Brunhilde Sonntag

Adornos Webern-Kritik

"Solange Anton von Webern lebte und solange nicht der faschistische Terror seine Musik in eine Verborgenheit trieb, nach der sie freilich von sich aus zu verlangen schien, war er dem öffentlichen Bewußtsein entweder ein Schreck oder eine Spezialität. Ein Schreck wegen der Kürze der meisten seiner Kompositionen, die den Hörer ins Schweigen entließen, ehe er sie nur recht wahrzunehmen vermochte, und wegen ihrer auch qualitativ aphoristischen Faktur; sie versagte ihm jenes Geleit durch sinnfällig ausgesponnene Zusammenhänge, wie Berg und selbst das meiste von Schönberg es immerhin gewähren. Als Spezialität: weil in seinem oeuvre ein gleichsam isoliert ausgewählter Aspekt der Musik seines Lehrers Schönberg, der äußerster Konzentration, alles beherrscht, bis ins Extrem des Extremen entwickelt mit einer Hartnäckigkeit, die man gern dem Schülerverhältnis zurechnete". 1)

Der Schreck über Weberns Musik gilt heute als längst überwunden; die Kürze der meisten seiner Stücke wird als Spezialität geschätzt. Dem Gedanken der Spezialität möchte ich gern nachhängen: Die `Kontraktion zu Kurzformen' (Adorno in `Klangfiguren') bedeutet eine Konzentration, eine Verdichtung der musikalischen Aussage - unter Weglassung jeglichen Ornaments -, zu einem Gebilde, das Anlaß war zu Adornos negativer Beurteilung Webernscher Musik. Es ist ein Gebilde, das ich unter dem Aspekt des `musikalischen Gedankens' (Webern), dem der `Idee' oder `Monade' in der Begrifflichkeit W. Benjamins - angelehnt an den Leibniz' - und dem der `Monade', den auch Adorno verwendet, betrachten möchte. Bevor dieser Gedanke kunstphilosophisch nachvollzogen werden kann, ist es notwendig, einigen Phänomenen in Weberns Musik nachzugehen, in denen sich der genannte Konzentrationsprozeß widerspiegelt.

Solche Erscheinungen in Weberns Musik sind:

1) Struktur der Figuren und Reihen

Webern hat die Anwendung der Zwölftontechnik sehr viel extremer gehandhabt als sein Lehrer Schönberg. "Schönberg vergewaltigt die Reihe", schreibt Adorno in der Ph.d.N.M., "er komponiert Zwölftonmusik, als ob es keine Zwölftontechnik gäbe." Webern dagegen konzipiert die Reihen so, daß "diese virtuell selber komponieren". D.h. er stattet diese mit einem derart hohen Grad an Beziehungsreichtum aus, daß mit ihr schon die musikalischen Zusammenhänge des ganzen Stückes vorgegeben sind.

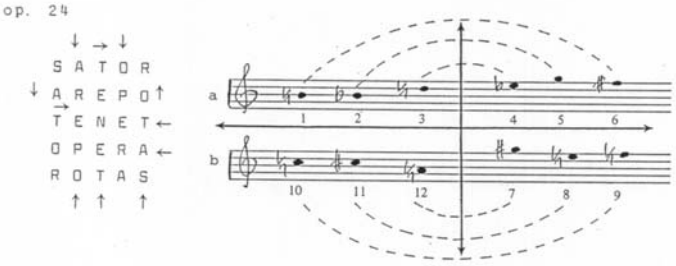
Bsp. a) symmetrische Reihenbildungen in op. 21 und op. 28 (op. 17 - 20 haben noch keine durchorganisierten Reihen).
b) asymmetrische Reihenbildung in op. 27

c) Eine Spezialität der Reihenbildung ist diejenige aus op. 24 (Konzert). Webern war schon lange fasziniert von dem lateinischen Palindrom

SATOR
AREPO
TENET (Es hält der Sämann die Werke.
Opera Es hält die Werke der Sämann.)
ROTAS

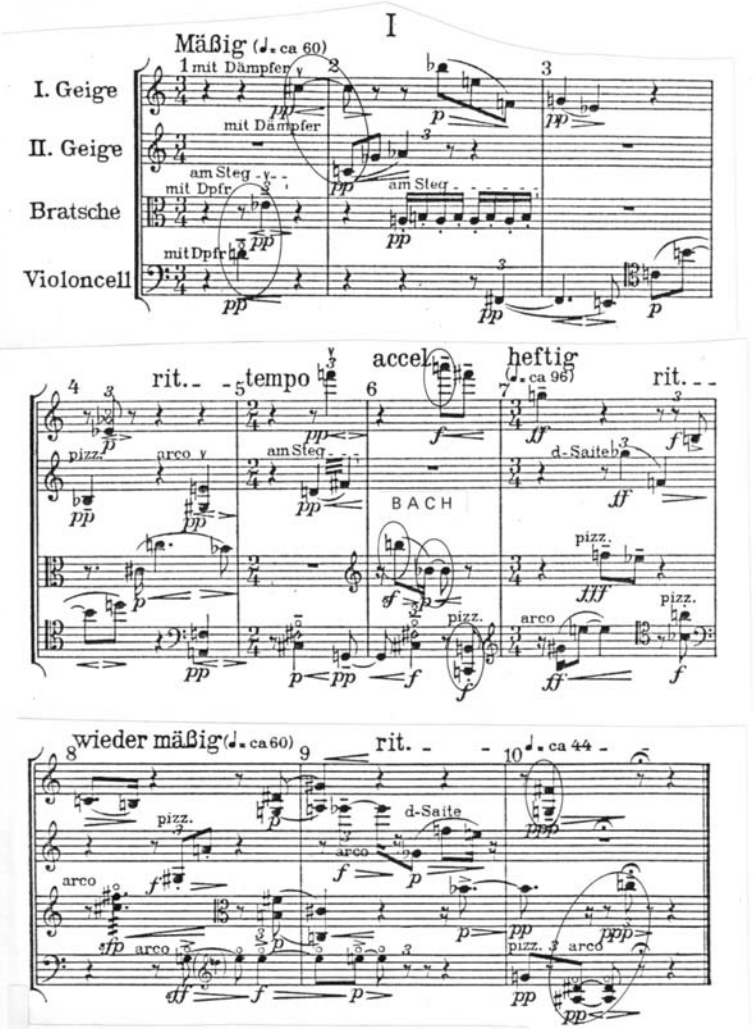
Aus seinen Skizzenbüchern geht hervor, daß er (1931) damit befaßt war, eine Reihe zu finden, die in ihren symmetrischen Verhältnissen dem `magischen Quadrat' entsprach. Er fand sie in der Reihe zu op. 24. Döhl hat Reihe und magisches Quadrat koordiniert. Das magische Quadrat steht außerdem für einen Umschlag musikalischer Zeit in musikalischen Raum. Dies nur als Andeutung, mehr darüber später.

op. 24



2) Die Gestaltung der Reihe prädeterminiert - wie ich bereits sagte - die Struktur eines ganzen Stückes. Bevor ich dies an einem Beispiel aus den Zwölftonwerken Weberns erläutere, möchte ich darlegen, daß Weberns Strukturierung eines Werkes in dieser Art schon ganz früh angelegt war. H. Kaufmann hat an dem ersten Stück der 6 Bagatellen op. 9 dargestellt, wie im Keim Gestaltungsprinzipien späterer Werke schon hier vorgeprägt sind. Kaufmann hat aus der relativ motivlosen Komposition sogen. `Tonorte' oder Figuren ausfindig gemacht, die spiegelförmig einander zugeordnet sind. Das 10-taktige Stück ist krebsförmig angelegt, sodaß - bei Verwendung von Tonhöhenveränderung der einzelnen Töne, Umstellungen der Töne usw. - T. 10-7 den Krebs von T. 1-5 darstellen. Zentrum des Stücks ist T. 6, in dem sich die Töne zu einer Figur von vier Tönen verbinden, die das B-A-C-H Motiv ergeben. Alle anderen Figuren in den übrigen Takten sind Transformationen und Permutationen dieses Motivs. Schon in dieser Kurzform deuten sich Phänomene an, die eklatanter werden in den Zwölftonstücken: Die Zusammenziehung der formalen Anlage gibt das zeitliche Kontinuum von musikalischem Ausdruck auf und fordert ein neues Zeitverständnis heraus (Adorno spricht von statischer Zeitgestaltung). Außerdem trifft eine Äußerung Adornos, die sich eigentlich auf die Zwölftonwerke bezieht, auch schon für dieses atonale Stück zu, nämlich daß die Einzelelemente einer Komposition nicht mehr auf ein Ganzes, Übergeordnetes, ausgerichtet

Anton Webern: Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9



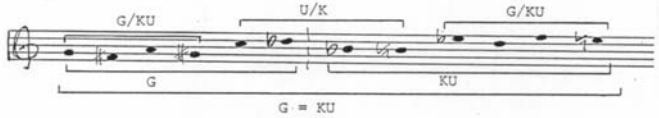
Abdruck mit Genehmigung der Universal-Edition, Wien

seien, sondern zu einer gemeinsamen Mitte hinstrebten. Adorno hat diese erste der 6 Bagatellen als dreiteilig empfunden (Expos. T. 1-4; DF T. 5-7; Reprise T. 8-10); verfolgt man dazu Weberns Tempo - und dynamische Angaben - 1. Teil (Adornos formaler Gliederung entsprechend) mäßig; 2. Teil acc. - heftig - ritard.; 3. Teil wieder mäßig - ritard. -, so kommt man dem expressionistischen Charakter des Stückes näher. Die Dreiteilung entspricht dann etwa dem, was R. Schulz für die 4. Bagatelle beschrieb; Zusammentreten, Einschwingen - Höhepunkt (`Blüte') - Auseinanderfallen, Verlöschen. Hinter dieser expressionistischen Geste äußert sich ein Lebensgesetz, zu dem Webern eine ganz intime Affinität hatte, nämlich die Widerspiegelung von Werden und Vergehen. Webern zog ständig Vergleiche zwischen dem Anliegen seines Komponierens und dem Wachstum der Pflanzen mit ihren drei Stadien: Entstehen - Hochblüte - Verwelken. Ich erwähne dies, weil ich später auf Weberns Nähe zu Goethes `Metamorphose der Pflanzen' eingehen werde.

Reihenbildungen (Webern)

a) op. 21

b) op. 28



c) op. 27

aus: Döhl, Friedhelm: Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Katzbichler, München 1976.

Nun zu einem Zwölftonstück. Ich wähle den 2. Satz aus dem Streichquartett op. 28, weil auch hier die Reihe das BACH-Anagramm enthält. Ich referiere die Analyse von R. Schulz aus seinem Buch: "Über das Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck in den Werken A. Weberns". 2) Zunächst müssen wir noch einmal von der Gestalt der Reihe ausgehen, da sie die Komposition vorherbestimmt. Die Reihe zerfällt in drei Teile, von denen sich Teil 1 und 3 gleichen, da Teil 3 die um eine kleine Sext transponierte Figur des ersten Teils ist. Die Mittelgruppe ist sowohl transponierte Umkehrung als auch transponierter Krebs. Außerdem ist die Reihe identisch mit ihrer Krebsumkehrung. Vorherrschende Intervalle sind kleine Sekund und (große) Terz; der dritte Teil liegt zum ersten im Abstand einer kleinen Sext; das wäre umgeklappt (komplementär) eine große Terz. Nun wäre zu kontrollieren, ob sich die Reihengestalt in der Komposition niederschlägt. Dazu zunächst die Analyse der ersten neun Takte (der ganze erste Teil, T. 1-18, ist als Kanon im Abstand einer großen Terz angelegt).

In den ersten neun Takten laufen vier Reihen untereinander ab:

Viol. I	cis	d	h	c	gis	g	b	a	f	fis	dis	e	U 4
Viol. II	gis	g	b	a	cis	d	h	c	e	dis	fis	f	G 11
Viola	f	fis	dis	e	c	h	d	cis	a	b	g	gis	U 8
Viol. C.	e	dis	fis	f	a	b	g	gis	c	h	d	cis	G 7

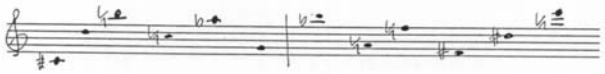
Die Bezüge der Reihen untereinander sind leicht festzustellen, da jede Vierergruppe nicht nur einmal, sondern jeweils in einer anderen Reihe noch einmal auftritt.

Unregelmäßigkeiten, die Webern einbaut, beziehen sich auf das zweite Stimmenpaar: Viol. II und Vcl. Hier läßt Webern jeweils zwei Töne wegfallen, die aber in Komplementärstimmen zu ergänzen sind. Innerhalb der Ursprungsreihe werden die fehlenden Töne durch Pausen ersetzt. Es fehlen in der Viol. II der 4. Ton a (er findet sich im Cello, T. 4) und der Ton e (er findet sich in Viol. I, T. 3) und c (ergänzt in der Viol. II, T. 6). Das Fehlen der genannten Töne hat seine Gründe in einem Spiegelungssystem, das sich auf den Rhythmus bezieht. Der Grundrhythmus der ersten 18 Takte ist durchgängig in Vierteln angelegt. Betrachten wir die ersten neun Takte, so ergibt sich hier eine Spiegelung, bezogen auf die Reihenpaare Viol. I / Viola und Viol. II / Cello.

Viol. I / Viola:

Viol. II / Cello:

Hinzu kommt noch eine Spiegelung (horizontal) in der Anfangsreihe der Viol. I

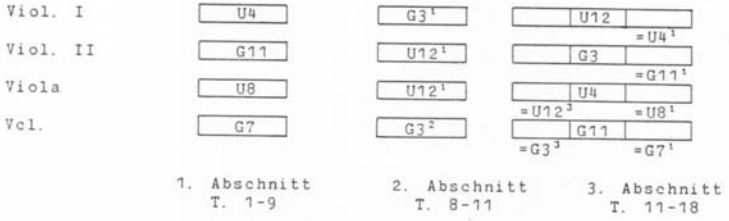


Die Takte 8-11, die die jeweiligen Reihen nur unvollständig bringen (Töne 1-8), weisen ebenfalls innere Zusammenhänge auf. Webern verwendet hier die beiden Reihen G 3 (beginnend in Viol. I, fortgesetzt im Cello) und U 12 (beginnend in Viol. II, fortgesetzt in Viola). Die Zusammenhänge sind:

G 3	c	h	d	cis	f	fis	dis	e
U 12	a	b	g	cis	e	dis	fis	f

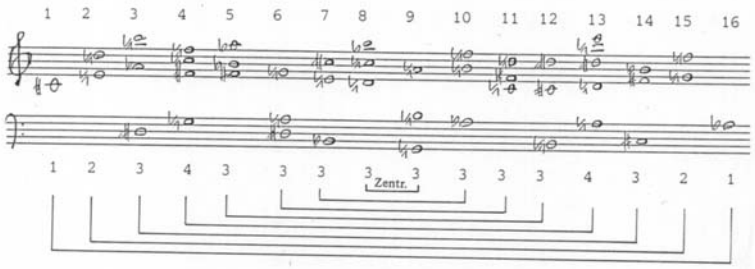
Der zweite Teil aus U 12 = Großterztransposition des ersten Teils von G 3;
der zweite Teil von G 3 = Großterztransposition des ersten Teils von U 12.

Auch hier liegt ein Kanon im Abstand einer Großterz vor; die genannten Verwandtschaften und Identitäten lassen sich nur an diesen Reihen nachweisen. Da die große Terz in op. 28 eine große Rolle spielt (vgl. Wahl der Reihen in T. 1-9; U 4 - U 8 = Großterztransposition; G 7 - G 11 = Großterztransposition), ist die Wahl der beiden Reihen in T. 8-11 auch nicht willkürlich: U 12 liegt eine Großterz höher als U 8; G 3 eine Großterz niedriger als G 7. Die Großterzverwandtschaft wird nun auch in den letzten Abschnitt (T. 11-18) übernommen; die gewählten Reihen sind: U 12 (Viol. I); G 3 (Viol. II); U 4 (Viola); G 11 (Cello). Es liegt wieder eine Kanonführung vor, in der jedes Instrument eine vollständige Reihe durchzieht. Da nun in jeder G-Reihe die Viererfigur um eine große Terz nach unten transponiert ist (Umkehrung der kleinen Sext) und in den U-Reihen umgekehrt um eine große Terz nach oben, ergibt sich, daß die letzten Viererglieder von G 11 und G 3 identisch sind mit den ersten Viererfiguren von G 7 und G 11; die letzten Viererglieder von U 12 und U 4 aber wieder identisch sind mit den ersten Viererglieder von U 4 und U 8. Es entstehen also motivische Überlappungen zwischen dem ersten und dritten Abschnitt des ersten Teils des Satzes. Schematisch stellen sich die ersten 18 Takte so dar:



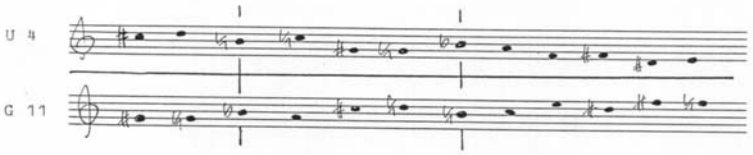
Die Zahl drei (Großterz) spielt auch weiterhin für den Gesamtbau des zweiten Satzes von op. 28 eine wesentliche Rolle. Insgesamt weist der Satz eine dreiteilige Form auf (a - b - a), wobei schon der erste Teil diese Binnengliederung hat. Außerdem ist der dritte Teil des Satzes der Krebs des ersten.

Die Frage, warum Webern für op. 28 und für viele andere seiner Werke die Form des Kanons gewählt hat, läßt sich relativ einfach beantworten. Die Kanonform ermöglicht alle Spiegelungsarten sowohl horizontal (Krebsform) als auch vertikal (Umkehrungsformen). Bei genauer Analyse läßt sich eruieren, daß Symmetrieachsen nicht nur linear (melodisch) anzulegen sind, sondern daß diese auch - obwohl das harmonische Ferment einer relativen Zufälligkeit unterworfen ist - in bezug auf die harmonischen Verhältnisse gegeben sind (symmetrisch-rhythmische Strukturen sind - wie an op. 28 nachgewiesen - häufiger und selbstverständlicher). Ich darf die Analyse von Schulz in bezug auf die harmonische Komponente noch weiterführen. Wenn wir die Intervallschichtungen der ersten 8 Takte zusammenziehen, können wir erkennen, daß entsprechend zur symmetrischen Anlage der Intervalle auch die Klänge symmetrisch angelegt sind:



Dies hängt mit zwei Phänomenen zusammen:

1) mit den Reihenpaaren, die jeweils aus einer G-Reihe und einer U-Reihe bestehen. Läßt man diese gemeinsam ablaufen, so entsteht eine Spiegelachse (für die beiden Reihenpaare U 4 - G 11 und U 8 - G 7 sind dies die beiden Töne b - h), um die die Töne der Reihen gespiegelt werden können.



(Spiegelung ist sowohl vertikal als auch horizontal möglich.)

2) Die Reihen waren so gewählt, daß sie gestaltgleich mit ihrer Krebsumkehrung sind (G 1 = KU 1). An Hand der vorliegenden vier Reihen ergibt sich außerdem, daß sie auch durch Krebsformen miteinander verwandt sind:

$$\begin{array}{ccc} U\,4 & \xrightarrow{U} & G\,7 \\ & \times\ K & \\ U\,8 & \longrightarrow & G\,11 \end{array} \qquad \begin{array}{ccc} G\,7 & \xrightarrow{U} & U\,4 \\ & \times\ K & \\ G\,11 & \longrightarrow & U\,8 \end{array}$$

Also ergeben die vier Krebsformen die gleichen Reihen.

$$\begin{array}{ccc} U\,4 & \longleftrightarrow & G\,7 \\ & \times & \\ U\,8 & \longleftrightarrow & G\,11 \end{array}$$

Die vier Reihen hängen durch Krebs- und Umkehrungsformen zusammen. Daraus resultiert, daß T. 9-16 als Krebs gelesen, die Spiegelklänge der T. 1-8 enthalten müssen (es handelt sich um `dissonanzgleiche' Klänge - die Intervalle stimmen überein). Vgl. Klang 3 und 14: Moll verwandelt sich in Dur. Obwohl die Kanontechnik im strengen Sinn eine zeitlich weiterlaufende ist, verdichtet sie sich hier zu einem zeitlichen Raum.

Das wohl wesentlichste Kompositionsprinzip Weberns, das seine Musik so speziell werden läßt, ist das der Variation. Innerhalb der Anwendung im Bereich der Zwölftonkomposition lassen sich z.B. zwischen Schönberg und Webern Unterschiede in der Auffassung und Ausführung der Variationstechnik ausmachen. Schönbergs Orchestervariationen op. 31 z.B. orientieren sich am Variationsprinzip im traditionellen Sinn: Sie sind Variationen über ein Thema (identisch mit einer Reihe) mit allen Veränderungen und Modifikationen motivischer, rhythmischer, dynamischer und klangfarblicher Art. Bei Webern dagegen verhält es sich anders: "Jeder Reihenverlauf tendiert dazu, Variation zu sein - aber Variation nicht eines `Themas' als Ausgangspunkt, sondern als verschiedene Aspekte eines Wesens, das sich erst aus der Gesamtheit der Aspekte zusammensetzt, aber nicht schon als Verfügbares, als Gesetztes am Anfang vorhanden war. Insofern verändert sich `in der Allmacht der Veränderung', in der `alles musikalisch Erscheinende unterschiedslos als Permutation der Reihe sich bestimmt', doch noch etwas: Der Begriff dessen, was als gesichert gelten kann; der kompositorische Anspruch auf Gültigkeit, der in der Setzung eines `Themas' liegt, wird aufgegeben zugunsten einer Zurücknahme des Selbst hinter das Material und dessen quasi objektive, `pluralistische Formung'." 3) Ich glaube, daß der Ausschnitt aus op. 28 deutlich genug den Unterschied zur traditionellen Variationstechnik veranschaulicht; alles, was sich in den ersten 18 Takten abspielt, ist Variation, Modifikation einer Keimzelle, eines Gedankens, nämlich der zugrundeliegenden Reihe. Variation dehnt sich nicht aus (zeitlich), sondern ist innen, in der Komposition; die Komposition selbst ist Variation. Variation ist mit der Komposition, mit der Struktur des Werkes deckungsgleich.

Gerade am Vergleich von Schönbergs op. 31 und Weberns Variationswerken offenbart sich ein Wendepunkt der Zeitgestaltung von Musik. Die vielgestalteten Metamorphosen eines gesetzten Themas im traditionellen Sinn vollziehen sich im Kontinuum der Zeit; sie dehnen sich aus; sie verbreiten sich in die zeitliche Ebene.

Musik wird hier als Kontinuum erlebt. Anders bei Webern. In seinen Werken drängt Zeit sich zusammen. So wie ein Kanon (vgl. op. 28) nicht mehr als zeitlicher Ablauf mehrerer Stimmen gehört und empfunden wird, so erlebt der Hörer die Zeit allgemein als in sich Zusammengeschobenes. Adorno spricht in diesem Zusammenhang von der Dissoziation der Zeit, die er als krankhafte Entwicklung bewertet. Er schreibt: "Nicht länger wird dem Kontinuum der subjektiven Erlebniszeit die Kraft zugetraut, musikalische Ereignisse zusammenzufassen und als ihre Einheit ihnen Sinn zu verleihen. Solche Diskontinuität aber tötet die musikalische Dynamik, der sie selber sich verdankt. Noch einmal bewältigt Musik die Zeit: Aber nicht mehr, indem sie sie erfüllt einstehen läßt, sondern indem sie sie durch eine Sistierung aller musikalischen Momente durch die allgegenwärtige Konstruktion verneint... Der Umschlag der musikalischen Dynamik in Statik - (Dynamik der musikalischen Struktur...) erklärt den eigentümlich fixierten Systemcharakter, den Schönbergs Komponieren vermöge der Zwölftontechnik in seiner späten Phase angenommen hat. Das Werkzeug kompositorischer Dynamik, die Variation, wird total. Damit kündigt sie der Dynamik den Dienst. Das musikalische Phänomen präsentiert sich nicht länger als selbst in Entwicklung begriffen. Die thematische Arbeit wird zur bloßen Vorarbeit des Komponisten. Die Variation tritt als solche überhaupt nicht mehr in Erscheinung. Alles und nichts ist Variation; das Variieren wird ins Material zurückverlegt und präformiert es, ehe die Komposition eigentlich anhebt." 4) Der Umschlag von musikalischer Dynamik in Statik (im Begriff Adornos), also die Eliminierung des subjektiven Erlebnisstrangs, trägt für Adorno negativen Charakter und ist in der Bewertung stets mit dem Gedanken an die Endzeit einer Entwicklung verbunden. Die Zeitbehandlung bei den Zwölftönern, besonders bei Webern, erfährt aber durchaus auch positive Kritik. Zunächst verwies Felix Greissle, Schönbergs Schwiegersohn, im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit Weberns Zeitbegriff auf das 11. Buch der `Konfessionen' des Hlg. Augustin (5. Jahrhundert), in dem dieser eine Definition der Zeit gab. Er sagte, daß die "Zeit nicht nur in der Gegenwart besteht, sondern auch in der Zukunft, als Antizipation, und in der Vergangenheit, als Erinnerung, und daß dadurch eine dreiteilige Einheit entsteht". 5) Im 20. Jahrhundert finden wir diese Zeitdefinition im künstlerischen Schaffen verwirklicht, z.B. im Surrealismus oder auch in der Theorie von der Kugelgestalt der Zeit bei B. A. Zimmermann. Diese Komplexität von Zeitgestaltung durch Schichtung von Zeitebenen, durch Komprimieren von horizontaler und vertikaler Struktur formuliert Berthold Türcke an Hand von Analysen Webernscher Zwölftonwerke noch präziser. Er empfindet Weberns "Bruch mit der Zeit zugleich als höchste Erfüllung" und sagt: "Im Resultat immer gleiche Struktur - das ist der Vertragsbruch mit der Zeit. ... Der immergleiche Augenblick ist ständig verschieden zusammengesetzt, nicht nur durch den Wechsel der Töne und Instrumente, sondern vor allem durch verschieden sich überlappende Dauern. "Immer das Gleiche", so lautet Weberns Motto, "und doch jedesmal ein anderes". Dieses Anderssagen in der Gleichzeitigkeit, den Vertikalen, schafft der Zeit Raum, indem es diese aufhebt. Der immergleiche Augenblick wird durch Verschiedenheit seiner Konfiguration gedehnt; Zeit wird leergelassen und zugleich artikuliert, das Fortlaufen der Zeit so gestaut. Sie schwebt. Ja, es scheint, diese Musik würde ganz der Zeit selbst entraten; doch nur, weil im Ausdruck sie des Tickens der Uhr enträt. Denn Zeit

kann Webern nicht abstrakt negieren, sondern nur an dem, wo sie erscheint: an ihrem Maß. Aber der Zeit bleibt seine Musik verdammt. Und nur unter dieser Bedingung kann sie so tun, als sei sie zeitlos - wie sie doch nur maßlos wirkt: Jenseits des Sekundenzeigers der Menschheit. Fausts Verlangen ist damit eingelöst. Webern vermag es, den Augenblick verweilen zu lassen, ihm den ersehnten Raum erfüllter Ewigkeit zu verleihen." 6) Das Bild von der Kugelgestalt der Zeit, der Pluralität des Anschauens des immer Gleichen, paßt sich nahtlos in die Vorstellung vom musikalischen Augenblick als erfüllter Ewigkeit ein.

Webern hat zeitlebens sein künstlerisches Schaffen mit wissenschaftlichen und theoretischen Studien begleitet. Eine Reihe seiner Gedanken sind festgehalten in den Vorträgen, die er zeitweise in Wiener Privathäusern hielt. Aber auch seine Tagebuchnotizen und Briefe an Freunde enthalten immer wieder Äußerungen, die versuchen, besonders die Zwölftontechnik wissenschaftlich zu fundieren. Ich habe einige Notizen Weberns zusammengetragen, aus denen hervorgeht, wie intensiv er damit befaßt war, für die Kernidee der Zwölftontechnik eine außermusikalische Entsprechung zu finden. Aus Weberns Biographie wissen wir, daß er sowohl mit Platons Ideenlehre beschäftigt war als auch eine intime Neigung zu Goethes `Metamorphose der Pflanzen' und zu seiner Farbenlehre hatte. Er war z.B. maßlos beglückt, als Berg ihm Goethes `Farbenlehre' zum Geschenk machte. Außerdem befanden sich in seiner Bibliothek auch Werke der Transzendentalisten Emerson und Thoreau und Bücher Swedenborgs. Emanuel Swedenborgs `Vera religio', das von der Lehre der `Entsprechungen' handelt, durch die sich das Göttliche in der Welt manifestiert, beeinflußte Webern bei der Abfassung seines Dramas "Tot", das anläßlich des Todes seines Neffen entstand und voll von mystischem und pantheistischem Gedankengut ist.

Im Zusammenhang der Entstehung der Sinfonie op. 21 entwickelt Webern den Gedanken der `vollständigen Prädetermination aller strukturellen Elemente'. In einem seiner Wiener Vorträge nennt er die Tonreihe die `Urpflanze' und erläutert dieses Prinzip so: "Goethes Urpflanze: Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als das Blatt, das Blatt wiederum nichts anderes als die Blüte, Variationen desselben Gedankens." Und zur Variation äußert er: "Dieses Streben nach Zusammenhang, nach Beziehungen, führt von sich selbst zu einer Form, die die Klassiker häufig gepflegt haben und die bei Beethoven eigentlich überwiegend geworden ist: zur Variationenform. Ein Thema ist gegeben. Es wird variiert. In diesem Sinne ist die Variationenform eine Vorläuferin der Komposition in zwölf Tönen. Ein Beispiel: Beethovens Neunte Sinfonie: Thema einstimmig; alles weitere ist auf diesen Gedanken gestellt, er ist die Urform. Unerhörtes geschieht, und ist doch immer wieder dasselbe." 7)

Am 14. Dezember 1934, wiederum im Hause von Dr. Rudolph Kurzmann, sagt Webern in einem anderen Vortrag: "Jeder Kunst, jeder Musik liegen Gesetzmäßigkeiten zugrunde. Goethe: `Durch die Genialität der Menschen werden die Gesetze.' Musik ist Mitteilung, Sprache. Die Darstellung eines Gedankens in Tönen ist an allgemeingültige Gesetze gebunden, die in Kraft getreten sind (wirkend fühlbar geworden sind). Die Erfüllung des Gesetzes liegt darin, daß etwas mitgeteilt wird, oder allgemein, etwas verständlich zu machen.

Auch in der Sprache ist es so. Das, was ich sagen will, muß ich deutlich klar machen, muß faßlich sein." 8) Während der Arbeit und der II. Kantate op. 31 schrieb Webern in einem Brief an Willi Reich: "Es ist formal ein Einleitendes, ein Rezitativ! Aber nun liegt diesem Gebilde eine Konstruktion zugrunde, wie sie vielleicht kein `Niederländer' sich jemals ausgedacht hat; es war die vielleicht schwerste Aufgabe, die ich (in solcher Hinsicht) je zu erfüllen hatte! Zugrunde liegt nämlich ein vierstimmiger Kanon kompliziertester Art. Wie er ausgeführt ist aber, glaube ich, war mir möglich auf Grund des Reihengesetzes, das hier in ganz besondere Erscheinung tritt, ja, dessen Sinn hier vielleicht erst so ganz wirksam wird. Im Platon habe ich gelesen, daß `Nomos' (Gesetz) auch die Bezeichnung für `Weise' (Melodie) war. Die Weise nun, die das Sopran-Solo in meinem Stück singt als Einleitung (Rezitativ), sie möge das Gesetz (Nomos) sein für Alles, was noch folgt! Im Sinne der Goetheschen `Urpflanze'. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden ... Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige aussenden lassen: Ist das nicht im tiefsten der Sinn unseres Reihengesetzes?" 9)

Schließlich teilt Webern 1941 seiner Freundin und Textdichterin einiger seiner Werke, Hildegard Jone, in einem Brief zu seinen Variationen op. 31 mit: "Stelle Dir vor: da sind sechs Töne gegeben, in einer Gestalt, die durch die Folge und den Rhythmus bestimmt ist und was nun kommt (in der Dauer dieses ungefähr 20 Minuten langen Stückes) ist nichts anderes als immer wieder diese Gestalt!!! Freilich in fortschreitender `Metamorphose' (im Musikalischen heißt dieser Vorgang `Variation') - aber sie ist es doch nur immer wieder. Goethe sagt vom `Urphänomen': `ideal als das letzte Erkennbare, real als erkannt, symbolisch weil es alle Fälle begreift, identisch mit allen Fällen.` In meinem Stück ist sie das doch, nämlich die erwähnte Gestalt. (Der Vergleich soll ja nur den Vorgang verdeutlichen.)

Nämlich in meinem Stück! das tut sie doch." 10) Der c.f., um den Weberns philosophisch-naturwissenschaftliche Gedanken kreisen, ist die Omnipräsenz eines `Urphänomens', eines `Nomos' (Gesetzes), einer `Urzelle', die einer vielfältigen Metamorphose unterworfen ist, deren Erscheinungen wiederum diese `Urgestalt' widerspiegeln. Webern hat die Provenienz seiner Thesen selbst angedeutet, indem er auf Platons`Ideenlehre' und Goethes `Farbenlehre' und `Metamorphose der Pflanzen' verweist. Adorno spricht in seinen Abhandlungen über Neue Musik von einer solchen Urgestalt - er nennt sie `Monade' und übernimmt damit - mit einigen Definitionsvarianten - W. Benjamins Begriff von der `Monade', der bei ihm identisch ist mit dem Begriff der `Idee'. Nun stammt der Begriff der Monade bekanntlich von Gottfr. Wilh. Leibniz (1646 - 1716), zu dessen `Monadologie' in ihren Grundzügen Benjamin Bezüge herstellt. Ich möchte deshalb einen historischen Exkurs wagen - beginnend mit Leibniz' Monadologie, Goethes Metamorphose einschließend, und zu Adorno über Benjamin hinführen, um schließlich eine Einordnung von Weberns Musik zu versuchen.

Für Leibniz sind Monaden `einfache' Substanzen (einfach heißt, was ohne Teile ist), die in Zusammengesetztem enthalten sind. Sie entstehen durch Schöpfung und enden durch Vernichtung, während das Zusammengesetzte aus Teilen entsteht und in Teile vergeht.

Die Monade als einfache Substanz wird nicht von außen her verändert, da `sie keine Fenster hat, durch die etwas hinein- oder heraustreten kann'. 11) Trotzdem besitzen Monaden gewisse Qualitäten:

1) sie unterscheiden sich voneinander;
2) als Wesen sind sie Veränderungen unterworfen, die in den Monaden durch ein inneres Prinzip hervorgerufen werden;
3) Die Besonderheit der Veränderung der Monade, die `die verschiedenen und mannigfaltigen Arten der Monade ausmacht', faßt notwendig eine Vielfalt in der Einheit oder in dem Einfachen in sich. Denn da alle Veränderung gradweise vor sich geht, so wechselt immer einiges, während anderes bleibt; folglich muß es in der Monade eine Mehrheit von Regungen und Beziehungen geben, obwohl sie keineswegs aus Teilen besteht. 12)

Prinzip der Veränderung der Monade sind die `Perzeptionen', "welches der innere Zustand der die Außendinge vorstellenden Monade ist" und der `Apperzeptionen', "was die Bewußtheit der Vorstellung oder das auf sich zurückbezogene reflexive Wissen des inneren Zustandes ist". Apperzeption ist nicht allen Seelen, noch auch einer und derselben Seele fortwährend gegeben. 13) Für den Begriff der Perzeption kennt Leibniz auch den der Repräsentation; Perzeption wird häufig als Vorstellung bezeichnet. "Perzeptionen und ihre Begehrungen verursachen die Veränderung der Monade und sind zugleich Unterscheidungsmerkmale der Monaden untereinander (Begehrungen sind Strebungen von einer Perzeption zur anderen). Der Grad an Perzeption und Apperzeption unterscheidet die Monaden qualitativ voneinander, sodaß Leibniz auch zu unterschiedlichen Bezeichnungen für die Monaden kommt. Einfache Substanzen mit einfachen Perzeptionen behalten den Begriff der `Monade' oder `Entelechie' (der Begriff stammt von Aristoteles und bedeutet bei ihm die Seele), "insofern sie das Prinzip der Vollendung des Möglichen in dauernder Aktivität verwirklicht. Leibniz nennt die Monaden Entelechien, weil sie aus eigener Kraft ihre Zustände entwickeln und in ihrer Selbständigkeit und individuellen Vollkommenheit gewissermaßen je einen Mikrokosmos darstellen". 14) Jene Monaden, deren `Perzeption deutlicher und von Gedächtnis begleitet ist', bezeichnet Leibniz als Seele. Was die Seele über den Gebrauch des Gedächtnisses hinaus auszeichnet, ist der Gebrauch der Vernunft, der darauf ausgerichtet ist, die `ewigen Wahrheiten' zu erkennen. (Unter den Wahrheiten unterscheidet Leibniz zwischen `Vernunft- und Tatsachen-Wahrheiten'. Jene sind notwendig und ihr Gegenteil ist unmöglich; die Tatsachen-Wahrheiten sind zufällig und ihr Gegenteil ist möglich. 15) Durch Analyse gelangt man zu jenen `einfachen Ideen, von denen man keine Definition geben kann. Ferner gibt es ... elementare Prinzipien, die nicht bewiesen werden können und auch gar keines Beweises bedürfen. Es sind dies die identischen Aussagen, deren Gegenteil einen ausdrücklichen Widerspruch enthält'. 16) "Somit muß der letzte Grund", schreibt Leibniz, "in einer notwendigen Substanz liegen, in welcher das Mannigfaltige der Veränderungen lediglich `eminenter', gleichwie in der Quelle enthalten ist. Diese Substanz nennen wir Gott". 17) Diese höchste Substanz - so Leibniz - `enthält soviel Realitäten wie möglich'; 18) sie ist absolut vollkommen als die `Größe der positiven Realität', es ist auch wahr, daß in Gott nicht allein die Quelle der Existenzen,

sondern auch die der Essenzen ist, insoweit sie reell sind. Denn der Verstand Gottes ist die Region der ewigen Wahrheiten oder der Ideen, von denen sie abhängen; ohne ihn würde es nichts Reelles in den Möglichkeiten geben: nicht allein nichts Existierendes, sondern nicht einmal etwas Mögliches. 19) "Somit ist Gott allein die Ur-Einheit oder die Ur-Monade. Alle geschaffenen oder abgeleiteten Monaden sind seine Erzeugungen und entstehen sozusagen durch beständige Aufblitzungen der Gottheit von Augenblick zu Augenblick - beschränkt durch die Aufnahmefähigkeit des Geschöpfs, dem es wesentlich ist, begrenzt zu sein." "In Gott ist die Macht, welche die Quelle von allem ist; sodann die Erkenntnis, welche die Mannigfaltigkeiten der Ideen enthält; schließlich der Wille, welcher die Veränderungen oder Erzeugungen gemäß dem Prinzip des Besten ins Werk setzt. In den geschaffenen Monaden entsprechen diese Attribute dem individuellen Kern oder Fundament, dem Perzeptionsvermögen und dem Begehrungsvermögen. Aber in Gott sind diese Attribute vollkommen, während sie in den geschaffenen Monaden oder Entelechien nur mehr oder weniger gelungene Nachahmungen davon sind, je nach dem Grad ihrer Vollkommenheit." 20)

Leibniz, der Meister metaphysischer Spekulation, wird nun abgelöst von Goethes naturwissenschaftlichen Studien, die ihn ebenfalls zu der Annahme führen, daß hinter der Vielfalt pflanzlicher Erscheinungen ein Ursprung zu vermuten sei; eine Gestalt, ein Organ, das sich durch ständige Modifikation darstelle. In der Einleitung zur Metamorphose schreibt Goethe: "Ein jeder, der das Wachstum der Pflanzen nur einigermaßen beobachtet, wird leicht bemerken, daß gewisse äußere Teile derselben sich manchmal verwandeln und in die Gestalt der nächstliegenden Teile bald ganz, bald mehr oder weniger übergehen." 21) Aus seinen Beobachtungen eines einjährigen Pflanzenwachstums schließt Goethe dann, daß alle Organe der Pflanzen sich aus den Cotelydonen, das sind die Samenklappen der Samenblätter, entwickeln. Zunächst bilden sich die Stengelblätter aus (dieses durch Wachstum von `Knoten zu Knoten'). An jedem Knoten eines Stengels entsteht wiederum ein neues Blatt usw.; das Wachstum dieser Blätter geschieht durch Anastomose, d.h. dadurch, daß sich zwischen den Rippen eines Blattes eine Haut bildet, sodaß ein Flächengebilde entsteht (Goethe wies z.B. nach, daß Wasserpflanzen z.T. diese Anastomose nicht ausführen - fadenförmige Gebilde). Die nächste Wachstumsphase wäre die Ausbildung des Blütenstandes und des Kelches. Während für die Ausbildung des Blütenstandes die Stengelblätter sich an der Peripherie zusammenziehen und am Schnittpunkt mit dem Stengel ausdehnen, entfaltet sich der Kelch vom letzten Stengel des Knotens aus, wo das letzte Blatt sich verlängert und mehrere weitere Blätter um sich herum entstehen läßt. Die Bildung der Krone, der Staubwerkzeuge und der Nektarien (Nebenkronen) geschieht auf die gleiche Weise durch Anastomose (Zusammenziehen) oder Ausdehnen der jeweils schon existierenden Organe. Selbst die Zeugung neuer Pflanzen vollzieht sich - so Goethe - unter dem Gesetz der Anastomose. Die Bildung der Frucht (nach der Ausgestaltung des Griffels) ist wiederum eine Angelegenheit der Ausdehnung. "Vom Samen bis zur höchsten Entwicklung des Stengelblattes" schreibt Goethe, "bemerken wir zuerst eine Ausdehnung, darauf sahen wir durch eine Zusammenziehung den Kelch entstehen, die Blumenblätter durch eine Ausdehnung, die Geschlechtsteile abermals durch eine Zusammenziehung; und wir werden nun bald die

größte Ausdehnung in der Frucht und die größte Konzentration im Samen gewahr werden. In diesen sechs Schritten vollendet die Natur unaufhaltsam das ewige Werk der Fortpflanzung der Vegetabilien durch zwei Geschlechter." 22) Durch Umhüllen des Samens mit Blättern haben wir es wiederum mit Ausdehnung zu tun. "Es mag nun die Pflanze sprossen, blühen oder Früchte bringen," schreibt Goethe, "so sind es doch nur immer dieselben Organe, welche, in vielfältigen Bestimmungen und unter oft veränderten Gestalten, die Vorschrift der Natur erfüllen. Dasselbe Organ, welches am Stengel als Blatt sich ausgedehnt und eine höchst mannigfaltige Gestalt angenommen hat, zieht sich nun im Kelch zusammen, dehnt sich im Blumenblatt wieder aus, zieht sich in den Geschlechtswerkzeugen zusammen, um sich als Frucht zum letzten Mal auszudehnen." 23)

Naturwissenschaftliche, wissenschaftliche Erkenntnis hat mit Kunst insofern zu tun, als in ihren isolierten Einzeldisziplinen `kein Ganzes zusammengebracht werden kann' (Goethe). Dem Wissen fehle das Innere, der Reflexion das Äußere, betont Goethe in seiner Geschichte der Farbenlehre, sodaß Wissenschaft auch immer als Kunst gedacht werden müsse, um die Ganzheit sowohl im einzelnen Kunstwerk als auch in jedem wissenschaftlichen Faktum erkennen zu können. Dieses nicht wörtlich wiedergegebene Goethezitat stellt Walter Benjamin seinem Traktat über den `Ursprung des deutschen Trauerspiels' voran, in dem er - exemplifiziert an der Form des Trauerspiels - den Begriff der `Idee' kunstphilosophisch abhandelt. Ziel der Erkenntnis im kunstphilosophischen Bereich ist das Auffinden der Wahrheit, die als `Einheit im Sein' außer aller Frage ist, d.h. nicht bestimmbar ist. Begriffliche Vorstellungen der Wahrheit sind die Ideen als Vorgegebenes und zu Betrachtendes. "Die großen Philosophien stellen die Welt in der Ordnung der Ideen dar", sagt Benjamin. "Der Fall ist die Regel, daß die begrifflichen Umrisse, in welchen das geschah, längst brüchig geworden sind. Nichtsdestoweniger behaupten diese Systeme als Entwurf einer Selbstbeschreibung wie Platon mit der Ideenlehre, Leibniz mit der Monadologie, Hegel mit der Dialektik sie gab, ihre Geltung. Allen diesen Versuchen ist es nämlich eigen, ihren Sinn auch dann noch festzuhalten, ja sehr oft dann erst potenziert zu entfalten, wenn sie statt auf die empirische Welt bezogen werden auf die der Ideen." 24) Benjamin begründet dies damit, daß jeder Philosoph, der das Bild des Wirklichen in der Idee intensiv und genau darstellen wolle, soviel an Realität einbringen müsse, daß die Beschreibung der Ideenwelt der empirischen zugute kommen müsse, d.h. daß die empirische sich in der Ideenwelt auflöse und in sie eingehe. In der Kunst geschieht dies durch Darstellung. Was sind nun Ideen? Sie sind nicht die Phänomene, also nicht die Erscheinungen selbst, sondern deren objektive Interpretation. Die Gegebenheit der Ideen wiederum werden bestimmt durch das Faktum der Wahrheit, die ein `aus den Ideen gebildete intentionslose Sein ist'. 25) Dieses intentionsloses Sein wird begrifflich gemacht durch die Idee in der Gestalt des Namens. "Die Idee ist ein Sprachliches, und zwar im Wesen des Wortes jeweils dasjenige Moment, in welchem es Symbol ist." 26) (Sprachlose) Gestaltung einer Idee setzt die Auseinandersetzung mit der geschichtlichen Welt voraus, wobei `der Kreis der in ihr möglichen Extreme abgeschritten' werden muß. Der dialektische Prozeß der Auseinandersetzung mit Geschichte ist nicht Sache der Idee. In ihr vollendet sich Geschichte `nicht

mehr im uferlosen, sondern in dem aufs wesenhafte Sein bezogenen Sinn', 27) d.h. Geschichte wird gezeichnet als Geschehenes und nicht als Geschehen. Die Vertiefung in historische Perspektiven kennt keine Grenzen und gibt der Idee das Totale. "Deren Bau ist monadologisch. Die Idee ist Monade. Das Sein, das da mit Vor- und Nachgeschichte in sie eingeht, gibt in der eigenen verborgen die verkürzte und verdunkelte Figur der übrigen Ideenwelt, so wie bei den Monaden der `Metaphysischen Abhandlung' von 1686 in einer jeweils alle anderen undeutlich mitgegeben sind. Die Idee ist Monade - in ihr ruht prästabiliert die Repräsentation der Phänomene als in deren objektiver Interpretation. Je höher geordnet die Ideen desto vollkommener die in ihnen gesetzte Repräsentation. Und so könnte denn wohl die reale Welt in dem Sinne Aufgabe sein, daß es gelte, derart tief in alles Wirkliche zu dringen, daß eine objektive Interpretation der Welt sich drin erschlösse. Von einer Aufgabe einer derartigen Versenkung aus betrachtet erscheint es nicht rätselhaft, daß der Denker der Monadologie der Begründer der Infinitesimalrechnung war. Die Idee ist Monade - das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihrer Darstellung ist zur Aufgabe nichts Geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen ." 28)

Adorno hat den Begriff der Monade übernommen. Er identifiziert mit ihm das Kunstwerk, das Gesellschaftliches widerspiegelt, sich aber von der Gesellschaft distanziert. Er stimmt mit Benjamin in der Begrifflichkeit insofern überein, als die Vorstellung des isolierten Kunstwerks kongruiert. Unterschiedlich sind ihre Auffassungen des Dialekt-Begriffs: Benjamins stillgelegter Dialektik steht die dynamische Adornos gegenüber. Trotzdem rückt Adorno in bezug auf die radikale Neue Musik von seiner Theorie von der Dynamisierung der Dialektik ab. Kritik der Kunst am Zerbrechen von Subjekt und Objekt in gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen, die geschichtliches Kontinuum unterbrechen, ist nur möglich durch Stillegen der Geschichte in den Kunstwerken. Damit wird `Verblendung der Geschichte durch die Verdoppelung der Herrschaft in der Kulturindustrie und durch das Vergessen ihres Ursprungs' in den Kunstwerken festgehalten. Das Kunstwerk vermittelt - das ist der Tenor der Philosophie der Neuen Musik - die negative geschichtlich-gesellschaftliche Wahrheit. "Denn das Dunkle" (Hegel verstand darunter dasjenige, was im Kunstwerk noch nicht erschlossen war), schreibt Adorno in der Ph.d.N.M., "welches in immer erneuten Ansätzen vom Fortschritt des Geistes bezwungen wird, hat vermöge des Drucks, den der herrschaftliche Geist über die inner- und außermenschliche Natur ausübt, zugleich in veränderter Gestalt bis heute stets sich wiederhergestellt. Das Dunkle ist nicht das reine An-und-für-Sich-sein, als welches es an Stelle wie jener der Hegelschen Ästhetik erscheint, sondern auf die Kunst ist die Phänomenologie des Geistes anzuwenden, derzufolge alle Unmittelbarkeit ein in sich bereits Vermitteltes ist. Mit anderen Worten: ein von Herrschaft erst Produziertes. Wenn der Kunst die unmittelbare Selbstgewißheit unbefragt hingenommener Stoffe und Formen zergangen ist, dann ist im `Bewußtsein von Nöthen', im grenzenlosen Leid, das über die Menschen hereinbrach, und in dessen Spuren im Subjekt selber ein Dunkles zugewachsen, das nicht als Episode die vollendete Aufklärung unterbricht, sondern ihre jüngste Phase übrschattet und freilich durch seine reale Gewalt die Darstellung

im Bilde fast ausschließt. Je mehr die allmächtige Kulturindustrie das erhellende Prinzip an sich reißt und in Menschenbehandlung zugunsten des fortbestehenden Dunklen verderbt, umsomehr tritt Kunst in Gegensatz zur unwahren Helle, setzt dem omnipotenten Zeitstil des Neonlichts Konfigurationen jenes verdrängten Dunklen entgegen und hilft zur Erhellung einzig noch, indem sie die Helligkeit der Welt bewußt ihrer eigenen Finsternis überführt. Erst einer befriedeten Menschheit würde die Kunst absterben: ihr Tod heute, wie er droht, wäre einzig der Triumph des bloßen Daseins über den Blick des Bewußtseins, der ihm standzuhalten sich vermißt." 29) Angesichts der Entzweiung des Subjekts mit sich selbst, angesichts der Dissoziation Subjekt und Gesellschaft, angesichts einer kranken und desolaten Realität auf Grund von Massenmord und Klassenherrschaft (Nach Auschwitz kann man keine Gedichte mehr schreiben) kann eine Kunst, eine Musik nicht Stimmigkeit produzieren, sondern selbst nur Dissoziation. Diese These schlägt sich nieder in der Beurteilung der radikalen Neuen Musik, jener Musik, die Atonalität und Zwölftontechnik als Kennzeichen trägt. Ich will einige Urteile Adornos zusammentragen, aus denen die negative Einordnung der Neuen Musik, vor allem auch Weberns, hervorgeht. Die Kurzformen und Miniaturen der expressionistischen Phase waren zunächst Adornos Angriffspunkte. Für Adorno waren sie die `seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks', die zugleich das Formgesetz für Musik wird. Es verbietet Kontinuität und Entwicklung. Die musikalische Sprache polarisiert sich nach ihren Extremen: "nach Schockgesten, Körperzuckungen gleichsam, und dem gläsernen Innehalten dessen, den Angst erstarren macht". 30) Die expressionistische Musik ist eine Musik des Einsamen, in dessen Vereinzelung die Gesellschaft sich spiegelt. Wir kennen den Vorwurf Adornos gegen die stillgelegte, die gestaute Zeit in der Zwölftontechnik. Ebenso radikal verfährt Adorno mit der Zwölftontechnik selbst. "Das Mißlingen des technischen Kunstwerks aber ist nicht bloß eines vor seinem ästhetischen Ideal, sondern eines in Technik selber." 31) Da, wo das Ornamentale an einem Kunstwerk entfällt, all das, was keine Funktion hat, erhält das Kunstwerk lediglich die Funktion, das Dasein zu übersteigen. Sein Schicksal: das vollkommen funktionale Kunstwerk wird zum funktionslosen. Schließlich sei noch ein Zitat Adornos zur Variationstechnik innerhalb der Zwölftonmethode hinzugefügt. "Die Zwölftontechnik ist aus dem echt dialektischen Prinzip der Variation hervorgegangen. Es hatte postuliert, daß die Insistenz beim immer Gleichen und dessen fortwährende Analyse beim Komponieren - alle motivische Arbeit ist Analyse, teilt das Gegebene ins Kleinste auf - das unablässig Neue ergeben. Durch Variation transzendiert das musikalisch Gesetzte, das `Thema' im strengsten Verstande, sich selber. Indem aber die Zwölftontechnik das Variationsprinzip zur Totalität, zum Absoluten erhob, hat sie es in einer letzten Bewegung des Begriffs abgeschafft. Sobald es total wird, entfällt die Möglichkeit der musikalischen Transzendenz; sobald alles gleichermaßen in Variation aufgeht, ein `Thema' nicht zurückbleibt und alles musikalisch Erscheinende unterschiedslos als Permutation der Reihe sich bestimmt, verändert sich in der Allheit der Veränderung gar nichts mehr. Alles bleibt beim alten, und die Zwölftontechnik nähert sich der zielos umschreibenden vor Beethovenschen Gestalt der Variation, der Paraphrase. Sie bringt die Tendenz der gesamten Geschichte der europäischen Musik seit Haydn, wie sie mit der gleichzeitigen deutschen Philosophie aufs engste verschränkt ist, zum Still-

stand. Zum Stillstand bringt sie aber auch die Komposition als solche." 32) Adornos Kritik an Webernsche Musik richtet sich vornehmlich gegen die Kürze der Webernschen Stücke, die Kürze, die keine Entwicklung duldet, die die Zeit zusammendrängt, die den musikalischen Ausdruck zur Geste zusammenzieht und im Einzelton staut, sodaß nur der reine Laut übrigbleibt, die Kürze, die in reiner Subjektivität gipfelt, die Kürze, die die destruktive Zerrissenheit der Struktur bedeutet. Schließlich ist es die Auflösung des Kontrapunkts bei Webern, gegen die Adorno sich wendet: "Die Auflösung des musikalischen Materials in fortschreitender Differenzierung läßt dessen Elemente sichtbar werden: im bloßen Ton neigt Musik sich in ihren Ursprung. Indem der Kontrapunkt so dicht sich schürzt, daß er bloß noch die Töne gegeneinander tupft, endet er als Kontrapunkt: im 1. Satz der Sinfonie mit seinen kanonischen Verschlingungen treten deren isolierte Töne zum Melos zusammen." 33) Und eine letzte, wie mir scheint wesentliche Bemerkung Adornos betrifft Weberns musikalischen Ausdruck, der zu dem des Verstummens wird, da er die Idee der Entsinnlichung in sich trägt. "Der absolute Laut der Seele, mit dem sie ihrer selbst innewird als bloßer Natur, ist seiner Musik Gleichnis für den Augenblick des Todes. Sie stellt ihn vor nach jener Überlieferung, welche die Seele, flüchtig und ephemer, aus dem Körper wie einen Falter entflattern läßt. Sie ist Grablegende. Weberns Ausdruck ist die Obsession mit der Nachahmung des Geräuschs eines Körperlosen. Das absolut Vergängliche, der tonlose Flügelschlag gleichsam, wird dieser Musik zum schwächsten, doch beharrlichen Siegel der Hoffnung. Verschwinden, Vergängnis selber, die in nichts Seiendes mehr sich festmacht, ja, nicht mehr einmal sich selbst vergegenständlicht, wird ihr zur Zuflucht der schutzlos preisgegebenen Ewigkeit." 34)

Der Fülle negativer Urteile der Musik Weberns steht eine Fülle von Bewertungen und Analysen gegenüber, die eine andere Richtung aufweisen. Aus der Summe der erschlossenen Analysen und aus meiner eigenen Überzeugung heraus ziehe ich den Schluß, daß Weberns Musik an sich nicht unstimmig ist. Adorno hat sie m.E. nicht zunächst wertfrei betrachtet, sondern sie im Spiegel seiner Theorie der `Negativen Dialektik' verzerrt. Seine Grundhaltung, die etwa in dem Satz gipfelt: "Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt" (Ästhet. Theorie) macht ihn einer offenen Analyse gegenüber sektiererisch und halbherzig.

Benjamin sagte einmal, daß das Wesen der Kunstwerke das ihrer Interpretation sei. Ausgehend von seiner materialistischen Geschichtsauffassung möchte ich gern einen neuen Aspekt der Beurteilung von Kunst (Musik) andeuten und dies an Weberns Musik versuchen.

Benjamin hat seine Geschichtsauffassung in der 17. These seiner Abhandlung "Über den Begriff der Geschichte" niedergeschrieben. Er unterscheidet die Geschichtsauffassung und -schreibung des Historikers, der in additivem Verfahren historische Fakten aneinanderreiht, von der materialistischen Geschichtsschreibung. Ihr liegt, so sagt Benjamin, ein konstruktives Prinzip zugrunde. "Zum Denker gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillegung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der

historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillegung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampf für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem Innern." 35)

Legen wir einmal die These vom Kunstwerk als Monade, in der sich geronnene Geschichte manifestiert, zugrunde, so wird Weberns Musik in einem neuen Licht erscheinen. Ich darf noch einmal an Kaufmanns Analyse der BACH-Figur in der ersten Bagatelle aus op. 9 erinnern. In der wunderbar durchdachten symmetrischen Anlage dieser 10 Takte kündigt sich schon Weberns Grundkonzeption an. Diese Miniatur ist nicht allein zu begreifen als Psychogramm eines geschockten Einsamen (dieser Zustand mag der Komposition vorausgegangen sein), sondern eben auch als Annäherung an eine Idee sinnstiftender Ordnung. Denken wir dann noch einmal zurück an Weberns op. 28. Eine Reihe, ein musikalisches Modell mit einem Höchstmaß an inneren Zusammenhängen, das zugleich eine Gesamtstruktur vorwegbestimmt, das Erfinden einer Musik, in der jedes Element zugleich Essenz als auch Permutation dieser Essenz ist, stellt sich mir dar als höchste Vollendung musikalischen Denkens, damit auch als höchste Form der Funktion von Musik, wird doch in dieser absoluten Funktion das Kunstwerk selber zur Idee, zur Monade. Weberns Verdichtung zum Wesentlichen hin hat zwangsläufig die Kürze von Musikwerken zur Folge. In ihr schmilzt eine ganze Welt in einen Augenblick zusammen, in dem nicht die Zeit zum Stillstand kommt, sondern in dem pluralistische Zeitgestaltung im Augenblick erfahrbar wird. Hier wird Variation nicht zum Leerlauf, sondern Offenbarung einer pluralistisch zu erfahrenden Wahrheit. Adornos Schweigen und Verstummen, deren er die Musik Weberns bezichtigt, ist nicht Ausdruck von Verlöschen und Sprachlosigkeit, sondern Sprache der Idee selbst. Verstummen als tödlicher Akt, als Tod selbst schlägt um in die Vision von Ewigkeit. In dieser Vorstellung gleicht Weberns Musik - speziell sein Spätwerk - der Bachschen `Kunst der Fuge'. Die Schwierigkeit Adornos, Weberns Musik einzuordnen, liegt darin, daß er in Zugzwang seines eigenen Systems gerät. Er vergewaltigt Weberns Musik; er lastet ihr Unstimmigkeit an, damit seine Theorie der `Negativen Dialektik' stimmig bleibt. Trotzdem sucht Adorno auch einen Ausweg aus der totalen Negation, nämlich in seiner `Negativen Utopie'. Er bringt den Gedanken der "Versöhnung des Widerspruchs der Realität" ein. Er geht aus von der Idee, daß der Mensch qualitativ verändert werden müsse und daß die "Chiffre des Leidens zur Veränderung aufruft" (Sziborsky). Neue Musik spiegelt das Leiden der Menschen, das nur von einem Utopischen erlöst werden kann: Diese Utopie wird bei Adorno doppeldeutig. Im gesellschaftskritischen Bezug bedeutet Erlösung Befreiung des Menschen vom Zwang der Entfremdung. Auf der anderen Seite verlegt Adorno die Erlösung in den Bereich des Transzendenten. "Das bedeutet", schreibt Sziborsky in ihrem Buch "Adornos Musikphilo-

sophie", "daß Versöhnung nicht als innerweltlich in Geschichte sein kann; bräche das Transzendente in Geschichte ein, so setzte es ihr ein Ende in einem geschichtlichen `Nichtseienden'. Unter dieser Perspektive gewinnt das implizierte `Wir' der Musik den Sinn, daß der Mensch, wie die `Ästhetische Theorie' zu verstehen gibt, durch die ästhetische Erfahrung hindurch in einen Bezug zum Transzendenten eintritt, das als das ganz Andere, Unbedingte, jedoch Unerkennbare mehr ist als die Faktizität des `Wirklichen'. Es ist aufgehendes und sich entziehendes Licht ineins. Mit Adorno gesagt: Im Angesicht der Verzweiflung `erführe der Mensch das Andere, das `Niegewesene', von dem er nicht wissen kann, ob es `existiert oder nicht'. 36) Inhalt von Adornos `Negativer Utopie' ist die Tatsache, daß die Neue Musik einerseits in ihrer Wahrheit die Position des radikalen Widerspruchs einnimmt, andererseits auf die Versöhnung des Widerspruchs der Realität abzielt. Weberns Musik steht allerdings nicht in diesem von Adorno gemeinten Widerspruch zur Realität, weil sie sich mit dem Leiden der Menschen identifiziere, sondern weil sie eine Gegenwelt entwirft, die Erlösung vom Leiden wähnt. Damit wird seine Utopie widerspruchsfreier; ihre Einbettung in Blochs `Ästhetik des Vor--Scheins' oder in Marcuses `Versuch über die Befreiung' wäre problemloser vorstellbar.

Adorno und Webern waren Zeitgenossen. Sie durchlebten beide gemeinsam Epochen unseliger Geschichte. Adorno - in einem behüteten Elternhaus mit hohen ethischen und ästhetischen Ansprüchen aufgewachsen - erlebt zwar zunächst, wie auch Webern, den Nationalsozialismus ziemlich unbefangen, wird aber durch die folgende unmittelbare existentielle Bedrohung immer verletzlicher gegen verletzte Menschlichkeit und menschenunwürdiges Behandeltwerden. Brutalität und Gewalt, Vertreibung aus der Heimat, Judenmord - dies alles sind Erfahrungen, die Adorno betroffen machen, ihn erschüttern und die umschlagen in Kritik und Protest. Der äußeren Emigration nach England und USA während der Nazizeit folgt die innere Emigration Adornos während der Studentendemonstrationen der 60er Jahre, der er ja dann auch erlegen ist. Alle Vorbehalte berücksichtigend, daß Biographie und geistiges Schaffen nicht unbedingt kongruent sein müssen, vermute ich, daß Adornos Theorienbildung wesentlich durch die negative Sublimierung seines Lebensschicksals geprägt war, in dem er keine Erlösung für sich selbst erblickte.

Weberns Schaffen dagegen haftet m. E. stets etwas Visionäres an. Ich meine nicht seinen Hang zum Mystischen und Pantheistischen, sondern seinen Drang zu naturwissenschaftlichen und mathematischen Spekulationen. Auch er verkennt zunächst die Greuel des Nationalsozialismus; als er sie aber - auch durch unmittelbares Betroffensein - erkennt, läßt er sie auf merkwürdige Weise an sich abstreifen. Es scheint, als sei Webern auf glückliche Weise unberührt gewesen von allen Wirrnissen realen Lebens, hingegen versponnen und konzentriert auf das, was sich in seinem Innern vollzog. Hubert Stuppner hat zur Psychologie des Schaffens bei Webern einen eigenwilligen, jedoch interessanten Beitrag geliefert. Er glaubt, in Weberns Charakterstruktur Anzeichen von Anankasmus (Zwangsneurosen, Zwangsvorstellungen) entdeckt zu haben. Er führt sie zurück auf eine überstarke Ängstlichkeit Weberns, die von einer intensiven Mutterfixierung herrühren. Wir wissen, daß Webern sich 1913/14 einer psychotherapeutischen

Behandlung bei dem Wiener Arzt Dr. Alfred Adler unterzog, dessen Diagnose (eine) konstitutionelle Ängstlichkeit in Entscheidungen lautete. Webern berichtete Schönberg: "Ich habe mir ein hohes Ziel gesetzt, auf allen Gebieten, in meiner Carriere, im Eheleben usw. aber andererseits schrecke ich aus einer in der Kindheit bereits beginnenden Ängstlichkeit, ja Weichlichkeit, übergroßen Empfindlichkeit vor Entscheidungen zurück. Um diese hinauszuschieben, erzeuge mein Körper diese Krankheitserscheinungen (Depression, Müdigkeit, Mangel an Konzentration), um gleichsam eine Legitimation zu geben für mein Zurückweichen." 37)

Enttrieblichung von Musik, das Klammern an widerspruchslose Systeme, Rationalisierungstendenzen, intellektuelle Gegenbesetzung der Triebimpulse - das sind Elemente, in denen Stuppner die Sublimierungstendenz Weberns erblickt. Die Affektsperre und die kreativen Blockierungstendenzen werden durch die Ordentlichkeit des Komponierens, durch den Eigensinn der Form und durch die Sparsamkeit der Töne, im Genuß der Pausen und der Stille kompensiert. Gegen die Gefahr der Identitätsdiffusion klammert sich das Ich an die universale Identität des absolut Sicheren, an das Einmaleins der dodekaphonen Zahlen und Symmetrien, dargestellt in den mit der Makrostruktur korrespondierenden Tonzellen aus kleiner Sekund und Terz. 38) Es wäre unverantwortlich, musikalische Schaffensprozesse lediglich auf private Sublimierungsbedürfnisse zu reduzieren. Andererseits geben Persönlichkeitsstrukturen Impulse zu geistigen Höhenflügen. Das, was Webern in seinem nicht sehr umfangreichen oeuvre uns darbietet, ist wahrlich mehr als eine bloße Bannung von Identitätsdiffusion. Ich zog den Vergleich des Webernschen Spätwerks zu Bachs `Kunst der Fuge'. Was Bach mit den Mitteln der Tonalität und ihrer Harmonik kontrapunktisch zum Höhepunkt brachte, gelang Webern mit den Mitteln der `12 nur aufeinander bezogenen Töne'. Es ist merkwürdig, daß kompositionsgeschichtliche Kulminationspunkte (mit Palestrina vollzog sich ja auch ein solcher) stets mit höchster Vollendung polyphoner Gestaltungsweisen korrespondieren. Symmetrie und Zahlenspiel faszinieren immer wieder als Symbole existierender Gesetzmäßigkeiten. Trotz Adornoscher Negation fasziniert mich an Weberns Musik diese lückenlose Spiegelung von Idee und Gesetz. Deshalb bedeutet mir Webern mehr als eine Spezialität im Adornoschen Sinn; ich liebe den Vergleich mit dem Faustischen, mit dem Augenblick, der Einblick in die Ewigkeit gewährt.

Anmerkungen

1) Th. W. Adorno: A. Webern, in: Klangfiguren. Gesammelte Schriften, Suhrkamp, Bd. 16, S. 110
2) R. Schulz: Über das Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck in den Werken A. Weberns. Fink, München, S. 119-131
3) C. Maurer-Zenck: Der Sinn von Weberns Variationen , in: Musik-Konzepte Sonderband A. Webern II. Hrsg. von H. K. Metzger und R. Riehn, edition text und kritik, S. 343
4) Th. W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt 1958, S. 61/62
5) F. Greissle: Weberns Eigenzeit, in: Musik-Konzepte Sonderband A. Webern II, S. 5

6) B. Türcke: Ein Stehenbleiben, das in die Weite geht: Der Gestus der Zeit in Weberns Spätwerk, in: Musik-Konzepte Sonderband A. Webern II, S. 12/13
7) H. und R. Moldenhauer: A. von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes. Atlantis, Zürich, 1980, S. 295/296
8) ebda. S. 380
9) ebda. S. 523
10) ebda. S. 632
11) G. W. Leibniz: Monadologie. Stuttgart, 1954, S. 14
12) ebda. S. 15
13) ebda. S. 47/48
14) ebda. S. 49
15) ebda. S. 20
16) ebda. S. 21
17) ebda. S. 22
18) ebda. S. 22
19) ebda. S. 22/23
20) ebda. S. 24
21) J. W. Goethe: Die Metamorphose der Pflanzen, in: Schriften zur Naturwissenschaft. Stuttgart, 1982, S. 70
22) ebda. S. 95
23) ebda. S. 112/113
24) W. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: W. Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. I,1. Abhandlungen. Werkausgabe Suhrkamp. Hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, S. 212
25) ebda. S. 216
26) ebda. S. 216
27) ebda. S. 277
28) ebda. S. 228
29) Th. W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, S. 21/22
30) ebda. S. 45
31) ebda. S. 69
32) ebda. S. 99
33) Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften. Suhrkamp, Bd. 17, S. 209
34) Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 16, S. 125
35) W. Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften, Bd. I,2. Abhandlungen. Suhrkamp, S. 702/703
36) L. Sziborsky: Adornos Musikphilosophie. Genese Konstitution Pädagogische Perspektiven. Fink, München, 1979, S. 201
37) H. Stuppner: Anankastische Aspekte im Werk A. Weberns, in: Musik-Konzepte Sonderband A. Webern I, S. 116/117
38) ebda. S. 117/118

Diskussion Sonntag:

D.: Ich muß in einem Punkt Dissens ankündigen, was die Bewertung Weberns durch Adorno betrifft. Sie haben gesagt, Adorno bezichtige Webern des Verstummens. Ich möchte klarstellen, daß diese Art der Negativität, also das Traumatische und das Verstummen nicht als ein negatives Werturteil zu sehen ist, sondern als dialektische Negativität. Das heißt: Adorno meint hier nicht eine Negativität in bezug auf ästhetische Schätzung, also jene, die die Kunst Weberns betrifft, sondern er meint die Gebrochenheit oder die Negativität dieses Werkes, insofern sie mit dem Erkenntnischarakter von Kunst zu tun hat.

Sonntag: Ich habe die Beurteilung Adornos über dieses Verstummen als ein Stillegen der Zeit im Zusammenhang gesehen mit seiner These der Dynamisierung, also im Zusammenhang mit seiner Beurteilung atonaler Musik überhaupt. Da, wo für Adorno ein kontinuierlicher (gemeint ist damit ein dynamischer) Ablauf der Musik, wie etwa in Beethovens Sinfonien, nicht stattfindet, da wird Musik für Adorno eben "atonal".

D. I: Aber dieser Vorwurf, wenn er überhaupt einer ist, ist nicht der eines bloß Negativen. Denn das moderne Kunstwerk, so schreibt ja Adorno in der "Ästhetischen Theorie", habe zwar in sich die Tendenz zum Verstummen, aber gerade darin liege sein Wahrheitsgehalt.

D. II: Adorno macht mich in der Schärfe seiner Kritik an Webern hellhöriger für das, was in Weberns Musik tatsächlich geschieht. Aber so mache ich dann meine eigenen Erfahrungen mit Webern, die anders sind als bei Adorno. Denn ich habe nie das registrieren können, was als Verstummen bezeichnet wird. Ich erinnere mich sehr deutlich an eine Situation während der Darmstädter Ferienkurse 1958: Bruno Maderna leitete am letzten Abend ein Konzertprogramm, das ganz Webern gewidmet war. Bei den Proben dazu sagte Maderna: "Vergeßt bitte alles, was da ist an Reihen und Reihenkonstellationen, wir machen jetzt Musik." Dieses Musikmachen (auch im folgenden Konzert) war nicht etwa ein Drüberhinweghuschen über Webern, es tauchte vielmehr tief in das ein, was Webern komponiert hatte. Das war für mich ein Schlüsselerlebnis. Nichts von Verstummen! Webern klang für mich angesichts der neuesten Produktionen aus dem Jahre 1958 so einfach wie Schubert, verlor nichts an Dynamismus.

Heute ist vielleicht für Webern eine neue, andere Möglichkeit des Verständnisses erwachsen, für eine Musik, die zur Meditation einlädt. Ja sogar zu einer mystischen Meditation, in der alle Zeit zusammenfließt und in einem "Nu" verharrt, in einer Als-Ob--Ewigkeit. Diese Art meditativer Zuwendung zu den kristallinen Dreitongebilden Weberns könnte seine Musik dem Hörer besser aufschließen, so daß all die Schwierigkeiten, die Adorno mit Webern hatte, für mich in diesem Augenblick gegenstandslos werden.

D. III: Das ist dann aber nicht so sehr ein Problem der Webernschen Musik als eines seiner Rezeptionsweise, das heißt, wir müßten nicht bei Webern ansetzen, sondern bei uns selber.

D. IV: In dem Moment, in dem eine Interpretation Webernscher Werke auf der genauen Analyse der Konstruktion fußt (so meine Erfahrung), schlagen die Stücke in der Hörerfahrung um und erklingen eben nicht konstruiert, sondern sie haben einen großen Gehalt an Affekten und Emotionen, weil plötzlich Konstruktion und Affektgehalt zusammenfallen.

D. V: Immerhin meint Adorno, daß Webern der Versöhnung von Ausdruck und Konstruktion sogar näher gekommen sei als Berg. Und das will doch etwas heißen. Denn genau diese Versöhnung, also die Vermittlung von Ausdruck und Konstruktion, aber auch von Natur und Realität, ist ja eines der zentralen Motive in der "Dialektik der Aufklärung". Sie ist für Adorno die höchste Stufe von

musikalischer Komposition, die überhaupt erreicht werden kann. Das gilt allerdings mehr für die früheren Werke Weberns.

D. II: Noch einmal zur "stillstehenden Zeit": Ich meine, man soll das Wort "Ewigkeit" nicht mißverstehen. ich sagte vorhin, meditative oder mystische Versenkung führe in Vollendung nur zu einer Als-Ob-Ewigkeit. Denn Ewigkeit können wir uns real gar nicht denken. Wir wissen nicht, was Ewigkeit ist; wir denken sie nur so, als ob die Zeit stehen bliebe. Aber auch diese Aussage ist wiederum etwas Undenkbares. Wir sind ohnmächtig gegenüber dieser Vorstellung. Nur uneigentlich könnte man das Wort "Ewigkeit" hier gleichsetzen mit dem "Stillstehen der Zeit", so wie es Adorno sagte.