Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 79 (1999)

Heft: 5

Artikel: Zwölftönig Mitternachts : die Zwölftonmusik als historischer Wendepunkt

Autor: Barillier, Etienne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166102

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Etienne Barilier, *geboren in Payerne VD am 11. Oktober 1947. Schriftsteller und Übersetzer, lebt in Pully VD, studierte in Lausanne Literatur und promovierte mit der Dissertation: Camus, philosophie et littérature (1977). Als Musikschriftsteller schrieb er über A. Berg einen Essai d'interprétation (1978) und als Polemiker über die welschen Literaturzirkel, Soyons médiocres (1989), Essays, gesammelt in Les petits camarades (1987) und Les trois anneaux (1988). Barilier übersetzte u.a.: F. Dürrenmatt, F. Wedekind, L. Hohl, T. Landolfi. – Weitere Werke: Orphée (1971). Passion (1974), Le chien Tristan (1977), Prague (1979), La créature (1984), Le dixième ciel (1986), Musique (1988), Une Atlantide (1989), Un rêve californien (1995), Contre le Nouvel Obscurantisme (1995), B-A-C-H (1997). Barilier wurde 1995 mit dem Europäischen Essay-Preis der Charles Veillon-Stiftung geehrt.*

Zwölftönig Mitternachts

Die Zwölftonmusik als historischer Wendepunkt

Kürzlich wurde ein Versuch unternommen, Hans Pfitzner, den zu seiner Zeit berühmten Komponisten und grossen Kritiker der Zwölftonmusik, auferstehen zu lassen. Sein Hauptwerk, die Oper Palestrina, wurde wieder aufgeführt. Allem Anschein nach hat dieses lobenswerte Unternehmen das Verdikt der Nachwelt nicht zu ändern vermocht. Es scheint tatsächlich, dass Pfitzner tot ist, wirklich tot. Können wir demnach sagen, dass der Triumph der Zwölftonmusik vollkommen und diskussionslos ist? Ist es sicher, dass dieses Tonsystem, von dem Schönberg behauptete, dass es «für hundert Jahre die Überlegenheit der deutschen Musik sichern wird», seine Versprechungen gehalten hat? Und wenn es in der Musikgeschichte ein Wendepunkt war, hat uns dieser Wendepunkt in wohnliche Gegenden oder in unwirtliche Wüsten geführt?

Die Frage mag unangebracht wirken, an der Grenze zum Absurden sein, denn der historische Abstand scheint mehr als ausreichend, den positiven Wert der Zwölftonmusik zu bestätigen. Dass dieses System kaum mehr von heutigen Musikerinnen und Musikern praktiziert wird, bedeutet nicht, dass sie darin eine Sackgasse oder schwerwiegende Fehler erkannt hätten. Nein, sie haben es assimiliert und sind darüber hinausgegangen. Die Zwölftontechnik, ob man will oder nicht, ist Geschichte. Sie zu hinterfragen bedeutet, fast ein Jahrhundert Musik zu hinterfragen.

Und mit welcher Begründung? Zumindest müsste bewiesen werden, dass sich der grösste Teil des musikalischen Schaffens unserer Epoche (mit einigen Ausnahmen wie *Benjamin Britten* oder *Frank Martin*) auf einen verhängnisvollen Weg begeben hat. Wer würde es wagen, eine solche Idee zu äussern? Nun, ein sehr seriöser Autor, der italienische Schriftsteller *Alessandro Baricco.* In einem brillanten Essay mit dem Titel «Hegels Seele und die Kühe von Wisconsin, Eine Reflexion über E-Musik und die Moderne»[1] dekretiert *Baricco* doch tatsächlich, dass die ernste Musik seit *Schönberg* und seiner Schule zu einer unzumutbaren Abstraktion wurde, dass diese Musik in ihrer Gesamtheit trübselig, zerebral und spitzfindig sei und dass einzig der Snobismus, wie auch eine überalterte Vorstellung vom schwierigen und verkannten Genie, uns verbieten, dies zuzugeben.

Wollte man *Baricco* Glauben schenken, hat *Schönberg* nicht den Weg in die Zukunft geöffnet, sondern er hat die Musik in die Irre geführt, wo wir bis heute steckengeblieben sind. Nach *Schönberg* wurde die ernste Musik unerbittlich autistisch und elitär; sie verkam zu einer Angelegenheit der Spezialisten, und zwar der Spezialisten der Langeweile. Sie hat sich von ihrer Berufung abgewandt, die darin bestand, zu allen zu sprechen. Dieses sterile Universum muss verlassen und die Welt der wahren Musik, deren letzte Vertreter in unserem Jahrhundert *Mahler* und *Puccini* hiessen ..., muss dringend wiedergefunden werden. Kurz, die *Schönberg*- und Post-*Schönberg*-Klammer muss geschlossen werden, da sie kein historischer Wendepunkt war, sondern allenfalls ein historischer Fehler.

*Baricco*s Buch will offensichtlich provozieren. Man kann seine Attacken simpel finden und seine Folgerungen *«objektiv reaktionär»*, wie man unlängst noch zu sagen pflegte. Doch der Autor ist zweifellos ein wahrer Musikkenner, dem es überdies weder an Finesse noch an Intelligenz fehlt. Und vor allem beruft er sich auf eine schwer zu verwerfende Tatsache: den schrecklich elitären Charakter der zeitgenössischen ernsten Musik. Wie unterscheidet sich doch unsere Zeit von der

1 Alessandro Baricco, L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin, Una riflessione su musica colta e modernità, Garzanti, Milano 1996. (Liegt nicht in deutscher Übersetzung vor.)

Schuberts! Sämtliche Musikhörer der Welt konnten (und können noch) sich eins fühlen mit *Schuberts* ernsten und zugleich unterhaltenden Liedern. Welche Gemeinsamkeiten bestehen heute zwischen der Neuen Musik und *Madonna?* Zwischen den Fans des Disco-Sounds und den Anhängern *Brian Ferneyhoughs?* Ist es akzeptabel, ist es richtig, dass sich zwischen der E-Musik und der U-Musik ein solcher Abgrund aufgetan hat?

Nach Schönberg wurde die ernste Musik unerbittlich autistisch und elitär; sie verkam zu einer Angelegenheit der Spezialisten, und zwar der Spezialisten der Langeweile.

Übrigens, auch wenn wir mit einem Schulterzucken die Äusserungen des italienischen Schriftstellers zurückwiesen, wäre doch da immer noch die Tatsache, dass sein Buch in unserer Zeit, kurz vor der Jahrtausendwende, von Bedeutung ist: Hundert Jahre nach ihrer Geburt ist die serielle Musik (und ihre Nachkommenschaft) immer noch problematisch; eine beträchtliche Zahl von Musikliebhabern verschmäht sie weiterhin. Sicher, man muss sich in Erinnerung rufen, dass *Beethovens* Siebte Symphonie als das Werk eines Verrückten gelten konnte und dass *Mozart* dafür kritisiert wurde, in dieser oder jenen Oper *«zu viele Noten»* gesetzt zu haben. *Theodor Adorno* hat unaufhörlich wiederholt, dass *Beethoven* nicht *«verständlicher»* ist als *Schönberg,* dass er nur verständlicher *wirkt*[2]. Wie dem auch sei. Wenigstens hören die Freunde *Beethovens* mit Freude an, was sie nicht verstehen. Sie sind glückliche Dummköpfe, während die Hörer moderner und zeitgenössischer Musik allzuoft unglückliche Dummköpfe sind.

Im Gegensatz zu anderen stilistischen und formalen Innovationen, die nach dem ersten Schock letztlich akzeptiert, anerkannt, aufgenommen wurden, bleiben *Schönberg* und seine Schule, deren subversive Kreationen heute mehr als ein Dreiviertel Jahrhundert alt und in einem gewissen Sinn seit langem überholt sind, dem durchschnittlichen Musikliebhaber und sogar nicht wenigen klugen Musikliebhabern im Hals stecken. *Bariccos* Essay erbringt den Beweis.

Kontinuität und Bruch

Das Paradox, das diese einmalige Situation zu erklären vermag, besteht darin, dass die atonale, schliesslich serielle und dodekaphonische Komposition, auch wenn sie das Ergebnis einer langen und gleichmässigen Entwicklung war, eine Neuheit darstellte, die nicht nur mit der westlichen tonalen Musik gebrochen hat, sondern mit sämtlichen existierenden Musikrichtungen. In dieser «neuen» Musik besteht eine gewisse Kontinuität gegenüber der Vergangenheit, und doch ist sie radikaler, absoluter Bruch ohnegleichen. Wir leben die Konsequenzen dieses Bruchs.

Befassen wir uns zunächst mit der Kontinuität: *Schönberg* trägt das ganze klassische und romantische Erbe auf seinen Schultern und in seinem Herzen, wie er in seinen ersten Werken – und nicht nur in den ersten – ausdrucksvoll beweist. *Alban Berg,* und noch mehr *Anton von Webern,* standen unter dem Einfluss *Johann Sebastian Bachs.* (Erinnern wir uns, mit welchem Nachdruck *von Webern* sich auf das berief, was er selbst die *«Tradition»* nannte.) Und dies sicher nicht zu Unrecht: Schritt um Schritt, wie eine logische und progressive Entwicklung, kann man den Weg verfolgen, den die tonale Musik bis zum Bruch durch die Zweite Wiener Schule eingeschlagen hatte.

Die tonale Musik bot ab der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts allmählich immer mehr Möglichkeiten, von einer Tonalität zur anderen zu wechseln sowie ambige Akkorde zu verwenden, die gleichzeitig auf verschiedene Tonalitäten verweisen. Schliesslich gelangte man in den allerletzten, vorahnenden Werken eines *Franz Liszt* so weit, ein Stück nicht mehr mit dem Grundton-Akkord zu beenden. Kraft der Variierungen und Vervielfältigungen der verschiedenen Tonalitäten verschwand die grundsätzliche, ordnende Idee des Grundtons und der Dominante nach und nach. Wie das Addieren sämtlicher Farben des Spektrums die Farbe Weiss ergibt, so erwecken die letzten Werke von *Liszt,* «Nuages gris» und «Bagatelle sans tonalité», genau diesen Eindruck seltsamer «Weissheit».

Zudem führte das immer häufigere Gleiten von einer Tonalität zur anderen zu dieser überreizten Chromatik, was durch *Wagners* «Tristan» am eindrücklichsten veranschaulicht wird. Die Musik dieser Oper besänftigt sich nie, ruht nie auf einer sicheren und festen Tonalität – ausser im äussersten Moment des Liebestodes. Auch wurde damit begonnen, Akkorde aufein-

2 Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Suhrkamp, Frankfurt 1978.

anderzuschichten, die bis anhin nur nacheinander gesetzt wurden – bis zu dem Moment, wo in *Mahlers* Zehnter Symphonie das Orchester gleichzeitig zehn der zwölf Noten der chromatischen Gesamtheit spielt, was de facto die Idee der Tonalität auflöst.

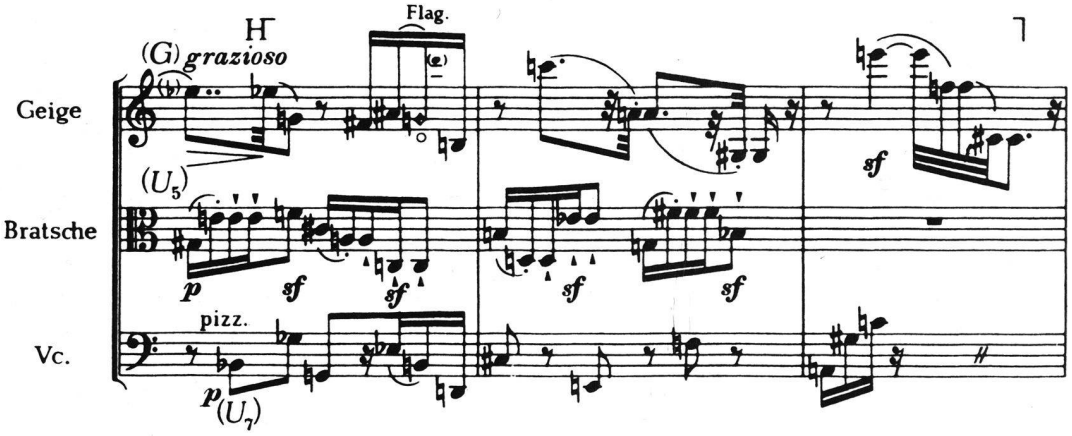
Kurz, die Atonalität fiel nicht vom Himmel. Man kann sagen, dass sie das unumgängliche Ergebnis der Entwicklung und der harmonischen Hypertrophie der tonalen Musik darstellte. Soviel zur Kontinuität. Doch die Atonalität *Schönbergs* war trotzdem der Auftakt eines einmaligen und absoluten Bruchs: Vor *Schönberg* fanden die grössten Wagnisse, die grössten harmonischen Freiheiten ihren Sinn in der Tonalität, die verlassen oder vermischt wurde. «Tristans» Chromatik setzte ein gewisses Bewusstsein und eine Erwartung des perfekten Akkords voraus. Die «Weissheit» der letzten Werke *Liszts* war genau auf die «Farben» der Tonalität zurückzuführen, die der Komponist und der Hörer im Hintergrund in Erinnerung behielten. Die «Nuages gris» beweinten einen Verlust; die Tonalität erstrahlte durch ihre Abwesenheit selbst. *Schönbergs* Atonalität und vor allem seine Dodekaphonie unternehmen hingegen alles, um diese Erinnerung auszulöschen. Es wird ein neues Organisationsprinzip geschaffen, das absichtlich jeden Bezug zur tonalen Vergangenheit unterbindet.

Doch ist weltweit und bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts kein einziges Musikstück auf diese Weise konzipiert worden. Gewiss, die tonale Musik, wie sie in *Bachs* «Wohltemperiertem» Klavier kodifiziert und verherrlicht wurde, ist kennzeichnend für den Westen. Die anderen Musikrichtungen der Welt sind nicht gezwungenermassen tonal und temperiert, jedoch sind sie zumindest *modal. «Die Atonalität scheint also weniger mit dem Verschwinden der Tonalität oder der Modalität zusammenzuhängen als mit dem Verschwinden eines gemeinsamen Charakteristikums: In diesen Systemen wird einer der Noten der Tonleiter oder des Modus eine besondere, vorherrschende Rolle zugeteilt. Diese ‹tonale› Note wirkt wie eine Art Anziehungspunkt»*, schreibt der Komponist und Musikwissenschafter *Michel Philippot* (übrigens ein Anhänger der seriellen Musik).

Dies ist also die erstaunliche Einzigartigkeit der atonalen und dodekaphonischen Musik und schliesslich aller Musikrichtungen, die sich davon inspirieren liessen: De facto trennen sie sich nicht nur von der europäischen tonalen Musik, sondern von sämtlichen Musikrichtungen der Welt, da mehr oder weniger alle Musikrichtungen diese eine Note verwenden, die die Rolle eines «Anziehungspunktes» spielt. Das Resultat dieser langsamen und progressiven Entwicklung war gleichzeitig auch eine absolute Neuheit.

Es liegt auf der Hand, was die Gegner der atonalen und schliesslich dodekaphonischen Musik ihr entgegenhielten. Darunter der bekannteste unter ihnen, *Ernest Ansermet.* Das tonale Gesetz, schreibt *Ansermet* in «Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein», ist *«das Naturgesetz des musikalischen Bewusstseins».* Und

Die Atonalität fiel nicht vom Himmel. Man kann sagen, dass sie das unumgängliche Ergebnis der Entwicklung und der harmonischen Hypertrophie der tonalen Musik darstellte.



Alle Zwölfklänge gehören, wegen des Prinzips der beliebigen Oktavlage eines jeden einzelnen Reihentons, grundsätzlich allen Zwölftonreihen zu. Einen mehrstimmigen Tonsatz kann die Reihe auf ganz verschiedene Weise determinieren. Jeder einzelnen Stimme eines polyphonen Satzes können verschiedene Reihengestalten zugrunde liegen, wie im 1. Satz der Suite op. 29 von Schönberg, Takt 5 ff. (G = Grundgestalt, U = Umkehrung)

In diesem Frühjahr erschien: Le train de la Chomo lungma, Nouvelles, Zoé, Genf 1999.

wenn *Schönberg* und seine Schule glauben, diesem Naturgesetz entgehen zu können, bedeutet dies, dass sie denken anstatt zu fühlen, dass sie sich im Abstrakten bewegen, dass sie keine wahren Musiker sind. *Ansermet* erklärte ohne Umschweife, dass die Struktur Tonika-Dominante-Tonika die *«Grundlage der Form und gemeinsame Grundlage der Klangwelt und unserer Existenz in dieser Welt»* ist. Dem entgegneten die Verfechter der Neuen Musik, dass es kein unabänderliches Naturgesetz gebe, das unser musikalisches Bewusstsein mit den tonalen Beziehungen verknüpfe; dass die Tonalität, wie *Theodor Adorno* schrieb, *«ihre Würde als geschlossenes und exklusives System der auf dem Austausch basierenden Gesellschaft verdankt»*. In anderen Worten: Dieses System ist innerhalb der Suprastrukturen der Gesellschaft nur die Spiegelung einer dem Untergang geweihten ökonomischen Infrastruktur.

Der Geschmack unserer Zeit

Grundsätzlich konnte die philosophische und theoretische Debatte über den «Wert» oder die Legitimität der atonalen Musik nicht entschieden werden, da ihr die Frage zugrunde liegt, was im Menschen der «Natur» und was der «Kultur» angehört und wie weit die Kultur die Natur beherrschen kann. Denn selbst wenn es möglich wäre zu beweisen, dass der Mensch «biologisch» für die tonale (oder modale) Musik und nur für sie gemacht wäre, könnten die Anhänger der atonalen Musik zu Recht entgegenhalten, dass die menschliche «Natur», so bestimmend sie auch ist, nicht definitiv gegeben ist und dass das Genie des Menschen genau darin besteht, über das von der Natur Vorgegebene hinauszugehen und es zu transzendieren.

Glücklicherweise geht es hier um Kunst, und die Frage, die uns die atonale Musik und ihre Entwicklung bis zum heutigen Tag stellt, ist nicht eine abstrakte philosophische Frage. Für uns von Bedeutung sind jedoch nicht primär Theorien, sondern Werke. Tatsache ist, dass sich die erste Hälfte unseres Jahrhunderts durch Werke hervortat wie *Schönbergs* «Pierrot lunaire», *Bergs* «Wozzeck» und *von Weberns* «Variationen Opus 27». Unwichtig, ob dank oder trotz des Tonsystems. Diese Werke verleihen einerseits einzigartigen Persönlichkeiten und andererseits dem Geist einer Epoche Ausdruck. Sie bestehen unabhängig von der Theorie, die sie veranschaulichen sollen.

Grundsätzlich konnte die philosophische und theoretische Debatte über den «Wert» oder die Legitimität der atonalen Musik nicht entschieden werden, da ihr die Frage zugrunde liegt, was im Menschen der «Natur» und was der «Kultur» angehört und wie weit die Kultur die Natur beherrschen kann.

Die nachfolgenden Generationen waren geprägt: Die neue Musik nach *Schönberg* und seiner Schule schlug zumeist Wege ein, die sich noch mehr vom tonalen und modalen Universum entfernten, die dieses Universum noch mehr «vergassen» als die Wiener. Die Generation von *Boulez* und *Stockhausen* widmete sich der sogenannt «generalisierten» seriellen Musik (nicht mehr nur die Höhen, sondern auch die Längen, die Klangfarben und die Intensitäten werden den seriellen Gesetzen unterstellt). *Schönberg* wurde von *Boulez «der ostentativsten und überholtesten Romantik»* beschuldigt und sogar als *«Reaktionär»* denunziert, unfähig, sich wirklich der alten Welt zu entziehen[3]. Darauf folgten weitere Innovationen: die aleatorische und stochastische Musik, die elektro-akustische Musik, musikalische Collagen, die repetitive Musik, das Arbeiten mit dem reinen Ton wie bei *Giacinto Scelsi* oder auf ganz andere Weise bei *György Ligeti,* um nur zwei Namen zu nennen.

Ob man «für» oder «gegen» die atonale oder serielle Musik ist, wird somit hinfällig. Nicht weil man abstrakt hätte entscheiden können, ob diese Musik legitim ist oder nicht, «natürlich» oder «künstlich». Sondern weil ihr Einfluss auf unsere Zeit tiefgreifend, offensichtlich und unauslöschlich ist. Die Theorien, die irgendein Werk rechtfertigen, sind vielleicht «falsch», die Werke jedoch sind da, und nur sie zählen, da sie wiederum andere Werke befruchten.

In anderen Worten: Alles in allem war die Atonalität kein abstrakt erdachtes System, sondern brachte durch ihre vom System ermöglichten Werke eine neue Beziehung zum Ausdruck. Wie es *Alberto Savinio* so treffend formulierte: *«Die Atonalität ist der ‹Geschmack› unserer Zeit»*[4]. *Adorno* sagte weihevoller, ohne Zweifel jedoch zutreffend, dass die Neue Musik *«alle Finsternis und alle Schuld der Welt auf sich genommen hat»*. Der einzigartige *«Geschmack»* der Atonalität war demnach derjenige einer Epoche der Angst und des Schmerzes. Die Angst jedoch war notwendig, der Schmerz authentisch und unwiderlegbar. Die Atonalität war, ob man es

3 Pierre Boulez, Schönberg est mort, in Relevés díapprenti, Le Seuil, Paris 1966.

4 Alberto Savinio, Scatola sonora, Luigi Einaudi, Torino 1988.

will oder nicht, die künstlerische Wahrheit eines Jahrhunderts oder zumindest eines halben Jahrhunderts. Auf jeden Fall ein Grossteil seiner Wahrheit. *Alessandro Baricco* beklagt zu Recht die unerträgliche Spaltung zwischen moderner E-Musik und U-Musik. Was man ihm jedoch entgegenhalten muss: Diese Spaltung selbst ist auch Wahrheit. Sie zu verneinen, wäre eitle Lüge.

Deshalb wird *Schönberg,* einem der ersten «Verantwortlichen» dieser Spaltung, in der Musikgeschichte eine grössere Bedeutung zukommen als seinen Gegnern, eine grössere Bedeutung vor allem als dem Nostalgiker und Neoromantiker *Hans Pfitzner.* Doch ist nicht ausgeschlossen, dass sich unser Urteil mit der Zeit verändern wird und dass die Atonalität von einem Standpunkt aus betrachtet wird, den seine Erschaffer bestimmt nie vorausgesehen hatten. Sie waren der Ansicht, dass die tonale Musik nunmehr bestenfalls auf den Rang eines Sonderfalls der atonalen Musik verwiesen wird (entsprechend der berühmten tonalen Passage in *Alban Bergs* «Wozzeck»). Aus der Distanz gesehen ist es eher die Atonalität *Schönbergs,* die vermutlich einen Sonderfall darstellen wird; eine Musikrichtung unter den Musikrichtungen der Welt. Jedenfalls erscheint sie immer mehr als musikalische Ausdrucksweise, die, entgegen dem Willen ihrer Urheber, den Verlust der Tonalität als Schmerz erlitt und den Verlust des Kontaktes zur U-Musik wie ein Drama. Doch ein Drama, das, wie gesagt, die Wahrheit des 20. Jahrhunderts selbst ist.

Die wahren historischen Wendepunkte sind nicht die Übergänge von einem Jahr zum anderen und auch nicht die zwölftönige Mitternacht des 31. Dezember 1999.

Dieser Beitrag wurde von Ursula Marty, Zürich, aus dem Französischen übersetzt.

Die Dodekaphonie sicherte nicht *«für hundert Jahre die Überlegenheit der deutschen Musik»,* und auch wenn sie unser ganzes musikalisches Jahrhundert geprägt hat, ist nicht auszuschliessen, dass man in Zukunft zum tonalen System «zurückkommt» (oder wenigstens zum tonalen «Anziehungspunkt»; mehr als ein Komponist tendiert heute bereits mehr oder weniger offen dazu; unter anderem durch die Arbeit am «reinen Ton», der die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Virtualitäten einer besonderen Note konzentriert, die zum Schwerpunkt eines Werkes wird). Vielleicht besteht unsere zukünftige Wahrheit in diesem «Zurückkommen». Und trotzdem wird nichts so sein wie früher. Wenn man eine Weltreise macht und anscheinend wieder an den Ausgangspunkt gelangt, hat man sich verändert, bereichert. Die Geschichte wiederholt sich nicht. Oder besser gesagt: Nichts wiederholt sich, also existiert die Geschichte.

Die wahren historischen Wendepunkte sind nicht die Übergänge von einem Jahr zum anderen und auch nicht die zwölftönige Mitternacht des 31. Dezember 1999. Wendepunkte führen zur Entstehung neuer Beziehungen zwischen den Menschen und den Dingen, zur Eroberung neuer Gleichgewichte, zur Schaffung neuer Kunstformen, zum Ausdruck einer neuen Beziehung zur Welt. Wie die absichtlich und bewusst atonale Musik in *Schönbergs* Zweitem Quartett aus dem Jahre 1908. Damals waren die zwölf Töne der chromatischen Tonleiter wirklich mitternächtliches Zwölfgetön. ✦

Erst Beethoven hat gewagt so zu komponieren wie er wollte; auch darin steckt seine Einzigkeit. Und es ist vielleicht das Unglück der nachfolgenden Romantik, dass sie die Spannung von Erlaubtem und Gemeintem nicht mehr hat: Ort der Schwäche. Sie träumen nur noch was sie dürfen. Wagner.

Aus: Theodor W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1993, S. 51.