

„Es lohnt sich, Charakter zu haben.“ Neue Musik im Verständnis von Alfred Einstein

In der letzten, posthum erschienenen Auflage von Alfred Einsteins *Geschichte der Musik* aus dem Jahre 1953 findet sich erstmals das Kapitel „Gestern und Heute“, welches laut einleitender Verlagsangabe „[n]och am letzten Tage seines erfolgreichen Gelehrtenlebens“ diktiert wurde und damit rückblickend als „erreichende[r] Epilog“ eines „unermüdlichen Forscherlebens“¹ erscheint. Eine vermeintliche Ironie des Schicksals, dass sich Einsteins letzte Arbeit ausgerechnet mit der Neuen Musik befasst – einer musikgeschichtlichen Phase, der er laut einiger namhafter Stimmen der jüngeren Musikforschung zeitlebens eher fremd gegenüberstand. So sind sich etwa Autoren wie Carl Dahlhaus oder Martin Geck darin einig, dass Einstein der kompositorischen Produktion seiner Zeit grundsätzlich reserviert begegnet sei. Im Vorwort zur Neuauflage von Einsteins *Größe in der Musik* heißt es bei Dahlhaus:

„Von der Gegenwart und der unmittelbaren Vergangenheit, von Schönberg, Webern und Berg, Strawinsky und Bartók, ist ebensowenig die Rede wie von der entfernten Vergangenheit [...] Einstein sah, wie es scheint, nicht ein, warum er in einem Buch, das durchaus subjektiv gefärbt ist und anders gar nicht denkbar ist, über eine Neue Musik sprechen sollte, die ihm, ohne daß er sich zur Polemik gedrängt fühlte, im Grunde fremd war und fremd blieb, obwohl er durch seine Praxis als Kritiker zur Auseinandersetzung mit ihr gezwungen worden war.“²

¹ Alfred Einstein, *Geschichte der Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Zürich 1953, Anm. des Pan-Verlags [o. S.] Die *Geschichte der Musik* erschien erstmals im Jahre 1917. Das Buch entstand offenbar innerhalb nur weniger Wochen während eines kriegsbedingten Krankenhausaufenthalts. In dieser Zeit hatte Einstein keinen Zugang zu musikhistorischer Literatur und musste die Musikgeschichte daher auf Basis seines umfangreichen Wissens aus dem Gedächtnis aufschreiben. Vgl. Martin Geck, Art. „Einstein, Alfred“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 176; Melina Gehring, *Alfred Einstein. Ein Musikwissenschaftler im Exil* (Musik im Dritten Reich und im Exil, Bd. 13), Hamburg 2007, S. 57f.

² Carl Dahlhaus, [Vorwort zur Neuausgabe 1980], in: Alfred Einstein, *Größe in der Musik*,

Möglicherweise wäre es der Rezeption lieber gewesen, Einstein hätte sich am Ende seines Forscherlebens mit Themen wie Mozart, dem Madrigal oder der musikalischen Romantik auseinandergesetzt – Arbeitsfelder, mit denen der Name Einstein bis heute verbunden ist.³ Doch wäre es falsch, Einsteins finalen Beitrag zur Neuen Musik als einen Einzel- oder gar Sonderfall zu bewerten, der lediglich der inhaltlichen Komplettierung seiner Musikgeschichte diene. Die Vermutung könnte entstehen, würde man der Rezeption blind folgen und/oder die Publikationen Einsteins zur Neuen Musik schlichtweg nicht kennen. Allerdings wäre dieser Eindruck unvollständig und daher verfremdend.

Dahlhaus, der Einstein einen „der gedankenreichsten und wortmächtigsten Gelehrten“ nennt, „die in der Musikwissenschaft hervorgetreten sind“, verortet dessen disziplinäre Stellung (u. a.) zwischen den Kompetenzen, „ein Lexikograph ohne Pedanterie und ein Essayist ohne Schlamperei“⁴ gewesen zu sein. Damit ist viel Wahres angesprochen, wie überhaupt das Vorwort von Dahlhaus eine der luzidesten Analysen des Einstein'schen Schreibens über Musik bildet. Kaum deutlicher als in Dahlhaus' Beschreibung kann das suggestive Moment von Einsteins subjektivistisch-dialektischem Schreiben umrissen werden:

„Die Subjektivität [...], zu der sich Einstein bekannte, erschien ihm – da er von Natur ein Dialektiker war, ohne sich die Dialektik als Methode und Dogma zu eigen zu machen – keineswegs als Sperre, die den Zugang zum Sinn eines Objekts verstellt, sondern gerade umgekehrt als einziger Weg, auf dem er sich erschließt. Mit anderen Worten: Man muß Ideen mitbringen, damit einem an einer Sache eine Erkenntnis aufgeht. Wer sich selbst verleugnet und zum bloßen Registrierapparat für Fakten schrumpfen läßt, an denen niemand zweifelt, beraubt sich der Fähigkeit zu Einsichten, die zu gewinnen der Mühe wert ist. Nichts wäre törichter, als Einstein die Subjektivität seines Buches, die zugleich dessen Objektivität ausmacht – sofern man darunter den Sach- und Wahrheitsgehalt versteht, den es einschließt –, zum Vorwurf zu machen. Die

Kassel 1980, S. 10. Martin Geck konstatiert später: „Einstein erlaubte sich keine denkerischen Eingriffe in die Musik und stand demgemäß auch der zu seiner Zeit ‚neuen Musik‘, sofern sie solche Eingriffe praktizierte, sehr skeptisch gegenüber. Er wollte die Spezifika der Musik mit den Lesern zwar betrachten, nicht aber bloßlegen.“ Geck, Art. „Einstein“, Sp. 179.

³ Beispielfhaft sei auf die Tagung „Das italienische Madrigal. Alfred Einsteins ‚Versuch einer Geschichte der italienischen Profan-Musik im 16. Jahrhundert‘“ hingewiesen, die anlässlich des 70. Todestages vom 16. bis 18. März 2022 in München stattfand. Eine Herausgabe von Einsteins erstmals 1949 in englischer Übersetzung erschienenem Standardwerk *The Italian Madrigal* befindet sich derzeit in Vorbereitung.

⁴ Dahlhaus, [Vorwort], S. 12–13.

scheinbare Schwäche, die es anfechtbar macht, ist in Wirklichkeit die Stärke, um derentwillen die Lektüre lohnt.“⁵

Der subjektive Ansatz bildet bei Weitem kein Spezifikum von *Größe in der Musik*, wenngleich er hier in besonderer Ausprägung sinnstiftend wirkt.⁶ Subjektivität und Werturteil im Verbund mit einer profunden Werkkenntnis wie Argumentation kennzeichnen nahezu sämtliche Schriften Einsteins und treten gerade da exponiert hervor, wo dieser die Neue Musik zum Gegenstand macht.

Wie Dahlhaus anmerkt, kam Einstein aufgrund seiner Kritikertätigkeit ab den 1910er-Jahren zunächst für die *Münchener Neuesten Nachrichten* und die *Münchener Post*, später dann für das internationale *Berliner Tageblatt*⁷ in enge Berührung mit der musikalischen Avantgarde seiner Zeit.⁸ Bei aller Reserviertheit gegenüber den zeitgenössischen Strömungen sticht zunächst die stupende Kenntnis prominenter bis heute nahezu vergessener Komponisten und derer Repertoires auf. Beispielhaft tritt dies in den Aufsätzen „Jungmünchener Tonsetzer“ (1923) oder „Paul Hindemith“ (1926) hervor⁹ – verblüfft im ersten Text die schiere

⁵ Ebd., S. 11–12.

⁶ Der durchweg persönliche Stil von *Größe in der Musik* hat wiederum Rudolf Stephan in einer Rezension dazu bewogen, das Buch nicht nur als eine „Leistung“ anzuerkennen, sondern es selbst als „ein Kunstwerk“ zu verstehen, das „jeder rein literarischen Beurteilung standhalten“ könne (in: *Die Musikforschung* 6 [1953], S. 399). Auch Geck erkennt in dem Werk Einsteins „musikästhetisch fesselndstes Buch, originell in der Fülle der Aspekte, Einschätzungen und Querverbindungen, bewundernswert im Mut zu weltbürgerlicher, aber subjektiver Einschätzung – zugleich ohne tiefgreifende wissenschaftliche Fundierung.“ Geck, Art. „Einstein“, Sp. 179.

⁷ Die Arbeit als Kritiker in den 1910er- bis 30er-Jahren wertete Einstein trotz seiner Prominenz und eines regen Austauschs mit zahlreichen Größen des damaligen Konzertbetriebs zeit lebens als beruflichen Kompromiss. Eigentlich strebte Einstein nach der Dissertation (1903) eine universitäre Karriere an, die jedoch aufgrund der (antisemitisch motivierten) Verweigerung einer Habilitation durch den Lehrer Adolf Sandberger ausbleiben musste. Vgl. hierzu ausführlich Gehring, *Alfred Einstein*.

⁸ Vgl. Catherine A. Dower (Hrsg.), *Alfred Einstein on Music. Selected Music Criticisms* (Contributions to the study of music and dance, Bd. 21), New York u. a. 1991; Kurt Dorf Müller, „Alfred Einstein als Münchener Musikberichterstatter“, in: Ernst Hertrich und Hans Schneider (Hrsg.), *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1985, S. 117–155; ders., „Zu Alfred Einsteins Erinnerungen an München“, *Musik in Bayern* 34 (1987), S. 5–9; Robert Schmitt Scheubel, „Einstein als Kritiker“, in: Reinhard Kopiez (Hrsg.), *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg 1998, S. 515–526.

⁹ Zu nennen wären auch die zusammenfassenden Artikel zur deutschen, englischen, französischen, russischen, schwedischen, ungarischen etc. Musik seit 1880, die in dem von Einstein übersetzten und bearbeiteten *Das Neue Musiklexikon* (*Dictionary of Modern Music and Musicians*, hrsg. von Arthur Eaglefield-Hull, Berlin 1926) enthalten sind.

Zahl an Vertretern Neuer Musik, die Einstein mit substanziellen Werkeinsichten zu konturieren versteht, so der zweite aufgrund pointierter Analysen von bis dato noch unveröffentlichten Kompositionen Hindemiths.¹⁰

Was die weitreichende Kenntnis von Komponisten der Neuen Musik mitbegründet, so muss auch hier die von Hugo Riemann an Einstein herangetragene Herausgeberschaft seines *Musik-Lexikons* genannt werden, die Letzterer von der neunten bis zur elften Auflage (1919, 1922, 1929) verantwortete. Weiterhin sei auf Einsteins Übersetzung und Bearbeitung des kompendiösen *Dictionary of Modern Music and Musicians* von Arthur Eaglefield-Hull verwiesen, das 1926 unter dem Titel *Das Neue Musiklexikon* erschien und für welches Einstein unter anderem den Artikel über Neue Musik verfasste.¹¹ Um einen ersten Zugang zu Einsteins Verständnis von Neuer Musik zu erhalten, bietet es sich in mehrerlei Hinsicht an, zunächst mit dem Artikel des *Dictionary* zu beginnen. Nicht nur enthält der Text eine Reihe zentraler Punkte, die das Einstein'sche Verhältnis zur Musik seiner Zeit insgesamt prägten, sondern er fasst zudem einige Gedanken früherer Publikationen zusammen, die sämtlich im Jahr 1924 in der Prager Zeitschrift *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* erschienen sind. Die Titel der vier betreffenden Aufsätze lauten: „Vom Abstrakten in der Musik“¹², „Vom Trivialen in der Musik“¹³, „Das ‚Inhumane‘ in der neuen Musik“¹⁴ und „Das Barbarische in der neuen Musik“¹⁵.

Bis auf das Moment des „Inhumanen“ tauchen alle Attribute Neuer Musik expressis verbis in dem *Dictionary*-Artikel von 1926 wieder auf. Der differenzielle Vergleich mit den früheren Aufsätzen macht deutlich, dass es sich bei dem Artikel nicht um arbeitsökonomisch zu begründende Übernahmen der Themenaspekte handelt. Vielmehr ergänzen und kommentieren sich die Aussagen über das *Triviale*, *Abstrakte* und *Barbarische* im Kontext einer dialogischen Lektüre der Texte. Der spätere Artikel über Neue Musik zeigt, wie Einsteins subjektiver Ansatz auch sein lexikografisches Verständnis prägte. In diesem Punkt folgt er wiederum Hugo Riemann – jedenfalls trifft das, was Einstein als Herausgeber im Vorwort der ersten von ihm redigierten Auflage des *Musik-Lexikons* über dessen Urheber festhält, ohne Umstände auch auf seine eigene Auffassung einer wertenden Lexikografie zu:

¹⁰ Alfred Einstein, „Jungmünchener Tonsetzer“, *Der Auftakt* 3 (1923), Heft 5–6, S. 127–130; ders., „Paul Hindemith“, *Modern Music* 3 (1926), Heft 3, S. 21–26, wieder abgedruckt in: ders., *Nationale und universale Musik. Neue Essays*, Zürich 1958, S. 133–141.

¹¹ Ders.: „Neue Musik“, in: ders., *Das Neue Musiklexikon*, S. 444–447.

¹² In: *Der Auftakt* 4 (1924), Heft 2, S. 44–46.

¹³ Ebd., Heft 3, S. 69–71.

¹⁴ Ebd., Heft 4–5, S. 107–110.

¹⁵ Ebd., Heft 10, S. 272ff.

„Auch in bezug auf Riemanns viel angefochtene Wertungen von Musikerpersönlichkeiten der neuesten Zeit habe ich mich streng an seinen Willen gebunden [...] Ich verspreche freilich nicht, daß es in diesem Punkt so bleiben werde. Es wäre falsche Pietät, das Lexikon versteinern zu lassen, und ich weiß und kann es durch den Passus eines Briefes, den er mir anlässlich des Erscheinens meiner kleinen Musikgeschichte schrieb, und auf den ich stolz bin, belegen, daß er weder meinem Freund Dr. Alfred Heuß (der den Antrag als nunmehr vor allem künstlerisch Schaffender abgelehnt hat) noch die Herausgeber-Erb-schaft seines Werkes anvertraut hätte, wenn er außer von unserer Pietät gegen seine Absichten nicht auch von unserer Selbständigkeit im Urteil überzeugt gewesen wäre.“¹⁶

Stärker noch als in anderen Arbeiten kommt Einstein bei der Begründung des „Antriebs- u. Ausdruckskomplex[es] der Neuen Musik“¹⁷ im *Dictionary*-Artikel eingangs auf die nationalen Strömungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts zu sprechen, die er als die über Europa hinausführende Bemühung einer „Befreiung von der Übermacht der deutschen Musik“¹⁸ charakterisiert. Maßgeblich katalysierend habe dann gegen Ende des Jahrhunderts der Einfluss Wagners auf die Entwicklung nationaler Strömungen gewirkt, deren erste Manifestationen des „Experiment[s] am Stoff der absoluten Musik“¹⁹ in Russland zu erkennen waren (Mussorgsky, Rebikow).

Der historische Rückblick auf Wagner, um den Ausgangspunkt der Entwicklungen hin zu den gegenwärtigen Zuständen der Musik zu beschreiben, bildet einen zentralen Gedanken Einsteins. Primär geht es ihm dabei um das dialektische Prinzip der *Negation*. Neue Musik spiegele in gleichsam idealtypischer Form das musikgeschichtliche Movens einer Abkehr von den „Generationen unserer Väter und Großväter“²⁰ wider – allerdings im Sinne einer stets produktiven Gegenreaktion, da, wie es später sentenzartig heißt, „Negation [...]

¹⁶ *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 9. Aufl., Leipzig 1919, S. X–XI. Einstein hat sich verschiedentlich in seinen Schriften mit Riemann auseinandergesetzt. Hieraus kann gefolgert werden, dass Riemann und sein immenses wissenschaftliches Werk in vielen Punkten einen durchaus vorbildhaften Status für Einstein einnahmen. Vgl. Alfred Einstein, „Hugo Riemann zum 70. Geburtstag“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), S. 569–570; ders.: „Zum Andenken an Hugo Riemann (18. Juli 1849)“, in: ders., *Nationale und universale Musik*, S. 224–230. Zu nennen wären des Weiteren die jeweils „Zweite, von Alfred Einstein durchgesehene Auflage“ von drei Teilbänden des Riemann’schen *Handbuchs der Musikgeschichte* (Leipzig 1920 und 1922).

¹⁷ Einstein, „Neue Musik“, S. 447.

¹⁸ Ebd., S. 444.

¹⁹ Ebd., S. 445.

²⁰ Einstein, *Größe in der Musik*, S. 36.

ja nichts anderes als doppelte Bejahung“ bedeute – „[...] der Deutsche ist nie mehr Romantiker als wenn er die Romantik verhöhnt.“²¹ Die stilistischen Kennzeichen jener konstruktiven „Negierung“²² repräsentieren schließlich die oben genannten Aspekte des *Trivialen*, *Abstrakten* und *Barbarischen*, die Einstein im weiteren Verlauf seines Artikels anhand einzelner Komponisten konkretisiert.

Die historisch-dialektische Herleitung der Neuen Musik aus der „schlechte[n] Romantik ihrer Väter“²³ mag oberflächlich betrachtet damals gängigen Deutungsmustern des Musikschrifttums entsprechen.²⁴ Bei Einstein bildet sie jedoch eine nicht zu unterschätzende Interpretationsgrundlage. Anschaulich wird dies anhand des Vergleichs der musikgeschichtlichen Übergangssituation um 1900 mit jener um und nach 1600, welchen Einstein in mehreren seiner Schriften unternimmt.²⁵ So liest man noch in der *Geschichte der Musik* von 1953:

„Nach dem grossen Sieg der Romantik, ja noch vor der Vollendung dieses Sieges, begann jenes Zeitalter des Übergangs, das noch nicht abgeschlossen, vielleicht dem Zeitalter der Revolution und der Suche nach neuen Kunstmitteln vergleichbar ist, das um 1600 mit der ‚Erfindung‘ der Oper, der Kantate, der neuen Instrumentalmusik der Periode der sogenannten A-capella-Musik ein Ende bereitete. Es ist die Zeit der modernen oder ‚Neuen‘ Musik.“²⁶

Eine mögliche Intention des historischen Vergleichs könnte darin liegen, dass es Einstein um die Hervorhebung einer gleichsam zyklischen Entsprechung von Tradition und Innovation in der Musikgeschichte geht. So einschneidend wie skeptisch die musikalischen Entwicklungen um 1600 von den Zeitgenossen aufgefasst wurden, so geschichtswirksam waren sie doch letztlich im Zuge ihrer Konsolidierung. Übertragen auf die Situation um 1900 bedeutet dies, dass die Übergangszeit der Emanzipation von der vorherigen Generation der Romantiker zwar mit vergleichbaren Irritationen einhergeht, jedoch nach Einsteins Prognose noch nicht abzusehen ist, ob die Tendenzen der Neuen Musik nicht später einen ähnlich kanonischen Status erhalten werden, wie es zuvor mit der Oper oder Kantate im 17. Jahrhundert der Fall war. Hieraus könnte man, wenn auch

²¹ Ders., „Paul Hindemith“, S. 139.

²² Ders., „Neue Musik“, S. 447.

²³ Ders., „Alban Bergs ‚Wozzeck‘“, in: ders., *Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker*, Zürich 1957, S. 142.

²⁴ Vgl. etwa Paul Bekker, „Musikalische Neuzeit (1917)“, in: ders., *Kritische Zeitbilder*, Berlin 1921, S. 292–293.

²⁵ Siehe Einstein, „Vom Abstrakten“, S. 44; ders., „Konstruktion, Tangente, Schöpfung“, in: ders., *Nationale und universale Musik*, S. 169; ders., *Neuzeitliche Violinmusik*, S. 174.

²⁶ Ders., *Geschichte der Musik*, S. 155.

keine Beschwichtigung mit Blick auf die nahende Zukunft, so doch aber ein grundsätzliches Wohlwollen Einsteins gegenüber den Produktionen der Neuen Musik als historisch legitimen Emanationen der eigenen Gegenwart ableiten. Einstein attestiert seiner Zeit eine Entwicklung eigenen Rechts, deren Ende er aufgrund des gärenden Pluralismus an Stilen und Techniken noch nicht abzu- sehen vermag. Es wäre verfehlt, Einstein trotz seiner mitunter überzeichnenden Art der Beschreibung zu unterstellen, der Neuen Musik per se ablehnend gegen- überzustehen – im Gegenteil: Bei aller Skepsis erkennt er hie und da durchaus begründete Hoffnungen auf eine neue „Größe in der Musik“, die an einzelnen Komponisten und Werken festgemacht wird.

Auch wenn Einstein den Ergebnissen der Neuen Musik bisweilen distanziert gegenübersteht, zeugt sein Verhältnis doch grundsätzlich von einem großen Inte- resse an ihren vielfältigen Strömungen: „Wir wollen sie hören, und, auch wenn sie uns nicht gefallen, in ihren Bedingungen verstehen.“²⁷ Die Annäherungen erfol- gen dabei hingegen stets durch die Brille des Musikhistorikers, der das Verstehen der Phänomene kaum anders als geschichtlich zu fundieren vermag. Hierfür sprechen sowohl der wiederkehrende historische Situationsvergleich zwischen 1600 und 1900 als auch der dialektische Anschluss der Neuen Musik an jene der Romantik. In diesem durchweg geschichtlichen Denken liegen letztlich Stärke wie Schwäche des Einsteinschen Ansatzes.

1. Das *Triviale* in der Neuen Musik

Das historisch-zyklische Denken bildet auch in Einsteins Bestimmung des Tri- vialen den gedanklichen Ausgangspunkt:

„Das Triviale ist zu einer Art von wesentlichem Kunstmittel ‚Ausdrucks‘mittel gegenwärtiger letzter Musik geworden; es war es in einem ganz ähnlichen Sinn wie heute schon vor mehr als vierhundert Jahren. Und es ist nicht ohne Nutzen, sich das historische Beispiel ein wenig näher anzusehen – es ist auch für den Historiker nicht ohne Nutzen, denn er hat dabei zu lernen, daß er manchmal das Geschichtliche nur aus der Gegenwart und ihren Nöten heraus begreifen kann.“²⁸

Deutliche Entsprechungen der musikhistorischen Situation erkennt Einstein zwi- schen den Zeiten um 1500 und 1900, wo sich das Triviale jeweils als eine Negation

²⁷ Ders., *Neuzeitliche Violinmusik*, S. 183.

²⁸ Ders., „Das Triviale“, S. 69.

des Früheren zeigt. War es in der italienischen Renaissance²⁹ das neu entstehende Genre der Frottola, die der „unbedingte[n] Herrschaft der Franco-Niederländer“ eine aus „Übertreibung, Verspottung des Sentiments“ gezeugte „parodistische Gattung frivolen Charakters“ gegenüberstellte, so vierhundert Jahre später Gustav Mahler mit seinen Symphonien, der das von „Gemeinheit“ und „Pervertierung“ so geläuterte 19. Jahrhundert erstmalig mit einer „gewollten Trivialität“³⁰ kontrastiert. Vor allem Mahlers *Neunte Symphonie* rangiert als authentischer Ausdruck nicht allein der musikgeschichtlichen, sondern der allgemein gesellschaftlichen Situation der Zeit – sie avanciert zum klingenden Sinnbild einer künstlerischen Selbstbehauptung im mechanistischen Räderwerk der Moderne und verkörpert damit den seismografischen Idealtypus eines epochalen Übergangs:

„Man glaube nicht, daß ich die Trivialität, die Mahlers Gegner der Sprache seiner Symphonie – der letzten Symphonie, die sich wieder an die Allgemeinheit wenden, die menschlich zu Menschen sprechen und deshalb in ihren Ausdrücken nicht wählerisch sein möchte – überhaupt vorwerfen, mit seiner wirklichen [...] Trivialität verwechsle. Sie ist vorhanden, ist es besonders in seiner letzten Symphonie, in dieser verzweifelten und trostlosen Auseinandersetzung mit der ‚Welt‘ – und wie könnte die Welt besser charakterisiert werden, als durch die triviale Melodie: es gibt nichts Entblößteres, Grinsenderes, Gemeineres als entblößte, grinsende, gemeine Musik, die der Kontrast, der Protest ist zu der individuellen, problematischen Musik des 19. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der – Romantik.“³¹

Auch wenn Einstein die triviale Klangsprache Mahlers vielleicht nicht in all ihrer Konsequenz goutiert, wie es sich zwischen den Zeilen andeutet, so erkennt er doch uneingeschränkt die musikhistorische Bedeutung seiner Produktion, in deren „rücksichtslose[r] Harmonik u. Stimmführung auch technisch“ die „Pforte

²⁹ Zu Einsteins musikhistoriografischem Ansatz in Bezug auf die Renaissance-Zeit siehe Sebastian Bolz, „Cipriano de Rore, Alfred Einstein and the philosophy of music history“, in: Jessie Ann Owens und Katelijne Schiltz (Hrsg.). *Cipriano de Rore. New perspectives on his life and music*, Turnhout 2016, S. 451–477.

³⁰ Ebd., S. 70.

³¹ Ebd. Zur Repräsentanz der Musik Mahlers als tönender Reflex seiner Zeit heißt es später noch in der *Musikgeschichte* Einsteins: „Die innere Dissonanz der Zeit – der Zeit, die zum ersten Weltkrieg führte, – spiegelt sich aufs treueste in seiner Musik, zerrissen zwischen Ekstase und Verzweiflung, und ist darin viel wahrer als die ästhetische Oberflächenkunst von Richard Strauss. Und seine posthume Neunte Sinfonie steht bereits an der Grenze zwischen später Romantik und ‚Neuer Musik‘.“ (S. 159)

der Neuen Musik“³² aufgestoßen wird. Die Beziehung zur Romantik – und damit im Gegensatz zu einem Großteil der Neuen Musik stehend – bildet wiederum der kommunikative, das heißt „menschliche“ Bezug zur Öffentlichkeit. Mahlers Werke wollen und können bei aller technischen Abstraktion gerade aufgrund ihrer trivialen Anteile („Marschrythmus“,³³ pervertierte „Volksmelodie“,³⁴ „Caféhaus- u. Bar-Melodik“, „Tango, Fox-trot, Shimmy, Rag-time, [...] Jazz-Musik“³⁵) verstanden werden. Dieses Kriterium stellt für Einstein ein elementares Prinzip seines geschichtlich fundierten Musikverständnisses dar, welches, wie zu zeigen ist, insbesondere in der Bewertung Neuer Musik zum Tragen kommt.

Ein früherer Einsatz Einsteins für Mahler dokumentiert sich in dem Vergleich des Personenartikels von Hugo Riemann in der 8. Auflage (1916) seines Lexikons mit dessen Überarbeitung durch Einstein (1919). Diese Änderung bildet, wie Einstein in dem bereits zitierten Vorwort seiner Ausgabe erwähnt, die „einzige Wandlung des Urteils“, welches von Riemanns Meinung abweicht. So heißt es noch bei Riemann:

„M.[ahler] war als einer der besten Operndirigenten allgemein anerkannt, weckte auch mit seinen Kompositionen Interesse; doch entbehren dieselben stärkerer Eigenart und sind nur Erzeugnisse eines geistreichen Eklektizismus.“³⁶

Der entsprechende Satz lautet später bei Einstein:

„M.[ahler] war als einer der besten Operndirigenten allgemein anerkannt und weckt mit seinen sinfonischen Werken trotz ihres Eklektizismus, der scheinbaren Wahllosigkeit der Mittel, der häufigen melodischen Trivialität ein nach seinem Tode noch immer wachsendes Interesse.“³⁷

Kurt Dorf Müller hat in seiner Beschäftigung mit dem Münchner Konzertkritiker Einstein auf dessen dialektische Schreibart in Anwendung auf Mahler hingewiesen. Als Beispiel zitiert Dorf Müller aus einer frühen Sammelbesprechung von Konzerten, die am 26. April 1917 in der *Münchener Post* erschien:

³² Ders., Art. „Mahler, Gustav“, in: ders., *Das Neue Musiklexikon*, S. 399.

³³ Ebd.

³⁴ Ders., „Das Triviale“, S. 70.

³⁵ Ders., „Neue Musik“, S. 445–446.

³⁶ Hugo Riemann, Art. „Mahler, Gustav“, in: ders., *Musik-Lexikon*, 8. Aufl., Leipzig 1916, S. 667.

³⁷ Alfred Einstein, Art. „Mahler, Gustav“, in: ebd., 9. Aufl., Leipzig 1919, S. 708.

„Mahler zählt als Komponist zu einer Klasse von Musikern, die man Exhibitionisten nennen könnte: er war das Gegenteil eines Artisten, er wollte verstanden sein um jeden Preis. So gehört auch seine Auswahl aus den ergreifenden Kinder-Totenliedern Rückerts zum seelisch Intensivsten, aber in der Billigkeit des Ausdruckes Furchtbarsten, was die gesamte Tonkunst aufzuweisen hat: er arbeitet gleichsam fortwährend mit Argumenten ad hominem; man hätte ihm, drastisch ausgedrückt, die Verwendung von Violoncello und Horn mit dieser Melodik polizeilich verbieten müssen.“

In einer Kritik desselben Organs liest man am 3. November 1919 über Mahlers D-Dur-Symphonie:

„In dieser Ersten Symphonie steckt schon der ganze und vollständige Mahler. Es ist die verständlichste Symphonik, die es geben kann; beinahe ein unmittelbarer, zugänglicher gewordener Schubert, Beethoven, Bruckner, Wagner; ein künstlerisches Problem wird in ihr gar nicht gestellt, künstlerischer Ausdruck nicht gesucht. Und doch geht es auch dem ‚Musiker‘ eigen mit dieser Musik, die man doch so ohne weiteres nicht abtun kann. Ihre ‚Offenheit‘, ihre ‚Trivialität‘ ist so schauerlich, – daß sie in mystische Tiefen hineinreicht, daß man sich gezwungen sieht, sie fortwährend umzudeuten. Man hat von der Tragik dieses ‚impotenten‘, melodisch wurzellosen Schaffens gesprochen: aber Mahler ist sich dieses tragischen Zwiespalts in seinem Wesen so bewußt, daß sein Ausdruck zur echten Tragik wird [...] Wie da etwa im dritten Satz, einer Art Trauerkondukt, dessen Beginn mit den gedämpften Pauken und dem sordinierten Solo-Kontrabaß einer der vielen fabelhaften Instrumentations-Einfälle der Partitur ist, ein skurriler Kontrapunkt der Oboe auftaucht; wie als Seitenthema die Oboen in Terzen eine Melodie vortragen, die gleichgültig-lustig und todestraurig zugleich ist (bei Mahler tritt kein Affekt ohne Trübung durch einen Gegensatz auf); wie auf die verzweifelte Zerrissenheit dieser Parodistik das reine C-Dur-Paradies einer ganz zarten und einfachen Volksweise folgt: – das ist unerhört billig und doch ein Bekenntnis von ergreifender Tragik, dem ich wenigstens mich weder entziehen kann noch will [...]“³⁸

In dieser ambivalenten Kritik dokumentiere sich nach Dorf Müller jenes für Einstein so charakteristische Prinzip der dialektischen Werturteilung:

³⁸ Zit. nach Dorf Müller, *Einstein*, S. 133.

„Man könnte Einsteins offenes Temperament ‚dialektisch‘ nennen. Er liebt nicht nur begeisterte Akklamation einerseits und Verrisse andererseits, er mischt beides bei der Besprechung eines und desselben Konzerts, eines Künstlers, ja eines Werks. Damit kann er, besonders etwa bei Mahler, die Vielschichtigkeit einer musikalischen Persönlichkeit im Kern treffen.“³⁹

2. Das *Abstrakte* in der Neuen Musik

Die zweite Kategorie, die Einstein als Kennzeichen der Neuen Musik in seinem *Dictionary*-Artikel (1926) anführt, ist jene des Abstrakten. Auch sie kommt nicht ohne den Hinweis auf eine Verbindungslinie zu früheren Epochen der Musikgeschichte aus, wenn Einstein das Abstrakte mit den „Wesenheiten“ des Konstruktiven, Mathematischen, Gotischen in Beziehung setzt:

„Es zieht die Neue Musik zurück zu einer ferneren, unauffektiven, unillustrativen Kunst – auch in der Musikwissenschaft ist ja heute das Mittelalter, wenn man will, die ‚große Mode‘. Dennoch hat das Musikalisch-Abstrakte der Gegenwart keine Gemeinsamkeit mit dem Abstrakten des Mittelalters. Es ist Negation, ist die revoltierende Tochter der romantischen Sinnlichkeit [...] Sie ist die ernstere Schwester der musikalischen Parodie, u. darum ist sie innerhalb der neuen Musik vor allem eine deutsche Angelegenheit u. deutsche Gefahr.“⁴⁰

Unterlässt es Einstein in seinem zwei Jahre zuvor erschienenen Aufsatz über das Abstrakte in der Musik ausführlicher von Schönberg als dem zentralen Repräsentanten dieses Entwicklungstrends zu sprechen, so werden die personellen Zuschreibungen in der Folgezeit umso deutlicher. Schönberg, der „die abstrakteste Musik“ schreibt und „die Modernität resümiert“, treibe „das Hanslickische Ideal von der ‚tönend bewegten Form‘“ auf die Spitze, wodurch sich die Musik, die „leer, entseelt, maskenhaft“⁴¹ erscheint, in letzter Konsequenz jeder Deutbarkeit und damit der für Einstein so wichtigen Kommunikation mit der Hörerschaft entziehe. In diesem Punkt markiert die Modernität um 1900 etwa einen

³⁹ Ebd., S. 129.

⁴⁰ Einstein, „Neue Musik“, S. 446. „[D]as Trecento und Quattrocento ist heute sogar zum modischen Tummelfeld für Gelehrte von Witterung für das Aktuelle geworden, der Bogen von der Gegenwart zur Gotik, zum Mittelalter, wird wie in der Kunstwissenschaft mit Vorliebe gespannt.“ (Ders., „Vom Abstrakten“, S. 44)

⁴¹ Ders., „Neue Musik“, S. 446.

Unterschied zur musikalischen Abstraktion der Renaissance, die bei aller gelehrth-gotischen Ausprägung stets eine Beziehung zum Hörer bewahrt habe:

„1521 starb *Josquin des Prés*, der das Abstrakte noch auf einen Gipfel geführt und es überwunden hat: seit ihm gibt es eine freie, plastische, poetische, ‚sinnliche‘ – das 18. Jahrhundert hätte gesagt: eine galante – und eine gelehrte Musik, und selbst die kleinen Meister wissen genau, daß diese gelehrte Musik zwar der Ruhm, der Triumph ihrer Schule sei, der Beweis ihrer Zunftmäßigkeit, der Freibrief für die Werke, mit denen sie sich an die Allgemeinheit wenden, aber, daß sie *unter* den Zeugnissen ihres spontanen, ungehemmten Schaffens stehe; – und gar die großen verheimlichen diesen Freibrief manchmal, so sehr er auch bei ihnen die Grundlage ihrer kühnsten und unbekümmertsten Konzeptionen ist.“⁴²

Dieses historisch gewachsene Verhältnis zwischen dem musikalischen Produzenten und Rezipienten wird in der radikalen Moderne Schönbergs aufgekündigt, wo sich selbst der Klang, als der letzten Instanz einer gelingenden, das heißt verstehenden Mitteilung, entsinnlicht. Noch drastischer als in dem Artikel über das „Abstrakte“ erfasst Einstein den Zusammenhang in seinem Beitrag über das „Inhumane“ in der Neuen Musik, der sich zu großen Anteilen auf Schönberg bezieht:

„Das Humane ist die vollkommene Mitteilung, Verständigung; das Inhumane die einmalige pathographische Skizze, die folgerecht auf alle konventionellen Mittel der Verständigung, auf die geläufigen Sprachsymbole der Musik verzichtet. Zum Humanen gehört der Adel des Ausdrucks, zum Inhumanen das Infantile, das Ordinäre, die tragische Karikatur der ‚leichten‘ Herstellung eines künstlerischen Gemeinschaftserlebnisses.“⁴³

Von diesem Punkt der Entfremdung aus, deren „Gipfel der Negation“ die Atonalität bildet, erscheint eine Rückkehr zu den ursprünglichen Verhältnissen der „Meister der Vergangenheit“ nicht mehr möglich. Die ästhetische Distanz der Neuen Musik zur geschichtlichen Größe eines Bach, Händel oder Mozart lasse sogar die Musik der einstigen „Vorbilder“ umso bedeutender erscheinen, da sie

⁴² Ders., „Vom Abstrakten“, S. 44.

⁴³ Ders., „Das ‚Inhumane‘“, S. 110. Auch Schönbergs späterer Übergang zur Zwölftonmusik unterliegt einer entsprechenden Kritik eines Mangels als „Mitteilung“: „Was Schönberg und seine Nachfolger in der Anwendung eines Systems schaffen, ist zunächst ein Spiel des Geistes [...], dem aber an sich jede Verbindlichkeit, jeder Anspruch fehlt, seelische *Mitteilung* zu sein. Künstlich-künstlerische kunsttechnische Mitteilung, ja; seelische, nein.“ (*Konstruktion, Tangente, Schöpfung*, S. 171)

ihre Wirkungsmächtigkeit in der Negierung betone. Überhaupt sensibilisierten gerade die Schönberg'schen Kompositionen das Verständnis der „reinen“,⁴⁴ absoluten Musik, blieben somit also in gewisser Weise an die jüngere Entwicklungsgeschichte der Instrumentalmusik gebunden und hätten nicht zuletzt das Spektrum klanglicher Expression vergrößert. Damit sind die positiven Potenziale der musikalischen Gegenwart angesprochen, deren Behauptungschancen Einstein wie folgt einschätzt:

„Hinter all den Äußerungen Neuer Musik, so weit sie *echt* sind, steht der Wille zu einer neuen Einfachheit u. Größe; es ist fraglich, ob sie ihr Ziel erreichen wird, aber es ist fraglos, daß sie den Ausdrucksbereich der Musik erweitert hat, auch bei ihren Gegnern [...]“⁴⁵

Es wäre demnach falsch, Einsteins Auffassung speziell der Musik Schönbergs als undifferenziert zu beurteilen. Ein Verweis auf die späteren Schriften macht anschaulich, dass Schönberg zwar überwiegend als der „Hauptrepräsentant einer rein abstrakten Musik“⁴⁶ firmiert, dessen Opern als Beispiele einer durchweg „egozentrischen oder esoterischen“⁴⁷ Kunst insgesamt schlechter wegkommen als dessen instrumentale Werke. Dennoch konzidiert Einstein dem „Fanatiker der Konsequenz“⁴⁸ Respekt und Anerkennung dafür, seinen Weg in der Musikgeschichte entgegen aller offenen Widerstände zu gehen, und erkennt hierin mit der Zeit immer deutlicher allgemeine Kennzeichen einer neuen Größe, die sich zu behaupten vermag. Schönberg steht in diesem Punkt repräsentativ für die Verkörperung einer erfolgreichen Negation, die Einstein zu grundsätzlichen Reflexionen darüber bewegt, wie und unter welchen Bedingungen sich eine moderne Musik vor dem Hintergrund der unwiederbringlichen Geschichte zu behaupten vermag. Letztlich zielen die Aussagen auf die Betonung der Neuen Musik als einer Entwicklungsgeschichte eigenen Rechts, so wie es auch die früheren Epochen der Musikhistorie widerspiegeln. Deutlich artikuliert sich dieser Gedanke in Einsteins Beitrag zur „Dauerhaftigkeit der Neuen Musik“, der erstmals 1937 erschien.⁴⁹

⁴⁴ Ders., „Neue Musik“, S. 447.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ders., „Der neue Kontrapunkt“, in: ders., *Nationale und universale Musik*, S. 190.

⁴⁷ Ders., *Geschichte der Musik*, S. 158.

⁴⁸ Ders., „Vom Abstrakten“, S. 44.

⁴⁹ Ders., „Will Modern Music Endure?“, *Modern Music* 14 (1937), Heft 3, S. 119–123, im Folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung in: ders., *Nationale und universale Musik*, S. 194–199.

„Ein Rezept, das Dauer verbürgt, gibt es nicht. Das einzige Rezept ist, sich selbst treu zu bleiben – vorausgesetzt, daß man das Recht hat, sich treu zu bleiben und kein Mitläufer ist. Es ist gesagt worden, daß die gesamte neue Musik kein Werk von Dauer hervorgebracht, daß sie nur das Experiment gezeigt habe. Auch wenn dies wahr wäre, wäre es kein Vorwurf, sondern nur eine Feststellung, daß die Generation von heute nicht glücklich sei. Aber es ist nicht wahr. [...] Aber das *neue* Werk ist lebendig. Es lohnt sich, Charakter zu haben. Und die Klavierstücke op. 11 Schönbergs[,] ‚Die Geschichten [sic] vom Soldaten Strawinskys‘, als Kunstwerk und als Dokument der Zeit, werden längere Dauer haben, als sämtliche ‚traditionsgebundenen‘ Musikstücke, die heute wieder als allein seligmachende Meisterwerke gepriesen werden.“⁵⁰

3. Das *Barbarische* in der Neuen Musik

Mit Strawinsky ist nicht nur ein weiterer zentraler Komponist angesprochen, sondern auch die dritte Kategorie, die Einstein in seinem Lexikonartikel von 1926 als Kennzeichen Neuer Musik anführt. Das *Barbarische*

„ist nicht identisch mit dem Primitiven. [...] Das *Barbarische* ist ein Bleibendes, Wildenhaftes, etwas, was der Entwicklung entzogen, der Kultur entgegengesetzt ist u. ihr trotz. [...] [E]iner der besonderen Ausdrucksbehelfe [...] des *Barbarischen* [ist]: der reine elementare Rhythmus. [...] [E]r ist das Positivum, das Elementare der Musik, elementarer als der Klang [...] Trotz der geringen Zahl seiner Repräsentanten ist das *Barbarische* durchaus nicht eindeutig. [...] Es ist die radikalste Negierung aller Kunstmäßigkeit; Kunst u. ‚Natur‘ sollen ‚eins‘ werden. [...] Die Entfesselung des Rhythmus, die Geräuschhaftigkeit des Klangs, die Entseelung, Ermordung des Ornaments: all dies ist sinnlos, leer, unverbunden, im wahren Wortsinn ‚irreligiös‘.“⁵¹

Vor der Folie dieser Begriffsbestimmung ordnet Einstein Strawinsky als den „barbarischste[n] Musiker‘ der Neuen Musik“ ein, „wenn er auch auf diese Formel allein nicht festzulegen ist“. Ähnlich wie Bartók, dem „größten durchaus positiv gerichteten Neuerer der heutigen Musik überhaupt“⁵² bzw. dem einzigen Musiker „vielleicht, der bleiben, *durchkommen* wird“,⁵³ habe es Strawinsky im

⁵⁰ Ebd., S. 198.

⁵¹ Ders., „Neue Musik“, S. 447.

⁵² Ders., Art. „Ungarische Musik“, in: ders., *Das Neue Musiklexikon*, S. 657.

⁵³ Aus einem Konzertbericht Einsteins in der *Münchener Post* vom 14.4.1922, zit. nach Dorf-müller, *Einstein*, S. 127.

Zuge seiner kompositorischen Entwicklung zu einem „modernen Primitivismus“ vollbracht, mit Werken wie der *Geschichte vom Soldaten* das Barbarische in eine musikalische Sprache, etwas „Kunstmäßige[s]“,⁵⁴ zu überführen. Diese „seine tiefste Wirkung“ erreicht Strawinsky, wie Einstein noch in der *Geschichte der Musik* konstatiert, „durch die Pervertierung aller Mittel“,⁵⁵ die in ihrer übersteigerten Verwendung in einen Ausdruck reiner, absoluter Musik umzuschlagen scheint. Auch in dieser Denkungsart zeichnet sich Einstein erneut als jener Dialektiker „von Natur“⁵⁶ aus, wie ihn Dahlhaus, dem das dialektische Schreiben selbst zutiefst zu eigen war, charakterisierte.

Strawinskys „Wandlungen“⁵⁷ als Komponist, deren Stationen Einstein in dem *Neue-Musik*-Artikel von 1926 nur andeutet, werden in der Musikgeschichte von 1953 eingehender, da anhand konkreter Werkbeispiele vom *Feuervogel* bis zur *Geschichte vom Soldaten* beschrieben. Die stilistischen Veränderungen seien jedoch nicht allein für Strawinsky relevant, sondern „von unendlichem Interesse für alle Wandlungen der Neuen Musik“.⁵⁸ In dieser Übertragbarkeit verbürgt sich der repräsentative Status Strawinskys zumindest für eine Teilgeschichte der Neuen Musik. Hiermit ist Strawinskys Orientierung an der Strömung des Neoklassizismus⁵⁹ angesprochen, die ihn zwar vom Barbarischen der Musik abrücken ließ, damit jedoch auch in die Nähe und den Vergleich mit einem anderen wichtigen Vertreter der Neuen Musik setzt, dem Einstein – mehr als irgendeinem anderen Komponisten seiner Zeit – seine Aufmerksamkeit gewidmet hat: Paul Hindemith.

4. Tradition und Innovation

Im Kontrast zu Strawinsky, der (anders etwa als Max Reger oder Claude Debussy) die Musik der Vergangenheit lediglich als „Steigbügel“ benutzt habe, um seine sogenannte „Tangenten-Musik“⁶⁰ zu komponieren, pflege Hindemith einen überzeugenderen neoklassizistischen Stil. Zwar habe der „Erzmusiker“⁶¹ und „Musi-

⁵⁴ Einstein, „Neue Musik“, S. 447.

⁵⁵ Ders., *Geschichte der Musik*, S. 163.

⁵⁶ Dahlhaus, [Vorwort], S. 11.

⁵⁷ Einstein, *Geschichte der Musik*, S. 163.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ders., *Konstruktion, Tangente, Schöpfung*, S. 172.

⁶⁰ Ebd. „Wenn Max Reger eine ‚Suite im alten Stil‘ schreibt, so ist es ihm heiliger Ernst mit dem Archaisieren à la Bach; wenn Debussy auf Couperin zurückgreift, so tut er es, weil er die innere Verwandtschaft mit ihm anerkennt, weil er sich als seinen Nachfolger betrachtet. Strawinsky hat eine schiefe Stellung zur Musik aller seiner Vorgänger, und wenn er sie zitiert, benützt, verarbeitet, so steht er nicht auf ihrem Boden, sondern daneben.“

⁶¹ Ders., „Paul Hindemiths ‚Unterweisung im Tonsatz‘“, in: ders., *Von Schütz bis Hindemith*, S. 152.

kant“⁶² Hindemith mit seiner zweiten Schaffensperiode, die in der Kammermusik op. 24, Nr. 1 (UA 1922) „gipfelt“, zunächst unter dem „Einfluß Strawinskys“⁶³ an die Negation alles Romantischen angeschlossen, doch unterscheide sich der musikalische Archaismus beider in grundsätzlichen Absichten voneinander. Entgegen Strawinskys Eklektizismus, der nur leere Ahnungen an historische Vorbilder vermittele, mischten sich in den selbstzweckhaften Klassizismus eines Hindemith bisweilen „ergreifende[...] Sätze ganz persönlichen Ausdrucks“⁶⁴ (z. B. *Intermezzo* für Violine op. 31, Nr. 1). Zudem wiesen die Werke viel weiterreichende geschichtliche Dimensionen auf, die nicht auf die Bach-Zeit beschränkt blieben. Exemplifiziert wird diese seelisch-erfüllte Historizität an der „merkwürdigen ‚kleinen Kantate nach romantischen Texten‘ op. 35 (*Die Serenaden*):

„Ein konstruktives Ideal wird offenbar, das an den alten Motetus des 13. Jahrhunderts erinnert; die Begleitstimmen haben andere Gesetze der Melodiebildung als der Gesang, sie sind verkoppelt, wie ein tolles Stück in der zweiten Serenade, wo zu einem fertigen zweistimmigen Instrumental-Prestissimo, das als Vorspiel fungiert, später Gesang und Oboe hinzutritt. Dazwischen Wendungen, Teile innigster Empfindung, wie das abschließende Liebesstück.“⁶⁵

Einstein versteht es, die Charakteristik des Hindemith'schen Archaismus auch mit Blick auf die kompositionstechnische Faktur und hier konkret den Umgang mit dem Prinzip der Kontrapunktik zu beschreiben. Das vormals reziproke Funktionsverhältnis zwischen Tonalität und Kontrapunkt, wie es noch den Klassikern und Romantikern zu eigen war, erfährt durch die Aufkündigung des traditionellen Harmonieverständnisses und die Abkehr vom „prinzipiell *antipolyphon*“⁶⁶ „freien Satz“ eine große Irritation. Der Begriff des Intervalls etwa und das mit ihm verbundene Gefühl für die Spannung von Konsonanz und Dissonanz existiere nicht mehr – man müsse „beim Hören lernen, diese Erinnerung abzuschalten“.⁶⁶ Hindemith nun, „ein Polyphoniker von reinstem Blut“, habe in seiner gesunden musikantischen Eigenart⁶⁷ instinktiv richtig reagiert, indem er durch

⁶² Ders., „Der neue Kontrapunkt“, S. 190.

⁶³ Ders., „Paul Hindemith“, S. 138.

⁶⁴ Ebd., S. 140.

⁶⁵ Ebd., S. 140–141.

⁶⁶ Ders., „Der neue Kontrapunkt“, S. 188–189.

⁶⁷ Hindemith „ist gänzlich unproblematisch, er ist ein einfacher Musiker, wenn man will ein Musikant, der Musik produziert wie ein Apfelbaum eben Äpfel trägt, ohne weitere ‚weltanschauliche‘ Absicht. [...] Er [...] steht mit beiden Beinen fest in der Welt. Er macht Musik, nichts weiter und will auf seine Art möglichst gute Musik machen [...]“ („Paul Hindemith“, S. 135)

einen selektiven Rückgriff auf die einstmalige Elementarfunktion des Kontrapunkts die alte Grundspannung wieder aktualisiert habe. Kompensiert werde der Verlust harmonisch-tonaler Prinzipien, so Einstein, durch eine generelle Steigerung einer „Plastik der Melodie“ und ihrer „Bewegungsvitalität“,⁶⁸ was der neoklassizistischen Orientierung jener Zeit insgesamt entspräche.⁶⁹ Paradox ausgedrückt:

„Die Altklassik, die Anlehnung an die Altklassik, wurde für die ‚Neue Musik‘ ein Weg zur abstrakten Musik. Zwei Elemente konnten hier fast völlig ausgeschaltet werden: die Harmonik und die Rhythmik. Was übrig blieb, war reine Melodie, die Melodie wird gleichsam autonom. Daher die plötzliche Vorliebe für die Solosonate, die die melodische Linie in Reinkultur zu zeigen erlaubt.“⁷⁰

In Werken wie den Variationen über das Lied „Prinz Eugen“ aus der *Konzertmusik* op. 41 (2. Satz) oder der Militärmarsch-Variante im Bratschenkonzert op. 36, Nr. 4 erkennt Einstein – mit Notenbeispiel belegt – die Qualitäten einer innovativen Kontrapunktik, die einerseits in (freilich gewandelter) Form an die vertraute harmonische Spannung früherer Provenienz erinnert, andererseits ungeahnte Potenziale des Klangverständnisses eröffnet und damit der Musik eine neue Zukunft sichern könnte:

„Es ist eine Art von Wiederkehr [...] des echten ‚Punctus contra punctum‘ auf einer neuen Grundlage. Denn das war ja immer das Hauptproblem des neuen Kontrapunkts: Wird Linearität durch die Vermeidung harmonischer Determiniertheit ‚linearer‘? [...] Ist Polyphonie, auf die Spitze getrieben, nicht gerade Vernichtung der Polyphonie?“⁷¹

Bezeichnend für Einstein ist abermals, dass die verheißungsvolle Ahnung einer Neuen Musik im direkten Bezug zu einer Aktualisierung vergangener Verfahren gedacht wird. Auch in diesem Punkt weist sich Einstein in letzter Konsequenz als

⁶⁸ Ders., „Der neue Kontrapunkt“, S. 190–191.

⁶⁹ Zum Verhältnis von Melodik und nicht tonalem Komponieren heißt es in Einsteins Atonalität-Artikel von 1926: „Die atonale ‚Melodie‘ ist also grundsätzlich ein rein mechanisches Produkt [...] u. stellt eine Contradictio in adjecto, eine Absurdität dar, da es dem auffassenden Geist unmöglich ist, *keine* Beziehung zwischen den einzelnen Tönen herzustellen. Man kann mit einem rein negativen Prinzip keine Musik schaffen.“ (*Das Neue Musiklexikon*, S. 21)

⁷⁰ Ders., „Der neue Kontrapunkt“, S. 189.

⁷¹ Ebd., S. 193.

einer der von ihm selbst beschworenen „historizistische[n] Menschen“⁷² aus, die aus der Kontinuität oder Wiederbelebung bewährter kompositionstechnischer Relikte Werturteile der kompositorischen Praxis seiner Zeit ableiten.

Und dennoch: Hindemith lässt mit seinen prinzipiell auf Verständlichkeit und Mitteilung bedachten Werken die Möglichkeit einer neuen Menschlichkeit moderner Musik erkennen. Die Voraussetzung dieser *Größe*, die letztlich jeder bedeutenden Kunst der Vergangenheit zu eigen war, bildet jene Chance einer gelingenden Kommunikation zwischen Komponist und Hörer, die Einstein stets ein so wichtiges Anliegen war.⁷³ Bei Hindemith kündigt sich noch mehr als bei Schönberg oder Strawinsky (zumindest in den 1920er-Jahren) eine durchaus verheißungsvolle Zukunft einer Neuen Musik an, die rückblickend jeden Kritiker Lügen straft, der in ihr wenn auch keine wahre Kunst, so doch aber eine unverhoffte rezeptive Weitung des Verständnisses elementarer musikalischer Prinzipien erkennen will:

„Die ‚Neue Musik‘ hat unser Ohr geschärft, harmonische Spannungen da zu hören, wo unsere Väter und Vorväter nichts als ein Chaos des Klanges gehört hätten. Es wird uns immer schwerer werden, von der harmonischen Auffassung zu abstrahieren. Die Möglichkeit der funktionalen Deutung von Zusammenklängen wird immer größer, und warum diese Möglichkeit künstlich ausschließen? Ein Kunstwerk wird umso reicher, je reicher die Möglichkeit seiner Deutung wird, je mehr Elemente der Musik, nicht bloß das Rhythmische für sich, das Melodische für sich, das Harmonische für sich, es zu einer Einheit zusammenzwingt. Die Zeit der experimentellen, konstruktiven Isolierung wird vergehen; es kommt eine neue Synthese dieser Elemente. Und dann wird auch die Zeit für jene Gegner der neuen Musik vorüber sein, die sich einfach damit begnügen, sie als Kunstbolschewismus zu brandmarken, und alle ihre Ausdrucksmittel einfach als Dokumente des Drangs zu erklären, das Verbotene zu tun.“⁷⁴

⁷² Einstein, „Das ‚Inhumane‘“, S. 108.

⁷³ So heißt es über Hindemiths langsamen Satz des Streichquartetts op. 16: In ihm „lebt eine Empfindungstiefe, die das Dogma von der Gefühlslosigkeit der ‚Unmenschlichkeit‘ der Neuen Musik Lügen straft, die freilich niemals Sentimentalität ist. Von einem Satz wie diesem mag die Kraft ausgehen, die einmal auch die raschen Sätze Hindemiths wieder vermenschlichen wird. Auch wer theoretisch diese Tonsprache verneint, muß sie als lebendig anerkennen; dies op. 16 ist das Werk, das von Hindemith am meisten überzeugt, auch seine Gegner zum Verstummen gebracht hat.“ („Paul Hindemith“, S. 138)

⁷⁴ Einstein, „Der neue Kontrapunkt“, S. 193.

5. Zur „Situation der Oper“

Der Gattung Oper in der Neuen Musik gilt Einsteins besondere Aufmerksamkeit. „Innerhalb der Geschichte der deutschen ‚Neuen Musik‘“, so Einstein in einem Beitrag über Alban Bergs *Wozzeck*, „wird einst die Geschichte der Oper eins der interessantesten Kapitel sein.“⁷⁵ Den beständigen wie neuralgischen Punkt in der Betrachtung und Bewertung der modernen Opernkomponisten bildet das Verhältnis von Text, Musik und Szene. Auch in diesem Zusammenhang betont Einstein die historische Kontinuität und Potenzialität eines Gattungskonflikts, welche die zeitgenössische Oper, wenn auch auf einem neuen Diskursniveau, grundsätzlich fortschreibt:

„[D]ie innere Lage der Oper ist, ganz im allgemeinen gesprochen, schwierig, und vielleicht heute schwieriger als je. Aber sie war immer schwierig, von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart. Es ist oft ausgesprochen worden, daß die Oper nicht bloß das künstlichste, zusammengesetzteste Kunstwerk ist, das es gibt – darum freilich auch das herrlichste, wundersamste, wenn es einmal glückt –, sondern auch das in sich selber widerspruchsvollste. Dichtkunst, Musik – und zwar das Vokale und Instrumentale –, szenische Kunst haben teil an ihr; und fortwährend hat sich unter diesen drei Kräften der Schwerpunkt verschoben. Die Geschichte der Oper ist die Geschichte eines Kampfes um diesen Schwerpunkt.“⁷⁶

Wie verorten sich nun die oben genannten Komponisten in diesem Spannungsfeld? Werden Schönbergs Beiträge kritisch als esoterisch-egoistische Produkte „reiner Selbstbefriedigung“⁷⁷ betrachtet (*Die glückliche Hand*), da sie letztlich als eine Art „Augenmusik“ eine unüberwindbare Differenz zwischen der kompositorisch ambitionierten Selbstbehauptung des Komponisten und den rezeptiven Fähigkeiten des Publikums kennzeichnen,⁷⁸ so werden demgegenüber Hindemiths Bemühungen um das Genre (*Neues vom Tage*) – wie auch jene des damals „wichtigste[n] Opernmann[es]“ Ernst Krenek (*Jonny spielt auf*) – wohlwollender behandelt. Doch äußere sich auch bei ihnen ein Missverhältnis vorrangig in

⁷⁵ Ders., *Alban Bergs „Wozzeck“*, S. 142.

⁷⁶ Ders., „Situation der Oper“, in: ders., *Nationale und universale Musik*, S. 154. Der Text wurde zuerst veröffentlicht in: *Der Kunstwart* 14 (1932), S. 549–559.

⁷⁷ Ebd., S. 159.

⁷⁸ Die Oper „ist so künstlich wie nur möglich; der Gesang eine Art stilisierter Naturalismus; das Orchester ein in tausend Einzelwirkungen zersplitterter Kommentar; formale Bindungen der Gesamtanlage sind nur mit dem Auge zu erkennen, nicht mit dem Ohr. Für wen kann Schönberg dies Werk geschrieben haben?“ (Ebd.)

Bezug auf Anspruch wie Konzept von Libretto und Komposition. Hindemith wird eine „Ungleichmäßigkeit von Text und Musik (zum) Verhängnis“, die ihm schließlich den Erfolg gekostet habe:

„[D]as kabarettistische Libretto [Marcellus Schiffer] ist für den Tag gedacht, die künstlerische, solide, bei aller Lustigkeit treulich und peinlich gearbeitete Musik für die Dauer. Das Libretto wendet sich an das Publikum, die Musik an den Musiker. Das hat das Publikum sofort gemerkt.“⁷⁹

Überzeugende Werke, die die Oper in eine „fruchtbare, lebendige Zukunft“⁸⁰ zu retten vermögen, erkennt Einstein durchaus – so etwa in den Beiträgen Křeneks, die jedoch noch an einem gewissen Ungleichgewicht zwischen „Stoff und Stil“ laborierten.⁸¹

Jener Komponist, der mehr als eine Ahnung von den kaum erschöpften Möglichkeiten einer überzeugenden Einlösung der Gattung bietet, ist Alban Berg mit seinem *Wozzeck*. Weniger in dem Text „Situation der Oper“ (1932) als vielmehr in einem eigens Berg und seiner Oper gewidmeten Manuskript⁸² werden sowohl Spezifika angesprochen, die für das Berg'sche Komponieren von Relevanz sind, als auch der Zukunft des Genres insgesamt gelten. Bisweilen lesen sich die Ausführungen Einsteins wie Hinweise für Komponisten, welche Aspekte gerade in Bezug auf das so problematische Verhältnis von Text und Musik berücksichtigt werden müssten, um eine erfolgreiche und das heißt dauerhafte Oper zu schreiben. Wenngleich die Einflusswirkung des tonkünstlerischen Anteils auf die Qualität des Werks begrenzt erscheint, steht und fällt alles mit der Bedeutung der literarischen Vorlage. Dieses Primat verleitet Einstein am Ende des Artikels zu der etwas provokanten Anmerkung: „Man kann fragen, weshalb der ‚Wozzeck‘ überhaupt komponiert werden mußte.“ Um dann abschließend auf Bergs Anteil verweisend nachzureichen: „Aber wenn man den ‚Wozzeck‘ komponiert, kann er nicht anders, nicht besser komponiert werden.“⁸³

⁷⁹ Ebd., S. 162.

⁸⁰ Alfred Einstein, Art. „Deutsche Oper seit Wagner“, in: ders., *Das Neue Musiklexikon*, S. 149.

⁸¹ „[W]enn es Křenek gelänge, Gegenwärtiges an einem Stoff der Gegenwart auszusprechen, einen einheitlichen musikalischen Stil zu finden, wäre er am Ziele.“ (Ders., *Situation der Oper*, S. 163)

⁸² Der Text „Alban Bergs *Wozzeck*“ ist dem Sammelband *Von Schütz bis Hindemith* (1957) enthalten und bildet vermutlich ein Redemanuskript, da bisher keine anderweitige, frühere Publikation ausfindig gemacht werden konnte. Leider enthält der Band – im Gegensatz zu jenem von 1958 (*Nationale und universale Musik*) – keine bibliografischen Angaben.

⁸³ Ders., *Alban Bergs „Wozzeck“*, S. 146.

Den eigentlichen Garanten für den Erfolg der Oper, die im Gegensatz zu vielen anderen Produkten jener Zeit eine „Verpflichtung“ seitens der Öffentlichkeit gegenüber ihrer großen Qualität entstehen ließ, sieht Einstein zu Beginn des Aufsatzes in Georg Büchners literarischer Vorlage: „Sie ist eines der größten Meisterwerke der deutschen Poesie. [...] Dies Stück ist Shakespeares würdig.“⁸⁴ Da Einstein im Weiteren nicht ausführlicher auf konkrete Kriterien der literarischen Bedeutsamkeit *Wozzecks* zu sprechen kommt, wird die spezifische Eignung des Büchner-Stoffes für die Oper im Grunde nur tangiert. Wichtiger ist Einstein die Erklärung der kompositorischen Reaktion Bergs, der auf die in der Dichtung eingeschlossenen Potenziale wie Probleme kongenial eingegangen sei:

„Der ‚Wozzeck‘ Georg Büchners verführt, rein äußerlich, zur Komposition durch die Knappheit und äußerste Bildhaftigkeit seiner Szenen. Durch die Einfügung von einfachsten Volksliedern. Aber – er bedarf der Komposition nicht. Er widerstrebt dem Opernstil. Und so hat denn auch Alban Berg keine ‚Oper‘ aus ihm gemacht.“⁸⁵

Im Vergleich zu Strauss, der die literarischen Vorlagen eines Oscar Wilde oder Hugo von Hofmannsthal mit seiner symphonischen Musik gleichsam überschwemme und sie damit zum Libretto erniedrige,⁸⁶ bleibe bei Berg die Dichtung bestehen, „sie wird nicht angetastet, sie ist in ihrem Wesen als Dichtung vorhanden“,⁸⁷ kompositionstechnisch löse Berg die Herausforderungen des *Wozzeck* allgemein durch ein gänzlichliches Zurücktreten hinter die Dichtung, en détail durch eine an Schönberg geschulte „cantable Deklamation“ sowie den Einsatz einer „psychographischen orchestralen Untermalung“,⁸⁸ wodurch das „alpträumhafte Unterbewußtsein seiner Person in Musik“ übersetzt werde. Auf einen Nenner gebracht, repräsentiere Bergs Kunst eine klangliche Verdopplung Büchners. Eingebettet in eine kompositorische Faktur, die eine „Gesetzmäßigkeit im Extrem“ widerspiegle, die zwar vom unbefangenen Hörer kaum bis gar nicht wahrzu-

⁸⁴ Ebd., S. 143–144.

⁸⁵ Ebd., S. 144.

⁸⁶ Die Orientierung Strauss' am literarischen Original habe – in diesem Punkt vergleichbar mit Bergs Herangehensweise an den Büchner-Text – auch zur Lösung des *Salome*-Problems geführt: „Strauss hat zuerst versucht, die ‚Salome‘ als Librett[o], in einer Vers-Bearbeitung zu komponieren. Es ging nicht. Erst als er zum Prosa-Test, zum reinen Original griff, war die Vision der Gestalten, die Klangvorstellung in voller Stärke da.“ („Richard Strauß ‚Salome‘“, in: *Nationale und universale Musik*, S. 129)

⁸⁷ Ders., *Alban Bergs „Wozzeck“*, S. 145.

⁸⁸ „Das Orchester ist wie ein Nervenbündel: man meint zuerst, es seien nur wirre Drähte, aber es ist ein lebendiger Organismus.“ (Ebd., S. 146)

nehmen, aber dennoch irgendwie vorhanden, spürbar sei, liege hierin letztlich das Singuläre dieser „akustische[n] Vision“⁸⁹ begründet.

Wenn auch keine kongeniale Verdopplung der Kunst, so doch aber zumindest ein „glückliche[r] Versuch“ im Sinne der Suche Einsteins nach überzeugenden, dauerhaften Modellen in der neuen Oper, bildet Darius Milhauds *Christophe Colomb*, die 1930 in Berlin uraufgeführt wurde – „ein Werk, das man nennen darf und muß, da es nur auf einer deutschen Bühne zur Aufführung gelangen konnte und viel mehr in den deutschen Opernzusammenhang hineingehört als in den französischen“. Die Argumente, die der Oper in einem der wenigen durchweg positiven Urteile Einsteins zugesprochen werden, ähneln dabei deutlich den Urteilen über Bergs *Wozzeck*:

„Der ‚Columbus‘ heißt noch immer Oper, aber er ist weit entfernt vom Begriff Oper. Unbedingt ruht hier das Schwergewicht auf der Dichtung Paul Claudels. Die Musik hat eine ganz andere Funktion als in der echten Oper. Sie ist nicht das Element, in dem, *durch* das die Handlung lebt. Sie wird von der Handlung angeregt, aber sie ist nichts weniger als die Hauptsache. [...] Daß der Musiker sich dem Dichter unbedingt untergeordnet hat, darin beruht die Einheit, die Bedeutsamkeit dieses Werkes.“⁹⁰

Qualität der Dichtung (bzw. des Librettos) sowie Verdopplung oder zumindest um Ausgleich bemühte Beiordnung der Musik im Sinne des Verzichts auf allzu forcierte Dominanz/ „Überschwemmung“ (à la Strauss) – diese Qualitäten tauchen immer wieder in Einsteins Bestimmung eines so tragfähigen wie zukunftsweisenden Opernkonzepts auf.⁹¹

Überhaupt scheint sich Einsteins Verständnis der musikalischen Moderne im Laufe seines Lebens kaum gravierend verändert zu haben. Das belegt etwa die Konstanz der oben ausgeführten Begrifflichkeiten (das *Triviale*, *Abstrakte*, *Inhumane*, *Barbarische*), die Einstein von seiner Münchner Kritikerzeit an bis zum Ende seines Gelehrtenlebens in den USA verwendet.⁹² Nur vor der Folie dieses im Kern unveränderlichen Verhältnisses zur Neuen Musik konnten die zeitlich

⁸⁹ Ebd., S. 145–146.

⁹⁰ Ders., *Situation der Oper*, S. 160.

⁹¹ So etwa auch in der Verortung Debussys, dessen Musik Einstein (wie auch jene Bartóks) insgesamt als Repräsentanten besonders schätzt. Mit Bezug auf die Oper fasst Einstein zusammen: „1902 verursachte Claude Debussy mit *Pelléas et Mélisande* eine wahre Umwälzung im franz. M.drama u. schuf das vollendete Muster der franz. Oper, in welcher Musik u. Dichtung im vollkommenen Gleichgewicht stehen.“ (Art. „Französische dramatische Musik seit 1880“, in: ders., *Das Neue Musiklexikon*, S. 204)

⁹² Vgl. Nils Grosch, „Cultural mobility, Alfred Einstein und die Kritik der musikalischen

bisweilen weit auseinanderliegenden Schriften Einsteins hier thematisch miteinander in Beziehung gesetzt werden. Zwar verschieben sich bisweilen einzelne Wertungen im Zuge kompositorischer Neuproduktionen, doch bleiben die Urteile mit Blick auf die diskursmächtigsten Komponisten jener Zeit (Schönberg, Strawinsky, Bartók, Hindemith) im Ganzen betrachtet relativ konstant. Etwas überspitzt formuliert, werden neu entstehende Werke der betreffenden Tonsetzer in ein seit den Aufsätzen und Artikeln der 1920er-Jahre erarbeitetes Wertungsschema mehr eingepasst, als dass sie zu einer grundlegenden Wandlung der Urteilsbildung veranlassen. Hieran konkretisiert sich Einsteins primär epochales Verständnis von Neuer Musik, in das sich die Hauptakteure und -werke gleichsam komplementär einfügen und in ihrer jeweiligen Spezifik einen historiografischen Anteil zum übergreifenden Ganzen beitragen. Methodisch verbindungsstiftend ist zudem der differenzielle Vergleich älterer und jüngerer Musikepochen, um auf entsprechende Entwicklungslinien von Modernität zu verweisen. Nicht zuletzt stellt der hermeneutische Bildungsaspekt eines möglichst tiefgreifenden Verstehens von Neuer Musik einen thematisch zwischen den Arbeiten Einsteins vermittelnden Gedanken dar.

Besonders im Kontext der Gattung Oper treten Einsteins Engagement für ein unbedingtes Verstehen-Wollen der Produktionen seiner Zeit und die damit verknüpfte Hoffnung hervor, dass die Werke nicht auf eine elitäre Separierung, sondern auf eine Kommunikation mit der Hörerschaft setzen, wie sie das Genre – geschichtlich betrachtet – so lange Zeit ausgezeichnet hat. Im Idealfall sichern die Kompositionen den Anschluss an die Tradition, ohne dabei ihre berechnete Modernität preiszugeben. Da, wo der historische Bezug ausbleibt, sorgt Einstein selbst für die Beziehung zwischen den Zeiten, um dem Verständnis der Werke moderierend zuzuarbeiten. In dieser musikgeschichtlich vermittelnden Rolle ist Einstein am stärksten: Scheinbar mühelos vermag er auf Grundlage einer stupenden Wissensfülle und historiografischen Erfahrung Verbindungslinien zwischen Epochen und Werken zu ziehen, ohne dabei allzu umfangreiche Sachkenntnisse seitens des Lesers vorauszusetzen. Vor diesem Hintergrund versteht sich wiederum die von Anfang an im Mittelpunkt stehende Kategorie der „ernsthaften Negation“⁹³ nicht als eine Verweigerung der Historie, sondern gerade als dialektisch fundierte „doppelte Bejahung“⁹⁴ bzw. als ein Verständnisangebot für eine produktiv-vermittelnde Kommunikation ihrer Vertreter mit der Geschichte,

Verortung“, in: ders. und Wolfgang Gratzer (Hrsg.), *Musik und Migration*, Münster 2018, S. 25–36.

⁹³ Aus einem Konzertbericht Einsteins in der *Münchener Post* vom 22.5.1923, zit. nach Dorf-müller, *Einstein*, S. 144.

⁹⁴ Einstein, „Paul Hindemith“, S. 139.

mehr aber noch mit ihrer eigenen Hörschaft. Getreu dem Einstein'schen Credo: „Wir wollen sie [die Werke der Neuen Musik] hören, und, auch wenn sie uns nicht gefallen, in ihren Bedingungen verstehen.“⁹⁵ Oder wie es bereits in einer Konzertbesprechung der *Münchener Post* vom 16. Mai 1921 lautet: „[...] in der Tat sollte man, auf was man gesinnungstüchtig schimpft, auch wirklich kennen lernen, und sollte, was man kennen lernt, auch zu verstehen suchen.“⁹⁶

Abstract

Der Beitrag behandelt Alfred Einsteins (1880–1953) Verhältnis zur Musik seiner Zeit, mit der er als damals namhafter Münchner Musikkritiker und -forscher bis in die 1930er-Jahre umfassend in Berührung kam. Die in dieser Zeit entstandenen Kritiken und wissenschaftlichen Arbeiten legten das Fundament für Einsteins musikhistorische und -ästhetische Ansichten über Neue Musik, wie sie etwa noch in der letzten Ausgabe seiner *Geschichte der Musik* (1953) hervortreten. Entgegen Annahmen der jüngeren Musikwissenschaft spiegelt Einsteins Auffassung keine einseitig reservierte, sondern eine differenzierte und durchaus optimistische Grundhaltung wider, was die Entwicklungen der damals diskursmächtigsten zeitgenössischen Kompositionsströmungen betrifft. Zentrale Begriffe seiner sprachlich-kategorialen Vermittlungsversuche vornehmlich der Werke Schönbergs, Bergs, Strawinskys und Hindemiths bilden das *Abstrakte*, *Triviale*, *Inhumane* und *Barbarische* in der Neuen Musik – Aspekte, die einerseits Einsteins kritische Distanz zu Kompositionen veranschaulichen, die sich gegen eine Kommunikation mit der Öffentlichkeit sperren, andererseits auf für ihn nur selten ausgereizte, innovative Verstehensangebote verweisen. Letztere Werke, zu denen etwa Bergs *Wozzeck* gezählt werden kann, künden in Einsteins durchweg dialektisch geleitetem Geschichtsverständnis überzeugende Wege zeitgenössischen Komponierens an, die eine neue *Größe in der Musik* erwarten lassen. Vor welchen ästhetischen und historiografischen Hintergründen sich diese Wertungen in Einsteins musikalischem Denken abheben, möchte der Beitrag unter Berücksichtigung ausgewählter Fallbeispiele der damals Neuen Musik beleuchten.

⁹⁵ Ders., *Neuzeitliche Violinmusik*, S. 183.

⁹⁶ Weiter heißt es: „Man würde dabei vielleicht inne werden, daß der Wert eines Kunstwerks von seiner ‚Richtung‘ absolut unabhängig ist; daß es potente und impotente Musik in allen Lagern gibt: potente bei den Anhängern der Quartettenakkorde und der Atonalität, impotente bei den treuesten Anhängern von Dur und Moll, und bei den solidesten Architekten von Sonatensätzen, sinfonischen Dichtungen und Doppelfugen: genau wie umgekehrt.“ Zit. nach Dorfmueller, *Einstein*, S. 143.