

Martin Andris

**Music non-stop**  
Paul Hindemiths Geschichtskonzeptionen  
vor dem Ende der Weimarer Republik

Leseprobe  
© Rombach Verlag

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE LITTERAE**

herausgegeben von Gerhard Neumann (†), Günter Schnitzler,  
Maximilian Bergengruen und Thomas Klinkert

**Band 236**

Leseprobe  
© Rombach Verlag

Martin Andris

# Music non-stop

Paul Hindemiths Geschichtskonzeptionen  
vor dem Ende der Weimarer Republik

Leseprobe  
© Rombach Verlag

Auf dem Umschlag:  
Marc Vaux, Fotografie eines hängenden Mobiles (1931)  
Fonds Marc Vaux.  
MV336  
Calder Alexander (1898–1976)  
© Calder Foundation New York / ADAGP, Paris  
Vaux Marc (1895–1971) © Droits réservés  
Localisation: Paris, Centre Pompidou-MNAM/CCI-Bibliothèque  
Kandinsky  
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky,  
Dist. RMN-Grand Palais / Fonds Marc Vaux

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien  
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten  
Lektorat: Martin Siebert  
Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien  
Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau  
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-7930-9920-8

# Inhalt

|  |     |
|--|-----|
| Einleitung   | 9   |
| 1. Voraussetzungen   | 25  |
| 1.1 Gegenstand und Darstellung   | 25  |
| 1.2 Begriffe   | 30  |
| 1.3 Ästhetische Implikationen  | 35  |
| 1.4 Historismus – Relativismus   | 38  |
| 2. Historische Konstellation 1927–1931   | 45  |
| 2.1 Die Figur Paul Hindemith in der Forschung  | 45  |
| 2.2 ›Musikästhetik des doppelten Bodens‹   | 53  |
| 2.3 Sachliche Attitüde: Stilpluralismus und Indifferenz                                  | 61  |
| 2.4 ›sub specie aeternitatis‹: Hin und zurück  | 83  |
| 2.5 Hindemith und sein Lehrer Arnold Mendelssohn   | 89  |
| 2.6 ›Ich bin nicht Ihrer Ansicht, dass mit Brahms die Musik<br>gestorben ist‹            | 98  |
| 2.7 Paul Hindemith ›zwischen‹ Bertolt Brecht und Gottfried<br>Benn                       | 112 |
| 2.8 Kulturpessimismus und (Anti-)Teleologie: Gottfried Benn                              | 128 |
| 2.9 ›Soll die Musik verdorren?‹ Die Debatte über die Zukunft<br>der Musik im Herbst 1931 | 134 |
| 3. Paul Hindemith und Gottfried Benn: Das Unaufhörliche                                  | 147 |
| 3.1 Nach dem Lehrstück: Die Gattung ›Oratorium‹  | 147 |
| 3.2 Der Aufbau des Oratoriums  | 155 |
| 3.2.1 Erster Teil: ›Das Unaufhörliche – hinan, hinab‹                                    | 155 |
| 3.2.2 Zweiter Teil: ›Narrenspiel der Hoffnung‹   | 157 |
| 3.2.3 Dritter Teil: ›Die Welten sinken und die Welten steigen‹                           | 158 |
| 3.3 Konzeptionelle Wandlungen – ›Das Unaufhörliche‹ im<br>Verlauf der Zusammenarbeit     | 160 |
| 3.4 Die musikalische Gestaltung des Oratoriums   | 169 |
| 3.4.1 Komponierte Geschichte? Der Stellenwert<br>musikalischer Form                      | 169 |
| 3.4.2 Die kompositorische Wandlung Paul Hindemiths im<br>Spiegel der Kritik              | 180 |
| 3.4.3 Stilistische Transformationsprozesse innerhalb des<br>Oratoriums                   | 188 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.4.4 »lyrischer Vorwand zu vokalem Musizieren« – Die<br>Beziehung zwischen Text und Musik ..... | 194 |
| Nachwort .....   | 199 |
| <br>   |     |
| Dank .....   | 203 |
| Bibliographie .....  | 205 |
| Quellen .....  | 205 |
| Literatur .....  | 213 |

Leseprobe  
© Rombach Verlag

»Beware of those who speak of the spiral of history;  
they are preparing a boomerang. Keep a steel helmet handy.«

Ralph Ellison, *Invisible Man*

Leseprobe  
© Rombach Verlag





## Einleitung

»As long as the music is playing, you've got to get up and dance. We're still dancing.«<sup>1</sup> Charles O. Prince III, im Juli 2007 noch Vorsitzender der *Citigroup*, sollte von diesen Sätzen eingeholt werden. Nur wenige Wochen nachdem er gegenüber der *Financial Times* das Festhalten seiner Bank an der umstrittenen Praxis der ›leveraged buyouts‹ verteidigt hatte, der freizügigen Kapitalvergabe bei Unternehmensübernahmen, hörte die Musik tatsächlich auf zu spielen – Kredite wurden nicht mehr zurückgezahlt, die für viele Beobachter schwerste Wirtschaftskrise seit 1929 erfasste das internationale Finanzsystem. Prince' unbeschwerter Tanz mag ein abruptes Ende gefunden haben, seine Worte brachten es indes zu nachhaltiger Berühmtheit; sie wurden unter anderem in Alan S. Blinders vielbeachteter Analyse der Finanzkrise *After the music stopped*<sup>2</sup> aufgegriffen.

Es ist nicht davon auszugehen, dass Charles O. Prince III sich in besonderem Maße für musikalische Sachverhalte interessiert – aus Liebhaberei dürfte er nicht das Milliardenrisiko eingegangen sein, den *Terra Firma Capital Partners* die Übernahme des Musikkonzerns *EMI Group* zu finanzieren und auch seine zeitweilige Tätigkeit im Kuratorium der New Yorker *Juilliard School* steht in einem anderen Zusammenhang.<sup>3</sup> Doch die zweifelhafte Karriere seiner Metapher zeigt eines: Es ist gängige Praxis, Musik rhetorisch in Verbindung mit der Zielgerichtetheit von Prozessen zu bringen. Prince konnte ungewollt zur Ikone der Krise werden, weil seine Irrationalität offenbar in der Weigerung, musikalische bzw. wirtschaftliche Entwicklungen ›vom Ende her‹ zu denken, messerscharf vor Augen geführt wurde, zumal er mit dem Tanz gleich einen weiteren Topos entgrenzter ›Selbstvergessenheit‹ mitlieferte. Den Schluss nicht von vornherein mitzudenken, scheint bei der vielbeschworenen ›Zeitkunst‹<sup>4</sup> Musik unangemessen.

<sup>1</sup> Zitiert nach: Michiyo Nakamoto/David Wighton, Citigroup Chief stays Bullish on Buy-outs, in: *Financial Times*, 9. Juli 2007.

<sup>2</sup> Alan Stuart Blinder, *After the Music Stopped. The Financial Crisis, the Response, and the Work Ahead*, New York 2013.

<sup>3</sup> Vgl. o.V., Executive Profile: Charles Prince III, URL: <http://www.bloomberg.com/research/stocks/people/person.asp?personId=391733&privcapId=391687>. Zuletzt abgerufen am 28. Mai 2016.

<sup>4</sup> Vgl. etwa Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik und Zeit*, in: Dies., *Was ist Musik?* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 100), Wilhelmshaven 1985,

Allerdings beruht diese implizite mediale Charakterisierung auf einigen Grundannahmen: Sie setzt eine bestimmte Konzeption von Zeit ebenso voraus wie die Vorstellung, Musik besitze eine spezifische »ability to achieve closure«<sup>5</sup>. Im Musikleben wird Zielgerichtetheit damit immer wieder zum Gegenstand ästhetischer Auseinandersetzungen. Während Musik im Fall von Prince zur Illustration bedenklichen persönlichen Verhaltens dient, ist umgekehrt die Diskussion in der musikalischen Öffentlichkeit verknüpft mit grundsätzlichen Erwägungen zur Beschaffenheit von Zeit, konkret: dem Verlauf von Geschichte sowie dem Fragen nach der Integrität von Komponisten. Nicht immer findet das Beiseiteschieben eines geschichtlichen Ziels dabei im Zwielficht statt. In bestimmten Konstellationen wird gerade die Verteidigung der Gegenwart vor der Zukunft, die Distanzierung vom Verlauf der Geschichte zum probaten Umgang mit den Herausforderungen der Zeit erklärt. Auch in den Krisenjahren um 1929 hatte die Frage nach einem geschichtlichen Ziel Konjunktur. Paradigmatisch zeigen lässt sich das an dem Oratorium *Das Unaufhörliche* von Paul Hindemith und Gottfried Benn. Es wurde am 21. November 1931 unter der Leitung von Otto Klemperer in der Berliner Philharmonie uraufgeführt. Der Text des Oratoriums thematisiert »[...] das unaufhörlich Sinnlose, das Auf und Ab der Geschichte [...], das unaufhörlich Zufällige und Wechselvolle der Existenz.«<sup>6</sup> Es wird eine Geschichtskonzeption entworfen, in der ›Folgerichtigkeit‹ und ›Zielgerichtetheit‹ gerade nicht als konstitutive Merkmale erscheinen, sondern Geschichte als stete Aneinanderreihung wechselvoller Ereignisse aufgefasst wird, deren Abfolge sich einem rationalen Verständnis entzieht. Vor diesem Hintergrund lehnen Hindemith und Benn eine antizipatorische Ausrichtung gegenüber der Zukunft ab. Denn, wie Gottfried Benn in seinem Einleitungstext zum Klavierauszug des *Unaufhörlichen* zusammenfasst:

Wir wissen von der Schöpfung nichts, als daß sie sich verwandelt –, und das Unaufhörliche soll ein Ausdruck für diesen weitesten Hintergrund des Lebens sein, sein elementares Prinzip der Umgestaltung und der rastlosen Erschütterung seiner Formen.<sup>7</sup>

---

S. 175–186; zuletzt (ergänzt um die Musik als ›Raumkunst‹): Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.

<sup>5</sup> Scott Burnham, *Beethoven Hero*, 3. Aufl., Princeton 2000, S. 126.

<sup>6</sup> Gottfried Benn an Paul Hindemith, 29. Juli 1930, zitiert nach: Gottfried Benn, Briefwechsel mit Paul Hindemith, hg. von Ann Clark Fehn, Frankfurt a. M. 1986, S. 16.

<sup>7</sup> Gottfried Benn, Einleitung, in: Paul Hindemith, *Das Unaufhörliche* (= Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. VII, 1: Chorwerke), hg. von Christiane Lehnigk, Mainz 1996. S. XIX.

Vor der Zusammenarbeit mit Hindemith befand sich Benn in einer publizistischen Auseinandersetzung mit Autoren rund um die programmatisch betitelt *Linkskurve*, der Zeitschrift des *Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*. Entgegen ihrer auf unmittelbare politische Wirksamkeit ausgerichteten Ästhetik verortete Benn die Rolle der Kunst im Metaphysischen.<sup>8</sup> Hindemith hatte sich kurz vor der Kontaktaufnahme zu Benn im Juli 1930 im Streit von seinem kurzzeitigen Textdichter Bertolt Brecht getrennt, der sich inzwischen offen zum Kommunismus bekannte. Hindemiths Weg zu Benn kann also auf den ersten Blick als ›Überlaufen‹ ins konservative Lager verstanden werden. Oder er wird in der Tradition Adornos als irrationaler Vorgang dargestellt, in dem der ›Musikant‹ Hindemith seine literarischen Vorlagen unreflektiert und konformistisch auswählt.<sup>9</sup> *Das Unaufhörliche* wird so zum Sinnbild für Hindemiths Karriere, die sich in einer nach dem Zweiten Weltkrieg wirkungsmächtigen Lesart negativ durch ihre Inkonsistenz auszeichnet. Im Hintergrund leuchtet bei solchen Beschreibungen freilich die Figur Arnold Schönberg auf, in der sich Zielgerichtetheit der kompositorischen Biographie, Entwicklungslogik in der Musik und musikgeschichtliche Teleologie zu vereinen scheinen.

Eine naheliegende, defensive Reaktion auf diese Vorwürfe ist, darauf aufmerksam zu machen, dass Hindemiths kompositorische Entwicklung sich bei genauerem Hinsehen als wesentlich weniger sprunghaft darstellen lässt. In den langsamen Konzertsätzen Hindemiths deutet sich bereits Mitte der 1920er Jahre der archaisch-expressive Stil des *Unaufhörlichen* an; Brecht und Benn verbinden – bei allem Trennenden – stilistische und inhaltliche Gemeinsamkeiten. Die Strategie der Hindemith-Forschung seit den frühen 1970er Jahren war es, dem Vorwurf artistischer Richtungslosigkeit mit dem Hinweis auf die Qualität der vertonten Texte und die Brillanz der jeweiligen musikalischen Lösungen entgegenzutre-

---

<sup>8</sup> Gottfried Benn, Über die Rolle des Schriftstellers in dieser Zeit (1929), in: Ders., Prosa 1 [1910–1932] (= Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. 3, in Verbindung mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster), Stuttgart 1987, S. 217–224. Die Gesamtausgabe wird im Folgenden mit SW abgekürzt.

<sup>9</sup> Vgl. vor allem Theodor Wiesengrund Adorno, Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation, in: Impromptus, Frankfurt a. M. 1968; abgedruckt in: Theodor Wiesengrund Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 17: Musikalische Schriften IV, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Bock-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1982, S. 210–246. Die Gesamtausgabe wird im Folgenden mit GS abgekürzt.

ten.<sup>10</sup> In der Tat ist die von Adorno ins Visier genommene Beschäftigung mit »Kokoschka und Stramm, Trakl und Jazz, Marienleben und Brecht, E. T. A. Hoffmann und dem Berliner Cabaret-Texter Marcellus Schiffer, Benn, Hölderlin, Mallarmé, Thornton Wilder, Gott weiß was nicht allem«<sup>11</sup> sicher kein Ausweis für das Verfolgen einer klaren Linie, entfaltet aber ein durchaus beeindruckendes Panorama künstlerischer Strömungen.

Im Folgenden soll allerdings nicht an der künstlerischen oder ethischen Rehabilitierung Hindemiths gearbeitet werden. Es gilt nicht, den alten Kampf um ›Fortschritt‹ und ›Regression‹ in der Musik neu auszutragen.<sup>12</sup> Ausgangspunkt ist die schlichte Beobachtung des historischen Sachverhalts, dass – ob zutreffend oder nicht – die Ziellosigkeit Hindemiths bereits in der späten Weimarer Republik im Zentrum der publizistischen Auseinandersetzung mit seinem Schaffen stand. Geradezu obsessiv diskutierte man die Abwesenheit eines roten Fadens in seinen Arbeiten. Für seinen Stilpluralismus fanden die Zeitgenossen dabei durchaus positive Begriffe: Die Könnerschaft eines Komponisten zeige sich in der Vielgestaltigkeit seines Œuvres, seine geschichtliche Bedeutung in der Souveränität, mit der er den unaufhörlich wechselnden Erscheinungen des Lebens Ausdruck gebe.

Dieses Ideal einer kompositorischen »Persönlichkeit«<sup>13</sup> wurde von Geschichtskonzeptionen flankiert, die an die Stelle von Entwicklung den Wandel oder die Metamorphose setzten und anstatt eines geschichtlichen Ziels den offenen Horizont der Geschichte beschworen. Ein historisch-rekonstruktiver Zugriff auf diese Diskussion kann Aufschluss darüber geben, wie an einem bestimmten Punkt der Musikgeschichte Modernität ausgehandelt wurde – als Haltung gegenüber den Prozessen der Gegenwart in ihrem behaupteten Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft.

Hindemith komponierte *Das Unaufhörliche* aus einer Position der Stärke heraus. Für ihn bestand in diesen Jahren wenig Grund, sich für die mosaikhafte Konstruktion seiner Karriere zu rechtfertigen: Die Rezep-

---

<sup>10</sup> Vgl. etwa Giselher Schubert, Zur Konzeption der Musik in Hindemiths Oper »Cardillac«, in: Hindemith-Jahrbuch 17 (1988), S. 115–128.

<sup>11</sup> Adorno, Ad vocem Hindemith, in: GS 17, S. 242.

<sup>12</sup> Vgl. Theodor Wiesengrund Adorno, Philosophie der neuen Musik [1949], Frankfurt a. M. 1978.

<sup>13</sup> Edwin von der Nüll, Persönlichkeit oder Richtung?, in: Vossische Zeitung, 18. Januar 1930, S. 9.

tion Schönbergs im Berliner Musikleben blieb nach der Berufung als Nachfolger Ferruccio Busonis an die *Preußische Akademie der Künste* 1926 bis zuletzt selbst in fortschrittlichen Kreisen eher respektvoll reserviert. Zugleich trieben ihn Krankheiten immer wieder aus der Stadt, die ihm nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden antisemitischen Ressentiments fremd blieb.<sup>14</sup> Hindemith hingegen verfügte über ausgezeichnete Kontakte und war bereits kurz nach seinem Umzug nach Berlin integraler Bestandteil des dortigen Musiklebens.

Die Figur Hindemith und *Das Unaufhörliche* bilden im Folgenden den Bezugspunkt für die Darstellung eines Diskurses, der sich in den späten Zwanzigerjahren in ähnlicher Form auch an Igor Strawinski, Béla Bartók, Darius Milhaud und Ernst Krenek – um die prominentesten Namen zu nennen – entzündete. Der Untersuchungszeitraum wird zum einen durch die Aufnahme der Lehrtätigkeit Hindemiths an der Berliner Musikhochschule im Mai 1927, zum anderen durch die Aufführung des *Unaufhörlichen* im November 1931 begrenzt, die Arbeit ist also zugleich ein Beitrag zur Untersuchung des Berliner Musiklebens in der späten Weimarer Republik.

Politisch und gesellschaftlich ist es eine Phase des Umbruchs: Die relative wirtschaftliche Hochphase der Republik hatte spätestens am ›Schwarzen Freitag‹ der Berliner Börse am 13. Mai 1927, keine zwei Wochen nach Hindemiths Professurantritt, empfindliche Risse bekommen, die sich quasi parallel zu Hindemiths Tätigkeit in Berlin zu einer Krise ausbreiteten. Im Bereich des Musiklebens zeigte sich das etwa an den Überlebenskämpfen von Konzertinstitutionen wie der *Kroll-Oper*, dem *Leipziger Gewandhaus* oder den Kölner *Gürzenich-Konzerten* und kam, schwerer fassbar, in der Artikulation von Krisengefühlen und Verfallsszenarien zum Ausdruck. Dessen ungeachtet weckte die technische Entwicklung – Radio, mechanische Instrumente und Tonfilm – Hoffnungen auf eine bevorstehende Blütezeit der Musik, oder je nach Sichtweise: potenzierte die Dekadenzphantasien eines breiten Teils der Öffentlichkeit.

---

<sup>14</sup> Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt, Schönbergs Berliner Jahre 1926–1933, in: Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974, hg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 37–43; Wolfgang Gratzner, »Drei Kritiker sprechen zuerst je drei Minuten...«. Schönbergs Berliner Bemühungen um eine neue Rezeption seiner Musik, in: Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 28.–30. September 2000 (= Journal of the Arnold Schönberg Center 3/2001), hg. von Christian Meyer, Wien 2001, S. 294–307.

»Soll die Musik verdorren?«<sup>15</sup> fragte etwa der damals weltbekannte Violinist Bronislaw Huberman im September 1931 in der *Vossischen Zeitung* und brachte damit eine Skepsis gegenüber ›mechanischer Musik‹ zum Ausdruck, die selbst in diesem liberalen Medium mit Blick auf die Krise der Konzertinstitutionen und die Arbeitslosigkeit unter Orchestermusikern in Panik umschlug – erst in diesem Zusammenhang kommt mit dem Bild des ›Verdorrens‹ eine organizistische Geschichtskonzeption ins Spiel, die teleologisch einen nahenden Untergang evoziert. Ein völkischer Propagandist wie Fritz Stege ließ sich zur gleichen Zeit nicht zweimal bitten, im Habitus des Sehers die »völlige Unterwerfung der Musik im Joch der mechanischen Tonerzeugung«<sup>16</sup> anzukündigen. Paul Hindemith musste sich angesprochen fühlen: Er hatte bereits seit Jahren mit großem Interesse die Entwicklungen im Bereich der mechanischen Musikreproduktion verfolgt, wie sie zum Beispiel seit der Jahrhundertwende mit dem *Welte-Mignon-Reproduktionsklavier* vorangetrieben wurden. Im Sommer 1930 hatte er die ersten Stücke für Trautonium komponiert, zum Lager der musikalischen Fortschrittsutopisten zählen wollte er sich aber trotzdem nicht; er gab eine Antwort wohl auch auf Hubermans Frage mit der Konzeption von Geschichte als »ewig im Wandel«.<sup>17</sup>

Es gilt hier zwei Ebenen zu unterscheiden, an die sich unterschiedliche Fragen anschließen: Die Geschichtskonzeption als Teil einer Haltung gegenüber den musikalischen Entwicklungen der Gegenwart auf der einen und die Geschichtskonzeption als Modus der Strukturierung von Zeit im Zusammenhang mit musikalischer Form auf der anderen Seite. In der musikwissenschaftlichen Forschung wurde bislang vor allem der zweite Fragekomplex erörtert: Werden Zeit- und Geschichtskonzeptionen in Kompositionen musikalisch exemplifiziert oder gar erfahrbar gemacht? Wenn Musik tatsächlich als »der sensibelste Seismograph für das Verhältnis [...], das eine bestimmte Epoche zur Zeit entwickelt«<sup>18</sup>, gelten

---

<sup>15</sup> Bronislaw Huberman, Soll die Musik verdorren? Kunst im Zeitalter des Mechanismus, in: *Vossische Zeitung*, 13. September 1931, S. 4.

<sup>16</sup> Fritz Stege, Die Situation der mechanischen Musik. Ein musikalischer Kulturspiegel, in: *ZfM* 98 (1931), S. 506.

<sup>17</sup> Hindemith, *Das Unaufhörliche*, S. XXV.

<sup>18</sup> Melanie Wald, Moment musical. Die Wahrnehmbarkeit der Zeit durch Musik, in: *Zeitkonzepte. Zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert (= Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 30/2)*, hg. von Stefanie Stockhorst, Wolfenbüttel 2006, S. 207.

kann, muss die ihr eingeschriebene Information auswertbar sein. Musik wird vor diesem Hintergrund nicht mehr nur – wie andere Kulturpraktiken auch – durch Geschichtskonzeptionen kontextualisiert, sondern codiert ihrerseits, auf der Basis ihrer Temporalität, bestimmte Vorstellungen vom Verlauf der Zeit. Wenn sie in diesem Sinn ›Zeit‹ zum Inhalt hat, verspricht eine entsprechende Analyse neben einem Verständnis für die Form eines Musikstücks vor allem Aufschluss über die Zeit- und Geschichtskonzeptionen des Komponisten oder der Epoche zu geben. Dieser Blick auf Musik ist kein Randphänomen.<sup>19</sup> In seiner prägnantesten Form findet er sich jedoch in der Beethoven-Literatur. Adolf Bernhard Marx hat in Beethovens *Eroica* bekanntlich analog zu seiner Lesart der Hegel'schen Geschichtsphilosophie eine Musik gehört, die zielgerichtet »aus dem Spiel des Gestaltens und der unbestimmten Erregungen und Gefühle heraustritt in die Sphäre des hellern und bestimmtern Bewusstseins«<sup>20</sup> und die Musik als Kunstform gleichsam mit in diese Gefilde zieht. Adorno wollte Beethovens Musik nicht nur als Sinnbild für Hegels Geschichtsphilosophie verstanden wissen, er durchbricht eine solche Hierarchisierung: »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist zugleich aber wahrer als diese [...].«<sup>21</sup> Im Zuge der ›Cultural Musicology‹ haben solche Zuschreibungen vor allem im angelsächsischen Raum wieder an Popularität gewonnen. Scott Burnham bilanziert die Idee vom teleologischen Gehalt der ›heroischen‹ Beethoven-Werke und schreibt sie fort, wenn er über die Schlussbildungen bei Beethoven schreibt:

[...] [T]he implication is of a higher, more cumulative stage from which the rest of the work is surveyed and completed. Images of transcendence, apotheosis, and utopia attach themselves to this perceived culmination, for the coda seems actually to arrive at the transcendent state promised by the idealist vision of history and supported by the ethos of Christian eschatology, seems to signal

<sup>19</sup> Vgl. neben den bereits genannten Texten auch: Gianmario Borio, Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik, in: Musik in der Zeit. Zeit in der Musik (= Aufsätze und Abhandlungen des Symposiums, das die Gesellschaft für Musik und Ästhetik in Zusammenarbeit der Freiburger Musikhochschule vom 9. bis 11. Oktober 1998 in Freiburg diesem Thema widmete), hg. von Richard Klein u.a., Weilerswist 2000, S. 313–332; Wilhelm Seidel, Division und Progression. Der Begriff der musikalischen Zeit im 18. Jahrhundert, in: *Il Saggiatore Musicale* 2 (1995), S. 47–65.

<sup>20</sup> Adolf Bernhard Marx, Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen, Berlin 1859, S. 275.

<sup>21</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte, Frankfurt a. M. 2004, S. 36.