möglichen Selbstkritik fehlt, stellen sie vielmehr eine (abstrakte) Negation dar. Die Nähe Mahlers zu Beethoven – und das unterscheidet sie auch grundlegend von derjenigen Schönbergs zu Beethoven – ist dergestalt eine *uneigentliche*.

278 | Wellmer, »Über Negativität und Autonomie der Kunst«, S. 250.

279 | Im Anschluss an die Überlegungen Wellmers ließe sich in einer systematischen Lektüre vielleicht aufzeigen, dass die *Musikalischen Monographien*, allen voran diesbezüglich diejenige über Mahler, andere »Verstehenshorizonte« bedienen als die *Philosophie der (neuen) Musik* und dass hier ein grundlegend anderer Diskurs geführt wird, in welchem andere Formen des analytisch-ästhetischen Erkennens und Reflektierens zusammenspielen.

280 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/97.

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