

seine Ausführungen insgesamt fast überall oberflächlich, eher aus der Enzyklopädie angelesen denn durch eigene Erkenntnisse oder Betrachtungen unterfüttert. Die Frage der Gattungszuordnung „Why Symphony?“ (Kapitel 3) bleibt zunächst unbeantwortet und wird erst durch die knappen analytischen Einlassungen im Kapitel 5 wenigstens hinreichend beantwortet. Im Verlauf der Lektüre des Buches verwundert es nicht, dass die Tradition der großbesetzten „Chorsinfonik“, in der Mahlers Werk zu sehen ist (nicht notwendigerweise Sinfonien, aber Oratorien oder oratorische Werke), nicht beleuchtet wird.

Auch sonst fallen dem auch nur einigermaßen Interessierten schnell zahllose Punkte auf, die von eklatanter sachlicher und fachlicher Unkenntnis (oder Desinteresse?) zeugen. Wer das Kulturleben in Wien anno 1910 beleuchten will, muss die Namen von Franz Schmidt, Robert Fuchs, Conrad Ansoerge und anderen Komponisten erwähnen; die Namen Zemlinsky, Berg, Schönberg, Gál, Stefan Zweig, Gustav Klimt oder Sigmund Freud sind da nicht ausreichend. Auch die Münchner Uraufführung bleibt schlussendlich eine aus zweiter Hand angelesene, allerdings opulent dargebotene Angelegenheit: Wir erfahren nichts über die Interpreten der Aufführung, über das musikalische Klima, das in der Stadt herrschte, das sonstige dortige musikalische Leben, nicht einmal über die 1908 neu erbaute Musik-Festhalle. Dass die einzige ausführlicher erwähnte Bekanntheit Mahlers mit einem zeitgenössischen Komponisten jene mit Sibelius ist, „the man many regard as the other outstanding symphonist of Mahler’s age“ (S. 46), spricht mehr für einen typisch britischen Blick auf die Musikgeschichte denn für tatsächliche musikhistorische Kenntnisse.

Nicht weniger problematisch ist, dass Stephen Johnson von der einschlägigen Standardliteratur sowohl zu Gustav als auch zu Alma Mahler offenbar nur englischsprachige Veröffentlichungen kennt und alle weite-

ren Erkenntnisse ignoriert. Nicht nur hierdurch ergeben sich viele verkürzende oder überholte Perspektiven. Ob es die Frage nationaler Identität ist, die Problematik des in der Kaiserzeit gerade in gebildeten Kreisen nicht unüblichen Antisemitismus (zu der Thematik vgl. Dietrich Kämpers Beitrag in *Die Musikforschung* 73. Jg. [2020], 4. Heft, S. 305–323) oder die Kenntnis von Goethes *Faust II* in eben jenen Kreisen – überall fühlt sich der interessierte Leser zum Widerspruch und dem Wunsch zur ausführlichen Korrektur bemüßigt.

(Januar 2021)

Jürgen Schaarwächter

GABRIELE GEML: *Adornos Kritische Theorie der Zeit*. Berlin: Springer, Stuttgart: Metzler 2020. 367 S.

Gabriele Geml, von der bereits ein Buch über Adorno als Komponist vorliegt (gemeinsam herausgegeben mit Han-Gyeol Lie, Stuttgart 2017), untersucht nunmehr „Adornos kritische Theorie der Zeit“. Der Grund dafür, dass eine am Institut für Philosophie der Universität Wien bei Violetta Waibel und Konrad Paul Liessmann entstandene, dezidiert philosophische Dissertation an der vorliegenden Stelle besprochen wird, liegt darin, dass in ihr die Musik als argumentatives Ziel und methodologischer Generalschlüssel für die Bewältigung der selbstgestellten philosophischen Aufgabe dient. Diese liegt nämlich darin, im Corpus der Schriften Theodor W. Adornos etwas aufzuspüren, das es dem allgemeinen Konsens nach eigentlich gar nicht gibt: „Von Adornos Theorie der Zeit zu sprechen, heißt zunächst, von einem Fehlen zu sprechen [...]“ (S. 17) So sagt es lapidar gleich der erste Satz, und die Behauptung leuchtet ein, wenn man danach in zahlreichen Belegstellen mit Adornos ironischer Kommentierung und vehementer Ablehnung kurrenter Zeit-Theorien konfrontiert wird. Nicht, dass „Zeit“ – neben der „Freiheit“ eines der abgründig komplexen The-

men der Philosophie – ihn nicht interessiert hätte. Die Crux liegt aber wohl tatsächlich im Stichwort der „Theorie“. So etwas, etwa im Sinne einer konsistenten oder gar systematischen „Lehre“, ist eben prinzipiell nicht nach dem Sinn des bekennenden Anti-Systematikers Adorno. Will die Autorin also die über sein gesamtes Werk verstreuten Äußerungen über das philosophisch ja doch nicht ganz belanglose Phänomen Zeit zu einer „Theorie“ zusammenstellen – freilich zu einer „kritischen“, wie der Titel der Arbeit ausdrücklich vermerkt –, dann sieht sie sich vor der Aufgabe einer mühevollen Rekonstruktion: „Eine Zeittheorie wird in seinen Schriften weniger abstrakt referiert, als dass sie sich an einzelnen Zeit- und Zeiterzeugungsphänomenen kristallisierte.“ (S. 19) Und ein solches Zeiterzeugungs- oder Zeitverarbeitungsphänomen, wahrscheinlich sogar das prominenteste, ist in Adornos Denken tatsächlich die Musik. Das zu zeigen und analytisch ins Produktive zu wenden, ist die klug gewählte Strategie der umfangreichen Studie und verleiht ihr eine überzeugende Dramaturgie.

Das Buch ist, nach einer ausführlichen, aber zugleich sehr konzisen Diskussion des Konzepts einer „Kritischen Theorie“ (S. 23–49), in drei unterschiedlich lange Teile gegliedert. Der erste dieser Teile (S. 51–87) widmet sich der für das Thema unabdingbaren Kant-Rezeption Adornos, die zweifellos zu den Fundamenten seiner Philosophie gehört. Die „Transzendente Ästhetik“ der *Kritik der reinen Vernunft*, mit der sich Adorno in mehreren Vorlesungen auseinandersetzte, enthält eben die Darlegung der Zeit als apriorischer reiner Anschauungsform, die in Adornos sozialtheoretisch dechiffrierender Lektüre bezeichnenderweise dann nicht nur als Form und konstitutive Bedingung von Erkenntnis, sondern auch als Gehäuse und gar als Käfig oder Gefängnis erscheint. So findet sich hier bereits der Ansatzpunkt für eine Deutung von Adornos „Entfremdungstheorie in Hinblick auf die Zeit“ (S. 74), in der das Phänomen zum Objekt einer gesellschafts- bzw.

kapitalismuskritischen Analyse wird. Für Adorno ist Zeit in der verwalteten Welt, in kritischer Auseinandersetzung mit Henri Bergson und Emile Durkheim und vor allem in scharfer Wendung gegen Martin Heidegger, neben ihrer epistemologischen Funktion als reine Anschauungsform vor allem etwas gesellschaftlich Konzeptualisiertes, das die Menschen ihrer Individualität – im wohlverstandenen paradoxen Sinne: ihrer eigenen Zeit – beraubt (S. 85ff.). Aus dieser Perspektive gewinnt die Autorin ihren Deutungsansatz für den ausgiebigen zweiten Teil der Arbeit (S. 91–216), der von einem zwar eher beiläufig formulierten, von ihr aber plausibel zu einem zentralen Passepartout erklärten Adorno-Zitat ausgeht: Zeit sei, so Adorno 1942, der „tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein“ (zit. S. 91 u. ö.). Damit wird nun – wie die Autorin in treffender Charakteristik von Adornos eigenwilliger Methodologie schön formuliert: „in abtrünnigem Anschluss an Kant“ (S. 95) – die Zeit vom transzendentalen ins empirische Subjekt verlegt. Dadurch kommt nach den berühmten drei narzisstischen Kränkungen des Ich (Kopernikus, Darwin, Freud) eine weitere vierte ins Spiel: Der Mensch der industriellen Moderne ist nicht mehr Herr seiner Zeit, sondern ihr wehrlos unterworfen (S. 96). Das wird in dem großen Kapitel so genau durchgespielt, dass es hier unmöglich detailliert referiert werden kann. Es sei aber zumindest hervorgehoben, dass bei der Darlegung der Kulturalität von „Zeit“ beim Blick auf die hierfür typischen Stress- und Erschöpfungssyndrome – oder, in den Worten der Autorin: auf den historischen „Wandel der psychischen Schlüsselpathologien“ (S. 100) – neben der philosophischen eine erhebliche psychotherapeutische bzw. psychiatrische Expertise waltet. Es werden zur Unterstützung von Adornos Analyse neueste Erkenntnisse der Soziologie, der Chronobiologie und eben der Psychodiagnostik herangezogen. Dadurch lässt sich ein breites Panorama entfalten, vor dessen Hintergrund sowohl die Deutung der

Kulturkritik der *Dialektik der Aufklärung* als auch der *Negativen Dialektik* ein besonderes Profil gewinnt. Längst nicht alle Namen und Theoreme lassen sich hier aufzählen; am wichtigsten ist dann aber doch die einlässliche Auseinandersetzung mit Adornos Deutung der Hegel'schen Geschichtsphilosophie und der Marx'schen Kapitalismuskritik. Die Frage nach Adornos Utopie – angesichts der flagranten Negativität seiner Theorie wäre die Pessimismus-Diagnose sonst schnell bei der Hand – rundet diesen Teil ab.

Beantwortbar wird sie erst durch den dritten, eben den musikalischen Teil (S. 219–346), der daher nun auf die zentralen Punkte zielt. Trotz seiner scheinbar engen Denomination („Adornos Schubert-Deutung im Licht seiner späteren Geschichtsphilosophie und Ästhetik“) greift dieser Teil weit aus und evaluiert Adornos umfangreiche Musikpublizistik in aller denkbaren Extensität. Allerdings nimmt er, daher die Überschrift, Adornos frühen *Schubert-Essay* von 1928 als Ausgangs-, Mittel- und ständigen Rückkehrpunkt. Die Verfasserin betrachtet ihn mit überzeugenden Argumenten als Schlüsseltext, als thematische Keimzelle und begriffliches Materialreservoir für Adornos gesamte Musikästhetik. So werden in einem geduldigen „close reading“ der präventösen Metaphorik dieses Essays die Kernelemente nicht nur von Adornos Schubert-Deutung, sondern auch seines zumindest implizit an Schubert entwickelten ästhetischen Koordinatensystems freigelegt. Soweit es den kritischen, produktiven und utopischen Umgang mit „Zeit“ angeht, lauten die Schlüsselkonzepte: Kreisförmigkeit, Entwicklungslosigkeit, Geschichtsverweigerung. Den großen Gegenpol dazu bildet der „klassische“ Beethoven, wie ihn Adorno sieht und auch bewundert, dem er aber in seinem berühmten „Spätstil“-Aufsatz und im Notizenkonvolut seines unvollendeten Beethoven-Buchs einen anderen Beethoven entgegenstellt, der sich besonders neben Schubert profiliert: den Spätstil als Zerfallsprodukt des mittleren

Stils und den „extensiven“ Zeittypus (etwa der *Pastorale*) gegen den „intensiven“ (etwa der *Eroica* oder der *Appassionata*). Das alles geschieht hier nicht zum ersten Mal, aber doch in einer Konzentration und mit einer Fokussierung auf die Hauptfragestellung, die das Vorgehen glänzend rechtfertigt. Zum Vorschein kommt, wie aufgrund ihrer diversen Zeitverarbeitungsmodi gerade Musik, in der auch für Adorno die Erfahrung von Zeit ihren eigentlichen Ort hat, an „existentielle Fragen“ (S. 288) des Menschseins rührt. Im Schlussteil wird ohne Scheu vor solchen Themen entfaltet, wie das – hier nicht im Einzelnen referierbar – mit Trauer, Einsamkeit und Vergängnis, aber auch mit Sehnsucht, Freude und Hoffnung zu tun hat (oder zu tun haben könnte).

Die klug durchgeführte, methodisch saubere und philologisch gründliche Arbeit lässt eigentlich nichts Wesentliches zu wünschen übrig. Wo das doch der Fall ist, schämt man sich fast ein wenig für seine Beckmesserei. So hätte sich der Rezensent etwa einen eleganteren Umgang mit dem referierenden Infinitiv gewünscht und empfiehlt daher, in gut 80% der vorkommenden Fälle „sei“ statt „wäre“ und „habe“ statt „hätte“ zu lesen. Kleinere Fehler sind leicht zu beheben: Schuberts „Große“ C-Dur-Sinfonie hat die Deutsch-Nummer 944 und nicht 849 (S. 231 u. ö.), Beethovens späte Bagatellen tragen die Opuszahl 126 (S. 327), Hegels *Wissenschaft der Logik II* findet sich im Band 6 der Suhrkamp-Theorie-Ausgabe (S. 256, Fußnote 95), und die „Crux der Sonate“ ist bei Adorno bekanntlich nicht die Durchführung, sondern die Reprise (S. 267). Der angebliche und in der Tat philosophisch relevante Neologismus Adornos, das „Immergleiche“ (S. 248, Fußnote 81), stammt in Wirklichkeit von Walter Benjamin, der in seinem unvollendeten „Passagenwerk“ auf die ideologiekritische Bedeutung des „Immerwiedergleichen“ aufmerksam gemacht hat, was Adorno – nur eben leicht kontrahiert – von dort übernimmt. Schon schwerer wiegt, dass durchgehend die

falsch kolportierte Rede Robert Schumanns von den „himmlischen Längen“ Schuberts übernommen wird (S. 234, 243, 293), während Schumann in Wirklichkeit statt im pejorativ-maliziösen Plural eindeutig enthusiastisch von der „himmlischen“, an Jean Paul erinnernden „Länge“ der Großen C-Dur-Sinfonie gesprochen hat. Das hätte in die kluge Schubert-Analyse des Buchs eigentlich perfekt gepasst. Welch eine grandiose argumentative Chance unbedacht vertan – gerade bei diesem Thema! Die Autorin befindet sich damit allerdings in der ehrenvollen Gesellschaft Adornos, der in seinem Mahler-Buch demselben Fehler unterliegt (zit. S. 294).

Insgesamt könnte man kritisch zu bedenken geben, dass Adorno seinen Kant ja wesentlich vom Marburger Neukantianismus und seinen Hegel von Marx und Lukács geerbt hat. Darin dürfte ein nicht unerheblicher Zeitindex seiner Deutungsperspektive liegen. Die Autorin entscheidet sich gegen solche skeptischen Vorbehalte für eine rundum wohlwollende Adorno-Lektüre; die tiefe Sympathie für den großen Autor ist ihr überall anzumerken. Aber solch eine Deutung nach dem schätzenswerten Prinzip einer „aequitas hermeneutica“ erbringt eben auch einen beträchtlichen Gewinn auf mehreren Ebenen, von denen hier eine besonders hervorgehoben sei: Die lohnende Lektüre dieser gründlichen und umsichtigen Arbeit macht zum wiederholten Male deutlich, welch ein schier unlösbares Problem ein wirklich verantwortungsvolles Sprechen und Schreiben über Musik darstellt und wie unübersehbar zentral die Kunstform der Musik für Adornos gesamtes Denken ist. Das lässt sich zwar immer wieder einmal leicht sagen, aber hier wird es eindrucksvoll und unwiderleglich bewiesen.

(Februar 2021) Hans-Joachim Hinrichsen

JÖRN PETER HIEKEL: *Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit. Lilienthal: Laaber-Verlag 2019. 420 S., Abb., Nbsp. (Große Komponisten und ihre Zeit.)*

Seit Wulf Konold im Jahr 1986 mit seiner Monographie *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk* die erste zusammenfassende Monographie zum Leben und Schaffen des 1918 geborenen und 1970 aus dem Leben geschiedenen Komponisten publizierte, ist in der einschlägigen musikwissenschaftlichen Forschung viel geschehen: Inzwischen liegen zu den meisten seiner Hauptwerke Einzelstudien vor, die wichtige grundsätzliche Einblicke in Zimmermanns Komponieren und dessen ästhetisch-poetologische Prämissen eröffnen. Darüber hinaus hat insbesondere im letzten Jahrzehnt auch die Aufarbeitung der historischen Quellen mancherlei neue Perspektiven eröffnet; insbesondere durch das 2014 von Heribert Henrich vorgelegte, umfassende Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen, die 2016 ins Leben gerufene Gesamtausgabe seiner Werke und Schriften sowie den im Jahr 2018 von der Tochter des Komponisten, Bettina Zimmermann, anlässlich seines 100. Geburtstages publizierten Band *con tutta forza – Bernd Alois Zimmermann: Ein persönliches Porträt* sind Forschenden wie Ausführenden zahlreiche neue Quellen zugänglich gemacht worden, die in vielfacher Hinsicht zu einer differenzierteren Wahrnehmung von Zimmermanns Werk und Persönlichkeit beigetragen haben, als dies in der frühen Zimmermann-Forschung möglich war.

Insofern war es ein günstiger Zeitpunkt, Zimmermann im Umfeld seines 100. Geburtstages einen Band der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* zu widmen. Für die nicht geringe Herausforderung, den aktuellen Forschungsstand zur Biographie, zum kompositorischen Denken und zum musikalischen Œuvre Zimmermanns zusammenzufassen, konnte mit Jörn Peter Hiekel ein Autor gewonnen werden, der nicht nur als aus-