

Beethovens Kritik Hegels

»Beethoven. Wenn man die mittlere Phase als die Metaphysik der Tragödie ansprechen kann – die Totalität der Negationen als Position, die Bekräftigung dessen was ist in der Wiederkunft als Sinn – so ist die Spätphase Kritik von Tragik als *Schein*. Dies Moment aber ist in der mittleren Phase teleologisch bereits angelegt insofern jener Sinn nicht gegenwärtig [ist] sondern durch den Nachdruck der Musik *beschworen* wird; und eben dies ist die mythische Schicht Beethovens. Zentralstück der Konstruktion.«¹

In einem mit der Überschrift »Kritik des heroischen Klassizismus« versehenen Fragment vom 30. Juni 1949 konfrontiert Adorno seine Überlegungen zu Beethoven mit einem längeren Zitat aus *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* von Karl Marx:²

»Diese Stelle [Adorno bezieht sich hier auf das von ihm exzerpierte Marx-Zitat, n.u.] ist von größter Tragweite nicht zur Kritik des heroischen Gestus sondern der Kategorie der Totalität selber, bei Beethoven wie bei Hegel, als einer Verklärung des bloßen Daseins. Und wie von hier aus der Hegelsche Übergang zum Ganzen auf allen Stufen fragwürdig erscheint, so auch der Vorrang des ›objektiven‹ Beethoven über den ›privateren‹ Schubert. Soviel wahrer jener ist, soviel unwahrer ist er zugleich. Das Ganze als Wahrheit ist immer auch die Lüge.«³

1 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/253, Hervorhebungen original, Einfügung durch den Herausgeber.

2 | Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, S. 11, zit. bei Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/122.

3 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/122. Die Konstellation des Zitates findet auch Eingang in den Rundfunkvortrag zum Spätstil Beethovens aus dem Jahre 1966. Eben dort erhält dieses Zitat folgende Einbettung: »Nun wäre zu fragen: wieso kommt es dazu? Diese ästhetische Harmonie, diese Ganzheit, in der zwischen allen beteiligten Momenten Einheit herrscht und die Beethoven in vor ihm nicht dagewesener

Wenngleich es einer weitergehenden philosophischen Auseinandersetzung bedürfte, adäquat über die zentralen Verflechtungen zu handeln, die sich in Hinsicht auf die hier explizit wie implizit angesprochene Konstellation zwischen Adorno – Marx – Napoleon, Adorno – Beethoven – Napoleon, Adorno – Marx – Hegel und Adorno – Hegel – Beethoven ergeben, so könnte ein kleiner Hinweis Adornos in Hinblick auf das bereits an der *Eroica* Exemplifizierte in unserem musikologischen Zusammenhang vielleicht als weiterbringend erachtet werden:

»Denn das Individuelle bei Beethoven ist in der Tat ›nichtig‹; und während der ›klassische‹ Stil es in der Totalität aufhebt und ihm den *Schein* des Bedeutenden verleiht (NB Schein als entscheidende Kategorie des mittleren Beethoven), tritt jetzt die Nichtigkeit des Individuellen als solche hervor und macht es zum ›zufälligen‹ Träger des Allgemeinen.«⁴

Dieses Fragment folgt in chronologischer Hinsicht der Niederschrift auf ein Fragment, das über das »Moment der Negativität der Vollkommenheit der mittleren Werke«⁵, sowie ein weiteres Fragment, das über die Formbehandlung in den beiden paradigmatischen Werken des extensiven Zeittyps, dem *Erzherzogtrio* op. 97 und der Violinsonate op. 96,⁶ handelt. Dieser Hinweis ist allerdings nicht nur in philologisch-chronologischer Hinsicht von Relevanz, sondern zeitigt weitreichende (musik)philosophische Konsequenzen, kommen wir doch hier in Bereiche der Adornschen Kritik an Beethoven, die die Bewegung innerhalb des Gesamtwerks Beethovens selbst nicht nur als (musik)immanente (Selbst-)Kritik deutet, sondern diese zum einen in eine philosophische Kritik an Beethoven transformiert und in einem weiteren Schritt zum anderen auf das Gebiet der Philosophie überträgt.

Die Erörterung des symphonischen Stils des mittleren Beethoven, in welchem die »Formimmanenz, die Totalität allem anderen« vorgehe,⁷ führt somit an einen Punkt, an welchem das als »Philosophie der Musik« projektierte Beet-

Weise herbeigeführt hat, wird von ihm beargwöhnt als Schein. Es zeigt sich das an einem Moment des Fiktiven und Veranstalteten in allem Klassizismus, einem Dekorativen; und wenn nicht Beethoven selber reflektierend, so ist jedenfalls das künstlerische Ingenium in ihm dessen gewahr geworden. Man kann also, das Wort recht verstanden, nämlich im Sinn einer immanenten Logik der Komposition, die Spätwerke Beethovens als Kritik seiner klassizistischen Werke auffassen. Ich möchte dazu ein Zitat von Marx aus dem ›Achtzehnten Brumaire‹ vorlesen, das, wie mir scheint, ein außerordentlich scharfes Licht über den Sachverhalt wirft, um den es hier geht [folgt Marx-Zitat, n.u.]« (Adorno, »Über den Spätstil Beethovens«, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/268f.).

4 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/232, Hervorhebung original.

5 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/148.

6 | Vgl. das Fragment 167 in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/108f.

7 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/152.

hoven-Buch und die *Negative Dialektik* dergestalt direkt ineinander greifen, dass die Vorherrschaft des Ganzen, die »Vormacht des Allgemeinen«⁸, der »logische Primat des Allgemeinen«⁹, »von welchem das Besondere wie von einem Folterinstrument zusammengepreßt wird«¹⁰, das Zentrum der Hegelkritik nicht nur innerhalb des »Exkurses zu Hegel«, sondern in der gesamten *Negativen Dialektik* darstellt. Utopisches Ziel dieser Kritik des Versöhnungsphilosophen Adorno¹¹ ist – kürzest gefasst – eine dialektische Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem.¹² Zu ebendieser jedoch »hülfe die Reflexion der Differenz, nicht deren Extirpation«¹³.

Genau hier ist meines Erachtens die Einsatzstelle der Musik Beethovens in der musikästhetischen respektive philosophischen Theorie Adornos zu verorten, an derselben Stelle brüchig werdend, an welcher Hegel ins Ideologische sich wende.¹⁴ Das integrale Werk der »heroischen« Phase im Werk Beethovens stellte den Schein einer Versöhnung des Allgemeinen und des Besonderen dar, unternahm dies allerdings im Namen des Ganzen, mithin also in Hinblick auf eine »Vormacht der Totale«,¹⁵ eine Herrschaft der Totalität. Die Opposition gegen die Totalität, die jene der »Nichtidentität mit sich selbst überführt«¹⁶, blitzt nun bereits im symphonischen Beethoven an eben den markierten Stellen transzendenter Formtranszendenz auf, an denen bereits die mit Herrschaft verschlungene »integrale Form«¹⁷ brüchig wird: Der Schein des Gelingens der Totalität wird bereits in den extensiven Stellen in Werken des intensiven Typs ob seiner Scheinhaftigkeit enttarnt; der extensive Typus, der eine »Suspension des Fortgangs und der Einheit erzielt«¹⁸, entlarvt die Idee der Totalität als einer versöhnten Einheit von Allgemeinem und Besonderem in einem Ganzen eo ipso als Ideologie¹⁹ und hebt sodann die Stimme des Einzelnen, die »Nichtigkeit des

8 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/319.

9 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/322.

10 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/339.

11 | Zum Begriff der Versöhnung und dessen Verbindung zum Wahrheitsgehalt der Kunst vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/200ff. Die Passage schließt bekanntlich mit dem rätselhaften Satz: »Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/205.) Vgl. dazu Wellmer, »Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß«.

12 | So heißt es in der Einleitung zur *Negativen Dialektik*: »Dialektik entfaltet die vom Allgemeinen diktierte Differenz des Besonderem vom Allgemeinen« und nur wenig später: »Der Versöhnung dient Dialektik« (Adorno, *Negative Dialektik*, VI/18).

13 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/341.

14 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/232.

15 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/41.

16 | Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, VI/150.

17 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/279.

18 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139.

19 | Vgl. Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/220ff. Dieser Aufsatz endet

Individuellen«²⁰, stellenweise hervor; im Spätstil schließlich komme es zu einer veritablen »Emanzipation des Einzelnen«²¹, die dynamische Totalität dissoziiert ins Fragmentarische.²² Beethoven gibt somit eine Antwort auf die »Frage aller Musik«: »[W]ie kann ein Ganzes sein, ohne daß dem Einzelnen Gewalt angetan wird.«²³ Da die Musik Beethovens stellenweise eine Kritik des Allgemeinen im Namen des Besonderen gleichsam *in musicis* durchführt, »ist sie die Hegelsche

mit einer veritablen Utopie des Nicht-Identischen, hierbei der Hoffnung Ausdruck verleihend, die neue Musik könne diese Utopie wahr werden lassen: »Indem die neue Musik, in der Verneinung von Besonderem und Allgemeinem, hindrängt auf die absolute Identität, will sie zur Stimme dessen werden, was nicht in jener verschwindet, des Nicht-Identischen.« (Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/228.) Freilich ist dieser utopisch-versöhnlich-emphatische Schluss nur mit äußerst zarten Fäden an die restlichen Ausführungen des Textes geknüpft, die sich überaus kritisch mit den Tendenzen neuer und neuester Musik auseinandersetzen, sodass mitnichten davon ausgegangen werden kann, Adorno sähe in den besprochenen Tendenzen bereits die Möglichkeit einer Einlösung seines utopischen Anspruchs. Die Kritik am symphonischen Beethoven wird in diesem Aufsatz gestreift, bleibt allerdings subkutan, da Adorno auf eine Kritik an den neuesten Darmstädter Tendenzen hinauswill und in diesem Argumentationsgang Beethoven als leuchtendes Gegen-Beispiel zu Darmstadt aufgebaut werden soll. Die tiefer liegende Kritik Adornos an Beethoven, die sich an jener Stelle verbirgt, erhellt sich in ihrer vollständigen Tragweite erst in Kenntnis der entsprechenden Beethoven-Fragmente. Dies erweist sich beispielsweise in einem Vergleich einer Passage des Aufsatzes mit einem der Fragmente: »Der Vorrang des Ganzen, der in der Beethovenschen Form sich behauptet, und in eins die permanente Negation alles Einzelnen bezeugt das repressive Moment der emphatisch bürgerlichen Gesellschaft überhaupt, und Beethovens Qualität ist davon nicht schlechterdings unabhängig: die Paukenschläge, die von manchen seiner Ouvertüren allein übrig sind, wenn man sie von außen hört, verraten etwas vom Unvernehmbaren.« (Adorno, »Kriterien der neuen Musik«, XVI/190f.) Beträchtlich deutlicher ist die Kritik an Beethoven in den Fragmenten, wenn davon die Rede ist, manche seiner Ouvertüren klingen »aus der Entfernung nur bum bum« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/119) und die »schlagende Gewalt des Symphonischen nimmt hier, weil ihr gleichsam das Material abgeht, woran sie sich betätigen könnte, etwas Brutales, Deutsches, Auftrumpfendes an.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/121.)

20 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/232.

21 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/94.

22 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/199.

23 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/62, vgl. auch die »Frühe Einleitung« der *Ästhetischen Theorie*, in der es heißt: »Ist in der Erfahrung des Realen das Allgemeine das eigentlich Vermittelte, so in der Kunst das Besondere; fragte die nicht-ästhetische Erkenntnis, in Kantischer Formulierung, nach der Möglichkeit des allgemeinen Urteils, so fragt ein jedes Kunstwerk, wie unter der Herrschaft des Allgemeinen ein Besonderes irgend möglich sei.« (Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/521.)

Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese«²⁴, und leistet, da die »philosophische Kritik an der Identität die Philosophie« überschreite,²⁵ das, was Hegel an gleicher theoretischer Stelle im Rahmen der Philosophie verweigert hat:

»Wenn Hegel die Doktrin von der Identität des Allgemeinen und Besondern zu einer Dialektik im Besonderen selber weitergetrieben hätte, wäre dem Besonderen, das ihm zufolge das vermittelt Allgemeine ist, soviel Recht zuteil geworden wie jenem.«²⁶

Wenn Adorno in Bezug auf das Werk Hölderlins mit Gegen-Blick auf den Hegelschen Idealismus notiert, »[d]aß er die symbolische Einheit des Kunstwerks zerschmetterte, mahnt an das Unwahre der Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem inmitten des Unversöhnten«²⁷, so ist dies modifiziert auch in Hinsicht auf Beethoven, den »historischen Doppelgänger« Hölderlins, durchaus als zutreffend zu erachten. Zwar eignet den brüchigen Stellen des intensiven Typs und dem »Moment der Selbstreflexion«²⁸ des extensiven Typs nicht unbedingt der Gestus eines »Zerschmetterns«; sehr wohl aber sind sie Male der »Nicht-identität des Antagonistischen«²⁹, welche sich in ihren partikularen Momenten als Totalitätskritik manifestiert.³⁰

»Logische Identität als produzierte und ästhetische Formimmanenz werden von Beethoven gleichzeitig konstituiert und kritisiert. Das Siegel ihrer Wahrheit in der Beethovenschen Musik ist ihre Suspension: die Transzendenz zur Form, durch die erst die Form ihren eigentlichen Sinn gewinnt.«³¹

Dies rührt an das »innerste Bewegungsgesetz« nicht nur Beethovens, sondern auch Adornos insofern, als diesem Themenkreis letztlich die Frage zugrunde liegt, ob und, wenn ja, in welcher Art und Weise Adorno an den immanenten Bewegungen des Beethovenschen Werks gelernt habe, wie die Hegelsche Dialektik zu kritisieren sei. Wenn Dahlhaus anmerkt, von der *Negativen Dialektik* falle Licht auf die Beethoven-Interpretation Adornos,³² so ist angesichts des nunmehr Thematisierten diese Aussage genau genommen umzudrehen: Von dieser

24 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36.

25 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/22.

26 | Adorno, *Negative Dialektik*, VI/323.

27 | Adorno, »Parataxis«, XI/467f.

28 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/139.

29 | Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, V/277.

30 | »Der Gegensatz des intensiven und extensiven Typus [...] Diese Frage führt an die Schwelle des Beethovenschen Geheimnisses. Es ist die Frage nach dem, was der Idealismus an der Siegesbahn des Fortschrittes hat liegenlassen.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/171.)

31 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/36.

32 | Vgl. Dahlhaus, »Zu Adornos Beethoven-Kritik«, S. 172.

fällt Licht auf jene. Dergestalt erhielte das projektierte Beethoven-Buch als dezierte »Philosophie der Musik« auch in Hinblick auf die *Negative Dialektik* einen anderen Stellenwert, hätte jenes doch dann den Status eines verschwiegenen Subtextes, der gewissermaßen das Fundament der grundlegenden Reflexionsbewegungen dieser darstellte, davon ausgehend, dass Adorno bereits 1939 im Rahmen seiner Beethoven-Fragmente notierte: »Die Beethovensche Musik ist gewissermaßen die Probe aufs Exempel, daß das Ganze die Wahrheit ist.«³³

Dergestalt rührte dieser Themenkreis freilich auch an das »innerste Bewegungsgesetz« der Hegelschen Philosophie, zumindest an diejenige des Satzes, demzufolge das Ganze das Wahre sei.³⁴ Dass Adorno diesem in seinen *Minima Moralia* bekanntlich das Diktum entgegenstellt, das Ganze sei das Unwahre,³⁵ welches als Motto seiner »Studien zu Hegel« herangezogen wurde³⁶ und in der *Negativen Dialektik* eine konstitutive Rolle spielt, wäre also auch aus der Perspektive der Beethoven-Deutung Adornos zu beleuchten, geht doch die »Erprobung aufs Exempel« an der Musik Beethovens nicht nur in chronologischer Hinsicht der Niederschrift, sondern auch in theoretischer Perspektive den *Minima Moralia* voraus.³⁷

33 | Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/34.

34 | Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke III/24.

35 | Vgl. Adorno, *Minima Moralia*, IV/55.

36 | Vgl. die editorische Nachbemerkung in: Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*, V/386.

37 | Vgl. die Darstellung der Chronologie von Tiedemann in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/34 bzw. 290.

Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion

»Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen;
Musik interpretieren: Musik machen.«¹

Wie seit jeher in der theoretischen Auseinandersetzung mit der musikalischen Interpretation,² waren auch innerhalb des Diskurses der Wiener Schule die Kompositionen Beethovens diejenigen, an welchen Fragen bezüglich des Vortrags, der Aufführung respektive der musikalischen Reproduktion generell verhandelt wurden.³ Dies ist auch in der Umkehrung gültig: Anhand der Reflexionen zu Fragen der Interpretation erhellen sich zentrale Konstellationen, die für die Beethoven-Deutung der Wiener Schule bedeutsam sind. Im Folgenden möchte ich zunächst einige Aspekte skizzieren, in denen sich die Verbindung Adornos zu der »Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule«⁴ manifestiert und deren Einfluss auf sein Denken in Hinsicht auf seine Beethoven-Deutung von besonderer Relevanz ist.

Nachdem bereits mehrfach zu beobachten war, dass die Überlegungen der Wiener Schule und Adornos immer in einem Dreieck zwischen Produktion, Reproduktion und Rezeption situiert sind, ist zu betonen, dass der übliche Vorwurf, Adornos Ästhetik stelle eine reine Werkästhetik dar, die – sich allein an Fragen des Produzenten und der Produktion ausrichtend – die Instanzen des Rezipienten und des Reproduzierenden eklatant vernachlässige, entscheidend zu kurz greift; wie in der integralen Kompositionslehre der Wiener Schule, so fußt auch seine ästhetische Theorie auf der Basis eines breiteren Kommunikationssystems. Die Reproduktionstheorie Adornos verhandelt demzufolge mit-

1 | Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, XVI/253.

2 | Zur Rolle Beethovens in der Geschichte der musikalischen Interpretation seit dem 19. Jahrhundert vgl. die Einleitung der Herausgeber in: Grassl/Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. XXVf.

3 | Vgl. Metzger, »Restitutio Musicae. Zur Intervention Kolischs«, S. 57f.

4 | Vgl. beispielsweise Grassl/Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, und Danuser, »»Zur Haut »zurückkehren«. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«.

nichten einen hinzutretenden, gleichsam peripheren Spezialaspekt, sondern besetzt einen zentralen Ort innerhalb seiner ästhetischen Systematik.⁵

Zur Aufführungslehre der Wiener Schule

Eine Kurzfassung seiner Reproduktionstheorie zeichnet Adorno im Jahre 1956 mit einer kurzen Charakterskizze des Musizierens von Rudolf Kolisch als »integrale Interpretation«:⁶

»Der Gedanke des integralen Komponierens, eines Verfahrens, in dem jede Note thematisch, im Zusammenhang des Ganzen zu verantworten ist, wurde von Kolisch auf die musikalische Darstellung übertragen. Man kann von integraler Interpretation reden. Sie setzt sich zur Aufgabe, nicht etwa in bloßem Wohlklang und glattem Ablauf das Werk widerzuspiegeln, sondern dessen Struktur ganz und gar in seiner Erscheinung zu verwirklichen, die ›Röntgenphotographie des Werks‹ zu bieten. Dies Interpretationsideal geht nicht von der klanglichen Fassade aus, sondern bestimmt diese funktionell, von den vielfach latenten musikalischen Ereignissen her. Die genaueste Analyse des Werkes, die präzise Erfahrung seiner ›subkutanen‹ Elemente werden vorausgesetzt.«⁷

Dass alle Versuche der Wiener Schule, eine *Vortragslehre* respektive *Theory of Performance* (Schönberg), eine *Lehre der musikalischen Aufführung* (Kolisch) oder

5 | Vgl. auch Borio, »Werkstruktur und musikalische Darstellung. Reflexionen über Adornos Interpretationsanalysen«, S. 199.

6 | Wie Jan Philipp Sprick eindrücklich gezeigt hat, stellt Kolisch, der Interpret, und nicht Kolisch, der Aufführungstheoretiker, für Adorno das Modell dar; die analogisierende Identifikation der Reproduktionstheorie Adornos mit dem, was Kolisch zu diesen Fragen schriftlich hinterlassen hat, ist sachlich nicht zu rechtfertigen, vgl. Sprick, »Volle künstlerische Freiheit der Darstellung«. Zum Verhältnis von Objektivität und Subjektivität in Rudolf Kolischs Aufführungstheorie«, Vortrag bei der 6th *European Music Analysis Conference* am 14. Oktober 2007 in Freiburg. [Dieser Vortrag ist mittlerweile in Zusammenhang mit einer Edition der entsprechenden Texte aus dem Nachlass Kolischs in folgende Publikation eingegangen: Sprick, »»Struktural« und ›Re-creativ Analysis‹. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«.]

7 | Adorno, »Kolisch und die neue Interpretation«, XIX/46of. Vielerorts wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich das Musizieren Kolischs durch eine besondere Klarheit der syntaktischen Gliederung, durch eine besonders »fassliche« Darstellung von Phrasen, Motiven, Themen, Perioden etc. auszeichnet; dies wäre in Zusammenhang mit der Verknüpfung der Aufführungslehre mit der »Theorie der Sprachähnlichkeit« zu bringen. Vgl. in Bezug auf Kolischs Begriff einer »musikalischen Interpunktion« Csipak, »Die Wiener Schule: Grundbegriffe ihrer Aufführungspraxis«, besonders S. 152.

eine *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Adorno) systematisch auszuformulieren, über den Status des Fragmentarischen nicht hinausgekommen sind, mag, wie Hermann Danuser vermutet,⁸ in der Sache selbst begründet liegen. Ungeachtet dessen lässt sich, wie Reinhard Kapp bereits in Hinblick auf die Vortragslehre Schönbergs ausgeführt hat,⁹ mit den vorhandenen Notizen und Aufzeichnungen ein Netzwerk flechten, das es durchaus erlaubt, einige Grundzüge einer Aufführungslehre der Wiener Schule zu (re)konstruieren, sodass auf deren Basis sowohl die signifikanten Gemeinsamkeiten¹⁰ als auch die teils fundamentalen Unterschiede der verschiedenen Ansätze sichtbar gemacht werden können, die sich bereits an der Oberfläche in einer beträchtlichen Varianz der Terminologie erweisen.¹¹

Auch wenn wir über die Tätigkeiten des 1918 von Schönberg gegründeten *Vereins für musikalische Privataufführungen* nicht so viel wissen, wie wir zu wissen glauben,¹² wissen wir doch zumindest so viel, dass die These, der Nukleus der Aufführungslehre der Wiener Schule finde seinen Ort eben in diesem Verein, plausibel expliziert werden könnte. Freilich war Adorno somit auch hier wiederum auf die Rolle des zu spät gekommenen Theoretikers festgelegt, der – beispielsweise in der UE-Zeitschrift *Pult und Taktstock*, die gewissermaßen die theoretische Fortführung des Vereins darstellte – lediglich post festum an der

8 | Vgl. Danuser, »Zur Haut ›zurückkehren‹«, S. 5, und in Hinsicht auf die Vortragslehre Schönbergs auch Danuser, »Zu Schönbergs ›Vortragslehre‹«, S. 253.

9 | Vgl. Kapp, »Die Stellung Schönbergs in der Geschichte der Aufführungslehre«, S. 85f., und Grassl/Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*.

10 | Darauf, dass bei allen Unterschieden die grundsätzlichen Verbindungslinien aber auch von den Protagonisten selbst als solche angesehen wurden, mag pars pro toto ein Brief Kolischs an Leibowitz hinweisen, in dem es heißt: »Eben lese ich ein Büchlein von Erwin Stein [Stein, *Form and Performance*, n.u.], das leider fragmentarisch und unsystematisch ist, dessen Grundideen sich aber mit unseren decken.« (Brief von Kolisch an Leibowitz vom 1. Juli 1962, abgedruckt in: Kolisch, *Tempo und Charakter*, S. 118.)

11 | Nicht ohne Grund dürften Schönberg von »Vortrag« respektive später von »Performance«, Kolisch von »Aufführung« und Adorno von »musikalischer Reproduktion« sprechen. Bereits auf dem Titelblatt des entsprechenden Konvoluts mit einigen Aufzeichnungen zu einer »Theory of Performance« wirft Schönberg die Frage zur Terminologie auf, indem er Begriffe wie »performance«, »interpretation«, »execution« zur Diskussion stellt, vgl. Schönberg, Konvolut zu einer Theory of Performance, T75.01. Einige Überlegungen zur Klärung dieser grundlegenden terminologischen Fragen finden sich bei Hans-Joachim Hinrichsen und Hermann Danuser, vgl. Hinrichsen, »Zwei Buchstaben mehr. Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion?«, S. 15ff., und Danuser, »Zur Haut ›zurückkehren‹«, S. 11f.

12 | Vgl. die erstaunlich umfangreiche Desiderata-Liste in: Busch/Schäfer/Kapp, »Der ›Verein für musikalische Privataufführungen‹«.

mythischen Verklärung des Vereins mitwirken konnte. Ein gutes Zeugnis der Perspektive Adornos gibt eine kurze Zusammenfassung der grundsätzlichen Bedeutung des Vereins in Adornos Schönberg-Aufsatz aus dem Jahre 1952:

»In jenen Jahren [der von Adorno wahrgenommenen »Schaffenspause«, n.u.] hat er sich ungemein intensiv mit dem von ihm gegründeten ›Verein für musikalische Privataufführungen‹ befasst. Was er für die musikalische Interpretation bedeutet, kann kaum überschätzt werden. Der als Komponist das Subkutane nach außen kehrte, hat eine Darstellungsweise gefunden und tradiert, in der die subkutane Struktur sichtbar, in der die Aufführung zur integralen Realisierung des musikalischen Zusammenhangs wird. Das Interpretationsideal konvergiert mit dem kompositorischen.«¹³

Wenn nun Schönberg das *Wiener Streichquartett* – eine der ersten Quartettformationen Kolischs, die wesentlich aus der Arbeit des Vereins hervorgegangen ist¹⁴ – mit Stolz als seine »Schule« bezeichnet,¹⁵ so dürfte er damit vor allem eine von ihm initiierte Aufführungslehre¹⁶ in den Blick nehmen. Grundlegend für diese ist einmal mehr das spezifische Verhältnis des musikalischen Gedankens und der Kunst, Logik und Technik seiner Darstellung. Ziel jeder Aufführung ist es, den musikalischen Gedanken deutlich darzustellen. Dies impliziert zum einen ein spezifisches Verhältnis der Werktreue¹⁷ und verweist zum anderen auf eine Maxime der Deutlichkeit des Vortrags.¹⁸ Beide Facetten

13 | Adorno, »Arnold Schönberg«, X.1/172.

14 | Vgl. Maurer-Zenck, »Was kann ein Mensch denn machen, als Quartett zu spielen?« Rudolf Kolisch und seine Quartette«, und Kapp, »Eine Schule der Aufführung«, besonders S. 16.

15 | Schönberg, »Das Wiener Streichquartett«, undatiertes Manuskript, T23.05.

16 | Dass Adorno mit den grundlegenden Motiven der Aufführungslehre Schönbergs durch direkte und indirekte Kenntnisnahme bestens vertraut war, darf vorausgesetzt werden.

17 | Dies erweist sich beispielsweise in Hinblick auf einige Texte, die Schönberg als Antwort auf eine Rundfrage zur Bedeutung der Metronomisierung in der Zeitschrift *Pult und Taktstock* im Jahr 1926 formulierte. Schönberg pocht im Gegensatz zu der von dem Dirigenten Albert Bing in seiner Antwort (in: *Pult und Taktstock*, 3/3-4 [1926], S. 90) beanspruchten »Individualität des Dirigenten« nun vehement auf das »Recht des Autors«, der einen »Anspruch« darauf habe »seine Meinung über die Aufführung des Werkes festzulegen«, wozu eben auch die Frage des zu wählenden Tempos zu zählen sei; selbstverständlich ist auch hier Beethoven das paradigmatische Beispiel, anhand dessen Fragen der Metronomisierung schlecht hin verhandelt werden. Vgl. Schönberg, unbetiteltes Typoskript, T35.11, abgedruckt in: Metzger/Riehn (Hg.), *Beethoven. Das Problem der Interpretation*, S. 9-12, sowie das von Schönberg glossierte Handexemplar des Beitrages von Albert Bing mit der Archivsignatur T41.10.

18 | Deutlichkeit ist ein Postulat, das die Wiener Schule nicht zuletzt von Mahler

finden ihre Verankerung in der integralen Kompositionslehre Schönbergs und stellen im Sinne des übergeordneten Begriffs der Fasslichkeit ein verknüpfendes Element zwischen den Diskursen der Produktion, Reproduktion und Rezeption dar.¹⁹ Die Thematisierung der Forderung nach einer Fasslichkeit der Darstellung ist in Schönbergs alles grundierende Dichotomie von Stil und Gedanke eingebunden; an ebendieser auch im Rahmen seiner Vortragslehre festhaltend, konstatiert Schönberg in seinem Aufsatz über »Mechanische Musikinstrumente«: »Denn das wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke, das Unveränderliche, ist in dem Verhältnis der Tonhöhen zur Zeitteilung festgelegt.«²⁰ Alle weiteren Elemente beziehungsweise Parameter wie »Dynamik, Tempo, Klang, und was daraus entsteht: Charakter, Deutlichkeit, Wirkung etc.« seien hingegen nur »Mittel des Vortrages« und dienen ihrerseits dazu, »die Gedanken verständlich zu machen«. Diese Darstellungsmittel sind also im Gegensatz zu dem »ewigen Gedanken«²¹ »veränderlich«.²² Hieran hält Schönberg auch noch in der späteren amerikanischen Zeit fest, wenn

herleitet; auch die Überlegungen Adornos im Mahler-Buch zu diesem Themenkreis, der auch Fragen der Instrumentation einbegreift, haben dort ihre gedankliche Wurzel, vgl. Adorno, *Mahler*, XIII/261ff., und den Verweis in Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/322. In diesem Zusammenhang – und das weist wiederum auf die unterschiedlichen Facetten der *Sprachähnlichkeit der Musik*, die ich im Anschluss an die Begriffsdifferenzierung Wellmers namhaft gemacht habe – finden darüber hinaus auch die zahlreichen Versuche Schönbergs, die Notenschrift (r)evolutionär den veränderten musikalischen Gegebenheiten anzupassen, ihren theoretischen Ort; auch diese Versuche – und ein nicht unbeträchtlicher Teil seiner musiktheoretischen Schriften beschäftigt sich genau mit diesen Aspekten – zielen stets auf die Deutlichkeit des Notenschriftbildes als Ver-Deutlichung des Komponierten.

19 | Ebendieses verknüpfende Element erweist sich auch im Rahmen des großen Gedanke-Manuskriptes, welches ein längeres, teils bereits ausformuliertes Kapitel aufweist, das sich dezidiert mit Fragen von »Vortrag und Gestalt« auseinandersetzt und mit den anderen Kapitel über die Zentralbegriffe der Fasslichkeit und des Zusammenhangs verknüpft ist, vgl. Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, T65.03, S. 109f. und 117f.

20 | Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, in: *Pult und Taktstock*, 3/3-4 (1926), S. 71ff., zit.n.: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 215; dort auch die weiteren Zitate dieser Paraphrase.

21 | Vgl. beispielsweise Schönberg, »Der Gedanke und die Zange«, Manuskript aus den frühen Dreißigerjahren, T39.33, und den Schluss des Vortrages »Neue Musik, veraltete Musik oder: Stil und Gedanke«, abgedruckt in: Schönberg, *Stil und Gedanke* (1976), S. 475ff.

22 | Vgl. Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, S. 215, dort alle nicht eigens nachgewiesenen Zitate dieser Paraphrase. Dies könnte man innerhalb des Denkens Schönbergs freilich zu einem veritablen Widerstreit ausbauen, dergestalt, dass Schönberg mit einigen seiner Kompositionen genau diese Dichotomie aufzu-

er notiert, dass auch das »tempo [...] still a matter of conjecture«²³ sei. Dieser »Veränderlichkeit« der Darstellung(smittel) korrespondiert im Rahmen der Vortragslehre Schönbergs die Idee einer prinzipiellen Historizität der Aufführung respektive Interpretation:

»Bei Erstaufführungen gedanklich nicht oberflächlicher Werke kann man meist überhaupt nicht die richtigen Tempi nehmen, weil sonst alles zu schwer verständlich wird und zu ungewöhnlich. So habe ich die *Erste Symphonie* von Mahler erst verstehen können, als ich sie in ganz unrichtigen Tempoverhältnissen von einem mittelmäßigen Dirigenten hörte. Hier waren alle Spannungen gemildert, banalisiert, darum konnte man folgen.«²⁴

Die wichtigste Verbindung Adornos, des Schülers von Eduard Steuermann, zur Aufführungslehre der Wiener Schule war mit Sicherheit der zeitweise äußerst enge Kontakt mit Rudolf Kolisch, mit dem gemeinsam ein Buch über die *Lehre der musikalischen Reproduktion* zu schreiben er seit den Dreißigerjahren projektierte.²⁵ Grundlegend für das aufführungstheoretische Denken Kolischs ist das entschiedene Votum »für die Musik und gegen das Instrument«.²⁶ In seiner Polemik »Religion der Streicher« manifestiert sich dies nicht nur in der Forderung, vom traditionellen Denken in Griffklagen zugunsten einer Grifftechnik

brechen versucht, wobei in diesem Zusammenhang nicht nur an das *Farben-Orchesterstück* op. 16/III erinnert sei.

23 | Schönberg, Konvolut zur Theory of Performance, T69.06, S. 10. Dem Schriftbild nach würde ich dieses undatierte Blatt in etwa auf die frühen Vierzigerjahre, mithin also auf den Zeitraum des Erscheinens von Kolischs Aufsatz über »Tempo and Character in Beethoven's Music« datieren, freilich setzt dies nur die in dem Aufsatz »Mechanische Musikinstrumente« begonnene Linie konsequent fort.

24 | Schönberg, »Mechanische Musikinstrumente«, S. 215. Dieses Argument nimmt Schönberg auch in seinen amerikanischen Schriften wieder auf: »First performances demand an exaggerating degree of lucidity on account of which changes of tempo. Slow because of difficulty to play or to understand.« (Schönberg, Konvolut zur Theory of Performance, T69.06, S. 9.) Die Thematisierung der Zeit- (und Orts-)Gebundenheit der musikalischen Reproduktion wird innerhalb der Schriften Schönbergs noch in weiteren Texten thematisiert, so beispielsweise in dem Text »Today's Manner of Performing Classical Music« von 1948, der in den nicht realisierten Nachfolgebänden von *Style and Idea*, welcher unter dem Titel *Program Notes* konzipiert worden war, hätte aufgenommen werden sollen. Vgl. Schoenberg, »Today's manner of performing classical music«, T30.04, abgedruckt in: Schoenberg, *Style and Idea* (1975), S. 320–322.

25 | Die nunmehr im Rahmen der *Nachgelassenen Schriften* Adornos vorgelegten Fragmente und Dispositionen zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* bilden jedoch nicht diese mit Kolisch projektierte Studie ab, sondern stellen das von Adorno allein zu diesem Themenkomplex Notierte dar.

26 | Kolisch, »Religion der Streicher«, S. 113.

abzugehen, die auch in aufführungspraktischer und spieltechnischer Hinsicht die musikalische Phrase selbst in den Mittelpunkt stelle, sondern auch die Forderung nach einer temperierten Intonationspraxis gehört in diesen Themenkreis. Diese Forderung ist bei Kolisch bestechend klar und überdies in großer Nähe zu Adornos methodischem Grundprinzip begründet: Dass die Aufführung zwölftöniger Werke überhaupt nur auf diese Weise sinnvoll möglich sein könne, verstehe sich von selbst, davon jedoch ausgehend, dass die Geschichte der Reproduktion der Geschichte der Produktion in diesem Aspekt signifikant hinterherhinke,²⁷ sei es notwendig, die 250 Jahre alte kompositionstechnische Neuerung der temperierten Intonation nunmehr auch in Bezug auf das Aufführen von Musik zu vollziehen; aus diesem Grund habe jenes Prinzip keineswegs für die Neue Musik allein zu gelten, sondern sei auf die gesamte – schließlich ja auch wohltemperiert komponierte – Musik auszudehnen. Die hier zugrunde liegende Denkfigur kann für die gesamte Lehre der musikalischen Aufführung Kolischs Gültigkeit beanspruchen:

»Hier drehe ich aber den Spieß um: mit aller Entschiedenheit vertrete ich den Standpunkt, daß jederzeit traditionelle Musik nur von dem vorgeschobensten Posten der Reproduktion aus gültig aufgeführt werden kann. Wer heute Webern nicht aufführen kann, kann auch Mozart nicht aufführen.«²⁸

Wenngleich in Adornos Aufzeichnungen zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* diverse Überlegungen eine Rolle spielen, die – auch im Besonderen hinsichtlich Kompositionen Beethovens – wie Kolisch an der Notwendigkeit des Musizierens in temperierter Stimmung festhalten,²⁹ findet sich beispielsweise in der Interpretationsanalyse zu Weberns *Bagatellen* op. 9 eine deutliche Ablehnung der unbedingten Notwendigkeit des temperierten Intonierens, könne doch dieses nicht unhinterfragt vorausgesetzt werden, da die Deutlichkeit des

27 | Vgl. den historischen Abriss zur Geschichte der Verwendung der temperierten Intonation von Inge Kovács, »Temperierte Intonation. Anmerkungen zu Rudolf Kolischs ›Religion der Streicher‹«.

28 | Kolisch, »Religion der Streicher«, S. 118.

29 | »Zur Frage der temperierten Stimmung. Schulfall des Musizierens traditioneller Musik von der neuen her, gegen die Spielweise. Daß neue Musik Galimathias wird, wenn man nicht enharmonische Töne identisch spielt, weil dann die Akkorde nicht mehr zu erkennen sind, liegt ja auf der Hand. Aber das gilt auch für die traditionelle, sobald man den Zusammenhang realisiert. Beispiel Beethoven op. 59 [Nr. 2, n.u.], erster Satz, Takt 72f. Die einzelnen Akkorde blieben ja vielleicht noch verständlich, wenn man das es tiefer spielt als das darauf folgende dis. Aber der Sinn der Stelle ist die Identität in der Nichtidentität, d.h. die harmonische Differenz der beiden Akkordfolgen wird gefühlt nur gegen den verbindenden Ton als ihr *Gleiches*. [...] Mit anderen Worten, folgt man der Spielweise, die nicht enharmonische Identität anstrebt, so wird der gesamte musikalische Zusammenhang sinnlos.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/129f.)

jeweils kritischen Intervalls allemal von höherer Bedeutung sei.³⁰ Nicht nur ist in dieser Konstellation auffallend, dass auch hier – indem die Verwendung der temperierten Intonation per se gleichsam als Signum der Innovativität gewertet wird³¹ – an Beethoven stets das Zukunftsweisende, an Webern jedoch stets das Traditionsverbundene herausgehoben wird, sondern es ergibt sich in Rekurs auf die Überlegungen Schönbergs an dieser Stelle die Frage, ob Stimmung und Intonation zu den »ewigen« oder zu den »veränderlichen« Parametern der Darstellung des Gedankens zu zählen sind. Kolisch, der musikalische Instrumentalist, scheint ersterer, Adorno, der historische Materialist, hingegen letzterer Antwort zuzuneigen.

Die spezifische Bedeutung Beethovens für Kolisch ist nicht zuletzt in seinem bahnbrechenden Beitrag zur Interpretation der Musik Beethovens in seiner Studie »Tempo and Character in Beethoven's Music«³² evident. Bekanntlich geht es in diesem Unternehmen darum, auf der Basis der von Beethoven selbst mitgeteilten Tempoangaben durch die Verknüpfung der Kategorien »Tempo« und »Charakter« in einem umfassenden Vergleich die nicht fixierten Aufführungstempi in systematisierender Absicht gleichsam induktiv zu erschließen.³³ In seinem Brief vom 16. November 1943 an Kolisch, mit welchem er auf die Übersendung des »Tempo«-Aufsatzes reagiert, formuliert Adorno seine grundlegende Skepsis und fundamentale Kritik, hinter Kolischs Vorgehen die »Gefahr des Mechanistischen« respektive »Positivistischen« witternd.³⁴ Ausgehend

30 | »Die Intonationskontrolle [...] sollte nicht abstrakt, einzig unter dem Gesichtspunkt der temperierten Stimmung, erfolgen. Wichtiger ist die Deutlichkeit des kritischen Intervalls. Auf der einen Seite muß es so eng sein, daß das Charakteristische, die Reibung, sich einprägt; andererseits so weit, daß die simultanen Töne sich voneinander abheben, nicht wie eine unreine Prim klingen. Die sinngemäße Intonation wird wohl wiederum nur experimentell zu gewinnen sein.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/293, vgl. diesbezüglich auch XV/263.)

31 | Vgl. Kovács, »Temperierte Intonation. Anmerkungen zu Rudolf Kolischs »Religion der Streicher«, S. 213.

32 | Kolisch, »Tempo and Character in Beethoven's Music«; der Text, der als Vortrag am 29. Dezember 1942 bei der American Musicological Society gehalten wurde, wurde zuerst in englischer Sprache als 1943 in zwei Tranchen in *The Musical Quarterly* veröffentlicht und liegt seit Längerem auch in einer revidierten Fassung in deutscher Übersetzung vor, vgl. Kolisch, *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*.

33 | Vgl. Kolisch, *Tempo und Charakter*, S. 12.

34 | Vgl. den Brief von Adorno an Kolisch vom 16. November 1943, abgedruckt in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/256. Auch Schönberg reagiert zunächst durchaus lobend und zustimmend auf die Zusendung des Aufsatzes über »Tempo and Character«, vgl. den Brief von Schönberg an Kolisch vom 2. Dezember 1943, abgedruckt in: Kolisch, *Tempo und Charakter*, S. 108; allerdings sind in theoretischer Hinsicht ebenfalls durchaus große Unterschiede zu beobachten. Selbstverständlich gilt für Schönberg, dass der Wille des Komponisten auch in Hinblick auf Fragen der Metronomisierung

von der Nennung einiger seines Erachtens nicht zu subsumierender, der Systematisierung Kolischs gewissermaßen widerstreitender Beispiele,³⁵ bemängelt er letztlich eine zu geringe Beachtung des Individuellen – des individuellen Werks ebenso wie des individuellen »Ausdrucks« –, welches zugunsten der übergeordneten, quasi absolut gesetzten Kategorie des Tempos »unterdrückt« werde.³⁶ Adorno hält gewissermaßen am »notwendigen Widerspruch« von Tempo und Charakter fest, den er – auf eine prinzipielle »Unlösbarkeit des Tempos« in Hinsicht auf die »Unversöhnlichkeit von Ganzem und Teil in thematischer Musik«³⁷ insistierend – auch nicht auf die positivistische Realisierung der Metronomangaben reduziert wissen will.³⁸ Wiederum neigt Kolisch einer eher objektivistischen Beantwortung der Frage nach Tempo und Charakter in Beethovens Musik zu, hierbei prinzipiell den Bereich des Subjektiven möglichst gering

stets zu respektieren sei, darin träfe er sich mit dem Bestreben Kolischs, die »authentischen« Metronomangaben Beethovens zu rekonstruieren, andererseits gehört das Tempo bei Schönberg – und das unterscheidet ihn wiederum grundlegend von Kolisch – zu den »sekundären« Aspekten der Aufführung, die nur zur Verdeutlichung des »ewigen« Gedankens heranzuziehen seien und daher auch Veränderung in der und durch die Geschichte unterworfen sind.

35 | Adorno nennt beispielsweise die Beziehung des ersten Satzes des Streichquartetts op. 18 Nr. 6 und des ersten Satzes der IV. Symphonie. Diese werden bei Kolisch unter demselben Tempo rubriziert, während Adorno hingegen bezweifelt, dass die »Sätze, ihrem musikalischen *Wesen* nach, wirklich etwas miteinander zu tun« haben, in Frage stellend, ob nicht zwischen den beiden Sätzen die »Weltalter der Musik – Divertissement und Ernstfall« lägen. In der identischen Klassifikation sieht Adorno die Gefahr, dass die »Differenzen des *Wesens*« nivelliert werden könnten, vgl. den Brief von Adorno an Kolisch vom 16. November 1943, in: Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/257, Hervorhebung original. In der ersten Version von Kolischs Studie finden sich diese beiden Sätze tatsächlich gemeinsam in einer Rubrik (»E. Allegro con brio«) mit demselben Tempo (vgl. Kolisch, »Tempo and Character«, zweiter Teil, S. 293ff., die beiden Werke auf S. 294); in der revidierten Fassung finden sich die beiden Sätze bei gleicher Tempoangabe nunmehr in unterschiedlichen Rubriken, vgl. Kolisch, *Tempo und Charakter*, S. 55 respektive 59.

36 | Vgl. den bereits zitierten Brief an Kolisch und die Notizen in Hinblick auf eine Diskussion mit Kolisch in: Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/134ff. wie auch die Auseinandersetzung mit Kolischs Theorie im Rahmen einiger Beethoven-Fragmente, vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/22, 86, 135f., 230f. und 367.

37 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/135, dort alle Zitate.

38 | »Es ist nicht schwer, die richtigen Charaktere, und ebensowenig, die richtigen Tempi zu finden. Aber beides zugleich – das ist fast unmöglich, und das weist auf einen notwendigen Widerspruch in der Sache.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/100.)

halten wollend,³⁹ während Adorno hingegen sowohl die Subjektivität, in der die Objektivität gleichsam aufgehoben sei,⁴⁰ als auch die Historizität der Interpretation mit größerem Gewicht belegt.

Auf der Suche nach der authentischen Reproduzierbarkeit

Nicht minder wichtig als der Einfluss der Wiener Schule dürfte für die Entwicklung der *Theorie der musikalischen Reproduktion* Adornos die Rezeption einiger »Theoreme« Walter Benjamins sein.⁴¹ Zu Beginn seiner Notizen exponiert Adorno die für seine gesamte Reproduktionstheorie zentrale Idee einer »wahren Reproduktion« als einer »Röntgenphotographie des Werkes«⁴², die in ihrer

39 | »Indem ein Maximum an objektiver Information aus diesen Zeichen [der Notation, n.u.] herausgebildet wird, werden die Bereiche der Interpretation, nämlich die der subjektiven Entscheidungen, verringert.« (Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung*, S. 14f.; aus einem Begleittext zum Seminar *Theory of Performance*.)

40 | »Die Objektivität der Reproduktion setzt die Tiefe der subjektiven Anschauung voraus, sonst ist sie nur der erstarrte Abdruck der Oberfläche. Dies ist eine der Hauptthesen.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/16.) Vgl. auch: »Es muß, als eines der philosophischen Grundmotive der Arbeit, hervortreten, daß die Objektivität von Erkenntnis – und Darstellung – nicht ein *Weniger* an Subjektivität, ein Weglassen erheischt, sondern ein *Mehr* an Subjektivität. Nachmachen heißt daß dem Subjekt um so mehr vom Objekt sich erschließt wie es hineingibt. Das ist das zentrale Argument gegen den Positivismus. Aber dies Hineingeben spielt im Text, nicht als ein von ihm Abgespaltenes – und das ist die Schwelle gegen die Romantik. Das subjektive Moment der Objektivität ist die Interpretation.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/86, Hervorhebungen original.) Diese Problematik hat Sprick anhand einiger nachgelassener analytischer Aufzeichnungen Kolischs zu Streichquartetten Beethovens näher ausgeführt, vgl. Sprick, »»Structural« und »Re-creativ Analysis«. Rudolf Kolischs Analyse-Projekt zu Beethovens Streichquartetten«.

41 | Vgl. zum Einfluss Benjamins auf die Reproduktionstheorie Adornos besonders Seiwert, »»Interpretation ist eine Form«. Benjamins Spur in Adornos Reproduktionstheorie und wohin sie wohl führt«.

42 | »Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/9.) Ebendiese Idee findet Eingang in die Auseinandersetzung Adornos mit der historischen Aufführungspraxis der Werke Bachs: »Denn die wahre Interpretation ist die Röntgenphotographie des Werks: ihr obliegt, im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet.« (Adorno, »Bach gegen seine Liebhaber verteidigt«, X.1/149.)

immanenten Problematik⁴³ bereits in der eingangs zitierten Beschreibung des Musizierens Kolischs als tragende Metapher fungierte:

»Die wahre Reproduktion ist die Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals, und dieses Nichtvorhandensein, die Nichtexistenz des Werkes an sich definiert zugleich die Objektivität, die in der subjektiven Spontanität des Interpreten gelegen ist. Diese Nachahmung des nicht vorhandenen Originals ist aber zugleich nichts anderes als die Röntgenphotographie des Textes.«⁴⁴

Bereits in dieser Passage schimmern einige grundlegende Überlegungen Benjamins bezüglich der Übersetzbarkeit von Texten und des spezifischen Verhältnisses von Original und Übersetzung durch, sodass es nicht verwundert, wenn Adorno an einer Stelle seiner Notizen vermerkt: »Benjamins Sprachtheorie behandeln«.⁴⁵ Direkt zitiert wird von Adorno nun ein Teil aus Benjamins Vorwort über die »Aufgabe des Übersetzers« in seinen Baudelaire-Übertragungen:

»Interpretation, als autonome Form, ist notwendig auf ihren Widerspruch verwiesen, das autonome musikalische Gebilde. Darin gemahnt sie unmittelbar an die Übersetzung sprachlicher Texte. ›Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen.‹ Von der Übersetzung aus der fremden Sprache jedoch unterscheidet die musikalische Reproduktion grundsätzlich sich darin, daß bis zum heutigen Tage Musik ihrer bedarf, nicht jedoch die Dichtung ihres Übersetzers.«⁴⁶

In direkter Fortführung der Benjaminschen Bestimmung des Verhältnisses von Original und Übersetzung⁴⁷ entwickelt Adorno eine These der geschichtlichen Veränderung der musikalischen Reproduktion,⁴⁸ die sich nicht nur aus der Abfolge unterschiedlicher Interpretationsstile ergibt, sondern eine notwendige

43 | Vgl. hierzu Hinrichsen, »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten«, S. 208.

44 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/269.

45 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/86. Adorno dürfte mit diesem Hinweis vor allem an das Vorwort »Die Aufgabe des Übersetzers« (GS IV.1/9-21), den frühen Text »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« (GS II.1/140-156) und einige Passagen aus der Studie über den *Ursprung des deutschen Trauerspieles* (GS I.1/203-430) gedacht haben.

46 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/291f., Zitat im Zitat: Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, GS IV.1/9.

47 | Vgl. diesbezüglich auch Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/254.

48 | Freilich spielt in Hinsicht auf diese Frage auch Adornos Rezeption von Wagners Schrift *Über das Dirigieren* eine substantielle Rolle, vgl. in Bezug auf die Historizität der Interpretation, die bereits bei Wagner erörtert wird, beispielsweise

Folge des »Fortlebens« der Kunstwerke, ihrer »Nachreife«⁴⁹, darstellt. Die Möglichkeit, verschiedene Interpretationen aus sich heraus zu evozieren, kann – wie eingangs bereits in Hinsicht auf die »Formen eigenen Rechts«⁵⁰ Interpretation, Kommentar und Kritik festzustellen war – im Rahmen der ästhetischen Theorie Adornos als konstitutive Eigenschaft des Kunstwerks an sich gelten. Diese gehorchen ihrerseits also einer objektiven Notwendigkeit. In einer Entfaltung dieser Idee gibt Adorno, wie stets, so auch in diesem Zusammenhang davon ausgehend, dass von den »neueren Werken [...] ein Licht auf die älteren [falle]«⁵¹, durchaus recht konkrete Hinweise, wie ebendiese »Nachreife« zu denken sei. In auffallender Ähnlichkeit zu den Überlegungen Schönbergs geht Adorno⁵² beispielsweise davon aus, dass die Neuheit der harmonischen Faktur des Tristan-vorspiels, um vom Hörer aufgenommen und hörend nachvollzogen werden zu können, von sich aus ein langsames Tempo der reproduzierenden Darstellung verlange.⁵³ Hörer, die bereits die Auflösung der Tonalität »hörend« mitvollzogen haben und nicht zuletzt dadurch in einem vollständig anderen musikhistorischen Kontext situiert sind, bedürften nun nicht mehr dieser »Hilfe« durch die musikalische Reproduktion; ein zu langsames Tempo werde nicht nur sinnlos, sondern wirke eo ipso geradezu »sinn-destruierend«. Die Nachreife des Werks manifestiert sich in der dem Kunstwerk inhärenten Möglichkeit, auf die sich ständig verändernde musikhistorische Umgebung zu reagieren; die Werke entwickeln sich nicht nur *in*, sondern auch *an* der Musikgeschichte. Mitnichten kann die Idee einer »wahre[n] Aufführung«⁵⁴ also von einem starren Zustand des Kunstwerks in seiner jeweiligen Entstehungszeit ausgehen und diesen in einer restaurativen Bewegung zu restituieren versuchen,⁵⁵ sondern muss, da

Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/218, sowie die Exzerpte S. 37-65.

49 | »Denn in seinem [des Originals, n.u.] Fortleben, das so nicht heißen dürfte, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte. Was zur Zeit eines Autors Tendenz seiner dichterischen Sprache gewesen sein mag, kann später erledigt sein, immanente Tendenzen vermögen neu aus dem Geformten sich zu ergeben. Was damals jung, kann später abgebraucht, was damals gebräuchlich, später archaisch klingen.« (Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, GS IV.1/12f.)

50 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/289.

51 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/254; diese Stelle stellt einmal mehr eine Variation des aktualisierenden Methodologems der ästhetischen Theorie Adornos dar, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/533.

52 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/173f. und 54.

53 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/256f.

54 | So im Übrigen ein auch von Adorno mehrfach in Erwägung gezogener Titel für das Reproduktions-Buch, vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/54.

55 | Somit könnte die von Adorno angedeutete Kritik des historistischen Aufführungsideals als ein Plädoyer für eine »authentische Aufführungspraxis« etwas

»aller bestehenden Musik [...] das Interpretiertwerden wesentlich«⁵⁶ ist, die geschichtliche Veränderung der Werke – ihre Nachreife respektive ihre »innere Historizität« – auch in der musikalischen Reproduktion kritisch reflektieren:

»Wer heute Schönberg nicht versteht, kann Beethoven nicht verstehen, sondern stellt sich durch die verdinglichte Gestalt seiner Wirkung die Beziehung zum Werke. [...] Damit aber ist behauptet, daß die Veränderungen der Werke in der Interpretation keine bloße Sache des Geschmacks, sondern objektiv-gesetzmäßiger Art sind. Mit anderen Worten, daß sie von den Werken selber vorgezeichnet sind und nicht abhängig vom Belieben oder selbst der je vorherrschenden Manier der Interpreten. [...] Es gibt kein an sich seiendes Werk an sich, das zu verschiedenen Zeiten verschieden aufgefaßt werden könnte, zugleich aber jeglicher solchen Auffassung drastische Grenzen setzt. Die Geschichte ist dem Werk nichts Äußerliches, sondern daß jedes Werk im immanenten Sinn ein Problem ausmacht, macht Geschichte zu seinem wesentlichen Substrat. Die Stufen der Lösung seines Problems sind gleichbedeutend mit seiner Entfaltung in der Zeit und nur kraft solcher Entfaltung, als deren Gesetz, und nicht als zeitloses Substratum ist das Wesen des Werkes überhaupt zu bestimmen. Solche »innere Historizität« aber ist von der auswendigen Geschichte nicht zu trennen.«⁵⁷

anderer Art gelesen werden; die Authentizität der Aufführung als *treue* Übersetzung des Originals (vgl. hinsichtlich des Begriffspaares »Freiheit und Treue« in Bezug auf die Übersetzung literarischer Texte Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, GS IV.1/16ff.) bezieht sich hier also nicht auf die – als fixiert gedachte – originale Aufführungs-Praxis mit all ihren äußerlichen Umständen und Bedingtheiten, sondern einzig und allein auf das musikalische Kunstwerk in seiner geschichtlichen Veränderbarkeit und seiner musikhistorischen Entfaltung. Genau genommen ergäbe sich, wenn man das Kunstwerk in dieser Weise, wie es Adorno im Sinne der »Übersetzungstheorie« Benjamins zu denken vorschlägt, radikal historisierte, ein eklatanter Widerspruch zwischen einer »historischen Aufführungspraxis« in dem uns geläufigen und dem Ideal der authentischen Werktreue in dem hier skizzierten Sinne Adornos. Diese zielt – so ließe sich schlagwortartig zusammenfassen – auf die Reproduktion des Textes, jene auf die Reproduktion des Kontextes; allenfalls in Bezug auf die Kontextualität des Textes gibt es Berührungspunkte zwischen den beiden Interpretationsidealen. Vgl. als Gegenbild die folgende lexikalische Definition: »»Authentic« performance may refer to one or any combination of the following approaches: use of instruments from the composer's own era; use of performing techniques documented in the composer's era; performance based on the implication of the original sources for a particular work« (John Butt, Art. »Authenticity«, S. 241).

56 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/292 respektive 220.

57 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/258f.

Interpretationsanalysen

In den ausgewählten Werken Schönbergs, Bergs und Weberns gewidmeten »Interpretationsanalysen« spricht Adorno in seinem *getreuen Korrepetitor* dezidiert von »wahrer Interpretation«.⁵⁸ Dass dieser Begriff nunmehr nicht in dem Begriff der »wahren Aufführung« sich erschöpft, dürfte evident sein; erst in der Verbindung mit einer der Aufführung vorgelagerten musikalischen Analyse findet sich⁵⁹ – so die Überlegung Adornos im Rahmen seiner Fragmente zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* – das volle Verständnis der *wahren Interpretation*:

»Die wahre Interpretation beruht auf Erkenntnis. [...] Damit sind nicht rationalistische Betrachtungen über das Werk, seinen Stil, seinen historischen Standort und was immer sonst gemeint, nichts was der Erfahrung vom Werke selber als ein Fremdes, Äußerliches gegenüberstünde und der Beziehung auf den Gegenstand selber entzogen wäre. [...] Vielmehr ist die Erkenntnis nichts anderes als die kritische Versenkung in den Text selber, die an diesen einzig die Forderung des sinnvollen Zusammenhangs heranbringt.«⁶⁰

Davon ausgehend, dass »technische Analyse« des Notentextes eine notwendig vorauszusetzende,⁶¹ keineswegs jedoch eine hinreichende Bedingung der Möglichkeit einer »wahren Aufführung« darstelle, erscheint die Idee der Interpretationsanalyse bei Adorno mehrfach dialektisch gebrochen:

»Wahre Reproduktion ist nicht einfach die Realisierung des analytischen Befundes (der übrigens prinzipiell nicht als abgeschlossener vorzustellen ist). Sondern sie enthält das idiomatische Element als aufgehobenes in sich. Und damit schließt sie *notwendig* die Subjektivität des Interpreten ein, die jedem Werk gegenüber das idiomatische Element präsentiert (Schlüssel zur Subjekt-Objekt-Theorie). Sie ist also weder die irrationale (idiomatische) noch die chemisch-reine, analytische, sondern die Wiederherstellung des mimischen Elements durchs analytische hindurch.«⁶²

58 | Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/255, 276, 278 und 343. Der Widerspruch zwischen der aufgewiesenen Historizität der Interpretation und der Rede von einer »wahren« Interpretation ist nur einer an der Oberfläche: Auch in diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass der von Adorno bemühte Wahrheitsbegriff stets prozessual gefasst und geschichtlich determiniert ist.

59 | »Wahre Interpretation müßte jenes Geistige, das den Primat über das Sinnliche beansprucht wie kaum je in traditioneller Musik, versinnlichen. Aufgabe der Analyse wäre, den geistigen Gehalt in technische Anweisungen umzusetzen.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/278.)

60 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/273f.

61 | »Genaue Analyse als selbstverständliche Voraussetzung der Interpretation. Ihr Kanon ist der fortgeschrittenste Stand der kompositionstechnischen Einsicht.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/10.)

62 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/91, Hervor-

Die exemplifizierten »Elemente des musikalischen Textes« hebt Adorno in seinen Aufzeichnungen mit den Begriffen »mensural«, »neumisch« und »idiomatisch« voneinander ab.⁶³ Das Element des *Idiomatischen* ist – der Bezug zu einer Theorie der Sprachähnlichkeit der Musik ist evident, Adorno nennt beispielsweise den Vergleich mit dem sprachlichen Dialekt – als Inbegriff aller beim Musizieren selbstverständlich vorauszusetzenden Konventionen⁶⁴ zu verstehen, das des *Mensuralen* als dasjenige, was durch die Notation schriftlich fixiert ist – auch hier ist hinsichtlich der in Anlehnung an Wellmer diskutierten Begriffsdifferenzierung ein Bezug zur Sprachähnlichkeit der Musik in der Konvergenz des Schriftcharakters evident. Der Begriff des *Neumischen* – oben als »mimisch« bezeichnet –, als das »aus den Zeichen zu interpolierende strukturelle« Element, greift bei Adorno höher und verweist, wenn es zum einen die Aufgabe der musikalischen Interpretation sei, »das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen«⁶⁵, und zum anderen zu gelten habe, dass die Interpretation die »angemessene Übersetzung des musikalischen Sinnes in die Erscheinung«⁶⁶ darstelle, seinerseits bereits auf Sphären des musikalischen Sinns.⁶⁷

Es ist hier nicht der Ort, alle Implikationen und Konsequenzen dieser durchaus problematischen Terminologie auszuführen, zu überlegen wäre aber, ob das Verhältnis dieser drei Elemente tatsächlich im Sinne einer *Hegelschen* Dialek-

hebung original, vgl. hierzu auch die darauf Bezug nehmende Notiz S. 106f., wo es heißt: »Vielleicht (!) läßt sich etwas allgemeiner sagen: die wahre Reproduktion ist *nicht* einfach die Realisierung des Befundes der Analyse. Das ergäbe einen unerträglichen Rationalismus und setzte tendenziell die Musikwissenschaft als Instanz der musikalischen Darstellung ein. [...] Wahre Interpretation ist weder die irrational-idiomatische (Kritik des Musikanten) noch die analytisch reine, sondern die Wiederherstellung des mimetischen Elementes durch die Analysis hindurch.«

63 | Zur Terminologie: »Die Terminologie möchte ich wie folgt festlegen: der musikalische Text enthält 3 Elemente/1) das mensurale (das bisher als signifikativ bezeichnete, der Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen)/2) das neumische (bisher: mimisch, mimetisch oder gestisch genannt, das aus den Zeichen zu interpolierende strukturelle)/3) das idiomatische (bisher: musiksprachliche, d.h. die aus der je vorgegebenen und das Werk *einschließenden* Musiksprache zu erschließende. Dies muß noch genau entfaltet werden. Vielleicht auf *Wien* exemplifizieren, Bergs Vorschrift »wienerisch«)./Thema der Arbeit ist eigentlich die Dialektik dieser Elemente.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/88, Hervorhebungen original.)

64 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/88f.

65 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/88f., dort alle Zitate.

66 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/173.

67 | Zum Begriff des Sinns in Hinblick auf die musikalische Reproduktion vgl. auch Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/251, sowie Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/123: »Idee der Interpretation wäre: die integrale Darstellung des musikalischen Sinnes, des Komponierten.«

tik zu denken sei,⁶⁸ in der das *Neumische* als »klingende Synthese« aus einer Antithese von *Idiomatischem* und *Mensuralem* sich ergäbe – damit gewissermaßen eine starr zugrunde gelegte Dichotomie von Herz und Verstand festschreibend.⁶⁹ Ich vermute demgegenüber, dass die Entfaltung der Dialektik dieser Elemente, die nach Adorno das zentrale Thema der Arbeit darstellen sollte,⁷⁰ eben gerade nicht als Hegelsche (positive) Dialektik, sondern – so trivial es im Rahmen einer Arbeit über Adorno klingen mag – als *negative* Dialektik gedacht werden muss: Ein Gelingen der »aufhebenden« Synthese, die darüber hinaus auch noch als deckungsgleich mit der »wahren Aufführung« angesehen werden müsste, kann mitnichten vorausgesetzt werden. Die »wahre Interpretation« im Sinne Adornos ist vielmehr ebenso notwendig wie unmöglich, sie stellt eine Idee dar, die nur in ihrer Realisierung sinnvoll ist, aber nicht realisiert werden kann, weil sie sonst ihre Idee verriete. Auf einer weiteren Ebene wird hier also die Antinomie des musikalischen Gedankens und seiner Darstellung verhandelt,⁷¹ die es auszutragen gilt:

»Dann: sie hat die *Probleme* auszutragen, die in der Komposition gelegen sind. Die Schwierigkeiten, Antinomien hat sie nicht, wie es fast allerorten geschieht, zuzuschmieren sondern deren eigenen *Sinn* zu begreifen und ihm zu gehorchen.«⁷²

68 | Vgl. Danuser, »»Zur Haut ›zurückkehren««, S. 13. Freilich ist Danuser darin Recht zu geben, dass manche der diesbezüglichen Ausführungen Adornos tatsächlich »sehr hegelsch« tönen, wenn es beispielsweise heißt: »Wie die objektive Geschichte des Werkes nämlich so führt die Erfahrung des individuellen Interpretens stets vom idiomatischen Element durchs mensurale zum neumischen und schlecht ist sowohl die welche beim idiomatischen wie beim mensuralen stehen bleibt.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/89.) Dies scheint mir jedoch auf einen immanenten Bruch in der Theoriebildung Adornos selbst zu verweisen und von daher eine abweichende Lesart zu motivieren.

69 | Vgl. Danuser, »»Zur Haut ›zurückkehren««, S. 14.

70 | Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/88.

71 | Vgl. auch Borio, »Werkstruktur und musikalische Darstellung«, S. 199.

72 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/168f., Hervorhebungen original. Eine in theorieimmanenter Hinsicht freilich partiell in sich widersprüchliche Konsequenz aus dieser antinomischen Situation ist die Überlegung eines Endes der Interpretation, eines Uninterpretierbar-Werdens von Musik schlechthin, mit der Kolisch, Schönberg – »Is performance necessary? (not the author, but the audience only needs it)« (Schönberg, Konvolut zur Theory of Performance, T75.01) – und Adorno seit der »Nachtmusik« aus den Zwanzigerjahren in unterschiedlicher Intensität gespielt haben: »Der Gedanke vom Absterben der Interpretation ist abzuleiten aus der Idee der wahren Interpretation und der grundsätzlichen Möglichkeit ihrer Realisierung.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/127.)

»... immer das Ganze vor Augen«. Beethoven-Interpretationen

Angesichts des Umstandes, dass auch in der Wiener Schule die Kompositionen Beethovens diejenigen waren, an welchen Fragen bezüglich der Aufführung generell verhandelt wurden, dürfte es nicht verwundern, wenn Kolisch, Steuermann und Adorno das mittlere der drei *Rasumowsky-Quartette* in das Zentrum ihrer Überlegungen während ihres gemeinsam veranstalteten Seminars »Neue Musik und Interpretation« bei den Darmstädter Ferienkursen im Jahre 1954 stellen, kann doch die bereits zitierte Notiz Schönbergs, er »spüre noch heute in jeder Wendung Beethovens das Neue«⁷³, für die Sicht der drei Schüler auch hier durchaus Gültigkeit beanspruchen. Weiters ist hierin ein bewusst gesetzter Kontrapunkt in der Hochphase des Serialismus zu erblicken:⁷⁴ Dem (jüngsten) *Altern der* (Philosophie der gealterten) *Neuen Musik* wird die (jung gebliebene) *Philosophie der* (ewig neuen) *Musik* Beethovens gegenübergestellt, in der die destruierte Musiksprache und alles ihr Anhängige nach wie vor Gültigkeit beanspruchen darf. Die Darmstadt-Kritik Adornos, die sich in seinem Vortrag über das »Altern der Neuen Musik«, der nur wenige Monate vor diesem Seminar im April 1954 im Süddeutschen Rundfunk gehalten wurde, in dem Vorwurf konkretisiert, die kompositionstechnischen Innovationen seien nicht auf der Basis des konkret musikalisch Gegebenen vollzogen und stünden dementsprechend – die Tradition lediglich abstrakt negierend⁷⁵ und nicht in sich »aufhebend« – in einem geschichtslosen Raum,⁷⁶ wird hier gleichsam stellvertretend an Fragen der Reproduktion abgehandelt. Hierbei wird also ein doppelter Traditionsbezug gegen die Darmstädter Komponisten in Stellung gebracht, der Bezug auf Beethoven direkt und der Bezug auf die Beethoven-Deutung der Wiener Schule, namentlich diejenige Schönbergs.

In diesem Seminar komme es, wie Adorno in einem Brief an Kolisch bemerkt, »am meisten [...] doch wohl darauf an, den Schülern klar zu machen, was strukturell-sinnvolles Interpretieren eigentlich heißt.«⁷⁷ In den Fragmenten

73 | Vgl. das bereits zitierte Manuskript Schönbergs über die »Kriterien des Wertes«, T41.04.

74 | In Hinsicht auf Fragen der Interpretationsgeschichte in Darmstadt vgl. Borio/Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Band 2, S. 119–187.

75 | Vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/150f., sowie Adorno, »Musik, Sprache und ihr Verhältnis im Komponieren«, XVI/657.

76 | Vgl. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik«, XIV/162f.

77 | Brief von Adorno an Kolisch vom 4. Juni 1954, zit.n. der »Editorischen Nachbemerkung«, in: Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/383. Der Begriff des »strukturell-sinnvollen« Interpretierens ist hier vermutlich in Entgegensetzung zu einem »punktuell-sinnlosen« Interpretieren zu verstehen, welches sich wiederum durchaus analog zum »punktuellen Komponieren« in Darmstadt denken ließe, vgl. Pascal Decroupet, »Konzepte serieller Musik«, in: Borio/Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, Band I, S. 305–311.

zu Beethoven und der Reproduktionstheorie finden sich nun einige Hinweise, in welche Richtung die auf Analyse aufbauende, »strukturell-sinnvolle Interpretation« des ersten Satzes von op. 59 Nr. 2 wohl gedacht werden könnte.⁷⁸ Der Anfang dieses Quartetts weist prima facie einmal mehr eine verblüffend simple tonale Struktur auf und könnte durchaus als ein weiteres Beispiel für die These Adornos herangezogen werden, Beethoven komponiere die Tonalität aus respektive die Tonalität sei »Thema wie Resultat« seines Komponierens.⁷⁹



Notenbeispiel 28 | L. v. Beethoven, Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2, I. Satz, Takte 1-8

Die die Tonalität markierende Quinte am Anfang dieses Quartettes werde selbst »thematisch«; der ganze Satz beschreibe, da auch das Seitenthema direkt mit dem Hauptthema verbunden sei, die »Geschichte dieses Themas«⁸⁰. Diese Geschichte – als eine »Geschichte der Einleitungsquint«⁸¹ – gelte es darzustellen und »nicht einfach: die Themen [zu] verdeutlichen«⁸²:

»Z. B. im ersten Takt muß die Oberstimme deutlich genug sein, um als Substrat der Geschichte aufgefaßt zu werden, aber nicht schon so deutlich, um das Resultat, das Thematischwerden, vorwegzunehmen, und die Schwierigkeit besteht darin, diese materiale Logik der Musik ins Mensurale zu übersetzen.«⁸³

78 | Hierzu auch bereits ausführlicher: Danuser, »»Zur Haut »zurückkehren««, S. 16-22.

79 | Vgl. beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/40, sowie 82-96 und Adorno, »Zum Problem der musikalischen Analyse«, S. 78.

80 | Vgl. in Bezug auf Beethoven op. 59 Nr. 2 beispielsweise Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/35.

81 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, S. 35. Hierzu auch: »Analyse des 1. Satzes von op. 59,2. Der ganze Satz ist die Geschichte der Relation des 1. und 3. Taktes d.h. ihrer Identität. Sie wird erst in der Coda realisiert d.h. erst von der Coda aus ist der Anfang verständlich. Teleologie bei Beethoven: rückwirkende Kraft in der Zeit.« (Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/114.) Vgl. in diesem Zusammenhang auch das faksimilierte Notenbeispiel in: Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/142.

82 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/142.

83 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/143.

Es wurde bereits auf den auffälligen Umstand innerhalb des musikanalytischen Diskurses der Wiener Schule hingewiesen, dass das konkrete musikalische Motiv immer in Bezug auf das gesamte Stück gedacht wird. Die Überlegung, vom Kleinsten ausgehend auf das »Ganze« zu schließen, ist ihrerseits umkehrbar: Die Anlage des gesamten Satzes, der die Geschichte eines Themas, eines einzelnen Motivs beschreibt, ist hier im Kleinsten, in dieser ersten Quinte, bereits angelegt, dem Ursprung wohnt bereits der Keim des Ganzen inne. Eine hiermit unmittelbar zusammenhängende Denkfigur zeichnet nun auch die Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion aus; auch hier geht es darum, am Einzelnen, Individuellen, das Gesamte, Allgemeine zu begreifen⁸⁴ und darzustellen:

»Zu kritisieren die Auffassung, als wäre die Wahrheit der Interpretation so gebaut, daß es im Ganzen stimmen muß und die Details, gewissermaßen als Luxus, *hinzutreten*. In der Kunst entscheidet das *kleinste* über die Totale: vgl. S. 41 – wie übrigens auch in der Philosophie.«⁸⁵

Wenn »strukturell-sinnvolles« respektive »integrales« Musizieren also heißen dürfte, den in der »mikrologischen« Analyse der »integralen Komposition« gewonnenen Befund musikalisch zur Darstellung zu bringen, ohne dabei die das

84 | Danuser weist in diesem Zusammenhang auf die enge Verbindung zu dem »mikrologischen Verfahren« Benjamins hin, das Adorno an diesem theoretischen Ort nicht nur *expressis verbis* übernimmt (vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/9), sondern im *getreuen Korrepetitor* gleichsam auch als Bedingung der Möglichkeit der wahren Interpretation benennt: »Das mikrologische Verfahren darf nicht als ein dem künstlerisch produktiven Entgegengesetztes verstanden werden. Walter Benjamin hat ›das Vermögen der Phantasie‹, als ›die Gabe, im unendlich Kleinen zu interpolieren‹ definiert. Das beleuchtet blitzhaft die wahre Interpretation.« (Adorno, *Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen*, XV/276.)

85 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/181, Hervorhebungen original. Der genannte Querverweis – »vgl. S. 41« – zielt auf eine Stelle in den Aufzeichnungen Adornos, die die Tragweite des Zusammenhangs von musikalischer Analyse und musikalischer Reproduktion erhellen könnte: »Zu Darstellung *neuer* Musik: es ist wohl, nächst der Verdeutlichung des ›roten Fadens‹, das wichtigste, daß *Identisches* als solches kenntlich ist. Ich hörte z.B. eine Aufführung von Bergs op. 3 (jetzt, April 1953, L. A.) in der in der Durchführung des 1. Satzes kurz vor dem Höhepunkt, infolge der Drängung, Takt 91f das 1/32 nach dem punktierten Achtel nicht zu erkennen war. Dadurch ging aber verloren, daß das Thema identisch ist mit der Gestalt des Cellos Takt 51-52 – und damit der Sinn der Durchführung und eigentlich des ganzen Satzes. Von *einer* Note, die unter den Tisch fällt, kann eine Formtotalität abhängen, und die übliche Darstellung neuer Musik besteht *nur* aus solchen Versäumnissen. Daher ist sie dann *mit Recht* unverständlich.« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/98, Hervorhebungen original.)

Subkutane⁸⁶ überziehende »Haut« zu verletzen,⁸⁷ so verweist dies aus einer weiteren Perspektive auf das komplexe dialektische Verhältnis von musikalischer Analyse und musikalischer Reproduktion. An dieser Stelle offenbart sich die immanente Problematik der Metapher der »Röntgenphotographie« des Werks. Diese zielt mitnichten auf den Begriff einer nackten, gleichsam skelettösen Struktur, die in der Reproduktion hervorzukehren wäre, sondern es geht im Rahmen der Reproduktionstheorie Adornos stets um die dialektische Vermittlung der benannten Elemente des musikalischen Textes; weder das *Mensurale* noch das *Idiomatische*, geschweige denn das *Neumische*, sind mit dem Begriff eines röntgenphotographierbaren Skeletts kompatibel respektive deckungsgleich. In gewisser Weise manifestiert sich hier einmal mehr die prinzipielle Unauflösbarkeit des widerstreitenden Verhältnisses der drei Elemente des musikalischen Textes.

»Denn man könnte sehr ernst fragen: daß diese Zusammenhänge subkutan sind, gehört selbst zu ihrem Sinn: sie enthüllen, würde ihn verletzen d.h. schläge in Pedanterie um. Aber das wäre undialektisch gedacht, und die Logik der Musik ist die dialektische. Der ganze, unendlich feine, aber entscheidende Unterschied ist: ob durch die »Haut« (die bei Beethoven auch zum Komponierten gehört) das Subkutane *durchscheint* oder ob sie, als Phänomen anstelle des Wesens *hypostasiert* wird. Die ganze Aufgabe besteht darin, diesen Gedanken in die Sprache der Musik zu übersetzen. Zur Haut »zurückkehren«. Die als Erscheinung gewußte Erscheinung ist *objektiv* verschieden von der unreflektierten; dasselbe und nicht dasselbe, und in diesem Sinn ist die Darstellung von Musik dialektisch. Interpretieren heißt in der Erscheinung die Identität des Nichtidentischen, die Nichtidentität des Identischen verwirklichen.«⁸⁸

Von einer anderen Seite herkommend tritt an dieser Stelle darüber hinaus wieder die Antinomie des ästhetischen Scheins⁸⁹ in den Fokus des Interesses, sind doch hiermit Fragen aufgeworfen, die nach Adorno »das Zentralproblem der gesamten Theorie«⁹⁰ betreffen. Eingangs hatte ich angedeutet, dass Adorno im Rahmen seiner Reproduktionstheorie das Verhältnis von »Klang« und »Sinn« verhandelt, indem er auf den materialen Aspekt des musikalischen Textes im Gegensatz zu seinem Bedeuten insistierend verweist: Das »Ideal des Klan-

86 | Den hier zugrunde liegenden zentralen Begriff der »Subkutanität«, der für die Beethoven-Deutung Adornos generell von zentraler Bedeutung ist, leitet Adorno aus dem Brahms-Aufsatz Schönbergs her, vgl. auch Adorno, »Arnold Schönberg«, X.1/177.

87 | Vgl. Danuser, »Zur Haut »zurückkehren««, S. 16–22.

88 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/143, Hervorhebungen original.

89 | Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/159.

90 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/143; Marginalie zu oben zitiertem Fragment.

ges« und »nicht dessen Bedeutung«⁹¹ stehe in der »wahren Interpretation« im Vordergrund. Hierin manifestiert sich eine antihermeneutische Rettung des Scheins.⁹²

An dieser Stelle geraten wir an einen Punkt, an welchem einige der aufgeworfenen Fragen nicht weiter zu enträtseln sind: Einerseits treten – so konnten wir in Hinsicht auf den Spätstil Beethovens mit Adorno beobachten – die Strukturen des Komponierens (Tonalität, Sprache, Zeit) nackt zutage; dies habe ich partiell als einen Mechanismus der *Dekonstruktion* zu beschreiben versucht. Wenn Adorno aber andererseits in dem eingangs exponierten rätselhaftesten aller Beethoven-Fragmente zu dem Streichquartett Es-Dur op. 127 fragend notiert, ob dieses so klingen solle, »als wäre es nicht mehr komponiert«⁹³; wäre dies vermutlich mit dem Begriff der *Dekomposition* zu fassen und stünde im Zusammenhang mit dem zentralen Satz der *Ästhetischen Theorie*, der in konstellativer Bewegung die Antinomie des ästhetischen Scheins von einer anderen Seite beleuchtet, mitnichten jedoch des Rätsels Lösung zur Verfügung stellt: »Wahrheit hat Kunst als Schein des Scheinlosen.«⁹⁴

91 | Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/13.

92 | Vgl. – einem Hinweis von Danuser folgend – in diesem Zusammenhang auch einen frühen *Musikalischen Aphorismus*, den Adorno als ersten einer unter dem Titel »Motive V: Hermeneutik« versammelten Aphorismenfolge im Jahre 1930 im *Anbruch* publizierte und der sich mit genau dieser Frage auseinandersetzt, vgl. Adorno, »Musikalische Aphorismen«, XVIII/19f.

93 | Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/223.

94 | Adorno, *Ästhetische Theorie*, VII/198f.

