

»Eine gewissermaßen schulmäßig abgegrenzte Disziplin«. Warum interessiert sich Theodor W. Adorno 1956 für Kontrapunkt und was kann man daraus lernen?

Dörte Schmidt

»Kontrapunkt« ist offensichtlich derzeit in der musiktheoretischen Diskussion. Der vorliegende Beitrag nähert sich der aktuellen Frage aus historischer Distanz und nimmt Theodor W. Adornos Kranichsteiner Kontrapunktvorlesungen zum Ausgangspunkt. Seine Überlegungen zum Verhältnis von Handwerk und Ästhetik, von akademischer Lehre und Kunst sowie seine Auseinandersetzung mit den Serialisten und deren Geschichtsverständnis erlauben es nicht nur, Adornos zeitgeschichtliche Zusammenhänge zu rekonstruieren, sondern auch einige Voraussetzungen für die aktuelle Situation zu klären.

‘Counterpoint’ is a term that is currently being discussed in music theory. This article takes Theodor W. Adorno’s Kranichstein Counterpoint Lectures as its starting point and approaches the current question from a historical distance. Adorno’s reflections on the relationship between craft and aesthetics, academic teaching and art, and his confrontation with the serialists and their understanding of history allow us to not only reconstruct his contemporary historical contexts, but also clarify some of the preconditions for the current situation.

»Man muss sich wohl überhaupt außerordentlich hüten, daß man das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst sich allzu sehr vereinfacht.«¹

Dass erstmalig ein bestimmtes Teilgebiet der Musiktheorie Gegenstand eines GMTH-Kongresses wird, verdankt sich nicht zuletzt einem neu erwachten verbreiteten Interesse am Kontrapunkt. Dieser ist als Unterrichtsfach an vielen Musikhochschulen in übergreifende Veranstaltungen wie ›Musiktheorie‹ oder ›Satzlehre‹ integriert und wird vergleichsweise selten noch als eigenständiges Fach gelehrt. Der Begriff ist gleichwohl aus dem Fachdiskurs nicht wegzudenken und rückte in den vergangenen Jahrzehnten in dem Maße in den Blickpunkt, wie bei der Auseinandersetzung mit tonaler Musik die Fokussierung auf Harmonik relativiert wurde. Die Aktualität von Kontrapunkt spiegeln nicht zuletzt jüngere Lehrbücher, die den Begriff im Titel führen, ihn aber in unterschiedlichen stilistischen Kontexten beleuchten.

In ihrem Call for Papers für die Tagung 2018 stellt sich die Gesellschaft für Musiktheorie dem Thema »Kontrapunkt« eher aus einer fachhistorischen denn aus einer sachbezogenen Perspektive.² Offensichtlich, so könnte man als Diagnose hieraus ableiten, verschwindet »Kontrapunkt« als eigenständiges, ja teilweise für das Komponieren geradezu fundamentales Fach aus der Lehre an den Konservatorien und Hochschulen

1 Adorno, »Kriterien der neuen Musik, 1. Vorlesung. 19. 07. 1957«, in: ders. 2014, 233–380, hier 261.

2 Vgl. den Call for Papers im Anhang 2 des vorliegenden Bandes.

(in nicht wenigen Institutionen war es traditionell zunächst den männlichen Schülern vorbehalten)³ in dem Maße, in dem es sich von der Kompositions-Propädeutik emanzipiert und in »Satzlehre«, dann in »Musiktheorie« integriert – jetzt kommt es sozusagen »auf einer neuen Stufe«, ja sogar für den Verbands-Zusammenhang »erstmalig«, wie der Call betont, und wenn man die einschlägige Literatur überschaut, gleichsam »historisch informiert« wieder in die Diskussion. Die Geschichte liefert also in mehrfacher Hinsicht den Horizont, vor dem »Kontrapunkt« und seine Lehre wieder in die musiktheoretische Debatte gerückt werden. Das spiegelt sich in den Arbeiten von Peter Schubert, der nicht ohne Grund als einer der Keynote-Speaker gewählt wurde,⁴ ebenso in den Publikationen von Thomas Daniel oder Johannes Menke, gilt aber auch schon für Diether de la Mottes Beitrag zu diesem Gebiet.⁵

Lässt man diese Lehrbücher Revue passieren, bemerkt man schnell, dass sie – eben weil sie Lehrbücher, d. h. auf praktische Übung aus sind – die historischen Differenzierungen, auf die der Call anspielt, am Ende als »stilistische«, also eher systematisch als im eigentlichen Sinne historisch auffassen müssen.⁶ Erst das Stillstellen historisch prozessualer Vorgänge, welches der Stilbegriff erlaubt, ermöglicht das Erlernen, Üben und die praktische Anwendung.⁷ Das Verhältnis der Musiktheorie zur Geschichte zeigt sich im Blick auf die pädagogische Praxis gerade des Kontrapunkts als Spannungsverhältnis.

Werfen wir einen Blick in Diether de la Mottes *Kontrapunkt* von 1979 (1980 als eines der ersten Bücher in der angeführten Reihe von Lehrbüchern erschienen), zeigen sich einige grundlegende Dimensionen der Debatte: Anders als in seiner *Harmonielehre*, wo es – wie de la Motte selbst im Vorwort des Kontrapunkt-Buches sagt – um Entwicklung und Wandlung gegangen war, sei man in der Benutzung jetzt nicht an eine Reihenfolge gebunden. Das Buch entfaltet Fallbeispiele, die als aus der Analyse historischer Situationen heraus kodifizierte gleichsam gleichberechtigt »zur Verfügung« stehen. De la Motte wendet sich dabei gegen »Tradition«, als eine Konsequenz der

3 Siehe zur Geschichte der Ausbildung an den Konservatorien überblicksartig Fend / Noiray 2005, sowie speziell zu dieser Frage ausgehend vom Stuttgarter Beispiel auch die Texte von Rebecca Grotjahn, Rainer Bayreuther und Dörte Schmidt in: Kremer / Schmidt 2007.

4 Schubert 2002, Schubert 2008 und Schubert / Neidhöfer 2006.

5 Menke 2015 und 2017; Daniel 2016; de la Motte 1981.

6 In den musikwissenschaftlichen wie -theoretischen Debatten gleichermaßen verbreitet ist die Vorstellung, »Stil« sei eine historische Kategorie, weil man bestimmte Stilmerkmale historisch situieren und damit sowohl Universalismen wie grundsätzlichen Aktualisierungen entgegentreten kann. Dem entgegen steht die in der rhetorischen Stillehre ebenso wie in den praktischen Bereichen der Musiktheorie genutzte Beobachtung, dass die zur Definition und Abgrenzung von Stilen nötige Verallgemeinerung solcher Merkmale diese ihren Entstehungszusammenhängen enthebt und jenseits ihrer Entstehungsbedingungen verfügbar macht, kurz: Stil ist nicht nur am historischen Gegenstand beobachtbar, sondern potentiell wiederholbar, d. h. auch lernbar. Auf eine Kritik solcher potentiell im Handwerklichen sich erschöpfenden Ahistorizität künstlerischer Kategorien zielt regelmäßig der Vorwurf an Stilübungen, sie hätten eine Tendenz zum »Schulmäßigen«.

7 Das erklärt auch die Langlebigkeit der Stil-Kategorie in einer auf praktischen Nachvollzug ausgerichteten Pädagogik. Beispielhaft zeigt sich dies in den Auseinandersetzungen über diese Frage zwischen Erich Doflein und Theodor W. Adorno. Siehe hierzu Jacob 2006.

praktischen Überlieferung, und gegen aus solcher Praxis kodifizierte »Regeln«, indem er dieses Buch einführt als ein »Lehrbuch, das [...] an Anweisungen nur gibt, was sich, für den Leser im Augenblick ersichtlich und von ihm kontrollierbar, aus Meisterwerken ableiten läßt.«⁸

»Analyse von Meisterwerken« also wird als Verfahren zur Entwicklung und Prüfung »selbständiger, unabhängiger Lehrgebäude« gleichsam als emanzipatorische Alternative zur traditionellen akademischen, an im Unterricht vermittelten Lehrmeinungen orientierten Satzlehre ausgerufen und mit dem Anspruch versehen, jedenfalls über paradigmatische Fälle historisch alles zwischen Perotin⁹ und der zeitgenössischen Musik abzudecken. Außer gegen das Meisterprinzip eines lehrerzentrierten praktischen Unterrichts richtet sich eine solche Haltung überdies auch gegen deduktive, aus Repertoires abstrahierte Regelwerke, wie man sie etwa in Knud Jeppesens *Lehrbuch der klassischen Vokalphonie*¹⁰ vertreten sah. Daraus ergibt sich folgerichtig gerade keine historische Entwicklung, sondern ein handwerklich-praktisches Reservoir:

Man hat die Möglichkeit, sich nach eigener Wahl der Gebiete und der Reihenfolge Einblick und handwerkliche Schulung in verschiedenen Musiksprachen zu verschaffen. [...] In meiner Harmonielehre geht man einen der Musikgeschichte folgenden Weg, im Kontrapunkt kann man springen.¹¹

Diese Begründung wird wichtig, wenn man verstehen will, was hinter de la Mottes Anspruch auf historische Ausweitung des Zuständigkeitsbereichs der Musiktheorie steht, wenn er schreibt:

»Wir Musiktheoretiker haben es doch nicht nötig, den weiten Blick über die Entwicklung vor allem der vorbachschen Musik nur der Musikgeschichtsvorlesung zu überlassen. Ich hoffe also, daß sich die Fächer in Zukunft mehr gegenseitig bereichern und vertiefen werden.«¹²

Damit war m. E. jedoch (auch wenn die Rezeption des Buches in der Musiktheorie dies nehezulegen scheint) keineswegs gemeint, dass die Musiktheorie sich nun Aufgaben mit der Musikgeschichte teilt, sondern vielmehr, dass die historische Dimension gleichsam die Sprachvielfalt der Musiktheorie erweitern könne oder solle. Liest man mit de la Motte die Entdeckung der Geschichte in der Musiktheorie gleichsam aus dem Geiste der Postmoderne, so erscheint die historische Ausweitung als eine Erweiterung des aktuell verfügbaren Materialbereichs. Ganz besonders gilt das offenbar im Fall des »Kontrapunkts« – die Beanspruchung eines breiteren Zuständigkeitsbereichs und der Wahlmöglichkeiten unter der Voraussetzung von Meisterwerk bzw. Kanon erfolgt gleichsam mit künstlerischer Beglaubigung, die der akademischen Lehrtradition

8 de la Motte 1981, 7.

9 Mittlerweile wird Perotin als Beispiel für die historiographische Konstruktion solcher Meisterkonzeptionen kontrovers diskutiert: siehe Stenzl 2000 und Flotzinger 2000, sowie Maschke 2020.

10 Jeppesen 1935.

11 de la Motte 1981, 7 f.

12 Ebd., 8.

entgegengestellt wird. Mit der gegen das ›Meisterprinzip‹ der Musiktheorie ins Feld geführten »Analyse der Meisterwerke« wird letztlich ein emphatischer Kunstbegriff gegen das Handwerk ausgespielt und damit auch gegen eine bloß propädeutische Auffassung des eigenen Tuns. Das ist nicht grundsätzlich neu, sondern entspricht letztlich der Tradition der Kompositionstheorie seit der Aufklärung. So argumentierte Heinrich Christoph Koch in seinem *Versuch einer Anleitung zur Komposition* mit den Werken Joseph Haydns und Adolph Bernhard Marx in seiner Kompositionslehre¹³ mit Ludwig van Beethoven – jedoch mit einem entscheidenden Unterschied, der in dem jeweils herrschenden Geschichtsverständnis und der daraus resultierenden Wahl zeitgenössischer bzw. aktuell diskutierter und eben gerade nicht historisch früherer und über die Kategorie des Werks der Geschichte enthobener Gegenstände besteht. Diesen Weg beschreitet beispielhaft dann Heinrich Schenker, dessen Theorie über das Modell des gleichermaßen technisch wie ästhetisch begründeten Ursatzes mit dem Konzept des Meisterwerks einen dialektischen Begründungszusammenhang eingeht. Die Motivation für eine analysegetriebene Theorie, die auf das Komponieren zielt, speist sich bei Koch, Marx wie Schenker (und auch bei de la Motte, den man durchaus wissenschaftlich aufschlussreich in diese Reihe stellen kann) weniger aus einem historischen Interesse oder der Idee des Handwerks, sondern begründet sich vielmehr in der Regel aus einer aktuellen ästhetischen Position.¹⁴ Auch de la Mottes historisch umfassender Anspruch – den bezeichnenderweise weder Schubert noch Menke oder Daniel so teilen – gibt sich, wenn man ihn in seiner Zeit kontextualisiert, als Folgerung aus einem zeitgenössischen ästhetischen Standpunkt zu erkennen, der ein spezifisches Verhältnis zur Geschichte voraussetzt. Die Hoffnung auf eine postmoderne Verfügbarkeit historisch vergangener Ideen verspricht eine ästhetische Aktualität der theoretisch verfügbar gemachten musikalischen Materialien für das zeitgenössische Komponieren, d. h. die Beziehung zwischen Theorie und Komposition kann im Kontrapunkt – anders offenbar als in der Harmonik – auch am historischen Gegenstand intakt bleiben. Die heute über Kontrapunkt arbeitenden Musiktheoretiker suchen diese Verbindung offenbar nicht mehr in gleicher Weise. Es lohnt sich also, die jeweiligen ästhetischen Standpunkte und ihre Konsequenzen im Verhältnis zur Geschichte genauer zu befragen.

Wenn man heute über Musiktheorie spricht, geraten üblicherweise die Verhältnisse zwischen Theorie und Wissenschaft (deshalb war ja mit diesem Beitrag erklärtermaßen eine musikwissenschaftliche Perspektive erbeten) sowie zwischen Theorie und künstlerischer Praxis in die Debatte – der eben skizzierte Befund dagegen rückt den Blick auf das Verhältnis von Geschichte und (aktueller) künstlerischer Praxis. Geschichte begegnet uns hier auf drei Ebenen: als Geschichte, die sich in den Gegenständen zeigt, als ihre Funktionalisierung in der Geschichtsschreibung ebenso wie im Komponieren bzw. der satztechnischen Kompositionspropädeutik, und schließlich als Geschichtlich-

13 Marx 1837-1847.

14 Letztlich steht dahinter noch immer der Zusammenhang, den Carl Dahlhaus (1970, 15-19) im Kapitel über »Ästhetik, Analyse, Theorie« diskutiert hat.

keit der Debatte über diese Funktionalisierung selbst – d. h. die Geschichtlichkeit von Debatten wie der hier gerade geführten.

Der provokativ polarisierenden Frage, ob Kontrapunkt ewiggestrig sei (also historisch erledigt und ein Fall allerhöchstens für die Musikgeschichte) oder unverzichtbar (für unsere theoretisch, historisch oder auch handwerklich begründete Vorstellung vom Komponieren als Praktik, womit er in die Zuständigkeit der Musiktheorie fiele, soweit diese sich im weitesten Sinne als eine historisch informierte Poetik des Komponierens versteht), gesellt sich damit eine wissenschafts- und wissenshistorisch interessierte Perspektive zu. Theodor W. Adornos Kontrapunkt-Vorlesungen bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1956 liefern dafür ein aufschlussreiches Exempel, das im besten Falle auch hilft, die Voraussetzungen der aktuellen Situation besser zu verstehen.

★

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
die meisten von Ihnen werden sich daran erinnern, daß in der ›Harmonielehre‹ von Schönberg unterschieden wird zwischen Ästhetik und Handwerkslehre – und daß Schönberg in diesem Werk sehr emphatisch sich auf die Handwerkslehre zu konzentrieren verspricht. Wenn ich nun heute beginne, mit Ihnen über einen sehr handwerklichen und sehr technischen Bezirk des Komponierens zu sprechen, dann möchte ich gleich vorausschicken, daß ich mich dabei von jener Doktrin von Schönberg recht weit entferne. Vergessen Sie nicht, daß diese Forderung von Schönberg sich ja auf die traditionelle Harmonielehre bezieht, die er in seinem Buch dargestellt hat. Die Probleme aber, mit denen wir uns hier herumzuschlagen haben, das sind nun die Probleme des aktuellen Komponierens. Und ich würde geradezu es als die Aufgabe der Dinge betrachten, die ich versuche, in diesem Kurs Ihnen zu entwickeln, die Brücke zu schlagen – die Vermittlung herzustellen, wie man in der Philosophie sagen würde – zwischen dem technischen Bereich im engeren Sinn und dem ästhetischen in einem allerdings sehr spezifischen Sinn. [...] Was ich also versuchen möchte, ist, an einer sehr bestimmten Materialdimension Ihnen zu zeigen, wie künstlerische Innenspannung, wie Fragen der geistigen Einheit der Musik sich in technische Fragen umsetzen und wie die technischen Fragen allesamt zugleich in sich geistige Probleme beschließen. Wenn ich versuche, so etwas wie die Elemente eines Kontrapunktkurses auf Grund der Ergebnisse von Schönberg Ihnen hier anzudeuten, so ist eine Funktion, die mit dieser parallel läuft, Ihnen zu zeigen, wie eine bestimmte Dimension, nämlich die des Kontrapunkts, nun dazu dient, in der Tat die künstlerische Idee überhaupt darzustellen. Nun, wenn ich spreche von der künstlerischen Idee, dann könnten Sie mich zunächst einmal fragen, warum ich mich da auf eine gewissermaßen schulmäßig abgegrenzte Disziplin wie die des Kontrapunkts beschränke.¹⁵

Mit diesen Bemerkungen eröffnet Adorno die erste Vorlesung seines Kurses über »Schönbergs Kontrapunkt« in Darmstadt 1956. Der Abschnitt endet mit der Formulierung, die diesem Text den Titel gibt. Adorno stellt sich hier zunächst einmal selbst jene Frage, die er gleichsam heuristisch seinem Publikum in den Mund legt, um jenes komplexe Spannungsfeld zwischen Kunst und Schule bzw. Ästhetik und Handwerk zu benennen, in dem er sich mit diesem Thema in Darmstadt geradezu programmatisch bewegt.

15 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 1. Vorlesung. 13. 07. 1956«, in: ders. 2014, 123–231, hier 125 f.

Die Sorgfalt, die Adorno im Vorfeld der Kurse bei der Formulierung des Themas an den Tag legt, zeigt, wie gezielt er seinen Anspruch setzt. Im April 1956 schrieb er an Wolfgang Steinecke:

Schließlich darf ich Sie noch bitten, meinen Kurs nicht anzukündigen unter dem Titel ›Schönberg und der Kontrapunkt‹, sondern einfach ›Schönbergs Kontrapunkt‹. Was ich beabsichtige, ist eigentlich nicht weniger als eine Art Kontrapunkt-Kurs basierend auf der tatsächlichen Verfahrensweise von Schönberg; mit dem Hauptzweck, die Funktion des Kontrapunkts in der Komposition klarzulegen, anstatt, wie es in dem idiotischen offiziellen Unterricht geschieht, einfach bei der Idee der Kombination mehr oder minder selbständiger Stimmen stehen zu bleiben.¹⁶

Warum diese Pingeligkeit mit dem Titel? Es ging offensichtlich darum, Komposition als verortbare künstlerische Praxis und damit als historische wie ästhetische Standortbestimmung gegen einen akademischen ›Imperativ‹ zu stellen, der sich durch regelhafte und damit überzeitliche Verselbständigung und pädagogische Vereinfachung auszeichnete. Ganz offensichtlich zielte Adorno auf den Anspruch der Ferienkurse, eine Alternative zum »Konservatorium« zu bieten durch Zeitgenossentum und unmittelbare Verbindung der theoretischen Debatten mit der aktuellen kompositorischen Praxis.¹⁷ Eine solche existentielle Verbindung des theoretischen Denkens mit dem Komponieren selbst findet sich auch noch einmal in einem Brief an Steinecke vom Juni desselben Jahres:

Es wird sich keineswegs um eine bloß ästhetische oder charakterisierende Vorlesung handeln, sondern eigentlich doch mehr um einen Kontrapunktkurs in einem ähnlichen Sinne wie dem, in welchem Kurth ein Buch über die romantische Harmonik eine Harmonielehre nannte. Es wäre mir darum besonders wichtig, wenn in diesen Kurs nicht nur der allgemeine Kreis der Interessierten käme, sondern ganz besonders auch die jungen Komponisten, die, wenn ich mich nicht täusche, hier sehr konkrete und wichtige Dinge lernen können.¹⁸

Die Vorlesung richtet sich also an die aktuell jungen Komponisten Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono etc. Sie alle waren unter den Teilnehmern der Kurse 1956, Boulez hielt in diesem Jahr selbst einen Kurs mit dem Titel »Komposition und Analyse«. Zu ihnen will Adorno hier ausdrücklich »als Komponist« unter Komponisten sprechen – und nicht als Tonsatz- oder »Theorie«-Dozent, der auf akademische

16 Theodor W. Adorno an Wolfgang Steinecke, 21. 04. 1956, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt: IMD-A100001–200005–04, abgedruckt in Adorno 2014, 581 f.

17 Siehe hierzu auch Feser/Heiter/Schmidt 2016.

18 Adorno an Steinecke, 18. 06. 1956, Hervorhebung im Original, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt: IMD-A100001–200005–02, abgedruckt in Adorno 2014, 582. Adornos Referenz auf Ernst Kurths »Harmonielehre« verweist auf einen Ansatz, der eine dezidiert historische Perspektive setzt und gerade dadurch, dass er in seiner Darstellungsform nicht explizit auf praktische Anwendung ausgerichtet ist, eine Anwendbarkeit im Blick hat, die dann nicht Sache der Theorie bzw. des Autors ist, sondern die der Künstler. Siehe hierzu die Abstufungen der Vorworte von »setzt bereits grundlegende Kenntnisse in der Harmonielehre voraus« zu »als Harmonielehre für Vorgeschrittelte begrüßt«, in: Kurth 2005, XIV. Im Unterschied zu diesem Buch enthalten die *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* durchaus praktische Satzaufgaben.

Lehrbarkeit einer Praxis aus ist, ebensowenig als Philosoph oder Wissenschaftler, der sich auf das Beschreiben, Einordnen und Bewerten zurückzieht. Alle diese Herangehensweisen, die in verschiedener Weise eben nicht auf das konkrete zeitgenössische Komponieren aus sind, müssen deshalb aus Adornos Sicht defizitär bleiben – und sie bekommen nicht nur hier, sondern an vielen Stellen in Adornos Texten dieser Zeit »ihr Fett weg«. Es geht Adorno in seinem Sprechen über Schönberg und die Funktion des Kontrapunkts bei ihm nicht um historische Standortbestimmung, sondern um eine, die ästhetische mit handwerklichen Dimensionen direkt verbindet. Es geht darum, an Schönbergs Kontrapunkt Grundsätzliches für das aktuelle Komponieren heute zu zeigen. Adornos Absage an Schönbergs berühmte Abgrenzung eines »guten« Handwerks von einer »schlechten« Ästhetik¹⁹ (die er Schönbergs historischer Diskussionslage zuschreibt) ist nötig, weil erst die dezidiert ästhetische Standpunktnahme die in Darmstadt ja so polemisch postulierte Historisierung der Schönberg'schen Werke aufhebt und es Adorno ermöglicht, an ihnen nun »Probleme des aktuellen Komponierens« zu erörtern. Und damit reagiert Adorno auf eine andere Gemengelage als sein Vorbild, die er auch nennt:

Mir scheint das deshalb notwendig, weil ich mich der Gefahr nicht verschließen kann, daß heute eine Tendenz besteht, mit technischen Fragen in der Musik sich so abzugeben, daß diese technischen Fragen einer Art von Fetischisierung unterliegen, daß sie zum Selbstzweck werden und daß das, worauf es dabei eigentlich ankommt, nämlich die Technik als eine Funktion der künstlerischen Idee zu begreifen, daß dieser Aspekt zurücktritt. Auf der andern Seite ist ein Ästhetisieren von oben her, das den konkreten technischen Problemlagen sich entfremdet, fruchtlos und müßig.²⁰

Adorno spricht damit eine Debatte in Darmstadt an, die als Horizont seiner Argumente verstanden werden soll und auch erklärt, dass und wie nun der – seinerseits vielfältig belegbare – Begriff der Technik hier mit in die Diskussion rückt. Dabei spielte ziemlich wahrscheinlich die bereits in Darmstadt verbreitete ›Kunde‹ von Schönbergs Kontrapunkt-Denken eine Rolle, das zuerst wohl in den Kursen von René Leibowitz Ende der 1940er Jahre thematisiert worden war. Dass Leibowitz gerade im kontrapunktischen Denken eine der Errungenschaften der Schönbergsschule sah und bereits früh von Schönbergs Kontrapunktkursen und dessen Mitte der 1930er Jahre in Los Angeles gehegten Plänen zu einem Lehrbuch wusste, sieht man in seinen frühen Schriften: Bereits die Schriftenverzeichnisse in *Schoenberg et son école* (1947), dann auch in *Introduction à la musique de douze sons* (1949) führen ein in Vorbereitung befindliches Kontrapunkt-buch Schönbergs auf. Man kann davon ausgehen, dass auch Adorno davon Kenntnis hatte. In Darmstadt jedoch wurden diese Ansätze zu einer Kontrapunkt-Debatte zu Beginn der 1950er Jahre und mit der Inthronisierung Anton Weberns als Leitfigur sehr bald umgedeutet bzw. in eine Richtung weitergedacht, gegen die Adorno seine Überlegungen setzen wollte. Dass er damit allerdings nicht einfach gegen eine Gruppe junger

19 Schönberg 1997, 6.

20 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 1. Vorlesung«, in: ders. 2014, 123–231, hier 125 f.

Komponisten opponierte, sondern diese in eine grundsätzlichere Debatte verwickeln wollte, zeigt sich, wenn man seinen Argumenten ein wenig nachgeht. Adorno bringt seine Vorstellung von Kontrapunkt in klar konturierten Einsprüchen gegen aktuelle Probleme ins Spiel: gegen die Entgegensetzung von Handwerk und Ästhetik, gegen die Immanenz-Forderung der seriellen Komponisten, zu deren Sicherung diese kompositionstechnische Verfahren in Anschlag brachten, und gegen die »Schulmäßigkeit«.

1. Handwerk und Ästhetik

Wenn Adorno gleich zu Beginn seiner Vorlesung betont, dass er über einen »sehr handwerklichen und sehr technischen Bezirk des Komponierens« sprechen will, ohne sich einer – selbst von Schönberg bemühten – Verabsolutierung des Handwerks anzuschließen, die dieses polemisch gegen »Ästhetik« ausspielt, reklamiert er vor allem das Handwerk gegen seine jeweiligen aktuellen ideologischen Indienstnahmen zurück. Indem er fordert, Technik als »Funktion einer künstlerischen Idee« zu diskutieren, d. h. auch über die damit zusammenhängenden »geistigen Probleme« zu sprechen, antwortet Adorno auf eine spezifische Diskussionslage seiner Zeit, in der mit dem Begriff des Handwerks vor allem zwei Stränge aus den 1920er Jahren wieder aufgenommen werden. Beide zeichnet eine grundsätzliche Skepsis gegen die Individualität des Künstlers aus. Die Protagonisten beider Richtungen verwerfen die Idee des Genialen wie der damit zusammenhängenden Trennung von Kunst und Gebrauch zugunsten einer schöpferischen Beherrschung von handwerklichen oder technischen Verfahren: der eine Strang in einer technikskeptischen, im Wortsinn konservativen (auf die Arts and Craft-Bewegung etc. zurückgehenden), der andere in einer technik- und fortschrittsfreundlichen Spielart (hier spielt häufig die Referenz auf das Bauhaus eine Rolle). Hinter beiden Auffassungen versammeln sich in der Nachkriegszeit in Deutschland gebliebene wie exilierte Vertreter, und im Begriff des Handwerks bündeln sich so die verschiedenen Kräfte eines komplexen, mehrpoligen und vergangenheitspolitisch besetzten Spannungsfelds, in das nun eine jüngere Generation eintritt, die sich absetzen will von Traditionssträngen auch der 1920er Jahre. Hieraus entsteht eine weitgehend implizite politische Dynamik, die die ästhetischen Debatten nicht unbeträchtlich erhitzt.

Die Substituierung der Leistung des Subjekts, der künstlerischen Idee, der sich Adorno mit seiner Vorlesung hier ausdrücklich entgegenstellt, entspringt einer vergangenheitspolitisch aufgeladenen Tendenz der Immunisierung, der die Stunde-Null-Utopie der Nachkriegszeit nicht nur über das Aufgreifen von Versachlichungs-Tendenzen der 1920er Jahre, sondern gleichermaßen über eben jene aktuelle Fetischisierung der Technik folgt, die Adorno auch explizit anspricht. Dieser Vorwurf einer Fetischisierung trifft durchaus nicht allein die Debatten der Seriellen, sondern ordnet den Spezialistendis-

kurs vielmehr in einen breiten Kontext ein.²¹ In welchem Zusammenhang die Debatte für Adorno steht, zeigt sich im Seitenblick auf Bemerkungen aus dem Text »Kritik des Musikanten«, der auf einen Vortrag beim »Darmstädter Institut für Neue Musik und Musikerziehung« 1952 zurückgeht und in dieser Form – und zwar offenbar ohne Zustimmung des Autors – 1954 erstmals in der von Fritz Jöde herausgegebenen Zeitschrift *Junge Musik* erschienen war. Im Frühjahr 1956 greift Adorno diesen Text erneut auf, arbeitet ihn zu einem Rundfunkvortrag aus und nimmt ihn in dieser Fassung in den im gleichen Jahr herausgebrachten Band *Dissonanzen* auf. Dort schreibt er:

Der Respekt vor historischen Gütern umnebelt eine Urteilsfähigkeit, die von jedem Kompositionslehrer, der sein Handwerk versteht, erzogen werden könnte. Auch [Wilhelm, D.S.] Ehmann scheint, gegenüber dem Geniebegriff, technische Kriterien in ihr Recht einsetzen zu wollen. Er spricht von der Wiederherstellung des Handwerks [...]. Stets besticht, gegenüber der romantischen Erlebnisduselei, der Appell ans Handwerk, obwohl man der großen Musik des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts handwerklichen Verfall kaum nachsagen kann [...]. Problematisch aber ist bei näherem Zusehen der Begriff von Handwerk selbst, den die Singbewegung verwendet. Sie will gar nicht so sehr die strenge, in sich konsistente Konstruktion des Gebildes als eine Art Verhandwerkerung des Kompositionsverfahrens, welche das Komponieren disponibel macht, unabhängig gleichsam vom kompositorischen Subjekt: zu einer Art von Alltagszustand. [...] Ein Vorrat mehr oder minder probater Wendungen und Prozeduren soll es dem Komponisten ersparen, sich auf den »Einfall« oder auch auf sein subjektives kompositorisches Vermögen insgesamt zu verlassen. [...] Selbstverständlich wäre eine solche Art handwerklicher Routine mit einem strengen Begriff von Handwerk unvereinbar. Sie hilft um die kompositorischen Schwierigkeiten herum, will deren konkrete Lösung durch schematische überflüssig machen. [...] Der prestigegeladene Begriff des Handwerks, der freilich selber bereits durch die Transposition einstmals sicheren, paraten Könnens auf die gegenwärtigen, je einmaligen, nicht antizipierbaren Probleme ins Archaistische schillert, wird mißbraucht zum Dispens von dem, was einzig Handwerk wäre: gut Komponieren.²²

Dieser Text, der ins Umfeld von Adornos Auseinandersetzung mit der Musikpädagogik der Zeit gehört (namentlich seine Debatten mit Erich Doflein) und damit implizit auch vergangenheitspolitische Dimensionen adressiert,²³ referiert genau jene Problema-

21 Die in den späten vierziger und fünfziger Jahren vor diesem Hintergrund geführten Debatten über Handwerk finden u. a. auch in Überblicksdarstellungen wie der von Ulrich Dibelius ein Echo. Siehe das Kapitel »Handwerk und Zahlenspiel«, in: Dibelius 1966, 51-59. Der Bayerische Rundfunk, wo Dibelius zu dieser Zeit für Neue Musik zuständig war, widmet der Frage ab 1966 eine ganze Sendereihe mit dem Titel »Vom Handwerk des Komponisten«. Auch noch Hans Vogt überschreibt den gesamten zweiten Teil seines Buches *Neue Musik seit 1945* mit dem Titel »Technik und Handwerk« (Vogt 1972, 105-190). Wie sich die Spezialisierung der Musikediskurse und hier namentlich der Debatten der Serialisten im Einzelnen zu den vergangenheitspolitischen Immunisierungsstrategien der Nachkriegszeit verhält, wäre ein eigenes Thema; siehe Schmidt 2008 sowie 2018.

22 Adorno, »Kritik des Musikanten«, in: ders. 1973, 67-107, Zitat: 96-98.

23 Siehe hierzu und zur Bedeutung der »Kritik am Musikanten« auch Jacob 2006, zum Text selbst vor allem 31-33. Zum Kontext der Jugendmusikbewegung um Jöde, Doflein u. a. siehe auch den Abschnitt »...wo man dann die Vergangenheit begräbt und die Sache sieht und in der Sache miteinander kooperiert.« Rückkehrer und die Jugendmusikbewegung in Westdeutschland nach 1945« bei Pasdzirny 2014, 512-544; zu »Kritik am Musikanten« 515.

tisierung des Handwerks-Begriffs, um die es auch zu Beginn der Kontrapunkt-Vorlesung geht. »Kontrapunkt« ist ihm dabei ein »Anspruchsbegriff«²⁴, der einen nicht nur ästhetisch, sondern auch gesellschaftlich und politisch bedeutsamen Überschuss gegenüber dem rein Handwerklichen mit sich trägt. Diesen Überschuss gilt es genauer zu betrachten. Adorno diskutiert diese Frage über die Privilegierung des Kontrapunkts gegenüber »bloßer« Polyphonie. Er verbindet das Polyphone mit dem Begriff der »Gemeinschaft« als eines Zusammenhangs, der die einzelnen Elemente über deren Eigenschaften essentiell verbindet, und stellt ihm ein Modell entgegen, dem er die Eigenschaft der »Verbindlichkeit«, also letztlich die einer moralischen, normativen Verpflichtung zuweist und in dem der Gesamtzusammenhang »durch den musikalischen Prozess selbst, also durch das Komponierte, durch den musikalischen Zusammenhang überhaupt erst hergestellt wird.«²⁵ Später definiert er die Aufgabe des Kontrapunkts als Herstellung von »Notwendigkeit in der Relation«.²⁶

Adorno verknüpft mit der Unterscheidung von Polyphonie und Kontrapunkt den Gegensatz von passiver Zugehörigkeit und aktivem Verbinden. Die Begriffe, mit denen er seine Vorstellung von Kontrapunkt näher bestimmt, formulieren einen Anspruch an das individuelle Handeln (und zwar am Ende einen moralischen). Die Relationen, über die Adorno hier spricht, ergeben sich nicht, sondern müssen erzeugt werden. Bei allen theoretischen Differenzen steht dahinter – darauf weist nicht nur der Begriff der »Gemeinschaft«, sondern auch der der »Verbindlichkeit« – Helmuth Plessner mit seiner (implizit auf Ferdinand Tönnies reagierenden) Entgegensetzung von Gemeinschaft und Gesellschaft,²⁷ mit der dieser bereits in den 1920er Jahren seine Kritik an der Jugendbewegung verbunden hatte. In dieser Entgegensetzung spiegelt sich also auch eine politische Differenz, d. h. es zeigt sich darin ein Verhältnis zur Welt und zur Gesellschaftsform.²⁸ Man könnte bruchlos die von Adorno implizit gezogene Parallele vervollständigen und den – gegen den jugendmusikbewegten Handwerks- und Gemeinschaftsbegriff ins Feld geführten – Kontrapunkt mit dem Konzept der Gesellschaft verbinden, die ihren Zusammenhang aktiv durch Aushandlung und Übereinkunft stiftet. Es mag kein Zufall sein, dass diese Verbindung in den 1950er Jahren durchscheint, bestanden doch in dieser Zeit nicht nur intensive fachliche, sondern durchaus auch persönliche Kontakte zwischen den beiden Intellektuellen.²⁹ Mit Plessner verband Adorno die –

24 Kapp 1987, 230.

25 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt«, in: ders. 2014, 123–231, hier 135. Der Begriff der Gemeinschaft fällt in diesem Zusammenhang zuerst an dieser Stelle.

26 Ebd., 143.

27 Plessner 1924, kurz vorher in dritter Auflage wieder herausgekommen: Tönnies ³1920.

28 Der Begriff der Verbindlichkeit rückt nicht von ungefähr gerade im Zusammenhang mit technologiekritischen Überlegungen in den Blick. Siehe Gamm 2005.

29 Hans Peter Krüger (2016, 561) hebt diesen Umstand ausdrücklich hervor. Er erwähnt nicht nur Plessners Vertretung von Adorno in Frankfurt 1952/53, sondern auch den durchaus regen Briefwechsel und die gemeinsamen Familienurlaube in Sils Maria. Rolf Wiggershaus erwähnt zwar dieses persönliche Verhältnis auch kurz, bemerkt allerdings: Adorno und Horkheimer »schweigen sich

wie man schon an dem Seitenblick auf die *Dissonanzen* sehen konnte, für den hier verhandelten Kontext bedeutsame³⁰ – Kritik an der spezifischen Kontinuität, die die ideologisierte Jugendbewegung der 1920er und 30er Jahre nach dem zweiten Weltkrieg erlebte, und in deren Kontext auch die Ideen aus *Grenzen der Gemeinschaft* neu zu lesen sind.³¹

2. Auseinandersetzung mit den Serialisten

Hört man Adornos Kontrapunktvorlesung als direkten Einspruch gegen die über rein technische Verfahren gesicherten Immanenzforderungen der jungen Serialisten, so kann man beispielhaft etwa in Stockhausens Werkkommentar zu seinem Ensemblestück *Kontra-Punkte* (1953) sehen, was ihm hier als Auffassung gegenübersteht. Schon der Werktitel bzw. der Bindestrich enthält die Provokation, setzt doch das von Stockhausen propagierte »punktuelle Komponieren« die emanzipatorische Individualisierung des Einzeltons voraus,³² während es beim Kontrapunkt ohne Bindestrich gerade darum geht, Linienverläufe Zusammenklang für Zusammenklang in ihren Spannungsverhältnissen zu kontrollieren. Mit der für das serielle Denken charakteristischen Vereinzelung der Elemente einher geht eine strukturelle Immunisierung gegen eben solche Dynamik. Für das Programmheft des Neuen Musikfests in Köln 1953 schreibt der Komponist:

Die »Kontra-Punkte« [...] sind aus der Vorstellung entstanden, daß in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze gelöst werden sollen, bis ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist.³³

Als Resultat des in diesem Stück entwickelten musikalischen Prozesses entsteht, was Stockhausen »monochrome Kontrapunktik« nennt.³⁴ In einem kurz vorher entstandenen Text definiert Stockhausen »Handwerk« (und wir können das, dafür spricht die eben zitierte Werkeinführung, in unserem Zusammenhang durchaus auch als Handwerk des Kontra-Punkts lesen) als »Ausbildung von Fähigkeiten [...], eine *Vorstellung in effektive Ordnung umzusetzen*«, und verbindet es mit der Forderung nach »Wider-

zu ihm öffentlich aus« [Wiggershaus 1986, 511 f. und 560 (Zitat)]. Stefan Müller-Doohm (2003, 526–609) gibt dem fachlichen Verhältnis beider etwas mehr Raum.

30 Siehe oben, 137, und Anm. 23.

31 Darauf, dass Plessner dieses Thema nach seiner Rückkehr Ende der 1940er Jahre mehrfach explizit wieder aufgenommen hat, weist ausdrücklich Birgit Dahlke (2006) hin. Siehe vor allem das Kapitel »Mythos Jugend um 1900«, 19–24, zu Plessner, 23 f.

32 Programmatisch in dem komplementären (allerdings erst in einer Überarbeitung 1963 uraufgeführten) Orchesterstück *Punkte* durchgeführt.

33 Zit. nach Stockhausen, »Nr. 1. Kontra-Punkte für 10 Instrumente (1953)«, in: Stockhausen 1964, 20 f., hier 20.

34 Ebd., 21.

spruchslosigkeit zwischen der Ordnung im Einzelnen und im Ganzen.«³⁵ Komponieren wird hier als Schaffen in sich widerspruchsfreier Strukturen verstanden, die sich über technische Verfahren stabilisieren – gleichsam eine ontologische Haltung. Adorno sieht seine eigene Rede von Integration bzw. integralem Komponieren (wie er sie bereits in der *Philosophie der Neuen Musik* entfaltet hatte) für solch ein Denken vereinnahmt und problematisiert dies im Zusammenhang mit Überlegungen zur Formbildung in der letzten Vorlesung ausdrücklich.³⁶

Gegen Strategien vor allem des Serialismus, wie sie sich in den Forderungen Stockhausens zeigen, stellte Adorno seine (mutmaßlich an Plessner geschulte) Vorstellung von »Verbindlichkeit« und »funktioneller Notwendigkeit«. Diese Vorstellung zeigt sich, wie er in dieser letzten Vorlesung über die Funktion des Kontrapunkts innerhalb des Komponierens ausführt, vor allem am Problem der Zusammenhangsstiftung in großen Formen, also dann, wenn sogar solche »widerspruchsfreien« Zusammenhänge – so sie gelängen – ohne weitere Vorkehrungen schon durch die bloße Ausdehnung an ihrer Wahrnehmbarkeit scheitern würden:

Nun, ich würde denken, daß eine der wesentlichen Funktionen, oder die zweite Hauptfunktion [die erste, nicht hinreichende, ist das ›Bedürfnis nach Mehrstimmigkeit‹, D.S.], des Kontrapunkts überhaupt die ist, das Ferne, also das, was nicht mehr unmittelbar in seiner Einheit, in seiner Bezogenheit aufeinander wahrgenommen wird, das zu vermitteln, das doch noch zu seiner Einheit zu bringen.³⁷

Adorno sieht die künstlerische Integrationsleistung eben gerade nicht am Werk, wenn es gelingt, diese Widersprüche, diese Spannungen aufzulösen, sondern dann, wenn genau diese zum Gegenstand künstlerischer Entscheidung werden, d. h. das eigentlich nicht Vermittelte in eine verbindliche Relation gebracht wird. Richtet man von hieraus einen Seitenblick auf so verschiedene Komponisten wie Luigi Nono, John Cage oder Bernd Alois Zimmermann, so zeigt sich, dass Adorno mit dieser Vorstellung eine aktuelle Lage trifft. So verschieden diese drei hier beispielhaft Genannten sind, so verbindet sie doch alle in unterschiedlicher Weise ein persönlicher Kontakt mit Schönbergs Denken: Nono war über Hermann Scherchen mit der Wiener Schule in Kontakt gekommen, hatte sich intensiv mit Schönberg befasst (und heiratete 1955 dessen Tochter), Cage hat die Kontrapunktkurse Schönbergs an der UCLA besucht, Zimmermann

35 Stockhausen, »Situation des Handwerks (Kriterien der ›punktuellen Musik‹) (Paris 1952 unveröffentlicht)«, zit. nach der Erstveröffentlichung, in: Stockhausen 1963, 17–23, hier 18 (Hervorhebung im Original).

36 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 4. Vorlesung, 21. 07. 1956«, in: ders. 2014, 218–231, hier 221. In der zuerst 1949 in Tübingen erschienenen *Philosophie der Neuen Musik* findet sich dies, worauf auch die Herausgeber der *Kranichsteiner Vorlesungen* hinweisen, mehrfach. Besonders aufschlussreich für den hier verhandelten Zusammenhang ist die Verbindung, die Adorno zu Bach herstellt und von dessen Überschreitung der »Linearität als solche[r]« er eine Linie zu Schönbergs »Emanzipation des Kontrapunkts« zieht – eine Denkfigur, die er hier wieder aufgreift, aber gegen die Vereinnahmungen der Serialisten absetzt. Siehe Adorno 1975, 92. Zum Zeitpunkt der Kontrapunktvorlesung, 1956, war die erste Auflage des Buches bereits vergriffen, eine zweite sollte 1958 erscheinen.

37 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 4. Vorlesung, 21. 07. 1956«, in: ders. 2014, 218–231, hier 224.

kam in den Darmstädter Kursen von René Leibowitz mit Schönbergs Denken in Berührung. Alle drei suchten nach Möglichkeiten zur Stiftung eines verbindlichen kompositorischen Zusammenhangs zwischen heterogenen, eben gerade nicht strukturimmanent auseinander ableitbaren Materialien, um künstlerisch – aus unterschiedlichen Motivationen und Ausgangssituationen heraus – ein dem letztlich ontologischen Denken etwa Stockhausens diametral entgegenstehendes, phänomenologisch ausgerichtetes Weltverhältnis zu setzen. Es ging ihnen darum, gerade die Widersprüche, mit denen die Wahrnehmung einen konfrontiert, zum Ausgang für künstlerisches Schaffen zu machen, anstatt dieser als widersprüchlich wahrgenommenen Welt in der Kunst die Möglichkeit der Widerspruchsfreiheit vorzuführen.³⁸ Alle waren auf verschiedene Weise 1956 in Darmstadt anwesend – Zimmermann und Nono persönlich und in Aufführungen und Cage gewissermaßen als ›elephant in the room‹ durch die Präsenz des Pianisten David Tudor, der als Dozent an der »Arbeitsgemeinschaft Komposition und Interpretation« mitwirkte. Was bei Cage in ein fast anarchistisches Strukturkonzept mündete, führte bei Nono wie Zimmermann in Ansätze, in denen verschiedenste Formen von Sinnzuweisungsangeboten eine konstitutive Rolle spielten. Die Abwehrdebatten, die solche Provokationen gegen die Immanenzforderung einiger Serialisten hervorriefen, zeigen, wie genau diese wahrgenommen wurden. Solche Kritik traf beispielsweise Nono 1956 in den heftigen Diskussionen um die Darmstädter Uraufführung des *Canto Sospeso*.³⁹ Wenn er 1959 in seinem berühmten, von Helmut Lachenmann ins Deutsche gebrachten Vortrag über »Geschichte und Gegenwart in der Musik heute« relativ harsch auf Cages Auftreten in Darmstadt im Jahr zuvor reagierte, so richtete sich dies viel eher gegen eine spezifische Form der Rezeption bei einigen seriellen Komponisten (vor allem wohl gegen die Stockhausens) als gegen Cage selbst. Nono führt Cage hier polemisch als Exempel für die an, die ihre historische Verantwortung abzugeben suchen – ein Vorwurf, der Cage selbst bei näherem Hinsehen nicht ohne Weiteres trifft, wohl aber die, die in Fortsetzung der Utopie der Stunde Null ihre Konsequenzen aus seinen Arbeiten ziehen. Der Dissens liegt weniger in den technischen Verfahren des Komponierens selbst, als vielmehr im damit verbundenen künstlerischen Standpunkt.

Auch wenn das hier nicht im Einzelnen ausgeführt werden kann, sei wenigstens ein kurzer Blick auf Bernd Alois Zimmermann erlaubt, um die Breite des Horizonts anzudeuten, vor dem der Kontrapunkt-Begriff zu sehen ist. Zimmermann hat ihn genau in dieser Zeit ausdrücklich bemüht – vermutlich befand auch er sich unter den Hörern von Adornos Vorlesung.⁴⁰ In einem Brief an Hubert Berke verwendet er ihn schon im

38 Es ist sicher kein Zufall, dass Adorno gerade dieses Spannungsverhältnis in seinem Vortrag *Vers une musique informelle* 1961 noch einmal kritisch in den Blick nimmt.

39 Schon Nonos *Variazioni canoniche sulla serie dell'op 41 di Schönberg* verweisen mit der Übernahme der Reihe der *Ode to Napoleon Bonaparte* auf eines der dezidiert politischen Werke Schönbergs aus der Exilzeit und integrieren in diese streng zwölftönig-kontrapunktische Struktur über musikalische Zitate weitere Sinnzuweisungsangebote.

40 1956 war Zimmermann unter den Teilnehmern der Ferienkurse, seine im Archiv des Internationalen Musikinstituts überlieferte Anmeldung vermerkt die Teilnahme am Kompositionskurs und der »Ar-

Februar 1957 – also vielleicht noch unter dem Eindruck von Adornos Überlegungen. Er spricht über Pläne zu einem nicht realisierten Filmprojekt unter Verwendung der im Sommer 1953 entstandenen *Kontraste*:

Der Film strebt eine Einheit der drei Gattungen Musik, Malerei und Tanz an. Unter dem Aspekt der Kontraste wird das den drei Gattungen Gemeinsame, nämlich die Bewegung als konstituierendes Agens differenziert. Die Verbindung der Bewegungselemente der verschiedenen Gattungen wird in einem strengen dreifachen Kontrapunkt vollzogen, dessen inneres Zeitbewusstsein durch die Musik definiert wird. Simultan und sukzessiv, synchron und diachron sind dabei Erscheinungen des Gleichen, der durch Bewegung artikulierten Zeit.⁴¹

Letztlich öffnet Zimmermann mit dieser Denkfigur die strukturellen Möglichkeiten des Serialismus, wie Stockhausen sie in seinem Text »... wie die Zeit vergeht...« nach den Ferienkursen 1956 formuliert und 1957 in der Zeitschrift *Die Reihe* publiziert hat, für nicht strukturell immanent auseinander ableitbare, sondern in sich autonom behandelte Materialebenen.⁴² Mit »Bewegung« setzte er der statischen Vorstellung des Punktuellen eine zentrale Kategorie der Kontrapunktlehre entgegen, was Zimmermann bewusst gewesen sein dürfte, jedenfalls greift er diese Überlegung im Werkkommentar für eine Rundfunkausstrahlung der *Kontraste* im September 1957 erneut auf:

Die »Kontraste« sind im Jahre 1952 entstanden. [...] Ich schrieb damals im Auftrage [Fred] Schneckenburgers [...] eine Musik zu einem seiner Stücke [...]. Das Originelle [...] war [...] eine höchst reizvolle Kombination von abstrakten Puppen, Farben und Händen, die als »Darsteller« wirkten. Es tauchte damals in mir der Gedanke auf, einmal ein Stück zu schreiben, welches absolute Musik, absolute Bewegung (Tanz) und absolute Farbe zu einer Einheit verbindet, gewissermassen im dreifachen Kontrapunkt komponiert. Es kam also nicht darauf an, etwa eine Farbe darzustellen, sondern die oben genannten Elemente absolut darzustellen.⁴³

Wenig später, ebenfalls noch im Sommer 1957 schreibt Zimmermann in einer Werkeinführung zu den 1956 in Darmstadt aufgeführten *Perspektiven*:

In diesem Sinne ist »Ballett« als Sammelbegriff für die Darstellung und Verbindung der verschiedensten Bewegungselemente rhythmischer, räumlicher und körperlicher Art verstanden. Die Musik ist dabei gewissermassen der geometrische Ort, auf den sich alles bezieht, die Zelle, aus der sich alles entwickelt, das »Agens«, welches Zusammenhang stiftet: einem »Ge-

beitsgemeinschaft Komposition und Interpretation«: IMD-A100397–201556–16. Zur Aufführung kamen am Eröffnungstag seine *Sinfonie in einem Satz* und eine Woche später die *Perspektiven für zwei Klaviere*.

41 Bernd Alois Zimmermann an Hubert Berke, Köln, 19. Februar 1957, zit. nach Henrich 2013, 153. Nicht von ungefähr weist Wolfgang Rathert (2005, 143–160) auch im Zusammenhang mit den 1956 in Darmstadt aufgeführten *Perspektiven* auf den zitierten Brief an Berke hin.

42 Stockhausen, »... wie die Zeit vergeht ...« (September/Oktober 1956. Erschienen in »die Reihe« 3, Wien 1957), in: ders. 1963, 99–139. Der erste Satz dieses Textes mutet fast wie eine Gegenfolie zu Zimmermanns Formulierung von der »durch Bewegung artikulierten Zeit« an: »Musik stellt Ordnungsverhältnisse in der Zeit dar« (ebd., 99). Später im Text definiert Stockhausen komplexe Zeitvorgänge als »nichts anderes als Verhältnisse [...] regelmäßig definierter Einzelfakten« bzw. als »mehr oder weniger zeitlich dichte Anhäufung genau definierter Zeit-»Punkte«« (ebd., 129).

43 Zimmermann an Otto Tomek, Westdeutscher Rundfunk, Rom, 28. August 1957, zit. nach Henrich 2013, 154.

samtkunstwerk« struktureller Art, in welchem die Funktion von Punkt, Gerade, Fläche, Farbe, Figurine, Puppe, Mobile und letztlich auch des Tänzers als allseitig proportional gedacht wird, gewissermassen als ›Ausstrahlung‹ der Musik. Aus dieser ständigen Wechselbeziehung, kontrapunktierend, kreisend und sich kreuzend, entstehen die verschiedensten Formationen. Diese treten hinwiederum mit sich selbst in eine ständige Wechselbeziehung und vertauschen sich in sich selbst: verdichtend, lichtend und sich auflösend, je nach dem. So wird, um ein Wort von Leibniz abzuwandeln, bei den ›Perspektiven‹ versucht, ›grösstmögliche Varietät‹ durch grösstmögliche Ordnung zu erreichen.⁴⁴

Im Jahr darauf stellt er ähnliche Überlegungen an im Zusammenhang mit einem Orchesterstück, das schließlich den Titel *Impromptu* tragen wird:

Schnell zwischendurch die Mitteilung für Sie, dass ich an der Arbeit für die Ballettkomposition bin. Arbeitstitel: ›Transfigurationen‹ oder ›Mobiles‹ (wahrscheinlich wähle ich den letzteren). Im Gegensatz zu unserm Freund Silbermann bin ich der Meinung, die Choreographie nach Beendigung der Komposition, am besten erst nach Anhören einer Bandaufnahme, festzulegen. Da es sich um ein handlungsloses Ballett ›handelt‹, kann sowieso die Frage der Choreographie nur im Sinne eines echten Kontrapunktes zwischen räumlicher, getanzter und musikalischer Bewegung gelöst werden.⁴⁵

Zimmermann korreliert über den Begriff der Bewegung Kontrapunkt und Choreographie und verbindet dadurch seine eigenen, stark am Ballett orientierten Überlegungen mit der aktuellen Debatte: Die durch die Bewegung artikulierte Zeit liefert die »Verbindlichkeit« der Relation. Unabhängig, absolut sind die Materialebenen, die künstlerische Aufgabe ist die der Herstellung der Relation in einem Prozess – und nicht in einem Zustand. Auch steckt darin eben nicht einfach die Fortsetzung der Kurth'schen Idee des »linearen Kontrapunkts« – eben jene Gefahr, die Adorno sah –,⁴⁶ sondern implizit steckt hinter der Formulierung »echter Kontrapunkt«, wie Zimmermann sie im Zusammenhang mit *Impromptu* verwendet, ein Anspruch, der jener von Adorno vorgeschlagenen Unterscheidung des bloß Polyphonen vom Kontrapunkt nicht so fern steht. Mit Cage verbindet Zimmermann (und das unterscheidet beide von Nono, der immer ein Hermeneutiker bleibt) ein offensichtlich sich dabei immer deutlicher aus der Forderung nach struktureller Verbindung heterogener Ebenen ergebender antihermeneutischer Impuls, mit dem kontrapunktische Relationen belegt sind: Die Begründung dieser Relationen soll gerade nicht an Kategorien der »Deutung« oder »Vermittlung«

44 Werkkommentar für die Rundfunkausstrahlung der *Perspektiven* im WDR, Rom 28.08.1957, zit. nach Henrich 2013, 563. Hier baut Zimmermann den Bezug zum Ballett deutlich aus, der dann später auch, wie Klaus Ebbeke bereits betont hat, für die kompositionstechnische Vorstellung, das im eigentlichen Sinne pluralistische Komponieren, eine zentrale Rolle spielt. Vgl. Ebbeke 1989, 95. Zum Tanz-Kontext siehe auch Schmidt 2012, 143–157.

45 Zimmermann an Erich Walter, Städtische Bühnen Wuppertal, Köln, 17. Juni 1958, zit. nach Henrich 2013, 282. Der aus dem Exil nach Köln zurückgekehrte (Musik-)Soziologe Alfons Silbermann hatte 1957 in einem Buch wie in einem Aufsatz grundsätzlich das Deutsche Musikleben (auch das Musiktheater) kommentiert und Adornos »Stil der Bitterkeit und [des] pathetischen Ernstes« kritisiert, Silbermann 1957 und 1757a, dort Zitat 588; hierzu auch Pasdzierny 2014, vor allem 247–250, sowie die Kurzbiographie, 809 f.

46 Siehe oben, 134 f.

ausgelagert werden, die die Spannungsverhältnisse auflösen. In einer Werkeinführung zu den *Kontrasten*, die für die Programmblätter der Kölner Oper 1963–64 entstanden ist, schreibt der Komponist:

Das Werk strebt Einheit aus absoluter Musik, absolutem Tanz und absoluter Farbe an, wobei die jeweiligen künstlerischen Medien in ihrer Eigenständigkeit erhalten bleiben sollen und zwar dergestalt, daß ›Interpretation‹ des einen durch das andere ausgeschlossen sein sollte: Kontrapunkte! Nicht Illustration oder gar Synchronisation.⁴⁷

In der Vorstellung, die Zeitorganisation habe zentrale Bedeutung für die Integration heterogener Materialebenen, trifft sich Zimmermann, wenn auch mit völlig anderen Zielen, in der Sache mit Cage. Und Adornos Überlegungen zu Schönbergs Kontrapunkt könnten sich aus der hier eingenommenen Perspektive als ein vielleicht unerwartetes, aber aufschlussreiches ›hidden link‹ erweisen. Es zeigt sich dabei allerdings auch, wie zentral die metaphorische Ebene im Reden über das Komponieren die handwerkliche überlagert, gerade dann, wenn es – wie bei Adorno, aber auch bei Zimmermann – darum geht, Kontrapunkt als »Anspruchsbegriff« wieder in Kraft zu setzen.⁴⁸

3. »Schulmäßigkeit«

Relativ zu Beginn seiner Vorlesung betont Adorno bereits, »daß die Frage des Kontrapunkts, wie ich sie Ihnen stelle, nicht eine Art Sonderdisziplin nun in dem Sinn ist, daß man sich darum bekümmert, wie nun halt Schönberg Kontrapunkte geschrieben hat, sondern daß die Restituierung der kontrapunktischen Dimension bei Schönberg einer solchen Notwendigkeit unterliegt, einer funktionellen Notwendigkeit, die aus der Lage des Komponierens selber folgt.«⁴⁹ Hierin verbergen sich zwei Absagen, die in Richtung Musikgeschichte und Musiktheorie gehen: die an den Umgang mit Kontrapunkt als »Sonderdisziplin«, d. h. als Untergattung einer allgemeineren Disziplin, ebenso wie die an die Historisierung des Einzelfalls. Adorno selbst nimmt damit das Missverständnis vorweg, man könne darin ein Plädoyer für die Synthetisierung in einer alle Dimensionen umfassenden Disziplin sehen, wie sie Hindemith in der *Unterweisung im Tonsatz* angestrebt habe (und wie sie dann auch die ›fortschrittlicher‹ sich verstehenden Musiktheorieabteilungen der Hochschulen im Rekurs auf ihn diskutierten). Kontrapunkt wird hier – jenseits seiner herabgesunkenen, »schulmäßig abgegrenzten« Form – ganz offensichtlich noch als eigenständige Disziplin ausgemacht und auch für sinnvoll gehalten:

47 Zimmermann 1974, 90 (1963/64 für die Programmblätter der Kölner Oper entstanden).

48 Adorno bemüht sich sehr, diesen ›Anspruch‹ in seinen Texten auch analytisch zu untermauern. Das ist für Zimmermann, dem es hier vor allem um ästhetische Positionierung geht, nicht vordringlich.

49 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt«, in: ders. 2014, 131 f.

Ich bekenne mich an dieser Stelle zu einer reaktionären Gesinnung – in einem ähnlichen Sinne vielleicht, wenn ich das ohne Unbescheidenheit sagen darf, wie Schönberg selber an diesen Disziplinen festgehalten hat.⁵⁰

Nicht die Abgrenzung der Disziplin, sondern das »Schulmäßige« daran stört also Adorno, jedenfalls soweit es sich seiner Begrenzung auf das Propädeutische nicht bewusst ist. Schon im bereits zitierten Brief an Steinecke im Vorfeld der Kurse geißelt Adorno den »idiotischen offiziellen Unterricht« und teilt aus gegen eine falsch verstandene pädagogische Reduktion der Kurthschen Ideen vom linearen Kontrapunkt.⁵¹ In der Vorlesung findet sich das dann wie folgt:

Der Kontrapunktunterricht, den wir auf den Konservatorien erhalten, ist ja hinter der tatsächlichen Praxis des Kontrapunkts sicher nicht weniger zurückgeblieben, als der Unterricht in der Harmonielehre zurückgeblieben ist hinter der Harmonik, wie sie heute zur Diskussion steht. Es kommt auch nicht etwa darauf an – und ich denke dabei an einen ganz bestimmten Lehrer –, daß man etwa lernt, zwei Stimmen, die schlecht zusammenpassen, durch eine dritte Stimme aneinanderzukeistern, so daß also derartige Stimmen sich dann irgendwie durchschlängeln. Das ist, ich möchte sagen, die Vorstellung des Kontrapunkts als Trick, wie sie in der Tat so, ich möchte sagen, in den Abwässern der Spätromantik immer wieder sich gefunden hat.⁵²

Später nennt er dann Max Reger und Franz Schreker als Beispiele – das ist natürlich kalkulierte Polemik. Es ist mehr als naheliegend, hinter der Anspielung auf den »bestimmten Lehrer« den Reger-Schüler Hermann Grabner zu vermuten.⁵³ Dessen 1930 entstandenes Lehrbuch *Der lineare Satz* war 1950 in zweiter veränderter Auflage neu herausgekommen und gehörte neben Heinrich Lemachers und Hermann Schröders *Lehrbuch des Kontrapunktes* (ebenfalls 1950 in erster Auflage veröffentlicht)⁵⁴ zu den damals aktuellen Lehrbüchern. Schon Grabners Titel lässt erkennen, dass er sein Buch als Beitrag zum Kontrapunkt im Kontext einer »Tonsatz«-Lehre verstanden wissen wollte. Wie in der Fassung von 1930 sowohl Aufbau und explizite Verweise auf Ernst Kurth wie Hans Mersmann und Fritz Jöde im Vorwort zeigen, steht Grabners Konzept der Jugendmusikbewegung nahe, greift Kurths Ideen aus dieser Perspektive auf und deutet sie in ein auf praktische Musikausübung zielendes Lehrbuch, also den *Linearen Kontrapunkt* in einen *Linearen Satz* um. Auch wenn diese Bezüge in der Überarbeitung von 1950 nicht mehr so deutlich gemacht werden wie noch 1930, ist Grabners Lehrbuch

50 Ebd., 126.

51 Siehe oben, 134, Anm. 16.

52 Ebd., 140.

53 Reger gehört zu den zentralen Beispielen bei Grabner. Schreker nennt Adorno möglicherweise schlicht deshalb, damit man ihm (gerade angesichts der sicherlich bekannten politischen Belastung seines Zieles Grabner) in dem vergangenheitspolitisch aufgeladenen Klima nicht Parteilichkeit vorwerfen und damit vom Sachargument ablenken kann. Überdies gehören Schrekers *Gezeichnete* zu den Beispielen, die Grabner für die dritte Auflage seiner *Allgemeinen Musiklehre* 1942 ersetzte, hierzu Holtmeier 2009.

54 Lemacher/Schöder war offensichtlich sehr weit verbreitet und hatte es bis 1962 bereits in eine vierte Auflage geschafft.

doch weiterhin, oder besser: jetzt gerade auf Versachlichung und jene Durchlässigkeit der Grenze zwischen Kunst und Gebrauch aus, die im Zusammenhang mit dem Begriff des Handwerks von Bedeutung ist.⁵⁵

Gleich zu Beginn der zweiten Vorlesung kommt Adorno auf seine Vorbehalte gegen das »Schulmäßige« zurück:

Nun, der Begriff Kontrapunkt ist in der schulmäßigen Überlieferung viel zu undifferenziert. Wir lernen zwar auf den Schulen die sogenannten Gattungen, aber wir lernen diese Gattungen von vornherein unter dem Vorbehalt, daß das bloß pädagogische Hilfsmittel sind, und kein Mensch denkt jemals daran – ich glaube, selbst auf dem finstersten Konservatorium [nicht] –, daß ein Komponist jemals im Ernst [...] nach diesen Gattungen verfahren soll. Gott behüte uns davor, ich meine, auch das ist ja schließlich denkbar.⁵⁶

Denkbar wird die Gleichsetzung pädagogischer Hilfsmittel mit Komposition durch diejenige des Gebrauchs mit Kunst. Diese Gleichsetzung spiegelt sich in eben jener von Adorno beargwöhnten, an der Jugendmusikbewegung geschulten Vorstellung von musikalischer Praxis und bündelt sich in der bereits diskutierten Konzeption von Tonsatz. Um der Gefahr des Schematischen und damit Anwendbaren zu entgehen, ohne dass eine Systematisierung der Möglichkeiten kontrapunktischen Denkens, die nach kompositorischen Funktionen unterscheidbar sind, vollends aufgegeben werden müsste, schlägt Adorno im Folgenden – durchaus absichtsvoll im expliziten Verweis auf Max Weber – den Begriff des Idealtypus vor. Er ersetzt also das praktische, aus Beispielen deduzierte Schema durch ein theoretisch konstituiertes, heuristisches Konzept und setzt damit ein alternatives Verhältnis zu den Gegenständen.⁵⁷ Adornos Empfindlichkeit gegenüber einem spezifischen Umgang mit dem Stilbegriff Guido Adlers, die für die Auseinandersetzung mit Erich Doflein eine wichtige Rolle spielt, hat eine ähnliche Wur-

55 Hier erklärt sich einmal mehr, warum Adorno gegenüber Steinecke Kurths »Harmonielehre« und nicht das der Gefahr der Vereinnahmung ausgesetzte Kontrapunktbuch ins Feld führt (siehe oben, Anm. 18): Von den in Grabners Vorwort von 1930 ausführlich diskutierten Verbindungen zu Kurth ist in der Überarbeitung von 1950 lediglich der Titel übrig. Grabners *Der lineare Satz* wurde gleichsam auf den »technischen« oder »handwerklichen« Extrakt konzentriert, indem sowohl diese Verbindungen als auch die expliziten Verweise auf den Kontext der Singbewegung getilgt wurden und überdies der vom Singen zu den instrumentalen Formen fortschreitende zweiteilige Aufbau aufgegeben wurde. Geblieben ist der aus diesem Hintergrund kommende, nun aber ideengeschichtlich vermeintlich neutralisierte praktische Imperativ, der sich in die handwerklich grundierte Idee des Faches »Tonsatz« fügt. Zum Zustand der Musiktheorie an Westdeutschen Hochschulen nach dem 2. Weltkrieg siehe Holtmeier 2009. Holtmeier beschreibt, wie die Idee des Faches »Tonsatz« historisch eingebettet war. Zwar geht er auf die Frage der Kontrapunktlehre in diesem Kontext nur am Rande ein, kann aber zeigen, wie diese Tendenz die Kontrapunktlehre eher marginalisierte. Eine detaillierte Studie über die interne Gliederung des Faches in den Studienplänen der Hochschulen steht nach meiner Kenntnis bisher aus.

56 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 2. Vorlesung«, in: ders. 2014, 164.

57 »[A]lso daß sie [die Typen] nicht etwa buchstäblich zu verstehen sind, so als ob man nun nach einem Schema feststellen könnte: ›Also, das gehört unter diese Klasse Kontrapunkt, das gehört unter jene Klasse Kontrapunkt.« Ebd., 166.

zel und hängt ebenfalls mit seinem von den Einflüssen der Jugendmusikbewegung und ihrer Vorstellung von Praxisorientierung unterschiedenen Standpunkt zusammen.⁵⁸

Wenn Hermann Danuser in seiner Diskussion über die Bedeutung des Schulbegriffs für Darmstadt von den Ferienkursen »als eine[r] ›Jugendbewegung der Moderne‹« spricht,⁵⁹ trifft er genau die Ambivalenz, mit der Adorno hier hadert. Die von Adorno erörterte Frage, ob man Kontrapunkt als abgegrenzte Disziplin ernst nimmt, und ob diese am Ende auf Tonsatz oder Komposition zielt, erhält eine sehr grundsätzliche, auch vergangenheitspolitisch relevante Dimension. Die Empfindlichkeit gegen das »Schulmäßige« rückt in eine Perspektive mit den Ambivalenzen des »Handwerklichen« und des »bloß Polyphonen«.

Nicht von ungefähr bekräftigt Adorno in diesem Zusammenhang zu Beginn der zweiten Vorlesung noch einmal seine Vorstellung von der Konzeption der Ferienkurse, die letztlich als gleichsam zeitgenössische, der traditionellen Konservatoriumsausbildung gewissermaßen die Arbeit am Ernstfall entgegensetzende Alternative angetreten war. Adorno beschreibt Kranichstein als einen Ort, an dem es darum gehe, »den Bruch zwischen der sogenannten musikalischen Bildung, die wir erfahren, und der eigentlichen kompositorischen Praxis bis zu einem gewissen Grad zu überbrücken – und in diesem Sinn ist ja Kranichstein als eine Art von Komponieratelier für autonome Komponisten zu verstehen«.⁶⁰ In der Debatte um das »Schulmäßige« wird also nicht zuletzt der Zuschnitt der Ferienkurse als Lehrinstitution befragt – und auch hier spielt das beschriebene Spannungsfeld eine zentrale Rolle. Schon 1947, im Umfeld der Gründung der Ferienkurse, hatte Heinrich Strobel – später vielzitiert – in der Zeitschrift *Melos* programmatisch gefordert: »Wir brauchen ein musikalisches Bauhaus« und dieses als eine »auf der neuen Musik beruhende Fachschule« vorgestellt.⁶¹ Wie akut diese Vorstellung um die Mitte der 1950er Jahre in der Hochphase der Debatten um den Serialismus war, mag man daran ablesen, dass Luigi Nono sie 1957 explizit im Zusammenhang mit Fragen der Kompositionstechnik aufnimmt. Sein in den *Darmstädter Beiträgen* 1958 publizierter Vortrag über »Die Entwicklung der Reihentechnik«, der die serielle Technik aus Schönbergs Denken ableitet, mündet in das Bekenntnis:

Wir betrachten nun das musikalische Schaffen – besonders das aus jüngster Zeit – jener Komponisten, die man etwa die ›Schule von Darmstadt‹ nennen könnte und das man im Bereich der bildenden Künste etwa mit dem vergleichen könnte, was seinerzeit im ›Bauhaus‹ in Weimar und Dessau geleistet wurde.⁶²

58 Siehe hierzu Jacob 2006, Einleitung, vor allem 16–21. Schaut man aus der hier eingenommenen Perspektive auf die Debatte, so scheint Adornos Abwehr gegen Schütz weniger Schütz selbst zu gelten, als vielmehr seiner Rolle bei der Herausbildung solcher praktischen Stil-Modelle, oder in Dofleins Worten, für den Schritt von Stil-Vorstellung im Adler'schen Sinne zu »systemzeugenden, Ordnung antizipierenden Wiedergewußtheiten« (Doflein 1987, 250, auch zit. bei Jacob 2006, 20).

59 Danuser 1997, 333–380, besonders 374.

60 Adorno, »Schönbergs Kontrapunkt, 2. Vorlesung«, in: ders. 2014, 164 f.

61 [Strobel] 1947, 340 f., siehe hierzu auch Danuser 1997, 343.

62 Nono 1958, 25–37, hier 34. Der Text verhandelt Beispiele von Boulez, Maderna, Nono und Stockhausen. Nam June Paik greift Nonos Denkfigur in seinem Bericht über die Ferienkurse 1957 für eine

Und Nono endet – wohl auch auf Adornos Vorträge von 1956 antwortend – mit der Bemerkung, er habe sich bei seinen Ausführungen »bewußt aufs Kompositionstechnische beschränkt und das Ästhetische außer Betracht gelassen«. ⁶³

Adornos am Handwerks- bzw. Technikbegriff verhandelter Verdacht, dass sich nicht nur in den Konservatorien, sondern auch in Darmstadt »Schulmäßiges« zeige und dass sich dies mit Kontinuitäten in den pädagogischen wie ästhetischen Grundüberzeugungen in Verbindung bringen ließe, wird hier selbstbewusst ins Positive gewendet und dabei gleichzeitig bestätigt.

Dass Nono damit den neuralgischen Punkt trifft und Adorno seine Kritik am Konservatorium mit der am Umgang der jungen Serialisten mit Schönbergs Methode 1956 unmittelbar zusammendenkt, bestätigt erneut der Seitenblick in den im gleichen Jahr publizierten Band *Dissonanzen*. Hier nimmt Adorno aus aktuellem Anlass die 1954 bereits im *Monat* erschienene Streitschrift »Das Altern der Neuen Musik« wieder auf, in der er seine in der Kontrapunktvorlesung implizit angesprochenen Kontrahenten auch explizit zusammen nennt:

Gerade auf die Tendenzen zur totalen Rationalisierung indessen scheint etwas in der jüngsten Generation stark anzusprechen. Sie begegnen sich mit der heute verbreiteten Allergie gegen jeglichen Ausdruck, welche die bilderstürmerischen Exponenten der »punktuellen« Musik mit restaurativen Widersachern, wie den historischen Bachinterpreten oder den kollektivistischen Anhängern der Jugendbewegung, teilen. ⁶⁴

Dann verbindet er die – bereits erwähnte – Forderung nach Widerspruchsfreiheit mit dem Vorwurf des Schulmäßigen. ⁶⁵

Schulmäßig ist das Ergebnis hier wie da. Gibt man die Unterscheidung zwischen Kunst und Übung auf, so die Warnung, setzt man sowohl die Errungenschaften der akademischen Tradition wie die Chancen der Kurse in Darmstadt, die Arbeit am aktuellen Ernstfall, gleichermaßen aufs Spiel. Konservatoriumsunterricht nützt in einer solchen Lage offenbar ebenso wenig wie seine Abwehr in Darmstadt, und beide erscheinen als zwei Seiten desselben Problems, denn:

Der Kompositionsunterricht, zumal an den Konservatorien und Musikhochschulen, ist im wesentlichen auf dem Niveau der traditionellen tonalen Musik stehengeblieben und gibt dem Schüler kaum ernsthafte technische Maßstäbe für die Beurteilung Neuer Musik an die Hand.

japanische Zeitschrift auf und setzt sie sogar in den Titel: *Das Bauhaus der Musik* (Paik 1999, 134–136). Für unseren Zusammenhang nicht uninteressant mag sein, dass Paiks Text mit der Bemerkung endet, Bo Nilsson würde gesagt haben, er sei nicht von der Tonalität vergiftet worden, »da er weder Harmonielehre noch Kontrapunkt studiert habe«.

63 Ebd., 37.

64 Zit. nach Adorno 1973, 155.

65 »Das Höchste, was da zustande kommt, sind Stücke, die aus dem zuweilen sehr entwickelten Wissen um das heute technisch Notwendige hervorgetrieben sind. In ihnen bezeugt jeder Takt die Überlegung, wie Musik auszusehen habe, die gegen alle erdenklichen Einwände gefeit ist. Es sind Schulstücke, Paradigmata. [...] Solche Musik klingt, als wäre ihr Ursprung einzig noch die Angst, eine Note zu schreiben, auf welche der nächste Schulgenosse sich stürzen, an der er einen Rest bemängeln könnte. Musikalische Logik wird zu ihrer Karikatur.« Zit. nach Adorno 1973, 162.

[...] Grund ist zum Verdacht, daß jene, die mit dem neuen Material nicht fertigwerden, auch des alten nicht mächtig sind, keinen einwandfreien vierstimmigen Palestrinasatz schreiben, vielfach kaum einen Choral rein ausharmonisieren können. Die pädagogischen Tugenden des Akademismus gingen verloren, ohne daß doch das Reich der Freiheit betreten wäre.⁶⁶

Dagegen setzt Adorno seine Vorstellung von Kontrapunkt in einer Handwerk und Ästhetik verbindenden und (als Funktion der künstlerischen Idee) auf aktuelles Komponieren ausgerichteten Weise neu in Kraft.

Auf den ersten Blick so überraschend wie auf den zweiten auch für die Situation in Deutschland aufschlussreich ist ein Gegenpol, den bereits Schönberg selbst aus seiner Lehrerfahrung in den USA heraus problematisiert hat (was zu diesem Zeitpunkt höchstens seine Schüler wissen konnten): die Begründungs- und Beglaubigungsmechanismen, mit denen sich die akademische Musiktheorie von einer an der aktuellen Komposition ausgerichteten Lehre absetzte. In einem der Vorwortentwürfe zu seiner *Vorschule des Kontrapunkts*, deren posthume Edition durch Leonard Stein 1961 fertiggestellt wurde und 1963 auf Englisch sowie 1977 auf Deutsch erschienen ist, schreibt Schönberg, seine alte Entgegensetzung von Handwerk und Ästhetik aufgreifend und nun ausdrücklich verwerfend: »Kontrapunkt ist weder Ästhetik, noch Theorie, sondern eine pädagogisch relevantere Art der Ausbildung.«⁶⁷ Ein im Nachlass erhaltenes Fragment präzisiert einen für uns aufschlussreichen Aspekt der hier abgewehrten Form von Theorie:

I have contrived a new method of teaching contrapuntal writing of a sort different from that pseudo-scientific and antiquated style, thought [sic] by almost every teacher without regard to its applicability for writing modern music.⁶⁸

Die theoretisch und wissenschaftlich abgesicherte Systematisierung historischer Verfahren bzw. Stile, die sich von der Frage der Relevanz für das aktuelle Komponieren löst und geradezu absetzt, wie Schönberg sie offensichtlich schon früh an seinen Kollegen beobachtet,⁶⁹ ist auch für Adorno gerade im Blick auf praktische Umsetzung keine Option. Diese Frage wird er im folgenden Jahr in der Vorlesungsreihe »Kriterien der Neuen Musik« eigens aufgreifen:

Nun, ich bin gewiß der letzte, die entscheidende Bedeutung geschichtlicher Kategorien und der Geschichte selber für die Konstitution der Wahrheit und für die Konstitution der Musik zu verkennen; aber es ist doch dazu zweierlei zu sagen, nämlich einmal, daß der Begriff der Einfühlung, wie er gerade von dem Historismus geübt wird, gerade älteren Werken gegenüber völlig unangebracht ist, daß man alten Werken, und das gilt für alte Musik in einem ganz besonderen Sinn, eigentlich nur gerecht wird, [...] wenn man sie in ihrer spezifischen Differenz

66 Ebd., 162 f.

67 Schönberg 1977, 223. In der englischen Version lautet die Stelle: »Counterpoint is neither aesthetics nor theory, but a more pedagogical way of training.« Schoenberg 1963, 222.

68 Archiv des Arnold Schoenberg Center, Wien: T 69.10, o.J. Für die Genehmigung zum Abdruck danke ich sehr herzlich Larry Schoenberg, Los Angeles.

69 Zu Schönbergs Geschichtsbild im Blick auf seine Beschäftigung mit Kontrapunkt siehe auch Kapp 2015, 23–30.

von uns sieht [...]. Gleichzeitig ist aber auch auf der anderen Seite dazu zu sagen, daß das Verständnis der geschichtlichen Kräfte, die in den Kunstwerken walten, ja nicht möglich ist durch Übersichten über Stile oder Stilfolgen oder irgendwelche äußerlichen Komplexionen, sondern nur durch die Werke selbst hindurch, also nur auf die Weise, daß man die Sprache der Musik selbst versteht.⁷⁰

Das eigentlich Historische ist, so argumentiert Adorno, die historische Bedingtheit des künstlerischen Tuns zu einem bestimmten Zeitpunkt; es begründet sich also über das handelnde Subjekt, nicht über die Gegenstände oder die an ihnen ausgerichteten Techniken. Diese historische Bedingtheit kommt dann bei der Beurteilung der kompositorisch »brauchbaren« Lösungen in Spiel – über die von Adorno so genannte »Tendenz des Materials«, d. h. darüber, wie sich die Töne zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt anhören – und dann bedingt die Geschichte die ästhetische Entscheidung. Diese erweist sich als eine künstlerisch verantwortete Wahl aus verschiedenen Möglichkeiten zu einem konkreten und in seinen Bedingungen bestimmbar Moment. Hier handelt ein Subjekt in der Geschichte, und das lässt sich gleichsam nicht verobjektivieren.

*

Würde man Adorno die Frage vorlegen, ob der Kontrapunkt obsolet oder unverzichtbar sei, würde er wohl mit einem beherzten »kommt drauf an, unter welchen Bedingungen« antworten. Aus seiner Sicht kann das Kriterium, so es sich nicht um ein Teilgebiet der Musikgeschichte handelt (zu der auch die auf Geschichtsschreibung ausgerichtete musikalische Analyse historischer Gegenstände zählt), sondern um etwas, das in eine künstlerische Praxis reicht, ausschließlich die aktuelle kompositorische Problemlage sein. Dass ihn diese Auffassung implizit noch mit Adorno verbindet, zeigt Diether de la Motte durch die Art seiner Argumentation – jedoch haben sich bis zum Erscheinen seines eigenen Kontrapunkt-Buches 1981 die zeitgenössische Landschaft und mit ihr die Fragestellungen und Standpunkte verändert.⁷¹ Die dann aktuellen Lehrkonzepte jedoch scheinen Adornos Haltung nicht mehr ohne weiteres zu teilen. Sie präsentieren eine Praxis, die einen genuin historischen Gegenstand vergegenwärtigt und zielen nicht auf das zeitgenössische Komponieren. Was also ist in der Zwischenzeit passiert?

Offensichtlich hat sich das Verhältnis von Theorie, Praxis und Geschichte verschoben. Der praktische Imperativ des akademischen Faches, das sich in den 1970er Jahren wieder von »Tonsatz« in »Musiktheorie« umbenannte, ist geblieben: die Idee also, dass das Fach am Ende auf künstlerische Praktiken hinauslaufe und historische Erkenntnis sich zu diesen Praktiken ins Verhältnis setzen müsse, indem sie im Vollzug ästhetische Gegenwart erzeuge. Wir müssen m. E. nicht mehr so sehr über Theorie und Praxis auf

70 Adorno, »Kriterien der Neuen Musik, 1. Vorlesung, 19. 07. 1957«, in: ders. 2014, 233–266, hier 253 f.

71 1956 war auch er unter den Teilnehmern der Ferienkurse; seine Anmeldung zeigt, dass er sich als Teilnehmer der Arbeitsgemeinschaft mit Boulez, Maderna und Tudor gemeldet hatte und erst am 15. 07. anreisen würde. Er konnte also die ersten beiden Vorlesungen Adornos wohl nicht hören. Das Anmeldeformular befindet sich im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt: IMD-A100397–201535–06.

der einen und Theorie und Geschichte auf der anderen nachdenken, sondern vor allem über das Verhältnis von künstlerischer Praxis zu Geschichte.

Die ideellen Wurzeln dieses praktischen Imperativs lassen sich für den deutschsprachigen Raum in der Jugendmusikbewegung finden. Nach dem zweiten Weltkrieg lässt sich an den beiden Auflagen von Hermann Grabners *Linearem Satz* die Neutralisierung solcher Bezüge ebenso ablesen wie das Weiterwirken der darauf bezogenen Strukturen. Die institutionelle Ansiedlung des Faches Musiktheorie in der akademischen Landschaft im deutschsprachigen Bereich, die enge (und teilweise konkurrierende) Verbindung des Faches mit der Ausbildung von Komponisten und Musikpädagogen, gibt dafür den Rahmen.⁷² Mit Adorno könnte man für die Nachkriegslandschaft feststellen: Schulen überall.

Die Entwicklungen, die auf Adornos Einsprüche folgen, und die er in Teilen bereits in seinen Überlegungen antizipiert, sind durch drei Strömungen geprägt, die einen systematischen Blick auf historische wie aktuelle Erscheinungen nahelegen:

So befördert die Diskussion um die Postmoderne die Idee einer stilistischen Vielfalt als künstlerisches Möglichkeitsfeld, in dem die ästhetische Präsenz historisch früher Entstandenes mit aktuell komponiertem zusammenrückt (wie es auch bei de la Motte durchklingt). Der ursprünglich rein propädeutisch gewerteten Stilkopie wächst damit ein künstlerischer Eigenwert zu. Nachdem die Denkfigur vom »Ende der Geschichte« ihre Faszination eingebüßt hat, verliert die Stilkopie relativ schnell ihre künstlerische Aktualität, behält aber die ihr zugewachsene ästhetische Präsenz, die nun jedoch andere Begründungen braucht und sucht.

In diese Lücke tritt – eine zweite Strömung bildend – eben jene wissenschaftliche Begründung, die Schönberg so suspekt war. Begünstigt wurde dies dadurch, dass Musikwissenschaft wie Musiktheorie seit den 1960er Jahren aus vielfältigen, fast durchweg vergangenheitspolitisch grundierten Motivationen heraus gleichermaßen an der Verringerung des Abstands zwischen den akademischen Fächern interessiert waren. Die Auf- und Ladung der Musik seit dem Kriegsende hatte in einer merkwürdigen Allianz zwischen Reaktion und Fortschritt zu einer Annäherung beider Fächer über die musikalische Analyse geführt, das Feld, auf dem sich diejenigen, die – wie Reinhold Brinkmann im Rekurs auf Schönberg formuliert hat – an »Forschungen in die Tiefe der musikalischen Sprache« sowohl historisch vorausgegangener Epochen wie der Neuen Musik interessiert waren,⁷³ mit denen trafen, die auf eine analytisch abgesicherte Tonsatzpraxis

72 Aufschlussreicher Weise zielen auch die seit längerem sich gründenden dezidiert musiktheoretischen Studiengänge in der Regel auf eine pädagogische Praxis und bilden vor allem Hochschullehrer für das Fach Musiktheorie aus.

73 »Erkenntnis des Kunstwerks, der Schlüssel dazu lag in einer eindringenden musikalischen Analyse. Analyse aber bedeutete Strukturanalyse, nicht von vornherein und für jeden war es ästhetische Interpretation. Und einher mit dieser Orientierung auf das Werk ging eine Nobilitierung der musikalischen Avantgarde als eines legitimen Objekts musikwissenschaftlicher Arbeit« (Brinkmann 2001, 60). Hierzu und zur Bedeutung für das Verhältnis von Musiktheorie und Musikwissenschaft

aus waren.⁷⁴ Einen Kulminationspunkt bilden die Debatten um den Tonsatzunterricht Mitte der 1970er Jahre. In diesem Kontext entsteht 1975 Carl Dahlhaus' Vorschlag zu einem Studiengang Musiktheorie: Die alte Forderung nach dem Praxisbezug der Wissenschaft erscheint hier auf das Ziel einer autonomen Kunstreflexion gewendet wieder. Ganz klar ausgerichtet bleibt sie allerdings auch bei ihm – und das ist entscheidend – auf die Verbindung mit aktueller kompositorischer Praxis: »Die Ausbildung müsste von Komponisten, Musiktheoretikern und Musikwissenschaftlern (Historikern und Systematikern) gemeinsam getragen werden«, heißt es gleich zu Beginn seines Konzeptpapiers.⁷⁵ Die Basis der Vorstellung von musikalischer Analyse, die diese Allianz ermöglicht, liefert ein musikalischer Strukturbegriff, der in Nachfolge der praktisch ausgerichteten Tonsatzlehre die traditionellen Disziplinen Harmonik, Kontrapunkt etc. nun unter Einbezug von Rhythmus und Form integriert – eine Entwicklung, die in den 1950er Jahren die Komposition (worauf Adornos Vorlesung reagiert) und in den 1960er Jahren Tonsatzlehre bzw. Musiktheorie und Musikwissenschaft ergreift. Die skizzierte Annäherung der Fächer führt paradoxer Weise jedoch am Ende zu einer Entfernung der Musiktheorie vom aktuellen Komponieren. Was der Musiktheorie gleichwohl bleibt, ist der Imperativ der Praxis – nur prägt sie nun eine eigene Praxis aus, die sich nicht mehr notwendig am Komponieren als Praxis der Kunstproduktion ausrichtet (und auch nicht mehr an einer allgemeinen Musikpädagogik), wohl aber auf die ästhetische Präsenz auch von historisch Vergangenen zielt.

Schließlich liegt es nahe, das aufkommende Interesse an historischem Tonsatz in Parallele zur Entwicklung der historischen Aufführungspraxis zu setzen, als die Rekonstruktion historischer Praktiken zur Erzeugung einer ästhetischen Präsenz. Dies rückt, als eine dritte relevante Strömung, die performative Dimension des Vollzugs vor das Ergebnis, den (schriftlich fixierten) musikalischen Satz. Damit steht die fachspezifische Entwicklung in der Musiktheorie im Kontext einer allgemeineren Tendenz, die ihre Wurzeln ebenfalls in den 1970er Jahren hatte und in den 1980ern zunehmend Fahrt aufnahm. Man entdeckte nicht nur das Performative überhaupt, sondern im Besonderen auch »re-enactment« als Zugang zur Geschichte. Diese Verschiebung ist nicht trivial, denn sie begründet jedenfalls das Tun des historischen bzw. historisch informierten

siehe auch Schmidt 2007, besonders den Abschnitt »III. Es gibt keine Stunde Null, oder: Die merkwürdige Allianz von Kontinuität und Umbruch«, 388–407, sowie Schmidt 2018.

- 74 Wenn Ludwig Holtmeier darauf aufmerksam macht, dass auch Hermann Grabner bereits relativ früh die Idee eines analyseorientierten Musiktheorie-Unterrichts vorgebracht hat, so zeigt sich, dass dies durchaus nicht gegen die skizzierte Praxisorientierung spricht und auch nicht umstandslos zu einem umfassenderen und nicht in allen Dimensionen anwendungsbezogenen Theoriebegriff führt. Vielmehr ging es früh um eine Absicherung des praxisorientierten Blicks auf die historische Situation – die musikalische Analyse bot den dafür nötigen systematischen und wissenschaftlich beglaubigten Zugriff. Siehe Holtmeier 2009.
- 75 [Carl Dahlhaus], »Begründung und Erläuterung zum Studienplan«, Typoskript Staatsarchiv Ludwigsburg, zit. nach Schmidt 2007, 405. Siehe hierzu auch einen anderen nicht umgesetzten Plan der Verbindung von Wissenschaft, Theorie und Komposition in dieser Zeit: Custodis 2012, 201–211; Zott 2015 sowie Custodis 2016, 37–39.

Tonsetzers und verbindet es mit einer anderen Art der Präsenz, als es die Denkfigur des Kunstwerks tut. Wissenschaft wird hier ein Werkzeug zur Rekonstruktion von Handlungsregeln, die dann jedoch – und hier ist die Parallele zur Geschichte der historischen Aufführungspraxis lehrreich – die Tendenz haben, sich zu verselbständigen und eigene praktische Traditionen auszubilden.

Zwei Dimensionen solchen »re-enactments« lassen sich heute beobachten, zum einen historische Stilkopien, die gleichsam das Schreiben als historische Praktik ausstellen, d. h. damit im Grunde zunächst eine bereits vorhandene Praxis um- und aufwerten. Zum anderen aber führt dies seit einiger Zeit, auch unter dem Eindruck der Konjunkturen des Performativen in den Kunst- und Kulturwissenschaften, zu einem musiktheoretischen Interesse auch an nichtschriftlichen Praktiken der Vergangenheit. Besonders interessant für den hier verhandelten Zusammenhang ist es, wenn diese Praktiken kontrapunktisches Denken betreffen wie einige Formen der Improvisation und so die Königsdisziplin der Kompositionstheorie als einer auf Texten fußenden Theorie in den Bereich des Performativen rücken.⁷⁶

Jede Debatte über Kontrapunkt – so kann man leicht feststellen, wenn man genauer hinsieht – verortet sich in einem Kontext mit politischen, ästhetischen, technischen und institutionellen Dimensionen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt.⁷⁷ Das gilt auch und gerade für solche Beiträge, die dies nicht explizit zu erkennen geben. 1956 war »Kontrapunkt« eine Provokation, mit der sich Adorno dezidiert in die Diskussion um das aktuelle Komponieren vor dem Hintergrund der Nachkriegszeit einmischte, mit allen vergangenheitspolitischen wie ästhetischen Implikationen, die das zu dieser Zeit hatte. In welche Debatten aber mischt sich nun die aktuelle Konjunktur des Themas ein? Es stellt sich aus dem hier Entwickelten eine Reihe von einigermaßen akuten Fragen: Tut die Musiktheorie den nächsten Schritt nach dem in das historisch informierte »re-enactment« vergangener Satzlehren zu einem »re-enactment« performativer Praktiken? Verleiht sie mit dem Interesse an Improvisation, am Partimento sich den Kontrapunkt als eigene, genuin musiktheoretische Praxis ein, rückt vom Schreiben ab und hin zum Spielen? Emanzipiert sich hier der Kontrapunkt nun endgültig vom Komponieren, wie die Performance Studies sich von den Texten zu emanzipieren suchen? Was wäre dann die spezifische Qualität der ästhetischen Präsenz, auf die solche Praxis zielt, so sie nicht einfach im Pädagogischen aufgehen, sondern eine künstlerische Qualität annehmen will? Welche Funktion hat die wissenschaftliche Begründung und Rekonstruktion für diese ästhetische Präsenz und die aufkommenden Praktiken wie deren Traditionen? Es entsteht eine zirkelschlüssige Bewegung, die die Musiktheorie bei näherem Hinsehen durchaus mit anderen Gebieten, die der Konjunktur der Praktiken folgen, teilt: Durch die Abkehr von der Schrift versucht sich die Musiktheorie (wie in anderer Weise auch die Musikwissenschaft) vielleicht im akademischen Rahmen end-

76 Siehe hierzu jüngst Schubert / Wegman / Menke 2014, 9–68, darin u. a. das programmatische Kapitel von Rob C. Wegman: *What is counterpoint?* Sowie van Tour 2015 und dezidiert als Lehrbuch Ijzerman 2018.

77 Schmidt 2005, 9–17.

gültig vom Vorwurf des »Akademischen« zu befreien und begründet damit wiederum eine akademische Praxis. In nicht wenigen Wissenschaften geht eine solche Bewegung zusammen mit einer durchaus auf die Verfahrensweisen der Künste gerichteten Sehnsucht nach Evidenz, die sich ästhetisch so viel schneller erreichen lässt als argumentativ. Welche Rolle der ästhetischen Evidenz des Performativen in der Musiktheorie genau zukommt, wird so zu einer Frage, deren Reichweite über das Fach selbst hinauszudeuten scheint. Der Kontrapunkt wird dabei zum Testfall und es bleibt zu diskutieren, welche Konsequenzen das für den Kontrapunkt, für die Musikwissenschaft und die Musiktheorie als ein auf Praxis zielendes Fach sowie für das hat, was wir historische Satzlehre nennen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973), *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Gesammelte Schriften* 14, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1975), *Philosophie der Neuen Musik. Gesammelte Schriften* 12, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2014), *Kranichsteiner Vorlesungen*, hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz (Nachgelassene Schriften IV: Vorlesungen 17), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brinkmann, Reinhold (2001), »Dankesworte«, in: *Ernst von Siemens Musikpreis 2001. Reinhold Brinkmann*, Zug: Ernst von Siemens Musikstiftung, 54–71.
- Custodis, Michael (2012), »Schwer von Begriff. Pläne zu einem nicht realisierten Max-Planck-Institut für Musik (1965–1972)«, in: *Die Tonkunst* 6, 201–211.
- Custodis, Michael (2016), »Traditionswege der Musikwissenschaft – personelle und institutionelle Netzwerke. Eine Methodenskizze«, in: *Wissenskulturen in der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen* (Musik und Klangkultur 16), hg. von Sebastian Bolz u. a., Bielefeld: Transcript, 23–39.
- Dahlhaus, Carl (1970), *Analyse und Werturteil*, Mainz: Schott.
- Dahlke, Birgit (2006), *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900* (Literatur – Kultur – Geschlecht: Große Reihe 44), Köln / Weimar / Wien: Böhlau.
- Daniel, Thomas (³2016), *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln: Dohr.
- Danuser, Hermann (1997): »»Die Darmstädter Schule« – Faktizität und Mythos«, in: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (Rombach Wissenschaft: Reihe Musicae 2, 1), hg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser (4 Bde.), Bd.2., Freiburg i. Br.: Rombach, 333–380.
- de la Motte, Diether (1981), *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, München/Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag/Bärenreiter.
- Dibelius, Ulrich (1966), *Moderne Musik 1945–1965*, München: Piper.
- Doflein, Erich (1987), *Gestalt und Stil in der Musik*, hg. von Hariolf Oberer, Bad Honnef: Schröder.
- Ebbeke, Klaus (Hg.) (1989), *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente zu Leben und Werk*, Berlin: Akademie der Künste.
- Fend, Michael / Michel Noiray (Hg.) (2005), *Musical Education in Europe (1770–1914)*, 2 Bde., Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin.

- Feser, Kim / Susanne Heiter / Dörte Schmidt (2016), »Ereignis Darmstadt. Das ›Archiv‹ des Internationalen Musikinstituts oder Wie überliefert man Auseinandersetzungen mit und über Kunst?«, in: *Archive zur Musikkultur nach 1945* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), hg. von Antje Kalcher und Dietmar Schenk, München: text+kritik, 104-121.
- Flotzinger, Rudolf (2000), *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*, Mainz: Schott.
- Gamm, Gerhard (2005), »Die Verbindlichkeit des Unergründlichen. Zu den normativen Grundlagen der Technologiekritik«, in: *Zwischen Anthropologie und Gesellschaftstheorie. Zur Renaissance Helmut Plessners im Kontext der modernen Lebenswissenschaften* (Edition panta rei), hg. von dems., Mathias Gutmann und Alexandra Manzei, Bielefeld: Transcript, 197-216.
- Henrich, Heribert (2013), *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*, erstellt unter Verwendung von Vorarbeiten von Klaus Ebbecke (†), Mainz: Schott.
- Holtmeier, Ludwig (2009), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Fachs«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1-2/1/1, 11-34. <https://doi.org/10.31751/481>
- Ijzerman, Job (2018), *Harmony, Counterpoint, Partimento. A New Method inspired by Old Masters*, Oxford: Oxford University Press.
- Jacob, Andreas (2006), »Einleitung«, in: Theodor W. Adorno und Erich Doflein, *Briefwechsel*, hg. von Andreas Jacob, Hildesheim: Olms, 15-59.
- Jeppesen, Knud (1935), *Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie*, übers. von Julie Schultz, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kapp, Reinhard (1987), »Epochenschwellen der Geschichte der Kontrapunktlehre«, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach – Händel – Schütz. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Stuttgart 1985*, hg. von Dietrich Berke und Dorothea Hanemann (2 Bde.), Kassel: Bärenreiter, Bd. 2, 230-233.
- Kapp, Reinhard (2015), »Die Wiener Schule und die Alte Musik«, in: *Wiener Schule und Alte Musik. Bericht zum Symposium 08.-10.10.2009* (Journal of the Arnold Schönberg Center 11), hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien: Arnold Schönberg Center Privatstiftung, 8-74.
- Kremer, Joachim / Dörte Schmidt (2007), *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857* (Forum Musikwissenschaft 2), Schliengen: Argus.
- Krüger, Hans Peter (2016), »Kritische Anthropologie? Zum Verhältnis zwischen Philosophischer Anthropologie und Kritischer Theorie«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 64, 552-580.
- Kurth, Ernst (2005), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ›Tristan‹* [1920], Nachdruck der 3. Auflage von 1925, Hildesheim: Olms.
- Marx, Adolf Bernhard (1837-1847), *Die Lehre von der musikalischen Komposition. Praktisch-theoretisch* (4 Bde.), Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Maschke, Eva (2020), »Von Leonin und Perotin zum Tod des Autors. Aktuelle Tendenzen der Notre-Dame-Forschung und ihre hochschuldidaktischen Konsequenzen«, in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Laura Krämer und Roger Graybill, Hildesheim: Olms, 435-457. <https://doi.org/10.31751/p.202> (03.05.2026)
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance* (Grundlagen der Musik 2), Laaber: Laaber.
- Menke, Johannes (2017), *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock* (Grundlagen der Musik 3), Laaber: Laaber.

- Müller-Doohm, Stefan (2003), *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Nono, Luigi (1958), »Die Entwicklung der Reihentechnik« (deutsch von Willi Reich), in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik I*, hg. von Wolfgang Steinecke, Mainz: Schott, 25-37.
- Paik, Nam June (1999), »Das Bauhaus der Musik (1957). Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt«, in: *Musik-Konzepte Sonderband: Darmstadt Dokumente I*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, übers. vom Autor, München: text+kritik, 134-136.
- Pasdzierny, Matthias (2014), *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945* (Kontinuitäten und Brüche im Musikleben der Nachkriegszeit), München: text+kritik.
- Plessner, Helmut (1924), *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Bonn: Cohen.
- Rathert, Wolfgang (2005), »»...Ausdruck einer ganz bestimmten geistigen Situation...« Zum Kontext von B.A. Zimmermanns »Perspektiven« (1955/56)« in: *Musik-Konzepte Sonderband Bernd Alois Zimmermann*, hg. von Ulrich Tadday, München: text+kritik, 143-160.
- Schmidt, Dörte (2005), »Handlungsräume. Von einer »Universalgeschichte« zu einer »Kulturgeschichte« der Musiktheorie«, in: *Musiktheorie und kultureller Kontext* (Forum Musikwissenschaft 1), hg. von ders., Schliengen: Argus, 9-17.
- Schmidt, Dörte (2007), »Zwischen allgemeiner Volksbildung, Kunstlehre und autonomer Wissenschaft. Die Fächer Musikwissenschaft und Musiktheorie als Indikatoren für den Selbstentwurf der Musikhochschule als akademische Institution«, in: *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857* (Forum Musikwissenschaft 2), hg. von Joachim Kremer und Dörte Schmidt, Schliengen: Argus, 361-408.
- Schmidt, Dörte (2008), »»Das wache Bewußtsein aller Beheimateten«. Exil und die Musik in der Kultur der Nachkriegszeit«, in: »Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause«. Jüdische Remigration nach 1945 (Hamburger Beiträge zur Geschichte der deutschen Juden 34), hg. von Irmela von der Lühe, Axel Schildt und Stefanie Schüler-Springorum, Göttingen: Wallstein, 356-385.
- Schmidt, Dörte (2012), »»C'est ma façon de faire du Pop Art«. Zimmermann et le Ballet dans les Années 1960«, in: *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*, hg. von Pierre Michel, Heribert Henrich und Philipp Albéra, Genf: Contrechamps, 143-157.
- Schmidt, Dörte (2018), »Musikwissenschaft in West-Deutschland zwischen Vergangenheitspolitik und Internationalisierung. Über die Bedingungen der Remigration von Personen, Werken und Ideen und die Entwicklung der Disziplin«, in: *GfM-Jahrestagung 2016. Beiträge zum XVI. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 2016*, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz: Schott Campus. <https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2018/09/II1Schmidt.pdf> (03.05.2026)
- Schoenberg, Arnold (1963), *Preliminary Exercises in Counterpoint*, hg. von Leonard Stein, London: Faber & Faber.
- Schönberg, Arnold (1977), *Vorschule des Kontrapunkts*, eingeleitet und kommentiert von Leonard Stein, übers. aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen, Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1997), *Harmonielehre* [1911], hg. von Josef Rufer, Reprint der 7. Auflage (1968) Wien: Universal Edition.
- Schubert, Peter (2002), »Counterpoint Pedagogy in the Renaissance«, in: *History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 503-533.
- Schubert, Peter (2008), *Modal Counterpoint. Renaissance Style*, Oxford: Oxford University Press.
- Schubert, Peter/Christoph Neidhöfer (2006), *Baroque Counterpoint*, Upper Saddle River (NJ): Pearson Prentice Hall.

- Schubert, Peter / Rob C. Wegman / Johannes Menke (2014), *Improvising early music. The history of music improvisation from the late Middle Ages to the Early Baroque*, Leuven: Leuven.
- Silbermann, Alphons (1957), *Wovon lebt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg: Bosse.
- Silbermann, Alphons (1957a), »Im Stacheldraht des bitteren Ernstes. Betrachtungen eines Außenstehenden zur Situation des deutschen Musiklebens«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 118, 688–693.
- Stenzl, Jürg (Hg.) (2000), *Perotinus Magnus* (Musik-Konzepte 107), München: text+kritik.
- Stockhausen, Karlheinz (1963), *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd.1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont Schauberg.
- Stockhausen, Karlheinz (1964), *Texte zu eigenen Werken. Zur Kunst anderer. Aktuelles*, Bd.2: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis, hg. von Dieter Schnebel, Köln: DuMont Schauberg.
- St[robel], H[einrich] (1946/47), »Treffpunkt Kranichstein«, in: *Melos* 14, 340–342.
- Tönnies, Ferdinand (³1920), *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als Empirischer Culturformen* [1887], Berlin: Curtius.
- van Tour, Peter (2015), *Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eithteenth Century Naples*, Uppsala: Uppsala Universitet.
- Vogt, Hans (1972), *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart: Reclam.
- Wiggershaus, Rolf (1986), *Die Frankfurter Schule. Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung*, München: Hanser.
- Zimmermann, Bernd Alois (1974), *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hg. von Christoph Bitter, Mainz: Schott.
- Zott, Regine (2015), *Klangvoller Auftakt – stilles Finale. Ein Institut für Musik im Rahmen der Max-Planck-Gesellschaft. Die Geschichte einer Idee in den Jahren 1965–1972: Dokumentation einer Akte aus dem Archiv zur Geschichte der Max-Planck-Gesellschaft*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.

