

NIKOLAUS URBANEK

Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik

Adornos »Philosophie der Musik«
und die Beethoven-Fragmente

[transcript]

Nikolaus Urbanek

Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik

Nikolaus Urbanek (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Anton Webern-Gesamtausgabe in Basel und unterrichtet an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

NIKOLAUS URBANEK

Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik

Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente

[transcript]

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien und mit Unterstützung durch die Österreichische Forschungsgemeinschaft.

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Philosophie.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2010 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Nikolaus Urbanek**

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Manuel Strauß

Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-1320-9

PDF-ISBN 978-3-8394-1320-3

<https://doi.org/10.14361/9783839413203>

Buchreihen-ISSN: 2702-900X

Buchreihen-eISSN: 2702-9018

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung	7
Prolog: Wie ist Musikästhetik heute möglich?	21
Philosophie und Kunst – Kunst und Philosophie	21
Ästhetische Erfahrung und Wahrheit der Kunst	25
Ästhetik des musikalischen Spiels	42
Adornos Beethoven	59
Via Beethoven zu einer Philosophie der neuen Musik	59
Beethoven, Adorno und die Wiener Schule	59
Der musikalische Gedanke und seine Darstellung	74
Zu einer Theorie der musikalischen Analyse	91
Theoriearchitektonische Erkundungen	106
Beethoven in den Schriften Adornos	107
Beethoven. Philosophie der (neuen) Musik	109
Die Mahler-Monographie – ein kleines Beethoven-Buch?	121
Beethoven	131
Sprache	134
Zu einer Theorie der Sprachähnlichkeit der Musik	134
Zur verlorenen Sprache des musikalischen Sinns	159
Zeit	164
Zeit-Kontraktion. Zum intensiven Zeittypus	168
Das allzu lange Cello-f. Zum extensiven Zeittypus	192
Zeit-Paradigmata	204
Tempus edax rerum.....	205
Beethovens Kritik Beethovens	217
Spätwerk versus Spätstil	217
Momente des Spätstils	221
Spät-Styllosigkeit im Spätwerk und Verfrühter Spätstil	226
Ent-Sinnlichung. Sprache und Zeit	236
Ent-Sprachlichung. Zur Nacktheit der Sprache	236
Ent-Zeitlichung. Zur Dissoziation der Zeit	254

Beethovens Kritik Hegels	257
Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion	263
Zur Aufführungslehre der Wiener Schule	264
Auf der Suche nach der authentischen Reproduzierbarkeit	272
Interpretationsanalysen	276
»... immer das Ganze vor Augen«. Beethoven-Interpretationen	279
Epilog: Ist Musikästhetik heute noch möglich?	285
Von der Notwendigkeit und der Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik	285
Von der doppelten Unmöglichkeit der modernen Musikästhetik	
Von der doppelten Notwendigkeit der postmodernen Musikästhetik	287
Von der doppelten Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik	
Von der doppelten Notwendigkeit einer modernen Musikästhetik	291
Zeitgemäße Musikästhetik? Drei fragmentarische Thesen	293
Verzeichnis der zitierten Literatur	297
Verzeichnis der Notenbeispiele	317

Einleitung

Vorliegende Studie diskutiert den theoretischen Ort des nicht vollendeten philosophischen Buches zur Musik Ludwig van Beethovens von Theodor W. Adorno. Reflektierend, »daß von den jüngsten Phänomenen her Licht fallen soll auf alle Kunst anstatt umgekehrt«,¹ steht hierbei die Frage im Zentrum meines Interesses, inwiefern eine Lektüre der nachgelassenen Aufzeichnungen Adornos zu seinem über mehrere Dezennien projektierten Beethoven-Buch auch heute noch von Relevanz sein könnte. Die Verknüpfung des Fragment gebliebenen Beethoven-Buches mit aktuellen ästhetischen Positionen und Debatten möge in dieser Hinsicht dazu dienen, die Bedeutung jener Fragmente für das zu überprüfen, was ich als *zeitgemäße Musikästhetik* bezeichnen möchte: eine Musikästhetik, die – ihres »Zeitkerns«² sich bewusst – die sie umgebenden musikalischen Phänomene auf der Höhe ihrer Zeit zu reflektieren vermag.

Wenn überdies das Diktum von Carl Dahlhaus, dass das Denken Adornos dasjenige Niveau markiere, auf welchem über neue³ Musik musikästhetisch

1 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/533. Dieses Grundprinzip, das sich in der »Frühen Einleitung« zur Ästhetischen Theorie findet, durchzieht bekanntlich alle ästhetischen Schriften Adornos und gehört meines Erachtens auch heute noch zu denjenigen »Methodologemen«, die nach wie vor ungebrochene Gültigkeit beanspruchen dürfen. Selbst wenn an einigen seiner materialen Arbeiten zur Musik zu zeigen wäre, dass Adorno beispielsweise in Hinsicht auf manche Phänomene und Tendenzen der Musik der Fünfziger- und Sechzigerjahre diesen Anspruch selbst nicht durchgehend erfüllt haben könnte, so spräche dies – darauf hinzuweisen, sei am Anfang dieser Arbeit mit aller polemischen Vorsicht erlaubt – noch keineswegs gegen diesen aufgestellten Anspruch der Theorie selbst.

2 | Vgl. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, V.1/578.

3 | Vorgeschlagen sei, den Begriff des »Neuen« hier im weit ausgreifenden Sinne Arnold Schönbergs und mit ihm auch der gesamten Wiener Schule zu verwenden und ihn in diesem Zusammenhang gewissermaßen auf eine »ewige« Neuheit zu beziehen, die auch der »alten« Musik zu Eigen sein kann. So heißt es beispielsweise in einer Formulierung in einem Konvolut von Notizen, die Schönberg vermutlich in Hinblick auf einen projektierten, aber tatsächlich wohl nicht realisierten Vortrag

sinnvoll erst sich reden lasse,⁴ nach wie vor Geltung beanspruchen darf – und ich halte, um von vornherein die Karten auf den Tisch zu legen,⁵ an dem damit formulierten Anspruch als Hypothese fest –, so bedeutet eine Auseinandersetzung mit den Texten Adornos nach wie vor eine Auseinandersetzung mit der Disziplin Musikästhetik selbst: und zwar an ihrem Fundament.

Dergestalt auf das »Aktualisierungspotential« von Adornos musikästhetischen Überlegungen zielend, versteht sich vorliegende Arbeit als Beitrag zu einer aktuellen (musik)ästhetischen Theoriebildung. Aufgrund dessen wird es sich im Folgenden weder um reine Beethoven-Forschung handeln können noch um reine Adorno-Exegese handeln dürfen,⁶ soll doch vorrangig die These verhandelt werden, dass durch die Beachtung des niemals vollendeten philosophischen Buches über Beethoven nicht nur eine Neubewertung der musikästhetischen und -philosophischen Schriften Adornos allein vonnöten sei, sondern dass auch die Musikästhetik als philosophische und (musik)wissenschaftliche Disziplin eine »Neueinstellung« werde erfahren müssen. Eine aktualisierende Lektüre des Fragment gebliebenen Beethoven-Buches könnte – so meine Hoffnung – dazu nutzbar gemacht werden, dem weitläufigen Gebäude der (Musik-) Ästhetik einige stabilisierende Fundamentsteine hinzuzufügen.

Zur Rezeption von Adornos Beethoven-Deutung

Die Auseinandersetzung des wohl einflussreichsten »Musikphilosophen« des 20. Jahrhunderts mit der »Centralsonne der modernen Tonwelt«, wie Hans von Bülow die Rolle Beethovens prägnant charakterisierte, sollte – so wäre prima facie zu vermuten – nicht nur vielfältiges allgemeines, sondern in besonderem

an der Pariser Sorbonne zu dem Thema »Kriterien des musikalischen Wertes« im Dezember 1927 festhielt, er »spüre noch heute in jeder Wendung Beethovens das Neue« (Manuskript ohne Titel und Datum, Archiv des Arnold Schönberg Center, Wien, T41.04). Dieserart »neue Kunst« wäre also diejenige, die eben gerade nicht durch die »List der Tradition« horizontwandelnd in »Klassizität« transformiert wird, vgl. in Entgegensetzung hierzu beispielsweise Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 49.

4 | Bei Dahlhaus heißt es, »daß Adorno ein Niveau bestimmt hat, auf dem überhaupt über neue Musik geredet und gesprochen werden konnte« (Dahlhaus, »Was haben wir von Adorno gehabt?«, S. 435).

5 | In einer Studie über Adorno dürfte es vermutlich nicht notwendig sein darauf hinzuweisen, dass dies allein noch »keineswegs dasselbe wie das Spiel« sei, vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, VI/9.

6 | Auch aus Gründen der besseren Lesbarkeit habe ich auf eine extensive Rückkoppelung meiner Überlegungen an die vorhandene (musikwissenschaftliche und philosophische) Forschungsliteratur verzichtet; dies bedeute jedoch nicht, dass hierdurch für jede Überlegung gleichermaßen Originalität beansprucht werde, sondern lediglich, dass die Sekundärliteratur nur so weit zu Wort kommen soll, wie es mir für den Gang der Argumentation unmittelbar von Relevanz erschien.

Maße auch akademisches Interesse beanspruchen. Umso erstaunlicher ist, dass sich nur wenige Arbeiten der Beethoven-Deutung Adornos als Thema eigenen Rechts gewidmet haben. In den Jahrzehnten vor der Publikation der gesammelten Fragmente und Texte zu Beethoven im Rahmen der *Nachgelassenen Schriften* im Jahre 1993 konnte sich die Forschung diesbezüglich lediglich auf Adornos Aufsätze über das »Verfremdete Hauptwerk«, die *Missa Solemnis*, (1957) und den »Spätstil Beethovens« (1934), einen kurzen Einführungstext über die *Bagatellen* op. 126 (1934) sowie einige Passagen in Büchern, Vorträgen und Aufsätzen stützen. Besonderes Interesse evozierten die Spätstil-Deutung Adornos,⁷ seine Überlegungen zur Beethoven-Kritik⁸ sowie die Relevanz der Beethoven-Interpretation Adornos für die »Komposition« des *Doktor Faustus* von Thomas Mann, dem Adorno bei der Niederschrift des Romans bekanntlich als musikalischer »Geheimrat« zur Verfügung stand.⁹

7 | Von eminenter Bedeutung ist die Spätstil-Deutung Adornos in dem im Jahre 1976 erstpublizierten Essay »Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style« von Rose Rosengard Subotnik, der als eines der Gründungsdokumente der so genannten *New Musicology* gelten darf. In ihrer Lektüre des Spätstil-Aufsatzes entwirft Subotnik eine Möglichkeit des Zugangs zur Kunst, welcher der »narrowly formalistic view of art«, die insbesondere die angloamerikanische Musikwissenschaft der damaligen Zeit prägte, entgegenzusetzen wäre. Adornos Beethoven-Deutung dient hier als ein mögliches (Gegen-)Modell; ausgehend von dem Hinweis, dass ein zentraler Ort innerhalb der »geography of Adorno's music history« nicht in der Musik des 20. Jahrhunderts, sondern »somewhere between Beethoven's second and third periods« zu finden sei, widmet sich Subotnik der Frage, wie eine Diagnose über die »fatally wounded humanity« in Musik ihre »Verankerung« finden könne, vgl. Subotnik, »Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style«, S. 246.

8 | Ebenfalls noch in Unkenntnis der Beethoven-Fragmente selbst, wohl aber bereits in Kenntnis ihrer Existenz, hat sich Ende der Siebzigerjahre Dahlhaus kritisch mit »Adornos Beethoven-Kritik« auseinandergesetzt, sich hierbei insbesondere auf den Aufsatz über die *Missa Solemnis* und die Beethoven gewidmeten Passagen der *Musikalischen Monographie* über Gustav Mahler (1960) stützend. Dieser Aufsatz, der ohne Zweifel zentrale Grundzüge von Adornos Beethoven-Interpretation benennt, ist grundlegend geprägt von dem kritischen Einspruch des Musikhistorikers, der gegenüber dem Ästhetiker an zentralen Stellen historische Differenzierung einmahnt; Dahlhaus' eigene Auseinandersetzung mit Beethoven hingegen weist – den Widerstreit des Historikers und des Ästhetikers gleichsam immanent austragend – eine beträchtlich größere Nähe zum Denken Adornos auf.

9 | In ihrer Dissertation *Beethoven-Szenarien. Thomas Manns »Doktor Faustus« und Adornos Beethoven-Projekt* wendet sich Elvira Seiwert der »Wechselwirkung« der Beethoven-Interpretation Adornos und Adrian Leverkühns in Hinblick auf das Verhältnis der Musikästhetik Adornos und des Romans *Doktor Faustus* von Thomas Mann zu. Ziel der Adorno gewidmeten Teile dieser Studie ist es, aus den damals bereits »erreichbaren Fragmenten und den über Adornos Gesamtwerk verstreuten Bemerkungen zu Beethoven [...] ein Beethoven-Bild, wie es Adorno im Sinn hätte

Mit der Publikation der Beethoven-Fragmente traten auf der Basis der veränderten Quellenlage naturgemäß neue Aspekte auch für die Rezeption hinzu. Zunächst jedoch schien sich diese, sich vorderhand hauptsächlich in einigen Rezensionen¹⁰ der deutschen und englischen¹¹ Nachlassedition erschöpfend, für die Frage zu interessieren, worin die Gründe dafür zu suchen seien, dass Adorno sein Beethoven-Buch nicht vollendet habe. Nicht wenige Rezensionen rekurren in diesem Zusammenhang auf die Charakterisierung der Fragmente als »Tagebuch über Erfahrungen mit der Musik Beethovens«, die der Herausgeber Rolf Tiedemann in Berufung auf eine Mitteilung Adornos verzeichnet.¹² Mit Sicherheit vermag dieses hübsche – und im Rekurs auf die Worte des Autors selbst besondere Authentizität suggerierende – Bild einige Aspekte des Beethoven-Buches adäquat zu benennen; in einem zentralen Punkt greift diese Charakterisierung als methodischer Leitfaden für die Lektüre der Beethoven-Fragmente meines Erachtens allerdings entscheidend zu kurz: Mitnichten war es der Plan Adornos, ein Tagebuch seiner subjektiven Erfahrung mit der Musik Beethovens zu schreiben und als solches zu veröffentlichen, sondern sehr wohl ging es stets um eine Intersubjektivität (respektive Objektivität) beanspruchende »Philosophie der Musik«, wie es in den Beethoven-Fragmenten unmissverständlich heißt.¹³

Zu den zentralen musikphilosophischen Motiven, die durch die Publikation der Beethoven-Fragmente greifbar wurden, zählt insbesondere die in der analytischen Betrachtung einiger Werke Beethovens namhaft gemachte Differenzierung in unterschiedliche »Typen« musikalischer Zeitgestaltung. Bekannt waren aus den publizierten Schriften Adornos die Überlegungen zu einer intensiven, teleologischen Prozessualität des musikalischen Kunstwerks, das sein Modell in den »heroischen« Werken der mittleren Schaffensphase Beethovens fand. Darauf hinweisend, dass erst der spätere Beethoven das »Geheimnis der Zeit in der Musik« entdeckt habe,¹⁴ etabliert Adorno in einem dem *Erzherzog*-

haben können, zu konturieren« (Seiwert, *Beethoven-Szenarien*, S. 48), um dieses mit der Beethoven-Deutung innerhalb des Mannschen Romans konfrontieren zu können. Die Frage nach dem Verhältnis des Beethoven-Projekts zum *Doktor Faustus* wird in vorliegender Arbeit – mithin unter Verweis auf diese bereits erfolgte Diskussion – eine eher untergeordnete Rolle spielen.

10 | Hervorzuheben wären unter den wissenschaftlichen Rezensionen beispielsweise Chua, »Believing in Beethoven: Adorno's Philosophy of Music«; Hinton, »Adorno's *Unfinished* Beethoven«; Klein, »Philosophie der Musik. Zu Adornos Beethoven-Fragmenten« und Sample, »Adorno on the Musical Language of Beethoven« sowie die Rezensionen von Glenn Stanley und Lee Brown.

11 | Die englische Ausgabe erschien 1998 in einer Übersetzung von Edmund Jephcott als: Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music: Fragments and Texts*.

12 | Vgl. Tiedemann, »Vorrede des Herausgebers«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/12.

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

14 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/140.

trio gewidmeten Fragment demgegenüber einen Zeittypus eigenen Rechts, der sich von dem zum Paradigma integralen Komponierens schlechthin erhobenen intensiven Zeittypus ebenso unterscheide wie von der am Spätstil beobachteten Dissoziation der Zeit. Die in dieser Direktheit nur in den Beethoven-Fragmenten zu findende Dialektik von extensivem und intensivem Zeittypus müsse nunmehr, wie Richard Klein in einigen Publikationen ausgeführt hat,¹⁵ zu einer grundlegenden Neubewertung der ästhetischen Theorie Adornos führen.¹⁶

Ein weiteres Thema, dem im Rahmen der Fragmente eine wichtige Rolle zukommt, ist die Frage nach der musikalischen Sprache. Die »Gestalt der Musik als *Sprache* bei Beethoven«¹⁷ müsse analysiert werden, heißt es in einem Fragment von 1944, wobei freilich auch für diese Analyse der Satz aus dem berühmten »Fragment über Musik und Sprache« Gültigkeit beanspruchen darf, demzufolge die Musik denjenigen, der sie wörtlich als Sprache nehme, irre führe.¹⁸ Vor dem Hintergrund dessen, was sich als »Sprachähnlichkeit der Kunst« bezeichnen ließe, konfrontiert Michael Spitzer in seiner Studie *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style* die Spätstil-Deutung Adornos mit neueren musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Erkenntnissen, vor allem in Hinblick auf das in der Klassik-Forschung diskutierte Verhältnis von Normativität der musikalischen Sprache und (musiksprachlicher) Individualität des einzelnen Komponisten. In diesem Zusammenhang versucht er, eine eigene »theory of style ›inspired by Adorno‹ based on a dialectic of language, reason, and nature« zu konstruieren.¹⁹

Gemeinsamer Fluchtpunkt der Beethoven-Fragmente ist die Frage des Verhältnisses von Philosophie und Musik und damit untrennbar verbunden die

15 | Vgl. ausgehend von Kleins Rezension »Philosophie der Musik« insbesondere seine Aufsätze »Historie, Progreß, Augenblicklichkeit. Zur Hermeneutik musikalischer Erfahrung in der Moderne«; »Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung«; »Einheit und Differenz der Modi. Überlegungen zu Georg Pichts Theorie der Zeit im Hinblick auf Adornos Musikphilosophie« sowie seine »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«.

16 | Sich wesentlich auf diese differenzierenden Überlegungen zu der Dialektik der beiden Zeittypen stützend, diskutiert beispielsweise Daniel K. Chua in Weiterführung der Überlegungen seines Buches *Absolute Music and the Construction of Meaning* in seinem jüngst vorgelegten Aufsatz »The Promise of Nothing: The Dialectic of Freedom in Adorno's Beethoven« in einer Parallel-Lektüre des ersten Satzes der *Eroica* Beethovens und der Beethoven-Deutung Adornos unter anderem die alte Streitfrage, ob Musik einen konkret benennbaren »Inhalt« habe oder »tönend bewegte Formen« darstelle. Hierbei verfolgt er das von ihm selbst in seiner älteren Studie über Beethovens Galitzin-Quartette aufgestellte Programm einer »translation of Adorno's philosophy into musical analysis« (Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven: Opp. 127, 132, 130*, S. 6).

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

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

19 | Spitzer, *Music as Philosophy*, S. 9.

Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Musik. Diese Fragen, auf denen zahllose Überlegungen insgeheim beruhen, diskutiert Adorno expressis verbis in einigen Aufzeichnungen, in denen es ihm um den Aufweis geht, dass die Konfrontation der Musik Beethovens mit der Hegelschen Logik die Sache selbst und mitnichten eine bloße Analogisierung darstelle. In diesem Zusammenhang ist der Satz, »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese«, in welchem dieser Aspekt seinen prägnanten Kulminationspunkt besitzt, absolut wörtlich zu nehmen²⁰ – sowohl in Hinblick auf die behauptete Konvergenz von Musik und Philosophie im ersten Teilsatz wie auch in Hinblick auf das behauptete »Wahrer-Sein« der Musik Beethovens in Bezug auf die Philosophie Hegels. Jene – so heißt es in einem weiteren Fragment – bezeuge, an derjenigen Stelle brüchig werdend, an welcher diese ins Ideologische sich wende,²¹ gleichsam *in musicis* die Unwahrheit der Hegelschen Philosophie.

Wiewohl einige der zentralen Themen, die auch in der vorliegenden Arbeit verhandelt werden sollen, von den genannten Arbeiten und Studien bereits aufgegriffen wurden, ist zu konstatieren, dass bis dato – wenngleich hinsichtlich der Publikation der Beethoven-Fragmente von nahezu allen Kommentatoren die Wichtigkeit der Adornoschen Überlegungen zu Beethoven auch in Hinblick auf darüber hinausgehende Fragen stets betont wurde – keine systematische Auseinandersetzung mit dem ungeschriebenen Beethoven-Buch selbst existiert;²² auch die einzelnen Fragmente zu Beethoven wurden ungeachtet ihres ursprünglichen Kontextes innerhalb eines größeren Projektes schlichtweg dem allgemeinen Adorno-Zitatenschatz einverleibt und dienen wie die bereits auf der Bestenliste philosophischer Kern-Sätze etablierten Apodikta Adornos zu meist lediglich als schmückende Bonmots. Das Beethoven-Buch ereilt dieserart das Schicksal eines theoretischen Steinbruchs.²³

20 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36; dieser auffällige Kernsatz rief natürlich diverse Kommentatoren auf den Plan, substantieller mit den dahinter liegenden Zusammenhängen hat sich beispielsweise Friedrich A. Uehlein auseinandergesetzt, vgl. hierzu Uehlein, »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer ...«.

21 | »Beethoven wird an der Stelle »unorganisch«, brüchig, an der Hegel ideologisch wird.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/232.)

22 | Hinweisen möchte ich an dieser Stelle darauf, dass Bettina Schergaut derzeit an der Universität Freiburg i.Br. eine Dissertation zu Adornos Beethoven-Fragmenten mit dem Titel *Unvollendetes Hauptwerk. Theodor W. Adornos Beethoven-Projekt* erarbeitet. Diese Arbeit wird – nach meinen vorläufigen Informationen – auf der Basis einer differenzierten inhaltlichen Interpretation des nachgelassenen Materials die einzelnen Themenstränge und Problemkreise des Beethoven-Projekts herausarbeiten und zusammendenken. In einer Verknüpfung von philologischer und theoretisch-systematischer Analyse und Interpretation wird sich Schergaut – insbesondere die ursprüngliche chronologische Abfolge der Fragmente berücksichtigend – dem zentralen Thema der Verbindung von Musik und Philosophie widmen.

23 | Den wenigen Arbeiten, die sich partiell mit Adornos Beethoven-Interpreta-

Zum theoretischen Ort des Beethoven-Buches

Grundlegende methodische Prämisse vorliegender Arbeit ist es, Adorno als *systematischen* Denker und nicht bloß als wortgewandten Essayisten zu betrachten; sehr wohl – so möchte ich voraussetzen – denkt Adorno *antisystematisch*,²⁴ keineswegs sind seine Texte jedoch *unsystematisch*.²⁵ Ich verfolge deshalb den Versuch einer systematischen Lektüre respektive einer Lektüre, die den systematischen Anspruch der ästhetischen Theorie Adornos ernst nimmt. Die Frage nach der spezifischen Art dieser Lektüre wird virulent genau dann, wenn sich Widersprüche innerhalb des jeweiligen Argumentationsganges auftun, die jedoch keiner Auflösung zugeführt werden. Diese Antinomien, die Adorno nicht nur nicht auflöst, sondern in die er sich sehenden Auges begibt, gilt es nicht nur auszuhalten, sondern als »Male des objektiv, nicht bloß vom Denken Ungelösten«²⁶ anzusehen und somit in ihrer systematischen Notwendigkeit zu denken.²⁷

Aus diesem Grunde ist zunächst eine Landkarte des ästhetischen Denkens Adornos zu skizzieren, die gewissermaßen das Gebiet eines (idealen) Gesamttextes kartographiert, um dergestalt die einzelnen Schriften genauer lokalisieren, sie gegeneinander abwägen und ihr Verhältnis zueinander bestimmen zu können, sodass sowohl die einzelnen Texte als auch ihre einzelnen Argumentationsgänge ihren jeweiligen theoretischen Ort finden. Ausgehend von einer derartigen Landkarte möchte ich sodann die These überprüfen, das Beethoven-Buch, das Adorno als »Philosophie der Musik« zu betiteln avisierte,²⁸ stelle den kontrastierenden Dialogpartner der *Philosophie der neuen Musik* dar. Erwies sich diese These als plausibel, erhielte die *Philosophie der neuen Musik* in Adornos ästhetischer Systematik notwendigerweise einen anderen Stellenwert, bezöge sie sich doch in all ihren Argumentationsfiguren auf einen *bestimmten* Referenztext: das ungeschriebene Beethoven-Buch. Dass die Konsequenzen nicht nur in einem Denkgebäude, das als dialektisches konzipiert ist, äußerst weitrei-

tion auseinanderzusetzen, steht freilich eine unüberschaubare Vielzahl an Arbeiten zu Adorno im Allgemeinen gegenüber. Insbesondere die philosophische Sekundärliteratur zu Adorno ist mittlerweile in weitverzweigter Ausdifferenzierung derart angewachsen, dass es wohl an der Zeit wäre, eine Meta-Studie zu den Rezeptionswellen der Adorno-Literatur zu verfassen; eine solche dürfte einen nicht uninteressanten Beitrag zur Geistesgeschichte des letzten Semi-Centenniums darstellen. Dies soll aber nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein.

24 | »Spricht man in der jüngsten ästhetischen Debatte vom Antidrama und vom Antihelden, so könnte die Negative Dialektik [...] Antisystem heißen.« (Adorno, *Negative Dialektik*, VI/10.)

25 | Vgl. Paddison, »The Language-Character of Music. Some Motifs in Adorno«, S. 72f.

26 | Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, VI/156.

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

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

chend sein dürften, muss nicht eigens betont werden. Die Frage nach dem theoretischen Ort des projizierten Beethoven-Buches ist sodann in Bezug auf sein Verhältnis zu den musikalischen, (musik)ästhetischen und schließlich auch philosophischen Schriften zu präzisieren: Zu klären gilt es nicht nur, welcher Stellenwert und welche Funktion der Beethoven-Deutung in den größeren musikästhetischen Aufsätzen und in den *Musikalischen Monographien* über Wagner, Mahler und Berg beizumessen ist, sondern auch, wie sich das Verhältnis des Fragment gebliebenen Beethoven-Buches zu denjenigen Büchern darstellt, die Adorno als das bezeichnete, was er in die Waagschale zu werfen gedachte: die *Ästhetische Theorie* und die *Negative Dialektik*. Wenn nun, wie Adorno in seinem grundlegenden Aufsatz »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik« ausführt, eine »durchgeführte Philosophie der Musik [...] ihr Modell an Beethoven fände«²⁹, so kann die Tragweite der Überlegungen zu Beethoven für sein gesamtes Denken generell nicht überschätzt werden.

Konstellationen

Eine adäquate Adorno-Lektüre, die im Anschluss an Albrecht Wellmers Idee einer »stereoskopischen Lektüre«³⁰ als »musikalische« zu bezeichnen ich andernorts vorgeschlagen habe,³¹ hätte sich dessen zu erinnern, was Adorno be-

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

30 | Vgl. Wellmer, »Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität«, S. 44.

31 | Vgl. Urbanek, »Webern und Adorno. Zum theoretischen Ort aporetischer Paradoxa in Adornos Webern-Interpretation«. Es muss in diesem Zusammenhang nicht nur darum gehen, die einzelnen Schriften bezüglich ihres Verhältnisses untereinander und in Beziehung auf einen imaginären Gesamttext »abzuwägen«, sondern es ist auch notwendig nachzuvollziehen, wie die einzelnen Texte in *formaler* Hinsicht konstruiert sind, welchen Stellenwert welches Argument an welcher theoriearchitektonischen Stelle einnimmt; der vielleicht etwas unglücklich bezeichnete Vorschlag einer »musikalischen Adorno-Lektüre« meint also gerade nicht das gleichsam künstlerisch-essayistische Nivellieren aporetischer Paradoxa, sondern die besondere Beachtung der »formal functions« (vgl. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*) des jeweiligen Arguments in Hinsicht auf eine *musikalische Komposition* der einzelnen Texte oder, um Benjamin zu Wort kommen zu lassen, die Analyse der ersten Stufe guter Prosa: »Arbeit an einer guten Prosa hat drei Stufen: eine musikalische, auf der sie komponiert, eine architektonische, auf der sie gebaut, endlich eine textile, auf der sie gewoben wird.« (Benjamin, »Einbahnstraße«, GS IV.1/102.) In Adornos Hegel-Aufsatz »Skoteinos oder Wie zu lesen sei« findet sich eine in diesem Zusammenhang interessante Gleichsetzung von Beethoven und Hegel in Bezug auf die Verfasstheit der jeweils notwendigen und adäquaten Lektüre, vgl. Adorno, »Skoteinos oder Wie zu lesen sei«, V/366. Vgl. dazu auch Lydia Goehr, »Doppelbewegung.

reits 1931 in seiner Frankfurter Antrittsvorlesung über die »Aktualität der Philosophie« als methodische Grundvoraussetzung seines philosophischen Denkens exponiert hat:

»Echte philosophische Deutung trifft nicht einen hinter der Frage bereits liegenden und beharrenden Sinn, sondern erhellt sie jäh und augenblicklich und verzehrt sie sogleich. Und wie Rätsellösungen sich bilden, indem die singulären und versprengten Elemente der Frage so lange in verschiedene Anordnungen gebracht werden, bis sie zur Figur zusammenschließen, aus der die Lösung hervorspringt, während die Frage verschwindet –, so hat die Philosophie ihre Elemente [...] so lange in wechselnde Konstellationen [...] zu bringen, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während zugleich die Frage verschwindet.«³²

Diese durchaus räumlich zu denkende Metapher der *Konstellation*, welche das zu erkennende Objekt in beständig enger werdenden Bahnen zu umkreisen scheint, zieht sich – aus Benjamins Studie über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* herrührend³³ – als eines der grundlegenden Theoreme Adornos durch sein gesamtes Œuvre, bis es in den Spätschriften, allen voran in der *Negativen Dialektik* und in der *Ästhetischen Theorie*, seine volle Entfaltung erfährt:

»Als Konstellation umkreist der theoretische Gedanke den Begriff, den er öffnen möchte, hoffend, daß er aufspringe etwa wie die Schlösser wohlverwahrter Kassenschränke: nicht nur durch einen Einzelschlüssel oder eine Einzelnummer sondern eine Nummernkombination.«³⁴

Nicht zuletzt hieran wird deutlich, dass sich Adornos Texte gegen jegliches atomisierendes Exzerpieren verwahren;³⁵ bloßes Paraphrasieren der kritisch zugespitzten Formulierungen – also das Operieren mit einem »Einzelschlüssel« oder einer »Einzelnummer« – steht dem dialektisch konzipierten, umkreisend-parataktischen Denken Adornos völlig inadäquat gegenüber.

Die musikalische Bewegung der Philosophie und die philosophische Bewegung der Musik«, S. 306ff.

32 | Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, I/335.

33 | Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS I.1/214ff. et passim.

34 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/166. Vgl. dazu Tiedemann, »Begriff Bild Name«, S. 106.

35 | In der *Vorlesung über Negative Dialektik* findet sich eine Passage, die das in diesem Zusammenhang vielzitierte Wort über die wesentliche Nichtreferierbarkeit von Philosophie (vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, VI/44) von einer anderen Seite zu beleuchten vermag: »die Philosophie besteht gerade in der Anstrengung, das zu sagen, was nicht sich sagen läßt: nämlich was nicht unmittelbar, was nicht in einem einzelnen Satz oder in einzelnen Sätzen, sondern nur im Zusammenhang sich sagen läßt« (Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, NaS IV.16/112).

Fragment – Fragmente

Dieses Bewusstsein muss für die Schriften Adornos im Allgemeinen gelten, besitzt jedoch für die Lektüre seiner nachgelassenen fragmentarischen Schriften besondere Relevanz. Unvollendete Bücher, Notizen und Fragmente, so scheint es, sind generell in der Lage, unser Interesse viel stärker zu wecken denn vollendete Werke, bieten doch gerade jene, so die hoffnungsvolle Vermutung, einen vermeintlich unverstellten, »authentischen« Zugang zu den Gedanken ihres Schöpfers, während diese, als bloße »Totenmasken der Konzeption«³⁶, allenfalls einen müden Abglanz des originären Einfalls darzustellen vermögen. Nichtsdestotrotz muss sich die Lektüre der Beethoven-Fragmente demgegenüber vor Augen halten, dass sie es hier nicht mit einem »Fragment an sich« zu tun hat, sondern eben mit einem Fragment gebliebenen Hauptwerk, das als solches einen systematischen Anspruch erhebt; in der Fragmentarizität des Beethoven-Buches liegt mitnichten ein (intendiertes) Interpretandum.³⁷

Die 370 gesammelten Fragmente enthalten stichwortartige Auflistungen, ausformulierte Gedankengänge, Analyse-Notizen, Exzerpte und allerlei sonstige Notate zu der Musik Beethovens.³⁸ Der fragmentarische Text der *Theorie der musikalischen Reproduktion*, welche ihrerseits für Adornos Beethoven-Deutung von beträchtlicher Relevanz ist, liegt, seitdem er im Jahre 2001 als ein Band der *Nachgelassenen Schriften* publiziert wurde, ebenfalls in einer Vielzahl von Exzerpten, Notizen und Aufzeichnungen unterschiedlichen theoretischen Wertes vor, enthält darüber hinaus jedoch auch einige Dispositionen zum Gesamtaufbau, sowie einen längeren, stellenweise bereits ausformulierten Entwurf. Im

36 | Benjamin, »Einbahnstraße«, GS IV.1/107.

37 | Wenn Adorno in der *Ästhetischen Theorie* ausführt, die »Kategorie des Fragmentarischen [sei] nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/74), so ist dies keineswegs analogisierend auf die Lektüre seiner Beethoven-Fragmente zu übertragen; das Fragmentarische findet hier nicht in einer *objektiven* Notwendigkeit der Sache seine Ursache, sondern vielmehr wohl darin, dass das »Problem Beethoven« vom *subjektiven* Denken Adornos ungelöst blieb. Mitnichten stellen die Fragmente allein ob ihrer Fragmentarizität eine »Kritik auch der Idee ihrer Stimmigkeit« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/73) dar.

38 | Freilich hat es sich mittlerweile eingebürgert, die von Rolf Tiedemann besorgte Edition ob ihrer »subjektiven« Anordnung der Texte harsch zu kritisieren. Diese Kritik greift jedoch zu kurz. Es ist offensichtlich, dass die Edition nicht die *Rekonstruktion* des Beethoven-Buchs Adornos zu sein beansprucht, sondern eine erste *Interpretation* des vorgefundenen Materials vorlegt. Das betrifft nicht nur die stets präzisen Einzelstellenerläuterungen, sondern auch die Anordnung der Fragmente selbst. Dass die wissenschaftliche Arbeit für eine auch an Fragen der Chronologie interessierte Forschung durch die Anordnung der Fragmente und die unglücklich gestalteten Indices beträchtlich erschwert ist, ist eine Frage der Benutzerfreundlichkeit – nicht mehr und nicht weniger.

Gegensatz zu den Verbindungslinien, die sich zwischen den einzelnen Fragmenten, den Dispositionen und dem Entwurf des Reproduktions-Buches zeigen, ist in textkritischer Hinsicht zwischen den einzelnen Beethoven-Kleinfragmenten und den verschiedentlich publizierten Texten und Textpassagen Adornos zu Beethoven, die der Edition vom Herausgeber beigegeben wurden, zumeist keine »textuelle« Verbindung gegeben; die Koinzidenz mancher Themen, Fragestellungen und Argumentationsfiguren zwischen den Fragmenten, den beigegebenen Texten und weiteren Passagen in den *Gesammelten Schriften* ist zunächst lediglich in inhaltlicher, nicht jedoch in textstruktureller Hinsicht von Relevanz; nur vereinzelt ist eine gewisse Textidentität zu beobachten, die – chronologische Argumente hinzuziehend – darauf hinweisen dürfte, dass Formulierungen, die im Rahmen des Beethoven-Projektes entwickelt worden waren, aus dem Corpus der Fragmente in die publizierten Schriften eingegangen sind.

Die hier in den Blick genommenen Textkonvolute können demzufolge nicht in der Weise rezipiert werden, wie es sich in Bezug auf die als *Gesammelte Schriften* greifbaren Texte Adornos eingebürgert hat: Weder sind die vorliegenden Textfragmente vollendet, noch von ihrem Autor selbst zur Publikation beigegeben, womit das so wichtige Argument einer abgesicherten »Fassung letzter Hand« in diesem Fall nicht als Authentizitätsnachweis jedes Details bemüht werden kann. Funktion, Status und Relevanz einzelner Formulierungen sind niemals »letztgültig« geklärt, einige der Brüche, die dem interpretierenden Auge als besonders »interessant« erscheinen mögen, hätten durchaus dem einen oder anderen Korrekturgang zum Opfer fallen oder sich zu guter Letzt in anderen Argumentationsgängen wieder finden können. Der exakte Wortlaut der einzelnen Fragmente kann somit nicht unkritisch für die Exegese beigegeben werden; die offensichtliche Vorläufigkeit und daraus resultierend die Beweglichkeit der noch nicht festgelegten Begrifflichkeit erfordern eine etwas behutsamere und zurückhaltendere, vor allem jedoch eine mehrschichtig vernetzende Lektüre. Dies sei hingegen nicht nur als Mangel, sondern vielmehr auch als Chance begriffen, ergibt sich doch im Gegenzug dazu – um es mit pathetischer Naivität zu formulieren – die Gelegenheit, dem Meister des begrifflich gepanzerten Apodiktums in seiner philosophischen Werkstatt gleichsam beim Schreiben über die Schulter blicken zu können. Da ein Großteil der wissenschaftlichen Adorno-Exegese in methodischer Hinsicht nun jedoch genau das zugrunde zu legen scheint, was Adorno zeit seines Lebens als »identifizierendes Denken« gegeißelt hat, wäre vielleicht genau diese – durch den Status des Fragmentarischen erzwungene – Notwendigkeit einer behutsameren Lektüre als Möglichkeit zu begreifen, aus einigen Sackgassen der wissenschaftlichen und philosophischen Beschäftigung mit dem Denken Adornos herauszufinden und die dialektisch erstarrten Denkfiguren Adornos wieder in Bewegung zu bringen.

Dem Rechnung tragend, stelle ich in vorliegender Arbeit ein erstes Ergebnis einer »offenen« Lektüre der Beethoven-Fragmente zur Diskussion, die einige der zentralen Überlegungen und Motive Adornos in unterschiedliche Konstellationen zueinander und zur aktuellen ästhetischen Debatte zu bringen versucht. Da in Hinsicht auf die zugrunde gelegten fragmentarischen Bausteine zum ei-

nen ein übergeordneter »Bauplan« des gedanklichen Gebäudes fehlt und zum anderen davon auszugehen ist, dass zentrale Themen in den Fragmenten gerade nicht abgehandelt werden – das, was selbstverständlich ist, wird in bloßen Erinnerungshilfen, wie sie die gesammelten Beethoven-Fragmente zu einem nicht unbeträchtlichen Teil darstellen, üblicherweise nicht in extenso notiert –, kann es im Folgenden nicht darum gehen, ein konsistentes theoretisches Gebäude zu errichten und dann zu »interpretieren«. Vielmehr ist es notwendig, in einer kritischen Lektüre ein Netzwerk aus unterschiedlichen Fäden zu weben, dessen Tragfähigkeit sich in Hinblick auf die Musik Beethovens, die Musik des 20. Jahrhunderts und eine zeitgemäße Musikästhetik erst wird erweisen und bewähren müssen. In diesem Sinne versteht sich vorliegende Arbeit als Variationenfolge über die Frage, warum Adorno in Erwägung ziehen konnte, sein Beethoven-Buch mit dem Anspruch einer *Philosophie der Musik* auszustatten.

Das vorliegende Buch stellt eine lediglich sprachlich überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die unter dem Titel »*Philosophie der Musik*«. *Zu Adornos Beethoven-Fragmenten* im April 2008 von der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien approbiert wurde; ich habe bei der nunmehrigen Redaktion darauf verzichtet, diejenigen Arbeiten, die nach dem Abschluss der Niederschrift des Manuskripts erschienen sind, in einem letztlich bloß kosmetischen Akt nachträglich in die Argumentation »einzuweben«; eine adäquate Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten muss an anderem Ort weitergeführt werden.

Hier hingegen ist der Ort Dank zu sagen: Lawrence Schoenberg (Belmont Music Publishers, Los Angeles) danke ich für die Genehmigung, Materialien aus dem Nachlass Arnold Schönbergs im Rahmen dieser Arbeit zitieren zu dürfen; Therese Muxeneder und Eike Feß (Arnold Schönberg Center Wien) danke ich herzlich für die unkomplizierte Bereitstellung derselben. Manfred Angerer, meinem akademischen Lehrer, sowie Hans-Dieter Klein danke ich herzlich für die Betreuung der Dissertation. Julia Bungardt danke ich herzlich für ihre kritische Lektüre des ersten Manuskripts.

Für das meiner Arbeit entgegengebrachte Interesse und so manch wertvollen Hinweis in Hinblick auf die nunmehrige Buchpublikation danke ich insbesondere Hans-Joachim Hinrichsen, Reinhard Kapp, Simon Obert, Matthias Schmidt, Rudolf Stephan, Jürgen Stolzenberg und Ivan Vojtěch. Nikolaus Bacht, Regina Busch, Christian Ofenbauer, Jan Philipp Sprick und Andreas Vejvar möchte ich meinen herzlichen Dank dafür aussprechen, dass sie mir vor (mittlerweile teilweise erfolgter) Drucklegung Einblick in ihre Arbeiten gewährten. Bettina Schergaut danke ich für Einwände, Kritik und Informationsaustausch; die Diskussionen und Gespräche mit allen Genannten waren mir stets eine wichtige Quelle der Motivation. Manuel Strauß hat großen Anteil an der – wie ich hoffe – guten Lesbarkeit des hiermit vorgelegten Buches; freilich versteht es sich von selbst, dass ich für alle verbliebenen Fehler und sonstige Unzulänglichkeiten selbst verantwortlich zeichne. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des

transcript Verlages danke ich für die höchst erfreuliche Zusammenarbeit, den Verlagen Bärenreiter und Henle sei für die freundliche Abdruckgenehmigung der Notenbeispiele gedankt. Die Drucklegung der Arbeit wurde durch großzügige Förderungen des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Kunst und der Österreichischen Forschungsgemeinschaft ermöglicht.

Basel, im Februar 2010

Prolog: Wie ist Musikästhetik heute möglich?

»... Musik als *Wahrheit* ...«¹

Philosophie und Kunst – Kunst und Philosophie

Seiner *Ästhetischen Theorie* gedachte Adorno bekanntlich ein Fragment von Friedrich Schlegel aus dem Jahre 1797 voranzustellen:²

»In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst.«³

Naturgemäß evozierte dieses Vorhaben Adornos zahlreiche Interpretationen; vielerorts wurde im Anschluss hieran darauf hingewiesen, dass er, Adorno, kraft seiner Mehrfachbegabung als Musiker, Komponist, Theoretiker und Philosoph diesen von Schlegel inkriminierten »Fehler«, den man den Philosophen unter Hinweis auf ihre seltsame Amusikalität, ihre fehlende Kunstsinnigkeit oder ihr absolutes Kunst-Unverständnis einerseits, den philosophierenden Künstlern unter Rekurs auf ihre Theorieferne andererseits anlasten zu können glaubte, von vornherein in einem nicht selten als »interdisziplinär«⁴ bezeichneten methodischen Zugang zu vermeiden wusste.

1 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/26, Hervorhebung original.

2 | So die Auskunft der Herausgeber im »Editorischen Nachwort«, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/544.

3 | Schlegel, »12. Lyceums-Fragment«, in: Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, I/239.

4 | Um Adornos Vorgehen als »interdisziplinär« bezeichnen zu können, bedarf es der Voraus-Setzung eines äußerst engen Begriffs von Disziplinarität; zur begründeten Skepsis gegenüber der Gültigkeit des Begriffs der Interdisziplinarität in Hinblick auf das Denken Adornos vgl. auch Klein, »Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie«, S. 279.

Dass Adorno entgegen der Prophezeiung seines Kompositionslehrers Alban Berg mitnichten zwischen Kant *oder* Beethoven sich zu entscheiden bereit war,⁵ sondern vielmehr die Widerlegung der von Berg behaupteten Notwendigkeit einer solchen Entscheidung zum innersten Movens seiner Schriften avancieren konnte, ist seit langem ebenso ein wissenschaftlicher und biographischer Gemeinplatz wie der daraus sich ergebende Hinweis, dass nicht zuletzt aufgrund dessen das Verhältnis von Philosophie und Kunst bei Adorno zwar zentral sei und weitreichende Konsequenzen für seine gesamte auch genuin philosophische Theoriebildung zeitige, gleichzeitig jedoch auch ein äußerst brüchiges, erklärungsbedürftiges und stellenweise aporetisches Verhältnis darstelle.

Doppelcodierung der Ästhetik

Eingangs möchte ich die Gelegenheit ergreifen, an den Umstand zu erinnern, dass sich seit Anbeginn der Ästhetik – und diese ist doch, wenn wir sie (die Überlegungen der Antike sträflichst vernachlässigend) mit Baumgartens *Aesthetica* aus den Jahren 1750/58 als ihrer Gründungsakte beginnen lassen wollen, eine erfrischend junge philosophische Disziplin – zwei einander widerstreitende Auffassungen gegenüber stehen: Während eine Traditionslinie versucht, zumeist im Anschluss an Kants Theorie des *interesselosen Wohlgefallens* eine autonome Form der Erfahrung zu erläutern, die weder mit dem Wahren (dem Thema der theoretischen Philosophie respektive der Erkenntnistheorie) noch mit dem Guten (dem Thema der praktischen Philosophie respektive der Ethik) in Verbindung steht, sondern einzig und allein die genuine Erfahrung des Schönen zum Inhalt habe, geht ein zweites, auf Hegels Definition der Kunst als *sinnliches Scheinen der Idee* sich berufendes Ästhetik-Verständnis, seinerseits gewissermaßen an einer das Gute, Wahre und Schöne einbegreifenden Einheit der Vernunft festhaltend, in Gegensatz hierzu davon aus, dass die ästhetische Erfahrung mitnichten aus ihrem Weltbezug zu lösen sei, sondern dass ihr sehr wohl eine irreduzible Verbindung zum Guten und Wahren zukomme und ihr darüber hinaus die Bedeutung einer gesteigerten Erfahrung der Welt beizumessen sei. Dergestalt erhält die ästhetische Erfahrung höchste Relevanz; das Gute und das Wahre werden diesem Verständnis zufolge durch das Schöne hindurch erfahren. Die mit der

5 | »Es ist ja klar: Eines Tages werden Sie sich, da Sie doch Einer sind, der nur auf's Ganze geht (Gott sei Dank!) für Kant *oder* Beethoven entscheiden müssen.« (Brief von Berg an Wiesengrund-Adorno vom 28. Januar 1926, Adorno/Berg, *Briefwechsel*, S. 66.) Ob bereits diese Feststellung als Basis der prononcierten Deutungen, die in der Bezeichnung von Adornos Ästhetik als »Ästhetische Theorie« gar ein Indiz für das »Ästhetisch-Werden« der Theorie selbst sehen wollten, ausreicht, oder ob es an dieser theoretischen Stelle bei Adorno nicht doch um grundlegend anderes geht, wird kritisch zu überprüfen sein. Vgl. diesbezüglich beispielsweise Rüdiger Bubner, der gerade hierin das verschwiegene Grundmotiv der *Ästhetischen Theorie* und der gesamten Philosophie Adornos sehen möchte (Bubner, »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos«).

Kunst – nach Schelling dem höchsten »Organon der Philosophie«⁶ – sich befassende Ästhetik⁷ besitzt in dieser Ästhetik-Tradition – und genau dieses transgressive Moment macht den Kern ebendieser These aus – nicht nur eine spezifische erkenntnistheoretische und moralphilosophische Relevanz, sondern besetzt darüber hinaus eine herausgehobene Position in dem Ranking der philosophischen Disziplinen.⁸

Wenn Adorno in seiner »Frühen Einleitung« zur *Ästhetischen Theorie* konstatiert, »Ästhetik heute müsste über der Kontroverse zwischen Kant und Hegel sein, ohne sie durch Synthese zu glätten«⁹, so ist dies als ästhetisches Programm zu lesen, das einerseits jene traditionelle Doppelcodierung ernst nimmt, andererseits aber auch versucht, nicht allein durch das bloße Beschreiten eines Mittelweges – der, wie das von Adorno gerne zitierte Wort Schönbergs bekanntlich festhält, den einzigen nicht nach Rom führenden darstellt – das antinomische Element dieser Gegenüberstellung zu nivellieren.¹⁰

Der hier zugrunde liegende Widerstreit prägte nicht nur die philosophische Ästhetik, sondern spiegelt sich mutatis mutandis auch in dem Bereich der Musikästhetik wider; auch hier bezieht die Diskussion bekanntlich seit mindestens zwei Jahrhunderten Kraft aus der beständig neu zu stellenden Frage, ob ein musikalisches Kunstwerk schöne Anordnung musikalischen Materials oder sinnhafte Darstellung eines das rein Musikalische überschreitenden Gehaltes sei. Diese Frage wurde exemplarisch zumeist an Werken Beethovens abgehandelt; Beethoven war der Bezugspunkt sowohl der Verfechter der ersten als auch der Anhänger der zweiten Richtung der Ästhetik, oder – um dies mit der recht grobkörnigen Differenzierung zu bezeichnen, die sich in der Musikgeschichte mittlerweile hierfür eingebürgert hat: der *Formalisten* und der *Hermeneutiker*.¹¹ Dass Adorno auch in seinen Beethoven-Fragmenten versucht, zwischen diesen

6 | Vgl. Schelling, *System des transscendentalen Idealismus*, Werke IX.1/328 und dazu auch den direkten Nachhall dessen in der »Frühen Einleitung« zur *Ästhetischen Theorie* (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/511).

7 | Im Folgenden verwende ich, soweit nicht dezidiert anders ausgewiesen, »Ästhetik« stets synonym zu »Kunstästhetik«. Es geht mir also in meinen Überlegungen ausschließlich um die ästhetische Erfahrung von *Kunst*.

8 | In ihrer Einleitung des programmatischen Sammelbandes *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik* gehen Andrea Kern und Ruth Sonderegger ebenfalls von dieser Doppelcodierung der philosophischen Ästhetik aus; der grundlegenden Intention aller Autoren dieses Bandes, »daß der Streit zwischen diesen beiden Ästhetikverständnissen ein Streit um eine falsche Alternative ist«, fühlt sich in Grundzügen auch vorliegende Arbeit verpflichtet, vgl. Kern/Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze*, S. 7-15, Zitat auf S. 9.

9 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/528.

10 | Zur Bedeutung der *Ästhetischen Theorie* als einem der letzten »Kreuzungspunkte« der beiden Traditionslinien der Ästhetik vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 10ff.

11 | Vgl. hierzu beispielsweise Burnham, *Beethoven Hero*, S. 27.

beiden Lesarten vermittelnd zu denken, erweist sich nicht zuletzt in einem Fragment aus dem Jahre 1948: »Die Streitfrage ob Musik Bestimmtes darzustellen vermöge oder nur Spiel tönend bewegter Formen sei, verfehlt wohl das Phänomen.«¹²

Ist Musikästhetik heute noch möglich?

Folgender Abriss muss sich vergegenwärtigen respektive sich zumindest ansatzweise mit dem skeptischen Hinweis auseinandersetzen, dass *die* Ästhetik durch die Infragestellung zentraler Kategorien in einer kritischen Bewegung gleichsam von innen heraus prinzipiell fragwürdig geworden sein könnte. Bildet man beispielsweise die Summe aus der verschiedentlich konstatierten Verschiebung vom »Werk zum Text«¹³, dem mehrfach proklamierten Tode des Autors,¹⁴ der grundlegenden Destruktion des Wahrheitsbegriffs in diversen an Nietzsche anknüpfenden Denkfiguren der zeitgenössischen Vernunftkritik¹⁵ und schließlich den im ursprünglichen Wortsinne radikalen Überlegungen zu einer Überführung der Ästhetik in eine »Aisthetik«,¹⁶ kann als Ergebnis letzten Endes nur die brisante Frage übrig bleiben, ob (Musik-)Ästhetik heute überhaupt noch möglich sei, wobei eine Verneinung als Antwort auf diese Frage beträchtlich näher zu liegen scheint. Hierauf werde ich zurückkommen müssen; die von verschiedenen Seiten mit einiger Vehemenz aufgeworfene Frage nach der prinzipiellen *Möglichkeit* einer zeitgemäßen Musikästhetik kann jedenfalls keineswegs als rhetorische abgetan werden.

Ungeachtet dieses »Ich bezweifle«, das gewissermaßen all unsere Vorstellungen wird begleiten müssen, ist darüber hinaus nicht aus den Augen zu verlieren, dass auch der Verweisungszusammenhang der einzelnen hier in Frage stehenden Diskurse nach wie vor ein zu klärender ist. Nicht scheint es mir jedoch sonderlich zielführend, das Verhältnis einer *Philosophie der Kunst*, einer *philosophischen Ästhetik* und einer *Musikästhetik* bereits zu diesem Zeitpunkt definitorisch festschreiben zu wollen;¹⁷ als Arbeitshypothese muss vorderhand die Überlegung genügen, dass die Musikästhetik nicht lediglich als eine mittels

12 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/27.

13 | Vgl. Barthes, »Vom Werk zum Text«.

14 | Vgl. Barthes, »Der Tod des Autors«, und Foucault, »Was ist ein Autor?«.

15 | Vgl. den kurzen philosophiehistorischen Abriss von Wolfgang Iser, der die wichtigsten Positionen benennt: Iser, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, S. 30-424.

16 | Vgl. als eine mögliche Position beispielsweise Iser, »Ästhetik und Aisthetik«, in: Iser, *Ästhetisches Denken*, S. 9-40, und Iser, *Grenzgänge der Ästhetik*, besonders S. 135-177.

17 | Dies wäre ja, beispielsweise in einer analogisierenden Übertragung der systematisierenden Überlegungen Reinhold Schürcks auf eine zu formulierende Definition der Disziplin »Musikästhetik« durchaus naheliegend, vgl. Schürck, *Was ist Kunst?*, S. 47-64. Der weitere Verlauf vorliegender Arbeit wird – so meine Hoff-

Deduktion zu formulierende Spezialdisziplin einer allgemeinen Kunstästhetik verstanden werden sollte, die mit den Kategorien und Kriterien der allgemeinen Ästhetik zu bestreiten wäre, sondern dass die Formulierung einer Musikästhetik, die mehr sein möchte als eine bloß um ein paar musikanalytische termini technici angereicherte philosophische Subdisziplin, vielmehr stets die *Reflexion* und die *ästhetische Erfahrung musikalischer Kunstwerke* zu ihrem eigenen Ausgangspunkt zu wählen hätte.

Ästhetische Erfahrung und Wahrheit der Kunst

In einer Annäherung an einige ästhetische Positionen der letzten vier Jahrzehnte möchte ich einige Aspekte der aktuellen Ästhetik-Debatte diskutieren, wobei es hierbei weniger um eine umfassende Nacherzählung der Geschichte der Ästhetik seit dem Tod Adornos respektive – als dem für die Theoriebildung vermutlich relevanteren Einschnitt – seit dem posthumen Erscheinen seiner *Ästhetischen Theorie* gehe, sondern vielmehr versucht werden soll, die zentralen Motive in systematischer Hinsicht auf unsere Fragestellung kurz zu skizzieren. In den Fokus meines Interesses tritt insbesondere der Widerstreit zwischen den beiden großen Traditionslinien der philosophischen Ästhetik, der sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu der mitunter heiß umkämpften Frage zuspitzte, ob die Ästhetik als »extreme Wahrheitsästhetik«¹⁸ oder als reine Theorie der ästhetischen Erfahrung zu konzipieren sei. Hierin manifestiert sich in weiten Teilen eine kritische Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragen, die als ungelöste das theoretische Erbe der Ästhetik Adornos darstellen.¹⁹ Das konfliktreiche Potential der Ästhetik Adornos wurzelt (immer noch oder – nach Zeiten unumstößlicher und heiß umkämpfter Gewissheiten – bereits wieder) darin, dass sie einen der letzten Versuche darstellt, diese beiden Traditionslinien systematisch zusammenzudenken, wie sich an einer der zahlreichen zentralen Stellen in der *Ästhetischen Theorie* erweist: »Insofern ist der ästhetische Schein und noch seine oberste Konsequenz im hermetischen Werk gerade die Wahrheit.«²⁰

nung – demgegenüber jedoch vielleicht implizit klären können, warum ich dem mit einer gewissen Skepsis gegenüber trete.

18 | So Martin Seels Formulierung in: Seel, »Kunst, Wahrheit, Welterschließung«, S. 36.

19 | Dies ist *prima vista* an nahezu allen Arbeiten ablesbar, die die Diskussion der Ästhetik in den letzten Jahren geprägt haben; verwiesen sei insbesondere auf die einschlägigen Studien von Rüdiger Bubner, Peter Bürger, Karl Heinz Bohrer, Hans Robert Jauss, Christoph Menke, Martin Seel, Ruth Sonderegger und Albrecht Wellmer.

20 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/159. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die brillante Lektüre von Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 12ff., die ausgehend von dieser Stelle den antinomischen Charakter der Ästhetik Adornos als

Wi(e)der die philosophische Entmündigung der Kunst

Beginnen möchte ich den Rundgang durch die blühende²¹ Landschaft der Ästhetik bei dem viel zitierten Aufsatz »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik« von Rüdiger Bubner, der, zentrale Topoi in nuce enthaltend, auch unserer Diskussion als Ausgangspunkt dienen möge. Bubner kritisiert hier die beiden aktuell – wir schreiben das Jahr 1973,²² mithin das Jahr, in welchem Bubner gewissermaßen Adorno nachfolgend auf einen Lehrstuhl für Philosophie an die Universität Frankfurt berufen wurde²³ – herausragenden ästhetischen Positionen, die den philosophischen Richtungen der Hermeneutik und der Kritischen Theorie sich verpflichtet fühlen, dergestalt, dass sich diese üblicherweise als widerstreitend angesehenen Denkrichtungen in einem wichtigen Axiom²⁴ trafen: Beide seien ob ihres Festhaltens an einer Kategorie des Wahrheitsgehaltes der Kunst als »heteronome Wahrheitsästhetiken«²⁵ zu bezeich-

Widerstreit zwischen der Autonomie des ästhetischen Scheins und der Souveränität der Kunst im Sinne ihres Wahrheitsgehaltes analysiert.

21 | Erfreulicherweise scheint an Auseinandersetzungen mit ästhetischen Fragen im Allgemeinen und musikästhetischen Fragen im Besonderen derzeit kein Mangel zu herrschen; Jean Paul dürfte also für sein berühmtes – von Rüdiger Bubner übrigens unter genau umgekehrten Vorzeichen zitiertes – Wort in der Vorrede zur ersten Auflage seiner *Vorschule der Ästhetik* von 1804 auch heute noch (oder: heute wieder) durchaus Gültigkeit beanspruchen: »Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Ästhetikern.« (Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, V/22.). Ob allerdings die derzeit zu beobachtende Publikationswut, die sich in ungezählten Nekrologien auf die Geschichte, die Kunst, das Kunstwerk, das Subjekt und vieles andere manifestiert, mehr darzustellen vermag als bloß hyperaktive Agonie, gälte es meines Erachtens kritisch zu hinterfragen.

22 | Der (später gerne als dekonstruktiv bezeichnete) »unerbittliche Widerstand« gegen die alleinige Vorherrschaft von Hermeneutik und Kritischer Theorie formierte sich übrigens ebenfalls in diesem Zeitraum, spielt jedoch für Bubner erst in späteren Formulierungen seiner Überlegungen eine – auch hier lediglich untergeordnete – Rolle.

23 | Dieser Umstand mag in einer psychoanalytisch angehauchten Lektüre vielleicht die Schärfe manch kritischer Formulierung als einen Vatermord post mortem erklärbar werden lassen, ist jedoch nicht unbedingt dazu angetan, die Sachhaltigkeit der Argumentation Bubners schlechthin zu erläutern.

24 | Ich verwende den Begriff »Axiom« hier – ähnlich wie Georg Bertram in seiner Studie über *Hermeneutik und Dekonstruktion* – nicht im Sinne einer exakt-mathematischen Definition, sondern lediglich als Bezeichnung für »Implikate eines Denkens [...] um bestimmte Begriffe und Theoreme in ihrer grundlegenden Stellung lesbar zu machen« (vgl. Bertram, *Hermeneutik und Dekonstruktion*, S. 13f.).

25 | »Einer nüchternen Betrachtung muß die durchgängige Bezugnahme der Ästhetik auf den Wahrheitsbegriff der Kunst und damit auf Philosophie als eine Majorisierung der Theorie der Kunst durch philosophische Begrifflichkeit erscheinen.

nen, die das Kunstwerk als ontologischen Träger eines Wahrheitsgehaltes²⁶ in den Mittelpunkt ihres Interesses rücken.²⁷ Die Frage nach der Wahrheit sei jedoch, so Bubners Kritik, ihrerseits als genuin philosophische zu verstehen, sie sei nur im Rahmen der Philosophie zu stellen und demzufolge auch nur im Rahmen der Philosophie zu beantworten. Infolgedessen bedeute die Annahme eines Wahrheitsgehaltes der Kunst und damit die Verpflichtung der Kunst auf Wahrheit eine Nivellierung ihres Eigensinns in einer Majorisierung durch ein ihr Fremdes und tue ihr darob Gewalt an.²⁸

Doch auch von der anderen Seite sei der allzu enge Verweisungszusammenhang von Kunst und Philosophie zu kritisieren, welcher den Wahrheitsästhetikern zufolge immerhin im Wahrheitsgeschehen »konvergieren« solle:²⁹ Die Philosophie gehe dadurch, dass nunmehr auch die Kunst an den Agenden um das Wahrheitsgeschehen beteiligt werde, gleichsam ihrer Kernkompetenzen verlustig; ebenso wenig wie sie ihre »ureigenste« Frage aus eigener Kraft zu stellen vermöge, sei sie auch imstande, diese Frage eigenständig – also ohne Hilfe der Kunst – überhaupt zu thematisieren. Dergestalt besitze die Majorisierung der Kunst qua Nivellierung ihres Eigensinns in der Verletzung des Eigentumsrechts der Philosophie in Hinblick auf Wahrheit eine recht prekäre Kehrseite:

»Die Wahrheit, die doch von altersher die Sache der Philosophie heißt, wird der philosophischen Reflexion nicht mehr als vollgültiger Besitz zugetraut, sondern erscheint primär in Kunst, um von dort der Philosophie ihre genuine Aufgabenzustellung zuzuspiegeln.«³⁰

Diese beiden von Bubner kritisierten »Fehler«, derer sich nun sowohl eine hermeneutische als auch eine kritische Ästhetik als heteronome Wahrheitsästhetiken gleichermaßen schuldig machen, ergeben sich laut Bubner gleichsam theoriearchitektonisch daher, dass sie, obwohl sie sich auf die Hegelsche Ästhetik

Ich möchte daher alle bisher betrachteten Ästhetiken als *heteronom* bezeichnen. Es ist für sie typisch, daß sie die Theorie der Kunst nicht autonom aufbauen, sondern von Anfang an einer Fremdbestimmung durch einen Vorbegriff von Philosophie, von deren Aufgabenstellung und Terminologie unterwerfen.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 31.)

26 | »Es hatte sich bereits gezeigt, daß die auf Wahrheit in Kunst setzenden Ästhetiken notwendig einen Werkbegriff annehmen müssen, der den ontologischen Ort des Auftretens von Wahrheit außerhalb eines theoretischen Gedankenzusammenhangs bezeichnet.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 31f.)

27 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 11.

28 | Zu einem Panorama philosophischer Entmündigungen der Kunst seit der Antike vgl. Danto, *Die Entmündigung der Kunst*, besonders S. 23-44, sowie dazu den kritischen Abriss bei Hilmer, »Kunst als Spiegel der Philosophie«.

29 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/197.

30 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 11.

berufen, die ebendort durchgeführte systematische Trennung zwischen Kunst und Philosophie,³¹ die sich dementsprechend auch in jeder philosophischen Ästhetik widerzuspiegeln hätte, ihrerseits negieren und demgegenüber das (früh) romantische Überschreitungs-Motiv einer Verknüpfung von Kunst und Philosophie in Hinsicht auf einen gegenseitigen Verweisungszusammenhang im Sinne eines »beiderseitigen Bedürfnis«³² fortschreiben.³³ Bubners Überlegungen zielen letztlich auf die Prüfung der skeptischen Frage, »ob man Kunst adäquat versteht, wenn man sie philosophisch präjudiziert, und ob man Philosophie besser begreift, wenn man ihre Grenzen zur Kunst offen hält.«³⁴ In diesem doppelten Zusammenhang kritisiert er erstens das sich von Schelling herleitend konzipierte, sich wechselseitig ergänzende Verhältnis von Kunst und Philosophie als komplementäre Erkenntnismedien, da er glaubt, die Wechselseitigkeit des Aufeinander-angewiesen-Seins als bloßen Schein entlarven zu können, dominiere doch »in der zugrunde liegenden Wahrheitsfrage [...] insgeheim die Philosophie«³⁵.

31 | »Zu dieser Grenzziehung zwischen Kunst und Philosophie sehen sich weder die hermeneutischen, noch die ideologiekritischen Entwürfe einer Ästhetik imstande. Da sie keinen systematischen Begriff von Philosophie entwickeln, bzw. einen solchen Begriff für unmöglich halten, lassen sie die Grenzen zwischen Philosophie und Kunst bewußt durchlässig.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 30.) Ich will an dieser Stelle nicht entscheiden, ob dieser Vorwurf auf die Ästhetik Gadamers zutrifft – erinnert sei an die programmatischen Überschriften der Teile »Freilegung der Wahrheitsfrage an der Kunst« und »Ausweitung der Wahrheitsfrage auf das Verstehen in den Geisteswissenschaften« aus *Wahrheit und Methode* –, in Bezug auf Adorno jedenfalls scheint mir der Fall etwas komplexer zu sein: Natürlich belässt Adorno die Kunst nicht in ihrem eigenen Bereich, sondern interessiert sich für die »Auswirkungen« des ästhetischen Denkens auf unsere »reine« und »praktische Vernunft«, natürlich erhält die Kunst in Hinblick auf ihren *Erkenntnischarakter* den Status eines Korrektivs des »identifizierenden Denkens« und mithin auch der Philosophie; auf der anderen Seite ist der ständige Versuch Adornos ersichtlich, diese Sphären sehr wohl auseinander zu halten und nicht miteinander einfach zu »identifizieren«. Die von Bubner andernorts lancierte These eines »Ästhetisch-Werdens der Theorie« als einer angestrebten Konvergenz von Philosophie und Kunst findet in den Texten Adornos, allen voran der *Negativen Dialektik* und der *Vorlesung über Negative Dialektik*, keinerlei Rückhalt respektive äußerst plausible Gegenargumente. Das in Adornos Beethoven-Fragmenten durchaus zentral zu nennende Motiv, die Musik Beethovens und die Philosophie Hegels »zusammenzudenken«, scheint mir überdies anders konnotiert zu sein, auf einem anderen theoretischen Fundament aufzuruhen und weitere Implikationen bereit zu halten; ich werde an besser geeignetem Ort darauf zurückkommen.

32 | Vgl. Urbanek, *Spiegel des Neuen*, S. 27, und die dort ausgeführten Hinweise auf die Arbeiten von Reinhard Kager, Rolf Tiedemann und Martin Zenck.

33 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 16.

34 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 17.

35 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 15.

Werk und Wahrheit

Zweitens – und damit nähern wir uns einem in der jüngeren Geschichte der Ästhetik besonders wirkungsmächtigen Argument – kritisiert Bubner die Zentralität und Fundamentalität, die dem emphatischen Begriff des Kunstwerks in den Wahrheitsästhetiken zugeschrieben wird,³⁶ dergestalt, dass diese jenen notwendigerweise voraussetzen und zur unhintergehbaren *conditio sine qua non* ihrer Theoriebildung schlechthin erklären müssen, wobei das Werk als »eigenständige sinnliche Erscheinungsform der Wahrheit«³⁷ verstanden werde. Rekurrierend auf künstlerische Phänomene wie die »Konstruktionen des Kubismus und Futurismus«, »ready made«, »Materialbilder aller Art«, »dadaistische Vexierbilder«, »surrealistische Schocks«, »Happening Kunst« und zuletzt »gewisse Schöpfungen der neuesten Musik«³⁸, beobachtet Bubner anhand der Geschichte respektive an den Geschichten der neueren Kunstentwicklung demgegenüber eine fundamentale »Krise des Werkbegriffes«; die Idee des Werks an sich werde in der und durch die Geschichte der Kunst mehr als in Frage gestellt, sie werde geradezu nivelliert. Dies habe, so Bubner, naturgemäß Auswirkungen auf die Ästhetik, die nun nicht mehr das zum Zentrum ihrer Theorie machen könne, was durch die Kunst selbst destruiert worden sei; die Ästhetik werde, hielte sie unbeirrbar an einem obsolet gewordenen Kunstwerkbegriff fest, schlechterdings »blind«³⁹ gegenüber ihrem (verloren gegangenen) Gegenstand⁴⁰ und könne keine wie auch immer gearteten adäquaten Aussagen mehr über die Kunst treffen:

»Daher stellt die Krise des Werkbegriffs eine fundamentale Schwierigkeit für jede Ästhetik dar, die kraft ihres Wahrheitsanspruches auf einen intakten Werkbegriff angewiesen ist.«⁴¹

Um nicht in die Fänge einer heteronomen Wahrheitsästhetik zu geraten, die ihr Wohl und Wehe ganz an das Funktionieren eines Werkbegriffes binden müsse, schlägt Bubner nunmehr vor, auf Kants *Kritik der Urteilskraft* zurück-

36 | »Je nachdrücklicher Kunst auf das Präsentmachen von Wahrheit verpflichtet wird, desto unerlässlicher ist die Werkkategorie etabliert.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 19.)

37 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 18f.

38 | Diese Beispielreihe benennt Bubner – in genau dieser durchaus aufschlussreichen Reihenfolge – in Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 33.

39 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 20.

40 | Was denn nun der Gegenstand der ästhetischen Betrachtung, der ästhetischen Erfahrung und überhaupt der Ästhetik sei, wird bei Bubner nicht so ganz klar, er bezieht sich immer auf *die* Kunst, verneint aber – notwendigerweise – gleichzeitig die Bezugsmöglichkeit auf *Kunstwerke*. Ich komme auf dieses Dilemma zurück.

41 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 20.

zugreifen.⁴² Diese stelle, da sie gerade nicht in einer fragwürdig gewordenen Kategorie des Kunstwerks verankert sei, sondern sich allein an die Analyse der »ästhetischen Erfahrung« halte,⁴³ die »einzige« Möglichkeit einer nicht heteronom verfassten Ästhetik dar. Dergestalt unterlaufe sie – von Bubner als reine *Wirkungsästhetik* vorgestellt⁴⁴ – von vornherein die Gefahren einer heteronomen Wahrheits- und Werkästhetik in Bezug auf ein drohendes Obsolet-Werden der ästhetischen Theorie durch die künstlerische Kritik am Werkbegriff.

Spiel mit Kant

Ausgehend von einer differenzierenden Bestimmung der zentralen Begriffe der Kantischen Ästhetik, kommt Bubner zu einer weiteren Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung.⁴⁵ Kant, so Bubner, spreche in Hinblick auf die Struktur der ästhetischen Erfahrung von *reflektierender Urteilskraft*. Diese subsumiere im Gegensatz zur *bestimmenden Urteilskraft* nicht ein Besonderes unter ein Allgemeines, sondern halte die Bestimmung in einer Hin-und-her-Bewegung zwischen Besonderem und Allgemeinem beständig in der Schweben. Auf diese Weise beziehe sich die *reflektierende Urteilskraft* nicht nur selbstreflexiv auf die Form unseres Erkennens,⁴⁶ sondern offenbare grundsätzliche Strukturen unseres Erfahrens schlechthin. In direktem Anschluss an Kant charakterisiert Bubner die ästhetische Erfahrung als Spiel – als Spiel, das erstens interesse- und begriffslos,⁴⁷ zweitens ergebnisoffen⁴⁸ und drittens unabgeschlossen⁴⁹ sei. Diese Differenzierung, die Bubner im Rückgang auf Kant zur Diskussion stellt, zählt

42 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 31.

43 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 34.

44 | Inwiefern es Bubner gelingt, damit adäquat den Kern der Ästhetik Kants zu beschreiben, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher untersucht werden, verwiesen sei jedoch auf durchaus kritische Stimmen aus der neueren Kant-Ästhetik-Forschung, vgl. Kern, *Schöne Lust*, beispielsweise S. 31 und 147.

45 | Vgl. zum Folgenden Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 36f.

46 | Vgl. Kern, *Schöne Lust*, S. 11f.

47 | »Die erste wesentliche Einsicht Kants, die es angesichts moderner Kunstproduktion zu erneuern gilt, besteht darin, ästhetische Erfahrung in der Spannung zwischen sinnlichem Angerührtsein und schöpferischem Leisten zu identifizieren. [...] Es zeichnet die ästhetische Idee aus, daß sie »viel zu denken veranlaßt« ohne dies je zu einem Begriff zusammenzuschließen.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 38.)

48 | »Daß die reflektierende Urteilskraft an kein Ziel gelangt, läßt sie erst ihrer vermittelnden Funktion inne werden und darin gründet die ästhetische Wirkung.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 37.)

49 | »Der nicht empirische Überschuß, der erkannt und verstanden sein will, weil in ihm etwas aufscheint, das, weil es nur scheint, doch nie als ein bestimmtes Sein zu identifizieren ist, macht die ästhetische Erfahrung aus und bedingt auf

zu den bedenkenswertesten Motiven seines Aufsatzes, ist doch mit dem Hinweis auf den Begriff des Spiels ein Stichwort (wieder)gegeben, das die Entwicklung der ästhetischen Theorie in der weiteren Debatte entscheidend befruchtet hat und von ihren Protagonisten in unterschiedlichen Zusammenhängen weiter getragen wurde. Bubners Vorschlag einer Re-Aktualisierung der Ästhetik Kants impliziert hierbei einen ästhetischen Paradigmenwechsel dergestalt, dass im Gegensatz zu den kritisierten, bis dato dominierenden Wahrheitsästhetiken (Hermeneutik und Kritische Theorie) nunmehr eine Analyse der ästhetischen Erfahrung in das Zentrum des Interesses gerückt wird. Bubner selbst entwickelt seine eigene Theorie der ästhetischen Erfahrung dann weiter ausbauend zu einer reinen, gleichsam transzendentalen Wirkungsästhetik.⁵⁰

Intermezzo

Ich möchte das soeben Referierte nicht stehen lassen, ohne einige kritische Anmerkungen anzufügen. Diese setzen an bei Bubners Verknüpfung von Werk und Wahrheit, welche er seiner Kritik an den Wahrheitsästhetiken zugrunde legt, und fächern einige Facetten dieses zentralen Arguments auf.

So wäre in einem Gestus entrüsteter Naivität⁵¹ zuallererst zu fragen, warum ein Sprechen über die Wahrheit der Kunst *automatisch* eine »philosophische Präjudikation« und somit eine philosophisch-heteronome Entmündigung der Kunst bedeuten müsse beziehungsweise warum die Frage nach der Wahrheit eine genuin philosophische Frage, »die Wahrheit« ausschließlich ein philosophischer Gegenstand sein solle. To cut a long story short: Genau hierin sehe ich einen eingeschränkten – und zwar *philosophisch* eingeschränkten – Blickwinkel; nur, weil die Philosophie *ex cathedra* dekretiert, dass Wahrheit eben *ihr* ureigenstes Thema sei, über das nur sie – »von altersher«, so Bubners verräterisch schwache Begründung seines Arguments – *autonom* sprechen könne, muss sich die Kunst ihrerseits dem noch lange nicht fügen; nur, wenn man die Kunst *a priori* von der Wahrheitsfrage ausschließt, kann man einer Wahrheitsästhetik den Vorwurf der Heteronomie machen. Da Bubner genau hiermit die Kunst um eine meines Erachtens wesentliche Kategorie, nämlich die ihrer eigenen, *autonomen Wahrheit*, die man vielleicht als *Kunstwahrheit* bezeichnen könnte, aus philosophischer Perspektive – also *heteronom*, um in Bubners Begrifflichkeit zu verbleiben – beschneidet, müsste meines Erachtens die Kritik an Bubner an

Grund seines Scheincharakters ihre *Unabschließbarkeit*.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 43.)

50 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 34.

51 | Freilich hat die Kritik an Bubners avanciertem Vorschlag mittlerweile schon eine gewisse Tradition und ist auch bereits von vielen Kommentatorinnen und Kommentatoren aus unterschiedlicher Perspektive vorgebracht worden. Pars pro toto sei hier auf die Kritik Martin Seels verwiesen, die in systematischer Hinsicht als vernichtende zu bezeichnen durchaus möglich wäre, vgl. Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, S. 50–54.

genau dieser theoretischen Stelle ansetzen. Warum eine derartige *Eingrenzung* der Kunst im Gegensatz zu der von Bubner inkriminierten *Entgrenzung*⁵² dem Eigensinn der Kunst gerechter werden sollte, ist meines Erachtens nicht sonderlich plausibel, vielmehr läuft die Argumentation Bubners letzten Endes Gefahr, von den von ihm selbst als heteronom kritisierten Ästhetiken ununterscheidbar zu werden, wenn nämlich wiederum einzig und allein der Philosophie die Verfügungsgewalt über das Problem Wahrheit zugestanden und die Kunst selbst davon ausgeschlossen wird – dieses Mal vermutlich bloß aus Gründen der *variatio* unter dem Deckmäntelchen einer »Rettung der Autonomie der Kunst« in Rekurs auf ein philosophisches Konzept der »ästhetischen Erfahrung«. Indem Bubner die Kunst, um sie vor einer Entmündigung durch die Philosophie zu retten, gänzlich von der Frage nach der Wahrheit ausschließt, verlängert und bestärkt er also gewissermaßen die Hegelsche These vom Vergangenheitscharakter der Kunst, was angesichts seines dezidiert antihegelisch sich gerierenden Auftretens in genau dieser Frage zumindest erstaunlich ist.

In der Verkoppelung des Wahrheitsbegriffs mit dem Werkbegriff ist, worauf ich oben bereits hingewiesen habe, das zentrale – strategische – Argument Bubners angelegt. Hierin verschränken sich nun zwei unterschiedliche Argumentationslinien, zum einen das systematische Argument einer als untrennbar vorgestellten Koppelung der Wahrheit an einen spezifischen Begriff des Werks, zum anderen das empirische Konstatieren eines Problematisch-Werdens der Werkkategorie in der Entwicklung der Kunst der Moderne. Nun ließe sich unter Bemühung eines alten philosophischen Taschenspielertricks sicherlich einwenden, eine solche Vermischung unterschiedlicher Argumentationsebenen sei, wenn schon nicht vollends unzulässig, so doch in dieser Verkürzung zumindest inadäquat – ein klassischer Kategorienfehler, wenn man so will.⁵³ Mitnichten kann Faktizität als hinreichendes Argument gegen Normativität ins Feld geführt werden. Als stichhaltiges Argument gegen Bubner reicht dies – sind doch Gedanken ohne Inhalt nach wie vor ziemlich leer – jedoch noch nicht aus, sondern es muss gewissermaßen mit einer »kunstwissenschaftlichen« Argumentation, gleichsam also mit den Gegenständen der Anschauung füllend, unterstützt werden. Selbst wenn die These Bubners, Wahrheitsästhetiken setzten *notwendig* einen Kunstwerkbegriff voraus, stimmte, wäre also zunächst zu differenzieren, *welcher* Werkbegriff hier in Anspruch genommen werden soll und welche konkreten Werke diesem zugrunde gelegt werden; mir scheint – und Ähnliches hat bereits Peter Bürger angemerkt⁵⁴ –, dass Bubner, wiewohl er mit der durch

52 | Zum Begriff der ästhetischen *Entgrenzung* vgl. insbesondere Bohrer, »Der Irrtum des Don Quixote. Das Problem der ästhetischen Grenze«, in: Bohrer, *Plötzlichkeit*, S. 97ff.

53 | Teile der Kritik Seels zielen darauf ab, wenn er darauf hinweist, dass Bubner dergestalt letztendlich alle Leitbegriffe »metaphorisch« würden, vgl. Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, S. 51.

54 | Vgl. beispielsweise die Diskussionsbeiträge von Peter Bürger in: Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie I*, S. 294f. (zu Bubners Text »Zur Analyse

die Bewegungen der Avantgarde herbeigeführten Krise des Werkbegriffs argumentiert, immer von einem durchaus klassizistisch zu nennenden Begriff eines organischen, integralen Kunstwerks ausgeht,⁵⁵ während demgegenüber die von ihm zur Stützung seiner These eines Zerbrechens des Werkbegriffs herangezogene Beispielreihe aus der Geschichte der Kunst (»Konstruktionen des Kubismus und Futurismus«, »ready made«, »Materialbilder aller Art«, »dadaistische Vexierbilder«, »surrealistische Schocks«, »Happening Kunst« und zuletzt »gewisse Schöpfungen der neuesten Musik«) von einer – milde formuliert – gewissen Beliebigkeit gekennzeichnet ist. Bubner löst die avantgardistisch motivierte Krise des Werkbegriffes aus ihrem avantgardistischen Kontext und projiziert jene sozusagen absolut auf einen klassizistischen Werkbegriff zurück. Diesen wiederum knüpft er an die Wahrheitsästhetik Hegels, deklariert sodann den Begriff des integralen Kunstwerks in der und durch die Entwicklung der Künste in der krisengeschüttelten Moderne respektive Avantgarde als zerbrechenden respektive bereits zerbrochenen und kommt in stringenter Konsequenz direkt zu dem Schluss, dass Wahrheitsästhetiken in toto obsolet seien. Diese Argumentation ist nicht nur in meiner Verkürzung ein wenig kurzschlüssig, misst mit zweierlei Maß und ist nicht allein aus philosophischer, sondern insbesondere aus kunstwissenschaftlichen Perspektive zu kritisieren – hierbei insbesondere die Notwendigkeit historischer Differenzierung einmahnend.

Auch wenn Bubner sich genau dagegen verwahrt,⁵⁶ gälte es tatsächlich, den Werkbegriff entsprechend den Entwicklungen der Kunst weiter zu fassen. Natürlich ist der Einwand bedenkenswert, dass die Einheit des integralen, organischen Kunstwerks in der Moderne mehr als problematisch geworden sei und durch die diversen Angriffe unter Druck gesetzt wurde; selbstverständlich ist nicht zu leugnen, dass die Kunst des 20. Jahrhunderts insbesondere in ihren avantgardistischen Bestrebungen fundamentale Herausforderungen an die Ästhetik respektive die Kunstphilosophie gerade in Hinsicht auf den traditionell zugrunde gelegten Begriff eines integralen Kunstwerks gestellt haben. Die Existenz künstlerischer Angriffe auf den Werkbegriff bedeutet jedoch noch keineswegs seine absolute Obsoleszenz; selbst wenn diesem Argument in seiner Omnipräsenz mittlerweile ein Hauch der Trivialität anhaftet: Auch in der Destruktion ist das Destruierte immer noch anwesend; die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Werkbegriff – mag sie auch noch so sehr auf (s)eine Destruktion zielen – setzt einen (funktionierenden) Werkbegriff notwendig voraus. Allen noch so offensichtlichen Destruktionsbemühungen zum Trotz bleibt darüber hinaus darauf zu insistieren, dass Kunst immer an ein Erscheinendes

ästhetischer Erfahrung«) und S. 240f. (zu seinem eigenen Text »Probleme gegenwärtiger Ästhetik«) sowie seine dezidierte Kritik an Bubners Werkbegriff in: Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 76-80.

55 | Vgl. diesbezüglich den mehrfach in diesem Sinne geführten Vorwurf während des Kolloquiums Kunst und Philosophie in: Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie I*.

56 | Vgl. Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 33f.

und damit an eine konkrete Darstellung gebunden ist; kurz gesagt: Das unsichtbare Kunst-Werk kann es per definitionem nicht geben, hat doch »Kunst allemal bloß in der Erscheinung ihren Gehalt«⁵⁷.

Die Herausforderungen der Ästhetik durch die Entwicklungen der Kunst ließen sich mit Reinold Schmücker in Bezug auf die kunstphilosophische Relevanz der *ready mades*, der *objets trouvés* und der *happenings* konkretisieren;⁵⁸ diese markieren gewissermaßen eine Grenze für eine ästhetische Theorie, die ihrem Gegenstand adäquat gegenüberzutreten möchte. Schmückers Überlegungen in den Bereich der Musik übertragend, ließen sich hier natürlich auch Tendenzen aus den Sphären der sogenannten Performance-Kunst und Happenings, an denen bisweilen (auch) Musik beteiligt ist, namhaft machen; wichtig für die ästhetischen Grenzen innerhalb der Musikgeschichte dürften darüber hinaus insbesondere die (aleatorische) Einbeziehung des Zufalls, die Bedeutung Cages schlechthin und letztlich auch die *musique concrète* sein. Die entscheidende musikästhetische Grenze dürfte meines Erachtens jedoch – und damit weiche ich von der Intention Schmückers ab – der um 1910 vollzogene Schritt in die Atonalität markieren. Freilich bedeutet dieser in seinem (musik)philosophischen Problemgehalt etwas anderes als beispielsweise die *ready mades* von Duchamp für die kunstphilosophische Debatte, hat es sich doch eingebürgert, jenen folgenschweren Schritt eher kompositionstechnisch in Hinsicht auf eine konsequente Entwicklungslogik in der Tradition zu verankern als ihn aus rezeptionsästhetischer Perspektive als einen fundamentalen Bruch zu werten. Die konservativen Kritiker der Atonalität dürften jedoch die fundamentale Bedeutung dieses Bruches weitaus klarer gesehen haben als ihre Apologeten, deren Blick durch das permanente Bestreben, das Verstörende durch den Hinweis auf die technische Kontinuität und Folgerichtigkeit im Anschluss an die wirkungsmächtigen Ausführungen Schönbergs wegzuerklären, ein wenig getrübt gewesen sein dürfte. Jedenfalls – um die Diskussion, die ich später noch ausführlicher führen werde, nicht bereits an dieser Stelle vorwegzunehmen – wäre zu fordern, dass ein für

57 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/15. Vgl. auch Wellmer, »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 16. In Bubners Überlegungen lassen sich aber durchaus Tendenzen ausmachen, die genau in die entgegengesetzte Richtung weisen; Bubner reflektiert immer auf das *Werk an sich*, die Möglichkeit und Notwendigkeit der Realisierung dieses *idealen Kunstbegriffs* in *realen Kunstwerken* stehen gewissermaßen außerhalb seines Gedankengebäudes, wenngleich er diese nichtsdestotrotz als Zeugen gegen andere ästhetische Theorien aufruft. Odo Marquard merkt meines Erachtens zu Recht in der Diskussion im Anschluss an Bubners Vortrag »Zur Analyse ästhetischer Erfahrung« an: »Ich habe den Eindruck, daß Bubner für seine Theorie eigentlich nur ein einziges Kunstwerk braucht.« (Marquard, Diskussionsbeitrag in: Oelmüller: *Kolloquium Kunst und Philosophie I*, S. 288f.) Die wahren Probleme der Ästhetik entstehen aber, wie Marquard im Weiteren anzudeuten versucht, erst mit dem *zweiten* Kunstwerk und damit mit der Frage, warum es noch weitere Kunstwerke geben könne respektive überhaupt gibt.

58 | Vgl. Schmücker, *Was ist Kunst?*, S. 8off.

eine Ästhetik des 20. und 21. Jahrhunderts tauglicher Werkbegriff so verfasst sein müsste, dass er auch die Negation des traditionellen Werkbegriffs enthalten könnte; auch Duchamps *Fontaine* oder Cages 4'33'' müssten in eine theoretische Beziehung zu einer Werkkategorie zu setzen sein. Deswegen wäre auch Bubner nicht blindlings zu folgen, wenn er konstatiert:

»Offenbar sind also ästhetische Konzeptionen, die die überlieferte Werkkategorie unverändert unterstellen müssen oder gar auf eine emphatische Betonung des Werkbegriffs hinauslaufen, am wenigsten geeignet, gegenwärtige Kunst auf den Begriff zu bringen.«⁵⁹

Es kann nun aber keineswegs darum gehen, den klassischen Werkbegriff »unverändert« zu übernehmen; dessen macht sich lediglich Bubner selbst schuldig, ist doch die klassizistisch-idealistische Tendenz und damit das Festhalten an einem klassizistischen Werkbegriff in seinen Überlegungen vielleicht doch bedeutend stärker, als dies zuerst den Anschein hat. Dass der integrale Begriff des Kunstwerks nicht mehr unhinterfragt übernommen werden kann, heißt aber noch lange nicht, dass es überhaupt keinen Werkbegriff mehr geben könne; vielmehr ist auch der Werkbegriff selbst strikt als geschichtlich geprägter aufzufassen, er verändert sich in und an der Geschichte der Werke.

Da Bubner in diesem Zusammenhang an den heteronomen Wahrheitsästhetiken nicht nur den von ihnen zugrunde gelegten Werkbegriff, sondern in besonderem Maße auch den von diesem implizierten Wahrheitsbezug als unhaltbar kritisiert, ist in einem zweiten Schritt nunmehr die Plausibilität der diesbezüglichen Argumentationslinie Bubners zu überprüfen. Bubner begründet sein »entzugsästhetisches«⁶⁰ Vorgehen und seine Forderung, strikt nur von der Wirkung auszugehen,⁶¹ mit der »Unmöglichkeit des endgültigen Zugriffs«⁶². In dieser Form ist dieses Argument entweder resignativ und evoziert gewissermaßen die vollständige Kapitulation der Theorie vor der Kunst schlechthin, oder es perenniert schlichtweg die trivialste aller Einsichten der theoretischen Beschäftigung mit Kunst, die immer am Anfang (und eben nicht wie hier bei Bubner

59 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 34.

60 | Vgl. in Bezug auf den Begriff der »Entzugsästhetik« im Gegensatz zu den »Überbietungsästhetiken« Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, S. 46f.

61 | »Wenn demnach einer Ästhetik, in der die Philosophie die Kunst als eine maskierte Gestalt ihrer selbst zu identifizieren meint, die Gefahr der Heteronomie droht und wenn weiterhin die massive Werkkategorie, die den ontologischen Träger einer in Kunst sinnlich ersauten Wahrheit abgibt, gerade im Blick auf zeitgenössische Phänomene kein Vertrauen verdient, so bleibt als methodischer Weg allein der Ausgang von der *ästhetischen Erfahrung*. [...] Die Analyse ästhetischer Erfahrung hält sich strikt an die Wirkung, die von ästhetischen Phänomenen ausgeht und in der allein ›Kunst‹ zum Bewußtsein kommt.« (Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 34, Hervorhebung original.)

62 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 41.

am Ende) der ästhetischen Analyse zu stehen hätte.⁶³ Die fundamentale Problematik einer reinen Wirkungsästhetik, wie sie von Bubner propagiert wird, erweist sich noch in einem weiteren Aspekt. In strenger Konsequenz wären auf der Basis einer reinen Erfahrungsästhetik beispielsweise *ready mades* niemals als *Kunstwerke* zu rezipieren; Duchamps *Fontaine* ist »rein phänomenal«, rein von der Wirkung des ästhetischen Phänomens her von einem herkömmlichen Urinal schlicht ununterscheidbar: Sinnlich wahrnehmen respektive ästhetisch erfahren kann ich lediglich, dass das Urinal weiß ist, eine glatte Oberfläche besitzt oder eine geschwungene Gestalt aufweist, nicht jedoch, dass es sich bei diesem Gegenstand, der mir gegenübersteht, um ein Kunstwerk handelt; die »Kunstwerkhaftigkeit« selbst entzieht sich schlechterdings der reinen Anschauung. Auch eine um »institutionelle« oder »kontextuelle« Argumente angereicherte Theorie der ästhetischen Erfahrung als Wirkungsästhetik verstrickt sich in prekäre Widersprüche: Die Tatsache, dass ich mich in einem Museum und eben nicht in einer Bedürfnisanstalt befinde, könnte zwar durchaus ein gewisses Verhalten nahe legen, dürfte zur Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst jedoch ebenfalls noch nicht hinreichen. Nicht alles, was sich in einem Museum befindet, nicht alles, was in einem Konzertsaal erklingt, ist allein dadurch bereits Kunst; zwischen dem Kunstwerk *Fontaine* und dem lediglich zum Schutz des Museums, seiner Besucher und seiner Kunstwerke aufgestellten Feuerlöscher gibt es in Bezug auf einen möglichen Kunstwerkstatus ebenso fundamentale Unterschiede wie zwischen der aus einem versehentlich nicht abgestellten Mobiltelefon erklingenden Anrufermelodie namens *little nightmusic* und der gleichzeitig von zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass in einem Konzertsaal zur Aufführung gebrachten *Serenade G-Dur* KV 525.⁶⁴ Diese Unterschiede sollten für eine Ästhetik von Bedeutung sein. Die Wirkung, die Bubner einzig untersuchen möchte, geht immer von etwas Bestimmtem, nämlich einem Artefakt, aus; auch eine Analyse der ästhetischen Erfahrung kann nicht nur am Erfahrenden (dem Subjekt) allein festgemacht werden, sondern muss auch das Erfahrene (das Objekt) in ihre Theorie reflektierend mit einbeziehen; wäre dem nicht so, wäre es schlechterdings vollkommen beliebig, was wir erfahren. Dies dürfte wohl kaum das Ergebnis einer *Rettung* des Eigensinns und Eigenwerts der Kunst vor ihrer philosophischen Entmündigung darstellen. Wenn Bubner sagt, »[w]as die ästhetische Erfahrung erfährt, konstituiert sich nämlich in der Erfahrung und durch die Erfahrung, so daß unabhängig von ihr nicht objektiviert werden kann, etwa in einem Werke, was Inhalt jener Erfahrung ist«, ⁶⁵ so ließe sich selbstverständlich auch diametral entgegengesetzt

63 | Zu konstatieren ist an dieser Stelle mit Martin Seel somit eine konsequente Unterbestimmung des Gegenstandes bei Bubner, ein Syndrom, das nahezu allen Entzugsästhetiken in irgendeiner Weise eignet, vgl. Seel, *Die Kunst der Entzweiung*, S. 51ff.

64 | Vgl. zu einer Durchführung dieses Arguments im Bereich der analytischen Musikphilosophie Davies, »Musikalisches Verstehen«.

65 | Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, S. 35.

behaupten, dass genauso wenig unabhängig von einem Werk »subjektiviert« werden könne, was Inhalt seiner ästhetischen Erfahrung sei.⁶⁶ Die Alltagssprache ist in diesem Zusammenhang in ihrer Zweideutigkeit absolut exakt: Wir sprechen von der Erfahrung des Erfahrenden *und* von der Erfahrung des Erfahrenen.

Die prononcierte These Bubners, Wahrheitsästhetiken schlechthin seien obsolet, da sie einen nicht mehr existenten Begriff eines Kunstwerkes als ontologischen Träger der Wahrheit zugrunde legten, wird als Kritik der Wahrheitsästhetik bereits dadurch in sich fragwürdig, dass sie monokausal, in entscheidenden Zusammenhängen zu wenig komplex und das Phänomen »unterbestimmend« argumentiert, da sowohl der zugrunde gelegte Wahrheitsbezug als auch der Werkbezug Bubners problematisch ist. Aufgrunddessen kann auch die Proklamation der Obsoleszenz der ästhetischen Theorie Adornos, die Bubner allein aufgrund ihres Status als heteronome Wahrheitsästhetik zur Diskussion gestellt hat, nicht unhinterfragt übernommen werden. Zum ersten verfängt der Einwand Bubners, Adornos Wahrheitsästhetik sei obsolet, eben weil sie – gleichsam naiv – an einem emphatischen Werkbegriff festhalte und die Krise des Werks in der Kunst der Moderne schlechterdings nicht beachte, meines Erachtens nicht. So ließe sich, argumentierte man rein Adorno-immanent, der berühmte Satz, in dem sich eine Kernidee der ästhetischen Theorie Adornos spätestens seit der Formulierung des Schönberg-Teiles der *Philosophie der neuen Musik* manifestiert, »die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind«⁶⁷, naturgemäß gegen Bubners allzu einseitige Darstellung heranziehen, wäre doch – und hierbei kann ich mich mit Hans Robert Jauß glücklicherweise auf einen als prononcierten Kritiker Adornos absolut unverdächtigen Zeugen berufen – darauf zu insistieren, dass Adorno für die »Einsicht in den modernen Prozeß der Auflösung des autonomen Werks [...] historische Priorität«⁶⁸ zukomme.⁶⁹

66 | Vgl. in diesem Zusammenhang auch den kritischen Einwand von Andrea Kern: »Es genügt daher auch nicht, Kants Versuch, die Autonomie des Ästhetischen zu erläutern, dadurch zu beschreiben, daß man wie R. Bubner sagt, er würde sich bei seiner Analyse der ästhetischen Erfahrung »strikt an die Wirkung« halten [...]. Denn die Analyse der Wirkung der ästhetischen Erfahrung und damit der Nachweis der Autonomie des Ästhetischen geschieht und gelingt bei Kant überhaupt nur mit Blick auf den Allgemeinheitsanspruch, den das Urteil über das Schöne als ästhetisches Urteil erhebt.« (Kern, *Schöne Lust*, S. 31, Fußnote.)

67 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/37.

68 | Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 64.

69 | Im Namen einer *Apologie der ästhetischen Erfahrung* formulierte Jauß eine Linie der Kritik an Adornos Ästhetik, die insbesondere im Bereich der Literaturwissenschaft einen wichtigen Paradigmenwechsel einläutete. Im Mittelpunkt dieser Kritik stand ebenfalls die Verknüpfung von Werk und Wahrheit, nunmehr allerdings in Hinblick auf Adornos (Negativitäts-)Theorie des seltsam handlungsbegabten Kunstwerks. Mit der Verpflichtung aller Kunst auf die »Grundfarbe schwarz«

Bubner, dessen kritisches Interesse hauptsächlich dem in Adornos Ästhetik zentral behaupteten Wahrheitsbezug der Kunst gilt und dessen Rekurs auf die Problematik des Werkbegriffs eher eine Hilfshypothese darstellt, um das Thema der Wahrheit als genuin philosophisches zu retten respektive zurückzuerobern, streicht an der Ästhetik Adornos hauptsächlich die unplausiblen Züge heraus und lässt hierbei die dialektische Konstruktion der Thematisierung des Wahrheitsgeschehens der Kunst bei Adorno außer Acht, indem er sowohl die spezifische Prägung der Wahrheit als stets prozessuale⁷⁰ (Benjamins Zeitkern der Wahrheit⁷¹) negiert als auch die von Adorno quasi im Schreiben implizit thematisierte Fragilität der gesamten Wahrheitskonstruktion missachtet.⁷² Hierbei hält Bubner streng an der traditionellen Trennung der Ästhetik fest; eine Vermittlung der beiden Traditionsstränge oder gar die Überlegung, dass es sich bei der darin angezeigten Alternative zwischen einer Wahrheitsästhetik auf der einen und einer Theorie der ästhetischen Erfahrung auf der anderen Seite um eine falsche Alternative handeln könnte, sind für seine Argumentation schlichtweg nicht relevant. Da sie ihrerseits jedoch zwischen den beiden Tradi-

(Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/65) und des damit verknüpften moralischen Anspruchs im Sinne negativer Gesellschaftskritik nivelliere Adorno den Eigenwert der Kunst in einer Negation jeglicher *lustvollen* Erfahrung. Die rigide Ablehnung des Kunstgenusses – »Der Bürger wünscht sich die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser«, heißt es bekanntlich in der *Ästhetischen Theorie* (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/27) – sei bei Adorno, so Jauß, um den »Preis des Abbruchs aller kommunikativen Fähigkeiten der Kunst erkaufte« (Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 52) und führe letztlich zu einer eklatanten Vernachlässigung der Instanz des Rezipienten. Dergestalt gehe die Kunst vollends ihrer kommunikativen Fähigkeiten verlustig. Diese Kritik von Jauß trifft Adornos Ästhetik jedoch weder als Werkästhetik noch als Negativitätsästhetik, kann doch gezeigt werden, dass Adornos Ästhetik in ihren Grundzügen mitnichten als eine reine Werkästhetik formuliert ist, sondern dass Fragen der Rezeption und der Reproduktion a priori irreduzible theoretische Elemente seiner Theoriebildung darstellen und dass die Negativitätstheorie Adornos im Prinzip eine Rettung des ästhetischen Genusses impliziert. Letzteres hat Menke in einer Kritik der *Apologie der ästhetischen Erfahrung* gezeigt, vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 30; ersteres werde ich im Laufe der Arbeit zu zeigen versuchen, indem ich auf die notwendige und stets vorausgesetzte theoretische Verzahnung von Überlegungen zu Produktion, Reproduktion und Rezeption innerhalb der ästhetischen Theorie Adornos hinweise.

70 | Vgl. beispielsweise »Wahrheit ist einzig als Gewordenes« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/12).

71 | Vgl. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, V.1/578, sowie Adorno, *Negative Dialektik*, VI/364.

72 | Hier beziehe ich mich insbesondere auf die berühmte Passage der Umkreisung des Wahrheitsbegriffs in der *Ästhetischen Theorie*, in welcher in immer weiter geführten Negationen eine gleichsam spiralförmige Bestimmung der Wahrheit der Kunst versucht wird, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/193–200.

tionslinien der Ästhetik angesiedelt ist und dergestalt eine einseitige Kritiklinie a priori unterläuft, ist die Ästhetik Adornos mit einer Kritik, die lediglich als Kritik der Wahrheitsästhetik geführt wird, schlechterdings nicht zu fassen. So stellt, ausgehend von dem stets zugrunde gelegten Doppelcharakter⁷³ der Kunst, die Thematisierung der Antinomie zwischen der Autonomie des ästhetischen Scheins und der souveränen Relevanz der Kunst⁷⁴ auch in Bezug auf die Vernunft der Geltungssphären theoretischer wie praktischer Wahrheit⁷⁵ einen zentralen Punkt der Ästhetik Adornos dar. In dem Bemühen um eine Ästhetik, die in den Phänomenen der Kunst selbst ihren Ausgang findet, wendet sich Adorno darüber hinaus dezidiert gegen eine Kunstphilosophie, die die Kunst durch ein ihr Fremdes interpretiert;⁷⁶ insbesondere in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie* erweist sich, dass die Überlegungen Adornos zum Wahrheitsgehalt der Kunst stets von der ästhetischen Erfahrung des konkreten Werks her gedacht sind:

»Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie. In ihm erst konvergiert diese mit der Kunst oder erlischt in ihr. Die Bahn dorthin ist die der reflektierten Immanenz der Werke, nicht die auswendige Applikation von Philosophemen. Streng muß der Wahrheitsgehalt der Werke von jeglicher in sie, sei's vom Autor, sei's vom Theoretiker hineingepumpten Philosophie unterschieden werden [...]«. ⁷⁷

Ebenso wie Adorno von der Ästhetik fordert, sie könne nicht als ein der Kunst »Äußerliches«⁷⁸ konzipiert werden, dürfte dies also auch für die Thematisierung des Wahrheitsgehalts der Kunst, in welchem Kunst und Philosophie »konvergieren«⁷⁹, Gültigkeit beanspruchen. Die Kritik Bubners, die Adornos Operieren mit dem Wahrheitsbegriff a priori als eine heteronome Interpretation eben durch ein ihr Fremdes denkt, greift dergestalt entscheidend zu kurz, ist doch der spezifische, in den Formen »Interpretation, Kommentar, Kritik«⁸⁰ sich manifestierende Wahrheitsbezug, der mit einem irreduziblen Welt- und Sprachbezug⁸¹ einhergeht, integraler und konstitutiver Bestandteil der Kunst selbst.

73 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/340.

74 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/159.

75 | Vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 13.

76 | So heißt es in einer Marginalie zu einem der Beethoven-Fragmente: »Gegen Kunstphilosophie als Interpretation der Kunst durch ein ihr Fremdes« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/34).

77 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/507.

78 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/508.

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

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

81 | »Die Werke, vollends die oberster Dignität, warten auf ihre Interpretation. [...] Den Wahrheitsgehalt begreifen postuliert Kritik. [...] Die geschichtliche Entfaltung der Werke durch Kritik und die philosophische ihres Wahrheitsgehaltes stehen in Wechselwirkung.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/193f.)

Wahrheit. Wahrheit der Kunst. Kunstwahrheit

Zaghaft habe ich den Begriff einer *autonomen Wahrheit der Kunst* im Sinne einer *Kunstwahrheit* bereits oben ins Spiel gebracht, um die Begrenzung des Sprechens über Wahrheit einzig auf den Bereich der Philosophie durch Bubner quasi aus der Perspektive der Kunst in Frage zu stellen. Dies gilt es auch in Hinblick auf die Ästhetik Adornos zu präzisieren:⁸² Der Begriff der Kunstwahrheit ist weder als eine höhere noch als eine niederere Wahrheit zu verstehen, er ist der »tatsächlichen« – der vermutlich von Bubner gemeinten »philosophischen« – (Aussagen-)Wahrheit weder vorgeordnet noch nachgeordnet.⁸³ Vielmehr ist die Kunstwahrheit als Wahrheit eigenen Rechts zu verstehen, die sich ihrerseits auf einen genuin ästhetischen Diskurs bezieht. In diesem Sinne wäre von einer *autonomen Wahrheit der Kunst* zu sprechen. Das allerdings reicht noch nicht aus, um das Spezifische an der Kunstwahrheit auszumachen; bezöge sich die Wahrheit der Kunst nur und ausschließlich auf einen ästhetischen Diskurs, käme das einer *Eingrenzung* im Sinne Bubners gleich. Ganz im Gegenteil: Der *Geltungsanspruch* der Kunst – und hierin dürfte das wichtigste gemeinsame Interpretament aller Wahrheitsästhetiken, die »überbietungstheoretische«⁸⁴ Ar-

82 | Im Folgenden bin ich Martin Seel verpflichtet, der im ersten Teil seines Aufsatzes »Kunst, Wahrheit, Welterschließung« einen meines Erachtens tragfähigen Begriff der Kunstwahrheit innerhalb eines ästhetischen Verweisungszusammenhangs entwickelt. Seels grundlegende Begriffsbestimmungen wiederum setzen einige differenzierende Überlegungen voraus, die Albrecht Wellmer in seinem einschlägigen Aufsatz »Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität« zur Diskussion gestellt hat, und die Seel in seiner Dissertation in Hinsicht auf den Begriff der ästhetischen Rationalität in kritischer Aneignung weiter ausgebaut hat, vgl. Seel, *Kunst der Entzweiung*.

83 | Anzunehmen, der Begriff der Kunstwahrheit sei eine *Ableitung* des Begriffes einer (höheren, allgemeineren, basaleren etc.) philosophischen Wahrheit, würde unsere Probleme nur auf eine andernorts angesiedelte Ebene verlagern, keineswegs jedoch lösen.

84 | Ich beziehe mich hier auf die differenzierende Systematisierung der Wahrheitsästhetiken, die Schmücker vorgeschlagen hat. Schmücker unterscheidet drei Modelle von Wahrheitsästhetiken, eine unterbietungstheoretische Variante, in welcher die Wahrheit der Kunst der Wahrheit der Philosophie unterstellt sei, eine überbietungstheoretische Variante, in welcher die Wahrheit der Kunst eine höhere Wahrheit benenne, und eine komplementaritätstheoretische Variante, die die Wahrheit der Kunst mit der Wahrheit der Philosophie im Sinne eines produktiven Wechselverhältnisses gleichsetze, vgl. hierzu Schmücker, *Was ist Kunst?*, S. 19-47. Freilich scheinen mir manche Zuordnungen Schmückers nicht wirklich plausibel: In Bezug auf Adorno, der wie Schelling, Gadamer und Heidegger der überbietungstheoretischen Variante der Wahrheitsästhetik zugeordnet wird, wäre diese Systematisierung differenzierend zu modifizieren. In Entgegensetzung zu Schmücker ist darauf zu insistieren, dass Adornos spezifische Form der Wahrheitsästhetik sich keineswegs

gumente einbegreifen, zu sehen sein – beschränkt sich prinzipiell nicht auf die Sphäre des Ästhetischen allein, sondern impliziert immer ein transgredierendes Moment einer Entgrenzung als einer Überschreitung des genuinen Bereichs des Ästhetischen. An ebendiesem ist, will Kunst nicht ihren eigenen Anspruch unterschreiten, festzuhalten, liegt doch darin, kurz gesagt, der Witz der Rede über die Wahrheit der Kunst. In der Theoriebildung führte dies traditionellerweise zu der Annahme einer Interdependenz theoretischer Wahrheit (als Aussagenwahrheit in einem begrifflichen Begründungszusammenhang), praktischer Wahrheit (als Richtigkeit von Handlungen in Hinsicht auf einen wertnormativen Begründungszusammenhang) und ästhetischer Wahrheit (als Gelungenheit oder Stimmigkeit in Hinsicht auf ein »ästhetisches Formniveau«). Auf der Basis einer »stereoskopischen Lektüre« des Verweisungszusammenhangs der Kategorien Wahrheit, Schein und Versöhnung innerhalb der ästhetischen Theorie Adornos schlägt Wellmer vor, »Kunstwahrheit« als ein »Interferenzphänomen der verschiedenen Dimensionen des alltäglichen Wahrheitsbegriffes« zu denken; Kant variierend, heißt es bei Wellmer in Konsequenz dieser Überlegung: »[O]hne ästhetische Erfahrung und ihre subversiven Potentiale müssten unsere moralischen Diskurse blind und unsere Interpretationen der Welt leer werden.« Der hiermit implizierte Wahrheitsbegriff lässt sich in Hinblick auf den Begriff der Souveränität der Kunst explizieren⁸⁵ und beschreibt die Relevanz der Kunstwahrheit für einen Begriff des »Ganze[n] der Vernunft« in Hinsicht auf das, was ich oben als das unhintergebar transgredierende Element der Kunst bezeichnet habe.⁸⁶

In diese antinomische Doppeldeutigkeit ist der Wahrheitsgehalt der Kunst innerhalb der ästhetischen Theorie Adornos stets eingespannt, und von hier aus wird er als ein Zusammendenken unterschiedlicher Wahrheitsdimensionen entfaltet: einerseits in Hinblick auf eine Wahrheit der Autonomie, andererseits in Hinblick auf eine Wahrheit der Souveränität. In jenem Aspekt erweist sich ihre Stimmigkeit respektive ästhetische Authentizität, in diesem das transgredierende Moment der Kunst, ihr Weltbezug.⁸⁷

in einer der drei vorgestellten Varianten allein erschöpft, sondern an allen dreien partizipiert und dergestalt eine eindeutige Zuordnung unterläuft, vgl. zu diesem Zusammenhang auch Urbanek, »(Wie) Ist Musikästhetik heute möglich?«.

85 | Zu einer Durchführung dieses Arguments ausgehend von Batailles Einspruch gegen die Formel des *l'art pour l'art* (vgl. Bataille, *Die Souveränität*, S. 80ff.) und dem Insistieren auf eine »Souveränität der Kunst« vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, besonders S. 10f. und 189ff., sowie Menke, »Umriss einer Ästhetik der Negativität«, S. 192 und 207ff.

86 | Alle als Zitat markierten Passagen in: Wellmer, »Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität«, S. 43, vgl. darüber hinaus auch besonders S. 30f.

87 | »Nichts in der Kunst, auch nicht in der sublimiertesten, was nicht aus der Welt stammte, nichts daraus unverwandelt. Alle ästhetischen Kategorien sind ebenso in ihrer Beziehung auf die Welt in der Lossage von ihr zu bestimmen. Erkenntnis ist

Ästhetik des musikalischen Spiels

Nachdem gezeigt werden konnte, dass die Frage nach der Wahrheit der Kunst trotz massiver Angriffe⁸⁸ keineswegs vorschnell aus dem Themarium der (Musik-)Ästhetik zu verbannen ist und somit sowohl Aspekte einer Wahrheitsästhetik wie Aspekte einer Erfahrungsästhetik unhintergehbare Momente einer zeitgemäßen Musikästhetik darstellen müssen, gilt es nunmehr die Frage zu überprüfen, ob es sich bei dem aus der traditionellen Doppelcodierung der Disziplin Ästhetik sich ergebenden Manichäismus nicht um genau die falsche Alternative handelt. Wenn dem so sein sollte, wäre zu klären, wo sich Möglichkeiten einer Verknüpfung ergeben könnten, die die »Kontroverse zwischen Kant und Hegel« eben gerade nicht in einer bloßen »Synthese« glättete.⁸⁹

Prozessualität der ästhetischen Erfahrung – Prozessualität des Kunstwerks

Ich beginne, indem ich von Adorno herkommend einen Faden aufnehme, der sowohl in Hinsicht auf die Überlegungen zur Autonomie und Souveränität der Kunst von Bedeutung ist als auch den Sprach- und Weltbezug der Musik aus einer weiteren Perspektive zu erhellen vermag.

»Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist, so sind sie ihrerseits auf Formen verwiesen, in denen jener Prozeß sich kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik. Sie sind nicht bloß an die Werke von denen herangebracht, die mit ihnen sich beschäftigen, sondern der Schauplatz der geschichtlichen Bewegung der Werke an sich und darum Formen eigenen Rechts. Sie dienen dem Wahrheitsgehalt der Werke als einem diese Überschreitenden und scheiden ihn – die Aufgabe der Kritik – von den Momenten seiner Unwahrheit.«⁹⁰

Die »Formen eigenen Rechts« – Interpretation, Kommentar, Kritik – implizieren als konstitutive »Bestandteile« der Kunst in ihrem Wahrheitsbezug ein Element, in welchem der Doppelcharakter des Kunstwerks als autonom und als *fait social* sich paradigmatisch manifestiert.⁹¹ Mit der Formulierung des Seins als

sie in beidem [...]« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/209). Zu einer argumentativen Engführung des Sprachbezuges, des Weltbezuges und der Verknüpfung von Kunst und Wahrheit in Hinsicht auf ein ästhetisches Spiel mit der Wahrheit, die ich an dieser Stelle nicht leisten kann, vgl. Wellmer, »Das musikalische Kunstwerk«, S. 172f.

88 | Freilich ließen sich die Ausführungen, nähme man noch weitere philosophische (etwa pragmatische, analytische, semiotische) Richtungen hinzu, um weitere Argumente anreichern. Dies wäre aus Gründen einer *variatio* natürlich wünschenswert, würde aber den Blick auf den Kern der Sache, den immerwährenden Streit um die Doppelcodierung des ästhetischen Denkens, nur unwesentlich verändern.

89 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/528.

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

91 | Zu einer Weiterführung dieser Argumentation vgl. Wellmer, »Das musika-

eines Werdens, das »technologisch faßbar« sei,⁹² spielt Adorno auf etwas an, was sich als Prozessualität des Kunstwerks⁹³ bezeichnen ließe. Dieser Prozessualität sind, worauf Wellmer mit Nachdruck hingewiesen hat, zwei Facetten inhärent, zum einen in Hinblick auf eine Veränderung der Kunstwerke in der und durch die Geschichte, wie dies in obiger Passage in Bezug auf die »Formen eigenen Rechts« anklingt, die wesentlich historisch determiniert sind,⁹⁴ zum anderen in Hinblick auf eine spezifische interne Prozessualität des Kunstwerks selbst.⁹⁵

Ausgehend von Adornos Entgegensetzung des begrifflichen, identifizierenden Denkens⁹⁶ und der Konfrontation mit Kunst in der ästhetischen Erfahrung, hat Christoph Menke⁹⁷ in einer Analyse der ästhetischen Erfahrung eine Differenzierung unterschiedlicher Modi des Verstehens zur Diskussion gestellt: Während das identifizierende Verstehen – erinnert sei an die Charakteristik der *bestimmenden* Urteilskraft Kants – darauf ziele, ein Besonderes unter ein Allgemeines zu subsumieren, und hierbei resultatorientiert wesentlich als ein automatisches Verstehen verfasst sei,⁹⁸ sei das ästhetische Verstehen – der Begriff ist partiell durchaus kompatibel mit dem Begriff der *reflektierenden* Urteilskraft – gleichsam selbstreflexiv am Prozess des Verstehens selbst orientiert und unterlaufe, dergestalt jegliches automatische Verstehen subvertierend, das identifizierende Denken.⁹⁹ Sei dieses in seiner teleologischen Orientierung gleichsam zeitlos, erweise sich in jenem die Prozessualität des Erfahrens und Verstehens schlechthin als konstitutiv; ihr antiteleologisches Moment ist wesentlich auf-schiebend, das Verstehen unendlich verzögernd verfasst¹⁰⁰ und ihre immanen-

liche Kunstwerk«, und in Hinblick auf den Sprachbezug dieser Formen eigenen Rechts Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 302ff.

92 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/263.

93 | Vgl. auch: »Der Prozeßcharakter der Kunstwerke ist nichts anderes als ihr Zeitkern.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/264.)

94 | Ich werde auf den Aspekt der inneren Historizität des Kunstwerks im Zusammenhang mit der musikalischen Reproduktion zurückkommen.

95 | Das Thema der internen Prozessualität des Kunstwerks wird im Zentrum der Auseinandersetzung mit der Frage der musikalischen Zeit stehen.

96 | Dies wird beispielsweise greifbar in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie*, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/521.

97 | Im Folgenden bin ich der Durchführung dieser Argumentation von Menke verpflichtet, ich verzichte daher auf Einzelnachweise seines Argumentationsganges, vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 47ff. sowie auch Menke, »Umriss einer Ästhetik der Negativität«, S. 198f.

98 | Dies findet bereits in der *Dialektik der Aufklärung* seinen Anknüpfungspunkt.

99 | »Denken heißt identifizieren.« (Adorno, *Negative Dialektik*, VI/17.)

100 | »Was die ästhetische Erfahrung der Exekutierung des Identifizierens entgegensetzt, ist nichts anderes als seine Prozessualisierung; die ästhetische Erfahrung verneint etwas nur, indem sie es unendlich verzögert.« (Menke, »Umriss einer Ästhetik der Negativität«, S. 198.)

te Zeitlichkeit damit unaufhebbar.¹⁰¹ Eben hierin liegt das subversive Potential der souverän gedachten Kunst begründet. Das ästhetische Verstehen verstehe etwas nicht anders, sondern der Vollzug des Verstehens selbst sei ein anderer. Wie Menke in Rekurs auf Paul Valéry's Beschreibung des Gedichtes respektive der ästhetischen Erfahrung des Gedichtes als »ausgehaltene[s] Zögern zwischen Klang und Sinn«¹⁰² schließlich treffend analysiert, lässt sich die ästhetische Erfahrung auf der Basis ihrer internen Zeitlichkeit als Vollzug einer wahrnehmenden, reflektierenden und deutenden Bewegung zwischen einer Ebene des Material-Phänomenalen (Valéry's Klang) und einer Ebene des »überschreitenden Gehaltes« (Valéry's Sinn) beschreiben.¹⁰³ Das Zusammenspiel dieser Ebenen ist als »ausgehaltene Zögern« wesentlich prozessorientiert und in einem beständigen Wechselspiel nicht auf ein Resultat hin ausgerichtet. Die beiden in der Analyse der ästhetischen Erfahrung ausgemachten Ebenen lassen sich darüber hinaus auch als konstitutive Merkmale des Kunstwerks selbst identifizieren; auch hier greifen eine Ebene des Materials und eine Ebene des Sinns ineinander. Somit bietet die Doppeldeutigkeit der Prozessualität, die sowohl dem Kunstwerk als auch seiner ästhetischen Erfahrung gleichermaßen eignet, nun meines Erachtens einen exzellenten Angriffspunkt, um eine Werkästhetik und eine Theorie der ästhetischen Erfahrung bereits im Kern miteinander zu verknüpfen.

In Rekurs auf das 238. Athenäums-Fragment, in welchem Friedrich Schlegel davon spricht, dass Kunst »zugleich Poesie und Poesie der Poesie« sein, jedes Kunstwerk das »Produzierende mit dem Produkt« und somit in seiner Darstellung sich selbst als Kunstwerk in seiner Kunstwerkhaftigkeit darstellen solle,¹⁰⁴ diskutiert Ruth Sonderegger in ihrem Plädoyer *Für eine Ästhetik des*

101 | Der konstitutive Prozesscharakter des Kunstwerks wird von Adorno an zahlreichen Stellen hervorgehoben, so beispielsweise im längeren Abschnitt über die »Theorie des Kunstwerks« und in den Abschnitten über die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie*, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/262ff. respektive 507ff.

102 | Paul Valéry, *Windstriche*, S. 58, zit.n. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 52.

103 | Vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 52ff.

104 | Bei Schlegel heißt es: »So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.« (Schlegel, »238. Athenäums-Fragment«, in: Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente*, II/127.) Wie ebendies innerhalb eines musikalischen Gefüges aussehen könnte, hat Adorno an verschiedenen Stellen

Spiele eine Theorie der ästhetischen Erfahrung, die diese als einen »Polylog« im Sinne eines unbeendbaren Hin-und-her-Spielens zwischen material, formal und hermeneutisch orientierten Vollzügen zu beschreiben versucht.¹⁰⁵ Sondereggers Vorschlag dürfte, die Überlegungen Menkes weiterentwickelnd, derzeit einen der vielversprechendsten Beiträge zur Theoriebildung der Ästhetik darstellen, nicht zuletzt, weil er versucht, die unterschiedlichen Ästhetiktraditionen mit aktuellen Positionen in einem Diskurs zwischen Hermeneutik, Kritischer Theorie und Dekonstruktion zusammenzudenken.

In dem Prozess des ästhetischen Spiels beziehungsweise in der ästheti-

versucht zu zeigen, besonders augenfällig vielleicht in dem Bild der riesigen Hand, die in das musikalische Geschehen der späten Bagatellen Beethovens eingreift, vgl. Adorno, »Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126«, XVIII/185.

105 | Vgl. Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, S. 227f. Sonderegger gelinge es, wie Wellmer betont, schlüssig aufzuweisen, »daß die ästhetische Erfahrung sich als ein komplexes und potentiell unendliches Zusammen- und Gegeneinanderspiel von Zusammenhangbildungen sinnhafter, struktureller und materialer Art charakterisieren läßt, und zwar derart, daß die interpretative Uneinholbarkeit und Unerschöpflichkeit von Kunstwerken bereits in den einzelnen Zusammenhangbildungen strukturell angelegt ist« (Wellmer, »Das musikalische Kunstwerk«, S. 163). Matthias Vogel hat diese spielästhetischen Überlegungen Sondereggers mit dem Argument als unzureichend zurückgewiesen, dass auch die »Interpretation philosophischer Klassiker als ein solches Spiel beschrieben werden kann« und damit also mitnichten das Spezifikum ästhetischer Erfahrung benannt sei, vgl. Vogel, »Nachvollzug und Erfahrung des musikalischen Sinns«, S. 343, Fußnote. Dieser fundamental gemeinte Einwand zielt meines Erachtens zunächst an seinem Gegenstand vorbei: Wenn ich einen philosophischen Klassiker so erfahre, dass auch für diese Erfahrung die Beschreibung Sondereggers zutrifft, erfahre ich ihn wesentlich ästhetisch und lese ihn eben gerade nicht gemäß seinem philosophischen Anspruch. Dass das nicht ebenfalls immer möglich sei, stand nie außer Frage. Allerdings verweist der Einwand Vogels auf den wichtigen Umstand, dass Erfahrung und Werk nicht unabhängig voneinander gedacht werden können; so etwas wie eine »Adäquanz« des Erfahrungsvollzugs bemisst sich notwendig an einem Wechselspiel von dem Anspruch des Werkes und seiner jeweiligen Erfahrung. Ein weiterer Kritikpunkt Vogels betrifft die von Sonderegger behauptete »Lust an der Unendlichkeit« des Spiels (Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*, S. 339). Mitnichten, so Vogel, stehe außer Streit, dass das Spiel nicht auch unabhängig von seiner Unabschließbarkeit lustvoll erfahrbar sei, wie auch zweitens ebensowenig als ausgemacht gelten könne, dass unendliche Lust wirklich zu wünschen sei. Letzteres Argument bleibe unwidersprochen. Die Unabschließbarkeit des ästhetischen Spiels ist freilich eine konstitutive Eigenschaft des ästhetischen Spiels, ob es allerdings wie bei Kants freiem Spiel der Erkenntniskräfte notwendig *lustvoll* besetzt ist (vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 62ff. resp. §§18-22, dazu auch Vogel selbst, »Nachvollzug und Erfahrung des musikalischen Sinns«, S. 339), scheint mir – so weit möchte ich Vogels Kritik Recht geben – für eine Ästhetik des Spiels nicht entscheidbar.

schen Erfahrung von Kunst durchkreuzen sich, so die grundlegende These Sondereggers, immer und zugleich heterogene Verstehens-, Reflexions- und Erkenntnisvollzüge, die in unterschiedlichen »Sinn-Ebenen« angesiedelt sind und dementsprechend gegeneinander und miteinander wirksam sein können. Der Kernpunkt der Interpretation Sondereggers liegt nunmehr nicht nur in dem Hinweis auf den Polylog der ästhetischen Erfahrung allein, sondern in der Verknüpfung dieses Interpretaments mit Schlegels Forderung nach einer spezifischen Verfasstheit des Kunstwerks, nämlich der Forderung, dass dieses mit dem Produkt das »Produzierende« stets mit darzustellen habe. Das Spiel der »Konfrontation« mit Kunst kann somit als ein *doppeltes* Spiel beschrieben werden: einerseits als internes Spiel des Objekts in einem Darstellen des Produzierenden im Produkt respektive der Kunstwerkhaftigkeit im Kunstwerk und andererseits als Spiel des Subjekts in einem Spiel der Durchkreuzungen unterschiedlicher Verstehens-, Erkenntnis- und Reflexionsvollzüge.¹⁰⁶ Dergestalt gelingt es Sonderegger zum einen, plausibel auszuführen, dass es sich auf dieser Basis bei der eingangs dargelegten Alternative zwischen einer Werkästhetik und einer Theorie der ästhetischen Erfahrung um eine falsche Trennung handeln muss, nicht zuletzt, da sich das Kunstwerk in dem »Prozeß der ästhetischen Erfahrung« überhaupt erst als Kunst-Werk konstituiert; zum anderen bietet sie darüber hinaus eine meines Erachtens durchaus tragfähige Erklärung für den »komplizierten ontologischen Status von Kunstwerken«¹⁰⁷: Jedes Kunstwerk ist als Objekt einer ästhetischen Erfahrung stets bloßes Ding (Material), schöne Anordnung (Form) und sinnhafte Darstellung (Geist) zugleich.

Opus 126

Um diesen Vorschlag einer *Ästhetik des Spiels* auf seine Relevanz und Plausibilität im Bereich der Musikästhetik zu überprüfen, ist an dieser Stelle Konkretion in Bezug auf die ästhetische Erfahrung *musikalischer* Kunstwerke gefordert.¹⁰⁸



Notenbeispiel 1 | L. v. Beethoven, *Bagatelle* op. 126 Nr. 6, Takte 1-6

106 | Vgl. Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, S. 227f.

107 | Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, S. 230.

108 | Wellmer hat mehrfach auf die Bedeutung der Ausführungen seiner Schülerin in Hinsicht auf die Musikästhetik verwiesen und in einigen Publikationen auch schon einige Hinweise diskutiert, wie eine Übertragung der Überlegungen Sondereggers auf den Bereich der Musik prinzipiell durchgeführt werden könnte, hier wäre weitergehend anzuknüpfen.

Unschwer ließe sich beispielsweise zeigen, dass die ästhetische Erfahrung dieser sechs Presto-Takte am Anfang der letzten Bagatelle von Beethovens Bagatellen-Zyklus op. 126 ein »ästhetisches Spiel« im Sinne Sondereggers zu evozieren durchaus imstande wäre: Sicherlich können wir – als der auditiven Wahrnehmung fähige Wesen – den musikalischen Verlauf hörend *nachvollziehen*, natürlich sind wir – als zünftig ausgebildete Musik-Gelehrte – imstande, das harmonische und melodische Geschehen begrifflich reflektierend zu *analysieren*, vermutlich können wir – als der »Sprache der Musik«¹⁰⁹ Mächtige respektive als in diesem Kulturkreis via permanenter Infiltration seit frühester Kindheit musikalisch Sozialisierte – auch die syntaktische Gliederung in musiksprachlicher Hinsicht ansatzweise *verstehen*, möglicherweise wird es uns – als in den unterschiedlichen Sprachen der Kunst Versierte – sogar gelingen, diesen sechs Takten in Hinsicht auf ihre spezifische Gestik und ihren »Formgehalt«¹¹⁰ so etwas wie eine *Bedeutung* zuzuschreiben, beispielsweise indem wir sie als das »verstörte Vorspiel einer Opernarie«¹¹¹ zu deuten plausibel finden.

Wenngleich die Art und Weise des Ineinandergreifens dieser Ebenen respektive die Bedingungen der Möglichkeit dieser unterschiedlichen Zugänge unserer ersten Annäherung größtenteils im Dunkel des Unbewussten sich verbergen, so kann in einer rudimentären Analyse der ästhetischen Erfahrung eines idealtypisierten Hörers jedoch gleichsam in formaler Hinsicht deutlich gemacht werden, dass der Vorgang der ästhetischen Erfahrung dieser ersten Takte dieser Bagatelle kein schrittweise aufbauender ist: Keineswegs verfolgen wir *zuerst* den Verlauf, analysieren *anschließend* das harmonische und melodische Geschehen, verstehen *danach* die musikalische Sprache und schreiben *zuletzt* dem (mittlerweile dann schon) Gehörten eine Bedeutung zu. Vielmehr ist darauf zu insistieren, dass die unterschiedlichen Ebenen der ästhetischen Erfahrung stets netzwerkartig miteinander verzahnt wirksam sind, rhizomatisch wuchernd ineinander greifen und sich gegenseitig bedingend sowie gegenseitig negierend beständig durchkreuzen.

109 | Auf einige Hintergründe hierzu werde ich im Kapitel über Musik und Sprache näher eingehen; erwähnt sei in diesem Zusammenhang lediglich ein Notat Adornos: »Was von dem was ich schreibe übrig bleibt ist meinem Wissen wie meiner Macht entzogen, aber auf eines erhebe ich Anspruch: daß ich die Sprache der Musik so verstehe wie die Helden im Märchen die Sprache der Vögel verstehen.« (Adorno, Notiz von Ende 1944, mitgeteilt in: Adorno/Berg, *Briefwechsel*, S. 364.)

110 | Ich entlehne diesen Begriff von Albrecht von Massow, vgl. Massow, »Musikalischer Formgehalt«.

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

Vom rätselhaften Verstehen

Gadamer's Hermeneutik, die sich in weiten Teilen als eine Theorie des Verstehens verstehen will, hält ein wichtiges Argument für unsere Diskussion bereit, indem sie ausführt, dass es rein materiale Erfahrung von Kunst beziehungsweise reine Erfahrung überhaupt nicht geben könne:¹¹² Wir erfahren etwas immer *als* etwas, wir nehmen keine reine Farbe, keinen reinen Ton oder keinen reinen Laut wahr, sondern wir hören, um mit Heidegger, von dem Gadamer dieses Theorem herleitet, zu sprechen, immer bereits *verstehend*:

»Auch das Horchen hat die Seinsart des verstehenden Hörens. »Zunächst« hören wir nie und nimmer Geräusche und Lautkomplexe, sondern den knarrenden Wagen, das Motorrad. Man hört die Kolonne auf dem Marsch, den Nordwind, den klopfenden Specht, das knisternde Feuer.«¹¹³

Jegliche Erfahrung impliziert automatisch eine »Deutung« und somit eine Interpretation der reinen Sinnesdaten; dieser Aufweis der irreduziblen Unhintergebarkeit des transgressiven Moments jeder Wahrnehmung und damit auch jeder Konfrontation mit Kunst stellt ein zentrales Argument gegen eine reine Erfahrungs- und Wirkungsästhetik dar,¹¹⁴ dessen sich auch Derrida bedient, wenn er betont, es gebe keine Erfahrung, die nicht Erfahrung von Sinn impliziere.¹¹⁵

Wenngleich es im Folgenden zugegebenermaßen nicht um eine adäquate Auseinandersetzung mit der ästhetischen Theorie Gadamer's gehen kann, sei dennoch auf einige wichtige Impulse verwiesen, die aus der Konfrontation der Kritischen Theorie mit der Hermeneutik erwachsen. Diese manifestieren sich nicht zuletzt in den Aspekten, die aus einer Perspektive Adornos an der Ästhetik Gadamer's zu kritisieren wären: Zum ersten eignet Gadamer's Theoriebildung stets ein konservatives Moment eines eigentümlichen Traditionalismus,¹¹⁶ welcher naturgemäß einer Theorie auch der neuen und neuesten Kunst

112 | »Wahrnehmung erfasst immer Bedeutung.« (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/97.) Gadamer bezieht dies, sich auf Studien von Georgiades berufend, auch dezidiert auf die Musik.

113 | Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 163.

114 | Gadamer wendet sich bezeichnenderweise auch an genau dieser Stelle gegen ein falsches Verständnis der Ästhetik Kants, vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/97.

115 | »Jede Erfahrung ist eine Erfahrung des Sinns.« (Derrida, »Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva«, in: Derrida, *Positionen*, S. 72.) Vgl. auch Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 385, dazu Menke, »Absolute Interrogation«, S. 353.

116 | Vgl. beispielsweise folgende Formulierung Gadamer's: »Erst das Absterben aller aktuellen Bezüge läßt die eigene Gestalt sichtbar werden und ermöglicht damit ein Verständnis des in ihnen Gesagten, das verbindliche Allgemeinheit beanspru-

im Wege stehen dürfte, zum zweiten beinhaltet Gadamer's Hermeneutik ein emphatisch-affirmatives Moment, das der betrachteten Kunst in einem »Vorgriff auf Vollkommenheit«¹¹⁷ a priori den Standpunkt einer höheren Wahrheit beimisst; ob Kunst auch Falsches aussagen, ob es also so etwas wie »falsche« Kunst geben könne,¹¹⁸ dürfte jenseits des Horizonts der ästhetischen Theorie Gadamer's liegen. Kunst zielt bei Gadamer stets auf Wahrheit – bei Adorno hingegen hat die Kritik der Kunst als Form eigenen Rechts zuallererst die Aufgabe der Unterscheidung zwischen Wahrheit und Unwahrheit,¹¹⁹ die Möglichkeit einer Unwahrheit der Kunst steht also immer im Raum. Zum dritten reduziert Gadamer Kunst auf eine – letztlich begrifflich aufzuschließende – Aussage, die ihrerseits das Ziel sowohl der Kunst selbst als auch das ihrer ästhetischen Erfahrung darstellt.¹²⁰ Die Idee, Kunst stets als Aussage zu denken,¹²¹ basiert bei Gadamer zwar auf der bereits genannten Voraussetzung einer stets verstehenden respektive deutenden Wahrnehmung, die auch uns als ein wichtiges Argument gegen eine reine Erfahrungsästhetik dienen soll. Dennoch wird mit der Reduzierung der Kunst auf eine begriffliche Aussage meines Erachtens der Eigen-Sinn der Kunst allzu leichtfertig verspielt: Wenn Kunst direkt in eine begriffliche Aussage »übersetzt« werden kann, wenn Kunst als ausschließlich auf eine begriffliche Aussage zielend gedacht wird, wird sie zuletzt schlechterdings überflüssig,¹²² da die Erfahrung von Kunst (im Sinne einer starken Auslegung des irreduzibel deutenden Zugriffs) auf einen teleologisch ausgerichteten, iden-

chen kann.« (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/302f.) Entstehungschronologische Zusammenhänge missachtend, wäre eine Passage aus Adornos »Kriterien der neuen Musik« als direkte Antwort hierauf zu lesen: »Darüber hinaus ist der Glaube, die Geschichte bringe die Urteile von selbst in Ordnung; ein nachlebender approbierter Dummkopf werde einmal mehr verstehen als ein Zeitgenosse mit offenen Ohren und mit Vernunft, Köhlerglaube.« (Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/178f.)

117 | Vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/299ff.

118 | Vgl. hierzu Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, S. 216.

119 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/194, 228, 289, 363f., 391 et passim; Adorno spricht auch an einer Stelle dezidiert von der »Antinomie von Wahrheit und Unwahrheit von Kunst«, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/252.

120 | Bereits der von Gadamer gewählte Titel des Bandes VIII der *Gesammelten Werke* mit gesammelten materialen Arbeiten zur Kunst – »Kunst als Aussage« – dürfte hier ob seiner Programmatik als signifikantes Symptom herangezogen werden.

121 | Der Beginn von Adornos Mahler-Monographie könnte übrigens als direkte Kritik einer hermeneutischen Ästhetik gelesen werden, vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/151.

122 | Zu einer weiteren Durchführung dieses Arguments vgl. Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*, besonders S. 31-45.

tifizierenden Verstehens-Prozess reduziert wird.¹²³ Mit einem Wort: Erführe man Kunst lediglich als Aussage, handelte es sich bei der Erfahrung von Kunst wesentlich nicht um eine ästhetische Erfahrung. Der Unterschied zwischen Gadamer und Adorno¹²⁴ ließe sich in diesem Zusammenhang vielleicht folgendermaßen formulieren: Bei Gadamer steht die Rätselhaftigkeit der Kunst am Anfang der ästhetischen Erfahrung eines konkreten Kunstwerks und will am Ende des Prozesses der ästhetischen Erfahrung in einer Auflösung des Rätsels überwunden werden;¹²⁵ bei Adorno hingegen steht die Erfahrung der Rätselhaftigkeit, das »Erkennen« des Rätselcharakters, selbst am Ende.¹²⁶ Gadamer zielt auf die enträtselnde Auflösung des Rätsels, Adorno auf die Bewahrung der Rätselgestalt.¹²⁷

Um diesen kurzen Exkurs bereits an dieser Stelle wieder zu schließen: Zu bedenken ist der wichtige Hinweis Gadamers, dass bei der ästhetischen Erfahrung hermeneutische Vollzüge im Sinne transgressiver Sinnzuschreibungen konstitutiv sind. Zu bedenken ist angesichts der vorgebrachten Kritikpunkte

123 | Vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 123f. Im Prinzip ist dieser Kritikpunkt eine Variation des Heteronomievorwurfes von Bubner; in Bezug auf Gadamer scheint mir die Kritik Bubners insgesamt bedeutend treffender und zielführender zu sein als in Hinsicht auf die ästhetische Theorie Adornos.

124 | Das ist in direktem Zusammenhang mit der für Adornos Denken grundlegenden Kritik des identifizierenden Denkens zu sehen: Kunst hat – wie oben angeführt – bei Adorno einen so herausgehobenen Ort, gerade weil sie als nichtbegriffliche die Gefahren des begrifflich identifizierenden Denkens unterläuft.

125 | Dies wird meines Erachtens insbesondere in den Celan-Lektüren Gadamers deutlich, vgl. Gadamer, *Werke*, IX/383-469. Nicht dass er zu des Rätsels Lösung tatsächlich vordringen würde, allerdings ist das zu erreichende Ziel immer im Bereich des Möglichen gedacht respektive die Vorläufigkeit des interpretatorischen Zugriffs gilt stets als eine zu überwindende. Adorno hingegen hat sich, abgesehen von einem kurzen Paralipomenon zur *Ästhetischen Theorie* (vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/475ff.) zu der hermetischen Dichtung Celans in auffallendes Schweigen gehüllt, wiewohl in seiner Korrespondenz mit Celan von einer längeren projektierten Abhandlung Adornos über die Lyrik Celans die Rede ist, vgl. Reemtsma, »Der Traum von der Ich-Ferne«, S. 344f.

126 | Vgl. Urbanek, »Ent-Rätselungen«, besonders S. 118-120.

127 | Vgl. in diesem Zusammenhang die berühmte Passage aus der *Ästhetischen Theorie*, die ihren Ausgang von einer direkten Entgegensetzung zur Hermeneutik nimmt: »Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/179-193, Zitat auf S. 179.) In der »Frühen Einleitung« heißt es im Zusammenhang mit einigen Überlegungen zum Begriff des Verstehens: »Aufgabe einer Philosophie der Kunst ist nicht sowohl, das Moment des Unverständlichen, wie es unweigerlich fast die Spekulation versucht hat, wegzuerklären, sondern die Unverständlichkeit selber zu verstehen.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/516.)

allerdings auch, dass diese Sinnzuschreibungen in der ästhetischen Erfahrung nicht die einzigen Aspekte der Annäherung an die Kunst sind und dass dieses Argument deshalb nicht als Fundament einer *starken* These vertreten werden kann: Kunst ist Aussage, aber Kunst ist nicht *nur* Aussage, sondern in gleichem Maße auch materiales Ding und schönes Spiel. Dies erweist sich auch in dem (dialektischen) Verhältnis von Buchstabe und Geist. Während Gadamer stets auf eine gelingende Aufhebung des Buchstabens im Geist abhebt,¹²⁸ zielt Adorno demgegenüber auf die Bewahrung des Buchstäblichen.¹²⁹ Die Vollzüge material, strukturell und hermeneutisch orientierter Zuschreibungen sind in der ästhetischen Erfahrung stets miteinander verzahnt, wir haben es hier – wie oben bereits angedeutet – nicht mit einem fortschreitenden, stufenweisen Verstehen zu tun, wie dies in Gadammers Hermeneutik mitunter anklingt, sondern mit einem multiperspektivischen Prozess eines Hin-und-her-Spielens.¹³⁰ Eben dieser Überlegung steht Adorno, an der Vielschichtigkeit des Kunstwerks im

128 | Dies kann man sich an dem je zugewiesenen Status der (musikalischen) Interpretation verdeutlichen: Gadamer insistiert – in Bezug auf die Reproduktion an einer »ästhetischen Nichtunterscheidung« festhaltend – darauf, dass der Gedanke von seiner Darstellung nicht zu trennen sei: »Wo man doch unterscheidet, wird von der Gestaltung ihr Stoff, von der »Auffassung« die Dichtung unterschieden. Aber diese Unterscheidungen sind sekundärer Natur. Was der Spieler spielt und der Zuschauer erkennt, sind die Gestalten und die Handlung selbst, wie sie vom Dichter gestaltet sind. Wir haben hier eine *doppelte Mimesis*: der Dichter stellt dar und der Spieler stellt dar. Aber gerade diese doppelte Mimesis ist *eine*. Was in der einen und in der anderen zum Dasein kommt, ist das gleiche.« (Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I/122, Hervorhebungen original.)

129 | Im Gegensatz zu Gadammers hermeneutischer Aufhebung der Darstellung im Gedanken zielt Adorno auch in Hinblick auf Fragen der musikalischen Reproduktion auf eine Bewahrung des Materialen beziehungsweise des Klangs im Gegensatz zu einem Gesamt-Sinn respektive einer übergeordneten Bedeutung: »Die Würde des musikalischen Textes ist seine Intensionslosigkeit. Er bedeutet das Ideal des Klanges, nicht dessen Bedeutung.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/13.) Weiters hält Adorno fest, dass »es nicht der Sinn der Interpretation ist, die Intention eines Werkes zu erschließen, sich in sie einzufühlen und sie zu verlebendigen, sondern auf Grund der Erkenntnis der Einzelintentionen der musikalischen Zeichen die Intention des Textes zu liquidieren und in der Wiederherstellung eines virtuellen Originals aufzuheben, das nachgemacht wird. Die ideale Interpretation gibt, in vollständiger Ähnlichkeit, die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten, und je tiefer das bedeutende Zeichen verstanden wird, um so weniger muß die Interpretation Bedeutungen mehr zu ihrem Inhalt haben« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/243).

130 | Adornos Überlegung eines plötzlichen Zusammenschießens der verschiedenen an einer Konstellation beteiligten Elemente gehört meines Erachtens in diesen Zusammenhang; sein erkenntnistheoretisches Programm einer plötzlichen Evidenz, das für seine gesamte Philosophie Gültigkeit beansprucht, dürfte seine

Gegensatz zu einer Reduzierung auf eine »simple Aussage« festhaltend,¹³¹ weit aus näher, wenn er in der »Frühen Einleitung« der *Ästhetischen Theorie* betont:

»Bewußtsein ist keine Schicht einer Hierarchie, welche über der Wahrnehmung sich aufbaute, sondern alle Momente der ästhetischen Erfahrung sind reziprok. Kein Kunstwerk besteht in einem Übereinander der Schichten; das ist erst das Ergebnis kulturindustriellen Kalküls, des verdinglichten Bewußtseins.«¹³²

Opus 126

Kehren wir noch einmal zu den Bagatellen-Takten zurück: Wie Adorno notiert, gehören diese »zum Rätselhaftesten und Seltsamsten, was der späte Beethoven hinterließ.«¹³³ Diese Superlative müssen angesichts der Kürze und der Simplizität dieser Takte ein wenig erstaunen, versuchen wir also, uns der irritierenden Irritation Adornos schrittweise zu nähern. Da Adorno konstatiert, dass eine »Erklärung als ›instrumentale Geste‹ [...] bei einem Meister nicht befriedigen«¹³⁴ könne, wagen wir freilich auch nicht, die Deutungsmöglichkeit ernsthaft in den Raum zu stellen, es handle sich – angesichts der chronologischen Nachbarschaft dieses Werkes zu den Werken des »absoluten Ernstfalls«¹³⁵, den letzten Quartetten, der *Missa Solemnis* und der IX. Symphonie – hierbei um ein bloßes Nebenwerk Beethovens und die Begründung seiner rätselhaften Simplizität fände eben darin ihren Anknüpfungspunkt.

Zuallererst könnte der seltsame »Ton« dieser Takte, der als musiksprachlicher Gestus nichts mit dem Rest der Komposition zu tun hat, für Adornos Irritation verantwortlich gemacht werden; ein – subkutaner – musikalischer Zusammenhang wäre bei entsprechender Kreativität zwar analytisch zu konstruieren, hörend wahrzunehmen ist jedoch ausschließlich ein abrupter Bruch. Dies ist angesichts der Tatsache, dass wir es bei den *Bagatellen* op. 126 nicht mit einer Sammlung, sondern mit einem von Beethoven als Zyklus geplanten Werk in emphatischem Sinne zu tun haben,¹³⁶ in die Interpretation als unhinterge-

Genese in eben dieser Beobachtung der ästhetischen Erfahrung der Kunst haben. Dies kann ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht adäquat ausführen.

131 | Vermutlich direkt gegen das Denken einer »Aussage« der Kunst bringt Adorno ebendiese irreduzible Vielschichtigkeit des Kunstwerks auch in Zusammenhang mit der Musik in Anschlag: »Vielschichtig, also keine simple ›Aussage‹ ist jedes einzelnen Kunstwerk, das eines ist, in sich [...]« (Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/176).

132 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/502.

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

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

135 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/243f.

136 | Hierin unterscheidet sich das Opus 126 von den Bagatellen-Sammlungen

bares Moment einzubeziehen. Insbesondere irritiert jedoch die wörtliche Wiederholung der sechs eröffnenden Einleitungstakte als nunmehr abschließende Schlusstakte; diese Takte erscheinen zwar in identischer materialer Gestalt, bedeuten nunmehr aber in Hinblick auf ihre formale Funktion und in Bezug auf ihren musikalischen Sinn gewissermaßen das genaue Gegenteil.



Notenbeispiel 2 | L. v. Beethoven, *Bagatelle* op. 126 Nr. 6, Takte 69-74

Aufgrund der materialen Identität muss die Differenz des Sinns dieser Takte in anderen Vollzugsebenen ihre Begründung finden; die ästhetische Erfahrung dieser Takte muss in einem Bewusstsein um das Ganze des Werks sowohl vorausblickend dessen sich bewusst sein, was sich musikalisch anschließen wird (das *Andante amabile e con moto* oder der Schluss des gesamten Zyklus), wie auch rückblickend – gleichsam die »Geschichte des musikalischen Themas« rückverfolgend – dessen, was gewesen ist. Diese Erfahrungs-, Reflexions- und Erkenntnisvollzüge sind eingebettet in ein Spiel von Identität und Differenz, sodass sie stets von dem Bewusstsein um die Unterschiedlichkeit dieser Ebenen getragen sind: Wenn ich die sechs Schlusstakte höre, weiß ich aufgrund meiner Fähigkeit, Identisches als Identisches identifizieren und dergestalt als Wiederholung erkennen zu können, dass sie in materialer Hinsicht eine Wiederholung der sechs Anfangstakte darstellen, ebenso wie ich jedoch weiß, dass sie in formaler und funktionaler Hinsicht gerade nicht deren »Wiederholung« darstellen können – spätestens dann, wenn sich nicht die Wiederholung des *Andantes* angeschlossen haben wird.

Wenn wir nun resümierend versuchen zu klären, in welchem Bereich die eingangs exponierte Irritation und die Rätselhaftigkeit dieser Takte ihre Erklärung finden könnten, so erweist sich auf der Basis einer Analyse unserer musikalisch-ästhetischen Erfahrung, dass dies in allen Ebenen der Erfahrungs-, Reflexions- und Erkenntnisvollzüge zugleich der Fall ist. Mitnichten bleibt uns ein bestimmter Aspekt rätselhaft, sodass sich sagen ließe, wir verstünden beispielsweise die rhythmische Gestaltung des ersten Taktes nicht; vielmehr manifestiert sich die Erfahrung der Rätselhaftigkeit in allen Ebenen auf je unterschiedliche Weise. Bestimmte Aspekte glauben wir zu verstehen, andere bleiben uns rätselhaft, und diese Rätselhaftigkeit zieht dann wiederum rückwirkende Konsequenzen für das nach sich, was wir bereits verstanden zu haben glaubten. Das durchkreuzende Hin-und-her-Spiel der ästhetischen Erfahrung manifestiert sich in einem wechselseitigen Überprüfen, Infragestellen und Bestätigen von

mit den Opus-Ziffern 33 und 119, vgl. Hirsbrunner, »Bagatellen für Klavier op. 126«, S. 271f.

Wahrnehmungen und Zuschreibungen, in einem permanenten Erhellern und Verdunkeln des musikalischen Sinns. Der Polylog unterschiedlicher Stimmen und Ebenen wird von einem vielschichtigen Spiel von Identität und Differenz evoziert, in welchem ich die materiale Identität der sechs Anfangs- respektive Schlussakte auditiv wahrnehmen kann, zugleich aber weiß, dass sie funktional, formal beziehungsweise im prozessualen Vollzug des Musikstückes auf einen differenten musikalischen Sinn verweisen. Im Zusammenspiel von Produktion, Rezeption und Reproduktion, die ihrerseits wesentlich in das Spiel der Prozessualität der ästhetischen Erfahrung, welche sie antizipieren muss, und der Prozessualität des Werks, welche sie fasslich darstellen muss, eingebunden ist, erweist sich, dass das Kunstwerk »als prozessual Verfasstes sein Sein in einem Raum zwischen Subjekt und Objekt hat«.¹³⁷

Sinn und Sinnsubversion

Die der ästhetischen Theorie Adornos zugrunde liegende Antinomie zwischen einer Autonomie der Kunst und der Kunst als Entfaltung der Wahrheit weiterführend, ist es nur wenig erstaunlich, dass sich neben der beständigen Betonung des Wahrheitsgehaltes und der Sinnkonstitution des musikalischen Kunstwerks auch Überlegungen finden, die – die These der Autonomie der Kunst radikalisierend – die besondere Bedeutung materialer Buchstäblichkeit gegenüber einem übergeordneten Sinn, also ihr gleichsam innerästhetisch sinnsubversives Element, betonen.

»Sie [die Kunst, n.u.] ist nicht, wie das Convenü es will, Synthesis, sondern zerschneidet die Synthesen mit derselben Kraft, die sie bewerkstelligte.«¹³⁸

Ebendies gießt Adorno in der *Ästhetischen Theorie* in ein einprägsames Bild, demzufolge die »Homerische Erzählung von der Penelope, die nächtens auf trennt, was sie des Tages gewirkt hat, [...] eine ihrer selbst unbewußte Allegorie von Kunst«¹³⁹ sei. Vor allem in dem kleinen Kafka-Aufsatz spielt diese Überlegung eine zentrale Rolle, in welchem Adorno die Bedeutung des (individuellen) Buchstäblichen nicht nur gegen den (allgemeinen) Geist – einer Subordination des Klangs unter den Sinn à la Gadamer widersprechend – in Anschlag bringt, sondern darüber hinaus auch das sinnsubversive Moment des Buchstäblichen selbst hervorhebt.¹⁴⁰

»Wenn der Symbolbegriff in der Ästhetik, mit dem es überhaupt nicht recht geheuer ist, irgend etwas Triftiges besagen soll, so einzig, dass die einzelnen Momente des

137 | Wellmer, »Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie«, S. 249.

138 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/209.

139 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/278.

140 | Vgl. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 34ff.

Kunstwerks aus der Kraft ihres Zusammenhangs über sich hinausweisen: dass ihre Totalität bruchlos übergehe in einen Sinn. Nichts aber paßt schlechter auf Kafka. [...] Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klappt auseinander, und aus dem Abgrund dazwischen blendet der grelle Strahl der Faszination. [...] Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.«¹⁴¹

Die bis hierher im Anschluss an Sonderegger skizzierte Ästhetik des musikalischen Spiels ist dementsprechend um zwei einander widerstreitende Tendenzen zu ergänzen; während eine erste Tendenz – an einer Einheit von »Lautgestaltung und Bedeutung«¹⁴² festhaltend – auf eine synthetisierende Aussage und somit im Sinne einer Zusammenhangbildung auf eine Unterordnung des Materials unter einen Gesamtsinn zielt, ist demgegenüber zu beobachten, dass ein zweiter, dezidiert antihermeneutischer Zug auf das Eigenrecht des Materials in seiner Materialität pocht, auch wenn dies die Konstitution eines Gesamtsinnes unterläuft. Wellmer führt dies unter Rekurs auf Sonderegger in Bezug auf die Musik aus:

»Man könnte deshalb von einer ›anti-hermeneutischen‹ Perspektive aufs Musikwerk sprechen, die zu jeder genuin musikalischen Erfahrung deshalb hinzugehört, weil das Spiel mit Identität und Differenz – wie schon die Wortspiele und Reimspiele von Kindern – primär nicht auf die Konstitution von Sinn, sondern eher auf dessen Subversion, das heißt auf ein sinnsubversives Spiel von Klängen, Rhythmen, materialen Ähnlichkeiten und Kontrasten gerichtet ist.«¹⁴³

Mit Wellmers Hinweis ist eine wichtige Facette der Konfrontation mit Kunst benannt. Nichtsdestotrotz ist hierbei meines Erachtens darauf zu insistieren, dass das musikalische Spiel um Differenz und Wiederholung eine wesentlich andere Bedeutung hat als ein genuin sprachliches, nicht zuletzt, da sich Musik und Sprache sowohl in Hinsicht auf ihre Materialität als auch in Bezug auf ihre jeweilige Sinnbildung signifikant unterscheiden.¹⁴⁴ So besitzt beispielsweise musikalische Wiederholung wesentliche formkonstitutive und strukturbildende Züge und wäre somit im Bereich der Musik zunächst primär als *sinnkonstituierend* anzusehen. Das Spiel von Identität und Differenz zielt in der Musik nicht notwendigerweise auf *Sinnsubversion*¹⁴⁵; musikalischer Sinn *kann* in diesem

141 | Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, X.1/255.

142 | Gadamer, »Dichten und Deuten«, VIII/21.

143 | Wellmer, »Das musikalische Kunstwerk«, S. 156.

144 | Vgl. auch Sonderegger, *Für eine Ästhetik des Spiels*, S. 91, Fußnote 88.

145 | Anmerken möchte ich noch – da hierin das Argument Wellmers begründet liegen dürfte –, dass Wort- und Reimspiele von Kindern ebenfalls nie eo ipso auf Sinnsubversion zielen, sondern auch über die Bedeutung des »automatischen« Erlernens der Sprache immer auf die Konstitution von Sinn aus sind – und sei es der Sinn des Spiels; das Spiel der Kinder ist stets eine sinn-volle Angelegenheit.

Spiel von Differenz und Wiederholung subvertiert werden, *muss* aber nicht.¹⁴⁶ Damit das materiale Spiel der Musik eo ipso als sinnsubversives Spiel wirksam werden kann, müssen noch weitere Merkmale hinzutreten.¹⁴⁷

Die in der obigen Beschreibung der ästhetischen Erfahrung der *Bagatelle* aufgewiesene Verstehensirritation bezüglich der Wiederholung resultiert also weniger daraus, dass Wiederholung per se sinnsubversiv sei, sondern eher daraus, dass hier eine materiale und eine formale Ebene in einem Widerstreit von Identität und Differenz gleichsam gegeneinander gerichtet werden. Daraus ist zu folgern, dass das materiale Spiel nicht immer eo ipso auf Sinnsubversion zielt, womit sich eine ein-deutige Frontstellung von Material versus Sinn ergäbe, sondern sich bereits in dieser Ebene sinnsubversive und sinnkonstitutive Elemente beständig durchkreuzen; neben Zusammenhangbildungen stehen Tendenzen, die – dem Penelopeischen Auftrennen des nächtlich Gewirkten gleich – die Synthesis gleichzeitig wieder durchschneiden.

Dekomposition

Das Rätsel dieser Takte liege, um nochmals auf Adornos erklärungsbedürftige Irritation in Hinsicht auf das *Presto* der letzten Bagatelle Beethovens zurückzukommen, im »Konventionellen«¹⁴⁸. In seiner Interpretation des Spätstils Beethovens hat Adorno auf die exponierte Bedeutung der *Aushöhlung* der musikalischen Sprache gleichsam von innen heraus verwiesen; musiksprachliche Konventionen bleiben, so Adorno, ebenso stehen wie Floskeln und andere musiksprachliche Reste, die ehemals in einem musikalischen Sinnzusammenhang eine bestimmte syntaktische und semantische Funktion innehatten.¹⁴⁹

Mir scheint in dieser Konstellation in Hinsicht auf das Wechselspiel von hermeneutischen und antihermeneutischen Zügen des Kunstwerks in der

146 | Die Bedeutung der Wiederholung für die Konstitution von Sinn und deren Fasslichkeit hat an musikalisch konkreten Beispielen beispielsweise Schönberg an zahlreichen Stellen seiner Schriften immer wieder hervorgehoben.

147 | Ich werde dies in Bezug auf den vierten Satz von Beethovens Streichquartett B-Dur op. 130 als einen Mechanismus einer musikalischen Dekonstruktion zu beschreiben versuchen.

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

149 | Da ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher auf diesen Punkt eingehen werde, erlaube ich mir, es hier bei einem globalen Hinweis auf die einschlägigen Arbeiten Adornos, allen voran die beiden kurzen Texte über den Spätstil Beethovens und die *Bagatellen* op. 126 sowie eine Reihe von Fragmenten zu belassen. Aufmerksam machen möchte ich bereits an dieser Stelle jedoch darauf, dass die von Adorno in Hinblick auf den Spätstil Beethovens beschriebene Aushöhlung der musikalischen Sprache einen wesentlich anderen Sachverhalt beschreibt als die Sinndestruktion der musikalischen Sprache in einigen Tendenzen der Musik der Fünfziger- und Sechzigerjahre und die hier explizierte Sinnsubversion der musikalischen Sprache.

spezifischen, sprachfernen Bedeutung der musikalischen Sprache und in der Reflexion auf das Schlegelsche Interpretament des »produzierenden Produkts« vielleicht ein Schlüssel¹⁵⁰ zu liegen, um einem der »schwierigsten und rätselhaftesten« Beethoven-Fragmente auf die Spur zu kommen, in welchem Adorno die – unbeantwortete – Frage aufwirft, ob Beethoven in seinen letzten Werken die »Spuren der Komposition« verwische:

»Nach der Lektüre des Es-dur-Quartetts op. 127, eines der schwierigsten und rätselhaftesten Werke. Der letzte Beethoven *verwischt Spuren*. Aber welche? Das ist wohl das Rätsel. Denn andererseits liegt ja hier die musikalische Sprache nackt und – gegen den mittleren Stil – *unvermittelt* zutage. Verwischt er gar, um dieses Hervortretens der Tonalität usw. willen, die Spuren der *Komposition*? Soll dies klingen, als wäre es nicht mehr komponiert? Wäre hier das Subjekt eingegangen in die Veranstaltung, es als erzeugendes *auszuschalten*? Bild einer *Selbstbewegung*? Und käme dadurch der Eindruck des Gegen-den-Strich zustande? Mir scheint davon *alles* abzuhängen – vielleicht auch die Dechiffrierung der Missa. Aber ich bin einer Antwort noch nicht mächtig.«¹⁵¹

150 | Selbstverständlich sei dieser »Schlüssel« eben gerade nicht als ein solcher Schlüssel gedacht, mit dem üblicherweise »Schlösser wohlverwahrter Kassenschränke« aufgeschlossen werden sollen, vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, VI/166.

151 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/223, Hervorhebungen original. Dieses Fragment wurde 1954 – drei Jahre vor der Niederschrift des Aufsatzes über die *Missa Solemnis* – notiert, zu einer Zeit, in welcher Adorno in musikästhetischer Hinsicht mit den Symptomen des »Alterns der neuen Musik« beschäftigt war.

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 allerorten 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

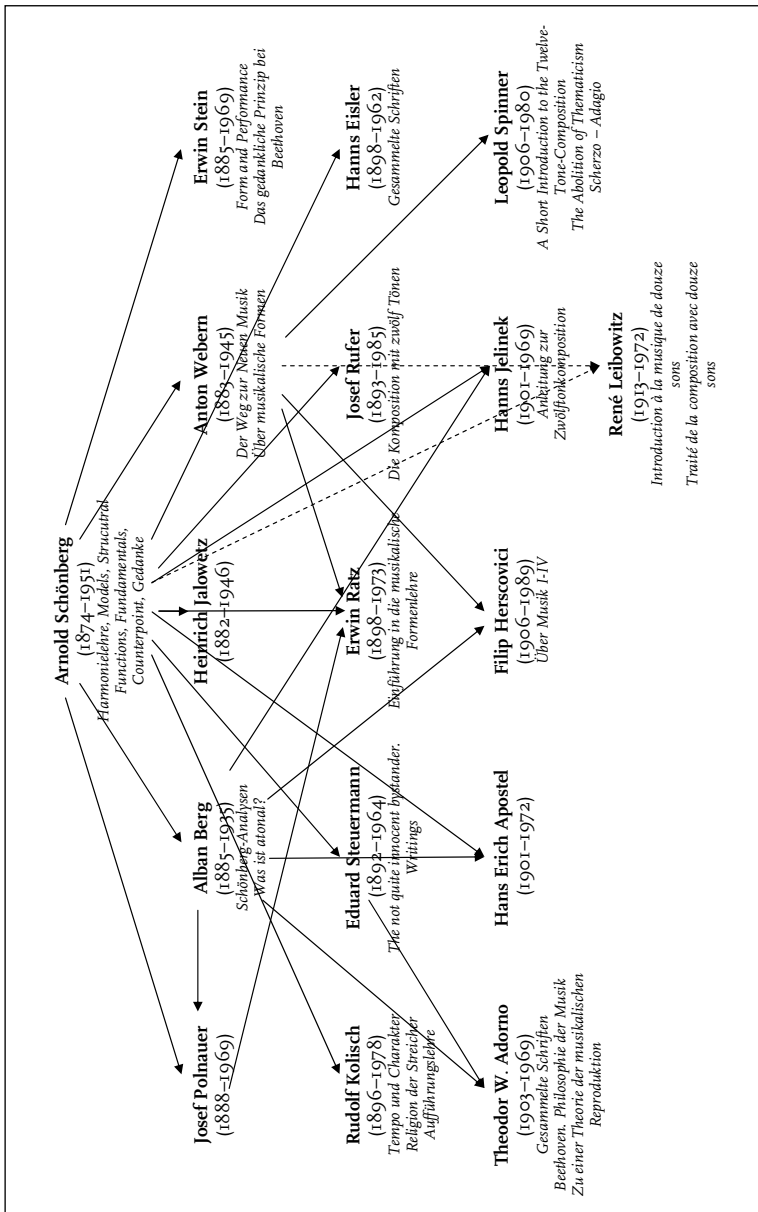
Im Folgenden möchte ich eine Differenzierung des Begriffes der »Wiener Schule« als Bezeichnung eines einflussreichen »Komponisten-Verbandes« einerseits und als Beschreibung einer tatsächlichen »Schule« mit einem weit ausstrahlenden, weitverzweigten Lehrgebäude andererseits zugrunde legen,⁴³ um auf diese 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 kommuniziert- 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 zutreffen-der 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. 41, 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 Kopiaturnachbildung 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 musiktheorie-historische 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 ingeniös 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 bezeichnen, 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, erhielte 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 »Herosen« 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 Konstruktivi-

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. T19.06, 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 interessiert 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 revienda 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 manifestiert 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 beschreibe, 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 »relevant«, 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.

Beethoven

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sprache

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

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

Zu einer Theorie der Sprachähnlichkeit der Musik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sprachähnlichkeit der Musik I (Weltbezug)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sprachähnlichkeit der Musik II (Schriftlichkeit)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sprachähnlichkeit der Musik III (Form. Grammatik. Syntax)

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

Sprache der Tonalität und Tonalität der Sprache

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Atonalität und Sprache

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kunstwerk versus Sprache

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Material versus Sprache

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sprachähnlichkeit der Musik IV (Begriffslose Sprache)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zur verlorenen Sprache des musikalischen Sinns

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

Destruktion der musikalischen Sprache

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sinn-Losigkeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zeit-Kontraktion. Zum intensiven Zeittypus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eroica. Paradigma des intensiven Zeittyps

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Becoming of the Hero oder Werden aus dem Nichts

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fremdkörper oder Das altbekannte neue Thema der Durchführung

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der reine symphonische Nu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

271 | Adorno selbst weist auf Ligetis Einsichten über die Konvergenz von Determination und Indetermination hin: »Das erklärt, nebenbei, auch die Tatsache, dass so viele serielle Komponisten reibungslos zum Zufallsprinzip übergingen. Der ebenso scharfsinnige wie wahrhaft originale und bedeutende ungarische Komponist György Ligeti hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß im Effekt die Extreme der Determination und des absoluten Zufalls zusammenfallen.« (Adorno, »Schwierigkeiten bei Komponieren«, XVII/27of.) Vgl. auch: »Absolute Determination, die besagt, daß es auf alles und schließlich in gleichem Maß ankomme, daß nichts außerhalb des Zusammenhangs verbliebe, konvergiert, nach György Ligetis Einsicht, mit absoluter Zufälligkeit.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/234.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Glänzende Siegesfeier oder Geistige Erschöpfung²⁸¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das allzu lange Cello-f. Zum extensiven Zeittypus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

en Musik, XII/42f. und 180ff., und Adorno, »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«, XVI/400f.) und – worauf gesondert einzugehen ist – auf diverse Tendenzen der neuen Musik in einigen Aufsätzen und Vorträgen in den Fünfziger- und Sechzigerjahren.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dialektischer Widerspruch. Zum Hauptthema

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

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

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

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

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

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

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

sie wird einfach – zu spät – genannt. Auch hierin offenbart sich ein gewisses Moment der Kontingenz.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Klaviertrio B-Dur op. 97. The score is for Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is 'Allegro moderato'. The key signature is one flat (B-flat). The piano part starts with a 'p dolce' dynamic and features complex rhythmic patterns, including a 'sfz' (sforzando) in measure 6. The violin and cello parts have various dynamics like 'cresc.', 'dim.', and 'sfz'.

Notenbeispiel 9 | L. v. Beethoven, Klaviertrio B-Dur op. 97, I. Satz, Takte 1-18

Ein ähnlicher Widerstreit ergibt sich zwischen der rhythmischen, der metrischen, der syntaktischen sowie der dynamisch-artikulatorischen Struktur. War der Vordersatz noch im Sinne einer Kohärenz von interner rhythmischer und zugrunde gelegter metrischer und syntaktischer Faktur »regulär« gebaut, so ergibt sich ab Takt 5 ein multipler Widerspruch der einzelnen Schichten gegen eine übergeordnete Prozesshaftigkeit. Zum einen arbeiten auffällige *sforzati* gegen Metrum und Syntax,³²⁸ dies wird durch ein seltsam unvermitteltes *piano* in der Mitte des Taktes 6 noch unterstützt. Zum anderen – und das wiegt schwerer – ergibt sich in Takt 5 eine Verschiebung des gesamten rhythmisch-metrischen Gefüges, die gewissermaßen einem Einschub eines Zweivierteltaktes gleichkommt, welcher seines Zeichens die Funktion eines diminuierten vollen Viervierteltaktes besitzt.³²⁹ Dies wird durch eine Umdeutung der Eröffnungs-

328 | Vgl. zu Adornos Deutung Beethovenscher *sforzati* als bestimmte Negation des Metrums und als dialektische Knotenpunkte, die einen »Widerstand des musikalischen Sinnes gegen das allgemeine Gefälle der Tonalität bezeichnen«, Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/87f.

329 | Ich erlaube mir, in diesem Zusammenhang einer metrisch-rhythmischen Verschiebung an das von Schönberg analysierte Beispiel aus Mozarts Klavierquar-

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ent-Dynamisierung. Zur Durchführung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eingedenken. Der Repriseneintritt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zeit-Haben

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zeit-Paradigmata

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tempus edax rerum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tertium datur?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paradigma des intensiven Zeittyps

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

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

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

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

Pluralität der Zeit – Zeit der Pluralität

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Beethovens Kritik Beethovens

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

Spätwerk versus Spätstil

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Momente des Spätstils

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

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

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

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

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

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

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

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

Polyphonie versus Monodie

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstraktion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zeitlosigkeit

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

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

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

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

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

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

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

Spät-Styllosigkeit im Spätwerk und Verfrühter Spätstil

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Flüchtige Bemerkungen zur IX. Symphonie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ob das von Beethoven an dieser Stelle seltsam gesetzte *diminuendo* (Takte 282ff., mit einem nicht minder seltsamen *sforzato* auf dem Wort »nie«) oder *piano* (Takte 290ff., auch hier wiederum auf das analoge *sforzato* folgend) als musikalischer Ausdruck eines Zweifels oder gar als musikimmanente Kritik des Textes zu deuten ist, ist an dieser Stelle nicht zu entscheiden; zu den ältesten Einsichten Adornos in die Problematik einer inneren Brüchigkeit, die sich im Verhältnis von Musik und Text im letzten Satz ergibt, zählt jedenfalls eine Überlegung in Hinblick auf die musikalische Betonung des Wortes »muss« in der Zeile »muss ein lieber Vater wohnen«; einer, der an die Existenz Gottes glaubte, müsste ebendiese nicht betonen, wäre sie ihm doch selbstverständlich.⁸⁵ Diese Hinweise auf die musikalische Brüchigkeit erhellen, warum die IX. Symphonie, wiewohl sie nicht zu der kritischen Bewegung des Spätstils zu rechnen ist, dennoch »weniger identitätsgläubig [sei] als die Hegelsche Philosophie«⁸⁶.

84 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/59f.

85 | Vgl. den Aphorismus von 1930 (!) in: Adorno, »Motive«, XVI/271: »Beethoven trifft sich mit Kant tatsächlich in Schiller; aber konkreter als unterm Zeichen eines formalen ethischen Idealismus. In der Ode an die Freude hat Beethoven, mit einem Akzent, das Kantische Postulat der praktischen Vernunft komponiert. Er betont in der Zeile ›muß ein lieber Vater wohnen‹ das ›Muß‹: Gott wird ihm zur bloßen Forderung des autonomen Ichs, die überm gestirnten Himmel noch beschwört, was im Sittengesetz in ihr vollständig doch nicht bewahrt scheint. Solcher Beschwörung aber versagt sich Freude, die das Ich ohnmächtig wählt, anstatt daß sie als Stern aufginge über ihm.« Diese Denkfigur dürfte im Übrigen auch in Hinblick auf die Betonung des Wortes »Credo« in der *Missa Solemnis* von Relevanz sein: »An der Stelle, wo die Liturgie das ›Ich glaube‹ unverrückbar diktiert, hat Beethoven, nach Steuermanns frappanter Beobachtung, das Gegenteil solcher Gewissheit verraten, indem das Fugenthema das Wort Credo wiederholt, so als müßte der Einsame durch dessen mehrmalige Anrufung sich selbst und den andern beteuern, er glaube auch wirklich.« (Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur *Missa Solemnis*«, XVII/155.) Vgl. hierzu auch die kritische Anmerkung von Dahlhaus aus der Sicht des Musikhistorikers, natürlich ist die Wiederholung des Wörtchens »Credo« in Hinsicht auf die Tradition der Messkomposition so ungewöhnlich nicht, vgl. Dahlhaus, »Zu Adornos Beethoven-Kritik«, S. 170.

86 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/38.

Freilich ist der letzte Satz auf der Basis der Spätstil-Deutung Adornos nicht in toto dem Spätstil zu subsumieren – Adorno lässt die Entscheidung über die »Spätstil-Zugehörigkeit« des gesamten Satzes im Rahmen seiner Fragmente offen, er spricht von »gewissen Teilen« des letzten Satzes, die dem »Spätwerk« zugerechnet werden können. Die Problematik der Form ergibt sich aus der kantatenartigen, potpourrihaften Anlage,⁸⁷ keineswegs neigt dieser Satz jedoch zum Fragmentarischen,⁸⁸ ganz im Gegenteil: Die Mittel der Integration, der Totalisierung und der Beherrschung des nichtigen, »entqualifizierten«⁸⁹ Einzelnen sind allerorten äußerst stark; vielleicht zu stark, drohen sie doch bisweilen fast in ihr Gegenteil sich zu verkehren. Nirgends wird die »Gewalt des Ganzen«⁹⁰, das Moment des Ideologischen und Verklärenden, und damit das »affirmative, harmonistische Element in der Negation der Details durchs Ganze«⁹¹, »das der Hegelschen Lehre von der Positivität des Ganzen als Inbegriff aller einzelnen Negativitäten entspricht, also das Moment der *Unwahrheit*«⁹², musikalisch deutlicher beschworen als in dem Schluss-Presto des letzten Satzes. Die jubelnd-lärmende Feier der total(itär)en Masse, »die ihre eigenen Triumphe zelebriert«⁹³, droht in dem hohen Anteil schriller und greller Klangfarben beständig in die höhnisch-zynische Karikatur ihrer selbst zu kippen, trägt doch die Erinnerung an den Einzelnen, der ob seiner Nichtidentität weinend aus dem Bunde sich zu stehlen hatte, noch bis über den Schluss hinaus; keineswegs gilt – wie wir seit ein paar Takten wissen – der Kuss der *ganzen* Welt, keineswegs werden *alle* Menschen Brüder. Wenn der Spätstil als »komponierte Hegel-Kritik« bezeichnet werden kann, so kann die IX. Symphonie gleichsam als eine Dialektik der Aufklärung *in musicis* gelten.

Spätstil im Frühwerk: Zur Sonate op. 54

Doch zurück zur Frage des Spätstils: Die Überlegung Adornos, dass nicht alle späten Werke Werke des Spätstils seien, lässt sich gewissermaßen auch invertieren.⁹⁴ Nachdem Adorno in einem seiner Fragmente in Bezug auf einige frühere Werke von einem »verkappte[n] Spätstil«⁹⁵ spricht, wäre also durch-

87 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/157.

88 | Vgl. Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis«, XVII/159.

89 | Vgl. in Hinblick auf den Beginn der *Eroica* Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Über die musikalische Verwendung des Radios*, XV/379.

90 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/42.

91 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/47.

92 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/48f., Hervorhebung original.

93 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/119.

94 | Vgl. hierzu auch Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/198.

95 | »Es gibt einen ausgesprochen humoristischen, relativ seltenen Typus beim frühen und mittleren Beethoven, der als »verkappter Spätstil« größte Aufmerksamkeit verdient. Hauptbeispiele: das Finale der G-dur-Violinsonate op. 30, No. 3 (Bärentanz) und das der Fis-dur-Klaviersonate [...] Diese Sätze sind die *Negation* des

aus davon auszugehen, dass auch bereits bei früheren Werken von Werken zu sprechen sei, die Merkmale des Spätstils ausgeprägt haben könnten. Der differenzierenden These über die Begrenzung des Spätstils eignet über ihr exklusives Moment hinaus somit auch implizit ein *inklusives*. In einer anregenden Studie zur *Sonata quasi una fantasia* op. 27 Nr. 1 hat Benjamin Schweitzer vorgeschlagen, diese Sonate, die in den Jahren 1800 und 1801 entstanden ist, aus der Perspektive des Spätstils zu betrachten. Hierbei gelingt es ihm zu zeigen, dass die musikalischen Momente des Spätstils nicht eigentlich neu seien, sondern ein »Element der Kritik und Subversion« darstellen, das latent den »ganzen Beethoven« durchziehe.⁹⁶ Weiters verweist Schweitzer darauf, dass Beethoven genau mit Werken wie dieser *Sonata quasi una fantasia* »dem Zwang zur Selbstüberbietung und der Versuchung, einem erreichten Standard von Technik und Ausdruck in derselben Weise immer wieder zu genügen«⁹⁷, zu entgehen vermöge.

Eine ähnliche Strategie verfolgend, lässt sich – vielleicht sogar noch etwas deutlicher ausgeprägt – anhand des ersten Satzes der Sonate F-Dur op. 54 aufzeigen, dass auch in Werken, die in chronologischer Hinsicht in direkter Nachbarschaft zu den paradigmatischen klassizistischen respektive heroischen Werken – der *Eroica* und der *Appassionata* – stehen, durchaus konstitutive Elemente des Spätstils beobachtet werden können. Bekanntermaßen wurde gerade diese Sonate von der Beethoven-Forschung äußerst ambivalent bewertet. Bereits die erste (Partitur-)Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1806⁹⁸ spricht zwar von einem »originelle[n] Geiste«, betont aber demgegenüber die »wunderliche[n] Grillen« dieses Stückes, was in diesem Zusammenhang pejorativ konnotiert sein dürfte; Lenz wertet dieses Werk ob seiner Zweisätzigkeit gar als »Studienfragment«, das »nur aus Not und auf Drängen des Verlegers vor der Fertigstellung veröffentlicht«⁹⁹ worden sei. Neben der Zweisätzigkeit

Subjekts durchs Sichüberlassen an seine Kontingenz, seine »Grillen.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/148.) Das Verhältnis dessen zu dem Gestus des »Ernstfalls«, den Adorno an einigen Stellen als dezidierte ästhetische Kategorie zu etablieren versucht (vgl. beispielsweise Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/263ff.), wäre freilich näher zu untersuchen. Das, was Adorno über die Philosophie aussagt, dürfte allerdings in diesem Zusammenhang auch für die Thematisierung des Beethovenschen Spätstils zutreffen: »Philosophie ist das Allerernsteste, aber so ernst wieder auch nicht.« (Adorno, *Negative Dialektik*, VI/26.)

96 | Vgl. Schweitzer, »Gibt es ein spätes Werk im frühen?«, S. 37.

97 | Schweitzer, »Gibt es ein spätes Werk im frühen?«, S. 27.

98 | Zit. nach Kunze, *L. v. Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, S. 49, hier findet sich auch schon eine Formulierung, die – das Motiv der »Reife«, das in der Spätstil-Charakteristik Adornos eine hervorgehobene Position belegt, ins Spiel bringend – mit einer Diskussion des Spätstils im Sinne Adornos durchaus verknüpft werden könnte, »beyde [Sätze, n.u.] in originellem Geiste und mit unverkennbarer gereifter, harmonischer Kunst geschrieben«.

99 | Lenz, *Kritischer Katalog*, Band II, S. 281.

scheint insbesondere der formale Bereich, genauer: die Tatsache, dass der erste Satz keinen Sonatensatz, sondern ein Menuett darstellt, das auch noch als solches überschrieben ist, für anhaltende Diskussion gesorgt zu haben.

Seltsamerweise äußert sich Adorno – obwohl er zu Werken, die einer ambivalenten Deutung ausgesetzt waren, ansonsten immer eine besondere Affinität besitzt – im Rahmen seiner Beethoven-Fragmente zu dieser Sonate ebenso wenig wie zu der *Sonata quasi una fantasia*. Nähern wir uns aus diesem Grunde dieser Komposition über den Umweg der Wiener Schule. In seinen *Fundamentals of Musical Composition* verweist Schönberg in Bezug auf die Sonate op. 54 auf ein Auseinandertreten von »Form und Charakter«, das dieser Komposition in besonderem Maße eigne:

»Differences of character may have an influence on the structure, but no particular character can be said to demand a particular form. Though one would scarcely write a waltz in the form of a symphony, Beethoven wrote the first movement of a sonata (Op. 54) ›In tempo d'un Menuetto‹; and his Seventh Symphony, because of its character, is commonly called the ›Dance Symphony‹.«¹⁰⁰

Dieses Auseinandertreten von Form und Charakter ist nun in Hinblick auf Adornos Spätstil-Konzeption fruchtbar zu machen, zum einen in Bezug auf interne Dissoziationstendenzen innerhalb dieser Sonate, war doch die Identität von Form und Charakter gewissermaßen eine konstitutive Eigenschaft des integralen Werks, zum zweiten – damit freilich aufs Engste zusammenhängend – hinsichtlich des kompositorischen Umgangs mit der Form selbst. Und genau in diesem Zusammenhang scheint unser Umweg sich schon bald als Direttissima zu entpuppen: In der *Einführung in die musikalische Formenlehre* von Erwin Ratz finden sich bezüglich dieser Sonate einige Überlegungen, die mit der Spätstil-Deutung Adornos durchaus kompatibel erscheinen. So weist Ratz dezidiert darauf hin, dass diese Sonate aus dem Jahre 1804 »Stilmomente« aufweise, »die wir dann in den Werken der letzten Periode so sehr bewundern«¹⁰¹:

»In beiden Sätzen wird das Streben Beethovens deutlich erkennbar, die musikalische Sprache dem Bereich des Sinnlichen zu entziehen und die geistige Bedeutung der formalen Vorgänge umso deutlicher in Erscheinung treten zu lassen.«¹⁰²

Die Nähe dieser Interpretation zu der Spätstil-Deutung Adornos ist von frappierender Signifikanz. Ratz widmet diesem Satz anschließend eine extensive Analyse, in welcher er besonderes Augenmerk auf die formale Gestaltung legt, hierbei betonend, dass durchaus mehrere Möglichkeiten der Interpretation der formalen Anlage dieses Satzes denkbar seien.¹⁰³ Im Großen und Ganzen präge

100 | Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, S. 94.

101 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 160.

102 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 160.

103 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 160.

der erste Satz eine Scherzo-Form aus, wobei das Trio nicht als selbständiger Satz zwischen dem Menuett und seiner Wiederholung erscheine, sondern gleichsam als Durchführung in die Scherzoform integriert sei.¹⁰⁴ Darüber hinaus ergebe sich auf einer übergeordneten Ebene eine »Synthese der Reihenfolge Menuett – Trio – Menuett und der Scherzoform«.¹⁰⁵ Sich seinerseits auf Ratz berufend, hat Jürgen Uhde in ähnlicher Weise die befremdliche Verwendung der Sonatenform, der in »rekonstruierender« Absicht durchaus – um vorsichtig andeutend ein meines Erachtens in diesem Zusammenhang weiterführendes Vokabular einzuführen – »dekonstruktive« Züge zu eignen scheinen, als denjenigen Punkt hervorgehoben,¹⁰⁶ der an dieser Sonate in besonderem Maße verstörend wirke. Auch er verweist auf eine Kombinationsform, seines Zeichens auf eine Kombination von Menuett- und Sonatenform, die dieser Sonate zugrunde liege und für die ihr inhärente Ambivalenz verantwortlich zu machen sei. Besitze das erste Thema (bei Ratz das Menuett, dem wiederum eine Miniatur-Scherzoform zugrunde liege¹⁰⁷) in seiner liedmäßigen, geschlossenen Anlage einen Charakter, der nicht »sonatengemäß« sei, so eigne hingegen dem zweiten Thema, das in scharfen Kontrast hierzu gesetzt ist, in seiner dramatischen Prozessualität ein deutlich kontrastierender Charakter, der seinerseits nur wenig »menuettmäßig« erscheine.

In dieser Art und Weise ergibt sich dann nicht nur ein Auseinandertreten von Form und Charakter, wie bereits Schönberg beobachtet hatte, sondern es manifestiert sich hierin auch über diesen sich überlagernden Widerstreit von Menuettform und Sonatencharakter respektive von Menuettcharakter und Sonatenform hinaus eine seltsame Ambivalenz in Hinblick auf die kompositorische Rekonstruktion der musikalischen Form. Form und Inhalt bilden keine Einheit mehr, sondern treten auseinander; die Form wird gleichsam mit dem »falschen« Inhalt »befüllt«. Die »Verselbständigung der Formelemente«¹⁰⁸, die Ratz – und darin trafe er sich mit Adorno – als eines der Merkmale wertet, die für den Spätstil Beethovens charakteristisch sind, führt dazu, dass die Form hier nicht mehr aus Freiheit »rekonstruiert«, sondern unvermittelt – als zu dekonstruierende – übernommen wird.¹⁰⁹ Auch setzt die von Ratz beobachtete Kombinatorik der Formschemata gewissermaßen voraus, dass Form nicht mehr als »Prozess und Resultat« von der Komposition immanent hervorgebracht werden kann; somit kann bereits diese Sonate als ein Moment der Selbst-Kritik Beethovens gewertet werden. Die Verselbständigung der Formelemente führt

104 | Vgl. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, besonders S. 163.

105 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 163.

106 | Vgl. Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Band III, S. 169.

107 | Vgl. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 163.

108 | Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 162.

109 | Dass dies freilich nicht im schlechten Sinne einer bloßen »Anwendung vorgefertigter Formschemata« zu denken ist, ergibt sich daraus, dass die »Rekonstruktion« der Formen aus subjektiver Freiheit durch Beethoven der Übernahme der Formen im Spätstil bereits vorausgegangen ist.

zu einem Auseinandertreten unterschiedlicher Parameter, wie es von Adorno am Spätstil Beethovens beobachtet wird, und verantwortet eine Dissoziation von Form, musikalischer Sprache und Komposition.

Ent-Sinnlichung. Sprache und Zeit

Damit steht das Themarium fest, das für einen vorläufigen Abschluss unserer Spätstil-Diskussion von Interesse ist: Um das grundlegende Phänomen einer »Ent-Sinnlichung« als eines »Zurücktretens von der Erscheinung« in denjenigen Konstellationen, die wir in Bezug auf die musikalische Zeit und die musikalische Sprache bis hierher diskutiert haben, einsichtig machen zu können, sind im Folgenden einige der Charakterisierungen des Spätstils Adornos mit dem Notentext zu konfrontieren, da erst auf dieser Basis die musikästhetische, musikphilosophische und philosophische Relevanz der Spätstil-Deutung Adornos plausibel dargelegt werden kann. Hierbei müsse – so Adorno – die analytische und theoretische Annäherung davon ausgehen, dass im Unterschied zu den früheren Werken im Spätstil

»nichts unmittelbar, alles gebrochen, bedeutend, von der Erscheinung abgezogen, dieser in gewisser Weise antithetisch ist [...], und zwar ohne daß das Vermittelte ohne weiteren Ausdruck wäre, obwohl der Ausdruck beim letzten Beethoven von größtem Gewicht ist. Das eigentliche Problem ist die Auflösung dieser Allegorie«. ¹¹⁰

Ent-Sprachlichung. Zur Nacktheit der Sprache ¹¹¹

Zu beginnen ist mit dem auffälligsten »physiognomischen« Befund, der die Existenz zahlreicher »schmückender Trillerketten, Kadenzen und Fiorituren«, an denen »kahl, unverhüllt, unverwandelt die Konvention sichtbar« werde, in den Blick nimmt. ¹¹² Das häufige Auftreten von Floskeln und Trillern, von Sprüchen als »kondensierte doch immer wiederholte Weisheit« ¹¹³, »Verssprüchen« im Stile eines »Knusper, knusper Knäuschen«, die Adorno beispielsweise am *Scherzo* aus dem Streichquartett op. 131 beobachtet, ¹¹⁴ sowie von »Zaubersprüchen«, wie Adorno sie am Anfang des *Prestos* aus dem Streichquartett op. 130 zu hören vorschlägt, ¹¹⁵ verweisen in ihrer Formelhaftigkeit auf eine komposito-

110 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/198.

111 | Zur Metaphorik der »Nacktheit« vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/188.

112 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/14.

113 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/135, zum Hegel-Bezug der Rede von »Sprüchen« vgl. den hervorragenden Stellenkommentar des Herausgebers.

114 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/197.

115 | Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/271f.

rische Verwendung von Konventionen, »die von Subjektivität nicht mehr durchdrungen und bewältigt, sondern stehen gelassen« werden:

»So werden beim letzten Beethoven die Konventionen Ausdruck in der nackten Darstellung ihrer selbst. Dazu dient die oft bemerkte Verkürzung seines Stils: sie will die musikalische Sprache nicht sowohl von der Floskel reinigen als vielmehr die Floskel vom Schein ihre subjektiven Beherrschtheit; die freigegebene, aus der Dynamik gelöste Floskel redet für sich.«¹¹⁶

Dadurch, dass die sich in floskelhaften Sprüchen, kahlen, musikalisch unvermittelten Figuren, spruch- oder satzartigen Passagen manifestierenden »Konventionen« nicht mehr durch die Subjektivität *vermittelt* respektive in der Komposition durch das Subjekt *reproduziert* werden, ändert sich ihre Funktion in Hinsicht auf die musikalische Sprache:

»Die langen Triller des Spätstils: das Überflüssige, auf die kürzeste Formel gebracht. – Am Funktionswechsel der Manieren läßt wahrscheinlich wie unterm Mikroskop sich studieren, was Beethoven mit den traditionellen Elementen der Musik anfang.«¹¹⁷

Ebendieser Funktionswechsel der Manieren erhellt sich paradigmatisch an dem musikalischen »Motto« des ersten Satzes der Klaviersonate op. 110, wobei die Beobachtung Uhdes nicht zu vernachlässigen ist, dass diese Stelle »auch bereits Beginn der musikalischen Handlung« sei.¹¹⁸ Hier ersetzt ein auf einer Fermate »extemporierender« Triller einen ganzen Viertakter, der dem ersten regulär gebauten und auf der Dominante nicht enden wollenden Viertakter adäquat als Nachsatz korrespondieren könnte. Der implizite Nachsatz – so könnte man angesichts der Tatsache, dass sich an den Triller das wenigstens wunder-schöne, so doch in syntaktischer Hinsicht äußerst simpel gebaute Hauptthema¹¹⁹ in der Tonika direkt anschließen kann, diese Stelle deuten – schrumpft unvermittelt zum Triller ein.

116 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/16, dort beide Zitate. Dies ist im Zusammenhang mit Benjamins »Definition« der Allegorie zu sehen, diese sei nicht »Konvention des Ausdrucks sondern Ausdruck der Konvention«, vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS I.1/351.

117 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/54.

118 | Vgl. Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Band II, S. 518.

119 | »[...] das erste Thema der Sonate op. 110 zeigt eine unbefangenen primitive Sechzehntelbewegung, die der mittlere Stil kaum geduldet hätte [...]« (Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/15). Zur Problematik »schöner« Themen vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/159.



Notenbeispiel 12 | L. v. Beethoven, Sonate As-Dur op. 110, I. Satz, Takte 1-4

Der Triller ist nicht mehr Ornament, sondern avanciert eo ipso zum musikalischen Strukturträger respektive genauer: zu einem »Platzhalter« für eine musikalische Struktur. Hierin offenbart sich nicht nur ein Funktionswechsel des Trillers, sondern – um Adornos Diktion aufzugreifen – die musikalische Konvention redet selber, die musikalische Sprache tritt »nackt« hervor. Dadurch ergibt sich in der Kombination des ob seines öffnenden Gestus zunächst unvollständigen und ergänzungsbedürftigen ersten Viertakters mit dem Triller gewissermaßen der Charakter einer vollständigen Einleitung.

Konventionen

Das Rätsel des Spätstils liege im Konventionellen, war der eingangs zitierte Hinweis Adornos in Hinblick auf die Rätselhaftigkeit, welche den Einleitungs- und Schlusstakten der höchst seltsamen letzten Bagatelle aus dem Bagatellen-Zyklus op. 126 eigne.¹²⁰ Um dieser Rätselhaftigkeit auf die Spur zu kommen, stellt er die musikalisch-technische Analyse der Rolle der Konventionen in den Mittelpunkt seines Interesses, gilt es doch, das »Formgesetz« des späten Beethoven anhand der musikalischen Kunstwerke selbst zu entdecken.¹²¹

»Das Verhältnis der Konventionen zur Subjektivität selber muß als das Formgesetz verstanden werden, aus welchem der Gehalt der Spätwerke entspringt, wofern sie wahrhaft mehr bedeuten sollen als rührende Reliquien.«¹²²

In einer knappen analytischen Skizze möchte ich anhand des Satzes *Alla danza tedesca*, der nach einigen Irrwegen durch die Skizzenbücher dann doch nicht wie ursprünglich avisiert im Streichquartett a-Moll op. 132, sondern schlussendlich als vierter Satz im Streichquartett B-Dur op. 130 seine Heimstätte gefunden

120 | Vgl. Adorno, »Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126«, XVIII/187.

121 | »Zur Revision der Auffassung vom Spätstil könnte allein die technische Analyse der in Rede stehenden Werke verhelfen. Sie hätte sich vorab an einer Eigentümlichkeit zu orientieren, die von der landläufigen Auffassung geflissentlich übersehen wird: die Rolle der Konventionen.« (Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/14.)

122 | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/15.

hat,¹²³ nunmehr zeigen, wie sich die musikalische Sprache im Spätstil verändert und warum es durchaus als plausibel erachtet werden könnte, wenn Adorno bei Werken des Spätstils von einem »Rätsel des Konventionellen« spricht. Zur ersten Orientierung möchte ich vorschlagen, die Veränderung an der musikalischen Sprache als eine *Aushöhlung*, quasi als Ent-Kernung der musikalischen Sprache,¹²⁴ die sich sodann ob ihres gesprengten Identitätskerns als »bloße Fassade«¹²⁵ offenbart, zu verstehen, im Gegensatz zu der von Adorno in Hinblick auf die Sprachdestruktion der Darmstädter Serialisten namhaft gemachten *Ausmerzung* der musikalischen Sprache.¹²⁶

Freilich ist es müßig darauf hinzuweisen, dass dieser »blunt dance movement«¹²⁷ – eine »heitere Szene« in »naive[m] Frohsinn«¹²⁸ beschreibend – angesichts der übermächtigen werkimmanenten Konkurrenz durch die berühmte *Cavatina* und die noch viel berühmtere *Große Fuge* nicht zu denjenigen Sätzen gehört, die von der Beethoven-Forschung mit besonderer analytischer Hingabe bedacht wurden; vermutlich ärgern wir uns immer noch mit Beethoven, dass das Publikum bei der Uraufführung am 26. März 1826 ausgerechnet dieses Sätzchen und das noch leichtgewichtigere *Presto* zu wiederholen wünschte, und fürchten uns nach wie vor davor, dieses den Meister verärgrende Positiv-Urteil erneut zu fällen, scheint doch eine positive Aufnahme durch ein Uraufführungspublikum in unserer skandalerprobten und skandalevozierten Ästhetik das denkbar schlechteste Zeichen in Hinblick auf die Dignität respektive den ästhetischen Wert eines Musikstücks. Auch wenn Helm in seiner einflussreichen Studie über die Streichquartette Beethovens betont, dieser »so anspruchsvolles liebenswürdige Satz« bedürfe keines »Commentars«¹²⁹, möchte ich dennoch versuchen zu zeigen, warum wir genau an diesem kurzen Stück durchaus einige kommentierenswerte Aspekte des Spätstils im Sinne Adornos in paradigmatischer Weise beobachten können.

Bereits durch den Titel ergibt sich, wie zuletzt Johannes Menke beobachtet hat,¹³⁰ ein doppelbödiges Spiel mit Konventionen und der Idee der Konvention an sich: Die Formulierung »*Alla danza tedesca*« beinhaltet eine zweifache Distanzie-

123 | Vgl. zur Frage der chronologisch verzahnten Skizzenarbeit an den Galitzin-Quartetten die entsprechenden Publikationen von Klaus Kropfinger in dem Sammelband *Musik im Bilde*, Band 1, S. 241-323, und Kropfinger »Streichquartett B-Dur, op. 130«.

124 | Diese Aushöhlung führt dann eben zu der von Adorno mehrfach beschworenen Kahlheit des letzten Beethoven, vgl. beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/194 und 223.

125 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/227.

126 | Vgl. beispielsweise Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/151.

127 | Kerman, *The Beethoven Quartets*, S. 317.

128 | Bekker, *Beethoven*, S. 546.

129 | Helm, *Beethovens Streichquartette*, S. 213.

130 | Menke, »*Alla danza tedesca*. Über den vierten Satz des Streichquartetts op. 130«, S. 40f.

rung; zum ersten deutet die italienische Bezeichnung in ihrer Vermeidung der deutschen Sprache auf eine rein sprachliche Distanzierung hin, zum zweiten haben wir es hier nicht mit einem *Deutschen Tanz*, sondern mit einer Komposition *à la manière* eines Deutschen Tanzes zu tun;¹³¹ es ist eine Musik über Musik, eine Musik des Als-ob; die musikalische Konvention ist hierin nicht negiert, sondern abseits von Affirmation und Kritik gebrochen, oder, wenn man sich eines eher postmodern tönenden Vokabulars bedienen möchte: »verwunden«.¹³²

Die formale Anlage des Stückes könnte konventioneller nicht sein: Menuett (*Danza*) mit wörtlichen Wiederholungen (Takte 1-24) – Trio (Takte 25-80) – Menuett mit auskomponierten, variierenden Wiederholungen (Takte 81-128) – Coda (Takte 129-Schluss). Besonderes Augenmerk ist – wie nun schon mehrfach in unserem Zusammenhang – auf die musikalische Gestaltung zentraler formaler Attraktionspunkte zu legen; beginnen wir mit der »Wiederkehr des Gleichen«, der Reprise der *Danza*:



Notenbeispiel 13 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 75-84

Weder Überleitung noch Kadenz deuten musikalisch auf den Eintritt der Reprise in Takt 81 hin; Daniel Chua verweist auf die Plötzlichkeit und Unvermitteltheit des Anschlusses: »it is merely asserted, merely contingent.«¹³³ Die Kontingenz des Repriseneintritts ist im Vergleich mit der analogen Stelle in unserem Paradigma des extensiven Typs, dem ersten Satz des *Erzherzogtrios*, bei welchem (wenigstens) ein harmonisches Flimmern den Eintritt der Reprise ankündigend markierte, also gewissermaßen noch radikalisiert,¹³⁴ von der Ge-

131 | Freilich könnte man hierin auch einen ironischen Kommentar zu der national-deutschtümelnden Sphäre, die den Deutschen Tanz auch bereits in Zeiten Beethovens umgeben haben könnte, erblicken, in musikalischer Hinsicht brächte uns das allerdings nur bedingt weiter.

132 | Vgl. zum zentralen Begriff der »Verwindung« Vattimo, *Das Ende der Moderne*, S. 63ff. und 178ff.; ich komme hierauf zurück.

133 | Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 190.

134 | Chua sieht in dieser Kontingenz der formalen Konstruktion einen Erklärungsschlüssel für die »Anatomierungstendenzen« insbesondere der Coda, in welcher die Melodie taktweise gleichsam zerstückelt ist, vgl. Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 191.

walt der Notwendigkeit, die mit dem Repriseneintritt im ersten Satz der *Eroica* oder dem Schlusssatz der *Neunten* beschworen wird, ganz zu schweigen. Kurz gefasst: Die musikalische Erscheinung bemüht sich nicht einmal mehr, den Schein einer immanenten Hervorbringung des formalen Geschehens aufrecht zu erhalten, sondern tritt unvermittelt an der richtigen Stelle einfach ein.

Bereits diese allererste Annäherung erlaubt eine vorsichtige Deutung: Die Konventionalität der Form wird wie bereits in dem Spiel mit der unkonventionell-konventionellen Titulatur wiederum nicht angetastet, die Form wird übernommen, sie wird nicht aus subjektiver Freiheit »rekonstruiert«, sondern sie bleibt als leere »Hülle« einfach bestehen. Fast ist es, als kümmerte sich die Komposition nicht um die Form; sie wird nicht aus sich selbst heraus in einem immanenten Prozess entwickelt, sie wird nicht negiert, es scheint, als wäre sie – als Form mit all ihren problematischen Implikationen wie derjenigen der Reprise, deren Identität in der Nichtidentität eigentlich der kompositorischen Rechtfertigung oder mindestens der kompositorischen Vermittlung bedürfte – schlicht kein Thema von Interesse mehr. Form tritt nackt zutage, Form redet selber, um einmal mehr Adorno zu paraphrasieren.¹³⁵ Dergestalt ist dieser Zusammenhang als (Meta-)Kritik an der »Reproduktion«¹³⁶ respektive »Rekonstruktion«¹³⁷ der traditionellen Formen zu werten, die einen »sehr stark ideologischen Zug«¹³⁸ und in späterer Folge ein Moment der Unwahrheit des mittleren Beethoven bedeutet hatten.

In Hinsicht auf eine Differenzierung der unterschiedlichen Zeit-Paradigmata habe ich vorgeschlagen, einen musikästhetischen Begriff des Spätstils dann anzuwenden, wenn in einem kategoriellen Verweisungszusammenhang von temporalisiertem Formprozess, musikalischer Syntax und motivisch-thematischem Geschehen die unterschiedlichen Kategorien intern gegeneinander arbeiten. Diese Überlegung ist nun wieder aufzunehmen, erweist sich doch in diesem Satz in allen musikalischen Schichten ebenfalls eine derartige Tendenz der Dissoziation. Bereits in der syntaktisch regulär und überdies streng symmetrisch gebauten achttaktigen Periode, mit der die *Danza* beginnt, zeigt sich ein mehrschichtiges Gegeneinander-Agieren der unterschiedlichen musikalischen *Parameter*.¹³⁹

135 | In den Beethoven-Fragmenten findet sich dieses bereits mehrfach zitierte Diktum bekanntlich in Hinsicht auf die Tonalität, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/187.

136 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/61.

137 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/197.

138 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/61, dort dezidiert über die Reproduktion der Formen und das darin sich offenbarende »Moment der Unwahrheit«.

139 | Bereits die Sprache der musikalischen Analyse verweise auf die Analyse der musikalischen Sprache, die an ebendiesem Satz beobachtet werden kann, ist doch in einer traditionellen musikalischen Analyse, die auf die traditionellen syntaktischen und formalen Strukturen der Sprachähnlichkeit der Musik abzielt, von »Parametern« üblicherweise nicht die Rede.



Notenbeispiel 14 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 1-8

Zuallererst springt die zunächst etwas prätentöse rhythmische Binnengestaltung der einzelnen Motive ins Auge; das Abreißen der letzten Note in den jeweils ungeraden Takten ließe sich vielleicht als kompositorischer Vorgriff in Hinsicht auf die zu erwartenden »Schlampigkeiten« der aufführungspraktischen Phrasierung beschreiben, die Reproduktion wird gewissermaßen vorgehend in die kompositorische Gestaltung einkomponiert. In besonderem Maße auffällig ist darüber hinaus die dynamische Ausdifferenzierung, die eine seltsame *crescendo-decrescendo*-Figur zur jeweiligen Taktmitte hin erfordert. Diese artifizielle Ausgestaltung widerspricht im Grunde genommen der Metrik genauso, wie auch die dynamische Zurücknahme des jeweils erreichten Tones in den geraden Takten gegen eine »idiomatische«¹⁴⁰ Betonung, die in tänzerisch-musikantischem Gestus »naiven Frohsinns« die ungeraden Takte als Auftakte und die geraden Takte als zu erreichende Volltakte werten möchte, gegen die syntaktische zu arbeiten scheint. Das Cello unterstützt diese widerständige Tendenz seinerseits noch durch *crescendi* ins Leere hinein. Ebendiese »sinnwidrige Dynamik«¹⁴¹, die dem melodisch-metrisch-syntaktischen Geschehen widerspricht, benennt Adorno in Rekurs auf »Crescendi und Diminuendi, die, scheinbar unabhängig von der musikalischen Konstruktion, diese beim letzten Beethoven oftmals erschüttern«¹⁴², als signifikantes Merkmal des Spätstils Beethovens.

Diese multiperspektivische Mehrdeutigkeit findet in Hinsicht auf metrische Phänomene in der Reprise der *Danza* in einer polymetrischen Passage ihren Höhepunkt,¹⁴³ an welchem Zweier- und Dreiertakt übereinander gelagert zu-

¹⁴⁰ | Vgl. beispielsweise Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS 1.2/88f.

¹⁴¹ | Menke, »Alla danza tedesca«, S. 41.

¹⁴² | Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/16.

¹⁴³ | Vgl. Menke, »Alla danza tedesca«, S. 51f. Vgl. hierzu auch Kerman, der das Faszinosum dieses Satzes generell in den »details of rhythmic figuration and the dynamics« ausmacht: »During the first doublet, the accompanying instruments rock in hemiola, or cross rhythms of 3x2 beats cutting across 2x3; in this way the dream-

gleich wirksam sind. Diese Passage nimmt freilich auf die in den ersten Takten der *Danza* bereits angelegte Beweglichkeit der einzelnen musikalischen Glieder und Parameter direkt Bezug, die sich, wie sich in den Überleitungstakten des Mittelteils (Takte 9ff.) zeigt, in einer gleichsam taktweisen Kombinatorik erweist.



Notenbeispiel 15 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 85-102

Dass die Seltsamkeit des gesamten Satzes in einer achttaktigen Passage kulminiert, die als »webernesque palindrome«¹⁴⁴ zu bezeichnen durchaus sinnvoll erscheint, ist den meisten Forschern, die eine analytische Auseinandersetzung mit diesem Satz dann doch gewagt haben, nicht entgangen.¹⁴⁵

ily undercut half of the strong beats and spice half of the weak ones.« (Kerman, *The Beethoven Quartets*, S. 318.)

144 | Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 191.

145 | Vgl. beispielsweise auch bereits Kerman, *The Beethoven Quartets*, S. 318. Da einige der Forscher diesen nicht nur für den dodekaphon-kontrapunktisch geschulten Blick offen zutage liegenden Sachverhalt als große eigene Entdeckung feiern, ist prima facie nicht nachzuvollziehen, wann diese Deutung zum ersten Mal vorgelegt wurde; für eine Geschichte der Analyse wäre dies freilich von nicht geringem Interesse, um die Verzahnung von Ästhetik, Analyse und Kompositionsgeschichte exemplarisch diskutieren zu können.



Notenbeispiel 16 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 129-137

Versuchen wir, da die Faktur dieser Passage als De-Konstruktion des Anfangs¹⁴⁶ offensichtlich ist und keiner weiteren kompositionstechnischen Erläuterung bedarf,¹⁴⁷ den Satz von dieser Stelle her zu diskutieren, um dergestalt die spezifische *ars combinatoria*¹⁴⁸ zu erhellen, die den »musikalischen Gedanken« respektive die »grundlegende Idee« des Satzes ausmachen dürfte.

Die grundlegende Ambivalenz des gesamten Satzes ist bereits in der Symmetrie der ersten Takte angelegt, dergestalt, dass die sprachlich gefestigte syntaktische Vorder-Nachsatz-Struktur durch das genuin musikalische Mittel der Symmetrie gleichsam a priori subvertiert wird und sich bereits in der Symmetrie des Aufbaus die Möglichkeit eines sinnsubversiven Spiels mit einzelnen Motiven ankündigt. Freilich sind symmetrische Gebilde in einer klassischen Periode mit Vordersatz-Nachsatz-Struktur keine Besonderheit, hier jedoch ergibt sich durch die Geschichte des Satzes, die gewissermaßen die grundlegende Beweglichkeit der gesamten Syntax zum Thema hat, quasi im Rückblick eine Sinnsubversion der klassischen Syntax durch das musikalische Mittel der Symmetrie bereits in diesen Anfangstakten.¹⁴⁹ Dass das »medley of disconnected

146 | Auch wenn es – wie in obiger Fußnote bereits angedeutet – zur Analyse dieser Stelle meines Erachtens noch nicht des dezidiert dekonstruktiven Blicks bedürfte, erscheint es mir dennoch durchaus plausibel, wenn Menke in seiner Studie mit dem Begriff der »Dekonstruktion« operiert. Ich würde diesem Begriff jedoch eine andere Drehung geben wollen, um ihn gerade nicht in die Nähe des Begriffs der »Dekomposition« zu rücken, wie Menke dies vorschlägt. Im Rahmen einer Arbeit über Adornos Beethoven-Fragmente in diesem Zusammenhang von »Dekomposition« zu sprechen, wäre meines Erachtens nicht nur unglücklich, sondern schlichtweg falsch, da Adorno mit diesem Begriff in seinem diesbezüglich zentralen Fragment, dessen Rätselhaftigkeit wir uns bereits im Prolog versichert haben, einen anderen Sachverhalt zu bezeichnen versucht, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/223.

147 | Vgl. hierzu die extensiven Ausführungen von Menke und die analytischen Bemerkungen Chuas und Kermans.

148 | Vgl. Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 193.

149 | Johannes Menke hat die Symmetrie dieses Palindroms hervorgehoben und hierbei auf den Widerspruch symmetrischer Anlagen zum musikalischen Hö-

dance forms«¹⁵⁰, welches in dem Epilog-Palindrom seinen Höhepunkt findet, diverse musikalische Vorläufer besitzt, erweist sich in der formal analogen Passage im *Trio*, welche gewissermaßen die Kulmination des gesamten Satzes in dem Palindrom der Coda vorankündigt.

Notenbeispiel 17 | L. v. Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, IV. Satz, Takte 56-74

Besonderes Kennzeichen dieser Stelle ist eine weitgehende Kombinatorik von unterschiedlichen Motiven. Die Motivik des *Trios*, die wesentlich aus der Motivik der *Danza* abgeleitet ist, dergestalt, dass die Sechzehntelbewegung, die eines der drei tragenden Motive des *Trios* bildet, eine Diminution der Cello-Linie aus den Takten 9 und 10 der *Danza* darstellt, wird hier in unterschiedlich lange Motive oder Motivkombinationen zerlegt und wieder zusammengesetzt.¹⁵¹ Auf diese Weise subvertiert die Artifizialität der Kombinatorik dieser Stelle die Simplität des gesamten *Trios*, welches bis zu dieser Passage an der syntak-

ren, das sich nicht im Raum, sondern eben in der Zeit vollziehe, verwiesen; der »Widerspruch zwischen rigider Konstruktion und sinnwidriger Erscheinungsform wird auf diese Weise nicht verdeckt, sondern grell ausgeleuchtet«, vgl. Menke, »*Alla danza tedesca*«, S. 47. Dies trifft in gleichem Maße auf das Palindrom wie auf den Anfang zu.

150 | Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 193.

151 | Hierauf hat wohlbegründet Menke hingewiesen, allerdings bedenkt er meines Erachtens die unterschiedliche Länge und die sich auch auf dieser Ebene ergebende Möglichkeit der Kombinatorik der einzelnen Motive – viertaktige, zweitaktige und eintaktige – nicht ausreichend, vgl. Menke, »*Alla danza tedesca*«, S. 48f., dort auch mit einem erhellenden analytisch bezeichneten Notenbeispiel.

tisch-gliedernden Oberfläche von periodisch angelegten, gleichförmigen Viertaktgruppen geprägt war.

Was mit diesen rudimentären analytischen Andeutungen gezeigt werden sollte, ist, dass die musikalische Syntax und die musikalische Form bestehen bleiben, allerdings nur noch als »Hülle«¹⁵²; eine Ebene unterhalb der »ent-kernen« sprachähnlichen Syntax trägt ein Strukturmoment einer genuin musikalischen *ars combinatoria*, das gewissermaßen nicht sprachähnlich verfasst ist, sondern eo ipso sprachfeindliche Züge besitzt. Es findet auf diese Weise eine Sinnsubversion im Inneren der musikalischen Sprache statt; der syntaktische Sinn wird nicht – weder bestimmt noch abstrakt – negiert, sondern gleichsam subvertierend dekonstruiert. Diese »Sprachfeindlichkeit« manifestiert sich – wie eingangs in Hinblick auf die These Wellmers bereits kritisch angedeutet – nun jedoch nicht nur in einem Spiel von Differenz und Wiederholung, sondern vor allem in einer Zergliederung des Sprachzusammenhangs in kleine Einzelglieder und einer Aufspaltung in einzelne musikalische Parameter. Sowohl die einzelnen musikalischen Glieder beziehungsweise die einzelnen Takte als auch die unterschiedlichen musikalischen Parameter können im Anschluss an ihre »Analyse« in anderer Weise kombiniert wieder »synthetisiert« werden. Eben-dieses Ineinandergreifen von Mechanismen der Destruktion des Sprachzusammenhangs und der Konstruktion eines neuen Strukturzusammenhangs lässt es plausibel erscheinen, von einer *De-Konstruktion* im ursprünglichen Sinne des Wortes zu sprechen.¹⁵³ Das freilich setzt bereits eine musikalische Abstraktion voraus, in welcher die einzelnen Phänomene eine gleichsam kompositorische Analyse in ihre Partialmomente erfahren. Es findet hier somit *in musicis* die vorausweisende Konfrontation eines tonal-musiksprachlichen Denkens mit einem Denken in musikalischen Parametern statt;¹⁵⁴ die musikästhetische Konfrontation Adornos mit Darmstadt ist hier sozusagen in wenigen Takten Beethovens bereits »in Töne gesetzt«.

152 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/115, hier freilich in Hinblick auf die Verfallstendenzen der musikalischen Sprache im 19. Jahrhundert, namentlich bei Schubert, Schumann und Wagner.

153 | Ein mögliches – offensichtliches – Ergebnis ebendieser Dekonstruktion ist das von Adorno beobachtete Stehenbleiben von »Konventionstrümmern«, vgl. Adorno, »Spätstil Beethovens«, XVII/15.

154 | Darauf weist bereits Chua hin: »The Classical style is suddenly confronted by a kind of protoserialism – aptly, the very type of Schoenbergian logic that would ultimately destroy the coherence of the tonal system altogether. The coda begins with a melodic palindrome that pits two contradictory systems of logic against each other: Classical symmetry collides with a ›serial‹ symmetry.« (Chua, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven*, S. 193.)

Abstraktion

Wie oben bereits angekündigt, komme ich nunmehr auf die im Rahmen der Argumentation Adornos zentrale Frage der »Abstraktion« zurück und möchte versuchen, anhand der *Diabelli-Variationen* diese spezifische musikästhetische Konstellation in musikalischer Hinsicht ein Stück weit zu erhellen. In Rekurs auf analytische Bemerkungen von Carl Dahlhaus geht es mir im Folgenden darum, in kursorischem Überblick die 33 »Veränderungen« als eine musikalische Geschichte zu beschreiben. Thema dieser Geschichte – sie ist freilich nicht die einzige, die von den *Diabelli-Variationen* erzählt wird – ist die tonale musikalische Sprache selbst, die ausgehend von vier sequenzierenden Takten¹⁵⁵, des sogenannten Schusterflecks, in all ihren Facetten, Möglichkeiten und Begrenzungen buchstäblich *analysiert* wird.

Der im Folgenden zu betrachtende Schusterfleck, der gemeinhin nicht unbedingt als Zeichen sprühend-kreativer Erfindungsgabe gewertet wird,¹⁵⁶ ist im Thema eine konkrete musikalische Gestalt, der eine syntaktisch, harmonisch und melodisch definierte Funktion zukommt, die wesentlich mit Tonalität »durchtränkt« ist. Er stellt in formaler Hinsicht die Weiterführung nach einem fest gefügten Thema dar, welches aus einer Periode mit einem viertaktigen Vordersatz in der Tonika und einem parallel gebauten Nachsatz in der Dominante besteht, und öffnet in bescheidenem Ausmaße den harmonischen Aktions-Rahmen, der bislang auf Tonika und Dominante beschränkt war. Die musikalischen Ingredienzien dieser Passage sind zum einen eine diastematische Figur mit der Tonhöhenfolge *e-f-a* in der Oberstimme und der Tonhöhenfolge *b-a-f* in der Bassstimme, zum anderen eine Intervallstruktur (Halbtonschritt – Terz), weiters eine Bewegungsfigur in dem Auseinandergehen der Oberstimme und der Bassstimme – dies ist von Bedeutung, da der Schusterfleck in Hinsicht auf die erste achttaktige Periode eben genau damit eine auffallende Richtungsänderung verantwortet. Darüber hinaus kennzeichnet die Passage des Schusterflecks eine rhythmisch-metrische Irritation, die sich durch *sforzati* auf Zählzeit 3 und durch Überbindungen über den Taktstrich ergeben, eine akkordische Struktur, die mit einer Umdeutung der Akkordstellung arbeitet (Sekundakkord – Sextakkord – Grundakkord), eine interne harmonische Struktur (Dominant-Tonika-Beziehung), eine sequenzierende Wiederholungsstruktur, die sowohl das Moment einer harmonischen Bewegung um einen Ganztonschritt aufwärts (F-Dur – G-Dur) als auch die nackte Struktur der Wiederholung aufweist, und schlussendlich der Gestus einer Veränderung des Charakters gegenüber den

155 | Dass Beethoven sich eine der banalsten tonalen Strukturen als Ausgangspunkt für seine »musikalische Analyse« gesucht hat, hat schon viele Erklärungen hervorgerufen, sind doch hiermit nahezu jeder beliebigen Deutung Tür und Tor weit geöffnet.

156 | Vgl. beispielsweise Schoenberg, »Criteria for The Evaluation of Music«, in: Schoenberg, *Style and Idea* (1950), S. 186.

vorangegangenen acht Takten, die in allen genannten Partialmomenten sowie im artikulatorischen Bereich ihre Grundlage findet.



Notenbergispiel 18 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Thema, Takte 9-12

In welcher Weise der Schusterfleck mit all seinen integralen Partialmomenten das Thema der 33 nunmehr folgenden musikalischen Analysen darstellt, lässt sich in einer Synopse einiger ausgewählter Variationen aufzeigen, wobei es mir nicht um Vollständigkeit des Kriterienkatalogs geht,¹⁵⁷ sondern darum, an einigen Beispielen einen Einblick in die damit verhandelten musikästhetisch relevanten Phänomene zu bekommen.

So erhält beispielsweise die Variation III nicht nur die sequenzierende Wiederholungsstruktur, sondern auch die Überbindung über den Taktstrich wie auch einen Halbtonschritt $b-a$ in der Mittelstimme, der dann – als Sequenz zu einem Halbtonschritt $as-g$ transformiert – anders weitergeführt wird. Auch auf diese Weise wird der weiterführende Ton g erreicht, auch die Sequenzstruktur bleibt bestehen, allerdings wird diese signifikant umgedeutet: Der Halbtonschritt wird gleichsam wörtlich genommen und als Halbtonschritt aus seinem ursprünglichen (sprachlichen) Zusammenhang herausgelöst. Die meisten anderen Parameter hingegen werden – so sie überhaupt eine Rolle spielen – nicht tiefgreifend verändert:



Notenbergispiel 19 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation III, Takte 9-12

Die Variation VII, die bereits Dahlhaus in Hinblick auf den Begriff der Abstraktion analysiert hat,¹⁵⁸ führt eine Linie weiter, die in der Variation VI begonnen wurde. Dort haben wir – als die idealen Hörer – gelernt, an der Stelle des Schusterfleckes auf die Bassstimme zu hören; hier wird die Bassstimme nun endgültig zum strukturellen Träger des musikalischen Geschehens. Zu beobachten ist eine Veränderung der (Reihen-)Organisation der Tonfolge: nicht mehr $e-f-a$, sondern $e-a-f-a$. Die Interpolation eines Tones in eine diastematische Figur ist

157 | Vgl. in diesem Zusammenhang Uhde, der bereits eine Synopse dieser Takte zur Diskussion stellt (Uhde, *Beethovens Klaviermusik*, Band I, S. 510-520).

158 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 270.

freilich bereits ein beträchtlicher Eingriff in die musikalische Sprache, der eine nicht unerhebliche Abstraktionsleistung voraussetzt, da die unterschiedlichen Momente der Tonfolge unabhängig – d.h. losgelöst von ihrem syntaktischen, funktionalen und sprach-logischen Zusammenhang – voneinander zertrennt werden können müssen. Es geht nicht mehr um einen musiksprachlichen Zusammenhang, sondern um die durch Abstraktion zu Konkreta gewordenen Einzel-Töne.





Notenbeispiel 21 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation V, Takte 1-16

In der Variation X erhält die Struktur der Richtungsänderung in Hinsicht auf die vorangegangene achttaktige Periode hervorgehobenes Gewicht. An der Stelle des Schusterflecks ist nur eine verhuschte Andeutung der wiederholenden Sequenzstruktur zu beobachten, gerade so, als sagte Beethoven: »An dieser Stelle – ich habe es nicht vergessen – muss natürlich der Schusterfleck stehen.«



Notenbeispiel 22 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation X, Takte 7-14

Die Variation XIII ist ein grandioses Beispiel harmonischer Lapidarität, simpelste, so scheint es, Aneinanderreihung von Akkorden, »Tonalität [schrumpft] auf den nackten Akkord ein«. ¹⁶⁰ Gearbeitet wird an der Stelle des Schusterflecks erstens mit der modulierenden Öffnung des harmonischen Geschehens, die auch von einer Tendenz der Prozessualisierung im Vergleich mit den statischen Eröffnungsakkorden begleitet wird, und zweitens mit der Struktur der Umdeutung von Akkordstellungen. War überdies das Verhältnis der beiden Sequenzglieder im Thema von einem Ganztonschritt (F-Dur zu G-Dur) gekennzeichnet, so erscheinen nunmehr Dominant-Tonika-Beziehungen, die ursprünglich ein Merkmal *innerhalb* der jeweiligen Sequenz waren. Dieses Moment wird dergestalt in einer Art *Übertragung* zwischen den Sequenzgliedern wirksam, die interne Dominant-Tonika-Beziehung wird gleichsam auf die Sequenzstruktur selbst appliziert.

¹⁶⁰ | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/188.



Notenbeispiel 23 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation XIII, Takte 1-16

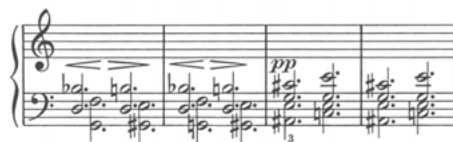
Die Variation XIX verweist auffallend deutlich auf das Thema; fast alle Partialmomente des Schusterflecks sind erkennbar ausgeprägt, so die diastematische Figur *e-f-a* in den Ecknoten der Oberstimme, die sequenzierende Wiederholungsstruktur, die deutliche Gliederung etc.



Notenbeispiel 24 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation XIX, Takte 1-14

Den Extrempunkt in der Abstraktion der musikalischen Sprache stellt die hierauf unmittelbar folgende Variation XX dar.¹⁶¹ In einem gleichförmigen Satz ist nur noch die nackte Wiederholungsstruktur erhalten geblieben, während die anderen Partialmomente nicht oder nur kaum zu bemerken sind; im Rückblick dient deswegen die Variation XIX quasi als Erinnerungshilfe an die ursprüngliche Struktur und die wichtigsten musikalischen Ingredienzien des Themas.

161 | Vgl. Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, S. 271.



Notenbergispiel 25 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation XX, Takte 9-12

Die *Don Giovanni*-Variation, in welcher zwei Takte des Themas zu einem Variationstakt diminuiert sind, erweist sich quasi als eine vollständige Aufhebung der Struktur in der Sprache eines Anderen, lediglich die sequenzierende Wiederholungsstruktur des Schusterflecks bleibt hier erhalten.

Var. XXII
Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart

Notenbergispiel 26 | L. v. Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120, Variation XXII, Takte 1-12

Indem Beethoven in den Variationen die einzelnen musikalischen Parameter unabhängig voneinander in stets wechselnde Konstellationen zueinander bringt und immer unterschiedliche Parameter zu (Haupt-)Trägern des musikalischen Zusammenhangs avancieren lässt, während andere nicht genannt oder starken Verwandlungen unterworfen werden, wird der ehemalige Sprach- und Strukturzusammenhang des Themas *dekonstruiert*, dergestalt, dass seine einzelnen Partialmomente *analysiert* werden, von ihren besonderen Qualitäten *abstrahiert* wird und sie auf dieser Ebene der Abstraktion neu respektive anders kombinierend synthetisiert werden. Dass dies an einer Struktur durchgeführt wird, die an sich keinen eigenen musikalischen Wert besitzt, sondern gewissermaßen nur funktionales »Füllmaterial« und damit nacktes Material des Sprachzusammenhangs darstellt, verweist einmal mehr auf die hier verfolgte Dekonstruktion der musikalischen Sprache; die musikalische Sprache selbst (und mitnichten bloß eine Walzerkomposition eines in Mattsee geborenen Verlegers) ist das Thema, das 33 *Veränderungen* unterzogen wird.

Absterben der Harmonie

In den 33 »musikalischen Analysen« findet nun jedoch nicht nur eine Abstraktion statt, sondern es setzt in diesem Vorgang sukzessive eine Ent-Funktionalisierung auch in harmonischer Hinsicht ein; die einzelnen Takte werden gesondert aus ihrem musiksprachlichen und aus ihrem tonalen Bezugssystem herausgenommen. In musikästhetischer Hinsicht können die *Diabelli-Variationen* aus dieser Perspektive als weitaus »atonaler« gelten als viele der atonal genannten Kompositionen auch der Wiener Schule; während diese – zwar auf dem Boden der Atonalität stehend, hierbei aber dennoch an tonal-musiksprachlichen Rudimenten festhaltend – gleichsam »Tonalität« zu ihrem Thema machen, stellen jene gewissermaßen die Frage nach der Atonalität in ihr Zentrum; dass sie dies auf dem Boden der Tonalität vollziehen, erscheint im Verlaufe der erzählten Geschichte einer musikalischen Dekonstruktion nahezu nebensächlich. Dieses Absterben der Tonalität, das in den *Diabelli-Variationen* einen Extrempunkt erreicht – Spitzer beispielsweise bezeichnet die Variation XX als »burial« of harmony¹⁶² –, kann man sich an einigen Werken des Spätstils verdeutlichen, so auch an Adornos Beispiel für das »Absterben der Harmonie«, dem Scherzo-Satz des letzten Streichquartetts F-Dur op. 135.¹⁶³ Es findet hier keine »Konstruktion der Tonalität« mehr statt, wie dies paradigmatisch in dem »Werden aus dem Nichts«, in dem alles begründenden Prozess der *Eroica* auszumachen war, es existiert kein »Eigengesetz der Bewegung«,¹⁶⁴ sondern es bleibt bei einem »Stehenbleiben und Strecken der Harmonie«¹⁶⁵ letztlich nur mehr eine leere »Klanghülle«¹⁶⁶ zurück. Auch dies ist ein Ergebnis der oben erwähnten Aus-höhlung der musikalischen Sprache; Tonalität wird in diesem Zusammenhang nicht überwunden oder verlassen. Hierin manifestiert sich nicht zuletzt ein konstitutives Element von Adornos Spätstil-Theorie:

»Kaum generalisiert man unziemlich geschichtsphilosophisch allzu Divergentes, wenn man die antiharmonischen Gesten Michelangelos, des späten Rembrandt, des letzten Beethoven anstatt aus subjektiv leidvoller Entwicklung, aus der Dynamik des Harmoniebegriffs selber, schließlich seiner Insuffizienz ableitet. Dissonanz ist die Wahrheit über Harmonie.«¹⁶⁷

162 | Vgl. Spitzer, *Music as Philosophy*, S. 92.

163 | Vgl. das Notenbeispiel 27 auf den nächsten Seiten.

164 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/225.

165 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/226.

166 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/225.

167 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/168; ebenso klar, wie die Tatsache, dass Adorno hier nicht nur über den musikalischen Harmoniebegriff spricht ist aber auch, dass sein allgemeiner Harmoniebegriff grundlegend von einer musikalischen Perspektive geprägt ist.

Ent-Zeitlichung. Zur Dissoziation der Zeit

Mutatis mutandis gilt das, was in Hinsicht auf die Dissoziation und Aushöhlung der musikalischen Sprache in dem Spätstil Beethovens ausgemacht werden konnte, auch in Bezug auf die Frage nach der musikalischen Zeit. Auch dies kann man sich anhand des zweiten Satzes aus dem letzten Streichquartett verdeutlichen:

The image displays a musical score for the second movement of Beethoven's String Quartet Op. 133, specifically measures 123 to 151. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in G major (one sharp) and 3/4 time. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 123-132) features a dynamic of *fp* (fortissimo piano) and a tempo marking of *sempre piano*. The second system (measures 133-141) includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *sempre piano* marking. The third system (measures 142-150) features a *ff* (fortissimo) marking. The fourth system (measures 151-151) continues the *ff* marking. The score is characterized by a complex, dissonant texture with frequent chromaticism and a sense of timelessness.

Notenbeispiel 27 | L. v. Beethoven, Streichquartett F-Dur op. 135, II. Satz, Takte 123-191

An dieser Stelle verliert Tonalität nicht nur ihre tonale Bezüglichkeit, sondern auch die ihr immanente Zeitlichkeit; das harmonische Gefüge beschreibt keinen Prozess mehr, es findet eine etwa fünfzigfache Wiederholung von kleinsten musikalischen *patterns* statt; in Zusammenhang mit der erwähnten Funktionslosigkeit der Harmonik¹⁶⁸ beschreibt dies eine Ent-Prozessualisierung der Tonalität selbst. In diesem Fall ist Wiederholung eo ipso sinnsubversiv und wirkt gegen jegliche Konstitution eines harmonischen, tonalitätsbezogenen Sinns.

168 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/189.

Wie im Werk extensiven Typs erscheint keine intensive Totalität mehr, aber anders als im extensiven Typus scheint auch eine extensive Totalität überhaupt nicht mehr gegeben; die einzelnen Mechanismen arbeiten nicht mehr gegen einen übergeordneten Prozess, sondern intern gegeneinander.

Die gleiche Dissoziationsbewegung, die die musikalische Zeit prägt, ergreift auch die musikalische Form; die musikalischen Formen werden nicht mehr aus Freiheit reproduziert, es ist keine Totalität mehr,¹⁶⁹ die aus dem Nichts selbst sich entwickelt: »Gerade an der Stelle, an der es einmal dynamische Totalität gab, steht nun das Fragmentarische.«¹⁷⁰

169 | »Einheit transzendiert zum Fragmentarischen.« (Adorno, »Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis«, XVII/159.) Vgl. zum Begriff des Fragments auch: »Längst wurde gesagt, daß bedeutende Spätstile zum Fragmentarischen neigen, dem Dokument sich nähern, als sei der Tod, die Grenze des Artefakts, in diesem selbst antezipiert und zerschläge es; das Anfälligste der neuen Musik entspricht dem, was Valéry ein altes Bedürfnis nannte. Mit anderen Worten: die Desintegrationstendenz ist ihrerseits aus dem Formproblem abzuleiten.« (Adorno, »Form in der neuen Musik«, XVI/616.)

170 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/199.

Beethovens Kritik Hegels

»Beethoven. Wenn man die mittlere Phase als die Metaphysik der Tragödie ansprechen kann – die Totalität der Negationen als Position, die Bekräftigung dessen was ist in der Wiederkunft als Sinn – so ist die Spätphase Kritik von Tragik als *Schein*. Dies Moment aber ist in der mittleren Phase teleologisch bereits angelegt insofern jener Sinn nicht gegenwärtig [ist] sondern durch den Nachdruck der Musik *beschworen* wird; und eben dies ist die mythische Schicht Beethovens. Zentralstück der Konstruktion.«¹

In einem mit der Überschrift »Kritik des heroischen Klassizismus« versehenen Fragment vom 30. Juni 1949 konfrontiert Adorno seine Überlegungen zu Beethoven mit einem längeren Zitat aus *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* von Karl Marx:²

»Diese Stelle [Adorno bezieht sich hier auf das von ihm exzerpierte Marx-Zitat, n.u.] ist von größter Tragweite nicht zur Kritik des heroischen Gestus sondern der Kategorie der Totalität selber, bei Beethoven wie bei Hegel, als einer Verklärung des bloßen Daseins. Und wie von hier aus der Hegelsche Übergang zum Ganzen auf allen Stufen fragwürdig erscheint, so auch der Vorrang des ›objektiven‹ Beethoven über den ›privateren‹ Schubert. Soviel wahrer jener ist, soviel unwahrer ist er zugleich. Das Ganze als Wahrheit ist immer auch die Lüge.«³

1 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/253, Hervorhebungen original, Einfügung durch den Herausgeber.

2 | Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, S. 11, zit. bei Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/122.

3 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/122. Die Konstellation des Zitates findet auch Eingang in den Rundfunkvortrag zum Spätstil Beethovens aus dem Jahre 1966. Eben dort erhält dieses Zitat folgende Einbettung: »Nun wäre zu fragen: wieso kommt es dazu? Diese ästhetische Harmonie, diese Ganzheit, in der zwischen allen beteiligten Momenten Einheit herrscht und die Beethoven in vor ihm nicht dagewesener

Wenngleich es einer weitergehenden philosophischen Auseinandersetzung bedürfte, adäquat über die zentralen Verflechtungen zu handeln, die sich in Hinsicht auf die hier explizit wie implizit angesprochene Konstellation zwischen Adorno – Marx – Napoleon, Adorno – Beethoven – Napoleon, Adorno – Marx – Hegel und Adorno – Hegel – Beethoven ergeben, so könnte ein kleiner Hinweis Adornos in Hinblick auf das bereits an der *Eroica* Exemplifizierte in unserem musikologischen Zusammenhang vielleicht als weiterbringend erachtet werden:

»Denn das Individuelle bei Beethoven ist in der Tat ›nichtig‹; und während der ›klassische‹ Stil es in der Totalität aufhebt und ihm den *Schein* des Bedeutenden verleiht (NB Schein als entscheidende Kategorie des mittleren Beethoven), tritt jetzt die Nichtigkeit des Individuellen als solche hervor und macht es zum ›zufälligen‹ Träger des Allgemeinen.«⁴

Dieses Fragment folgt in chronologischer Hinsicht der Niederschrift auf ein Fragment, das über das »Moment der Negativität der Vollkommenheit der mittleren Werke«⁵, sowie ein weiteres Fragment, das über die Formbehandlung in den beiden paradigmatischen Werken des extensiven Zeittyps, dem *Erzherzogtrio* op. 97 und der Violinsonate op. 96,⁶ handelt. Dieser Hinweis ist allerdings nicht nur in philologisch-chronologischer Hinsicht von Relevanz, sondern zeitigt weitreichende (musik)philosophische Konsequenzen, kommen wir doch hier in Bereiche der Adornschen Kritik an Beethoven, die die Bewegung innerhalb des Gesamtwerks Beethovens selbst nicht nur als (musik)immanente (Selbst-)Kritik deutet, sondern diese zum einen in eine philosophische Kritik an Beethoven transformiert und in einem weiteren Schritt zum anderen auf das Gebiet der Philosophie überträgt.

Die Erörterung des symphonischen Stils des mittleren Beethoven, in welchem die »Formimmanenz, die Totalität allem anderen« vorgehe,⁷ führt somit an einen Punkt, an welchem das als »Philosophie der Musik« projektierte Beet-

Weise herbeigeführt hat, wird von ihm beargwöhnt als Schein. Es zeigt sich das an einem Moment des Fiktiven und Veranstalteten in allem Klassizismus, einem Dekorativen; und wenn nicht Beethoven selber reflektierend, so ist jedenfalls das künstlerische Ingenium in ihm dessen gewahr geworden. Man kann also, das Wort recht verstanden, nämlich im Sinn einer immanenten Logik der Komposition, die Spätwerke Beethovens als Kritik seiner klassizistischen Werke auffassen. Ich möchte dazu ein Zitat von Marx aus dem ›Achtzehnten Brumaire‹ vorlesen, das, wie mir scheint, ein außerordentlich scharfes Licht über den Sachverhalt wirft, um den es hier geht [folgt Marx-Zitat, n.u.]« (Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/268f.).

4 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/232, Hervorhebung original.

5 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/148.

6 | Vgl. das Fragment 167 in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/108f.

7 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/152.

hoven-Buch und die *Negative Dialektik* dergestalt direkt ineinander greifen, dass die Vorherrschaft des Ganzen, die »Vormacht des Allgemeinen«⁸, der »logische Primat des Allgemeinen«⁹, »von welchem das Besondere wie von einem Folterinstrument zusammengepreßt wird«¹⁰, das Zentrum der Hegelkritik nicht nur innerhalb des »Exkurses zu Hegel«, sondern in der gesamten *Negativen Dialektik* darstellt. Utopisches Ziel dieser Kritik des Versöhnungsphilosophen Adorno¹¹ ist – kürzest gefasst – eine dialektische Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem.¹² Zu ebendieser jedoch »hülfe die Reflexion der Differenz, nicht deren Extirpation«¹³.

Genau hier ist meines Erachtens die Einsatzstelle der Musik Beethovens in der musikästhetischen respektive philosophischen Theorie Adornos zu verorten, an derselben Stelle brüchig werdend, an welcher Hegel ins Ideologische sich wende.¹⁴ Das integrale Werk der »heroischen« Phase im Werk Beethovens stellte den Schein einer Versöhnung des Allgemeinen und des Besonderen dar, unternahm dies allerdings im Namen des Ganzen, mithin also in Hinblick auf eine »Vormacht der Totale«,¹⁵ eine Herrschaft der Totalität. Die Opposition gegen die Totalität, die jene der »Nichtidentität mit sich selbst überführt«¹⁶, blitzt nun bereits im symphonischen Beethoven an eben den markierten Stellen transzendenter Formtranszendenz auf, an denen bereits die mit Herrschaft verschlungene »integrale Form«¹⁷ brüchig wird: Der Schein des Gelingens der Totalität wird bereits in den extensiven Stellen in Werken des intensiven Typs ob seiner Scheinhaftigkeit enttarnt; der extensive Typus, der eine »Suspension des Fortgangs und der Einheit erzielt«¹⁸, entlarvt die Idee der Totalität als einer versöhnten Einheit von Allgemeinem und Besonderem in einem Ganzen eo ipso als Ideologie¹⁹ und hebt sodann die Stimme des Einzelnen, die »Nichtigkeit des

8 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/319.

9 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/322.

10 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/339.

11 | Zum Begriff der Versöhnung und dessen Verbindung zum Wahrheitsgehalt der Kunst vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/200ff. Die Passage schließt bekanntlich mit dem rätselhaften Satz: »Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/205.) Vgl. dazu Wellmer, »Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß«.

12 | So heißt es in der Einleitung zur *Negativen Dialektik*: »Dialektik entfaltet die vom Allgemeinen diktierte Differenz des Besonderem vom Allgemeinen« und nur wenig später: »Der Versöhnung dient Dialektik« (Adorno, *Negative Dialektik*, VI/18).

13 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/341.

14 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/232.

15 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/41.

16 | Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, VI/150.

17 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/279.

18 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139.

19 | Vgl. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/220ff. Dieser Aufsatz endet

Individuellen«²⁰, stellenweise hervor; im Spätstil schließlich komme es zu einer veritablen »Emanzipation des Einzelnen«²¹, die dynamische Totalität dissoziiert ins Fragmentarische.²² Beethoven gibt somit eine Antwort auf die »Frage aller Musik«: »[W]ie kann ein Ganzes sein, ohne daß dem Einzelnen Gewalt angetan wird.«²³ Da die Musik Beethovens stellenweise eine Kritik des Allgemeinen im Namen des Besonderen gleichsam *in musicis* durchführt, »ist sie die Hegelsche

mit einer veritablen Utopie des Nicht-Identischen, hierbei der Hoffnung Ausdruck verleihend, die neue Musik könne diese Utopie wahr werden lassen: »Indem die neue Musik, in der Verneinung von Besonderem und Allgemeinem, hindrängt auf die absolute Identität, will sie zur Stimme dessen werden, was nicht in jener verschwindet, des Nicht-Identischen.« (Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/228.) Freilich ist dieser utopisch-versöhnlich-emphatische Schluss nur mit äußerst zarten Fäden an die restlichen Ausführungen des Textes geknüpft, die sich überaus kritisch mit den Tendenzen neuer und neuester Musik auseinandersetzen, sodass mitnichten davon ausgegangen werden kann, Adorno sähe in den besprochenen Tendenzen bereits die Möglichkeit einer Einlösung seines utopischen Anspruchs. Die Kritik am symphonischen Beethoven wird in diesem Aufsatz gestreift, bleibt allerdings subkutan, da Adorno auf eine Kritik an den neuesten Darmstädter Tendenzen hinauswill und in diesem Argumentationsgang Beethoven als leuchtendes Gegen-Beispiel zu Darmstadt aufgebaut werden soll. Die tiefer liegende Kritik Adornos an Beethoven, die sich an jener Stelle verbirgt, erhellt sich in ihrer vollständigen Tragweite erst in Kenntnis der entsprechenden Beethoven-Fragmente. Dies erweist sich beispielsweise in einem Vergleich einer Passage des Aufsatzes mit einem der Fragmente: »Der Vorrang des Ganzen, der in der Beethovenschen Form sich behauptet, und in eins die permanente Negation alles Einzelnen bezeugt das repressive Moment der emphatisch bürgerlichen Gesellschaft überhaupt, und Beethovens Qualität ist davon nicht schlechterdings unabhängig: die Paukenschläge, die von manchen seiner Ouvertüren allein übrig sind, wenn man sie von außen hört, verraten etwas vom Unvernehmbaren.« (Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/190f.) Beträchtlich deutlicher ist die Kritik an Beethoven in den Fragmenten, wenn davon die Rede ist, manche seiner Ouvertüren klingen »aus der Entfernung nur bum bum« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/119) und die »schlagende Gewalt des Symphonischen nimmt hier, weil ihr gleichsam das Material abgeht, woran sie sich betätigen könnte, etwas Brutales, Deutsches, Auftrumpfendes an.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/121.)

20 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/232.

21 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/94.

22 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/199.

23 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/62, vgl. auch die »Frühe Einleitung« der *Ästhetischen Theorie*, in der es heißt: »Ist in der Erfahrung des Realen das Allgemeine das eigentlich Vermittelte, so in der Kunst das Besondere; fragte die nicht-ästhetische Erkenntnis, in Kantischer Formulierung, nach der Möglichkeit des allgemeinen Urteils, so fragt ein jedes Kunstwerk, wie unter der Herrschaft des Allgemeinen ein Besonderes irgend möglich sei.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/521.)

Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese«²⁴, und leistet, da die »philosophische Kritik an der Identität die Philosophie« überschreite,²⁵ das, was Hegel an gleicher theoretischer Stelle im Rahmen der Philosophie verweigert hat:

»Wenn Hegel die Doktrin von der Identität des Allgemeinen und Besondern zu einer Dialektik im Besonderen selber weitergetrieben hätte, wäre dem Besonderen, das ihm zufolge das vermittelt Allgemeine ist, soviel Recht zuteil geworden wie jenem.«²⁶

Wenn Adorno in Bezug auf das Werk Hölderlins mit Gegen-Blick auf den Hegelschen Idealismus notiert, »[d]aß er die symbolische Einheit des Kunstwerks zerschmetterte, mahnt an das Unwahrer der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem inmitten des Unversöhnten«²⁷, so ist dies modifiziert auch in Hinsicht auf Beethoven, den »historischen Doppelgänger« Hölderlins, durchaus als zutreffend zu erachten. Zwar eignet den brüchigen Stellen des intensiven Typs und dem »Moment der Selbstreflexion«²⁸ des extensiven Typs nicht unbedingt der Gestus eines »Zerschmetterns«; sehr wohl aber sind sie Male der »Nicht-identität des Antagonistischen«²⁹, welche sich in ihren partikularen Momenten als Totalitätskritik manifestiert.³⁰

»Logische Identität als produzierte und ästhetische Formimmanenz werden von Beethoven gleichzeitig konstituiert und kritisiert. Das Siegel ihrer Wahrheit in der Beethovenschen Musik ist ihre Suspension: die Transzendenz zur Form, durch die erst die Form ihren eigentlichen Sinn gewinnt.«³¹

Dies rührt an das »innerste Bewegungsgesetz« nicht nur Beethovens, sondern auch Adornos insofern, als diesem Themenkreis letztlich die Frage zugrunde liegt, ob und, wenn ja, in welcher Art und Weise Adorno an den immanenten Bewegungen des Beethovenschen Werks gelernt habe, wie die Hegelsche Dialektik zu kritisieren sei. Wenn Dahlhaus anmerkt, von der *Negativen Dialektik* falle Licht auf die Beethoven-Interpretation Adornos,³² so ist angesichts des nunmehr Thematisierten diese Aussage genau genommen umzudrehen: Von dieser

24 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36.

25 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/22.

26 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/323.

27 | Adorno, »Parataxis«, XI/467f.

28 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139.

29 | Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, V/277.

30 | »Der Gegensatz des intensiven und extensiven Typus [...] Diese Frage führt an die Schwelle des Beethovenschen Geheimnisses. Es ist die Frage nach dem, was der Idealismus an der Siegesbahn des Fortschrittes hat liegenlassen.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/171.)

31 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36.

32 | Vgl. Dahlhaus, »Zu Adornos Beethoven-Kritik«, S. 172.

fällt Licht auf jene. Dergestalt erhielte das projektierte Beethoven-Buch als dezierte »Philosophie der Musik« auch in Hinblick auf die *Negative Dialektik* einen anderen Stellenwert, hätte jenes doch dann den Status eines verschwiegenen Subtextes, der gewissermaßen das Fundament der grundlegenden Reflexionsbewegungen dieser darstellte, davon ausgehend, dass Adorno bereits 1939 im Rahmen seiner Beethoven-Fragmente notierte: »Die Beethovensche Musik ist gewissermaßen die Probe aufs Exempel, daß das Ganze die Wahrheit ist.«³³

Dergestalt rührte dieser Themenkreis freilich auch an das »innerste Bewegungsgesetz« der Hegelschen Philosophie, zumindest an diejenige des Satzes, demzufolge das Ganze das Wahre sei.³⁴ Dass Adorno diesem in seinen *Minima Moralia* bekanntlich das Diktum entgegenstellt, das Ganze sei das Unwahre,³⁵ welches als Motto seiner »Studien zu Hegel« herangezogen wurde³⁶ und in der *Negativen Dialektik* eine konstitutive Rolle spielt, wäre also auch aus der Perspektive der Beethoven-Deutung Adornos zu beleuchten, geht doch die »Erprobung aufs Exempel« an der Musik Beethovens nicht nur in chronologischer Hinsicht der Niederschrift, sondern auch in theoretischer Perspektive den *Minima Moralia* voraus.³⁷

33 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/34.

34 | Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke III/24.

35 | Vgl. Adorno, *Minima Moralia*, IV/55.

36 | Vgl. die editorische Nachbemerkung in: Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*, V/386.

37 | Vgl. die Darstellung der Chronologie von Tiedemann in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/34 bzw. 290.

Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion

»Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen;
Musik interpretieren: Musik machen.«¹

Wie seit jeher in der theoretischen Auseinandersetzung mit der musikalischen Interpretation,² waren auch innerhalb des Diskurses der Wiener Schule die Kompositionen Beethovens diejenigen, an welchen Fragen bezüglich des Vortrags, der Aufführung respektive der musikalischen Reproduktion generell verhandelt wurden.³ Dies ist auch in der Umkehrung gültig: Anhand der Reflexionen zu Fragen der Interpretation erhellen sich zentrale Konstellationen, die für die Beethoven-Deutung der Wiener Schule bedeutsam sind. Im Folgenden möchte ich zunächst einige Aspekte skizzieren, in denen sich die Verbindung Adornos zu der »Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule«⁴ manifestiert und deren Einfluss auf sein Denken in Hinsicht auf seine Beethoven-Deutung von besonderer Relevanz ist.

Nachdem bereits mehrfach zu beobachten war, dass die Überlegungen der Wiener Schule und Adornos immer in einem Dreieck zwischen Produktion, Reproduktion und Rezeption situiert sind, ist zu betonen, dass der übliche Vorwurf, Adornos Ästhetik stelle eine reine Werkästhetik dar, die – sich allein an Fragen des Produzenten und der Produktion ausrichtend – die Instanzen des Rezipienten und des Reproduzierenden eklatant vernachlässige, entscheidend zu kurz greift; wie in der integralen Kompositionslehre der Wiener Schule, so fußt auch seine ästhetische Theorie auf der Basis eines breiteren Kommunikationssystems. Die Reproduktionstheorie Adornos verhandelt demzufolge mit-

1 | Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, XVI/253.

2 | Zur Rolle Beethovens in der Geschichte der musikalischen Interpretation seit dem 19. Jahrhundert vgl. die Einleitung der Herausgeber in: Grassl/Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. XXVf.

3 | Vgl. Metzger, »Restitutio Musicae. Zur Intervention Kolischs«, S. 57f.

4 | Vgl. beispielsweise Grassl/Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, und Danuser, »»Zur Haut »zurückkehren«. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«.

nichten einen hinzutretenden, gleichsam peripheren Spezialaspekt, sondern besetzt einen zentralen Ort innerhalb seiner ästhetischen Systematik.⁵

Zur Aufführungslehre der Wiener Schule

Eine Kurzfassung seiner Reproduktionstheorie zeichnet Adorno im Jahre 1956 mit einer kurzen Charakterskizze des Musizierens von Rudolf Kolisch als »integrale Interpretation«:⁶

»Der Gedanke des integralen Komponierens, eines Verfahrens, in dem jede Note thematisch, im Zusammenhang des Ganzen zu verantworten ist, wurde von Kolisch auf die musikalische Darstellung übertragen. Man kann von integraler Interpretation reden. Sie setzt sich zur Aufgabe, nicht etwa in bloßem Wohlklang und glattem Ablauf das Werk widerzuspiegeln, sondern dessen Struktur ganz und gar in seiner Erscheinung zu verwirklichen, die ›Röntgenphotographie des Werks‹ zu bieten. Dies Interpretationsideal geht nicht von der klanglichen Fassade aus, sondern bestimmt diese funktionell, von den vielfach latenten musikalischen Ereignissen her. Die genaueste Analyse des Werkes, die präzise Erfahrung seiner ›subkutanen‹ Elemente werden vorausgesetzt.«⁷

Dass alle Versuche der Wiener Schule, eine *Vortragslehre* respektive *Theory of Performance* (Schönberg), eine *Lehre der musikalischen Aufführung* (Kolisch) oder

5 | Vgl. auch Borio, »Werkstruktur und musikalische Darstellung. Reflexionen über Adornos Interpretationsanalysen«, S. 199.

6 | Wie Jan Philipp Sprick eindrücklich gezeigt hat, stellt Kolisch, der Interpret, und nicht Kolisch, der Aufführungstheoretiker, für Adorno das Modell dar; die analogisierende Identifikation der Reproduktionstheorie Adornos mit dem, was Kolisch zu diesen Fragen schriftlich hinterlassen hat, ist sachlich nicht zu rechtfertigen, vgl. Sprick, »Volle künstlerische Freiheit der Darstellung«. Zum Verhältnis von Objektivität und Subjektivität in Rudolf Kolischs Aufführungstheorie«, Vortrag bei der 6th *European Music Analysis Conference* am 14. Oktober 2007 in Freiburg. [Dieser Vortrag ist mittlerweile in Zusammenhang mit einer Edition der entsprechenden Texte aus dem Nachlass Kolischs in folgende Publikation eingegangen: Sprick, »Struktural« und »Re-creativ Analysis«. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«.]

7 | Adorno, »Kolisch und die neue Interpretation«, XIX/46of. Vielerorts wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich das Musizieren Kolischs durch eine besondere Klarheit der syntaktischen Gliederung, durch eine besonders »fassliche« Darstellung von Phrasen, Motiven, Themen, Perioden etc. auszeichnet; dies wäre in Zusammenhang mit der Verknüpfung der Aufführungslehre mit der »Theorie der Sprachähnlichkeit« zu bringen. Vgl. in Bezug auf Kolischs Begriff einer »musikalischen Interpunktion« Csipak, »Die Wiener Schule: Grundbegriffe ihrer Aufführungspraxis«, besonders S. 152.

eine *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Adorno) systematisch auszuformulieren, über den Status des Fragmentarischen nicht hinausgekommen sind, mag, wie Hermann Danuser vermutet,⁸ in der Sache selbst begründet liegen. Ungeachtet dessen lässt sich, wie Reinhard Kapp bereits in Hinblick auf die Vortragslehre Schönbergs ausgeführt hat,⁹ mit den vorhandenen Notizen und Aufzeichnungen ein Netzwerk flechten, das es durchaus erlaubt, einige Grundzüge einer Aufführungslehre der Wiener Schule zu (re)konstruieren, sodass auf deren Basis sowohl die signifikanten Gemeinsamkeiten¹⁰ als auch die teils fundamentalen Unterschiede der verschiedenen Ansätze sichtbar gemacht werden können, die sich bereits an der Oberfläche in einer beträchtlichen Varianz der Terminologie erweisen.¹¹

Auch wenn wir über die Tätigkeiten des 1918 von Schönberg gegründeten *Vereins für musikalische Privataufführungen* nicht so viel wissen, wie wir zu wissen glauben,¹² wissen wir doch zumindest so viel, dass die These, der Nukleus der Aufführungslehre der Wiener Schule finde seinen Ort eben in diesem Verein, plausibel expliziert werden könnte. Freilich war Adorno somit auch hier wiederum auf die Rolle des zu spät gekommenen Theoretikers festgelegt, der – beispielsweise in der UE-Zeitschrift *Pult und Taktstock*, die gewissermaßen die theoretische Fortführung des Vereins darstellte – lediglich post festum an der

8 | Vgl. Danuser, »Zur Haut ›zurückkehren‹«, S. 5, und in Hinsicht auf die Vortragslehre Schönbergs auch Danuser, »Zu Schönbergs ›Vortragslehre‹«, S. 253.

9 | Vgl. Kapp, »Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der Aufführungslehre«, S. 85f., und Grassl/Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*.

10 | Darauf, dass bei allen Unterschieden die grundsätzlichen Verbindungslinien aber auch von den Protagonisten selbst als solche angesehen wurden, mag pars pro toto ein Brief Kolischs an Leibowitz hinweisen, in dem es heißt: »Eben lese ich ein Büchlein von Erwin Stein [Stein, *Form and Performance*, n.u.], das leider fragmentarisch und unsystematisch ist, dessen Grundideen sich aber mit unseren decken.« (Brief von Kolisch an Leibowitz vom 1. Juli 1962, abgedruckt in: Kolisch, *Tempo und Charakter*, S. 118.)

11 | Nicht ohne Grund dürften Schönberg von »Vortrag« respektive später von »Performance«, Kolisch von »Aufführung« und Adorno von »musikalischer Reproduktion« sprechen. Bereits auf dem Titelblatt des entsprechenden Konvoluts mit einigen Aufzeichnungen zu einer »Theory of Performance« wirft Schönberg die Frage zur Terminologie auf, indem er Begriffe wie »performance«, »interpretation«, »execution« zur Diskussion stellt, vgl. Schönberg, Konvolut zu einer Theory of Performance, T75.01. Einige Überlegungen zur Klärung dieser grundlegenden terminologischen Fragen finden sich bei Hans-Joachim Hinrichsen und Hermann Danuser, vgl. Hinrichsen, »Zwei Buchstaben mehr. Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion?«, S. 15ff., und Danuser, »Zur Haut ›zurückkehren‹«, S. 11f.

12 | Vgl. die erstaunlich umfangreiche Desiderata-Liste in: Busch/Schäfer/Kapp, »Der ›Verein für musikalische Privataufführungen‹«.

mythischen Verklärung des Vereins mitwirken konnte. Ein gutes Zeugnis der Perspektive Adornos gibt eine kurze Zusammenfassung der grundsätzlichen Bedeutung des Vereins in Adornos Schönberg-Aufsatz aus dem Jahre 1952:

»In jenen Jahren [der von Adorno wahrgenommenen »Schaffenspause«, n.u.] hat er sich ungemein intensiv mit dem von ihm gegründeten ›Verein für musikalische Privataufführungen‹ befasst. Was er für die musikalische Interpretation bedeutet, kann kaum überschätzt werden. Der als Komponist das Subkutane nach außen kehrte, hat eine Darstellungsweise gefunden und tradiert, in der die subkutane Struktur sichtbar, in der die Aufführung zur integralen Realisierung des musikalischen Zusammenhangs wird. Das Interpretationsideal konvergiert mit dem kompositorischen.«¹³

Wenn nun Schönberg das *Wiener Streichquartett* – eine der ersten Quartettformationen Kolischs, die wesentlich aus der Arbeit des Vereins hervorgegangen ist¹⁴ – mit Stolz als seine »Schule« bezeichnet,¹⁵ so dürfte er damit vor allem eine von ihm initiierte Aufführungslehre¹⁶ in den Blick nehmen. Grundlegerend für diese ist einmal mehr das spezifische Verhältnis des musikalischen Gedankens und der Kunst, Logik und Technik seiner Darstellung. Ziel jeder Aufführung ist es, den musikalischen Gedanken deutlich darzustellen. Dies impliziert zum einen ein spezifisches Verhältnis der Werktreue¹⁷ und verweist zum anderen auf eine Maxime der Deutlichkeit des Vortrags.¹⁸ Beide Facetten

13 | Adorno, »Arnold Schönberg«, X.1/172.

14 | Vgl. Maurer-Zenck, »»Was kann ein Mensch denn machen, als Quartett zu spielen?« Rudolf Kolisch und seine Quartette«, und Kapp, »Eine Schule der Aufführung«, besonders S. 16.

15 | Schönberg, »Das Wiener Streichquartett«, undatiertes Manuskript, T23.05.

16 | Dass Adorno mit den grundlegenden Motiven der Aufführungslehre Schönbergs durch direkte und indirekte Kenntnisnahme bestens vertraut war, darf vorausgesetzt werden.

17 | Dies erweist sich beispielsweise in Hinblick auf einige Texte, die Schönberg als Antwort auf eine Rundfrage zur Bedeutung der Metronomisierung in der Zeitschrift *Pult und Taktstock* im Jahr 1926 formulierte. Schönberg pocht im Gegensatz zu der von dem Dirigenten Albert Bing in seiner Antwort (in: *Pult und Taktstock*, 3/3-4 [1926], S. 90) beanspruchten »Individualität des Dirigenten« nun vehement auf das »Recht des Autors«, der einen »Anspruch« darauf habe »seine Meinung über die Aufführung des Werkes festzulegen«, wozu eben auch die Frage des zu wählenden Tempos zu zählen sei; selbstverständlich ist auch hier Beethoven das paradigmatische Beispiel, anhand dessen Fragen der Metronomisierung schlecht hin verhandelt werden. Vgl. Schönberg, unbetitelt Typoskript, T35.11, abgedruckt in: Metzger/Riehn (Hg.), *Beethoven. Das Problem der Interpretation*, S. 9-12, sowie das von Schönberg glossierte Handexemplar des Beitrages von Albert Bing mit der Archivsignatur T41.10.

18 | Deutlichkeit ist ein Postulat, das die Wiener Schule nicht zuletzt von Mahler

finden ihre Verankerung in der integralen Kompositionslehre Schönbergs und stellen im Sinne des übergeordneten Begriffs der Fasslichkeit ein verknüpfendes Element zwischen den Diskursen der Produktion, Reproduktion und Rezeption dar.¹⁹ Die Thematisierung der Forderung nach einer Fasslichkeit der Darstellung ist in Schönbergs alles grundierende Dichotomie von Stil und Gedanke eingebunden; an ebendieser auch im Rahmen seiner Vortragslehre festhaltend, konstatiert Schönberg in seinem Aufsatz über »Mechanische Musikinstrumente«: »Denn das wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke, das Unveränderliche, ist in dem Verhältnis der Tonhöhen zur Zeitteilung festgelegt.«²⁰ Alle weiteren Elemente beziehungsweise Parameter wie »Dynamik, Tempo, Klang, und was daraus entsteht: Charakter, Deutlichkeit, Wirkung etc.« seien hingegen nur »Mittel des Vortrages« und dienen ihrerseits dazu, »die Gedanken verständlich zu machen«. Diese Darstellungsmittel sind also im Gegensatz zu dem »ewigen Gedanken«²¹ »veränderlich«.²² Hieran hält Schönberg auch noch in der späteren amerikanischen Zeit fest, wenn

herleitet; auch die Überlegungen Adornos im Mahler-Buch zu diesem Themenkreis, der auch Fragen der Instrumentation einbegreift, haben dort ihre gedankliche Wurzel, vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/261ff., und den Verweis in Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/322. In diesem Zusammenhang – und das verweist wiederum auf die unterschiedlichen Facetten der *Sprachähnlichkeit der Musik*, die ich im Anschluss an die Begriffsdifferenzierung Wellmers namhaft gemacht habe – finden darüber hinaus auch die zahlreichen Versuche Schönbergs, die Notenschrift (r)evolutionär den veränderten musikalischen Gegebenheiten anzupassen, ihren theoretischen Ort; auch diese Versuche – und ein nicht unbeträchtlicher Teil seiner musiktheoretischen Schriften beschäftigt sich genau mit diesen Aspekten – zielen stets auf die Deutlichkeit des Notenschriftbildes als Ver-Deutlichung des Komponierten.

19 | Ebendieses verknüpfende Element erweist sich auch im Rahmen des großen Gedanke-Manuskriptes, welches ein längeres, teils bereits ausformuliertes Kapitel aufweist, das sich dezidiert mit Fragen von »Vortrag und Gestalt« auseinandersetzt und mit den anderen Kapitel über die Zentralbegriffe der Fasslichkeit und des Zusammenhangs verknüpft ist, vgl. Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, T65.03, S. 109f. und 117f.

20 | Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, in: *Pult und Taktstock*, 3/3-4 (1926), S. 71ff., zit.n.: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 215; dort auch die weiteren Zitate dieser Paraphrase.

21 | Vgl. beispielsweise Schönberg, »Der Gedanke und die Zange«, Manuskript aus den frühen Dreißigerjahren, T39.33, und den Schluss des Vortrages »Neue Musik, veraltete Musik oder: Stil und Gedanke«, abgedruckt in: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 475ff.

22 | Vgl. Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, S. 215, dort alle nicht eigens nachgewiesenen Zitate dieser Paraphrase. Dies könnte man innerhalb des Denkens Schönbergs freilich zu einem veritablen Widerstreit ausbauen, dergestalt, dass Schönberg mit einigen seiner Kompositionen genau diese Dichotomie aufzu-

er notiert, dass auch das »tempo [...] still a matter of conjecture«²³ sei. Dieser »Veränderlichkeit« der Darstellung(smittel) korrespondiert im Rahmen der Vortragslehre Schönbergs die Idee einer prinzipiellen Historizität der Aufführung respektive Interpretation:

»Bei Erstaufführungen gedanklich nicht oberflächlicher Werke kann man meist überhaupt nicht die richtigen Tempi nehmen, weil sonst alles zu schwer verständlich wird und zu ungewöhnlich. So habe ich die *Erste Symphonie* von Mahler erst verstehen können, als ich sie in ganz unrichtigen Tempoverhältnissen von einem mittelmäßigen Dirigenten hörte. Hier waren alle Spannungen gemildert, banalisiert, darum konnte man folgen.«²⁴

Die wichtigste Verbindung Adornos, des Schülers von Eduard Steuermann, zur Aufführungslehre der Wiener Schule war mit Sicherheit der zeitweise äußerst enge Kontakt mit Rudolf Kolisch, mit dem gemeinsam ein Buch über die *Lehre der musikalischen Reproduktion* zu schreiben er seit den Dreißigerjahren projektierte.²⁵ Grundlegend für das aufführungstheoretische Denken Kolischs ist das entschiedene Votum »für die Musik und gegen das Instrument«.²⁶ In seiner Polemik »Religion der Streicher« manifestiert sich dies nicht nur in der Forderung, vom traditionellen Denken in Grifflagen zugunsten einer Grifftechnik

brechen versucht, wobei in diesem Zusammenhang nicht nur an das *Farben-Orchesterstück* op. 16/III erinnert sei.

23 | Schönberg, Konvolut zur Theory of Performance, T69.06, S. 10. Dem Schriftbild nach würde ich dieses undatierte Blatt in etwa auf die frühen Vierzigerjahre, mithin also auf den Zeitraum des Erscheinens von Kolischs Aufsatz über »Tempo and Character in Beethoven's Music« datieren, freilich setzt dies nur die in dem Aufsatz »Mechanische Musikinstrumente« begonnene Linie konsequent fort.

24 | Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, S. 215. Dieses Argument nimmt Schönberg auch in seinen amerikanischen Schriften wieder auf: »First performances demand an exaggerating degree of lucidity on account of which changes of tempo. Slow because of difficulty to play or to understand.« (Schönberg, Konvolut zur Theory of Performance, T69.06, S. 9.) Die Thematisierung der Zeit- (und Orts-)Gebundenheit der musikalischen Reproduktion wird innerhalb der Schriften Schönbergs noch in weiteren Texten thematisiert, so beispielsweise in dem Text »Today's Manner of Performing Classical Music« von 1948, der in den nicht realisierten Nachfolgebänden von *Style and Idea*, welcher unter dem Titel *Program Notes* konzipiert worden war, hätte aufgenommen werden sollen. Vgl. Schoenberg, »Today's manner of performing classical music«, T30.04, abgedruckt in: Schoenberg, *Style and Idea* (1975), S. 320–322.

25 | Die nunmehr im Rahmen der *Nachgelassenen Schriften* Adornos vorgelegten Fragmente und Dispositionen zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* bilden jedoch nicht diese mit Kolisch projektierte Studie ab, sondern stellen das von Adorno allein zu diesem Themenkomplex Notierte dar.

26 | Kolisch, »Religion der Streicher«, S. 113.

abzugehen, die auch in aufführungspraktischer und spieltechnischer Hinsicht die musikalische Phrase selbst in den Mittelpunkt stelle, sondern auch die Forderung nach einer temperierten Intonationspraxis gehört in diesen Themenkreis. Diese Forderung ist bei Kolisch bestechend klar und überdies in großer Nähe zu Adornos methodischem Grundprinzip begründet: Dass die Aufführung zwölftöniger Werke überhaupt nur auf diese Weise sinnvoll möglich sein könne, verstehe sich von selbst, davon jedoch ausgehend, dass die Geschichte der Reproduktion der Geschichte der Produktion in diesem Aspekt signifikant hinterherhinke,²⁷ sei es notwendig, die 250 Jahre alte kompositionstechnische Neuerung der temperierten Intonation nunmehr auch in Bezug auf das Aufführen von Musik zu vollziehen; aus diesem Grund habe jenes Prinzip keineswegs für die Neue Musik allein zu gelten, sondern sei auf die gesamte – schließlich ja auch wohltemperiert komponierte – Musik auszudehnen. Die hier zugrunde liegende Denkfigur kann für die gesamte Lehre der musikalischen Aufführung Kolischs Gültigkeit beanspruchen:

»Hier drehe ich aber den Spieß um: mit aller Entschiedenheit vertrete ich den Standpunkt, daß jederzeit traditionelle Musik nur von dem vorgeschobensten Posten der Reproduktion aus gültig aufgeführt werden kann. Wer heute Webern nicht aufführen kann, kann auch Mozart nicht aufführen.«²⁸

Wenngleich in Adornos Aufzeichnungen zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* diverse Überlegungen eine Rolle spielen, die – auch im Besonderen hinsichtlich Kompositionen Beethovens – wie Kolisch an der Notwendigkeit des Musizierens in temperierter Stimmung festhalten,²⁹ findet sich beispielsweise in der Interpretationsanalyse zu Weberns *Bagatellen* op. 9 eine deutliche Ablehnung der unbedingten Notwendigkeit des temperierten Intonierens, könne doch dieses nicht unhinterfragt vorausgesetzt werden, da die Deutlichkeit des

27 | Vgl. den historischen Abriss zur Geschichte der Verwendung der temperierten Intonation von Inge Kovács, »Temperierte Intonation. Anmerkungen zu Rudolf Kolischs ›Religion der Streicher‹«.

28 | Kolisch, »Religion der Streicher«, S. 118.

29 | »Zur Frage der temperierten Stimmung. Schulfall des Musizierens traditioneller Musik von der neuen her, gegen die Spielweise. Daß neue Musik Galimathias wird, wenn man nicht enharmonische Töne identisch spielt, weil dann die Akkorde nicht mehr zu erkennen sind, liegt ja auf der Hand. Aber das gilt auch für die traditionelle, sobald man den Zusammenhang realisiert. Beispiel Beethoven op. 59 [Nr. 2, n.u.], erster Satz, Takt 72f. Die einzelnen Akkorde blieben ja vielleicht noch verständlich, wenn man das es tiefer spielt als das darauf folgende dis. Aber der Sinn der Stelle ist die Identität in der Nichtidentität, d.h. die harmonische Differenz der beiden Akkordfolgen wird gefühlt nur gegen den verbindenden Ton als ihr *Gleiches*. [...] Mit anderen Worten, folgt man der Spielweise, die nicht enharmonische Identität anstrebt, so wird der gesamte musikalische Zusammenhang sinnlos.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/129f.)

jeweils kritischen Intervalls allemal von höherer Bedeutung sei.³⁰ Nicht nur ist in dieser Konstellation auffallend, dass auch hier – indem die Verwendung der temperierten Intonation per se gleichsam als Signum der Innovativität gewertet wird³¹ – an Beethoven stets das Zukunftsweisende, an Webern jedoch stets das Traditionsverbundene herausgehoben wird, sondern es ergibt sich in Rekurs auf die Überlegungen Schönbergs an dieser Stelle die Frage, ob Stimmung und Intonation zu den »ewigen« oder zu den »veränderlichen« Parametern der Darstellung des Gedankens zu zählen sind. Kolisch, der musikalische Instrumentalist, scheint ersterer, Adorno, der historische Materialist, hingegen letzterer Antwort zuzuneigen.

Die spezifische Bedeutung Beethovens für Kolisch ist nicht zuletzt in seinem bahnbrechenden Beitrag zur Interpretation der Musik Beethovens in seiner Studie »Tempo and Character in Beethoven's Music«³² evident. Bekanntlich geht es in diesem Unternehmen darum, auf der Basis der von Beethoven selbst mitgeteilten Tempoangaben durch die Verknüpfung der Kategorien »Tempo« und »Charakter« in einem umfassenden Vergleich die nicht fixierten Aufführungstempi in systematisierender Absicht gleichsam induktiv zu erschließen.³³ In seinem Brief vom 16. November 1943 an Kolisch, mit welchem er auf die Übersendung des »Tempo«-Aufsatzes reagiert, formuliert Adorno seine grundlegende Skepsis und fundamentale Kritik, hinter Kolischs Vorgehen die »Gefahr des Mechanistischen« respektive »Positivistischen« witternd.³⁴ Ausgehend

30 | »Die Intonationskontrolle [...] sollte nicht abstrakt, einzig unter dem Gesichtspunkt der temperierten Stimmung, erfolgen. Wichtiger ist die Deutlichkeit des kritischen Intervalls. Auf der einen Seite muß es so eng sein, daß das Charakteristische, die Reibung, sich einprägt; andererseits so weit, daß die simultanen Töne sich voneinander abheben, nicht wie eine unreine Prim klingen. Die sinngemäße Intonation wird wohl wiederum nur experimentell zu gewinnen sein.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/293, vgl. diesbezüglich auch XV/263.)

31 | Vgl. Kovács, »Temperierte Intonation. Anmerkungen zu Rudolf Kolischs »Religion der Streicher«, S. 213.

32 | Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«; der Text, der als Vortrag am 29. Dezember 1942 bei der American Musicological Society gehalten wurde, wurde zuerst in englischer Sprache als 1943 in zwei Tranchen in *The Musical Quarterly* veröffentlicht und liegt seit Längerem auch in einer revidierten Fassung in deutscher Übersetzung vor, vgl. Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*.

33 | Vgl. Kolisch, *Tempo und Charakter*, S. 12.

34 | Vgl. den Brief von Adorno an Kolisch vom 16. November 1943, abgedruckt in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/256. Auch Schönberg reagiert zunächst durchaus lobend und zustimmend auf die Zusendung des Aufsatzes über »Tempo and Character«, vgl. den Brief von Schönberg an Kolisch vom 2. Dezember 1943, abgedruckt in: Kolisch, *Tempo und Charakter*, S. 108; allerdings sind in theoretischer Hinsicht ebenfalls durchaus große Unterschiede zu beobachten. Selbstverständlich gilt für Schönberg, dass der Wille des Komponisten auch in Hinblick auf Fragen der Metronomisierung

von der Nennung einiger seines Erachtens nicht zu subsumierender, der Systematisierung Kolischs gewissermaßen widerstreitender Beispiele,³⁵ bemängelt er letztlich eine zu geringe Beachtung des Individuellen – des individuellen Werks ebenso wie des individuellen »Ausdrucks« –, welches zugunsten der übergeordneten, quasi absolut gesetzten Kategorie des Tempos »unterdrückt« werde.³⁶ Adorno hält gewissermaßen am »notwendigen Widerspruch« von Tempo und Charakter fest, den er – auf eine prinzipielle »Unlösbarkeit des Tempos« in Hinsicht auf die »Unversöhnlichkeit von Ganzem und Teil in thematischer Musik«³⁷ insistierend – auch nicht auf die positivistische Realisierung der Metronomangaben reduziert wissen will.³⁸ Wiederum neigt Kolisch einer eher objektivistischen Beantwortung der Frage nach Tempo und Charakter in Beethovens Musik zu, hierbei prinzipiell den Bereich des Subjektiven möglichst gering

stets zu respektieren sei, darin träfe er sich mit dem Bestreben Kolischs, die »authentischen« Metronomangaben Beethovens zu rekonstruieren, andererseits gehört das Tempo bei Schönberg – und das unterscheidet ihn wiederum grundlegend von Kolisch – zu den »sekundären« Aspekten der Aufführung, die nur zur Verdeutlichung des »ewigen« Gedankens heranzuziehen seien und daher auch Veränderung in der und durch die Geschichte unterworfen sind.

35 | Adorno nennt beispielsweise die Beziehung des ersten Satzes des Streichquartetts op. 18 Nr. 6 und des ersten Satzes der IV. Symphonie. Diese werden bei Kolisch unter demselben Tempo rubriziert, während Adorno hingegen bezweifelt, dass die »Sätze, ihrem musikalischen Wesen nach, wirklich etwas miteinander zu tun« haben, in Frage stellend, ob nicht zwischen den beiden Sätzen die »Weltalter der Musik – Divertissement und Ernstfall« lägen. In der identischen Klassifikation sieht Adorno die Gefahr, dass die »Differenzen des Wesens« nivelliert werden könnten, vgl. den Brief von Adorno an Kolisch vom 16. November 1943, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/257, Hervorhebung original. In der ersten Version von Kolischs Studie finden sich diese beiden Sätze tatsächlich gemeinsam in einer Rubrik (»E. Allegro con brio«) mit demselben Tempo (vgl. Kolisch, »Tempo and Character«, zweiter Teil, S. 293ff., die beiden Werke auf S. 294); in der revidierten Fassung finden sich die beiden Sätze bei gleicher Tempoangabe nunmehr in unterschiedlichen Rubriken, vgl. Kolisch, *Tempo und Charakter*, S. 55 respektive 59.

36 | Vgl. den bereits zitierten Brief an Kolisch und die Notizen in Hinblick auf eine Diskussion mit Kolisch in: Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/134ff. wie auch die Auseinandersetzung mit Kolischs Theorie im Rahmen einiger Beethoven-Fragmente, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/22, 86, 135f., 230f. und 367.

37 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/135, dort alle Zitate.

38 | »Es ist nicht schwer, die richtigen Charaktere, und ebensowenig, die richtigen Tempi zu finden. Aber beides zugleich – das ist fast unmöglich, und das weist auf einen notwendigen Widerspruch in der Sache.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/100.)

halten wollend,³⁹ während Adorno hingegen sowohl die Subjektivität, in der die Objektivität gleichsam aufgehoben sei,⁴⁰ als auch die Historizität der Interpretation mit größerem Gewicht belegt.

Auf der Suche nach der authentischen Reproduzierbarkeit

Nicht minder wichtig als der Einfluss der Wiener Schule dürfte für die Entwicklung der *Theorie der musikalischen Reproduktion* Adornos die Rezeption einiger »Theoreme« Walter Benjamins sein.⁴¹ Zu Beginn seiner Notizen exponiert Adorno die für seine gesamte Reproduktionstheorie zentrale Idee einer »wahren Reproduktion« als einer »Röntgenphotographie des Werkes«⁴², die in ihrer

39 | »Indem ein Maximum an objektiver Information aus diesen Zeichen [der Notation, n.u.] herausgebildet wird, werden die Bereiche der Interpretation, nämlich die der subjektiven Entscheidungen, verringert.« (Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung*, S. 14f.; aus einem Begleittext zum Seminar *Theory of Performance*.)

40 | »Die Objektivität der Reproduktion setzt die Tiefe der subjektiven Anschauung voraus, sonst ist sie nur der erstarrte Abdruck der Oberfläche. Dies ist eine der Hauptthesen.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/16.) Vgl. auch: »Es muß, als eines der philosophischen Grundmotive der Arbeit, hervortreten, daß die Objektivität von Erkenntnis – und Darstellung – nicht ein *Weniger* an Subjektivität, ein Weglassen erheischt, sondern ein *Mehr* an Subjektivität. Nachmachen heißt daß dem Subjekt um so mehr vom Objekt sich erschließt wie es hineingibt. Das ist das zentrale Argument gegen den Positivismus. Aber dies Hineingeben spielt im Text, nicht als ein von ihm Abgespaltenes – und das ist die Schwelle gegen die Romantik. Das subjektive Moment der Objektivität ist die Interpretation.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/86, Hervorhebungen original.) Diese Problematik hat Sprick anhand einiger nachgelassener analytischer Aufzeichnungen Kolischs zu Streichquartetten Beethovens näher ausgeführt, vgl. Sprick, »»Structural« und »Re-creativ Analysis«. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«.

41 | Vgl. zum Einfluss Benjamins auf die Reproduktionstheorie Adornos besonders Seiwert, »»Interpretation ist eine Form«. Benjamins Spur in Adornos Reproduktionstheorie und wohin sie wohl führt«.

42 | »Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/9.) Ebendiese Idee findet Eingang in die Auseinandersetzung Adornos mit der historischen Aufführungspraxis der Werke Bachs: »Denn die wahre Interpretation ist die Röntgenphotographie des Werks: ihr obliegt, im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet.« (Adorno, »Bach gegen seine Liebhaber verteidigt«, X.1/149.)

immanenten Problematik⁴³ bereits in der eingangs zitierten Beschreibung des Musizierens Kolischs als tragende Metapher fungierte:

»Die wahre Reproduktion ist die Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals, und dieses Nichtvorhandensein, die Nichtexistenz des Werkes an sich definiert zugleich die Objektivität, die in der subjektiven Spontanität des Interpreten gelegen ist. Diese Nachahmung des nicht vorhandenen Originals ist aber zugleich nichts anderes als die Röntgenphotographie des Textes.«⁴⁴

Bereits in dieser Passage schimmern einige grundlegende Überlegungen Benjamins bezüglich der Übersetzbarkeit von Texten und des spezifischen Verhältnisses von Original und Übersetzung durch, sodass es nicht verwundert, wenn Adorno an einer Stelle seiner Notizen vermerkt: »Benjamins Sprachtheorie behandeln«.⁴⁵ Direkt zitiert wird von Adorno nun ein Teil aus Benjamins Vorwort über die »Aufgabe des Übersetzers« in seinen Baudelaire-Übertragungen:

»Interpretation, als autonome Form, ist notwendig auf ihren Widerspruch verwiesen, das autonome musikalische Gebilde. Darin gemahnt sie unmittelbar an die Übersetzung sprachlicher Texte. ›Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen.‹ Von der Übersetzung aus der fremden Sprache jedoch unterscheidet die musikalische Reproduktion grundsätzlich sich darin, daß bis zum heutigen Tage Musik ihrer bedarf, nicht jedoch die Dichtung ihres Übersetzers.«⁴⁶

In direkter Fortführung der Benjaminschen Bestimmung des Verhältnisses von Original und Übersetzung⁴⁷ entwickelt Adorno eine These der geschichtlichen Veränderung der musikalischen Reproduktion,⁴⁸ die sich nicht nur aus der Abfolge unterschiedlicher Interpretationsstile ergibt, sondern eine notwendige

43 | Vgl. hierzu Hinrichsen, »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten«, S. 208.

44 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/269.

45 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/86. Adorno dürfte mit diesem Hinweis vor allem an das Vorwort »Die Aufgabe des Übersetzers« (GS IV.1/9-21), den frühen Text »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« (GS II.1/140-156) und einige Passagen aus der Studie über den *Ursprung des deutschen Trauerspieles* (GS I.1/203-430) gedacht haben.

46 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/291f., Zitat im Zitat: Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, GS IV.1/9.

47 | Vgl. diesbezüglich auch Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/254.

48 | Freilich spielt in Hinsicht auf diese Frage auch Adornos Rezeption von Wagners Schrift *Über das Dirigieren* eine substantielle Rolle, vgl. in Bezug auf die Historizität der Interpretation, die bereits bei Wagner erörtert wird, beispielsweise

Folge des »Fortlebens« der Kunstwerke, ihrer »Nachreife«⁴⁹, darstellt. Die Möglichkeit, verschiedene Interpretationen aus sich heraus zu evozieren, kann – wie eingangs bereits in Hinsicht auf die »Formen eigenen Rechts«⁵⁰ Interpretation, Kommentar und Kritik festzustellen war – im Rahmen der ästhetischen Theorie Adornos als konstitutive Eigenschaft des Kunstwerks an sich gelten. Diese gehorchen ihrerseits also einer objektiven Notwendigkeit. In einer Entfaltung dieser Idee gibt Adorno, wie stets, so auch in diesem Zusammenhang davon ausgehend, dass von den »neueren Werken [...] ein Licht auf die älteren [falle]«⁵¹, durchaus recht konkrete Hinweise, wie ebendiese »Nachreife« zu denken sei. In auffallender Ähnlichkeit zu den Überlegungen Schönbergs geht Adorno⁵² beispielsweise davon aus, dass die Neuheit der harmonischen Faktur des Tristan-vorspiels, um vom Hörer aufgenommen und hörend nachvollzogen werden zu können, von sich aus ein langsames Tempo der reproduzierenden Darstellung verlange.⁵³ Hörer, die bereits die Auflösung der Tonalität »hörend« mitvollzogen haben und nicht zuletzt dadurch in einem vollständig anderen musikhistorischen Kontext situiert sind, bedürften nun nicht mehr dieser »Hilfe« durch die musikalische Reproduktion; ein zu langsames Tempo werde nicht nur sinnlos, sondern wirke eo ipso geradezu »sinn-destruierend«. Die Nachreife des Werks manifestiert sich in der dem Kunstwerk inhärenten Möglichkeit, auf die sich ständig verändernde musikhistorische Umgebung zu reagieren; die Werke entwickeln sich nicht nur *in*, sondern auch *an* der Musikgeschichte. Mitnichten kann die Idee einer »wahre[n] Aufführung«⁵⁴ also von einem starren Zustand des Kunstwerks in seiner jeweiligen Entstehungszeit ausgehen und diesen in einer restaurativen Bewegung zu restituieren versuchen,⁵⁵ sondern muss, da

Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/218, sowie die Exzerpte S. 37-65.

49 | »Denn in seinem [des Originals, n.u.] Fortleben, das so nicht heißen dürfte, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte. Was zur Zeit eines Autors Tendenz seiner dichterischen Sprache gewesen sein mag, kann später erledigt sein, immanente Tendenzen vermögen neu aus dem Geformten sich zu ergeben. Was damals jung, kann später abgebraucht, was damals gebräuchlich, später archaisch klingen.« (Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, GS IV.1/12f.)

50 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/289.

51 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/254; diese Stelle stellt einmal mehr eine Variation des aktualisierenden Methodologems der ästhetischen Theorie Adornos dar, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/533.

52 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/173f. und 54.

53 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/256f.

54 | So im Übrigen ein auch von Adorno mehrfach in Erwägung gezogener Titel für das Reproduktions-Buch, vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/54.

55 | Somit könnte die von Adorno angedeutete Kritik des historistischen Aufführungsideals als ein Plädoyer für eine »authentische Aufführungspraxis« etwas

»aller bestehenden Musik [...] das Interpretiertwerden wesentlich«⁵⁶ ist, die geschichtliche Veränderung der Werke – ihre Nachreife respektive ihre »innere Historizität« – auch in der musikalischen Reproduktion kritisch reflektieren:

»Wer heute Schönberg nicht versteht, kann Beethoven nicht verstehen, sondern stellt sich durch die verdinglichte Gestalt seiner Wirkung die Beziehung zum Werke. [...] Damit aber ist behauptet, daß die Veränderungen der Werke in der Interpretation keine bloße Sache des Geschmacks, sondern objektiv-gesetzmäßiger Art sind. Mit anderen Worten, daß sie von den Werken selber vorgezeichnet sind und nicht abhängig vom Belieben oder selbst der je vorherrschenden Manier der Interpreten. [...] Es gibt kein an sich seiendes Werk an sich, das zu verschiedenen Zeiten verschieden aufgefaßt werden könnte, zugleich aber jeglicher solchen Auffassung drastische Grenzen setzt. Die Geschichte ist dem Werk nichts Äußerliches, sondern daß jedes Werk im immanenten Sinn ein Problem ausmacht, macht Geschichte zu seinem wesentlichen Substrat. Die Stufen der Lösung seines Problems sind gleichbedeutend mit seiner Entfaltung in der Zeit und nur kraft solcher Entfaltung, als deren Gesetz, und nicht als zeitloses Substratum ist das Wesen des Werkes überhaupt zu bestimmen. Solche »innere Historizität« aber ist von der auswendigen Geschichte nicht zu trennen.«⁵⁷

anderer Art gelesen werden; die Authentizität der Aufführung als *treue* Übersetzung des Originals (vgl. hinsichtlich des Begriffspaares »Freiheit und Treue« in Bezug auf die Übersetzung literarischer Texte Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, GS IV.1/16ff.) bezieht sich hier also nicht auf die – als fixiert gedachte – originale Aufführungs-Praxis mit all ihren äußerlichen Umständen und Bedingtheiten, sondern einzig und allein auf das musikalische Kunstwerk in seiner geschichtlichen Veränderbarkeit und seiner musikhistorischen Entfaltung. Genau genommen ergäbe sich, wenn man das Kunstwerk in dieser Weise, wie es Adorno im Sinne der »Übersetzungstheorie« Benjamins zu denken vorschlägt, radikal historisierte, ein eklatanter Widerspruch zwischen einer »historischen Aufführungspraxis« in dem uns geläufigen und dem Ideal der authentischen Werktreue in dem hier skizzierten Sinne Adornos. Diese zielt – so ließe sich schlagwortartig zusammenfassen – auf die Reproduktion des Textes, jene auf die Reproduktion des Kontextes; allenfalls in Bezug auf die Kontextualität des Textes gibt es Berührungspunkte zwischen den beiden Interpretationsidealen. Vgl. als Gegenbild die folgende lexikalische Definition: »»Authentic« performance may refer to one or any combination of the following approaches: use of instruments from the composer's own era; use of performing techniques documented in the composer's era; performance based on the implication of the original sources for a particular work« (John Butt, Art. »Authenticity«, S. 241).

56 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/292 respektive 220.

57 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/258f.

Interpretationsanalysen

In den ausgewählten Werken Schönbergs, Bergs und Weberns gewidmeten »Interpretationsanalysen« spricht Adorno in seinem *getreuen Korrepetitor* dezidiert von »wahrer Interpretation«.⁵⁸ Dass dieser Begriff nunmehr nicht in dem Begriff der »wahren Aufführung« sich erschöpft, dürfte evident sein; erst in der Verbindung mit einer der Aufführung vorgelagerten musikalischen Analyse findet sich⁵⁹ – so die Überlegung Adornos im Rahmen seiner Fragmente zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* – das volle Verständnis der *wahren Interpretation*:

»Die wahre Interpretation beruht auf Erkenntnis. [...] Damit sind nicht rationalistische Betrachtungen über das Werk, seinen Stil, seinen historischen Standort und was immer sonst gemeint, nichts was der Erfahrung vom Werke selber als ein Fremdes, Äußerliches gegenüberstünde und der Beziehung auf den Gegenstand selber entzogen wäre. [...] Vielmehr ist die Erkenntnis nichts anderes als die kritische Versenkung in den Text selber, die an diesen einzig die Forderung des sinnvollen Zusammenhangs heranbringt.«⁶⁰

Davon ausgehend, dass »technische Analyse« des Notentextes eine notwendig vorauszusetzende,⁶¹ keineswegs jedoch eine hinreichende Bedingung der Möglichkeit einer »wahren Aufführung« darstelle, erscheint die Idee der Interpretationsanalyse bei Adorno mehrfach dialektisch gebrochen:

»Wahre Reproduktion ist nicht einfach die Realisierung des analytischen Befundes (der übrigens prinzipiell nicht als abgeschlossener vorzustellen ist). Sondern sie enthält das idiomatische Element als aufgehobenes in sich. Und damit schließt sie *notwendig* die Subjektivität des Interpreten ein, die jedem Werk gegenüber das idiomatische Element präsentiert (Schlüssel zur Subjekt-Objekt-Theorie). Sie ist also weder die irrationale (idiomatische) noch die chemisch-reine, analytische, sondern die Wiederherstellung des mimischen Elements durchs analytische hindurch.«⁶²

58 | Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/255, 276, 278 und 343. Der Widerspruch zwischen der aufgewiesenen Historizität der Interpretation und der Rede von einer »wahren« Interpretation ist nur einer an der Oberfläche: Auch in diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass der von Adorno bemühte Wahrheitsbegriff stets prozessual gefasst und geschichtlich determiniert ist.

59 | »Wahre Interpretation müßte jenes Geistige, das den Primat über das Sinnliche beansprucht wie kaum je in traditioneller Musik, versinnlichen. Aufgabe der Analyse wäre, den geistigen Gehalt in technische Anweisungen umzusetzen.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/278.)

60 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/273f.

61 | »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.)

62 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/91, Hervor-

Die exemplifizierten »Elemente des musikalischen Textes« hebt Adorno in seinen Aufzeichnungen mit den Begriffen »mensural«, »neumisch« und »idiomatisch« voneinander ab.⁶³ Das Element des *Idiomatischen* ist – der Bezug zu einer Theorie der Sprachähnlichkeit der Musik ist evident, Adorno nennt beispielsweise den Vergleich mit dem sprachlichen Dialekt – als Inbegriff aller beim Musizieren selbstverständlich vorauszusetzenden Konventionen⁶⁴ zu verstehen, das des *Mensuralen* als dasjenige, was durch die Notation schriftlich fixiert ist – auch hier ist hinsichtlich der in Anlehnung an Wellmer diskutierten Begriffsdifferenzierung ein Bezug zur Sprachähnlichkeit der Musik in der Konvergenz des Schriftcharakters evident. Der Begriff des *Neumischen* – oben als »mimisch« bezeichnet –, als das »aus den Zeichen zu interpolierende strukturelle« Element, greift bei Adorno höher und verweist, wenn es zum einen die Aufgabe der musikalischen Interpretation sei, »das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen«⁶⁵, und zum anderen zu gelten habe, dass die Interpretation die »angemessene Übersetzung des musikalischen Sinnes in die Erscheinung«⁶⁶ darstelle, seinerseits bereits auf Sphären des musikalischen Sinns.⁶⁷

Es ist hier nicht der Ort, alle Implikationen und Konsequenzen dieser durchaus problematischen Terminologie auszuführen, zu überlegen wäre aber, ob das Verhältnis dieser drei Elemente tatsächlich im Sinne einer *Hegelschen* Dialek-

hebung original, vgl. hierzu auch die darauf Bezug nehmende Notiz S. 106f., wo es heißt: »Vielleicht (!) läßt sich etwas allgemeiner sagen: die wahre Reproduktion ist *nicht* einfach die Realisierung des Befundes der Analyse. Das ergäbe einen unerträglichen Rationalismus und setzte tendenziell die Musikwissenschaft als Instanz der musikalischen Darstellung ein. [...] Wahre Interpretation ist weder die irrational-idiomatische (Kritik des Musikanten) noch die analytisch reine, sondern die Wiederherstellung des mimetischen Elementes durch die Analysis hindurch.«

63 | Zur Terminologie: »Die Terminologie möchte ich wie folgt festlegen: der musikalische Text enthält 3 Elemente/1) das mensurale (das bisher als signifikativ bezeichnete, der Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen)/2) das neumische (bisher: mimisch, mimetisch oder gestisch genannt, das aus den Zeichen zu interpolierende strukturelle)/3) das idiomatische (bisher: musiksprachliche, d.h. die aus der je vorgegebenen und das Werk *einschließenden* Musiksprache zu erschließende. Dies muß noch genau entfaltet werden. Vielleicht auf *Wien* exemplifizieren, Bergs Vorschrift »wienerisch«./Thema der Arbeit ist eigentlich die Dialektik dieser Elemente.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/88, Hervorhebungen original.)

64 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/88f.

65 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/88f., dort alle Zitate.

66 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/173.

67 | Zum Begriff des Sinns in Hinblick auf die musikalische Reproduktion vgl. auch Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/251, sowie Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/123: »Idee der Interpretation wäre: die integrale Darstellung des musikalischen Sinnes, des Komponierten.«

tik zu denken sei,⁶⁸ in der das *Neumische* als »klingende Synthese« aus einer Antithese von *Idiomatischem* und *Mensuralem* sich ergäbe – damit gewissermaßen eine starr zugrunde gelegte Dichotomie von Herz und Verstand festschreibend.⁶⁹ Ich vermute demgegenüber, dass die Entfaltung der Dialektik dieser Elemente, die nach Adorno das zentrale Thema der Arbeit darstellen sollte,⁷⁰ eben gerade nicht als Hegelsche (positive) Dialektik, sondern – so trivial es im Rahmen einer Arbeit über Adorno klingen mag – als *negative* Dialektik gedacht werden muss: Ein Gelingen der »aufhebenden« Synthese, die darüber hinaus auch noch als deckungsgleich mit der »wahren Aufführung« angesehen werden müsste, kann mitnichten vorausgesetzt werden. Die »wahre Interpretation« im Sinne Adornos ist vielmehr ebenso notwendig wie unmöglich, sie stellt eine Idee dar, die nur in ihrer Realisierung sinnvoll ist, aber nicht realisiert werden kann, weil sie sonst ihre Idee verriete. Auf einer weiteren Ebene wird hier also die Antinomie des musikalischen Gedankens und seiner Darstellung verhandelt,⁷¹ die es auszutragen gilt:

»Dann: sie hat die *Probleme* auszutragen, die in der Komposition gelegen sind. Die Schwierigkeiten, Antinomien hat sie nicht, wie es fast allerorten geschieht, zuzuschmieren sondern deren eigenen *Sinn* zu begreifen und ihm zu gehorchen.«⁷²

68 | Vgl. Danuser, »Zur Haut ›zurückkehren‹«, S. 13. Freilich ist Danuser darin Recht zu geben, dass manche der diesbezüglichen Ausführungen Adornos tatsächlich »sehr hegelsch« tönen, wenn es beispielsweise heißt: »Wie die objektive Geschichte des Werkes nämlich so führt die Erfahrung des individuellen Interpretens stets vom idiomatischen Element durchs mensurale zum neumischen und schlecht ist sowohl die welche beim idiomatischen wie beim mensuralen stehen bleibt.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/89.) Dies scheint mir jedoch auf einen immanenten Bruch in der Theoriebildung Adornos selbst zu verweisen und von daher eine abweichende Lesart zu motivieren.

69 | Vgl. Danuser, »Zur Haut ›zurückkehren‹«, S. 14.

70 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/88.

71 | Vgl. auch Borio, »Werkstruktur und musikalische Darstellung«, S. 199.

72 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/168f., Hervorhebungen original. Eine in theorieimmanenter Hinsicht freilich partiell in sich widersprüchliche Konsequenz aus dieser antinomischen Situation ist die Überlegung eines Endes der Interpretation, eines Uninterpretierbar-Werdens von Musik schlechthin, mit der Kolisch, Schönberg – »Is performance necessary? (not the author, but the audience only needs it)« (Schönberg, Konvolut zur Theory of Performance, T75.01) – und Adorno seit der »Nachtmusik« aus den Zwanzigerjahren in unterschiedlicher Intensität gespielt haben: »Der Gedanke vom Absterben der Interpretation ist abzuleiten aus der Idee der wahren Interpretation und der grundsätzlichen Möglichkeit ihrer Realisierung.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/127.)

»... immer das Ganze vor Augen«. Beethoven-Interpretationen

Angesichts des Umstandes, dass auch in der Wiener Schule die Kompositionen Beethovens diejenigen waren, an welchen Fragen bezüglich der Aufführung generell verhandelt wurden, dürfte es nicht verwundern, wenn Kolisch, Steuermann und Adorno das mittlere der drei *Rasumowsky-Quartette* in das Zentrum ihrer Überlegungen während ihres gemeinsam veranstalteten Seminars »Neue Musik und Interpretation« bei den Darmstädter Ferienkursen im Jahre 1954 stellen, kann doch die bereits zitierte Notiz Schönbergs, er »spüre noch heute in jeder Wendung Beethovens das Neue«⁷³, für die Sicht der drei Schüler auch hier durchaus Gültigkeit beanspruchen. Weiters ist hierin ein bewusst gesetzter Kontrapunkt in der Hochphase des Serialismus zu erblicken:⁷⁴ Dem (jüngsten) *Altern der* (Philosophie der gealterten) *Neuen Musik* wird die (jung gebliebene) *Philosophie der* (ewig neuen) *Musik* Beethovens gegenübergestellt, in der die destruierte Musiksprache und alles ihr Anhängige nach wie vor Gültigkeit beanspruchen darf. Die Darmstadt-Kritik Adornos, die sich in seinem Vortrag über das »Altern der Neuen Musik«, der nur wenige Monate vor diesem Seminar im April 1954 im Süddeutschen Rundfunk gehalten wurde, in dem Vorwurf konkretisiert, die kompositionstechnischen Innovationen seien nicht auf der Basis des konkret musikalisch Gegebenen vollzogen und stünden dementsprechend – die Tradition lediglich abstrakt negierend⁷⁵ und nicht in sich »aufhebend« – in einem geschichtslosen Raum,⁷⁶ wird hier gleichsam stellvertretend an Fragen der Reproduktion abgehandelt. Hierbei wird also ein doppelter Traditionsbezug gegen die Darmstädter Komponisten in Stellung gebracht, der Bezug auf Beethoven direkt und der Bezug auf die Beethoven-Deutung der Wiener Schule, namentlich diejenige Schönbergs.

In diesem Seminar komme es, wie Adorno in einem Brief an Kolisch bemerkt, »am meisten [...] doch wohl darauf an, den Schülern klar zu machen, was strukturell-sinnvolles Interpretieren eigentlich heißt.«⁷⁷ In den Fragmenten

73 | Vgl. das bereits zitierte Manuskript Schönbergs über die »Kriterien des Wertes«, T41.04.

74 | In Hinsicht auf Fragen der Interpretationsgeschichte in Darmstadt vgl. Borio/Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Band 2, S. 119–187.

75 | Vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/150f., sowie Adorno, »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren«, XVI/657.

76 | Vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/162f.

77 | Brief von Adorno an Kolisch vom 4. Juni 1954, zit.n. der »Editorischen Nachbemerkung«, in: Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/383. Der Begriff des »strukturell-sinnvollen« Interpretierens ist hier vermutlich in Entgegensetzung zu einem »punktuell-sinnlosen« Interpretieren zu verstehen, welches sich wiederum durchaus analog zum »punktuellen Komponieren« in Darmstadt denken ließe, vgl. Pascal Decroupet, »Konzepte serieller Musik«, in: Borio/Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Band I, S. 305–311.

zu Beethoven und der Reproduktionstheorie finden sich nun einige Hinweise, in welche Richtung die auf Analyse aufbauende, »strukturell-sinnvolle Interpretation« des ersten Satzes von op. 59 Nr. 2 wohl gedacht werden könnte.⁷⁸ Der Anfang dieses Quartetts weist prima facie einmal mehr eine verblüffend simple tonale Struktur auf und könnte durchaus als ein weiteres Beispiel für die These Adornos herangezogen werden, Beethoven komponiere die Tonalität aus respektive die Tonalität sei »Thema wie Resultat« seines Komponierens.⁷⁹



Notenbeispiel 28 | L. v. Beethoven, Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2, I. Satz, Takte 1-8

Die die Tonalität markierende Quinte am Anfang dieses Quartettes werde selbst »thematisch«; der ganze Satz beschreibe, da auch das Seitenthema direkt mit dem Hauptthema verbunden sei, die »Geschichte dieses Themas«⁸⁰. Diese Geschichte – als eine »Geschichte der Einleitungsquint«⁸¹ – gelte es darzustellen und »nicht einfach: die Themen [zu] verdeutlichen«⁸²:

»Z. B. im ersten Takt muß die Oberstimme deutlich genug sein, um als Substrat der Geschichte aufgefaßt zu werden, aber nicht schon so deutlich, um das Resultat, das Thematischwerden, vorwegzunehmen, und die Schwierigkeit besteht darin, diese materiale Logik der Musik ins Mensurale zu übersetzen.«⁸³

78 | Hierzu auch bereits ausführlicher: Danuser, »»Zur Haut »zurückkehren««, S. 16-22.

79 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/40, sowie 82-96 und Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 78.

80 | Vgl. in Bezug auf Beethoven op. 59 Nr. 2 beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/35.

81 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, S. 35. Hierzu auch: »Analyse des 1. Satzes von op. 59,2. Der ganze Satz ist die Geschichte der Relation des 1. und 3. Taktes d.h. ihrer Identität. Sie wird erst in der Coda realisiert d.h. erst von der Coda aus ist der Anfang verständlich. Teleologie bei Beethoven: rückwirkende Kraft in der Zeit.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/114.) Vgl. in diesem Zusammenhang auch das faksimilierte Notenbeispiel in: Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/142.

82 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/142.

83 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/143.

Es wurde bereits auf den auffälligen Umstand innerhalb des musikanalytischen Diskurses der Wiener Schule hingewiesen, dass das konkrete musikalische Motiv immer in Bezug auf das gesamte Stück gedacht wird. Die Überlegung, vom Kleinsten ausgehend auf das »Ganze« zu schließen, ist ihrerseits umkehrbar: Die Anlage des gesamten Satzes, der die Geschichte eines Themas, eines einzelnen Motivs beschreibt, ist hier im Kleinsten, in dieser ersten Quinte, bereits angelegt, dem Ursprung wohnt bereits der Keim des Ganzen inne. Eine hiermit unmittelbar zusammenhängende Denkfigur zeichnet nun auch die Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion aus; auch hier geht es darum, am Einzelnen, Individuellen, das Gesamte, Allgemeine zu begreifen⁸⁴ und darzustellen:

»Zu kritisieren die Auffassung, als wäre die Wahrheit der Interpretation so gebaut, daß es im Ganzen stimmen muß und die Details, gewissermaßen als Luxus, *hinzutreten*. In der Kunst entscheidet das *kleinste* über die Totale: vgl. S. 41 – wie übrigens auch in der Philosophie.«⁸⁵

Wenn »strukturell-sinnvolles« respektive »integrales« Musizieren also heißen dürfte, den in der »mikrologischen« Analyse der »integralen Komposition« gewonnenen Befund musikalisch zur Darstellung zu bringen, ohne dabei die das

84 | Danuser weist in diesem Zusammenhang auf die enge Verbindung zu dem »mikrologischen Verfahren« Benjamins hin, das Adorno an diesem theoretischen Ort nicht nur *expressis verbis* übernimmt (vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/9), sondern im *getreuen Korrepetitor* gleichsam auch als Bedingung der Möglichkeit der wahren Interpretation benennt: »Das mikrologische Verfahren darf nicht als ein dem künstlerisch produktiven Entgegengesetztes verstanden werden. Walter Benjamin hat ›das Vermögen der Phantasie‹, als ›die Gabe, im unendlich Kleinen zu interpolieren‹ definiert. Das beleuchtet blitzhaft die wahre Interpretation.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/276.)

85 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/181, Hervorhebungen original. Der genannte Querverweis – »vgl. S. 41« – zielt auf eine Stelle in den Aufzeichnungen Adornos, die die Tragweite des Zusammenhangs von musikalischer Analyse und musikalischer Reproduktion erhellen könnte: »Zu Darstellung *neuer* Musik: es ist wohl, nächst der Verdeutlichung des ›roten Fadens‹, das wichtigste, daß *Identisches* als solches kenntlich ist. Ich hörte z.B. eine Aufführung von Bergs op. 3 (jetzt, April 1953, L. A.) in der in der Durchführung des 1. Satzes kurz vor dem Höhepunkt, infolge der Drängung, Takt 91f das 1/32 nach dem punktierten Achtel nicht zu erkennen war. Dadurch ging aber verloren, daß das Thema identisch ist mit der Gestalt des Cellos Takt 51-52 – und damit der Sinn der Durchführung und eigentlich des ganzen Satzes. Von *einer* Note, die unter den Tisch fällt, kann eine Formtotalität abhängen, und die übliche Darstellung neuer Musik besteht *nur* aus solchen Versäumnissen. Daher ist sie dann *mit Recht* unverständlich.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/98, Hervorhebungen original.)

Subkutane⁸⁶ überziehende »Haut« zu verletzen,⁸⁷ so verweist dies aus einer weiteren Perspektive auf das komplexe dialektische Verhältnis von musikalischer Analyse und musikalischer Reproduktion. An dieser Stelle offenbart sich die immanente Problematik der Metapher der »Röntgenphotographie« des Werks. Diese zielt mitnichten auf den Begriff einer nackten, gleichsam skelettösen Struktur, die in der Reproduktion hervorzukehren wäre, sondern es geht im Rahmen der Reproduktionstheorie Adornos stets um die dialektische Vermittlung der benannten Elemente des musikalischen Textes; weder das *Mensurale* noch das *Idiomatische*, geschweige denn das *Neumische*, sind mit dem Begriff eines röntgenphotographierbaren Skeletts kompatibel respektive deckungsgleich. In gewisser Weise manifestiert sich hier einmal mehr die prinzipielle Unauflösbarkeit des widerstreitenden Verhältnisses der drei Elemente des musikalischen Textes.

»Denn man könnte sehr ernst fragen: daß diese Zusammenhänge subkutan sind, gehört selbst zu ihrem Sinn: sie enthüllen, würde ihn verletzen d.h. schläge in Pedanterie um. Aber das wäre undialektisch gedacht, und die Logik der Musik ist die dialektische. Der ganze, unendlich feine, aber entscheidende Unterschied ist: ob durch die »Haut« (die bei Beethoven auch zum Komponierten gehört) das Subkutane *durchscheint* oder ob sie, als Phänomen anstelle des Wesens *hypostasiert* wird. Die ganze Aufgabe besteht darin, diesen Gedanken in die Sprache der Musik zu übersetzen. Zur Haut »zurückkehren«. Die als Erscheinung gewußte Erscheinung ist *objektiv* verschieden von der unreflektierten; dasselbe und nicht dasselbe, und in diesem Sinn ist die Darstellung von Musik dialektisch. Interpretieren heißt in der Erscheinung die Identität des Nichtidentischen, die Nichtidentität des Identischen verwirklichen.«⁸⁸

Von einer anderen Seite herkommend tritt an dieser Stelle darüber hinaus wieder die Antinomie des ästhetischen Scheins⁸⁹ in den Fokus des Interesses, sind doch hiermit Fragen aufgeworfen, die nach Adorno »das Zentralproblem der gesamten Theorie«⁹⁰ betreffen. Eingangs hatte ich angedeutet, dass Adorno im Rahmen seiner Reproduktionstheorie das Verhältnis von »Klang« und »Sinn« verhandelt, indem er auf den materialen Aspekt des musikalischen Textes im Gegensatz zu seinem Bedeuten insistierend verweist: Das »Ideal des Klan-

86 | Den hier zugrunde liegenden zentralen Begriff der »Subkutanität«, der für die Beethoven-Deutung Adornos generell von zentraler Bedeutung ist, leitet Adorno aus dem Brahms-Aufsatz Schönbergs her, vgl. auch Adorno, »Arnold Schönberg«, X.1/177.

87 | Vgl. Danuser, »Zur Haut »zurückkehren««, S. 16–22.

88 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/143, Hervorhebungen original.

89 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/159.

90 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/143; Marginalie zu oben zitiertem Fragment.

ges« und »nicht dessen Bedeutung«⁹¹ stehe in der »wahren Interpretation« im Vordergrund. Hierin manifestiert sich eine antihermeneutische Rettung des Scheins.⁹²

An dieser Stelle geraten wir an einen Punkt, an welchem einige der aufgeworfenen Fragen nicht weiter zu enträtseln sind: Einerseits treten – so konnten wir in Hinsicht auf den Spätstil Beethovens mit Adorno beobachten – die Strukturen des Komponierens (Tonalität, Sprache, Zeit) nackt zutage; dies habe ich partiell als einen Mechanismus der *Dekonstruktion* zu beschreiben versucht. Wenn Adorno aber andererseits in dem eingangs exponierten rätselhaftesten aller Beethoven-Fragmente zu dem Streichquartett Es-Dur op. 127 fragend notiert, ob dieses so klingen solle, »als wäre es nicht mehr komponiert«⁹³; wäre dies vermutlich mit dem Begriff der *Dekomposition* zu fassen und stünde im Zusammenhang mit dem zentralen Satz der *Ästhetischen Theorie*, der in konstellativer Bewegung die Antinomie des ästhetischen Scheins von einer anderen Seite beleuchtet, mitnichten jedoch des Rätsels Lösung zur Verfügung stellt: »Wahrheit hat Kunst als Schein des Scheinlosen.«⁹⁴

91 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/13.

92 | Vgl. – einem Hinweis von Danuser folgend – in diesem Zusammenhang auch einen frühen *Musikalischen Aphorismus*, den Adorno als ersten einer unter dem Titel »Motive V: Hermeneutik« versammelten Aphorismenfolge im Jahre 1930 im *Anbruch* publizierte und der sich mit genau dieser Frage auseinandersetzt, vgl. Adorno, »Musikalische Aphorismen«, XVIII/19f.

93 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/223.

94 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/198f.

Epilog: Ist Musikästhetik heute noch möglich?

»Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik
im Augenblick ihres Sturzes.«¹

Wenngleich Jean Paul mit seiner Beobachtung, dass es von nichts so wimmele wie von Ästhetik(e)r(n), auch in unseren Zeiten durchaus Gültigkeit beanspruchen darf, ist nichtsdestotrotz gleichzeitig auch an der Feststellung festzuhalten, dass es um die Ästhetik im Allgemeinen und die Musikästhetik im Besonderen momentan alles andere als gut bestellt ist. Nicht selten wird nunmehr das postmoderne Denken als Lösung aller Probleme gefeiert, und zwar in musikästhetischer Hinsicht als Lösung genau derjenigen Probleme, die die demzufolge als modern rubrizierte Musikästhetik Adornos hinterlassen habe; auch die Geschichte der postmodernen Musikästhetik – sofern es eine solche überhaupt gibt² – könnte somit in weiten Teilen als eine Geschichte der Kritik an Adornos musikästhetischem Projekt gelten.

Von der Notwendigkeit und der Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, das postmoderne Denken begrifflich adäquat fassen zu wollen; nachdem aber die heftig geführten Grabenkämpfe mittlerweile ein wenig sich beruhigt haben, lassen sich vielleicht *aequo animo* einige Tendenzen schlaglichtartig resümieren. Zentrum des Interesses bildet hierbei die Frage, wie der Diskurs, den wir üblicherweise »Musikästhe-

1 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/400.

2 | Eine postmoderne Musikästhetik, die diesen Namen wahrhaft verdiente, ist meines Erachtens noch nicht formuliert; das, was man in diesem Zusammenhang allenfalls namhaft machen könnte, ist die Quersumme einiger mehr oder weniger verstreuter Überlegungen, Aufsätze und Studien.

tik« nennen, heute noch möglich sei und welche Rolle dabei das postmoderne Denken spielen könnte.³

Auszugehen wäre in diesem Zusammenhang davon, dass aus postmoderner Perspektive die »Verschiebung« von einer Moderne zu einer Postmoderne alle Zentralbegriffe des Denkens, Wissens und Handelns ergreift: War die Vernunft in der Moderne universal verfasst, so erscheint sie – oder das, was nunmehr an ihre Stelle treten soll – in der Postmoderne kontextualisiert und topologisch wie chronologisch diversifiziert. Legte die Moderne eine objektive Wahrheit zugrunde, so ist in der und durch die Postmoderne die unumstößliche und universale Geltung beanspruchende Gewissheit gewachsen, dass Wahrheit nur eine konstruierte darstellen könne, die stets auf bestimmte (Macht-)Diskurse bezogen sei; man hat sich angewöhnt, nicht mehr von Wahrheit, womöglich – singulare horribile – von *der* Wahrheit zu sprechen, sondern redet jetzt je nach diskursiellem Zusammenhang ganz pragmatisch von Gültigkeit, Richtigkeit, Angemessenheit oder Stimmigkeit, von Begriffen also, die von vornherein nicht mehr einen totalitären Anspruch anmelden können und wollen. War die Moderne überdies von dem Bewusstsein einer Einheit der – zumeist fortschreitenden, mitunter jedoch auch regredierenden – Geschichte getragen, so hat sich nicht zuletzt durch den Hinweis auf das »Ende der großen Erzählungen« die *eine* Gewissheit in den Köpfen verfestigt, man könne nur noch von einer Vielzahl von miteinander verzahnten, netzwerkartig zusammenhängenden Geschichten, Serien und Tableaus sprechen, der Singular verböte sich im Zusammenhang mit dem Begriff »Geschichte« aber ebenso wie in den vorangehend erwähnten Kategorien; die Möglichkeit eines geschichtslosen Zustandes im Sinne der schwärzesten aller Spielarten der Postmoderne, der *Posthistoire*, schwebt hierbei als Damoklesschwert über allem Denken und Handeln.

Ebendiese Unterschiede, die aus der Perspektive des postmodernen Denkens von einer emphatischen Sicht auf eine positiv begrüßte Pluralität und He-

3 | Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf einen Gedankengang, den ich im Rahmen eines Vortrages über die »Notwendigkeit und die Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik« an der Universität Mozarteum in Salzburg zur Diskussion gestellt habe. Dieser Vortrag im November 2007 war Teil einer Vortragsreihe zur Frage nach der *Musikalischen Postmoderne*, der eine vorbereitende Arbeitstagung im Dezember 2006 vorausging. Weitere Vortragende dieser Ringvorlesung respektive Teilnehmer der Arbeitstagung waren Klaus Ager, Nikolaus Bacht, Johannes Bauer, Regina Busch, Claudia Jeschke, Reinhard Kapp, Adriana Hölszky, Claus-Steffen Mahnkopf, Christian Ofenbauer, Jürg Stenzl und Matthias Vogel. Dieser Diskussionsrunde verdanke ich wertvolle Hinweise.

Im Folgenden verzichte ich auf den Nachweis jeder einzelnen postmodernen Formulierung oder jedes einzelnen modernen Gedankengangs, dies findet sich fußnotenbeschwert bereits größtenteils in Urbanek, *Spiegel des Neuen*. Freilich enthalten die nunmehr hier verfolgten Überlegungen Argumente, die das dort Ausgeführte radikal in Frage zu stellen imstande wären.

terogenität grundiert sind, müssten sich – wollte man von einer wahrhaft post-modernen Musikästhetik sprechen – naturgemäß auch in denjenigen Begriffen spiegeln, die bislang als konstitutive dieser Disziplin gelten durften: Sowohl der Autor, der wie Gott und die Vernunft schon seit Jahren nicht mehr unter den Lebenden weilt, als auch das Werk, das es nicht mehr gibt, weil es als Meta-Text in einem unendlichen Gewebe von Zitaten aufgelöst wurde, sowie letztlich das Material, das in pluraler und heterogener Diversifizierung seiner fortschrittlich-fortschreitenden Tendenz vollends verlustig gegangen ist, können nicht mehr als universale Einheits-Begriffe gelten, sondern wären nunmehr ebenfalls kontextualisiert, fragmentiert und plural verfasst zu denken.

Von der doppelten Unmöglichkeit der modernen Musikästhetik

Von der doppelten Notwendigkeit der postmodernen Musikästhetik

Die *Notwendigkeit* einer postmodernen Musikästhetik als einer Musikästhetik, die quasi den Staffstab von der modernen Musikästhetik übernimmt, um den Werken des fortschreitenden Komponierens adäquat gegenüberstehen zu können, lässt sich meines Erachtens aus dem verschiedentlich konstatierten Scheitern der modernen Musikästhetik und der Nicht-Adäquanz des modernen ästhetischen Instrumentariums in Bezug auf einen beträchtlichen Teil der neueren und neuesten Musikproduktion recht plausibel ableiten. Diese Debatte ist in musikästhetischer Hinsicht wesentlich von einer Kritik an Adorno getragen; im Zentrum der anhaltenden Kritik der Musik(wissenschaft) stand hierbei insbesondere das der Kategorie des musikalischen Materials inhärente Kriterium eines notwendigen und unilinearen Fortschritts innerhalb seiner ästhetischen Theorie. Nicht selten wird in diesem Zusammenhang für die Musik die Grenze zwischen Moderne und Postmoderne als Grenze der Gültigkeit ebendieses Theorems definiert und die künstlerische Verabschiedung von Adornos Material-Konzeption respektive von dessen geschichtsphilosophischer Fundierung als Verabschiedung der Moderne gedeutet.⁴

Adornos Kriterium eines unilinearen Materialfortschritts birgt in Bezug auf unsere Fragestellung nun zwei entscheidende Aspekte, an denen sich die Kritik gleichermaßen entzündete: Zum einen führt die von Adorno angenommene Fortschrittstendenz in strenger Konsequenz zu dem zentralen Theorem, dass nur der je avancierteste Stand der Materialentwicklung das jeweils für den Komponisten konkret verfügbare musikalische Material darstelle.⁵ Alle übrigen materialen Konstellationen gehen – so Adorno – in einen »Kanon des Verbotenen«⁶ über, dessen kompositorische Verwendung nicht nur illegitim, sondern schlicht

4 | So auch die problematische Prämisse in Urbanek, *Spiegel des Neuen*.

5 | »Der fortgeschrittenste Stand der technischen Verfahrensweise zeichnet Aufgaben vor, denen gegenüber die traditionellen Klänge als ohnmächtige Clichés sich erweisen.« (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/40.)

6 | Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/40.

»falsch«⁷ sei. In der diesbezüglichen Referenzstelle aus der *Philosophie der neuen Musik* spiegelt sich eine moderne Argumentationsstruktur par excellence wider; indem die jeweilige Verfügbarkeit des musikalischen Materials nicht potentiell, sondern normativ bestimmt wird, resultiert hieraus eine explizite Kategorie ästhetischer Wertung.⁸ Zum anderen manifestiert sich in der und durch die Betonung der Unilinearität ein Verbot der Verwendung heterogenen Materials und damit eine dezidierte Abwehr künstlerischer Vielfalt innerhalb der Materialebene:

»Die gegenwärtige Mannigfaltigkeit aber ist nicht die des Reichtums kommensurabler, auf gleichem Niveau voneinander sich abhebender Produkte sondern eine von Disparatem. Sie verdankt sich der Inkonsequenz. [...] Solcher Reichtum ist falsch, und ihm hat das Bewußtsein zu widerstehen, nicht ihm nachzulaufen.«⁹

Diese Apodikta Adornos können – so müssen wir in der Reflexion gegenwärtigen Komponierens wohl konzedieren – heute keine unmittelbare Relevanz mehr beanspruchen.¹⁰

Nicht zuletzt an den Versuchen, das Theorem der einsträngigen Fortschritts-tendenz des musikalischen Materials zu aktualisieren und damit für eine musikästhetische Theorie zu retten, indem die Unilinearität – dem Materialbefund heterogener Pluralität entsprechend – in eine Multilinearität aufgelöst werden soll,¹¹ wird jedoch deutlich, welch zentrale Stellung der Kategorie des musikalischen Materials bei Adorno zukommt. Die Konsequenzen für das musikästhetische Denken Adornos, die derartige Versuche nach sich zögen, sind mehr als prekär, geriete doch die theoretische Systematik Adornos bereits allein durch die Verabschiedung des Theorems der Einsträngigkeit des Materialfortschritts entscheidend mehr ins Wanken, als dies zunächst den Anschein hatte: Ein in verschiedene Stränge ausdifferenziertes Material ginge seiner zwingenden Notwendigkeit verlustig; wenn von *einer* Tendenz des Materials schlechterdings nicht mehr zu reden wäre, entbehrte es seiner geschichtlichen Eigendynamik und Eigenlogik. Eine Modifikation des Materialbegriffs im Sinne einer bloßen Verschiebung von einer *Unilinearität* zu einer *Multilinearität* hätte in letzter Konsequenz also die theoretische Obsoleszenz der ästhetischen Kategorie des

7 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/40. Bereits an der zugrunde gelegten Begrifflichkeit ist zu ersehen, dass hier ein modernes Konzept offensichtlich noch als vollständig tragfähig erachtet wurde; ohne genau ein Konzept von »Richtigkeit« ist von »Falschheit« schlechterdings nicht zu reden, die Apodiktizität duldet hier schlechterdings keinen wie auch immer gearteten Relativismus.

8 | Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/39ff.

9 | Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/177, vgl. auch Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, XII/14f.

10 | Hier wäre musikalische Konkretion vonnöten; dies freilich würde erneut den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

11 | Vgl. beispielsweise Kager, »Einheit in der Zersplitterung«, S. 107f.

Materials zur Folge, was notwendigerweise auch einen Abschied von grundlegenden Konstellationen der Ästhetik Adornos implizierte: Die Idee einer geschichtsphilosophischen Fundierung, die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Dechiffrierung von Musik und die hoch greifende Utopie der Versöhnung, die alle in einem direkten Verweisungszusammenhang mit der Materialdiskussion stehen, verlören mit einem Schlage ihre (musikalische) Grundlage; was als Rettung der ästhetischen Theorie Adornos intendiert war, versetzte ihr – mithin eine unüberschreitbare Grenze einer modernen Musikästhetik benennend – *no-lens volens* den endgültigen Todesstoß.

Die Grenze, um die es sich hier dreht, ist nun aber nicht, wie vielleicht zu vermuten wäre, eine rein historische, dergestalt, dass man davon ausgehen könnte, die moderne Ästhetik Adornos vermöge genau diejenigen künstlerischen Tendenzen und Phänomene, die *nach* ihrer Formulierung entwickelt wurden, allein aus chronologischen Gründen nicht mehr adäquat zu reflektieren. Vielmehr ist sie, wie Peter Bürger ausgehend von seiner *Theorie der Avantgarde* aufgewiesen hat, bereits Adornos Moderne-Konzept selbst immanent. Bürger macht anhand der Beobachtung der historischen Avantgardebewegungen – namentlich des Surrealismus und des Dadaismus – deutlich, dass die These der Einsträngigkeit des Materialfortschritts bereits in Zeiten, die wir durchaus noch der Epoche der Moderne zurechnen dürfen, sowohl in Bezug auf die Geltung ihres Fortschrittsparadigmas als auch in Bezug auf die Geltung ihres Purismusparadigmas frag- und kritikwürdig sei.¹² Die ausschließliche Thematisierung eines eingeeigneten Kanons bei Adorno ist jedoch mitnichten zufällig, sondern gehorcht einer bestimmten theoretischen Absicht: Es sei, so Bürger, in der vehementen theoretischen Abwehr der hereinbrechenden historischen Avantgardebewegungen der systematisch verankerte Versuch zu sehen, eine puristische, den Paradigmen des Fortschritts und der souveränen Autonomie des Kunstwerks verpflichtete Moderne zu wahren; dies schlägt Bürger vor als »Anti-Avantgardismus« Adornos zu bezeichnen.¹³ Wenn wir mit Bürger überdenken, welcher Art die Angriffe waren, die die Avantgarde gegen die puristische Moderne führte, lässt sich die immanente theoretische Notwendigkeit, diese Tendenzen abzuwehren, aus der Sicht der modernen Ästhetik besser theoretisch verorten. Avantgardistischen Konzepten liegt ganz im Gegensatz zu Konzepten der puristischen Moderne neben einer fundamentalen Kritik am Werkbegriff und der Forderung, die Kunst ins Leben zurückzuführen, was als Angriff auf die souveräne Autonomie der Kunst (z.B. Einbeziehung des Zufalls) gedeutet werden kann, eine abso-

12 | »Adornos Ästhetik«, so Peter Bürger, könne »Gegenwärtigkeit im emphatischen Wortsinn nicht mehr beanspruchen«, da sie Kunstwerke, die außerhalb ihres engen »Kanons großer Werke« liegen, nicht adäquat ästhetisch zu reflektieren vermöge (Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, S. 128).

13 | Vgl. zu dieser Deutung, die Bürger ausgehend von seiner *Theorie der Avantgarde* in einigen Arbeiten sukzessive weiterentwickelt hat, summarisch Bürger, »Der Anti-Avantgardismus in der Ästhetik Adornos«, in: Bürger, *Das Altern der Moderne*, S. 31-47.

lute Missachtung der Tendenz des Materials zugrunde. Das Material ist für den Avantgardisten ein anzuwendendes, es stehen ihm – imaginierte man dies für den Bereich der Musik, welche freilich in den historischen Avantgardebewegungen keine allzu große Rolle spielte –, anders als Adorno dies für die Moderne reklamiert, sehr wohl *alle* Tonkombinationen zur Verfügung, er fühlt sich nicht dem Zwang eines Materials unterworfen, sondern verfügt gewissermaßen frei darüber: Rückgriffe auf traditionelle Elemente und die Verwendung heterogener Materialschichten (z.B. Montage) zeichnen somit ein Gegen-Bild der Moderne, welches eben nicht als ihre radikale Weiterführung oder ihre Überbietung zu interpretieren wäre. Der Avantgardist behandelt das ihm vorliegende Material letzten Endes ungeachtet seines geschichtlichen Zusammenhangs; in der Terminologie Adornos: in abstrakter Negation der das Material konstituierenden Tradition. Dass dergestalt von einer einsträngig-linearen Geschichte des Materials nicht mehr ausgegangen werden könnte, dürfte ebenso evident sein wie die sich hieraus für die ästhetische Theorie Adornos ergebende theoriearchitektonische Notwendigkeit eines ästhetischen »Anti-Avantgardismus«. Wiewohl der Darmstädter Serialismus mit Bürgers Avantgarde-Begriff kompatibel ist,¹⁴ gibt es durchaus zentrale Motive, die dem »Anti-Avantgardismus« Adornos und seiner Darmstadt-Kritik gleichermaßen zu Eigen sind.

Es lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die moderne Musikästhetik nicht nur in chronologischer Hinsicht an Grenzen stößt, sondern dass ihr in der Abwehr der historischen Avantgardebewegungen immanente theoretische Begrenzungen eignen, die in diesem Falle von Adorno zwar bewusst gesetzt wurden, deswegen jedoch nicht minder fragwürdig sind. Es ergibt sich an dieser Stelle ein Selbstwiderspruch der modernen Musikästhetik, der aus der Gleichzeitigkeit ihres holistischen Anspruches und der Notwendigkeit, widerstreitende, heterogene Bereiche – die Avantgarde ist bekanntlich nicht der einzige abzuwehrende Bereich – als theorieunfähig ausschließen zu müssen, unmittelbar resultiert. Vermutlich aus diesem Grunde ist die ästhetische Theorie Adornos immer noch an einer äußerst empfindlichen Stelle getroffen, wenn man ihr angesichts der fehlenden musikästhetischen Reflexion der Popularmusik ihre theoretische »Exklusivität« vorhält.¹⁵

Weiters führt die immanente Kritik der Moderne, wird sie mit unerbittlicher negativistischer Konsequenz durchgeführt, an einen theoretischen Ort, an welchem die Moderne notwendig sich selbst überschreiten muss. Ebendies lässt sich beispielsweise an der Diskussion um das Altern der Neuen Musik zeigen, welche bei Adorno genau besehen das Altern der Moderne selbst in den Blick nimmt. Wie bereits erwähnt, argumentiert Adorno hier – und das halte ich im Rahmen seiner musikästhetischen Theorie trotz der inhärenten Stringenz dieser Argumentation für äußerst erstaunlich – mit der Möglichkeit, dass das ständig weiter ausdifferenzierte, fortwährend fortschreitende Material tatsächlich

14 | Vgl. hierzu meine Begründung in Urbanek, *Spiegel des Neuen*, S. 15-19.

15 | Vgl. neuerdings Wellmer, »Über Negativität und Autonomie der Kunst«, S. 256-278.

an sein Ende gelangen und damit tatsächlich eine absolute Grenze des Materialfortschrittes erreicht werden könne.¹⁶ Freilich holt er dies – sich gleichsam selbst wieder zur Raison rufend – sogleich mit dem Hinweis wieder ein, man müsse sich dann eben der Weiterentwicklung anderer Bereiche widmen, *aber*: Was hieße es denn tatsächlich für die Systematik seiner ästhetischen Theorie, wenn das musikalische Material an sein absolutes Ende gelangt wäre? Verlöre es damit nicht in gleicher Weise wie der oben skizzierte, notwendig scheiternde »Rettungsversuch« seine geschichtliche Fundierung und damit alles an ihr Anhängige? Schrammt Adorno hier nicht bereits haarscharf an dem Zustand einer musikalischen Posthistoire vorbei?

Von der doppelten Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik

Von der doppelten Notwendigkeit einer modernen Musikästhetik

Im Anschluss an die *Notwendigkeit* einer postmodernen Musikästhetik, die ich aus einem Scheitern der modernen abzuleiten vorgeschlagen habe, möchte ich nunmehr mit einer gewissen Lust am Paradoxon auch die gleichzeitige *Unmöglichkeit* einer postmodernen Musikästhetik behaupten. Auch diese lässt sich in mindestens zweifacher Perspektive benennen, zum einen in Bezug auf ihr Verhältnis zu einer modernen Musikästhetik, zum anderen anhand eines inneren Widerspruchs, in welchen sich ein radikales postmodernes Denken notwendigerweise selbst verstrickt.

In luzider Art und Weise wird das formale Verhältnis von Moderne und Postmoderne bei Gianni Vattimo thematisiert. Wie Adorno charakterisiert Vattimo die Moderne als allumfassendes Projekt, welches durch die universale Idee einer kritischen *Überwindung* gekennzeichnet sei. Da all ihre Charakterisierungen letztlich auf das Phänomen des Neuen rückführbar sind, könne eine sich von einer so verstandenen Innovations-Moderne absetzende, auf diese folgende »Epoche« nun nicht einfach als neue Epoche nach der Moderne gedacht werden, »aus dem einfachen Grunde« – so das bestechende Argument Vattimos –, dass »man dann immer noch ein Gefangener der diesem Denken eigenen Logik der Entwicklung geblieben wäre«¹⁷. Die Postmoderne kann also mitnichten als eine Epoche *nach* der Moderne gedacht werden, sondern impliziert eine *Auflösung* der für die Innovations-Moderne konstitutiven Kategorien, die im Gegensatz zu der modernen *Überwindung* im Sinne einer *Verwindung*¹⁸ zu denken ist. An dieser Stelle ergibt sich eine gleichsam formale Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik, die gewissermaßen als »neue« Musikästhetik die moderne abzulösen sich anschickt: Wenn die Postmoderne die Absage an die Kategorie

16 | Vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/155.

17 | Vattimo, *Das Ende der Moderne*, S. 6.

18 | Vgl. zu einer Charakterisierung und einer Herleitung dieses für das »schwache Denken« Vattimos zentralen Begriffes seine Lektüre der Nietzsche-Lektüre Heideggers in: Vattimo, *Das Ende der Moderne*, S. 63ff. und besonders S. 178ff.

des Neuen und der fortschreitenden Entwicklung impliziert, so kann eine postmoderne Musikästhetik ihre eigene Notwendigkeit nicht damit begründen, dass die alte (moderne) Musikästhetik dem neuen Komponieren nicht mehr adäquat gegenüberstehe und von daher einer Er-Neuerung bedürfe.

Die Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik ließe sich darüber hinaus in einer zweiten Hinsicht benennen. Eines der zentralen Merkmale bei unserer orientierenden Verständigung über das Verhältnis von Moderne und Postmoderne war die unterschiedliche Bewertung, die unterschiedliche Funktion und der unterschiedliche Status von Einheit und Pluralität sowie von Identität und Differenz. Obwohl ästhetische Implikationen in der letztlich auf eine politische Ethik zielenden Problematisierung der Diskursgerechtigkeit scheinbar nur eine untergeordnete Rolle spielen, ist in diesem Zusammenhang Jean-François Lyotards sprachphilosophisches Hauptwerk *Der Widerstreit* auch für unsere Überlegungen von unmittelbarer Relevanz. Das hier in den Blick genommene Denken einer absoluten Differenz und radikalen Pluralität stellt eine theoretische Extremposition dar, die in gleichbleibender Richtung zu überschreiten schlechterdings unmöglich erscheinen muss: Übergänge und Verbindungen zwischen Heterogenem besitzen in diesem Denken keinen Ort, die radikale Pluralität, für die Lyotard in direkter Entgegensetzung zu Habermas votiert, ist auf keine Einheit mehr rückführbar. Die Situation des Widerstreits, die sich genau dann ergibt, wenn zwei Diskurse sich widersprechen, ist hier per definitionem unauflösbar, da jeglicher Rekurs auf eine Meta-Ebene, welcher den Widerstreit quasi von oben herab zu schlichten vermocht hätte, ausgeschlossen wird, fügt er doch in der Verletzung der inhärenten Diskursregeln eines oder beider Diskurse diesem oder gar beiden Unrecht zu.¹⁹ Nun ließe sich aber scharfsinnig einwenden, dass in einem Denken einer solch radikalen Differenz auch die Situation des Widerstreits gar nicht denkbar sei, da es, um die Existenz eines Widerstreits überhaupt bezeugen zu können, wenigstens minimaler Übergangsmöglichkeiten bedürfe. Aus genau diesem Grund führt Lyotard in Rückgriff auf Kants *Kritik der Urteilkraft* eine gleichsam unabhängige Instanz ein, die zwischen den widerstreitenden Diskursen vermittelt.²⁰ An dieser Stelle manifestiert sich aber aus noch scharfsinnigerer Perspektive eine prekäre Ambivalenz: Einerseits ist eine *absolute* Meta-Instanz mit Lyotards grundlegender Prämisse unvereinbar, andererseits wurde eine solche von Lyotard in seiner theoretischen Praxis bereits als Fixpunkt verankert, da allein das Feststellen der Faktizität heterogener Diskurse eine übergeordnete Meta-Ebene unmittelbar notwendig gemacht hatte. Es ergibt sich demnach innerhalb der Überlegungen von Lyotard das Paradoxon, dass er zwar für eine radikale Pluralität plädiert, dies aber letztlich von der Warte einer ihr zugrunde liegenden Einheit unternehmen

19 | Vgl. Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 9. Dieser Ausschluss der Meta-Ebene ist eine direkte und notwendige Konsequenz der These vom Ende der großen Erzählungen, vgl. Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 112, und Lyotard, *Der Widerstreit*, besonders S. 226.

20 | Vgl. Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 218.

muss.²¹ Der von Lyotard als Ausweg für diese Aporie angebotene Vorschlag, die philosophische Reflexion als denjenigen Diskurs zu definieren, welcher auf die Ipseität der jeweils anderen Diskurse altruistisch sich beziehe,²² kann in unserem Zusammenhang das brisante Problem der Konnexionslosigkeit nur an der Oberfläche einer scheinbaren Auflösung zuführen; das postmoderne Denken einer pluralen Heterogenität und radikalen Differenz begibt sich in dieser von Lyotard vertretenen Radikalität, welche dann aber quasi modern integrierend überwölbt wird, in letzter Konsequenz in einen Widerspruch, den es selbst nicht mehr auflösen kann, mit einem Wort: Ein solch radikales Differenz-Denken vertritt eine zu starke Position, die es aber aufgrund ihrer zu schwachen Begründung nicht einlösen kann.

Dies möge an dieser Stelle genügen, um von einer mindestens zweifachen Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik sprechen zu können, zum einen in Hinblick auf ihr Verhältnis zur Moderne – eine postmoderne Musikästhetik als *neue* Musikästhetik nach der Moderne ist nicht möglich, verbliebe man doch genau damit in dem Argumentationszirkel der Moderne – und zum anderen in Hinblick auf einen Selbstwiderspruch, dem eine postmoderne Musikästhetik sich aussetzte, wenn sie – wie es in einem postmodernen Denken konsequenterweise angezeigt wäre – eine radikal gedachte Differenz bar jeglicher Rekursmöglichkeit auf eine zugrunde liegende Einheit zu ihrem Ausgangspunkt machte.

Zeitgemäße Musikästhetik? Drei fragmentarische Thesen

Erstens. Eine *zeitgemäße Musikästhetik*, die sowohl der Notwendigkeit als auch der Unmöglichkeit einer postmodernen Musikästhetik Rechnung zu tragen hätte, ist meines Erachtens heute nur möglich, wenn sie – teilweise wider besseres postmodernes Wissen – an grundlegenden Paradigmata der Moderne als einem Projekt der Aufklärung festhielte. Diese – ihrerseits freilich nicht minder »unmöglich« – wären nicht einfach unhinterfragt zu übernehmen, sondern nach wie vor in bestimmter Negation *aufzuheben*; nicht jedoch im Sinne einer postmodernen Verwindung ihrer radikalen Auflösung zuzuführen. Eine zeitgemäße Musikästhetik müsste sich den kritischen Stachel der Postmoderne zunutze machen, aber nicht als absolute Negation durch ihr vermeintlich Anderes, sondern im Sinne einer Selbstaufklärung der Moderne über ihre eigenen Begrenzungen.

21 | Auf der Basis des rhizomatischen Denkens, das Gilles Deleuze und Félix Guattari vorgestellt haben, wäre das Denken Lyotards deshalb auch konsequenterweise als »modernes« zu bezeichnen, vgl. Deleuze/Guattari, *Rhizom*.

22 | Vgl. Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 168 und S. 13.

Zweitens. An genau dieser Stelle könnte wiederum Theodor W. Adorno ins Spiel gebracht werden; einmal mehr wäre heute aus den Brüchen, Inkonssequenzen und Aporien seiner ästhetischen Theorie zu lernen, in die sie sich sehenden Auges begibt und die mitunter als notwendige Antinomien ungelöst stehen gelassen werden. Das, was ich eingangs als Hoffnung in Bezug auf die Lektüre der Beethoven-Fragmente exponiert habe, lässt sich nun in Hinblick auf die Chance, durch eine stereoskopische Lektüre der Beethoven-Fragmente aus den rigiden (Selbst-)Beschränkungen der modernen Musikästhetik Adornos herauszufinden, partiell präzisieren. Zuallererst ist darauf zu verweisen, dass das in zahlreichen Fragmenten zu beobachtende Ineinandergreifen von analytischen, hermeneutischen, geschichtsphilosophischen und systematischen Zugängen gleichsam in Hinsicht auf die ihnen zugrunde liegenden Verstehens-, Reflexions- und Erkenntnisvollzüge ein Abbild desjenigen Bildes zu geben scheint, das einem *ästhetischen Spiel* im Sinne Sondereggers durchaus nahe kommen dürfte. Weiters ergibt sich auf der Basis der Beethoven-Fragmente die Möglichkeit, das Thema der musikalischen Sprache, dem im Verhältnis von neuer und traditioneller, von tonaler und atonaler Musik auch heute noch eine zentrale Bedeutung beizumessen ist, in Hinblick auf die musikästhetische Theorie Adornos neu zu reflektieren und aus ihrer dialektisch erstarrten Sackgasse herauszuführen, in welche sie sich im Zuge der Darmstadt-Kritik hineinmanövriert hatte. Darüber hinaus erwächst aus der Konfrontation der Beethoven-Fragmente mit den *Gesammelten Schriften* die Möglichkeit, in einer musikphilosophischen Diskussion derjenigen dialektisch verzahnten Paradigmata musikalischer Zeitgestaltung, die Adorno an einigen Werken Beethovens exemplifiziert, auch andere Formen der musikalischen Zeitgestaltung als ästhetisch sinnvolle Artikulationsweisen zu etablieren und als adäquate Kategorien in eine Musikästhetik sinnvoll zu integrieren.

Drittens. Ein tragfähiger musikästhetischer Begriff des musikalischen Sinns, auf welchen sowohl die Diskussion der musikalischen Sprache als auch der musikalischen Zeit gleichermaßen zielen und der sich als der geheime Fluchtpunkt des Beethoven-Buches erweist, hätte sich in dem Kraftfeld zwischen *Klang* und *Sinn* und der sich stets durchkreuzenden Tendenzen einer irreduziblen *Sinnkonstitution* und *Sinnsubversion*, insbesondere mit den an einigen späten Kompositionen Beethovens zu beobachtenden Tendenzen der *Dekonstruktion* und der *Dekomposition* auseinanderzusetzen.

In diesem Zusammenhang ist die von Adorno allerorten beschworene Beziehung des musikalischen Sinns zur Wahrheit zu reflektieren, und zwar nicht nur in Hinblick auf seine prozessuale Bestimmung der Wahrheit²³ und die von

23 | »Wahrheit ist werdende Konstellation [...]. Daß kein philosophisches Denken von Rang sich resümieren läßt, daß es den üblichen wissenschaftlichen Unterschied von Prozeß und Resultat nicht akzeptiert – Hegel hat, wie man weiß, die Wahrheit als Prozeß und Resultat in eins sich vorgestellt – das übersetzt jene Erfahrung ins Handgreifliche.« (Adorno, »Anmerkungen zum philosophischen Denken«, X.2/604.) Die Nähe dieser Überlegung zu der musikalischen Prozessualität,

Benjamin übernommene Rede von einem »Zeitkern der Wahrheit«²⁴, sondern in besonderem Maße auch in Hinsicht auf das Verhältnis der Wahrheit der Kunst zu dem Spiel der Kunst, das sich in einem Spiel permanenter Durchkreuzungen von materialen, formalen und hermeneutischen Vollzügen manifestiert. Ebendiese Verknüpfung von Wahrheit und Spiel ist auch im Rahmen von Adornos Denken zentral; wenn er in seiner *Vorlesung über Negative Dialektik* konstatiert, dass »es ohne Spiel etwas wie Wahrheit überhaupt nicht gibt«²⁵, so dürfte dies auch für den Bereich der Kunst Relevanz besitzen.

Der Bezug der Kunst auf Wahrheit, welche auf dieser Basis als Wahrheit des Spiels der Kunst mit der Wahrheit²⁶ präziser gefasst werden könnte, ist dergestalt nicht mehr im Sinne eines »Wahrheitsgehaltes der Kunst« als starre Eigenschaft des Kunstwerks zu begreifen, sondern in der ästhetischen Erfahrung selbst zu verorten. Die eingangs exponierte fundamentale Kritik Bubners verliert an dieser Stelle somit mit einem Schlag ihren Hauptangriffspunkt. Der Wahrheitsbezug ist – bezogen auf seine unhintergehbare Relevanz für das Kunstwerk *und* für die ästhetische Erfahrung – (nach wie vor) konstitutiv für die Ästhetik schlechthin; die Alternative zwischen einer Werkästhetik und einer Erfahrungsästhetik stellt sich, diese beiden Argumentationslinien mithin bereits im Kern in Hinsicht auf ihren Wahrheitsbezug verknüpfend, schlichtweg als falsche Alternative heraus.

Zweitens. Ungeachtet vermeintlicher Grenzziehungen zwischen einem modernen und einem postmodernen Denken könnte auf diese Weise eine zeitgemäße Musikästhetik in einem »Dialog« zwischen Adorno, Gadamer und Derrida ihren Ausgangspunkt finden, um dergestalt gleichermaßen kritische, hermeneutische und dekonstruktive Aspekte, die als konstitutive Motive sowohl für das Kunstwerk als auch für die ästhetische Erfahrung auszumachen sind, sinnvoll in die Theoriebildung integrieren zu können. Eine offene Lektüre des Frag-

die an den Werken des mittleren Beethoven auszumachen war, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Vgl. auch die apodiktische Feststellung in der *Ästhetischen Theorie*: »Wahrheit ist einzig als Gewordenes.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/12.)

24 | »Entschiedene Abkehr vom Begriff der »zeitlosen Wahrheit« ist am Platz. Doch Wahrheit ist nicht – wie der Marxismus es behauptet – nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steht, gebunden.« (Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V.1/578.) Vgl. hierzu auch Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, NaS IV.16/71.

25 | Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik*, NaS IV.16/133.

26 | Vgl. Sonderegger, »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«. Dass der Wahrheitsbezug auch für eine dekonstruktivistische Position wie diejenige Derridas irreduzibel ist, zeigt Sonderegger in einer brillanten Lektüre der Lektüre der Lektüre des Pantomimen-Librettos *Pierrot Assassin de sa Femme* in Mallarmés *Mimique* in Derridas *La double séance*. Der Wahrheitsbezug der Kunst wird hier von Derrida gleich zu Beginn programmatisch exponiert, vgl. Derrida, »Die zweifache Séance«, in: Derrida, *Dissemination*, S. 197ff.

ment gebliebenen Beethoven-Buchs könnte hier als Modell dienen, ohne dass Adorno deshalb freilich zu einem postmodernen Theoretiker *avant la lettre* erklärt werden müsste.

Erstens. Eine diesem Lektürevorschlag folgende Musikästhetik wäre nach wie vor dem unvollendeten, per definitionem unvollendbarem Projekt der Aufklärung verpflichtet. Das freilich hieße, den von der Postmoderne vorgeschlagenen Weg gerade nicht in vollständiger Konsequenz zu Ende zu gehen; eine *zeitgemäße Musikästhetik* müsste sich zwar der Dialektik der Aufklärung wahrhaft bewusst werden, dürfte jedoch nicht – dergestalt »solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes«²⁷ – ihre radikal auflösende, nihilistische, zynische oder posthistoristische *Verwindung* vollziehen. Selbst wenn sie es könnte.

27 | Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 400.

Verzeichnis der zitierten Literatur

Folgende Auflistung benennt lediglich die in der vorangehenden Arbeit zitierte Literatur; ein ausführlicheres Verzeichnis, das bibliographisch den Kontext meiner Überlegungen benennt, findet sich in: Nikolaus Urbanek, »*Philosophie der Musik*«. *Zu Adornos Beethoven-Fragmenten*, phil. Diss. Universität Wien 2008, S. 290-310. Nicht eigens angeführt sind in folgender Auflistung überdies diejenigen (unpublizierten) Schriften Arnold Schönbergs, die direkt unter Angabe ihrer Archiv-Signatur aus dem Nachlass zitiert werden.

Theodor W. ADORNO, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 1976ff.

–, *Nachgelassene Schriften*, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a.M. 1993ff.

–, *Briefe und Briefwechsel*, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a.M. 1994ff.

Theodor W. ADORNO und ERNST KRENEK, *Briefwechsel*, hg. von Wolfgang Rogge, Frankfurt a.M. 1974.

Theodor W. ADORNO und HANS MAYER, »Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch«, in: *Frankfurter Adorno Blätter* VII (2001), S. 135-145.

Theodor W. ADORNO, György LIGETI, Rudolf STEPHAN, Herbert BRÜN und Wolf ROSENBERG, »Internes Arbeitsgespräch zur Vorbereitung eines geplanten Kongresses mit dem Themenschwerpunkt ›Zeit in der Neuen Musik‹ (1966)«, in: Metzger/Riehn (Hg.), *Darmstadt-Dokumente I*, S. 313-329.

Manfred ANGERER, *Die Rationalität des Populären. Große symphonische Form und Liedthematik bei Joseph Haydn*, Habilitationsschrift Universität Wien 1991.

–, »Reflexionen über musikalische Logik«, in: *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* 21 (1990), S. 18-38.

Nikolaus BACHT, *Music and Time in Theodor W. Adorno*, London 2002 [unveröffentlichtes Manuskript, basiert auf einer Dissertation am King's College London 2002].

- Roland BARTHES, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig*, Frankfurt a.M. 1990.
- , »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–193.
 - , »Vom Werk zum Text«, in: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Für die deutsche Ausgabe ergänzt von Sebastian Zeidler, Ostfildern-Ruit 2003, Bd. II, S. 1161–1167.
- Georges BATAILLE, *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, München 1978.
- Jean BAUDRILLARD, *Agonie des Realen*, Berlin 1978.
- , *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982.
 - , *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin 1992.
 - , *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Berlin 2000.
- Moritz BAUER, »Formprobleme des späten Beethoven«, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (1926/27), S. 341–348.
- BAYERISCHE AKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE (Hg.), »Moderne versus Postmoderne – zur ästhetischen Theorie und Praxis in den Künsten. Symposium im Rahmen der 2. Münchner Biennale«, in: *Jahrbuch 4*, Redaktion: Oswald Georg Bauer und Sylvia Riedmaier, Schaftlach 1990, S. 241–470.
- Alexander BECKER und Matthias VOGEL (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M. 2007.
- Ludwig van BEETHOVEN, *Briefwechsel*. Im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996ff.
- Paul BEKKER, *Beethoven*, Berlin/Leipzig 1911.
- Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M. 1991.
- Alban BERG, *Sämtliche Werke*, hg. von der Alban Berg Stiftung, III. Abteilung: Musikalische Schriften und Dichtungen, Bd. 1: *Analysen musikalischer Werke von Arnold Schönberg*, vorgelegt von Rudolf Stephan und Regina Busch, Wien 1994.
- , »Credo«, in: *Die Musik* 22/4 (1930), S. 264f.
 - , »Wozzeck-Vortrag von 1929«, in: Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957, S. 311–327.
- Christian BERGER (Hg.), *Musik jenseits der Grenze der Sprache* (Rombach Wissenschaften – Reihe Voces 6), Freiburg i.Br. 2004.
- Georg W. BERTRAM, *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*, München 2002.
- Christoph von BLUMRÖDER, »Vom Wandel musikalischer Aktualität. Anmerkungen zum Spätstil Beethovens«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), S. 24–37.
- , »Die Kategorie des Gedankens in der Musiktheorie«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 282–299.

- , »Klaviersonate Es-Dur op. 81a«, in: Riethmüller/Dahlhaus/Ringer (Hg.), *Beethoven-Interpretationen*, Bd. 1, S. 625-633.
- Konrad BOEHMER, »Der Korrepetitor am Werk – Probleme des Materialbegriffs bei Adorno«, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 4/1 (1973), S. 28-33.
- Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Mit einem Nachwort von 1998, Frankfurt a.M. 1998.
- , *Die Grenzen des Ästhetischen*, München/Wien 1998.
- , *Ästhetische Negativität*, München/Wien 2002.
- Gianmario BORIO, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993.
- , »Die Positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966«, in: Brunhilde Sonntag (Hg.), *Adorno in seinen musikalischen Schriften* (Musik im Diskurs 2), Regensburg 1987, S. 163-180.
- , »Material – zur Krise einer musikästhetischen Kategorie«, in: Gianmario Borio/Ulrich Mosch (Hg.), *Ästhetik und Komposition* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 20), Mainz 1994, S. 108-118.
- , »Zwölftontechnik und Formenlehre. Zu den Abhandlungen von René Leibowitz und Josef Rufer«, in: Meyer/Scheideler (Hg.), *Autorschaft als historische Konstruktion*, S. 287-322.
- , »Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrungen der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik«, in: Klein/Keim/Ette (Hg.), *Musik in der Zeit*, S. 313-332.
- , »Über Sinn und Bedeutung in der Musik. Ein Blick auf Adornos Musikphilosophie«, in: Gruschka/Oevermann (Hg.), *Die Lebendigkeit der kritischen Gesellschaftstheorie*, S. 109-134.
- , »Werkstruktur und musikalische Darstellung: Reflexionen über Adornos Interpretationsanalysen«, in: Fahlbusch/Nowak (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, S. 199-226.
- Gianmario BORIO und Hermann DANUSER (Hg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966* (Reihe Musicae 2), 4 Bände, Freiburg i.Br. 1997.
- Pierre BOULEZ, *Musikdenken heute 1* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 5), Mainz 1963.
- , »Schoenberg Is Dead«, in: *The Score* 6 (1952), S. 18-22.
- Neil BOYNTON, »And two times two equals four in every climate«. Die Formenlehre der Wiener Schule als internationales Projekt«, in: Dörte Schmidt (Hg.), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* (Forum Musikwissenschaft 1), Schliengen 2005, S. 203-229.
- Reinhold BRINKMANN, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft VII), 2., durchgesehene Auflage mit einem neuen Vorwort, Stuttgart 2000.
- , »Schönberg und George. Interpretation eines Liedes«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 26 (1969), S. 1-28.
- , »Die Zeit der *Eroica*«, in: Klein/Keim/Ette (Hg.), *Musik in der Zeit*, S. 183-211.

- , »Einleitung am Rande«, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Die Wiener Schule heute* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 24), Mainz 1983, S. 9-18.
- Lee BROWN, [Rezension von: Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*], in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61/1 (2003), S. 90f.
- Rüdiger BUBNER, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1989.
- , »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, S. 9-51 [zuerst in: *neue hefte für philosophie* 5, S. 38-73].
- , »Kann Theorie ästhetisch werden?«, in: Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, S. 70-98 [zuerst in: Lindner/Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, S. 108-137].
- , »Zur Analyse ästhetischer Erfahrung«, in: Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, S. 52-69 [zuerst in: Oelmüller (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1, S. 245-297, dort mit der Transkription einer sich an Bubners Vortrag anschließenden Diskussion].
- , »Adornos Negative Dialektik«, in: von Friedeburg/Habermas (Hg.), *Adorno-Konferenz 1983*, S. 35-40.
- , »Warum brauchen wir eine Theorie ästhetischer Erfahrung?«, in: *Merkur* 37 (1983), S. 816-823.
- Elmar BUDDE, *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft IX), Wiesbaden 1971.
- , Art. »Atonalität«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Sp. 945-954.
- , »Musik als Sprache und Musik als Kunstwerk. Über einige Widersprüche und deren Hintergründe im kompositorischen Denken Schönbergs und Weberns«, in: Hermann Danuser/Helga de la Motte-Haber/Silke Leopold/Norbert Miller (Hg.), *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988, S. 659-668.
- , »Musik als Sprache und Material. Anmerkungen zu Weberns Konzeption einer musikalischen Sprache«, in: Stephan/Wiesmann (Hg.), *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, S. 161-166.
- , »Zum Verhältnis von Sprache, Sprachlaut und Komposition in der neueren Musik«, in: Rudolf Stephan (Hg.): *Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 14), Mainz 1974, S. 9-19.
- , »Rausch und Ekstase, Askese und Rausch in der Neuen Musik: Webern – Messiaen«, in: Liessmann (Hg.), *Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese* (Philosophicum Lech 2), Wien 1999, S. 207-231.
- Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. ¹⁰1995.
- , *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. ²¹1990.
- , *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist 2000.
- , *Das Altern der Moderne. Schriften zur Bildenden Kunst*, Frankfurt a.M. 2001.
- Scott BURNHAM, *Beethoven Hero*, Princeton 1995.

- , »On the Programmatic Reception of Beethoven's *Eroica* Symphony«, in: *Beethoven Forum* 1 (1992), S. 1-25.
- Regina BUSCH, *Leopold Spinner* (Musik der Zeit 6 [SonderBd.]), Bonn 1987.
- , »Schönbergs Aufzeichnungen über den musikalischen Gedanken«, in: *Hudební veda*, XLI/1-2 (2004), S. 13-48.
- , »... den Genuß klassischer Musik wieder verschaffen«, in: Kolleritsch (Hg.), *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, S. 103-121.
- , »Es soll noch schwanken«. Schönbergs Glossen zu August Halms *Eroica*-Aufsatz«, in: *Dissonance/Dissonanz* 36 (1993), S. 15-19.
- , »Thematisch oder athematisch?«, in: *Mitteilungen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* 3-4 (1989), S. 7-9.
- , »Adornos ›analytische Befunde‹«, in: Fahlbusch/Nowak (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, S. 123-144.
- Regina BUSCH, Thomas SCHÄFER und Reinhard KAPP, »Der ›Verein für musikalische Privataufführungen‹«, in: Christian Meyer (Hg.), *Arnold Schönbergs Wiener Kreis*, Wien 2000, S. 77-83.
- John BUTT, Art. »Authenticity«, in: *The New Grove*, 2. Auflage, hg. von Stanley Sadie, Bd. 1, S. 241.

- Rainer CADENBACH, »Der implizite Hörer? Zum Begriff einer ›Rezeptionsästhetik‹ als musikwissenschaftliche Disziplin«, in: Hermann Danuser/Friedhelm Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3), Laaber 1991, S. 133-164.
- William E. CAPLIN, *Musical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York/Oxford 1998.
- William E. CAPLIN, James HEPOKOSKI und James WEBSTER, *Musical Form, Forms & Formenlehre. Three Methodological Reflections*, edited by Pieter Bergé, Leuven 2009.
- Daniel K. L. CHUA, *The »Galitzin« Quartets of Beethoven: Opp. 127, 132, 130*, Princeton University Press 1995.
- , *Absolute Music and the Construction of Meaning* (New Perspectives in Music History and Criticism) Cambridge University Press 1999.
- , »Believing in Beethoven: Adorno's Philosophy of Music«, in: *Music Analysis* 19/3 (2000), S. 409-421.
- , »Adorno's Metaphysics of Mourning: Beethoven's Farewell to Adorno«, in: *The Musical Quarterly* 87/3 (2004), S. 523-543.
- , »The Promise of Nothing: The Dialectic of Freedom in Adorno's Beethoven«, in: *Beethoven Forum* 12/1 (2005), S. 13-35.
- Nicholas COOK, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, in: Becker/Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, S. 80-128.
- Charlotte Marie CROSS, »Schoenberg's *Gedanke* Manuscripts: Part of the Theoretical Explanation of Composition with Twelve Tones?«, in: *Tijdschrift voor Muziektheorie* 10/3 (2005), S. 234-246.

Károly CSIPAK, »Grundbegriffe in der Aufführungspraxis der Wiener Schule«, in: Albrecht Dümmling (Hg.), *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, Hamburg 1990, S. 145-160.

Carl DAHLHAUS, *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber 2000ff.

- , *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel u.a. 1967.
- , *Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987.
- , *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt 1984.
- , *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, hg. von Ruth E. Müller (Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt 1989.
- , »Aufklärung in der Musik«, in: Josef Früchtl/Maria Calloni (Hg.), *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno*, Frankfurt a.M. 1991, S. 123-135.
- , »Ästhetik und Musikästhetik«, in: Carl Dahlhaus/Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), Laaber 1982, S. 81-108.
- , »Was haben wir von Adorno gehabt?«, in: *Musica* 24 (1970), S. 435-439.
- , »Das ›Verstehen‹ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse«, in: Peter Faltin/Hans-Peter Reinecke (Hg.), *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln 1973, S. 37-47.
- , »Zu Adornos Beethoven-Kritik«, in: Kolleritsch (Hg.), *Adorno und die Musik*, S. 202-226.
- , »Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax«, in: *Zeitschrift für Musiktheorie* 9 (1978), S. 16-26.
- , »Schönbergs musikalische Poetik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 33 (1976), S. 81-88.

Arthur C. DANTO, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993.

Hermann DANUSER, *Musikalische Interpretation* (Neues Handbuch für Musikwissenschaft 11), Laaber 1992.

- , »Musikalische Physiognomik bei Adorno«, in: Ette/Figal/Klein/Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit*, S. 235-255.
- , »Zu Schönbergs ›Vortragslehre‹«, in: Stephan (Hg.), *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, S. 253-259.
- , »Historismus in der Postmoderne. Zur gegenwärtigen Lage der Musikästhetik«, in: Birgit Recki/Lambert Wiesing (Hg.), *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1997, S. 128-142.
- , »›Zur Haut ›zurückkehren‹. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: *Musik & Ästhetik* 7/25 (2003), S. 5-22.
- , »›Materiale Formenlehre‹ – ein Beitrag Adornos zur Theorie der Musik«, in: Fahlbusch/Nowak (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, S. 19-49.

- Stephen DAVIES, »Musikalisches Verstehen«, in: Becker/Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, S. 25-79.
- Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Rhizom*, Berlin 1977.
- Jacques DERRIDA, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1997.
- , *Dissemination*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1995.
- , *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1992.
- , *Positionen*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1986.
- Jacques DERRIDA und Hans-Georg GADAMER, *Der ununterbrochene Dialog*, Frankfurt a.M. 2004.
- Mark DeVOTO, »Translator's Remarks to Arnold Schoenberg's F# Minor Quartet: A Technical Analysis«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 16/1-2 (1993), S. 293.
- Sonja DIERKS, »Musikalische Schrift«, in: Ette/Figal/Klein/Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit*, S. 222-234.
- Heimito von DODERER, *Die Wasserfälle von Slunj*, Frankfurt a.M. 1991.
- Frederick DORIAN, *The History of Music in Performance. The Art of Musical Interpretation From the Renaissance to our Day*, New York 1942.
- Philipp G. DOWNS, »Beethovens ›New Way‹ and the *Eroica*«, in: *The Musical Quarterly* 56/4 (1970), S. 585-604.
- Lawrence EARP, »Tovey's ›Cloud‹ in the First Movement of the *Eroica*: An Analysis Based on Sketches for the Development and Coda«, in: *Beethoven Forum* 2 (1993), S. 55-85.
- Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Laaber 1994.
- , *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelms-haven 1977.
- , »Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik«, in: Peter Faltin/Hans-Peter Reinecke (Hg.), *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln 1973, S. 48-57.
- , »Musikalisches Denken«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), S. 228-240.
- , »Die neue Sprache der Musik«, in: August Nitschke, Gerhard Ritter, Detlev Peukert und Rüdiger vom Bruch (Hg.), *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880-1930*, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 195-220.
- Herbert EIMERT, »Die notwendige Korrektur«, in: Herbert Eimert (Hg.), *die reihe 2: Anton Webern*, Wien 1955, S. 35-41.
- Peter ENGELMANN (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990.
- Karlheinz ESSL, *Das Synthese-Denken bei Anton Webern. Studien zum Musikdenken des späten Webern unter besonderer Berücksichtigung seiner eigenhändigen Analysen von op. 28 und op. 30* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 24), Tutzing 1991.

Wolfram ETE, Günter FIGAL, Richard KLEIN und Günter PETERS (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg i.Br. 2004.

Martin EYBL, *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4), Wien 2004.

Markus FAHLBUSCH, »Natur in der Musik. Zur physiognomischen Analyse bei Adorno«, in: Fahlbusch/Nowak (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, S. 50-84.

Markus FAHLBUSCH und Adolf NOWAK (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing 2007.

Michel FOUCAULT, »Was ist ein Autor?«, in: Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1979, S. 7-31.

Ludwig von FRIEDEBURG und Jürgen HABERMAS (Hg.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt a.M. 1999.

Hans-Georg GADAMER, *Gesammelte Werke* (unveränderte Taschenbuchausgabe in 10 Bänden), Tübingen 1999.

Martin GECK und Peter SCHLEUNING, »geschrieben auf Bonaparte«. *Beethovens »Eroica«: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek bei Hamburg 1989.

Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 2002.

–, »Doppelbewegung. Die musikalische Bewegung der Philosophie und die philosophische Bewegung der Musik«, in: Honneth (Hg.), *Dialektik der Freiheit*, S. 279-317.

Markus GRASSL und Reinhard KAPP (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Auf- führung in der Wiener Schule* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), Wien 2002.

Felix GREISSLE, »Weberns Eigenzeit«, in: Metzger/Riehn (Hg.), *Anton Webern II*, S. 5-7.

Boris GROYS, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München/Wien 1992.

George GROVE, *Beethoven and his Nine Symphonies*, London/New York 1896.

Andreas GRUSCHKA und Ulrich OEVERMANN (Hg.), *Die Lebendigkeit der kritischen Gesellschaftstheorie. Dokumentation der Arbeitstagung aus Anlass des 100. Geburtstages von Theodor W. Adorno*, Wetzlar 2004.

Jürgen HABERMAS, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, in: Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, S. 177-192.

Christopher HAILEY, »Schoenberg and the Canon: An Evolving Heritage«, in: Juliane Brand/Christopher Hailey (Hg.), *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, Berkeley/Los Angeles 1997, S. 163-178.

August HALM, *Beethoven*, Berlin 1927.

–, »Über den Wert musikalischer Analysen. I. Der Fremdkörper im ersten Satz der Eroika«, in: *Die Musik* 21/7 (1929), S. 481-484.

- Mathias HANSEN, *Arnold Schönberg: ein Konzept der Moderne*, Kassel/New York 1993.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Werke*, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe von Eva Moldenhauer und Karl M. Michel, Frankfurt a.M. 1970.
- Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, 17. Auflage, unveränderter Nachdruck der 15., an Hand der Gesamtausgabe durchgesehene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang, Tübingen 1993.
- Theodor HELM, *Beethoven's Streichquartette. Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhange mit ihrem geistigen Gehalt*, Leipzig 1885.
- Áine HENEGHAN, *Tradition as Muse. Schoenberg's Musical Morphology and Nascent Dodecaphony*, Dissertation University of Dublin, Trinity College 2006.
- James HEPOKOSKI und Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the late-Eighteenth-Century Sonata*, New York 2006.
- Philip HERSCHKOWITZ, *Über Musik. Viertes Buch*, hg. von Lena Herschkowitz und Klaus Linder, Moskau 1997.
- Brigitte HILMER, »Kunst als Spiegel der Philosophie«, in: Kern/Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze*, S. 112-130.
- Hans-Joachim HINRICHSSEN, »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten«. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: Ette/Figal/Klein/Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit*, S. 199-221.
- , »Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in der Musikästhetik Theodor W. Adornos, in: *Schubert: Perspektiven* 4 (2004), S. 86-102 [auch in: Fahlbusch/Nowak (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, S. 157-175].
- , »Zwei Buchstaben mehr«. Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion?«, in: Kolleritsch (Hg.), *Musikalische Produktion und Interpretation*, S. 15-32.
- Stephen HINTON, »Adorno's *Unfinished* Beethoven«, in: *Beethoven Forum* 5 (1996), S. 139-153.
- Theo HIRSBRUNNER, »Bagatellen für Klavier«, in: Riethmüller/Dahlhaus/Ringer (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. I, S. 267-272, Bd. II, S. 205-211 und S. 271-277.
- Ludwig HOLTMEIER, »Analyzing Adorno – Adorno analyzing«, in: Ette/Figal/Klein/Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit*, S. 184-198.
- Axel HONNETH (Hg.), *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno Konferenz 2003*, Frankfurt a.M. 2005.
- Andreas JACOB, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs* (Folkwangstudien 1), 2 Bände, Hildesheim 2005.
- Hans Robert JAUSS, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Mit kunstgeschichtlichen Betrachtungen von Max Imdahl (Konstanzer Universitätsreden 59), Konstanz 1972.
- , *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1997.

- , »Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive«, in: Lindner/Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie* Th. W. Adornos, S. 138-168.
- Julian JOHNSON, »Analysis in Adorno's Aesthetics of Music«, in: *Music Analysis* 14/2-3 (1995), S. 295-313 [Rezension von Paddison: *Adorno's Aesthetics of Music*].
- Klaus E. KAEHLER, »Aspekte des Zeitproblems in der Musikphilosophie Theodor W. Adornos«, in: Klein/Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken*, S. 37-51.
- Reinhard KAGER, *Herrschaft und Versöhnung. Einführung in das Denken Theodor W. Adornos*, Frankfurt a.M. 1988.
- , »Einheit in der Zersplitterung. Überlegungen zu Adornos Begriff des »musikalischen Materials« in: Klein/Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken*, S. 92-116.
- Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1996.
- , *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1996.
- , *Kritik der Urteilskraft*, mit Einleitungen und Bibliographie, hg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2006.
- Reinhard KAPP, »Noch einmal: Tendenz des Materials«, in: Reinhard Kapp (Hg.), *Notizbuch 5/6 Musik*, Berlin/Wien 1982, S. 253-281.
- , »Eine Schule der Aufführung«, in: *Schüler der Wiener Schule*. Ein Programmbuch des Wiener Konzerthauses im Rahmen der Hörgänge 1995, hg. von der Internationalen Musikforschungsgesellschaft, Wien 1995, S. 14-24.
- , »Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der Aufführungslehre«, in: Stephan/Wiesmann (Hg.), *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, S. 85-101.
- Harald KAUFMANN, »Die zweite Generation«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), S. 290-295.
- Joseph KERMAN, *The Beethoven Quartets*, London 1967.
- , »Notes on Beethoven's Codas«, in: Alan Tyson (Hg.), *Beethoven Studies* 3, Cambridge 1982, S. 141-160.
- Andrea KERN, *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Frankfurt a.M. 2000.
- Andrea KERN und Christoph MENKE (Hg.), *Philosophie der Dekonstruktion. Zum Verhältnis von Normativität und Praxis*, Frankfurt a.M. 2002.
- Andrea KERN und Ruth SONDEREGGER (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 2002.
- Richard KLEIN, *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*, Würzburg 1991.
- , »Philosophie der Musik. Zu Adornos Beethoven-Fragmenten«, in: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken* 48 (1994), S. 346-350.
- , »Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 87-109.

- , »Musik als Gegenstand philosophischer Reflexion. Zur Aktualität und Vergänglichkeit Adornos«, in: *Musik & Ästhetik* 1/1-2 (1997), S. 105-118.
 - , »Einheit und Differenz der Modi. Überlegungen zu Georg Pichts Theorie der Zeit im Hinblick auf Adornos Musikphilosophie«, in: Richard Klein (Hg.), *Das Ganze und der Zwischenraum. Studien zur Philosophie Georg Pichts*, Würzburg 1998, S. 79-108.
 - , »Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder Die vielen Gesichter des Versuch über Wagner«, in: Klein/Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken*, S. 167-205.
 - , »Historie, Progreß, Augenblicklichkeit. Zur Hermeneutik musikalischer Erfahrung in der Moderne«, in: Günther Pöltner (Hg.), *Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 2000, S. 171-198.
 - , »Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung«, in: Kolleritsch (Hg.), *Abschied in die Gegenwart*, S. 180-210.
 - , »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, in: Klein/Keim/Ette (Hg.), *Musik in der Zeit*, S. 57-107.
 - , »Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie«, in: Ette/Figal/Klein/Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit*, S. 155-183 [auch in: Fahlbusch/Nowak (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, S. 276-302].
- Richard KLEIN und Claus-Steffen MAHNKOPF (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a.M. 1998.
- Richard KLEIN, Eckehard KIEM und Wolfram ETTE (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000.
- Rudolf KOLISCH, *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke* (Musik-Konzepte 29/30), München 1983.
- , *Tempo und Charakter in Beethovens Musik* (Musik-Konzepte 76/77), München 1992.
 - , »Tempo and Character in Beethoven's Music«, in: *Musical Quarterly* 29; Teil I: Heft 2 (1943), S. 169-187, Teil II: Heft 3 (1943), S. 291-312.
 - , »Religion der Streicher«, in: Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung*, S. 113-119.
- Otto KOLLERITSCH (Hg.), *Adorno und die Musik* (Studien zur Wertungsforschung 12), Wien/Graz 1979.
- , *Beethoven und die Zweite Wiener Schule* (Studien zur Wertungsforschung 25), Wien/Graz 1992.
 - , *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung 26), Wien/Graz 1993.
 - , *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung 33), Wien/Graz 1998.
 - , *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung 35), Wien/Graz 1998.
 - , *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation* (Studien zur Wertungsforschung 43), Wien/Graz 2003.

- Wolf KONOLD, »Adorno – Metzger. Rückblick auf eine Kontroverse«, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.), *Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno*, Kassel 1987, S. 91-110.
- Michael KOPFERMANN, *Beiträge zur Musikalischen Analyse später Werke Ludwig van Beethovens* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 10), München/Salzburg 1975.
- Franz KOPPE, *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1983.
- Franz KOPPE (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*, Frankfurt a.M. 1991.
- Inge Kovács, »Warum Schönberg sterben mußte... Pierre Boulez' musikhistorische Selbstverortung um 1950«, in: Meyer/Scheideler (Hg.), *Autorschaft als historische Konstruktion*, S. 323-350.
- , »Temperierte Intonation. Anmerkungen zu Rudolf Kolischs »Religion der Streicher«, in: Grassl/Kapp (Hg.), *Die Aufführungslehre der Wiener Schule*, S. 213-222.
- Ernst KRĚNEK, »Fortschritt und Reaktion«, in: *Anbruch* 12/6 (1930), S. 196-200.
- Hartmut KRONES, Art. »Webern, Anton Friedrich Wilhelm (von)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil 17, Sp. 586-622.
- Klaus KROPFINGER, *Über Musik im Bilde. Schriften zur Analyse, Ästhetik und Rezeption in Musik und Bildender Kunst*, hg. von Bodo Bischoff, Andreas Eichhorn, Thomas Gerlich und Ulrich Siebert, Köln 1995.
- , *Beethoven* (MGG prisma), Kassel 2001.
- , »Streichquartett B-Dur op. 130«, in: Riethmüller/Dahlhaus/Ringer (Hg.), *Beethoven-Interpretationen*, Bd. II, S. 299-316.
- Stefan KUNZE (Hg.), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987.
- Michael KURTZ, *Stockhausen. Eine Biographie*, Kassel/Basel 1988.
- René LEIBOWITZ, *Traité de la Composition avec Douze Sons* [unveröffentlichtes Manuskript und Typoskript in Paul Sacher Stiftung Basel, englisches Typoskript in der Übersetzung von Nancy Francois als *A Treatise on Twelve-Tone Composition* im Arnold Schönberg Center, Wien].
- , *Qu'est-ce que la musique de douze sons? Le Concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern*, Liège 1948.
- Wilhelm von LENZ, *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivies de l'essai d'un catalogue critique chronologique et anecdotique de l'oeuvre de Beethoven*, 2 Bände, St. Petersburg 1852.
- , *Beethoven. Eine Kunst-Studie. Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben*, 2. verbesserte Auflage, Hamburg 1860.
- György LIGETI, »Pierre Boulez. Entscheidung und Automatismus in der Structure 1a«, in: Herbert Eimert (Hg.), *die reihe 4: Junge Komponisten*, Wien 1958, S. 38-63.
- , »Wandlungen der musikalischen Form«, in: Herbert Eimert (Hg.), *die reihe 7: Form – Raum*, Wien 1960, S. 5-17.

- , »Form in der Neuen Musik«, in: Thomas (Hg.), *Form in der Neuen Musik*, S. 23-36.
- Burkhardt LINDNER und Martin LÜDKE (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt a.M. 1980.
- Lewis LOCKWOOD, *Beethoven. Studies in the Creative Process*, Cambridge/London 1992.
- , *Beethoven. The Music and the Life*. New York 2005.
- , »Planning the Unexpected: Beethoven's Sketches for the Horn Entrance in the *Eroica* Symphony, First Movement«, in: Lockwood, *Beethoven. Studies in the Creative Process*, S. 151-166.
- Jean-François LYOTARD, *Der Widerstreit*, München 1987.
- , *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1994.
- , »Die Moderne redigieren«, in: Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, S. 204-214.
- Jan MAEGAARD, »Schoenberg hat Adorno nie leiden können«, in: *Melos* 41 (1974), S. 262-264.
- Claus-Steffen MAHNKOPF, »Adornos Kritik der Neueren Musik«, in: Klein/Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken*, S. 251-280.
- Thomas MANN, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, hg. von Ruprecht Wimmer (Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe 10), Frankfurt a.M. 2007.
- Adolf Bernhard MARX, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, dritte Auflage mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt von Dr. Gustav Behncke, Berlin 1875.
- , *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1837-47.
- Karl MARX, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Kommentar von Hauke Brunkhorst (Suhrkamp Studienbibliothek 3), Frankfurt a.M. 2007.
- Albrecht von MASSOW, »Musikalischer Formgehalt«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998), S. 269-288.
- , »Atonalität und Sprache«, in: Riethmüller (Hg.), *Sprache und Musik*, S. 87-100.
- , »Ästhetik und Analyse«, in: Becker/Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, S. 129-174.
- Claudia MAURER-ZENCK, »»Was kann ein Musiker denn machen, als Quartett zu spielen?« Rudolf Kolisch und seine Quartette. Versuch einer Chronik der Jahre 1921-1944, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53/11 (1998), S. 8-60.
- Siegfried MAUSER, »Exempel und Bestätigung. Zur musikalischen Analyse im Kontext der Wiener Schule«, in: Gernot Gruber (Hg.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, Laaber 1996, S. 185-191.
- Susan McCLARY, *Feminine Endings. Music, gender & sexuality*. With a new introduction, Minneapolis/London 2002.
- Robert B. MEIKLE, »Thematic Transformation in the first Movement of Beethoven's *Eroica Symphony*«, in: *The Music Review* 32 (1971), S. 205-218.
- Christoph MENKE, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1991.

- , »Absolute Interrogation« – Metaphysikkritik und Sinnsubversion bei Jacques Derrida«, in: *Philosophisches Jahrbuch* 97 (1990), S. 351-366.
- , »Umriss einer Ästhetik der Negativität«, in: Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, S. 191-216.
- Johannes MENKE, »Alla danza tedesca. Über den vierten Satz des Streichquartetts op. 130«, in: *Musik & Ästhetik* 9/34 (2005): *Beethoven. Zum Spätwerk*, hg. von Ludwig Holtmeier, S. 38-53.
- Heinz-Klaus METZGER, »Das Altern der Philosophie der neuen Musik«, in: Heinz-Klaus Metzger, *Musik wozu. Literatur zu Noten*, hg. von Rainer Riehn, Frankfurt a.M. 1980, S. 61-89.
- , »Restitutio Musicae. Zur Intervention Kolischs«, in: Metzger/Riehn (Hg.), *Das Problem der Interpretation*, S. 34-69.
- Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN (Hg.), *Beethoven. Das Problem der Interpretation* (Musik-Konzepte 8), München 1979.
- , *Johann Sebastian Bach – Das spekulative Spätwerk* (Musik-Konzepte 17/18), München 1981.
- , *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen* (Musik-Konzepte 36), München 1984.
- , *Anton Webern II* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1984.
- , *Darmstadt-Dokumente I* (Musik-Konzepte Sonderband), München 1999.
- Andreas MEYER und Ullrich SCHEIDELER (Hg.), *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Stuttgart 2001.
- Hans und Rosaleen MOLDENHAUER, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich 1980.
- Diether de la MOTTE, »Adornos musikalische Analysen«, in: Kolleritsch (Hg.), *Adorno und die Musik*, S. 52-63.
- Stefan MÜLLER-DOOHM, *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 2003.
- Will OELMÜLLER (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, 3 Bände, Paderborn 1981ff.
- Will OGDON, »Concerning an Unpublished Treatise of René Leibowitz«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2/1 (1977), S. 34-41.
- Alexandre OULIBICHEFF, *Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger*, aus dem Französischen übers. von Ludwig Bischoff, Leipzig 1859.
- Max PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge 1993.
- , »The Language-Charakter of Music. Some Motifs in Adorno«, in: Klein/Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken*, S. 71-91.
- Jean PAUL, *Werke*, hg. von Norbert Miller, München 1963ff.
- Günther PÖLTNER, »Sprache der Musik«, in: Günther Pöltner (Hg.), *Phänomenologie der Kunst. Wiener Tagungen zur Phänomenologie*, Frankfurt a.M. 2000, S. 153-170.

- Erwin RATZ, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Dritte, erweiterte und neu gestaltete Ausgabe, Wien 1973.
- Ursula von RAUCHHAUPT (Hg.), *Die Streichquartette der Wiener Schule. Schönberg Berg Webern, Briefe Aufsätze Vorträge Bilder Skizzen. Eine Dokumentation*, München o.J. [1974].
- Jan-Philipp REEMTSMA, »Der Traum von der Ich-Ferne. Adornos literarische Aufsätze«, in: Honneth (Hg.), *Dialektik der Aufklärung*, S. 318-362.
- Willi REICH, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, Wien u.a. 1968.
- Albrecht RIETHMÜLLER, »Hermetik, Schock, Fasslichkeit. Zum Verhältnis von Musikwerk und Publikum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1990), S. 32-60.
- Albrecht RIETHMÜLLER (Hg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung* (Spektrum der Musik 5), Laaber 1999.
- Albrecht RIETHMÜLLER, Carl DAHLHAUS und Alexander RINGER (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, 2 Bände, Laaber 1994.
- Walter RIEZLER, *Beethoven*, achte, teilweise umgearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage, Zürich 1962.
- Richard RORTY, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt a.M. 1987.
- , *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt a.M. 1992.
- Charles ROSEN, *Der klassische Stil. Haydn – Mozart – Beethoven*, Kassel 1995.
- Josef RUFER, *Das Werk Arnold Schönberrgs*, Kassel u.a. 1959.
- , *Die Komposition mit zwölf Tönen* (Stimmen des XX. Jahrhunderts 2), Berlin/Wunsiedel 1952.
- Klaus-Jürgen SACHS, »Beethovens Lebewohl für Erzherzog Rudolph. Zum Kopfsatz der Klaviersonate Es-Dur, op. 81a, *Les Adieux*«, in: *Bonner Beethoven Studien* 4 (2005), S. 121-146.
- Colin SAMPLE, »Adorno on the Musical Language of Beethoven«, in: *The Musical Quarterly* 78/2 (1994), S. 378-393 [Rezension von Adorno, *Beethoven*].
- Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Historisch-Kritische Ausgabe*, im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften hg. von Wilhelm G. Jacobs, Jörg Jantzen und Hermann Krings, Reihe I: *Werke* 9: *System des transscendentalen Idealismus* (1800), hg. von Harald Korten und Paul Ziche, Stuttgart 2005.
- Heinrich SCHENKER, *Das Meisterwerk in der Musik III*, Leipzig 1930.
- Arnold SCHERING, »Die Eroica, eine Homer-Symphonie Beethovens?«, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 5 (1933), S. 159-177.
- Peter SCHLEUNING, »Beethoven in alter Deutung. Der ›neue Weg‹ mit der ›Sinfonia eroica‹«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), S. 165-194.
- , »Schönberg und die ›Eroica‹. Ein Vorschlag zu einer anderen Art von Rezeptionsforschung«, in: Kolleritsch (Hg.), *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, S. 25-50.

Matthias SCHMIDT, *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte* (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 5), Wien 2004.

Reinold SCHMÜCKER, *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, München 1998.

Arnold SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien 2001 [Wiederabdruck der dritten Auflage von 1922].

–, *Harmonielehre*, Wien/Leipzig 1911.

–, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch (Gesammelte Schriften 1), Frankfurt a.M. 1976.

–, *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz u.a. 2007.

–, *Models for Beginners*, New York 1943.

–, *Style and Idea*, New York 1950.

–, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, edited and with a foreword by Leonard Stein, London 1963.

–, *Fundamentals of Musical Composition*, edited by Gerald Strang and Leonard Stein, London 1967.

–, *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, edited by Leonard Stein with translations by Leo Black, London 1975.

–, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, edited and with an introduction by Severine Neff, translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff, Lincoln/London 1994.

–, *The Musical Idea and The Logic, Technique, and Art of its Presentation*, edited, translated and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff, New York 1995.

Benjamin SCHWEITZER, »Gibt es ein spätes Werk im frühen? Einige Bemerkungen zu Beethovens Klaviersonate Es-Dur op. 27 Nr. 1 (mit einem ständigen Seitenblick auf Adornos Spätwerk-Interpretation)«, in: *Musik & Ästhetik* 9/34 (2005): Beethoven. Zum Spätwerk, hg. von Ludwig Holtmeier, S. 23-37.

Martin SEEL, *Die Kunst der Entzweiung*, Frankfurt a.M. 1985.

–, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M. 2003.

–, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt a.M. 2004.

–, »Kunst, Wahrheit, Welterschließung«, in: Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, S. 36-80.

Elvira SEIWERT, *Beethoven-Szenarien. Thomas Manns »Doktor Faustus« und Adornos Beethoven-Projekt*, Stuttgart/Weimar 1995.

–, »»Interpretation ist eine Form«. Benjamins Spur in Adornos Reproduktionstheorie und wohin sie wohl führt«, in: Fahlbusch/Nowak (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, S. 252-267.

Sabine SEUSS, *Theodor W. Adorno und die musikalische Avantgarde der 50er und 60er Jahre*, Diplomarbeit Universität Wien 1999.

Martina SICHARDT, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz 1990.

Ruth SONDEREGGER, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a.M. 2000.

- , »Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt«, in: Kern/Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze*, S. 209–238.
- Leopold SPINNER, *A Short Introduction To The Technique of Twelve-Tone Composition*, London u.a. 1960.
- , »Zwei Scherzo-Analysen«, in: Busch, *Leopold Spinner*, S. 170–191.
- , »Über die strukturelle Bedeutung der Zwölftonkomposition und einen ›Abbau des Thematischen‹«, aus dem Englischen übersetzt von Michael Kopfermann, in: Busch, *Leopold Spinner*, S. 192–201.
- , »Analyse des zweiten Satzes von Beethovens V. Symphonie« [unpubliziertes Manuskript, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, F66.Spinner/64].
- Michael SPITZER, *Music as Philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington 2006.
- Jan Philipp SPRICK, »›Structural‹ und ›Re-creativ Analysis‹. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«, in: *MusikTheorie* 24/3 (2009): *Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente*, S. 210–218.
- Peter STADLEN, »Das pointilistische Mißverständnis«, in: *Webern-Kongress. Beiträge 1972/73*, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973, S. 173–184.
- Glenn STANLEY, [Rezension von: Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, trans. by Edmund Jephcott, 1998], in: *Notes* 57/2 (2000), S. 362–364.
- Erwin STEIN, *Musik. Form und Darstellung*, aus dem Englischen von Horst Leuchtmann, München 1964.
- , »Neue Formprinzipien«, in: *Musikblätter des Anbruch* 6 (1924), S. 286–303.
- , »Das gedankliche Prinzip in Beethovens Musik und seine Auswirkung bei Schönberg«, in: *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), S. 117–121.
- Rudolf STEPHAN, *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge*, hg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz 1985.
- , »Der musikalische Gedanke bei Schönberg«, in: Stephan, *Vom musikalischen Denken*, S. 129–137.
- , »Pult und Taktstock (1924–1939). Eine Quelle zur Frühgeschichte der Theorie der musikalischen Interpretation«, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, hg. von Reinhold Kubik, Christoph Wolff, Georg von Dadelsen u.a., Neuhausen/Stuttgart 1986, S. 339–347.
- , Art. »Wiener Schule«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil 9, Sp. 2034–2045.
- Rudolf STEPHAN (Hg.), *Die Wiener Schule*, Darmstadt 1989.
- , *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft* (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 1), Wien 1978.
- Rudolf STEPHAN und Sigrid WIESMANN (Hg.), *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: »Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«* (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2), Wien 1986.
- Rudolf STEPHAN und Sigrid WIESMANN unter Mitarbeit von Matthias SCHMIDT (Hg.), *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft:*

- »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik« (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), Wien 1996.
- Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, *Schönberg. Leben Umwelt Werk*, Zürich 1974.
- Rose Rosengard SUBOTNIK, *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis/Oxford 1991.
- , »Adorno's Diagnosis of Beethovens Late Style: Early Symptoms of a Fatal Condition«, in: *Journal of the American Musicological Society* 29/2 (1976), S. 242-275.
- Rolf TIEDEMANN, »Mitdichtende Einfühlung«. Adornos Beiträge zum *Doktor Faustus* – noch einmal«, in: *Frankfurter Adorno Blätter* I (1992), S. 9-33.
- , »Begriff Bild Name. Über Adornos Utopie der Erkenntnis«, in: *Frankfurter Adorno Blätter* II (1993), S. 92-111.
- Michael THEUNISSEN, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt a.M. 1991.
- THEODOR W. ADORNO ARCHIV (Hg.), *Frankfurter Adorno Blätter*, München 1992ff.
- Ernst THOMAS (Hg.), *Form in der Neuen Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10), Mainz 1966.
- Wolfgang A. THOMAS-SAN-GALLI, *Ludwig van Beethoven. Mit vielen Porträts, Notenbeispielen und Handschriftenfaksimiles*, München 1913.
- Donald Francis TOVEY, *Essays in Musical Analysis. Symphonies and Other Orchestral Works, Reprint Oxford/New York* 1989.
- Friedrich A. UEHLEIN, »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer ...«, in: Klein/Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken*, S. 206-228.
- Jürgen UHDE, *Beethovens Klaviermusik*, 3 Bände, Stuttgart 1968ff.
- Nikolaus URBANEK, *Spiegel des Neuen. Musikästhetische Untersuchungen zum Werk Friedrich Cerhas* (Varia Musicologica 4), Bern u.a. 2005.
- , »Man kann nicht mehr wie Beethoven komponieren, aber man muß so denken, wie er komponierte«. Beethoven in der Kompositionslehre der Wiener Schule«, in: Hartmut Krones/Christian Meyer (Hg.), *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik – Wiener Schule*, Wien 2010, i. Dr.
- , »(Wie) Ist Musikästhetik heute noch möglich? Unzeitgemäße Notizen zu einer zeitgemäßen Beantwortung einer zeitlosen Frage«, in: Federico Celestini/Gregor Kokorz/Julian Johnson (Hg.), *Musik in der Moderne/Music and Modernism* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9), Wien 2010, i. Dr.
- , »Ent-Rätselungen. Zum Problem der musikalischen Analyse oder Notizen zu Adornos Beethoven-Fragmenten«, in: Dominik Schweiger/Michael Staudinger/Nikolaus Urbanek (Hg.), *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen. Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*, Wien u.a. 2004, S. 117-149.
- , »Webern und Adorno. Überlegungen zum theoretischen Ort aporetischer Paradoxa in Adornos Webern-Interpretation«, in: Dominik Schweiger/Ni-

- kolaus Urbanek (Hg.), *webern_21* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 8), Wien 2009, S. 247-264.
- , »Nähe und Distanz. Notizen zum Verhältnis Karl Schiskes zur Wiener Schule«, in: Markus Grassl/Reinhard Kapp/Eike Rathgeber (Hg.): *Österreichs Neue Musik nach 1945: Karl Schiske* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 7), Wien 2008, S. 281-297.
- Paul VALÉRY, *Werke* (Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt), Frankfurt a.M./Leipzig 1995.
- Gianni VATTIMO, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990.
- Andreas VEJVAR, »Durchbruch. Zu Weberns Eigenzeit«, in: Dominik Schweizer/Nikolaus Urbanek (Hg.), *webern_21* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 8), Wien 2009, S. 99-116.
- Matthias VOGEL, »Nachvollzug und die Erfahrung musikalischen Sinns«, in: Becker/Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*, S. 314-368.
- Egon Voss, »Beethovens »Eroica« und die Gattung der Sinfonie«, in: Dahlhaus u.a. (Hg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel 1971, S. 600-603.
- Horst WEBER, »Melancholisch düsterer Walzer, kommst mir nimmer aus den Sinnen!«, in: Metzger/Riehn (Hg.), *Schönbergs Verein für musikalische Privat-aufführungen*, S. 86-100.
- Anton WEBERN, *Wege zur neuen Musik*, Wien 1960.
- , *Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, hg. von Neil Boynton (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 8), Mainz u.a. 2002.
- James WEBSTER, »The D-Major Interlude in Haydn's Farewell-Symphony«, in: Eugene Wolf/Edward Roesner (Hg.), *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*, Madison 1991, S. 339-380.
- Albrecht WELLMER, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt a.M. 1993.
- , *Sprachphilosophie. Eine Vorlesung*, Frankfurt a.M. 2004.
 - , *Wie Worte Sinn machen. Aufsätze zur Sprachphilosophie*, Frankfurt a.M. 2007.
 - , »Wahrheit, Schein und Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität«, in: Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 9-47.
 - , »Adorno, Anwalt des Nicht-Identischen«, in: Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 135-166.
 - , »Zur Kritik der hermeneutischen Vernunft«, in: Christoph Demmerling (Hg.), *Vernunft und Lebenspraxis. Philosophische Studien zu den Bedingungen einer rationalen Kultur*, Frankfurt a.M. 1995, S. 123-156.
 - , »Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß«, in: Kolleritsch (Hg.), *Das gebrochene Glücksversprechen*, S. 16-37.
 - , »Die Zeit, die Sprache und die Kunst. Mit einem Exkurs über Musik und Zeit«, in: Klein/Keim/Ette (Hg.), *Musik in der Zeit*, S. 21-56.

- , »Das musikalische Kunstwerk«, in: Kern/Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze*, S. 133-175.
- , »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, in: Ette/Figal/Klein/Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit*, S. 289-323.
- , »Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie«, in: Honneth (Hg.), *Dialektik der Freiheit*, S. 237-278.

Wolfgang WELSCH, *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.

- , *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990.
- , *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1997.
- , *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt a.M. 1996.

Wolfgang WELSCH (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin 1994.

Martin ZENCK, *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, München 1977.

- , *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XXIV), Wiesbaden/Stuttgart 1986.
- , »Auswirkungen einer ›musique informelle‹ auf die neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung«, in: *International review of the aesthetics and sociology of music* 10/2 (1979), S. 137-165.

Verzeichnis der Notenbeispiele

Ludwig van Beethoven, *Bagatelle* op. 126 Nr. 6, in: Beethoven, *Sämtliche Bagatellen*, hg. von Otto von Irmer [Henle Urtext 158] © G. Henle Verlag München (1970), Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Notenbeispiel 1: Takte 1-6

Notenbeispiel 2: Takte 69-74

Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, hg. von Jonathan del Mar [Bärenreiter Urtext, TP 903] © Bärenreiter Kassel u.a. (1999), Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Notenbeispiel 3: I. Satz, Takte 1-7

Notenbeispiel 4: I. Satz, Takte 284-292

Notenbeispiel 5: I. Satz, Takte 275-283

Notenbeispiel 6: I. Satz, Takte 299-303

Notenbeispiel 7: I. Satz, Takte 382-398

Notenbeispiel 8: I. Satz, Takte 631-637

Ludwig van Beethoven, Trio für Klavier, Violine und Violoncello B-Dur (*Erzherzogtrio*) op. 97, in: Beethoven: *Klaviertrios*, hg. von Günter Raphael, Bd. II [Henle Studien-Edition HN 9026] © G. Henle Verlag München (1955/1983), Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Notenbeispiel 9: I. Satz, Takte 1-18

Notenbeispiel 10: I. Satz, Takte 1-9

Notenbeispiel 11: I. Satz, Takte 181-194

Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier As-Dur op. 110, in: Beethoven: *Klaviersonaten*, hg. von B. A. Wallner, Bd. II [Henle Studien-Edition HN 9034] © G. Henle Verlag München (1980), Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Notenbeispiel 12: I. Satz, Takte 1-4

Ludwig van Beethoven, Streichquartett B-Dur op. 130, hg. von Rainer Cadenbach [Henle Studien-Edition HN 9741] © G. Henle Verlag München (2007), Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Notenbeispiel 13: IV. Satz, Takte 75-84

Notenbeispiel 14: IV. Satz, Takte 1-8

Notenbeispiel 15: IV. Satz, Takte 85-102

Notenbeispiel 16: IV. Satz, Takte 129-137

Notenbeispiel 17: IV. Satz, Takte 56-74

Ludwig van Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120, hg. von Siegfried Kross [Henle Urtext HN 9741] © G. Henle Verlag München (1961/1989), Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Notenbeispiel 18: Thema, Takte 9-12

Notenbeispiel 19: Variation III, Takte 9-12

Notenbeispiel 20: Variation VII, Takte 9-12

Notenbeispiel 21: Variation V, Takte 1-16

Notenbeispiel 22: Variation X, Takte 7-14

Notenbeispiel 23: Variation XIII, Takte 1-16

Notenbeispiel 24: Variation XIX, Takte 1-14

Notenbeispiel 25: Variation XX, Takte 9-12

Notenbeispiel 26: Variation XXII, Takte 1-12

Ludwig van Beethoven, Streichquartett F-Dur op. 135, hg. von Rainer Cadenbach [Henle Studien-Edition HN 9744] © G. Henle Verlag München (2004), Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Notenbeispiel 27: II. Satz, Takte 123-191

Ludwig van Beethoven, Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2, in: Beethoven, *Streichquartette Opus 59, 74, 95* hg. von Ernst Herttrich [Henle Studien-Edition HN 9268] © G. Henle Verlag München (2004), Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Notenbeispiel 28: I. Satz, Takte 1-8

Edition Moderne Postmoderne



FRIEDRICH BALKE, MARC RÖLLI (HG.)
Philosophie und Nicht-Philosophie
Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen

Juli 2010, ca. 350 Seiten, kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1085-7



RITA CASALE
Heideggers Nietzsche
Geschichte einer Obsession

September 2010, ca. 380 Seiten, kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1165-6



CHRISTIAN FILK
Günther Anders lesen
Der Ursprung der Medienphilosophie
aus dem Geist der ›Negativen Anthropologie‹

Dezember 2010, ca. 150 Seiten, kart., ca. 16,80 €,
ISBN 978-3-89942-687-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Moderne Postmoderne

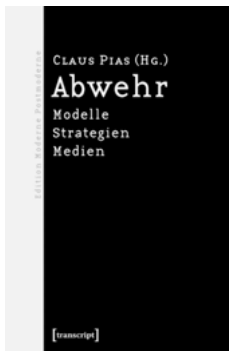


MARTIN GESSMANN

Wittgenstein als Moralist

Eine medienphilosophische Relektüre

2009, 218 Seiten, kart., 23,80 €,
ISBN 978-3-8376-1146-5



CLAUS PIAS (Hg.)

Abwehr

Modelle – Strategien – Medien

2009, 212 Seiten, kart., 25,80 €,
ISBN 978-3-89942-876-6



JÖRG VOLBERS

Selbsterkenntnis und Lebensform

Kritische Subjektivität nach Wittgenstein
und Foucault

2009, 290 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-89942-925-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Edition Moderne Postmoderne

FERNAND MATHIAS GUELF

Die urbane Revolution

Henri Lefebvres Philosophie
der globalen Verstärkung

Juni 2010, 320 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1511-1

MIRIAM MESQUITA

SAMPAIO DE MADUREIRA

Kommunikative Gleichheit

Gleichheit und Intersubjektivität
im Anschluss an Hegel

Oktober 2010, ca. 224 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1069-7

WALTRAUD MEINTS

Partei ergreifen im Interesse der Welt

Eine Studie zur politischen
Urteilkraft im Denken
Hannah Arendts

August 2010, ca. 176 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN 978-3-8376-1445-9

PETER NICKL,

GEORGIOS TERIZAKIS (HG.)

Die Seele: Metapher oder Wirklichkeit?

Philosophische Ergründungen.

Texte zum ersten Festival
der Philosophie in Hannover 2008

Januar 2010, 244 Seiten, kart., 22,80 €,
ISBN 978-3-8376-1268-4

ULRICH RICHTMEYER

Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie

Analysen zwischen Sprache und Bild

2009, 250 Seiten, kart., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-1079-6

KURT RÖTTGERS

Kritik der kulinarischen Vernunft

Ein Menü der Sinne nach Kant

2009, 256 Seiten, kart., 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1215-8

ECKARD ROLF

Der andere Austin

Zur Rekonstruktion/Dekonstruktion
performativer Äußerungen –
von Searle über Derrida zu
Cavell und darüber hinaus

2009, 258 Seiten, kart., 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1163-2

MIRJAM SCHAUB (HG.)

Grausamkeit und Metaphysik

Figuren der Überschreitung
in der abendländischen Kultur

2009, 420 Seiten, kart., 35,80 €,
ISBN 978-3-8376-1281-3

TATJANA SCHÖNWÄLDER-KUNTZE

Freiheit als Norm?

Moderne Theoriebildung
und der Effekt Kantischer
Moralphilosophie

April 2010, 314 Seiten, kart., 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-1366-7

DETLEF STAUDE (HG.)

Methoden Philosophischer Praxis

Ein Handbuch

Oktober 2010, ca. 258 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1453-4

MORRIS VOLLMANN

Freud gegen Kant?

Moralkritik der Psychoanalyse
und praktische Vernunft

Mai 2010, 262 Seiten, kart., 28,80 €,
ISBN 978-3-8376-1360-5

HENDRIK WALLAT

Das Bewusstsein der Krise

Marx, Nietzsche
und die Emanzipation
des Nichtidentischen
in der politischen Theorie

2009, 598 Seiten, kart., 44,80 €,
ISBN 978-3-8376-1218-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

