

Aus:

NIKOLAUS URBANEK

Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik

Adornos »Philosophie der Musik«

und die Beethoven-Fragmente

Juni 2010, 322 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-1320-9

Wie ist eine zeitgemäße Musikästhetik im Anschluss an Adorno heute noch möglich? In einer Konfrontation der nachgelassenen Beethoven-Fragmente Theodor W. Adornos mit dem aktuellen Diskurs der Ästhetik, der in einem Kraftfeld von hermeneutischen, kritischen und dekonstruktivistischen Zugängen verortet wird, wirft Nikolaus Urbanek diese Frage auf.

Die Auseinandersetzung mit Adornos ungeschriebenem Buch über Beethoven, das als eine ausgeführte »Philosophie der Musik« projiziert war, bietet neue Perspektiven auf die musikästhetische Diskussion der Themen der musikalischen Sprache, der musikalischen Zeit und des Spätstils.

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

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1320/ts1320.php

Inhalt

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

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

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

Zur Rezeption von Adornos Beethoven-Deutung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zum theoretischen Ort des Beethoven-Buches

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Konstellationen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fragment – Fragmente

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Basel, im Februar 2010