THEODOR W. ADORNO

Klavierstücke

Herausgegeben
von
MARIA LUISA LOPEZ-VITO

Nachwort
von
ROLF TIEDEMANN

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

edition text + kritik

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

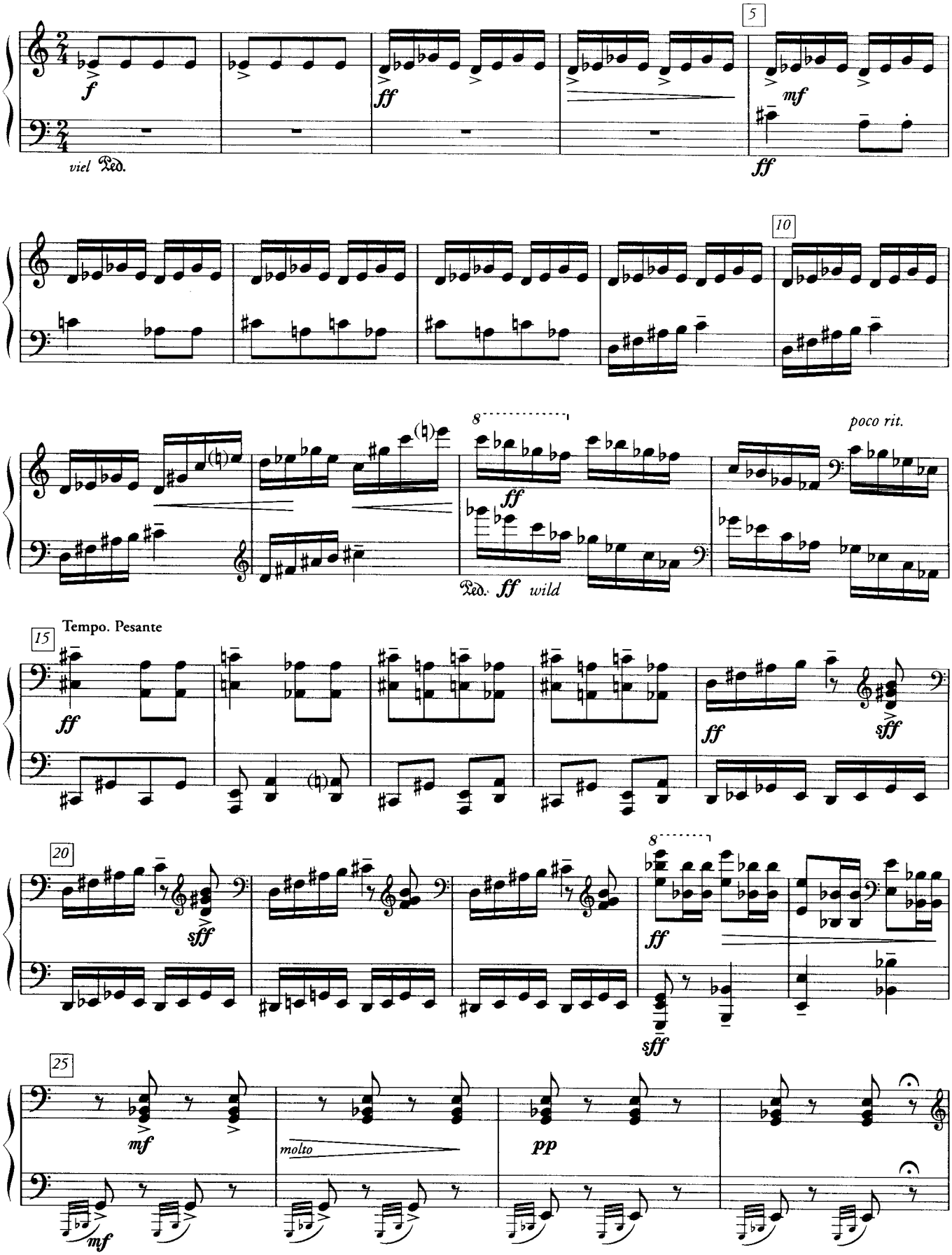
Nachwort 35

Umschlagentwurf: Thomas Scheer
Notensatz: Notentypographie GbR Stefan Schickhaus, Wiesbaden
Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Bosch-Druck, Landshut
ISBN 3-88377-689-0
ISMN M-000-00078-0
© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, München 2001

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

Klavierstück (1920)

Sehr lebhaft



© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München, 2001
Alle Aufführungsrechte vorbehalten

Etwas (aber nur wenig) langsamer.

gracioso

30

p (Ton)

immer viel Ped.

35

p

40

f

p

45

von hier an allmählich immer rascher werden

50

cresc.

Tempo I

1)

55

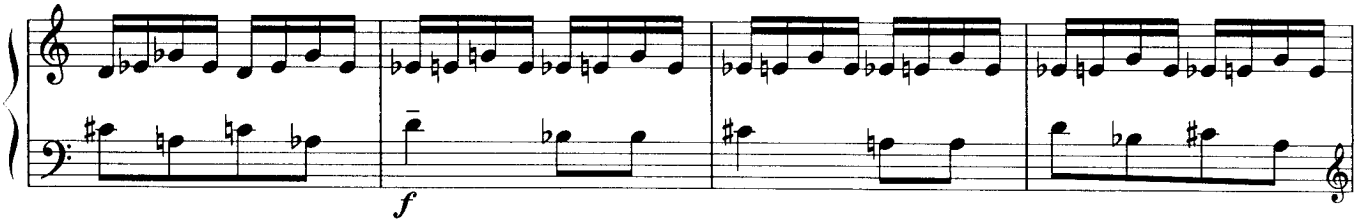
ff

mf

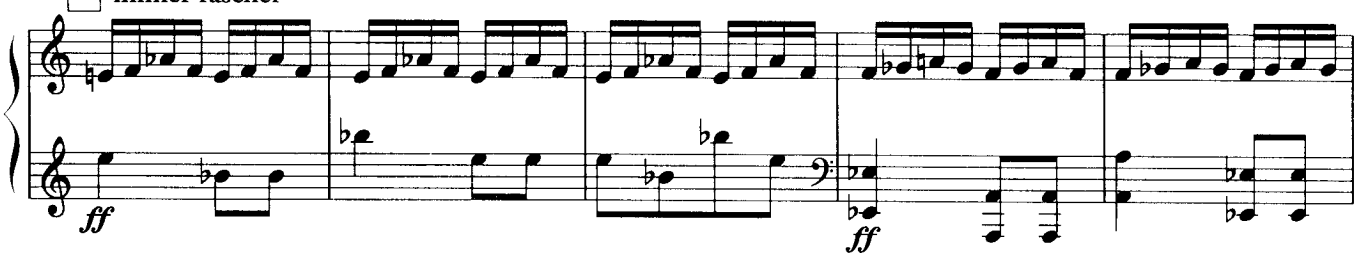
ff

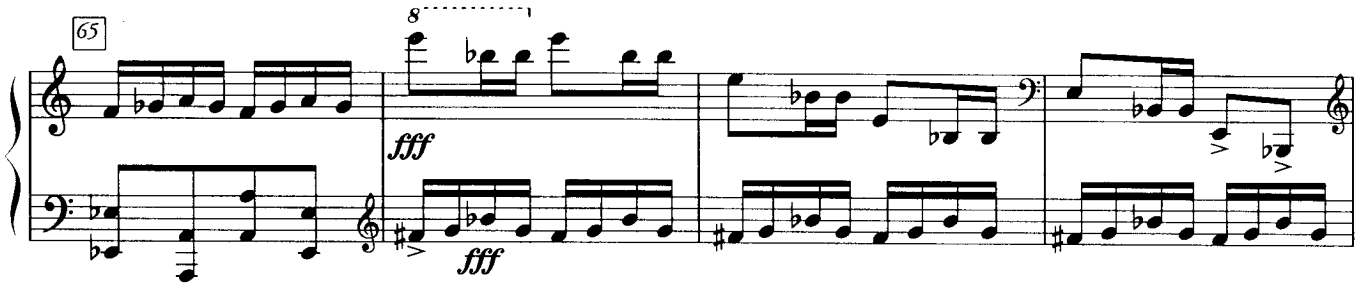
f

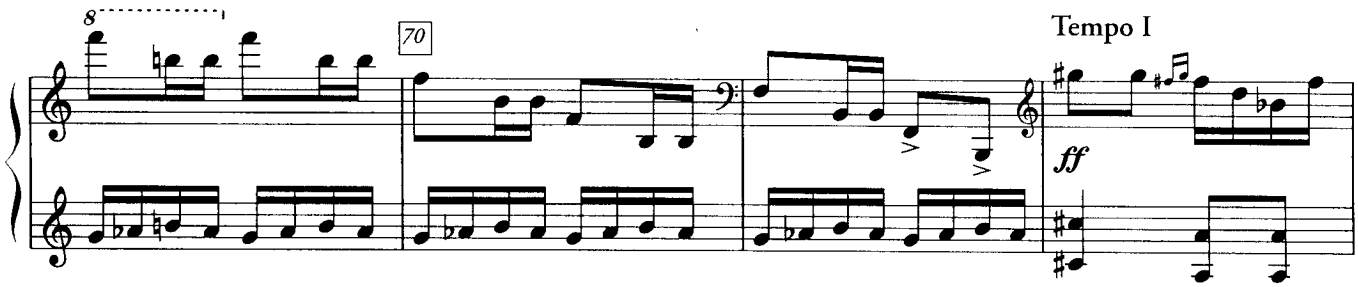
1) Es ist genau darauf zu achten, daß an der Stelle des bisher zweiteiligen Metrons von hier an ein dreiteiliges wird.

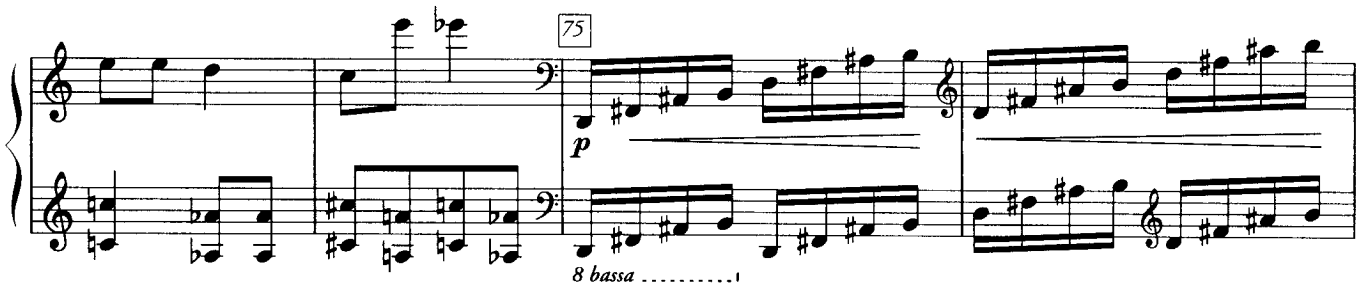


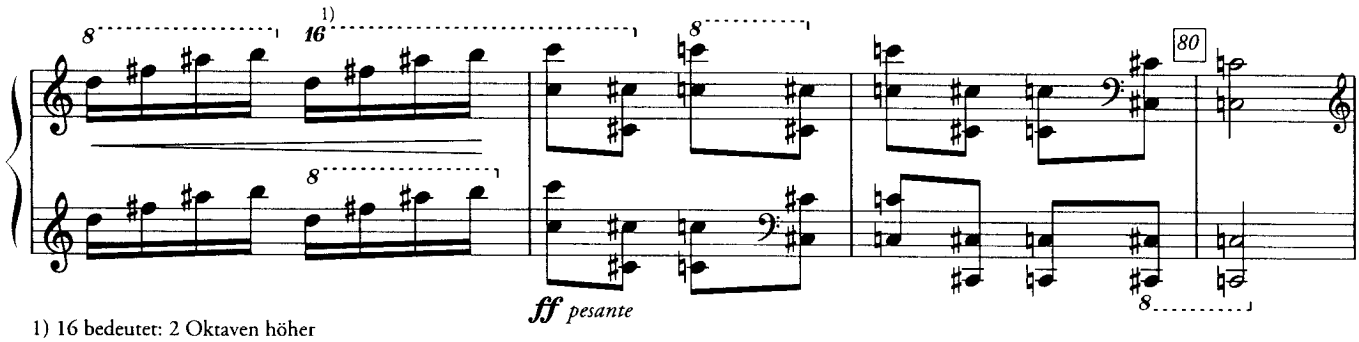
60 immer rascher



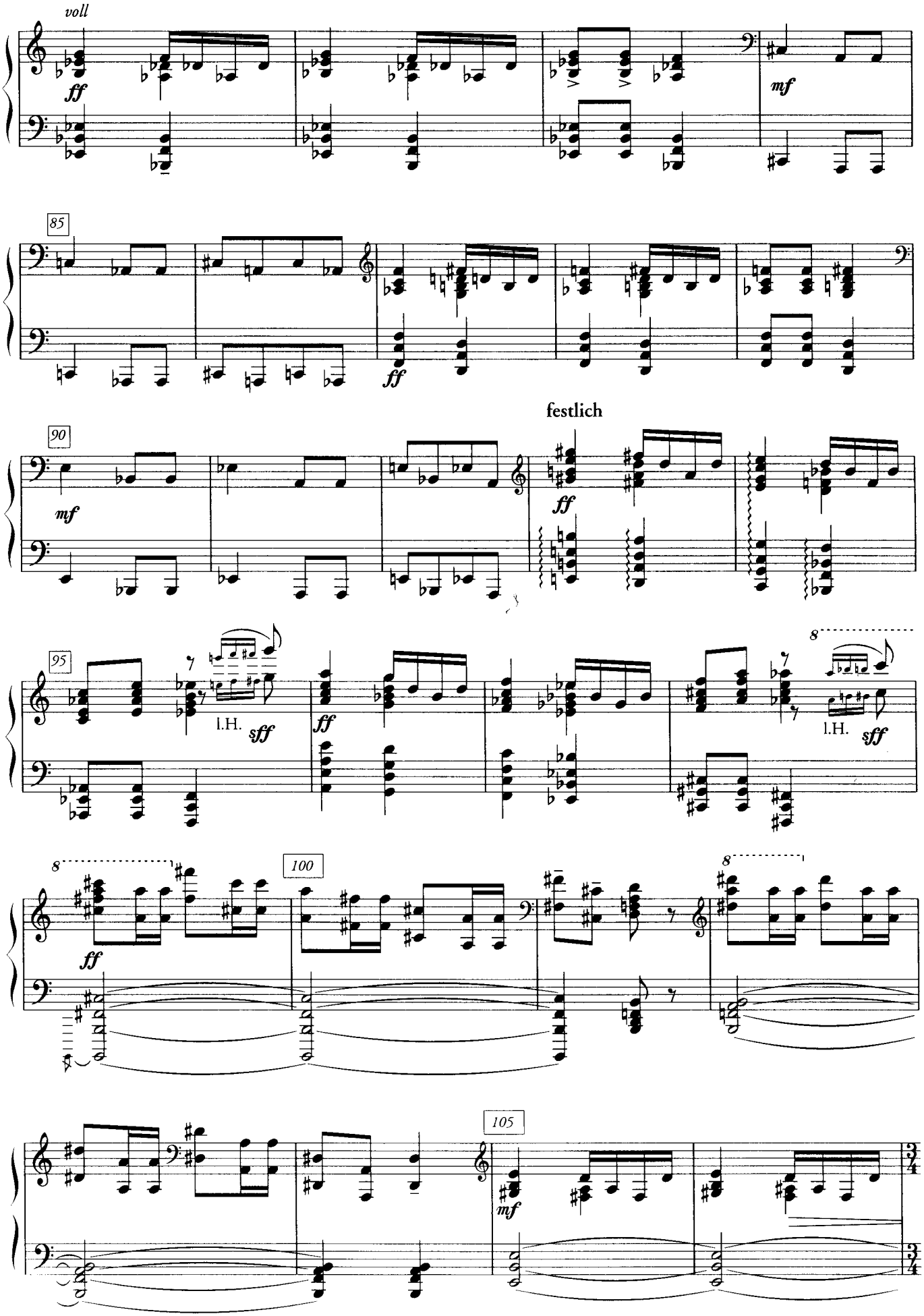


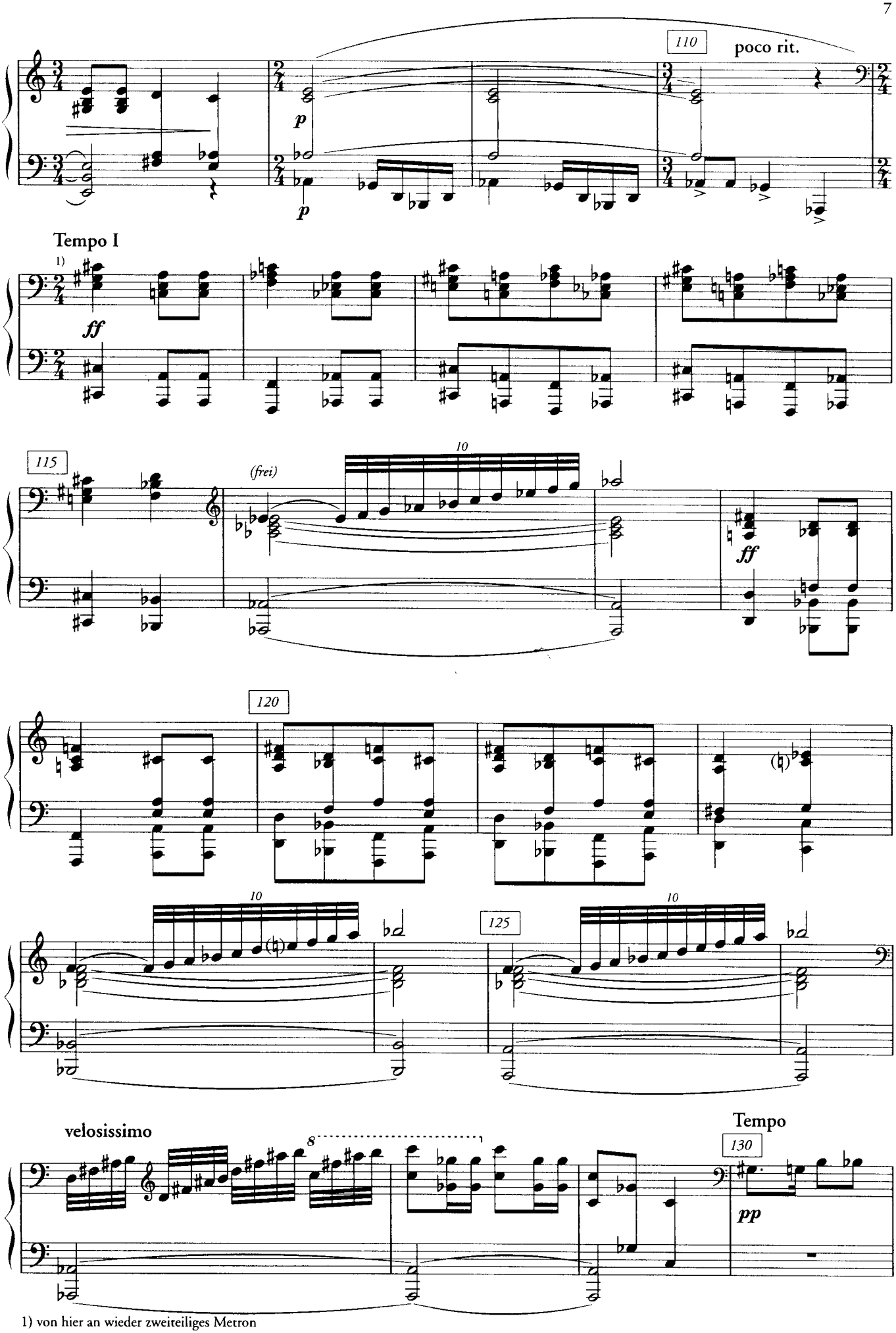




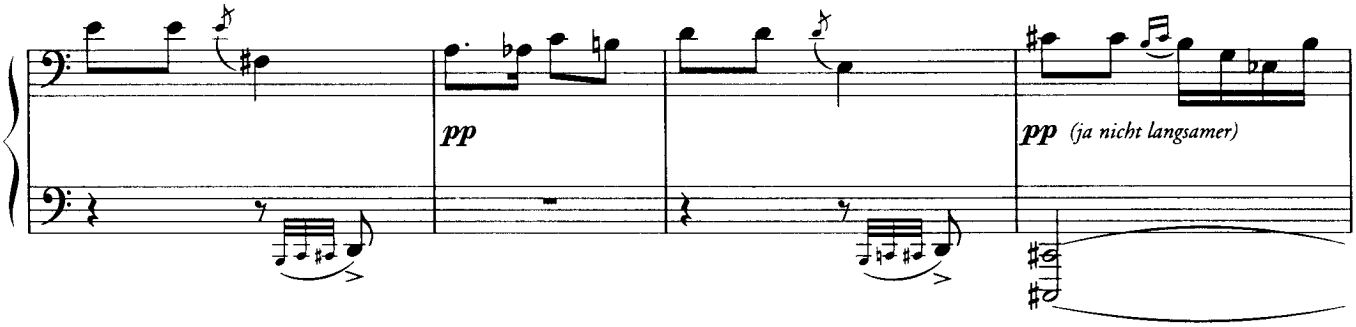


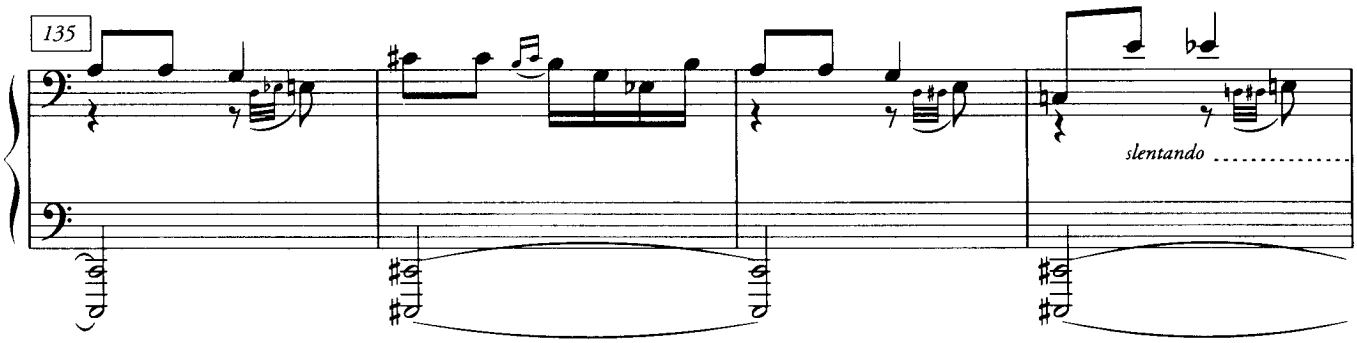
1) 16 bedeutet: 2 Oktaven höher

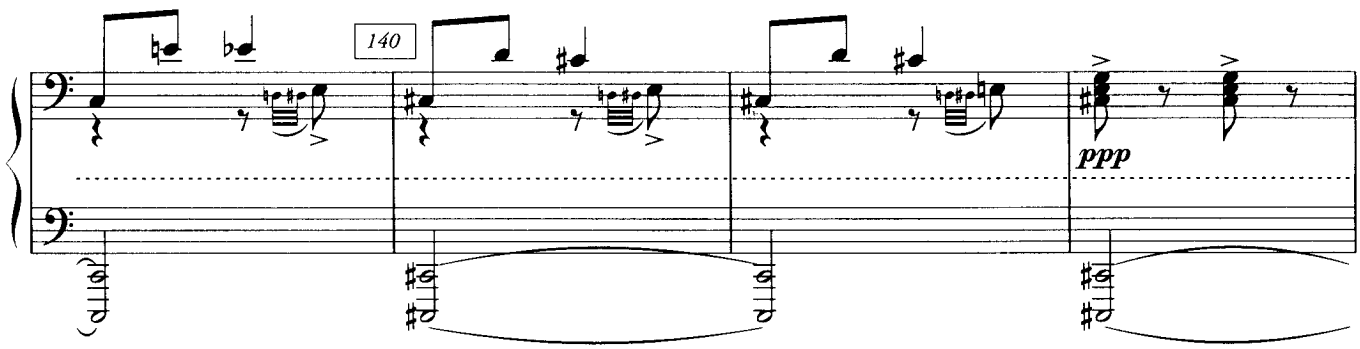

voll
ff
mf
85
ff
festlich
90
mf
ff
95
l.H.
sff
ff
8
l.H.
sff
8
ff
100
8
105
mf

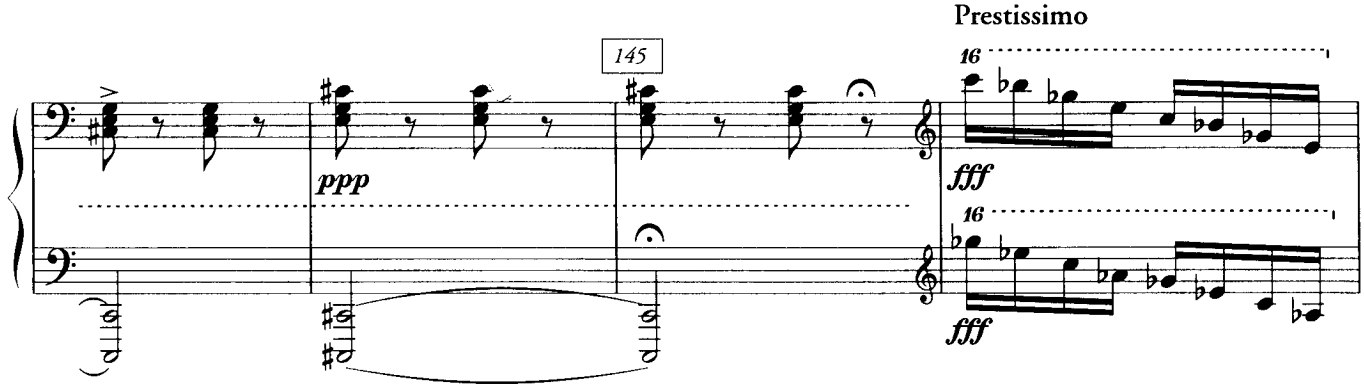


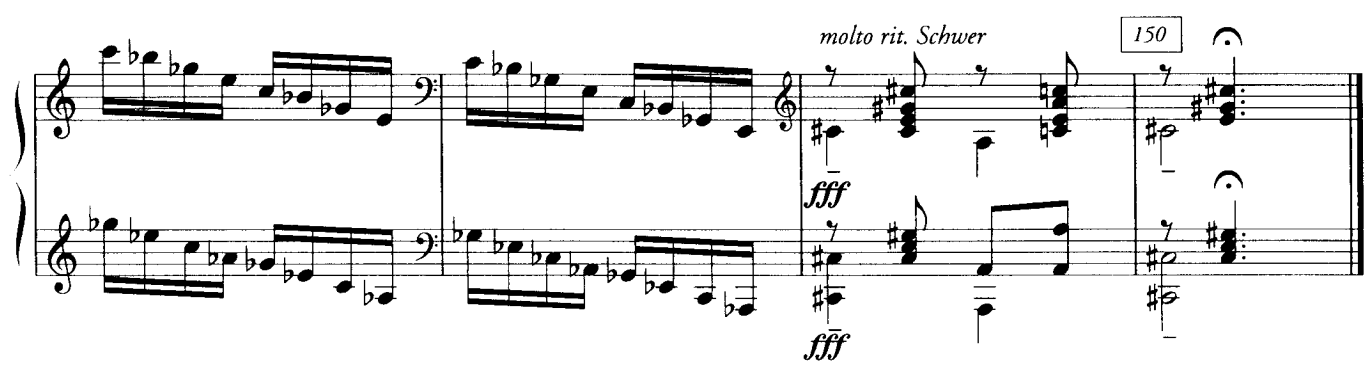
1) von hier an wieder zweiteiliges Metron


pp
pp (ja nicht langsamer)


135
slentando

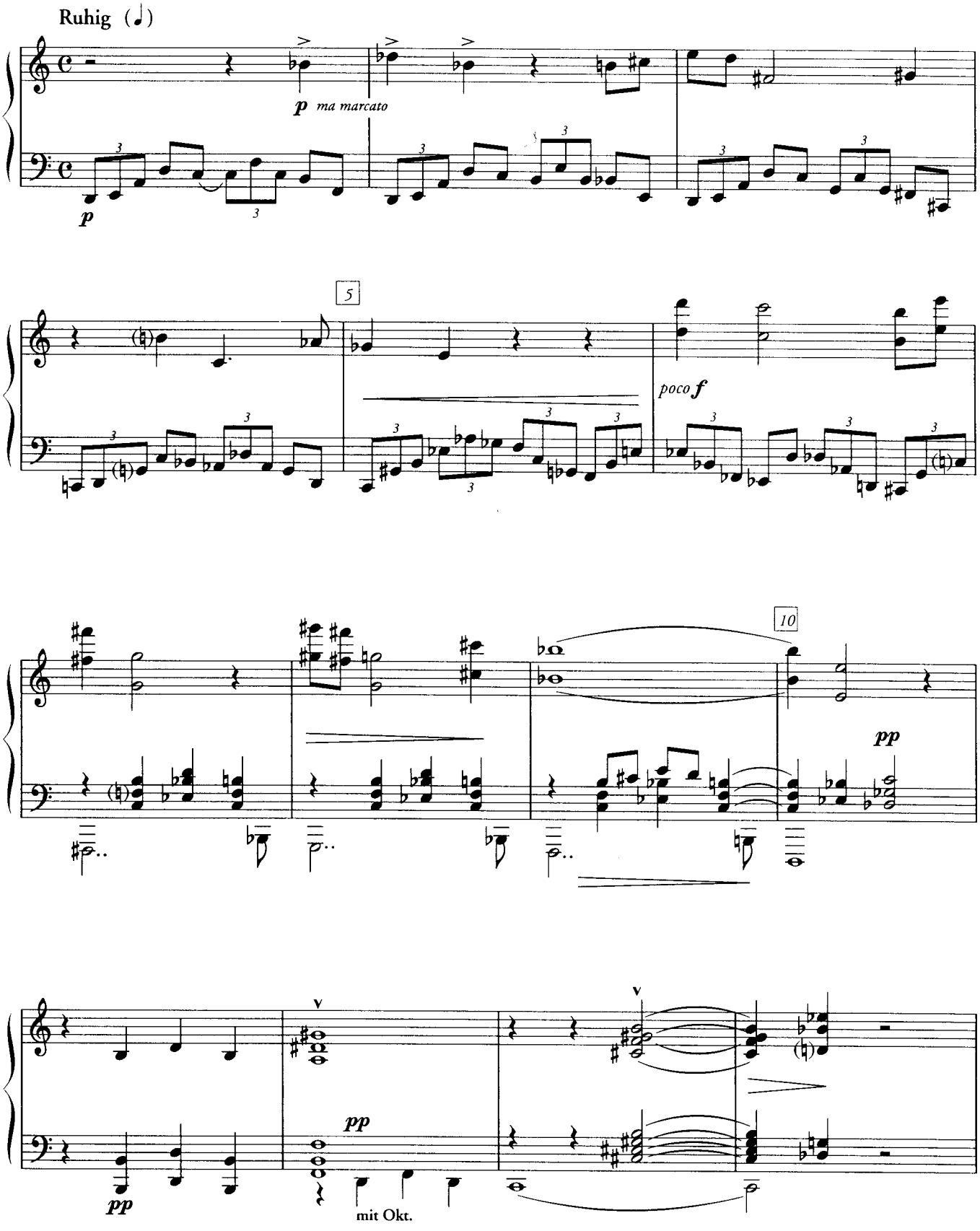

140
ppp

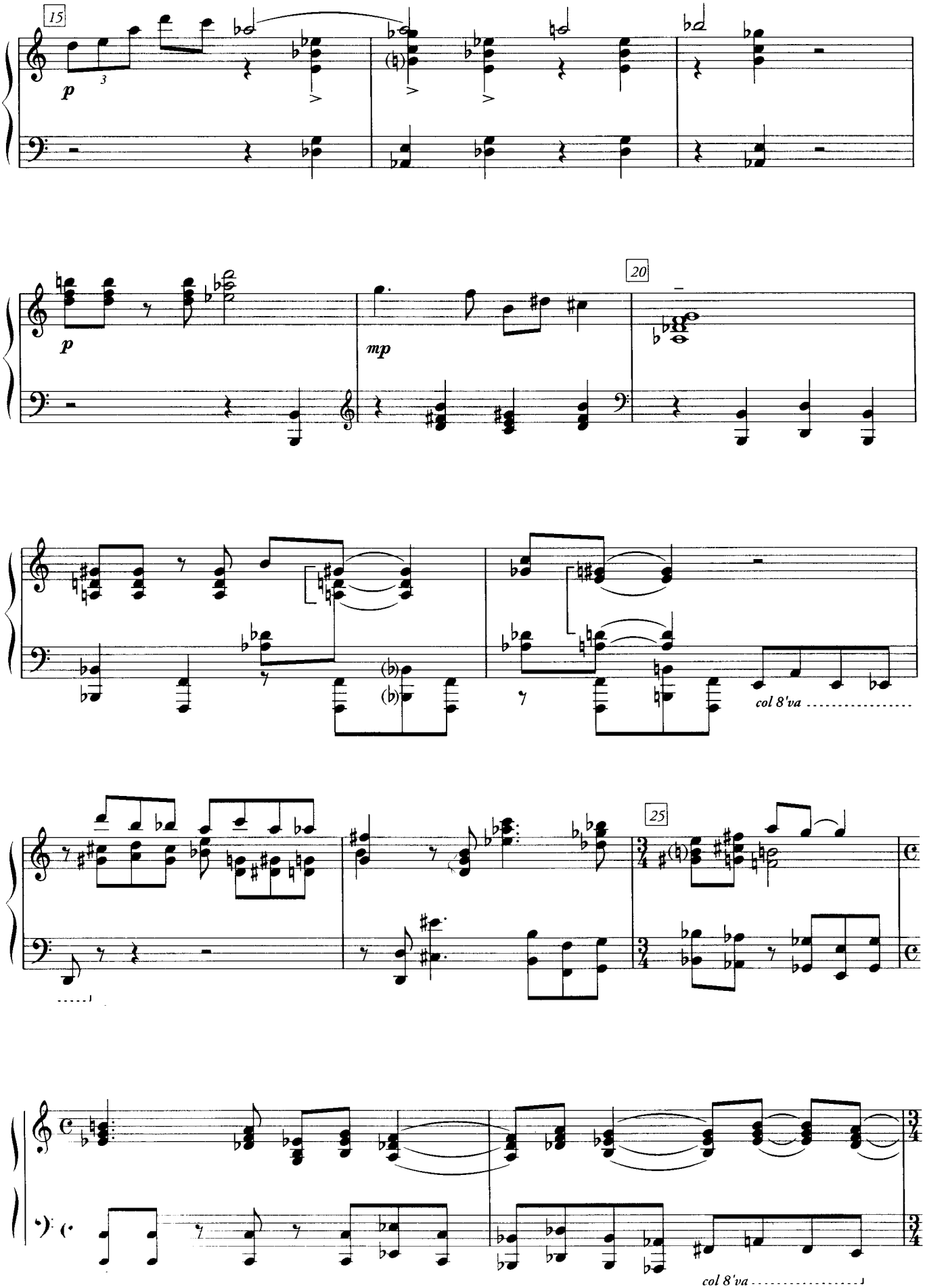

Prestissimo
145
ppp
16
fff
16
fff

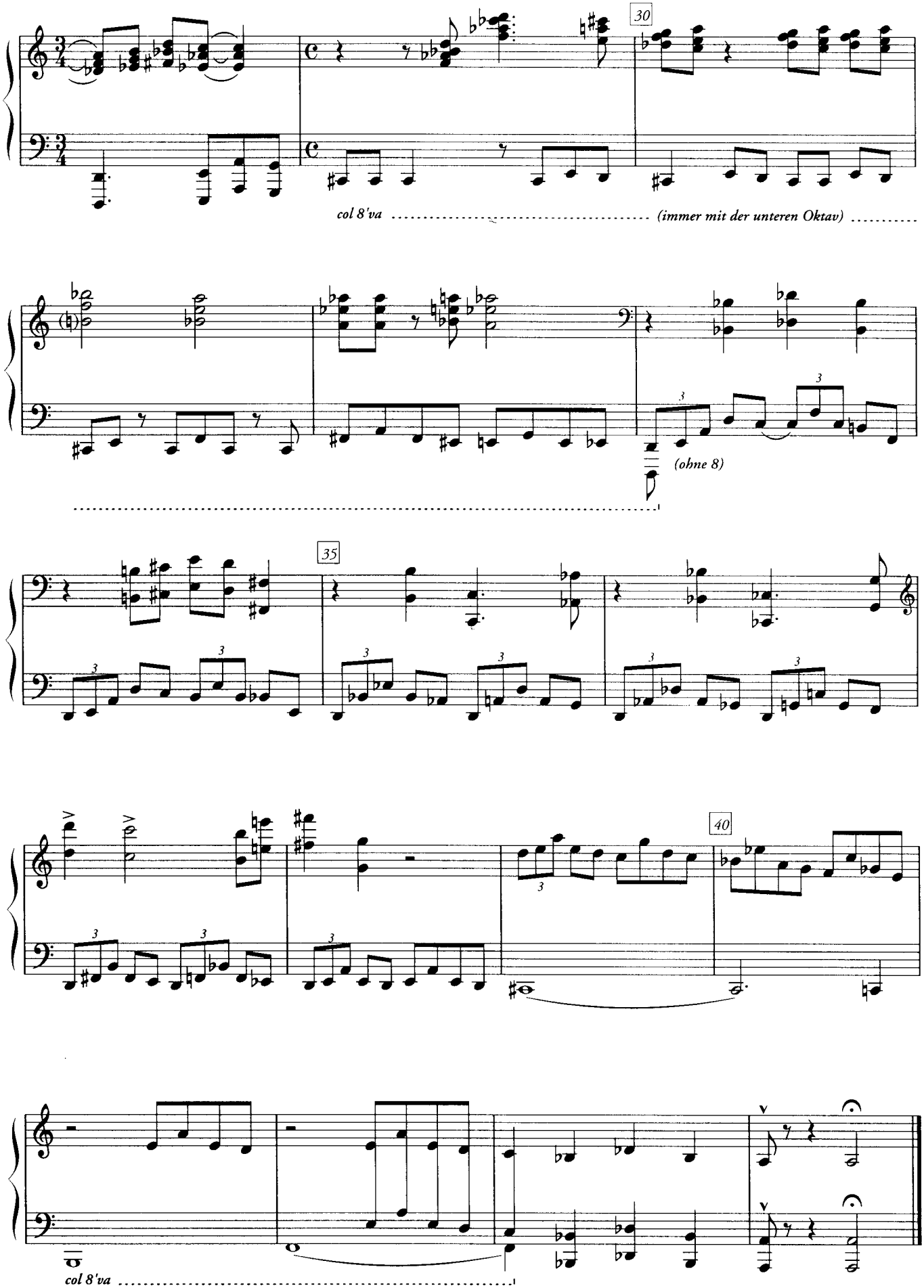

molto rit. Schwer
150
fff
fff

19. XI. 1920

Klavierstück (1921)




15
p
3
20
p
mp
col 8'va
25
col 8'va



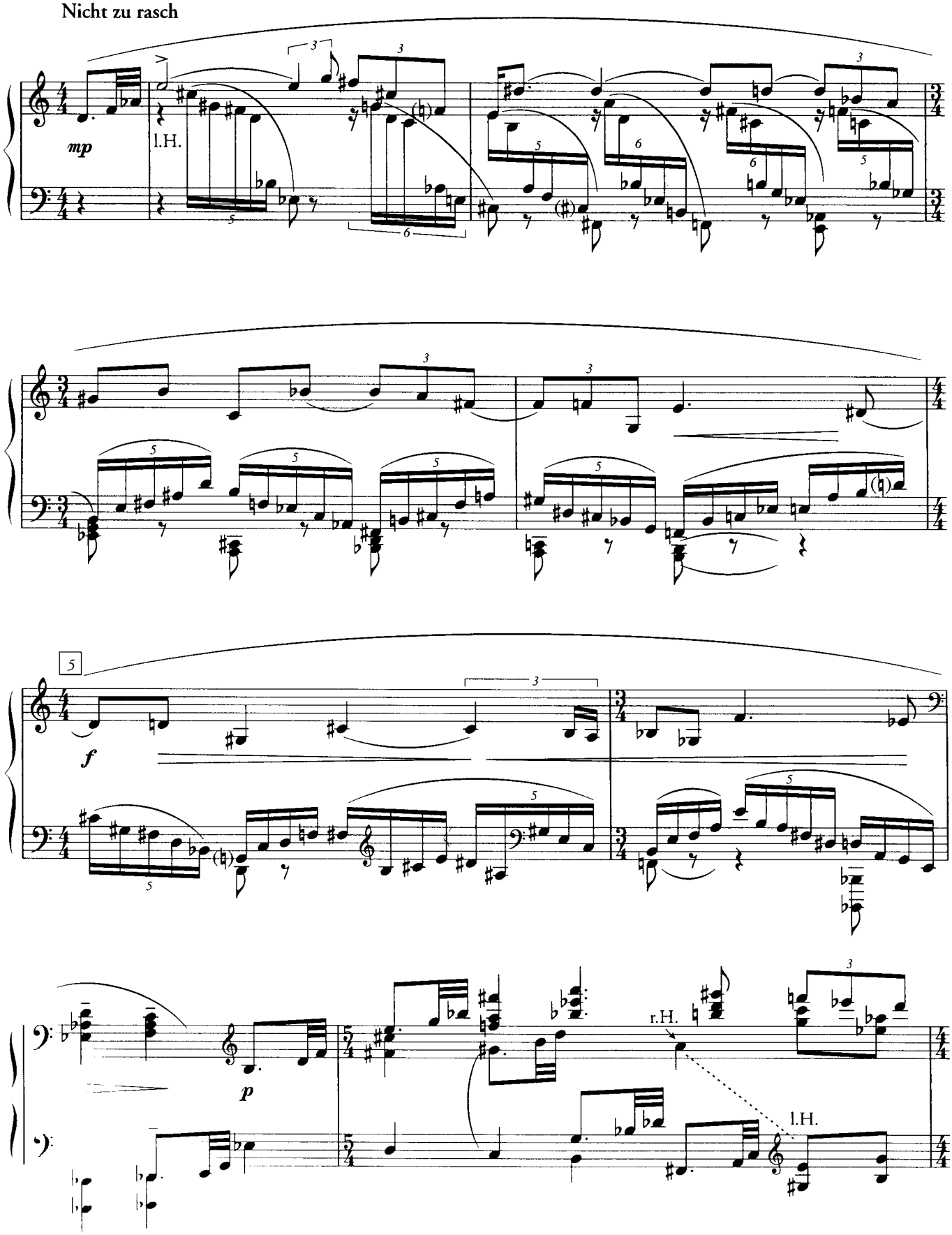
Kampen Sylt, 2. IX. 21

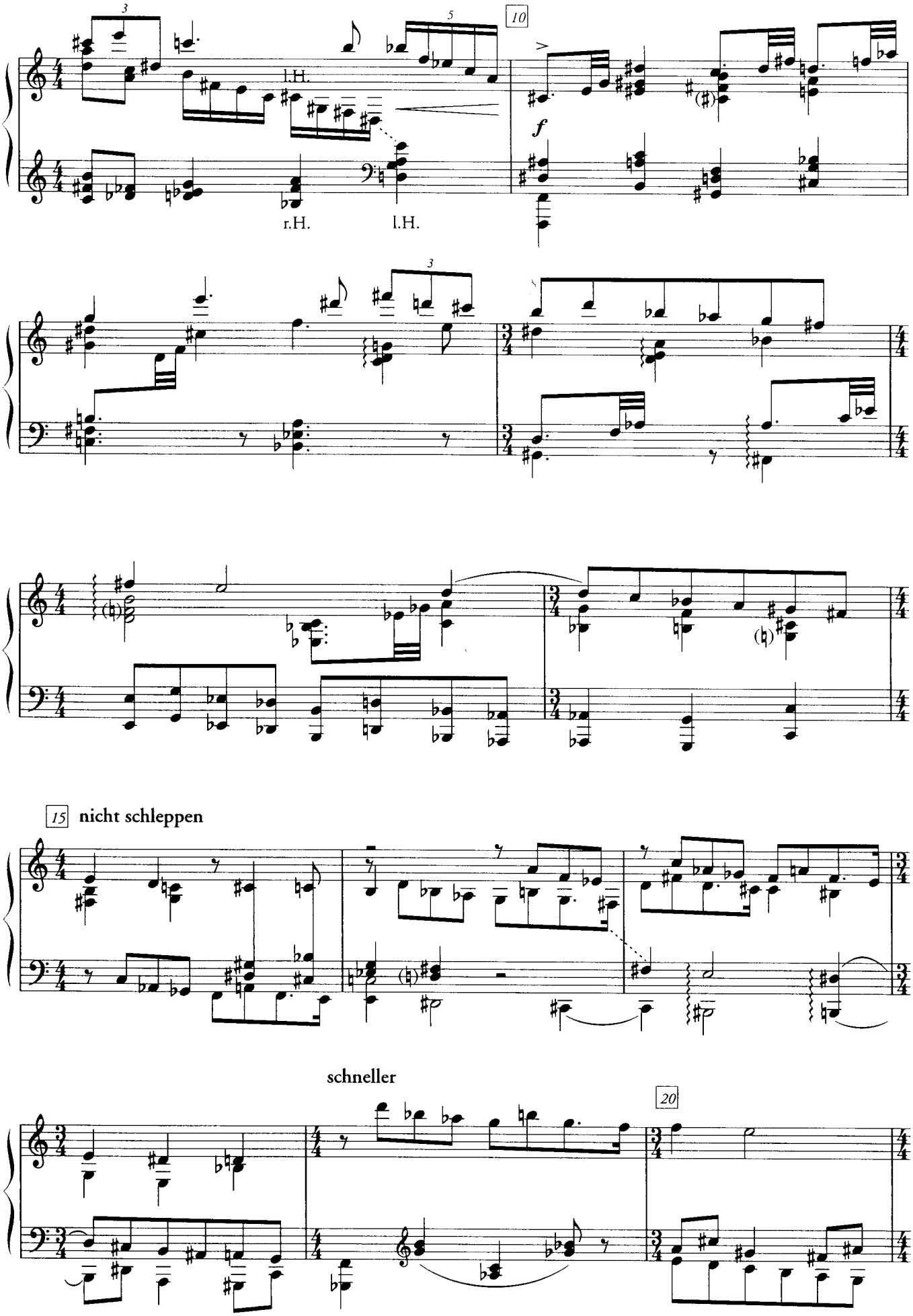
Drei Klavierstücke

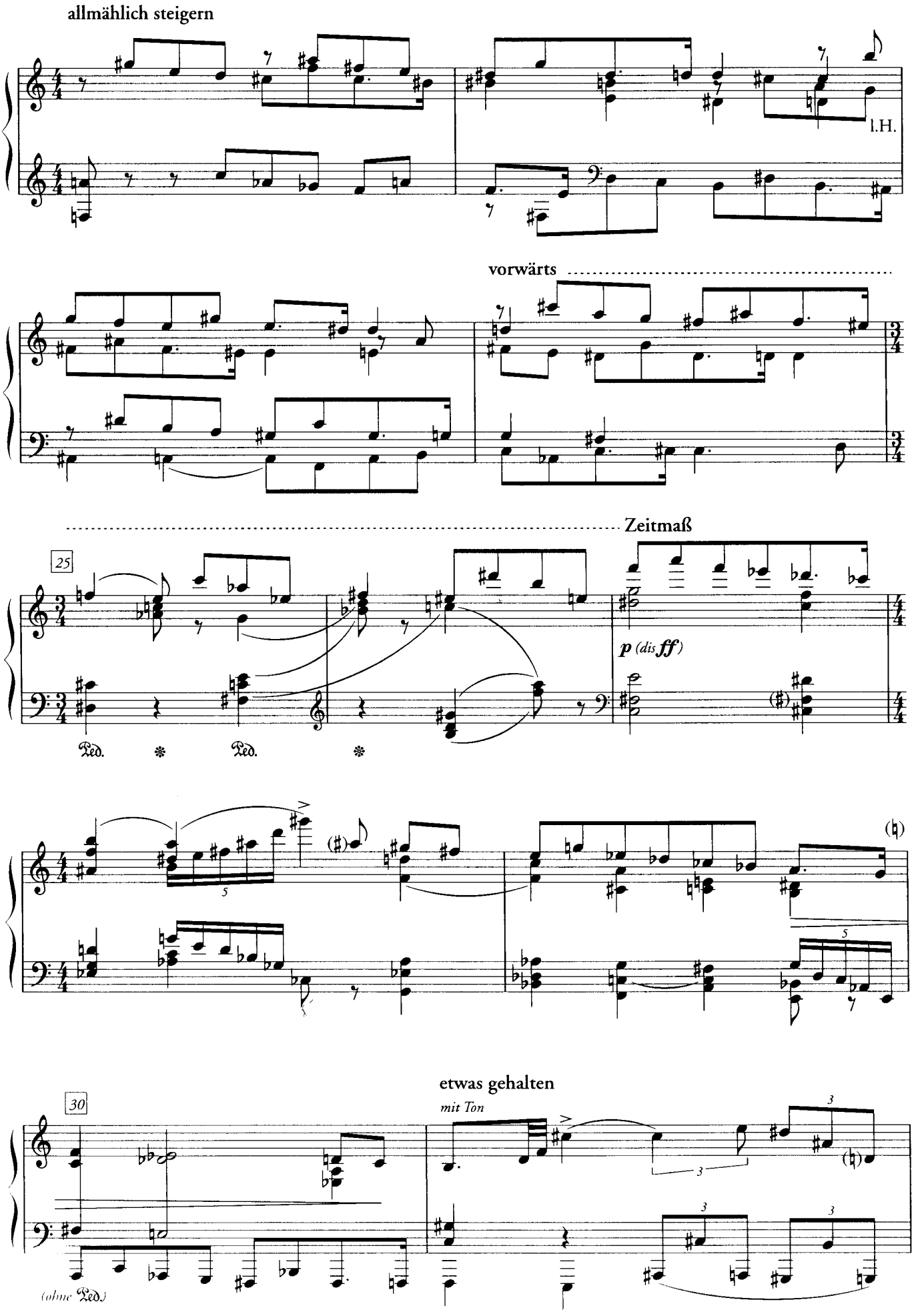
Für Maria Proelss

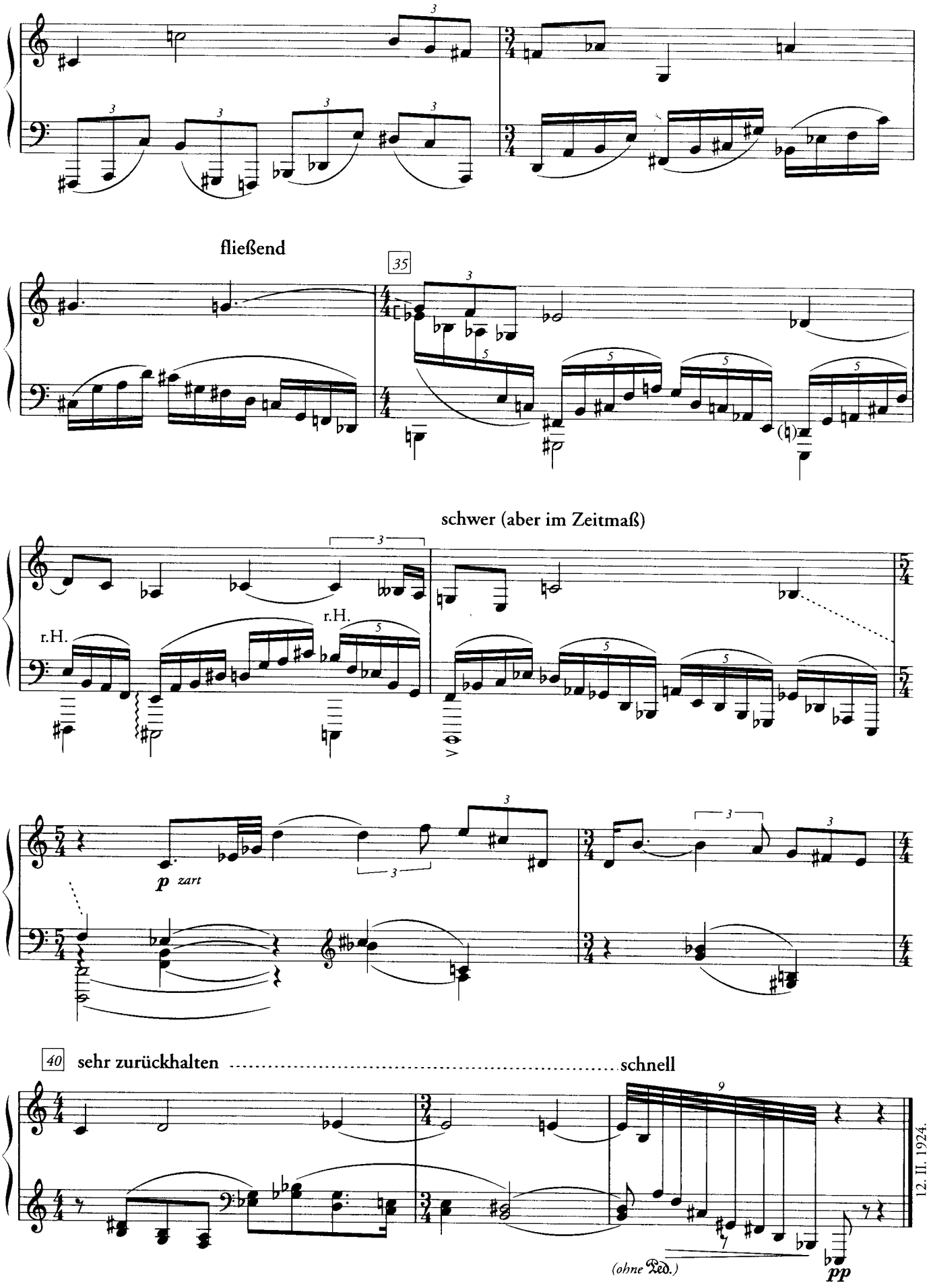
I.

Nicht zu rasch

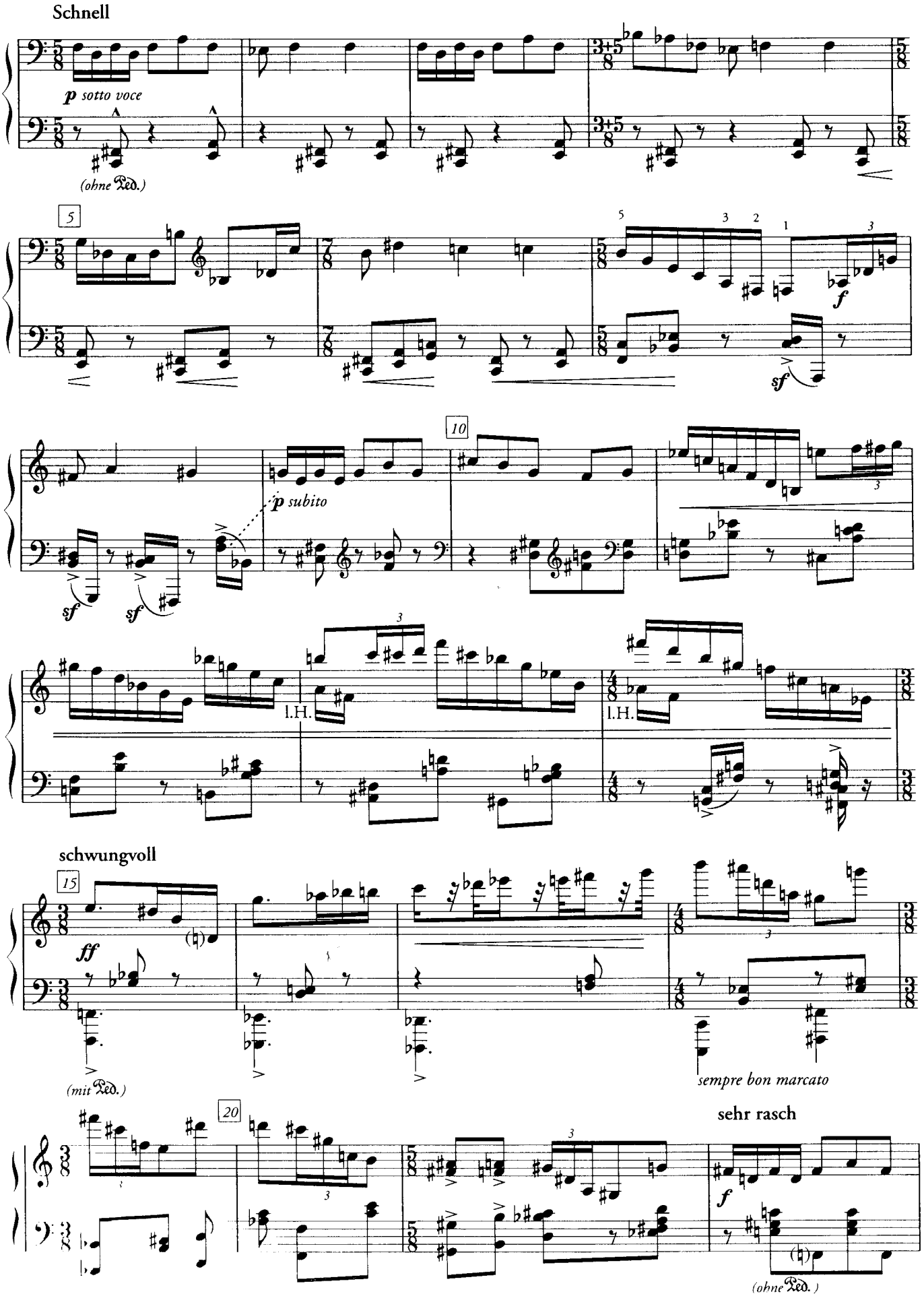


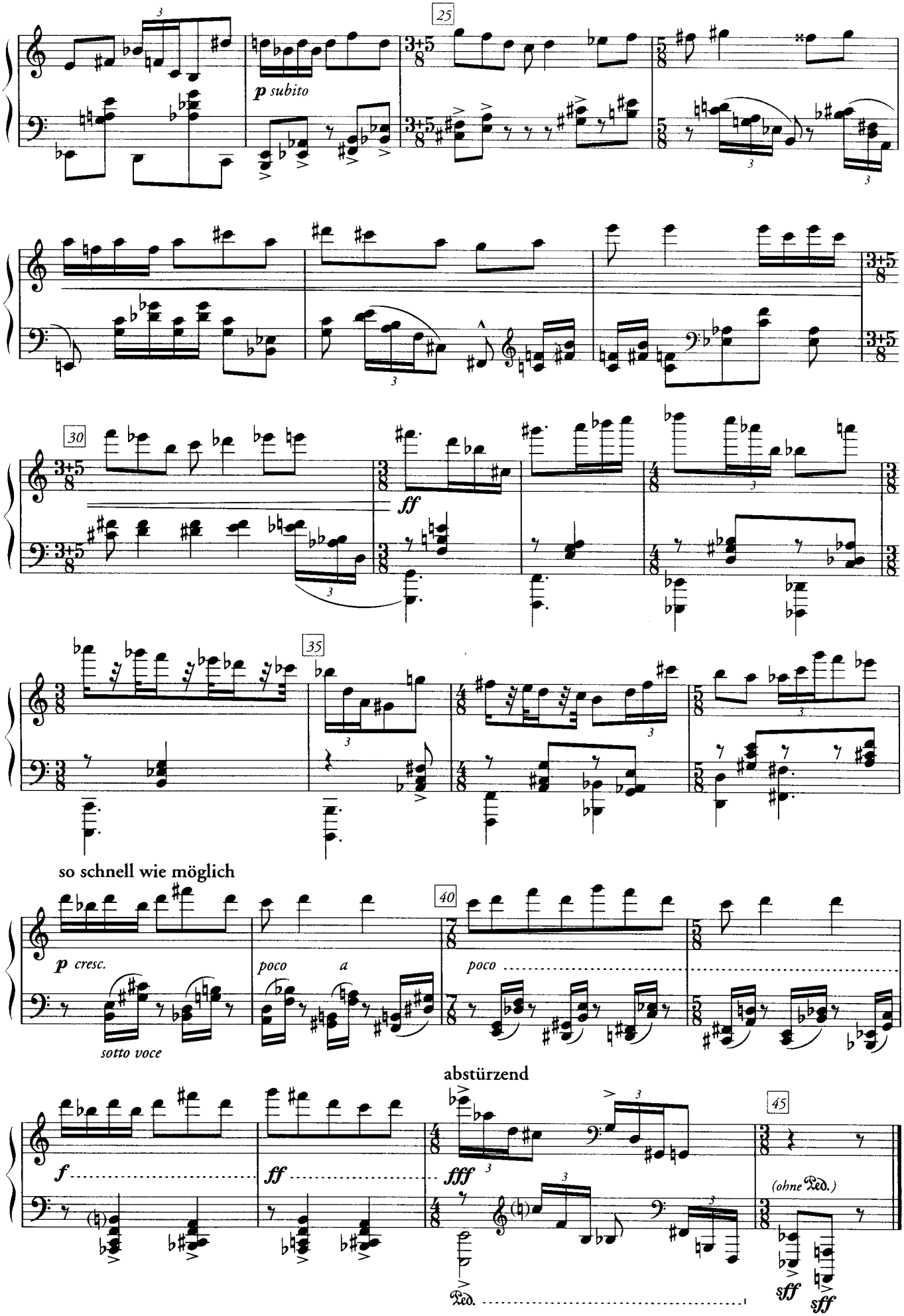

10
l.H.
f
r.H.
l.H.
15
nicht schleppen
schneller
20


allmählich steigern
l.H.
vorwärts
Zeitmaß
25
p (dis ff)
Ped.
Ped.
etwas gehalten
mit Ton
30
(ohne Ped.)


fließend
35
schwer (aber im Zeitmaß)
r.H.
r.H.
p zart
40 sehr zurückhalten
schnell
(ohne Ped.)
pp
12. II. 1924.

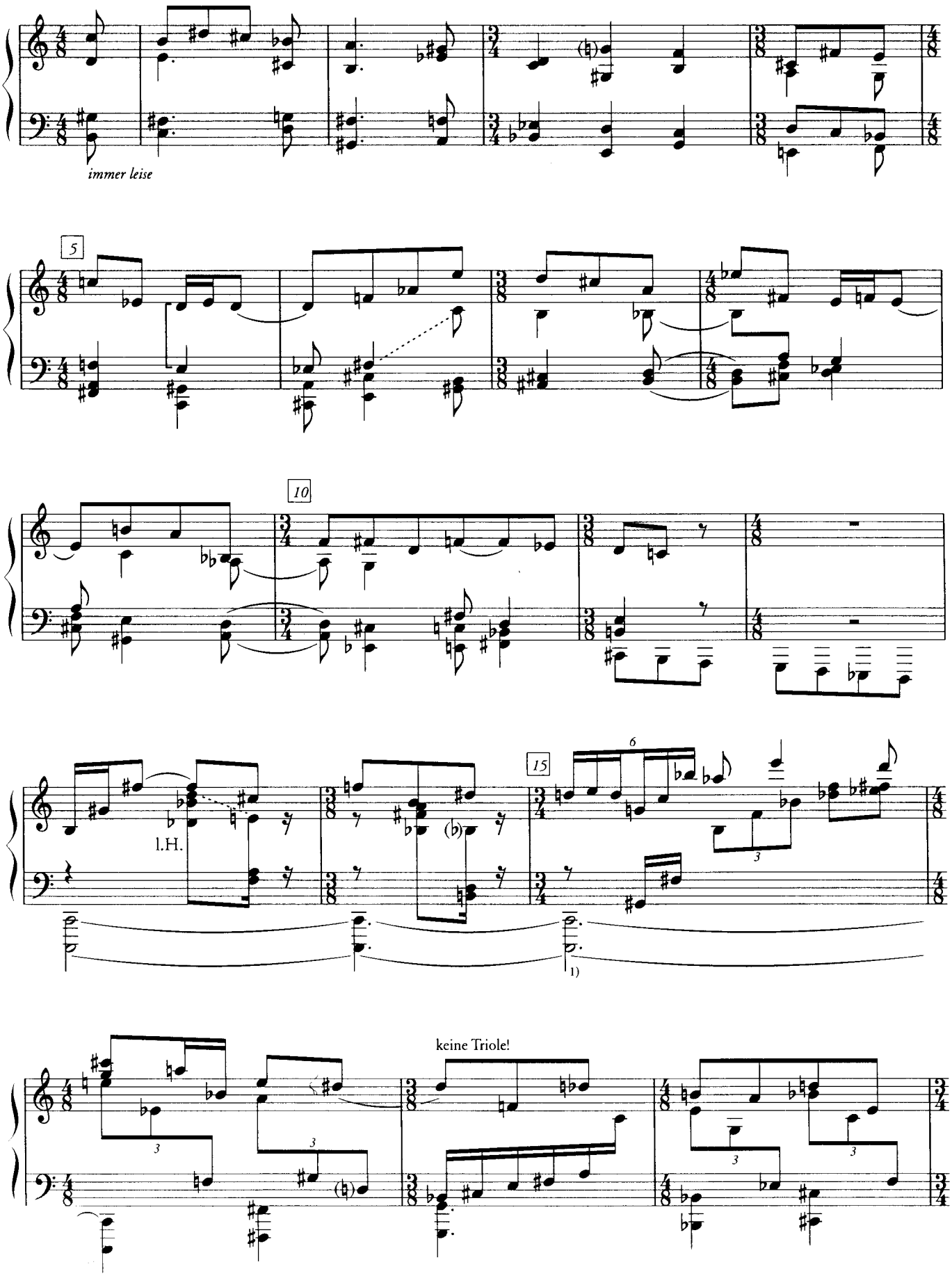
II.


Schnell
p sotto voce
(ohne Ped.)
5
f
sf
10
p subito
sf
sf
l.H.
l.H.
schwungvoll
15
ff
(mit Ped.)
sempre bon marcato
20
sehr rasch
f
(ohne Ped.)

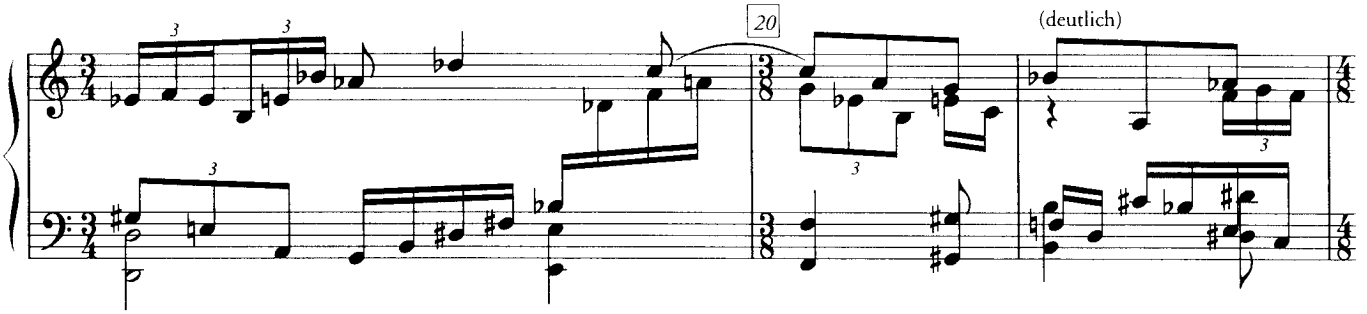

25
p subito
30
ff
35
so schnell wie möglich
40
p cresc.
sotto voce
poco a
poco
abstürzend
45
f
ff
fff
(ohne Ped.)
sff
sff
Ped.
4. III. 1924.

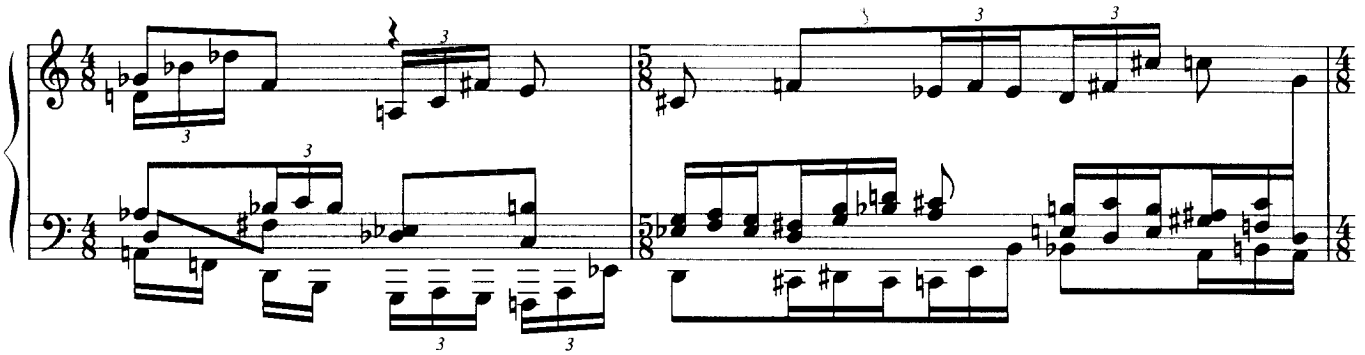
III.

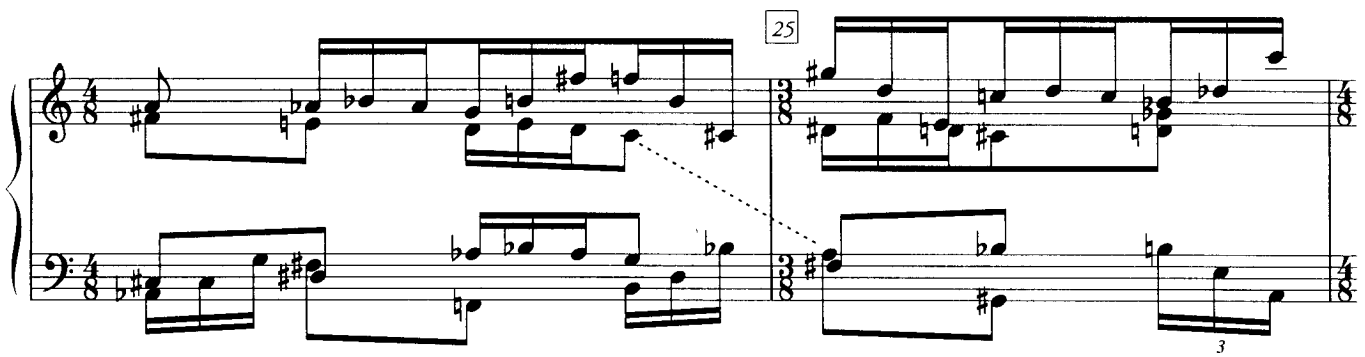
Mäßig langsam



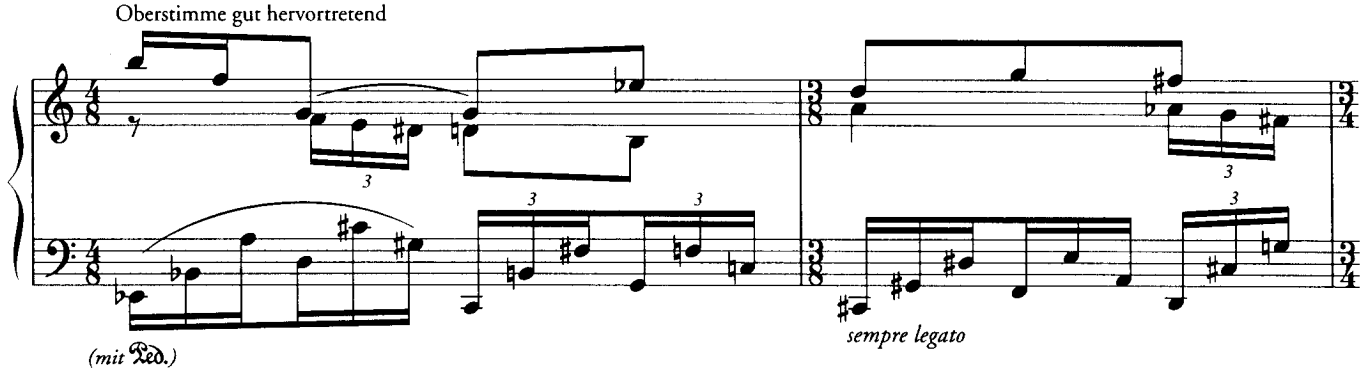
1) Falls kein Pedal vorhanden, nochmals anschlagen.

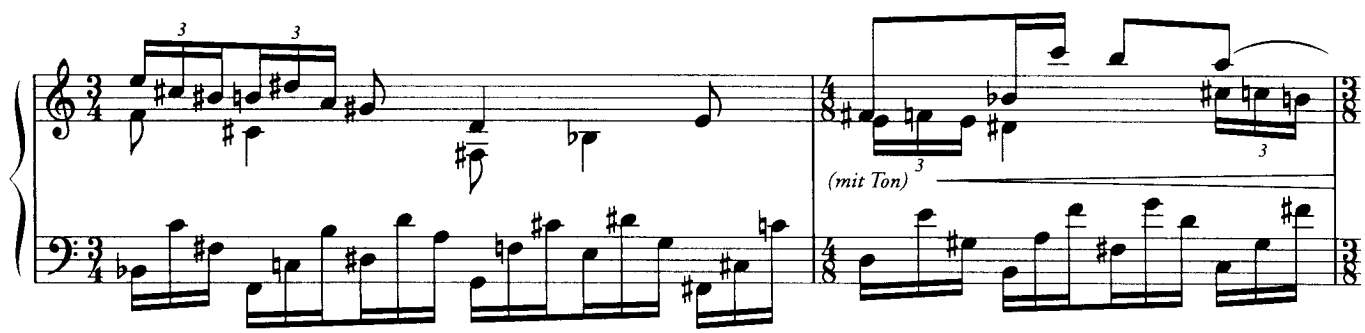


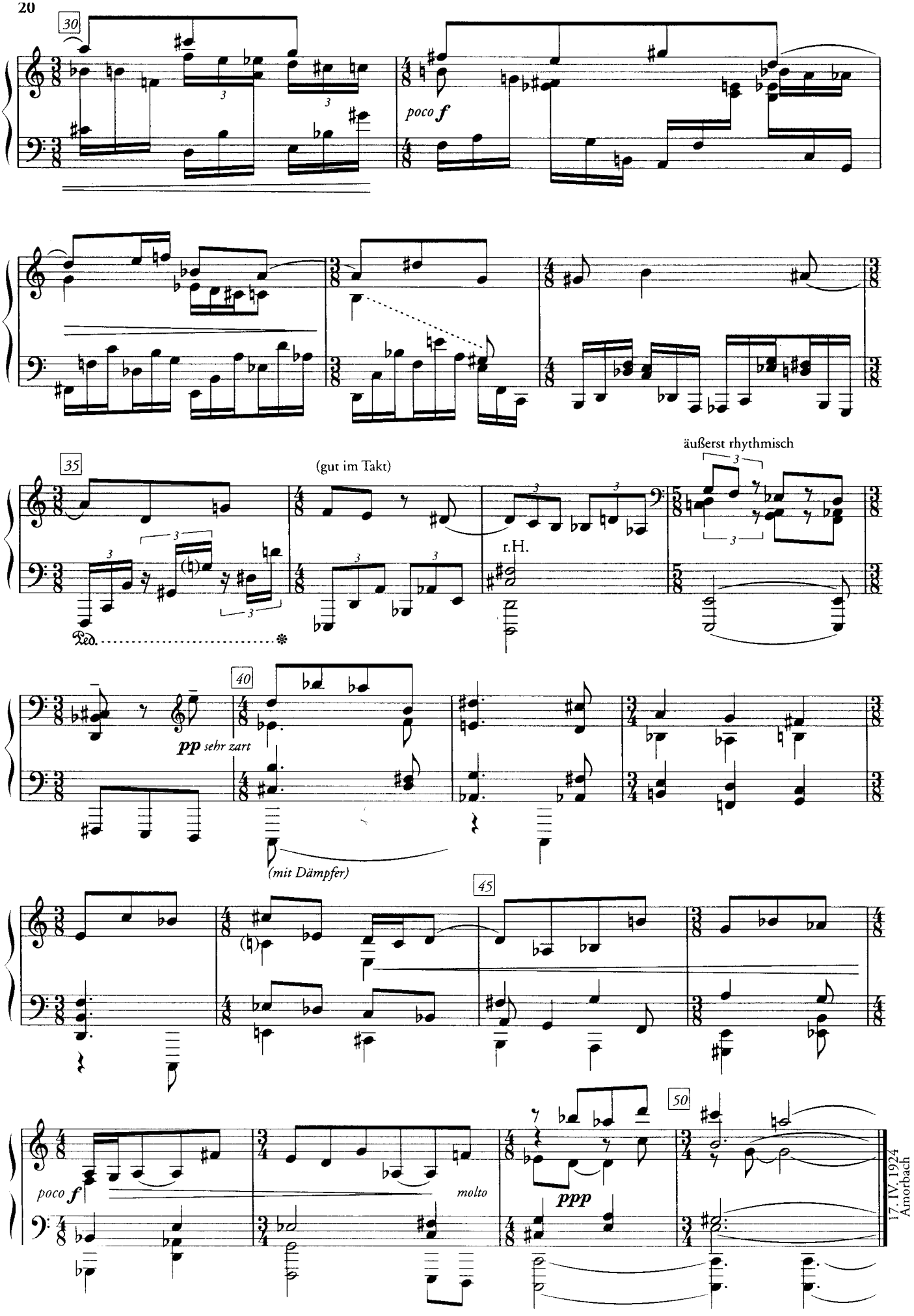




fließend
Oberstimme gut hervortretend

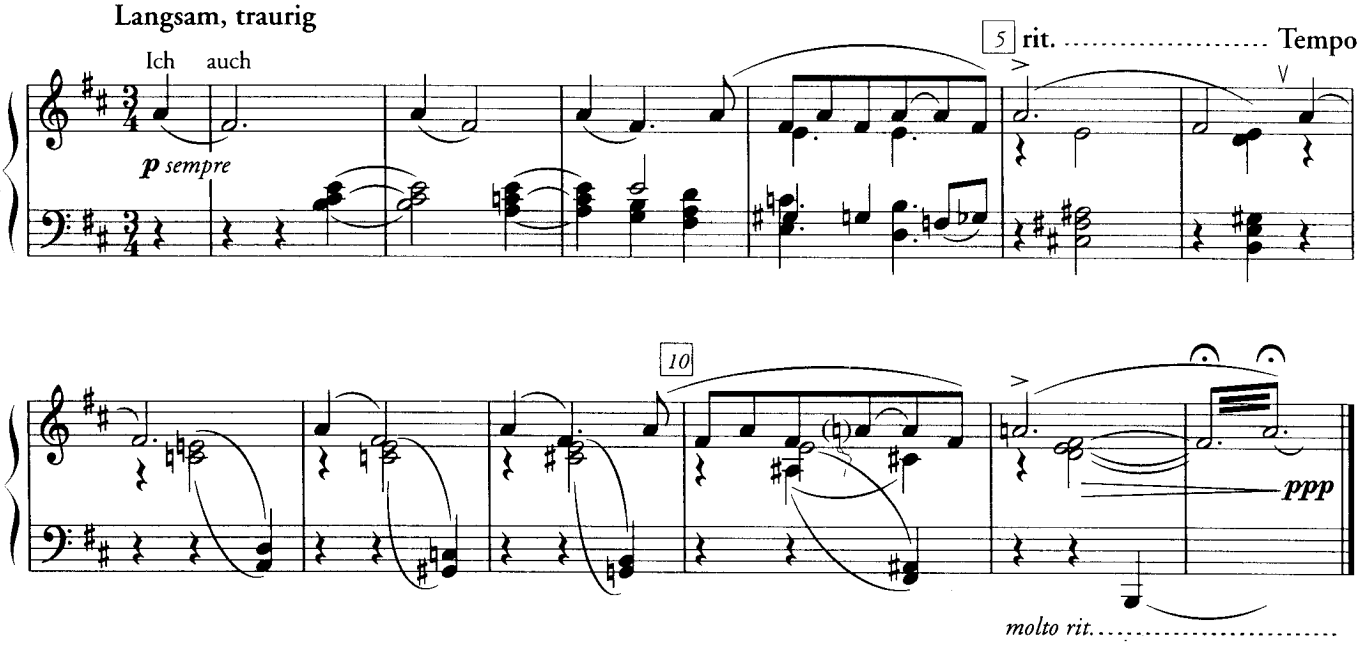





30
poco f
35
(gut im Takt)
äußerst rhythmisch
r.H.
Ped.
40
pp sehr zart
(mit Dämpfer)
45
50
poco f
molto
ppp
17. IV. 1924
Amorbach

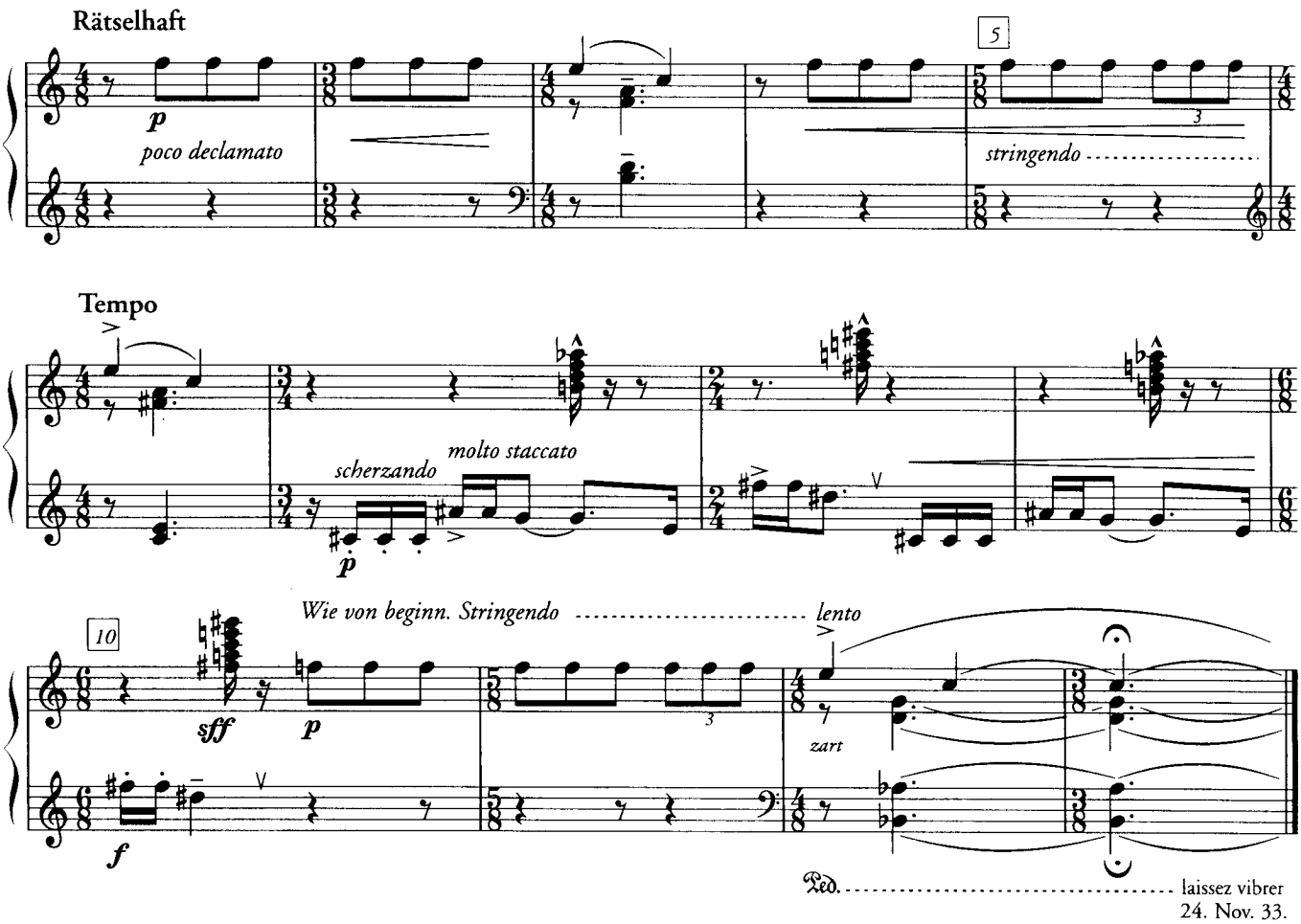
P.K.B. Eine kleine Kindersuite (1933)

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



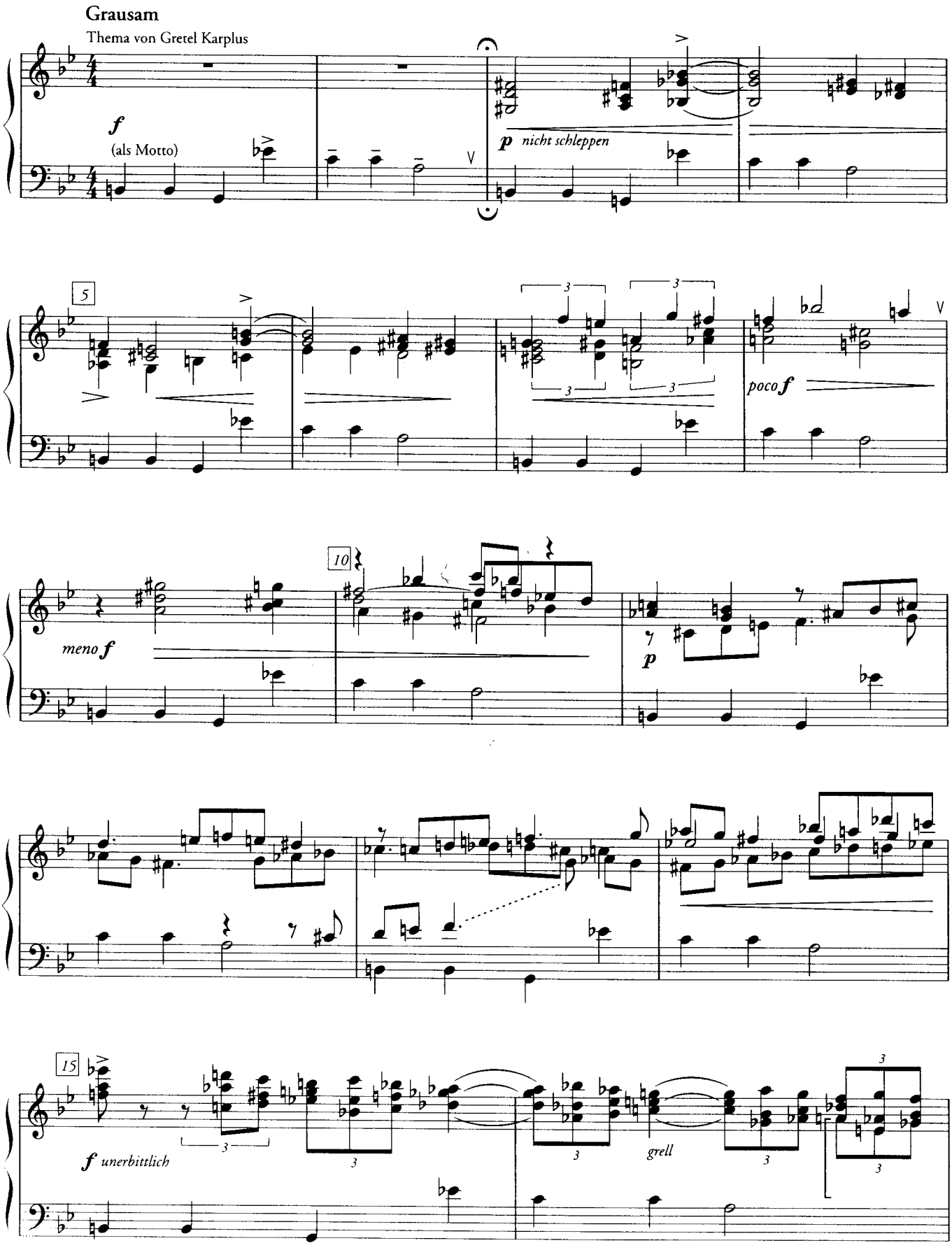
23. Nov. 33.

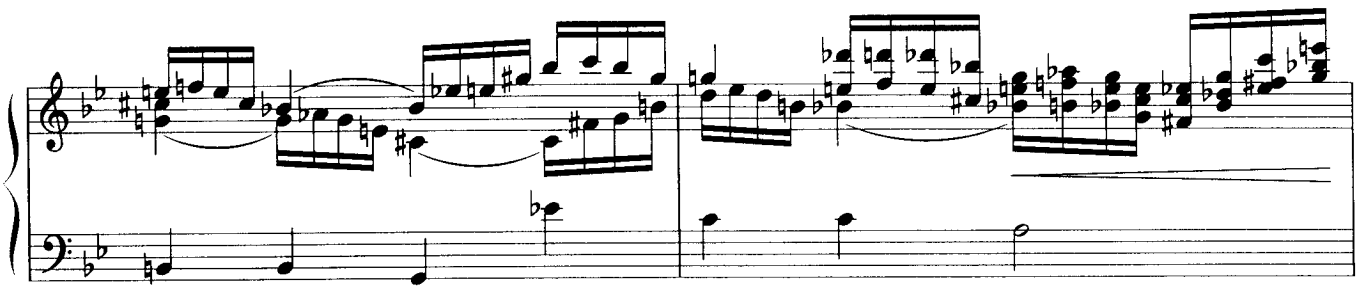
2. – Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottepferd mit Knopf im Ohr

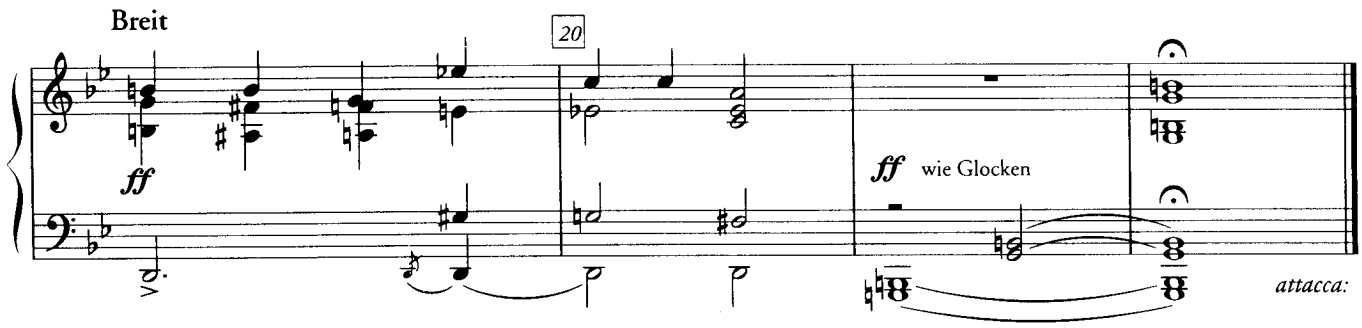


24. Nov. 33.

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

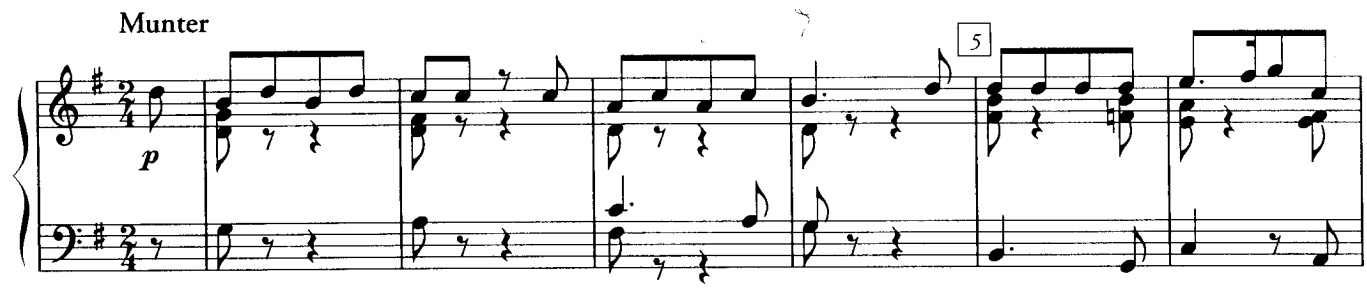




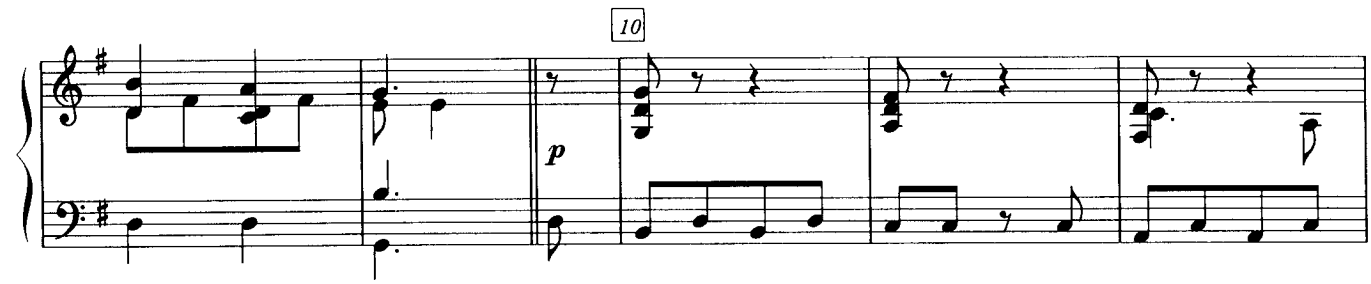


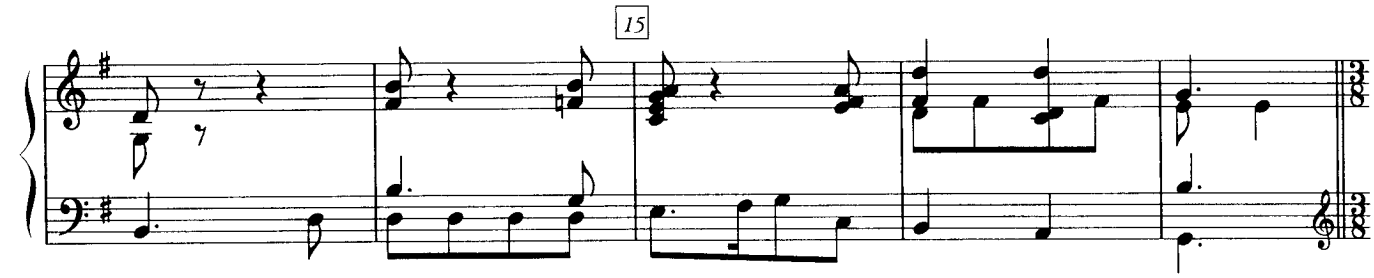
24. November 1933

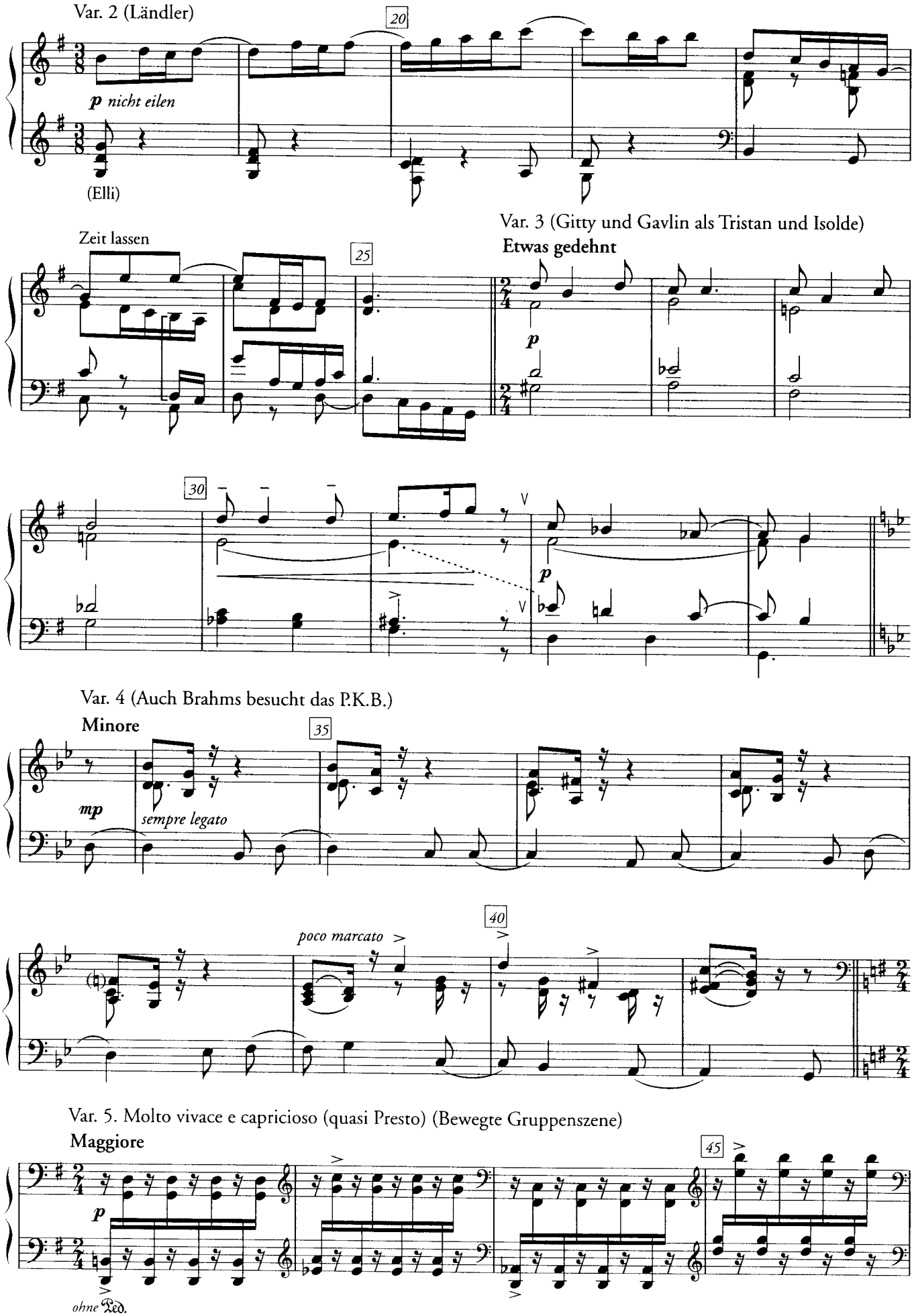
4. – Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)

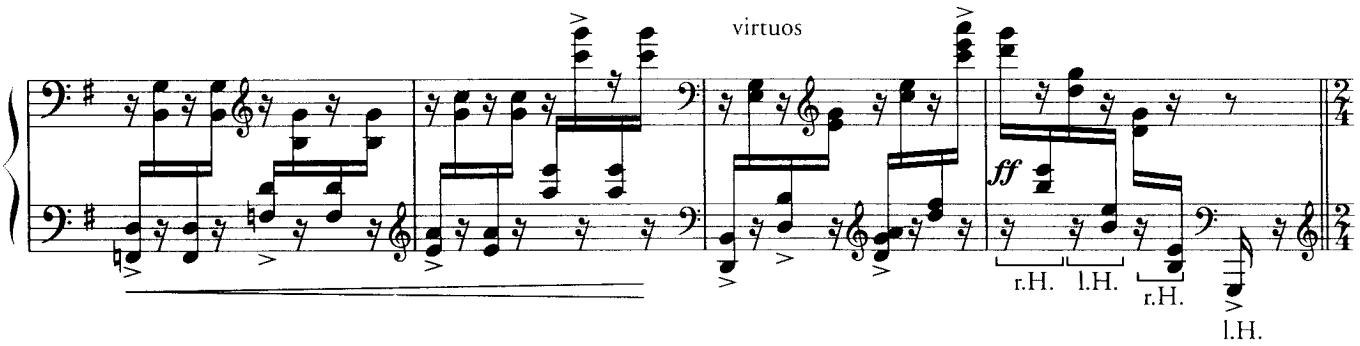


Var. 1 (...und auf dem Bauch)

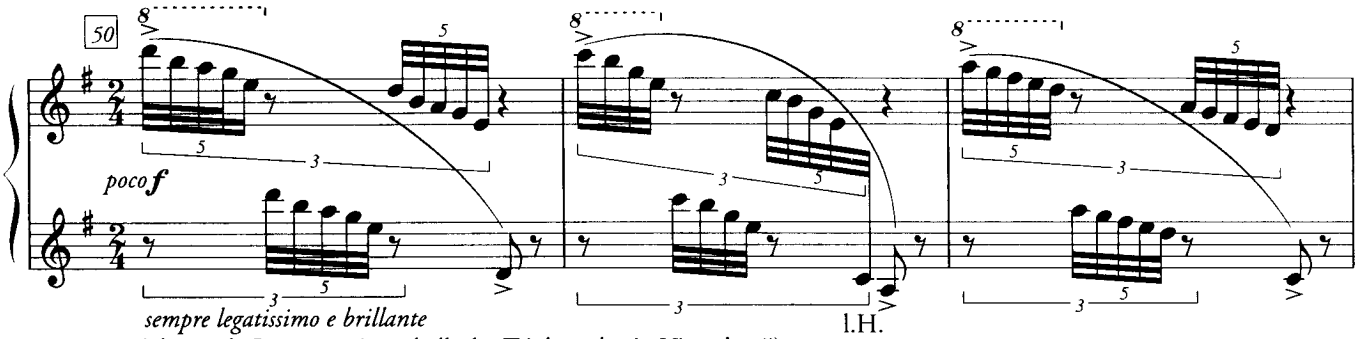




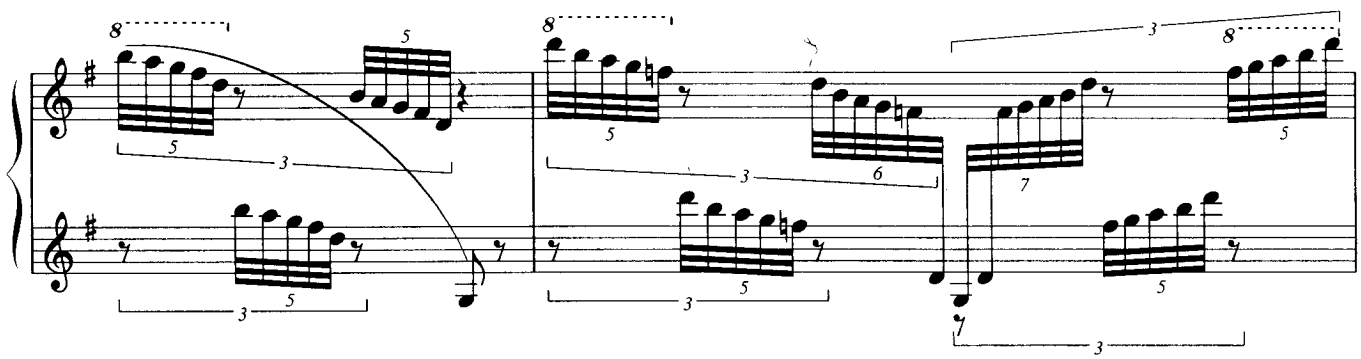

Var. 2 (Ländler)
20
p nicht eilen
(Elli)
Var. 3 (Gitty und Gavlin als Tristan und Isolde)
Zeit lassen
25
Etwas gedehnt
p
30
V
p
Var. 4 (Auch Brahms besucht das P.K.B.)
Minore
35
mp
sempre legato
poco marcato
40
Var. 5. Molto vivace e capricioso (quasi Presto) (Bewegte Gruppenszene)
Maggiore
45
p
ohne Ped.

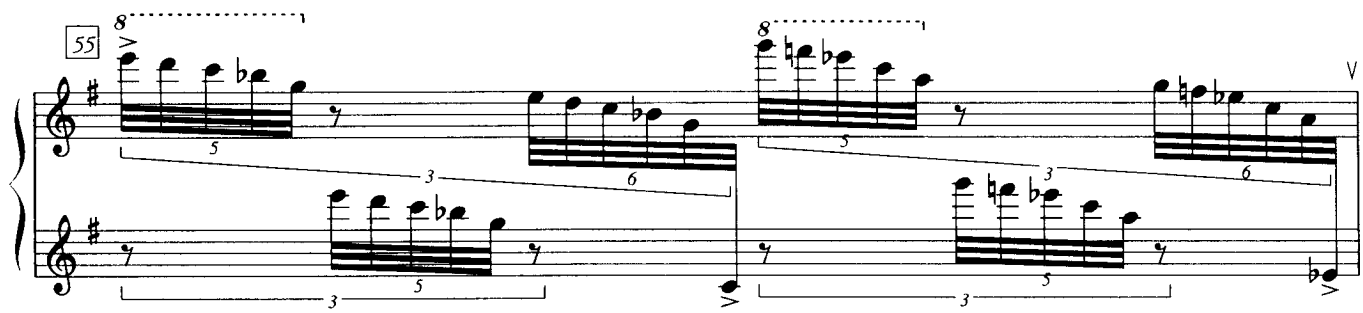


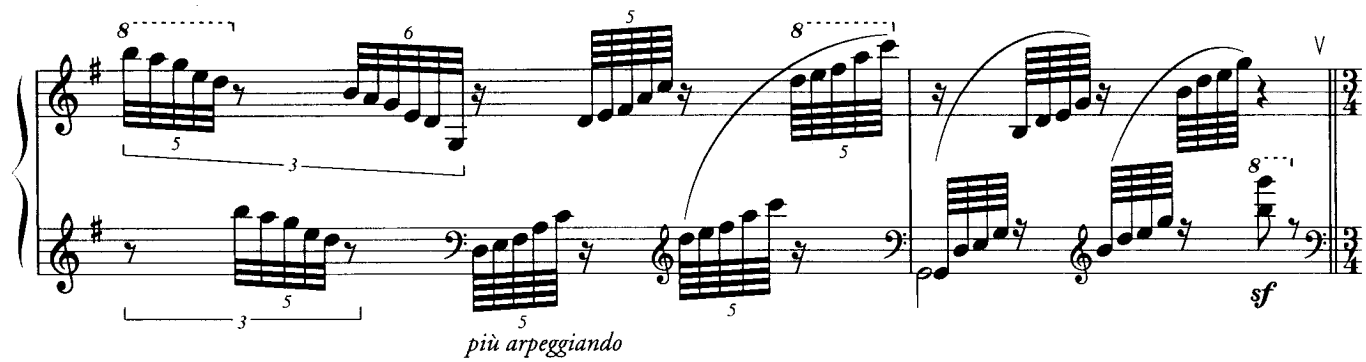
Var. 6. Kleines Feuerwerk zu Ehren Debussys
Immer äußerst rasch



(ohne jede Betonung innerhalb der Triolen, also in Viertolen !!)

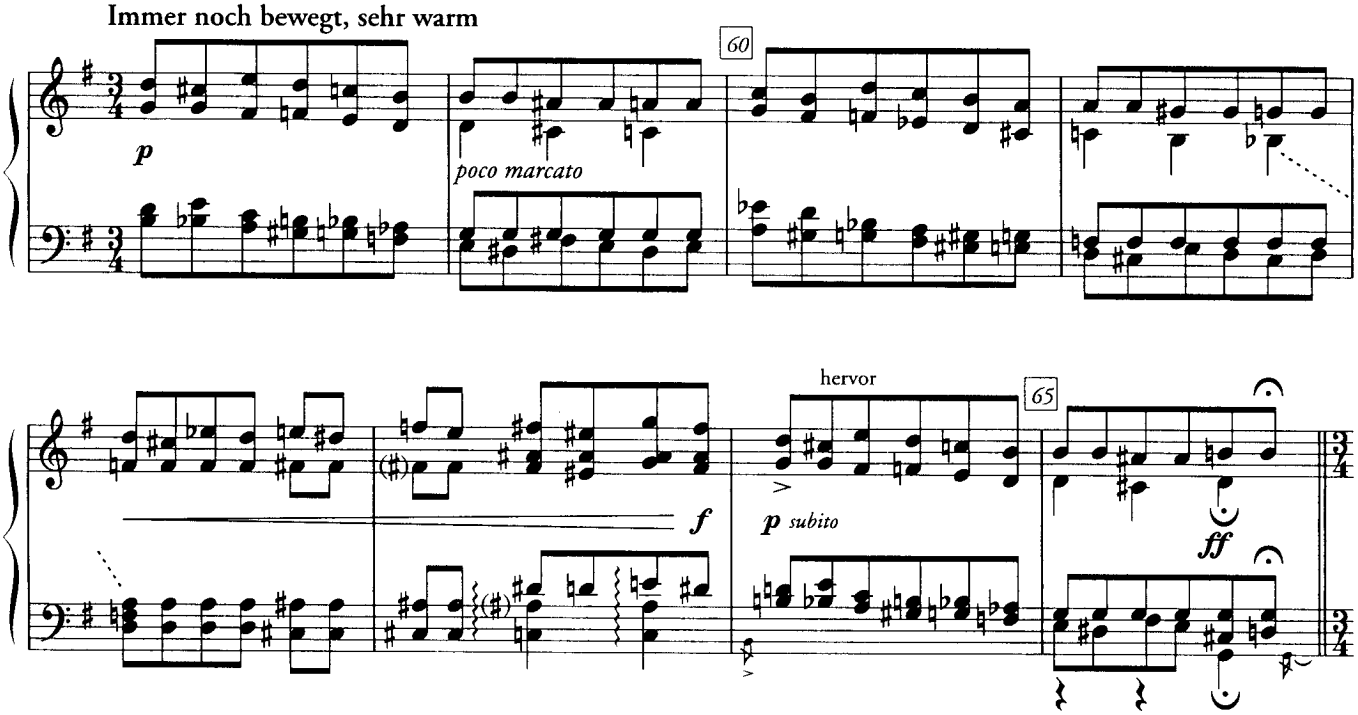






Var. 7. Herztöne

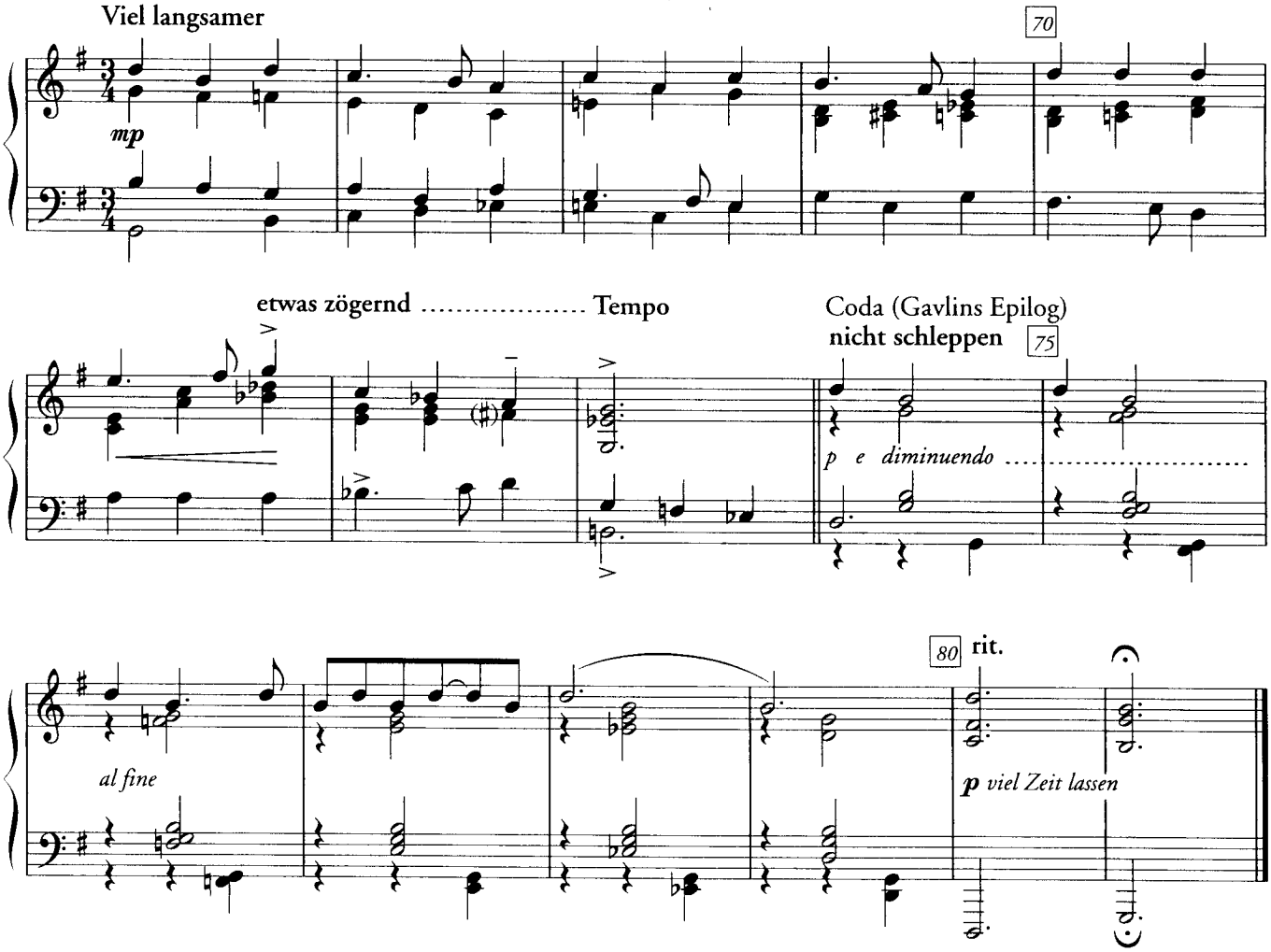
Immer noch bewegt, sehr warm



ergänzt 15. Dezember 33.

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

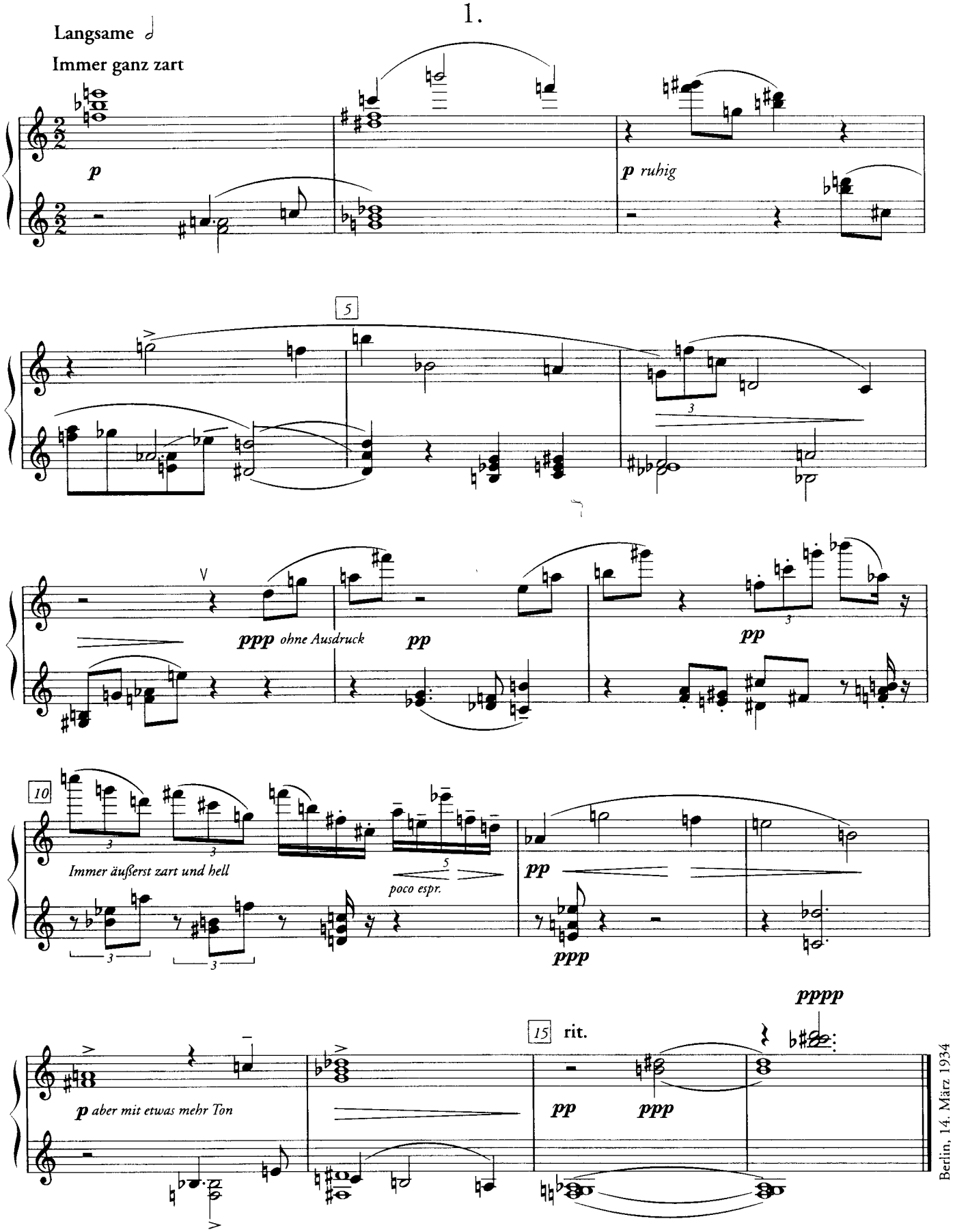
Viel langsamer



6. Dezember 1933

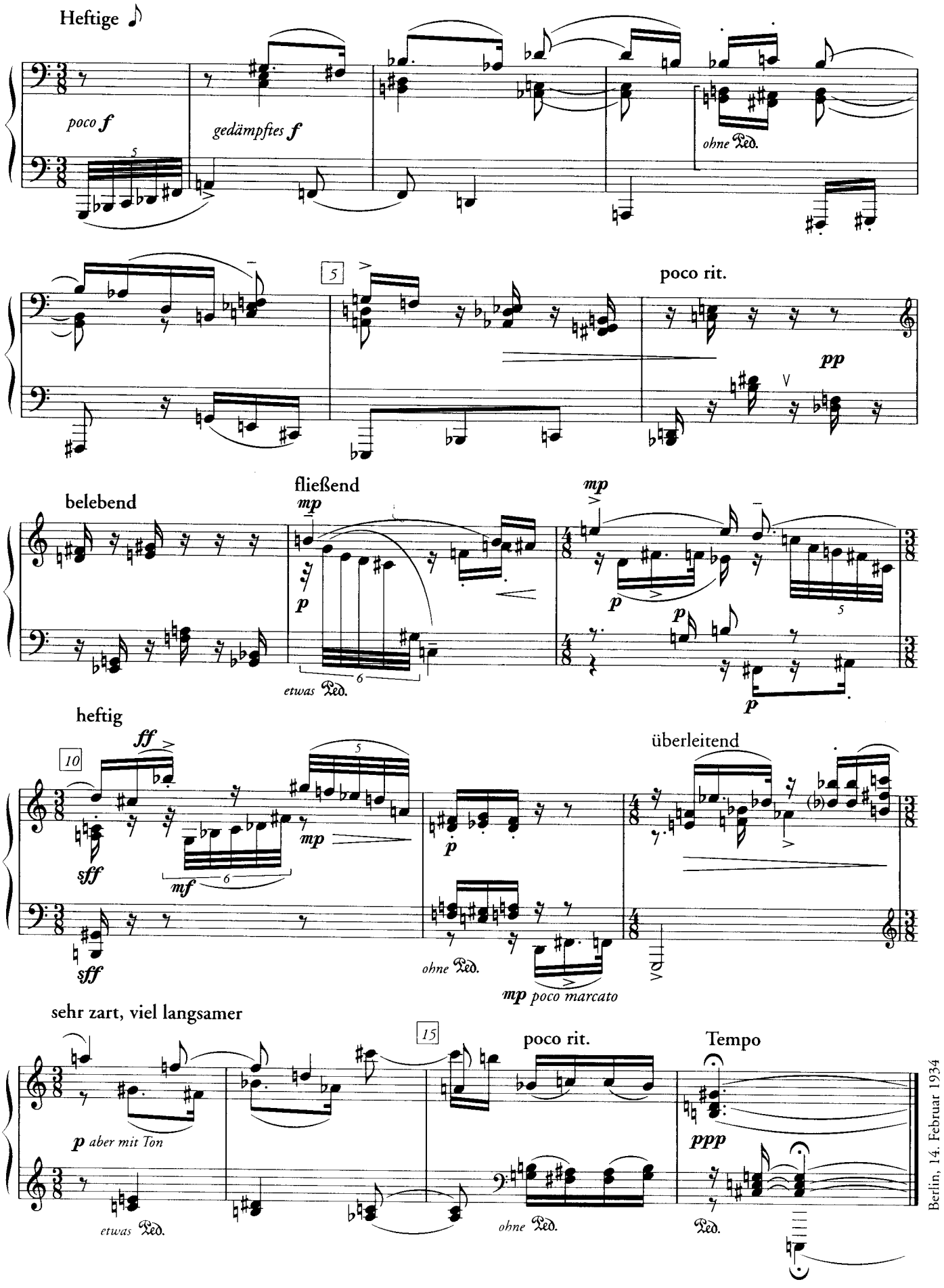
Drei kurze Klavierstücke (1934, 1945)

1.

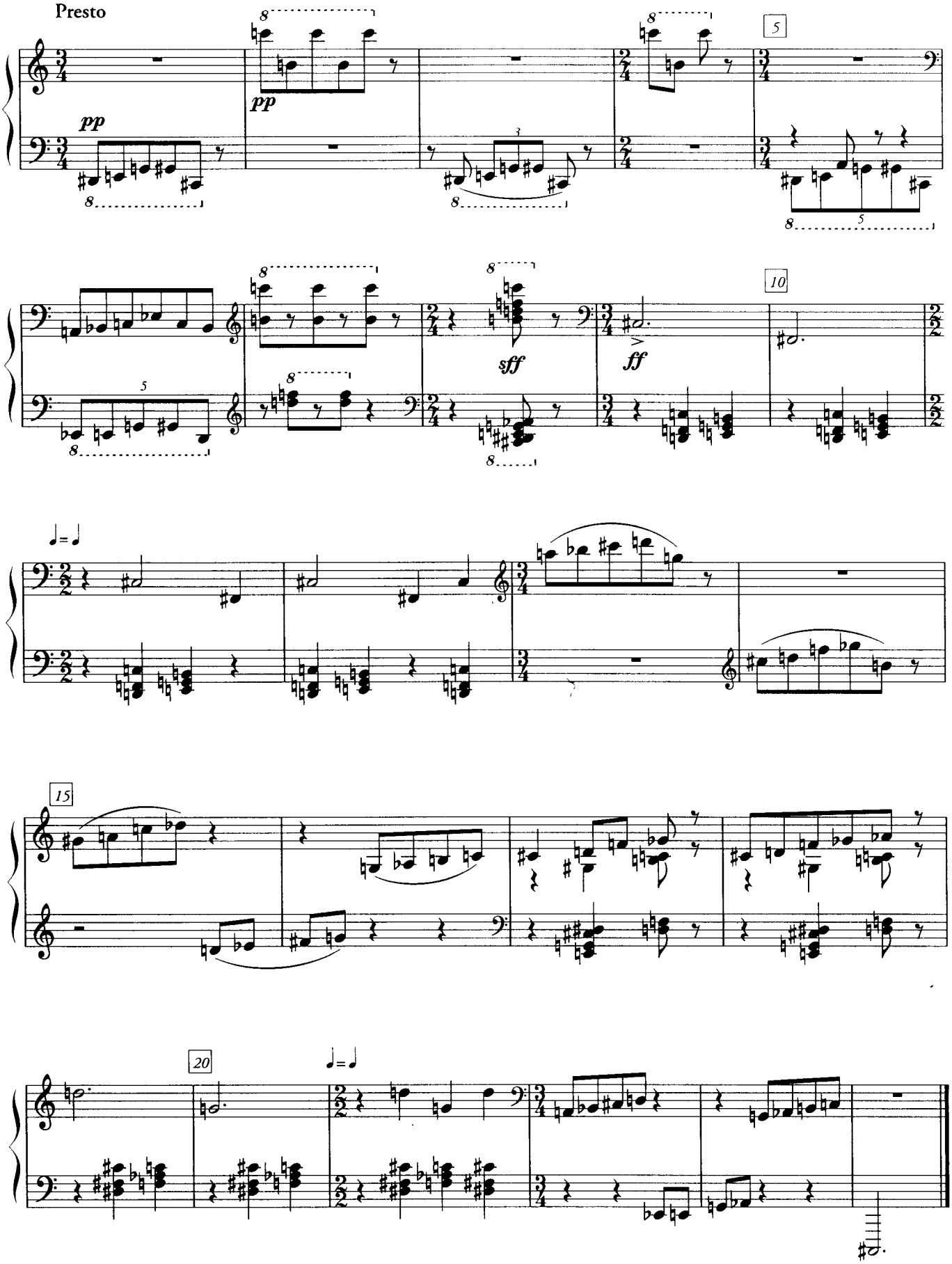


Berlin, 14. März 1934

2.

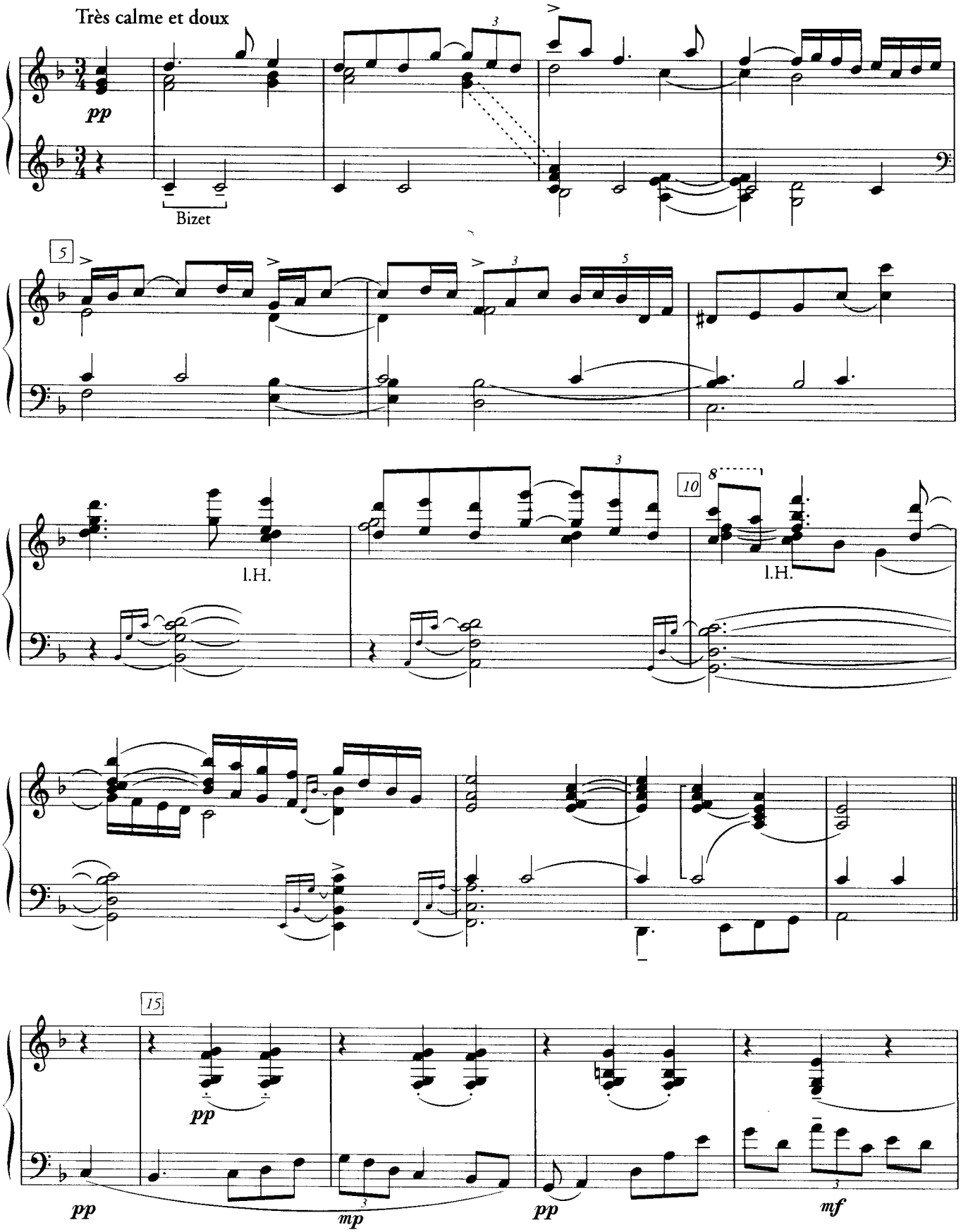

Heftige
poco f
gedämpftes f
ohne Ped.
poco rit.
pp
belebend
fließend
mp
etwas Ped.
heftig
ff
sff
mf
überleitend
ohne Ped.
mp poco marcato
sehr zart, viel langsamer
p aber mit Ton
etwas Ped.
poco rit.
Tempo
ppp
Ped.
Berlin, 14. Februar 1934

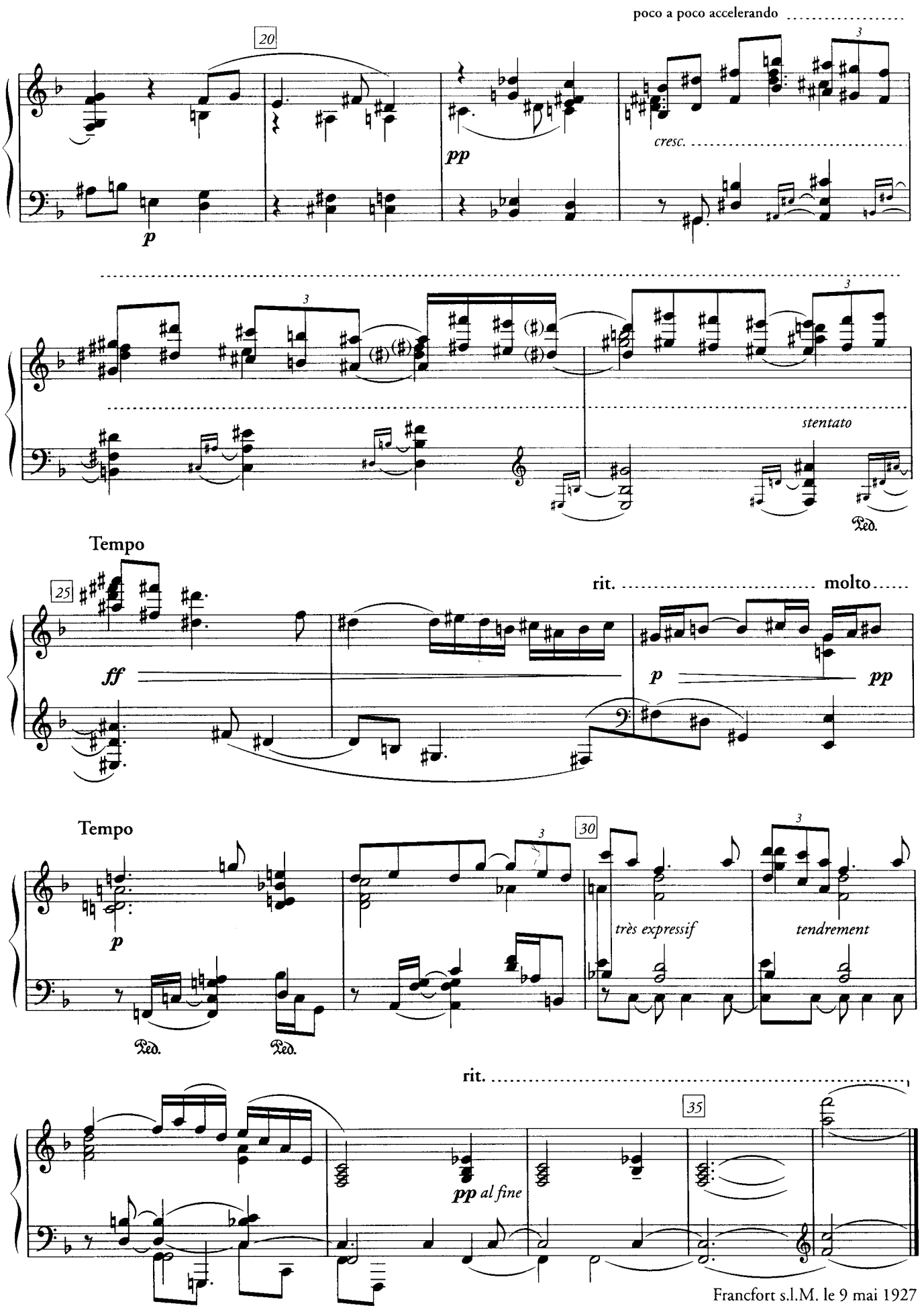
3.



Drei Klavierstücke (1927, 1945)

1. - Adagietto. Hommage à Bizet

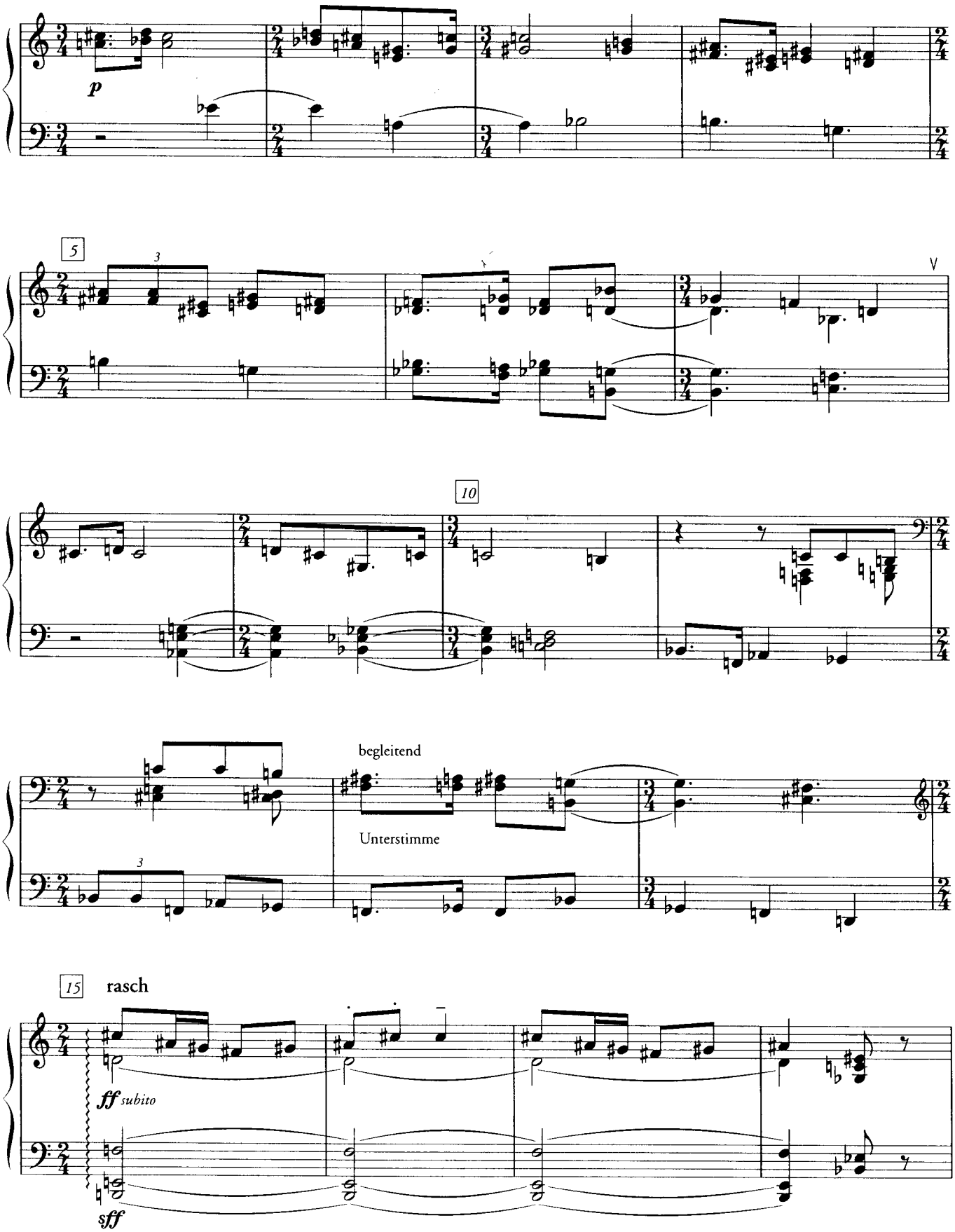


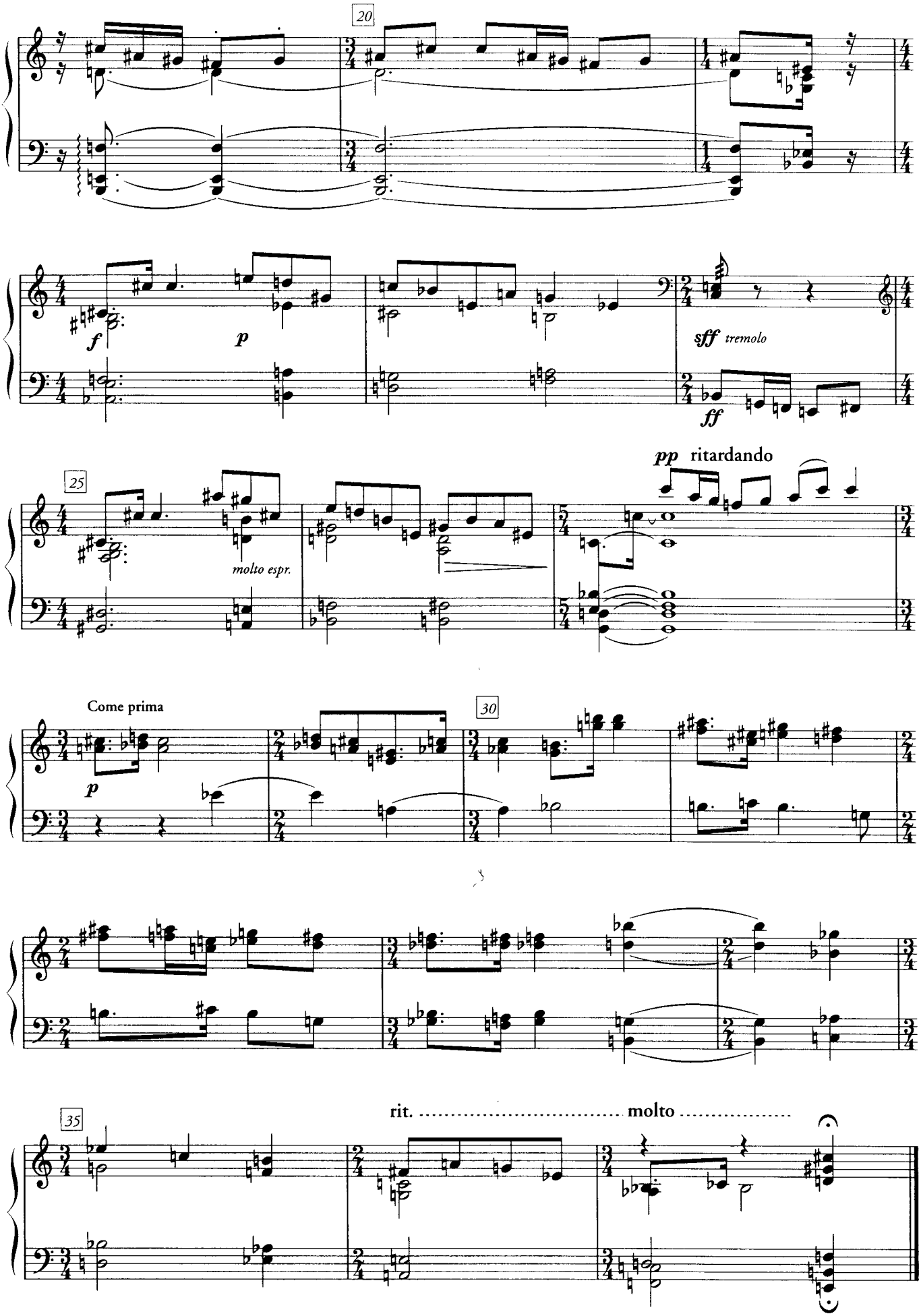


Francfort s.l.M. le 9 mai 1927

2. - Die böhmischen Terzen

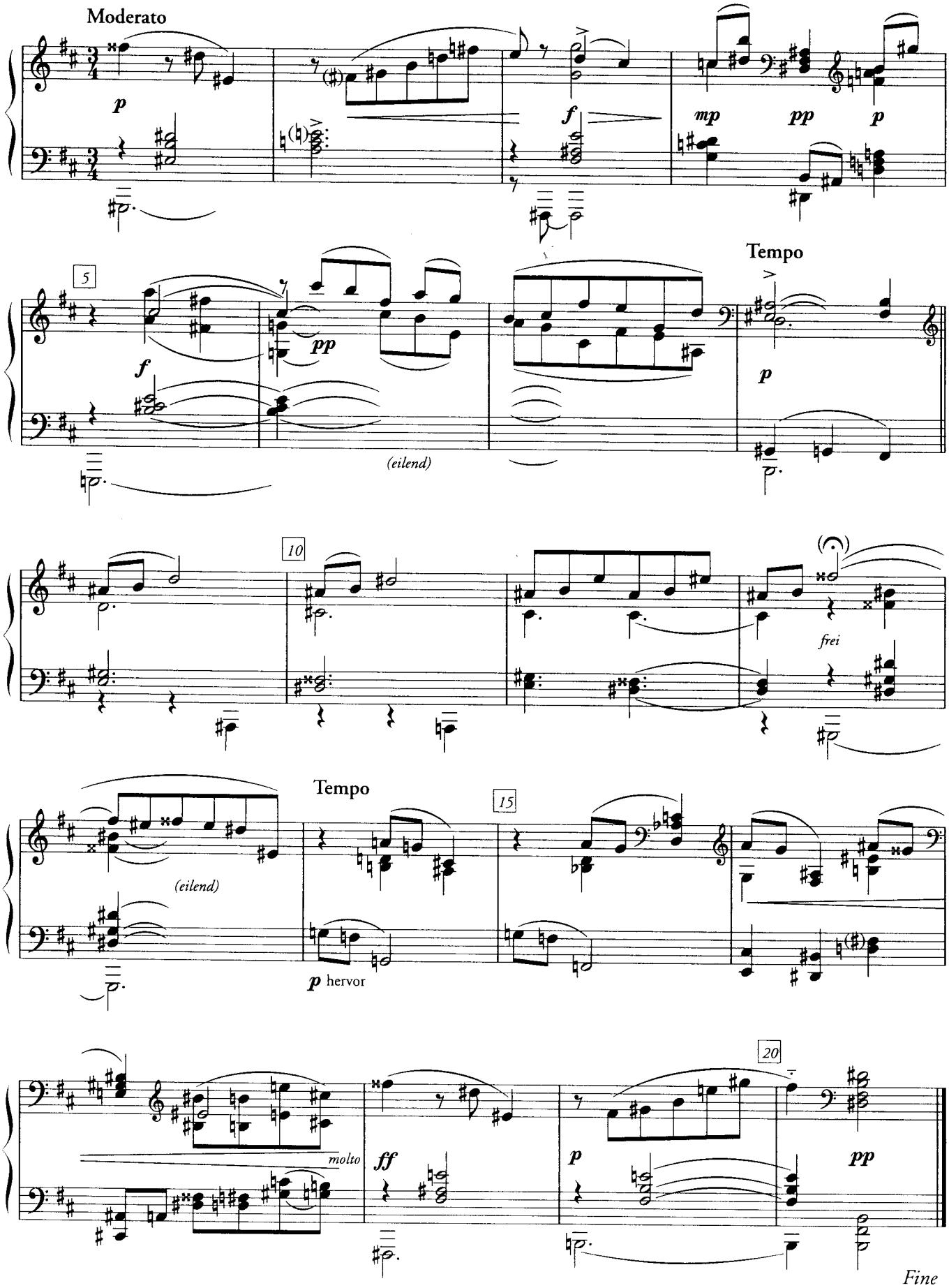
Molto moderato





Brentwood, 31. Okt. 1945

3. - Valsette


Moderato
p
f
mp
pp
p
5
f
pp
(eilend)
Tempo
p
10
frei
Tempo
15
(eilend)
p hervor
20
molto
ff
p
pp
Fine

Nachwort

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

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

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

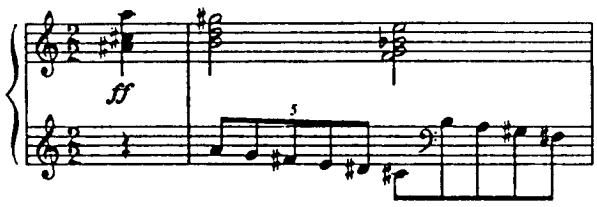
Alles andere als ein dilettierender Auch-Komponist, wie er unter den Philosophen immerhin von keinen Geringeren als Rousseau und Nietzsche vertreten wird, hat Adorno unter dem beschämend schwachen Echo, das seinen eigenen Kompositionen beschieden war, nicht wenig gelitten. Daß sein Lehrer Berg ihn 1926, nach der Uraufführung seiner *Zwei Stücke für Streichquartett*, op. 2, als vollgültigen Vertreter der Zweiten Wiener Schule dem Schulhaupt vorstellte, hat ihn nicht damit versöhnen können, so sehr es seinem Narzißmus geschmeichelt haben mag. Nur zu genau hatte er erkannt, daß die herrschende »Departementalisierung des Geistes ihre Dienste um so zuverlässiger tut, als stets derjenige, der die Arbeitsteilung kündigt«, nach dem eigenen Maß seiner Arbeit »Blößen sich gibt, die von den Momenten seiner Überlegenheit untrennbar sind«. Was objektiv auseinandergerissen ist: die Erkenntnis von Seiendem durch den Begriff einerseits, Philosophie als verbindliche Interpretation der Wirklichkeit, und andererseits deren Zerfällung zu Bildern oder Elementen von Bildern, aus denen ein Nicht-Seiendes, der ästhetische Schein sich bilden ließe, das kann auch im einzelnen Subjekt nicht erneut zusammengebracht werden. Die Trennung der geistigen von körperlicher Arbeit, aus der so etwas wie Geist allererst sich entwickelte, hat nicht nur die geistige Arbeit entstellt; eine jegliche der Ideologie, dem notwendig falschen Bewußtsein angenähert. Auch in den Individuen selber setzt die gesellschaftliche Arbeitsteilung derart sich fort, daß, nach Adornos Einsicht, Theorie und Kunst zwar im Wahrheitsgehalt konvergieren, dieser Wahrheitsgehalt jedoch nur um den Preis strikter Askese gegenüber den Mitteln und Techniken der jeweils anderen Sphäre zu haben ist. Nicht unwahrscheinlich ist, daß auch solche Einsicht dazu beigetragen hat, daß Adorno nach 1945 nicht mehr zum Komponieren zurückkehrte.

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

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

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

Heftig bewegt



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

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

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

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

Teilweise bewegen sie sich noch – oder schon wieder, wie man nun will – in der Sphäre der Tonalität, wenn auch einer ironisch gebrochenen, die sich selbst nicht ganz zu glauben vermag und deshalb mit jedem ihrer Takte auch zu persiflieren sich anschickt. Man muß die Freunde Adorno und Georg Solti erlebt haben, wie sie im Silser Waldhaus beim 5-Uhr-Tee die von einem Stehgeiger dargebotenen Schlager der zwanziger Jahre mitsangen, um von der *Hommage à Bizet* oder den *Böhmischen Terzen* nicht allzusehr frappiert zu werden. Ähnlich Adrian Leverkühn, dessen Musik ja großenteils von Adorno stammt, war auch dieser viel zu vernarrt in jede Art »organisierten Geräusches«, um nicht gelegentlich auch der unverhohlenen Banalität mit den Tasten seines geliebten Steinways Gehör zu erbitten. Da ist dann nur schwer auszumachen, wie weit man es mit Ironie zu tun hat und wo einfach den Tonio Krögerschen »Wonnen der Gewöhnlichkeit« nachgehorcht wird. – Eine der interessantesten Kompositionen ist die 1933 entstandene *P.K.B.-Suite.* Adorno verbrachte die Monate nach dem Beginn des Naziregimes, das ihm die venia legendi der Frankfurter Universität entzogen hatte, in Berlin und gab Gretel Karplus, seiner späteren Frau, ein wenig Klavierunterricht. Für Gretels Einweisung in die Anfangsgründe des Klavierspiels hat er die »Kleine Kindersuite« geschrieben, das P.K.B. des Titels dürfte eine Abkürzung aus der Privatsprache der Liebenden gewesen sein, es steht wohl für »Pferdekinder-Ballett«. Auch das soi-disant Programm der Suite entstammt diesem privaten, nicht zu entziffernden Idiom, ist aber zum Teil auch unterlegter Text, der sich singen ließe. Daß es dennoch um durchaus ernste Dinge geht, bezeugt ein »Kanon des Friedens«, mit dem die Suite schließt. Ob Ernst oder Camouflage in dem Stück überwiegen, wer wollte es entscheiden? Selbstverständlich handelt es sich bei der Suite, die ihrer inneren Komplexion nach in den Kontext jener Kompositionen gehört, die von Schönberg und seinen unmittelbaren Schülern für das Klavier geschrieben worden sind, nicht um Musik für Kinder, wie sie denn auch denkbar ungeeignet ist, in die Kunst des Klavierspiels einzuführen. Man möchte eher an das denken, was Adorno sonst gern als »Kinderbild« von Musik bezeichnete und womit er jene Vorstellungen meinte, die man in der Kindheit mit Musik verbunden hat und die »der Wahrheit näher« zu sein pflegen als alle Theorie und Praxis des Künstlers als Erwachsenem.

So laboriert der Komponist Adorno in seinen Klavierstücken gleichsam nebenbei auch an den Problemen und Aufgaben, die der Theoretiker Adorno als zentrale der Neuen Musik bestimmt hat. Exemplarisch dafür ist etwa die auffällige Kürze aller dieser Stücke, deren manche weniger als eine Minute dauern, während noch das ausgedehnteste kaum länger als fünf Minuten währt. Es ist Schönbergs prinzipielle Kritik an Schein und Spiel, deren theoretischer Bekräftigung die *Philosophie der Neuen Musik* gewidmet ist und der ebenso Adornos Klavierkompositionen zu genügen suchen. Ihr eigentümlich Geschrumpftes möchte, in der Nachfolge von Schönbergs und Weberns Reduktionen, Dichte und Konsistenz der Form zurückgewinnen, die in der zeitlichen Ausdehnung der traditionellen Werke, unter deren Ornamentalem und am Ende Gleichgültigem längst zergangen war. Was diese Kürze bedeutet, ist am ehesten in Hölderlins gleichnamiger Ode beim Namen genannt: »›Warum bist du so kurz? [...] / fandst du als Jüngling doch / In den Tagen der Hoffnung / Wenn du sangest, das Ende nie?‹ / Wie mein Glück ist mein Lied [...] / und die Erd ist kalt, / Und der Vogel der Nacht schwirrt / Unbequem vor das Auge dir.« Unbequem – Adorno formulierte bei Gelegenheit Weberns: schockierend – konfrontiert das unerbittliche Abbrechen solcher Kompositionen den Hörer mit dem Schweigen. Adorno hat die Verse Hölderlins zitiert, als er das Moment der Kürze, wie es im Expressionismus der Zweiten Wiener Schule sich findet, geschichtsphilosophisch dahingehend deutete, daß solche »zum Augenblick geschrumpfte Musik wahr sei als Ausschlag negativer Erfahrung. Sie gilt dem realen Leiden.« Negative Erfahrung, sie kulminierte für den Philosophen der *Negativen Dialektik* in dem, was mit dem Namen Auschwitz verbunden ist, der Adorno zu dem Satz bewog, danach ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch. Alle Kompositionen Adornos sind zwischen 1920 und 1945 entstanden. Kurz vor seinem Tod 1969 sprach er häufiger davon, erneut komponieren zu wollen, wenn er von seinen Pflichten als Universitätslehrer und Institutsdirektor entbunden wäre; dazu ist es nicht mehr gekommen, ob die Absicht nun ernst gemeint war oder nicht. Metzger hat jenen Befund überliefert, den Adorno gesprächsweise vorgetragen habe: »man könne sich heute eines gewissen Lächelns nicht mehr erwehren, wenn ein Ton erklinge«. Nicht der schlechteste seiner Leser und Hörer ist es gewesen, der Adornos Verstummen als Komponist nach 1945 mit jenem Diktum über die Unmöglichkeit von Lyrik heute erklären wollte, auch wenn die Erklärung als pragmatische verfehlt sein dürfte.

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

Rolf Tiedemann