

Adorno
Krenek
Brief-
wechsel
1929–1964

Suhrkamp

SV

Theodor W. Adorno
Briefe und Briefwechsel

Herausgegeben vom
Theodor W. Adorno Archiv

Band 6

Theodor W. Adorno
Musikalische Briefwechsel
Band I

Theodor W. Adorno
Ernst Krenek
Briefwechsel
1929–1964

*Herausgegeben von
Claudia Maurer Zenck*

Suhrkamp

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.

Erste Auflage 2020

© Suhrkamp Verlag Berlin 2020

Alle Rechte vorbehalten,

insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags
sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Memminger MedienCentrum AG

Druck: Pustet, Regensburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-58753-9

Inhalt

Briefwechsel 1929-1964	7
Anhang	299
<i>Inhalt</i>	301
<i>Nachbemerkung der Herausgeberin</i>	447
<i>Register</i>	463

Briefwechsel 1929-1964

I WIESENGRUND-ADORNO AN KRENEK
FRANKFURT A. M., 9.4.1929

Frankfurt a. M. – Oberrad.
Seeheimer Straße 19.
9. April 1929.

Sehr verehrter Herr Křenek,

von der Riviera zurückgekehrt, finde ich Ihren liebenswürdigen Brief vor und nehme mit Freuden die Erörterung des Atonalitätsproblems auf, die Sie beginnen. Wenn das, was ich musikliterarisch versuche, überhaupt einen Sinn haben soll, so gewiß nur dann, wenn meine Gedanken es vermögen, mit den wesentlichen Produzierenden in Kontakt zu kommen – daß dieser Kontakt sich jetzt herstellt, macht mir allein eine Tätigkeit erträglich, die es dauernd mit Vorgeformtem zu tun hat, anstatt ihr Material selber primär formen zu können. Auch ich schreibe Ihnen zunächst, ohne an Publikation zu denken und sehe Publikation als ein mögliches Resultat unserer Korrespondenz an, das zu begrüßen, aber nicht eigens zu erstreben wäre.

Ehe ich Ihnen antworte, möchte ich Ihnen noch besonders für Ihren außerordentlichen Operettenaufsatz danken. Vor allem, was Sie über die Beziehung möglicher Revueform zum Problem des Surrealismus sagen, hat mich ganz besonders getroffen und ich stimme Ihnen völlig bei. Es interessiert Sie vielleicht, daß ich in einem früheren Heft des Anbruch, einem Opern-Sonderheft, wohl 1926, das Problem der surrealistischen Oper ausdrücklich gestellt habe. Ich habe es seitdem weiter verfolgt und finde nun meine Intentionen von Ihnen und von Weill bestätigt. Vielleicht wäre es Ihnen möglich, einmal über surrealistische Oper und Revue einen eigenen größeren Aufsatz zu schreiben. Besonders wichtig wäre mir, zu erfahren, ob Sie in Ihrer eigenen Produktion bereits in jener Richtung vorstoßen.

Zum Problem der Atonalität. Ich bin mit Ihnen einverstanden in der Ausschaltung der Obertontheorie und anderer

physikalischer Begründungen: wir haben es mit den Phänomenen, nicht mit deren physikalischen Bedingungen zu tun. Ich akzeptiere weiter durchaus den »Rationalismus« Ihrer Fragestellung: Sie haben ganz recht, ich messe jeder legitimen Kunst in einem bündigen Sinne den Charakter von Erkenntnis zu. Einschränkend möchte ich nur sagen, daß ich nicht von einer freischwebenden Rationalität ausgehe, die geschichtsfrei zwischen den Chancen, die das Material bietet, wählt, sondern daß ich die Erkenntnis in Kunst für bestimmt halte durch die geschichtliche Aktualität. Wenn Sie von der Ergreifung der besseren als der fortgeschritteneren Daseinsform reden, so scheinen Sie mir die gleiche Voraussetzung zu machen. Aber Ihre Frage: »Wodurch empfiehlt sich das Zwölftonsystem meiner ratio als höhere Denkform?« scheint doch wieder einen möglichen Standpunkt der geschichtsfreien Wahl zu supponieren. Wenn ich Atonalität für die heute allein mögliche Weise des Komponierens halte, so nicht darum, weil ich sie geschichtslos für »besser«, also etwa ein handlicheres Bezugssystem hielte als die Tonalität. Sondern ich glaube, daß Tonalität zerfallen ist: daß jeder tonale Akkord einen Sinn hat, den wir nicht mehr ergreifen können; daß wir, einmal der »Naturgegebenheit« des tonalen Materials entwachsen, so wenig mehr in jenes Material zurückkehren können, wie wir ökonomisch auf der Stufe des Gebrauchswertes produzieren oder (was ich etwa gegen Karl Kraus zentral einzuwenden hätte) eine objektiv vorgegebene, ontologische Sprache reden können, deren Worte längst zerfielen. Daß ich dabei nicht einen billigen Historismus meine, wird Ihnen aus »Nachtmusik« deutlich geworden sein. Die Frage nach richtiger und falscher Musik ist sinnvoll durchaus zu stellen, nur ist die Erkenntnis richtiger Musik an den Stand ihrer innergeschichtlichen Aktualität gebunden. Meine Voraussetzung ist also die Tatsache des objektiven und nicht re-dressierbaren Zerfalles der Tonart und die anschließende Forderung eines »rein« atonalen Stiles ist allein die Konsequenz aus dem, was das Material von mir verlangt, nachdem es nicht

mehr präformiert ist und ich seine Vorgeformtheit nicht mehr als gegeben ansetzen darf, ohne zu verfälschen, was das Material von mir verlangt. Konkret gesprochen: es wirkt in jedem Werk, das sich einmal zentral von den Bindungen der Tonalität gelöst hat, jede tonale Interpolation als »unrein« und diese Unreinheit ist nicht Resultat abstrakter stilkritischer Postulate, sondern in ihr prägt sich unmittelbar der Zwang aus, dem das Material uns unterwirft. Ich habe das neulich in einem Vortrag formuliert: »Dissonanzen verpflichten« und so, nicht in der freien Wahl eines besseren Bezugssystems sehe ich die Reinheit von Atonalität gefordert. Das Problem des Bezugssystems interessiert mich überhaupt nur mittelbar. Die landläufige, auch zur Stützung der Zwölftontechnik aufgestellte Behauptung, ohne Bezugssystem sei keine musikalische Form möglich, halte ich deshalb für das Problem, mit dem wir es zu tun haben, nicht für wesentlich, weil ja allein die Identität des Oktavtons, die Konstanz der einzelnen Intervalle, Höhe und Tiefe der Register und all das ein »Bezugssystem« sind; es kann a priori nicht eingesehen werden, warum es darüber hinaus weiterer Bezugssysteme bedürfen müsse.

Ich halte denn auch nicht etwa die Zwölftonmusik für die allein mögliche Form von Atonalität, sondern glaube, daß unabhängig von jeder solchen Bindung sich höchst sinnvoll musizieren läßt und ich hoffe in nicht zu ferner Zeit das selber belegen zu können. Die Zwölftontechnik, über die ja erstaunlich viel Dummheiten zusammengeschrieben wurden, ist denn auch für mich nicht ein neues Häuschen, in dem man unterschlüpfen könnte, nachdem die Decke der Tonalität einfiel; ein Tonalitätsersatz. Wäre sie das, so sollte man sie schleunigst liquidieren – es ist nicht die Zeit zum Häuschenbauen. Ich erblicke in der Zwölftontechnik vielmehr die Rationalisierung gewisser Komponiererfahrungen: vor allem der Empfindlichkeit gegen die Wiederholung des gleichen Tones in zu kurzen Abständen, die ja schon der schulmäßige Kontrapunkt kennt und die natürlich um so größer wird, je weniger durch

die Tonalität gewissen Tönen das Vorrecht, häufiger daran zu kommen, garantiert wird; dann die Konsequenz aus der Variationstechnik und völligen thematischen Ökonomie, wie sie, mit Brahms anhebend, als lediglich dem betreffenden Satz immanentes Konstruktionsprinzip dessen technische Stimmigkeit nach dem Maße seiner selbst bestimmt. Mit anderen Worten: ich akzeptiere die Zwölftontechnik allein als Resultat einer stimmigen und zwangvollen musikalischen Dialektik, so wie sie sich bei Schönberg aus dessen Variationskunst und aus der »Ausstufung des Chromas« (Redlich) ergibt; keinesfalls aber als ein fertiges, frischfröhliches Komponierrezept, das geschichtsfrei gilt, vorteilhafter zu hantieren ist als die Tonalität und genau so wie jene zuvor nun jedem Stümper erlaubt, einigermaßen gesichert zu komponieren. Ich lehne darum auch die armseligen Uhrmacherkünste von Hauer, der ein Stümper ist und vom Zwang der musikalischen Gestalt nichts erfuhr, auf das allerentschiedenste ab. Ihren Einwand, daß die Zwölftönigkeit der Thematik eine Bindung der Phantasie sei; daß sich nicht einsehen ließe, warum ein Thema nicht etwa nur 11 Töne enthalten oder einen Ton öfters bringen dürfe, hatte ich früher auch und habe ihn stundenlang mit Alban Berg diskutiert. Tatsächlich ist dagegen nicht apriorisch und systematisch etwas einzuwenden: die Zwölftontechnik ist kein objektiv gültiger Kanon des Komponierens, den es natürlich heute überhaupt nicht mehr gibt, ist kaum nur eine Kompositionstechnik (in einem Zwölftonstück müssen ja selbstverständlich alle anderen Elemente der kompositorischen Technik eingesetzt sein und der Dilettantismus Hauers zeigt sich gerade darin, daß er sich auf die Zwölftönigkeit verläßt, als ob sie bereits die Technik selber wäre) – sondern Zwölftontechnik ist nur eine Art Reinigung des musikalischen Materials, bei der es, wie ich es in einem unpublizierten Aufsatz einmal nannte, von den Schlacken des bloß Organischen gereinigt wird; das Komponieren mit all seinen Problemen beginnt erst danach. Übrigens ist der Variationensatz aus Schönbergs Serenade über ein Elftonthema geschrieben. Wie er sich heute dazu

verhält, weiß ich nicht, ich jedenfalls würde nicht zögern, das Reihenmaterial von der Zwölfzahl zu emanzipieren, wenn die thematische Konstitution es notwendig macht. Allerdings geschah es mir bislang beim Aushören meiner Themen stets oder fast stets, daß ich einen Ton in der Prinzipalstimme oder, bei harmonischem Satz, die Wiederkehr des gleichen Tones überhaupt, nicht ertragen konnte, ehe die anderen daran waren, wodurch ja bei konsequenter thematischer Arbeit von selbst mehr oder minder strenge Zwölftontechnik inauguriert wird. Das scheint mir jedenfalls doch zu bezeugen, daß in der Technik ein starker musikalisch-immanenter Zwang steckt – nur auf ihn kommt es natürlich an, nicht auf die abstrakte Gültigkeit des »Systems«.

Den »Beziehungsreichtum« als Resultat der Zwölftontechnik zu verherrlichen, ist natürlich Unsinn, Sie haben ganz recht, wenn Sie dem entgegenhalten, daß es solchen Beziehungsreichtum auch früher gegeben habe. Der Beziehungsreichtum ist vielmehr der eigentliche Grund der Zwölftontechnik, die ihn auf die rationale Formel bringt; er ist nicht Selbstzweck, sondern allein Mittel zur Konstitution der Form. Daß sich auch ohne dies Mittel auskommen läßt, hat keiner stringenter bewiesen als der Schönberg der Erwartung und der Glücklichen Hand und ich glaube, daß diese Möglichkeit des radikal ungebundenen Komponierens vor allem für die Instrumentalmusik viel zu wenig verfolgt wird. Gerade die Zwölftontechnik jedoch bietet dazu die großartige dialektische Möglichkeit, indem sie die thematische Arbeit gleichsam hinter die kompositorischen Kulissen verlegt, gleichsam ins Material, mit dem sie dann völlig frei schalten kann. Ich sehe an dieser Stelle das aktuellste und wichtigste Problem der kompositorischen Weiterentwicklung und wenn ich recht informiert bin, zielen Schönbergs Orchestervariationen bereits in jene Richtung. Auch das Weberntrio kommt dem bereits sehr nahe.

Ich komme zum entscheidenden Punkt Ihrer Argumentation: dem Problem der Harmonik. Um es vorwegzunehmen:

wenn die Zwölftontechnik tatsächlich die Musik um die harmonische Komponente beraubte, so wären Sie vollkommen im Recht und ich dünkte nicht daran, für die Zwölftontechnik mich einzusetzen. Ich weiß auch sehr wohl, daß gerade darüber viel Unverantwortliches geschrieben wurde. Aber von einer solchen »Aharmonik« kann keine Rede sein. Es gilt zunächst die Äquivokation zu durchschauen, die dem Wort »funktionslos« anhaftet. Dies Wort ist bezogen auf den Riemannschen Funktionsbegriff, den es verneint. Nun ist aber die Riemannsche Funktion keineswegs die allein mögliche Form harmonischer Beziehungen (wie Riemann meinte). Sondern: sein Funktionsbegriff betrifft ganz einseitig die Dominanzfunktion, ist ganz einseitig an der Form der Kadenz, auch der Vertretungskadenz im weitesten Sinne, orientiert und an der Leittonigkeit, am Prinzip des kleinsten Schrittes. Sein Funktionsbegriff, dem Reger wohl am vollständigsten entspricht, ist funktionell durchaus im Sinne jenes philosophischen Funktionalismus, wie er sich im Infinitesimalprinzip ausprägte, es ist eine neukantianische Harmonielehre, die die qualitativen Differenzen der seienden Akkorde möglichst eliminieren, die Akkorde in qualitätsloser Kontinuität in einander überführen möchte; geistig dem Psychologismus der Nuance nächstverwandt und nicht zufällig vom Schopenhauerischen Tristan inauguriert. Gegen diesen musikalischen Funktionalismus, der die qualitativen Differenzen unterschlägt, hat sich Schönberg schon gewehrt, als er selber noch tonal schrieb: die praktische und theoretische Entdeckung der Nebenstufen in ihrer Bereicherung durch das Chroma, jene merkwürdige Synthese aus dem Brahmsischen Konstruktivismus und der Wagnerschen Tonwiederholungsempfindlichkeit, meinte nichts anderes. Über dieser stärkeren Belastung des Seinscharakters der einzelnen Stufen und Akkorde sprang ihm schließlich die Tonalität entzwei – nicht durch eine Verzufälligung, sondern durch eine erhöhte Aktivität des harmonischen Bewußtseins. So gelten denn auch selbstverständlich in der Zwölftontechnik harmonische Beziehungen. Das Prinzip des Fundamentschrit-

tes etwa ist als harmonisches Prinzip in der gleichen Weise beim heutigen Schönberg wirksam wie in den Liedern op. 6. Die Wiederholungsempfindlichkeit selber prägt sich in einem der wichtigsten harmonischen Prinzipien der Zwölftontechnik aus: der »komplementären« Harmonik, über die ich mir erst dank Ihrem Briefe ganz klar wurde und die ich lieber als die funktionslose Harmonik für das positive Prinzip heutiger Akkordik ansehen möchte. Es verlangt, könnte man vielleicht formulieren, jede Gruppe ihre harmonische »Auflösung« durch Töne, die in ihr selber nicht vorkamen. Dies Prinzip im Verein mit dem von Schönberg formulierten der Fundamentschritte bietet immerhin einen Hinweis auf die harmonische Struktur von Zwölftonmusik: am Phänomen läßt sich dessen harmonischer Grund stets unmittelbar wahrnehmen und wenn Zwölftonmusik harmonisch zufällig sich darstellt, so ist sie eben schlecht komponiert. Als Beispiel für die harmonische, sogar »kadenzbildende« Kraft, die sich in Zwölftonmusik freimachen kann, darf ich Sie vielleicht auf den Schluß des ersten Chores aus op. 27, die Kanonkoda in halben Noten, aufmerksam machen.

Die vor fünf Jahren modische Lehre von der harmonischen Zufälligkeit, die den Zusammenklang als »Resultat der Stimmführung« ansieht, halte ich ebenso wie Sie für unsinnig. Wer jemals ernstlich etwas mit kontrapunktischen Dingen zu tun gehabt hat, weiß, wie eminent jede kontrapunktische Arbeit gerade von harmonischen Rücksichten abhängig ist (wie übrigens umgekehrt auch gerade harmonische Sätze Stimmführungsprobleme sind). Das Spannungsverhältnis zweier Stimmen zueinander ist ja bereits »harmonisch«, linear in jenem bis zum Überdruß gebrauchten Sinne ist in Wahrheit allein die Monodie. Im »Atonalen Intermezzo« habe ich denn auch nicht etwa jene unselige Lehre apologetisch aufwärmen wollen (es wäre mir leid, wenn es so wirken könnte), sondern wollte allein den Anteil der konstruktiven Kontrapunktik am Zerfall der Tonalität herausarbeiten, der ja in Wechselwirkung mit der innerharmonischen Evolution fraglos besteht. Aber

Emanzipation von der Tonalität und dem erweiterten Kadenzfunktionalismus und harmonische Zufälligkeit sind eben grundverschiedene Dinge. Ich glaube freilich, daß in der Ökonomie der musikalischen Elemente aus sehr tiefliegenden, innermusikalisch kaum mehr deduzibeln Gründen die harmonische etwas hinter den anderen Komponenten zurücktritt: aber gewiß nicht mehr, als im 19. Jahrhundert vor den Leittonspannungen die melodische Gestalt zurücktrat.

Zum Schlusse darf ich Sie vielleicht auf zwei Arbeiten aufmerksam machen, in denen einiges zu den hier erörterten Problemen gesagt wurde. Die eine ist von Redlich, heißt »Schönbergs Tonalität« und sucht schon beim tonalen Schönberg in sehr einleuchtender Weise die Afunktionalität (gegenüber dem Dominanzprinzip und dessen Erweiterung) durch die Verselbständigung der Nebenstufen darzustellen. Der andere ist von mir, eine Analyse der Orchesterstücke op. 16, in der ich zeige, daß die Zwölftontechnik dialektischer, innerkompositorischer Herkunft, kein Komponierschema ist, ihre Elemente bereits beim »anarchischen« Schönberg nachweise. Beide Aufsätze stehen in dem Schönberg-Sonderheft von Pult und Taktstock, Frühjahr 1927. Sie können es durch Stein ohne weiteres erhalten, ich habe leider kein Exemplar mehr, sonst würde ich es Ihnen senden.

Dies ist nun ein sehr langer Brief geworden, aber die Fragen, die Sie aufwarfen, führen so tief, daß sie sich nur in einiger Ausführlichkeit behandeln ließen. Gleichwohl bin ich mir der Unvollständigkeit des Gesagten durchaus bewußt; zumal ich vieles zum ersten Male zu formulieren unternahm. Ich bin auf Ihre Antwort außerordentlich gespannt. Im weiteren Verlauf der Diskussion werden wir wohl die Sphäre der technischen Immanenz transzendieren müssen.

Darf ich Sie bitten, die schwer leserliche Maschinenschrift zu entschuldigen? Meine neue Maschine ist noch nicht abgeliefert und ich wollte nicht darauf warten, um nicht die Antwort nutzlos zu verzögern. Für die Fortsetzung verspreche ich Ihnen weniger optische Schwierigkeiten.

Nochmals meinen aufrichtigen Dank für Ihre überaus fruchtbare Anregung.

Mit den ergebensten Grüßen
in warmer Verehrung
Ihr Theodor Wiesengrund-Adorno.

Original (WB, H. I. N. 115.597): 4 Bl. Folio, 4 S., Typoskript, hs. Unterstreichungen.

liebenswürdigen Brief: Kreneks Brief an Adorno ist nicht erhalten. Der Anlaß war vermutlich, daß ihm Hans W. Heinsheimer, der nicht nur Leiter der Bühnenabteilung der UE, sondern auch der für die im Verlag erscheinende Musikzeitschrift Musikblätter des Anbruch – seit 1929 nur: Anbruch – verantwortliche Verlagsmitarbeiter war, mit dem ganzen Inhalt des April-Hefes auch Adornos Aufsatz »Atonales Intermezzo?« zur Durchsicht sandte.

Erörterung des Atonalitätsproblems: Krenek scheint in seinem Brief an diesen Aufsatz Adornos angeknüpft zu haben, zumal er selbst zur Kontroverse um Alfredo Casellas »Scarlattiana« beigetragen hatte – »Zu Casellas Aufsatz ›Scarlattiana«, in: Anbruch XI/2 (Febr. 1929), S. 79-81 –, auf den sich auch Adorno in seinem Aufsatz bezog. Dieser erschien dann, vermutlich mit mehreren Kürzungen, erst in der Mai-Nummer des Anbruch (XI/5, S. 187-193); vgl. GS 18, S. 88-97.

Publikation als ein mögliches Resultat: Die von beiden im Herbst 1929 in derselben Nummer des Anbruch veröffentlichten Aufsätze – sie sind hier im Anhang als Dokumente Nr. 1 und 2 abgedruckt –, in denen sie ihre unterschiedlichen Standpunkte zu Stand und Funktion des »Materials« darlegten, können als Beginn ihrer öffentlichen Auseinandersetzung betrachtet werden. Sie wurde in den Aufsätzen des folgenden Jahres 1930 fortgesetzt und präzisiert.

außerordentlichen Operettenaufsatz ... Surrealismus: Im März hatte Krenek im Themenheft »Leichte Musik« des Anbruch XI/3, S. 102-108, über »Operette und Revue. Diagnose ihres Zustandes« geschrieben; der Passus über die Beziehung der Revue zum Surrealismus findet sich auf S. 106f. Adorno hatte im selben Heft »Schlageranalysen« vorgenommen (ebd., S. 108-114).

Problem der surrealistischen Oper: Theodor Wiesengrund-Adorno, »Opernprobleme. Glossiert nach Frankfurter Aufführungen«, in: Musikblätter des Anbruch VIII/5 (Mai 1926), S. 205–208; vgl. GS 19, S. 470–473. Anlaß war Richard Strauss' neue Oper »Intermezzo«. Als Erfüllung seines seit Jahren gewünschten »Programms einer surrealistischen Oper« faßte Adorno später Alban Bergs »Lulu« auf, wie er Willi Reich am 8.11.1934 schrieb (TWAA, Sa 5/7).

und von Weill bestätigt: Adorno spielte auf Kurt Weills »Dreigroschenoper« an, zu der sich der Komponist gerade auf Bitten der Anbruch-Redaktion theoretisch geäußert hatte: »Lieber Anbruch«, Teil von: »Korrespondenz über Dreigroschenoper«, in: Anbruch XI/1 (Jan. 1929), S. 24 f. Adorno selbst hatte bereits eine kurze Kritik »Zur Frankfurter Aufführung der Dreigroschenoper« und einen Aufsatz »Zur Musik der Dreigroschenoper« veröffentlicht, in: Die Musik XXI/3 (Dez. 1928), S. 220–222, bzw. XXI/6 (März 1929), S. 424–428; vgl. GS 19, S. 137 f., vgl. GS 18, S. 535–540. Weills nächste Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« bezeichnete er im Aufsatz »Mahagonny«, in: Der Scheinwerfer III/14 (Apr. 1930), S. 12–15, expressis verbis als »surrealistische Oper«.

in Ihrer eigenen Produktion: Krenek arbeitete gerade am vierten Akt seiner Großen Oper »Leben des Orest« op. 60.

Obertontheorie: Sie ging davon aus, daß in der Musikgeschichte fortschreitend höhere Bereiche der Teiltonreihe erschlossen worden seien, so daß sich die zeitgenössischen Kompositionen nun im Dissonanzbereich (vom 7. Teilton an) bewegten.

»Nachtmusik«: Wiesengrund-Adorno, »Nachtmusik«, in: Anbruch XI/1 (Jan. 1929), S. 16–23; vgl. GS 17, S. 52–59.

»Ausstufung des Chromas« (Redlich): Hans Ferdinand Redlich, »Schönbergs Tonalität«, in: Sonderheft »Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke«, Pult und Taktstock IV/3–4 (März/Apr. 1927), S. 22–24, Zitat S. 23: »ausstufende Chromatik«. Adorno erwähnte diesen Aufsatz gegen Ende des Briefes noch einmal.

Hauer . . . auf das allerentschiedenste ab: Während Josef Matthias Hauer mit seiner Methode der Zwölffontechnik mit Arnold Schönberg auch um die Priorität der »Erfindung« konkurrierte, legte Schönberg größten Wert auf seine Idee von Zwölftonkomposition. Adorno hatte beide Komponisten

und ihre Methoden verglichen in seiner Besprechung »Josef Matthias Hauer: Hölderlin-Lieder II, op. 23«, in: Die Musik XXI/11 (Aug. 1929), S. 844–846; vgl. GS 19, S. 311f.

mit Alban Berg diskutiert: Adorno war Anfang März 1925 nach Wien gereist, um dort bei Alban Berg Komposition zu studieren. Der Unterricht wurde Anfang August desselben Jahres beendet, und Adorno kehrte nach einem Urlaub in Italien im September nach Frankfurt zurück.

unpublizierten Aufsatz: Adornos in der obigen Anmerkung genannte Besprechung über Hauer, zur Zeit des Briefes noch unpubliziert, enthielt die Formulierung »eine Reinigung des kompositorischen Materials von den Resten des bloß Organischen« (S. 845).

Schönbergs Serenade: In op. 24 für 7 Instrumente (1920–1923) hatte Schönberg noch mit dem chromatischen Total experimentiert. Den dritten Satz mit fünf Variationen baute er auf einer 14-Ton-Reihe auf, die aus elf verschiedenen Tönen besteht.

der Erwartung und der Glücklichen Hand: Schönbergs einaktiges Monodram »Erwartung« op. 17 von 1909 und sein »Drama mit Musik« op. 18 von 1910–1913; beide Werke wurden erst 1924 uraufgeführt.

wenn ich recht informiert bin ... Orchestervariationen ... Webertrio: Schönbergs op. 31 (1926–1928) war im Dezember 1928 unter Wilhelm Furtwängler in Berlin uraufgeführt worden, kam aber erst im Juni 1929 aus dem Druck, so daß Adorno das Werk noch nicht genau kannte. – Weberns Streichtrio op. 20 war 1926/27 entstanden und 1927 bei der UE erschienen; Rudolf Kolisch, Eugen Lehner und Benar Heifetz, drei Mitglieder des Kolisch-Quartetts (s. u. die Anm. zu Brief Nr. 10), hatten es 1928 in Wien uraufgeführt.

Riemannscher Funktionsbegriff: Hugo Riemann hatte mit seiner Funktionstheorie tonaler Musik, die auf den drei Hauptfunktionen Tonika, Dominante und Subdominante beruhte, die vorher gebräuchliche Stufentheorie abgelöst; sie ist bis heute in weiten Teilen der Welt Grundlage der harmonischen Analyse tonaler Musik.

in den Liedern op. 6: Die 1903–1905 entstandenen Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier waren 1907 im Berliner Verlag Dreililien erschienen.