

Adorno. Eine musikphilosophische Physiognomik¹

Hermann Danuser

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

Abbildung 1: Adorno am Flügel in seiner Frankfurter Wohnung ca. 1967²

Der Mann, hier zu sehen am Flügel in einer Aufnahme aus dem Jahre 1967, vereinigte wie kein anderer im 20. Jahrhundert Musik und Philosophie. Geboren als Theodor Wiesengrund am 11. September 1903 in Frankfurt am Main – er übernahm später den Namen seiner Mutter (Maria Calvelli-Adorno della Piana) –, hatte Adorno, als er am 6. August in Visp (Schweiz) starb, ein Alter von 66 Jahren erreicht. Ich erinnere mich noch genau an den Moment, an dem mich diese Todesnachricht erreichte. Außer der Nachricht von der Ermordung des amerikanischen Präsidenten Kennedy sechs Jahre zuvor hat mich, von Todesfällen der eigenen Familie abgesehen, keine so sehr erschüttert wie gerade diese, ein Zeichen dafür, welche Bedeutung das Denken und die Person Adornos für mich, den damals noch nicht dreiundzwanzigjährigen Studenten, erlangt hatten. Und dass ich heute die Ehre habe, zu Ihnen zu sprechen, hängt ebenfalls mit Adorno zusammen, insofern ich ohne ihn und ohne den in Westberlin lehrenden Musikforscher Carl Dahlhaus meinen beruflichen Schwerpunkt vermutlich kaum in Musikwissenschaft gefunden hätte.

Adornos Biographie haben mehrere Publikationen im vergangenen Jahr, da das Zentenarium seiner Geburt weltweit gefeiert wurde, minutiös ausgeleuchtet, auch haben Bildbände und Korrespondenzen seinem Bilde manch unbekanntes und unerwartete Facette hinzugefügt. Ich beschränke mich hier, was die äußere Lebensgeschichte anbetrifft, auf wenige Stichworte: Die ersten fünfzehn Jahre sind eine Zeit behüteter Jugend, in der das hochbegabte Einzelkind musische Anregungen vor allem von seiner Mutter und ihrer (im selben Haushalt lebenden) Schwester Agathe empfängt; die nächsten fünfzehn Jahre – der Erste Weltkrieg ist verloren, der Kaiser hat abgedankt, und die Weimarer Republik ist entstanden – bringen eine stürmische intellektuelle Entwicklung in einer ohnehin schnellebigen Epoche, Studienjahre in Philosophie und Musik, die Adorno an der Universität Frankfurt mit Promotion und Habilitation abschließt und in denen er die prägenden Freundschaften mit Max Horkheimer, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und anderen Intellektuellen knüpft; darauf – die Nationalsozialisten haben die Macht im Deutschen Reich erlangt – eine Phase der Unruhe, der Flucht, des Exils (zunächst in England, dann in den USA); und schließlich – Adorno ist ins zerstörte Deutschland zurückgekehrt und übernimmt an seiner Frankfurter Alma mater

eine Professur für Philosophie und Soziologie – die Nachkriegszeit, in der der Gelehrte zu einem öffentlich wirkenden Intellektuellen wird, dessen Stimme man hört und der zur Überwindung der NS-Zeit in Deutschland viel beiträgt.

Nun ist Adorno in der Geschichte von Philosophie und Musik beileibe nicht der erste, der die beiden Gebiete substantiell zusammenführt. Mit Descartes, Rousseau, Schopenhauer oder Nietzsche erblickt man eine illustre Ahnenreihe, in die sich Adorno einfügt. Allerdings hat Descartes neben seinem *Compendium musices* kaum komponiert, Rousseau neben seinem *Dictionnaire de musique* wenig mehr als das schlichte Singspiel *Le Devin de village* geschaffen, Schopenhauer nach seiner in *Die Welt als Wille und Vorstellung* niedergelegten Musikphilosophie sich vor allem am täglichen Flötenspiel ergötzt, und Nietzsche schließlich musste sich, als er sich neben der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* und seinen Schriften über Wagner auch in der Komposition versuchte, von Hans von Bülow schmähen lassen, er begehe damit »Notzucht an der Euterpe« (scil. der Muse der Musik). Wenn wir all dies bedenken, hat die musikalische Kompetenz des Philosophen Adorno schon ein anderes Niveau. Gleichwohl: Einfach und harmonisch waren die Beziehungen zwischen den beiden Sphären auch in seinem Falle nicht.

Ihnen wollen wir nun etwas näher auf die Spur kommen, verehrte Damen und Herren, indem ich mich auf die beiden Bereiche – Musik und Philosophie – konzentriere und deren Wechselwirkungen freizulegen suche. Ich gehe dabei in drei Schritten voran: Zunächst betrachten wir, um einen Vorverständnis zu schaffen, beide Bereiche in einigen Werken unabhängig voneinander; dann loten wir ihre Verschränkung aus am Beispiel dreier zentraler Buchprojekte, die Musik und Philosophie explizit in ihrem Titel kombinieren; und schließlich beleuchten wir dieses Ineinandergreifen anhand einzelner »Motive« noch etwas näher und tiefer.

I. PHILOSOPHIE – MUSIK: ZWEI SPHÄREN

Beginnen wir mit der Philosophie! Ich bitte um Verständnis dafür, dass ich mich, als Musikhistoriker, hierzu nur allgemein äußern kann. Als Adorno an der Universität Frankfurt am Main das Studium der Philosophie aufnahm, lehrte dort Hans Cornelius, bei dem er eine Dissertation schrieb. Dass der erste Versuch abgelehnt wurde, hatte zumindest keine nachteiligen Folgen für die Zeitplanung, denn nach nur drei Wochen war eine Ersatzdissertation fertig geschrieben und eingereicht, diesmal mit Erfolg. Methodologisch bewegt sich die Arbeit im Bereich der Phänomenologie Husserls und ihrer Kritik. In die Bereiche einer Theorie der Ästhetik führte den jungen Autor dann die Arbeit an der Habilitationsschrift über Kierkegaard, die, im Gegensatz zum *Tunerspiel*-Buch seines Freundes Walter Ben-

jamin, 1931 angenommen wurde, so dass Adorno als Privatdozent für Philosophie an der noch jungen Universität Frankfurt seine Lehrtätigkeit aufnehmen konnte – und aus Solidarität mit Benjamin seine erste Lehrveranstaltung just über ein für Benjamin relevantes Thema hielt, wenige Jahre bevor Hitler die Macht über Deutschland errang.

Noch wichtiger als die Universität Frankfurt per se wurde eine ihr angeschlossene Institution, das 1923 gegründete »Institut für Sozialforschung«, das ab Herbst 1930 vom Philosophen Max Horkheimer geleitet und finanziert wurde. Horkheimer, einige Jahre älter als Adorno, wusste sich der Mitarbeit des jungen Gelehrten zu versichern. Er hielt sie auch aufrecht, als er – in weiser Voraussicht des Kommenden – bald nach Hitlers Machtübernahme die »Exilierung« des ganzen Instituts mitsamt seiner Bibliothek veranlaßte; auch deshalb emigrierte Adorno so bald ins einigermaßen sichere Ausland. Horkheimers Programm einer »Kritischen Theorie«, das hier seine Wiege hatte, galt unmittelbar auch für Adorno: der Versuch, auf dem Niveau einer anspruchsvollen philosophisch-soziologischen Theorie, also ohne enge marxistische Dogmen, aber ebenso sehr auch ohne die nicht-marxistischen Dogmen der politischen Ökonomie, die bestehende Gesellschaft vor dem Hintergrund der Theorien von Marx, Nietzsche und Freud einer aufs Grundsätzliche zielenden Kritik zu unterwerfen. Hier, im Institut für Sozialforschung, hatte – mit der Kritischen Theorie (scil. der Gesellschaft) – auch die sogenannte »Frankfurter Schule« ihren Stammsitz, deren Geschichte noch immer am besten dargestellt sich findet im gleichnamigen Buch von Rolf Wiggershaus.³ In welchen zeitlichen Etappen nun Adorno sich der Philosophie bzw. der Soziologie widmete, kann hier nicht im einzelnen dargestellt werden. Er war jedenfalls auf diesen beiden Gebieten tätig und erhielt an der Universität Frankfurt nach dem Zweiten Weltkrieg seinen Lehrstuhl auch für das doppelte Gebiet – Philosophie und Soziologie – zugesprochen. Das letzte zu Lebzeiten publizierte große Werk war eine philosophische Logik, die *Negative Dialektik*; die fragmentarische *Ästhetische Theorie*, sein Hauptwerk zur philosophischen Ästhetik, wurde erst posthum veröffentlicht.

Musik auf der anderen Seite pflegte Adorno, wie erwähnt, seit frühester Kindheit, sein Elternhaus war über das gesellschaftlich übliche Maß hinaus musikalisch aktiv. Die im Haushalt mitwohnende Tante Agathe, die Schwester von Adornos Mutter, hatte als Sängerin sogar eine gewisse Karriere absolviert. Tätig wurde Adorno auf drei Gebieten der Musik: Klavierspiel, Komposition, Kritik. Unter ihnen scheint er – in diesem Punkte traditionell eingestellt – die Komposition am höchsten eingestuft zu haben, seine historische Bedeutung war jedoch zweifellos am stärksten auf dem Gebiet der Musikkritik und –ästhetik.

Wer waren Adornos Lehrer in Musik? In Frankfurt Bernhard Sekles, der auch Kompositionslehrer Paul Hindemiths war, dann vor allem, in Wien, der Schön-

berg-Schüler Alban Berg, dessen *Wozzeck-Fragmente* 1924 Adornos Lehrerwahl entschieden. In Wien erhielt er zudem Klavierunterricht bei Eduard Steuermann und verkehrte mit Schönberg, Webern und Krenek. Von diesen herausragenden Lehrern profitierte er in entsprechendem Maße. Entscheidend war der Schritt nach Wien: Von nun an identifizierte sich Adorno mit der »Wiener Schule« Arnold Schönbergs, zu der er als »Enkel« ja selbst gehörte, auch wenn seine Art der Identifikation Kritik mit einschloß – sehr zum Verdruß von Schönberg selbst. Für mehrere Jahre übernahm er die Redaktion der *Musikblätter des Anbruch* im Verlag der Universal Edition Wien, eines Sprachrohrs der Musikavantgarde, und publizierte auch in mehreren anderen Organen. Berg war mit ihm zufrieden, er schätzte die kompositorischen Fähigkeiten des jungen Mannes aus Frankfurt am Main. Gleichwohl schrieb er ihm eines Tages – es war der 28. Januar 1926 –: »Es ist ja klar: Eines Tages werden Sie sich, da Sie doch Einer sind, der nur auf's Ganze geht (Gott sei Dank!) für Kant *oder* Beethoven entscheiden müssen.«⁴ Berg selbst meinte damit nicht die Alternative Philosophie oder Musik, sondern Philosophie oder Komposition. Er glaubte, die Seite Kants würde den Ausschlag geben, denn eine geniale Begabung war in Komposition weniger evident als auf dem Felde des Denkens. Adorno selbst weigerte sich Zeit seines Lebens, eine Alternative zwischen Philosophie und Musik anzuerkennen und sich für eine der Seiten zu entscheiden. Er machte vielmehr das philosophische Denken über Musik zu seiner Lebensaufgabe, ganz wie Berg es suggeriert hatte.

Im Alter von gut vierzig Jahren stellte Adorno das Komponieren, das er ohnehin nie als Hauptsache gepflegt hatte, völlig ein. Damit entschied er sich genau so, wie Berg es erwartet hatte. Denn Berg, literarisch begabt, wusste – ganz im Gegensatz zur Schönberg – den komplizierten Sprach- und Denkstil Adornos zu schätzen. Musik als Gegenstand philosophischer Reflexion und Kritik – dies war das Gebiet, das sich zur Vermittlung anbot. Bevor wir nun auf Adornos Musikschriften unter philosophischem Aspekt eingehen, wollen wir doch einen Blick auf zwei seiner Kompositionen werfen, die gegensätzliche Facetten offenbaren:

a) Der Schönberg-Enkelschüler geht hervor aus: *Zwei Stücke für Streichquartett* (1925/26) op. 2 – Wir hören den Beginn davon Nr. 1 (**Klangbeispiel 1**, CD).

b) Der Exponent einer jungen Komponistengeneration wird sichtbar: in der Brecht-Vertonung »Zwei Propagandagedichte für Singstimme und Klavier« (Los Angeles, 1943) (**Abbildung 2**: Partitur von Nr. 1 [ohne Titel]⁵)

Das gesamte kompositorische Oeuvre Adornos besteht so aus Liedern, Chören, Klavierstücken, Orchester- und Streichquartettstücken. Beziehungen zwischen dieser Musik und der Philosophie liegen nicht unmittelbar auf der Hand; Philosophie schwingt sich nicht zur Retterin einer Musik auf, die für sich selbst nicht bestehen könnte. So wichtig nun zwar auch die Veröffentlichung der Partituren

der von Adorno geschriebenen Musikwerke war, so vermochten sie doch in keiner Weise einen den Schriften über Musik vergleichbaren Wirkungsgrad zu erzielen. Und damit kommen wir zu jenem zentralen Problemfeld, wo sich Musik und Philosophie eng ineinander verschlingen.

2. DREI MUSIKPHILOSOPHISCHE WERKE: PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK, BEETHOVEN – PHILOSOPHIE DER MUSIK, REPRODUKTIONSTHEORIE – EIN MUSIKPHILOSOPHISCHER VERSUCH

In nicht weniger als drei großen Buchprojekten hat der Autor die Begriffe Musik und Philosophie zusammengedacht und zusammenformuliert sind, ein Indiz für die Relevanz unserer Fragestellung. Allerdings entstammen zwei der angezeigten Titel posthum publizierten Fragmenten, deren Wortlaut nicht endgültig autorisiert ist; das einzige der drei Werke, das der Autor selbst zum Druck brachte, ist die *Philosophie der neuen Musik* (1949). Die Gegenstände dieser Musikphilosophien sind sehr unterschiedlich: beim ersten Buch die Situation der musikalischen Komposition in den Anfangsjahrzehnten des 20. Jahrhunderts, polar exemplifiziert an Schönberg und Strawinsky, beim zweiten der exemplarische Fall eines einzelnen Komponisten (Beethoven), und beim dritten eine Theorie musikalischer Aufführung, bzw. die Geschichte musikalischer Interpretation insgesamt. Alle drei Schriften wurzeln in den 1920er und 1930er Jahren.

Abbildung 3: Titelseite der Erstausgabe der *Philosophie der neuen Musik*⁶

a. *Philosophie der neuen Musik*

Dieses Buch, so berühmt wie einflussreich, ist im Jahre 1949 beim Verlag Mohr in Tübingen erschienen. Die Schrift besteht aus zwei von einer Einleitung zusammengefaßten Teilen, die zu unterschiedlichen Zeiten geschrieben worden sind: einem ersten über Schönberg, der im wesentlichen 1940-1941 entstand, und einem zweiten über Strawinsky, der sieben Jahre später mit Blick auf die geplante deutschsprachige Buchveröffentlichung geschrieben wurde. In den Augen des Au-

tors handelt es sich um einen »ausgeführten Exkurs zur *Dialektik der Aufklärung*«⁷, jenem gemeinsam mit Max Horkheimer im amerikanischen Exil verfassten philosophischen Buch, das die Frage zu beantworten sucht, warum die Menschheit aus dem Fortschritt der Aufklärung wieder in Barbarei zurückfällt.

Was macht nun das Besondere der *Philosophie der neuen Musik* aus? Ist es eine Propaganda-Schrift, welche die Verdienste der Schönberg-Schule nicht anders heraus-

zustreichen vermag, als dass sie den erfolgreichen russischen Antipoden attackiert, als wäre man auf dem Felde der Politik, nicht dem der Kunst? Eine »Philosophie« neuer Musik nach Adornos Maßstäben ist die Abhandlung deshalb, weil sie sich nicht damit begnügt, abstrakte Kernsätze einer solchen Theorie zu formulieren, sondern weil die Werke selbst erörtert und kritisiert werden.

Zitat 1:

»Philosophisch«, so heißt es in der Einleitung, »ist die Idee der Werke und ihres Zusammenhangs zu konstruieren, wäre es auch selbst zuweilen über das vom Kunstwerk Verwirklichte hinaus. [...] Das Verfahren ist immanent: die Stimmigkeit des Phänomens, in einem nur an diesem selber zu entwickelnden Sinn, wird zur Bürgschaft seiner Wahrheit und zum Gärstoff seiner Unwahrheit. [...] Eine immanente Methode solcher Art setzt freilich allerorten als ihren Gegenpol das dem Gegenstand transzendente philosophische Wissen voraus.«⁸

Dieses ist nun in der Tat etwas ganz Besonderes! Die Musik wird zur Trägerin gesellschaftlicher Wahrheit bzw. Unwahrheit erklärt, ein Hegelsches Argument, denn bei Hegel hatte es bereits geheißen, dass die Kunst der Entfaltung nicht von Schönheit, sondern von Wahrheit diene. Aufgrund ihres Wahrheitsgehaltes, der an die Stelle von Schönheit tritt, wird Musik als Kunst fähig, kognitive Funktionen zu erfüllen. Hierin gründet nach Adorno, der Hegel wie Marx gelesen hat, ihr gesellschaftlicher Gehalt: Musik spiegelt gesellschaftliche Probleme, aber keineswegs direkt, wie ein vulgärmarxistischer Ansatz suggerieren könnte, sondern vermittelt durch das Werk. Weil die Gesellschaft ihm zufolge von jeder wahrhaften Versöhnung weit entfernt ist, drückt die Kunst diese Problematik ex negatione aus. Die Kunst sei überhaupt nur dann wirklich Kunst, wenn sie als Avantgarde ohne Rücksicht auf herkömmliche Verstehens- und Genussaspekte ihren Gesetzen folge, denn gerade damit – und nur damit – vermöge sie die Gesellschaftsproblematik ohne falsche Versöhnung in sich selbst auszutragen.

Tritt hier indessen, so frage ich, an Adornos Schrift nicht ein ideologischer Charakter zutage? Der Autor verdammt Strawinsky und lobt Schönberg. Darin folgt er Schönberg, der in seinen Chorsatiren op. 28 Strawinsky als – wörtlich – »kleinen Modernsky« verhöhnt hatte. Adornos Argumentationsstil lässt erkennen, dass der sprachgewaltige Autor seinen Marx, seinen Freud, seinen Nietzsche, aber auch Kant und Hegel genau gelesen und produktiv verarbeitet hat. Die Art und Weise, wie Adorno die Werke des expressionistischen Schönberg – also z. B. das Monodram *Erwartung* oder die drei Klavierstücke op. 11 – beschreibt, zeugt von einer tiefen Erkenntnis der Musik. Die Formulierung »Triebleben der Klänge«⁹ etwa suggeriert eine Analogie zwischen Musik und Psyche, die Freud als einen Kronzeugen auch für die Musik aufruft. Hier – bei der Beschreibung des musikalischen Expressionismus der Jahre von 1908 bis 1923 – ist Adornos

Musikästhetik ganz bei sich selbst; wir kommen auf diesen Punkt zum Schluss nochmals zurück.¹⁰

Demgegenüber fällt die Darstellung der Zwölftonmusik, vor allem ihrer Technik, reservierter aus. In ihr, also in den Werken Schönbergs von den mittleren 1920er Jahren an, erblickt Adorno einen Systemcharakter, der der Gesellschaft analoge Zwänge entwickelt. Wie das Individuum in der Gesellschaft nicht frei sei, so sei auch der einzelne Ton innerhalb der Dodekaphonie nicht frei; er gehorcht Gesetzen, die dem je besonderen musikalischen Sinn vorgeordnet sind. Insofern die Entwicklung der Musik hier Züge parallel zur Entwicklung der Gesellschaft offenbart, stellt die *Philosophie der neuen Musik* tatsächlich einen »Exkurs« zur *Dialektik der Aufklärung* dar. Wie die Entwicklung der Freiheit durch Entmythologisierung immer wieder Züge eines neuen Mythos annimmt, so führt auch die neue Systembildung der Dodekaphonie statt in Freiheit in einen neuen Ordnungszwang. Anzumerken bleibt allerdings, dass Schönberg in Wirklichkeit mit der Reihe weit freier umgeht, als es die Theorie dieser Organisationsweise glauben machen will.¹¹

Die beiden Hauptteile, die die Namen Schönberg und Strawinsky mit sich führen, hat Adorno polarisiert: »Schönberg und der Fortschritt«, bzw. »Strawinsky und die Restauration«, lauten die Untertitel. Wieso konnte eine so plakative Entgegensetzung von einem Lesepublikum langezeit als dialektisch aufgefasst werden? Das Faktum bleibt erstaunlich, es ist aber so geschehen. Die Argumente der Polemik gegen Strawinsky zeigen, dass die Prämissen von Adornos Musikdenken in der deutschen, von Bach über Beethoven und Brahms zu Schönberg führenden Musiktradition wurzeln. Dass es daneben noch eine anders begründete Musik nicht geringeren Kunstcharakters geben könnte, schließt Adorno aus. Gerade dies aber ist der Fall bei Strawinskys Ballettkompositionen, die andere Regeln zur Richtschnur nehmen als autonome Instrumentalmusik. Adorno wirft Strawinsky vor, vor allem Orgelpunkte zu komponieren anstelle eines kontrapunktisch festgefügteten Satzes, ohne die Ziele zu bedenken, denen die Techniken dienstbar sind. In einem späteren Aufsatz »Strawinsky – ein dialektisches Bild« hat denn auch Adorno die harsche Kritik der *Philosophie der neuen Musik* an diesem Komponisten präzisiert und abgemildert, ohne sie zu widerrufen.

b. Beethoven – Philosophie der Musik

Am *Beethoven*-Buchprojekt hielt der Autor Zeit seines Lebens fest, ohne dass es ihm gelungen wäre, es zu einem Ende zu bringen. Rolf Tiedemann hat die Aufzeichnungen 1993 im Rahmen der Edition nachgelassener Schriften veröffentlicht – leider nicht auf eine überzeugende Art und Weise. Tiedemann konnte der Versuchung nicht widerstehen, das Beethoven-Buch, das der Autor nicht realisiert hatte, als Editor selbst zu komponieren. Ein historischer Charakter der einzelnen

Aufzeichnungen, der sich durch Angabe ihres jeweiligen Entstehungsjahres leicht hätte herstellen lassen, tritt zurück.

Dies bedeutet nun nicht, Adornos Aufzeichnungen zu Beethoven wären nicht veröffentlichungswürdig. Im Gegenteil: Der musikphilosophische Charakter des Adornoschen Denkens kommt hier besonders nachdrücklich, vielleicht aber auch aporetisch zum Vorschein. Was hat es mit der von Adorno behaupteten Analogie zwischen dem Entwicklungsdenken der Sonatensätze des mittleren Beethoven und Hegels dialektischem Denken auf sich? Nehmen wir Bezug auf ein Beispiel: die Klaviersonate op. 57 in f-Moll, *Appassionata*, 1. Satz.

Zitat 2 (a und b):

»In der *Appassionata* sind die antithetischen Themen in sich zugleich identisch: Identität in der Nichtidentität.«¹², und später: »In diesem genauen Sinn ist Beethoven dialektisch. Er lässt sich an dem ersten Satz der *Appassionata* am klarsten machen. Durch die Artikulation der Durchführung im Sinne der 2 Themengruppen der Exposition, die Erweiterung der Coda, die ebenfalls nach beiden polarisiert wird, und die Hinzufügung einer zweiten Coda, die die beiden Themenformen gleichwie untergehend vereint, entsteht aus der zweithemigen Sonate, bei genauer Innehaltung des Schemas, eine völlig neue Form, die dabei aus dem Dualismus des Schemas selber entwickelt ist, aber ihn dramatisch umfunktioniert«¹³

In Adornos Augen drängt Hegels Denken ohne endgültiges Resultat prozesshaft nach vorn, weil jede Synthese, die als Resultat den Prozess zum Stillstand bringen könnte, dadurch, dass sie wiederum zur These wird und damit einen neuen Vorgang auslöst, eine vorläufige Etappe, aber keinen Endpunkt darstellt. Analog dazu, so meint Adorno, verzichtet Beethoven im Kopfsatz der *Appassionata* auf eine Wiederholung der Exposition, also jenes ersten Teils der Sonatenform, der üblicherweise wiederholt wird. In Adornos musikphilosophischer Interpretation ist dies eine Folge der dialektischen Denkweise des Komponisten, die Themen nicht für sich stehen bleiben lässt, sondern einen Entwicklungszug einfügt, der sich mit der Kette der Dialektik bei Hegel vergleichen lässt. Das Seitensatzthema ist vom Hauptsatzthema des Beginns abgeleitet:

Abbildung 4 und Klangbeispiel 2 a: Beethoven, op. 57, 1. Satz (Folie): am Klavier den motivischen Zusammenhang der Themenköpfe zwischen Hauptsatz (Tonika-Dreiklang in f-Moll nach unten) und Seitensatz A) (Umkehrung mit Tonika-Dreiklang in As-Dur nach oben) demonstrieren, in beiden Fällen ist der Grundton Zielton: f bzw. As.

Es ist dieser dynamische Zug, der es Adorno erlaubt, Beethovens Musik in Analogie zu Hegels Philosophie zu setzen.

Klangbeispiel 2 b: op. 57, 1. Satz: CD mit Aufnahme von Alfred Brendel

Auf diese Weise rechtfertigt sich der Titel des *Beethoven*-Fragments. Indem die philosophischen Theoreme auf Musik projiziert werden, erscheint der tönende Diskurs der Sonate als ein philosophisch-dialektisches Denken, nicht in Begriffen, doch – nicht minder stringent, nicht minder logisch – in und mit Musik.

*c. Reproduktionstheorie: ein musikphilosophischer Versuch*¹⁴

Adorno hat, ich habe eingangs darauf hingewiesen, nicht nur mehr als respektabel komponiert, er war auch ein hervorragender Pianist. In der »Roman eines Romans« bezeichneten Schrift *Die Entstehung des Doktor Faustus* hat Thomas Mann seinem musikalischen und musikliterarischen Ratgeber auch diesbezüglich ein Denkmal gesetzt.¹⁵

Rezension und Kritik, eine Praxis, die Adorno über viele Jahre intensiv pflegte – die er allerdings im Exil nicht fortführte und nach der Rückkehr nicht wieder aufnahm –, verbindet sich mit seiner Interpretationskunst zu einem Kneuel, das sein Interesse an einer Theorie der musikalischen Aufführung verdeutlicht. Diese dritte der Schriften, die unsere beiden heute abend im Zentrum stehenden Begriffe Musik und Philosophie miteinander verknüpfen, ist – auch dies habe ich bereits erwähnt – ebenfalls nur als Fragment überliefert. Sie ist nicht minder interessant als die *Beethoven*-Schrift. Warum aber verschwistert sich die Vortragslehre, die früher höchst praktisch und pragmatisch orientiert war, bei Adorno mit den hochgesteckten Regionen der Philosophie?

Die Beantwortung dieser Frage führt uns noch einen Schritt weiter in der Erkenntnis unserer Problemstellung. Für Adorno, so zeigt sich, war ein Denken über Musik ohne eine philosophische Dimension unmöglich. Die zuerst von Friedrich Schlegel hervorgehobene Affinität zwischen der Entwicklung des philosophischen Gedankens und der Entwicklung des musikalischen Themas hat er radikal weitergedacht.¹⁶

Bei der Verbindung des philosophischen mit dem vortragsästhetischen Gedanken stellt Adorno die Frage, was an der Interpretation von Musik Wesen, was Erscheinung sei. Die Akzentsetzung fällt schließlich wiederum auf eine dialektische Denkfigur: analytisch soll der Interpret einerseits die Werkstruktur freisetzen und doch zugleich, wie Adorno sich ausdrückt, »zur Haut zurückkehren«. Dieses »Zur Haut zurückkehren« ist der erwiesene Respekt vor der Leistung des Interpreten. Ihm kann es nicht gleichgültig sein, ob die musikalische Darstellung im einzelnen gelingt oder mißlingt, ob der Zuhörer an der Art der Klangbildung ein ästhetisch-sinnliches Vergnügen hat oder nicht, ob die gestalteten Zusammen-

hänge auf eine unpedantische, gleichwohl verständliche Art und Weise realisiert werden oder nicht.

Zeitweise wollte Adorno dieses Buch zusammen mit seinem Freund Rudolf Kollisch, dem Schwager Schönbergs und Primarius des nach ihm benannten Quartetts, schreiben. Dieser Plan zerschlug sich. Auch mit Eduard Steuermann, dem Pianisten des Schönberg-Kreises in Berlin und Wien, hatte Adorno eine langjährige Freundschaft und einen wichtigen Gedankenaustausch über viele Fragen der musikalischen Vortragsdarstellung.

Dabei mag es sein Bewenden haben. Wir schreiten jetzt zu einem letzten Teil weiter: zu einzelnen zentralen Komplexen von Adornos musikphilosophischem Denken. Dabei werden wir, weil davon schon die Rede war, Beethoven und die musikalische Dialektik ausklammern.

3. BRENNPUNKTE

a. Bachs Liebhaber

Die Liebhaber der Musik J. S. Bachs waren Adorno suspekt. Ein berühmter Text von ihm trägt die Überschrift: »Bach gegen seine Liebhaber verteidigt«. Die Liebhaber: das waren die Anhänger der Orgel- und Kirchenmusikbewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ihre Art, die Musik des Thomaskantors sich anzueignen: gegen das 19. Jahrhundert, gegen die Romantik, gegen ein subjektiv-expressives Musikverständnis, gegen dynamische Schwellungen, und umgekehrt für »Terrassendynamik« und eine Auffassung, die in der Bachschen Musik etwas Ewig-Objektives, von moderner Subjektivität Unberührtes zu erblicken glaubt.

In diesen in der »Prätorius-Orgel« der Universität Freiburg im Breisgau emblematisch chiffrierten Tendenzen erkannte Adorno jedoch eine Mentalität, die im Einklang stand mit der Jugend- und Singbewegung, welche dem Gemeinschaftserlebnis eines kollektiven Machens größeren Wert beimaß als der Kunsterfahrung bei musikalischer Interpretation. Ideologiegeschichtlich fällt Adornos Kritik des Bach-Liebhabers daher mit seiner »Kritik des Musikanten« zusammen, deren Polemik seine Wirkung auf die musikalische Öffentlichkeit der fünfziger und sechziger Jahre nicht verfehlte.

Die Auffassung von Bachs Musik, die Adorno den Liebhabern entgegensetzte, entsprach dem Bach-Verständnis der Schönberg-Schule, wie man es formuliert findet in der *Einführung in die musikalische Formenlehre* von Erwin Ratz, der Formenleh-

re durch Analyse im Sinne einer Einführung in musikalisches Denken am Beispiel von Werken Bachs und Beethovens ersetzt.

Klangbeispiel 3: Beginn aus Bachs Ricercare in Anton Weberns Bearbeitung

Bachs weitgeschwungene kontrapunktischen Linien Bachs sind durch Klangfarbendifferenzierung motivisch-thematisch atomisiert in Anton Weberns Orchesterbearbeitung des sechsstimmigen Ricercars aus dem *Musikalischen Opfer*, von der wir einen kleinen Ausschnitt gehört haben. Bachs lineare Melodiezüge sind hier aufgelöst in kleinste Partikel, in expressive Melodie- und Klanggesten, die einem Musikdenken der Moderne aus dem Geist der Romantik entstammen.

b. Schuberts Landschaft

Der »Raum«, meine Damen und Herren, spielt für unser Musikverständnis eine große Rolle. Wir sprechen von hoch und tief, von klanglichem Vorder- und Hintergrund, von räumlichen Dimensionen beim Musikhören. In diesen Bereich gehört auch die Kategorie »Landschaft«. Adorno hat sie auf Schubert bezogen und damit Perspektiven eröffnet für ein Verständnis dieses Komponisten unabhängig von Beethoven – ein Ort, der uns heute selbstverständlich erscheint, der in den 1920er Jahren aber erst einmal besetzt sein wollte. Schubert hatte damals noch keineswegs den Bekanntheitsgrad von heute, seine Klaviersonaten wurden gemessen am Beethovenschen Modell, und das Resultat eines solchen Vergleichs kann man sich leicht ausmalen.

Abbildung 5: Franz Schubert, Klaviersonate in B-Dur D 960 (1828), Beginn des 1. Satzes (Molto moderato)

Musikalisch dominieren hierbei »Terzverwandtschaften«: tonale Beziehungen, die – statt des tradierten Kadenzmodells aus Quart-Quintverhältnissen (d. h. Subdominant- und Dominantbeziehungen) – über Terzrelationen, also »mediantische Beziehungen« definiert sind. Nehmen wir zum Beispiel den Beginn der letzten Klaviersonate Schuberts: In sich ist bereits der Hauptsatz als mediantische »Landschaft« mit einem Tonikabeginn (B-Dur), einer variierten Wiederholung auf der erniedrigten Submediante (Ges-Dur), und einer Rückkehr zu Tonika (B-Dur) charakterisiert, ein lyrischer, Landschaft öffnender Werkbeginn, der sich bis zum Schluss des Satzes bzw. des Werkes auswirkt.

Klangbeispiel 4: Schubert, 1. Satz, B-Dur-Klaviersonate (Ausschnitt: Hauptsatz): erst vorspielen, dann CD mit Alfred Brendel

Die Metapher der »Landschaft« erlaubt ein den Werken Schuberts angemesseneres Verständnis, als wenn man deren Strukturen unter dem Blickpunkt eines »Weges« zu begreifen sucht. Eine Landschaft durchschreitet ein Subjekt nicht mit klar gerichtetem Ziele, wie es der Beethovenschen Musik oft angemessen zu sein scheint, sondern als ein Wanderer, der nur ein einziges sicheres Ziel kennt: den Tod. Darum ist die Landschaftsmetaphorik bei Adornos früher Schubert-Interpretation – der Arbeit eines Fünfundzwanzigjährigen (1928) – mit einer Theorie des Todes verschwistert, die für seine Musikphilosophie bedeutsam ist: *Sub specie mortis* ruft Musikverstehen Vergangenes in der Erinnerung wach.

c. *Wagners Feuerzauber*

Wie jeder Wagnerianer, der außer Wagner noch andere Musik zu schätzen vermag – etwa Thomas Mann –, zeigt sich Adorno in seinem *Versuch über Wagner* (Erstpublikation 1952) gespalten im Blick auf Richard Wagners Kunst. Dies um so mehr, als die unselige, enge Allianz zwischen Bayreuth und dem Führer des Deutschen Reiches ein faires Urteil über Wagner zur Zeit der Herrschaft des Nationalsozialismus sehr erschwerte. Die Wissenschaft hat sich dieser Fragen angenommen: Wagner und Thomas Mann in der Dissertation von Claudius Reinke, Wagner und Adorno in Schriften Gerd Rienäckers und der Dissertation von Richard Klein.

Besonders problematisch erscheint in Adornos Sicht die Gesamtkunstwerkdramaturgie. Der Philosoph zieht sie der Tautologie. Wann immer eine Figur aufträte, so genüge es nicht, sie zu sehen, der Gesamtkunstwerkdramaturg trage außerdem dafür Sorge, dass man sie auch per Leitmotiv-Zitation musikalisch definiert höre. In diesem Punkte bewegte sich Adorno auf der Höhe seiner Zeit, nicht aber auf der unserer: Die Forschungen von Carl Dahlhaus über die Leitmotiv-Transformationen Wagners haben mittlerweile deutlich gezeigt, dass das polemische Argument einer Bildchen-Karikatur der komplexen musikdramatischen Wirklichkeit der Werke in keiner Weise gerecht wird.

Faszinierend ist noch immer Adornos Analyse des gesellschaftlichen Charakters der Wagnerschen Musikdramen. Er liest sie zu Recht als Darstellung einer modernen Gesellschaft im Gewande des Mythos – hierin George B. Shaw verwandt, der in seiner Schrift *The Perfect Wagnerite* den *Ring* als Kapitalismuskritik entschlüsselte. Doch nicht nur die menschlichen Verhältnisse zwischen den Figuren des Dramas werden von Adorno gesellschaftskritisch gelesen, Adorno entdeckt an Wagners Drama auch einen »Warencharakter« bzw. einen »Fetischcharakter« der Musik. Den Feuerzauber der *Walküre*, mit dem Wotan seine Tochter Brünnhilde

schützend umringt, um sie nur einem stärksten Helden, der den Feuerwall durchschreitet, erreichbar zu machen, diesen Feuerzauber deutet Adorno als Glitzern im Sinne einer Warenästhetik, welche die äußere Hülle, das äußere Scheinen in den Vordergrund rückt.

Im Kapitel »Phantasmagorie« beschreibt Adorno die Wagnerschen Feuerzauber-Illusionen als ästhetische Veranstaltungen in der Zeit eines Massencharakters käuflicher Ware:

Zitat 3:

»Wie die ausgestellten Konsumgüter von Wagners Epoche den Käufermassen einzig noch ihre phänomenale Seite verlockend zukehren und damit ihren bloß phänomenalen Charakter, nämlich ihre Unerreichbarkeit, vergessen machen, so tendieren die Wagnerschen Opern in der Phantasmagorie zur Ware. Ihre tableaux nehmen Ausstellungscharakter an: indem das romantische Fämmchen Hans Heilings zum totalen Feuerzauber sich auswächst, schlägt es um in den Prototyp zukünftiger Lichtreklamen. [...] Wo der Traum am höchsten, ist die Ware am nächsten.«¹⁷

In der Tat ist der Klang, diese hier ganz und gar isolierte, in eine Dominanz gebrachte Kategorie, eine historisch bedeutsame Innovation des Komponisten Richard Wagner. Es ist – so Adornos Deutung – die Verpackung, die sich zum Inhalt, das Mittel, das sich zum Zweck verselbständigt hat; eine Erkenntnis von bleibender Aktualität auch in unserer heutigen Zeit, wenn wir uns die Bedeutung der Reklame vergegenwärtigen.

d. Mahlers Gebrochenheit

Kann die Frage, in welcher seiner zahlreichen Schriften Adornos Musikphilosophie am eindrucklichsten Gestalt angenommen habe, überhaupt beantwortet werden? Die Antworten würden gewiß, veranstaltete man eine Umfrage, sehr verschieden ausfallen. Aber vermutlich erhielt doch eine Schrift die Präferenz zugesprochen, die 1960 erstmals veröffentlichte Monographie *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Spätestens jetzt, meine Damen und Herren, werden Sie die Quelle meines heutigen Vortragstitels bemerkt haben ...

Im Maß seiner musikhistorischen Wirkung lässt sich das *Mahler*-Buch nur mit der *Philosophie der neuen Musik* vergleichen. Erhielt diese elf Jahre vorher erschienene Schrift eine Rezeption im Rahmen der musikalischen Nachkriegsavantgarde, deren

Innovationsschub sie konzeptionell legitimierte, so stützte die Rezeptionsgeschichte der *Mahler*-Monographie die Öffnung der Neuen Musik zur Geschichte, zu sozialen Straten, zu postmodernen Perspektiven in den 1960er- bis 1980er Jahren. An einem Indiz Mahlerscher Musik, »Gebrochenheit«, lässt sich Wesentliches von Adornos musikphilosophischem Ansatz fassen.

»Gebrochenheit« ist zunächst die generelle Optik dieses Philosophen, der ein Denker im Zeichen von Auschwitz war. Eine heile Welt, eine ungebrochene Welt des Harmonisch-Ausgeglichenen, des Organisch-Gewachsenen gibt es für Adorno nicht. »Gebrochenheit« ist darum aus seiner Sicht eine Voraussetzung dafür, dass Kunst – sei es heute, sei es in einer früheren Epoche – ohne den Anschein des Ideologischen noch zu gelingen vermag, ein Gelingen vor dem Abgrund des Scheiterns. Diese Kategorie schreibt Adorno dem Komponisten, auch dem Menschen Gustav Mahler und vor allem seiner Musik zu: Zum einen könne dessen Musik nicht mehr nach den bisherigen Prinzipien einer »organischen« Logik quasi naturanalog begriffen werden; die Kritik hatte Mahler oft genug »Formlosigkeit« vorgeworfen, ein Argument, das Adorno unter dem Sigel von »Gebrochenheit« ins Positive wendet. Zum anderen weist auch die Person, ohne dass Adorno eine biographische Argumentationsfigur rehabilitierte, im Zwiespalt zwischen Rationalität und Emotionalität, Moderne und Romantik, Aktivität und Passivität Züge von Gebrochenheit auf; Mahler hat sich denn auch, in einer tiefen Krise seines Lebens, zu einem Konsultationsgespräch mit dem Psychoanalytiker Sigmund Freud nach Leiden in Holland begeben. Und zum dritten ist in Adornos Augen die Gebrochenheit eine Signatur der Epoche um 1900, einer Spaltung von Gesellschaft und Kultur, die unter dem Blickpunkt der Marxschen Gesellschaftsanalyse zu beschreiben wäre.

Zitat 4:

„Aber was Mahler die Echtheitsapostel ankreiden, das durch und durch Gebrochene, die Unidentität der musikalischen Erscheinung mit dem, was dahintersteht, entfaltet heute sich in seiner Notwendigkeit. Weltschmerz, der Bruch zwischen dem ästhetischen Subjekt und der Realität, war seit Schubert auch der Stand musikalischen Geistes. Die Voraussetzungen der Formensprache jedoch hatte er nicht angegriffen. Das geschah bei Mahler. [...] Die Uneigentlichkeit der musikalischen Sprache wird zum Ausdruck des Gehalts.«¹⁸

Wir sehen also: Adornos Verstehen basiert auf einer sowohl dialektischen als auch anschaulichen Begrifflichkeit. Musikphilosophisch ist es insofern, als Musik nicht isoliert von Philosophie und Gesellschaft betrachtet wird, sondern als Teil davon, allerdings als ein selbständiger Teil, aufgefasst wird.

f. Bergs Übergänge

Sie werden sich, meine Damen und Herren, möglicherweise längst gefragt haben, warum eine Methode, die den Anspruch erhebt, »musikphilosophisch« zu sein, so stark personalisiert, mit Personen, mit Autoren von Kunst verknüpft wird, wie es bei unseren bisherigen Betrachtungen der Fall ist. Es hängt dies wohl mit dem Autor selbst zusammen: Er war kein Musikhistoriker, sondern – wenn schon – ein Musikästhetiker. Und es hängt mit dem Prinzip zusammen, das uns im Untertitel der *Mahler*-Monographie begegnet ist: dem Prinzip der Physiognomik. Adorno liebte es. Für ihn war es ein Weg, die Person und die Sache, d.h. die von ihr geschaffene Kunst, so zu betrachten, als wäre sie Natur, eine Natur, welche ihre rätselhaften Schriftzüge dem eingeweihten Betrachter offenbart.

Abbildung 6: Brief Alban Bergs an Adorno, November 1927; Faksimile¹⁹

Auch bei seinem Lehrer Alban Berg, über den Adorno ein liebevolles Buch geschrieben hat, hat Adorno manche Züge beobachtet – an Person wie an Musik. Mit dem Untertitel »Meister des kleinsten Übergangs« wollte Adorno der Person und der Musik Bergs ein Denkmal setzen: die großgewachsene, edle Person seines Lehrers im Bild eines Zögerers und Zauderers, der sich fast nie, oder nur sehr spät, entscheiden konnte, die Musik aber im Bilde fließender, gut abgefederter Übergänge, als scheute sie klare Kontraste oder heftige Gegensätze. Musikhistorisch geht der Begriff »kleinster Übergang« auf Richard Wagner zurück, der dieses Prinzip gegenüber Mathilde Wesendonck für seine kompositorische Arbeit an *Tristan und Isolde* reklamiert hat. Berg war ein »inklusive« Musiker, der bei den zwölfstimmigen und zuvor den frei atonalen Werken die Spannkraft der Tonalität nie völlig preisgab – er wusste, wie groß das Opfer sein würde –, er war aber auch ein Komponist, den diese Übergangs-Inklusivität zum Experiment verlockte, der in den Dimensionen von Rhythmus, Form und Farbe kühnste Vorgriffe auf Kommen wagt.

g. Musique informelle – eine Utopie

Nun, verehrte Damen und Herren, unsere Zeit neigt sich dem Ende zu. So will ich nicht zum Biographischen zurückkehren und nicht versuchen, Ihnen Adorno mit all seinen persönlichen Stärken und Schwächen nahezubringen, sondern will mich auf eine letzte musikphilosophische Idee konzentrieren, die er im Jahre 1961 erstmals äußerte – kurz nach der Publikation der *Mahler*-Monographie: die Idee einer »informellen Musik«. Was ist darunter zu verstehen?

Das »Informel« war eine Richtung der abstrakten Malerei, die nach dem Zweiten Weltkrieg sich von geometrisch-kubistischen Modellen löste und auf die Aktion des Moments, die Eingebung des Augenblicks setzte. Werke von Jackson Pollocks oder – in Deutschland – Wols und später Emil Schumacher rechnen zu ihr. Die Informel-Kunst vertraute auf die Kraft des Subjekts, sie misstraute vorgegebenen Regeln und Ordnungen, die von außen auf eine Kunst appliziert wurden.

Diesen Begriff greift Adorno Anfang der 1960er Jahre auf und überträgt ihn, als Möglichkeit, Entwurf oder Utopie, auf die Musik. »Vers une musique informelle« – so überschreibt er einen Vortrag bei den [Internationalen] Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, dem Eldorado der Musikavantgarde, im Jahre 1961. Er weist der in der Rationalität des Seriellen gefangenen Neuen Musik einen Ausweg und greift hierzu auf ihre »heroische« Zeit zurück, die Jahre eines frei atonalen Expressionismus vor dem Ersten Weltkrieg, als die Komponisten sich von den Fesseln der tradierten Musik gelöst hatten, ohne sich bereits wieder an neue Fesseln – in Adornos Augen war das Mitte der 1920er Jahre von Schönberg und seinen Schülern eingeführte Zwölftonsystem eine solche Fessel – zu binden.

Zitat 5 (a und b):

»Der Idee unrevidierter, konzessionsloser Freiheit hätte eine musique informelle aufs neue sich zu stellen. Aber nicht als Reprise des Stils von 1910. Man kann nicht unverdrossen so weiter komponieren wie die kühnsten Werke jener Epoche, Schönbergs produktivster.«²⁰

»Musique informelle wäre eine, in der das Ohr dem Material lebendig anhört, was daraus geworden ist.«²¹

Klangbeispiel 5: Schönberg op. 11, Nr. 3 (1909): CD mit Maurizio Pollini, Klavier

Der Komponist Adorno war damals seit langem verstummt, nicht aber der Musikphilosoph. Mit diesem Entwurf einer »informellen Musik«, der notwendig unklar und ungenau bleiben musste, hinterließ Adorno Mit- und Nachwelt ein Konzept von großer Bedeutung für die Musikgeschichte seit 1960. Durch deren Entwicklung wurde diese Utopie partiell zur Wirklichkeit. Auch wenn der dogmatische Zug seines Denkens heute auf Widerstand stößt – als eine deutsche Stimme aus Kalifornien lese man Tobias Plebuchs Essay Musikhören nach Adorno. ein Genesungsbericht²² –, ein Satz von Adornos Musikphilosophie, der Schlusssatz von »Vers une musique informelle«, hat von seinem Zauber, seiner Bedeutung bis heute kein Jota eingebüßt. Er lautet: »Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.«²³ Besten Dank!

Anmerkungen

- 1 Dieser meinem langjährigen Kollegen Gerd Rienäcker zum 65. Geburtstag am 3. Mai 2004 mit allen guten Wünschen gewidmete Text ist das um Nachweise ergänzte Manuskript eines Vortrages, den ich auf freundliche Einladung des Freundeskreises Konzerthaus Berlin e. V. am Mittwoch, 14. April 2004 im Konzerthaus Berlin gehalten habe. Der Text wahrt den Stil der mündlichen Rede.
- 2 Reproduziert bei: Stefan Müller-Doohm, *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 2003, Abb. 26 [unpaginiert].
- 3 Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte – Theoretische Entwicklung – Politische Bedeutung*, München 1988.
- 4 Alban Berg an Adorno, Brief vom 28. Januar 1926, in: *Theodor W. Adorno – Alban Berg. Briefwechsel 1925 - 1935*, hrsg. v. Henri Lonitz (*Theodor W. Adorno. Briefe und Briefwechsel*, 2), Frankfurt am Main 1997, S. 65 - 68, hier S. 66.
- 5 Es dominiert hier ein gleichsam antimilitaristischer musikalischer Gestus, der auch aufgrund seiner parodistischen Qualität charakteristisch ist. Vgl. Theodor W. Adorno, *Kompositionen*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Bd. 1, S. 86-88.
- 6 Reproduziert in: Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7)*, Laaber 1984, S. 300.
- 7 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1958, »Vorwort«, S. 5-7, hier S. 7.
- 8 Ebd., »Einleitung«, S. 11 - 33, hier S. 32 f.
- 9 Ebd., S. 82.
- 10 Diese Äußerung im Zusammenhang der Kritik an der Zwölftontechnik steht in Parallele zu dem, was Adorno eine »Revolution des Ausdrucks« um 1910 genannt und im Blick auf die ersten atonalen Werke als »Protokolle im Sinn von psychoanalytischen Traumprotokollen« bestimmt hat. Ebd., S. 42 f.
- 11 Vgl. Christian Möllers, *Reibentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum III. Streichquartett op. 30 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 17)*, Wiesbaden 1977.
- 12 Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. v. Rolf Tiedemann (*Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften*, Abteilung I, Bd. 1), Frankfurt am Main

- 1993, Nr. 48, S. 45.
- 13 Ebd., Nr. 142, S. 97.
- 14 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata, hrsg. von Henri Lonitz (*Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften*, Abteilung I, Bd. 2), Frankfurt am Main 2001. Wie der Herausgeber in seiner »Editorischen Nachbemerkung« (S. 381) erläutert, hatte Adorno in ein von ihm »Schwarzes Buch« genanntes Notizheft zwei mögliche Titel provisorisch eingetragen: »Die wahre Aufführung« und »Reproduktionstheorie. Ein musikphilosophischer Versuch«.
- 15 Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, in: Ders., *Doktor Faustus, Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt am Main 1976, S. 679-837, hier S. 708-712.
- 16 Zu Friedrich Schlegels Theorie der Prosa und seine Idee einer Analogie zwischen philosophischem und musikalischem Thema vgl. Verf., *Musikalische Prosa (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 46), Regensburg 1975, S. 27.
- 17 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, [Kapitel 6: Phantasmagorie], München und Zürich 1964, S. 90 - 101, hier S. 95 f.
- 18 Theodor W. Adorno, »Mahler: Wiener Gedenkrede 1960«, in: Ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main 1963, S. 151 - 137, hier S. 121.
- 19 Reproduziert in: Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs (Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts*, 15), Wien 1968, S. 33 - 34. In diesem Brief fragt Berg seinen damals erst vierundzwanzigjährigen Schüler, ob er für die Komposition seiner nächsten Oper Hauptmanns *Und Pippa tanzt* oder *Lulu* (»letzteres durch Zusammenziehung von ‚Erdgeist‘ und ‚Büchse der Pandora‘ zu einem 3aktigen [6-7bildrigen] Opernbuch«) nach Wedekind zur Vorlage wählen solle.
- 20 Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, 1963, S. 365 - 437, hier S. 373.
- 21 Ebd., S. 433.
- 22 Publiziert vor wenigen Jahren in der Zeitschrift *Merkur*, Nachweis folgt.
- 23 »Vers une musique informelle«, S. 437.