

Anton Sergl

DODEKAPHONIE DER TONALITÄT

Zur nachgelassenen Publikation der theoretischen Schriften von Filip Gerškovič¹
Ein Kapitel der russischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts

1. Traditionen – Schulen – Meister

Als Arnold Schönberg seinem Mitstreiter Joseph Rufer im Sommer 1921 das letztendlich ausgearbeitete Konzept der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen der Halbtonleiter vorstellte, bewertete er seine Leistung mit dem berühmt gewordenen Satz: "Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist".² Dieser Ausspruch ist von progressiven Adepten der Schönbergschule als ein dialektischer und als didaktischer gedeutet worden; nach dem 2. Weltkrieg wäre es seinen Interpreten aber vielfach am liebsten gewesen, man hätte ihn ausschließlich als nicht-so-gemeint bezeichnen können.³ Rächte sich doch die institutionalisierte *deutsche* Musik an den Protagonisten ihrer Vorherrschaft damit, daß die Leiter der Kompositionsklassen an der Berliner Musikhochschule, Prof. Franz Schreker und Prof. Arnold Schönberg, 1933 ihres Amtes enthoben wurden. Schönberg nahm den Nachtzug nach Paris, wo er zum jüdischen Glauben zurückkonvertierte. Seine Eltern hatten den 1874 in der Wiener Josephstadt Geborenen angesichts des grassierenden Antisemitismus schon früh taufen lassen. Er hatte sich emphatisch zur deutschen Tradition bekannt, der er sich so demonstrativ bemächtigte, weil die Gefahr bestand, daß er als Fremder sofort wieder aus ihr ausgestoßen werden würde.⁴

Tatsächlich ist Schönbergs berühmter Satz jedoch wesentlich weniger metaphorisch zu verstehen, als vielmehr selbst bedeutungshaft in seiner eigenen Tradition. Er bezieht sich auf den Sieg Glucks über die Italiener (Piccini) im Reformopernstreit des späten Ancien Régime. Er bezieht sich auch auf Richard Wagners Projekt einer deutschen Kunst, die sich dem romanischen, vor allem französischen Einfluß zu verweigern sucht, wie dies Hans Sachs Schlußansprache auch politisch konsequent fordert. Es ist eine Aufforderung in die Logen der deutschen Fürsten. Nachdem es Wagner nicht gelungen war, die Herrschaft an der Grand Opéra ganz an sich zu reißen, verdammt er seine französischen Kollegen in toto.⁵ Vor allem bezieht sich Schönbergs Satz aber auf die nationalmusikalischen

Traditionen in der österreichischen Musik der Jahrhundertwende. Schönberg empfand sich als Vertreter der Wiener deutschen Musiktradition, deren letzte Kapazitäten mit Bruckner und Mahler dahingegangen waren. Diese deutsche Musiktradition befand sich im Wien der Jahrhundertwende in der Auseinandersetzung mit den vielen anderen österreichischen Musikschulen – der ungarischen, tschechischen, polnischen, rumänischen, sogar einer zionistisch-„östjüdischen“ usw. Schönbergs Gegner waren jene Nationalschulen, die allemal bessere Musik komponierten als die deutschen Akademiker (in Wien etwa Julius Bittner oder Franz Schmidt). Die Programme von Schönbergs Konzerten, vor allem auch des „Vereins für musikalische Privataufführungen“, zeigen deutlich Schönbergs ambivalentes Verhältnis zu seinen Gegnern wie Janáček oder Bartók, die selbst während der zehner und zwanziger Jahren mehr oder minder fanatische Nationalisten waren. Sie waren in den meisten Fällen natürlich nicht Schönbergs persönliche, sondern seine national-kulturellen Antagonisten. Man verstand sich als Vertreter konkurrierender Entwicklungen und als schöpferisch ebenbürtig,⁶ wobei man aber etwa auf den olympischen Festen der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) mit demselben vorherrschftlichen Anspruch auftrat. Schönberg hatte sein Zwölftonsystem gegen Ende des Ersten Weltkriegs und in den unmittelbar darauffolgenden Jahren ersonnen. Dessen neue Ordnung diente auch als Kompensation für das auseinandergefallene Habsburgerreich der vielen Völker unter dem einen Kaiser, dem Schönberg Zeit seines Lebens nachtrauerte. Wenn sich also Schönberg 1921 seinem Schüler Joseph Rufer gegenüber so äußerte, dann versuchte er sich angesichts des rein deutsch gewordenen Restösterreich einer letzten nationalen Tradition zu versichern.

Die Schönberg-Schule (und hier ist die Rede vom breitest möglichen Verständnis dieses Begriffs) verstand sich also keinesfalls internationalistisch. Schönberg duldete als oberster aller Lehrer zwar verschiedene politische und weltanschauliche Ansichten, nicht jedoch ihre Adaption aufs musikalische Material. So verschiedene Begabungen unter seinen nichtdeutschen oder „internationalistischen“ Schülern wie D. Skalkottas oder H. Eisler haben darunter auch bis zur Schreibhemmung gelitten. Zwar wurden schöpferische Größen wie Bartók neidlos anerkannt (und etwa auch von Webern oder Steuermann im Konzert interpretiert), doch im Unterricht waren sie de facto verboten. Schönberg, der in seinem eigenen Jugendwerk Dvořák besonders nahegestanden hatte, sich dann aber unter Brahms und Mahlers Einfluß aller Dvořákismen zu schämen begann, zwang seine Schüler, ihre nationalmusikalischen Neigungen und Traditionen zu verleugnen.

Filip Herscovici/Philip Herschkowitz oder in russischer Schreibung Filip Gerškovič wurde 1906 in Iaşi in der unteren Bukowina (die schon zu Rumänien gehörte) geboren. Er lernte am dortigen Konservatorium das klassische Handwerk und die von G. Enescus Stil beherrschte nationale Handschrift. Von seinen Lehrern wurde er 1927 nach Wien weiterempfohlen, doch entschied er sich bald

gegen die Musikakademie unter Franz Schmidt und trat 1929 zum Privatstudium bei Alban Berg an. Er wurde nach und nach zu einem Intimus Bergs und erstellte nach Bergs Tod auch die Editionsunterlagen für dessen nachgelassene Werke. Während dieser Zeit setzte Gerškovič sein Studium bei Anton Webern sogar vertiefend fort. Anfang des zweiten Weltkriegs emigrierte Gerškovič über sein Heimatland in die Sowjetunion, wo er zum bedeutenden Vermittler der Errungenschaften der Zweiten Wiener Schule wurde.

Nach Sergej Radlovs berühmter und umstrittener "Wozzeck"-Inszenierung von 1927 am Leningrader Marijinskij-Theater war die Rezeption der Kunst der Wiener musikalischen Moderne in der UdSSR bald wieder abgebrochen (worden).⁷ So wurde die vor allem theoretische Vermittlungstätigkeit von Gerškovič zu einer Grundlagenarbeit, die für eine ganze Generation von Musikern entscheidende Impulse vermittelt hat. Komponisten wie Edison Denisov, Sofia Gubaidulina u.v.a. haben immer wieder darauf hingewiesen.⁸ Vor allem in den späten fünfziger Jahren bis zur Mitte der siebziger Jahre vermittelte einzig Gerškovič authentisch jenes Handwerk der dodekaphonischen und seriellen Moderne, auf das die junge Generation während der Tauwetterperiode gestoßen war: durch Schallplatten aus dem Westen, durch Besuche bei den Festivals in Warschau und Prag, vor allem aber durch das Erscheinen von Lizenz-Editionen der Noten und Partituren aus dem Hause der Universal-Edition, was im Ostblock nach dem österreichischen Staatsvertrag von 1955 möglich geworden war. Gerškovič ersetzte ganz allein Darmstädter Ferienkurse und Meisterstudien bei Scherchen und Leibowitz. In seiner Lehre stand er auf schwierigem Terrain: Er unterrichtete einen zweifellos elitären Stil, der dem zur offiziellen Lehrmeinung avancierten "Internationalismus" als schon wieder zu internationalistisch erschien. Einer "sowjetischen" nationalmusikalischen Richtung galt die Dodekaphonie höchstens als Ausdruck einer Musiksprache der jüdischen und deutschen Minderheiten. Gleichzeitig bemühte er sich selbst um eine Verschmelzung von Dodekaphonie und Tonalität. Er teilte die Überzeugung vieler Musiker, die sich von der Theorie der Dodekaphonie zu Überlegungen herausgefordert fühlten, daß die Tonalität eine physikalische Konstante und anthropologische Kondition, und daher in konstruktivem Sinne unhintergebar sei. Gerškovič sieht aber die Bedingungen der Tonalität nicht in einer dominanten Harmonik (und deren obligater Melodik), die aus Permutationen von Leitern erzeugt wird, sondern in der aus dem Quintenzirkel (Tonika mit Subdominante und Dominante) abgeleiteten Stufenharmonik, die eine größere Form gliedert und dadurch faßbar macht. Wenn die Dodekaphonie vereinbar war mit den harmonikalen und formalen Gesetzmäßigkeiten einer deutschen Musiktradition, dann muß es auch möglich sein, sie mit anderen nationalen Musiktraditionen zu verschmelzen. Vor allem die slavischen und kaukasischen nationalmusikalischen Traditionen (die wesentlich weniger abhängig sind von der substituierten Volksmusik als etwa die ungarische oder rumänische) mit ihrer Vorliebe

für neoklassische Formen und ihrem speziellen Verständnis von modaler Tonalität, haben Gerškovičs Anschauungen beeinflusst. Ihm gelang, zumindest theoretisch, eine Art Quadratur des Zirkels, oder so etwas wie eine Synthese von Webern mit Šostakovič.

Unterrichten heißt für Gerškovič, überaus streng in der Tradition seiner Lehrer zu verweilen, um jede Verwechslung des Pfads der Tradition auszuschließen. Jeder Schritt, der aus solcher Tradition hinausführt, wird ohne Ironie kritisiert. Folgende Anekdote berichtet er nicht ohne sich mit Webern zu identifizieren.

Недавно был в Москве директор венского музыкального издательства "Универсал Едитион". Он, смеясь, рассказал мне, что в его доме, в 1942 году, когда у него были гости, речь зашла о композиторе Шейле. При этом присутствовавший Веберн, со всей своей страстностью и той наивной агрессивностью, которая его характеризовала, сказал: "Да Шейл находится *вне нашей традиции!*" Слова "*наша традиция*", которыми Веберн хотел превратить Вайля в ничто, относились к традиции великих немецких мастеров: Бах, Бетховен, Моцарт, Вагнер, Брамс и Малер, по линии которых вполне осознанно цитировались Веберн, Берг и их учитель Шенберг. (329; inkonsequente Schreibung des Namens Weill entspricht der Vorlage; A.S.)

Lernen heißt, sich in der gewählten Tradition zurechtzufinden, deren Problematik zu erkennen und diese im eigenen Werk einer angebrachten Lösung zuzuführen. Die deutsche Tradition Weberns ist hier eine musiktypologische Standortbestimmung. Weill wird hier (sowie das Gerškovič versteht) von Webern nicht verurteilt, weil er ein Jude ist und ergo jüdische Musik schreibt (obwohl Webern 1942 solche Entgleisungen zuzutragen wären),⁹ sondern weil er den Anschluß an die monolineare Tradition, die eben nur über Schönberg führt, verweigert. Schönbergs Traditionstheorie ist elitär, aber eben deshalb auch didaktisch vermittelbar und nicht nur als nationale Erbmasse durch die Herkunft verbürgt. Der Versuch, eine Ästhetik zu beschreiben, beschreibt sich selbst durch ein Scheitern anderer ästhetischer Traditionen. Tradition wird zu einer Folge von Rätselaufgaben, die die Materialgeschichte stellt. Immer gibt es einen ersten und entscheidenden Rätsellöser, der mit seiner Lösung das Problem für das nächste Entwicklungsdynamische Rätsel stellt. So löst Beethoven das Mozartsche Formproblem, stellt aber das der Materialverarbeitung; das wiederum wird durch Brahms Technik der entwickelnden Variation gelöst usf.

Insofern er diese deutsche Tradition in der Sowjetunion weiterentwickelte, doch beileibe nicht sowjetisiert lehrte, ist es nicht verwunderlich, daß Gerškovič mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Immer wieder wurde Gerškovič wegen der Ästhetik, die er lehrte, Opfer von Reglementierungen und Versetzungen. Eine aus

der Sicherheit ihrer historisch notwendigen Herrschaft gewonnene Gleichgültigkeit der Vetreter der dominanten nationalmusikalischen Schulen im Komponistenverband bewahrte Gerškovič groteskerweise vor dem Allerschlimmsten. Ein erster gedruckter Artikel ("Tonal'nye istoki šenbergskoj dodekafonii") erschien erst 1973 in den *Trudy po znakovym sistemam*, Heft 6.¹⁰ Diesem folgten zu Lebzeiten lediglich zwei weitere Publikationen. Nach erneuten Schwierigkeiten in der späten Brežnevzeit, nahm der über achzigjährige Gerškovič noch 1987 eine Einladung der Alban-Berg-Stiftung wahr und verbrachte seine letzten Lebensjahre in Wien, wo er sogar wieder deutsch zu schreiben begann. Dort starb er 1989. Aus dem umfangreichen Nachlaß an unpublizierten Aufsätzen, Vorlesungsnotizen, Skripten und privaten Aufzeichnungen ist nun ein repräsentativer Sammelband erschienen, dessen vielfaches Zuspätkommen eine historisch wägende, aus heutiger Sicht kritische und nicht nur einfach würdigende Betrachtung verlangt.

2. Zwei Schüler – Th. W. Adorno und F. Gerškovič

Es ist interessant, daß die beiden bedeutendsten Schüler Alban Bergs, Theodor Wiesengrund Adorno und eben Filip Gerškovič, beide nicht eigentlich Komponisten wurden, sondern Musiktheoretiker. Dabei haben beide durchaus originell komponiert.¹¹ Schon ein erster Blick auf das Werk von Gerškovič zeigt, daß, Adorno nicht mehr als Einzelphänomen betrachtet werden darf – so singulär seine Position auch war. Das betrifft natürlich in erster Linie Adornos Anspruch, der autorisierte Überwacher und damit der eigentliche Interpret des Interpretationsbedürfnisses von Bergs Werk zu sein, das für Adorno auch Paradigma für die moderne Kunst, ja die Kunst schlechthin war. Adorno fühlte sich nicht nur als bedeutendster Interpret der Werke Bergs, sondern auch des Kunstwerks überhaupt. Er schildert sich in seiner Bergmonographie als der einzige, der Bergs Verständnis des Hörens, des "Tons"¹² auch verstanden habe. Berg erscheint als unbewußt-vorbewußter Schöpfer dessen, was vom Analytiker Adorno erst aus ihm ans Licht gefördert werde. Berg ist das kindhafte Genie, das sich darüber grämt, daß seine Musik den Applaus eines größeren Publikum erweckt hat, obwohl die seiner Meinung nach einzig gute Musik (diejenige Schönbergs) niemanden begeistert. Berg rebelliert unbewußt gegen die Wert-Konventionen des Hörens, die Adornos Theorie denn auch neu entwarf.

Daß ein Werk, selbst konzipiert wie Wozzecks Geschichte auf dem Feld; eines, das vor Bergs eigenem Maßstab bestand, einem offiziellen Publikum gefallen sollte, war ihm unverständlich und dünkte ihm ein Argument gegen die Oper. So reagierte er durchaus. Seine Konzilianz hat keine Sekunde lang mit dem Bestehenden paktiert; plötzlich konnte der Abgeschiedene allen trügerischen Frieden sprengen. Aus der Wiener Aufführung von Mahlers Achter Symphonie unter Anton Webern wurden wir beinahe als Ruhestörer verjagt. Begeisterung und

Interpretation rissen Berg so hin, daß er von beidem laut zu reden begann, als werde nur für uns gespielt.¹³

Gerškovič erinnert sich an einen ganz anderen, bewußt ängstlich-analytischen Hörer, der nichts mehr fürchtet, als sich selbst in der Musik zu versäumen. Das schlimmste wäre, den extrem empfindlichen Freund Webern beim Dirigat zu stören. Der Adept Adorno, der sich selbst in Wir-Form mit Berg identifiziert, erscheint im Hintergrund des Konzerthauses als gesichtslos gewordener, verdrängter Freund.

Впервые Альбана Берга я увидел в Большом зале Концерт-хауса. Я сидел в первом из рядов, расположенных с левой стороны зала. Альбан Берг сидел в третьем ряду, который тогда был последним. Он был не один. Его сопровождали Эрвин Штейн и еще один человек, черты лица которого бесследно исчезли из моей памяти. [...]

Я помню один вечер, когда в большом зале Musikverein'a Веберн дирижировал 7. Симфонию Малера. [...] Берг] сидел в течение всего исполнения неподвижно, повернув голову вправо. На следующий день, восторженно улыбаясь, он сказал мне: "Как прекрасна была вчера Симфония Малера под управлением Веберна!.." (337, 340)

Adorno und Gerškovič kultivierten aus der Tradition des weit unterschätzten Denkers Schönberg heraus das, was Nabokov "Strong Opinions" genannt hat. In dieser Schule kann es nur eine dominante Ästhetik geben, und sobald zwei Interpreten zusammentreffen, muß es zu einer richtigen, autoritativen Entscheidung kommen. Der Vater Schönberg hatte sich für die auf das historische Gewordene transzendierende *Lösung* in der Schule der Dissonanz entschieden, die die einfache Auflösung unter Strafe gestellt hatte. Die autoritäre Lösung war nicht wirklich gefährdet, solange Schönberg selbst noch lebte, und selbst Adorno, der etwa Berg wegen seiner Abhängigkeit von seiner Meinung nach zweitrangigen Schönberg kritisierte, scheiterte mit seinem Versuch, Thomas Manns Roman-*kunst* als interpretative Waffe im Kampf gegen Schönberg zu verwenden. Dr. Faustus erwies sich als denkerisch zu stumpf und darüberhinaus von Mann als viel zu polyphon angelegt,¹⁴ um der Idee der Dodekaphonie auch nur zu nahe zukommen. Wenn Adorno später sogar herablassend behauptet hat, die Dodekaphonie sei, wie der Logizismus, nichts als ein Gesellschaftsspiel für Wiens jüdisches Großbürgertum,¹⁵ so hat er sich damit intellektuell und menschlich selbst desavouiert. Was Adorno und Gerškovič letztlich eint, ist ihr Versuch, ab den fünfziger Jahren den Schönbergschen deutschen Traditionalismus fortzusetzen: Das wichtigste an der Dodekaphonie ist ihre Überwindung durch die geistige Bewältigung ihrer Vaterfiguren. Bei Adorno wie bei Gerš scheint die

Lösung der Problematik als eine primär formale angesehen worden zu sein. Adorno glaubt, schon Berg habe die Lösung vorweggenommen, als er seinen *Wozzeck* durch "geschlossene Formen" substrukturierte. In der Weiterentwicklung der geschlossenen Form liegt auch für Gerškovič das Geheimnis. Vor allem die klassische Sonate und die Formvorgaben Beethovens liefern ein Traditionsmaterial, das vom Zwölftondenken aufs Neue aktualisiert wird. Gerškovič sieht als wichtigste Aufgabe des modernen Formdenkens nicht eine Weiterentwicklung des Prinzips der entwickelnden Variation, wie das der dodekaphonische Schönberg versucht und Webern in kristalliner Perfektion durchgeführt hat. Vielmehr sieht Gerškovič in der Dodekaphonie eine Möglichkeit, das als ethische Verzichtleistung gemeinte, aber technisch kurzzeitige Wiederholungsverbot, das mit der Atonalität korreliert war, zu unterlaufen.

Für Adorno wie für Gerškovič steht die Tradition in einem Verteidigungsverhältnis gegen verführerische, jedoch falsche konkurrierende Schulen, die durch einen scheinbaren Fortschritt den eigentlichen Fortschritt der richtigen Tradition lähmen. Berühmt geworden sind Adornos Ausfälle in seiner *Philosophie der neuen Musik* gegen Jazz oder Britten, Elgar und Sibelius,¹⁶ die er in einem Kapitel unter der Überschrift "Falsches musikalisches Bewußtsein" mit der Hegelschen Begriffskeule der "falschen Unendlichkeit" entlarvt.¹⁷ Die Gleichung ist erstaunlich einfach, und nicht deswegen schon aus der empirischen Welt geschafft, weil die Musikgeschichte über solche Fehlurteile hinweggegangen ist: Einfachheit sei gleich Dürftigkeit. Adorno entlarvt natürlich vor allem Stravinskij, dem er jegliche persönliche musikalische Entwicklung abspricht, indem er behauptet, der frühe "Infantilismus" und der spätere "Neoklassizismus" unterscheiden sich nur hinsichtlich der literarischen Vorlagen, nicht aber musikalisch (einmal abgesehen davon, daß die späten Stücke durchgehend irgendwie noch schlechter seien als die frühen).¹⁸ Den musikalischen Neoklassizismus begreift Adorno als einen falschen Klassizismus. In Wirklichkeit sei er die Fortschreibung schlechter Musik des 19. Jahrhunderts und der grotesk gewordenen Effekte des überlebten romantischen Stils.

Mit der fortschreitenden Differenzierung der musikalischen Mittel um des Ausdrucks willen, war stets die Steigerung des «Effekts» verbunden; Wagner ist nicht nur derjenige, der Seelenregungen zu manipulieren wußte, indem er ihnen die eindringlichsten technischen Korrelate fand, sondern auch zugleich der Erbe Meyerbeers, der showman der Oper. Bei Strawinsky schließlich verselbstständigen sich die schon bei Strauss überwiegenden Effekte. Sie zielen nicht mehr auf den Reiz, sondern das «Machen» an sich wird gleichsam in abstracto vorgeführt und genossen, ohne ästhetischen Zweck wie ein *Salto mortale*.¹⁹

Die spezifisch unromantische, präsubjektive Beschaffenheit des je mobilisierten Vergangenen entscheidet nicht mehr, sondern nur, daß

es überhaupt vergangen und daß es konventionell genug ist, wäre es selbst ein konventionalisiertes Subjektives. Wahllose Sympathie flirrt mit jener Verdinglichung, bindet sich keineswegs an die imago undynamischer Ordnung. Weber, Tschaikowsky, das Ballett-Vokabular des neunzehnten Jahrhunderts finden Gnade vor den gestrengen Ohren; selbst der Ausdruck darf passieren, wenn es nur kein Ausdruck mehr sondern dessen Totenmaske ist. Die letzte Perversität ist universale Nekrophilie, und sie läßt sich bald nicht mehr von dem normalen unterscheiden, an dem sie sich betätigt [...]²⁰

Strauss, Weber und Čajkovskij werden herbeizitiert, an anderer Stelle auch noch Händel und Prokof'ev, um Stravinskij bloßzustellen.²¹ Adornos Strenge geht dabei weit über diejenige Schönbergs selbst hinaus, der Strauss immer bewundert hat²² und nach eigener Aussage glücklich gewesen wäre, wenn man ihn für eine Art Čajkovskij gehalten hätte. Schönbergs unmittelbare Einstellung gegenüber Stravinskij war allerdings wechselhaft und problematisch. Trotzdem finden sich nirgends Äußerungen von der Drastik dessen, was man jenseits der Polemik als Adornos Argument begreifen kann. Daß Adornos Verdacht gegen Stravinskij aber mehr ist als nur eine Art von haßvoll gegen das Objekt gewandter Verfolgungswahn, beweist die Ansicht von Gerškovič. Er sieht in Stravinskij, nachdem dieser sich von seinem frühen russischen Stil gelöst habe, einen teuflischen Imitator der wahren Klassik, was mangels wirklichen Talents zur zynischen Fratze gerinne. Diese allerdings hat ihren berechtigten Anspruch, keinesfalls ist sie ein geschickt kalkulierter Effekt um seiner selbst willen. Der Fälschung mißlingt nur die Form; die Form aber dominiert das klassische Kunstwerk. Der Begriff der wahren Klassik, als solcher wie bei Adorno außer in seiner umfassenden axiologischen Positivität völlig unzureichend definiert, wird wie von Thomas Manns Naphta (alias G. Lukács) im *Zauberberg* verteidigt.

Значение Стравинского и Прокофьева в том, что они сделали мощное усилие, чтобы вернуть русское искусство на путь Пушкина. К сожалению, они не поняли, что мировое значение Пушкина – в пушкинской форме (т. е. в том, что пушкинское произведение – не паровоз, в котором 98 процентов тепла вылетает в трубу). Пушкин – классик. Прокофьев и даже Стравинский – циничные романтики. Это Листы, творчество которых состоит не из симфонических поэм и обработок вердиевских мелодий, а из произведений, в которые вошло вскадчину и то и другое.

Талант, даже когда он граничит с гениальностью, становится сорняком по отношению к самому себе, если он заблаговременно не закаляется в огне культуры. Это сделал Пикассо. Стравинский же по-настоящему подумал об этом, и то не с нужного конца, лишь после смерти Веберна. (325)

Bei Gerškovič also sind es Franz Liszt²³ und an anderer Stelle Felix Mendelssohn-Bartholdy (332), später wieder Richard Strauss und Händel (339), die als prototypische Vorläufer des Kitsches der "falschen Unendlichkeit" dingfest gemacht werden. Auch hier stellt sich die Frage, warum Schönberg, wenn er etwa Händel tatsächlich als "kič-kompozitor" (339) verstanden hat, sich eines seiner Concerti grossi als "Konzert für Streichquartett und Orchester" anverwandelte? Die Namen, die Gerškovič und Adorno nennen, sind verschieden und doch austauschbar. Es hätten im übrigen fast alle bekannten Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts sein können, so streng greifen die "strong opinions". Gerškovič und Adorno ähneln sich aber erstaunlich darin, daß sie eine Ästhetik zum ausschließlichen und dogmatisch objektiven Geschmacks-System erhoben, die im deutschen Traditionalismus der Neuen Wiener Schule nur eine selbstgewählte war. Wenn Schönberg den "Verein für musikalische Privataufführungen" leitete, um alle Strömungen der Musik vorzustellen, so verteidigte er deren Autonomie, indem er Mißfallens- und Beifallskundgebungen grundsätzlich untersagte. Dieses Lust-Verbot aber entzündete in den zum Schweigen verurteilten Theoretiker-Söhnen erst recht den Willen, die ganz und gar gereinigte Lehre dem interesse- (und somit subjekt-)losen Spiel der Väter zu entwinden. Sie definierten den Raum für ihre kritisch denkende Persönlichkeit, indem sie auch 98 Prozent der Bandbreite der Väter noch für Irrwege erklärten. Den Verdacht der geradezu sektiererischen Striktheit und Gesichts- und Hörfeldverengung versuchten beide in einfach zu durchblickender Geste ("Angriff ist besser als Verteidigung") auf die Väter zu lenken. Und in beiden Fällen ist es zufällig der gleiche Vorwurf, nur bezieht er sich auf verschiedene Schulen.

Gerškovič:

Но в то время как Стравинский и Прокофьев сделали недостаточно серьезные попытки вернуться к Пушкину, в Германии успешно произошел, напротив, процесс *достоевскизации* музыки, причем именно путем формы. (325)

Adorno:

Hier vielleicht [in der Identifikation der "imago" mit der Masse] ist das meist als Kennmarke mißbrauchte Russische bei Strawinsky aufzusuchen [... Dort] fällt der Künstler nicht mit dem lyrischen Subjekt zusammen.²⁴ Die Kategorie des Subjekts war im wesentlich vorbürgerlichen Rußland nicht ebenso fest gefügt wie in den westlichen Ländern. Das Fremdartige zumal Dostojewskys rührt von der Nichtidentität des Ichs mit sich selbst her: keiner der Brüder Karamasoff ist ein «Charakter». Der spätbürgerlich Strawinsky verfügt über solche Präsubjektivität, um den Zerfall des Subjekts am Ende zu legitimieren.²⁵

Gerškovič Position scheint hier doch sehr viel origineller als Adornos in jedem Satz unhaltbare Mischung von Vorurteilen. Trotzdem ist das Argumentationsziel

der Verdachtsablenkung bei beiden dasselbe. Und es geschieht im Dienst derselben, heute schwer zu akzeptierenden Idee, daß die radikale Reduktion von Einfall und Form in den musikalischen Werken der Wiener Schule fortgesetzt werden müßte durch eine theoretische Konzentration und Reduktion des theoretischen Inhalts des Ästhetischen überhaupt. Wenn ein 13taktiges Stück von Webern in jedem Sinne ein großartiges Stück war, so mußten schlichtweg alle anderen Takte fast aller anderen Komponisten deshalb verdammt werden. Wenn sich die Komponisten des Schönbergschreies Wiederholungen versagten, so mußten alle Wiederholungen aus allen Stücken aller Zeiten verdammt werden usf. Schönberg als Theoretiker hätte solche Konsequenzen nie in Kauf genommen; er mußte es aber erleben, daß seine Exegeten wesentlich strengere Konsequenzen zogen, worauf er ihnen in allen seinen Büchern immer entschieden erwiderte. Das besondere an Gerškovič und Adorno ist nun, daß sie dieser Erwiderung nicht nur keinen Glauben schenken, sondern für einen Fehler Schönbergs erklären und sich damit aus dem Rang von Restituenten und Überlieferern einer Lehre in den der messianischen Retter einer gnostisch verdunkelten Fehllehre erheben. Das Dunkel wird ästhetisch-theoretisch transformiert in eine erhellende Heilslehre, die die Aufklärung von uneinsichtiger Aufklärung zu sein beansprucht.

3. Schönbergs Erbe: Entwickelnde Variation versus Sonantensatz

Schönberg war auf den Gedanken der Dodekaphonie ja in erster Linie deshalb verfallen, um wieder längere Stücke schreiben zu können: große Formen. Da für ihn die Kunst nach einem Aphorismus, der oft auch Karl Kraus zugeschrieben wird, nicht vom Können, sondern vom Müssen kam,²⁶ so war der musikalische Einfall, der Gedanke, der musikalischen Arbeit weit überlegen. Die atonale Musik tendierte deshalb dazu, zur reinen Exposition des authentischen Einfalls zu werden. Stücke wie Schönbergs Geniestreich "Erwartung" von 1909 mit 25 bis 30 Minuten Spieldauer verlangten, da sie keine einzige thematische und funktional harmonische Wiederholung oder auch nur Zentrierung zuließen, einen rauschhaften, quasi irren Entstehungs- und Rezeptionszustand, der nur eine Idee entfalten und erfassen konnte, die sich in höchster Komplexität über 25 Minuten spannt. Mehr und mehr entstanden deshalb im Schönbergschreies ausschließlich Miniaturen von Miniaturen, die ihre jeder Ironie bare Idee der unfreiwilligen Komik der Kürze preisgaben (Schönbergs Klavierstücke op. 19, "Pierrot lunaire" op. 21, seine kleinen nachgelassenen Orchesterstücke, Bergs Altenberglieder und Klarinettenstücke, Weberns Violinstücke op. 7, die Orchesterstücke op. 10 und am extremsten die Cellostücke op. 11). Wie sollte man erreichen, eine solche unwiederholbare Idee in längerem Fluß zu halten? Das ununterbrochene Ablaufen einer einmal gewählten Reihe erlaubt nun eigentlich alles als Idee miteinander zu verknüpfen, ohne etwas wiederholen zu müssen. Die Reihe, die quasi unterbe-

wußt immer wieder gleich abfolgt, garantiert einen Zusammenhalt, der selbst Form schafft.

Daß dies eine Illusion war, lehrt ein Blick auf Schönbergs zwölftöniges Schaffen. Neben den "großen Formen", die wirklich nur dodekaphon getragen wurden wie in "Moses und Aron", entstanden Werke, die klassische und sogar barocke Formen mit Zwölfton*themen*, die in tradierter Weise als Melodien funktionieren, nachkomponierten.²⁷ In seinen wichtigsten Arbeiten geht Gerškovič deshalb zwei entscheidende Schritte weiter:

1. Zu untersuchen ist die Verbindung, in der Tonalität und Dodekaphonie grundsätzlich stehen. Dafür wendet sich Gerškovič, vor allem in einer Analyse des ersten Satzes von Schönbergs Klaviersuite op. 25 (214 – 244), der Frage zu, auf welche Weise eine Abhängigkeit besteht zwischen der Wiederholung der Reihe und der von ihr eigentlich unabhängigen Form. Wie Adorno so ist auch Gerškovič der Praktik Schönbergs, die Reihe auch als melodisches Material für eine Variation zu exponieren (etwa in den Orchestervariationen oder im 4. Streichquartett) nicht eigentlich feindlich gesinnt. Doch versucht Gerškovič das, was die Serialisten in den fünfziger Jahren als Mangel erfuhren (nämlich, daß man so deutlich hört: aha jetzt sind die ersten zwölf Töne vorüber, dann werden wohl die nächsten zwölf kommen!), selbst wieder zur (Perioden-)Form erzeugenden Tugend zu machen.

2. Damit verbindet sich These, daß Schönbergs Idee der entwickelnden Variation wieder auf die Sonatendurchführung Beethovens zurückverweist. Die Reihentechnik kann für Gerškovič nur verwandt werden als struktureller Ersatz einer tonikal Basis, von der weg eine Durchführung aus der Bedingtheit des Motivmaterials gewonnen wird. Insofern wäre nicht Schönberg ein "Brahms mit falschen Noten", sondern eher "Brahms ein Schönberg mit für seine Formen noch nicht genügenden Ausdrucks- und Notationskompetenz".

Überblickt man die Entstehungsgeschichte der Analysen von Gerškovič, so ist der Ausgangspunkt aller Überlegungen, die in obengenannte Thesen münden, das Schaffen Schönbergs, bisweilen auch die Radikalisierung von dessen Ansatz durch Webern. Leider enthält der Band keine der frühen Analysen Schönberg-scher Werke, wie etwa die des Violinkonzerts, auf die Gerškovič immer wieder im- und explizit Bezug nimmt. Schönberg ist derjenige, der in seiner "Harmonielehre" von 1911 auf den fundamentalen Zusammenhang von Form und Harmonik aufmerksam gemacht hat, welcher als schöpferische Verknüpfungsleistung der Wiener Klassik erkannt wird. Schönberg wird gegen den Vorwurf in Schutz genommen, er sei nur Theoretiker gewesen (158). Wagner schuf eine umfassende, explizite, aber ausschließlich selbstbezügliche diktatorische Theorie; Bachs Kompositionen zeigen den impliziten Theoretiker. Schönberg macht in verdeutlichender Verknüpfung den Theoretiker in den anderen großen Komponisten erst sicht- und hörbar, vor allem für die Analyse Beethovens (75). Schönbergs theoretisches

Handwerk erlaubt es, Beethovens bewußten Umgang mit theoretischen Problemen zu analysieren und seine Lösungen zu erkennen. Ohne bewußte Fragestellung läßt sich auch die genialische Antwort nicht beschreiben.²⁸

Schönberg hoffte, das Form-Harmonik Problem aber nicht nur theoretisch, sondern auch kompositionspraktisch, durch die Erfindung der Dodekaphonie auf einer qualitativ ganz neuen Stufe in den Griff bekommen zu haben. Die zugrundegelegte Reihe erlaubt durch die ihr inhärenten Intervallverhältnisse bestimmte harmonische Kombinationen, sowohl generell, als auch in ihrer statistischen Häufigkeit. Die Reihe erlaubt ein sich Lösen von den harmonischen Bedingtheiten der Form, etwa dem Tonika-, Dominante- und Subdominanteschema des Sonatensatzes samt den davon abhängigen Modulationen und Tonartverhältnissen. Nun weist Gerškovič aber zurecht darauf hin, daß die Reihe nach Schönbergs Postulat selbst nicht nur in den vier Grundformen (Grundreihe, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung) verwandt werden kann, sondern diese vier Grundformen auch auf jede Stufe der Leiter transponiert werden können. Entweder man verwendet nun diese Transpositionen an jeder Stelle gleichberechtigt und in gleicher statistisch-axiologischer Abmischung, wie das der späte Webern versucht hat, oder es entstehen, durch bevorzugte Transpositionsstufen metaharmonische Stufen-Hierarchien; metaphorisch ausgedrückt. Es entstehen Korrelationen zwischen der Grundreihe und ihren Transpositionen, die selbst wiederum das Verhältnis von Tonika, Dominante und Subdominante nachspielen. Die Melodie entfaltet ihren Ton aus egal welcher Leiter oder Reihe; Bedingung ist nur, daß die zugrundeliegende Leiter oder Reihe bevorzugt auf einer Tonikastufe (Grundstufe) und damit abwechselnd bzw. diese Grundstufe als Zentrum definierend – ausweichend auf eine Dominant- und Subdominantstufe – abgewickelt wird.

Таким образом, по существу, мелодия есть развертывание звука (тоники!) по определенному программированию. (322)

Gerškovič demonstriert das an einer der einfachsten und frühesten Zwölftonkompositionen Schönbergs, dem ersten Satz der Suite für Klavier op. 25, zeigt aber daran nur auf, wie entscheidend die formmotivierenden Elemente der Tonalität der Wiener Klassik auch die Musik des Zwölftonkomponisten Schönberg von allem Anfang an prägen. Insofern ist es dann auch kein Wunder, wenn Schönberg später versucht hat, aus der Reihe heraus selbst regelrecht über Passagen in reine Tonarten zurückzufinden, ohne die Reihengesetzlichkeit dafür verletzen zu müssen. So stehen weite Passagen der "Ode to Napoleon Buonaparte" op. 41 in Bezug zu Es-Dur. Berg hat für seine "Weinaria", die "Lulu" und das "Violinkonzert" Zwölftonreihen zusammengestellt, die nur modulatorisch verschobene Kadenzformeln von jeweils vier Dreiklängen bilden. Die berückend tonalen Wirkungen der Musik der "Lulu", die die gesamte Kombinatorik von subtil abgemischten Reizklängen ausschöpft, verdanken sich einer nur ganz leicht

verrückten, (oder um es mit Freud zu sagen) verschobenen Kadenz-Harmonik, die Berg immer durch formal geschlossene, absolute Subgliederungen noch gleichsam musikhistorisch intertextuell zu verdeutlichen verstand. Webern dagegen wählte Reihen, die nicht nur alle zwölf Töne enthielten, sondern auch alle möglichen Intervallabstände zwischen diesen. Wenn die Reihe schon auf jede Stufe transponiert werden konnte, so waren es nur die Intervalle, die das jeweils spezifische, phänomeno-logische Gesicht einer Komposition prägten. Infolgedessen gerieten Weberns späte Werke zu algebraischen Intervall-Rechnungen, zu Kanons über Kanons von Kanons, die eine Alltonalität der Gleichzeitigkeit – den Kristall – zu züchten versuchte.²⁹

Gerškovič stellt nun heraus, das sowohl Weberns als auch Bergs Umgang mit der Dodekaphonie extreme Randbereiche der Möglichkeiten des Systems, nicht aber seine eigentliche Funktionalität in den Mittelpunkt der Bemühung stellte. Soweit geht er wiederum konform mit Adorno und den Darmstädter Theoretikern, die daraus allerdings ableiteten, daß die Zwölftontechnik nur in ihren extremen Ausformungen praktikabel sei. Adorno plädierte für Berg,³⁰ Boulez für Webern;³¹ eine dritte Anschauung darüber konnte nicht geduldet werden, worüber die inzwischen auch von der Forschung aufgearbeitete Auseinandersetzung zwischen den Darmstädtern und Adorno einerseits und Ernst Křenek andererseits Auskunft gibt. Diese eigentliche Möglichkeit scheint Schönberg für Gerškovič zumindest angedeutet, aber dann doch nicht wirklich umgesetzt zu haben. Er plädiert dafür, die Sonate (oder äquivalente, also ihr homonyme Formen, worauf noch zurückzukommen sein wird) in dodekaphonischer Art zu komponieren. Dabei fungiert die Reihe auf ihrer Grundstufe als Motivkomplex, der das erste Thema/die erste (Themen-)Gruppe ersetzt; entsprechend folgt dann die zweite Gruppe, gewonnen durch Transposition der Reihe auf eine Dominant-Stufe usw. Die Reihe verhilft Schönberg zu einer neuen, einer formalen Bewußtheit von Diatonik.

Три периода шенбергова творчества – такие же, как у любого другого великого мастера музыкального искусства. Третий период – это период *возвращения к покинутой было тонике*. От атональности к додекафонии – дорога от генерализации процесса бродячести к новой диатонике. (320)

So verhilft die Reihe der Komposition nicht nur zu einem unterbewußten formalen Zusammenhalt, sondern auch zu einer vorbewußten Orientierung auf der Formoberfläche, dem Aufriß des Werks, welcher damit nicht weiter vom Innenleben des Ästhetischen abgetrennt ist. Dabei werden Begriffe der Freudschen Psychoanalyse nicht nur metaphorisch, sondern strukturell analog auf die musikalische Analyse übertragen. Das Reihenkunstwerk wird durch die Modifikationen des analytischen Rezipientenzugangs, den es natürlich steuert, zugänglich.

Уже много лет известно следующее: три закона сновидения, раскрытые Фрейдом – сгущение (*Verdichtung*), обращение (*Umkehrung*) и смещение (*Verschiebung*), – полностью совпадают с тремя законами музыкальной полифонии. "*Umkehrung*" (обращение) – так называется в музыке; "*Verdichtung*" (сгущение) – соответствует полифоническому явлению, называемому по-немецки "*Engführung*", а по-русски – итальянским словом "*стретта*"; что же касается "*Verschiebung*" (смещения), оно представляет собой сердцевину полифонии: *имитацию*. (320)

Die Parallelisierung Freuds mit Schönberg bietet sich ja bereits rein biographisch an. Mit der "Erwartung" op. 17 hat Schönberg schließlich zum erstenmal einen Angsttraum in Selbstanalyse zu Papier gebracht, worauf oftmals hingewiesen worden ist. Trotzdem ist Gerškovičs Bemerkung eine redliche Radikalisierung dieser Position eines beschreibenden Positivismus. Die wesentlichen Katalysations- und Permutationstechniken der Dodekaphonie werden als substantiell analog zu solchen der Psychoanalyse präsentiert. Der Umkehrschluß auf die Schule des Komponisten fällt dabei leicht: Polyphones Komponieren arbeitet auf der Ebene von Permutationen des Vorbewußten! Wozu also der didaktische Antrieb der Schönbergsschule, das komplexe Lehrgebäude einer umfassenden musikalischen Wissenschaft, in der letztlich dem Begabten alles lehrbar wird, wozu die mathematisch-analytische Durchdringung von Komposition der Vergangenheit – wenn es letztlich nur als Spiegel des eigenen Vorbewußten dient und als Lehr-objekt im komplex in sich verkreuzendem Umgang mit diesem? Adorno etwa hat diesen Status des Kunstwerks und vor allem der Polyphonie im musikalischen Kunstwerk nie hinnehmen wollen und deswegen konsequent für eine Autonomie des Jenseits-der-Analyse argumentiert. In seiner Freudkritik schlägt sich Adorno unter bewußter Kalkulation der Konsequenzen recht eigentlich auf die Seite Heideggers.³² Bei durch Gerškovič geschärfter, erneuter Lektüre wird deutlich, wiesehr auch Adorno von der Parallelisierung des musikalischen und des psychoanalytischen Begriffs von "Transposition", "Umkehrung" und "Verschiebung/Verdichtung" ausgeht. Interessant ist auch, daß Gerškovič den Begriff der "Verschiebung" nicht in jenem zeitlich verzögernden Sinne versteht, der ja für Freud so wichtig gewesen ist. Das Kunstwerk der Schönbergsschule kennt keine Verzögerungen, keine aufschiebenden, vorgeschalteten Floskeln oder Füllsel. Wenn sich das motivische Material jederzeit diachron und synchron in Durchführung befindet, so erscheint es auch immer rechtzeitig. Die vollständige Kononizität des Zwölftonkunstwerks bildet ein synchrones und diachrones magisches Quadrat, das keine "Fugen" mehr besitzt.

Das Vorwort von L. Gofman lobt Gerškovič als den autorisierten Fortsetzer der Tradition der Wiener Schule.³³ Er habe festgehalten, was vor allem Schönberg und Webern über die Form gelehrt, aber nicht selbst in Aufzeichnungen

herausgegeben hätten. Als Beweis dafür werden Analysen von Weberns Kantate "Das Augenlicht" op. 26 und Schönbergs Violinkonzert op. 36 herangezogen, die leider im Band nicht mitabgedruckt sind (siehe das Schriftenverzeichnis 6). Hier muß nun Schönberg gegen das Vorwort, das ihn unanalysiert als autorisierenden Garanten der "celostnost" und "edinstvennost" von Gerškovič herbeizitiert, in Schutz genommen werden. Dem, was Gerškovič in seinen Formanalysen der Klassiker lehrt und als allgemeingültige, immerwährende Gesetze einer Ästhetik postuliert, hätten Schönberg und Webern aufs entschiedenste widersprochen. Es ist außerdem nicht wahr, daß sich Schönberg, wie im Vorwort behauptet, kaum ernstzunehmend über Formprobleme geäußert hat (ebenfalls 6). Seine Schriften sind vielmehr voll von solchen Äußerungen, und die Dodekaphonie ist in erster Linie ein Versuch, das Formproblem zu bewältigen.

Hinsichtlich der Harmonik, ja überhaupt des Klanges lassen sich Schönbergs und Weberns atonale und zwölftönige Werke schlichtweg nicht unterscheiden. Selbst wer weiß, daß etwa einige der Klavierstücke op. 23 zwölftönig gearbeitet sind und andere nicht, wird nicht auf die Idee kommen, daß gerade das fünfte Stück streng zwölftönig gearbeitet ist. Selbst wenn der späte Schönberg einige (mindere) Werke komponiert hat, die an den Themendualismus des Sonatensatzes gemahnen, wie in op. 33b oder im ersten Satz des Violinkonzerts op. 36, so entwickelt er sein Themenmaterial doch immer aus einer Motivkeimzelle, und die Reprise ist eigentlich von der Durchführung nicht zu unterscheiden. Die "Hauptmelodie" der Exposition des Violinkonzerts kennt nur eine wirkliche Reprise, und zwar kurz vor der Coda des dritten Satzes, wo sie wie das Kopfsatzthema in einer Brucknersinfonie noch einmal erinnert wird. Die tonalen Stufenbeziehungen, von denen her Gerškovič den Sonatensatz zurecht begreift, spielen in Schönbergs Musik schon in seiner frühen tonalen Phase keine Rolle (so im 1. Streichquartett op. 7 oder der Kammersinfonie op. 9) – sie sind Elemente der harmonikal durchführenden Erweiterung und Anreicherung des thematisch-horizontalen Materials, nicht Formfunktionen einer erneuten Konzentration und Komprimierung im Rahmen der Reprise. Auch das einzige sonatensatzähnliche Gebilde in Weberns zwölftöniger Musik, der erste Satz des Streichquartetts op. 28 darf nur zwischen Anführungszeichen, als ein solcher gelten. Webern zitiert in diesem Werk eine Gattungstradition und leistet sich ausnahmsweise auch einen formalen Neoklassizismus, der freilich von Gerškovičs strenger Vorstellung des Gebrauchs der Reihe und der aus ihr gewonnen Motivik im Sonatensatz weit entfernt ist. Berg schließlich hat nicht einen einzigen Sonatensatz geschrieben, obwohl auch die kleinsten Szenen seiner Opern nach vorgegebenen Formen absoluter Musik strengstens ausgeführt sind. Allenfalls das Ländler-Allegretto des Violinkonzerts enthält eine Reprise. Allerdings fehlen ein zweites Thema und im strengen Sinn die Durchführung des Ländlermotivs.³⁴ Zwischen der Formidee der zweiten Wiener Schule, der transformierenden Klangspannung in der atonalen Phase vor

dem ersten Weltkrieg und dem darauf entwickelten und zentral gesetzten Gedanken einer Form der entwickelnden Variation und Gerškovičs meta-neoklassischer Idee des totalen dodekaphonischen Sonatensatzes besteht überhaupt keine Verbindung.³⁵

4. Mahler – Richtiges und falsches Zitat: die doppelte Exposition

Schönbergs Beziehung zu Mahler war durchaus gespalten. Das Verhältnis ist oft als Musterbeispiel für den Gemeinplatz vom jüdischen Selbsthaß interpretiert worden. Trotz der plausiblen biographischen Erklärungen gibt es auch fachliche Gründe für Schönbergs Schwierigkeiten mit Mahlers Musik. Noch Mahlers vierte Sinfonie hat Schönberg vor seinen Freunden lächerlich gemacht. Erst ab 1902 kam es zu einer Annäherung und schließlich auch zur persönlichen Bekanntschaft.³⁶ Mahlers Spätwerk schließlich wurde dann von der gesamten Schönbergsschule mit leidenschaftlicher Aufmerksamkeit verfolgt. Schönbergs Nachruf auf Mahler gliedert eine Hagiographie. Viele der bedeutenden Mahlerinterpreten (wie Klemperer, Webern, Mengelberg, Scherchen, Barbirolli, Stockovsky) kamen später aus Schönbergs Schule, bzw. pflegten auch Schönbergs Werk. Andererseits kann durchaus objektiv festgehalten werden, daß Mahlers Selbstverständnis von der Interpretation durch Schönberg erheblich differierte. Man könnte vielleicht von zwei Mahlers sprechen und dieses Verständnis mit den Namen zweier Interpreten metonymisch verbinden: dem von Bruno Walter und dem von Otto Klemperer. Walter war der autorisierte Schüler Mahlers, der das symphonische Werk als authentische, existentiell ernsthafte Auseinandersetzung mit den letzten Dingen in der Musik verstand. So hat Walter auch nur den Schönberg der "Verklärten Nacht" und der "Gurrelieder" dirigiert. Walter sah die Fortsetzung Mahlers (durchaus in seinem selbstquälerischen Zweckpessimismus entsprechender Konsequenz) im Antisemitismus von Hans Pfitzner, der seinem Idol die Götterdämmerung bereitete.

Klemperer interpretierte Mahler auf der Grundlage nicht von dessen, sondern von Schönbergs Verständnis: als Collage von Stereotypen, Zitaten usw. einer ausgedienten Musiksprache, die zum grotesk-satirischen Totentanz des Kitsches montiert wurden. Deshalb mied Klemperer die sechste Sinfonie (sie war ihm zu ernst gemeint). Die achte verstand er allenfalls als Apotheose einer Reinigung des Kitsches durch die Religion. Nun hat Klemperers Interpretationsansatz sich lange Zeit in der Kritik ganz durchgesetzt.³⁷ Seltenen Interpreten in der Tradition Bruno Walters wie Leonard Bernstein, die darauf insistieren, daß sie den puren Kitsch und schlechten Geschmack als Manier naiv herausstreichen, wird von dieser schlichtweg nicht geglaubt.³⁸ Mahler erscheint als Komponist, der das ihm innewohnende Potential an Schöpferkraft sublimierend in die Groß-Artigkeit seiner Sinfonie-Naturen verdrängte, zumindest nicht selbst einzugestehen sich

getraute. Das paßt durchaus zu Mahlers zwanghaft gehemmter und doch auch wieder sadistischer Persönlichkeit.

Gerškovič hat sich Mahlers Werk erst in den sechziger Jahren zugewandt, als es im Westen wie in der Sowjetunion wiederentdeckt wurde. Gerškovič steht dabei vor der schwierigen Aufgabe die Persönlichkeit Mahlers für seine Zwecke zu beanspruchen. Der bei Gerškovič nie beim Namen genannte Dmitrij Šostakovič knüpft in seiner Sinfonik ja ebenfalls und mit geradezu insistierender Ausschließlichkeit an Mahler an³⁹. Insofern ist Gerškovičs Versuch Mahler zu analysieren nicht nur, wie in Adornos Monographie, Versuch einer essayistischen Restitution des Schönbergischen analytischen Zugriffs, sondern befindet sich in produktiver Auseinandersetzung mit Šostakovičs Ästhetik, die als Mahler-Kommentar empfunden wird. Die folgende Bemerkung könnte auch aus Šostakovičs Volkov-Memoiren stammen, wo Mahlers Kunst als Vorbild einer grausam grotesken Selbstverstellung des von der Wahrheit im totalitären System gequälten Individuums gepriesen wird.

Малер – это первый композитор, который употребил звуки в иносказательном смысле. Этим самым он первый в области музыки вышел [...] из космического Корабля. Мелодическая вульгарность Малера – тот же трос, который мы видели по телевизору у Леонова. Благодаря подвигу Малера Шенберг мог попасть на Луну. В музыке нет звуков в себе. (324)

Gerškovič beschäftigt sich in seinen Analysen Mahlers nur mit dessen Frühwerk; jenem Frühwerk, dem gegenüber Schönberg immer skeptisch blieb. In Mahlers frühen Kompositionen muß die Groteske nicht zutage gefördert werden, vielmehr handelt es sich per definitionem um Grotesken; ihr Verstehens-Hintergrund bleibt abgesichert durch die graus-krause Wunderhornwelt. Gerade an dieses Frühwerk aber stößt Gerškovič mit seiner formalen Analyse. Im Gegensatz zu Adorno, der den grotesken und phantastischen Mahler als ingeniösen Sturm- und Drangkünstler zu akzeptieren gewillt ist, und ihn deshalb gegen den Formkünstler Bruckner ("Selchterschüler") aufzuwerten trachtet,⁴⁰ will Gerškovič hinter Mahlers A-Akademismus ein übergeordnetes formales Konzept entdecken. Gerškovič bezeichnet Mahlers Sinfoniesätze als "Konzerte für Orchester". Dieser Begriff versteht sich nicht im Sinne der gleichnamigen Werke von Hindemith, Bartók oder Kodaly, die programmatisch an ein vorklassisches Concertare-Modell anknüpfen wollen. Gerškovič behauptet vielmehr, die Sonatensätze in Mahlers Sinfonien seien nicht im Sinne eines klassischen Sinfoniesonatensatzes, sondern eines Instrumentalkonzertsonatensatzes gebaut. Tatsächlich hat sich ja gerade Beethoven bei seinen Instrumentalkonzerten formale Freiheiten erlaubt, die über die Erweiterung der Themengruppen in den Ideal-Formen des 3 Klavierkonzerts und des Violinkonzerts hinausgehen bis zur Auflösung der

Konzertform im 5. Klavierkonzert und zu ihrer wahrhaft revolutionären Übersteigerung in der Fantasie für Klavier, Chor und Orchester.⁴¹ Wichtigster Unterschied zwischen der Sonatenform im Konzert- und im Sinfoniesatz ist die erweiterte Wiederholung der Exposition im Falle des Konzertsatensatzes und der Einschub der Kadenz zwischen Reprise und Coda. In der Konzertform wird auch durch den Antagonismus zwischen Soloinstrument und Orchester der thematische Dualismus der Sonatenform noch einmal aufgegriffen, freilich nicht in Parallelführung, sondern in komplexer Verzahnung. Mahlers Satzkonstruktionen greifen diese ineinanderwirkenden Dualismen wieder auf, ohne jedoch dafür einen Solisten zu benötigen (178). Gerškovič demonstriert seine Vorstellung leider nur sehr fragmentarisch jeweils am ersten Satz der ersten und der dritten Sinfonie.

Gemeinhin gelten Mahlers Expositionen als im Verhältnis zum Gesamtausmaß des Satzes besonders kurz. Im Falle der dritten Sinfonie dauert der erste Satz an die fünfundvierzig Minuten, die Exposition aber kaum mehr als zehn. Schon Adorno ist aber aufgefallen, daß die Herleitung Mahlerschen Komponierens allein aus dem exponierten Material ein Trugschluß ist, mit dem sich die Mahlersche Arbeit nur schwer erklären läßt. Adorno nimmt deshalb die Metapher vom Roman zur Hilfe. Es geht ihm darum nachzuweisen, wie gerade Mahler die Begrenzungen klassizistischer Formideale überwunden habe und damit, trotz seinem unleugbaren Tonalität- und Gattungskonservativismus zum wahren Avantgardisten, der für Adornos Fortschrittsglauben Bedingung großen Künstlertums war, avancieren konnte. Wie aber Mahler seine "himmlischen Längen" in Bewegung hält, darauf wußte auch Adorno keine Antwort. Auch ein Roman, um in seiner Metapher zu verweilen, sosehr er die Begrenzungen aristotelischer Einheiten verlassen kann, existiert nicht nur durch seine Dauer; irgendetwas wird entfaltet, passiert schon auch und wird verknüpft. Darauf weiß Adorno nur Rat bei der utopisch "imago"-inierten Zukunft, die in Mahler für ihn als Rechtfertigung der Soziologie vorweggenommen wird.

Der epische Symphonietypus aber kostet die Zeit aus, überläßt sich ihr, möchte die physikalisch meßbare zur lebendigen Dauer konkretisieren. Dauer selbst ist in ihr die imago von Sinn; vielleicht aus Gegenwehr dagegen, daß Dauer in der Produktionsweise des späten Industrialismus und den diesem angepaßten Bewußtseinsformeln kassiert zu werden beginnt.⁴²

Daß diese Erklärung die Nichtsoziologen unter den Romanlesern schwerlich befriedigen kann, war auch Adorno bewußt. Gerškovičs These ist nun, daß die kurze *erste* Exposition durch eine dialektisch erweiterte *zweite* Exposition gefolgt wird, wie im Sonatensatz des klassischen Instrumentalkonzerts. Die eigentliche Durchführung setzt damit im ersten Satz der dritten Sinfonie erst an wesentlich späterer Stelle, ja fast schon in der Mitte des Satzes ein. Tatsächlich kann Gerško-

vič gerade an diesem Beispiel des riesigsten Mahlersatzes überzeugende Beispiele für seine These finden (182ff). Mahler wird also hier zu einem Fortsetzer der Tradition der klassischen Sonate, das er nicht wie im (etwa von Adorno vertretenen) traditionellen Verständnis hinter sich zu lassen, sondern vielmehr entscheidend neu zu beleben trachtete. Dies scheint umso plausibler, da Mahlers ungeheure Formanstrengung auf die Sinfonie bisher außer durch biographistisches Double-Bind kaum plausibel zu erklären war. Warum denn schrieb dieser Mensch, der sein Leben gesamt-kunstwerklich der Oper verschrieben hatte, in seinen Sommerferien Sinfonien, ausschließlich Sinfonien und nie etwas anderes, einmal ganz abgesehen von einer Oper? Nicht so überzeugend wie im Fall der Dritten gelingt Gerškovič der Nachweis seiner These im Fall der ersten Sinfonie. Hier muß er die thematischen Einheiten geradezu in Webernsche Minipartikel aufteilen, um seine These von der doppelt verdoppelten Exposition durchzuhalten. Darüber hinaus ist der Gewinn für den formal sehr übersichtlichen Satz sehr groß. Das entscheidende Problem, daß Mahler die Gestalt einer langsamen Einleitung (nach dem Vorbild der 4. Sinfonie von Beethoven) und der ersten Themengruppe miteinander verschmilzt, kann damit nicht befriedigend geklärt werden. Andererseits stellt diese Tatsache eigentlich auch kein entscheidendes Problem für die Rezeption des Satzes dar; sie ist rein wirkungsästhetisch konzipiert und dient vor allem zum Aufbau des großartigen Durchbruchs nach der eingeschobenen Wiederholung des langsamen Anfangsteils vor der Coda des Satzes. Gerškovič müßte diesen dann als Kadenz erklären. Interessant sind dagegen Gerškovičs Beispiele einer Überkreuzung von thematischem Material im Rahmen der Exposition, die noch als selbst unausgearbeitete Motive miteinander in scheinpolyphone Verknüpfungen eingeführt werden, auch unter Miteinbeziehung der Überleitungsformeln, die als harmonische Begleitstimmen umfunktionierte werden. Daß solches in der sogenannten "langsamen Einleitung" der ersten Sinfonie aber bereits mehrfach geschieht, ist Gerškovič ein Argument, daß die Abgrenzung von Einleitung und Exposition eine scheinhafte und formal nicht sinnvolle sei. Obwohl es nicht Aufgabe dieses Artikels sein kann, fachliche Einzelheiten zu besprechen, so ist doch in Anbetracht der ungeheuren Popularität von Mahlers erster Sinfonie die Erwägung Gerškovičs auch für den Nichtexperten⁴³ von Belang.

Нельзя считать неверной эту мысль лишь потому, что самый яркий мотив темы находится во втором предложении в самом его начале, а в первом предложении, — на конце: очень часто и в обычных периодах, то есть без пересекающихся предложений, порядок мотивов не одинаковый в обоих предложениях. За правильность этой мысли говорит и то, что "вступительные" 4 тт. повторяются по окончании главной темы, то есть они появляются в качестве "вступления" к повторению главной темы (связующего). Дело в том, что повторение этих

тактов как вступительных тактов – немыслимо. Оно возможно лишь в качестве начала главной темы в первый раз и начала же связующего во второй раз. (181f)

Die Art und Weise, expositionelle Perioden durchweg als Konzeptionen von musikalischen Ideen, sozusagen als Reihenbildungen in nuce, zu betrachten, scheint durchaus nicht neu; überraschend ist auch nicht unbedingt, daß Gerškovič sie am Beispiel Mahlers demonstriert. Immer wieder wurde und wird behauptet, daß Schönbergs Theorie eine solche Analyse selbst nicht- oder vor-zwölftöniger Musik zulasse. Die Beispiele dafür halten sich aber für gewöhnlich an eine reine Analyse des thematischen Materials unter völliger Vernachlässigung der weiteren Parameter und auch der formalen Konsequenzen der (Schönbergischen) Harmonielehre.⁴⁴ Der bereits oben erwähnte Aufsatz "Dodekafonija i tonal'nost" (214 – 246) von 1972 zieht gerade aus der Mahleranalyse die letztlich entscheidenden Argumente. Wichtig ist es für Gerškovič nicht zu zeigen, daß einzelne Passagen einer Zwölftonkomposition wie Schönbergs "Klaviersuite" op. 25. sich nach d-moll zu wenden scheinen (214), oder daß der "neoklassizistische" Gebrauch der Suitenform gerade für ein Zwölftonstück analogisierende Konsequenzen (rondoartige Wiederholungen auf anderen "Stufen" usw.) herausfordert. Dies ist oft, meist mit herablassendem Unterton, bemerkt worden. Vielmehr zeigt Gerškovič, wie Schönberg diese verschiedenen Elemente tonaler (Tonarten, Transposition auf andere Stufen, gattungsinhärente Wiederholungsmuster) und dodekaphoner (die Reihe und ihre Permutationen) Gliederung nicht in analogiam benutzt – und sie dazu verwendet, einander überkreuzende Komplexe zu entwerfen. Dieser Dualismus erst ermöglicht die erweiterte und dialektisch verdoppelte Exposition (siehe den Skizzenentwurf 232), die damit nicht mehr mit dem aus der Reihe gewonnenen thematischen Gedanken zusammenfällt, sondern jenseits der "Suite", die sie nur abbildet, paradox in neuer Weise klassische Sonatensätze formt. Die Suite als rhythmisch formende Struktur legt Gerškovič dabei als geradezu aleatorischen Eingriff in die formal komplex ineinander verschobenen Segmente aus; die Rhythmik spielt bereits in der "Klaviersuite" mit jener für den späten Schönberg so bezeichnenden Technik des Zählens, in ihrer jenseits des Tanzhaften angesiedelten Komplexität spielt sie nur auf das klassische Konzert an und ihre Tonrepetitionen sind gleichzeitig Intertextualität zu dessen Accompatatoachteln (bzw. Sechzehnteln) wie in kleinsten Einheiten ausgezählte Segmente des Prinzips der Nichtadäquatheit von expositionellen Perioden. Weder ergeben sie nämlich Zwölfeinheiten, wie dies für die Tonhöhenreihe notwendig wäre, noch viertaktige Melodieperioden wie im tonalen Suitenstil; die Rhythmik zählt sich unabhängig von den Abgrenzungen der Tonhöhenexpositionen hinüber – jedoch nicht in ein eigenes Reihenmodell (wie bei Webers "Konzert" op. 24, dem Vorbild der Seriellen), sondern als Zähler und Nenner kürzender Widerspruch zwischen den

konzertierenden Antagonisten, die durch sie bruchlos ineinander verschoben werden.

5. Beethoven – "одинаковый уровень гармонии и формы"

Значение Бетховена не принадлежит прошлому. Оно растёт и будет расти, ибо наука нашего времени дала то новое и бурно развивающееся содержание понятию *формы*, которое, оно лишь, способно дать нам возможность масштабного контакта с Бетховеном во всем его масштабе. (314)

Im musikalischen Weltbild von F. Gerškovič nimmt das Schaffen Beethovens den obersten Rang des formal und harmonisch ebenso wenig zu Übertreffenden wie Hintergehbaren ein. Mehr als die Hälfte aller theoretischen Arbeiten Gerškovičs ist Werken Beethovens gewidmet. Dies hat mehrere Gründe:

- Den Hintergrund einer Generation, für die Beethoven durchweg, unabhängig von jedweden ideologischen Unterschieden, das Ideal von Musik vorstellte und praktizierte (ein Rang der Ausschließlichkeit, den Beethoven erst in den letzten fünfzehn Jahren, wohl auch wegen der Bemühungen der Orginalklangbewegungen, verlor⁴⁵);

- den Vordergrund einer Klavier- und Kompositionsausbildung, die vom ersten Moment an auf Beethovens Ansprüche hin ausgerichtet war; da ist das transzendente Pathos der Beethovenschen Musik, das nicht nur an der Grenze von Musik, sondern auch an der Grenze von Kunst nicht haltmacht.

- Da ist schließlich untergründig Thomas Manns *Doktor Faustus*, der so deutlich zeigt, daß eigentlich negativ Schönberg gemeint war, wenn positiv von Beethoven die Rede ist, und vice versa. Daß Beethoven den besseren, gar den besten Schönberg komponierte, das hätte auch Schönberg zugestanden. Dahinter steckt überhaupt der gymnasialhumanistische Gemeinplatz von Schillers "Nänie", daß alles Schöne sterben müsse. Trotzdem und gerade deshalb sind Gerškovičs Analysen Meisterleistungen; denn sie zeigen an Beispielen und bis in letzte Einzelheiten das, was sonst immer nur einfach behauptet wird als eine Form von Selbstverständlichkeit, die kaum jemand versteht, von der aber jedermann überzeugt ist. Gerškovič würdigt nicht, er demonstriert die Herkunft und Bedeutung des Begriffs der entwickelnden Variation am Beispiel des Schlußsatz der Eroica. Wichtig daran ist nicht so sehr, daß die Ergebnisse von Gerškovičs Analyse mit so sehr exponierten Mittel doch relativ konventionell ausfallen, sondern daß Gerškovič mutig eine solche Analyse überhaupt vornimmt. Die Angst solchen Themen nicht zu genügen, nicht als originell genug zu erscheinen, führt ja dazu, daß Lehrer derartiges im Rahmen der akademischen Ausbildung nicht mehr behandeln wagen. Ein Informationsdefizit des Schülers und ein bemerkbarer

Mangel an Handwerk des Komponisten entsprachen denn auch der Projektion von Kreativität, die nach dem Zweiten Weltkrieg reussierte.

Автор, боясь неверной интерпретации его пространности, являющейся словоохотливостью лишь в той мере, в которой слово ему нужно, заявляет, что ему известно, насколько его работа лишена простоты. Однако это же означает, что она лишена ясности: существует сложная ясность. И к сложной ясности автор решил прибегнуть при своей робкой попытке объять необъятное. (Он думает, что в музыке, так или иначе, это возможно и, когда речь идет о ее великих мастерах – необходимо. (154, in Anm. 7)

Worin liegt aber nun Beethoven Meisterschaft der Klarheit, wenn sie sich nicht im einfach Technischen erschöpft? Von welcher Verunreinigung, die doch zweifellos vorher eingetreten sein muß, ist sie geklärt oder klärt gar selbst? Beethoven ist die Inkarnation des authentischen Künstlers, der als ideal gesetzter Mittelpunkt (quasi als Nullstelle des gesamten musikalischen Kosmos) eine gemeinte Entsprechung von Gewolltem und Vollbrachtem verbürgt. Instrument dieser Entsprechung ist die Beherrschung, die auch noch als Garant für den Fortschritt überhaupt, den Schelling in diesem Sinne erst Beethoven gehorchend ins Denken eingeführt hatte, zu dienen hat. Die titanische Beherrschung der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts erscheint als durch die Macht der Verhältnisse gerechtfertigtes Schicksal (305f).⁴⁶ Das Ende der Herrschaft Beethovens impliziert gleich das Ende des Klassischen mit (318, 325). Dieser Olympe der wenigen (307) soll aber vom Analytiker letztendlich definiert werden.

Великие мастера (речь идет о самых великих; их очень немного) – это несколько аристократов, которые попали в историю музыки как в кабак. (315)

Viele müssen verdammt werden, um e i n e n derart aufzuwerten. Dieser eine, der aber derart aufgewertet wird, muß alle Gründe und Begründungen liefern können, aufgrund derer alle anderen verurteilt werden können. Das Meisterwerk, das die Verdammung vieler anderer Werke rechtfertigt, ist selbst reiner, reinsten Einfall und schon aus diesem Grunde intermedial und intertextuell. Es kann als Idee und als Wert von einer Kunstgattung in eine andere übersetzt werden, bzw. es übersetzt sich selbst in seine ebenbürtige Parallele.

Произведение искусства [не "Риголетто", "Мастер и Маргарита" или "Jos secund" Joana Barbu, "а также" (!..) 3. симфония Бетховена] есть не выражение, а олицетворение мысли, причем олицетворение лишь ее души. Когда Сауссуре понял разницу между языком и речью, он слегка дотронулся до идей

о бесплотной мысли. О мысли, свободной от своей плоти. О ядре мысли.

Философов губило и губит увлечение *церебральной семантикой*. Вне балагана понятий мысль им недоступна. (310)

Ein letzter interessanter Aspekt liegt in Gerškovičs Vorliebe für Parallelsetzungen von musikalischen und poetischen Verfahren, vor allem dem wortkünstlerischen Verfahren der "Entfaltung" ("razvertyvanie"). Auch hier eröffnen sich wieder vielfältige Parallelen zu Adorno und natürlich zu Schönberg selbst, der sich ja auch als Dichter verstand. Zu den für Schönberg und seine Umgebung kanonischen Autoren gehörten neben den Klassikern und dem bereits erwähnten Karl Kraus vor allem Balzac (*Scraphita*), Strindberg und später Proust. Gerškovič vergleicht nun Proust nicht wie Adorno mit Mahler und dem Lehrer Alban Berg, sondern mit Beethoven! Wie bei Beethoven handle bei Proust allein die Zeit, die der einzige Heros ihrer beider Werke sei (308); entsprechend erklärt es sich, daß die *Figures* bei Proust wie bei Beethoven selbst nicht handeln brauchen. Sie bleiben unter dem Fließen der Zeit erhalten, stemmen sich durch die Durchführungen hindurch gegen ihre Veränderung und gewinnen in der Reprise nur an der Zeit, die sich an ihnen angelagert hat. Sie werden von der Zeit und der Möglichkeit über die Zeit hinweg (dem Ideal der Wieder-[ein-]holung folgend) ihre Identität zu wahren, legitimiert.

То, что так прекрасно в книге Пруста, концентрируется в следующем: *начало книги* происходит *после ее конца*. [*Конец книги происходит перед ее началом*.] [...]

Пруст ищет потерянное время *спереди и сзади*. Тем самым он *материализовал время*. Как Бетховен. Но *иначе* чем Бетховен: Пруст "начинает работать над романом" *после его окончания!* Тем самым между временем и памятью создано новое отношение, то есть раскрыто настоящее – "*материальное!*" – отношение. (308ф)

Die Analyse eröffnet also den Zugang zur einzig wahren Konzentration der Kunst. Dies erinnert an B.A. Zimmermanns Vorstellung der totalen Organisiertheit des Tons im Raum-Zeit-Kontinuum als Kugelgestalt der Zeit, die das Hören und Erfahren in allen Dimensionen endlos umschließt. Wenn Gerškovič von der "Materialisation von Zeit" spricht, so meint er damit eine Organisation des Materials, die fähig ist, den kulturellen, den vielleicht sogar anthropologisch dominanten Zeitbegriff zu hintergehen, ihn zu umkreisen und ihn schließlich als Gefangenen wieder zu verlieren. Denn auch diese wesentliche Erfahrung des Proust-Lesers findet sich doch bei Beethoven wieder: Daß der Kampf der Kunst gegen das Ablaufen der vektoralen Zeit ein Kampf auf Leben und Tod ist, ein heroischer Kampf, den nur die Kunst gewinnen kann, den der Künstler aber immer aufs elendeste verlieren muß.

Diese Erfahrung konzentriert sich sicher seit Proust nirgendwo so eindrucksvoll, wie in jener Partitur, der Gerškovič erst zur Aufführungsreife verhalf; in Alban Bergs "Lulu" heißt es von der Titelheldin am Schluß des zweiten Akts, in der Preishymne der Alwa-Musik: "Mit deinem Bild kannst du es immer noch aufnehmen." Und doch holt sie die Zeit, die nun rückwärts sich selber aufrollt, wieder und immer schneller ein. Am Schluß der Oper wischt sich Lulus Mörder die blutigen Finger an ihrem "Bild" ab: "Nicht einmal ein Handtuch haben die Leute hier." Das Bild von der schönen Körperoberfläche nimmt nun den Inhalt des Körpers, das Blut selber auf: Das ist die grausame Apotheose der intermedialen Form/Inhalt-Theorie, die die gleiche Schönheit in jedes beliebige Gefäß gießen zu können vorgibt. So wie sich das Material in den ersten eineinhalb Akten langsam angelagert hatte, so wird es in den folgenden eineinhalb Akten langsam aber sicher destruiert. Am Schluß verschwindet auch die letzte musikalische Figur, die Monorhythmica des Aktschlusses hinter ihrer Gleichzeitigkeit mit dem Anfang. Alban Bergs "Lulu" und ihre Frage nach dem Übereinander von Zeit und Form auf ihrer höchsten Stufe von Tonalität und Dodekaphonie gleichzeitig, war auch (und noch und wieder) das letzte Thema, das Gerškovič 1988, kurze Zeit vor seinem Tode, beschäftigte.

В этой связи встает вопрос: отказывается ли в "Лулу" форма от своей функции осуществления равновесия, или теперь эта функция будет – *одновременно и как единое целое* – проводиться через все встречающиеся формы? Этот вопрос еще не имеет ответа, и я хочу его найти. (343)

In gewisser Weise war es ein Glück für Gerškovič, der musikalischen und ideologisierten musiktheoretischen Entwicklung in Westeuropa ausweichen zu können. Im Rahmen der Auseinandersetzungen der fünfziger Jahre hätte sich Gerškovič, rückblickend besehen, in einer ausweglosen Situation befunden. Der von ihm beanspruchte Klassikbegriff und die von ihm vertretene Autorität einer Verschmelzung von nationalmusikalischem mit dodekaphonischem musikalischen Denken aufgrund einer gemeinsamen formalen Basis wäre ebenso verlacht worden wie Hindemiths "Ludus tonalis", obwohl, ja gerade weil er seinen Verhöhnern mehr Vorbild war, als sie bis heute zugeben wollen. Die Leistung der Anverwandlung wie das Defizit der Striktheit, die das Denken Gerškovičs prägen, waren dem Verdikt ästhetischer Unzumutbarkeit verfallen, zumindest wenn sich ein Lehrer ihrer befleißigte.⁴⁷ Gerškovič rettete als autorisierter Schüler ein Stück der authentischen Persönlichkeiten Bergs und Weberns durch die Emigration, wenngleich der nichtautorisierte, der sich selbst gleichsam unbewußte Webern des seriellen Denkens auch dort lange Zeit mehr Bedeutung zu haben

schien. Gerškovič verteidigte und erweiterte einen vereinigenden Formbegriff, dem zumindest so etwas wie eine postmoderne Wirksamkeit zuzugestehen ist. Er schuf aber für eine ganze Generation von Komponisten erst die Möglichkeit, auf der Basis einer zeitgenössischen, hinsichtlich der Materialbeherrschung analytischen musikalischen Sprache ihre besondere Rede, ihren Ton zu finden. Dieser wird im Rahmen der jetzt breiter werdenden, nachgeholten Rezeption auch im Westen nicht als ein zurückgebliebenes Epigonentum, sondern als ein im besten Sinne typisches, autonomes Stück russischer Kultur empfunden.

Gerškovičs Werk ist schwierig zu beurteilen. Man muß sich hüten, ihn in den historischen Anführungszeichen eines herablassenden Interesses an einer durch die "Umstände verzögerten" Entwicklung in der UdSSR zu beurteilen. Zwei Aspekte erscheinen mir mehr als historische Relevanz zu beanspruchen. Beide fordern eine eingehende Beschäftigung mit Gerškovič, die nicht nur nach der historischen Leistung, sondern nach deren heutigen Konsequenzen fragt. Insofern ist Gerškovičs Werk eine, besonders für Musikwissenschaftler und Philosophen ausgesprochen unangenehme Entdeckung, die dazu führen müßte, daß zahlreiche Arbeiten umgeschrieben werden sollten oder überhaupt anders geschrieben werden können. Zu hoffen bleibt, daß die Fach- und Sprachbarriere zumindest bei folgenden Ansätzen übersprungen wird:

1. Gerškovičs Theorie vom Tonika/Dominante/Subdominante-Stufenmodell in der Sonate, die auf die Dodekaphonie übertragen wird. Die daraus entstehenden Möglichkeiten einer originellen und einer im kulturellen musikalischen Gedächtnis verankerten Formlehre vermögen heutigen Komponisten Anregungen zu vermitteln, wie es möglich wäre, große Formen absoluter Musik zu schreiben. Nach absoluter Musik, d.h. nach einer Musik, die nicht in vollständiger Abhängigkeit von Texten oder textuellen Gesten sich auf der Höhe der Zeit hält, bestünde doch heute Bedarf: Semantisch völlig überfrachtete Werke, eher die Regel denn die Ausnahme seit den späten sechziger Jahren, kommen ja gar nicht mehr zu ihrer eigenen Musik hinter der Semantik, die ihnen von dieser vor-schwebt. (Die Titel oder Programme solcher Werke propagieren in Mahlers Tradition transzendente Verzweiflung: Vielfach ist hier der Sinn der Un-Form wichtiger, als die angestrebte Darstellung des Un- oder Widersinns von Form.) Diese Musik meint vor allem das, was sie als solche selbst nicht ist, weil sie es voll Selbstmitleid auch nicht zu sein vermag. Die als Verkehrsform scheinbar ausrangierte Dodekaphonie erhält Aspekte, die das heute herrschende funktionsharmonische Desaster des Anything-Goes produktiv zu umgehen vermögen. Ein Blick auf zumindest nicht gescheiterte Werke absoluter Musik der achziger Jahre lehrt, daß der Ansatz von Gerškovič auch im Vorbewußten produktiver Komponisten im Ansatz vorhanden war. Eine Analyse der Werke von Ernst Křenek, Luigi Nono, überraschenderweise vor allem aber von Morton Feldman, der bisher als gänzlich "unanalysier-

bar" gelobt wurde, zeigt, daß Gerškovičs Theorie auch außerhalb ihres unmittelbaren Wirkungsfelds neue, treffende Verständniszugänge eröffnet.

2. Die Persönlichkeit und das Werk Th. W. Adornos, mag man dazu stehen wie auch immer, erscheinen immer deutlicher als Zentralstück eines deutschen Denkens im zwanzigsten Jahrhundert, das seine nur plakativen Vorwände (Heidegger, Benjamin, Anders, gar den Musikphilosophen Bloch) weit hinter sich gelassen hat. Deutlich wird aber auch, daß Adorno nur zu begreifen ist, wenn man seine Musiktheorie, seine musikalische Persönlichkeit nicht als skurriles Steckenpferd des Bildungsbürgers in einem Exkurs zu würdigen weiß. Alles, was Adorno lebenslang dachte und schrieb, steht in Abhängigkeit und bezieht sich deutlich immer wieder nur auf das Eine, *pars pro toto, totum pro parte*: Arnold Schönberg. Der von Schönberg geleistete, ethisch motivierte Verzicht auf die Absicherung von Ästhetik in Gegenständlichkeit und Tonalität steht am Ausgangspunkt von Adornos Suche nach dem integralen Integren. Wer auf der Ingenialität Adornos insistiert, muß offen kontestieren, welch ungeheure Bedeutung Schönberg generell, nicht nur für Adorno, hat. Der Odysseus der Dialektik der Aufklärung ist bei Adorno nicht nur (wie für Horkheimer) der Kolonisator oder lutherische Missionar des 18. und 19. Jahrhunderts und schon gar nicht Leopold Bloom, es ist Arnold Schönberg. Adornos Kontroverse mit Ernst Krěnek, letztlich doch über Schönberg, ließ Adorno zur Formulierung seiner Ethik durchdringen. Die Schriften zur Kunst und zur Existenzphilosophie, handeln sie nicht eigentlich mit Schönberg statt über Kierkegaard oder das *Endspiel* vielmehr über *Moses und Aron*? Die Lektüre der Schriften von Gerškovič macht deutlich, welchen Bedingtheiten das Adornosche Denken seine Kraft verdankt und wie beschränkt Adornos originärer Beitrag dazu ist. Gerškovičs Analysen sind aus derselben Ausgangsposition entwickelt und aus einer parallelen Sicht der Interessen entstanden. Welch einzigartige Möglichkeit, auch Adorno an diesem Maßstab existentiell zu ermessen!

Gerškovič lehrt explizit, und so als wäre dies bereits eine Selbstverständlichkeit, was selten realisiert wird: daß der weißgott nicht bequeme Arnold Schönberg eine der überragenden Gestalten der Moderne ist, deren Bedeutung weit über das engere Feld des Musikalischen hinausreicht. Eine zukünftige Monographie Adornos, die ihrem Objekt analytisch verantwortungsvoll gegenüberstehen will, kann auf die Prüfung der Schriften von Filip Gerškovič nicht verzichten.

A n m e r k u n g e n

- ¹ Filip Gerškovič, *O muzyke. Stat'i, zametki, pis'ma, vospominanija*. Moskva 1991. Izd. "Sovetskij kompozitor", hg. v. L. Gerškovič unter Mitarbeit von L. Gofman und A. Bustin. Im Folgenden beziehen sich Seitenzahlen, als Sigle: (xy) in runden Klammern ohne nähere Angabe, immer auf die Seitenzählung dieser Ausgabe.

Die Ausgabe selbst leistet nur das editorisch unbedingt Notwendige. Das Satzbild und der Druck sind wenig lesefreundlich. Die Edition ist nach einem undurchsichtigen Prinzip in neun Teile geordnet, die (abgesehen vom ersten und vom letzten) weder inhaltlich noch chronologisch in sich und zueinander kongruent sind. Besonders vermißt man Angaben zur Editionspraxis, etwa welche Artikel an sich fragmentarisch sind und welche, in welchem Maße von den Herausgebern gekürzt wurden. Namen- und Sachregister fehlen ebenfalls völlig, so daß es schwerfällt, sich in den bruchstückhaften, aber doch vielfach aufeinander bezogenen Äußerungen zu orientieren. All diese Schwächen lassen sich sicher mit durch den vorhandenen Verlags-Etat erklären. Deshalb bleibt zu hoffen, daß das Buch durch geschickte Distribution in die richtigen Hände gelangt. Eine deutsche Übersetzung wenigstens einiger wichtiger Aufsätze wäre etwa im Rahmen einer Publikation der von H.-K. Metzger und Rainer Riehn herausgegebenen *Musik-Konzepte* wünschenswert und angebracht.

- ² W. Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München 1974, 139.
- ³ So Adorno in seiner *Musiksoziologie* im Abschnitt "Nation", der angestrengt einzig um die Rechtfertigung des Schönbergschen Standpunkts bemüht scheint. Auf eine Erläuterung der nationalmusikalischen Standpunkte läßt sich Adorno auch da gar nicht ein – nicht einmal der Name Verdi fällt! Adorno benutzt die Gegnerschaft, die Schönberg freilich hatte, als Argument für ihn und bezeichnet seine Gegner kurz als die eigentlich nationalistischen und kulturkonservativen. Der Dünkel der Adornoschen Argumentation bezichtigt aber entlarvend auch ihn selbst: "Im Schönbergschen Extrem witterte man ebenso das Ende der Tradition, an die man sich halten wollte, nachdem man sie gar nicht mehr recht glaubte, wie die Erbschaft der verpflichtenden Kompositionsweise des Wiener Klassizismus, des panthematischen Verfahrens, in dem das Potential der Zwölftontechnik lebte. In der Aversion gegen diese Musik waren Alldutsche, anti-Wagnersche Neoklassizisten und die Folkloristen der Agrarländer miteinander einig." Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 14, Frankfurt/M. 1973, 371.
- ⁴ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1978. Schönberg selbst war bereits Anfang der zwanziger Jahre durchaus hellseherisch. Geschult am Pessimismus eines Karl Kraus, prophezeihte er die auch ihn überrollende politische Entwicklung bereits in dem berühmten Brief an Kandinsky vom 4. Mai 1923. Siehe dazu auch Reich, a.a.O., 134 und Jean-Marie Straubs erste

Schönberg-Verfilmung von 1972: Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene.

- 5 Als provokante Reaktion darauf ist ja Nietzsches demonstratives Bekenntnis zu Bizets *Carmen* erst verständlich. Es entlarvt den zynisch Aufbegehrenden als einen beleidigten Wagnerianer, der vom Diskurs seines Meisters vollkommen abhängig bleibt. Nietzsches Philosophie der Macht bleibt letztendlich eine Karrikatur Wagners, welcher ihr alle Stichworte liefert – und Nietzsches Machtlosigkeit bloßstellt.
- 6 Die Programme des Wiener und des Prager Vereins zeigen eine jeweils ausgeglichene Mischung aus drei Stilbereichen: a) Die Musik der Schönbergsschule selbst unter Anknüpfung an Mahler, der in den für Schönberg typischen Kammer-Bearbeitungen vorgestellt wurde. b) Repräsentative Werke der Berühmtheiten der spätromantisch/impressionistischen Schule (Reger, Debussy, Ravel, Strauss, Pfitzner). c) Komponisten der nationalmusikalischen Moderne (Suk, Bartók, Kodály, Mraczek, der junge Hába, Lajtha, Novák, Vomačka, Szymanowski, Réti, Sekles, und natürlich auch der vorneoklassizistische Stravinskij. Dazu aus Rußland auch vieles von Skrjabin und sogar Mussorgskij). Siehe dazu den Katalog *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*. Wien 1974. 76–80, 89ff und den Schönbergs Verein gewidmeten Sonderband der *Musikkonzepte*.
- 7 Eine Ausnahme bildet hier das Gedenkkonzert auf den Tod Alban Bergs, das Herrmann Scherchen am 31. Januar 1936 in Moskau dirigieren konnte. Vgl. H. Scherchen, *...alles hörbar machen*: Briefe eines Dirigenten 1920–1939. Berlin/Ost 1979, 367 und 375.
- 8 Vgl. das Interview mit Edison Denisov in der *Literaturnaja gazeta* vom 6. August 1989, 8. Neuerdings auch die Erwähnungen in der ansonsten wissenschaftlich völlig unhaltbaren Arbeit von T. Čeredničenko, "Novaja muzyka No.6", *Novyj mir*, 1, 1993, 218–232.
- 9 Weberns Verhalten während und nach dem *Anschluß* von 1938 ist von Freunden immer wieder verteidigt worden; Schönbergs rigoroser Ethizismus aber verdammt Webern, weil er sich nicht ausdrücklich von den Nationalsozialisten, und zwar zumindest durch Emigration, distanziert hatte. Einige gerüchteweise hinterbrachte antisemitische Äußerungen Weberns führten zum Abbruch des Briefwechsels zwischen Schönberg und Webern. Gerškovičs Bericht ist deshalb aufschlußreich, weil er der einzige Jude unter Weberns Schülern war: "В течение пяти с половиной лет [с февраля 1934 по сентябрь 1939 (!)], трижды в месяц, Веберн давал мне уроки; уроки, которые всегда продолжались по меньшей мере два часа. И я получал эти уроки бесплатно! Я был беден. Так же беден, как и он. Как Веберн. Который мне бесплатно давал уроки. Мне. Еврею." (347)
- 10 Der Aufsatz erschien mit einer Vorbemerkung Boris Gasparovs (ebd., 341ff), der die Meinung vertritt, Gerškovič habe eine eigene Tonalitätstheorie und

damit Musikphänomenologie schaffen wollen, in Konkurrenz etwa zu Hindemith. Gasparov sieht den Wert von Gerškovičs Arbeiten in deren darstellenden Qualitäten, die ein Schritt auf dem Weg dazu darstellten, ein semiotisch-strukturelles Beschreibungsinstrumentarium für Musik zu schaffen.

- 11 Die von H.-K. Metzger herausgegebenen Kompositionen Adornos zeigen einen der klangsensibelsten Künstler der Schönbergsschule, der der ausufernden Selbstbeschränkung seiner eigenen Theorie selbst das Fürchten lehrt. Gerškovič Kompositionen waren mir bis auf zwei späte, sicher nicht repräsentative Partiturnkopien nicht zugänglich. Diese zeigen glänzend erdachte, allerdings miniaturhaft knapp disponierte Beispiele seiner kompositions-theoretischen Ideen. Es bleibt zu hoffen, daß sich einige begnadete Interpreten aus dem Kreise seiner Schüler (G. Kremer, N. Gutman u.a.) jetzt auch der Kompositionen ihres Lehrers annehmen, die Gerškovič ja aus Bescheidenheit zu Lebzeiten zurückgehalten hat.
- 12 Über das Sprichwort hinaus, daß es der Ton sei, der die Musik mache, ist klanglich verfeinerte Steuerung des Einzeltones bei Berg und Webern zu höchster Vollkommenheit geführt. Berg ersetzte selbst seine Unterschrift durch das *h*, das zweimal crescendoierend durchs ganze Orchester geführt als Zwischenspiel von der zweiten in die dritte Szene des 3. Aktes "Wozzeck" überleitet. Über Webern überlieferte Adorno die Anekdote eines fiktiven Stücks, das nur aus einer ungeheuerlich komplex mit Vortragsbezeichnungen überhäuften ganzen Pause (die Formung eben ihres Tons betreffend) bestand.
- 13 Th.W. Adorno, *Berg, Der Meister des kleinsten Übergangs*. Frankfurt/M. 1977, 20f.
- 14 Siehe M.Bachtin, "Das Problem des Textes in der Linguistik", deutsch in: *Poetica* 22, 3/4, bes. 470, 482–486. Thomas Mann hat sich ja in seiner *Entstehung des Doktor Faustus* (1947) nicht nur zur Mitarbeit Adornos an seiner Musikphilosophie bekannt, sondern auch den beherrschenden Einfluß Dostoevskijs auf gerade diesen Text gebeitet.
- 15 Th.W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., 63 (siehe Anm. 17). Die schwierige Frage, warum Adorno die Ansprüche des neopositivistischen Logizismus und der Sprachphilosophie so trotzig und hartnäckig bekämpft hat, läßt sich hier nicht beantworten. Sowieso scheint Adorno einen Kampf gegen Windmühlen des jüdischen Selbsthaß ausgefochten zu haben; in Fragen der Ethik etwa widersprechen sich Adornos und Schlicks Ansichten kaum. Die Berechtigung der soziologischen Vorgehensweise ist vom sogenannten *Wiener Kreis* (mit der Ausnahme des späteren Popper) nie bestritten worden. Sie muß jedoch im Zusammenhang damit verstanden werden, daß Gestalten wie Carnap oder Schlick keinen näheren Kontakt zum Schönbergkreis, wohl aber zu Křenek unterhielten. Auch Gerškovič faszinierte lebenslang die Nähe von Musik und mathematischer Logik; in einer Aufzeichnung aus den sechziger Jahren unterstreicht er auch, daß ihn dabei nicht allein das Moment artistischer Zahlensymbolik wichtig ist: "И, конечно, для меня имело огромное

значение высказывание великого румынского поэта и математика Иона Бербу, который говорил, что между математикой и поэтической метафорой существует тесная связь". (318)

16 Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., bes. 16ff.

17 Siehe dazu auch die entsprechende Ausführung in der *Musiksoziologie*, wo z.B. den "Engländern" schlicht die Fähigkeit zur Musik abgesprochen wird (Adorno, *Gesammelte Schriften*, 14, 355f: "Nicht jedoch kann bestritten werden, daß das englische musikalische Ingenium von einem frühen Zeitpunkt im siebzehnten Jahrhundert an versiegt...") und ähnlichgeartete Anekdoten des Emigranten über das nichtdeutsche Musikleben.

18 Adorno, ebd., 188.

19 Adorno, ebd., 159.

20 Adorno, ebd., 185.

21 Adorno, ebd., 166f (dort Anmerkung 26).

22 Siehe noch den späten Brief an Webern vom 3. Mai 1926, wo sich Schönberg sogar lobend über "Intermezzo", wahrlich keines der Meisterwerke von Strauss, äußert; allem Anschein nach hat "Intermezzo" einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf "Von heute auf morgen" op. 29. Abgedruckt in: *Katalog der A. Schönberg Gedenkausstellung*, a.a.O., 47f.

23 Auch für Adorno ist Liszt, der erste atonale Komponist, in bornierter Parallelsetzung "für Großstädte zubereitetes Salonzeigertum". (Adorno, *Gesammelte Schriften* 14, 362.)

24 Diese Stelle lädt zu einer dekompositorischen Analyse von "imago" (als einem der nicht besonders differenziert verwandten, verzweifelt provokatorisch gemeinten Lieblingsbegriffe) Adornos geradezu ein. Ist nicht hier einfach das romantische Stereotyp der "Ferne" und des "Fremden", konkretisiert in diesem Fall auf Rußland, mit der Bewältigung eines eigenen, (aus religiösen Skrupeln) gescheiterten Künstlertums verschmolzen angesichts einer Zeit, in der auch in der Philosophie der Vorhang über der Vorstellung vom Künstler-Subjekt gefallen war. Adornos Traum ist ein wirklich nekrophiles Museum; die drei großen Wiener als die letzten Geniekünstler des 18. Jahrhunderts! Dahinter steht die angewandte Praxis von Adornos Freud-Lektüre, die sich "Dostojewsky und die Vätertötung" als imago vor Augen führt. Alban Berg tritt auf in der Rolle des Aleša Karamazov, der die Last der Vätertötung auf Smerdjakov-Adorno verschiebt.

25 Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., p.134 (Anmerkung 4). Siehe dazu auch die Anekdote, derzufolge Mahler Schönberg und seinen Schülern statt Kontrapunktstudien mehr Dostoevskij-Lektüre anempfiehlt, in G. Adler,

Gustav Mahler, Wien 1916, 43, zitiert auch in der Mahlermonographie von Adorno, *Gesammelte Schriften* 13, p. 217.

- ²⁶ Erstmals in: *Musikalisches Taschenbuch II*, Wien 1911; Nachweis auch bei Reich, a.a.O., 66. Gerškovič interpretiert diesen ersten Lehrsatz der Ästhetik der Zweiten Wiener Schule als Grundgesetzlichkeit des künstlerischen Arbeitens überhaupt. Der Begriff des Müssens wird existentiell als "dolženstvo-vanie" ins Russische übertragen: "Настоящее искусство, следовательно, является результатом внутреннего диктата..." (161). Hier knüpft die Schönbergsschule an den Geniekult der musikalischen Klassik an, dessen aus dem inneren Diktat schaffende Erscheinung natürlich die Figur Beethoven ist. Gerškovič verharrt auf der Ansicht, das Genie als alleinverantwortlich für den Wechsel ästhetischer Normen auszuweisen, aber ihn beschäftigen die formalen Konsequenzen einer solchen Ästhetik. Das innere Diktat und seine Umwandlung nämlich sind direkt abhängig von der theoretischen Einsicht in die Bedingtheit, der durch das Müssen ausgelösten ästhetischen Transporte. Das einzig in der Bedingtheit ideal realisierbare Müssen ist deshalb die kleinstmögliche, die Musik motivierende Einheit: das Beethovensche Motiv.
- ²⁷ Darüberhinaus gibt es sogar Stücke, in denen tonale Melodien in zwölfstöniger Schreibart variiert werden (Schönbergs Variationen über Silchers Männergesangsvereinstück "Ännchen von Tharau" in der Suite op. 29 oder Bachs Choral "Es ist genug" im letzten Satz von Bergs Violinkonzert). Schönberg hoffte dadurch, die Praktikabilität seiner Methode unter Beweis stellen zu können – der gemeinte Effekt ist ein ähnlicher wie in Bachs Choralvariationen, wo altes, modal-melodisches Material in die temperierte, Dur-moll funktionale Polyphonie integriert wird.
- ²⁸ "15. Соната Бетховена представляет собой решение проблемы, заключающейся в том, что главные темы всех четырех частей цикла являются периодами. Для меня нет сомнения в том, что это было для Бетховена в том и другом разрезе и смысле *сознательной* проблемой". (75)
- ²⁹ Webern hatte den Verdacht, daß die Bedingtheit, die das Material (etwa die Reihe) in das Kunstwerk einführt, überhaupt schon die Kunst selber sei. ("Ich habe dabei das Gefühl gehabt: wenn die zwölf Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende.") Ein Ausbreiten der Implikationen der Bedingtheit, die deren Erklärung, ja Rechtfertigung sein will im Sinne der Beethovenschen Durchführung, schien ihm Frevel am reinen Kunstwerk. Dieses Kunstwerk sollte die einfache und unverfälschte Wiedergabe des Gesetzes sein, das unerklärbar ist und auch nicht erklärt werden darf ("Wir haben das Gesetz nicht selbst geschaffen: Es hat sich uns übermächtig aufgedrängt."). Das Bekenntnis zu einer Gesetzhaftigkeit a priori ist bei Webern durchaus als klassizistisch (spinozistisch?) zu verstehen, wenngleich auch bei ihm der orthodoxe Aspekt von Schönbergs "Moses und Aron" nicht fehlt. Webern beruft sich dabei auch immer wieder auf Goethe und Hölderlin ("Hölderlin: Auch anderen Kunstwerken fehlt, mit den griechischen verglichen, die Zuverlässigkeit; wenigstens

sind sie bis jetzt mehr nach Eindrücken beurteilt worden, als nach ihrem gesetzlichen Kalkül und sonstiger Verfahrungsart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird."). Dies muß in Erinnerung behalten, wer den außerordentlich bedeutungs- und wertaufgeladenen Klassik-Begriff bei Geršković verstehen will. – Die Webernzitate in Klammern entstammen dem Beilagenheft der Schallplattenkassette *Webern/Boulez op. 1 – 31*, # 79402, CBS&Masterworks 1978, [21, meine Zählung, Seiten sind nicht nummeriert].

- ³⁰ Die Dodekaphonie als solche schien Adorno in Gefahr, nur "die Aporie der ohnmächtigen Subjektivität zur Auskunft" zu sein, welche "die Gestalt der unbestätigten, doch herrischen Norm" annimmt (Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., 71) Ja Adorno bringt sie in Zusammenhang mit der Idee eines untergehenden Bürgertums und gar O. Spenglers untergehendem Abendland, als deren ausdruckslosen Tonfall er sie brandmarkt. Nur der radikal subjektive und subjektivierende Zugriff (also der Bergs) vermag es im Sinne Adornos, die Technik selbst als ihren Ausdruck zu transzendieren. Bergs Musik spricht demnach vom Untergang des bürgerlichen Zeitalters ohne es zu verklären. Dieser Ausdruck befindet sich für Adorno wohl (denn seine Beispiele retten sich eigentlich immer vor den Fragen, die er ihnen voranstellt) in der harmonischen Handhabung des aharmonikalen Systems; das formale Problem scheint für Adorno nur abgeschlossener Raum für originelle Lösungen (welche Berg allerdings bietet) gewesen zu sein.
- ³¹ Siehe dazu Pierre Boulez berühmtes Manifest "Schönberg ist tot" in: Boulez, *Anhaltspunkte*, Essays, München 1979, 288 – 296, bes. 293ff. Über die besonderen Qualitäten Weberns in diesem Band auch Boulez Lexikonartikel über Webern, bes. 365ff. Boulez wirft Schönberg vor, daß "er im Ganzen genommen die Reihe als vereinheitlichendes Prinzip auf der morphologischen Ebene angewandt hat; seine Semantik erfuhr bei der Abfassung der späten Reihenwerke keine entscheidende Wandlung mehr." (365) Hier ist zwar nicht der Ort, Boulez stellvertretend für die Ästhetik der fünfziger Jahre zu kritisieren, doch scheint hier ein Problem durch, das für den schizophrenen Umgang mit der Reihentechnik typisch ist. Tatsächlich wirft Boulez Schönberg ja nicht vor, daß sich die Semantik seiner Werke nicht gewandelt habe, sondern daß sie überhaupt noch semantisierbar seien. Weberns mystisch versenkter Gebrauch zielte auf eine radikale Entsemantisierung der Musik, für die sich der Goethesche Begriff der Morphologie geradezu anbietet. Man braucht nicht die Analyse eines Geršković zu diesem Punkte, um heute klarer denn je zu sehen, daß die revolutionäre Attitüde der seriellen Strukturalisten der fünfziger Jahre in sich zutiefst pure Mystik war. Boulez liefert die Materialität des Kunstwerks geradezu an ein außerhalb der Musik befindliches transzendentes Ideenprodukt (denn es ist produktiv) aus. Dieses knüpft werthaft nur auf einer morphologischen, oder besser noch wunsch-etymologischen Ebene an Form und Material des Klangprozesses an. Die Sinnidee des Kunstwerks verabsolutiert sich gegen dessen Existenz, die als solche keinerlei Semantisierung/Bedeutungserzeugung mehr bedarf; konsequenterweise wurde es in den sechziger Jahren bei schöpferischen Potenzen wie Stockhausen oder Nono auch vom Warenfetisch zum Religionsfetisch (bes. in Hinblick auf Boulez 330), Gerš-

kovič hält an einer zwar ebenfalls idealistischen, doch persönlichkeitsgebundenen Gedankensemantik des musikalischen Kunstwerks fest; das bringt ihn wiederum in die Nähe Adornos, der sich in den sechziger Jahren von einer den Dualismus Kunst-Leben aufhebenden Neo-Avantgarde distanzierte. "Произведение искусства [...] есть не выражение, а олицетворение мысли, причем олицетворение лишь ее души. Когда Saussure понял разницу между языком и речью, он слегка дотронулся до идей о бесплотной мысли. О мысли, свободной от своей плоти. О ядре мысли. Философов губило и губит увлечение церебральной семантикой. Вне балагана понятий мысль им недоступна". (310)

- 32 Th.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, 152f. Adorno versucht gerade auch aus diesem Grunde in ausgesprochen oberflächlich-intrikater Weise eine Gleichung zwischen dem verkleideten Großbürger Stravinskij und Freud herzustellen. Während er sonst um die Begriffe Freuds weit und kompliziert formulierte Bögen oder Anführungszeichen schlägt, so wird "Le Sacre du Printemps" offen als "Totem und Tabu" und "Virtuosentstück der Regression" bezeichnet und gar verächtlich aufs "Triebleben der Klänge" verwiesen. Die Wendung Stravinskij zum Neoklassizismus bringt Adorno dann auch folgerichtig mit dem "reaktionären" C.G. Jung in Zusammenhang. Vgl. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, a.a.O., 136f, 141, 149. Hier allerdings begänne eine eigene Arbeit, wenn man untersuchte, welche Rolle Begriffe wie "anima" oder "imago" (vgl. dort 185f) für eine Analyse Adornos zu spielen hätten.
- 33 Dabei ist auch augenfällig, wie sehr, ja bis zum Verwechseln die beiden in den Band eingeklebten Portraitfotografien des späten Gerškovič dem Typ des alten Schönberg ähneln!
- 34 Adorno beschäftigt sich ebenfalls mit der Sonatenform bei Schönberg und Berg. Sein Verständnis des Begriffs "Sonate" ist wesentlich verschieden von dem von Gerškovič. Adorno versteht darunter nicht nur die harmonikale und funktionale Struktur des Sonatenhauptsatzes, sondern die Abfolge der verschiedenen kontrastierenden Sätze innerhalb der Gesamtsonate. Trotz seiner Kritik an Anlehnungen sogar an diesem Modell der Mehrsätzigkeit (er spricht von "Rekonstruktion" bzw. "Fortsetzung einer Formkategorie", sic!), erkennt auch Adorno an, daß weder Schönberg noch Berg so etwas wie eine Sonate noch einmal zu komponieren wagten. Siehe Adorno, ebd., 96f.
- 35 Wenn Gerškovič in seiner Analyse etwa des Schönbergschen Violinkonzerts op. 36 oder der Webernschen Augenlichtkantate op. 26 derartiges hergeleitet hätte, so ist es bezeichnend, daß die Herausgeber gerade diese Analysen nicht in den Band mitaufgenommen haben.
- 36 Siehe die etwas schöngefärbte Zusammenfassung bei Reich, a.a.O., 61f.
- 37 Klemperer feierte bereits in den zwanziger Jahren mit seinen Mahlerinterpretationen in der Sowjetunion wahre Triumphe. Seine Aufführungen haben

auf Generationen einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen, und begründeten zusammen mit denen von Mahlers Assistent O. Fried, der später in die Sowjetunion emigrierte und dort auch Chefdirigent des Georgischen Sinfonieorchesters wurde, die sowjetische Mahlertradition Vgl. Hayworth, *Otto Klemperer, Dirigent der Republik 1895–1933*. Berlin 1988, 354–361. Dennoch riß auch die russische Mahlerpflege in den vierziger Jahren ab und mußte erst Anfang der sechziger Jahre von Interpreten wie Kyrill Kondrašin und Kurt Sanderling wieder neu belebt werden. Vgl. K. Blaukopf, "Zur Mahler-Rezeption in Rußland". In: *HiFi-Stereophonie*. Heft Dezember 1980; B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917–1970*. London 1972.

- 38 Adorno rettet sich in einen paradoxalen Benjaminismus, der ebensoviele bedeuten will, wie er nichts heißt: "Nicht trotz des Kitsches, zu dem sie sich neigt, ist Mahlers Musik groß, sondern indem ihre Konstruktion dem Kitsch die Zunge löst, die Sehnsucht entbindet, welche der Kommerz bloß ausbeutet, dem der Kitsch dient." Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 13, 189.
- 39 Gerškovičs späte Kompositionen stehen ebenfalls in Abhängigkeit einer Auseinandersetzung mit Šostakovič. Dies erweist sich nicht nur im doppelten Rückgriff auf das letzte gemeinsame Vorbild – Mahler, sondern reicht weit in die traditionstransformierenden Identitäten wie Besetzung, Textwahl und Gattung. So sind die "Kleine Kammer-suite" (1979) und die "Madrigale" (1983) sicher nicht zufällig auf die gleiche Auswahl von Textdichtern (Rilke, Appolinaire und F.G. Lorca) und eine ähnlich extravagant ausgedünnte *sifonische* Besetzung verfaßt wie Šostakovičs spätes Meisterwerk, die 14. Sinfonie.
- 40 Adorno, ebd., 181, 214f.
- 41 Zum Zusammenklang von Sonatensatz und vermeintlich freier Fantasie bei Beethoven überliefert und unterstützt Gerškovič auch die außerordentlich rigide Auffassung Weberns, die die Fantasie fast als entfaltende Verstümmelung eines Kopffhemas interpretiert. Die Freiheit der "Phantastischen" zerstört als Fantasie die Unabhängigkeit der Entfaltung der musikalischen Phase. Ein Gedanke, der sich auf E.T.A. Hoffmann und die Behandlung der "idée fixe" bei Berlioz berufen könnte. Siehe 198f.
- 42 Adorno, ebd., 221.
- 43 Siehe dazu auch Adornos witzige, aber noch schneller wie die Neue Musik veraltete Klassifikation der "Typen musikalischen Verhaltens" in der *Musiksoziologie*. Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, 14, a.a.O., zum "Experten" und zum "guten Zuhörer" 181ff.
- 44 Beliebt ist vor allem der Hinweis auf Zwölfton-Themen in nicht zwölftöniger Musik und deren Funktion im pragmatischen Motivkontext (etwa im Fall einiger Bachwerke oder des ersten Satzes von Franz Liszt "Eine Faustsinfonie"). Auch dort wird Schönbergs Lehre als ausschließlich die Tonhöhenorganisation

betreffend verstanden; so hat sich der Akademismus Schönbergs einer didaktischen Strafaufgabe bemächtigt. Im Gegenzug war es nur verständlich, daß sich die Neoavantgarde über diesen Zugriff auf die Tradition mockierte. Betrachtet man die Entwicklung der seriellen und nachseriellen Musik, so wird deutlich, daß sie sich wohl deshalb in ihrem programmatischen Bekenntnis zum schönen Augenblick nicht einer historischen Rechtfertigung zu bemühen trachtete.

- 45 Adornos haßerfülltes Mißtrauen gegenüber den Bemühungen zu einer historisch adäquaten Spielweise und einer Verlebendigung des Musealen alter Musik, die er als Angriff gegen die Moderne verstand, wirkt auf diesem Hintergrunde wesentlich plausibler; es war unbewußt erfaßt ein Attentat auf die alleinseigmachende Ikone Beethoven – und deren autoritätsverbürgende Position in einem *totalen* axiologischen System. Siehe Th. W. Adorno, "Dissonanzen", in: *Gesammelte Schriften*, 14, a.a.O., 141f.
- 46 Siehe hierzu auch einen der gewundensten Aufsätze Adornos, "Vom Altern der Neuen Musik", der wie unter schwerem Diktat rebellierend angefertigt scheint und das Kunststück versucht, es irgendwie allen nicht rechtmachen zu wollen. Größe mißt sich durch den revolutionär beherrschenden Schock und Sturm, den der Fortschritt auslöst. Eine Musik ist solange groß, solange sie das nach ihr Kommende beherrscht. Adorno, ebd., 143 – 167, bes. 144ff und 158.
- 47 Schon 1951 vertrat Boulez (der hier deshalb wieder zitiert sei, weil er der noch am wenigsten radikale Vertreter seiner Generation ist) die Auffassung, daß ein wie auch immer gearteter "Zwölfton-Klassizismus" zum Scheitern verurteilt sein müsse – ebenso wie der Neoklassizismus Stravinskis (dessen Ergebnisse er als "jämmerlich" bezeichnet). Alle klassizistischen, auf die Form konzentrierten Bemühungen führten zu seiner "Scholastik". Boulez begreift die Dodekaphonie als Chance einer radikalen Ablösung von aller bisherigen aufgezeichneten Musikgeschichte. "Zu einer neuen Morphologie gehören logischerweise eine neue Syntax, Rhetorik und Gefühlswelt. Ein "Zwölfton-Klassizismus" ist also undenkbar und aufgrund der in ihm waltenden Zusammenhanglosigkeit zum Scheitern verurteilt." (Boulez, a.a.O., 74) Demgegenüber steht Gerškovičs radikaler Klassizismus, der die Ordnung der Form als eigenständige Entwicklung begreift und in seinem radikalen Klassizismus den Begriff einer musiksprachlichen Morphologie als jenseits der Diskutierbarkeit ansiedeln muß.