

GMTH Proceedings 2001  
herausgegeben von  
Florian Edler und Immanuel Ott

# Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der  
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie  
Dresden 2001

herausgegeben von  
Ludwig Holtmeier, Michael Polth  
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004  
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## Analyse versus Analytik

oder: Wieviel Gegenwart benötigt die musikalische Analyse?

VON CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Die *Allgemeine musikalische Zeitschrift* brachte 1826 die Besprechung eines Konzertes mit dem Schuppanzigh-Quartett, in dem Beethovens Streichquartett op. 130 in der ursprünglichen Satzfolge aufgeführt wurde. »Aber den Sinn des fugierten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch. Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuern Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figurirt und sie sich per transitum irregularem unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen sich selbst misstrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen, freylich, dann ist die babylonische Verwirrung fertig; dann giebt es ein Concert, woran sich allenfalls die Marokkaner ergötzen können, denen bey ihrer hiesigen Anwesenheit in der italienischen Oper nicht wohlgefiel, als das Accordiren der Instrumente in leeren Quinten und das gemeinsame Präludieren aus allen Tonarten zugleich. Vielleicht wäre so manches nicht hingeschrieben worden, könnte der Meister seine eigenen Schöpfungen auch hören. Doch wollen wir damit nicht voreilig absprechen: vielleicht kommt noch die Zeit, wo alles, was uns bey dem ersten Blicke trüb und verworren erschien, klar und in wohlgefälligen Formen erkannt wird.«<sup>1</sup>

Dieses Zeugnis ist insofern bemerkenswert, als sein Autor sowohl sein völliges Unverständnis eingesteht als auch zugleich einräumt, dasselbe könne an ihm oder den Zeitumständen liegen; er ist sensibel genug zu errahnen, daß es Kunstwerke gibt, die erst in späterer Zeit ihren Sinn enthüllen (übrigens eine moderne Erfahrung), und es ist kein Zufall, daß dieses Zeitdokument sich auf Beethoven, auf Beethovens *Große Fuge* bezieht. Ob das Unverständnis an einer schlechten, etwa intonatorisch unzulänglichen Aufführung gelegen haben mag, kann nicht bewiesen, aber vermutet werden. Bloße »Verstimmung« dürfte aber nicht der alleinige Grund für jenes Unverständnis gewesen sein. Das Werk ist formal zu kühn, morphologisch zu sperrig, fugentechnisch zu kompliziert und gattungsästhetisch zu exterritorisiert. Es wird vielmehr an der Komposition – der Faktur und der »ästhetischen Idee« – gelegen haben. In der Tat, Beethovens *Große Fuge*, noch im späten neunzehnten Jahrhundert »Papiermusik« genannt, wird erst im Laufe der Zeit verstanden und als ein aufzuführendes Werk eigenen Rechts erkannt, und erst mit den Erfahrungen der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts wird ein verstärktes analytisches Interesse geweckt: an den konstruktiven Eigenheiten sowie im Kontext des Fragekomplexes »später Beethoven«. Es verwundert

---

1 Zit. nach Ludwig van Beethoven. *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, hg. v. Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 559 f.

nicht, daß das Arditti Quartet die Serie »Streichquartette der Neuen Musik« nicht mit Schönbergs Zweitem Quartett, sondern mit Beethovens *Großer Fuge* beginnen läßt. Es spürt Beethovens Modernität, und es spürt, daß – je nach Bewertung – ein Bruch mit der Gattungstradition oder eine Selbsttransformation der Gattung durch ein singuläres Werk vorliegt. Nicht zuletzt spürt es den radikal dissonanten, ja dekonstruktiven Ausdruck.

Dieses Werk ist ein Extremfall nicht nur für eine Differenz, sondern geradezu für die Trennung von einerseits der Entstehungszeit, der Zeitgenossenschaft, der Anbindung an die musiktheoretischen Voraussetzungen und die kompositorische Praxis von damals und andererseits der Rezeption, den epistemologischen Grundlagen der musikalischen Analyse im speziellen Fall, überhaupt dem Erkenntnisinteresse, das einer Analyse zugrunde liegt. Die *Große Fuge* eignet sich daher vorzüglich, eine Reihe fundamentaler Fragen zu Theorie und Praxis der musikalischen Analyse zu stellen.

1. Wie weit muß der Analysierende neben dem musikalischen Umfeld des zu analysierenden Werks – hier: dem Spätwerk Beethovens – das theoretische Schrifttum der damaligen Zeit und parallele Kompositionen kennen und untersuchen? Daß er dies tun sollte, liegt nahe, weil er sonst vergäße, daß die Musik jener Zeit nicht nur aus jenen wenigen Meisterwerken besteht, in deren Kanon er sozialisiert ist – dieser ist bei einem Komponisten wie Beethoven besonders insistent – und von deren Nachgeschichte aus er gleichsam naiv zurückgeht, ohne diese Genealogie eigens zu thematisieren. Andererseits stellt sich auch die Frage: Wo liegen die Grenzen einer solchen Kenntnis bei der Analyse eines Werks, das offensichtlich den Horizont der eigenen Zeit sprengt, ja für eine Rezeption in weiter Zukunft angelegt zu sein scheint? Eine solche Unzeitgemäßheit ist bei der *Großen Fuge* evident, stellt sich aber bei fast jeder Komposition von Rang – weil sie den unmittelbaren Kontext *ihrer* Musikkultur transzendiert –, und es sind nicht zuletzt diese Werke, welche der Disziplin »musikalische Analyse« die Gegenstände liefern.

2. So kann umgekehrt gefragt werden: Wieviel ›modernes‹ Wissen muß eine Analyse in Anspruch nehmen, die für ein Werk wie die *Große Fuge* überhaupt einen Ansatz finden möchte? Unter ›modernem Wissen‹ verstehen wir dabei die Nachgeschichte des Komponierens, die Aufführungsgeschichte, die Geschichte der musikalischen Ästhetik und nicht zuletzt der Analysemethoden selber, also der eigenen Wissenschaftsgeschichte bis heute. Die – sagen wir – Unorthodoxie der *Großen Fuge* hat zur Folge, so scheint es, daß zuerst ein Verständnis – mithin das, was genau dem zeitgenössischen Rezensenten fehlte – gewonnen werden muß, damit ein analytischer Zugang überhaupt gefunden werden kann; denn ein solcher ergibt sich aus den zeitgeschichtlichen Umständen gerade nicht.

3. In einem weiteren Schritt kann und muß an die hermeneutische Binsenweisheit erinnert werden, daß jeder, der jetzt analysiert, nicht nur je persönlichen Bedingtheiten ausgesetzt ist – das ist trivial<sup>2</sup> –, sondern ein Vorverständnis der Sache voraussetzt,

---

2 Und wer so und nur so argumentiert, macht die ganze Tragweite hermeneutischer Einsichten – die objektive Dimension – vergessen.

das seiner Gegenwart geschuldet ist: der musikalischen Tradition, der geschichtlich gewachsenen Hörweise, den seiner eigenen Zeitgenossenschaft an der gegenwärtigen Kultur erwachsenen Erkenntnisinteressen, den wissenschaftlichen Paradigmen von heute, der Ausschnitthaftigkeit des musikalischen Repertoires, der ästhetischen Erfahrungen. Dies alles – mehr Ausdruck des objektiven Geistes als persönlicher Kontingenzen – bildet den Sinnhorizont einer möglichen Analyse, gleich welchen Ansatz sie benutzen und welches Ziel sie verfolgen mag. Selbst wenn eine Analyse sich dafür entschiede, strikt historistisch zu verfahren, müßte sie die Bedingungen der eigenen Gegenwartigkeit radikal aufklären, um sie zu kompensieren. (Ob sie sich dann restlos absentieren lassen, ist zu bezweifeln; ich vermute, daß historistische Analyse nur möglich ist, wenn sie diese ihre eigenen Voraussetzungen vergißt oder verschweigt, mithin, daß sie nicht möglich ist.) Aber selbst wenn der Wunsch nach ›Wertfreiheit‹ und historischer Nähe überwöge (für den Historiker durchaus nicht ehrenrührig), selbst wenn man sich bei der Analyse auf den Kontext von Beethovens Zeit beschränken wollte, müßte geklärt werden, in welchem Verhältnis die Historie (Beethovens späte Zeit) und die Geschichtlichkeit des Verstehens dieser Historie selber stehen. Und das impliziert nolens volens ein gehöriges Maß an Gegenwart.

4. Sofern das zugestanden wird, kann weiter gefragt werden, welche Traditionen oder musikalischen Diskurse in die musikalische Analytik, als eine theoriegestützte Disziplin verstanden, zu integrieren wären. Sind es »nur« wissenschaftliche bzw. musiktheoretische Ansätze oder auch Erfahrungen aus dem Bereich des gegenwärtigen Komponierens, also nicht nur der Neuen, sondern der Neuesten Musik? Und welcher? Das zwanzigste Jahrhundert auszuklammern, fordert heute kaum jemand ernsthaft. Aber wie ist es mit der Gegenwartsproduktion, bei der wir nicht einmal wissen, was Produktion, mithin erkenntnisfördernd, und was Re-Produktion, mithin für unsere Überlegungen irrelevant, ist? Ist man – je nachdem – liberal oder »progressiv« und läßt sich auf die Gegenwart nicht nur der eigenen Disziplin, sondern auch des Komponierens (mithin den Gegenstandsbereich der späteren Analytiker) ein: Wie ist mit dieser umzugehen? Konzentriert man sich auf einen pluralistischen Minimalkonsens oder, und sei es mit dem Risiko der Vereinseitigung, auf jenen »strukturalistischen Ausschnitt«, den man als Erbe (oder aber als Folge) von Beethoven selber interpretieren kann? Das letztere hieße im Falle der *Großen Fuge* übrigens: komplexe Formen der Polyphonie heute und Streichquartettkomposition der »Arditti-Generation«.

5. Kompensatorisch und anti-kairologisch muß weiter gefragt werden: Akzeptiert man die Notwendigkeit eines nicht nur ornamentalen Einbezugs von musikalischen Gegenwartserfahrungen und epistemologischen Grundlagen jüngerer Datums, wie kann man der Individualität und damit der Historizität des Analysegegenstands gerecht werden? Diese Frage ist dringlich; denn das Werk der Vergangenheit, so die *Große Fuge*, möchte man ja bei seiner ganzen Individualität nehmen und eben nicht zur Vorgeschichte oder zum Anschauungsobjekt heutiger Fragen und Phänomene herunterdefinieren. Soll, mit anderen Worten, das Werk eher als Zeugnis einer vergangenen Zeit oder aber als ein Werk *für uns* interpretiert werden? Könnte es sein,

daß diese Alternative hinfällig wird – nämlich bei exzellenten: historisch informierten, geschichtlich sensiblen und doch durch wache Gegenwärtigkeit inspirierten Analysen?

\*

Die Frage »Wieviel Gegenwart braucht die musikalische Analyse?« ist in einem gewissen Sinne eine rhetorische; denn der Analysierende ist immer Gegenwart. Die Frage muß eher lauten »Wieviel Gegenwart läßt dieser zu bzw. wieviel Gegenwart wünscht er?« – denn es ist ein Unterschied, ob er die Gegenwart nicht bzw. mangelhaft kennt oder das, was er kennt, aus Gegenwartsvergessenheit beiseite schiebt. Daraus ergibt sich aber die weitere und viel schwierigere Frage: »Welche Gegenwart hat der Analysierende bzw. zu welchen Teilen der Gegenwart hätte er Zugang?« Diese Frage ist unter kompositionsgeschichtlicher, rezeptionsästhetischer, soziologischer und epistemologischer Perspektive zu stellen und zwar von jedem Analytiker eigens und bei jedem Werk neu.

Hat man sich mit diesen übrigens nicht eben originellen hermeneutischen Grundüberlegungen vom Wahn des historistischen Objektivismus freigemacht, mithin das große Gewicht der Gegenwärtigkeit unseres Erkenntnisstrebens erkannt, dann versteht man, warum der historistische Versuch, sich möglichst eng an den historischen Gegenstand anzuschmiegen, hinter eine näherliegende und im übrigen weitaus schwierigere Fragestellung zurücktritt – die nach der Allgemeinheit bzw. Besonderheit des Werks (die Geschichtlichkeit ist hierbei aufgehoben, ist *ein* Merkmal des zu analysierenden Werks, nicht mehr dessen alleinige Substanz). Diese Frage stellt sich zweifach, einmal in bezug auf die Methode, das andere Mal in bezug auf den Status des Analysegegenstands. Und beide Male ist von einer Spannung die Rede.

Die erste ergibt sich einerseits zwischen einem phänomenologischen Zugang, der von Besonderheiten des Werks, Auffälligkeiten, die seinen Reiz ausmachen, und speziellen Fragestellungen, die das Erkenntnisinteresse wecken, ausgeht, um von dort aus – und nur mit jenen Methoden, die eigens dafür sinnvoll sind – das Werk insgesamt zu erfassen, und andererseits jenen wissenschaftlichen, ja vielleicht szientistischen Ansätzen, die auf der Grundlage elaborierter Theoriearchitekturen – und wir denken an das prominente Beispiel der Schenker-Analyse – eher den allgemeingültigen, ›klassischen‹ Gehalt des Werks, mithin denjenigen herausarbeitet, der dieser Theorie kompatibel ist, die umgekehrt so ›gut‹ wie ihr Gegenstand sein muß.

Dieser Spannung zwischen Besonderheit und Allgemeinheit des Werks, zwischen der Systematizität und der Kasualität der Methodik, verwandt ist zweitens die zwischen einer Analyse, die den Gegenstand als »Stil« im Schönbergischen Sinne, unter dem Aspekt des Stands der Kompositionstechnik einer gegebenen Epoche bzw. als Fall von Theorie begreift, und einer, die sich der Individualität des Musikwerks als eines Kunstwerks stellt, und zwar mit allen letztlich ästhetischen Fallstricken. Im letzteren Falle – dem unsere Sympathie gilt – ist musikalische Analyse mehr eine bloße Vorbedingung für die Bestimmung des Gehalts, der ästhetischen Deutung, die dann – mit Adorno zu sprechen – der Philosophie obläge. Wenngleich musikalische Analyse

niemals mit der Deutung zusammenfällt, muß die konkrete Analysepraxis, die Durchführung einer Analyse – und das heißt in der Realität: das Verfassen von Texten – immer sie zum Ziele haben. In glückenden Fällen gelingt dem Analytiker dies auch, und die philosophische Unterscheidung von Analyse und Deutung bleibt ein Problem der Philosophie, nicht der Analyse.<sup>3</sup>

Unsere Frage nach der Analyse ist somit zu differenzieren, und man müßte von Analyse versus Analytik sprechen. Letztere ist theorieorientiert, möchte einer Geschichte der Stile, der Techniken, der Gattungen zuarbeiten und Theorien über die Grundlagen der Musik – voran Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre – entwickeln. Sie ist am Allgemeinen und Verallgemeinerbaren interessiert und wird sich eher nicht der *Großen Fuge* zuwenden, sondern etwa Fugen aus Haydn-Messen. Eine Analyse hingegen ist – das sagt bereits der Name – *eine* Analyse, diejenige *eines* Werks, das zwar verschiedentlich kontextualisiert werden mag und sollte, aber stets das Zentrum des Erkenntnisstrebens bleibt. Wer Wagners *Tristan* analysiert, wird beispielsweise weniger nach Opern der Zeitgenossen suchen als bei der Analyse einer Klaviersonate von Schubert nach Klaviermusik jener Zeit. Es ist kein Wunder, daß die Schenker-Analyse, eine Analytik mit dem historisch größten Gegenstandsbereich, an die Tonalität, also an ein allgemeines System, gebunden ist. Im zwanzigsten Jahrhundert freilich evozieren bereits die Werktitel, daß nicht Gattungs- und Stilidentitäten dominieren, sondern der Anspruch auf je eigene Individualität, die jenseits des Rekurses auf die Skizzen, der zumeist mehr über die Genese des Werks als über dessen ›Sinn‹ etwas aussagt, besondere – phänomenologische, ja anti-systematische und fragmentarische – Analysemethoden erheischt. Gerade die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts – die nicht mehr tonale – hat uns dafür sensibilisiert, daß Analytik und Analyse nur für Positivisten zusammenfallen.

Das Problematisch- und damit Reflexivwerden der Grundlagen des musikalischen Denkens im zwanzigsten Jahrhundert, also die keinesfalls triviale Erfahrung, daß ein bestimmtes Gewohntes auch genausogut anders sein könnte, verschiebt natürlich den Blick auch auf jene Epochen musikalischer Komposition, die auf einer stabilen Ontologie, einer gegebenen Seinssicherheit fußen (mithin aller vor der sogenannten Neuen Musik). Das ist aber als Bereicherung zu betrachten. Ein Beispiel dafür, wie eine musikalische Erfahrung eine analytische Fragestellung, ja Methodik selber induzieren mag, die dem Gegenstand zunächst unangemessen zu sein scheint: Daß Pianisten der Fehler unterlaufen kann, auswendig spielend von einer Mozartsonate zu einer anderen zu wechseln, hat einen Sachgrund in Mozarts Formenwelt selber, die man einer collageartigen, sozusagen kubistischen Technik der Fragmentierung, Variation und Re-disponierung experimentell unterziehen kann, um in der Diskussion der unterschiedlichen Resultate zu perspektivisch neuen Erkenntnissen zu gelangen. Ein solcher »Kubismus« ist eine moderne epistemische Form, bekannt nicht zuletzt von Strawinskys

---

3 Ein selten gelungenes Beispiel für eine analytische Arbeit, die eine »philosophische Veredelung« überflüssig macht, sehe ich in Peter Gülke, *Zur Fünften Sinfonie*, in: ders., ...immer das Ganze vor Augen. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart/Weimar 2000.

Musik und prominent heute durch die diversen dekonstruktivistischen Moden.<sup>4</sup> Warum soll so nicht vorgegangen werden? Warum sollen angeblich sakrosankten Meisterwerken der Klassik und der nicht-klassischen Epochen nicht ›moderne‹ Verfahren, sagen wir: zugemutet werden? Was spricht – neben Ängstlichkeit und Verstocktheit – gegen ein solches Experimentieren?

Müßte man nicht an die Forderung Walter Benjamins anknüpfen, demzufolge es neben der Stil- und Gattungsgeschichte noch eine Problemgeschichte gibt, in der die Werke nicht chronologisch, sondern über technische und ästhetische Fragestellungen verknüpft sind, die sich zunächst einmal von uns heute aus stellen, aber rückwirkend auch in früheren Epochen auftraten, die keineswegs weniger problematisch waren, nur weil ihr Diskurs das weniger artikulierte? Daß Mozartsonaten etwas Collageähnliches haben, daß die *Große Fuge* etwas von Hyperkomplexität, daß der *Tristan* etwas von Atonalität hat, schmälert ihren Wert genausowenig wie die Professionalität dessen, der sich das eingesteht. Ja, bei einigen Werken drängen sich historische Parallelen geradezu auf, so zwischen Tallis und Ligeti<sup>5</sup> oder zwischen Schubert und Feldman.<sup>6</sup>

Hat man soweit die musikalische Analyse »modernisiert«, dann ist auch der letzte Schritt nicht weit, der zu einem künstlerischen Zugang. Darunter verstehe ich nicht einen, der von einer musikalischen Erfahrung allein ausgeht – das ist trivial und hoffentlich auch bei jedem Wissenschaftler gegeben –, sondern einen, bei dem eine obsessive, »ungerechte« Fragestellung vorherrscht, deren Einseitigkeit von der Größe dessen, der sie hat, gleichsam kompensiert wird. Unter den Interpreten wäre der Typus eines Glenn Gould zu nennen, der freilich Analysen nur rudimentär betrieb, unter den Komponisten Schönberg mit Brahms und Mahler,<sup>7</sup> Boulez mit Strawinsky<sup>8</sup> und Lachenmann mit Beethoven.<sup>9</sup>

Wir wissen heute, daß wir Adornos Maximalforderung, Musik vom fortgeschrittensten Stand des Musikdenkens aus zu betrachten, ihrerseits maximalistisch lesen müssen, d. h. nicht mehr nur von der Geschichte des Komponierens und der Komponisten aus, sondern konsequent interdisziplinär: als differenzorientierte, aber den-

4 Vgl. Ludwig Holtmeier, *Versuch über Mozart. Juxtaposition und analytische Collage. KV 332*, in: *Wahrnehmung und Begriff. Dokumentation des Internationalen Symposiums, Freiburg, 2.–3. Juni 2000*, hg. v. Wilfried Gruhn u. Hartmut Möller (Hochschuldokumentation zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Musikhochschule Freiburg, Bd. 7), Kassel 2000. Die Mißverständnisse scheinen bei einem solchen – »modernen« – Ansatz vorprogrammiert: Thomas Daniel hält die Frage für »fruchtlose Spekulation«, »ob ein Werk so sein muß oder auch anders sein könnte« (*Zum Kopfsatz aus Mozarts Klaviersonate KV 332*, in: a. a. O., S. 213), als ob die Differenz von Notwendigkeit und Möglichkeit nicht ästhetisch relevant sein könne; Christian Martin Schmidt (*Drei Analysen? Kritischer Kommentar zu den Beiträgen von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Robert W. Wason*, in: a. a. O., S. 231) unterstellt Holtmeier sogar, er ginge vom »ästhetischen Urteil« aus, »dem Satz fehle es an Stringenz und innerer Kohärenz, er sei also letztlich mißlungen«, und folgt damit nur einer naiven Genieästhetik, wonach Werke der Großen Komponisten und ihr überliefertes Sosein in keiner Weise, und sei es nur für ein Gedankenexperiment, zur Disposition stehen.

5 Markus Roth, *Organisationsformen vielstimmiger Polyphonie. Thomas Tallis' Motette »Spem in alium nunquam habui«*, Musik & Ästhetik 7 (1998).

6 Christian Kemper, *Schubert und Morton Feldman. Tangenten*, Musik & Ästhetik 4 (1997).

7 Vgl. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, Frankfurt a. M. 1976.

8 Pierre Boulez, *Strawinsky bleibt*, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, Kassel 1979.

9 Helmut Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 1996.

noch kooperationswillige Alliance aus den international avanciertesten Analysepraktiken, aus radikaler, d. h. problembewußter Neuester Musik, moderner ästhetischer Theorien im Anschluß an den Diskurs im weitesten Sinne und nicht zuletzt der Geschichte der Interpretation – und dies, wunschgemäß, bereichert von Künstlerhaltungen, wie wir sie eigentlich nicht vom objektivitätsverpflichteten Wissenschaftler, sondern von »Praktikern«, mithin den Interpreten und Komponisten kennen, sofern diese wissen, daß sie im Wissenschafts- und nicht im Kunstsystem operieren.



© 2004 Klaus-Steffen Mahnkopf (management@claussteffenmahnkopf.de)

Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig [University of Music and Theatre »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig]

Mahnkopf, Klaus-Steffen (2004), »Analyse versus Analytik. oder: Wieviel Gegenwart benötigt die musikalische Analyse?« [Analysis versus analytics, or: How much of the present does musical analysis need?], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 114–120. <https://doi.org/10.31751/p.297>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Gegenwart; Geschichtlichkeit; Grosse Fuge Op. 133; Große Fuge op. 133; historicity; Ludwig van Beethoven; present; problem history; Problemgeschichte; Walter Benjamin

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024