
THEODOR W. ADORNO
Klavierstücke

Herausgegeben
von
MARIA LUISA LOPEZ-VITO

Nachwort
von
ROLF TIEDEMANN

Klavierstück (1920)
Klavierstück (1921)
Drei Klavierstücke. *Für Maria Proelss* (1924)
P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)
Drei kurze Klavierstücke (1934, 1945)
Drei Klavierstücke (1927, 1945)

edition text + kritik

Klavierstück (1920)	3
Klavierstück (1921)	9
Drei Klavierstücke. <i>Für Maria Proelss</i> (1924)	12
P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)	21
Drei kurze Klavierstücke (1934, 1945)	27
Drei Klavierstücke (1927, 1945)	30
Nachwort	35

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Notensatz: Notentypographie GbR Stefan Schickhaus, Wiesbaden

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Bosch-Druck, Landshut

ISBN 3-88377-689-0

ISMN M-000-00078-0

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, München 2001

Alle Aufführungsrechte vorbehalten

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten
und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden

Klavierstück (1920)

Sehr lebhaft

5

f *ff* *mf* *ff*

viel Red.

10

poco rit.

Red. ff wild

15 *Tempo. Pesante*

ff *ff* *fff*

20

fff *ff* *fff*

25

mf *molto* *pp*

Etwas (aber nur wenig) langsamer.
gracioso

30

p (Ton)

immer viel Red.

35

p

40

45

f *p*

von hier an allmählich immer rascher werden

50

cresc.

Tempo I

1)

ff *mf* *f*

55

1) Es ist genau darauf zu achten, daß an der Stelle des bisher zweiteiligen Metrons von hier an ein dreiteiliges wird.

First system of the musical score. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand has a few notes, including a half note G2. A dynamic marking *f* is placed below the first measure of the left hand.

Second system of the musical score, starting at measure 60. The tempo instruction *immer rascher* is written above the first measure. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a few notes, including a half note G2. Dynamic markings *ff* are present at the beginning and end of the system.

Third system of the musical score, starting at measure 65. The right hand has a triplet of eighth notes marked with an '8' and a dashed line. The left hand has a triplet of eighth notes marked with an '8' and a dashed line. Dynamic markings *fff* are present in both hands.

Fourth system of the musical score, starting at measure 70. The tempo instruction *Tempo I* is written above the first measure. The right hand has a triplet of eighth notes marked with an '8' and a dashed line. The left hand has a triplet of eighth notes marked with an '8' and a dashed line. Dynamic markings *ff* are present in both hands.

Fifth system of the musical score, starting at measure 75. The right hand has a triplet of eighth notes marked with an '8' and a dashed line. The left hand has a triplet of eighth notes marked with an '8' and a dashed line. Dynamic markings *p* and *8 bassa* are present.

Sixth system of the musical score, starting at measure 80. The right hand has a triplet of eighth notes marked with an '8' and a dashed line. The left hand has a triplet of eighth notes marked with an '8' and a dashed line. Dynamic markings *ff pesante* and *8* are present.

1) 16 bedeutet: 2 Oktaven höher

voll

Musical score for measures 75-84. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte).

85

Musical score for measures 85-90. The right hand continues the melodic development, and the left hand features a more active bass line. A *ff* dynamic is present in measure 88.

festlich

90

Musical score for measures 90-94. The tempo and mood change to *festlich* (festive). The right hand has a more rhythmic, dance-like quality. Dynamics include *mf* and *ff*.

95

Musical score for measures 95-100. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *ff* and *sff* (sforzando). The instruction "l.H." (left hand) is written above the right hand staff in measures 95 and 100.

8

100

Musical score for measures 100-104. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a sustained bass line with long notes. Dynamics include *ff*.

105

Musical score for measures 105-109. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a sustained bass line with long notes. Dynamics include *mf*. The piece ends with a double bar line in measure 109.

110 poco rit.

p

p

Tempo I

1) *ff*

115 (frei)

10

ff

120

10

10

125

velosissimo

8

1

Tempo

130

pp

1) von hier an wieder zweiteiliges Metron

First system of the musical score, measures 125-134. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *pp* and *pp* (ja nicht langsamer).

Second system of the musical score, measures 135-139. Measure 135 is marked with a box containing the number 135. The right hand continues the melodic line, and the left hand has sustained chords. The instruction *slentando* is present in measure 139.

Third system of the musical score, measures 140-144. Measure 140 is marked with a box containing the number 140. The right hand has a more active melodic line, and the left hand features sustained chords. The dynamic *ppp* is indicated in measure 144.

Fourth system of the musical score, measures 145-150. Measure 145 is marked with a box containing the number 145. The system includes a section marked *Prestissimo* starting at measure 146, with dynamics *fff* and *fff*. The right hand has a rapid melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of the musical score, measures 151-155. Measure 150 is marked with a box containing the number 150. The system includes a section marked *molto rit. Schwer* starting at measure 151, with dynamics *fff* and *fff*. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Klavierstück (1921)

Ruhig (♩)

The musical score is written for piano in common time (C). It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning with a treble staff starting on a whole rest and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system includes a measure marked with a box containing the number 5. The third system includes a measure marked with a box containing the number 10. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings such as *p*, *ma marcato*, *poco f*, and *pp*. The bass staff in the first system has a triplet of eighth notes starting with a *p* dynamic. The second system has a triplet of eighth notes in the bass staff. The third system has a triplet of eighth notes in the bass staff. The fourth system has a triplet of eighth notes in the bass staff. The score also includes a *mit Okt.* marking in the fourth system.

p *ma marcato*

5

poco f

10

pp

pp

mit Okt.

15

p

3

20

p

mp

col 8'va

25

col 8'va

col 8'va (immer mit der unteren Oktav)

(ohne 8)

35

40

col 8'va

Drei Klavierstücke

Für Maria Proells

I.

Nicht zu rasch

mp l.H.

f 5

p r.H. l.H.

First system of the musical score. It consists of two staves. The right hand (r.H.) has a treble clef and the left hand (l.H.) has a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system includes a triplet of eighth notes in the r.H. (measures 1-3), a quintuplet of eighth notes in the r.H. (measures 4-8), and a measure with a forte (f) dynamic and a half note in the r.H. (measure 9). Measure numbers 3, 5, and 10 are indicated above the staves.

Second system of the musical score. It consists of two staves. The right hand (r.H.) has a treble clef and the left hand (l.H.) has a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system includes a triplet of eighth notes in the r.H. (measures 1-3) and a measure with a half note in the r.H. (measure 4). Measure number 3 is indicated above the staff.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The right hand (r.H.) has a treble clef and the left hand (l.H.) has a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system includes a measure with a half note in the r.H. (measure 1) and a measure with a half note in the r.H. (measure 2). Measure number 10 is indicated above the staff.

15 nicht schleppen

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The right hand (r.H.) has a treble clef and the left hand (l.H.) has a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system includes a measure with a half note in the r.H. (measure 1) and a measure with a half note in the r.H. (measure 2). Measure number 15 is indicated above the staff.

schneller

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The right hand (r.H.) has a treble clef and the left hand (l.H.) has a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system includes a measure with a half note in the r.H. (measure 1) and a measure with a half note in the r.H. (measure 2). Measure number 20 is indicated above the staff.

allmählich steigern

vorwärts

Zeitmaß

etwas gehalten

mit Ton

First system of the musical score. The right hand (treble clef) plays a melody with a triplet of eighth notes. The left hand (bass clef) plays a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

fließend

Second system of the musical score. The right hand continues the melody. The left hand features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. A box containing the number 35 is placed above the right hand. The key signature has one sharp (F#).

schwer (aber im Zeitmaß)

Third system of the musical score. The right hand plays a melody with a triplet of eighth notes. The left hand features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of the musical score. The right hand plays a melody with a triplet of eighth notes. The left hand features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

40 sehr zurückhalten schnell

Fifth system of the musical score. The right hand plays a melody with a triplet of eighth notes. The left hand features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of quarter notes, and then a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

(ohne Red.)

pp

II.

Schnell

p sotto voce
(ohne Red.)

5

10

p subito

15

ff

L.H.

20

sempre ben marcato

25

sehr rasch

(ohne Red.)

3

25

p subito

3

3

30

ff

3

35

3

3

so schnell wie möglich

40

p cresc.

poco a

poco

sotto voce

abstürzend

45

f

ff

fff

3

3

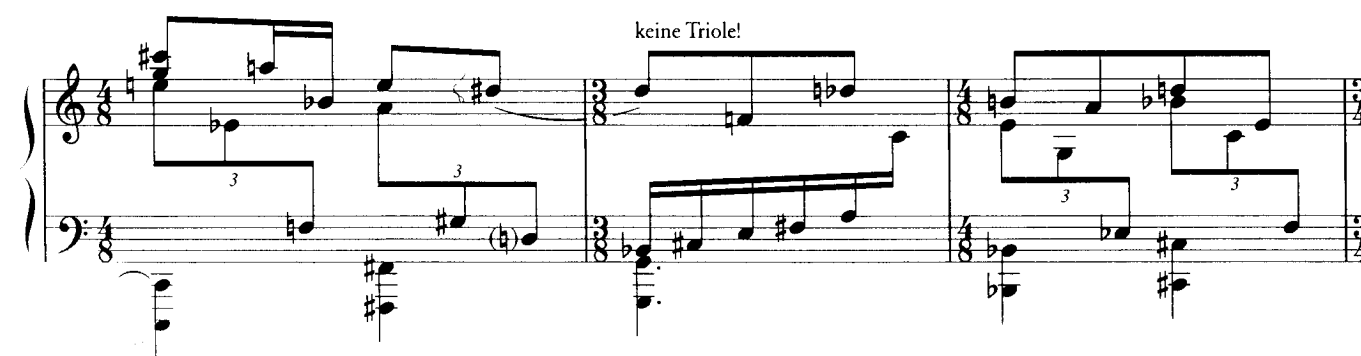
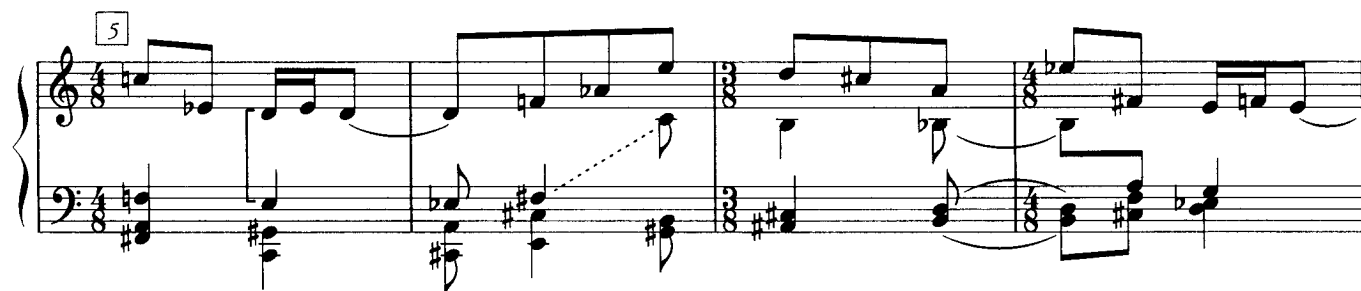
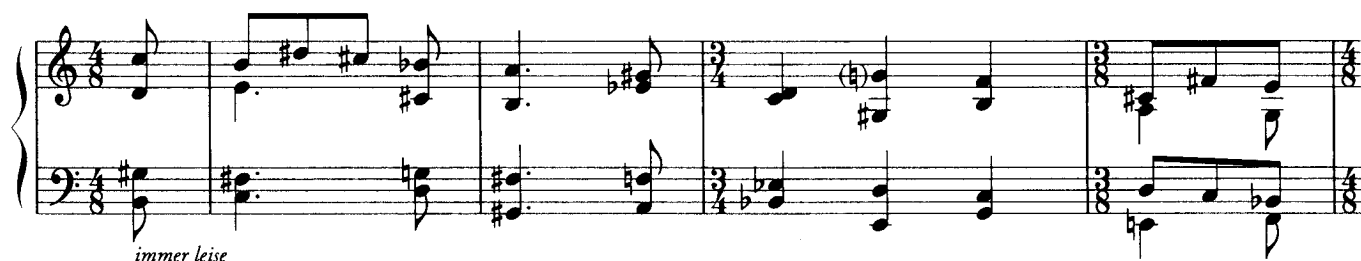
Red.

ff

(ohne Red.)

III.

Mäßig langsam



20 (deutlich)

This system contains measures 19 and 20. Measure 19 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 20 continues with similar triplet patterns and includes the instruction "(deutlich)" above the treble staff.

This system contains measures 21 and 22. Both measures feature complex triplet patterns in both the treble and bass staves.

25

This system contains measures 23 and 24. Measure 23 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 24 continues with similar patterns and includes the instruction "(mit Ton)" below the bass staff.

fließend
Oberstimme gut hervortretend

(mit Ped.)

sempre legato

This system contains measures 25 and 26. Measure 25 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 26 continues with similar patterns and includes the instruction "(mit Ped.)" below the bass staff and "sempre legato" below the treble staff.

(mit Ton)

This system contains measures 27 and 28. Measure 27 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 28 continues with similar patterns and includes the instruction "(mit Ton)" below the bass staff.

30 *poco f*

35 (gut im Takt) äußerst rhythmisch

Red. *

r.H.

40 *pp sehr zart*

(mit Dämpfer)

45

50 *poco f* *molto* *ppp*

P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)

1. – Klein-Gavlin kann nur »Ich auch« sagen

Langsam, traurig

Ich auch

p *sempre*

5 rit. Tempo

10

ppp

molto rit.

23. Nov. 33.

2. – Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottepferd mit Knopf im Ohr

Rätselhaft

p
poco declamato

5

stringendo

Tempo

schierzando *molto staccato*

p

10

sff *p*

Wie von beginn. Stringendo *lento*

zart

f

lento *laissez vibrer*

24. Nov. 33.

3. – Beiß dem Ted sein Öhrchen ab (Basso ostinato)

Grausam

Thema von Gretel Karplus

f
(als Motto)

p nicht schleppen

5

10

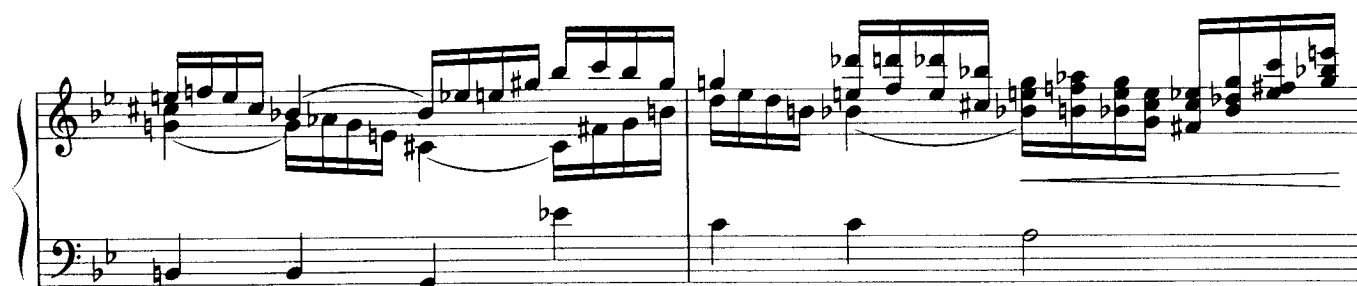
meno f

p

f unerbittlich

grell

15

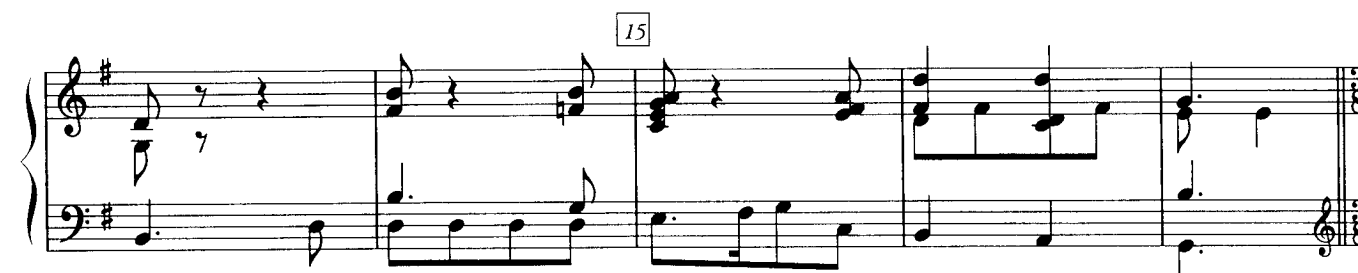
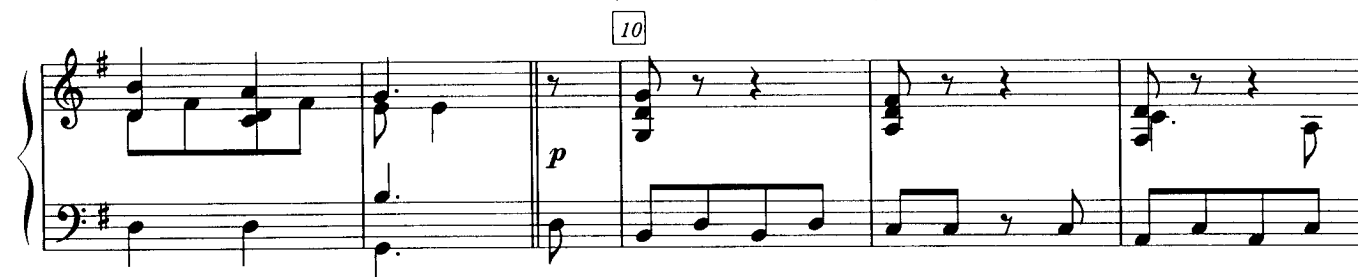


24. November 1933

4. – Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)



Var. 1 (...und auf dem Bauch)



Var. 2 (Ländler)

p nicht eilen

(Elli)

20

Zeit lassen

Var. 3 (Gitty und Gavlin als Tristan und Isolde)
Etwas gedehnt

p

25

30

p

Var. 4 (Auch Brahms besucht das P.K.B.)

Minore

mp *sempre legato*

35

poco marcato

40

Var. 5. Molto vivace e capriccioso (quasi Presto) (Bewegte Gruppenszene)

Maggiore

p

ohne Red.

45

virtuos

ff

r.H. l.H. r.H. l.H.

Var. 6. Kleines Feuerwerk zu Ehren Debussys
Immer äußerst rasch

50

poco f

sempre legatissimo e brillante
(ohne jede Betonung innerhalb der Triolen, also in Viertolen !!)

l.H.

55

più arpeggiando

sf

Var. 7. Herztöne

Immer noch bewegt, sehr warm

p

poco marcato

60

hervor

65

p subito

ff

ergänzt 15. Dezember 33.

Var. 8. Etwas feierlich (Kanon des Friedens im P.K.B.)

Viel langsamer

mp

70

etwas zögernd Tempo

Coda (Gavlins Epilog)
nicht schleppen 75

p e diminuendo

al fine

80 rit.

p viel Zeit lassen

6. Dezember 1933

Drei kurze Klavierstücke (1934, 1945)

Langsame ♩
Immer ganz zart

1.

p *p ruhig*

5

ppp ohne Ausdruck *pp* *pp*

10

Immer äußerst zart und hell

poco espr. *pp* *ppp*

15 rit.

p aber mit etwas mehr Ton *pp* *ppp* *pppp*

2.

Heftige

poco f *gedämpftes f* *ohne Red.*

poco rit. *pp*

belebend *fließend mp* *p* *mp*

heftig ff *sf* *mf* *p* *überleitend*

sehr zart, viel langsamer p aber mit Ton *poco rit.* *Tempo* *ppp*

3.

Presto

Musical score for "The Rose Tree" in 2/4 time. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score includes a repeat sign at the beginning and a first ending bracket. The tempo is marked "Allegretto". The score is numbered 10.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/2 time signature. The melody begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second system is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right, both with a key signature of one flat and a 2/2 time signature. The bass staff accompaniment starts with a whole note chord of G2, B2, and D3, followed by a half note chord of A2, C3, and E3, and then a half note chord of B2, D3, and F3. The treble staff continues the melody from the first system, starting with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The piece concludes with a final whole note chord of G4, B4, and D5.

Example 15 continues with measures 15 through 18. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic patterns established in the previous measures, with the right hand playing a series of eighth and sixteenth notes and the left hand providing harmonic support with chords and single notes.

20

♩ = ♩

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a grand staff with two systems. The first system consists of two measures in 2/2 time, featuring a treble clef with a whole note G4 and a bass clef with a whole note chord of F#3, A#3, and C#4. The second system consists of four measures in 2/2 time, featuring a treble clef with a whole note G4 and a bass clef with a whole note chord of F#3, A#3, and C#4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The tempo is marked '♩ = ♩'.

Drei Klavierstücke (1927, 1945)

1. - Adagietto. Hommage à Bizet

Très calme et doux

The musical score is written for piano and consists of five systems. The tempo is marked 'Très calme et doux'. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

System 1: Starts with a piano (*pp*) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. The measure number 5 is indicated in a box.

System 2: Continues the melody. The measure number 10 is indicated in a box.

System 3: Features a first ending (I.H.) marked with a repeat sign. The measure number 15 is indicated in a box.

System 4: Continues the melody. The measure number 20 is indicated in a box.

System 5: Ends with a first ending (I.H.) marked with a repeat sign. The measure number 25 is indicated in a box.

Dynamics: The score includes dynamic markings: *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte).

poco a poco accelerando

20

p

pp

cresc.

3

3

stentato

Red.

Tempo

25

ff

rit.

p

pp

molto

Tempo

30

p

très expressif

tendrement

Red.

3

rit.

35

pp al fine

2. - Die böhmischen Terzen

Molto moderato

First system of the musical score, measures 1-4. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a bass line with some triplets.

Second system of the musical score, measures 5-8. Measure 5 is marked with a box containing the number 5. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand continues with a bass line. The system ends with a repeat sign.

Third system of the musical score, measures 9-12. Measure 10 is marked with a box containing the number 10. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays a bass line with some chords. The system ends with a repeat sign.

Fourth system of the musical score, measures 13-16. The right hand is labeled 'begleitend' (accompanying). The left hand is labeled 'Unterstimme' (bass line). The system includes a triplet in the left hand and ends with a repeat sign.

Fifth system of the musical score, measures 17-20. Measure 17 is marked with a box containing the number 15. The tempo is marked 'rasch' (fast). The right hand starts with a forte (*ff*) dynamic, followed by 'subito'. The left hand starts with a very forte (*fff*) dynamic. The system ends with a repeat sign.

20

f *p* *fff* tremolo *ff*

25 *molto espr.* *pp* ritardando

Come prima 30 *p*

35 rit. molto

3. - Valsette

Moderato

p *f* *mp* *pp* *p*

Tempo

f *pp* *p*

(eilend)

Tempo

frei

Tempo

(eilend) *p hervor*

Tempo

molto ff *p* *pp*

Fine

Nachwort

Der Komponist Adorno steht bis heute im Schatten des gleichnamigen Philosophen. Nach seiner Rückkehr aus der Emigration wurde Adorno als Autor der *Minima Moralia* und der gemeinsam mit seinem Freund Max Horkheimer verfaßten *Dialektik der Aufklärung* rezipiert, zweier philosophischer Schlüsselwerke der Epoche. Der Ordinarius für Philosophie und Soziologie und Direktor des Frankfurter Instituts für Sozialforschung, mehr noch der Schriftsteller Adorno war im Licht der Öffentlichkeit weithin sichtbar; nicht der Künstler, der er ebenfalls gewesen ist. In seiner Jugend hatten Interessen und Studien Adornos gleichermaßen der Musik wie der Philosophie gegolten, und lange hat er sich geweigert, zwischen beidem eine Entscheidung zu treffen. Noch nach dem zweiten Weltkrieg schrieb er, daß er »sein Leben lang das Gefühl« gehabt habe, »in den divergenten Bereichen eigentlich das Gleiche zu verfolgen«.

Als Sohn einer Sängerin und Enkel einer Sängerin, so hat Adorno erzählt, habe er früher Noten als Buchstaben lesen gelernt; sein erstes erhaltenes Klavierstück hat er als Siebzehnjähriger komponiert.

Komposition und Klavier studierte Adorno zunächst bei Bernhard Sekles und Eduard Jung in Frankfurt, 1925 dann bei Alban Berg und Eduard Steuermann in Wien. Adornos Kompositionen sind vor 1933 gelegentlich, seit den fünfziger Jahren häufiger gespielt worden, ohne daß sie doch bis heute im Konzertbetrieb wirklich heimisch geworden wären. Eine Reihe von Klavierliederzyklen machen den umfangreichsten, wohl auch den wichtigsten Teil von Adornos kompositorischem *œuvre* aus. Daneben hat er Orchesterstücke, Kammermusik für Streicher und a capella-Chöre komponiert, schließlich auch Klavierstücke von Schumann für kleines Orchester instrumentiert und französische Volkslieder bearbeitet. Lediglich die *Sechs kurzen Orchesterstücke*, op. 4, deren Partitur 1968 bei Ricordi in Mailand erschienen ist, sind zu Adornos Lebzeiten gedruckt worden. Nachdem auch nach seinem Tod alle größeren Musikverlage in der Bundesrepublik Adornos Kompositionen re-füsiert hatten, nahm 1980 die Münchner edition text + kritik, bis dahin ein Verlag mit weitgehend literaturwissenschaftlichem Impressum, sich ihrer an

und verlegte unter der Herausgeberschaft von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn in zwei Bänden zunächst jene Kompositionen, die Adorno selber bis zuletzt gelten lassen wollte. Ein gutes Drittel der erhaltenen Musik Adornos ist auch 30 Jahre nach dem Tod des Komponisten noch ungedruckt.

Alles andere als ein dilettierender Auch-Komponist, wie er unter den Philosophen immerhin von keinen Geringeren als Rousseau und Nietzsche vertreten wird, hat Adorno unter dem beschämend schwachen Echo, das seinen eigenen Kompositionen beschieden war, nicht wenig gelitten. Daß sein Lehrer Berg ihn 1926, nach der Uraufführung seiner *Zwei Stücke für Streichquartett*, op. 2, als vollgültigen Vertreter der Zweiten Wiener Schule dem Schulhaupt vorstellte, hat ihn nicht damit versöhnen können, so sehr es seinem Narzißmus geschmeichelt haben mag. Nur zu genau hatte er erkannt, daß die herrschende »Departementalisierung des Geistes ihre Dienste um so zuverlässiger tut, als stets derjenige, der die Arbeitsteilung kündigt«, nach dem eigenen Maß seiner Arbeit »Blößen sich gibt, die von den Momenten seiner Überlegenheit untrennbar sind«. Was objektiv auseinandergerissen ist: die Erkenntnis von Seiendem durch den Begriff einerseits, Philosophie als verbindliche Interpretation der Wirklichkeit, und andererseits deren Zerfallung zu Bildern oder Elementen von Bildern, aus denen ein Nicht-Seiendes, der ästhetische Schein sich bilden ließe, das kann auch im einzelnen Subjekt nicht erneut zusammengebracht werden. Die Trennung der geistigen von körperlicher Arbeit, aus der so etwas wie Geist allererst sich entwickelte, hat nicht nur die geistige Arbeit entstellt; eine jegliche der Ideologie, dem notwendig falschen Bewußtsein angenähert. Auch in den Individuen selber setzt die gesellschaftliche Arbeitsteilung derart sich fort, daß, nach Adornos Einsicht, Theorie und Kunst zwar im Wahrheitsge-

halt konvergieren, dieser Wahrheitsgehalt jedoch nur um den Preis strikter Askese gegenüber den Mitteln und Techniken der jeweils anderen Sphäre zu haben ist. Nicht unwahrscheinlich ist, daß auch solche Einsicht dazu beigetragen hat, daß Adorno nach 1945 nicht mehr zum Komponieren zurückkehrte.

Keiner wußte besser als er, daß, wie ästhetische Theorie Theorie ist, kein Ästhetisches, so auch theoretische Gehalte, wo sie unverwandelt in Kunstwerke eingehen, diese so sehr »entkünstet«, wie sie theoretisch unzulänglich geraten. Wer Adornos Kompositionen spielt oder hört, braucht deshalb auch nicht zu befürchten, in ihnen einer Art musikphilosophischer Musik zu begegnen. Adorno, der sich nur selten, zurückhaltend und fast schamhaft über die eigene Musik geäußert hat, schrieb einmal, er vergesse, wenn er komponiere, buchstäblich alles, was er je darüber gedacht habe, – um dialektisch hinzuzufügen: »ohne es hoffentlich doch zu vergessen«. In besonderer Weise mag das von den Klavierstücken gelten, die in seinem kompositorischen Werk nochmals eine Sonderstellung einnehmen. Adorno selber hat seine Klavierkompositionen wohl nicht zu den Gebilden gerechnet, nach denen er als Komponist beurteilt zu werden wünschte. Das »noch nicht Gesagte« zu sagen, wie er gelegentlich über die Klavierliteratur von Bach bis Schönberg schrieb, dürfte nicht gerade Adornos Ehrgeiz beim Komponieren fürs Klavier gewesen sein.

Ein Blick in die handschriftlichen Partituren zeigt, daß es bei allen um erste Niederschriften sich handelt, die zudem erstaunlich wenige Korrekturen aufweisen. Das zweite der beiden frühen Stücke, ebenso die *Kindersuite* von 1933 wurden in Skizzenheften notiert, in denen sie neben Schülerübungen, Kontrapunktstudien und anderen Notaten unterschiedlichsten Charakters stehen. Die der befreundeten Pianistin Maria Proelss zugeordneten, aber von ihr nicht gespielten *Drei Klavierstücke* von

1924 wurden, wie um sie von vornherein der Vergänglichkeit zu überantworten, mit einem weichen, inzwischen an manchen Stellen bereits verwischten Bleistift notiert. Alles ist, wie die auf den Tag exakten Datierungen bezeugen, in kürzester Frist geschrieben worden, ganz im Gegensatz zu Adornos anderen Kompositionen, an denen er monatelang, wenn nicht jahrelang zu arbeiten pflegte, worüber Schönberg nicht ohne Häme sich mokierte. Wenn Adorno selber kokett über die Langsamkeit klagte, mit der das Komponieren ihm nur von der Hand ging, so kann zumindest bei seinen Kompositionen für Klavier davon keine Rede gewesen sein. Diesen geht alles Exemplarische, Typenbildende nahezu völlig ab; um so mehr scheint in ihnen der Komponist »gleichsam sich selbst vorzusagen«, wie er ebenfalls von der großen Klavierliteratur der Geschichte geschrieben hat, derart ihr »noch nicht Gesagtes« auch wieder relativierend. Für seine eigene Musik dürfte das Klavier eine ähnliche Funktion gehabt haben wie für sein Schreiben die Füllhalter und Kugelschreiber, mit denen er ungezählte Notizhefte füllte: spontane Einfälle festzuhalten, die erst in anderen Zusammenhängen, oft auch zu viel späterem Zeitpunkt, in authentischer Form ausgearbeitet wurden. Dazu würde passen, daß manche der Stücke für Klavier gar nicht zuendegeführt worden sind; das ihnen jedenfalls zunächst zugedachte Ende nicht erreicht haben: so hat gleich das früheste Klavierstück von 1920 die römische Ziffer I, ohne daß für eine korrespondierende II irgendwelche Hinweise sich fänden. Die *Drei Klavierstücke* für Maria Proelss, die Adorno selber als Zyklus zusammenstellte,* sollten zumindest mit einem vierten fortgesetzt werden, von dem am Schluß Auftakt und erster Takt noch notiert worden sind:

* Bei den übrigen Zusammenstellungen von Adornoschen Stücken handelt es sich um von der Herausgeberin gebildete Zyklen, die in der Aufführungspraxis sich bewährten.

Heftig bewegt



Das Klavier hatte aber sozusagen seine Schuldigkeit getan, wenn es dem Komponisten zur Selbstverständigung geholfen hatte.

Adornos Klavierkompositionen scheinen mehr oder weniger zufällig entstanden zu sein, und wollte man sie unbedingt auf ihren theoretischen Nenner bringen, so wäre es wohl einer der Treue zum Zufall, des Festhaltens des Spontanen und Kontingenten. Das zweite der frühen Klavierstücke etwa ist eine Komposition, die der kaum Achtzehnjährige Anfang September 1921 in Kampen niedergeschrieben hat, während eines Ferienaufenthalts, von dem man nicht viel mehr weiß, als daß Adorno ihn mit dem Dichter des »Tonio Kröger« geteilt hat, dem er »unbemerkt einen langen Spaziergang« in den Dünen hinterherging; wer den Vorwurf vagen Analogisierens nicht fürchtete, könnte bei dieser epischen Musik durchaus an Thomas Mannsche Strandspaziergänge sich erinnern fühlen. Wenn es Adorno in seinen bezifferten opera um die objektiven Formgestalten zu tun war, dann verharren seine Stücke für Klavier ungleich stärker im Bereich des Subjektiven, des Sich-selber-Vorsagens und Vor-sich-hin-Denkens. Nicht ganz selten allerdings ist Adorno in zeitlichem Abstand auf ein Klavierstück noch einmal zurückgekommen: sei es, daß er zu den mit Bleistift notierten Klavierstücken für Maria Proelss ein Titelblatt in Tinte hinzufügte; sei es, daß er von dem ersten dieser 1924 entstandenen, gar nicht leicht sich erschließenden Stücke noch in den vierziger Jahren eine revidierende, höchst merkwürdige Bearbeitung anfang, in der die großen, ganz aus dem Klang gedachten Bögen der ursprüngli-

chen Fassung, deren »Ton« unüberhörbar an Bergs op. 1 gemahnt, zusammenschrumpfen, um aus der Erfahrung des späten Webern heraus zu experimentieren, Ausdruck gleichsam durch Konstruktion zu überbieten; wohl kein Zufall, daß die Revision über den sechsten Takt nicht hinausgekommen ist. In den gleichen Zusammenhang paßt es, daß Adorno von offensichtlich ersten Niederschriften nachträglich Photographien anfertigen ließ, wodurch der Charakter des Zufälligen und Flüchtigen an ihnen objektiv zurückgenommen erscheint. Wo es dem Komponisten Adorno darauf ankam, beim »Ernstfall« des eigenen Komponierens, da suchte er jenen Faden aufzunehmen, den Schönberg, in der Periode kurz vor dem ersten Weltkrieg, mit der freien Atonalität inauguriert hatte und der von dessen Schülern Berg und Webern fortgesponnen worden ist. Bei dem Berg-Schüler Adorno zeigten sich dann entschieden Züge von Nostalgie, die ihn in den eigenen Kompositionen, die erst einsetzten, als die Zweite Wiener Schule bereits zum Komponieren mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen übergegangen war, schwermütig dem atonalen Freiheitsstreben nachhängen ließ: so sicherlich in den mit opus-Ziffern versehenen Klavierliedern, so in den Orchesterstücken op. 4 und dem Streichquartett op. 2. Nicht jedoch in den Stücken für Klavier allein, deren Idee man am ehesten in einer Art Tagebuchcharakter erblicken mag.

Teilweise bewegen sie sich noch – oder schon wieder, wie man nun will – in der Sphäre der Tonalität, wenn auch einer ironisch gebrochenen, die sich selbst nicht ganz zu glauben vermag und deshalb mit jedem ihrer Takte auch zu persiflieren sich anschickt. Man muß die Freunde Adorno und Georg Solti erlebt haben, wie sie im Silser Waldhaus beim 5-Uhr-Tee die von einem Stehgeiger dargebotenen Schlager der zwanziger Jahre mitsangen, um von der *Hommage à Bizet* oder den *Böhmischen Terzen* nicht allzusehr frappiert zu werden. Ähnlich

Adrian Leverkühn, dessen Musik ja größtenteils von Adorno stammt, war auch dieser viel zu vernarrt in jede Art »organisierten Geräusches«, um nicht gelegentlich auch der unverhohlenen Banalität mit den Tasten seines geliebten Steinways Gehör zu erbiten. Da ist dann nur schwer auszumachen, wie weit man es mit Ironie zu tun hat und wo einfach den Tonio Krögerschen »Wonnen der Gewöhnlichkeit« nachgehorcht wird. – Eine der interessantesten Kompositionen ist die 1933 entstandene *P.K.B.-Suite*. Adorno verbrachte die Monate nach dem Beginn des Naziregimes, das ihm die venia legendi der Frankfurter Universität entzogen hatte, in Berlin und gab Gretel Karplus, seiner späteren Frau, ein wenig Klavierunterricht. Für Gretels Einweisung in die Anfangsgründe des Klavierspiels hat er die »Kleine Kindersuite« geschrieben, das P.K.B. des Titels dürfte eine Abkürzung aus der Privatsprache der Liebenden gewesen sein, es steht wohl für »Pferdekinder-Ballett«. Auch das soi-disant Programm der Suite entstammt diesem privaten, nicht zu entziffernden Idiom, ist aber zum Teil auch unterlegter Text, der sich singen ließe. Daß es dennoch um durchaus ernste Dinge geht, bezeugt ein »Kanon des Friedens«, mit dem die Suite schließt. Ob Ernst oder Camouflage in dem Stück überwiegen, wer wollte es entscheiden? Selbstverständlich handelt es sich bei der Suite, die ihrer inneren Komplexion nach in den Kontext jener Kompositionen gehört, die von Schönberg und seinen unmittelbaren Schülern für das Klavier geschrieben worden sind, nicht um Musik für Kinder, wie sie denn auch denkbar ungeeignet ist, in die Kunst des Klavierspiels einzuführen. Man möchte eher an das denken, was Adorno sonst gern als »Kinderbild« von Musik bezeichnete und womit er jene Vorstellungen meinte, die man in der Kindheit mit Musik verbunden hat und die »der Wahrheit näher« zu sein pflegen als alle Theorie und Praxis des Künstlers als Erwachsenen.

So laboriert der Komponist Adorno in seinen Klavierstücken gleichsam nebenbei auch an den Problemen und Aufgaben, die der Theoretiker Adorno als zentrale der Neuen Musik bestimmt hat. Exemplarisch dafür ist etwa die auffällige Kürze aller dieser Stücke, deren manche weniger als eine Minute dauern, während noch das ausgedehnteste kaum länger als fünf Minuten währt. Es ist Schönbergs prinzipielle Kritik an Schein und Spiel, deren theoretischer Bekräftigung die *Philosophie der Neuen Musik* gewidmet ist und der ebenso Adornos Klavierkompositionen zu genügen suchen. Ihr eigentümlich Geschrumpftes möchte, in der Nachfolge von Schönbergs und Weberns Reduktionen, Dichte und Konsistenz der Form zurückgewinnen, die in der zeitlichen Ausdehnung der traditionellen Werke, unter deren Ornamentalem und am Ende Gleichgültigem längst zergangen war. Was diese Kürze bedeutet, ist am ehesten in Hölderlins gleichnamiger Ode beim Namen genannt: »Warum bist du so kurz? [...] / fandst du als Jüngling doch / In den Tagen der Hoffnung / Wenn du sangest, das Ende nie?« / Wie mein Glück ist mein Lied [...] / und die Erd ist kalt, / Und der Vogel der Nacht schwirrt / Unbequem vor das Auge dir.« Unbequem – Adorno formulierte bei Gelegenheit Weberns: schockierend – konfrontiert das unerbittliche Abbrechen solcher Kompositionen den Hörer mit dem Schweigen. Adorno hat die Verse Hölderlins zitiert, als er das Moment der Kürze, wie es im Expressionismus der Zweiten Wiener Schule sich findet, geschichtsphilosophisch dahingehend deutete, daß solche »zum Augenblick geschrumpfte Musik wahr sei als Ausschlag negativer Erfahrung. Sie gilt dem realen Leiden.« Negative Erfahrung, sie kulminierte für den Philosophen der *Negativen Dialektik* in dem, was mit dem Namen Auschwitz verbunden ist, der Adorno zu dem Satz bewog, danach ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch. Alle Kompositionen Adornos sind zwischen 1920 und 1945 ent-

standen. Kurz vor seinem Tod 1969 sprach er häufiger davon, erneut komponieren zu wollen, wenn er von seinen Pflichten als Universitätslehrer und Institutsdirektor entbunden wäre; dazu ist es nicht mehr gekommen, ob die Absicht nun ernst gemeint war oder nicht. Metzger hat jenen Befund überliefert, den Adorno gesprächsweise vorgetragen habe: »man könne sich heute eines gewissen Lächelns nicht mehr erwehren, wenn ein Ton erklinge«. Nicht der schlechteste seiner Leser und Hörer ist es gewesen, der Adornos Verstummen als Komponist nach 1945 mit jenem Diktum über die Unmöglichkeit von Lyrik heute erklären wollte, auch wenn die Erklärung als pragmatische verfehlt sein dürfte.

Adornos Kompositionen für Klavier allein sind bislang ausschließlich von María Luisa López-Vito gespielt worden, die sie aus den oft schwer zu lesenden Autographen im Nachlaß des Komponisten entzifferte. Seit 1981, als die Pianistin die bedeutenden *Drei Klavierstücke für Maria Proelss* auf dem 7. Festival zeitgenössischer Musik in Bozen zuerst öffentlich spielte, hat sie in zahlreichen Recitals in Deutschland und Italien nach und nach sämtliche Klavierkompositionen Adornos uraufgeführt; als letzte das Stück von 1921 in einem Konzert zum 30. Todestag Adornos im Münchner Prinzregententheater, in dem seine Klavierstücke zum erstenmal vollständig zu hören waren. Wenn die Pianistin jetzt die Edition einer Aufführungspartitur dieser Kompositionen besorgt, so gilt ihr Dank der Mezzosopranistin Bell Imhoff, mit der sie die meisten der Liederzyklen Adornos häufig aufgeführt hat, Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, die sie zu den Konzerten ihres Ensembles Musica Negativa einluden, sowie Klaus Schultz, der ihr wiederholt Gelegenheit bot, in den von ihm geleiteten Theatern Adornos Klavierstücke zu erproben.

Rolf Tiedemann