Hartmuth Kinzler

Zu Adornos Kritik der Zwölftontechnik Schönbergs

Eine nähere Charakterisierung des Begriffs Zwölftontechnik 1) durch den Namen Schönberg schließt Mehrdeutigkeiten noch nicht gänzlich aus: gemeint sein kann sowohl dessen Verfahren einer Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen 2) im Unterschied etwa zur Technik eines Joseph Matthias Hauer wie auch die spezifische Differenz des Schönbergschen Verfahrens von dem seiner Schüler, also von den Anwendungsformen der Technik Bergs oder Weberns, ja selbst bei expliziter Beschränkung auf die Vorgehensweise des Schulhauptes bliebe dabei noch offen, auf welches Stadium der Entwicklung der kompositorischen Technik Bezug genommen wird. Zu all diesen verschiedenen Erscheinungsformen von Zwölftontechnik liegen mehr oder minder umfangreiche Äußerungen Adornos vor; sie reichen gattungsmäßig von der Kritik einer Einzelkomposition, die sich ihrer bedient, über monographische Aufsätze und Lexikonartikel zur Kompositionstechnik selbst bis hin zu jener ausführlichen Abhandlung, die den zentralen Komplex des Schönberg-Teils seines Buches "Philosophie der Neuen Musik" 3) bildet.

Sieht man einmal von jenen über Adornos gesamtes schriftstellerisches Oeuvre verbreiteten kürzeren Einzelbemerkungen ab, in denen die Zwölftontechnik in den verschiedensten soziologischen und ästhetischen Zusammenhängen gewöhnlich als konkretes Beispiel allgemeinerer abstrakter Erwägungen - etwa solcher über Kunst und Rationalität - herangezogen wird, so findet sich die vielleicht komprimierteste Form einer Darstellung von Adornos wesentlichen Ideen zur Schönbergschen Zwölftontechnik in einem Text, der sich nur mittelbar mit Schönberg befaßt, nämlich in einer der beiden Kompositionskritiken Adornos, die sich mit Hauers Werken auseinandersetzen (von einer Konzertkritik abgesehen, übrigens seiner einzigen längeren Ausführung zu diesem Komponisten 4)). Im Augustheft der Zeitschrift "Die Musik" aus dem Jahre 1929 heißt es aus Anlaß einer Besprechung von dessen "Hölderlin-Liedern" op. 23: "Hauer gilt heute weithin als Urheber (der Zwölftontechnik), und Schönbergs gegenwärtige Verfahrungsweise wird mit dem gleichen Namen bedacht wie Hauers Komponiermethode. Ohne daß die Prioritätsfrage aufgeworfen werden soll, muß jedenfalls sachlich das Recht solcher Identifikation bestritten werden. Schönbergs Zwölftontechnik ist die äußerste rationale Kristallisation von innertechnischen Erfahrungen, die sich unter dem geschichtlichen Zwang der Dialektik in Schönbergs Werk gebildet haben." 5) Welche innertechnischen Erfahrungen, welche Bewegungen des Materials dies sind, die zur Zwölftontechnik drängten, wird von Adorno sogleich angeführt: Die Zwölftontechnik "stammt einmal vom Prinzip des Stufenreichtums her, den (Schönberg) der qualitätslosen Chromatik entgegen stellte und der die Wiederholung des gleichen Tones im Baß erst und dann insgesamt fortschreitend ausschließt, solange nicht die fehlenden Töne des Chromas als Stufen selbständig eingetreten sind; weiter von Schönbergs "Variationstechnik", die das gesamte Material 6) mit motivisch-thematischen Beziehungen durchformt, ohne eine freie Note zu lassen, ohne aber auch das Dagewesene offen zu wiederholen. Nach der Emanzipation von der Tonalität haben sich jene Prinzipien derart statuiert, daß sie das kompositorische Material durchdrin-

gen, ehe mit dessen evidenter Gestaltung nur erst begonnen wird; sind also nicht etwa als Ersatz der Tonalität anzusprechen, sondern es bedeutet ihre Verwendung eine Reinigung des kompositorischen Materials von den Resten des bloß Organischen, nach dessen Tilgung erst das Komponieren in Freiheit beginnt. So ist die Schönbergsche Zwölftontechnik niemals geschichtsfreies Komponieren, sondern legitimiert sich allein durch den dialektischen Aufbau seines gesamten oeuvres." 7) (Eine stilistische Anmerkung sei zwischengeschoben, die Kritik an Adornos geschichtsphilosophischer Konstruktion anmeldet: Die Not, empirisch jene von Adorno behauptete Ausdehnung des Tonwiederholungsverbotes von der Baßstimme aus auf die übrigen Stimmen des mehrstimmigen Satzes - das: "im Baß erst und dann insgesamt" - belegen zu können, hat ihr Äquivalent in der verschämt-versteckten Stelle im Satzbau des entsprechenden Textabschnittes. 8))

Vor der Kontrastfolie einer solch positiven Bewertung der Schönbergschen Zwölftontechnik setzt Adorno dann zur eigentlichen - hier allerdings nicht weiter interessierenden - Kritik an den Liedern Hauers bzw. dessen Zwölftontechnik an. Ein weiterer kurzer Ausschnitt aus jener Hölderlin-Lieder-Rezension sei noch angeführt, da er ebenfalls auf Schönberg Bezug nimmt und darüberhinaus den bislang gewahrten immanentmusikalischen Begriffsrahmen wertend und deutend überschreitet. Es heißt da: "Allein der konkrete Beziehungsreichtum der Schönbergschen Technik sollte gegenüber der dürftigen Primitivität des Hauerschen Verfahrens jeden Vergleich ausschließen - auch dann, wenn man geneigt wäre, jene Hauersche Primitivität als archaisch und mythisch zu bestaunen, während doch jedenfalls Schönbergs sprengende und erhellende Musik Todfeind aller bloß beharrenden Mythologie ist." 9)

Die Ausführlichkeit, mit der hier eine eher peripher erscheinende Kritik zitiert wird, rechtfertigt sich dadurch, daß in ihr in nuce der zentrale Argumentationsgang in seinen wesentlichen Elementen vorgezeichnet ist, der später auch in der "Philosophie der Neuen Musik" das Schönberg-Kapitel bestimmen wird. Ein wesentlicher Unterschied aber zu dem wenig mehr als zehn Jahre später Geschriebenen - die Niederschrift jenes Kapitels erfolgte im Winter 1940/41 - besteht jedoch in der Einschätzung dessen, was Adorno als Rationalität bezeichnete: aus der "rationalen Kristallisation", der "erhellenden Musik", die - wie es an anderer Stelle, aber ebenfalls noch im Jahre 1929 heißt 10) - in "einer geschichtlichen Stufe (komponiert wird), auf der das Bewußtsein das Naturmaterial in die Gewalt nimmt, seinen dumpfen Zwang tilgt, ordnend benennt, und erhellt ganz und gar", wird etwas, für das Formeln stehen wie "Mißlingen des technischen Kunstwerkes" 11), "Umschlag in Unfreiheit" 12), wird schließlich die Einsicht, daß das Subjekt, das "über die Musik (gebietet) durchs rationale System, (...) selber dem rationalen System (erliegt)." 13)

Auch wenn man in Rechnung stellt, daß jene forciert positive Einschätzung rationaler Vorgehensweise in der Musik zu Beginn der 30er Jahre möglicherweise durch apologetische Motive mitbestimmt war - eine Einschätzung der Zwölftontechnik als eine weitere Stufe des Rationalisierungsprozesses der Musik, im Anschluß an jenen in Max Webers musiksoziologischem Fragment entwickelten, 14) diesen gewissermaßen fortsetzend in den Bereich auch der

Kompositionstechnik -, so ist doch insgesamt ein Wandel in jenem Jahrzehnt bis zur Niederschrift des Schönberg-Kapitels unübersehbar: Adornos Einschätzungen der Möglichkeiten von Rationalität, Aufklärung und Erhellung namentlich im Bereich gesellschaftlicher Empirie hat sich aufgrund der politischen Ereignisse - nicht zuletzt auch infolge des kulturellen Schocks, den der europäische Emigrant in den Vereinigten Staaten wohl erlitten haben muß - nahezu ins Gegenteil verkehrt; der Aspekt, daß Aufklärung in Mythologie zurückschlagen kann - zentraler Aspekt des gemeinsam mit Max Horkheimer nur wenig später geschriebenen Buches "Dialektik der Aufklärung" 15) -, wird nunmehr unterstrichen und auch auf Musik und ihre Dialektik angewendet.

Aber nicht nur der Wandel in der Einschätzung von Rationalität im allgemeinen, von gesellschaftlichem Prozeß, also die philosophische Position der "Dialektik der Aufklärung", war bestimmend für die Neubewertung dessen, was Zwölftontechnik bewirkt, auch die Werke, die unter Verwendung dieser Technik in der Zwischenzeit entstanden und für Adorno relevant waren - insbesondere Schönbergs Violinkonzert und dessen Forth String Quartet, Weberns Klaviervariationen und sein Quartett op. 28 - und deren musikalische Strukturen, ihre Kräftefelder, von Adorno philosophisch interpretiert, waren nicht mit jener positiven Erwartung aus den frühen 30er Jahren zur Deckung zu bringen; entsprechend dann Adornos Deutungen: Schönberg müsse - so die Formulierung - "die Reihe vergewaltigen" 16), bei Webern werde der "Fetischismus der Reihe eklatant" 17) und überhaupt "die Spontaneität der avancierten Komponisten (gelähmt)." 18) (Vermittelnd zwischen allgemeinem gesellschaftlichem Bereich und dem der musikalischen Produktion steht der Bereich Reproduktion und Konsum; in ihm diagnostiziert Adorno die "allherrschende Verdinglichung" in jener Abhandlung über den "Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" 19), die auch chronologisch-ideengeschichtlich zwischen der Position Anfang der 30er Jahre und Anfang der 40er Jahre vermittelt.)

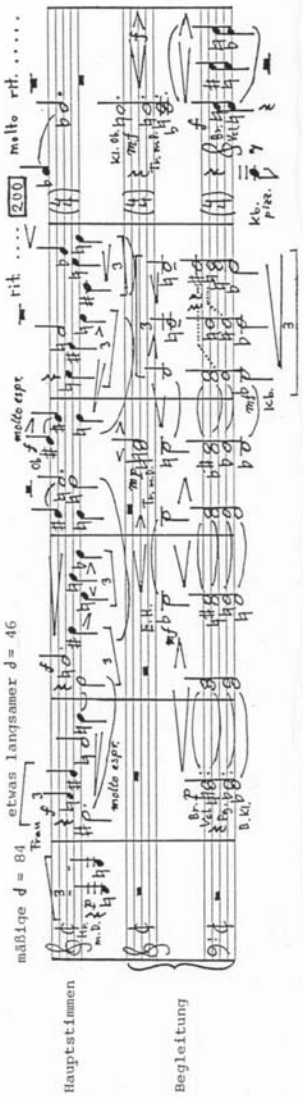
Als drittes schließlich wird Adornos eigene kompositorische Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik bestimmend für das, was argumentativ in der "Philosophie der Neuen Musik" als Kritik dieser Technik ihren Niederschlag findet 20): Ob jemand sich als Analysant einer Kompositionstechnik nähert oder ob er - und sei es quantitativ noch so unerheblich - sich als Komponist ihrer bedient, kann eine gänzlich unterschiedliche Perspektive bedeuten; naheliegend, daß die eigenen kompositorischen Probleme dann auf fremde Werke projiziert werden, Probleme, die sich den Urhebern jener Kompositionen in dieser Form möglicherweise gar nie gestellt haben.

Daß diese drei Komponenten, die Entwicklung von Adornos allgemein philosophischer Position, die sich nicht zuletzt durch die Zusammenarbeit mit Horkheimer bildete, einerseits, die spezifische Entwicklung, die die Zwölftontechnik in ihrer kurzen Geschichte nahm, andererseits und schließlich die Entwicklung von Adornos kompositorischen und analytischen Kategorien durch den praktischen Umgang mit der Technik zwölftönigen Komponierens sich wechselseitig beeinflußten und im nachhinein vermutlich analytisch kaum mehr säuberlich voneinander trennbar sind, braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden; dennoch sei versucht,

anhand eines einzelnen Beispiels mögliche Zusammenhänge zu verdeutlichen, die zu jener kritischen Position der Zwölftontechnik gegenüber führten, wie sie die "Philosophie der Neuen Musik" bestimmt und die später - dies nebenbei - wieder etwas abgemildert, wenn auch nicht gänzlich revidiert wurde. Dazu sei von einem einzelnen Satz aus der "Philosophie der Neuen Musik" ausgegangen, der eine konkrete Tatsachenbehauptung einschließt; diese Behauptung wird auf ihren Stellenwert innerhalb der Argumentationskette des Schönberg-Kapitels interpretiert und mit den musikalischen Sachverhalten konfrontiert; diese Sachverhalte werden sodann näher betrachtet und einer erneuten Interpretation unterzogen, die dann mit derjenigen Adornos kontrastiert wird.

Der fragliche Satz lautet: "Man braucht nur beliebige Zusammenklänge oder gar harmonische Folgen aus Zwölftonkompositionen - ein krasses Beispiel harmonischen Steckenbleibens findet sich im langsamen Satz von Schönbergs Viertem Quartett Takt 636/637 - mit einer echt harmonisch ausgehörten Stelle freier Atonalität - etwa `Erwartung' Takt 196ff. - zu vergleichen, um der Zufälligkeit, des bloßen sich so Fügens der Zwölftonharmonik gewahr zu werden." 21) Dieser Satz ist beispielhafte Konkretisierung des ihm vorausgehenden Satzes, daß in der Zwölftonkomposition "die Harmonien lediglich aus dem (folgen), was sich in den Stimmen abspielt, und von sich aus keinen spezifischen Sinn (ergeben)." Wie nun ein solcher harmonischer Sinn aussehen könnte, wird von Adorno weiter oben angeführt: "Das Gesetz der Vertikdimension (...) darf das der komplementären Harmonik heißen", worunter Adorno den Niederschlag jener Erfahrung des "experimentierenden Ohrs" versteht, "daß jeder einzelne der komplexen Klänge grundsätzlich zur sei's gleichzeitigen, sei's sukzessiven Ergänzung diejenigen Töne der chromatischen Skala verlangt, die in ihm selber nicht vorkommen." 22) Diese "Logik" der Harmonik, die sich - man beachte - auf die Hörerfahrung Adornos stützen muß, da für sie keine allgemein anerkannten Theorieregeln angeführt werden können, 23) und die von Adornos positivem Gegenbeispiel aus der "Erwartung" im wesentlichen eingehalten wird, wie man anhand des Notenbeispiels leicht überprüfen kann, werde von der Zwölftontechnik paralysiert, da - so die Begründung -"das Kompositionsprinzip des `Zusammenklappens' der Reihentöne zu Simultanklängen befiehlt, daß jeder einzelne Ton sich als Reihenton sowohl horizontal wie vertikal ausweise. Das macht das Komplementärverhältnis zum seltenen Glücksfall." 24) Mit anderen Worten, "das `Triebleben der Klänge' ist unterdrückt", und schlimmer noch: "Allenthalben ergeben sich ohne den Willen des Komponisten tonale Einschläge von der Art, wie sie die wache Kritik der freien Atonalität ausschalten konnte." 25)

Notenbeispiel 1 Schönberg, Erwartung op. 17, Takt 196-200



Dieser offenbare Mangel des zwölftontechnischen Verfahrens - und daß "der Verfall der Harmonik nicht mangelndem harmonischem Bewußtsein, sondern der Schwerkraft (der Kompositionstechnik)" zuzuschreiben ist, wird von Adorno explizit angesprochen 26) - stellt aber nicht die einzige kritische Komponente der Technik dar, vielmehr glaubt Adorno zeigen zu können, daß "das Mißlingen des technischen Kunstwerkes" - gemeint ist damit schlicht das mittels der Zwölftontechnik komponierte musikalische Kunstwerk - "an allen Dimensionen des Komponierens sich bezeichnen (läßt)." 27) Jener Abschnitt, dem das zu behandelnde Zitat entnommen wurde, ist einer von mehreren, die ihrerseits beispielhaft ausführen, daß der in der "Idee der Zwölftontechnik" gelegene Ausspruch, "musikalische Naturbeherrschung" zu sein, einen "Umschlag in Unfreiheit" bewirke. Die zuletzt genannten Stichworte: "Idee der Zwölftontechnik", "Musikalische Naturbeherrschung", "Umschlag in Unfreiheit", ihrerseits Kolumnentitel entsprechender Abschnitte in der "Philosophie der Neuen Musik", deuten bereits den dialektischen Umschlag an, der sich ereignete, als jene Tendenzen, die zur Zwölftontechnik führten und die anhand der Hauer-Kritik genannt wurden, sich zum System, eben der Zwölftontechnik, verfestigten. Der logische Ort dieses Sündenfalls wird von Adorno benannt: "Wohl ist unter den Regeln der Zwölftontechnik keine, die nicht aus der kompositorischen Erfahrung hervorginge. Das Unheil geschieht, sobald sie zu Normen erhoben und von (der) Konfrontation mit der konkreten Gestalt der Musik, auf die sie angewendet werden, dispensiert werden." 28) Verdinglichung von Erfahrung wäre das Stichwort, hier allerdings noch formuliert als "Vergegenständlichung" von "spontaner Erfahrung". Soweit die Darstellung jenes Argumentationszusammenhanges, den Adorno durchaus logisch-hierarchisch aufbaut und "systematisch" entwickelt, keineswegs bloß Argumente parataktisch nebeneinanderreihend; der Unterschied zwischen These und Argument ist durchweg noch gewahrt.

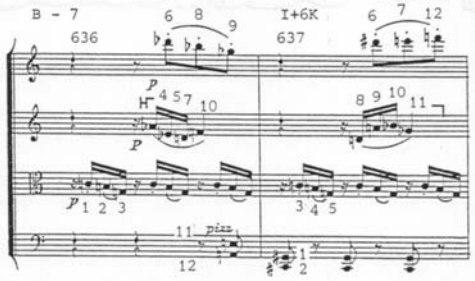
An der vorgetragenen Argumentationskette Adornos könnte auf nahezu jeder Ebene ihrer logischen Stufen Kritik geübt werden (ebenso könnte das, was im folgenden anhand der Harmonik gezeigt werden soll, an den anderen von Adorno behandelten Dimensionen - der Melodik, der Form usw.- ausgeführt werden); exemplarisch sei an der untersten Stufe, der Ebene der empirischen, der sinnlich-konkreten Erfahrung begonnen. An unterster Stelle stünde ein Protokollsatz, der etwa so lauten könnte: "In Takt 636 auf 637 findet ein harmonischer Wechsel statt, der mich, Adorno, unbefriedigt läßt; ich finde, die Harmonik bleibt stecken." Dies wäre zwar eine Aussage, die sich nicht unmittelbar überprüfen ließe, da man ja auf die Aussage Adornos angewiesen ist, jedoch gibt es keinen vernünftigen Grund, ihm dies nicht zu glauben. Aber schon auf einer nächsthöheren Stufe, die darin besteht, daß das Einzelsubjekt Adorno davon ausgeht, daß seine spontane ästhetische Reaktion inter- und intrasubjektiv verbindlich ist - also jener Übergang von "ich finde, daß" zu jener Formulierung, in der sie im Buch ja dann steht: "ein Beispiel harmonischen Steckenbleibens findet sich" -, der Übergang zur objektiven Ebene also, bereitet Schwierigkeiten grundsätzlicher, methodologischer Art. 29) Jedoch sei an einer anderen Stelle eingehakt, nämlich jener, an der Adorno die Begründung für diese seine Erfahrung zu liefern versucht, an der Behauptung, die konkrete Beschaffenheit der Harmonik jener Takte rühre nicht von einer direkten und

bewußten Entscheidung Schönbergs her, sondern sie sei ihm gewissermaßen unkontrolliert, gegen seinen Willen unterlaufen - eben weil er sich der Zwölftontechnik bediente und diese trotz "arithmetischen Stimmens" musikalisch sinnvolle Harmonik nicht zu garantieren vermöge, vielmehr sie nur vortäusche. Beachtenswert ist dabei auch Adornos sprachliche Formulierung: In dem bereits zitierten Satz über die "tonalen Einschübe" heißt es, daß diese sich "ohne den Willen der Komposition" ergäben, Einschübe, die "die wache Kritik der freien Atonalität" ausschlössen. Es wird objektiv argumentiert, entsprechend der Konstruktion von der Bewegung des objektiven Geistes, 30) die es nachzuzeichnen gelte: Nicht gegen den Willen des Komponisten heißt es, sondern den der Komposition; nicht der Komponist übt Kritik an schlecht entworfener Harmonik freier Atonalität, sondern diese selbst ist Organ der wachen Kritik. Sprachliche Gestalt und Sachverhalt sollen einander entsprechen: Ist der Komponist nicht länger Subjekt des Komponierens, so soll er auch nicht mehr grammatisches Subjekt sein.

Die Unterstellung, daß Schönberg den konkreten Verlauf der Harmonik in jenen Takten aus dem Streichquartett nicht der Kritik seiner musikalischen Vorstellung, seines inneren und gegebenenfalls äußeren Ohres, das doch des Musikers ganzer Verstand sei, unterzogen hätte, bilde den Ansatzpunkt der Kritik. Natürlich läßt sich ein Gegenbeweis im strengen Sinn nicht führen, der Art etwa, daß Äußerungen Schönbergs zitiert werden könnten, die belegen, daß ihn just jene Stelle besonders befriedige - wobei dann immer noch dahinstünde, daß Adornos Behauptung eventuell doch zuträfe, da Intention des Komponisten und ästhetisches Ergebnis keinesfalls identisch zu sein brauchen -, vielmehr lassen sich einige Argumente dafür angeben, daß es wahrscheinlich ist, daß die konkrete Gestalt der Harmonik jener Stelle in der Intention des Komponisten gelegen hat. (Daß hier auf der Ebene der Intentionen argumentiert wird, nicht auf der des ästhetischen Gelingens, sei eigens betont, und zwar gilt dies sowohl auf Seiten Adornos, der ja Intentionslosigkeit in der Vertikalen unterstellt, wie auch auf Seiten der Kritik daran).

Notenbeispiel 2

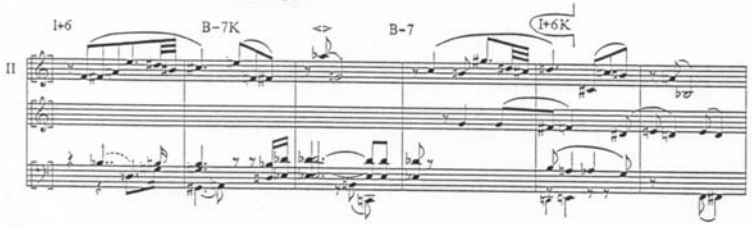
Schönberg, Forth String Quartet, Takt 636/637 (3. Satz) mit eingetragener Reihenanalyse



Das wichtigste Argument resultiert aus der spezifischen Faktur des Streichquartettsatzes der beiden Takte: Sie ist in beiden Takten nahezu identisch. Haupt- und Nebenstimme in 2. und 1. Violine ändern sich nur insofern, als die Bewegungsrichtungen der Intervalle jeweils umgekehrt werden, geringfügig auch diese

selbst: Aus der Quart der Hauptstimme wird eine Quint, deren kleine Terz zur großen, während die Nebenstimme - die 1. Violine - von einer Dreiklangsbrechung zu einem Leiterausschnitt verändert wird; ansonsten herrscht - von der Baßstimme abgesehen - strengste, auch rhythmische Identität.

Notenbeispiel 3 Schönberg, Forth String Quartet Skizzen, Thementafel A 21 (= Takt 630-635)



Diese strukturelle Entsprechung zwischen Takt 636 und dem ihm folgenden lassen es als sicher erscheinen, daß Schönbergs Intention des musikalischen Zusammenhangs der zwei Takte eben in der Idee einer minimal veränderten Wiederholung gelegen hat, also nicht etwa in der eines abrupten Kontrastes 31) oder der einer variierten Wiederholung, wie sie beispielsweise im Verhältnis der Takte 630 - 632 zu 633 - 635 zu beobachten ist. Die Abbildung dieser 6 Takte basiert auf einer Thementafel aus Schönbergs Skizzen 32); diese sehr frühe Fassung weicht nur geringfügig von der späteren gedruckten ab (worauf noch eingegangen werden wird). Minimal ist die Veränderung von Takt 636 auf 637 nicht nur im Vergleich zu entsprechenden musikalischen Verläufen innerhalb von anderen Werken, minimal ist sie auch im Vergleich mit der übrigen, diese Stelle umgebenden Faktur. (Daß der Schönberg etwa der Periode der freien Atonalität und des expressionistischen Ausbruchs eine solch "ordentliche" und nur gering variierte Wiederholung wohl kaum geschrieben hätte, steht auf einem anderen Blatt als dem der Folgeerscheinungen der Zwölftontechnik.)

Wenn nun angenommen werden kann, daß die Idee des kompositorischen Verlaufs hier bewußt die Gestaltung eines minimalen Unterschiedes gewesen war, liegt es nahe, daß Schönberg sich über diese Unterschiede im klaren war und sie seiner kontrollierenden Selbstkritik unterworfen hat. In diese Richtung deutet auch, daß die Bratschenstimme tonhöhenmäßig beim Übergang von Takt 636 zu 637 nicht geändert wurde - hätte Schönberg der harmonische Verlauf unbefriedigt gelassen, so wäre eine Korrektur - etwa im Sinne der Komplementärharmonik 33) - leicht gewesen, indem beispielsweise der zweite Takt in anderer Transposition gehalten oder indem die Tonhöhen der Bratsche mit den letzten drei Tönen der Hauptstimme vertauscht worden wären. (Anzunehmen ist vielmehr, daß der Kristallisationspunkt der Erfindung jener Takte eben die Idee der "Liegestimme" in der Bratsche war.)

Diese Überlegungen, das sei eigens betont, bewegen sich nicht im Bereich "vor" der eigentlichen Zwölftonanalyse der betreffenden Stelle, was von einiger Bedeutung ist, da angenommen werden muß, daß Adorno eine solche Analyse selbst nicht durchgeführt haben

wird. (Eine Behauptung, die sich der Gefahr aussetzt, durch Auffinden entsprechenden Materials widerlegt zu werden, die sich allerdings auf eine Aussage Adornos stützen kann. Im Zusammenhang mit einer Wiederveröffentlichung eines Aufsatzes über Schönbergs Bläserquintett 34) distanziert er sich explizit von solch niederem Tun, wie es vor allem in der Webern-Analyse in Dissertationen später üblich und übel wurde. Es heißt da bei Adorno - in Abwehr einer Unterstellung Schönbergs, der `Wiesengrund' habe sich dieses musikalischen Fliegenbeinzählens schuldig gemacht - : "Tatsächlich war der Autor stets desinteressiert am Reihen-Zählen." 35))

Im übrigen - dies sei exkursartig ausgeführt - spricht die genaue Zwölftonanalyse wie auch der Befund des Skizzenmaterials ebenfalls dafür, daß die geringfügig variierte Wiederholung intendierter musikalischer Sinn war: Reihentechnische Grundlage der beiden Takte ist Grundreihe von C und die Krebsumkehrung von As bzw. Gis aus, oder - in Schönbergs eigener Terminologie in der Adorno höchstwahrscheinlich unbekannten Reihentabelle - der Reihen B - 7 und I + 6 K (B steht für "basic" - Grundreihe - und I für "inversion" - Umkehrung). Beide Reihen stehen in der Reihentabelle 36) in der 10. Zeile nebeneinander und weisen - über die Eigenschaft der "combinatoriality" hinaus - noch eine Gemeinsamkeit der Töne 1 bis 3 der Grundreihe mit dem 3. bis 5. Ton der Krebsumkehrung auf, und zwar - in der fraglichen Transpositionsstufe - die Töne C, H und A, was - wie bereits angedeutet - vermutlich auch der Ausgangspunkt der Konstruktion des Taktpaares war, das die Gemeinsamkeit der Töne durch Beibehaltung der Figur und das überdeutliche satztechnische Mittel des Ostinatos unterstreicht. Ein weiteres Indiz eben hierfür: Die Tongemeinsamkeiten von Reihenhälften, speziell des ersten Hexachordes der Grundreihe mit den entsprechenden der verschiedenen Transpositionen der Umkehrungsreihe, sind expliziter Gegenstand einer systematischen Erforschung in Schönbergs Skizze A 30; mit anderen Worten, diese Art, Konstruktionsmöglichkeiten der spezifischen, dem Werk zugrundegelegten Reihe zu erkunden, lassen die obige Hypothese zur Entstehung des Taktpaares plausibel erscheinen. (Nach Adorno zählt der Rechenfehler zur Ontologie der Zwölftontechnik - Schönberg hat sich in jener Skizze ein wenig vertan, unterm Strich jedoch bleibt seine Zahlenaufstellung richtig.) Gerade aber die "Liegestimme" - auch als intendierte und von Schönberg absichtsvoll ins Werk übernommene - erklärt Adornos harmonisches Unbefriedigtsein.

Weiters nun ist doch auffällig, daß jene frühe Thementafel, die die 6 vorausgehenden Takte in einer Vorform notiert und von der endgültigen Fassung geringfügig abweicht, eine Abweichung von der strengen Anwendung der Zwölftonreihe enthält: Die unterste Stimme lautet im letzten Takt - also dem späteren Takt 635 -: "F"-"Fis" statt regulär "Fis"-"F". Dies mag damit zusammenhängen, daß die Mittelstimme desselben Taktes, die zweimalige Sekunde "e 1"-"d 1", in der zweiten Takthälfte zusammen mit der Oberstimme und der Baßstimme einen Dominantseptakkord (4. Achtel, Takt 635: "Fis", "b" (= "ais"), "e") und einen Durquartsextakkord (5. und 6. Achtel: "F", "b", "d 1") ergeben hätte. Durch die Vertauschung ist jene "tonale" Wirkung - vor allem durch die Dissonanz "F"-"e 1" - paralysiert. Da nun aber noch immer ein übermäßiger Dreiklang resultiert und überdies die Wiederholung

der Sekunde "e 1"-"d 1" reihentechnisch "streng" genommen "überzählig" ist, hat sich Schönberg für die Druckfassung dafür entschieden, im Baß die korrekte Folge "Fis"-"F" wiederherzustellen und auf das zweite Sekundmotiv zu verzichten (die Mittelstimme lautet nun ab dem 2. Achtel durchgehend: "d 1"); der dadurch entstehende Quartsextakkord wird durch ein ab dem 4. Achtel bis zum Taktende gespieltes "e" der Bratsche neutralisiert. Dieses "e" ist im Unterschied zum "e 1" der Skizze, das zur Not mittels eines erweiterten Triller- bzw. Tremolobegriffes reihentechnisch "eingeordnet" werden kann, tatsächlich überzählig. Wenn nun - so lautet das Argument - Schönberg in unmittelbarer Nähe der fraglichen Takte 636/637 durch Abweichungen von der Reihentechnik und umständliche Änderungen harmonische Korrekturen anbringt, so ist es auch wahrscheinlich, daß er in den zwei fraglichen Takten eine ihm ungenügend erscheinende Vertikale bzw. Fortschreitung korrigiert hätte.

Der Bezug auf die vorangehenden Takte ist auch unabhängig von der zwölftontechnischen Analyse und dem Skizzenbefund von Interesse. Rekurriert man auf die Formteile und ihre Funktion, so ist aus dieser Betrachtungsweise ein Argument dafür ableitbar, daß eine harmonisch "schwache" Fortschreitung in der Absicht des Komponisten gelegen hat: Die Takte 630 - 632 bilden einen dreiphasigen Vordersatz mit deutlich ausgeprägter Hauptstimme, der in Takt 633 - 635 in einem analog gebauten Nachsatz seine Ergänzung findet. Dieses Thema wird ab Takt 638 im Baß fortgeführt. Die Hauptstimme der beiden dazwischenliegenden Takte 636/637 ist zwar als eine Art thematischer Diminution und Verkürzung des Themas ableitbar (die Phrase in Takt 636 ist vor allem - übrigens auch reihentechnisch - auf 3. Viertel Takt 633 bis 1. Viertel Takt 634 thematisch beziehbar; die Hauptstimme von Takt 637 unmittelbar als Umkehrung auf Takt 636), jedoch verglichen mit den umgebenden Teilen untergeordnet, abgeleitet (dies auch hinsichtlich seiner melodischen Prägnanz). Wenn nun aber die Takte 636/637 innerhalb der Hierarchie der Formteile quasi eine vermittelnde, überleitende Rolle spielten, so könnte dies auch in der Harmonik seine Entsprechung gefunden haben, d.h. das von Adorno empfundene Steckenbleiben kann wiederum als sinnvoll und vom Komponisten intendiert gedeutet werden.

Und noch ein letztes unmittelbar zur Harmonik. Neben der Liegestimme dürften die "Quintparallelen" des Basses in Takt 636 auf 637 ein weiterer Grund sein, weshalb die Stelle Adorno harmonisch unzufrieden läßt. So heißt es etwa an späterer Stelle im Harmonik-Abschnitt der "Philosophie der Neuen Musik": "Während die schärfste Dissonanz, die kleine Sekunde, die in freier Atonalität mit höchstem Bedacht gebraucht wurde, nun hantiert wird, als bedeute sie gar nichts, (...) drängen andererseits quartige und quintige Leerklänge, denen die Not des bloßen Zustandekommens auf der Stirn geschrieben steht, sich mehr und mehr in den Vordergrund: spannungslose, stumpfe Akkorde, gar nicht so verschieden von denen, die der Neoklassizismus zumal Hindemiths liebt." 37) Diese Quinten nun sind im langsamen Satz des Quartetts, etwa in den Takten 645 bis 649, so bewußt als kompositorisches Gestaltungsmittel eingesetzt, daß sie als zufällig bzw. als zwölftontechnischer Betriebsunfall zustandegekommen, nur schwer erklärbar sind.

Faßt man die bisherigen Überlegungen zusammen, so läßt sich konstatieren, daß die Differenz zwischen dem, was Adorno als harmonisches Ideal vorschwebt, und dem, was er bei Schönberg vorfindet und als mangelhaft kritisiert, und zwar durch die Zwölftontechnik bedingt mangelhaft, zu begreifen ist als der Unterschied der persönlichen musiksprachlichen Entwicklung und den damit korrespondierenden harmonischen Idealen von Adorno und Schönberg: Liefen diese in der historischen Phase der Emanzipation von der Tonalität parallel, so konnte Adorno jene Entwicklung Schönbergs, die sich als Zurücknahme der expressionistischen Phase deuten läßt, nicht mitvollziehen. Schönbergs - möglicherweise auch durch Alterskonzilianz bedingte - Toleranz tonalen Einschlägen gegenüber, seine "Rückkehr zur ersten Liebe" 38) - der Tonalität -, mußte von Adorno, der eine solche Rückbildung mit dem, was er als objektiven Stand des musikalischen Materials begriff, nicht vereinbaren konnte, im Rahmen seiner geschichtsphilosophischen Konstruktionen interpretiert werden. Da einerseits Schönbergs - grob gesagt - Rückbildungen, seine Rückkehr zu - auch thematisch - wieder traditionelleren Bildungen nicht so drastisch waren, wie etwa jene bis zur Selbstverleugnung der Jugendwerke gehende bei Hindemith, andererseits Schönbergs schöpferische Potenz völlig außer Frage stand, konnte es nicht zu einem dem Fall Adorno-Hindemith vergleichbaren Bruch kommen, der die geschichtsphilosophische Konstruktion dadurch rettet, daß ein Autor in die Kategorie der für objektiven Geist nicht mehr relevanten Personen eingeordnet wird. Adorno, der den objektiven Stand des Komponierens (auch noch lange nach dem Erscheinen der "Philosophie der Neuen Musik" 40)) in den Problemen der freiatonalen Phase und nicht denen der zwölftontechnisch gebundenen verkörpert sieht, löst die Widersprüche im Materialstand des Schönbergs der späten 40er Jahre durch die spezifische Konstruktion seiner Geschichtsphilosophie als solche in der Sache auf 41). Dies war um so naheliegender, als in der Zeit der Niederschrift des Schönberg-Kapitels gemeinsam mit Horkheimer jene Kritische Theorie entwickelt wurde, die in der "Dialektik der Aufklärung" ihren Niederschlag fand und diese Theorie mit der Kategorie der Verdinglichung als einer die gesellschaftliche Totalität umfassende Erscheinung das begriffliche Raster bereitstellte. (Ausdrücklich soll die Philosophie der Neuen Musik als "ausgeführter Exkurs zur "Dialektik der Aufklärung" verstanden werden. 42))

Alle bisherigen Ausführungen über Takt 636/637 des Schönbergschen Streichquartetts, die dazu dienen sollten, die Behauptung Adornos, es handle sich bei diesen Takten um ein handgreifliches Beispiel für die Verdinglichung, die die Zwölftontechnik in der harmonischen Dimension bewirkt, zu relativieren, operierten auf der Ebene, daß es eher wahrscheinlich sei, daß Schönberg zwischen seiner kompositorischen Intention und dem tatsächlich Komponierten keine solche Diskrepanz empfand oder hätte empfinden müssen, wie Adorno ihm, bedingt durch seine theoretischen Vorstellungen, implizit unterstellt. Will man nun die Kritik an Adornos Aussagen zur Zwölftontechnik auf einer etwas höheren Ebene fortsetzen, so wäre der Zusammenhang zwischen der (vermeintlichen) Erscheinung und ihrer Begründung näher zu betrachten. Gesetzt, Schönberg hätte diese Takte als mangelhaft empfunden, sie aber aus irgendwelchen zunächst nicht näher bestimmbaren Gründen in der Komposition unverändert belassen, so wäre immer noch der Beweis zu

erbringen, daß dieser Mangel tatsächlich von der Anwendung der Zwölftontechnik herrührt und nicht von anderswo, bzw. der entsprechende Gegenbeweis zu erbringen. Da man annehmen muß, daß Adorno keine zwölftontechnische Einzelanalyse der betreffenden Takte erstellt hat, die im einzelnen zeigen könnte, daß mit der gegebenen Reihe und bei Einhaltung aller Zwölftonregeln die kompositorische Realisierung der mutmaßlichen musikalischen Idee jener beiden Takte notwendig nur harmonisch schwache Fortschreitungen entstünden, müssen die Gründe und Vorstellungen rekonstruiert werden, die Adorno bewogen haben, dieser konkreten Zwölftonharmonik die "Zufälligkeit des bloßen sich so Fügens" zu unterstellen.

Es ist einigermaßen plausibel, daß eine ideale Gestaltung der Horizontale und Vertikale zugleich - also von Melodik bzw. Kontrapunktik zum einen und Harmonik zum anderen - mittels der Zwölftontechnik, die beide Dimensionen von ein und derselben Gesetzmäßigkeit, nämlich der Reihe, ableiten will, nur beschränkt möglich ist; freilich, "wie" stark diese Einschränkungen der Freiheitsgrade des Gestaltens tatsächlich sind, ist in abstracto nicht angebbar. Weder ist ausgemacht, ob diese Einschränkungen restriktiver sind als die harmonischen Regeln und Gepflogenheiten traditionellen melodisch-harmonischen Komponierens, etwa unter der Nebenbedingung gewisser kanonischer Stimmführungsabsichten, noch ob sie - wie Adorno ja unterstellt - so einschneidend sind, daß sie musikalische Ideen, die beispielsweise in der Zeit freiatonalen Komponierens sich bildeten, nicht mehr im Rahmen der Einhaltung der zwölftontechnischen Regeln zu realisieren erlauben. Der Grad der jeweiligen Einschränkungen hängt nicht nur von der spezifischen Reihe ab, sondern auch der spezifischen Art der konkreten Anwendung der Reihentechnik. Schönberg selbst - dies nebenbei bemerkt - betont ausdrücklich, daß es sich dabei um eine "unbegrenzte Fülle von Möglichkeiten" handelt. 43) Im wesentlichen lassen sich jedoch dabei idealtypisch zwei Extremformen unterscheiden: Auf der einen Seite jene Form, daß die Akkorde - die Vertikale - jeweils aus zusammenhängenden Reihenausschnitten bestehen und stets sämtliche Reihentöne so allein auf Akkorde verteilt werden (als Beispiel etwa der Typus, den Schönberg zu Beginn des Klavierstückes op. 33 a verwendet); auf der anderen jene, bei der Reihen lediglich in der Horizontalen verwendet werden, d.h. pro realer horizontaler Stimme eine Reihe. Ist in der einen Form vorwiegend die Gestaltung der Horizontalen eingeengt, während sie in der Vertikalen das Adornosche Ideal der komplementären Harmonik erfüllt, so fällt in der anderen zwar die Melodik mit der Reihe zusammen, was in vielen Fällen eine ideale Gestaltung der Horizontalen erlaubt, jedoch bleibt die Vertikale mehr oder minder willkürlich. Neben diesen Extremformen zwölftontechnischer Gestaltung existieren dann die Mischformen, bei denen innerhalb eines Reihenablaufes ein Teil der Reihe für eine horizontale Stimme verwendet wird, während ein anderer einen Akkord bzw. einen Akkordteil bildet. Eben diesen Mischtypus verwendet Adorno modellhaft in seiner Argumentation: "komplementärharmonisch". Zu ergänzen wäre: Harmonisch befriedigend gedachte Stellen sind die Ausnahme. Sie sind es notwendig. Denn das Kompositionsprinzip des `Zusammenklappens' der Reihe befiehlt, daß jeder Ton sich als Reihenton sowohl horizontal wie vertikal ausweise. Das macht das Komplementärverhältnis zwischen den Klängen zum seltenen Glücksfall." 44)

Adorno trifft in diesem Zitat, wenn man es wörtlich nimmt, eine quantitative (statistische) Aussage über bestimmte, einer Kompositionstechnik immanente Probleme, indem er ein modellhaftes technisches Problem, von dem er annimmt, daß es jene konkreten Probleme beim Komponieren mit dieser Technik simuliere, 45) formuliert: Nämlich einerseits Reihen so zu erfinden und sie auf die Stimmen von Kompositionen so zu verteilen, daß das Ergebnis kritischer Überprüfung, insbesondere, was die Harmonik betrifft, vor dem Ideal freiatonalen Komponierens besteht. Dieses Problem zeitigt, je nach der Gestalt der Reihe und ihrer spezifischen Anwendungsformen, aber auch je nach kompositorisch-kombinatorischem Geschick bzw. entsprechender Übung mehr oder minder gute Lösungen, über deren quantitative Verteilung seine Aussage trifft: Komplementärharmonische Lösungen seien seltene Glücksfälle, umgekehrt mißlungene Fälle die Regel. Willkürliche Auswahl aus zwölftontechnischen Werken fördere fast immer Mißliches zutage, oder, wie die Formulierung lautet: "Man braucht nur beliebige Zusammenklänge oder gar harmonische Folgen ..."

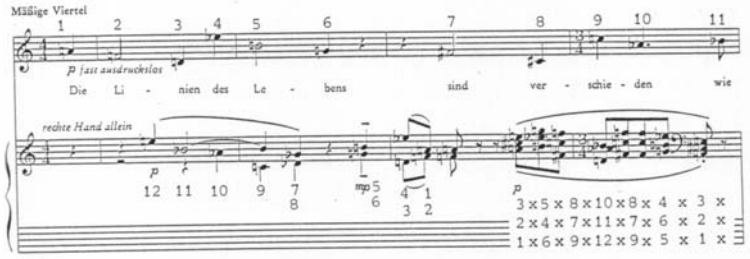
Nun sind derlei quantitative Aussagen, und seien es nur Tendenzaussagen, wenn sie nicht aufgrund empirischer Prüfung gewonnen wurden - und daß sie dies im Falle Adornos wären, ist höchst unwahrscheinlich -, eher Vermutungen: Daß die Einschränkung an Gestaltungsfreiheit durch die Zwölftontechnik tatsächlich doch sehr viel geringer ist, als gemeinhin angenommen wird, konnte beispielsweise Christian Möllers zeigen, wenn er den Beginn des vierten Satzes von Schönbergs Drittem Streichquartett nochmals nachkomponierte, und zwar unter Verwendung der Reihe von Schönbergs Bläserquintett und ein weiteres Mal mit der des hier in Frage stehenden Vierten Quartetts, wobei keine Reihengesetzmäßigkeit mehr als Schönberg selbst sich zugestand verletzt werden mußte und dennoch von der ursprünglichen musikalischen Gestalt des Dritten Quartetts kaum abgewichen zu werden brauchte. 46) (Priorität hatte bei Möllers die Stimme der 1. Geige und die diastematischen Umrisse der übrigen Stimmen, minimale Abweichungen ergaben sich vor allem in der Vertikalen; das Möllerssche Experiment ist auch denkbar mit der Priorität auf strikter Erhaltung der Vertikalen.)

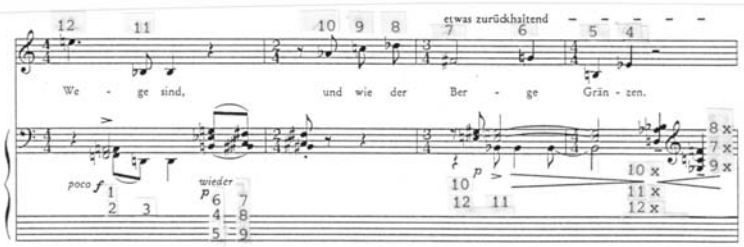
Wenn Adorno die prinzipielle Lösbarkeit der Problematik zwölftontechnischen Komponierens schwieriger einschätzt, als sie vermutlich jeweils tatsächlich ist, so kann dies auf zwei Arten erklärt werden. Zum einen: Adorno will nur bestätigt finden, was er von vornherein glaubt - auf Grund der philosophischen Position der "Dialektik der Aufklärung" wäre es ja eine Bestätigung der Theorie, wenn die Verdinglichung, die die Zwölftontechnik darstellt, sogar kompositionstechnisch benannt werden kann: Eben die Unmöglichkeit, genügend ästhetisch befriedigende Kompositionen herstellen zu können bzw. wenn doch, so nur unter äußersten Anstrengungen. Die andere Erklärung: In der Einschätzung schlagen sich jene Erfahrungen nieder, die Adorno selbst beim kompositorischen Umgang mit der Technik machte. Dies wäre allerdings zu erläutern. In der Tat ist ein Großteil der Probleme des zwölftontechnischen Komponierens letztlich mathematisch-kombinatorischer Art 47), zu der ein Komponist - je nach seiner psychologischen Anlage - mehr oder minder begabt ist. Es ist anzunehmen, daß Schönberg - hierin Bach vergleichbar - in diesem speziellen

Sektor kognitiver Fähigkeiten besonders begabt war, anzunehmen auch, daß Adornos Fähigkeiten in anderen Sektoren - im sprachlich-begrifflichen Bereich etwa - lagen. 48) Um einen Vergleich mit dem Schachspiel heranzuziehen 49): In der konkret zu erbringenden Leistung, nämlich nach Möglichkeit zu gewinnen, denkt der Anfänger in gänzlich anderen Kategorien als der Routinier oder gar der Großmeister - jener tut sich schwer, auch nur wenige Züge zu durchdenken, empfindet Schachspiel als Mathematik, während der Erfahrene kaum mehr in Einzelzügen, sondern in strategischen, übergeordneten Kategorien agiert. Entsprechend fällt die Einschätzung der Schwierigkeiten des Schachspiels aus.

Untersucht man - um wieder zur Musik zurückzukommen - die Zwölftonkompositionen Adornos, so fällt eine gewisse Simplizität, auch - verglichen mit Schönberg - Unerfahrenheit in der Reihenbehandlung auf: Sowohl in der zwölftönig streng gehandhabten 6. Bagatelle aus dem Zyklus "Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6" nach einem Gedicht von Hölderlin aus dem Jahre 1934 wie auch in dem George-Lied op. 7, Nr. 4 aus dem Jahre 1944, das nach der Niederschrift des Schönberg-Kapitels entstand und gewisse Freiheiten in der Handhabung der Zwölftontechnik aufweist, verwendet Adorno ausschließlich die 4 Grundreihen ohne jegliche Transpositionen. 50) (In den Notenbeispielen bedeuten die einfachen Zahlen die Grundreihe - bzw. bei rückläufiger Folge den Krebs -, die mit Kreuzen versehenen die Umkehrungs- bzw. Krebsumkehrungsreihe; im Notenbeispiel aus dem Quartett jedoch beziehen sich die Zahlen auf die ebenfalls dort angegebenen Transpositionsstufen.)

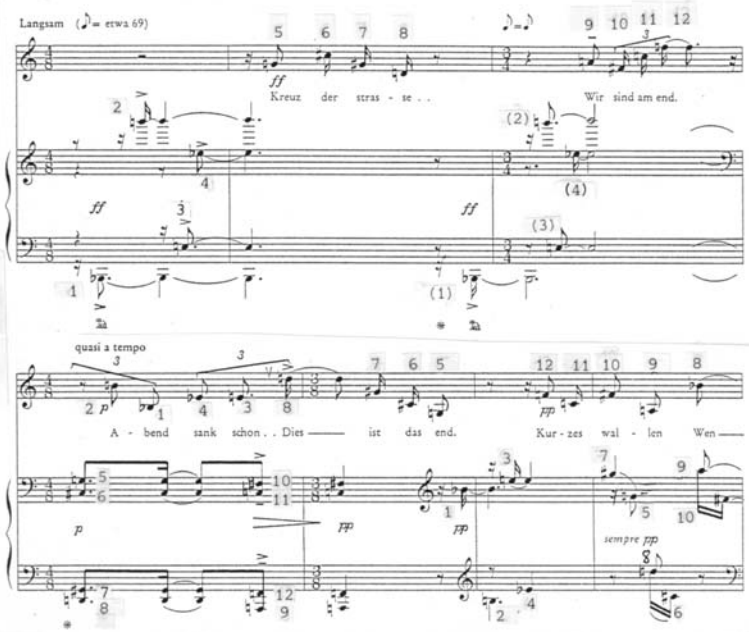
Notenbeispiel 4 Adorno, Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6 Nr. 6 An Zimmern (Friedrich Hölderlin), Takt 1-8





Abdruck mit Genehmigung der Edition Text & Kritik, München

Notenbeispiel 5 Adorno, Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George für Singstimme und Klavier op.7 Nr. 4 Aus dem "Siebenten Ring", Takt 1-7



Abdruck mit Genehmigung der Edition Text & Kritik, München

Gerade aber die Verwendung von Transpositionen ermöglicht erst jene Beweglichkeit der Zwölftontechnik, sich jedem gewünschten Verlauf nahezu gänzlich anzupassen; - nicht umsonst mußte Möllers bei seinem Experiment zur Demonstration reihentechnischer Flexibilität für jeden Takt eine andere Transpositionsstufe und eine andere Reihenform verwenden.

Und ein zweites fällt an der spezifischen Form der Reihenverwendung Adornos auf: Im ersten der beiden Lieder kommt Adorno, was die Singstimme betrifft, gänzlich ohne das Mittel der Reihenbrechung aus - sie ist eine bloße Folge von Grundreihe und Krebs (wobei letzter Ton der Grundreihe zugleich der erste des Krebses ist), sodann (nun ohne Tonverschränkung) von Krebsumkehrung und (nun wieder mit Verschränkung angebunden) einfacher Umkehr -; die Klavierbegleitung des Lieds tendiert überwiegend dazu, jeweils drei zusammenhängende Reihentöne zu Akkorden zusammenzufassen - die Idee der Komplementärharmonik in Reinform. Das zweite Lied hingegen ist eine starre Mischung der beiden Verfahrensformen: Die Reihe ist in drei viertönige Segmente unterteilt, die zwar gelegentlich - in Abweichung von der strengen Handhabung - in sich permutiert sind, ansonsten aber jeweils blockhaft auf Singstimme und Klavier verteilt wurden (eine Viertongruppe ist immer als Ganzes entweder der Singstimme oder der Begleitung zugeordnet - auch hieraus resultiert wiederum Komplementärharmonik.) Daß ein und dieselbe horizontale Stimme bisweilen von Ton zu Ton sich aus unterschiedlichen Segmenten zusammensetzt bzw. einen Reihenton an eine andere horizontale Stimme oder die Begleitung abgibt (wie beispielsweise mehrmals im Streichquartettbeispiel), kommt bei Adorno nicht vor.

Auf der anderen Seite ist aber gerade die relativ freie Handhabung der Verteilung der Reihentöne auf die Horizontale und die Vertikale jenes Prinzip, das es Schönberg ermöglichte, den Zwängen der Zwölftontechnik ein dennoch freies Gestalten abzuzwingen, einer Zwölftontechnik, die, wie sich - allerdings nur andeutungsweise - bei der Analyse der zwei Streichquartett-Takte gezeigt hat, auch - wozu wurde sonst die zwölftontechnische Kröte geschluckt - sich als ein Mittel erwies, um die kompositorische Phantasie anzuregen.

An dieser Stelle sei die Auseinandersetzung mit Adornos Kritik der Zwölftontechnik, soweit sie sich in der "Philosophie der Neuen Musik" niederschlägt, abgebrochen; daß von diesem Punkt aus selbstverständlich weitergegangen werden könnte, braucht kaum eigens betont zu werden - lediglich die Richtung sei angedeutet. So wie exemplarisch an der Dimension der Harmonik ausgeführt, könnte Adornos Kritik der Zwölftontechnik für die weiteren Dimensionen, in denen er sie entfaltet, auf ihre Stichhaltigkeit untersucht werden; weiters wäre die Wechselwirkung der Dimensionen zu bedenken, also die Frage ihrer Substituierbarkeit 51); von dort aus wäre auf die Ebene der eigentlichen methodischen und philosophischen Kritik vorzudringen, also zu Fragen, die Adornos Verhältnis von spekulativem, deduktivem und induktivem Vorgehen betreffen (einschließlich der Frage, inwieweit eine Kritik, bezogen allein auf den deduktiven Anteil seines Denkens, der Materie überhaupt gerecht wird); zu behandeln wäre die Rolle, die der Begriff der Authentizität spielt, die die Schönbergschule im Unterschied zum Neoklassizismus Adorno zufolge durch Versenkung

in die Sache zu erreichen versucht, und ob Authentizität auf diese Weise überhaupt verbindlich erreichbar sei; schließlich wäre zu fragen, ob das Ideal der Authentizität, nämlich daß Musik "klingen soll, als wäre (sie) von Anbeginn der Zeiten dagewesen", 52) nicht an sich erschüttert sei, ähnlich wie radikale Kritik der Vernunft der "Dialektik der Aufklärung" zufolge ihre eigene Substanz angreift - selbst diese Verbürgtheit des Ideals der Authentizität wird von Adorno selber am Schluß der "Philosophie der Neuen Musik" angezweifelt, wenn ihr letzter Satz lautet: "Vielleicht wäre authentisch erst die Kunst, die der Idee der Authentizität selber, des so und nicht anders Seins, entledigt hätte." Derlei Fragen auch nur andeutend zu behandeln, hieße ein eigenes Buch zu verfassen; ein bescheideneres Ziel sollte verfolgt werden: Wenn es in der "Philosophie der Neuen Musik" heißt, "Wahrheit oder Unwahrheit Schönbergs oder Strawinskys läßt sich nicht in der bloßen Erörterung von Kategorien wie Atonalität, Zwölftontechnik oder Noeklassizismus treffen, sondern einzig in der Kristallisation solcher Kategorien im Gefüge der Musik an sich", so sollte diese Forderung übertragen werden auf Adornos Kritik an Schönberg, Kritik der Kritik also, ausgeführt an einem minimalen Segment jenes Buches, das unter dem mit Musik sich befassenden Schrifttum nichts Gleichrangiges besitzt.

Anmerkungen

1) Vgl. dazu auch M. Beiche, Terminologische Aspekte der "Zwölftonmusik", München u. Salzburg 1984 (= Freiburger Schriften z. Musikwissenschaft; Bd. 15).

2) So bekanntlich Schönbergs eigene Terminologie.

3) Tübingen 1949, u.a. wiederveröffentl. im Rahmen der Gesammelten Schriften (hrsg. von R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970 ff.) als Band 12; im folgenden geschieht der Nachweis der Zitate Adornos anhand der Gesammelten Schriften (abgek. GS) unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl, erforderlichenfalls ist das Jahr der Erstveröffentlichung hinzugefügt.

4) Josef Matthias Hauer: Hölderlin-Lieder II, op. 23. Bariton und Klavier. Verlag: Universal-Edition, Wien, in: GS 19/306-308; die zweite, kürzere Notenrezension in: GS 19/311-312 (1929). Von einer längeren polemischen Konzertkritik eines Hauerschen Werkes, das 1927 von Scherchen in Frankfurt beim 5. IGNM-Fest aufgeführt wurde, wurde lediglich eine auf einen Satz gekürzte, gemilderte Fassung veröffentlicht (Die Musik, 19. Jg. (1927), H. 12, S. 882); der ungekürzte Text ist in Gs 19/107-108 (1984) wiedergegeben. In der Philosophie der Neuen Musik heißt es über Hauer lediglich: "Ein solches Verfahren (die Zwölftontechnik) als bloße Abfolge von Reihen hat unabhängig von Schönberg der österreichische Komponist Hauer ausgebildet, und die Resultate sind von ödester Dürftigkeit." (GS 12/63).

5) GS 19/306.

6) Mit Material ist hier offensichtlich die jeweilige Einzelkomposition gemeint; der Begriff hat noch nicht jenen reflektorischen Stellenwert, den er dann in der Philosophie der Neuen Musik

einnimmt.

7) GS 19/306-307.

8) Vgl. Chr. Möllers, Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum III. Streichquartett, Wiesbaden 1977 (= BzAfMw; Bd. 17), S. 30.

9) GS 19/307.

10) Zur Zwölftontechnik, in: GS 18/369.

11) GS 12/71.

12) GS 12/69 (Kolumnentitel).

13) GS 12/68.

14) M. Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (1921), Tübingen 1972. Adorno hebt stets wieder hervor, daß Max Weber das Rationalitätsprinzip "mit Recht als zentral erkannt" hat (GS 14/409 (1962)) und betont eigens bei ihm den "ästhetische(n) Aspekt der Grundthese" (GS 14/416), den dieser freilich nie explizit formulierte.

15) Begonnen 1942; GS 3 (1947).

16) GS 12/106.

17) GS 12/107.

18) GS 12/101.

19) GS 14/14-50 (1938); vgl. dazu auch GS 12/9.

20) Vgl. dazu vom Autor: Anmerkungen zur Verwendung des Begriffs "Rationalität" im musikalisch-wissenschaftlichen Kontext, in: Musik und Transzendenz, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 18 (Druck in Vorbereitung).

21) GS 12/82.

22) GS 12/80. Vgl. dazu die analogen Formulierungen in Schönbergs Harmonielehre: "Die Akkorde stehen meist in dem Verhältnis, daß der zweite möglichst viel solcher Töne enthält, die chromatische Erhöhungen der im vorhergehenden Akkord vorkommenden sind." (1. Aufl., Leipzig u. Wien 1911, S. 469); spätere Auflagen des Buches verwenden eine Formulierung, die den Aspekt der Ergänzung eigens betont: "Die Akkordfolge scheint geregelt zu sein durch die Tendenz, im zweiten Akkord Töne zu bringen, die im ersten gefehlt haben (...)." (Wien 1966, S. 502).

23) Dies bedeutet nicht zugleich Willkür der harmonischen Fortschreitung; auch Schönberg konstatiert, daß Gesetzmäßigkeiten walten: "Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; (...) dem Zwang einer unerbittlichen, unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion." (A.a.O., S. 466 (1911) bzw. 498 (1966).

24) GS 12/82; die genaue sprachliche und inhaltliche Bedeutung dieser Sätze ist nicht gänzlich klar: Wird der erste Satz dahingehend verstanden, daß gemeint sei, bei der Technik des Zusammenklappens stünden nicht sämtliche Töne eines einzelnen Reihenablaufes zur Gänze für die Vertikale zur Verfügung, so ist die logische Folgerung des zweiten Satzes nicht selbstverständlich, wie man sich leicht anhand eines Gegenbeispiels überzeugen kann (so sind etwa die ersten Takte des Vierten Schönbergschen Streichquartetts in jener Technik des Zusammenklappens komponiert, weisen aber dennoch für die Begleitakkorde Komplementarität aus); faßt man jenen ersten Satz aber so auf, daß gemeint sei, jeder einzelne Ton einer Komposition müsse sowohl innerhalb der Horizontalen wie der Vertikalen - gewissermaßen zweifach - als Reihenton sich ausweisen, so ist dies entweder keine Folge des Prinzips des Zusammenklappens, sondern eine musikalische Forderung Adornos, oder aber ein falsches Verständnis der Zwölftonregeln.

25) GS 12/82 u. 84.

26) GS 12/85.

27) GS 12/71.

28) GS 12/69.

29) Die Intersubjektivität der ästhetischen Erfahrung war Adorno selbstverständlich: "Der Schein ästhetischer Relativität zergeht, sobald man in die Werke selbst und ihre Disziplin wie in Goethes Kapelle einmal eintritt." (GS 16/174.)

30) Vgl. dazu Adornos Anmerkungen zur "Idee des objektiven Geistes" in seiner Besprechung der Philosophie der Neuen Musik in GS 12/203f.

31) Paradigma eines abrupten Wechsels wäre Schönbergs op. 11, Nr. 1 im Übergang von Takt 11 auf Takt 12.

32) Veröffentl. in: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Abteilung VI: Kammermusik. Reihe B. Band 21. Streichquartette II. Streichtrio. Kritischer Bericht. Skizzen. Fragmente, hrsg. von Chr. M. Schmidt, Mainz u. Wien 1984, S. 70.

33) Vgl. Anm. 22.

34) GS 17/140-144 (1928).

35) GS 17/12.

36) A.a.O., S. 68; siehe Anm. 32.

37) GS 12/84.

38) A. Schönberg, On revient toujours (1948), in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. von I. Vojtech, (Frankfurt a.M.) 1976, S. 146f.

39) Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation, in: GS 17/210-246,

ferner R. Stephan, Adorno und Hindemith. Zum Verständnis einer schwierigen Beziehung, in: Adorno und die Musik, Studien zur Wertungsforschung Bd. 12, Graz 1979, S. 180-201.

40) Vgl. Vers une musique informelle (1961), GS 16/493-540.

41) Vgl. GS 12/204.

42) GS 12/11.

43) A. Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen (1935), in: ders., a.a.O., S. 82; siehe Anm. 38.

44) Vgl. Anm. 24; der Satz wird hier im ersten dort genannten Sinne aufgefaßt.

45) Sowohl das Adornosche Modell wie auch die weiter oben genannte idealtypische Unterscheidung sind ihrerseits grobe Vereinfachungen der kompositorischen Denkvorgänge, insofern als die Dimension der Tondauern, die letztlich über die Platzierung der Töne im Takt mitentscheidet, unberücksichtigt blieb: Die Rhythmik ist neben der Tonhöhenabfolge in der Vertikalen wie in der Horizontalen die jeweils dritte Komponente, die unter den Hut einer konkret gegebenen Reihe zu bringen ist (denkbar ist beispielsweise die Lückenbüßerfunktion einer rhythmischen Variante, die einzig dazu dient, gegenüber einem rhythmischen Ausgangsmodell einen weiteren Ton bereitzustellen, um so eine bestimmte Abfolge der Reihentöne zu garantieren, und ähnliche Probleme).

46) Möllers, a.a.O., S. 124ff.; siehe Anm. 8.

47) Dies heißt nicht zugleich, daß die Problematik vergleichbar wäre etwa mit jener der Erstellung mathematischer Theorien (dies wäre die strenge Bedeutung des Satzes, der Musiker werde zum Mathematiker), noch daß die kognitiven Prozesse beim Komponieren in Kategorien mathematischer Begriffsbildungen abliefen - vieles wird dabei dem zufälligen Ausprobieren überlassen sein.

48) In diesem Sinne ist Adornos Befürchtung zu sehen: "Wer Musiker wird, ist dem Mathematiklehrer entlaufen; es wäre schrecklich, wenn er am Ende doch noch von ihm erwischt würde." (GS 16/491).

49) Das Schachspiel als Vergleich wird auch von Schönberg herangezogen: "Es gibt sehr viele Schachspieler, die blind spielen, und jeder Schachspieler muß die nächsten fünf Züge im Kopf ausarbeiten. Es dürften jedoch nicht Viele sein, die über zehn Züge hinauszudenken vermögen. Aber nur mit ihrem Vorstellungsvermögen sollte man dasjenige eines wirklichen musikalischen Kopfes vergleichen." (A.a.O., S. 81, Fußnote 4; siehe Anm. 43).

50) Vgl. dazu Adornos eigene Anmerkungen zu seinem Lied op. 7, Nr. 4 in: GS 18/552f. (1967).

51) Die Substituierbarkeit der einen musikalischen Dimension durch eine andere gehört zu jenen Komponenten der Philosophie der Neuen Musik, die Adorno zu einem späteren Zeitpunkt gegebenen-

falls revidiert hätte; vgl. Gs 12/199.

52) GS 12/196.

Diskussion Kinzler

D.: Finden sich in Adornos Schriften eigentlich auch Stellungnahmen zur Verknüpfung Schönbergscher Zwölftontechnik, Musikantentum und Musikpädagogik wie z.B. bei Hanns Jelinek? Ich denke an dessen Zwölftonfibel oder Zwölftonwerk.

Kinzler: Ich kann mich im Augenblick nur an eine einzige Formulierung Adornos im Zusammenhang mit Musikpädagogik erinnern: "In der musikpädagogischen Musik beginnen bereits Zwölftonspiele zu drohen."

D.: Sie haben ausgeführt, daß Adorno die Methode, mit 12 Tönen zu komponieren, als ein Ablauschen aus dem Material darstellt; das heißt, er sieht sie eher als Prinzip denn als Kompositionssystem. Schönberg dagegen hat, soweit ich weiß, diese Methode als handwerklich angesehen und sie entsprechend auch kompositorisch angewandt. Demnach hat Adorno doch Schönberg und sein Verfahren mißverstanden, wenn er behauptet, es sei bloß ein ästhetisches Prinzip.

Kinzler: Adorno bringt in der "Philosophie der Neuen Musik" als entscheidendes Argument gegen die Zwölftonmethode vor, daß die Kontrolle durch das Ohr, was letztlich Authentizität garantiert, eben durch die Reihentechnik verhindert werde.

D.: Aber erst nach ihrer Verdinglichung.

Kinzler: Nein, die Verdinglichung besteht - Adorno zufolge - bereits darin, daß jene Tendenzen des Materials in Regeln gefaßt werden. Dennoch gibt es den Anteil hörender Kontrolle, den ich bei den Streichquartett-Takten nachzuweisen versuchte: Schönberg hat offenbar bei der Komposition dieser zwei Takte durchaus mit den "Ohren" kontrolliert und durchgehört.

Was die Zwölftonmethode nun jeweils tatsächlich leistet, muß ganz unterschiedlich eingeschätzt werden. So gibt es sicher ein generierendes Moment bei der Reihentechnik: Sie stimuliert auch das kompositorische Denken; die Reihentechnik übernimmt sozusagen jene Funktionen, die in heutigen Computer-Musiksprachen auf Dialog-Basis die Programmanteile des Zufallsgenerators übernehmen. Wir müssen also jeweils immer auseinanderhalten: Was versteht Adorno unter der Funktion der Zwölftontechnik bzw. welche Funktion dieser Technik unterstellt er dem Schönbergschen Komponieren? und: Wie versteht sie Schönberg selber?

D.: Adorno kritisiert vorwiegend das Moment der Verdinglichung. Gleichzeitig macht er aber auch selbst von der Zwölftonmethode Gebrauch, und zwar, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, in einer sehr schematischen Art und Weise, so daß man fast den Eindruck hat, daß er mit seiner Kritik an der Zwölftonmethode eher seine eigenen Beispiele kritisiert als die von Schönberg.

Kinzler: So wie man Schönbergs "Harmonielehre" auch lesen kann als Legitimierung seiner eigenen Kompositionen bzw. als Auseinandersetzung mit den kompositorischen Problemen zur Zeit der Niederschrift des Buches, so kann man auch die "Philosophie der Neuen Musik" lesen als eine Auseinandersetzung Adornos mit seinen eigenen Kompositionen.

D.: Herr Kinzler, ich glaube, daß Adornos Meinung zur Zwölftonmethode etwas dialektischer ist, als Sie es in Ihrem Vortrag ausgedrückt haben. Er kritisiert diese Methode, weil sie eben so logisch und technisch war, daß man als Komponist immer wieder dieser Reihenlogik verfiel; andererseits aber weiß er auch, daß diese Methode eine Konsequenz aus dem objektiven Zwang der geschichtlichen Entwicklung des musikalischen Materials ist. Das heißt, so wie aus musikalischer Logik heraus die Tonalität zur freien Atonalität führt, führt nun die freie Atonalität mit der selben Logik zur Zwölftonmethode, weil man sich nämlich nicht in dem labilen Zwischenstadium der freien Atonalität halten konnte. Die Kontroverse zwischen Schönberg und Adorno ist im Grunde die Kontroverse zwischen einem Komponisten und einem Philosophen. So große Schwierigkeiten ein Komponist mit der freien Atonalität hat, so sehr ist ein Philosoph davon fasziniert, weil sie für ihn die Synthese von Expressivität und Logik ist, die ihm in der Zwölftonmethode nicht mehr gewährleistet erscheint. Denn das expressive Element kommt in dieser Methode eindeutig zu kurz.

Ich glaube dann auch, daß die Zwölftonmethode von Adorno nicht nur kritisiert wird von seiner philosophischen Position her, also vom Diktum der Verdinglichung, wie sie in der "Dialektik der Aufklärung" entfaltet wird, sondern daß er andererseits in dieser Methode eine geheime Analogie zur Tonalität verspürt und sie auch deswegen ablehnt: Diese Methode gilt ihm einerseits als Fortschritt, andererseits auch als Rückschritt. Denn wie man in der Tonalität gezwungen ist, permanent zur Tonika zurückzukehren, so ist man mit der Zwölftonmethode ein Gefangener der Zwölftonreihe und nicht mehr freies kompositorisches Subjekt.

Kinzler: Ich meine, auch an Adornos Kompositionen, speziell seinem Lied "Die Linien des Lebens", kann man zeigen, daß seine Auseinandersetzung mit dieser Methode nicht eine blanke, undialektische ist, sondern auch eine distanziert-ironische: Die Verwendung der Reihentechnik in diesem Lied einschließlich der "tonalen" Einschläge ist wohl eher zu verstehen im Sinne eines "Als ob".