

Adorno als negativer Hermeneutiker

Zu seiner Theorie der musikalischen Interpretation

Richard Klein

Vorurteile

Theodor W. Adornos Nachlassfragmente zur Theorie der musikalischen Reproduktion nötigen u. a. dazu, Vorurteile über den Philosophen zu revidieren.¹ Schon das Tagebuch zu Beethoven liefert dafür gute Gründe.² Für es ist z. B. eine Spannung zwischen monistischen und pluralistischen Motiven des Zeitdenkens prägend, die auf die einschlägigen Topoi der publizierten Schriften ein neues Licht wirft. Die Aufzeichnungen zur Reproduktionstheorie gehen möglicherweise noch einen Schritt weiter. Zeigen sie Adorno doch so intensiv auf hermeneutischen und medienästhetischen Pfaden wandelnd, wie man es bis dahin von ihm nicht für möglich gehalten hätte.³ Damit geht eine Differenzierung des Werkbegriffs einher, die mit klassischer Opus-Ästhetik nicht mehr viel gemein hat. Zugleich nehmen die internen Schwierigkeiten der Theorie zu, weil ihr Subversionsniveau mit der objektivistischen Lehre vom musikalischen Material letztlich nicht vereinbar ist.⁴ Wir lesen: »Kanon [der Interpretation] ist der fortgeschrittenste Stand der kompositionstechnischen Einsicht« (NL I/2, S. 10; vgl. S. 14). Und: »Analyse kann das aufdecken, und Interpretation muß daran *anschießen*«. ⁵ Das klingt, als sei das komponierte Erkenntnis pur, realer Träger eines interpretatorischen Vorgangs und dieser ein rein ausführendes Organ. Aber ebenso heißt es:

»[D]en ausübenden Musiker konfrontieren seine Texte unablässig mit Fragen, die weder durch den Rekurs auf die Werke noch durch den auf die Anforderungen des eigenen Spiels ohne weiteres zu schlichten sind, sondern erst durch Erkenntnis der wesentlichen Beziehung zwischen beiden. Kein musikalischer Text, auch nicht der minutiös bezeichnete moderne, ist so eindeutig lesbar, um unvermittelt seine angemessene Interpretation zu erzwingen. [...] Noch die gewissenhafteste musikalische Aufführung laboriert an einem Moment des Unverbindlichen, Versuchsweisen, ja der Improvisation.« (NL I/2, S. 215–216)

1 Vgl. Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (NL I/2). Der Band wird mit dem Siglum NL I/2 und der Seitenzahl geklammert zitiert.

2 Vgl. Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik* (NL I/1).

3 Dass Adorno hier Einsichten vorwegnimmt, die heute in kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Schrift und Bild eine wichtige Rolle spielen, zeigt Nikolaus Urbanek: »Bilder von Gesten«. Über die Aktualität von Adornos Theorie der musikalischen Schrift«, in: Richard Klein (Hg.): *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, Freiburg/München 2015, S. 150–172.

4 Dieser Problematik werde ich mich an anderer Stelle widmen: »Adornos goldener Knochen. Über Nutzen und Nachteil des musikalischen Materialbegriffs«, (i.V.).

5 Theodor W. Adorno: *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* (GS 15), S. 279 (Herv. v. RK). Zum objektivistischen Einschlag dieses Satzes vgl. Anm. 20.

Die Fragmente sind vertrackter, als sie ausschauen. Zunächst fragt man sich, warum ständig von Reproduktion statt von Interpretation die Rede ist. Reproduktion hört sich an wie ein sekundärer Reflex auf etwas, das eigentlich schon ganz da ist. Liest man genauer, zeigt sich allerdings, dass beide Begriffe synonym verwendet werden. Reproduktion ist ein anderer Name für Interpretation als »Form eigenen Wesens« (NL I/2, S. 291). Werk ist das eine, Interpretation das andere, und erst auf der Basis dieser originären Zweifelt ergibt sich die Beziehung des anderen zum einen. Das erklärt Adornos Distanz zur Aufführungstheorie seines Freundes Rudolf Kolisch,⁶ gar zur polemischen Abwertung allen Interpretierens bei Hans Pfitzner⁷ oder Heinz-Klaus Metzger.⁸ Spricht Adorno vom Interpretieren bisweilen als einem Nachkomponieren, hat er keine normative Festlegung auf einen »Urtext« im Sinn, sondern die kritische Rekonstruktion eines Werks, das es noch nicht gibt. Die Bestimmung bleibt negativ: »[D]er Raum der interpretativen Freiheit ist stets die Brüchigkeit des Zusammenhangs im Werk« (NL I/2, S. 48; vgl. S. 167–168, 104). Stimmige Imperfektion schafft Spielraum. Das Werk ist keine Funktion dieser Freiheit, sondern umgekehrt die Freiheit eine Funktion des Werks.

Lange Zeit hat man mit einiger Ignoranz darüber hinweggelesen, dass sich Adornos Vorstellung vom Interpretieren in musicis aus zwei »feindlichen« Konstellationen gebildet hat: der rationalen Moderne des Schönbergkreises, wie sie exemplarisch vom Geiger Rudolf Kolisch verkörpert wurde (NL I/2, S. 107), und der Kunstreligion Wilhelm Furtwänglers, die Adorno lebenslang als Rettung einer verlorenen Zeit empfunden haben muss.⁹ Überraschend ist die *theoretische* Bedeutung, die er Richard Wagner zuweist. Wer hätte gedacht, dass der Autor des *Versuch über Wagner* dessen Texte über das Dirigieren und die IX. Symphonie von Beethoven wie selbstverständlich als kanonische Dokumente interpretationsästhetischer Reflexion behandelt?¹⁰ Adorno hat den Rang Wagners für die Geschichte der musikalischen Interpretation erkannt, lange bevor die Musikwissenschaft ihn für sich zu entdecken begann.¹¹

6 Vgl. Rudolf Kolisch: *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke* (Musik-Konzepte 29/30), München 1983. Von Adornos Äußerungen zu Kolisch sind am wichtigsten: der Brief vom 16.11.1943, in: NL I/1, S. 255–257, sowie der Gruß zu Kolischs 60. Geburtstag: »Kolisch und die neue Interpretation« [1956], in: GS 19, S. [460]–462. Dazu das Kolisch-Heft der Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 24 (2009), H. 3, bes. die Beiträge von Jan Philipp Sprick und David Trippet. Last but not least Reinhard Kapp: »Interpretation, Reproduktion«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Stuttgart 2011, S. 145–156.

7 Vgl. Hans Pfitzner: *Werk und Wiedergabe*, Augsburg 1929.

8 Heinz-Klaus Metzger 1987 im Gespräch: »Der Interpretationsbegriff war Kolisch suspekt, weil er eigentlich ›Deutung‹ besagt und unterstellt, man könne Texte vielleicht auch verschieden deuten, wenn unterschiedliche Interpretieren-›Temperamente‹ am Werke sind. In Wirklichkeit ist es so, daß gute Aufführungen einander sehr stark ähneln. Das hängt einfach mit dem Komponierten zusammen.« Vgl. »Ich halte jedenfalls an der Idee der Moderne fest«. Von Adorno [!] lernen. Ein Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger«, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.): *Nicht versöhnt. Musik-ästhetik nach Adorno*, Kassel (u. a.) 1987, S. 68–90, hier: S. 71; Herv. v. RK.

9 Vgl. Theodor W. Adorno: »Drei Dirigenten« [1926], in: GS 19, S. [453]–459, zu Furtwängler S. 453–455; Ders.: »Wilhelm Furtwängler« [1968], in: GS 19, S. [468]–469.

10 Vgl. NL I/2, S. 216, wo Adorno Wagners Dirigiertschrift (vgl. Richard Wagner: *Über das Dirigieren* [1869], in: Ders.: *Beethoven/Über das Dirigieren*, Darmstadt 1953, S. [69–140]) den »bedeutendste[n] Beitrag, den Komponisten zur Theorie der Reproduktion geleistet haben«, nennt. Vgl. auch NL I/2, S. 217–219, 259–261, 278–280.

11 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: »Musikbankiers«. Über Richard Wagners Vorstellungen vom »Judentum in der Musik«, in: *Musik & Ästhetik* 5 (2001), H. 19, S. 72–87, bes. S. 83–84.

»Röntgenphotographie«

Die Aufzeichnungen sind zum großen Teil zwischen 1946 und 1959 entstanden,¹² d. h. sie stammen aus einer Zeit, in der die Möglichkeit einer reproduktionstechnisch fundierten Erforschung musikalischer Interpretationspraxis, wie sie sich heute durchzusetzen beginnt,¹³ auch nicht in Ansätzen absehbar war. Natürlich hat Adorno mit Tonband und Schallplatte gearbeitet. Er war nicht blind dafür, dass diese Medien kein Teufelszeug waren. Der Erfahrungshintergrund, aus dem heraus er schreibt, ist aber weniger der eines Hörers von Konzerten und Schallplatten als der des Künstlers, welcher Kompositionen von Beethoven, Bach, Chopin [!], Schubert, Schumann und Schönberg zur Darstellung bringt. Dass dieser auch als Philosoph im Spiel ist, bringt, wie wir noch sehen werden, Probleme mit sich.

Man könnte meinen, all diese Überlegungen seien geläufig, steht doch schon im *Fragment über Musik und Sprache* von 1956 zu lesen: »Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen.«¹⁴ Aber ist, was als bekannt gilt, damit auch schon erkannt und in seinen Konsequenzen durchsichtig? Musikalische Interpretation hat nicht nur einen Text zu entziffern, sondern auch ein Körperliches, d. h. eine nichtorganische, mit Zeichen übersäte physische Gestalt zu vergegenwärtigen. Nur einer mimetischen Praxis erschließt sich Musik, »niemals einer Betrachtung, die sie unabhängig von ihrem Vollzug deutet«. Es geht um die »unabdingbare Verpflichtung der musikalischen Erkenntnis auf das sinnlich Erscheinende als ihr strenges Objekt«: »Man könnte sagen: [um] das konsequente, zum Bewußtsein seiner selbst gesteigerte Ausgehören der Musik« (NL I/2, S. 276). Deshalb verdient auch nur *die* musikalische Analyse ihren Namen, die den zeitlichen Prozess des Werks nachzuvollziehen weiß.

Manches gehört zum performativen Kern der Musik und entzieht sich doch jeder Analyse: die Körperlichkeit des Interpreten, das Zusammenspiel von akustischen und taktilen Vorgängen, die Physis des Instruments, respektive des sängerischen Organs (NL I/2, S. 74): »[W]ie steht es mit der Stimme Carusos?«, fragt der Kritiker der Kulturindustrie, der über dem Plan seines Buches ins Grübeln kommt: »Schlägt da nicht der Fetisch Stimme in die Sache selbst um? Solche Extreme müssen bedacht und hereingenommen werden, wenn die Theorie nicht stur fachmännisch geraten soll [!]« (NL I/2, S. 149). Oder: »So gehört zu aller wirklichen Darstellung ein gewisses den Klang aus dem Klavier herausmeißeln, körperhaft gleichsam im Klavier spielen. Das definiert den Pianisten, es ist genau das, was mir abgeht. Aber wer nicht so Klavier spielt, kann auch keine Beethoven-Sonate richtig darstellen« (NL I/2, S. 148; vgl. S. 74).¹⁵ Und das, obwohl solche Körperinvestition etwas ist, das sich nicht in »das Werk« auflösen lässt.

Früher hat man Adorno häufig einen verkrampten Asketen und intellektuellen

12 Der erste Text Adornos zum Thema erschien 1925: »Zum Problem der Reproduktion«, wiederabgedruckt in: GS 19, S. [440]–444.

13 Vgl. Lars Laubhold: *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München 2014.

14 Theodor W. Adorno: »Fragment über Musik und Sprache« [1956], in: Ders.: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (GS 16), S. [251]–256, hier: S. 253.

15 Es bleibt unklar, warum Adorno die Übertragung der Körpersprache auf Gesang und Instrumentalspiel dem Dirigenten nicht oder nur sehr restriktiv zubilligt (NL I/2, S. 149–150). Dass sie bei diesem weniger eine musikalische als eine psychologische Funktion haben soll, ist nicht überzeugend.

Zuchtmeister gescholten, der jeder sinnlichen Aufführung von Musik abhold seine Lust allein in strengem Partiturlesen findet und Glücksangebote des Augenblicks zugunsten einer rationalen Analyse von »Strukturen«, sprich: kompositorischen Argumenten, ausschlägt. An dieser Strenge, die seine Schüler später vernehmlich kultiviert haben,¹⁶ mag der Philosoph nicht ganz unschuldig sein, aber es führt in die Irre, wenn man seine methodisch übertreibenden Topoi vom »stumme[n] Lesen« (NL I/2, S. 13), vom »Ende der Interpretation« (NL I/2, S. 13) oder vom Konzert als Reklame für sich selbst (NL I/2, S. 210) ihres Kontextes entkleidet, statt sie von ihm her verständlich zu machen.

Ein Begriff wie »Röntgenphotographie« (NL I/2, S. 11, 208, 209, 269) ruft in der Tat zunächst asketische Konnotationen herauf derart, dass hier eine karge Authentizität des komponierten Sinns gegen dessen klangsinnlichen Appeal in Stellung gebracht wird. Aber es geht gar nicht gegen die klangliche Erscheinung als solche, sondern, und hier agiert Adorno ein wenig wie Derrida *avant la lettre*, gegen ihre Identifikation mit manifester Präsenz. Ein Interpretieren, das alles nicht rein Aktualisierbare, Abwesende, Dinghafte der Partitur wegzuzaubern bzw. in subjektive Jetztzeit zu überführen sucht, tut der inneren Spannungsvielfalt des Werks Gewalt an, weil es Momente unterdrückt, die notwendigerweise aus der Inkongruenz von Klang und Struktur resultieren. »Röntgenphotographie« heißt, diejenigen Momente von Konstruktion und Kontrast, die unter der Oberfläche des Klangs verborgen sind, *hörbar* zu machen und die Fassade des Werks zugunsten jener subkutanen Ereignisse und Relationen abzubauen, für die das Faszinationsspiel des Klangapparats keinen Platz lässt. »Geröntgt« wird nicht das Skelett, sondern die Fülle des Verborgenen, die dem Werk zugleich Sinn verleiht und entzieht.¹⁷ Auch was nicht unmittelbar da ist, muss erscheinen (NL I/2, S. 188, 209). Das meint keine Idealisierung von Phantomen, bei denen es sich in Wahrheit um »Papiermusik« handelt, sondern ein Erhellen latenter gegen dominante Präsenz, eine Entschlackung forcierter Klangeffekte zugunsten der sensitiven Transparenz von Tiefenstrukturen, die diese bis an die »Haut« (NL I/2, S. 143) des Komponierten vordringen lässt.¹⁸

Hermeneutik

Adornos Hermeneutik ist nicht gleichzusetzen mit dem, was man für gewöhnlich so nennt. Auf einer *ersten* Ebene ist eine Nähe zu Hans-Georg Gadamer mit Händen greifbar, dort, wo weniger die musikalische Analyse die Voraussetzung der Interpretation

16 Zur Not auch da, wo sie als Lösung ausgeben, worin Adorno das Problem sieht: »Dabei ist Kollischs Rekonstruktion der authentischen Beethovenschen Tempi unwiderleglich [!]. Ausgehend von den wenigen Kompositionen, die Beethoven selbst metronomisierte [...] kann man durch Analogieschlüsse, die sowohl die verbalen Tempobezeichnungen als [auch] die einzelnen musikalischen Charaktere berücksichtigen, jedes Tempo zweifelsfrei [!] ermitteln, da eben die Charaktere, die größten Elemente des Beethovenschen Komponierens, in seinem Œuvre zählbar sind«. Vgl. Heinz-Klaus Metzger: »Zur Beethoven-Interpretation«, in: Ders. und Rainer Riehn (Hg.): *Beethoven. Das Problem der Interpretation* (Musik-Konzepte 8), München 1979, S. [5]–8, hier: S. 7.

17 In »Nach Steuermanns Tod« ([1964], in: Theodor W. Adorno: *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze* (GS 17), S. [311]–317, hier: S. 313) betont Adorno den Vollzugscharakter der »Röntgenphotographie«, indem er sie die »Durchleuchtung der besonderen Struktur des konkreten Stücks« nennt. Sie ist gerade kein Urlinienskelett im Sinne Heinrich Schenkers.

18 Vgl. Hermann Danuser: »Zur Haut ›zurückkehren‹. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: *Musik & Ästhetik* 7 (2003), H. 25, S. 5–23.

darstellt als vielmehr Interpretation die Voraussetzung der Analyse.¹⁹ Auch bei Adorno liegt das Verstehen geschichtlicher Wahrheit jeder musiktheoretischen Methodenreflexion voraus.²⁰ Bevor analysiert werden kann, muss schon interpretiert worden sein: »Die wahre Reproduktion«, stellt er wuchtig heraus, »ist *nicht* [...] die Realisierung des Befundes der Analyse. Das ergäbe einen unerträglichen Rationalismus und setzte tendenziell die Musikwissenschaft als Instanz der musikalischen Darstellung ein« (NL I/2, S. 106–107) – für Adorno eine Horrorvorstellung.

Auf der *zweiten* Ebene gibt eine markante Differenz zu Gadamer den Ton an, die den ersten Aspekt differenziert. Adornos Hermeneutik ist eine, die den Anspruch hat, von der Analyse im Detail zu lernen und sich *nicht* über die spezifische Struktur einer Komposition philosophisch zu erheben. Dazu ist sie zwar nur in der Lage, insoweit sie den spekulativen Gedanken gegenüber den Anforderungen phänomenorientierter Wissenschaft zu behaupten weiß (NL I/2, S. 125–126, 106–107, 89, 14). Aber es ist ihr versagt, philosophische Deutungen von Werken royal aus dem Begriff zu deduzieren, ob von oben her oder aus zweiter Hand. Sie muss sich in die materialen Prozesse der Musik und in die daraus sich ergebenden Fragestellungen verstricken lassen. Insoweit geht die Analyse der Interpretation *empirisch* voraus, als diese sich ihren Gegenstand erst erarbeiten muss und nicht darum schon über ihn verfügen kann, weil sie Philosophie ist. Dazu gehört die Analyse formaler Strukturen wie das Wissen um die Modi des Mimetischen und auch die Kenntnis der Körperlichkeit etwa von Instrumentalspiel, Geigenton und Anschlagsart.²¹

Die *dritte* Ebene hat den negativen Konnex zwischen dem interpretativen Geschehen und den Spuren von Disziplinierung, Herrschaft und Gewalt in ihm zum Thema (NL I/2, S. 70–71). Adorno gibt sich nicht damit zufrieden, dass große Musik existiert, weil es Notenschrift gibt, sondern er fragt nach der »Urgeschichte« dieses kulturellen Zeichensystems, den physisch-somatischen Erfahrungen, die ihm vorausgegangen sind und verborgen sich in ihm fortsetzen. Die Notation unterliegt der »Dialektik der Aufklärung«, d. h. ihre Rationalität hat eine dunkle, machtförmige Seite.²² Präzision und Regelmäßigkeit der notierten Zeichen gemahnen an ein Schlagritual, das nicht nur ästhetische Gehalte stiftet; der Gedächtnisgewinn, der durch die Zeichenanordnung entsteht, erweist sich als ein Speicherapparat wider die lebendige Erinnerung. Notation setzt sich nicht deshalb durch, weil der Fortschritt sie erfordert. »Primitive« konnten sehr komplexe

19 Adornos Überlegungen zur Reproduktionstheorie sind größtenteils vor Gadamers *Wahrheit und Methode* (1960) entstanden. Ein Einfluss strengen Sinnes scheidet aus.

20 Adorno tut freilich gerne so, als könne die musikalische Analyse objektive Tatbestände feststellen, denen dann die Philosophie folgen müsse; vgl. das Zitat zu Anm. 5. Dabei lässt er die Differenz zwischen dem *empirischen* Vorrang musikalischer Detailanalysen im Arbeitsprozess und dem *systematischen* Vorrang des philosophischen Gedankens vor methodisch angeleiteten Verfahrensweisen unberücksichtigt. So erklären sich die großen Worte von der »Entscheidbarkeit technischer Fragen« (GS 7, S. 419) und der »Technik« als dem »Schlüssel« des Werks (GS 13, S. 119). Das sind vorhermeneutische Topoi, die Adorno am Ende wohlwissend hinter sich lässt.

21 Mimesis – »Eine pathetische Stelle bedeutet nicht Pathos, sondern verhält sich pathetisch« (NL I/2, S. 13) – beschränkt sich in dieser Theorie nicht auf die Analyse des Textes. Sie bildet vielmehr eine Kette von Konstellationen, die zusammenhält, weil bei jedem neuen Glied auch die Unmittelbarkeit des Verstehens neu entsteht: Musik verhält sich mimetisch zu den körperlichen Gesten, der Text zur Idee der Musik, der Interpret zum Text, der Hörer zum Vorgetragenen, der Theoretiker zum Gehörten usw.. Mimesis behauptet sich gegenüber den Vermittlungen dadurch, dass sie immer wieder anfängt, einen Anfang bildet.

22 Vgl. NL I/2, S. 72: »Die Notation reguliert, hemmt, unterdrückt immer zugleich, was sie notiert und entwickelt – und daran laboriert alle musikalische Reproduktion.«

Rhythmen ohne jede schriftliche Fixierung tradieren. Demgegenüber zeigt die Notenschrift eine Entfremdung der Ausführenden von ihrer Musik an: Sie ist Gedächtnis als Herrschaftsform.²³ Dennoch ist dieses mediale Verfahren auch ein weniggleich entfremdeter Mittelsmann des Vitalen, ein bewegtes Lebelement, das zum Bild erstarrt ist (NL I/2, S. 249). Und im Erstarrten das Lebendige aufzuspüren – darauf kommt es an.

Historisch arbeitet Adorno gerne generös. Der musikgeschichtliche Sinn seines Abstechers in die paläontologischen Gefilde des Mittelalters erschließt sich sicher noch nicht im Blick auf den Gregorianischen Choral, wie der Text untergründig suggeriert, sondern erst, wenn die Kategorien des 19. Jahrhunderts historische Werke im Zusammenspiel von Partitur, Aufführung, Text und Sinn in den Mittelpunkt zu rücken beginnen. Warum christliche Mönche, Griechen, Barbaren und Buschmänner gar eine historische Reihe bilden sollten, werden wir nie erfahren.²⁴ Gleichwohl hat das systematische Interesse an der Archäologie der Notenschrift einen gut materialistischen Sinn.

Auffallend bleibt Adornos Nähe zur hermeneutischen Objektivitätskritik: »Es ließe sich sagen, die Interpretation, die zum Text hinzutritt, *macht diesen überhaupt erst zum Text*. Wenn jede musikalische Interpretation an ihren Text aufs strengste sich gebunden sieht, so wird dieser verbindlich, zum Text, einzig durch Interpretation« (NL I/2, S. 239). Es gibt kein Jenseits der Interpretation, das dem Prozess des Verstehens real vorgegeben wäre. Erst durch Interpretieren findet der Text seinen Charakter, seine Identität. Aber bin ich nicht auf etwas angewiesen, das mir zuvorkommt? Kann Interpretation »alles« sein? Adorno vertritt keinen subjektiven Relativismus, wie man ihn früher Nietzsche ungefähr so zuschreiben wollte: Der Werkbegriff ist eine metaphysische Illusion, er täuscht eine »Sache selbst« vor, wo es sich »in Wahrheit« nur um den Effekt eines interpretatorischen Machtaktes handelt. Wenn das richtig wäre, gäbe es nur Interpretationen des Werks und kein Werk »selbst«.

Allein, solches ist zu schnell geschossen. Natürlich müssen wir uns an etwas halten, das uns vorgegeben ist. Aber das Recht einer Orientierung, die über subjektive Intentionen hinausgeht, schafft die Unhintergebarkeit des Interpretierens nicht aus der Welt. Wir erzeugen nicht die Werke, die wir interpretieren, sondern wir sind ihnen ausgesetzt, in sie verstrickt und von ihnen betroffen. Sie sind da, *bevor* das Geschäft des Interpretierens beginnt, mehr noch, sie *müssen* da sein, *damit* es überhaupt beginnen kann. Insoweit kann man, auch wenn Adorno diese Formulierung abgelehnt hätte, von einem ontologischen Vorrang des Werks vor seinen Interpretationen sprechen.²⁵

Allerdings wird dieser Vorrang nur innerhalb des hermeneutischen Prozesses zugänglich, nicht für sich und im direkten Zugriff. Er präsentiert sich, wie Sokrates sagt, als »ehrwürdiges Schweigen« der Werke, d. h. als ein qualifiziertes Vakuum, das Sinn zurückhält oder verweigert und doch mit Bestimmtheit inmitten des Unbestimmten zu locken weiß.²⁶ Diese Grunderfahrung nötig zur Interpretation, ist zugleich aber auch

23 Adorno greift hier auf Argumente von Platons Schriftkritik zurück. Vgl. *Phaidros* 174a–275d; NL I/2, S. 70–72, 225–227.

24 Vgl. Gustav Falke: »Das Virtuose ist nicht das Unwahre. Adornos Fragmente zur musikalischen Reproduktion: ein Hauptwerk«, in: FAZ, 9.10.2001. Falke zeigt sich von Adornos Studien zur Notation des Gregorianischen Chorals positiv überrascht.

25 Adorno betont, dass die »Existenz durch Schrift und Druck fixierter und insofern gerade vom empirischen Musizieren unabhängiger Werke [...] von Interpretation wesentlich vorausgesetzt wird« (NL I/2, S. 219).

26 Platon: *Phaidros*, 275d. Diese Position dürfte der Konstanzer Rezeptionsästhetik (Hans Robert Jauf, Wolfgang Iser) insofern überlegen sein, als sie die »Leerstellen« des Textes auch als Momente aktiven Verhaltens und eben nicht als neutrale Unbestimmtheit versteht, in die erst der Leser von

nur möglich, wenn Interpretieren sich bereits im Vollzug befindet. Soweit Adorno vom »Moment des Unverbindlichen, Versuchsweisen, ja der Improvisation« spricht, die das Werk als subversives Rätsel erscheinen lässt, hat er Ähnliches im Sinn wie Sokrates im *Phaidros*.²⁷ Je schon sind wir dabei, diese spannungsreiche Leere auszulegen, auch wenn wir immer wieder an ihrer negativen Struktur ableiten. Das beginnt bei der Deutung dynamischer und expressiver Zeichen, von Tempo, Artikulation und Phrasierung, geht über in die Gestaltungsprobleme größerer Formteile und endet bei so verwickelten Fragen wie der nach den »Aufgaben«, die sich das Werk »selbst« stellt, welche »Strukturidee« es realisiert oder welche »Geisteshaltung« sich in ihm verkörpert. Wer aus der apriorischen Nötigung zum Interpretieren folgert, es gebe nur Interpretationen und kein Werk, unterstellt ex negativo, das Werk gebe es *nur* als zeitlos beständiges und unabhängig von seinen historischen Interpretationen vorhandenes Ding. Aber erst aus dem Blickwinkel eines solchen Phantasmas schrumpfen Interpretationen zu *bloßen* Perspektiven zusammen, die dann vom Bollwerk eines »Werks an sich« wieder aufgerichtet werden müssen, damit sie keiner endlosen Spielwiese zum Opfer fallen. Aber die metaphysische Panik des Alles oder Nichts ist unbegründet. Die Alternative »Entweder ist das Wesen des Werks auch jenseits des diskursiven Streits *für uns* da, oder es gibt nur Deutungen und kein Werk mehr«, bleibt eine vorkritische Simplifikation. Es gilt den *ontologischen Vorrang* des Werks mit der *hermeneutischen Unhintergebarkeit* des Interpretierens zusammenzudenken.

Kolisch

Für Adorno ist die Unbestimmtheit der Schrift weder ein Mangel an Präzision noch Einladung zu emotionalem Theater, sondern eine Freiheit, die im Werk gründet und dem Interpretieren zu souveräner Gestaltung aufgegeben ist. Der Abstand dieser Position zu Kolischs Aufführungstheorie wird deutlich, wenn man sich dessen folgende Bemerkung anschaut:

»Die Theorie der Aufführung konstruiert die epistemologische Basis für die Aufführung als eine *disciplina sui generis*, losgelöst [!] von der Unterweisung am Instrument. Gehalt und Bedeutung der Zeichen der Notation werden systematisch untersucht und definiert als Elemente der Aufführung. Indem ein Maximum an objektiver Information aus diesen Zeichen herausgebildet wird, werden die Bereiche der Interpretation, nämlich die der subjektiven Entscheidungen, verringert.«²⁸

Mit anderen Worten: Interpretation ist der »bloß« subjektive Rest, der nach Abzug aller objektiven Informationen, aus denen die Partitur besteht, übrig bleibt. Dass damit eine randständige Meinungsdivergenz unter Freunden getroffen wäre, wird man kaum sagen

außen her Bestimmungen einführt. Das oft als konventionell abgekanzelte Wort von der »Sinnerwartung« findet in jenem »ehrwürdigen Schweigen« wie auch in Adornos Wort von der »fragende[n] Unbestimmtheit« (NL I/2, S. 297) der Werke sein relatives Recht.

27 Zum Rätselcharakter bei Adorno vgl. Richard Klein: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 111–113.

28 Kolisch: *Zur Theorie der Aufführung* (Anm. 6), S. 14–15.

können. Hier liegt im Gegenteil eine Kluft vor, von der nicht zu sehen ist, wie sie sich je überbrücken ließe.

Kolischs Bedeutung liegt für Adorno in seinem künstlerischen Tun, seiner Leistung auf dem Podium, nicht in theoretischen Texten.²⁹ Theorie ist bei ihm ›Überbau‹, etwas, das über den Dingen schwebt und, möchte man fast sagen, getrost ins Positivistische überlaufen darf, weil sich die wirklich wichtigen Dinge nicht auf dieser Ebene abspielen. Dass Kolisch und Adorno die Reproduktionstheorie anfangs gemeinsam schreiben wollten, war entweder eine jener Illusionen, wie sie unter Freunden so selten nicht sind, oder aber nie ganz ernst gemeint. Umso befremdlicher, dass Kolischs Texte zur Aufführungstheorie später verbreitet wurden, als sprächen der Philosoph und sein Geiger mit einer Stimme.³⁰

Interpretation, wie Adorno sie versteht, kennt keine Treue zum »Text an sich«, sondern nur eine Darstellung des Werks als der Musik, für die der Text entsteht. Es gibt den Text mit seinen präzise zu analysierenden Zeichen, da die Musik weder unmittelbar gegeben noch eindeutig ist: Adorno nennt dies das »Mensurale« oder »Signifikative«. ³¹ Aber es gibt auch die Spuren der Physis, ein Gestisches, Bewegtes, das in den Zeichen selbst da ist und abwesend zugleich: das »Neumische« oder »Mimische«. Es ist nicht für sich zu identifizieren, sondern allein über die Analyse der Noten. Die Methode, den Prozess der Interpretation auf die Realisierung der musikalischen Analyse zu reduzieren (NL I/2, S. 106–107), lehnt Adorno als Objektivitätswahn ab. Dies sagt er aber nicht – und auch das unterscheidet ihn von Gadamer – um den »Geist« des Verstehens gegen den »Buchstaben« hochzuhalten, sondern um jenen aus diesem herauszukristallisieren und ihm Kontur zu geben. Wenn musikalische Schrift nicht bloß Zeichensystem, sondern auch ein Modell von »Nachahmung« ist, muss die Analyse selbst mit dem, was nachzuahmen ist, kommunizieren, wenn dieses seine erscheinende Wirklichkeit in der Zeitspanne der performativen Interpretation freigeben können soll. Das Feld der nachzuahmenden Physis ist kein zweites System neben oder hinter den »objektiven« Zeichen, sondern deren eigene Verlängerung, ihr Spielraum, der sie erst zu dem macht, was sie sind. Nicht anders ist der böse Satz »Toscanini ist dem *Buchstaben* untreu« (NL I/2, S. 10) zu verstehen. Dessen Problem ist für Adorno kein Mangel an deutscher Musikmetaphysik, sondern einer an Rationalität und mehrdimensionaler Zeichenlektüre.³²

Die Bereiche des Mensuralen und Neumischen werden durch ein drittes Moment

29 Vgl. Theodor W. Adorno: »Kolisch und die neue Interpretation« (Anm. 6), bes. S. 462.

30 Das kritisiert bereits Hans-Joachim Hinrichsen: »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten. Adornos Theorie der musikalischen Interpretation«, in: Wolfram Ette et al. (Hg.): *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg/München 2004, S. 199–221, hier: S. 204–205.

31 Zu den drei Termini (das Mensurale, das Neumische, das Idiomatiche) vgl. NL I/2, S. 74–75, 80, 94, 96, 145, 231, 245, 266, 269. Adorno handhabt diese Begrifflichkeit nicht konsequent, was bei Notizen, die sich über einen längeren Zeitraum erstrecken, kaum verwunderlich ist, aber die Lektüre erschwert. Das Mensurale heißt zuweilen das Signifikative, das Neumische ist anderswo das Mimische, das Idiomatiche wird nicht selten das Ton- oder Musiksprachliche genannt, in das man quasi hineingeboren wird wie in den Dialekt seiner Heimatstadt. Hinzu kommt als vierter Terminus der »Bildcharakter« der Gesten, der das Ganze betrifft, also noch einmal etwas anderes meint als die neumischen Einzelmomente. Vgl. NL I/2, S. 107, 297 sowie den in Anm. 3. angegebenen Text von Nikolaus Urbanek.

32 Vgl. Theodor W. Adorno: »Die Meisterschaft des Maestro« [1958], in: Ders.: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (GS 16), S. [52]–67. Von Furtwängler gibt es einen Text zu Toscanini, der ähnliche Einwände wie später Adorno erhebt. Vgl. Wilhelm Furtwängler: »Toscanini in Deutschland. Ein Beitrag zur wahren Situation des deutschen Musizierens im Jahr 1930«, in: Ders.: *Aufzeichnungen 1924–1954*, Wiesbaden 1980, S. 69–80.

wesentlich ergänzt: das »Idiomatische« oder Musiksprachliche. Es gehört zu einem Jenseits des Textes, auf das dieser um des eigenen Gelingens willen angewiesen ist: Spiel, Anschlag, Tonbildung, Körperlichkeit, Praxis – davon war schon en passant die Rede. Der Horizont der Textanalyse erweitert sich mittels mündlicher Vortragslehren und historischer Aufführungskonventionen. Diese fügen der Notenschrift eine Sinnschicht hinzu, ohne die das performative Spiel zur Ratlosigkeit verurteilt wäre. Was bedeutet etwa bei Schubert ein *Moderato* und worin liegt der Unterschied zwischen einem *Diminuendo* und einem *Decrescendo*? Inwiefern ist dieser Komponist ein »Mundartdichter« oder aber jemand, der sich seine Anregungen jenseits der engeren Grenzen Wiens geholt hat?³³ Auch Adorno wollte mit dem *getreuen Korrepetitor* Erfahrungen der Musik der Wiener Schule tradieren, die sich analytisch nicht ableiten lassen. Darin lag kein Lob des Musikanten, durchaus aber eine diskrete Legitimation (NL I/2, S. 196–197). Nun arbeitet die historische Tendenz, ständig komplexer zu bezeichnen, dem Idiomatischen frontal entgegen. Sie trägt insofern zu einer Verarmung des Werks bei, zu seiner Reduktion auf einen kahlen, monadischen, entfremdeten Text. Das hat, wie Adorno nicht müde wird zu betonen, sein geschichtliches Recht, aber es tut den Werken auch etwas tief Destruktives an, weil es sie von einer Sinndimension musikalischen Lebens abschneidet. Die Aufmerksamkeit für das »Jenseits des Textes« hat nicht weniger Grund als der Marsch in die weltlose Monade.

Furtwängler

An diesem Punkt setzt bei Adorno schon sehr früh das Interesse für Wilhelm Furtwängler ein.³⁴ Wenn Werke nur noch Werke, d. h. isolierte Kraftzentren sind, die blind und fensterlos nach ihrer Eigenlogik funktionieren, hat die Musik weder mehr eine lebendige Beziehung zu der Welt, in die sie gehört, noch zu der Tradition, aus der sie hervorgegangen ist. Furtwängler erscheint bei Adorno als der Künstler, der die Erfahrung dieses *Verlustes* darstellt, nicht so sehr im Sinne einer restaurativen Geisteshaltung (obwohl das auf die Person des Dirigenten gewiss zutrifft), sondern mit künstlerischen Mitteln moderner *Melancholie*. Weil die Vergangenheit verloren ist, wird sie beschworen, aber sie wird so beschworen, dass sie *als* verlorene eine nie gewesene Präsenz gewinnt, die rationale Transparenz hat *und* von der doch etwas tief Entrücktes und Traumhaftes ausgeht. Auf diese Weise kommt es für Adorno zur Rettung eines Werkbegriffs, der seine Weltoffenheit bewahrt, ohne seine Autonomie preiszugeben. Furtwängler macht den Modus des Verlustes einer Musik, die noch keine weltlose Monade ist, zu einer Erfahrung des 20. Jahrhunderts. Das ist sein historischer Ort, nicht der Anachronismus einer Ausdruckskunst um jeden Preis. Bei aller Affinität zum Rubato Richard Wagners, dieser extrem elastischen Anpassung des Tempos an den jeweiligen Moment, verkörpert Furtwängler als Dirigent eine ungleichzeitige, aber eben darin moderne Position. Gegen Ende seines Lebens steht Adorno dem noch näher als vier Jahrzehnte zuvor (NL I/2, S. 173).³⁵ Ihm liegt jetzt ersichtlich daran, Schönbergs Aufbruch zu neuen Ufern mit

33 Vgl. Alfred Brendel: »Schuberts letzte Sonaten«, in: Ders.: *Musik beim Wort genommen. Über Musik, Musiker und das Metier des Pianisten*, München 1992, S. 80–153, hier: S. 84–85.

34 Die Unterschiede zwischen den beiden Texten Adornos zu Furtwängler (vgl. Anm. 9) lasse ich unanalysiert. Ich rekonstruiere seine Überlegungen von der späten Notiz aus.

35 Vgl. NL I/2, S. 173: »In den zwanziger Jahren, in Opposition gegen den deutschen Irrationalismus,

Furtwänglers orpheischem Blick zurück zu versöhnen. Darum warnt er auch davor, den *Interpreten* Kolisch einseitig unter dem Aspekt der »konstruktiven Versachlichung« zu sehen und die agogische Ausdruckskraft seines Spiels zu unterschätzen,³⁶ während das romantische *Espressivo*-Genie früherer Zeiten zum strukturellen Analytiker geadelt wird, der Details freilegt und integrale Zusammenhänge gestaltet.³⁷ Mit »Gefühl« allein lässt sich keine entschwundene Vergangenheit beschwören.

Die Pointe bei Furtwängler ist kein Rekurs auf konkrete Idiome, sondern eine paradoxe Überhöhung kollektiven Sinns im Werk. Paradox ist diese Überhöhung, weil der Künstler hier einen geistigen Zustand imaginiert, in dem Werke uns nicht als isolierte Monaden entgegentreten, sondern wie mythische Mächte erscheinen, nur eben in individualisierter, d. h. moderner Form. Das Fragile, Melancholische an Furtwänglers Transzendenz, so darf man Adorno verstehen, schützt ihn vor ordinärer Affirmation. Freilich bleibt seine Rettung des Verlorenen die so geniale wie vergebliche Tat eines Einzelnen. Sie verdankt sich weniger der Macht klassischer Tradition als der »übermäßigen Anstrengung« einer Beschwörung des Vergangenen, der das, was sie sucht, »rein unmittelbar schon nicht mehr gegenwärtig ist.«³⁸

Ästhetisch sind daran zwei Kategorien beteiligt: ein Interpretieren, das die »zerfallenden Werke nochmals [komponiert]« und ein Dirigieren, das sich einer Improvisation annähert, die eine Zeit heimzubringen sucht, in der wir nicht mehr leben: »Damit erklärt sich – in geschichtlicher Hermeneutik, nicht psychologisch – das rätselhafte Ineinander von sachlicher Treue und improvisatorischer Kühnheit, das alle Aufführungen Furtwänglers primär bezeichnet. Dem Werk, das bewahrt werden soll, gilt die Treue; der Bewahrung des verlorenen die Improvisation.«³⁹

Der erste Aspekt klingt nach testamentarischem Ethos: »Interpretieren heißt: die Komposition so komponieren, wie sie von sich aus komponiert sein möchte« (NL I/2, 169). Aber das ist nicht buchstäblich zu nehmen. Der Satz benennt ein regulatives Ideal, kein objektives Gesetz. Nachkomponieren ist kein Zurückkommen auf den Status quo ante, sondern Rekonstruktion unter kritischen Bedingungen. Die Treue zum Werk, von der Adorno spricht, bleibt daran gebunden, dass die Beziehung von Werk und Interpretation selbst auf dem Spiel steht: nicht nur als Aufführung, sondern auch als Text, der sich durch die Aufführung verifizieren, beweisen muss: »Die Interpretation ist gewissermaßen eine Berufungsinstanz, vor der die Komposition als Prozeß nochmals ausgetragen wird« (NL I/2, S. 169).⁴⁰

An zweiter Stelle kommt die Improvisation ins Spiel. Sie bringt das Werk zur Erscheinung, als ob es jetzt erst entstünde, und zugleich so, wie es nur dieses eine Mal ist und niemals wieder sonst sein kann. Furtwängler riskiert einen Neuanfang, wo we-

mussten Kolisch und ich rasche Tempi, Verzicht auf Pathos, das Anti-Brucknerische vertreten. Im Amerika Toscaninis dann, gegenüber dem herrschenden Positivismus, änderte sich das«. Vgl. ebd., S. 54.

36 Vgl. Theodor W. Adorno: »Kolisch und die neue Interpretation« (Anm. 6), bes. S. 462.

37 Inwieweit der Terminus des *Espressivo* Furtwänglers Dirigieren trifft, ist in der Musikwissenschaft umstritten. Vgl. Jürg Stenzl: »Wilhelm Furtwängler: Der Dirigent nach dem Ende des *Espressivo*«, in: Chris Walton (Hg.): *Wilhelm Furtwängler in Diskussion. Werkverzeichnis Wilhelm Furtwängler*, Winterthur 1996, S. 25–32; Wolfgang Auhagen: »Wilhelm Furtwängler – ein Dirigent des ›Espressivo?‹« in: Camilla Bork (Hg.): *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, Schliengen 2011, S. 54–63.

38 Adorno: »Wilhelm Furtwängler« (Anm. 9), S. 469.

39 Adorno: »Drei Dirigenten« (Anm. 9), S. 454.

40 Ähnlich Albrecht Wellmer in seinem *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 73–101.

sentliche Gehalte bereits zerfallen sind, und gibt dem eine Form, das zu verschwinden droht oder schon verschwunden ist. Damit es gelingt, braucht es zuweilen Eingriffe in tragende Schichten vielleicht nicht des Werks, aber des Textes. Für Adorno folgt das aus der Notwendigkeit, Strukturen zu verdeutlichen, um geschichtliche Erfahrungen zu retten. Furtwänglers eigenwilliger Umgang mit »originalen« Tempi ist kein Produkt von Willkür, sondern die Konsequenz eines Formverständnisses, das in der Epiphanie des Ereignisses gründet, nicht in der Textualität der Partitur. Die extremen Tempi, langsame wie schnelle und auch ihre elastischen Wechsel, sollen ans Licht befördern, was die mittige Musikkultur verschüttet hat. Dass dem Notierten zuweilen Gewalt angetan wird, ist wohl wahr, aber solche Eingriffe reagieren auf eine historische Dynamik, die den Zerfall der Werke betreibt.

Als Adorno 1926 »Drei Dirigenten« schrieb, wird er Hermann Scherchen und Anton Webern, die beiden anderen Namen dieses Textes, sicher mehr als Zeitgenossen strengen Sinnes empfunden haben als Furtwängler. Vielleicht standen sie für ihn sogar auf der Gegenseite. Gleichwohl hat er den mystischen Dirigenten mit einer Empathie porträtiert, die es in sich hat, an anderer Stelle aber auch in Kritik umschlägt. Adornos Einwände gegen Furtwängler sind keine Bagatellen (NL I/2, S. 112–113, 173, 174, 286), und es dürfte kein Zufall sein, dass er die Beethoven-Interpretationen, die keine dialektischen Entwicklungsstrukturen kennen, sondern primär von spannungsvollen präsentischen Übergängen leben, nur mit spitzen Fingern anfasst. Das Verdikt, das er später über Karajan gefällt hat, gilt im Prinzip ebenso für Furtwängler: »[D]ieser großartige Dirigent hat den *Hegel* in Beethoven nicht verstanden« (NL I/2, S. 104). Für Adorno ist nicht die Zustimmung oder Ablehnung einzelner Aufführungen entscheidend, sondern die historische Wahrheit und Unwahrheit, die solche Interpretationskunst zu erkennen gibt. Dass er den Kategorien der Improvisation und der Rettung des Werks eine so bedeutsame Stellung in seiner Theorie zugedacht hat, wäre ohne Furtwängler weniger verständlich.⁴¹

Über die Schwierigkeit sich selbst zu hören

Eine der lehrreichsten Passagen in den Fragmenten zur Reproduktionstheorie ist Adornos kleine Notiz zum Abhören einer im Juli 1959 auf Tonband aufgezeichneten Probe mit der Sängerin Carla Henius.⁴² Gegenstand waren seine eigenen *Trakl-Lieder op. 5*. Adorno hatte selbst den Klavierpart übernommen und muss nun zur Kenntnis nehmen, dass er sein Werk anscheinend in deutlicher Abweichung von dem realisiert hat, was zuvor von ihm minutiös konzipiert und imaginiert worden war. Er gibt an, »daß ich oft Akkorde *brach*, nicht exakt auf dem Taktteil zusammenspielte, aus dem Bedürfnis des Ausdrucks und der Verdeutlichung des Wichtigen. *Spielte ganz anders als ich es dachte.*« Emphatisch und doch wie nebenbei fügt er hinzu: »Wegen dieses Problems ist das *Tonband* ein unschätzbare Hilfsmittel« (NL I/2, S. 199; Herv. v. RK; vgl. S. 197).

Ob Adorno sein Spiel adäquat beschreibt, wissen wir nicht. Einstweilen ist unklar,

41 NL I/2, S. 114: »Der Text muß zentral eine Theorie der Improvisation enthalten, denn was Interpretation im prägnanten Sinn ausmacht [...], ist immer dem Improvisatorischen verwandt.« NL I/2, S. 48: »Eine meiner Hauptthesen. Die Interpretation ist die Rettung des Werkes.«

42 Vgl. Carla Henius: »Adorno als musikalischer Lehrmeister« [1970], in: Dies.: *Schnebel, Nono, Schönberg oder Die wirkliche und die erdachte Musik*, Hamburg 1993, S. 81–96.

ob sich die Aufnahme, von der hier die Rede ist, erhalten hat.⁴³ Analysieren lässt sich indes der wenn auch extrem knappe Bericht, an dem gleich eine ganze Reihe von Dingen auffällt: Erstens begreift Adorno die »Differenz von Vorstellung und Realisierung« *technisch* als einen Fehler, den die Tonbandaufnahme *dokumentiert*. Diesen Fehler schreibt er zweitens *ästhetisch* einer subjektiven Interpretation zu, »die ihrer nicht mächtig ist« (NL I/2, S. 199; vgl. S. 157). Positiv gewendet: Das selbstmächtige Interpretationssubjekt trifft auf eine Technik, die als »unschätzbare Hilfsmittel« seiner Selbstmacht dient. Dabei bezieht sich der Subjektbegriff eigenartigerweise aber nur auf den Pianisten, nicht auf den Hörer der Aufnahme. Die Gespaltenheit der Selbstwahrnehmung (»spielte ganz anders als ich es dachte«) bleibt unanalysiert bzw. wird sofort auf einen »objektiven« Sachverhalt zurückgeführt: auf die aus einem Übermaß an Ausdrucksbedürfnis resultierenden »Akkordbrechungen«. Gut möglich, dass das *auch* so ist. Keines von Adornos Liedern zeichnet eine solche Spielweise vor.⁴⁴ Aber das erklärt nicht die Qualität der Fremdheitserfahrung des Hörenden. Es kommt ein weiterer Punkt hinzu: Adorno lässt auch das Faktum der Aufnahmetechnik unanalysiert, als sei es eine Nebensache. Er nennt das Tonbandgerät ein »unschätzbare Hilfsmittel«, aber wie es funktioniert und was es mit den Hörern eigentlich macht, interessiert ihn nicht, nicht einmal, was die Aufzeichnung mit dem »Original« anstellt und wie sie es verändert.⁴⁵ Gleichwohl steht für ihn unzweifelhaft fest, dass das, was er als Defizit seiner Interpretation empfindet, vom Tonband exakt wiedergegeben, d. h. eins zu eins akustisch abgebildet wird. Das überrascht insofern, als es sich hier doch wohl um einen nicht eben unterkomplexen Bruch zwischen dem performativen Geschehen und der Analyse des Stücks handelt, dem eine pragmatische Kurzintervention kaum gerecht werden dürfte. Dass das Phänomen des »Sich-selbst-Hörens« ein abgründiges Problem darstellt, das durch zwischengeschaltete Medien wie Klavier oder Orchester weiter kompliziert wird, wird von dem großen Kritiker der Identität unbeachtet gelassen. Für einen Pianisten mag eine solche Reduktion legitimer Alltag sein, für einen Philosophen aber, der den Pragmatismus in der Kunst sonst so sehr bekämpft wie Adorno, auf keinen Fall.⁴⁶

Unabhängig von diesem Fall liegen allgemeine Fragen auf der Hand. Inwieweit kann ein Pianist, der so körperhaft im Klavier spielt, wie es Adorno fordert, so weit »seiner mächtig« sein und seine Physis disziplinieren, dass das Spiel dem Anspruch einer angemessenen Interpretation gerecht wird? Muss er, wenn er die *Hammerklaviersonate* im Konzert spielen will, erst eine Analyse anfertigen, die ihm jede kompositionstechnische

43 Michael Schwarz von der Akademie der Künste Berlin hat mir freundlicherweise mitgeteilt, dass sich im dortigen Adorno-Archiv die MP3-Kopie einer Tonbandaufzeichnung der Trakl-Lieder befindet, die jedoch keine Angaben zu Aufnahmedatum und Interpreten enthält, wiewohl es sich bei der Sängerin vermutlich um Carla Henius und beim Pianisten um Adorno handelt.

44 Vgl. Theodor W. Adorno: *Klage. Sechs Gedichte von Georg Trakl für Singstimme und Klavier op. 5* [1938], in: *Kompositionen* Bd. 1, S. 48–65.

45 Nicht zuletzt an der Polemik gegen Toscanini wäre zu überprüfen, was es heißt, dass Adorno die Aufnahmetechnik als Problem ignoriert.

46 Der Dirigent Desiré-Emile Inghelbrecht erzählt, wie er am Rundfunk eine ältere Aufnahme von Debussys *Nocturnes* für Orchester hört – eine Aufnahme mit »ihm selbst«. Er beschreibt seine Irritation über die darin gewählten Tempi und sagt dann: »[...] wenn ich nicht gewusst hätte, dass ich dirigiere, hätte ich gedacht, dass ich nicht im Takt bin.« (übers. v. R. K.) Vgl. Desiré-Emile Inghelbrecht: *The Conductor's World*, London 1965, S. 104. Im Gegensatz zu Adorno bleibt Inghelbrecht aber nicht bei einem quasi objektiven oder professionell fixierten Sachverhalt stehen – ich, der Dirigent, weiß, wie es war, weil ich der Dirigent bin –, sondern er fragt sich, ob nun der Dirigent oder der Rundfunkhörer im Recht ist. Aber die Frage lässt sich nicht beantworten, der Spalt zwischen dem einen und dem anderen Ich bleibt bestehen.

Relation verfügbar macht, und dieser dann »spielend« gehorchen? Ist der Künstler auf dem Podium nicht notgedrungen so sehr physisch involviert, dass er gar nicht anders kann, als imaginative Prozesse hinter sich zu lassen? Hat Reflexion nicht ihre genuine Zeit gehabt und sich nunmehr das Recht erworben, vom Wasser der Lethe zu trinken? Ist die Erwartung, der Künstler habe leiblichen Einsatz bis zum Anschlag zu liefern und *synchron dazu* Theorie zur Grundlage dieses Einsatzes zu machen, nicht unreal überzogen?

Bei allem Sinn für das Extreme in der Kunst scheinen mir hier zwei Dinge nicht genügend durchdacht zu sein: a) das Verhältnis von rationaler Analyse und performativem Akt sowie b) die Relation zwischen künstlerischer und hermeneutischer, d. h. philosophischer Interpretation.

Beim ersten Punkt argumentiert Adorno widersprüchlich. Erst statuiert er einen »Primat der Imagination über das bloße Musikmachen«, als ob sich dies von selbst verstünde. Dabei weiß er genau, dass die Physis beim Musizieren mit der »unablässige[n] Kontrolle alles real Erklingenden am Imaginierten« oft genug kollidiert (NL I/2, S. 196). Wie analytisch der Pianist sein Programm auch durchgearbeitet hat, auf dem Podium *muß* er die Analyse vergessen (NL I/2, S. 125–126). Adorno räumt ferner ein, es gebe »ein geradehin Musizieren *vor* jeder Reflexion«, das einen adäquaten Zugang zum Werk erst ermöglicht. Und beklagt sich doch darüber, dass diese präreflexive Tätigkeit »einen großen Teil jener Energie verbraucht, die der Reflexion zugute kommen *müsste*« (NL I/2, S. 196–197; Herv. v. RK). Das ist nicht leicht zu verstehen, selbst wenn man veranschlagt, dass im Text unterschiedliche Typen von Reflexion im Spiel sind. Allerdings nennt Adorno »das Klavier – oder sind es nicht Arm, Handgelenk und Finger« an anderer Stelle selbst »ein Moment der Imagination«, das diese zuweilen auch korrigiert (NL I/2, S. 169–170). Damit trifft er abstrakt einen Punkt, den György Ligeti plastischer artikuliert, wenn er aus der Sicht des Komponisten beschreibt, wie Klavierspiel eine eigene Form leibnaher Reflexion etablieren kann:

»Ich lege meine zehn Finger auf die Tastatur und stelle mir Musik vor. Meine Finger zeichnen diese mentale Bild nach, indem ich Tasten drücke, doch die Nachzeichnung ist ungenau: Es entsteht eine Rückkopplung zwischen Vorstellung und taktil-motorischer Ausführung. So eine Rückkopplungsschleife wird – angereichert durch provisorische Skizzen – sehr oft durchlaufen: Ein Mühlrad dreht sich zwischen meinem inneren Gehör, meinen Fingern und den Zeichen auf dem Papier. Das Ergebnis klingt ganz anders als meine ersten Vorstellungen: Die anatomischen Gegebenheiten meiner Hände und die Konfiguration der Klaviertastatur haben meine Phantasiegebilde umgeformt.«⁴⁷

Auf eine so körpernahe Wahrnehmungsanalytik lässt sich Adorno nicht ein. Er reißt sie als Möglichkeit an, aber sogleich schlägt sein *Ceterum censeo* wieder zu: »Wer heute in der Musik dem Tun den Vorrang übers Vorstellen einräumt, musiziert regressiv« (NL I/2, S. 170, vgl. S. 197).

Nichts gegen die »Kritik des Musikanten«,⁴⁸ Sie traf seinerzeit ins Schwarze, wo sie der autoritären Ideologie der musikalischen Jugendbewegung widersprach. Ihr Pro-

47 Booklet zur CD György Ligeti Edition 3. *Works for Piano. Etudes, Musica Ricercata*. Pierre-Laurent Aimard, Klavier, Sony SK 62308, S. 15.

48 Vgl. Theodor W. Adorno: »Kritik des Musikanten« [1956], in: Ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (GS 14), S. [67]–107; Johannes Hodek: *Musikalisch-pädagogische Bewegung zwischen Demokratie und Faschismus. Zur Konkretisierung der Faschismus-Kritik Th. W. Adornos*, Weinheim/Basel 1977.

blem ist die vergleichsweise rohe Verallgemeinerung, welche die Abwehr des falschen Musiklebens von vornherein theoretisch gewichtiger geraten lässt als die Beschreibung des Denkens und Verhaltens, das aus diesem Leben herausführen soll. Die Reflexe der Gesellschaftskritik gehen der Erfahrung an die Kehle. Was Ligeti macht, ist aber kein Loblied auf blutvolles Agieren, sondern ein sehr bewusstes Zusammenspiel von Phantasien, physischen Impulsen und schriftlichen Notaten. Über diesen Punkt geht Adorno hinweg, weil er ihn für weniger wichtig hält angesichts eines sozialen Zustandes, der Reflexion, Autonomie in toto zu zerstören droht. Das Verhältnis von musikalischer Analyse und künstlerischer Praxis findet zu keiner begrifflich transparenten Form.

Dahinter steht ein zweites, noch grundsätzlicheres Problem: Es gibt bei Adorno keine klare Unterscheidung zwischen hermeneutischer und performativer, d. h. künstlerischer Interpretation. Damit ist nicht gemeint, dieser Unterschied wäre ihm nicht klar gewesen. Er beansprucht ja, als Philosoph wie als Künstler wie auch als Musiktheoretiker zu sprechen. Diesen Anspruch muss er auch erheben. Eine Philosophie der musikalischen Interpretation, die sich in den Fragen musikalischer Praxis nicht zuhause weiß, hat schon verloren, bevor sie anfängt. Dennoch sollten die verschiedenen Felder dieser Theorie so weit voneinander unterscheidbar bleiben, dass sich keine kontingenten Mischformen ergeben, die das Geschäft der Vermittlung torpedieren. Just das ist bei Adorno aber häufiger der Fall. Nicht, dass er zwischen künstlerischer Praxis und kritischer Theorie hin und her springt, ist das Problem, sondern dass er das Verhältnis beider Momente nicht ausreichend reflektiert und die Autonomie des künstlerischen Tuns, an der ihm doch so viel liegt, spekulativ überlastet. Insbesondere blendet er aus, dass der künstlerische Akt das Werk nicht allein *darstellt*, sondern auch und mehr noch originär *hervorbringt*. Adorno denkt den vorgegebenen Text und den zukunftssträchtigen Gehalt, den die Interpretation dem Text abringt und mit dem sie das Werk zu etwas Neuem macht. Aber er überspringt die Gegenwart, in der das geschieht bzw. die das Geschehen *ist*.⁴⁹

Es mag anmaßend erscheinen, gerade diesen Philosophen darüber zu belehren, wo er doch die Hermeneutik des Vollzugs von Musik explizit zur Bedingung seiner Interpretationstheorie macht. Allein, die »volle Konsequenz«, wie er so gerne sagte, zieht er daraus nicht. Dem Ereignis bleibt eine genauere zeitliche Charakteristik vorenthalten. Es taucht auf wie ein Blitz am Himmel, um zu verschwinden, wie es gekommen war. Eindrucksvoll ist in der *Ästhetischen Theorie* von »Augenblick«, »Apparition« und »Plötzlichkeit« die Rede, und doch bleibt dieser Bereich für die Theorie am Ende ein Fremdkörper, eine Blackbox. Versuche, dieses Feld dialektisch auszumessen, verlieren sich im Vagen. Nicht einmal die Faszination für Furtwängler hat es geschafft, die eigentümliche Präsenzvergessenheit, die auf Adornos Denken lastet, zu korrigieren.⁵⁰

Der Augenblick kollidiert als einmalige Zeitspanne mit der Textualität des Werks. Diese gibt dem Notierten den Rahmen einer ideellen Gleichzeitigkeit. In ihr muss ich nicht zu Erwartendes und Erinnertes aufeinander beziehen oder im Namen der Irreversibilität zwischen primären und sekundären Ereignissen unterscheiden. Ob eine motivische Ableitung zwei Gestalten als miteinander verwandt ausweist oder nur dem Satz eine Grundtönung gibt, ob einem Thema der tragende Boden entzogen wird oder

49 Hier liegt eine zentrale Differenz zwischen Adorno und Benjamin, dem Denker der Jetztzeit. Vgl. Richard Klein: »Noch einmal: bewußtmachende oder rettende Kritik. Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno«, in: *Musik & Ästhetik* 15 (2011), H. 60, S. 5–31.

50 Vgl. auch die eindringlichen Analysen von Silvia Specht, *Erinnerung als Veränderung. Über den Zusammenhang von Kunst und Politik bei Theodor W. Adorno*, Mittenwald 1981, S. 84–101.

ob es energiegeladen einem Ziel zustrebt, diese für Künstler so zentralen Fragen haben am simultan präsenten Text keinen Anhalt. Während der Musiker sich in der Zeitlichkeit seines Spiels stets wieder entscheiden muss, ob er diese *oder* jene Möglichkeit realisieren soll, kann der Analytiker sich entspannt zurücklehnen und darauf beharren, dass *beides* existiert, weil er das eine wie das andere lesen kann.⁵¹ Die Fülle interpretativer Möglichkeiten, welche die Partitur eröffnet, behandelt er wie eine homogene Realität, die positiv da ist.

Vielleicht hat Adorno unterschätzt, wie sehr beide Perspektiven, das einmalige Geschehen des Konzerts und das unendliche Zeithaben der Theorie, auseinander weisen. Die eine hat keine Zeit, weil sie kontinuierlich definite Entscheidungen vollziehen muss, die andere hat Zeit in Fülle, weil sie Entscheidungen *jederzeit* revidieren bzw. vertagen kann.

Paradoxien eines Ideals

In einer Zeit, in der normative Ansprüche fast schon reflexhaft mit dogmatischen Behauptungen verwechselt werden, ist Adornos Rede von der »wahren Interpretation« (NL I/2, S. 9, 74, 83, 106–107, 121, 127) in besonderem Maße Missverständnissen ausgesetzt. Dabei formuliert sie weder ein positives Dogma noch identifiziert sie empirische Interpretationen als Einlösung des Ideals. »Wahre Interpretation« zielt in eigenwilliger Anknüpfung an Kant auf ein Ideal, das es »nicht gibt« und das doch für ein kritisches Verständnis von Musik unverzichtbar ist. Wir müssen es voraussetzen, wenn wir auch jenseits wissenschaftlicher Theorie zwischen wahr und falsch begründet unterscheiden wollen.

Das Ideal der wahren Interpretation hat die negative Funktion einer Sperre, und dies in dreifacher Hinsicht: *hermeneutisch* gegenüber Theorien, die die Frage nach wahr und falsch »agnostisch« (NL I/2, S. 216) in eine totale Historisierung des Denkens zurücknehmen; *sozialkritisch* angesichts eines faktischen Pluralismus, der von der Warenökonomie des kapitalistischen Markts ununterscheidbar zu werden droht; und schließlich *metaphysisch* in dem Sinne, dass Interpretation als eine Kritik zu gelten hat, die der Musik einen absoluten Anspruch zuschreibt (NL I/2, S. 105). Sie muss ihn zwar verfehlen, um aber gerade in diesem Verfehlen oder mit seiner Hilfe *die* Wahrheit zu gewinnen, die ihr erreichbar ist.

Das Ideal versetzt uns in die Lage, eine Interpretation so prinzipiell und zugleich so detailversessen zu verstehen, wie sie es benötigt und verdient. Es lässt uns begreifen, warum *jede* Aufführung von Musik fehlbar ist und wie sich diese Fehlbarkeit spezifisch auswirkt. Das Negative ist das Normative. Der Punkt ist nicht zu sagen, was das Wahre ist, sondern was das Unwahre ist und warum es dies ist. Positiv wäre die wahre Interpretation »nicht einmal rein zu erkennen, geschweige denn zu realisieren« (NL I/2, S. 120), als negative aber ist sie artikulierte Erfahrung und als diese so transparent wie konkret (NL I/2, S. 121). Der Satz »Die Interpretation misst sich an der Höhe ihres Misslingens« (NL I/2, S. 120) ist kein manieristischer Clou, sondern ein geradezu logischer Ausdruck eines Denkens, das sich in keiner positiv aussagbaren Wahrheit beruhigen kann, aber die Idee der Wahrheit für unaufgebbar hält. Ohne sie wäre für Adorno jedes Bemühen, adäquat zu interpretieren, ein absurdes Geschäft.

51 Auf diesen Punkt hebt auch Falke ab: »Das Virtuose ist nicht das Unwahre« (Anm. 24).

Das Problem dieses Modells zeigt sich, wenn man den Bereich der Geschichte hinzunimmt. Wahre Interpretation ist kein zeitloser Wert, sondern ein Konstrukt, das historische Konsequenzen zeitigt, ohne sich in konkreten Werkinterpretationen regelrecht zu objektivieren. Adorno verknüpft z. B. die These der *prinzipiellen* Unrealisierbarkeit (NL I/2, S. 74, 120, 286) des Ideals mit Spekulationen über ein *geschichtliches* »Absterben der Interpretation« (NL I/2, S. 15, 115, 127, 184, 199). Sofern er dabei mit einem teleologischen Modell operiert, das auf »stummes Lesen« (NL I/2, S. 11, 13, 210) als »Erbe und Ende« (NL I/2, S. 13) der Interpretationsgeschichte hinausläuft, bleibt seine Argumentation schlecht abstrakt. Konzentriert man sich dagegen auf den Erfahrungsgehalt des Gedankens, erscheint er in dem Sinne plausibel, dass er musikalische Interpretation als Krisenkategorie ab ovo sinnfällig macht. Die historische Genese dieses Begriffs im Horizont einer autonomen Reproduktionskultur und die zunehmende Festlegung kompositorischer Texte, d. h. die stete Zunahme der Komplexität notierter Zeichen seit Beethoven, geben sich dann als zwei Seiten derselben modernen Konfliktlage zu erkennen. Das eine Moment wendet sich gegen die unkontrollierbare Pluralisierung des Werks auf dem Musikmarkt, das andere gegen die antihermeneutische Fixierung seiner Identität zugunsten des Rechts mannigfaltig divergierender Interpretationen. So gesehen hat es seit dem 19. Jahrhundert noch nie ein musikalisches Interpretieren gegeben, das nicht auch mit der Idee seines »Endes« konfrontiert gewesen wäre. Die Tendenz zur kahlen Autonomie des Einzelwerks indiziert ja schon als solche einen Gedächtnisbruch in den mündlichen Spieltraditionen.

Stummes Lesen meint nicht, Musizieren sei künftig allein noch als Lektüre am Tisch erlaubt. Vielmehr sind die Widersprüche des Interpretierens, wie Adorno sie versteht, so komplex, dass das Lesen von Musik zunehmend ein Recht gegen die Empirie des Konzertlebens gewinnt. So überragend die Rolle der Aufführung in der Musik ist, ohne ein gewisses Maß an Show und Propaganda käme sie nie zustande. Reklame ist kein bloßer Übergriff der Massenkultur, die die göttliche Tonkunst für ihr schäbiges Tamtam missbraucht, sondern eine Macht, die im gesellschaftlichen Primat des Systems Interpretation vor dem System Komposition selbst angelegt ist. In *diesem* Kontext erscheint Adorno das Lesen von Musik wie eine Befreiung von jenem elenden Glamour- und Erregungstrubel, der das bürgerliche Konzertwesen definiert. Aber er macht sich keine Illusionen. Er weiß, unterm Reinheitsgebot bliebe stummes Musizieren arm und kaum in der Lage, das »Erbe« der Interpretationsgeschichte anzutreten, wo es doch selbst das Interpretieren verabschiedet.⁵² Zu schweigen davon, dass dieser sich in splendid isolation zelebrierende Purismus zu einer Arbeitstechnik just jener »stur fachmännisch[en]« (NL I/2, S. 149) Exzellenzen verkommen müsste, für die Adorno sein Buch erklärtermaßen nicht schreiben wollte. Falls es überhaupt ein Ideal sein kann – Adorno ist sich nicht sicher, dass es so ist –, dann am ehesten das einer Wahrheitssuche, die sich am Unmöglichen verzehrt.⁵³ Das performative Ereignis ist nicht die absolute Wahrheit der Musik, aber ohne den Bezug zur Show des Podiums kann Musik nicht lebensfähig sein. Die Lektüre des Notentextes setzt diese Erfahrung nicht minder voraus wie eine Aufführung die notierten Darstellungsmöglichkeiten der Partitur. Das eine Kriterium wird durch das andere kontrapunktiert. Adorno ist dies alles tief vertraut. Aber es ist ihm auch, seltsam

52 Es ist, wie es in einer frühen Notiz heißt, die Möglichkeit »des bloßen *Lesens* von Musik«, die »den absoluten Primat des Textes über dessen Nachahmung statuiert – der gegenüber prinzipiell bereits *alles* ›Musizieren‹ antizipiert klingt.« (NL I/2, S. 13).

53 Adorno schwankt zwischen dem »Ideal *stummen* Musizierens« (NL I/2, S. 11) und dem »Grenzbegriff des bloßen *Lesens* von Musik« (NL I/2, S. 13). Kann ein Grenzbegriff ein Ideal sein?

zu sagen, zu wenig, zu ungenügend, zu irrtumshaft: Denkend will er vorwärtskommen, über die doppelte Ontologie der Musik hinausgelangen. Eine unbeschreibliche Ruhelosigkeit durchkreuzt jeden Augenblick dieses Denkens, weil jeder unter Rechtfertigungsverdacht steht. Am Ende versucht der Negativist doch wieder »alles« zu denken oder aber er leidet zu sehr darunter, dass er sich das nicht mehr zutrauen darf – so oder so, ein Metaphysiker im altehrwürdigen Sinn.

"Durchaus rhapsodisch". Theodor Wiesengrund Adorno:

Das kompositorische Werk

Geml, G.; Lie, H.-G. (Hrsg.)

2017, XVII, 199 S., Hardcover

ISBN: 978-3-476-02666-8