

Dialektik der Schrift

THEORIE DER MUSIKALISCHEN SCHRIFT

Herausgegeben von

Federico Celestini, Matteo Nanni,
Simon Obert und Nikolaus Urbanek

Wissenschaftlicher Beirat

Anna Maria Busse Berger,
Gottfried Boehm,
Jörn Peter Hiekel,
Sybille Krämer,
Alexander Rehding

BAND 3

Julia Freund, Matteo Nanni, Jakob M. Schermann und
Nikolaus Urbanek (Hg.)

Dialektik der Schrift

Zu Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion



BRILL
FINK



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846766804>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 bei den Autor:innen. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.fink.de

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen.

Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2698-4962

ISBN 978-3-7705-6680-8 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6680-4 (e-book)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und der Justus-Liebig-Universität Gießen. Gefördert durch die Open-Access-Förderung der mdw



Umschlagabbildung: In sein ‚Schwarzes Buch‘ genanntes Notizheft schrieb Adorno im Jahr 1953 zum „richtigen Vortrag eines Themas“, es müssten die „charakteristischen Elemente eines Themas hervortreten.“ Im ersten Notensystem notierte er eine Passage aus Mendelssohns Melusinen-Ouvertüre, im zweiten hielt er seinen Höreindruck selbiger Stelle fest. „Dadurch das Ganze unverständlich“, lautet sein Fazit im letzten Satz des abgebildeten Ausschnitts. Adorno, „Schwarzes Buch“, S. 44, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Ms 11. Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 101.

Inhalt

Vorwort	XI
---------------	----

Einleitung

1 Adornos Reproduktionstheorie und die Dialektik der musikalischen Schrift	3
<i>Julia Freund, Matteo Nanni und Nikolaus Urbanek</i>	

Schrift – Interpretation – Mimesis

2 Ontologie des Regenbogens <i>Musik und Notentext bei Adorno</i>	19
<i>Hans-Joachim Hinrichsen</i>	
3 Singing a Structure, Feeling a Poem – Adorno's <i>Theory of Musical Reproduction Applied to Webern's Vocal Music</i>	37
<i>Hilde Halvorsrød</i>	
4 „Benjamins Sprachtheorie behandeln“ <i>Adornos Neumen als mimetische Körperschrift</i>	57
<i>Tobias Robert Klein</i>	
5 Musikalische Notation als Naturbeherrschung und Mimesis <i>Adorno zwischen Mittelalter, Schumann und Jazz</i>	73
<i>Matteo Nanni</i>	

Schrift – Bild – Zeichen

6 Musikalische Schrift zwischen Ikonizität und Diskursivität <i>Schriftbildliche Konzepte in Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion</i>	109
<i>Gabriele Groll</i>	

- 7 **Bild und Zeichen in der musikalischen Schrift**
Überlegungen zur Interpretation der frühen graphischen Partituren
Bussottis im Lichte von Adornos Reproduktionstheorie 147
Julia Freund
- 8 **Bussotti's notes on *Pièces de chair II***
Facsimile and English translation 191
Julia Freund and Federica Marsico
- 9 „durch die Schrift vermittelt“?
Drei Fallstudien zu Adorno 223
Tobias Bleek

Perspektiven I

- 10 **Die Notation im Jazz – die Notation gegen den Jazz**
Adornos Verteidigung der Dialektik musikalischer Notation 273
Daniel Martin Feige
- 11 **Komponieren mit Gegensätzen**
Spuren dialektischen Denkens in der Musik von Pierre Boulez 295
Stefan Jena
- 12 **Postalische Sendungen von Derrida zu Adorno** 309
Andrea Horz

Interpretation – ästhetische Erfahrung – stummes Lesen

- 13 **Materialität – Gestik – Schrift oder Das Geheimnis der**
„wahren Interpretation“ 339
Susanne Kogler
- 14 **Notation, Klang und ästhetische Erfahrung im Kontext von**
Adornos Reproduktionstheorie
Eine Interpretationsanalyse von Beethovens
Klaviersonate op. 109, 1. Satz 361
Cosima Linke

- 15 **Das stumme Lesen von Musik**
Utopie und Tabu in Adornos Reproduktionstheorie 387
Julian Caskel
- 16 „... ins neumische umzusetzen“
Interpretation und Dialektik bei Adorno und Harnoncourt 421
Emil Bernhardt
- 17 **Kritik des stummen Lesens**
Zum Zeitkern der Wahrheit einer Pointe von Adornos
Reproduktionstheorie 447
Leon Ackermann und Arne Kellermann

Perspektiven II

- 18 **Language, Gesture, Style**
Adorno's Theory of Musical Reproduction between Musicology
and Art History 483
Brian A. Miller
- 19 **Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion**
als Herausforderung für die digitale Codierung
musikalischer Schrift 501
Stefan Münnich
- 20 **Reproduktionstheorie zu Ende gedacht?**
Beobachtungen aus dem 21. Jahrhundert 545
Gianmario Borio
- Beiträgerinnen und Beiträger** 567

Vorwort

Theodor W. Adornos Notizen, Exzerpte und Entwürfe zu seinem un abgeschlossenen Projekt einer Theorie der musikalischen Reproduktion bilden den Versuch, die in der musikalischen Interpretation wirksamen ästhetischen und medialen Übersetzungsvorgänge von Schrift in Klang philosophisch zu beschreiben und mit interpretationshistorischen sowie interpretationsanalytischen Überlegungen zusammenzudenken. Darin rückt das zeitweise gemeinsam mit Rudolf Kolisch geplante Buch in die Nähe der theoretischen Bestrebungen im Umkreis der Wiener Schule, eine ‚Vortragslehre‘, eine ‚Theory of Performance‘ bzw. eine ‚Theorie der musikalischen Aufführung‘ zu verfassen. Zugleich, und aufs engste damit verknüpft, enthalten die einzelnen Fragmente und Entwürfe höchst aufschlussreiche musikphilosophische Reflexionen zur musikalischen Schrift sowie eine durchaus eigenständige Bestimmung des ‚Musikalisch-Performativen‘. Die unvollendet gebliebene Reproduktionstheorie erweist sich vor diesem Hintergrund als wichtiges Verbindungsstück innerhalb der Theoriebildung Adornos und wirft neues Licht sowohl auf seine musikalischen Monographien, die *Philosophie der neuen Musik* und das Fragment gebliebene Beethoven-Buch, als auch auf die *Ästhetische Theorie* und seine weiteren philosophischen Schriften.

Unsere Bemühungen um eine terminologische Schärfung dessen, was das Spezifische der *musikalischen* Schrift ausmacht – im Rahmen des D-A-CH-Forschungsprojekts *Writing Music. Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)* –, gaben den Anlass, die schließlich 2001 von Henri Lonitz im Rahmen der *Nachgelassenen Schriften* Adornos herausgegebenen Fragmente und Entwürfe, welche Adorno zum Themenkomplex einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* insbesondere in den Vierziger- und Fünfzigerjahren notiert hatte, aus der Perspektive gegenwärtiger Diskurse insbesondere um Fragen der Schrift, der Bildlichkeit und der Performativität und aktueller musikologischer Forschungsdesiderata auf ihre theorie- und begriffsbildenden Potenziale hin zu befragen.

Diese Potenziale in aktualisierenden Lektüren zu entfalten, sowie auch die Grenzen von Adornos Position auszuloten, ist das Ziel des vorliegenden Bands, der sich in pluralen Ansätzen und einer bislang rar gebliebenen thematischen Fokussierung der Adorno'schen Reproduktionstheorie widmet. Die vergleichsweise späte Beschäftigung mit diesem Themenkomplex ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass die einschlägigen Aufzeichnungen Adornos erst seit ihrer Publikation einer breiteren wissenschaftlichen Forschung zugänglich waren. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch die aus einer

Tagung der Accademia Musicale Chigiana hervorgegangene Buchpublikation *The Mediations of Music. Critical Approaches after Adorno* (hg. von Gianmario Borio, Routledge, London 2022), in der im Zusammenhang medialer Vermittlungsformen von Musik auch Adornos reproduktions- und notations-theoretische Überlegungen diskutiert werden. Der fragmentarische Status von Adornos Reproduktionstheorie erlaubt nicht nur produktive Einblicke in seine Werkstatt des Denkens und Schreibens (etwa in die Praxis des Exzerpierens oder des Kommentierens eigener Notizen), sondern bringt auch eine gewisse Offenheit der thematischen Verknüpfungs- und Anschlussmöglichkeiten mit sich, wechseln in den vielfältigen Aufzeichnungen doch sowohl die thematischen Bezugspunkte als auch die Art der Einträge – von Hypothesen und terminologischen Reflexionen über Frage- und Problemstellungen hin zu Gesprächsprotokollen, polemischen Spitzen und persönlichen Höreindrücken. Wenngleich die unterschiedlichen Eintragungen in ihrer Heterogenität und Vielfältigkeit dazu einladen, Adornos Beobachtungen, Fragen, Gedankenstränge und Thesen in durchaus auseinanderstrebende Richtungen weiterzuverfolgen, ist sowohl zahlreichen der Fragmente als auch insbesondere den entwurfslangen Passagen ein systematischer Anspruch eingeschrieben, den es in unterschiedlichen Perspektivierungen zu entwickeln gilt.

Der vorliegende Band versammelt – neben einigen weiteren Texten – die Beiträge des Symposiums *Musik, Schrift, Differenz. Eine interdisziplinäre Lektüre von Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion*, das vom 3. bis 5. April 2019 vom Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg und die Wiener Schule am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und dem Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen in Kooperation mit dem Arnold Schönberg Center in Wien veranstaltet wurde. Mit unterschiedlichen Ausgangspunkten und Ansätzen diskutieren die Beiträge Adornos Thesen und Gedankengänge zu musikalischer Schrift und Interpretation auf ihre theoretischen Implikationen, ihre Tragfähigkeit, aber auch ihre Lücken, Unschärfen und Begrenzungen; dazu werden Doppel- und Gegenlektüren bemüht, zentrale Konzepte und Begriffe der Reproduktionstheorie in neue Konstellationen gestellt bzw. im Lichte von Interpretationsanalysen reflektiert. So ergibt sich im Ensemble der Beiträge ein facettenreiches Bild, in dem musik- und notationsgeschichtliche ebenso wie schrift- und bild-theoretische, aufführungs- und notationspraktische, kunstgeschichtliche, philosophische und kognitionspsychologische Perspektiven ineinandergreifen und sich wechselseitig erhellen.

Zu großem Dank sind wir der Justus-Liebig-Universität Gießen sowie der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien für großzügige

finanzielle Unterstützung verpflichtet. Allen Rechteinhaber:innen danken wir herzlich für die Genehmigung zum Abdruck der Abbildungen sowie den Mitarbeiter:innen des Wilhelm Fink-Verlages für die außerordentlich gute Zusammenarbeit. Zudem gilt unser Dank dem Theodor W. Adorno Archiv und insbesondere Michael Schwarz für seine Unterstützung in allen Archiv-Belangen. Größter Dank gilt freilich allen Autor:innen, die die Entstehung des Bandes über einen pandemiebedingt langen Zeitraum mit tatkräftigem Wohlwollen unterstützt haben.

Wien, Basel und Frankfurt im Dezember 2021
Julia Freund, Matteo Nanni, Jakob M. Schermann und Nikolaus Urbanek

Einleitung

Adornos Reproduktionstheorie und die Dialektik der musikalischen Schrift

Julia Freund, Matteo Nanni und Nikolaus Urbanek

Theodor W. Adornos Fragment gebliebene Theorie der musikalischen Reproduktion birgt in nuce eine Theorie der musikalischen Schrift: Keineswegs erschöpfen sich die gesammelten Notizen und Entwürfe aus dem Umkreis der Reproduktionstheorie darin, die historischen Veränderungen und Herausforderungen der musikalischen Interpretation zu erörtern und sie in einem systematischen Zugriff theoretisch zu bündeln. Vielmehr sind sie darüber hinaus als „musikphilosophischer Versuch“¹ zu lesen, den Aspekt der Schrift innerhalb des Verweisungszusammenhangs musikalischer Reproduktion – zwischen „Schrift und Instrument“ als den beiden „Pole[n] der Interpretation“² – begrifflich näher zu bestimmen und in seiner Vielschichtigkeit durchsichtig zu machen.³

Dass „zwischen der Theorie der Notenschrift und der Reproduktionstheorie der eindeutigste Zusammenhang hergestellt werden [muss] und zwar so, daß die Prinzipien von dieser aus jener abgeleitet werden“,⁴ stellt eine der grundlegenden Prämissen der Fragment gebliebenen Theorie zur musikalischen Reproduktion dar. Es ist ebendieser Zusammenhang, in welchem Adorno die in ihrer Reichweite kaum zu unterschätzende These notiert, dass die „wahre Interpretation [...] die vollkommene Nachahmung der musikalischen Schrift“⁵ darstellen müsse.⁶ Hiermit ist das Kraftfeld aufgespannt, in welchem sich die Reproduktionstheorie bewegen muss:

Auf die genetischen Implikationen der musikalischen Schrift zurückzugehen, ist geboten, weil musikalische Werke wesentlich nur vermittelt durch die Schrift vorliegen, weil der Interpretation der Klang nicht unmittelbar sondern bloß als notierter gegeben ist und weil die Notation keineswegs die selbstverständliche

1 In seinen Aufzeichnungen notiert Adorno als möglichen Titel des geplanten Buchprojekts: „Reproduktionstheorie. Ein musikphilosophischer Versuch“. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 301.

2 Ebd., S. 15.

3 Vgl. Urbanek, „Bilder von Gesten“.

4 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 87.

5 Ebd., S. 83.

6 Vgl. hierzu die Beiträge von Hilde Halvorsrød, Hans-Joachim Hinrichsen und Matteo Nanni in diesem Band.

Anweisung für Interpreten bietet. Der Interpretation ist kein Gesetz für die Dechiffrierung von Texten in deren Phänomenen gewährt, sondern erst in der Besinnung aufs Wesen musikalischer Texte selber als der Einheit von Werken in der Schrift. Dieser Besinnung aber erschließt sich zugleich das Auseinanderweisen von Ideal des Klangs, Notation und Wiedergabe.⁷

Es mag selbstverständlich sein, dass in notierter Musik – um welche Adornos Überlegungen vorrangig kreisen – die Momente der Schrift und der Ausführung beständig wechselseitig aufeinander verweisen; eine wesentliche Herausforderung besteht nunmehr darin, diese Zusammenhänge theoretisch sowie historisch zu reflektieren und die Ebenen der Vermittlung und des Ineinandergreifens konkret zu benennen. Den historischen Index der Aufzeichnungen Adornos ins Bewusstsein zu bringen und seinen Vorschlag zu einer begrifflichen Durchdringung von Schrift und Interpretation im Lichte der jüngeren Musikgeschichte sowie aktueller Forschungsdiskurse weiterzuführen, erscheint uns insbesondere vor dem Hintergrund neuer Impulse aus der interdisziplinären Schriftforschung produktiv, nachdem in dieser die musikalische Schrift zwar bisweilen mitverhandelt wird,⁸ ohne jedoch die Spezifität des Musikalischen – die vielfältigen Implikationen des medialen Bruchs zwischen Klang und Schrift – zu berücksichtigen.⁹ Ist also einerseits die „Notationslehre durch die moderne Forschung [zu verfeinern]“,¹⁰ wie Adorno selbst in seinen Notizen zur Reproduktionstheorie vermerkt, liefert sein multi-relationaler Ansatz in der Auseinandersetzung mit der musikalischen Schrift andererseits wichtige theoretische Einsichten und Differenzierungen für die aktuelle Beschäftigung mit diversen Schriftphänomenen.

Faszinierend ist die Lektüre von Adornos Aufzeichnungen zur Reproduktionstheorie auch in ihrer Verknüpfung von philosophischen und musikpraktischen Überlegungen. So wird etwa dem Gedanken, „das stets wieder erscheinende Problem der Interpretation ist die Herstellung einer Dialektik von Ganzem und Teil, die weder das Ganze ans Detail verliert noch das Detail durchs Ganze annulliert“, sogleich ein Hinweis auf die einheitsstiftende Funktion des „Haupttempo“ eines musikalischen Satzes an die Seite gestellt. Erfährt jenes Veränderungen, müsse die Artikulation und Auffassung des Ganzen auch durch „Phrasierung, Agogik, Dynamik, Klangfarbe“ gewährleistet werden.¹¹ Adorno geht es nicht allein um eine philosophische Klärung

7 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 237f.

8 Z.B. in Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis*.

9 Siehe hierzu auch Ratzinger/Urbanek/Zehetmayer (Hg.), *Musik und Schrift*.

10 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 88.

11 Ebd., S. 9f.

der Instanzen und Prozesse der musikalischen Reproduktion; vielmehr ist die philosophische Darlegung mit Elementen einer Aufführungslehre¹² sowie einer Kritik der zeitgenössischen Aufführungspraxis verwoben. Die namentliche Erwähnung von Musikerinnen und Musikern, Dirigenten und Komponisten ist nicht zuletzt in Hinblick auf Adornos eigenen musikalischen Erfahrungshorizont aufschlussreich. Nicht minder aufschlussreich und gewinnbringend ist es, Adornos Überlegungen in der Konfrontation mit musikalischen Phänomenen und Interpretationsfragen, die über den Horizont der Reproduktionstheorie hinausgehen, auf den Prüfstand zu stellen und kritisch weiterzuspinnen.

Dialektik der musikalischen Schrift

Die Frage danach, wie musikalische Schrift zu bestimmen sei, beantwortet Adorno nicht durch eine griffige Definition – auch wenn es den Aufzeichnungen zur Reproduktionstheorie an apodiktischen Leitsätzen nicht mangelt –, sondern indem er die Schrift in ein Gewebe von wechselwirkenden Relationen, Dynamiken und Vorgängen einspannt. Gegenüber dieser mehrschichtigen Bestimmung musikalischer Schrift erscheinen etwaige Auffassungen von Musiknotationen als schriftliche Fixierung eines Klangphänomens oder als eine Art ‚Rezept‘ bzw. als Handlungsanweisung zum Spielen eines Musikstücks – beide Ansichten dienen Adorno als Kontrastfolie¹³ – als eindimensional. Sie greifen Adorno zufolge zu kurz.

Zunächst erweist sich die Schrift gegenüber dem intendierten Klanggeschehen als ‚insuffizient‘.¹⁴ Nur unzureichend und ungenau vermag sie das Musikalische in seiner Zeitdimension und in der spezifischen Art und Weise seiner klanglichen Artikulation festzuhalten. Adorno spricht hier von „Hohlräume[n] der Signifikation“¹⁵ sowie „Zone[n] der Mehrdeutigkeit“¹⁶ bzw. „der Unbestimmtheit“¹⁷ und bezeichnet damit „eine Schicht von Fragen, die nicht

12 Siehe z.B. ebd., S. 92f.: „Die Arbeit muß in ‚Regeln‘ terminieren wie der: Die Klangfarbe, der Ton ist ein Mittel zur Charakteristik musikalischer Gestalten, zur Artikulation, nie ‚Selbstzweck‘ sondern Funktion der Darstellung des musikalischen Sinnes, vor allem auch der *Unterscheidung*. [...] Die Analyse der richtigen Darstellung von Werken muß auf ein Corpus von dergleichen Regeln führen.“

13 Vgl. ebd., S. 11.

14 Ebd., S. 265.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 188.

17 Ebd., S. 239.

unmittelbar mit dem Ideal des Klangs zu beantworten sind und die der Interpretation, als eines zum Text Hinzutretenden bedarf, um dessen Objektivität überhaupt herzustellen.¹⁸ Somit „trägt [die Schrift] nicht das Ganze“¹⁹, vielmehr bleibt sie substantiell auf den Interpretationsvorgang verwiesen. Dementsprechend setzt auch die musikalische Reproduktion nicht schlichtweg das um, was schriftlich fixiert worden ist: Der Interpretationsprozess, bei dem dechiffrierende und mimetische Prozesse ineinandergreifen, ist zum einen in aufführungspraktische Zusammenhänge eingebettet, die über die materiellen Schriftzeichen hinausweisen. Zum anderen setzt er eine „[g]enaue Analyse“²⁰ und „interpretative Arbeit“²¹ voraus, um in einem kreativen Prozess das zu reproduzieren, was als Übersetzung in Schrift vorliegt. Adorno argumentiert in der Reproduktionstheorie sowohl „[g]egen die Phrase, man solle dem Geist, nicht dem Buchstaben treu sein“,²² als auch gegen den „Fetischismus des musikalischen Textes“.²³ Es gehe vielmehr um die Darstellung „der Musik für die der Text entsteht“²⁴, wobei Adorno den Vorgang der Reproduktion durch die Figur der „Nachahmung eines nicht vorhandenen Originals“²⁵ begreift. Gerade die Tatsache, dass die „Musik für die der Text entsteht [...] weder als solche selbstevident, noch unmittelbar gegeben, noch eindeutig ist“,²⁶ begründet die Relevanz einer theoretischen Vergewisserung über die musikalische Schrift, über die Prozesse der Schriftwerdung von Klang sowie der Rückübersetzung von Schrift in Klang. Indem Adorno hinter das vermeintlich gegenständliche Erscheinungsbild einer Partitur auf jene beweglichen Vorgänge blickt, wird in den Reproduktionstheorie-Fragmenten eine *Dialektik der musikalischen Schrift* greifbar, die im Folgenden anhand zentraler Spannungsfelder skizziert werden soll.

Dialektik von Verdinglichung und ästhetischer Freiheit. Bleibt die musikalische Schrift in der oben geschilderten Hinsicht hinter der Vorstellung einer „selbstverständliche[n] Anweisung für die Interpreten“²⁷ zurück, geht sie zugleich darüber hinaus. Musiknotationen sind durch eine grundlegende mediale Differenz, die beim „Aufschreiben von Musik [...] mitgesetzt“²⁸ ist, von der

18 Ebd.

19 Ebd., S. 122.

20 Ebd., S. 10.

21 Ebd., S. 240.

22 Ebd., S. 10.

23 Ebd., S. 89.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 269.

26 Ebd., S. 89.

27 Ebd., S. 237.

28 Ebd., S. 72.

klingenden Musik unterschieden. Diese Mediendifferenz bringt nicht nur mit sich, dass die Schrift gegenüber dem Klanglichen spezifische (z.B. materiale, ikonische, räumliche, auch temporale) Eigenqualitäten aufweist. Wird Musik – und zwar als Ereignis, Tätigkeit und zeitliche Artikulation im „Jetzt und Hier“²⁹ – verräumlicht und in Schrift übersetzt, ist dies Adorno zufolge als Entfremdung zu begreifen.

Den grundlegenden Wandel, den Musik in ihrer Objektivation als Schrift erfährt, beschreibt Adorno häufig in Sprachbildern der Bewegung (z.B. als Erstarren und Stillstellen der Musik), der Lebendigkeit sowie der Aggregatzustände: „Die musikalische Schrift ist ein System von festen Zeichen für das dem eigenen Wesen nach Nichtfeste“.³⁰ Dabei steigert Adorno die „spezifische Differenz“³¹ zwischen Musik und ihrer Schrift zu einem Widerspruch³² und zur „Paradoxie der Vergegenständlichung des schlechthin Ungegenständlichen“.³³ Ihren theoretischen Sinn hat diese Verschärfung in der Ausleuchtung der Pole der dialektisch zu denkenden Verknüpfung von Musik als schriftlich vermittelte und als klanglich performierte, sowie in der Verdeutlichung der grundlegend transformativen und wiederproduzierenden Leistung, welche die musikalische Interpretation erfordert.

Das Sich-Fremdwerden von Musik in ihrer schriftlichen Aufzeichnung begründet nicht nur die Notwendigkeit interpretativer Akte. Dass sich Musik ihrer „ephemereren Gegenwart“³⁴ entäußert, wirkt auf die Musik, auf die Art und Weise ihres Gemachtseins zurück. Als verräumlichter ist der flüchtige Klang beherrschbar und dergestalt kompositorischen Verfahren verfügbar. So versteht Adorno musikalische Schrift als „Organon der musikalischen Naturbeherrschung“³⁵ und betrachtet die musikbezogene Notationsgeschichte im Kontext übergreifender Rationalisierungstendenzen. Diese sind in eine Dialektik eingespannt: Denn die Gegenständlichkeit von Musik als schriftliche ist Voraussetzung subjektiven Konstruktions- und Gestaltungsvermögens und ermöglicht „ästhetische Freiheit“³⁶, doch ist dies erkaufte durch die Preisgabe einer wichtigen Qualität des Klangs: seiner Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit. „Die Notation reguliert, hemmt, unterdrückt immer zugleich, was sie

29 Ebd., S. 235.

30 Ebd., S. 249.

31 Ebd., S. 221.

32 Vgl. ebd., S. 228.

33 Ebd., S. 249.

34 Ebd., S. 235.

35 Ebd., S. 228.

36 Vgl. ebd., S. 71.

notiert und entwickelt – und daran laboriert alle musikalische Reproduktion.“³⁷ Für die Interpretation ergibt sich daraus Adorno zufolge die Aufgabe, die mit der Verschriftlichung einhergehende Entfremdung von Musik aufzuheben: „Alles Musizieren“, so pointiert Adorno, „ist eine recherche du temps perdu.“³⁸

Ursprung der Notenschrift: Gedächtnisstütze und Disziplinierung. Adornos Überlegungen zum „Ursprung der Notenschrift“³⁹ fußen zwar auf dem musikhistorischen Wissensstand der 1940er Jahre, liefern jedoch wichtige Anhaltspunkte in Hinblick auf eine aktuelle, philosophisch fundierte schrifttheoretische Diskussion. Die von ihm angedeutete Kritik der seinerzeitigen Grundannahme, „die Notenschrift sei als Gedächtnisstütze entstanden“,⁴⁰ antizipiert nicht nur den heutigen musikwissenschaftlichen Stand, sondern bringt implizit das historische Momentum der Einführung von Notation im karolingischen Mittelalter auf den Punkt, ist heute doch wohlbegründet⁴¹ davon auszugehen, dass die Musik zum liturgischen Gebrauch im Sinne einer „kollektiven Überlieferung“⁴² zunächst memoriert und dann erst aufgeschrieben wurde. Im Zusammenhang der mündlichen Tradierung „erweist sich das Gedächtnis als stark“⁴³, so dass die Vorstellung, Musik müsse durch Schrift vor dem Vergessen geschützt werden, sich als Rückprojektion der Moderne entlarvt. Adornos Bemerkung, dass „Kinder [...] keine Gedächtnisstütze [brauchen]“, weil ihnen „nicht die sprachliche Erinnerung [schwerfällt] sondern gerade deren ‚stützende‘ Vergegenständlichung“, weist auf die immanente Dialektik der musikalischen Schrift hin.⁴⁴ Ihre Funktion erfüllt sich gerade nicht in dem bloßen Aufbewahren des Flüchtigen, nicht als „Erinnerungsstütze“, sondern in dem Verweisen „auf die Herrschaft“⁴⁵: „Die Notation ist Stütze der Erinnerung und des Gedächtnisses nur als dessen Feind, als seine Wiederherstellung durch Vernichtung.“⁴⁶ Der musikalischen Notation liegt immer ein Moment von Disziplinierung und Autorität⁴⁷

37 Ebd., S. 72.

38 Ebd., S. 228.

39 Ebd., S. 69.

40 Ebd.

41 Vgl. Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*; ders., *Musikalisches Denken im Mittelalter*, S. 380–391; Haas/Nanni, „Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Mittelalter“ und Rankin, *Writing Sound in Carolingian Europe*.

42 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS 1.2/ 183.

43 Ebd., S. 70.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 226.

47 „[Die Notenschrift] ist autoritär: Gestus des *Dirigenten*.“ Ebd., S. 80.

zugrunde. Bereits in deren frühen Formen, den zu Recht mit dem Epitheton „Kontrollnotation“⁴⁸ angesprochenen mittelalterlichen Neumen, kommt diese Dialektik von Beherrschung und Bewahrung ans Licht. „Die Gestenschrift“, so charakterisiert Adorno die Neumen, „beschwört Musik in ihrer Unmittelbarkeit, als Natur gleichsam, ruft sie zur ephemeren Gegenwart und ist unbekümmert um ihre Dauer. [...] [S]ie tötet Musik als Naturphänomen, um sie gebrochen, als Geist, zu bewahren“.⁴⁹ Erweist sich aus historischer Perspektive die Kulturtechnik des Notenschreibens als eine Bedingung und zentrale Triebfeder für die Tradierung von Musik, so geschieht dies ganz im Sinne der Dialektik der Aufklärung um den Preis der Naturbeherrschung.

Adorno nimmt in diese Argumentation eine der zentralen Denkfiguren der *Dialektik der Aufklärung* auf und untersucht die Geschichte musikalischer Schrift ausgehend von der Figur der ‚Mimesis ans Tote‘.⁵⁰ Der Ursprung der musikalischen Schrift liege in der „Nachahmung disziplinärer Musiksysteme“, wodurch der mediale Transfer vom Hörbaren zum Sichtbaren als „Enteignung, Entfremdung, Erstarrung der Musik“ erkennbar wird. So fragt sich Adorno, ob „jedes Notenzeichen einmal Bild eines Schlages und dann von Gewalt selber“ war und notiert: „Der Verewigung der Musik durch Schrift eignet ein tödliches Moment: was sie hält, wird zugleich unwiederbringlich.“⁵¹

Drei Elemente des Notentextes. Adorno bestimmt den musikalischen Text terminologisch als Verhältnis dreier Elemente:

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.⁵²

48 Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter*, S. 387.

49 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS 1.2/ 235.

50 Vgl. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS III/ 76.

51 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS 1.2/ 227f.

52 Ebd., S. 88.

Während Adorno mit dem Begriff ‚Mensuralen‘ als Inbegriff „alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen“ eine traditionellerweise dem musikalischen Text zugeschriebene Kategorie exemplifiziert, verweist der Ausdruck des ‚Neumischen‘ darüber hinausgehend auf die grundsätzlich gestisch-mimische Qualität der Musik, aber auch auf den als Gestus artikulierten musikalisch-strukturellen Zusammenhang als ein Element des musikalischen Textes selbst. Mit dem ‚Idiomatischen‘ schließlich integriert Adorno auch die „dem Text äußerlich[en]“⁵³ musiksprachlichen Konventionen als wesentliches Element des musikalischen Textes. Sind letztere auch (größtenteils) nicht in den materiellen Notationen manifest, gehören sie dennoch konstitutiv zum Lesen musikalischer Schrift hinzu. Innerhalb dieser begrifflichen ‚Konstellation‘ versucht Adorno, musikalische Schrift und Interpretation sowohl intern auszu-differenzieren, als auch ihr genaues Verhältnis zueinander zu bestimmen: Im Ausgang vom „musiksprachliche[n] Kontinuum“⁵⁴, in dem zunächst jeder Text (und jede Interpretin bzw. jeder Interpret) zu verorten ist, wird das Notierte in einer Verbindung von dechiffrierender Tätigkeit, mimetischem Handeln und analytischer Arbeit in Klang transformiert. Ziel ist Adorno zufolge die „Wiederherstellung des Gestus“⁵⁵; die Vergegenständlichung von Musik in Notation ist aufzulösen und das als Notation Vermittelte in gegenwärtiges Handeln zurückzuübersetzen.⁵⁶ In Bezug auf die stets zur Disposition stehende Frage der Gelungenheit einer Interpretation hebt Adorno hervor, dass die einzelnen Dimensionen nicht voneinander zu isolieren und in Absonderung voneinander zu potenzieren seien: etwa in einem Interpretationsmodus, der lediglich auf eine korrekte (und damit starre) Dekodierung der Zeichen abhebt oder in einer Spielweise, in der die Überbetonung des Idiomatischen die spezifische Gestalt des Musikstücks verdeckt.

Zwar lassen sich durch die Begriffe des Idiomatischen, Mensuralen und Neumischen verschiedene Schichten und Funktionsweisen der Schrift auseinanderhalten und als wechselwirksame Relationen artikulieren. Klar voneinander abgrenzbar sind sie jedoch nicht, sondern greifen vielfach ineinander. So ist die „Rekonstruktion des Neumischen“⁵⁷ einerseits Zielpunkt des Interpretationsprozesses und zugleich in vermittelter Form in den anderen Elementen der Schrift mitenthalten: ‚Spuren‘ des gestisch-mimischen Moments finden sich bereits auf der Ebene der Zeichen, die Adorno auch als

53 Ebd., S. 265.

54 Ebd., S. 268.

55 Ebd., S. 242.

56 „Aufgabe der musikalischen Interpretation ist es, das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen. ‚Ursprung ist das Ziel‘. These meines Buches.“ Ebd., S. 88.

57 Ebd., S. 125 und 127.

bildlich festgehaltene, rationalisierte Gesten in den Blick nimmt.⁵⁸ Auch im Idiomatischen, der tradierten Musiksprache, „sind Teile des neumischen versprengt und unartikuliert enthalten“.⁵⁹ In den Aufzeichnungen zur Reproduktionstheorie zielt Adorno mitunter darauf ab, „die Dialektik dieser Elemente“⁶⁰ darzulegen, indem er ihr Zusammenwirken an konkreten Beispielen ausbuchstabiert und die historische Dynamik ihres Verhältnisses entfaltet.

Es ist hier nicht der Ort,⁶¹ alle Implikationen und Konsequenzen dieser letztlich nicht unproblematischen Terminologie auszuführen; zu überlegen wäre aber, ob das Verhältnis dieser drei Elemente tatsächlich im Sinne einer *Hegelschen* Dialektik zu denken sei,⁶² in der gewissermaßen das ‚Neumische‘ als „klingende Synthese“⁶³ aus einer Antithese von ‚Idiomatischem‘ und ‚Mensuralem‘ sich ergebe. Vielmehr wäre zu vermuten, dass die Entfaltung der Dialektik dieser Elemente, die nach Adorno das zentrale Thema der Arbeit darstellen sollte,⁶⁴ strictu sensu als *negative* Dialektik gedacht werden muss und ein Gelingen der ‚aufhebenden‘ Synthese, die dann darüber hinaus auch noch als deckungsgleich mit der „wahr[e]n Aufführung“⁶⁵ angesehen werden müsste, mitnichten vorausgesetzt werden kann. 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:

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.⁶⁶

58 Ebd., S. 224.

59 Ebd., S. 267.

60 Ebd., S. 88.

61 Siehe hierzu Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, S. 276–278.

62 Vgl. diesbezüglich Danuser, „Zur Haut ‚zurückkehren‘“, S. 13. Freilich ist Danuser darin Recht zu geben, dass manche der diesbezüglichen Ausführungen Adornos tatsächlich ‚sehr hegelisch‘ tönen, wenn es beispielsweise heißt: „Wie die objektive Geschichte des Werkes nämlich so führt die Erfahrung des individuellen Interpreten 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 1.2/ 89.) Dies scheint jedoch auf einen immanenten Bruch in der Theoriebildung Adornos selbst zu verweisen und von daher eine abweichende Lesart zu motivieren. Zur Kritik dazu siehe auch Nanni, „Musik und Bild“, S. 245–248.

63 Vgl. Danuser, „Zur Haut ‚zurückkehren‘“, S. 14.

64 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS 1.2/ 88.

65 Ebd., S. 54.

66 Ebd., S. 168f.

Geschichtlichkeit von Schrift und Interpretation. Die zu Beginn seiner Notizen exponierte, grundsätzlich als „unrealisierbar“⁶⁷ gedachte Idee einer ‚wahren Aufführung‘ gerät in Hinblick auf die in der Reproduktionstheorie enthaltenen Elemente einer Aufführungslehre sowie der Kritik an zeitgenössischen Aufführungspraktiken als Reflexionsfigur in den Blick, welche eine kritische Auseinandersetzung mit der Vielfalt an musikalischen Interpretationen ermöglichen soll.⁶⁸ Ein von Adorno häufig bemühtes Bild für das, was eine Aufführung notierter Musik zu leisten hätte, ist die Metapher der Röntgenphotographie. Sie zielt auf eine Sicht- bzw. Hörbarmachung der musikalischen Gestaltungszusammenhänge ab, auf eine Artikulation dessen, was durch die musikalische Schrift zwar nicht unmittelbar, wohl aber vermittelt gegeben ist. Hierbei spiegeln sich in der Idee einer ‚wahren Reproduktion‘ als „Röntgenphotographie des Werkes“⁶⁹ grundlegende Überlegungen aus Walter „Benjamins Sprachtheorie“⁷⁰ wider:

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 Spontaneität des Interpreten gelegen ist. Diese Nachahmung des nicht vorhandenen Originals ist aber zugleich nichts anderes als die Röntgenphotographie des Textes.⁷¹

In direkter Fortführung der Benjamin'schen Bestimmung des Verhältnisses von Original und Übersetzung⁷² entwickelt Adorno eine These der geschichtlichen Veränderung der musikalischen Reproduktion, die sich nicht nur aus der Abfolge unterschiedlicher Interpretationsstile ergibt, sondern eine notwendige Folge des „Fortlebens“ der Kunstwerke, ihrer „Nachreife“⁷³, darstellt. Die Möglichkeit, verschiedene Interpretationen zu evozieren, kann – wie in

67 Ebd., S. 121.

68 Vgl. Klein, „Adorno als negativer Hermeneutiker“, S. 45.

69 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 9.

70 So verwundert es nicht, wenn Adorno an einer Stelle seiner Notizen vermerkt: „Benjamins Sprachtheorie behandeln.“ Ebd., S. 86. Vgl. auch den Beitrag von Tobias Robert Klein in diesem Band.

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

72 Vgl. ebd., S. 254.

73 „Denn in seinem [des Originals, Anm. d. Verf.] 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“, S. 12f.)

dem Rekurs auf „Interpretation, Kommentar, Kritik“ als ‚Schauplätzen‘ historischer Veränderungsprozesse und dergestalt „Formen eigenen Rechts“⁷⁴ festzustellen ist – im Rahmen der ästhetischen Theorie Adornos als konstitutive Eigenschaft des Kunstwerks an sich gelten.

Musikalische Werke entwickeln sich nun nicht nur *in*, sondern auch *an* der Musikgeschichte. Mitnichten kann somit die Idee einer ‚wahren Ausführung‘ von einem starren Zustand des Kunstwerks in seiner jeweiligen Entstehungszeit ausgehen und diesen in einer restaurativen Bewegung zu restituieren versuchen, sondern muss, da „[a]ller bestehenden Musik [...] das Interpretiertwerden wesentlich“⁷⁵ ist, die geschichtliche Veränderung der Werke – ihre Nachreife respektive ihre „innere Historizität“ – auch in der musikalischen Reproduktion kritisch reflektiert werden:

Wer heute Schönberg nicht versteht, kann Beethoven nicht verstehen, sondern verstellt 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‘ der Werke ist aber von der auswendigen Geschichte nicht zu trennen.⁷⁶

Die in der „wesentliche[n] Spannung zwischen Notation und Musik“⁷⁷ begründete konstitutive Geschichtlichkeit betrifft auch die „musikalischen Texte“⁷⁸ selbst, die nicht zu jeder Zeit auf die gleiche Art les- bzw. interpretierbar sind. Adorno verdeutlicht dies anhand der Umsetzung des „immanente[n] Gestus der Musik“, der „immer Gegenwart“ und gerade darin historischen Wandlungen unterworfen sei. „In der Musik, der authentischen Zeitkunst, ist

74 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 289.

75 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 292 resp. 220.

76 Ebd., S. 258f.

77 Ebd., S. 259.

78 Ebd., S. 249.

gerade die Zeitdimension gleichsam leer gelassen und in diesen Hohlraum schlägt Geschichte herein und verändert das musikalische Jetzt.⁷⁹

Einen „Schauplatz historischer Dynamik“⁸⁰ bilden musikalische Notationen Adorno zufolge auch insofern, als sie über ein „Eigenleben“ verfügen, das er auf den wechselnden „Gestaltzusammenhang“ zwischen dem Bild- und Zeichenpol der musikalischen Schrift zurückführt.⁸¹ Adorno bezieht sich hier auf die „Doppelheit der Auffassung musikalischer Schrift“ als „Zeichen-“ und „Bildersprache“,⁸² deren konkretes Ineinandergreifen in einigen Beiträgen dieses Bandes zum Thema gemacht wird.⁸³ Vor diesem Hintergrund muss die von Adorno benannte „Veränderung der musikalischen Texte in der Zeit“⁸⁴ aus der Perspektive des konstitutiven Wechselverhältnisses von Zeichen und Bild gedeutet werden⁸⁵ – ein Desiderat, das Adorno in der Reproduktionstheorie explizit formuliert.⁸⁶ Dabei sind beide Momente, wie Adorno festhält, „nicht an sich in der Schrift gegeben sondern *erfragt*“.⁸⁷ Die historischen Veränderungen im Verhältnis von Bild und Zeichen – etwa die Auffassung von ehemals Bildhaftem als Zeichen oder „die Rückverwandlung des Zeichens ins Bild, daß also größere Zusammenhänge gewissermaßen gestisch wahrgenommen werden“⁸⁸ – sind in Beziehung zu einem „Prozeß des Fragens“⁸⁹ zu sehen, in den die musikalische Schrift (in ihrer dynamischen Verschränkung von Zeichen- und Bildhaftigkeit) die interpretierenden Subjekte einspannt.

Eine Theorie musikalischer Schrift hätte die historischen Veränderungen des Verhältnisses der von Adorno ausbuchstabierten Pole sowie der Elemente des musikalischen Textes zu berücksichtigen. Adornos – wenngleich fragmentarisch gebliebener – musikphilosophischer Versuch einer historisch-

79 Ebd., S. 250.

80 Ebd., S. 251.

81 Ebd., S. 85.

82 Ebd., S. 243f.

83 Siehe insbesondere die Beiträge von Tobias Bleek, Julia Freund und Gabriele Groll.

84 Ebd., S. 249.

85 Vgl. auch Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS III/ 33f. Fallen Zeichen und Bild im Mythos zusammen, so ist deren Trennung ein zentrales Moment von Kultur. Auch Notenschrift vollzieht nach Adorno diese Dynamik.

86 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 253: „Es muß auch klar werden, wie das historische Verhältnis von Bild und Zeichen in der Schrift im einzelnen sich darstellt.“

87 Ebd., S. 85. Herv. d. Verf.

88 Ebd., S. 254.

89 Ebd., S. 250.

systematischen Ausdifferenzierung sowie einer Formulierung der Implikationen der Schriftwerdung des Musikalisch-Performativen bildet einen wichtigen Beitrag zum Verständnis musikalischer Schriftphänomene und, insbesondere in der hierbei aufgezeigten Dialektik der musikalischen Schrift, eine wesentliche kritische Ergänzung gegenwärtiger Debatten.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- *Dialektik der Aufklärung*, GS III (gem. mit Max Horkheimer).
 - *Ästhetische Theorie*, GS VII.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Benjamin, Walter: „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV/1, Frankfurt am Main 1972, S. 9–21.
- Boucquet, Kristof: „Adorno liest Benjamin. Sprache und Mimesis in Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 54 (2010), S. 67–74.
- Danuser, Hermann: „Zur Haut ‚zurückkehren‘. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 25 (2003), S. 5–22.
- Grassl, Markus / Kapp, Reinhard (Hg.): *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien 2002 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3).
- Haas, Max / Nanni, Matteo: „Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Mittelalter“, in: Nicola Gess und Alexander Honold (Hg.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin 2017, (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2), S. 273–284.
- Haas, Max: *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen*, Bern 1996.
- Haas, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern 2005.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten. Adornos Theorie der musikalischen Interpretation“, in: Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg – München 2004, S. 199–221.
- Kapp, Reinhard: „Interpretation, Reproduktion“, in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2011, S. 145–156.

- Klein, Richard: „Adorno als negativer Hermeneutiker. Zu seiner Theorie der musikalischen Interpretation“, in: Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie (Hg.), *„Durchaus rhapsodisch“. Theodor Wieselgrund Adorno: Das kompositorische Werk*, Stuttgart 2017, S. 31–47.
- Kolisch, Rudolf: *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, München 1983 (Musik-Konzepte 29/30).
- Krämer, Sybille: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.
- Nanni, Matteo: „Musik und Bild: Die Figur des Dritten“, in: Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann, Gregor Wedekind und Martin Zenck (Hg.), *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn 2018, S. 236–248.
- Rankin, Susan: *Writing Sound in Carolingian Europe. The Invention of Musical Notation*, Cambridge 2018.
- Ratzinger, Carolin / Urbanek, Nikolaus / Zehetmayer, Sophie (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020 (Theorie der musikalischen Schrift 1).
- Seiwert, Elvira: „Interpretation ist eine Form‘. Benjamins Spur in Adornos Reproduktionstheorie und wohin sie wohl führt“, in: Adolf Nowak und Markus Fahlbusch (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing 2007, S. 252–267.
- Uhde, Jürgen / Wieland, Renate: *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel 1988.
- Urbanek, Nikolaus: „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.
- Urbanek, Nikolaus: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010.

Schrift – Interpretation – Mimesis

Ontologie des Regenbogens

Musik und Notentext bei Adorno

Hans-Joachim Hinrichsen

Vor gut 200 Jahren hat E.T.A. Hoffmann in seiner berühmten Rezension von Beethovens *V. Symphonie* eine folgenreich gewordene Forderung aufgestellt, die er bei ihrer Wiederveröffentlichung in die Form einer rhetorischen Frage kleidete: „Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht?“¹ (Eduard Hanslick hat das bekanntlich zur Basis seiner eigenen Musikästhetik gemacht.²) Hoffmanns Satz lässt sich aber gut auch auf Theodor W. Adorno übertragen. Man könnte ihn dann so paraphrasieren: Wann immer bei Adorno generell von Kunst die Rede ist, bildet stillschweigend doch immer in erster Linie die Musik das Anschauungsparadigma, weil nur in ihr – nochmals mit Hoffmanns Worten – „das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen“ aller Kunst sich offenbart. In der Musik sind die Probleme und Möglichkeiten aller anderen Künste wie in einem Brennglas vereinigt, so sehr, dass Adorno in seinem spätesten ästhetischen Text, der unvollendeten *Ästhetischen Theorie*, kurzerhand von der „Musikähnlichkeit“³ aller Kunst spricht. Mag dies auch eine Zuspitzung des durch Hoffmann und Hanslick etablierten Topos sein, der seinen Ursprung in der nach-kantischen Ästhetik hat, so liegt es doch an Adornos eigener Kunsterfahrung, die ihm als erstes die Musik erschlossen hat. Seine frühkindliche Prägung – ein Thema, das nach wie vor in der

1 Hoffmann, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 9, S. 23; zuerst in: *AmZ* 12 (1810/11), Sp. 630–642.

2 „Wenn irgend eine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein. Was die *Instrumentalmusik* nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute *Tonkunst*“ (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 52).

3 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 124. Vgl. auch schon den Aphorismus Nr. 143 der *Minima Moralia*: „Vielleicht ist der strenge und reine Begriff von Kunst überhaupt nur der Musik zu entnehmen, während große Dichtung und große Malerei – gerade die große – notwendig ein Stoffliches, den ästhetischen Bannkreis Überschreitendes, nicht in die Autonomie der Form aufgelöstes mit sich führt“ (ders., *Minima Moralia*, GS IV/ 252).

Adorno-Literatur, soweit ich sehe, weitgehend unterbestimmt bleibt⁴ – ist der Umgang mit Musik gewesen, und nicht zufällig ist sie auch jene Kunstform, die sich schon dem kindlichen Sensorium auf hohem Niveau erschließen kann (eine Beobachtung, aus der Hegel bekanntlich ein Argument gegen den Vernunftgehalt der Musik ableitete⁵). Dass die Musik – so sieht es, allerdings mit großer Skepsis, auch Hegel – jene Kunstform ist, die mehr als anderswo Wunderkinder ermöglicht, hat Folgen für den Modus ihrer Produktion und Reproduktion: Folgen, die von Adorno klar gesehen und auch systematisch berücksichtigt werden. Natürlich kommt hinzu, dass Adorno auf diesem Gebiet nicht bloß als kundiger Rezipient, sondern auch als kreativer Produzent und als praktischer Musiker sprechen kann. Darauf ist später zurückzukommen.

* * *

Dass die Musik in einem Ausmaß wie keine andere Kunstform auf genaue praktische Realisierung angewiesen bleibt, hat zur Folge, dass Adorno eben dieser Problematik ein eigenes Buch zu widmen plante. Musik kommt nämlich für Adorno, soll sie den Anspruch von Kunst erfüllen, grundsätzlich nur als notierte in Betracht. Damit gelangt schon im ersten Schritt die Schrift ins Spiel. Ohne sie wäre Musik gar nicht theoriefähig. Da Musik aber nicht in der Theorie aufgeht, sondern eine kulturelle Praxis ist, bleibt sie aufs ‚Machen‘ angewiesen. Dieses wiederum braucht die Schrift. Über eine Priorität ist damit allerdings nichts gesagt, eine Hierarchie der einzelnen Momente gibt es nicht. Wie um die Komplexität noch zu erhöhen, tritt später bei Adorno die These vom generellen Schriftcharakter aller Kunst hinzu, einer Chiffre- oder Hieroglyphen-Schrift auf höherer Ebene gewissermaßen,⁶ die aber mit der eigentlichen Noten- oder Buchstaben-Schrift als dem Medium der Notation poetischer oder musikalischer Werke nicht zu verwechseln ist. Dennoch ist selbstverständlich das musikalische Kunstwerk als (Chiffre-)Schrift in jenem höheren Sinne auf die ‚eigentliche‘ Schrift als Notationsmedium verwiesen. Diese Notations-Schrift aber steht sowenig am Ende des Kompositionsprozesses, wie sie den Anfang des Interpretationsvorgangs bildet. Komposition und Interpretation begegnen sich zwar in der Schrift; das ist zwangsläufig so.

4 Vgl. dazu Hinrichsen, „Der biographische Grund ästhetischer Erfahrung“.

5 Hegel führt das auf die „Stoffleerheit“ der Musik zurück, die für ihn – anders als für Hoffmann – keinen Vorteil, sondern eine Schwäche dieser Kunstform darstellt. „Wir sehen dieser Stoffleerheit wegen die Gabe der Komposition sich nicht nur häufig bereits im zartesten Alter entwickeln, sondern talentreiche Komponisten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbewußtesten, stoffärmsten Menschen“ (Hegel, *Ästhetik*, Bd. 2, S. 322).

6 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 189.

Dies aber nicht exakt wie in einem Punkt auf einer geraden Linie, der gleichsam das Ziel des Komponierens in den Beginn des Musikmachens übergehen lässt. Die Schrift als scharf gezogene Grenze zwischen dem Ende des einen und dem Beginn des anderen sehen zu wollen, führt in die Irre. Komposition reicht der Tendenz nach über die Schrift hinaus (zielt auf mehr als auf das dort stets unzulänglich Fixierte), und Interpretation greift hinter die Schrift zurück (sucht das Gemeinte unter der fixierten Oberfläche). Produktion und Reproduktion, Herstellung und Aufführung berühren sich über die Schrift hinweg oder durch die Schrift hindurch: Ihre Anordnung fügt sich selbst bei zeitlicher Aufeinanderfolge vielmehr zu einem Kreis, in dem man unschwer den Topos des hermeneutischen Zirkels erkennt. Denn die Entzifferung des Notats setzt eine Auffassung des Ganzen voraus, die sich aber als solche wiederum nur über die Lektüre der Schrift gewinnen lässt.

Allerdings teilt seine unverzichtbare Schriftlichkeit dem komponierten Musikwerk eine für Adorno wesentliche Eigenschaft mit: Es kann statt gespielt auch einfach nur gelesen werden. Diesen Modus der Musikrezeption hat Adorno, vor allem auf dem Höhepunkt der Zusammenarbeit mit Rudolf Kolisch, zeitweilig sogar favorisiert. Obwohl er das später wieder relativierte, klingt ein Reflex dieser von der konkreten sinnlichen Erscheinung emanzipierten Imagination bis in die *Ästhetische Theorie* hinein nach: „Wer Musik, ohne daß sie erklänge, adäquat sich vorstellt, hat jene Föhlung mit ihr, die das Klima des Verstehens bildet.“⁷ Das Wort „Föhlung“ ist hier frappant. Aber ausdröcklich ist das Verstehen das Ziel der Bemöhung, das natörllich bei Adorno nicht in einer begrifflich mitteilbaren Erkenntnis terminiert. „Durchs Verstehen [...] ist der Rätselfarakter nicht ausgelösch.“⁸ Dabei hängen Verstehen und Interpretieren gerade im Bereich der Musik auf eine sehr eigentömlliche Weise zusammen. „Sprache interpretieren heiÖt: Sprache verstehen, Musik interpretieren Musik machen“⁹ – so lautet ein weiterer beröhmte gewordener, meist aus dem Zusammenhang gerissen zitierter Satz Adornos in dem „Fragment über Musik und Sprache“. Die Betonung des ‚Machens‘ gegenöber dem ‚Verstehen‘ ist aber, so oder so, auf den ersten Blick erst einmal eine starke Zumutung. Denn im Musikmachen kommt eine meta-rationale Wissensform zur Geltung, die sich nicht einfach in propositionale Aussagen überföhren lässt.

Die Besonderheit des Performativen als einer konstitutiven Schicht der Musik (einerlei, ob wirklich erklingend oder ob nur lesend oder erinnernd

7 Ebd., S. 185.

8 Ebd.

9 Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 253.

imaginiert) ist eine Besonderheit dieser Kunstform, aber auch ein Glücksfall für die philosophische Ästhetik. Nirgends so wie in der Musik hängen der Rätselcharakter der Kunst und die Philosophie der Kunst auf geradezu sinnfällige Weise zusammen. Das begründet für Adorno auch die Affinität der Musik zu dem von ihm umfassend rehabilitierten Naturschönen: „Als Unbestimmtes, antithetisch zu den Bestimmungen, ist das Naturschöne unbestimmbar, darin der Musik verwandt, die aus solcher ungegenständlichen Ähnlichkeit mit Natur in Schubert die tiefsten Wirkungen zog.“¹⁰ Und hier nun führt Adorno das Bild des Regenbogens ein, über das ich weiterhin ein wenig nachdenken möchte. „Sucht einer dem Regenbogen ganz nahezukommen, so verschwindet dieser. Prototypisch dafür ist, vor den anderen Künsten, die Musik, ganz Rätsel und ganz evident zugleich.“¹¹ Diese Metapher für das sichtbar Vorhandene und doch Ungreifbare wird bezeichnenderweise auch in der *Negativen Dialektik*, und zwar als Bild für das ersehnte und doch nur approximativ erreichbare ‚Glück‘, eingesetzt.¹² Hier wie dort bezeichnet das Verlangte und doch stets sich Entziehende eine metaphysische Erfahrung. Dass es keine Ontologie dieser Gegenstände geben kann, dass diese aber auch in konsequenter Phänomenologie nicht einfach aufgehen, bezeichnet ihre Paradoxie. In beiden Fällen steht Adorno hier, ohne es zu sagen, ganz in der Linie der Kant’schen Vernunftkritik. Kant hat bekanntlich die traditionelle Ontologie destruiert und als Resultat seiner transzendentalen Analytik festgehalten, dass „der stolze Name einer Ontologie“ nunmehr „dem bescheidenen, einer bloßen Analytik des reinen Verstandes Platz machen“ müsse.¹³ Merkwürdigerweise hat Kant runde 250 Seiten vorher zur Erläuterung der systematischen Differenzierungen in seiner transzendentalen Ästhetik ebenfalls zum Bild des Regenbogens gegriffen und daraus ein raffiniertes Argument für seine Epistemologie gewonnen: „So werden wir zwar den Regenbogen eine bloße Erscheinung bei einem Sonnregen nennen, diesen Regen aber die Sache an sich selbst.“¹⁴ Kant kann also den Erscheinungscharakter des Regenbogens vor dem Hintergrund der physikalischen Erklärung unmittelbar einsichtig machen, nur um aber anschließend – das ist die Pointe – diese vermeintlich greifbare physikalische „Sache an sich selbst“ ebenfalls dem Bereich der Erscheinungen zuzuweisen. Hier ist die für Kants transzendentalen Idealismus fundamentale reine

10 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 113.

11 Ebd., S. 185.

12 Siehe Adorno, *Negative Dialektik*, GS VI/ 366: „Man glaubt, wenn man hinget, so wäre man in dem Erfüllten, als ob es wäre. Ist man wirklich dort, so weicht das Versprochene zurück wie der Regenbogen.“

13 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, S. 275 (B 304).

14 Ebd., S. 89 (B 63).

Phänomenalität der Anschauungsgegenstände in ein unmittelbar plastisches Bild gebracht; in den Bereich des ‚An sich‘ dringt theoretisches Denken nämlich objektiv gar nicht vor. Dass bei Adorno hingegen der Regenbogen als Zeichen eines metaphysischen Rest-Impulses eingesetzt wird (für das unauf lösbare Rätsel der Kunst, für die legitime Sehnsucht nach Glück), dürfte aber kein Zufall sein. Bei Kant wird er gewissermaßen physikalisch wegerklärt, bei Adorno wird er ungreifbar. Bei Kant verschwindet er im transzendental-philosophischen Dualismus und bekommt, der Pointe seines Kritizismus entsprechend, eine empirische Realität als ‚Phänomen‘ zugewiesen, bei Adorno erhält er buchstäblich einen Un-Ort, als Chiffre einer U-Topie. Es würde sich lohnen, über die bei beiden Autoren hintergründig angedeutete Problematik (und immanente Dialektik) des Scheins näher nachzudenken, die zwar in der Erkenntnistheorie und in der Ästhetik in sehr unterschiedliche Richtungen zielt, aber gerade auch auf einen verborgenen Zusammenhang verweist. Nicht zufällig hat Adorno hinter Kants Destruktion der Fundamentalontologie immer wieder eine „metaphysische Trauer“¹⁵ erkennen wollen, und eben diese kann man auch hinter dem umcodierten Regenbogen-Bild der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* vermuten. Adornos Denken ist, wie es der berühmte Schluss der *Negativen Dialektik* formuliert, „solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes.“¹⁶ Das ist der Impuls auch hinter Adornos materialen Arbeiten zur Musik, und unter diesen verfolgt die vertracktesten Probleme jene schließlich unausgeführt gebliebene Monographie, die sich dem wahrhaft u-topischen Seinsort der Musik – der realen lebendigen Aufführung – widmen sollte.

Hier kommt die Konzeption der Mimesis, die später, in der *Ästhetischen Theorie*, zu einem eigenen Lehrstück entfaltet wird, ins Spiel. Entdeckt hat Adorno ihre systematische Stelle ganz offensichtlich an der Musik. Musik muss ‚gemacht‘ werden, bevor es etwas zu verstehen gibt. Es ist also die bewusst ins Auge gefasste Phänomenalität der Musik, die das praktische Musizieren zu einem privilegierten Erkenntnismodus macht:

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.¹⁷

15 Adorno, *Kants Kritik der reinen Vernunft* (1959), NaS IV.4/ 268.

16 Adorno, *Negative Dialektik*, GS VI/ 400.

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

Die Schrift als Basis dieses praktischen Vorgangs ist paradoxerweise die fixierte Schicht eines die Kunst aus dieser Fixierung wieder befreienden mimetischen Nachvollzugs. Um das richtig in dem von Adornos gemeinten Sinne verstehen zu können, muss man bei der Vorstellung von musikalischer Interpretation zuvor drei geläufigen Missverständnissen vorbeugen. Erstens dem psychologischen, das glaubt, dass jeweils erst im künstlerischen Aufführungsvorgang alle emotionalen und seelischen Potentiale der Musik aktualisiert werden. Das ist etwa die Position Hanslicks, der allen aus seiner Musikauffassung ausgewiesenen gefühlsästhetischen Momenten ein für die eigentliche Ästhetik irrelevantes Exil im Bezirk der praktischen Aufführung zuweist.¹⁸ Zweitens dem lebensphilosophischen, das die nur latente Lebendigkeit der Kunstform Musik als in der manifesten Lebendigkeit der Konzertdarbietung befreit behauptet. Das ist eigentlich die *common-sense*-Position der Textverächter und Textignoranten, die nicht selten eine zwar ungewollte, aber ebenso unheilige Allianz mit dem musikalischen Analphabetismus eingeht. Und drittens dem traditionell hermeneutischen, das gegen die erstarrte Schrift den lebendigen Geist des Kunstwerks jenseits des toten Gegenstands der Philologie postuliert und somit die praktische Interpretation als die eigentliche Vollendung des Kunstwerks versteht. *All dies meint Adorno nicht*. Deshalb die große, auf den ersten Blick befremdliche und dezidiert antihermeneutische Emphase auf dem ‚Machen‘ als der eigentlich dem Musikwerk gerecht werdenden Anstrengung des Intellekts. Dabei geht es ausdrücklich nicht um spontan improvisierte, sondern um notierte und nur als notierte struktur- und theoriefähige Musik.

Richard Klein hat auf das unversöhnte Ineinander von Anti-Hermeneutik und Meta-Hermeneutik in Adornos Musikphilosophie hingewiesen.¹⁹ *Anti*-hermeneutisch ist sie, indem die philosophische Kritik immer notwendig hinter dem Werk zurückbleibt (das sich nicht wirklich verstehen, sondern am besten praktisch aufführen lässt). *Meta*hermeneutisch indessen erscheint sie darin, dass das Werk andererseits auch stets weniger ist als erst das von philosophischer Kritik an ihm Erschlossene. Eigentlich liegt Adorno auch hier, wie so oft, mehr als von ihm zugestanden auf der verlängerten Linie von Kant. Dieser hat bekanntlich in seiner *Kritik der Urteilskraft* das ingeniöse, für die weitere Entwicklung der Ästhetik folgenreiche Konzept der ‚ästhetischen Idee‘ ersonnen. Ideen sind bei Kant begriffliche Entwürfe der Vernunft, die dem Erkennen die Ordnung und die Richtung vorgeben, denen aber keine

18 Vgl. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 110. Vorher schon (S. 109) bezeichnet Hanslick „die Spaltung der Musik in Composition und Reproduction“ als „eine der folgenreichsten Specialitäten unserer Kunst“.

19 Vgl. Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, S. 11f.

Anschauung entsprechen kann. Die ästhetische Idee hingegen ist – nach den Voraussetzungen von Kants Systematik zunächst paradox – der einzige genuin anschauliche Entwurf des menschlichen Erkenntnisapparats, den nun aber andererseits kein Begriff erreichen kann. Unter einer ästhetischen Idee versteht Kant

diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. – Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer *Vernunftidee* sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine *Anschauung* (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.²⁰

Die in diesem Verhältnis von Anschauung und Begriff liegende Antinomie wird von Adorno ausdrücklich zu einer „Aporie“ verschärft, dann als „die von Ästhetik insgesamt“ formuliert, die der Ästhetik indessen als „Paradoxien“ prinzipiell zu eigen sind:

Ihr Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ. Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt. Die Paradoxien der Ästhetik sind ihr vom Gegenstand diktiert [...].²¹

Eine solche (mit den Voraussetzungen des Kant der *Kritik der Urteilskraft* kompatible) Fassung des Problems liegt viel näher am Phänomen des genuin Ästhetischen als Hegels gesamte Ästhetik, die gegenüber der Kunst eine solche konstitutive Unmöglichkeit diskursiver Aufhellung vielmehr geradezu ablehnen muss. Zwar begreife Kant, nur vom rezipierenden (und produzierenden) Subjekt her denkend, das Kunstwerk – so sieht es jedenfalls Adorno – „noch nicht emphatisch als solches.“²² „Doch der Kantische Nachdruck auf seinen formalen Konstituentien, durch die es als Kunst überhaupt erst wird, tut dem Wahrheitsgehalt der Kunst mehr Ehre an als Hegel, der ihn von sich aus meint, aber nicht aus der Kunst selbst entwickelt.“²³ Dieser von Kant her kommende Impuls ist daher auch der Motor von Adornos Kritik an Hegels kunstfremdem Inhaltsbegriff. Dieser ist generell, insbesondere aber für die Musik viel „zu krud“²⁴, denn „der immanente Inhalt der Kunstwerke,

20 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 249f. (B 192f.)

21 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 113.

22 Ebd., S. 526.

23 Ebd., S. 526f.

24 Ebd., S. 528.

ihr Material und seine Bewegung, ist grundverschieden von Inhalt als Ablösbarem, der Fabel eines Stückes oder dem Sujet eines Gemäldes, wie Hegel sie in aller Unschuld dem Inhalt gleichsetzt.“²⁵

Nur aber in der Musik ist diese Paradoxie, weil es in der praktischen Ausführung wirklich zum Schwur kommen muss, ein veritables Problem. Ich möchte an einem kurzen Beispiel zeigen, wie es sich in Adornos Musikästhetik zuspitzt und im gedanklichen Umkreis der musikalischen Reproduktionstheorie zugleich wieder auflösen lässt. Tatsächlich hat das mit der Konfrontation von Antihermeneutik und Metahermeneutik zu tun. Es handelt sich um den Beginn von Beethovens Streichquartett in cis-Moll, op. 131, das bekanntlich als einziges großes zyklisches Werk in Beethovens Œuvre mit einer Fuge einsetzt.

No. 1 *Adagio ma non troppo e molto espressivo* Opus 131

Abb. 2.1 Ludwig van Beethoven, *Streichquartett cis-Moll op. 131*, Beginn (© München: Henle, mit freundlicher Genehmigung)

Deren Thema trägt eine dynamische Vorschrift, die aus der Viertonformel in barockisierendem Gestus eine höchst expressive Geste macht: Ein wie aus dem dynamischen Nichts steil aufsteigendes *crescendo* mündet in ein scharfes *sforzato* auf dem vierten Ton des Themas, dessen Weiterspinnung dann umgehend im ursprünglichen *piano* verläuft. Es ist nicht überraschend, dass Adorno diesen Werkbeginn in einem späten Radiovortrag unter die Lupe nimmt,²⁶ denn an ihm lässt sich ein Kernelement seiner Spätstil-Diagnose

25 Ebd., S. 529.

26 Adorno, „Über den Spätstil Beethovens“, NaS I.1/ 263–274.

demonstrieren. Es ist evident, dass Adorno, ohne dies hier ausdrücklich zu sagen, die Viertertonkonstellation des Themenkopfs – in der Tat eine Variante jener Formel, die man auch schon zu Beginn der cis-Moll-Fuge des *Wohltemperierten Klaviers* findet – zu dem Bestand der „Formeln und Wendungen der Konvention“²⁷ rechnet, wie ihn 1934 der frühe Essay „Spätstil Beethovens“ genannt hat. Denn Adorno bezeichnet auch 1966 in seinem Radiovortrag das *sforzato* auf dem vierten Ton des Themas ausdrücklich als einen „Akzent, der den Fluß der Melodie, die von sich aus so einen Akzent gar nicht zu verlangen scheint, aufstört.“²⁸ Damit wäre auch dies eines jener zahlreichen Beispiele für jene Formeln der Konvention, die nur scheinbar zum Leben gebracht werden: von der künstlich aufgesetzten Dynamik einer durch sie hindurchfahrenden Subjektivität. In der Tat sieht Adorno die dynamischen Zutaten zu einem melodisch neutralen Material, als weiteres Beispiel den Beginn des F-Dur-Quartetts op. 135 aufrufend, ganz im Sinne des frühen Essays als „gewissermaßen nicht kompositionsimmanente, von außen hinzugefügte Akzente.“²⁹ Diese Verweigerung einer Vermittlung zwischen objektiver Konstruktion und subjektiver Expressivität, die gewollte Dissoziation, ist für Adorno ein charakteristisches Merkmal von Beethovens Spätstil.

Nun kann aber bei näherem Zusehen von einer solchen Vermittlungslosigkeit gar nicht die Rede sein. Das *cresc.-sf* ist nämlich sehr wohl ein integraler und konstitutiver Bestandteil der Gesamtkonstruktion. Diese Einsicht ergibt sich, wenn man erkennt, dass durch die ungewöhnlich altmodische und daher auffällige Unterquintbeantwortung des Fugenthemas genau der leiterfremde Ton *d* durch das *sforzato* herausgehoben wird; auf ihn zielt die gesamte Konstruktion des Satzbeginns mit strenger Folgerichtigkeit, denn gerade dieses Konstruktionsziel legitimiert den Einsatz der Fugentechnik, weil sich nur durch sie die Emphase auf dem *D* logisch herbeiführen lässt. Denn der Zusammenprall der Töne *Cis* und *D* ist, zunächst noch rein technisch gesprochen, das übergreifende Sujet des ganzen Werks, wie sich schon gleich beim schroff vermittlunglosen Übergang des ersten Satzes in den zweiten sehen und hören lässt, der durch eine bloße Unisono-Oktav-Rückung bewerkstelligt wird. Der erste Satz endet in Cis-Dur, der zweite beginnt (ohne Pause) in D-Dur.

Ich muss es bei diesen beiden Ausschnitten aus dem Werk bewenden lassen, kann aber nun hinzufügen, dass sich aus dem Studium des enorm umfangreichen Skizzenkonvoluts eine faszinierende Perspektive auf das Werk ergibt. Beethoven hatte nämlich ursprünglich vor (was Adorno noch gar nicht wissen konnte), das insgesamt bereits siebensätzliche Werk mit einem weiteren, also

27 Adorno, „Spätstil Beethovens“, GS XVII/ 14f.

28 Adorno, „Über den Spätstil Beethovens“, NaS I.1/ 266f.

29 Ebd., S. 267.

achten Satz zu beschließen, der als langsamer Satz dem Kopfsatz die Waage hält und dessen Thema in einer Dur-Variante zugrunde legt. Dieses Dur aber ist nicht als Cis-Dur notiert, sondern als Des-Dur. Beethoven hat den Satzentwurf eigens semantisiert: als „süßer Ruhegesang / Friedensgesang“.³⁰ Es wäre dies ein versöhnender (sogar erklärender) Dur-Schluss geworden – jedoch bezeichnenderweise eben nicht in Cis-, sondern in Des-Dur. Man mag diesen Tonartwechsel auf die etwas leichtere Lesbarkeit zurückführen, aber aus dem Anfang des Quartetts ergibt sich eine andere Deutung. Nach der dynamisch so nachdrücklich markierten initialen Kollision von *Cis* und *D* ist in der Tat nur der Grundton *Des* im strengen Wortsinne dafür geeignet, die Vermittlung wirklich ins Werk zu setzen: *Des* kann enharmonisch mit der Tonika *Cis* verwechselt werden und ist zugleich eine chromatische Variante der Tonstufe *D*. Der finale „Friedensgesang“ wäre also ein buchstäblich ins Werk gesetzter Akt der ästhetischen Versöhnung gewesen (auf den Beethoven allerdings letztlich verzichtet hat). Man möchte freilich, so finde ich, auf dieses Wissen bei der Beschäftigung mit dem Werk nicht mehr verzichten.³¹

Eine solche Interpretation des Werkgehalts ist letztlich natürlich nur möglich unter Rückgriff auf die Skizzen, die ein verworfenes (eben nicht realisiertes) Konzept offenbaren, das zur Erkenntnis aber auch der Strukturidee in dem tatsächlich Komponierten verhelfen kann. Nun interessiert sich Adornos Werkästhetik freilich für den genetischen Aspekt notorisch nicht.³² Aber es geht hier auch gar nicht darum, eine philologisch eruierbare ästhetische Wahrheit gegen ein philosophisches Konzept, wie es in Adornos Spätstil-Bild vorliegt, auszuspielen. Vielmehr interessiert mich hier etwas anderes: Die Privilegierung des praktischen ‚Machens‘, wie sie Adorno in der Reproduktionstheorie vorsieht, setzt in diesem Falle tatsächlich die ästhetische Wahrheit (die man hier als Richtigkeit statt als Wahrheit bezeichnen sollte) gegen das lesende ‚Verstehen‘ durch, behindert sie jedenfalls nicht. Die nicht-propositionale Verfasstheit des ‚Machens‘ setzt, unausweichlich zirkulär, die intuitive Einsicht in das Ganze voraus, das doch nur induktiv aus den Einzelmomenten erschlossen werden kann. Es ist das seit der Debatte um die nach-kantische Philosophie wieder ins Spiel gebrachte „totum parte prius“, die Vorrangigkeit des Ganzen vor den

30 Winter, *Compositional Origins of Beethoven's Opus 131*, S. 209.

31 Vgl. ausführlicher zu diesem Werk: Hinrichsen, „Cis oder Des?“.

32 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 267: „Die Verwechslung des Kunstwerks mit seiner Genese, so als wäre das Werden der Generalschlüssel des Gewordenen, verursacht wesentlich die Kunstfremdheit der Kunstwissenschaften: denn Kunstwerke folgen ihrem Formgesetz, indem sie ihre Genesis verzehren. Spezifisch ästhetische Erfahrung, das sich Verlieren an die Kunstwerke, ist um deren Genese unbekümmert.“

Teilen.³³ Eine besondere Frage ist es daher, ob und wie man das *cresc.-sf* mit oder ohne Verständnis der Gesamtkonstruktion praktisch umsetzt, denn es spielt wahrscheinlich eine große Rolle, ob man es als bewusst äußerliche Zutat oder als konstruktionsimmanenten Gestus begreift. Worum es hier geht, ist die Tatsache, dass Adornos Diagnose der konstruktiven Unvermitteltheit von Konstruktion und Ausdruck in die Dimension des Meta-Hermeneutischen gehört. Aber das vorher erwähnte Anti-Hermeneutische ist wie das Meta-Hermeneutische seiner Reproduktionstheorie eben in der Dimension des Meta-Rationalen, des Mimetischen, des ‚Machens‘ aufgehoben. Ohnehin sind die Vorstellungen der Konstruktion und des Ausdrucks, die er hier gegeneinander ausspielt, ihrem systematischen Status nach im streng Kant’schen Sinne als „Reflexionsbegriffe“ anzusprechen, die Adorno hier jedoch zu objektiv beobachtbaren Sachverhalten hypostasiert. Vor einer theoretischen „Amphibolie der Reflexionsbegriffe“³⁴ – um es wiederum mit Kant zu sagen – bewahrt aber in der praktischen Aufführung der richtige mimetische Impuls des Musikmachens, wenn er sich denn nur wirklich an das Notierte hält. Adorno verweist ihn, wie oben bereits zitiert, in den problematischen Bezirk der ‚Fühlung‘ mit der Musik. Das jedenfalls ist die Perspektive der Reproduktionstheorie. Zu diskutieren bliebe, wie sich diese Interpretationsvorstellung zu jenem Konzept verhält, das Adorno später unter dem Namen einer „Interpretationsanalyse“ entworfen hat,³⁵ bei dem es eine klare Reihenfolge gibt, weil es die Notentext-Analyse an den Beginn des in der Aufführung terminierenden Prozesses setzt, ohne den hermeneutischen Zirkel eigens zu thematisieren, der ja bei jeder Art von Musikpraxis nicht aus der Welt zu schaffen ist.

* * *

Adornos Reproduktionstheorie ist ein unausgeführt gebliebener Bestandteil seiner Musikästhetik, gewissermaßen deren fest mit ihr verknüpfter, doch nur wenig sichtbarer Schatten. Aber für seine Philosophie der Kunst ist sie von enormer Reichweite. Im Hintergrund bleibt, so merkwürdig das bei Adorno klingen mag, ein aus der theoretischen Philosophie Kants gewonnener und in die künstlerische Praxis übertragener Impuls. An Kants komplexer und nicht leicht auf eine Linie zu bringender Gegenstandstheorie (oder genauer: der

33 Darauf hat 1785 Friedrich Heinrich Jacobi im Rückgriff auf Aristoteles und Spinoza aufmerksam gemacht; vgl. Jacobi, *Über die Lehre des Spinoza*, S. 115.

34 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, S. 285ff. (B 316ff.)

35 Die Einzelbeiträge zu seinem Sammelband *Der getreue Korrepetitor* konzipiert Adorno bekanntlich ausweislich des Untertitels als „Interpretationsanalysen neuer Musik“ (Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 249–368).

Theorie von Gegenständlichkeit) hat sich Adorno, wie seine Vorlesung über die *Kritik der reinen Vernunft* zeigt, intensiv abgearbeitet.³⁶ Wie und ob schließlich die *Negative Dialektik* mit ihrer Diskussion eines „Vorrangs von Objektivität“³⁷ zu einer Lösung gefunden hat, muss hier dahingestellt bleiben. Festzuhalten ist jedenfalls, dass sich die Reproduktionstheorie kontinuierlich und produktiv hat von ihr beunruhigen und inspirieren lassen. Man erinnere sich an Adornos Beobachtung der „metaphysischen Trauer“ in der *Kritik der reinen Vernunft*: An Kants gern und oft kritisiertem Dualismus, eigentlich ein methodologisches Instrument zur Rettung einer neuen Konzeption von Metaphysik, faszinierte Adorno bei aller eigenen Kant-Kritik zunehmend die Vorstellung des dem theoretischen Denken undurchdringlichen, weil den Blick in den intelligiblen Bereich des „An sich“ versperrenden und gerade damit die metaphysische Sehnsucht aufrecht erhaltenden „Blocks“, wie er ihn später in seinen Kant-Vorlesungen konsequent nennt.³⁸ Dieser durch den „Block“ zum Tabu erklärte Bereich, in der Lesart Adornos all das, was sich der Subsumtion unter Begriffe sperrt (die *Negative Dialektik* gesteht Kant denn auch einerseits das Festhalten an der „Idee der Andersheit“³⁹ zu, vermerkt aber andererseits auch sein rigoroses Verbot aller „Ausschweifung in intelligible Welten“ mit einiger Indignation⁴⁰), all das also, was sich negativ der begrifflichen Abstraktion verweigert, ist – zumindest in Adornos eigenwilliger Deutung folgerichtig – unter anderem auch das positive Refugium des Nicht-Identischen, oder kann es wenigstens sein. Diese materiale, konkrete Erfahrung lässt sich zwar nicht

36 Siehe Adorno, *Kants Kritik der reinen Vernunft* (1959), NaS IV.4. Vgl. vor allem die 10. Vorlesung (S. 160–176) mit ihrer Diskussion der „Verdinglichung“, aber auch das schließliche Kant-Bekenntnis in der Darlegung der eigenen Position: „Und das, was ich nun hier Ihnen begreiflich machen möchte und weswegen ich diese sehr große Anstrengung mache – denn es geht hier um nicht weniger als eigentlich um die, wenn ich so sagen darf: Grundlegung der philosophischen Position, wie ich sie selbst vertrete und wie ich sie glaube an diese Reflexion über Kant anknüpfen zu können – ist: beide Momente [sc. Subjektivität und Objektivität, Constituens und Constitutum, Anm. H.-J.H.] sind aufeinander irreduktibel“ (S. 239). Obwohl „diese sehr große Anstrengung“ ausdrücklich in die systematische Vorarbeit an der *Negativen Dialektik* gehört, hat sie auch noch in der *Ästhetischen Theorie* zahlreiche Reflexe hinterlassen.

37 Adorno, *Negative Dialektik*, GS VI/ 185.

38 Vgl. Adorno, *Kants Kritik der reinen Vernunft* (1959), NaS IV.4/ 263–273. Diese Denkfigur kehrt ausdrücklich als der „Kantische Block“ in der *Negativen Dialektik* wieder (ders., *Negative Dialektik*, GS VI/ 378–382; vgl. zum Konzept des „Blocks“ auch ebd., S. 293) und begegnet auch noch einmal in der *Ästhetischen Theorie* (ders., *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 396), wo sie einmal sogar als „Schein des blockierten An sich“ gefasst wird (ebd., S. 173).

39 Adorno, *Negative Dialektik*, GS VI/ 185.

40 Ebd., S. 379.

theoretisch einholen, aber eben doch *ästhetisch*. Für Adorno liegt hier die *raison d'être* aller Kunst. Und wie immer bei ihm zeigt sich das in der Musik am deutlichsten, wobei er die beiden geläufigen Auffassungen „vom musikalischen Text als Spielanweisung“ und „vom musikalischen Text als Fixierung der [Werk-] Vorstellung“ als gleichermaßen falsch zurückweist, wobei der implizite Bezug auf Kant alles andere als zufällig ist: „In einem tieferen Sinn ist nicht das Werk die Funktion der Vorstellung sondern umgekehrt (aus der Subjekt-Objekt-Dialektik des Werkes ableiten. NB auch das erkenntnistheoretische Argument der *Unbekanntheit* der Vorstellung – ‚Ding an sich‘ [...]).“⁴¹ Wenn also die Vorstellung, wie diese Bemerkung nahelegt, in einer strikt anti-subjektivistischen Wendung als Funktion des Werks zu denken ist und sogar – wenngleich uneigentlich – mit Kants ‚Ding an sich‘ in Beziehung gesetzt wird, dann ist hier wieder der besonders für die musikalische Praxis relevante Bereich der Mimesis angesprochen. Nicht interpretieren, sondern machen – darum geht es. „Viele Interpretationsprobleme lösen sich, sobald man mit geduldiger Insistenz, mikroskopisch, die Noten anblickt.“⁴² Dieser geduldige mikroskopische Blick auf die Noten ist die Beschwörung einer ohne Umweg erreichbaren, mimetisch herzustellenden Unmittelbarkeit. In der *Ästhetischen Theorie* hat Adorno diese an der Musik gewonnene Erfahrung tendenziell für alle Kunst zu generalisieren versucht:

Verlangen einige Typen der Kunst, das Drama und bis zu einer Schwelle die Musik, daß man sie spiele, interpretiere, damit sie werden, was sie sind – eine Norm, von der keiner ablassen wird, der im Theater, auf dem Podium zuhause ist und die qualitative Differenz des dort Geforderten von Texten und Partituren kennt –, so bringen sie eigentlich nur die Verhaltensweise eines jeden Kunstwerks zutage, auch wofern es nicht aufgeführt werden will: die Wiederholung seiner eigenen. Kunstwerke sind die vom Identitätszwang befreite Sichselbstgleichheit. Der peripatetische Satz, einzig Gleiches könne Gleiches erkennen, den fortschreitende Rationalität bis zu einem Grenzwert liquidiert hat, scheidet die Erkenntnis, die Kunst ist, von der begrifflichen: das wesentlich Mimetische erwartet mimetisches Verhalten. Machen Kunstwerke nichts nach als sich, dann versteht sie kein anderer, als der sie nachmacht. So allein, nicht als Inbegriff von Anweisungen für die Spieler sind dramatische Texte oder die von Musik zu betrachten: geronnene Nachahmung der Werke, ihrer selbst gleichsam, und insofern konstitutiv, obzwar stets durchsetzt mit signifikanten Elementen. Ob sie aufgeführt werden, ist ihnen an sich gleichgültig; nicht aber, daß ihre Erfahrung, dem Ideal nach die stumme inwendige, sie nachahmt.⁴³

41 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 11.

42 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 258.

43 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 190.

In seiner geplanten Reproduktionstheorie hat Adorno vor dem Begriff des Interpretierens keine Scheu gehabt, begrifflicherweise. Aber es ist doch mehr als zufällig, dass der Interpretationsbegriff in dem meistzitierten einschlägigen Adorno-Satz gegen den des Verstehens von Sprache ausgespielt und so mit dem des mimetischen Vollzugs, des ‚Machens‘, identifiziert wurde. Diese Intention steckt auch hinter jenem kryptisch klingenden Satz, in dem Adorno drei seiner fundamentalen (und inzwischen ihrerseits vielfach interpretierten) aufführungstheoretischen Fachtermini zu einem sperrigen Gebilde zusammenspannt: „Aufgabe der musikalischen Interpretation ist es, das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen.“⁴⁴ Hier eröffnet sich innerhalb der Reproduktionstheorie der Ort für jenes unverzichtbare (und auf den ersten Blick nichtrationale) Potential ästhetischen Verhaltens, das Adorno gern unter dem ambivalenten Problemkomplex des Mimetischen zusammenfasst. Adornos Formulierung mit ihrer konstitutiven Unterscheidung zwischen Text und Werk – der Text ist „geronnene Nachahmung“ des Werks⁴⁵ – lässt es zumindest offen, in welchem Maße der gleichsam mimetische Akt der praktischen interpretierenden Aufführung von Musik nicht einfach nur die zwingende *Voraussetzung*, sondern darüber hinaus auch der einzig adäquate (weil begriffslose) *Modus* ihrer Erkenntnis sein soll – zumal der Vergleich mit dem Schauspiel trotz seiner Zugehörigkeit zu den performativen Künsten angesichts seines sehr anders gelagerten Textstatus weniger glatt aufgeht als bei Adorno unterstellt. (Und sollte etwa die direkt nach der eben zitierten Stelle begegnende Formulierung, dass mimetische Interpretation „die Kurven nachfährt, in denen das Kunstwerk erscheint“,⁴⁶ auch noch die bildende und die plastische Kunst in diesen Rezeptionsmodus hineinholen, so weiß jeder Museums- und Galeriebesucher um dessen physisch unmittelbare Unmöglichkeit.) Also holt der geduldig insistierende Blick in die Noten aus diesen etwas hervor, das nicht unbedingt das Nachfahren der Kurven wörtlich nimmt, sondern als Grundlage des adäquaten Begreifens auf etwas anderes hofft: „Der Musiker, der seinen Notentext versteht, folgt dessen minimalen Regungen und weiß doch, in gewissem Sinn, nicht, was er spielt; dem Schauspieler geht es nicht anders, und eben daran manifestiert sich das mimetische Vermögen am drastischsten in der Praxis künstlerischer

44 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 88.

45 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 190. – Musikalische Interpretation ist insofern auch die Wiederverflüssigung des Geronnenen: „In gewissem Sinn macht die wahre Interpretation die Notation rückgängig“ (ders., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 182). Generell bedeutet „Erkenntnis von Kunst“, das im Kunstwerk Vergegenständlichte „abermals in seinen flüssigen Aggregatzustand zu versetzen“ (ders., *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 531).

46 Ebd., S. 190.

Darstellung, als Nachahmung der Bewegungskurve des Dargestellten; sie ist der Inbegriff von Verständnis diesseits des Rätselcharakters.⁴⁷

Hier stößt die Möglichkeit begrifflicher Klärung an ihre Grenzen. Auch dieser Bereich gehört also konstitutiv zu der für die Kunst charakteristischen „Aporie“ des Gesagt-werden-Müssens und doch Nicht-gesagt-werden-Könnens.⁴⁸ Es geht um das Paradox eines intuitiven Denkens, oder eines denkenden Tuns – dies allerdings jenseits aller frühromantischen Beschwörung eines treffsicheren künstlerischen Somnambulismus, denn dieses Tun weiß nur „in gewissem Sinn“ nicht, was es tut. Andererseits eben doch. Im ‚Machen‘ liegt daher ein besonderer meta-rationaler Modus der Reflexion, in dem sich Unmittelbarkeit und Vermittlung, Sinnlichkeit und Intellekt, Nichtidentisches und Abstraktion begriffslos begegnen. Adorno macht diese Erfahrung nicht zufällig im Bereich der Musik, einem – wie schon gesagt – seit seiner Kindheit verinnerlichten und „in gewissem Sinn“ gewussten Zentrum seines Denkens überhaupt. Man fühlt sich ein wenig an die Versuche der Nachkantianer erinnert, sich des Phänomens einer „intellektuellen Anschauung“ oder eines „intuitiven Verstandes“ zu versichern.⁴⁹ Ob sich dieser besondere Modus der Reflexion aber überhaupt theoretisch entfalten lässt – als Buch, auf der Grundlage einer schriftlichen Fixierung –, steht nach wie vor dahin. Auch die bekannten Interpretationsanalysen sind eigentlich, *nolens volens*, Verdinglichungen einer lebendigen Workshop-Praxis. Das verbirgt sich letztlich in Adornos musikalischem Mimesis-Konzept, und deshalb transportiert auch die auffällige metaphysische Metapher vom Regenbogen eine eigentlich gar nicht erwachsene, sondern eine kindliche, eine artifiziiell naive Perspektive. Dann aber befindet sich die Notenschrift an einer Systemstelle (man muss das bei dem vorgeblichen Anti-Systematiker Adorno so klar sagen), von der aus in zwei Richtungen geschaut werden muss, und sie bringt ein Phänomen zum Vorschein, das wie der Regenbogen keinen topographisch definierbaren Ort besitzt, ohne es indessen in reine Phänomenologie aufzulösen. Eine solche Ontologie des Regenbogens kann also nicht expliziert werden, oder nur als unauflösbares Problem. Aber es ist – für jeden Musiker und jede Musikerin – gut, sich mit Adorno dieser Unauflösbarkeit schärfstens bewusst zu sein, und es ist – für uns – nebenbei vielleicht auch nachvollziehbar, warum die *Theorie der musikalischen Reproduktion* eines der unvollendeten Bücher Adornos bleiben musste.

47 Ebd., S. 189.

48 Vgl. ebd., S. 113.

49 Der Rekonstruktion dieser philosophischen Erkundungsreise zwischen der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Phänomenologie des Geistes* widmet sich das brillante Buch von Eckart Förster, *Die 25 Jahre der Philosophie*.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- *Minima Moralia*, GS IV.
 - *Negative Dialektik*, GS VI/ 7–412.
 - *Ästhetische Theorie*, GS VII.
 - *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 157–402.
 - „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 251–256.
 - „Spätstil Beethovens“, GS XVII/ 13–17.
- Adorno, Theodor W.: „Über den Spätstil Beethovens“, in: ders., *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1993 (Nachgelassene Schriften I/1), S. 263–274.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Adorno, Theodor W.: *Kants Kritik der reinen Vernunft (1959)*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1995 (Nachgelassene Schriften IV/4).
- Förster, Eckart, *Die 25 Jahre der Philosophie. Eine systematische Rekonstruktion*, Frankfurt am Main ³2018.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst* [1854], Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Dietmar Strauß, Mainz 1990.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*, hg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Berlin – Weimar ³1976.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Der biographische Grund ästhetischer Erfahrung. Kindheitserinnerungen in Adornos Musikphilosophie“, in: Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (Hg.), *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Würzburg 2004, S. 393–409.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Cis oder Des? Tonartensymbolik und zyklische Idee in Beethovens Streichquartett Opus 131“, in: Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, Wien – Köln – Weimar 2009, S. 213–237.
- Hoffmann, Ernst Theodor: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 9: *Schriften zur Musik. Singspiele*, hg. von Hans-Joachim Kruse, Berlin – Weimar 1988.
- Jacobi, Friedrich Heinrich: *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*, in: ders., *Werke*. Gesamtausgabe, hg. von Klaus Hammacher und

- Walter Jaeschke, Bd. 1,1: *Schriften zum Spinozastreit*, Hamburg – Stuttgart 1998, S. 1–268.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, in: ders., *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 2, Wiesbaden 1956 / Darmstadt ⁷2011.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Wiesbaden 1956 / Darmstadt ⁷2011.
- Klein, Richard: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014.
- Winter, Robert: *Compositional Origins of Beethoven's Opus 131*, Ann Arbor 1982.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 2.1.: Beethoven, Ludwig van: Streichquartett cis-Moll op. 131, hg. von Emil Platen, Studienpartitur, München 2002, T. 1–17. Mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags München.

Singing a Structure, Feeling a Poem – Adorno’s *Theory of Musical Reproduction* Applied to Webern’s Vocal Music

Hilde Halvorsrød

1 Introduction

Theodor W. Adorno’s unfinished book on musical performance, posthumously published as *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (*Towards a Theory of Musical Reproduction*), outlines the perceived challenges of transforming musical notation into adequate interpretations.¹ On several occasions, Adorno points out singers as particularly inclined to give *inadequate* performances. For instance, he compares singers to a grand piano, saying that “no Steinway grand would ever conceive of giving a concert on account of having so beautiful a tone – whereas a singer would”. This comparison has allegedly become true due to “vocal fetishism” and a “parting of the sensual and intellectual aspects of music”.² Additionally, “[s]ongs are almost always presented at much too slow a tempo, because singers want to display their voices and give expression, often at the music’s expense”.³

Apparently, the vocal performances Adorno heard around him exemplified some aspects of what he saw as the challenges of ‘musical reproduction’ – a term for musical performance used frequently in the unfinished book. Yet, the particular task of singers – performing music with text – is not specifically addressed. Adorno discusses at length the complications that arise when one attempts to realise a written musical score into sounding performance, but whether there might be different or additional issues at stake when it comes to vocal music – musical scores that also contain a text – or how the role of such a text might fit into a potential ‘theory of musical reproduction’ is not examined.

The ‘theory of musical reproduction’, as it is presented in this unfinished, posthumous publication, is of course not a comprehensive theory, but merely a collection of fragments, drafts and notes. The fact that something is not addressed or seemingly left out is not necessarily a token that Adorno deemed it unimportant. Based on his inclusion of singers, and how his observations

1 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*.

2 *Ibid.*, p. 6.

3 *Ibid.*, p. 88.

regarding singers, conductors and instrumentalists appear side by side as if their efforts were interchangeable, it seems more than plausible that Adorno harboured some opinions on the role of the text, and the singers' treatment of it, in performance.

Such opinions are possibly displayed when, in a handful of notes, Adorno compares the task of a musical performer to that of an actor. He does not specifically talk about singers in this comparison, but it seems quite plausible that the efforts of an actor delivering for instance a Shakespearian soliloquy is comparable to a singer singing a Schubert – or Webern – Lied, perhaps even more so than a performance of purely instrumental music. If one accepts that premise, the acting analogy could subsequently provide some insight into *how* Adorno's performance discussions might apply to vocal music and to the singer's treatment of text in vocal compositions.

The treatment of text is also indirectly addressed in *Der getreue Korrepetitor*, the only music analyses Adorno ever approved for publishing.⁴ In this text, Adorno analyses six works by Second Viennese School composers, and among them are two of Webern's vocal works, op. 3, *Fünf Lieder aus 'Der siebente Ring' von Stefan George*, and op. 12, *Vier Lieder*, with texts by Peter Rosegger, Li-Tai-Po in Hans Bethge's translations, August Strindberg and Johann Wolfgang von Goethe. These analyses could in many respects be read as a practical application of the performance views outlined in the theory fragments. The analyses were first published in 1963, three years prior to the last notes in *Towards a Theory of Musical Reproduction*, indicating that the project of writing such a book was very much alive at the time Adorno conducted the analyses. Although the relationship between the music and the text, or what such a relationship entails for the singer's interpretation, is not addressed explicitly, the analyses might still hold implicit suggestions on the matter.

This text is an exploration of Adorno's acting analogy, its underlying philosophical and theoretical concepts, its possible application to performing music with text, and how these observations might be mirrored in Adorno's analyses of the Webern songs.

2 Acting as Mimesis

There are three notes in the reproduction book that mention acting. I am presenting the last one first, because it is the most elaborate one, and the one that seems the most applicable to vocal music. I will subsequently refer to this

4 Borio, "Work Structure and Musical Representation", p. 54.

note as *the first acting quote*. In it, Adorno relates how his wife, Gretel Adorno, asked him how actors, “who are mostly of questionable intelligence and always uneducated”, can “represent people and deliver lines that convey the most difficult of ideas, as with Hamlet and Prospero, Faust, Mephistopheles”. Adorno replies that

every poetic work contains not only the meaningful-significative element, but also the melodic-mimic aspect, tone, speech, melody, and manner; and it is a substantial criterion for success how deeply the former is immersed in the latter, i.e. whether the mimetic, ‘magical’ aspect is able to invoke, to *force* the meaningful one, to such a degree that a tone of voice or gesture itself becomes the allegorical representation of an idea. The actor’s ability is mimic in the true sense: he actually imitates the melodic-gestural aspect of language. And the more perfectly he achieves this, the more perfectly the idea enters the representation, not least because – and especially when – he does *not* understand it. The opposite approach would be the explanatory one: but to explain the intention means to kill it rather than invoking it. One could almost say that it is the *prerequisite* for an actor not to ‘understand’, but rather to imitate blindly.⁵

As we can see, Adorno distinguishes between two levels of meaning in a theatrical work, the “meaningful-significative” (*bedeutungsmäßig-signifikative*), and the “melodic-mimic” (*melisch-mimische*) or “melodic-gestural” (*melisch-gestische*). The meaningful-significative, I would assume, is everything that can be derived from the literal, connotative meaning of the words: the plot, the storyline, the inner life of the characters, the intrigues between them, the context – where and when the story takes place, and so on. According to Adorno, the melodic-mimic or melodic-gestural aspect refers to “tone, speech, melody and manner” – what one might call the sonorous qualities, the audible result – the actor’s articulation, pronunciation and declamation. Particularly in plays by William Shakespeare and Goethe, the examples Gretel Adorno gives, and other classical plays written in some form of verse, this poetic, audible aspect is unquestionably of substantial relevance. Whether this is equally true for modern, social-realistic plays where the dialogue is meant to be as realistic as possible, for instance, is another question, that I shall not go into here. Adorno seems to find, however, that the main effort is made in the writing: If a play is well written, the connotative (meaningful-significative) level is entirely engulfed in the melodic-mimetic-gestural, to the extent that, as he states in the previous quote, “a tone of voice or gesture itself becomes the allegorical representation of an idea”. In other words, if a phrase of a play is written with the utmost care and sensitivity, there is no need for the actor to understand, or

⁵ Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 159.

even pay attention to, what he or she is actually, literally saying – the meaning content of the text will practically state itself.

The possible application to vocal music is connected to these two levels of meaning. Vocal music with text, one would think, includes both “meaningful-significative” and “melodic-gestural” aspects. In the case of a Webern Lied, for instance, based on a poem that is presented chronologically without repetition or alterations, which holds true for all of Webern’s songs, the text of such a song could in many respects be comparable to the text of a play. A poem might not have a plot or a storyline like a play does, but it may certainly tell a story and/or describe circumstances and scenery, and perhaps it has a main character who goes through experiences. The melodic-mimetic-gestural aspect of a Webern Lied, then, would supposedly include the music, in addition to the poem’s own mimetic expression in form of a poetic language. If the composition is well made, and the meaning content of the poem is immersed in the music, the singer, supposedly, just like the actor, need not concern him- or herself with the meaningful-significative aspect of the song’s text in order for it to be expressed through the audible result. In the following, I shall use the terms meaningful-significative and melodic-mimetic-gestural in the sense that is outlined above.

Now, it may be argued that Adorno’s observation on acting is just an anecdote, and thus of questionable significance. Additionally, the acting/musical performance parallel is not a thoroughly developed concept, nor is it among the more elaborate and recurring ideas in the reproduction fragments. And it certainly might be said to leave actors with little honour, considering Gretel Adorno’s derogatory description of them, which Adorno simply refrains from commenting, leaving it unanswered whether he shares her view. Which again may lead one to wonder whether the same unfavourable view applies to musical performers.

However, the concept of mimesis, or imitation, which is brought forth in the previous quote, is both a recurring element in the theory fragments and a vital concept in Adorno’s far more elaborate, established thinking. The connection between musical interpretation, acting and imitation is mentioned in two more quotes, which both touch upon statements and elements that have been much discussed in connection to Adorno’s performance views. Already in one of the first notes, which in the following will be referred to as *the second acting quote*, Adorno talks about the

[m]imetic aspect of reproduction: the interpolation of details most readily comparable to that of the actor: interpreting means for one second *playing* the hero, the berserker, hope itself, and this is where the communication between the work and the performer lies. Only those who are able to imitate the work understands its sense, and only those who understands this sense are able to imitate.⁶

6 Ibid., p. 2.

Adorno's conception of mimesis is a vast and complex subject, and it is not my intention to provide an exhaustive presentation of it in this text. I will simply outline a few points that are of significance to a discussion on acting and musical performance.⁷

There are several reasons why mimesis, in Adorno's view, is of such importance to musical interpretation. For one thing, according to Hans-Joachim Hinrichsen, Adorno wanted to distance himself from the usage of the term 'interpretation' as it was used in musical hermeneutics, involving the idea that music contains a hidden meaning that needs exegeses to be exposed. For the same reason, Adorno apparently leaned towards using the term 'reproduction' instead of 'interpretation', although both terms are used interchangeably throughout the fragments. To Adorno, musical meaning is purely musical and has no 'prior' meaning.⁸

This is reinforced in the third quote in which acting is mentioned, in the following referred to as *the third acting quote*, which opens thus: "The dignity of the musical text lies in its non-intentionality. It signifies the ideal of the sound, not its meaning".⁹ Musical text, or notation, is non-intentional – there is no extra-musical meaning that needs to be, as it were, interpreted. Interpretation, to Adorno, means something other than extracting underlying meaningful-significative content. Instead, what is being communicated, is the sound itself. And the note continues:

Compared to the visual phenomenon, which 'is', and the verbal text, which 'signifies', the musical text constitutes a third element. – To be derived as a memorial trace if the ephemeral sound, not as a fixating of its lasting meaning. – The 'expression' of music is not an intention, but rather mimic-imitative. A 'pathetic' moment does not signify pathos etc., but rather comports itself pathetically. Mimetic root of all music. This root is captured by musical interpretation. Interpreting music is not referred to without reason as music-making – accomplishing imitative acts. Would interpretation then be the *imitation* of the text – its 'image'? Perhaps this is the philosophical sense of the 'x-ray image' – to imitate all that is hidden. Actors and musicians.¹⁰

Several central aspects that reoccur frequently in the fragments are touched upon in this quote, that I shall not explore here, such as the 'x-ray image'.¹¹ So is Adorno's particular understanding of music as mimesis, an understanding

7 For more on Adorno and mimesis see for instance Früchtl, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Cahn, "Subversive Mimesis" and Nanni, *Auschwitz – Adorno und Nono*, esp. chapters 2 and 3, pp. 49–134.

8 See Hinrichsen, "Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten", p. 210.

9 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 4.

10 Ibid.

11 See for instance Cecchi, "To Imitate All That Is Hidden".

which is also treated in *Aesthetic Theory*.¹² Adorno uses Franz Schubert as an example of the same, claiming that

[a]rt is imitation exclusively as the imitation of an objective expression [...]. The contribution made to expression by the artist is the power of mimicry, which in him releases the expressed; if what is expressed becomes the tangible content of the artist's soul, and the artwork a copy of this content, the work degenerates into a blurred photograph. Schubert's resignation has its locus not in the purported mood of his music, nor in how he was feeling – as if the music could give a clue to this – but in *It is thus* that it announces with the gesture of letting oneself fall: This is its expression.¹³

Thus, music does not express something extra-musical, like the phenomenon 'pathos', or the composer's feeling – of pathos, or other things; the music expresses only itself, in gestures that imitate such phenomena or feelings. Adorno goes on to describe the differences between a 'discursive' or 'communicative' language, which I understand to be comparable to the meaningful-significative language, and the mimetic language of art. To describe what the non-discursive, mimetic language of art might convey, which does not signify anything other than itself, Adorno compares it to the simple existence of a rhinoceros: "Thus the rhinoceros, that mute animal, seems to say: 'I am a rhinoceros'".¹⁴

As I understand it, this, in Adorno's words, 'mimetic root of all music' has to do with music itself, its character or properties – what it is and is not, what it does and does not express. But mimesis as interpretation also has another aspect to it, which involves the human cognition (*Erkenntnis*), or our ability to grasp the true nature of complex, preconceptual objects or phenomena that evade a discursive description or rational classification. In the last part of the second acting quote, Adorno states that "[o]nly those who are able to imitate the work understand its sense, and only those who understand this sense are able to imitate".¹⁵

This definition of understanding, or cognition, echoes essential reflections in *Dialectic of Enlightenment*: Man's emancipation process of disenchanting our ancient, mythical world, and the rational secularisation of science

12 A point explored more thoroughly in D. Molnar/A. Molnar, "Adorno, Schubert, and Mimesis".

13 Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 153f.

14 *Ibid.*, p. 154.

15 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 2.

simultaneously deprived us of the ability to truly grasp and perceive the multifaceted totality of the objects around us:

The self which learned about order and subordination through the subjugation of the world soon equated truth in general with classifying thought, without whose fixed distinctions it cannot exist. Along with mimetic magic it tabooed the knowledge which really apprehends the object.¹⁶

This lost ability is, according to Espen Hammer, referred to by Adorno and Horkheimer as “mimetic”, inspired by among others Walter Benjamin and Roger Caillois, and we need such a mimetic understanding in order to “be able to experience meanings in the given that cannot be reduced to conceptual mastering. Through imitation, mimesis, but also through participation and affinity, human beings have the opportunity to interact with their surroundings in a way that does not master, reduce or dominate, but respect the differentness of the objects”.¹⁷ It may seem plausible, then, that this mimetic ability is a necessary tool for an interpreter who wants to really grasp, comprehend and convey the music he or she is to perform.

Another closely related reason for imitation as a crucial aspect to interpretation pertains to the alleged limitations of notation as a means to capture music’s true, mimetic nature. In order to be communicated from a composer, or to even become organised into an idiosyncratic creation, music must somehow be fixated, in a way that is bound to be limiting – into musical notation. Adorno deems notation incapable of adequately representing music, as he finds that it “regulates, inhibits and suppresses whatever it notates and develops”.¹⁸ The musical symbols of notation are “rigid”.¹⁹ Subsequently, what he calls music’s “*gestural* element” is “*fundamentally* beyond the sphere of notation”.²⁰

The question Adorno asks himself in the third acting quote cited above – “[w]ould interpretation then be the imitation of the text – its ‘image’?” – is repeated as a statement several times later in the notes and fragments. For instance, in this quote: “NB if notation mimics music, then performance must mimic the written score”.²¹ Or here: “True interpretation is the perfect

16 Horkheimer/Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p. 10.

17 Hammer, Foreword to Horkheimer/Adorno, *Opplysningsens Dialektikk*, p. 17. My translation.

18 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 53.

19 *Ibid.*, p. 64.

20 *Ibid.*, p. 55.

21 *Ibid.*, p. 60.

imitation of musical writing".²² Adorno explains this by drawing lines back to the neumes of early notation and subscribes to the assumption that they were at some point an imitation of the conductor's hand movements. Furthermore, he finds that today's notation has kept some of this function, and therefore it is also to some extent 'imitation' of the music it is trying to convey. As notation is incapable of accurately conveying music, its function becomes to imitate the musical gestures it is seeking to represent. And in turn, musical interpretation could be considered imitation of notation.²³

3 Acting, and Singing, As Mimesis – In Practice

The philosophical implications of musical interpretation as imitation seem to be connected to the very nature of music, our capacity to comprehend it, and notation's partially lacking ability to encompass it. However, Adorno's discussions on musical performance also have more practical implications. Although Adorno clearly aims to create a philosophical framework for a potential 'theory of reproduction', and not necessarily a 'performer's guide', a deep-felt engagement for the improvement of actual, practical performances seems to be seeping out between the lines. Specific performers and performances are described and praised or heavily criticised throughout the fragments. The question, then, becomes what interpretation as mimesis, or imitation, entails for performers in practice, and more specifically in our context, what an actor or singer actually does to convey the meaning of text. Is it not an emotional and intellectual task, addressing, entering into and interpreting the meaningful-significative level of a monologue or a Lied? Is it rather a technical skill, or intuitive tacit knowledge, that is required to master and present the melodic-memetic-gestural aspects of the work, and thus indirectly make the meaningful-significative level known to the audience?

As mentioned above, Adorno does not comment on his wife's derogatory assumptions regarding actors' intelligence, and it is not known what *kind* of acting Adorno had in mind, or what kind of theatre he had seen and experienced, but he seems to say that if the writing is good, the true meaning of the words will be communicated through the actor's oral presentation alone. The actor's task, then, is first and foremost to master the practical craft of pronunciation and declamation. Thus, for the *acting* to be good, it is not necessary for the actor to understand *what* he is saying, as long as he has full control on *how*

²² Ibid., p. 63.

²³ Ibid., pp. 61–63.

to say it. Without explicitly acknowledging it, Adorno thus presupposes a particular kind of acting, or perhaps more accurately excludes a particular kind – a kind where the actor is encouraged to engage and display his or her own feelings, perhaps most broadly represented under the term ‘method acting’. ‘Method acting’ stems from Adorno’s contemporary Lee Strasberg (1901–1982), and the scene forming around the *Actor’s Studio* in New York City, which he co-founded in 1931. In his own words, Strasberg’s main task was to make the actor “really feel”, and “make his real feelings expressive on the stage”.²⁴ Strasberg’s ‘method’ was strongly inspired by Konstantin Stanislavski (1863–1938) and his ‘system’,²⁵ although Strasberg has been accused of misunderstanding it, particularly in regard to the involvement of the actor’s personal feelings, which was not a part of Stanislavski’s teachings.²⁶ Nevertheless, when I studied acting at *The Lee Strasberg Theatre and Film Institute* in the early 2000s, a strong idealism and conception of authenticity prevailed, and any kind of acting in which the actors did not feel and act out genuine feelings were considered fake and superficial. More interesting in our context, perhaps, is how the text was always the last component to fall into place, regardless of the general assumed greatness of the playwright. Whether one worked with Shakespeare, Anton Chekov, Henrik Ibsen or an obscure contemporary audition monologue, one was encouraged not to learn the lines in advance. One learned the lines in rehearsal, playing the scenes full out with script in hand, so that the lines would become integrated in the emotional, physical enactment of the scene. One very commonly used exercise in the school was to do an improvisation based on a scene one was working on instead of saying the lines, as a means of getting in touch with what you/the character, or you as the character, truly felt. At particularly emotional points one was encouraged to break out into gibberish, to remove the emotions even further from the abstractions or fixed expression of the text. The premises are thus the opposite of what Adorno presupposes: The actor is *required* to enter into the meaningful-significative aspects of the text and gather as much information of the character and his or her context as possible, and then attempt to connect it to his or her own personal feelings. This work is in turn what gives life to the melodic-mimetic-gestural, sonorous result that comes across to the audience, not the other way around.

‘Method acting’ is not, and was never, one coherent practice, and even in its early years it branched out into numerous schools and traditions. It has also

24 Strasberg, *A Dream of Passion*, p. 6.

25 See for instance Stanislavski, *An Actor Prepares*.

26 See Benedetti, *The Art of the Actor*, p. 147.

been heavily problematised and criticised.²⁷ However, this form of emotion-driven acting, and its concept of emotional authenticity, seems to have had a large and lasting impact, not only in the world of acting, but also in voice education. In my personal experience as a singer, I have encountered this demand for authentic feeling across genres and continents, and I have never really been given an alternative approach than going into the text and collecting information on the character's backstory, or the poem's content and potential meanings. This is not to say that the poetic, or melodic-gestural, component of a composition, and articulation and pronunciation of words in accordance with how they are set to music are deemed unimportant, or even secondary. Yet, the meaning content of a sung text is, in my experience, addressed as a separate, or additional, potential source of meaning, a meaning that needs to (appear to) come from within. Are we to understand Adorno's approach to singing as being in opposition to this view, or is that too simplistic a conclusion?

Someone who has spoken rather harshly and explicitly against the intellectual and emotional interference of the singer is Arnold Schoenberg. Although Schoenberg and Adorno certainly disagreed on a number of issues, traces of Schoenberg's performance views are nevertheless to be found across Adorno's reproduction theory fragments. The similarities are particularly apparent in Adorno's approach to actual performance practices. How their music was to be performed seems to have been an issue of great concern to the Schoenberg circle, and in a number of ways Adorno's views in the theory fragments can be read as a theoretical attempt to solve their practical performance problems – particularly as they are expressed in the statutes to the *Society for Private Musical Performances* (*Verein für musikalische Privataufführungen*), started by Schoenberg in 1918. According to the *Society's* statement of aims, written by Alban Berg, the present-day climate for performing new music was not particularly good, and the performances of the time obscured the meaning of the music. The goal of the *Verein's* concerts was “the attainment of the greatest possible clarity and fulfillment of all the composer's intentions as revealed in his work”. Only “younger and less well-known artists” were allowed to perform at the concerts, to avoid “the display of irrelevant virtuosity and individuality”.²⁸ Although Adorno first came to Vienna a few years after the *Society* had closed its doors for good in 1921, it seems like he shares the impression expressed in its statement of aims, that the performance practices of the

27 See for instance Krasner, *Method Acting Reconsidered*.

28 Alban Berg in Smith, *Schoenberg and His Circle*, pp. 245f.

time are “obscuring the meaning of the music”. He has even made a note saying one should use “young unfinished musicians who are not yet fully in control”. Virtuosos are, according to Adorno, in full control, and consider themselves “above the works”. They have a practice of “blurring of phrases” because they no longer take the work’s “immanent demands” seriously.²⁹

In “Das Verhältnis zum Text”, Schoenberg argues that the meaning of the text of a poem should not be taken literally by the composer and presented in a one-to-one relationship. He further claims that he himself never thought to investigate what poems were really thematically about before setting them to music, as the sound of the first word is sufficient to understand the poem’s true character. This would lead to an even deeper understanding than if he were to analyse the literal and connotative meaning of the words.³⁰ And by that, he is possibly indicating that the outer, sounding, poetic effects of the words entail their inner meaning, not even requiring the composer to look into the poem’s meaningful-significative language.

Schoenberg later modified his view in “This is My Fault” (“Das ist meine Schuld”), where he regrets that composers have taken his directions too literally, and finds that it has resulted in an abundance of compositions of operas and Lieder in which the words supposedly are not at all expressed in the music. Claiming that this is a ridiculous misunderstanding, he rhetorically asks how one is supposed to make sure that the music does not express any of the text’s meaning.³¹ As pointed out by Mark Delaere, Adorno also changed his mind on this matter over time: In the 1928 text “Situation des Liedes”, he praised Schoenberg’s “Das Verhältnis zum Text” and argued that the poem must be destroyed in the process of creating new musical material. In “Zu den Georgeliedern” in 1959, however, Adorno pointed out poetry’s necessary function for the development of music.³²

The discussion on the relationship between music and text in *composition* is an extensive topic that I will not explore further here. However, Schoenberg has also specifically addressed this issue with regard to performers. In the foreword to *Pierrot lunaire* he specifically instructs singers not to read their own perceptions of the text into the words:

29 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 158.

30 See Schoenberg, “Das Verhältnis zum Text”, pp. 11f.

31 Schoenberg, “Das ist meine Schuld”, p. 209.

32 Delaere, “Schönberg’s Relationship to the Text of ‘Da meine Lippen reglos sind und brennen’”, p. 86f. See also Adorno, “Situation des Liedes”, GS XVIII/ 345–353 and Adorno, “Zu den Georgeliedern”, GS XVIII/ 411–417.

It is never the task of the performers to recreate the mood and character of the individual pieces on the basis of the meaning of words, but solely on the basis of the music. To the extent that the tone-painting-like rendering of the events and feelings given in the text was important to the author, it is found in the music anyway. Where the performer finds it is lacking, he should abstain from presenting something that was not intended by the author. Otherwise he would be detracting rather than adding.³³

Schoenberg commented on the interpretation of text on other occasions as well: When Martha Winternitz-Dorda performed his op. 15 songs, *Fünfzehn Lieder aus 'Das Buch der hängenden Gärten' von Stefan George*, Schoenberg found that she was singing “too dramatically, taking everything from the words instead of the music”.³⁴ Maria Schoeffer was given the following instructions before a potential performance:

Not too accented pronunciation of the text ('declamation') but a musical working out of the melodic lines! – So don't emphasize a word which is not emphasized in my melody, and no 'intelligent' caesuras which arise from the text. Where a 'comma' is necessary, I have already composed it.³⁵

Seemingly, Schoenberg sees no reason for the singer to interpret the text him- or herself and use this interpretation in their phrasing or expression in any way. Applying the terminology of Adorno's first acting quote to Schoenberg's views on vocal performance, then, Schoenberg seems convinced that the meaningful-significative aspect of a composition is not the concern of the performer. If the composer has made a sufficiently clear representation of the text in the composition, the singer need only to comprehend and convey the melodic-mimetic gestural elements.

4 Adorno's Analyses of Webern Songs

In Adorno's analyses of Webern's op. 3 and op. 12 songs, published in *Der getreue Korrepetitor*, the question of the singer's intellectual and emotional involvement in the interpretation of text remains open. The meaningful-significative

33 Schoenberg, "Preface to the score of *Pierrot lunaire*", p. 6.

34 Schoenberg in Stuckenschmidt, *Schoenberg. His Life, World and Work*, p. 158, regarding a performance on February 4th 1912. Stuckenschmidt does not specify his source for this quote, but the other quotes in the same passage are from Schoenberg's archived diary to which Stuckenschmidt had access.

35 *Ibid.*, p. 188. From a four page archived letter to the singer, dated 12 November, and according to Stuckenschmidt written in 1913.

and melodic-mimetic-gestural elements of the poems are not treated as separate entities.

At first glance, it seems like the vocal part altogether plays an inferior role, as Adorno analyses the music from the point of view of the pianist throughout the text, to the point where he actually addresses the readers directly as if they were all pianists, talking about the singer in the third person. However, this may just as well simply demonstrate how Adorno considers the voice to be fully integrated in the composition, and he explicitly states that the vocal part should help model the musical form.³⁶ Additionally, one should also consider the potential practical explanation, that Adorno was trained as a pianist and not a singer, and that his analyses reflect his actual experience with rehearsing Webern songs for performance.³⁷ In fact, Adorno does not create a permanent hierarchy between the piano and the voice, but shifts both piano and voice back and forth between the foreground and background depending on how the different phrases and passages fit into the composition. All the interpretative choices he requires of both performers seem to have the same aim: To emphasise and present the work's formal and thematic-motivic elements. Even down to the smallest detail such as the timbre of the voice, which for instance should be "really warm, aria-like, flowing" in a particular passage of op. 12/2, "Die geheimnisvolle Flöte".³⁸

Similarly, the texts of the poems also seem to be subject to the composition as a whole, and to the motivic-thematic form. Adorno appears to be reading what he assumes is Webern's interpretation of the poem into the composition, and he does not question it, but seems to find it adequate. Or, in other Adorno-words, the meaningful-significative element is fully immersed in the melodic-mimetic-gestural aspect.

In performance, alleged connotative meanings of the text seem to inform specific interpretative choices, not only for the singer, but also for the pianist. Sometimes this occurs in a technical-literal way, like in the mentioned "Die geheimnisvolle Flöte", where Adorno instructs the pianist to imitate the sound of the flute in certain places.³⁹ Or in op. 3/3, "An baches ranft", where Adorno again instructs the regulation of the singer's timbre, which should get warmer on the word 'erwärmt'.⁴⁰ Other textual elements will, according to Adorno, be adequately expressed in performance if the performers simply follow Webern's compositional instructions: Again in "An baches ranft", Adorno

36 See Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 255. All translations from *Der getreue Korrepetitor* are my own.

37 See Kapp, "Interpretation, Reproduktion", p. 146.

38 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 269.

39 See *ibid.*, p. 268.

40 See *ibid.*, p. 262.

finds that “the composition senses that there in the Spring poem is something like shame or bashfulness”. He stresses that the singer must make sure to convey this feeling in her interpretation, by allowing the *ritardando* to express the implied hesitation.⁴¹

Elsewhere it seems like the performers need to make more of a personal effort to convey the poem’s textual meanings. In op. 12/3, “Schien mir’s, als ich sah die Sonne”, Adorno urges the singer to evoke her “strong ability to imagine” in order to get the meaning of the poem across, since the composition allegedly is not as dramatic as the poem’s text.⁴² In other places he even suggests *what* they should imagine, providing fitting metaphors and images for the performers to think about: A passage in “An baches ranft” should preferably “sound like a quote from an unknown original”.⁴³ And again in “Schien mir’s, als ich sah die Sonne” the piano part should resemble “a sighing head in the darkness”, inspired by the paintings of Edvard Munch and Schoenberg.⁴⁴

In opposition to Schoenberg’s views, it seems, Adorno sees the need for the performer to understand and interpret the poem as such, although he often seems to find that Webern has interpreted the poem directly into the music in a convincing way. Interestingly, Adorno also appears to see a connection between what goes on in the performers’ minds and what is being conveyed to an audience, as he asks them to use their imagination. Such a connection is more in line with so-called ‘method acting’ than with a presupposition that an actor – or singer – need not understand the literal or connotative meaning of what they are saying or singing.

As mentioned above, Adorno based his ‘interpretation analyses’ in the *Korrepetitor* on his own experiences rehearsing Webern songs with singers in preparations for performances. He rehearsed the op. 3 songs with students at the Musikhochschule in Frankfurt,⁴⁵ and he also rehearsed a number of Webern songs with singer Carla Henius in the late 1950s, in addition to compositions by Krenek, Schoenberg, Zillig and himself.⁴⁶ There are three published recordings following these sessions, one where Adorno himself and Henius perform Adorno’s own op. 7, *Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George*,⁴⁷ one with works by Krenek and Zillig,⁴⁸ and one that contains Schoenberg’s

41 See *ibid.*

42 *Ibid.*, p. 271.

43 *Ibid.*, p. 262.

44 *Ibid.*, p. 271.

45 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 263 (footnote 229).

46 Kapp, “Interpretation, Reproduktion”, p. 146.

47 Adorno, “Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George op. 7”, LP.

48 Zillig, *Lieder des Abschieds / Krenek, Zwei geistliche Gesänge*, LP.

op. 15 and Webern's op. 4, *Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George*.⁴⁹ Aribert Reimann plays the piano on the two latter recordings.

There are, to my knowledge, no surviving performances of Webern's op. 3 or op. 12 that were a result of Adorno's rehearsal sessions with Henius or other singers. A direct comparison between what Adorno wrote in *Korrepetitor* and what a singer working with him did in practice is therefore not possible, but listening to Henius' and Aribert's performances of op. 4 is still of considerable interest. Between 1908 and 1909, Webern wrote fourteen songs to poems by Stefan George. Ten of these later became opp. 3 and 4, and they were published by Universal Edition in respectively 1921 and 1923. The remaining songs were published as *Four Songs by Stefan George* by Carl Fischer in 1970. Opp. 3 and 4 are therefore similar in many ways, and comparable with regards to the possibilities, challenges and choices facing performers.

Compared to Adorno's detailed and minute description of every little detail to be considered, where every note and every word seems to have its own individual interpretation, Henius' performance is strangely flat, and almost monotonous, with little variation in dynamics, articulation and emphasis. She sings with an even, full vibrato, a rounded, sonorous timbre and a smooth evenness across registers, and she does not seem to use these qualities of the voice actively in her interpretation. She sings very legato, and she seems to be smoothing out contrasts instead of enhancing them. Instead of shaping each phrase into a curve, which is the customary style when singing Lieder, either by dynamics, tempo, sonority or intensity, or a combination of one or more of these elements, it sounds like she distributes stress evenly to each note, which in turn means every syllable, since Webern's composition is mostly syllabic, making the phrases into long, straight lines.

Some of this may be due to slow tempo and long vocal lines in the songs in op. 4, and Henius' phrasing is more varied in the second song, in which the composition has a higher tempo and more runs of short notes in rapid succession. The pronunciation of the words seems secondary to the presentation of the melody line, and she minimises the consonants and rests on the vowels.

The peculiarities of Henius' performance become particularly apparent in comparison to the other available recording of op. 4 from around the same time. There are no surviving recordings of Webern's vocal music from his own lifetime, and the earliest one is the complete works conducted by Robert Craft, recorded in 1954–56 and issued in 1957, featuring singer Marni Nixon and

49 Schönberg, *Fünfzehn Gedichte aus 'Das Buch der hängenden Gärten' / Webern, Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George*, LP.

pianist Leonard Stein.⁵⁰ Nixon's performance differs significantly from that of Henius, particularly because of the former's apparent emphasis on pronouncing the text. Nixon shapes each word as if it were a miniature phrase in itself and uses many available tools in her voice – timbre, vibrato, sonority – to differentiate. It seems like she is doing exactly the opposite of what Schoenberg asked for in the quote presented above, like she is “taking everything from the words instead of the music”.

Marni Nixon was, interestingly, not only a singer, but an actress. She had a very varied career, starring in plays and movies and musicals, having her own children's television show and touring with Liberace and Victor Borge, in addition to maintaining a solid career as a classical singer. She is perhaps most famous for her work as a so-called ‘ghost singer’, doing the singing part in Hollywood's movie versions of Broadway musicals, standing in for actors who did not sing well enough. Her most well-known performances are from *The King and I*, 1956 (for Deborah Kerr), *West Side Story*, 1961 (for Natalie Woods), *My Fair Lady*, 1964 (for Audrey Hepburn). Her background as an actor and singer of different genres comes to mind when hearing her performance. It sounds like she acts out the text as if it were a monologue, allowing the pronunciation of the words to dictate the shaping of the notes. Compared to Henius, Nixon's way of singing is much closer to speech. She shapes every word individually and articulates the consonants distinctly – giving them more emphasis and letting them linger. The vowels are shorter than Henius', and on unstressed notes/syllables, Nixon lets the vowel sounds contract and be pronounced as they would in speaking, often like schwas, instead of holding out the vowels in an unstressed syllable, which is a customary convention in classical singing style.

5 Whatever Works?

Naturally, there is no way of knowing from simply listening to these recordings whether or not the two singers attempted to *understand* the meaningful-significative level of Webern's composition, or if they had some other approach. However, whether or not it *sounds like they do* makes a significant difference. In contrast to Henius, Nixon's performance is utterly communicatory. There is a strong sense of forward motion in her output, caused by the intensity of her tone. This is very much connected to her treatment of the text: The heavy pronunciations of consonants and differentiation of timbre and articulation of

⁵⁰ Anton Webern: “Five Songs, Op. 4”, Marni Nixon, Leonard Stein, in: *Anton Webern. The Complete Music Recorded under the Direction of Robert Craft*, LP.

each word makes it sound like the text means something, and that she is trying to convey this meaning.

When the singer's conveyance of the meaningful-significative level is in the foreground, the music makes the most sense, and the melodic-mimetic-gestural aspects seem to fall into place as a result of this, and not the other way around.

Whether or not one is to interpret Adorno's first acting quote as in agreement with Schoenberg's rather cross comment in the *Pierrot lunaire*-foreword, the former's idea of *interpretation as imitation* does not seem to entail that the performer is passive or simply copying an original. To the contrary, the mimetic ability is presented as a skill: "The actor's ability is mimic in the true sense: he actually imitates the melodic-gestural aspect of language. And the more perfectly he achieves this, the more perfectly the idea enters the representation". And the second acting quote states that "[i]nterpreting music is not referred to without reason as music-making – accomplishing imitative acts". Thus, these statements touch upon a well-known quote from Adorno's "Music and Language. A Fragment": "To interpret language means to understand language; to interpret music means to make music".⁵¹ Musical performance as imitation is most certainly a *creative* process.

Perhaps the question of *how* a performer achieves a good musical performance is of secondary importance to Adorno altogether – whether he or she only focuses on the melodic and poetic aspects of a text and its musical setting, or whether they create the whole biography of a character in a poem, or invoke evocative images before their inner eye – as long as it is all done with what he calls the "primacy of the whole" in mind.⁵² To Adorno, the ideal performance is in any case utopian: "True interpretation is a strictly predefined idea, but one that, for the sake of art music's antinomy, must remain essentially unrealizable".⁵³

In another note referring to the world of acting, Adorno shows a rather pragmatic approach to musical performance, here applied to orchestral music. He compares the role of the conductor to that of a film director, who has full artistic control of his production and can instruct every single participant involved down to the smallest detail – at all times with the movie as a whole in mind. This complete creative control should, according to Adorno, also be given to the conductor, granting him all available means to work for the best possible result. In the same note, Adorno also discusses the possibilities that lie within

51 Adorno, "Music and Language. A Fragment", p. 3.

52 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 142.

53 *Ibid.*, p. 55.

the technological advances of audio recordings: to cut and paste the best passages from different takes to create the best possible performance, and explicitly states that “how it is reached is unimportant”.⁵⁴

Bibliography

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, ed. by Rolf Tiedemann, with Gretel Adorno, Susan Buck-Morss and Klaus Schultz, 20 vol., Frankfurt am Main 1997.
- *Ästhetische Theorie*, GS VII.
 - *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 157–402.
 - “Situation des Liedes”, GS XVIII/ 345–353.
 - “Zu den Georgeliedern”, GS XVIII/ 411–417.
- Adorno, Theodor W.: “Music and Language. A Fragment”, in: *Quasi Una Fantasia. Essays on Modern Music*, translated by Rodney Livingstone, London – New York 1998, pp. 1–6.
- Adorno, Theodor W.: *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemata*, translated by Weiland Honban, Cambridge 2006.
- Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*, ed. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, newly translated, edited and with a translator’s introduction by Rudolf Hullot-Kentor, London 2017.
- Benedetti, Jean: *The Art of the Actor. The Essential History of Acting, from Classical Times to the Present Day*, New York 2007.
- Borio, Gianmario: “Work Structure and Musical Representation: Reflections on Adorno’s Analyses for Interpretation”, in: *Contemporary Music Review* 26/1 (2007), pp. 53–75.
- Cahn, Michael: “Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the Modern Impasse of Critique”, in: *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach. Volume I: The Literary and Philosophical Debate*, ed. by Mihai Spărișu, Philadelphia – Amsterdam 1984, pp. 27–64.
- Cecchi, Alessandro: “To Imitate All That Is Hidden. The Place of Mimesis in Adorno’s Theory of Musical Performance”, in: *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell’Estetico* 10/1 (2017), pp. 131–138.
- Delaere, Mark: “Schönberg’s Relationship to the Text of ‘Da meine Lippen reglos sind und brennen’ (op. 15/4)”, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 14 (2017), pp. 85–94.

54 Ibid., p. 142.

- Früchtl, Josef: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg 1986.
- Hammer, Espen: Foreword to Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Opplysningsens Dialektikk. Filosofiske Fragmenter*, translated by Lars Petter Storm Torjussen, Oslo 2011, pp. 29–36.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: “Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten’. Adornos Theorie der musikalischen Interpretation”, in: Wolfram Ette, Günter Figal and Richard Klein (ed.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg – München 2004, pp. 199–221.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, London 2002.
- Kapp, Reinhard: “Interpretation, Reproduktion”, in: Richard Klein, Johann Kreuzer and Stefan Müller-Doohm (ed.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2011, pp. 176–186.
- Krasner, David: *Method Acting Reconsidered. Theory, Practice, Future*, New York 2000.
- Molnar, Dragana / Molnar, Aleksandar: “Adorno, Schubert, and Mimesis”, in: *19th-Century Music* 38/1 (2014), pp. 53–78.
- Nanni, Matteo: *Auschwitz – Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg im Breisgau 2004.
- Schoenberg, Arnold: “Das Verhältnis zum Text”, in: ders., *Stil und Gedanke*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt am Main 1992, S. 9–13.
- Schoenberg, Arnold: “Das ist meine Schuld”, in: ders., *Stil und Gedanke*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt am Main 1992, S. 209f.
- Schoenberg, “Preface to the score of *Pierrot lunaire*”, in: Christian Meyer (ed.), *Schoenberg. Pierrot Lunaire Companion*, Wien 2012, p. 6.
- Smith, Joan Allen: *Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait*, New York 1986.
- Stanislavsky, Konstantin Sergeevič: *An Actor Prepares*, translated by Elizabeth Reynolds Hapgood, London 2013.
- Strasberg, Lee: *A Dream of Passion. The Development of the Method*, Boston 1987.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Schoenberg. His Life, World and Work*, translated by Humphrey Searle, Calder 1977.

Scores

- Arnold Schoenberg: *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds ‘Pierrot lunaire’, für eine Sprechstimme und fünf Instrumentalisten, op. 21*, Vienna: Universal Edition, 1914.

Recordings

Anton Webern: "Five Songs, Op. 4", Marni Nixon, Leonard Stein, in: *Anton Webern. The Complete Music Recorded under the Direction of Robert Craft*, LP, disc 1A, Columbia 1957 (Columbia Masterworks, K4L-232).

Theodor W. Adorno: "Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George op. 7", Carla Henius, Theodor W. Adorno, in: *Musik aus Hessen*, LP, disc 2A, 1959/1980 (CBS Schallplatten GmbH, CBS 79337).

Arnold Schönberg, *Fünfzehn Gedichte aus 'Das Buch der hängenden Gärten' von Stefan George op. 15 / Anton Webern, Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George op. 4*, Carla Henius, Aribert Reimann, LP, Kassel 1963 (Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 L 1523).

Winfried Zillig, *Lieder des Abschieds / Ernst Krenek, Zwei geistliche Gesänge*, Carla Henius, Aribert Reimann, LP, Kassel 1963 (Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 L 1534).

„Benjamins Sprachtheorie behandeln“

Adornos Neumen als mimetische Körperschrift

Tobias Robert Klein

Sichtlich verstimmt registrierte Walter Benjamin in einem Brief an Gershom Scholem vom Januar 1933 den Einfluss seiner Arbeiten auf den gut zehn Jahre jüngeren Theodor W. Adorno. Dieser betätigte sich damals vorwiegend als Kritiker und Musikschriftsteller, während er seine Lehrverpflichtungen an der Frankfurter Universität unter impliziter Bezugnahme auf jenes Buch bestritt, an dem Benjamins Habilitation sieben Jahre zuvor gescheitert war:

Wenn ich Dir mitteile, daß er schon im zweiten Semester, in Fortsetzung des vorhergehenden, Seminar über das Trauerspielbuch liest, ohne dies aber im Vorlesungsverzeichnis kenntlich zu machen, dann hast Du eine kleine Miniature, die bis auf weiteres ihre Dienste tun mag,¹

Die fragmentarisch hinterlassenen Notate *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* erweitern das vielfach diskutierte Problem (unausgesprochener) intellektueller Befruchtung, die sich seit den 1930er Jahren freilich auch in umgekehrter Richtung vollzieht,² um eine weitere, der Ironie nicht entbehrende Facette. Gerade dort, wo Adorno (neben den ausführlichen Exzerpten musikwissenschaftlicher Literatur³) zentrale Inspirationsquellen explizit anführt, ist die theoretische und historische Reichweite der stets einen Akt der Aneignung bezeichnenden Termini ‚Übersetzung‘, ‚Nachahmung‘ und ‚Mimesis‘ bislang weithin unbeachtet geblieben. Den Benjamins Übertragung von Charles Baudelaires Gedichtzyklus *Tableaux Parisien* vorangestellten Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ ziehen Adornos Notizen zur Deutung der musikalischen Interpretation heran, die „als autonome Form [...] notwendig auf ihren Widerspruch verwiesen [ist], das autonome musikalische Gebilde.“⁴ In Analogie zur sprachlichen Übertragung tritt die musikalische Übersetzung als eine „Form“ in Erscheinung: „Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original, denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen

1 Benjamin/Scholem, *Briefwechsel 1933–1940*, S. 35–37, hier 36.

2 Vgl. Adorno/Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940* sowie Hinrichsen, „Vermittlung“ und Klein, „Noch einmal. Bewusstmachende oder rettende Kritik“.

3 Vgl. Dorian, *History of Music in Performance* und Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*.

4 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 219.

Übersetzbarkeit beschlossen.⁵ Von fundamentaler Bedeutung für Adornos Denken bis hin zum *Getreuen Korrepetitor* und der *Ästhetischen Theorie* erweist sich dabei aber auch die fortwährende historische Metamorphose eben jenes Originals: „Denn in seinem Fortleben, das“ – wie Benjamin feststellt – „so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.“⁶ An anderer Stelle charakterisiert Adorno „[d]ie wahre Interpretation“ der Musik als „die vollkommene Nachahmung der musikalischen Schrift“⁷ und verweist an einem Umschlagspunkt zwischen den ersten Notizen vom Herbst 1946 und ihrer drei Jahre später liegenden Fortsetzung auf einen Abschnitt des in Benjamins eingangs zitiertem Brief an Scholem erwähnten Buchs zum *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*.

Dessen insgesamt 27 Zeilen umfassende Exegese einer Passage aus Johann Wilhelm Ritters *Fragmenten eines jungen Physikers*, die auf die mit einer Verschränkung von Ton, Sprache, Klang und Schrift verbundene Restitution des ‚Kreatürlichen‘ zielt, haben auf Musikhistoriker, soweit sie sie zur Kenntnis nehmen, von je her erratisch gewirkt. Zur abschließenden Einbindung der sich parallel zum (deutschen) Trauerspiel entfaltenden *opera seria* des Sei- und Settecento wird von Benjamin ein Autor herangezogen, der prinzipiell dem Gesichtskreis seiner Dissertation zur frühromantischen Kunstkritik entstammt. Für die von Ritter ausgehende Faszination lassen sich indessen handfeste Motive benennen⁸: Die um 1800 zahlreiche seiner Zeitgenossen von Hans Christian Ørsted bis Johann Wolfgang von Goethe beschäftigenden Chladnischen Klangfiguren beschreibt der Jenenser Experimentalphysiker und Naturphilosoph nicht als bloße Visualisierung akustischer Proportionen, sondern charakterisiert sie darüber hinaus gleichsam als Hieroglyphenschrift der Natur und somit als symbolische Allegorie sinnlicher Erfahrungen, die sich auf sprachlicher Ebene als unzugänglich erweisen. Den Zeichencharakter des Tones unterstreicht dabei die plastische Metapher der „Feuerschrift“⁹, mit der Ritter ihre Zeichen aus dem „Buch der Natur“¹⁰ zur zwischen Klang und Sprache oszillierenden Repräsentation von Erfahrungen und Bedeutungen erhebt. Lesen, Hören und Sehen erscheinen jenseits eines die Stimme gegen den Buchstaben privilegierenden ‚Phonozentrismus‘ als Ausprägungen eines

5 Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers“, GS 4.1/ 9.

6 Ebd., S. 12.

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

8 Vgl. Strässle, „Das Hören ist ein Sehen“ und Meischein, „Zeichen-Deutungen“.

9 Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Bd. 2, S. 227.

10 Meischein, „Zeichen-Deutungen“, S. 80.

prinzipiell gleichartigen und mit galvanischen Prozessen oder der Oxidation in Analogie gesetzten Vorgangs. „Daß einst aber“, so Ritter,

bey kräftigerer Menschennatur wirklich mehr daran gedacht wurde, beweist das Daseyn von Wort und Schrift. Ihre erste, und zwar absolute, Gleichzeitigkeit lag darin, daß das Sprachorgan selbst schreibt, um zu sprechen. Nur der Buchstabe spricht, oder besser: Wort und Schrift sind gleich an ihrem Ursprunge eins, und keines ohne das andere möglich.¹¹

Benjamin fordert darob „Laut- und Schriftsprache, wie auch immer einander zu nähern, so doch nicht anders als dialektisch, als Thesis und Synthesis, zu identifizieren“ und

wie aus ihr, nicht aber aus dem Sprachlaut unmittelbar, die Schrift erwächst, zu erforschen. [...] Mitten ins Zentrum allegorischer Anschauung trifft [Ritter] mit seiner Lehre, alles Bild sei nur Schriftbild.¹²

Dass die „Lineatur der Schrift“ auf der Schwelle zwischen dem Sinnlichen und dem Sinn, zwischen dem Körperlichen und dem Geistigen [steht]“ und dabei eine „Gelenkstelle zwischen beiden Sphären [bildet]“,¹³ ist in der Musikwissenschaft, ausgehend von der scharfen Abgrenzung einer auf Klanglichkeit zielenden musikalischen Interpretation von der noch mit der Neumennotation angestrebten Umsetzung sprachlicher Texte,¹⁴ vor allem von Thrasybulos Georgiades und seinen Münchener Schülern¹⁵ thematisiert worden:

Woher kommt es, daß [Musik] über sich hinausweisen kann, den Hörer etwas Zweites hinter dem Erklingenden suchen läßt und in dieser Brechung eine eigenartige Bildlichkeit hervorruft? Der Fähigkeit, ein Bild zu geben, geht die Eigenschaft voraus, Bild zu sein. Musik bildet sich selbst ab.¹⁶

Adornos Interesse an der Notation unterscheidet sich von einem solchen phänomenologischen Zugang durch die Einbindung ihrer historischen Entwicklung in eine von den einander widerstreitenden Interpretationsidealen der Schönberg-Schule geprägte Typologie, die zugleich auf Motive der vor dem Reproduktionsfragment beendeten *Dialektik der Aufklärung* rekurriert: Mimetisches Handeln steht dort für die Anpassung an die Natur und ihre

11 Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Bd. 2, S. 228f.

12 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS 1.1/ 388.

13 Krämer/Cancik-Kirschbaum/Totzke, „Einleitung“, S. 19.

14 Vgl. Georgiades, „Die musikalische Interpretation“, und ders., „Sprache, Musik“, S. 74f.

15 Vgl. Schmid, „Wien und die Folgen für die deutsche Musikwissenschaft“.

16 Schmid, *Musik als Abbild*, S. 9.

Überlistung ebenso wie für ein sich dem rationalen Zugriff entziehendes Moment von Hingabe und ästhetischer Erfahrung ein.

So verweist die von Adorno hier dem als „Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen“ eingeführten Prinzip des ‚Mensuralen‘ entgegenstellte Kategorie des ‚Neumischen‘ im Sinne einer Nachahmung des melodischen Duktus ‚mimetisch-gestisch‘ auf „das aus den Zeichen zu interpolierende [S]trukturelle“ der Musik.¹⁷ Dabei visualisiert das Neumenzeichen zugleich allerdings musikalische Praktiken, die anders als in auf die Darstellung von Strukturen und Relationen zielenden Notationsformen trotz – oder gerade – aufgrund ihrer Ausdifferenzierung in jenen Bereich mündlicher Aufführungstraditionen verschoben werden, für den Adorno den regionale und stilistische Konventionen wie das ‚Wienerische‘ umfassenden Begriff des ‚Idiomatischen‘ einführt. Realisiert wird dieses an jenem ‚Wendepunkt‘, an dem als „eigentliche[s] Zentrum aller musikalischen Interpretation“ die „mensurale Interpretation aus sich selbst heraus dialektisch in die neumische umschlägt.“¹⁸

Eine nach außen hin verborgene Tiefendimension erhält der aus diesem dialektisch eingeführten Ideal resultierende Widerstand, der sich gegen eine „Barbarei der Vollendung“ so gut wie gegen jene der „Imperfektion“ richtet,¹⁹ wenn man den der Definition der drei Grundkategorien unmittelbar vorausgehenden Eintrag „Benjamins Sprachphilosophie behandeln“,²⁰ anders als die editorische Kommentierung seiner Notate, jedoch nicht allein auf das vorangegangene Zitat aus dem Trauerspielbuch bezieht.²¹ Bereits Benjamins frühe sprachtheoretische Arbeiten, wie die Abhandlung „Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ von 1916, stehen durch den wiederholten Aufruf der Topoi Klage und Trauer gleichsam im Schatten musikalischer wie religiös-mystischer Vorstellungen.²² Eine über die sprachliche Mitteilung hinausgehende Erweiterung des Naturlauts zum Gefühls-laut, den Adorno selbst als versöhnende „Geste des Lösens“²³ beschrieb, bezeichnet dabei einen fortdauernden Widerstreit zwischen der natürlichen

17 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 88.

18 Ebd., S. 271.

19 Ebd., S. 188.

20 Ebd., S. 86.

21 So die Anmerkung des Herausgebers: „Adorno dachte dabei vermutlich vor allem an die in Anm. 74 nachgewiesenen Seiten aus Benjamins ‚Ursprung des deutschen Trauerspiels‘.“ [Henri Lonitz,] „Anmerkungen des Herausgebers“, in: Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 345. Mit anderen Akzenten hat Boucquet, „Adorno liest Benjamin“, dieses Versäumnis aufgegriffen.

22 Vgl. u.a. Menke, *Sprachfiguren*, S. 422–424 und besonders Weigel, „Die Geburt der Musik“.

23 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, GS XII/ 122.

und funktionell-bedeutenden Rolle der Sprache, dessen Überwindung im lautlichen Verlöschen der Bedeutung den Übergang zur ‚Musik‘ markiert.

Die im Reproduktionsfragment eingeführten Begriffe der „mimetischen Charaktere in den Werken“,²⁴ der ‚wahren Interpretation‘ als „Nachahmung des nichtvorhandenen Originals“²⁵ oder ‚Nachahmung der Schrift‘²⁶ korrespondieren jedoch auffällig mit einigen Texten Benjamins aus den 1930er Jahren, die das ‚mimetische Vermögen‘ des Körpers als in Schrift und Sprache sedimentierten Akt sinnstiftenden Weltbezugs beschreiben. (Die biographisch inspirierte Frage, inwieweit Adorno, der an der Sammlung von Benjamins Nachlass von Beginn an beteiligt war und mit ihm mehrfach noch im mündlichen Austausch stand, diese Aufzeichnungen bereits in den späten 1940er Jahren kannte, tritt dabei heuristisch gegenüber ihrer inhaltlich fruchtbaren Nähe zurück.)

Benjamins Anfang 1933 entstandene „Lehre vom Ähnlichen“ und der im Sommer des gleichen Jahres verfasste Aufsatz „Über das mimetische Vermögen“, der einige Exkurse des früheren Textes zum Verhältnis von Lesen und Sprechen sowie magisch-animistischen Praktiken wie Sternen- und Naturdeutung emendiert, teilen mit der anschließend entstandenen Sammelbesprechung „Probleme der Sprachsoziologie“²⁷ ein primäres Interesse für die von der Linguistik über lange Zeit vernachlässigten repräsentativen, mimisch-mimetischen und gestischen Aspekte der Sprache. Dabei geht es Benjamin „nicht um den exakten Nachvollzug der von ihm konstatierten Transformierung des mimetischen Vermögens von einer vormodernen Welt der Korrespondenzen und Ähnlichkeiten zur arbiträr-repräsentativen ‚Merkwelt des modernen Menschen‘, sondern um die Grundbezüge zwischen diesen beiden Polen im Transformationsprozess des mimetischen Vermögens ins Sprachliche.“²⁸ Im Kontext von Adornos musik- und notationsbezogener Verwendung des Mimesis-Begriffs gewinnen drei Aspekte aus der „Lehre vom Ähnlichen“, in der Jörg Leineweber „das einzige Kompendium der Motive“ sieht, die „Benjamins Denken ohne Trennung eines frühen und späten erfassen“,²⁹ an besonderer Bedeutung:

Nachahmung dient erstens sowohl zur Wahrnehmung als auch zur Erzeugung von Ähnlichkeit, die im Sinne der von Michel Foucault postulierten

24 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 14 und 303.

25 Ebd., S. 303.

26 Vgl. ebd., S. 80.

27 Benjamin, „Probleme der Sprachsoziologie“ GS 3.

28 Lemke, „Zur späteren Sprachphilosophie“, S. 648. Vgl. auch Boucquet, „Adorno liest Benjamin“.

29 Leineweber, *Mimetisches Vermögen*, S. 22.

„Wiederholung des Himmels“ noch „[b]is zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts [...] das Spiel der Symbole organisiert, die Erkenntnis der sichtbaren und unsichtbaren Dinge gestattet und die Kunst ihrer Repräsentation bestimmt.“³⁰ „Im mimetischen Handeln erfolgt“ dabei – wie Christoph Wulff und Gunter Gebauer (in partieller Übereinstimmung zu einer psychoanalytischen Bestimmung³¹) betonen – zugleich „jedoch eine ‚Aufhebung‘ der Spaltung von Ich und Gegenstand, Subjekt und Objekt“, die „vor allen Trennungen und Differenzierungen [...] eine Gemeinsamkeit zwischen Mensch und Natur“ konstituiert.³² Zweitens verbindet Benjamin ein auf mystische Handlungen wie die Sternendeutung zurückgeführtes „mimetisches Vermögen“, das, analog zur Vorstellung einer ‚musica mundana bzw. caelestis‘,³³ im Fortschreiten der Neuzeit vordergründig zu verblässen beginnt, mit der von anderen Autoren als motorische Entladung beschriebenen Entstehung von Schrift³⁴ und Sprache:

Es ist anzunehmen, daß das mimetische Vermögen, welches [...] in der Aktivität des Schreibenden zum Ausdruck kommt, in sehr entrückten Zeiten, als die Schrift entstand, von größter Bedeutung für das Schreiben gewesen ist. [...] Diese, wenn man so will, magische Seite der Sprache wie der Schrift läuft aber nicht beziehungslos neben der andern, der semiotischen, einher. Alles Mimetische der Sprache ist vielmehr eine fundierte Intention, die überhaupt nur an etwas Fremdem, eben dem Semiotischen, Mitteilenden der Sprache als ihrem Fundus in Erscheinung treten kann. So ist der buchstäbliche Text der Schrift der Fundus, in dem einzig und allein sich das Vexierbild formen kann.³⁵

Drittens aber kehrt das Plädoyer für eine Erweiterung des Schriftbegriffs, und dies mehrere Jahrzehnte vor der Derrida'schen *Grammatologie*, dabei auch das Verhältnis zwischen der Sprache und dem Ähnlichkeiten und Korrespondenzen interpretierenden Lesen um:

Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen. Später kamen Vermittlungsglieder eines neuen Lesens, Runen und Hieroglyphen in Gebrauch. Die Annahme liegt nahe, daß dies die Stationen wurden, über welche jene mimetische Begabung, die einst das Fundament der okkulten Praxis gewesen ist, in Schrift und Sprache ihren Eingang fand.³⁶

30 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 46.

31 Vgl. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, S. 207f.

32 Gebauer/Wulff, *Mimesis*, S. 374.

33 Vgl. Kaden, „Abschied von der Harmonie der Welt“.

34 Vgl. Danzel, *Die Anfänge der Schrift* sowie Senner, „Theories and Myths on the Origins of Writing“, S. 4.

35 Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen“, GS 2.1/ 208f.

36 Benjamin, „Über das mimetische Vermögen“, GS 2.1/ 213.

Eben jenen mimetischen Charakter, der als Residuum älterer Aufschreibesysteme noch in der von Rationalisierung, Abmessung und befreienden Zwang geprägten ‚mensuralen‘ Notenschrift erkennbar bleibt, reklamieren Adornos aus dem Jahr 1949 stammende Entwurfspassagen für die Neumen:

Was aber der Mensuralnotenschrift recht ist, ist den Neumen billig: die anwachsende Genauigkeit ist die Voraussetzung für die ‚Rationalisierung‘ und Ausbildung des Komponierens ebenso wie für das sich Anmessen der Reproduktion an den dergestalt sich auskristallisierenden musikalischen Text. Der Ursprung der Neumenschrift ergibt erst die Wahrheit über die Idee der musikalischen Schrift selber und damit über das Grundproblem der Interpretation. Dem ist Riemann nahegekommen, indem er der modernen Notenschrift ‚Anschaulichkeit‘ – also eben das unintentionale mimetische Element – zuerkennt als das Erbe der Neumierung.³⁷

Die Korrelation der Annahme, dass die „Körperschrift der Partituren performative Figuren aufbewahrt hält, die in der Aufführung dann freigesetzt werden“,³⁸ mit dem von Adorno auch in vorausgehenden Notaten benannten „chironomisch (mimetischen) Element“³⁹ der Neumen führt freilich zu einem forschungsgeschichtlichen Paradoxon. Mit Oskar Fleischer (1858–1933) avanciert ausgerechnet ein seit dem ersten Weltkrieg in völkischen Obskurantismus abdriftender Musikologe, der im Zuge seiner körperlich-chironomischen Ableitung der Neumen gleichwohl als einziger Mediävist einen transkulturellen Seitenblick auf die melodisch-räumlichen Handbewegungen indischer Musiktraditionen⁴⁰ richtete, zum Kronzeugen für Adornos aus der „Sinnesgeschichte der musikalischen Schrift“⁴¹ abgeleitete Topologie des Neumischen, Mensuralen und Idiomatischen.

In der Forschung zur Neumennotation wurden und werden aufgrund der erheblichen Heterogenität der Symbole bis heute verschiedene Positionen zu ihrer Herkunft vertreten: Im Rahmen seiner gegen die Existenz einer gemeinsamen Neumen-Urquelle gerichteten Unterscheidung schreibökonomischer, zur schnellen Übertragung vokaler Gesten geeigneter und den melodischen Fluss repräsentierender Grundformen (‚graphic‘ bzw. ‚gestural‘) führt Kenneth Levy die Adaptation alexandrinischer Prosodiezeichen wie *accutus*, *grave* oder *circumflex*, die Verwendung der im karolingischen

37 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 232f.

38 Zenck, „Einleitung“, S. 20.

39 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 80.

40 Vgl. die neueren Studien von Rahaim, „Gesture and Melody“ und Pearson, „Coarticulation and Gesture“.

41 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 233.

Scriptorum zur Textbetonung gebrauchten Piktationszeichen, den Rückgriff auf für melodische Kurzformeln einsetzende ekphonetische Symbole und die schriftliche Aufzeichnung cheironomischer Handgesten an.⁴² Die letztere, durch die Beschäftigung mit Riemanns *Handbuch* schließlich auch in Adornos Gesichtskreis gelangende und zuerst von dem Benediktiner André Mocquereau vertretene Theorie⁴³ steht im Mittelpunkt von Fleischers 1895 publizierten *Neumen-Studien*, die eine langjährige Auseinandersetzung mit dem katholischen Gregorianik-Forscher Peter Wagner provozierten. Demzufolge zeigte „der Chordirigent [...] durch eine aufsteigende Handbewegung einen aufsteigenden Tonschritt an [und] durch eine absteigende Handgebärde bezeichnete er eine fallende Tonbewegung“, so dass „durch die Bewegungen der Hand [...] eine einfache Melodie in die Luft geschrieben werden“ konnte und die für die „einzelnen Gebärden jener bewegten Schrift gebräuchliche Bezeichnung Neuma auf die Notationszeichen übergang.“⁴⁴

Die um 1900 dabei von der Doppelstellung expressiver Gesten und sensuell wahrnehmbarer Spannungen und Emotionen als natürliche Erscheinung wie technologisches Artefakt⁴⁵ ausgehende Faszination unterstreicht eine spätere Ergänzung der deiktisch-zeichenhaften Funktion der Handbewegungen. Im Zuge einer körperlich-medialen Analogie verschränkt Fleischer die mittelalterlichen Lineaturen mit der apparativen Reproduzierbarkeit von Musik:

Neumen nannte und nennt man die stenographieartigen Zeichen, mit denen das Mittelalter seine Melodien niederschrieb, indem man, ähnlich wie der Stift des Phonographen auf der Wachsplatte, die Auf- und Abbewegungen des Kehlkopfes beim Singen schriftlich abmalte. Dieses Nachmalen nennt man Cheironomie.⁴⁶

Helmut Huckes scharfe Kritik an der auch von Forschern wie Bruno Stäblein, Ewald Jammers oder Egon Wellesz übernommenen und in der semiologisch orientierten Choralpraxis nach wie vor weit verbreiteten These einer Entwicklung der Neumenschrift aus cheironomischen Handzeichen,⁴⁷ sieht für ein derartiges Konstrukt schon in der frühchristlichen Literatur keine ausreichenden Belege mehr.⁴⁸ Anders als eine gestisch-deiktische Funktion schließt

42 Vgl. Levy, *Gregorian Chant and the Carolingians*, S. 109–139. Vgl. ferner Atkinson, *Critical Nexus*, S. 136–138 sowie zur Forschungsgeschichte das Kapitel „Palaeographical Study of Neumatic Notations (from 1681 to the Present)“, in: Rankin, *Carolingians*, S. 13–64.

43 Vgl. Mocquereau (Hg.), *Le Codex 339*, S. 96–98. Vgl. auch Rankin, *Carolingians*, S. 22–28.

44 Fleischer, *Neumen-Studien*, S. 39f.

45 Vgl. weiterführend Porath/Klein, „Zwischen Kinästhetik und Kommunikation“, S. 14–16.

46 Fleischer, *Germanische Neumen*, S. 1.

47 Vgl. Conti, „Die mittelalterlichen Quellen zum Dirigieren“.

48 Vgl. Huckle, „Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift“.

diese Skepsis grundsätzlich jedoch weder eine „unsinnliche Ähnlichkeit, die die Verspannungen nicht nur zwischen dem Gesprochenen und Gemeinten sondern auch [...] zwischen dem Gesprochenen und Geschriebenen stiftet“⁴⁹ noch eine motorisch-gestische Wurzel von ornamentalen Neumensymbolen wie dem Oriscus oder Quilisma,⁵⁰ aber auch dem graphisch zumeist als Verbindung von *punctum* und *clivis* gedeuteten *torculus*⁵¹ aus.⁵² In schriftlicher Form treten solche visuellen Impulse dabei freilich erst nach der Entwicklung älterer Schriftformen wie den von Jacques Handschin verkürzt als semi-diastematisches System gedeuteten paläofränkischen Neumen von Saint Amand⁵³ in Erscheinung. In ihrem jüngsten Buch *Writing Sounds in Carolingian Europe* – das anders als Levys typologisch-chronologische Unterscheidung gesturaler und graphischer Symbole die körperliche Dimension der Notation weithin unberücksichtigt lässt – hat Susan Rankin diesen Prozess als „changeover from a script that began with modulation of sound as its basis to scripts that records individual notes“⁵⁴ beschrieben:

In Palaeofrankish notations there was a careful mapping out of direction of movement, which was easy to mistake – as Handschin did – for a diastematic treatment. [...] In the new, younger music scripts, none of the written signs reflected movement itself: that quality was simply removed from the visual image.⁵⁵

Neumensymbole dienen in beiden Fällen indessen nicht zur abstrakten Fixierung von strukturellen Relationen oder expliziten Tonhöhen,⁵⁶ für die man gegen Ende des 9. Jahrhunderts zunächst die (antike) Buchstabenschrift revitalisiert,⁵⁷ sondern zielen auf den adäquaten Vortrag der (Worte) der Liturgie. Festgehalten werden dabei phonetisch-musikalische Praktiken,

49 Benjamin, „Über das mimetische Vermögen“, GS 2.1/ 212.

50 Vgl. McGee, „Ornamental‘ Neumes and Early Notation“.

51 Vgl. Rankin, *Carolingians*, S. 325f.

52 Vgl. Klein, *Musik als Ausdrucksgebärde*, S. 45. Der Versuch, den Umgang mit Neumen als eine Aktivierung von ‚psychological and bodily memory‘ zu verstehen, ist präliminarisch und bedarf einer weiteren Vermittlung kognitiven und historischen Wissens. Vgl. Vitale, „From the Vocal Gesture to the Writing of Music“.

53 Vgl. Handschin, „Eine alte Neumenschrift“. Vgl. auch Levy, *Gregorian Chant and the Carolingians*, S. 115–117 sowie Atkinson, *The Critical Nexus*, S. 106–109.

54 Rankin, *Carolingians*, S. 325.

55 Ebd., S. 319.

56 Vgl. bereits Georgiades, „Sprache, Musik“, S. 75; Hiley, *Western Plainchant*, S. 341 und ausführlich Rankin, „On the Treatment of Pitch in Early Music Writing“.

57 Vgl. Hucbald von Saint-Amand, *De harmonica institutione*, S. 62f.

die sich in diastematischen Aufschreibesystemen in ‚idiomatische‘, auf mündlicher Weitergabe basierende Aufführungstraditionen verlagern.⁵⁸

An das mit der Ausdifferenzierung der Musiknotation nicht selten verbundene ästhetisch-reflexive Narrativ einer Gewinn- und Verlustgeschichte⁵⁹ knüpft zweifellos auch Adornos Begriffskette des Idiomatischen, Mensuralen und Neumischen an, deren simultane Präsenz zugleich an Denkfiguren der vor den ersten Notizen zum Reproduktionsfragment beendeten *Dialektik der Aufklärung* gemahnt: Das ‚neumische‘, das im Rahmen seiner gestisch-mimetischen Deutung als „leiblich[e] Angleichung an Natur“⁶⁰ erscheint, ist „als das eigentliche Element der Unmittelbarkeit [...] durch den Sieg des Mensuralen zu dem Vermittelten geworden und dies macht den genauen Sinn von Interpretation als einem Erschließen aus dem Text aus.“⁶¹ Einerseits bedroht die strikte Quantifizierung und Determination, indem sie alte Beschränkungen durch neue Zwänge aufhebt, jene Möglichkeiten der Entfaltung, die ihre Rationalität zunächst freizusetzen versprach:

Der Inbegriff der Realisierung des Mensuralen allein wäre sinnlos. Gegen den Begriff einer chemisch reinen Sprache der Musik. Sie wäre genau die, welche das innere Moment der Historizität eskamotiert, vergleichbar dem Logikkalkül im Verhältnis zur Sprache. [...]. Vielfach gewahrt der Interpret den Sinn des Mensuralen durchs Medium seines Idioms, das dann freilich hinter der Darstellung des Sinnes zurückbleibt, gleichsam abfällt.⁶²

Andererseits erweist sich somit jedoch auch die durch die Abkehr vom mimetischen Prinzip suggerierte Präzision des ‚Mensuralen‘ – ebenso wie man umgekehrt bereits vor 1300 nurmehr genauer (Mehrstimmigkeit bzw. weltliche Monodie) und weniger genau abgemessene Musik (*cantus planus*) unterscheidet⁶³ – im Hinblick auf das „nicht Notierte in der Musik“⁶⁴ in keinem Fall

58 Vgl. auch Atkinson, *The Critical Nexus*, S. 139–143.

59 Vgl. (vor allem jedoch auf die Relation mündlicher und schriftlicher Überlieferung bezogen) Haug, „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte“, besonders S. 19f.

60 Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS III/ 190.

61 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 123.

62 Ebd., S. 122.

63 Vgl. Johannes de Grocheio, *Ars Musicae*, S. 58: „Alii autem musicam dividunt in planam sive immensurabilem et mensurabilem. [...] Sed si per immensurabilem intelligant musicam nullo modo mensuratam immo totaliter ad libitum dictam. Deficiunt. eo quod quelibet operatio musice et cuiuslibet artis debet illius artis regulis mensurari. Si autem per immensurabilem non ita precise mensuratam intelligant, potest ut videtur ista diuisio remanere.“

64 Dahlhaus, „Über die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik“.

als absolute Kategorie. Explizit verweist Adorno an dieser Stelle auf die verfeinerte Notation des späten Webern:

[D]as mensurale ist *ungenau*, d.h. reicht nicht an die Musik heran. Die musikalische Schrift ist Gedächtnisstütze. Sie trägt nicht das ganze, ist unvergleichlich viel zu undifferenziert [...]. Diese Ungenauigkeit ist aber genau das Maß der Differenz von Notation und Sinn.⁶⁵

Auf die Standardnotenschrift des 19. und 20. Jahrhunderts werden somit Attribute projiziert, mit denen spätere Publikationen die Neumen als ein Residuum der sinnlich-körperlichen Komplexität schriftloser Überlieferung scharf von ihr abgrenzen:

Freilich hielten die frühen Notationssysteme, vor der Jahrtausendwende, zugleich die Gedächtnistiefe der Tradition und deren Memoriergenauigkeit in Ehren. [...] Neumen waren zunächst nicht mehr und nicht weniger als Merkhilfen. Vollständig, ganzheitlich, präzis ganzheitlich galt es die Gesänge im Kopf zu haben. Nur was geistig einverleibt war, konnte glaubensmächtige Wirkungen entfalten.⁶⁶

Zugleich stellt der an dieser Stelle in den Notaten enthaltene Verweis auf „den Unterschied von Signum und Mimesis aus der Dialektik der Aufklärung“⁶⁷ einen weiteren Bezug zu den sich in Benjamins „Lehre vom Ähnlichen“ in den Mikro- und Makrokosmos erstreckenden „natürlichen Korrespondenzen“ her, die hier die „Stimulantien und Erwecker jenes mimetischen Vermögens sind, welches im Menschen ihnen Antwort gibt.“⁶⁸ Auch dieses freilich unterliegt – wie die „Lehre vom Ähnlichen“ betont – einer historisch-dialektischen Veränderung und Verlagerung:

Dabei ist zu bedenken, daß weder die mimetischen Kräfte noch die mimetischen Objekte, ihre Gegenstände, im Zeitlauf unveränderlich die gleichen blieben; daß im Laufe der Jahrhunderte die mimetische Kraft, und damit später die mimetische Auffassungsgabe gleichfalls, aus gewissen Feldern, vielleicht um sich in andere zu ergießen, geschwunden ist.⁶⁹

65 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 122.

66 Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare*, S. 151. Vgl. auch Rankin, *Carolingans*, S. 327.

67 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 123.

68 Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen“, GS 2.1/ 205.

69 Ebd.

Die Wahrnehmung ‚unsinnlicher Ähnlichkeiten‘ erfolgt im Zuge eines als Umschlag anikonischer Spuren in Bildhaftigkeit deutbaren⁷⁰ „Aufblitzen[s]“⁷¹, das noch die *Ästhetische Theorie* mit der Nachahmung des „Naturschöne[n] an sich“ verbindet: „Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen. Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich.“⁷² Im Kontext der Transformation jener ‚mimetischen Kräfte‘, durch die Sprache und Schrift zum Verfall magisch-sinnlicher Erfahrungen auffangenden „Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten“⁷³ mutieren, provoziert die Umsetzung des Idiomatischen durch das Mensurale ins Neumische jedoch nichts weniger als eine ‚Dialektik der Aufzeichnung‘. Die trotz ihrer körperlich-gestischen Residuen in erster Instanz als ein normierender Rationalisierungsprozess zur Vereinheitlichung der Liturgie vorgenommene Verbreitung von Schriftsymbolen avanciert mit dem „Sieg des Mensuralen“ zum Gegenpol subjektbildender Naturbeherrschung,⁷⁴ während sich die Wiedergabe der erlösenden Botschaft zur graphisch-diagrammatischen Exploration⁷⁵ des Tonraums weitert: „Authentisch[e] Kunstwerke“ bewahren die Kraft, durch ihr „magisches Erbe [...] der bloßen Imitation dessen, was ohnehin schon ist, sich zu entziehen“, um den Preis, die Furchen instrumenteller Vernunft in ihrem „abgeschlossenen Bereich“ mimetisch auf- und nachzuzeichnen.⁷⁶

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.

- *Dialektik der Aufklärung*, GS III (gem. mit Max Horkheimer).
- *Ästhetische Theorie*, GS VII.
- *Philosophie der neuen Musik*, GS XII.

⁷⁰ Vgl. Weigel, *Grammatologie der Bilder*, S. 37–39.

⁷¹ Benjamin, „Über das mimetische Vermögen“, GS 2.1/ 213.

⁷² Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 113.

⁷³ Benjamin, „Über das mimetische Vermögen“, GS 2.1/ 213. Vgl. auch Gebauer/Wulff, *Mimesis*, S. 378f.

⁷⁴ Vgl. Schmid Noerr, *Das Eingedenken der Natur im Subjekt*, besonders S. 37.

⁷⁵ Zu den explorativen Eigenschaften zweidimensional-diagrammatischer Aufzeichnungen und Darstellungsformen vgl. Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis*, S. 59–86.

⁷⁶ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS III/ 24f.

- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Adorno, Theodor W. / Benjamin, Walter: *Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1994.
- Atkinson, Charles M: *The Critical Nexus. Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, Oxford 2009.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1972ff.
- *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS 1.1/ 203–430.
 - „Lehre vom Ähnlichen“, GS 2.1/ 204–210.
 - „Über das mimetische Vermögen“, GS 2.1/ 210–213.
 - „Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat“, GS 3/ 452–480.
 - „Die Aufgabe des Übersetzers“, GS 4.1/ 9–21.
- Benjamin, Walter / Scholem, Gershom: *Briefwechsel 1933–1940*, Frankfurt am Main 1980.
- Boucquet, Kristof: „Adorno liest Benjamin. Sprache und Mimesis in Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 54 (2010), S. 67–74.
- Conti, Giovanni: „Die mittelalterlichen Quellen zum Dirigieren“, in: *Beiträge zur Gregorianik* 37 (2004), S. 73–90.
- Dahlhaus, Carl: „Über die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik“, in: Heinrich Hüsch (Hg.), *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, Köln 1973, S. 83–87, auch in ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser et al., Laaber 2000, Bd. 1, S. 343–347.
- Dorian, Frederick: *The History of Music in Performance. The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, New York 1942.
- Danzel, Theodor Wilhelm: *Die Anfänge der Schrift*, Leipzig 21929.
- Fleischer, Oskar: *Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangsschriften. Theil 1. Über Ursprung und Entzifferung der Neumen*, Leipzig 1895.
- Fleischer, Oskar: *Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und gregorianischen Gesang*, Frankfurt am Main 1923.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1974.
- Gebauer, Gunter / Wulff, Christoph: *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek b. Hamburg 1992.
- Georgiades, Thrasyloulos: „Die musikalische Interpretation“ [1954], in: ders., *Kleine Schriften*, Tutzing 1977 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), S. 45–53.
- Georgiades, Thrasyloulos: „Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung (1957)“, in: ders., *Kleine Schriften*, Tutzing 1977 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), S. 73–80.

- Handschin, Jacques: „Eine alte Neumenschrift“, in: *Acta Musicologica* 22 (1950), S. 69–96.
- Haug, Andreas: „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte“, in: Andreas Haug und Andreas Dorschel (Hg.), *Vom Preis des Fortschritts*, Wien 2008, S. 11–32.
- Hiley, David: *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Vermittlung‘ oder Die Anwesenheit der Gesellschaft im Werk. Der Briefwechsel zwischen Theodor W. Adorno und Walter Benjamin als kunstsoziologische Methodendiskussion“, in: Hanns-Werner Heister et al. (Hg.), *Semantische Inseln – musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag*, Hamburg 1997, S. 235–262.
- Hucbald von Saint-Amand: *De harmonica institutione*, übers. von Andreas Traub, Regensburg 1989 (Beiträge zur Gregorianik 7).
- Hucke, Helmut: „Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift“, in: *Musikforschung* 32 (1979), S. 1–16.
- Johannes de Grocheio: *Ars Musice*, hg. und übers. von Constant J. Mews, John N. Crossley, Catherine Jeffreys, Leigh McKinnon und Carol J. Williams, Kalamazoo 2011.
- Kaden, Christian: „Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs“, in: Wolfgang Lipp (Hg.), *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie*, Berlin 1992 (Sociologia Internationalis, Beiheft 1), S. 27–54.
- Kaden, Christian: *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel 2004.
- Klein, Richard: „Noch einmal. Bewusstmachende oder rettende Kritik: Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno“, in: Tobias Robert Klein (Hg.), *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München 2013, S. 149–165.
- Klein, Tobias Robert: *Musik als Ausdrucksgebärde. Beiträge zur kultur- und wissenschaftlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*, Paderborn 2015.
- Krämer, Sybille: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.
- Krämer, Sybille / Cancik-Kirschbaum, Eva / Totzke, Rainer; „Einleitung“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2011, S. 13–35.
- Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London 1979.
- Leineweber, Jörg: *Mimetisches Vermögen und allegorisches Verfahren. Studien zu Walter Benjamin und seiner Lehre vom Ähnlichen*, Phil. Diss. Marburg 1978.
- Lemke, Anja: „Zur späteren Sprachphilosophie“, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2006, S. 643–653.
- Levy, Kenneth: *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton 1998.
- McGee, Timothy J.: „‘Ornamental‘ Neumes and Early Notation“, in: *Performance Practice Review* 9 (1996), S. 39–65.

- Meischein, Burkhard: „Zeichen-Deutungen. Walter Benjamin und Johann Wilhelm Ritter“, in: Tobias Robert Klein (Hg.), *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München 2013, S. 75–84.
- Menke, Bettine: *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, München 1991.
- Mocquereau, André (Hg.): *Le Codex 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall (Xe siècle). Antiphonale Missarum Sancti Gregorii*, Solesmes 1889 (Paléographie musicale 1).
- Pearson, Lara: „Coarticulation and Gesture: An Analysis of Melodic Movement in South Indian Raga Performance“, in: *Music Analysis* 35 (2016), S. 280–313.
- Porath, Erik / Klein, Tobias Robert: „Zwischen Kinästhetik und Kommunikation. Ausdruck als Grenzphänomen in Theorie und Praxis von Wissenschaften und Künsten seit dem 19. Jahrhundert“, in: Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.), *Kinästhetik und Kommunikation. Ränder und Interferenzen des Ausdrucks*, Berlin 2013, S. 7–39.
- Rahaim, Matt: „Gesture and Melody in Indian Vocal Music“, in: *Gesture* 8 (2008), S. 325–347.
- Rankin, Susan: „On the Treatment of Pitch in Early Music Writing“, in: *Early Music History* 30 (2011), S. 105–175.
- Rankin, Susan: *Writing Sounds in Carolingian Europe. The Invention of Musical Notation*, Cambridge 2018.
- Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1, Leipzig 1923.
- Ritter, Johann Wilhelm: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, 2 Bde., Heidelberg 1810 (Nachdruck hg. v. Heinrich Schipperges, Heidelberg 1969).
- Schmid, Manfred Hermann: *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 33).
- Schmid, Manfred Hermann: „Wien und die Folgen für die deutsche Musikwissenschaft. Klärungen zur ‚Münchener Schule‘“, in: Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth und Anna Langenbruch (Hg.), *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*, Bielefeld 2016, S. 41–57.
- Schmid Noerr, Gunzelin: *Das Eingedenken der Natur im Subjekt. Zur Dialektik von Vernunft und Natur in der Kritischen Theorie Horkheimers, Adornos und Marcuses*, Darmstadt 1990.
- Senner, Wayne M.: „Theories and Myths on the Origins of Writing: A Historical Overview“, in: Wayne M. Senner (Hg.), *Origins of Writing*, Lincoln 1992, S. 1–26.
- Strässle, Thomas: „Das Hören ist ein Sehen von und durch innen: Johann Wilhelm Ritter and the Aesthetics of Music“, in: Siobhán Donovan und Robin Elliot (Hg.), *Music and Literature in German Romanticism*, Rochester 2004, S. 27–42.
- Vitale, Alessia Rita: „From the Vocal Gesture to the Writing of Music“, in: Päivi-Sisko Eerola et al. (Hg.), *Proceedings of the 7th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Jyväskylä 2009, S. 567–572.

Weigel, Sigrid: „Die Geburt der Musik aus der Klage. Zum Zusammenhang von Trauer und Musik in Benjamins musiktheoretischen Thesen“, in: Tobias Robert Klein (Hg.), *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München 2013, S. 85–93.

Weigel, Sigrid: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015.

Zenck, Martin: „Einleitung“, in: Martin Zenck und Markus Jünging (Hg.), *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, München 2011, S. 13–26.

Musikalische Notation als Naturbeherrschung und Mimesis

Adorno zwischen Mittelalter, Schumann und Jazz

Matteo Nanni

„Lichtkante“

Die Geschichte der Notenschrift ist die Geschichte einer Differenz, die jene Kluft markiert, welche sich immerwährend zwischen Notenbild und Klang auftut. Auch wenn es fast trivial ist hervorzuheben, dass das Bleibende der Schrift mit dem *ephemerem* Klang der Musik wenig zu tun zu haben scheint, ist jene Differenz in der spezifisch medialen Konstitution verankert, die Notenzeichen und erklingende Musik voneinander trennt. Wer die Relation zwischen musikalischer Notation und musikalischer Aufführung phänomenologisch bedenkt, muss erkennen, dass im Grunde die zeitliche Dimension des Klanges im Widerspruch zu jeglicher Form der Verschriftlichung steht. In einem anderen Zusammenhang habe ich in Bezug auf diese Frage von einer Bild-Entzogenheit¹ von Musik gesprochen und damit auf das Problem hinweisen wollen, dass visuelle und räumliche Kategorien nicht unvermittelt auf akustische Phänomene bezogen werden können, sondern dass es dabei stets eines *tertium comparationis* bedarf.² Das nicht-bildliche Wesen der Musik ernst zu nehmen, heißt allerdings nicht, dass eine Reflexion über Notenschrift sinnlos sei, sondern bedeutet vielmehr, dass das Nicht-Bild-Sein der Musik in der Notation stets dialektisch mitzubedenken ist. Jede Reflexion über Notation hat somit einer konstitutiven Differenz³ standzuhalten, so wie jede Theorie der musikalischen Notenschrift sich diesem Widerspruch stellen muss.

1 Wie Friedrich Nietzsche zu Beginn der *Geburt der Tragödie* festhält, lässt sich Musik als eine „unbildliche“ Kunst definieren: „An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht [...]“. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 25. Siehe dazu Nanni, „Die imaginative Kraft der Musik“.

2 Siehe dazu: Nanni, „Musik und Bild“.

3 Am 20. Juni 1946 hält Adorno in einer längeren Notiz folgendes fest: „Die Notation reguliert, hemmt, unterdrückt immer zugleich, was sie notiert und entwickelt – und daran laboriert alle musikalische Reproduktion. Genauer gesprochen: im Aufschreiben von Musik ist *konstitutiv* bereits die Differenz von dieser mitgesetzt.“ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 72.

Theodor W. Adornos Reflexion zur Notation, wie sie im Rahmen seiner Theorie der musikalischen Reproduktion ausgeführt wird, gründet auf der Erkenntnis dieser Differenz und bietet einen wichtigen Impuls für eine umfassendere Theorie der musikalischen Schrift.⁴

1 Die Neumen und das Neumische

In einer Notiz aus der fragmentarisch überlieferten Reproduktionstheorie hält Adorno in Bezug auf das Konzept der „geschichtlichen Veränderung der Werke“⁵ lapidar fest: „die Starrheit des Zeichens verfehlt den Gestus der Musik“.⁶ Diese Aussage impliziert zum einen, dass die Werke trotz ihres Textstatus einem Prozess der historischen Veränderung unterliegen, zum anderen bringt Adorno mit diesem Satz den grundsätzlichen Widerspruch, der der Notenschrift innewohnt, zum Ausdruck: „die Paradoxie der Vergegenständlichung des schlechthin Ungegenständlichen“.⁷ Folgt man dieser negativen Ausgangsbestimmung, so liegt der Notenschrift ein grundsätzliches Defizit zugrunde, das sich in der Differenz zwischen Notentext und klanglicher Verwirklichung widerspiegelt und das gewissermaßen die Unzulänglichkeit ausdrückt, die zeitliche, veränderliche Dimension von Musik im Schriftbild zu halten. In einem Brief vom 10. Januar 1949 an Ingolf Dahl, in dem Adorno die Meinung verteidigt, auch Jazz ließe sich notieren, schreibt er: „Nun würde ich sagen, daß *alle* musikalische Notation bis zu einem gewissen Grad ungenau ist, d.h., daß jede Musik, wenn man in einem allerstrengsten Sinn nur das spielt, was da steht, sinnlos wird.“⁸

Historisch gesehen lässt sich die konstitutive Differenz zwischen Schrift und Klang auch an der Tatsache zeigen, dass Notation stets selektiv vorgeht: Im Verlauf der historischen Entwicklung kann man beobachten, dass jeweils nur

4 Für die theoretische Rahmung dieser Fragestellung siehe: Celestini/Nanni/Obert/Urbanek, „Zu einer Theorie der musikalischen Schrift“.

5 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 121. Siehe dazu auch die Notizen in ebd., S. 72 und 75 sowie die einschlägigen Stellen im Entwurf ebd., S. 216–218, 249 und 252–262.

6 Ebd., S. 84.

7 Ebd., S. 249.

8 Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Sign. Br 282/1. Ich möchte mich herzlich bei Oliver Kunisch und Michael Schwarz vom Berliner Archiv der Akademie der Künste für die Druckgenehmigung bedanken. Siehe die Transkription des gesamten Briefes im Anhang dieses Aufsatzes. Ein großer Teil dieses Briefes ist abgedruckt in Henri Lonitz' kritischem Apparat zu Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 345–347, hier 346.

bestimmte Dimensionen des Musikalischen von der Notenschrift festgehalten wurden. In der mittelalterlichen Notationspraxis finden sich vermehrt in verschiedenen Quellen parallele Formen des Notierens ein und desselben Sachverhaltes, die den Aspekt der Selektivität deutlich machen. Im Folgenden soll dies ausgehend von einem Beispiel aus zwei Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts gezeigt werden, um dann den Begriff des Neumischen näher zu beleuchten.

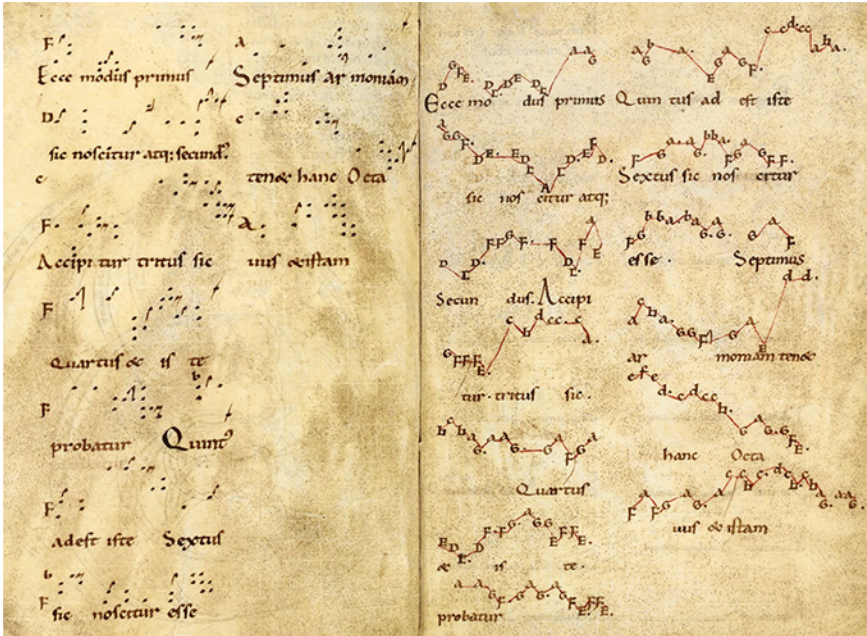


Abb. 5.1 Paris, Bibliothèque Nationale lat. 7211, fol. 127v–128r

Wir sehen hier eine Merkmelodie, die im Kontext der mittelalterlichen Musiklehre dafür bestimmt war, die Schüler:innen beim Lernen der Kirchentöne bzw. Modi⁹ zu unterstützen. Die überlieferte Melodie in dieser aus Ostfrankreich stammenden Quelle des frühen 12. Jahrhunderts¹⁰ ist zweimal nebeneinander notiert und jeweils in zwei Spalten geschrieben. Das Besondere

9 Wie Michel Huglo festhält, handelt es sich hier um eine „formule mnémonique pour aider l'élève à retenir le début des mélodies de versets de répons prolifiques“. Huglo, *Les tonaires*, S. 256. Für eine umfangreichere Beschreibung dieser Merkmelodie siehe auch Parrish, *The Notation of Medieval Music*, S. 20f.

10 Paris, Bibliothèque nationale lat. 7211, fol. 127v–128r. Allgemein zu dieser Handschrift siehe Santosuosso (Hg.), *Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 7211: Analysis, Inventory and Text*.

dabei ist, dass diese Gesangsübung in dieser Handschrift in zwei unterschiedlichen Notationssystemen erscheint. Über den Text, der mit den Wörtern „*Ecce modus primus*“ (*Siehe den ersten Modus*) beginnt, sind auf der linken Seite aquitanische Neumen angebracht, auf der rechten Seite hingegen die alphabetischen Notennamen. Es scheint, dass der Schreiber dieses Manuskripts sich von der Differenz zwischen dem musikalischen Gestus der Neumen und der Eindeutigkeit der Tonhöhenangabe durch die Alphabetnotation bewusst gewesen sein muss. In einem offenbar pädagogischen Kontext wollte er durch Verdopplung wohl das *defizitäre* Wesen der Notenschrift gegenüber der erklingenden Gestalt kompensieren.

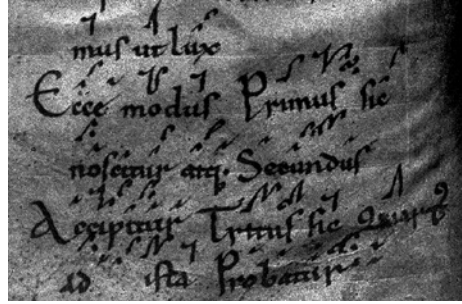
Die zwei unterschiedlichen Formen der Notation bieten nichts anderes als zwei unterschiedliche, sich jeweils ergänzende Strategien der Visualisierung von Musik: Hinter beiden Notenbildern bildet das als real erklingende Melodie gemeinte Gebilde eine dritte, unsichtbare und ungegenständliche Ebene. Die Buchstabennotation auf der rechten Seite liefert das Gerüst der exakten Tonhöhen durch diskrete Zeichen und folgt somit einer disjunktiven visuellen Logik, innerhalb derer die Tonnamen als eindeutige Marken bzw. nicht ambig Charaktere¹¹ fungieren: Ihre Inskription stellt die Melodie „*atomar*“¹² dar. Die Redundanz der räumlichen Imitation der Stimmbewegung ist hier als diagrammatisches Moment zu betrachten. Auf der linken Seite ist dieselbe Lernmelodie mit aquitanischen Neumen, also mit einer anderen Klasse von Inskription, aufgezeichnet. Zwar ist auch hier ein Moment der Segmentierung in Einzelnoten durch die vielen Einzelneumen vorhanden sowie eine ebenfalls diagrammatische Organisierung der Tonhöhen (inklusive der Notenschlüssel, jedoch bringt – ganz im Unterschied zur alphabetischen Notation – diese zusammengesetzte Form der Inskription durch die visuelle Anordnung der Neumen in Gruppen¹³ entscheidende Aspekte musikalischer Artikulation und somit kontinuierliche Elemente ins Bild.

11 Vgl. Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 144–151.

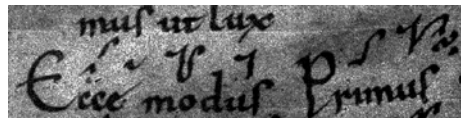
12 Ebd., S. 137.

13 Auch in der gegenüberstehenden Fassung in alphabetischer Notation lässt sich eine gewisse Tendenz zur Gruppierung der einzelnen Noten durch die Verwendung von Verbindungslinien und Punkten ausmachen. Dass die Binnenphrasierung jedoch nicht als primäre Intention der alphabetischen Notationsform anzusehen ist, lässt sich anhand zweier nachträglicher Einfügungen erkennen: Auf der rechten Seite, in der fünften Zeile der ersten Spalte beim Wort „*Quartus*“ wurde von späterer Hand eine Trennlinie hinzugefügt, um die in der neumierten Fassung klar sichtbare Trennung der Dreierfigur des *Torculus* (*g-a-f*) mit der Zweierfigur des *Pes* (*g-a*) zu verdeutlichen. Ebenso fügte die spätere Hand in der sechsten Zeile der zweiten Spalte zwischen den Wörtern „*adest*“ und „*istam*“ eine Linie ein, um eine Unterscheidung zwischen dem *Pes* (*a-c*) und der darauf folgenden *Clivis* (*c-h*) zu markieren.

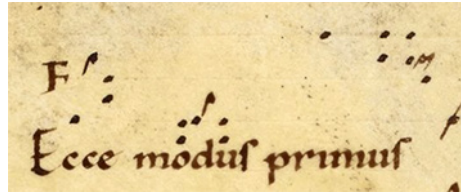
Abb. 5.2
Metz, Bibliothèque Municipale
MS 452, fol. 91v (Ausschnitt)



Die spezifisch neumatische Artikulation des melodischen Geschehens ist anhand dieser Ende des 11. Jahrhunderts entstandenen Abschrift derselben Lernmelodie noch klarer sichtbar. Die linienlosen lothringischen Neumen zeichnen in diesem aus Metz stammenden Tropar¹⁴ die melodische Stimmbewegung und deren Binnenphrasierung ikonisch nach. Die gestische Kontinuität der zusammenhängenden Notengruppen wird durch *gebundene Linien* – durch jene Schriftzüge, die den späteren Begriff der *Ligatur* ausmachen



Metz, Bibliothèque municipale, MS 452, fol. 91v



Paris, Bibliothèque Nationale lat. 7211, fol. 127v

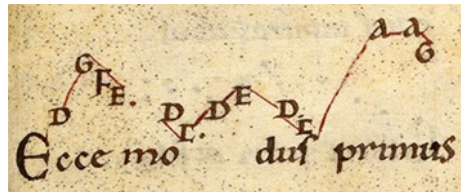


Abb. 5.3 a–c Paris, Bibliothèque Nationale lat. 7211, fol. 128r

14 Es handelt sich um die 1944 entweder verschollene oder verbrannte Handschrift Metz, Bibliothèque Municipale MS 452, von der jedoch photomechanische Reproduktionen existieren. Für weitere Informationen zu dieser Handschrift siehe Colette/Meyer, „Le trotaire-prosaire de Metz“.

werden – graphisch umrissen und in Sinneseinheiten gegliedert und somit als musikalische Anweisung für die lernenden Musiker:innen lesbar.

Anhand des direkten Vergleiches der drei verschiedenen Notierungsweisen wird deutlich, dass es sich um unterschiedliche Visualisierungsstrategien desselben¹⁵ musikalischen Geschehens handelt, die jeweils verschiedene Aspekte des musikalischen Vortrages in den Vordergrund setzten.

Während das frühere Notat dieser Melodie in nicht diastematischen lothringischen Neumen die Kenntnis der Tonhöhen als im Voraus erlernt voraussetzt und somit den gesamten Fokus der Verschriftlichung auf die Unmittelbarkeit der gestischen Artikulation des Gesangs setzt – also auf das, was Adorno das neumische Element von Notation¹⁶ nennt –, so stellt die alphabetisch notierte Fassung jede Note als einen Einzelton dar, zergliedert dadurch das melodische Kontinuum in einzelne diskrete Bestandteile und lässt den gestischen Phrasenbau der Lernmelodie in den Hintergrund rücken. Die diastematisch geordneten aquitanischen Neumen geben schließlich die Tonhöhen der Melodie wieder und lösen sie dabei weitgehend in einzelne Tonpunkte auf. Dennoch veranschaulichen sie auch das ursprüngliche gestische, neumische Kontinuum der Melodie,¹⁷ indem sie die melodische Linie durch die Neumengruppierung in musikalischen Sinneinheiten artikulieren und gliedern. Während die Tonbuchstaben allein dem quantitativen Prinzip der Benennung und Bestimmung der Tonhöhen gehorchen und daher eine segmentierte Darstellung der Melodie wiedergeben, so bringen Neumen qualitative Relationen zwischen den Einzelnoten – man könnte sagen: rein musikalische Relationen – ins Bild. Die aquitanischen Neumen stellen eine Art Synthese beider Visualisierungsstrategien dar. Sie führen die

15 Es ist wichtig anzumerken, dass die Metzger Quelle, die ältere der beiden, einige abweichende Varianten in der Tonhöhenstruktur aufweist: Über dem Wort „Primus“ lesen wir in Metz die Folge der lothringischen Neumen: Pes – Porrectus – Punctum – Oriscus – Punctum während die aquitanische Fassung die Folge der Neumen: Punctum – Clivis – Clivis – Oriscus – Punctum aufschreibt.

16 Siehe Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 321, wo es stichwortartig heißt: „das neumische (= mimisch-gestische), die alte Unmittelbarkeit der Interpretation.“ Siehe auch ebd., S. 89. Zur Frage nach der gestischen Dimension von Notenschrift verweise ich auf den unveröffentlichten Aufsatz von Federico Celestini, „Inskribierte Körperlichkeit. Zur gestischen Qualität der Neumenschriften“ und möchte mich für die Zusendung seines Manuskripts bei dem Autor herzlich bedanken.

17 Dieser genuin musikalische Aspekt der melodischen Artikulation wird durch die Präsenz sogenannter Zierneumen – Oriscus (linke Spalte, erste Zeile beim Wort „Primus“) und Liqueszenzen wie das Epiphonus (zweite Zeile beim Wort „atque“) und das Cephalicus (zweite Zeile beim Wort „Secundus“) sogar verstärkt. Die Zierneumen markieren hier noch einmal die Differenz zwischen der diskreten Logik der alphabetischen Notation und der kontinuierlichen Logik des Neumatischen.

diskrete Repräsentation der Tonhöhen der Lernmelodie mit der bildlichen Visualisierung der gestischen Artikulation im Klangkontinuum zusammen.

Es ist bekannt, dass Adornos Begriff des Neumischen zusammen mit den Begriffen des Idiomatischen und des Mensuralen eine der zentralen Kategorien seiner Theorie der musikalischen Reproduktion bildet. Terminologisch aus den historischen Neumen hergeleitet, impliziert der Begriff des Neumischen für Adorno im Grunde mehr als das ursprüngliche Moment der gestischen Artikulation im musikalischen Vollzug. Selbst das Neumische ist in sich vermittelt: Es benennt die Differenz zwischen dem, das „bisher: mimisch, mimetisch oder gestisch genannt“ wurde, und dem „aus den Zeichen zu interpolierende[n] strukturelle[n]“¹⁸. In den historischen Neumen sowie in davon entlehnten Begriff des Neumischen ist also sowohl jene genealogisch ursprüngliche Ebene von Notenschrift, die auf die Musik in ihrer realen sinnlichen Existenz als flüchtig artikuliertem Klang hindeutet, gemeint, als auch die Ebene einer anfänglichen Rationalisierung musikalischer Strukturen. Das Neumische meint somit nicht eine bloß wiederhergestellte Unmittelbarkeit, es wird vielmehr durch die Notenschrift hindurch in den musikalischen Gesten als *vermittelte Unmittelbarkeit* hinübergerettet.¹⁹

In seinem vermutlich 1949²⁰ verfassten Entwurf zum Reproduktionsbuch weist Adorno auf die Notwendigkeit hin, „die genetischen Implikationen der musikalischen Schrift“ im Hinblick auf eine Notationstheorie zu berücksichtigen, mit der Begründung, dass erstens „musikalische Werke wesentlich nur vermittelt durch Schrift vorliegen“, zweitens, dass in der Interpretation „der Klang nicht unmittelbar sondern bloß als notierter gegeben ist“ und drittens, dass „Notation keineswegs die selbstverständliche Anweisung für die Interpreten bietet.“²¹ Die Vorstellung, dass das Neumische selbst, als das gleichsam ursprünglichste Moment von Notation, bereits dialektisch vermittelt ist, wird hier als allgemeines Prinzip von Notation erklärt: „Die Geschichte der

18 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 88.

19 Siehe ebd., S. 123 und S. 321. Der hier zugrundeliegende Begriff der „vermittelten Unmittelbarkeit“, der auf eines der Kernkonzepte von Adornos Erkenntnistheorie (vgl. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, GS V/ 110f.) sowie seiner negativ dialektischen Methode (vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, GS VI/ 126) zurückführen ist, wird im Kontext von Adornos ästhetischem Diskurs wie folgt ausgeführt: „Kunst ist dem eigenen Wesen nach, in ihrer Besonderung, mehr als einzig ihr Besonderes; noch ihre Unmittelbarkeit vermittelt und soweit den Begriffen wahlverwandt.“ Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 532.

20 So Henri Lonitz in der Editorischen Nachbemerkung. Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 382.

21 Ebd., S. 237.

Notenschrift ist der Versuch einer Synthese von Eindeutigkeit und Unmittelbarkeit.²² Unter diesem Aspekt zeichnet sich in der historischen Entwicklung der Notation ein Prozess zunehmender Rationalisierung heraus, der sich im Sinne der kritischen Theorie als Dynamik der Naturbeherrschung definieren lässt.²³

2 Notation als Naturbeherrschung

Der seit Max Weber vielfach beschriebene Zuwachs an Rationalisierung in der Musiktheorie geht mit dem Drang nach Diskretisierung und dem Bestreben nach Eindeutigkeit der Notenzeichen einher. Im Kern dieser historischen Tendenz zeichnet sich eine immanente Dialektik zwischen Unmittelbarkeit des Musikalischen und Vermittlung durch Notenschrift heraus, eine Spannung, auf die Weber in seiner 1911 entstandenen Studie zur Musiktheorie *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* bereits hingewiesen hatte. In der Entwicklung der Notenschrift sieht der Soziologe eine der spezifischen Bedingungen von Musik und zwar nicht nur im Hinblick auf Überlieferung, sondern auch in Bezug auf das Komponieren – daher auch sein Interesse für Notenschrift. Weber beschreibt in diesem Zusammenhang den historischen Fortschritt von Notation als ein Phänomen zunehmender Rationalisierung und fügt seine Beobachtungen in ein nicht unproblematisches Fortschrittsnarrativ ein, nach dem die Einführung von Notenlinien als eine „Verbesserung der Notenschrift gegenüber dieser Unordnung [der linienlosen Neumen]“²⁴ gelte. Trotz des teleologischen Duktus seiner Argumentation trifft Webers Schilderung eines der wichtigsten Momente von Neumenschrift. Dass linienlose Neumen „Stenogramme für Gruppen melodischer Tonschritte und Singmanieren“²⁵ bilden, die zwar jeder Lesbarkeit versperrt sind, aber „Vortragsmanieren bedeuteten“²⁶, benennt einen zentralen Aspekt der frühen Notationen, die nach Weber gleichsam als vorrationalisierte Visualisierungen

22 Ebd., S. 236.

23 „Wird die kreatürliche Musik dem christlichen Zeitalter zur Sprache der Seele, deren Leib vergeht, die wegwirft, damit sie gewinnt, so ist das allegorische Element ihrer Signifikation nichts anderes als Ausdruck des Bruchs ihres bloßen Daseins durch die transzendierende Bedeutung; so verschränkt sich in der musikalischen Schrift gerade das Moment des Ausdrucks mit dem ihm unmittelbar entgegengesetzten des Bedeutens, und das macht die Rationalisierung der Schrift zum Organ von Subjektivität.“ Ebd., S. 235f.

24 Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, S. 54.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 55.

des musikalisch-gestischen Duktus eines Gesanges entstanden waren. Aus einer völlig anderen Perspektive weist auch Jacques Derrida im Kapitel „Die Neume“ aus seiner 1967 fertiggestellten *Grammatologie* auf das unvermittelte, vorsprachliche, vorrationale Moment des Begriffs Neuma hin und definiert ihn als „reinen Hauch (*pneuma*)“ oder gar im Sinne „eines unartikulierten Gesangs und einer unartikulierten Sprache, eines Wortes ohne Verräumlichung“. ²⁷ Die Geschichte der Notationen des Mittelalters bringt verschiedene Versuche ans Licht, dem Widerspruch zwischen einer körperlich-gestischen Dimension von Musik und deren Festhalten in Notenzeichen auszutragen.

Es geht im Grunde um die dialektische Spannung zwischen der Zeitlichkeit des Klanges und der Räumlichkeit der Notenschrift, eine Spannung, die sich begrifflich durch die Opposition der Begriffe ‚kontinuierlich‘ und ‚diskret‘ (oder durch die Gegenüberstellung von ‚analog‘ und ‚digital‘²⁸) erfassen lässt. Die Verschriftlichung klanglicher Phänomene spielt sich auf der Kippe zwischen den Kategorien des Kontinuierlichen und des Diskreten ab, denn die visuelle Logik von Notenschrift bewegt sich stets an der Schwelle zwischen Segmentierung und Zusammenbindung melodischer Strukturen.

Für Adorno gleicht die im Sinne der Dialektik der Aufklärung historisch notwendige Zergliederung der Notenschrift in diskrete Zeichen dem Prinzip des rational-mathematischen Erfassens von Naturphänomenen. In seiner Theorie lässt sich dies eindeutig als ein Moment von Naturbeherrschung erkennen: „Die Entfaltung der Musik ist durch ihre graphische Vermittlung, Verdinglichung, Verfügbarkeit möglich erst geworden – die musikalische Schrift ist das Organon der musikalischen Naturbeherrschung“. ²⁹ Dies gilt, wohlbemerkt, nicht allein für die reduktionistische Fixierung der diskreten Tonhöhen durch die Buchstaben und später durch die Notenzeichen, sondern bereits auch für die bildliche Darstellung des Klangkontinuums durch die Neumen. Folgt man Adornos radikaler Position, dass jede Notenschrift auf das Verfügbar-Machen zielt, so unterscheidet sich die Darstellung musikalischer Gesten im ikonisch-visuellen Nachvollzug der Neumen nur graduell von der Verschriftlichung auf symbolisch-abstrakter Ebene: Beide stellen lediglich verschiedene Grade von Rationalisierung und Verdinglichung dar. Denn, so Adornos Argument, „die Gesten, welche Musik seis anregt, seis selber

27 Derrida, *Grammatologie*, S. 427.

28 Dieses Begriffspaar ist im Sinne von Goodmans Unterscheidung zwischen einem ‚dichten‘ bzw. ‚undifferenzierten‘ analogen Zeichensystem und einem ‚durchgängig diskontinuierlichen‘ digitalen System von Charakteren zu verstehen. Vgl. Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 154–157.

29 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 71.

nachmacht, werden in ihr, als Bilder, beherrschbar“.³⁰ Und darin liegt für ihn auch ein disziplinierendes Moment in der Geschichte der Notation:

Was seit ihren griechischen Ursprüngen, längst ehe ihr die vollkommene Objektivation und damit die Verselbständigung des Gebildes gegenüber der Praxis gelang, von den Noten vollbracht war, ist weniger die Bewahrung eines ohnehin in Tradition Gegenwärtigen als vielmehr die Disziplinierung der traditionellen Übung, welche die Gemeinde, also die unterworfenen Masse, davon abhalten soll, im Sinn des eigenen Ausdrucksbedürfnisses das Überlieferte zu modifizieren, sondern in dessen zwangshafter Wiederholung besser gehorchen zu lernen.³¹

Dass die Notenschrift sowohl als gestisches Bild (Neumen), als auch als zeichenhafte Schrift (Noten) dem Begriff der Beherrschung und der Disziplinierung folgt, lässt sich bereits an der Notationspraxis seit dem spätkarolingischen Zeitalter erkennen. Die schriftliche Fixierung des liturgischen Repertoires ab dem 9. Jahrhundert hebt die spezifisch operative Funktion von Notation hervor: sie enthüllt sich als Kontrollinstanz.³² In diesem Sinne konnte man durch sie die Korrektheit der melodischen Artikulation und des Vortrages bestimmen und dank der Verbildlichung des musikalischen Geschehens durch Notenschrift konnte jene seit Aristides Quintilianus beschriebene Vortragslehre *ἔξαγγελτικόν*³³ nun auch in der Musik korrekt gesichert werden. Und genau in diesem Sinne treffen Adornos Beobachtungen auf die frühen Formen der Verschriftlichung zu: „Die Notation ist Stütze der Erinnerung und des Gedächtnisses nur als dessen Feind, als seine Wiederherstellung durch Vernichtung.“³⁴ Denn, wie er pointiert kurz später hervorhebt: „Notation will, daß die Musik vergessen werde, um sie zu fixieren und einzuhämmern: sie soll in die

30 Ebd., S. 228.

31 Ebd., S. 226.

32 Die Vorstellung, dass frühe neumatische Notationen Kontrollsysteme seien (vgl. dazu Seeger, „Oral Tradition in Music“, S. 825–829) verleitete Leo Treitler, Andreas Haug und Max Haas dazu, frühe Notenschriften als ‚Kontrollnotationen‘ zu deuten. Vgl. Treitler, „Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music“, S. 488f.; ders., „Sinners and Singers“, S. 148, Anm. 26; Haug, „Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen“, S. 39; Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter*, S. 387 und ders., „Über das Visualisieren von auditiven Daten im Mittelalter“, S. 193f.

33 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 78 und S. 215.

34 Ebd., S. 226. Adorno setzt seine Diagnose fort, indem er im Ursprung der Notation auf ein Moment der Störung hinweist: „Danach kann sie kaum als harmlose Notiz, als aide mémoire, entstanden sein. Vielmehr deutet ihr Ursprung zurück auf die Störung jener naturwüchsigen Verhältnisse, die in gewissem Sinn vor der Konstitution des Gedächtnisses und vor dessen Fragwürdigkeit liegen, weil Jetzt und Früher in ihnen noch nicht starr auseinander getreten sind.“ Ebd.

identische Wiederholung, die Verdinglichung des Gestus übergehen, welche an aller Musik barbarischer Kulturen das Trommelfell des Zuhörers martert.“³⁵ Und trotzdem lässt sich in dieser kritischen Perspektive wohl eine graduelle Unterscheidung zwischen einer mimetisch-gestischen Neumenschrift und der gleichsam anti-mimetischen Buchstabennotation ausmachen: Während die „Gestenschrift [...] Musik in ihrer Unmittelbarkeit“ als Natur beschwört und „sie zur ephemeren Gegenwart“ ruft und daher „unbekümmert um ihre Dauer“ ist, so geht es bei der durchrationalisierten Notation um „Pseudomorphose an die Sprache“ und „um Ewigkeit“: Diskrete Notation „tötet Musik als Naturphänomen, um sie gebrochen, als Geist, zu bewahren“.³⁶

– „Ihr bringt mir alle die Dinge um“,³⁷ formulierte in einem nicht unähnlichen Zusammenhang der Dichter Rainer Maria Rilke. –

Viele Jahre vor dem ersten Entwurf des Reproduktionsbuches beschrieb Adorno in einem 1929 veröffentlichten Aphorismus den Aspekt der Gewalt, der seiner Meinung nach der Notenschrift innewohnt:

Man würdigt die Notenschrift, weil sie Musik als Text der Zeit entreiße und für die Dauer aufhebe. Aber ihre Gewalt reicht tief bis in die Musik selber. In ihren Größenwerten, der Wahl der Linien und Schlüssel, dem System der Versetzungszeichen haben sich frühe Gehalte von Musik niedergeschlagen, die, längst erloschen, noch alle heutige im Schriftbild bannen und erst dann zum gegenwärtigen Erscheinen durchlassen, wenn ihr die Male ihrer Herrschaft eingepägt sind.³⁸

Die Systematik der musikalischen Schriften ab der Mensuralnotation – es ist kein Zufall, dass man bei den Neumenschriften nicht von System, sondern von Familien spricht – garantiert zwar die ‚philologische‘ Korrektheit des musikalischen Textes und dessen kontrollierte Aufführung, allerdings um den Preis der Unmittelbarkeit und *Einmaligkeit* musikalischer Gesten. Für Adorno liegt schließlich jeder Form von Verschriftlichung das Moment der Vermittlung zugrunde. In einer Notiz hält er in diesem Sinne fest: „Zum Begriff des *Neumischen*. Er, als das eigentliche Element der Unmittelbarkeit, ist durch

35 Ebd., S. 227.

36 Ebd., S. 235.

37 So lautet der letzte Vers des Gedichtes „Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort“ aus der Sammlung *Mir zur Feier* (1897). Rilke, *Die Gedichte*, S. 188f.

38 Adorno, „Musikalische Aphorismen [14]“, GS XVIII/19.

den Sieg des Mensuralen zu dem Vermittelten geworden“.³⁹ Liegt in Adornos Bestimmung des mensuralen Elements von Notation⁴⁰ das Moment der Rationalisierung und der Eindeutigkeit zugrunde, so steht der Begriff des Neumischen für die Kategorie des Besonderen.⁴¹ Dennoch wird die Einmaligkeit der real erklingenden Musik als Hier und Jetzt durch Notenschrift – und zwar in jeder historischen Ausprägung – gleichsam ‚umgebracht‘.⁴² Die lebendige Dimension des Neumischen wird ausgerechnet durch die Anschaulichkeit der Neumen, denen es den Namen verdanken, zum starren Bild gemacht und gar zu einem Trugbild des rein Musikalischen gemacht. Adornos Kritik erinnert hier an Platons Verurteilung des Scheincharakters von Schrift: Im *Phaidros* lesen wir: „Denn dieses Schlimme hat doch die Schrift, Phaidros, und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich; denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber fragt, so schweigen sie gar ehrenwürdig still.“⁴³ Auch die musikalische Notenschrift ließe sich mit Platon als „ein Schattenbild“⁴⁴ (εἰδωλον) auffassen. Die Eigenart der musikalischen Notenschrift liegt für Adorno darin, dass sie in der Aufführung wieder „rückgängig“⁴⁵ gemacht werden muss. Sie ist somit beides: Trugbild und Musik der Möglichkeit nach. Adornos Kerngedanke, dass musikalische Interpretation darin bestehe, „das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen“,⁴⁶ impliziert im Grunde genau diese doppelte Valenz der musikalischen Schrift: Sie ist Naturbeherrschung und Mimesis zugleich.

39 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 123. An einer anderen Stelle hebt Adorno das vermittelnde Moment des Bildlichen der Notation hervor: „Die musikalischen Zeichen, welche die Musik der Vieldeutigkeit und Vergänglichkeit des Gestus entwanden, sind dafür Bilder von Gesten.“ Ebd., S. 224.

40 Siehe ebd., S. 88, wo es stichwortartig heißt: „das mensurale (das bisher als signifikativ bezeichnete, der Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen)“.

41 So fügt Adorno die zentralen Kategorien seiner nichtidentischen Philosophie – das Allgemeine und das Besondere – in seinen notationstheoretischen Entwurf ein: „Es herrscht eine enge Beziehung zwischen Idiomatischem und Allgemeinem einerseits, Besonderem und Neumischem andererseits, und in gewissem Sinn ist die Interpretation die Nachahmung jenes in der Komposition selbst spielenden Prozesses – daher dialektisch.“ Ebd., S. 92.

42 „[D]as Überleben von Musik in ihrer Dauer“, so hält Adorno fest, „setzt die Abtötung ihres Jetzt und Hier, und in der Schrift den Bann von dessen mimischer Repräsentation voraus.“ Ebd., S. 235.

43 Platon, *Phaidros* 275d, S. 139.

44 Ebd., 276a, S. 139.

45 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 182.

46 Ebd., S. 88.

3 Notation als Mimesis

Im Rahmen seines Fragments zur Theorie der musikalischen Reproduktion hebt Adorno mehrfach hervor, dass musikalische Schrift auf Mimesis beruhe. Das mimetische Verhalten von Notation darf dabei nicht als bloßes Abbild des unmittelbaren musikalischen Geschehens verstanden werden, sondern durch und durch dialektisch: „Als Rationalisierung der Magie hat die Notenschrift die mimetische Praxis festgehalten“.⁴⁷ Für Adorno ist Notation mimetisch in ihrem rationalen Vollzug der Musik durch deren Verschriftlichung. Anders ausgedrückt: Das Moment der Mimesis, jene Reminiszenz des magischen Einwirkens, wird gerade durch dessen Gegenteil, durch Naturbeherrschung, hinübergerettet: „Es ist damit von Anbeginn ein anti-mimetisches, signifikatives, gleichsam rationales Element in der musikalischen Notation gegeben, das jedoch vom mimischen Wesen der Musik nicht einfach divergiert, sondern mit ihm aufs tiefste sich verschränkt.“⁴⁸ Notenschrift hebt in ihrer semiotischen Kodifizierung einzelner Parameter immer auch jene ephemeren Momente des Musikalischen (das, was Adorno das Neumische nennt) in sich auf. Und dies versteht er primär als den mimetischen Charakter von Notation. Denn „Notenschrift“, so die pointierte Formulierung Adornos, ist „nicht nur Zeichensystem sondern Modell einer Nachahmung.“⁴⁹

Was meint aber Adorno im Kontext der Reproduktionstheorie genau mit dem Begriff der Nachahmung und Mimesis? Grundsätzlich kann man ausgehend von der *Dialektik der Aufklärung* und der *Ästhetischen Theorie* festhalten, dass der Begriff Mimesis⁵⁰ nicht mit der landläufigen Bedeutung von Nachahmung als bloße Imitation gleichzusetzen ist. Wenn sporadisch in Adornos Texten das Wort Nachahmung in der Bedeutung von Mimesis zu finden ist – wie in der zitierten Passage –, so bezeichnen diese zwei Begriffe nicht die bloß äußerliche Ähnlichkeit mit etwas, sondern vielmehr das Prinzip des „sich selbst einem Anderen Gleichmachen[s]“.⁵¹ Dass das mimetische

47 Ebd., S. 224.

48 Ebd., S. 226f. An einer anderen Stelle präzisiert Adorno diesen Gedanken wie folgt: „Der Bildcharakter der musikalischen Schrift, die Verräumlichung des Zeitverlaufs, ist der primären Mimesis geradezu entgegengesetzt. In der Verräumlichung des Gestus, dem Impuls der Neumenschrift ist zugleich die Negation des gestischen Elements geleistet.“ Ebd., S. 245.

49 Ebd., S. 107.

50 Eine ausführliche Erarbeitung des gesamten Spektrums der Konstellation von Adornos Mimesis-Begriff liefert Früchtel, *Mimesis*. Siehe auch die Einleitung in Spariosu (Hg.), *Mimesis in Contemporary Theory*, S. I–XXIX; Scholze, *Kunst als Kritik*; Nanni, *Auschwitz – Adorno und Nono* sowie Kuehn, „A prática interpretativa é uma arte mimética?“.

51 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 487.

Verhalten weniger die unmittelbare Nachbildung eines Modells benennt, sondern vielmehr den Prozess des sich soweit an etwas Anschmiegens, dass man zum Anderen wird, impliziert, dass Adornos Mimesis-Begriff eine Dynamik der Transformation und der Transposition meint. Sei es auch nur als Schein, durch Mimesis wird etwas zu etwas anderem, auch und insbesondere, wenn beide Elemente des Geschehens grundlegend anders sind. Neben psychoanalytischen⁵² und evolutionstheoretischen⁵³ Modellen (der Todestrieb bei Freud und die Mimikry bei Caillois) spielt für Adornos Begriff der Mimesis auch die platonische Definition aus dem dritten Buch der *Politeia* eine wesentliche Rolle. In Bezug auf Dichtung unterscheidet Platon zwischen mimetischem und diegetischem Sprechen: διήγησις ist für Platon die „einfache Erzählung“⁵⁴, μίμησις bezeichnet dagegen eine Rede, die vom Dichter vorgetragen wird, „als wäre er ein Anderer“.⁵⁵ Wesentlich für den Begriff der Mimesis ist somit der Prozess der Umwandlung: „sich selbst einem Anderen nachbilden [ὁμοιοῦν] in Stimme oder Gebärde“, so fragt Sokrates an einer Stelle des platonischen Dialogs, „das heißt doch den darstellen [μιμῆσθαί] dem man sich nachbildet [ὁμοιοῖ]?“⁵⁶ Wie bei einer Mimikry, deren Gestalt tatsächlich täuschend ähnlich mit dem Nachgeahmten ist, wohnt der mimetischen Verhaltensweise grundsätzlich das Moment des *Als-ob* in dem Maße inne, dass etwas, durch Mimesis, den Schein des Etwas-anderes-Seins annimmt.

Genau diese Dynamik der Transformation wohnt auch der Notation im Vollzug der musikalischen Aufführung inne. Das mimetische Verhalten von Notenschrift ähnelt strukturell dem erläuterten Muster der platonischen Mimesis. Im performativen Akt des Musizierens gleicht sich die starre musikalische Schrift etwas an, das ihr radikal entgegensteht: dem flüchtigen Klang in dessen gestischer Konstitution. Aufführen bedeutet hier das gleichsam hinter der Schrift liegende Gestische wiederherzustellen. Dieser Prozess der Angleichung ist für Adorno dank einer eigentümlichen Dialektik möglich, die die musikalische Schrift selbst ausmacht. Auf der einen Seite ist Notenschrift – als Bild – Mimesis vom Gestischen, auf der anderen Seite sind in ihr unbeherrschbare „mimetische Impulse“ inskribiert, die die irreduzible Lebendigkeit von Musik ausmachen:

52 Vgl. Freud, „Jenseits des Lustprinzips“ und ders., „Das Ich und das Es“.

53 Vgl. Caillois, „Mimétisme et Psychasthénie légendaire“ und ders., „La mante religieuse“. Adorno hatte 1938 diesen Text für die *Zeitschrift für Sozialforschung* rezensiert. Siehe Adorno, „Roger Caillois, La Mante religieuse“, GS XX.1/ 229f.

54 Platon, *Politeia* 392d, S. 199.

55 Ebd., 393c, S. 201.

56 Ebd. Vgl. dazu auch Koller, Art. „Mimesis“, Sp. 1397f.

Wenn nämlich das objektivierende, traditionsregelnde und in gewissem Sinn ausdrucksfeindliche Element der Notenschrift gerade auf Mimesis, dem optisch erstarrten Abbild der musikalischen Geste beruht, dann wird umgekehrt die eigentliche musikalische Konkretion, in der der mimetische Impuls als solcher fortlebt, der Schrift eingesenkt gerade durch ihr zweites, abstrakt-signifikatives Element, die Buchstabentonschrift.⁵⁷

Umgekehrt ausgedrückt ist Musik als Sprache „reine Objektivation des mimetischen Impulses“.⁵⁸ Denn die körperlich-gestischen mimetischen Impulse der Musik sind „im neumischen Bilde“⁵⁹ des Notentextes gleichsam sedimentiert. Das mimetische Verhalten von Notation gegenüber dem Vollzug einer musikalischen Geste oder dem Verlauf einer Melodie folgt dabei nicht einem einfachen Weg der unmittelbaren Darstellung, es ist nicht bloße *intentio recta*.⁶⁰ Notation ist zwar ihrem neumischen Ursprung nach mimetisch, als Schriftbild wird sie jedoch in einem Zuge zu Naturbeherrschung und distanziert sich somit von ihrem mimetischen Charakter. In der Aufführung aber muss sich das mimetische Verhalten wiederherstellen, allerdings nicht unmittelbar bildlich, sondern durch Schrift und Zeichen vermittelt. Für die Musik gilt für Adorno „das Paradoxon“, dass „ihr mimetisches Moment einzig durch die Konstruktion hindurch sich verwirklicht, während ihr signifikatives einzig durch die Nachahmung des Bildes, also gleichsam durch eine mimetische Funktion aufleuchtet.“⁶¹

4 Jazz, oder: Schumann und Adorno

Einige Male äußert sich Adorno im Reproduktionsbuch positiv gegenüber der Jazzmusik und weist dabei auf die wesentliche Rolle dieser musikalischen Praxis für eine Reflexion über das Verhältnis von Notation, Rhythmus und Interpretation hin. In einer 1957 datierten Notiz hält Adorno einen für seine Theorie zentralen Gedanken zu Notation und Metrum fest, den er dann im positiven Bezug zum Jazz im Laufe dieser Notiz reflektieren wird: „In der traditionellen Musik genügt es *nicht*, unabhängig vom Taktstrich zu musizieren, sondern man muß *zugleich* die absoluten und die Taktbetonungen fühlen, d.h. den Konflikt beider austragen.“⁶² Um dieses Konzept näher zu erläutern,

57 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 233.

58 Ebd., S. 224.

59 Ebd., S. 266.

60 Vgl. Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, GS X.2/ 747.

61 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 265.

62 Ebd., S. 171.

erwähnt er das Phänomen der metrischen Ambiguität an einer Stelle aus Robert Schumanns *Klavierkonzert* a-moll op. 54. Es geht dort um eine Passage, die auf einer hemiolisch angelegten Proportion gründet. Im zweiten Thema von Schumanns *Klavierkonzert* (*Allegro vivace*, Takt 188ff.) koexistieren zwei parallele metrischen Strukturen: Deshalb, so Adorno, „darf man nicht *nur* den Scheintakt $\frac{3}{2}$, sondern immer zugleich die $\frac{3}{4}$ durchhören also gewissermaßen die Pause im 2. Takt betonen.“⁶³ (Siehe Abb. 5.4a.)



Abb. 5.4a Robert Schumann, *Klavierkonzert* op. 54, *Allegro vivace*, T. 188–194 (Transkription der Streicher)⁶⁴

Ausgangspunkt dieser Passage ist eine metrische Mehrdeutigkeit auf zwei verschiedenen strukturellen Ebenen: Erstens durch die Verschiebung der Eins um eine Viertel, so dass diese Stelle buchstäblich unabhängig von den notierten Taktstrichen erscheint (siehe Abb. 5.4a und 5.4b). Zweitens entsteht aus der vom Notenbild implizierten Doppeldeutigkeit von Metrum und Takt ein hemiolisches Verhältnis 3:2. Dies hat als Resultat den gleichzeitigen Nachvollzug zweier kontrastierender metrischer Strukturen: die Taktbetonung des verschobenen $\frac{3}{4}$ -Taktes und die des $\frac{3}{2}$ -Scheintaktes⁶⁵ (siehe Abb. 5.4b und 5.4c).



Abb. 5.4b Robert Schumann, *Klavierkonzert* op. 54, *Allegro vivace*, T. 188–194 (Transkription der Streicher mit verschobener Eins im $\frac{3}{4}$ -Takt)

In einem anderen Fragment, in dem Adorno ebenfalls auf dieselbe Stelle aus Schumanns *Klavierkonzert* zu sprechen kommt, umschreibt er den Begriff des „Scheintaktes“ näher: „Was wären die $\frac{3}{2}$ -Takte, die im letzten Satz des

63 Ebd., S. 172.

64 Sämtliche Transkriptionen stammen von mir.

65 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 172 sowie S. 181.



Abb. 5.4c Robert Schumann, *Klavierkonzert* op. 54, Allegro vivace,
T. 188–194 (Transkription der Streicher mit verschobener
Eins im $\frac{3}{4}$ - „Scheintakt“)

Klavierkonzerts von Schumann im Seitensatz sich ergeben, wenn man sie nicht als eine Art Paradoxie gegenüber dem tragenden $\frac{3}{4}$ -Takt empfinde? Das heißt aber: auch dieser muß, als Hintergrund, verwirklicht sein.“⁶⁶ Als Anweisung für die Solist:innen verdeutlicht er seine Beobachtungen zur erwähnten Ambiguität und nimmt dann Bezug auf den Einsatz des Solo-Klaviers in Takt 205. Die metrische Artikulation beschreibt wie folgt: „die 1 des Modells etwas hervorheben (verlängern, nicht akzentuieren!); die 3 des ersten, die 2 des 2. Taktes usw. *relativ* fallen lassen.“⁶⁷ (Siehe Abb. 5.5.)



Abb. 5.5 Robert Schumann, *Klavierkonzert* op. 54, Allegro vivace,
T. 205–212 (Solo-Klavier)

In seiner Schumann-Monographie bezeichnet Harald Krebs dieses Phänomen als „subliminal dissonance“.⁶⁸ Als spezifischer Fall von Überlagerung kontrastierender metrischer Schichten hält Krebs fest, dass „[s]ubliminal dissonance arises when all musical features – accents, groupings, etc. – establish only one interpretative layer, while the context and the metrical notation imply at least one conflicting layer“ und spezifiziert, dass dies stattfindet, wenn zum Beis

66 Ebd., S. 106. Der Begriff des „Scheintaktes“ kommt auch an mehreren Stellen von einer Rezension Adornos aus dem Jahre 1941 vor. Vgl. Adorno, „Wilder Hobson, American Jazz Music ... Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid“, GS XIX/ 389, 393 und 396.

67 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 172.

68 Krebs bezeichnet die Stelle aus dem Finale von Schumanns *Klavierkonzert* als „most celebrated example of subliminal dissonance.“ Krebs, *Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, S. 47.

piel „in a work in three-four time there appears a passage in which accents and grouping organize the quarter-note pulse only into an antimetrical 2-layer, then the interaction between the notationally expressed 3-layer and the strongly articulated 2-layer results in the subliminal grouping dissonance“.⁶⁹

Im Zusammenhang mit dieser rhythmischen Konstellation, die in der Musiktheorie allgemeiner unter dem Begriff der metrischen Dissonanz⁷⁰ bekannt ist, weist nun Adorno darauf hin, dass jene metrische Mehrdeutigkeit erst im Zusammenspiel zwischen Notation und Aufführung zum Tragen kommen kann, wenn die Musik selbst rhythmisch-metrisch gebunden ist. Während also ein solches Spiel mit dem musikalischen Metrum in jener neuen Musik, die nicht mehr rhythmisch-metrisch gebunden ist, gar nicht möglich ist, so wird es – sogar unabhängig von der Notenschrift – im Jazz durch und durch praktiziert. „Solche Wirkungen“, merkt er an, „sind der neuen Musik, durch den Fortfall des rhythmischen Schemas, verwehrt“ und betont weiter: „Von hier fällt Licht auf eine wirkliche Funktion des Jazz: nämlich solche Differenzierungen, die sonst verschwinden, zu bewahren. Wie übrigens überhaupt die *Interpretation* manches vom Jazz zu lernen hat.“⁷¹ Adornos assoziative Verknüpfung von Schumanns metrischer Dissonanz mit dem Phänomen der Polymetrik im Jazz ist mehr als nur eine bloße Kuriosität: Sie zeigt Adornos Interesse für diese Form von Musik auf und weist zugleich implizit auf die Notwendigkeit hin, das Verhältnis des Jazz zur Schriftlichkeit tiefer zu reflektieren. Im Kontext von Adornos fragmentarisch überlieferter Theorie der musikalischen Notation kommt der Frage nach dem Notieren des Jazz und, allgemeiner, der Frage nach Improvisation offenbar eine wesentliche Rolle zu. Das Reproduktionsbuch, so hält Adorno in einer Notiz aus dem Jahre 1954 fest, müsse „zentral eine Theorie der *Improvisation* enthalten“.⁷² Dabei vereinigen sich in der Improvisation dialektisch zwei Gegenpositionen, die er wie folgt beschreibt: Improvisation ist zum einen „archaisch, ‚musikantisch‘, falsches Zurück hinter die Objektivität des Textes durch das Als-ob der Unmittelbarkeit d.h. daß das Notierte aussieht als wäre es das Produkt der Spontaneität des

69 Ebd., S. 46.

70 Während Karl Hlawiczka die Hemiolenbildung als „rhythmische Verwechslung“ umschreibt (siehe Hlawiczka, „Die rhythmische Verwechslung“), wird dieses Phänomen in der amerikanischen Musiktheorie als rhythmische bzw. metrische Dissonanz beschrieben. Siehe dazu Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, S. 78 und S. 89f. sowie Krebs, „Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance“ und ders., *Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, S. 22–61.

71 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 172. Siehe allgemein zu Adornos Auseinandersetzung mit dem Jazz: Mohr, „Jazz als Interferenz“.

72 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 114.

Spielers“; zum anderen ist Improvisation aber „*Aufhebung* der Verdinglichung durch den musikalischen Sinn der den Text suspendiert, die Brechung des Mythos der Musik als da ist: die Philologie, das mensurale Element.“⁷³

5 Jazz, oder: Notieren *diesseits* der Schrift

Auch der Gedankenaustausch zwischen Adorno und Ingolf Dahl zur Frage nach den Vor- und Nachteilen Jazzmusik zu notieren⁷⁴ bietet einen wertvollen Hinweis darüber, dass die Frage nach Improvisation und Jazz für Adornos Notationstheorie eine nicht unwesentliche Relevanz hatte. In einer in englischer Sprache veröffentlichten Doppelrezension von zwei Jazz-Buchpublikationen⁷⁵ hatte Adorno 1941 seine abweichende Meinung gegenüber Wilder Hobsons und Winthrop Sargeants These formuliert, dass die Feinheiten der Jazz-Improvisation sich nicht in Notation darstellen ließen. Während Hobson die drastische Meinung vertritt, dass „jazz cannot be notated [...] and, strictly speaking, of course, neither can any other music“,⁷⁶ hält Sargeant in einer Passage aus seinem Buch fest: „A great deal of the subtlety of form in hot jazz improvisation is inexpressible in music notation.“⁷⁷ Dass also laut Sargeant „the decisive difference between jazz and European art music“ darin läge, dass „jazz is not molded according to the categories of ‚composing‘ and particularly of musical notation, but rather according to those of performance and immediate sound“,⁷⁸ findet keine Zustimmung bei Adorno. In seiner Rezension argumentiert er wie folgt:

73 Ebd.

74 Siehe oben Anm. 8. Dass Adorno an mehreren Stellen seiner Notizen auf seinen eigenen Brief an Dahl verweist, zeigt ohne Zweifel, wie zentral diese Frage für ihn war. Siehe Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 87, 239 und 316. Allgemein zur Frage nach der Notation von Jazz siehe auch: Stewart, „Grid Notation“; Haywood, „Melodic Notation in Jazz Transcription“ und Rusch/Salley/Stover, „Capturing the Ineffable“.

75 Die unter Zusammenarbeit mit Eunice Cooper verfasste Rezension der Bücher von Hobson, *American Jazz Music* (1939) und von Sargeant, *Jazz Hot & Hybrid* (1938) erschien 1941 in den *Studies in Philosophy and Social Science*, der von Max Horkheimer in die USA übersiedelten *Zeitschrift für Sozialforschung*: Adorno, „Hobson, Wilder, American Jazz Music ... Sargeant, Winthrop, Jazz Hot and Hybrid“. Für die deutsche Fassung siehe: ders., „Wilder Hobson, American Jazz Music ... Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid“, GS XIX/ 382–399.

76 Hobson, *American Jazz Music*, S. 29.

77 Sargeant, *Jazz Hot & Hybrid*, S. 63. Siehe dazu auch ebd., S. 12–15 und 68.

78 Adorno, „Hobson, Wilder, American Jazz Music ... Sargeant, Winthrop, Jazz Hot and Hybrid“, S. 168. Auch in: ders., „Wilder Hobson, American Jazz Music ... Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid“, GS XIX/ 383.

First, jazz improvisation is largely an interchangeable substitute for regular, fixed and written musical structures, and Sargeant as a musician knows this very well. The authority of the written music at any moment is still apparent behind the liberty of the performed music. Further, there are limits to the possibility of notating art music as well as folk music. A performance of a Beethoven quartet that conveyed exclusively what was prescribed in the music would not make sense. Finally, the art of rhythmical notation has been so far developed in advanced European art music, that these improvisations, which Sargeant regards as beyond the possibility of being written, fall strictly within the scope of notation. The idea that a solo chorus by Armstrong could not be written down, whereas a quartet by Webern could, is a somewhat shaky one to maintain – not to mention the difficulty of determining where and when improvisation still exists in actual jazz practice.⁷⁹

Wie Henri Lonitz bereits hervorgehoben hat, war es diese Stelle aus Adornos Rezension, die den Komponisten Ingolf Dahl dazu veranlasste, sich in einem Brief vom 2. Januar 1949 kritisch über die Auffassung zu äußern, Jazz ließe sich trotz dessen schriftlosem Charakter sehr wohl notieren.⁸⁰ In seinem Brief berichtet Dahl, dass er beim Lesen von Adornos Rezension einige Notizen zum Notieren des Jazz und zu den sogenannten *dirty tones*⁸¹ aufgeschrieben hatte, die er nun gerne zur Diskussion stellen wollte. Zum ersten Punkt schreibt er:

a) It is a fallacy to say: how should it not be possible to notate rhythmic ‚complexities‘ in jazz if it is possible to notate music by Webern? It *is* almost impossible to notate jazz – one would have to take recourse (as Charles Ives tried, Villa-Lobos tried, etc.) to something which, in analogy to ‚micro-tonality‘ one could call ‚micro-rhythm‘. The problems of notation are most clearly illustrated by all transcriptions of non-western music (Hornbostel, Sachs etc.). Weberns rhythm is still Western (sub-divisional) which jazz is not.⁸²

Ohne auf Dahls Analogisierung von Mikrotonalität und Mikrorhythmik einzugehen und ohne seine berechtigte Beobachtung zu kommentieren, dass der Rhythmus im Jazz nicht „sub-divisional“, also nicht auf die mensural-proportionale Teilung einer Zeiteinheit gründet, erwidert Adorno im bereits

79 Ebd. Auch in: ebd., S. 383f.

80 Siehe hierzu die Anmerkung im kritischen Apparat zu Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 345.

81 Vgl. Adorno, „Hobson, Wilder, American Jazz Music ... Sargeant, Winthrop, Jazz Hot and Hybrid“, S. 169. Auch in: ders., „Wilder Hobson, American Jazz Music ... Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid“, GS XIX/ 386.

82 Brief von Ingolf Dahl vom 2. Januar 1949, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Sign. Br 282/1. Ich möchte mich herzlich bei Dahls Sohn Anthony Linick für die Genehmigung bedanken, diesen Brief zu zitieren. Siehe auch die Transkription des gesamten Briefes im Anhang dieses Aufsatzes.

erwähnten Brief vom 10. Januar 1949, indem er seinen eigenen Standpunkt mit folgenden Worten begründet: „Die von Ihnen beanstandete Formulierung, daß Jazz sich müsse notieren lassen, wenn es bei Webern möglich ist, hatte den Sinn, mystische Vorstellungen über die vermeintliche Irrationalität der ‚improvisatorischen‘ solo chorusses zu zerstören.“⁸³ Dass dies aber nicht bedeute, dass er „einen blinden Rationalismus in Notationsfragen verträte“⁸⁴, unterstreicht Adorno, indem er darauf insistiert, dass das „Lesen von Musik“ sich zum einen auf die „Notation“ und zum anderen auf das „tonsprachliche Element“ beziehe, denn, so hält Adorno fest, „keine Notation spielt in einem Vakuum, sondern jede ist eine Art von Fixierung innerhalb eines jeweils vorgegebenen tonsprachlichen Kontinuums.“⁸⁵ Zwischen Notation und Klang, zwischen den diskreten Zeichen und der kontinuierlichen Geste des Musikmachens liegt für Adorno das tonsprachliche, idiomatische Element als eine dritte Instanz.⁸⁶ Die Differenz zwischen Kunstmusik und Jazz beruht aber nicht auf der Möglichkeit des Notierens, sondern auf der durchaus unterschiedlichen Idiomatik. Denn, wie Adorno im Laufe des Briefes weiter ausführt, impliziert die Tatsache, dass das Jazz-Idiom ein eigenes tonsprachliches Kontinuum bildet, keineswegs, dass Jazz nicht notierbar sei:

Der Jazz stellt bis zu einem gewissen Grad ein solches Kontinuum sui generis dar, und was das Unnotierbare daran scheint, ist in Wahrheit nichts anderes als daß das zugrundeliegende tonsprachliche Kontinuum – vulgär gesprochen, der Inbegriff aller Konventionen des Vortrags – von dem der abendländischen Kunstmusik einigermaßen verschieden ist. Ist man aber einmal in diesem Kontinuum drin, so kann man genau so gut notieren, wie sich abendländische Kunstmusik innerhalb ihres Kontinuums notieren läßt. Die Schwierigkeiten der Jazznotation beziehen sich ja ohnehin im wesentlichen bloß auf die Differenzen in der Skandierung der Hauptstimme von den rhythmischen Eckpunkten des Begleitsystems. Diese Differenzen kann man ganz weitgehend aufschreiben – aber lebendige Musik wird natürlich daraus nur, wenn man den Sinn der Sprache als ganzer versteht. Und selbst das ist der technischen Bestimmung keineswegs so ganz entzogen. Eines der wichtigsten tonsprachlichen Elemente scheint mir die Differenzierung zwischen Gegenakzenten und Synkopen, die in der abendländischen Musik bis zur jüngsten Entwicklung im allgemeinen miteinander gleichgesetzt waren.⁸⁷

83 Zit. nach Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 346.

84 Ebd.

85 Ebd.

86 In einer Notiz, die Adorno mit dem Wort „*Desiderate*“ betitelt, hält er folgendes stichwortartig fest: „es muß, zu dem signifikativen und bildlichen Moment, das tonsprachliche in dem in dem Brief an Ingolf Dahl entwickelten Sinn als drittes, gleichberechtigtes hinzutreten.“ Ebd., S. 87.

87 Zit. nach: ebd., S. 346.

Dass das spezifische Idiom des Jazz schriftlos überliefert wird, bedeutet nicht, dass diese Form von Musik keinen Bezug zur Notation hätte oder gar mit Notenschrift unvereinbar wäre. In einem Lexikonartikel zum Begriff „Jazz“ hebt der von Adornos Denken stark geprägte Komponist Mathias Spahlinger die innere Verbundenheit des Jazz mit den Grundprinzipien der Notation hervor. Jazz, so lautet Spahlingers Definition, „ist eine z.T. komponierte, in wesentlichen Teilen improvisierte und mündlich überlieferte Musik auf schriftlicher Grundlage“.⁸⁸ Für ihn liegen die historischen Voraussetzungen der Improvisationspraxis im Jazz in der Tradition der Schriftlichkeit mehrstimmiger Musik: „[E]s handelt sich um mündlich überlieferte Musik mit schriftlichen Wurzeln“.⁸⁹ Mit einer vermutlich zu großen Emphase auf die europäischen Hintergründe dieser afro-amerikanischen Musiktradition wäre Jazz für Spahlinger, als „Auszierung, Diminution, Ausschmückung und Variantenbildung von populären Melodien und dann zunehmend Improvisation über Harmonieschemata oder Changes von Melodien“,⁹⁰ ohne die Geschichte der Notation gar nicht denkbar. Auch wenn Jazzmusiker:innen im Regelfall auf Verschriftlichung verzichten, auch wenn ein wesentlicher Teil der Wurzeln dieser Musik jenseits der europäischen notierten Musiktradition liegt, sind dem Jazz, so Spahlinger, die Prinzipien der Notation inhärent.

Ohne die Vielfalt der nicht schriftlichen Wurzeln des Jazz negieren zu wollen, könnte man jedoch im Hinblick auf deren Verhältnis zur Schriftlichkeit behaupten, dass Jazzmusik selbst, samt ihrer eigenen Idiomatik und der metrischen Differenzierungen, eine Art Notationspraxis *sui generis* darstellt. Ohne schriftlich-visuelle Materialisierung werden im Jazz musikalische Gesten, Melodien, rhythmisch-metrische Gebilde sowohl aus nicht schriftlichen afrikanischen und afro-amerikanischen Musikkulturen, als auch aus den Traditionen notierter Musikkulturen Europas festgehalten. Auch im Hinblick auf die Frage nach der Notation kommt im Jazz ein Moment synkretistischer kultureller Praxis ans Licht: In den verschiedenen Praktiken der Jazzmusik begegnen sich Schriftlichkeit und Schriftlosigkeit und bieten ein noch nicht genügend untersuchtes Forschungsfeld zur Frage nach einer Theorie der musikalischen Notation. Als Notationspraxis *sui generis*, so könnte man sagen, basiert Jazz auf einer rein mentalen Repräsentation und zugleich auf einer körperlich-mimische Dimension, die wiederum auf die Geschichte der Notenschrift und der Schrift im Allgemeinen verweist.

88 Spahlinger, Art. „Jazz I“, Sp. 1617.

89 Spahlinger, „Ich sehe im Free Jazz ... die fortgeschrittenste Entwicklung“, S. 62.

90 Ebd.

Jan und Aleida Assmann haben darauf hingewiesen, dass Schrift nach Jacques Derrida „den Menschen von Anfang an begleitet habe“ und zwar nicht als „sichtbar gemachte Sprache“, sondern allgemeiner [als] „Notationssysteme“.⁹¹ Im Sinne seines zentralen Begriffes der *différance* hatte Derrida ex negativo hervorgehoben: „Wäre die Sprache nicht schon in diesem Sinne Schrift, dann wäre auch keine abgeleitete ‚Notation‘ möglich, und das klassische Problem des Verhältnisses zwischen gesprochenem Wort und Schrift könnte sich nicht aufdrängen.“⁹² Musikalisch ließe sich dieses Sachverhalt etwa am Phänomen der Synkope veranschaulichen, da die Synkope ein prägnantes Beispiel für das Konzept von Notation als mentaler Repräsentation darstellt. Die metrische Grundordnung wird im Moment der Aufführung mental supponiert und die Synkope, als Abweichung vom Grundpuls, wird erst in Abhängigkeit davon vollzogen. Ganz in diesem Sinne hebt Sargeant im Bezug auf das Phänomen des „breaks“, jene im Jazz am Ende eines Formteils vorzufindenden Solopartien, hervor, dass „when the orchestra resumes its rhythmic function, it continues the series of mentally sustained pulses, its entrance coinciding precisely with one of them“.⁹³ Auch in den harmonischen Wendungen, den thematischen Gestalten, den solistischen Gesten, allgemeiner, in dem musikalischen Soziolekt, der den Jazz als Jazz ausmacht, sowie in dem Phänomen des Swings, verstanden als permanenter *metrischer* Konflikt, kann, zumindest heuristisch, eine durchaus enge Beziehung zur musikalischen Notation erblickt werden. Neben den ursprünglichen Elementen aus schriftlosen Musikkulturen scheinen in der Praxis des Jazz Elemente des Notierens bilderlos und wiederum selbst schriftlos weiterzuleben. Und in der Aufführung, so könnte man sagen, wird dann diese zugrundeliegende, jedoch nicht vorhandene ‚Notation‘ mimisch wiederbelebt. Die Schriftlichkeit der traditionellen Notation scheint demzufolge in die Improvisationspraxis so weit eingegangen zu sein, dass sie sich selbst überflüssig gemacht hat, indem sie sich zu einem körperlichen Nachvollzug transformiert hat. Notation verschwindet im mimetischen Vollzug. So scheinen die *schriftlichen* Regeln vor harmonischer und rhythmisch-metrischer Ordnung im thematischen Material und in den Soli der Jazzmusik implizit vorhanden zu sein. Jazz erweist sich, um es pointiert auszudrücken, als eine Musik, die Notation *diesseits* der Schriftzeichen ist.

91 J. Assmann/A. Assmann, Art. „Schrift I“, Sp. 1417.

92 Derrida, *Grammatologie*, S. 110.

93 Sargeant, *Jazz Hot & Hybrid*, S. 206. Siehe auch ebd., S. 37–46 und 203–205.

6 Überschreibungen

Wie lässt sich das paradoxe Phänomen eines Notierens ohne den Support von Schrift konkreter fassen? Woran ließe sich diesseits der Schriftlichkeit das notationelle Moment von Jazz überhaupt erkennen? Dass laut Adorno „die *Interpretation* manches vom Jazz zu lernen hat“⁹⁴ lässt sich in diesem Zusammenhang auf das beziehen, was man den Verlust des Textes nennen könnte. In der Tat registriert Adorno an einer Stelle seines Entwurfes, dass „der Text“⁹⁵ problematisch geworden sei, da „das neumische Element“, verstanden als „Inbegriff ihres [der Musik] Gestus“, erst in dem „weitgehend entäußerten Text“⁹⁶ gleichsam weiterleben müsse: „Das neumische Moment tritt hervor aus dem Untergang des musiksprachlichen, die Darstellung des musikalischen Gestus aus dem Absterben der Gesten, in denen sie erscheint.“⁹⁷ Im Jazz ist das gestische Moment *vor* dem, was Adorno ‚Text‘ nennt, zu verorten und gewiss liegt der Ort, an dem das gestische Moment von Notation im Jazz weiterlebt, im Körper und in dessen mimetisch-performativen Impulsen.

Abschließend möchte ich ein konkretes Beispiel anbringen, an dem diese ‚Notation‘ *sui generis* in der spezifischen Form der palimpsestartigen Überschreibung explizit gemacht werden kann. Es geht um ein Video, das die französische Jazz-Sängerin Camille Bertault am 16. Januar 2016 auf YouTube veröffentlichte.⁹⁸ Was in dem Video zu sehen und zu hören ist, ist auf den ersten Blick die bloße Dopplung eines bereits existierenden Jazzstücks, denn die Performance besteht gerade darin, dass die Musikerin eine Videoaufnahme von sich erstellt, während sie zu einer Tonaufnahme, der sie zuhört, mitsingt. Ausgangspunkt ist eine Aufnahme des Stückes *Frevo Novo* des brasilianischen Jazzmusikers Hermeto Pascoal, die man im Hintergrund des Videos auch hören kann.⁹⁹ Es ist eine Jazzkomposition, die auf der Gattung des Frevo, einem Tanz aus dem nordöstlichen brasilianischen Bundesstaat Pernambuco, basiert. Im Video sieht und hört man die französische Sängerin, während sie das Stück höchst virtuos nach dem Verfahren des sogenannten

94 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 172.

95 Ebd., S. 266.

96 Ebd.

97 Ebd.

98 Siehe: „Camille Bertault scating on Hermeto Pascoal“, <https://www.youtube.com/watch?v=gJ76xbFWY90> (28.3.2022).

99 Es handelt sich um die vierte Spur aus dem nicht veröffentlichten Album *Mundo Verde Esperança* aus dem Jahre 1989. Die Aufnahme dieses Stückes, worauf Camille Bertaults Fassung basiert, wurde 2009 auf YouTube veröffentlicht: <https://www.youtube.com/watch?v=hNErI3bgDYA> (28.3.2022).

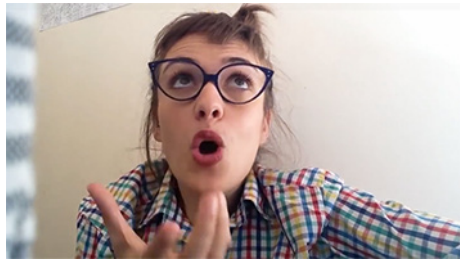


Abb. 5,6
Video: „Camille Bertault scating on
Hermeto Pascoal“ (Screenshots)

scating mitsingt und dabei die Notenfolge *wortwörtlich* und zwar ohne Noten palimpsestartig wiedergibt.

Wie die Gedächtnisforscherin Mary Carruthers gezeigt hat, ist der lateinische Begriff *nota* zunächst eine mnemonische Kategorie. Sie bezeichnet disparate Gegenstände und verweist stets auf zweierlei Weisen der Memorierung: eine mentale und eine visuelle.¹⁰⁰ Bereits seit der Antike, wie beispielsweise in Quintilians *Institutio oratoria*, gelten *notae* oder *notulae* als Marken, die das Wissen ordnen und in mentalen *loci* und in *imagines* organisieren.¹⁰¹ Mentale *notae* gehören zur selben Kulturtechnik der Schrift und müssen, so Carruthers, immer wieder ins Bewusstsein gerufen werden (im Sinne des englischen

100 Siehe Carruthers, *The Book of Memory*, S. 92 und 135. Vgl. auch Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter*, S. 319 und 332f. Zu dem hiermit verbundenen Themenkomplex der Oralität und Schriftlichkeit siehe Haas/Nanni, „Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Mittelalter“.

101 Vgl. Carruthers, *The Book of Memory*, S. 135–143.

Begriffs der „recollection“¹⁰²): Dies kann entweder durchs Lesen, oder, wie hier, durch einen mimetischen Vollzug geschehen. Wenn in Camille Bertaults Performance von Notation die Rede sein kann, dann nicht im Sinne einer Verschriftlichung, sondern eher im Sinne einer mentalen Überschreibung. Diese befindet sich an der Schwelle zwischen einer mnemotechnischen *recollection* – Erinnerung, Rückbesinnung auf das Gehörte und auswendig Gelernte – und einem körperlich-mimetischen Nachvollzug der Originalmusik. Mit dem Phänomen der Überschreibung ist hier eine musikalische Praxis gemeint, die aus der schriftlosen Übereinanderschichtung zweier verschiedenen Fassungen von Hermeto Pascoals Stück *Frevo Novo* besteht und deren Resultat so etwas wie ein Palimpsest zu sein scheint. Im Sinne dessen, was Peter Szendy als „*écriture de l'écoute*“¹⁰³ nennt, erscheint die Stimme der Sängerin (und ihre Gesichts-Mimik) als zweierlei: zum einen als simultaner mimetischer Vollzug des musikalischen Geschehens und zum anderen als Überschreibung des zweimal implizit gewordenen musikalischen ‚Textes‘. Denn die schriftlose Vorlage wurde zuerst in Hermeto Pascoals Tonaufnahme und dann in Camille Bertaults Performance in ein palimpsestartiges Gebilde überführt. In diesem Spiel von Überschreibungen verhält sich die Stimme der Sängerin im Sinne Adornos mimetisch zum ‚Originalstück‘, indem sie sich selber zum Jazz-Solo macht, indem sie also jene mimetischen Impulse, die im ‚originalen‘ *Frevo Novo* inskribiert sind, in einer Form von Notation diesseits von Schrift in sich einverleibt, körperlich nachvollzieht und nicht ohne Ironie reproduziert.

102 Ebd., S. 76–81.

103 Szendy, „L'arrangement dérange ...“, S. 15.

Anhang

Brief von Ingolf Dahl an Theodor W. Adorno vom 2. Januar 1949¹⁰⁴

INGOLF DAHL
1955½ SOUTH CORNING STREET
LOS ANGELES 34, CALIFORNIA
ARDMORE 8·0966

Jan 2, 1949

Dear Dr. Adorno,

Please let me first wish you and your wife a very happy and successful New Year!

I am writing this short little note in the greatest haste for this reason: in cleaning up my desk I find a little slip with some points which I had wanted to take up with you a propos of your jazz review.

Before I throw away this slip I thought you might be interested to be at least informed of some of these points:

a) It is a fallacy to say: how should it not be possible to notate rhythmic „complexities“ in jazz if it is possible to notate music by Webern? It is almost impossible to notate jazz – one would have to take recourse (as Charles Ives tried, Villa-Lobos tried, etc.) to something which, in analogy to „micro-tonality“ one could call „micro-rhythm“. The problems of notation are most clearly illustrated by all transcriptions of non-western music (Hornbostel, Sachs etc.). Weberns [sic] rhythm is still Western (sub-divisional) which jazz is not.

a) „Dirty“ notes cannot be satisfactorily explained with „sadism“, etc. They, again, represent the non-western element in jazz – the „micro-tonic“ oriental scales are closest to the jazz practices of sub-division of the half step. Is the Japanese Sakahachi music „sadistic“? What „musical norm“ is being distorted? It is true that the micro-tones are *super imposed* on a basically diatonic harmonic scheme but I believe that is a perfectly legitimate means of distortion.

c) there is a contradiction in Sargeant which is repeated by you:¹⁰⁵ p. 169 no white elements contributed to jazz, p. 174 Old Zip Coon (a „white“ song!) is a fore-runner of jazz! And a factual mistake: Old Zip Coon is not something different than Turkey in the Straw – those are two titles of the *identical* time!

I grant you that these objections are very minor in proportion to the bulk of your review and the many excellent and important things you say in it. I hope you will receive them in the spirit in which they are given and will not think that I am quibbling!

Best regards, Yours

Ingolf Dahl

Hope to see you soon.

104 Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Sign. Br 282/1.

105 Die folgenden Seitenverweise beziehen sich auf: Adorno, „Hobson, Wilder, American Jazz Music ... Sargeant, Winthrop, Jazz Hot and Hybrid“, S. 167–178.

Brief von Theodor W. Adorno an Ingolf Dahl vom 10. Januar 1949¹⁰⁶

10. Jan. 1949

Lieber Herr Dahl,

haben Sie schönsten Dank für Ihren Brief. Ich halte die Probleme, die Sie anrühren, für so wichtig, daß ich versuchen mochte, meinen Standpunkt etwas näher zu begründen. Zunächst die Frage der Notation. Die von Ihnen beanstandete Formulierung, daß Jazz sich müsse notieren lassen, wenn es bei Webern möglich ist, hatte den Sinn, mystische Vorstellungen über die vermeintliche Irrationalität der „improvisatorischen“ solo chorusses zu zerstören. Aber das soll natürlich nicht bedeuten, daß ich dafür im Ernst einen blinden Rationalismus in Notationsfragen verträte. Nun würde ich sagen, daß alle musikalische Notation bis zu einem gewissen Grad ungenau ist, d.h. daß jede Musik, wenn man in einem allerstrengsten Sinn nur das spielt, was da steht, sinnlos wird. Das Lesen von Musik hat zwei Dimensionen. Die eine bezieht sich auf die Notation, die andere auf etwas, was ich das tonsprachliche Element nennen möchte, also Kenntnis und Erfahrung von dem strukturierten Material, das jeglichem Kompositionsstil zugrundeliegt. Diese Sprache muß man aber bei jeder Beethovenschen Violinsonate genau so gut kennen wie beim Jazz: keine Notation spielt in einem Vakuum, sondern jede ist eine Art von Fixierung innerhalb eines jeweils vorgegebenen tonsprachlichen Kontinuums. Der Jazz stellt bis zu einem gewissen Grad ein solches Kontinuum sui generis dar, und was das Unnotierbare daran scheint, ist in Wahrheit nichts anderes als daß das zugrundeliegende tonsprachliche Kontinuum – vulgär gesprochen, der Inbegriff aller Konventionen des Vortrags – von dem der abendländischen Kunstmusik einigermmaßen verschieden ist. Ist man aber einmal in diesem Kontinuum drin, so kann man genau so gut notieren, wie sich abendländische Kunstmusik innerhalb ihres Kontinuums notieren läßt. Die Schwierigkeiten der Jazznotation beziehen sich ja ohnehin im wesentlichen bloß auf die Differenzen in der Skandierung der Hauptstimme von den rhythmischen Eckpunkten des Begleitsystems. Diese Differenzen kann man ganz weitgehend aufschreiben – aber lebendige Musik wird natürlich daraus nur, wenn man den Sinn der Sprache als ganzer versteht. Und selbst das ist der technischen Bestimmung keineswegs so ganz entzogen. Eines der wichtigsten tonsprachlichen Elemente scheint mir die Differenzierung zwischen Gegenakzenten und Synkopen, die in der abendländischen Musik bis zur jüngsten Entwicklung im allgemeinen miteinander gleichgesetzt waren.

Ihr zweiter Hauptpunkt, das Verhältnis von „dirty notes“ usw. zu sozialem Sadismus, läßt sich nicht isoliert, in rein musikalischen Begriffen beantworten. Die betreffenden Stellen meiner Kritik beziehen sich auf eine gesellschaftliche Theorie des Jazz, die ich 1936 in unserer Zeitschrift für Sozialforschung pseudonym veröffentlicht habe. Der betreffende Aufsatz war in Europa geschrieben und ist in vielen Details überholt, aber zur Grundkonzeption stehe ich heute noch, und da ich selber die Arbeit nur in einem Sammelband habe, können Sie sie vielleicht nachschlagen: „Über Jazz“, von Hektor Rottweiler, Zeitschrift für Sozialforschung, Jahrgang V, 1936, S. 235. ff. Heute nur soviel: der Ursprung jener Trübungen in nicht rationalisierten Musiksystemen ist mir wohl

106 Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Sign. Br 282/2.

vertraut. Aber ich glaube, das Entscheidende beim Jazz ist die Frage, was die Pseudomorphose von amerikanischer Tanzmusik mit jenen exotischen Elementen bedeutet. Und da meine ich allerdings, daß es sich nicht bloß um einen Reiz, sondern um ein Ausdrucksmoment von Versagen, Antasten, Degradieren handelt, tief verwandt der gesamten Sitte der „adaptation“ in der gegenwärtigen Massenkultur. Anstatt daß die konventionelle Musiksprache aufgelöst wird, wird sie starr festgehalten, zugleich aber als gewissermaßen unwahre dargestellt und einer Art hämisch-burschikoser Prozedur unterworfen, und es ist wesentlich diese Funktion, der das Hereinnehmen der exotischen Elemente dient. Das Phänomen, das ich meine, läßt sich etwa der Sprechweise eines ressentimenterfüllten Mädchens vergleichen, das, wenn es den Namen eines eleganten Restaurants hört, sagt: „da bin ich noch nicht gewesen, das ist zu fein für mich“, oder der eines Antiintellektuellen, der anstatt Psychologie immerzu Psychologie sagt. Aber wie gesagt, solche Beobachtungen gewinnen ihren Stellenwert einzig in einer prinzipiellen Jazztheorie, nicht als isolierte Interpretationen. Ich gebe Ihnen gern zu, daß der strenge hot jazz solche valeurs in den Dienst einer anderen Ausdrucksfunktion stellt, aber der Jazz als Massenphänomen der amerikanischen Gesellschaft, der in diesem Zusammenhang mich hauptsächlich interessierte, macht eben das daraus, was ich versucht habe zu bezeichnen. Übrigens ist das auch ganz auf der Linie der Schlagertexte – nicht umsonst hieß einer der berühmtesten vor zehn Jahren „Goddy. Goody.“

Lassen Sie mich schließlich noch, Ihnen für die faktischen Richtigstellungen danken. Wenn es zu der projektierten Sammlung meiner musiksoziologischen Sache auf deutsch kommt, und ich die alte Jazzarbeit mit jener Kritik verschmelze, werde ich sie gerne berichten.

Hoffentlich auf sehr bald!

Herzlichst Ihr

[Theodor W. Adorno]

Literatur

- Adorno, Theodor W.: „Hobson, Wilder, *American Jazz Music*. W.W. Norton & Company. New York 1939. (230 pp.; \$2.50). Sargeant, Winthrop, *Jazz Hot and Hybrid*. Arrow Editions. New York 1938. (IX and 234 pp.; \$5.00)“, in: *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941), S. 167–178.
- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, GS V/ 7–245.
 - *Negative Dialektik*, GS VI/ 7–412.
 - *Ästhetische Theorie*, GS VII.
 - „Zu Subjekt und Objekt“, GS X.2/ 741–758.
 - „Musikalische Aphorismen [14]“, GS XVIII/ 19.
 - „Roger Caillois, La Mante religieuse“, GS XX.1/ 229f.
 - „Wilder Hobson, American Jazz Music ... Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid“, GS XIX/ 382–399.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Assmann, Jan / Assmann, Aleida: Art. „Schrift I“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1992, Sp. 1417–1429.
- Caillois, Roger: „La mante religieuse“, in: ders., *Le mythe et l'homme*, Paris 21972, S. 37–85.
- Caillois, Roger: „Mimétisme et Psychasthénie légendaire“, in: ders., *Le mythe et l'homme*, Paris 21972, S. 86–122.
- Carruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 2008.
- Celestini, Federico / Nanni, Matteo / Obert, Simon / Urbanek, Nikolaus: „Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen“, in: Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer (Hg.), *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2019 (Theorie der musikalischen Schrift 1), S. 1–50.
- Colette, Marie-Noël / Meyer, Christian: „Le trotaire-prosaire de Metz: Metz, Médiathèque du Pontiffroy, Ms. 452 / Paris, BnF, Lat. 17177, f. 45–46“, in: *Revue de Musicologie* 96/1 (2010), S. 131–179.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1974 (frz. Orig.: *De la grammatologie*, Paris 1967).

- Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es“, in: *Psychologie des Unbewußten*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 1975, S. 273–330.
- Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“, in: *Psychologie des Unbewußten*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 1975, S. 213–272.
- Früchtel, Josef: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg 1986.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt am Main 1995 (engl. Orig.: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 2¹⁹⁷⁶).
- Gümpel, Karl-Werner: „Musica cum Rhetorica: die Handschrift Ripoll 42“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34/4 (1977), S. 260–286.
- Haas, Max: „Über das Visualisieren von auditiven Daten im Mittelalter“, in: Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer (Hg.), *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2019 (Theorie der musikalischen Schrift 1), S. 159–236.
- Haas, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern 2005.
- Haas, Max / Nanni, Matteo: „Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Mittelalter“, in: Nicola Gess und Alexander Honold (Hg.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin 2017 (Handbuch zur kulturwissenschaftlichen Philologie 2), S. 273–284.
- Haug, Andreas: „Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen“, in: László Dobozay (Hg.), *Cantus Planus. Papers Read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, Budapest 1990, S. 33–43.
- Haywood, Mark S.: „Melodic Notation in Jazz Transcription“, in: *Annual Review of Jazz Studies* 6 (1993), S. 271–275.
- Hlawiczka, Karl: „Die rhythmische Verwechslung“, in: *Die Musikforschung* 11/1 (1958), S. 33–49.
- Hobson, Wilder: *American Jazz Music*, New York 1939.
- Huglo, Michel: *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*, Paris 1971.
- Janz, Tobias: *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn 2014.
- Klein, Richard: „Die Zeit, das ausgesparte Zentrum“, in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2019, S. 71–84.
- Koller, Hermann: Art. „Mimesis“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1980, Sp. 1396–1399.
- Krebs, Harald: „Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance“, in: *Journal of Music Theory* 31/1 (1987), S. 99–120.
- Krebs, Harald: *Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, New York – Oxford 1999.

- Kuehn, Frank Michael Carlos: „A prática interpretativa é uma arte mimética? *Mimesis* e interpretação na Teoria da Reprodução Musical de Theodor Adorno“, in: *Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)*, 2012, S. 41–53 (Edição revisada 2015).
- Mohr, Georg: „Jazz als Interferenz“, in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2019, S. 194–201.
- Nanni, Matteo: „Die imaginative Kraft der Musik: Gedanken zur Aporie von Bild und Klang“, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik* 1/1 (2011), S. 47–55.
- Nanni, Matteo: „Musik und Bild: Die Figur des Dritten“, in: Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann, Gregor Wedekind und Martin Zenck (Hg.), *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn 2018, S. 236–248.
- Nanni, Matteo: *Auschwitz – Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*, Freiburg im Breisgau 2004.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, in: ders. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München – Berlin – New York 1988, S. 9–156.
- Parrish, Carl: *The Notation of Medieval Music*, New York 1957.
- Platon: *Phaidros*, in: *Sämtliche Werke in Zehn Bänden*, Bd. 6, hg. von Karlheinz Hülser, nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, Frankfurt am Main 1991.
- Platon: *Politeia*, in: *Sämtliche Werke in Zehn Bänden*, Bd. 5, hg. von Karlheinz Hülser, nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, Frankfurt am Main 1991.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*, nach der von Ernst Zinn besorgten Edition der sämtlichen Werke, Frankfurt am Main 1986.
- Rusch, René / Salley, Keith / Stover, Chris: „Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins“, in: *Music Theory Online* 22/3 (2016), S. 1–20.
- Santosuosso, Alma Colk (Hg.): *Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 7211: Analysis, Inventory and Text*, Ottawa 1991.
- Sargeant, Winthrop: *Jazz Hot & Hybrid*, New York 1938.
- Scholze, Britta: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg 2000.
- Seeger, Charles: „Oral Tradition in Music“, in: Maria Leach und Jerome Fried (Hg.), *Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, Bd. 2, New York 1972, S. 825–829.
- Spahlinger, Mathias: „Ich sehe im Free Jazz ... die fortgeschrittenste Entwicklung“. Mathias Spahlinger im Gespräch mit Wolfgang Stryi“, in: *MusikTexte* 86/87 (2000), S. 62–65.
- Spahlinger, Mathias: Art. „Jazz I“, in: *Historisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. VI/2, hg. von Wolfgang Fritz Haug, Hamburg 2004, Sp. 1613–1627.
- Spariosu, Mihai (Hg.): *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach*, Bd. 1: *The Literary and Philosophical Debate*, Philadelphia 1984.

- Stewart, Milton L.: „Grid Notation: A Notation System for Jazz Transcription“, in: *Annual Review of Jazz Studies* 1 (1982), S. 3–12.
- Szendy, Peter: „L'arrangement dérange ...“, in: ders. (Hg.), *Arrangements, dérangements. La transcription musicale aujourd'hui*, Paris 2000, S. 7–15.
- Treitler, Leo: „Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music“, in: *Speculum* 56/3 (1981), S. 471–491.
- Treitler, Leo: „Sinners and Singers. A Morality Tale“, in: *Journal of the American Musicological Society* 47/1 (1994), S. 137–171.
- Weber, Max: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tübingen 1972.
- Yeston, Maury: *The Stratification of Musical Rhythm*, New Heaven – London 1976.

Archiv-Quellen

- Brief von Ingolf Dahl an Theodor W. Adorno vom 2. Januar 1949, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Sign. Br 282/1.
- Brief von Theodor W. Adorno an Ingolf Dahl vom 10. Januar 1949, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Sign. Br 282/2.

Handschriften

- Metz, Bibliothèque Municipale MS 452.
- Paris, Bibliothèque nationale lat. 7211.

Online-Quellen

- „Camille Bertault scating on Hermeto Pascoal“, <https://www.youtube.com/watch?v=gJ76xbFWY90> (28.3.2022).
- „Hermeto Pascoal e Grupo – Mundo Verde Esperança 1989–04 – Frevo Novo“, <https://www.youtube.com/watch?v=hNErI3bgDYA> (28.3.2022).

Abbildungen

- Abb. 5.1: Paris, Bibliothèque Nationale lat. 7211, fol. 127v–128r.
- Abb. 5.2: Metz, Bibliothèque Municipale MS 452, fol. 91v (Ausschnitt).
- Abb. 5.3a–c: Vergleich der drei verschiedenen Notationsformen aus: Metz, Bibliothèque Municipale MS 452, fol. 91v und Paris, Bibliothèque Nationale lat. 7211, fol. 127v–128r.

Abb. 5.4 a–c: Robert Schumann, *Klavierkonzert* op. 54, Allegro vivace, T. 188–195 (Transkriptionen).

Abb. 5.5: Robert Schumann, *Klavierkonzert* op. 54, Allegro vivace, T. 205–212 (Solo-Klavier).

Abb. 5.6a–c: Screenshots aus dem Video: „Camille Bertault scating on Hermeto Pascoal“, <https://www.youtube.com/watch?v=gJ76xbFWY90> (15.10.2021).

Schrift – Bild – Zeichen

Musikalische Schrift zwischen Ikonizität und Diskursivität

Schriftbildliche Konzepte in Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion

Gabriele Groll

Seit der Schriftbildlichkeitsdiskurs¹ auch in der Musikwissenschaft diskutiert wird, ist das Terrain musikalischer Notationsforschung in der Musikwissenschaft selbst, aber auch in der Musiktheorie und den Sound Studies gründlich umgepflügt worden. Neben einer medien- und kognitionswissenschaftlichen Perspektive, welche die Materialität, Präsenz und Operativität von musikalischer Schrift in den Fokus rückt, führte vor allem die Hinwendung zum Ikonischen zu neuen Positionsbestimmungen im Bereich musikalischer Notationen.² Dem Schriftbild wurde dabei im Spannungsfeld von visueller Epistemik und Ästhetik zunehmend Beachtung geschenkt. Eine Konsequenz ist ein Schriftbegriff, der musikalische Schrift als Phänomen begreift, in dem das Ikonische und das Diskursive korrelieren. Sichtbar werden dadurch sowohl epistemische als auch kreative Potentiale der Schrift.³

Während das Schriftkonzept in Theodor W. Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* innerhalb der Fachdisziplin bereits mehrfach diskutiert wurde,⁴ avisiert der vorliegende Text eine Re-Lektüre aus der Perspektive des Schriftbildlichkeitsdiskurses. Die Philosophin Sybille Krämer hat in diesem Kontext den Begriff der „notationalen Ikonizität“⁵ geprägt, um die spezifische

1 Vgl. u.a. Cancik-Kirschbaum/Krämer/Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit*; Krämer, „Schriftbildlichkeit“ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“; dies., „Operative Bildlichkeit“; dies., „Schriftbildlichkeit“; Halawa, „Schriftbildlichkeit – ein Begriff und seine Herausforderungen“; Mersmann, *Schriftikonik*.

2 Vgl. u.a. Czolbe/Magnus (Hg.), *Notationen in kreativen Prozessen*; Magnus, *Aurale Latenz*; Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemereren*; ders., „Das Bildliche der Musik“; Grüny, „Figuren von Differenz“; Cavallotti, „Diagramme und ‚Operative Bildlichkeit‘ im Kompositionsprozess Helmut Lachenmanns“. Jüngst erschienen sind Nanni, „Musik und Bild“; Celestini/Nanni/Obert/Urbanek, „Zu einer Theorie der musikalischen Schrift“.

3 Vgl. Magnus/Czolbe, „Einleitung“, S. 10f.

4 Vgl. u.a. Boucquet, „Adorno liest Benjamin“; Danuser, „Zur Haut ‚zurückkehren‘“; Dierks, „Musikalische Schrift“; Hagedstedt, „Ungesagtes Wissen, unbewußtes Wollen“; Hinrichsen, „Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten“.

5 „Eine Schrift ist somit ein notationales Medium, welches im Unterschied zum dichten, zum piktoralen Medium mit Lücken bzw. Leerstellen arbeitet. [...] Dadurch wird eine Modalität

Bildlichkeit, die für schriftliche Artefakte charakteristisch ist, terminologisch abzugrenzen von anderen Formen der Bildlichkeit – etwa solchen, wie sie uns in Gemälden oder Photographien begegnen. Lohnenswert erscheint eine Lesart von Adornos *Reproduktionstheorie* entlang der theoretischen Konzepte des Schriftbildlichkeitsdiskurses, weil in beiden Schriftkonzepten sowohl die Gewichtung als auch eine Polarisierung von Diskursivität und Ikonizität als zwei Konstituenten der (musikalischen) Schrift aus medienphilosophischer und -ästhetischer Sicht zur Disposition gestellt wird. Sybille Krämers Konzept der ‚notationalen Ikonizität‘ substantiiert nicht nur die Wirkungsmacht des Ikonischen der Schrift im erkenntnistheoretischen Sinne, es verschiebt den Fokus im Bereich der Schriftwissenschaft. Ist diese ursprünglich in der Tradition der Sprachwissenschaft verortet, so geriet der Komplex von Schrift und Sprache durch die Akzentuierung der bildlichen Dimension von Schrift ins Wanken.⁶ Das betrifft auch den Bereich der musikalischen Schrift, wobei als Argumente für deren Nähe zur sprachlichen Schrift zumeist die Strukturalität und ihre Referentialität auf eine klangliche Ebene in Anschlag gebracht wurden. Die bildgraphische Komponente spielte innerhalb des musikwissenschaftlichen Forschungsdiskurses zunächst für die Auseinandersetzung mit der ‚Augenmusik‘ der Renaissance sowie den musikalischen Graphiken seit den 1950er Jahren eine Rolle, betraf aber die traditionelle Notation nur am Rande.⁷ Standen die Anfänge schriftbildlicher Forschung innerhalb der Musikwissenschaft im Zeichen einer Auseinandersetzung mit bildlichen Notationen in der Neuen Musik, so ist in den vergangenen Jahren jener Bereich der Forschungsliteratur, der sich dezidiert dem Thema Schriftbildlichkeit musikalischer Notationen in seiner ganzen historischen Breite widmet, exponentiell gewachsen.⁸ Resultat ist, dass neben einer theoretischen Grundsteinlegung auch das Spektrum der Notationsformen systematisch erweitert wurde, beginnend mit der Neumennotation über die traditionelle Notation bis zu den graphischen Partituren des 20. Jahrhunderts. Mit dem Einbezug der traditionellen Notation wurden jene bildlichen Formen musikalischer

von Sichtbarkeit eröffnet, die wir als ‚Syntax-Visualität‘, als ‚Strukturbildlichkeit‘ beschreiben können. Diese sei nun im Unterschied zur ‚piktoralen Ikonizität‘ traditioneller Bilder, die ‚notationale Ikonizität‘, der Schrift genannt.“ Krämer, „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, S. 163.

6 Einen zentralen Bezugspunkt für die Schriftwissenschaft bildete hierbei der *iconic turn* in den Geistes- und Kulturwissenschaften zu Beginn der 1990er Jahre. Vgl. hierzu etwa Maar/Burda (Hg.), *Iconic Turn*; Nanni, „Das Bildliche der Musik“.

7 Siehe u.a. Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*.

8 Vgl. Magnus, „Aesthetical Operativity“; ders., „Transkription und Faktur musikalischer Zeichen bei Anestis Logothetis“; Finke, „Partituren zum Lesen und Schauen“.

Schrift in das Forschungsfeld integriert, um die es Adorno wesentlich in seiner *Reproduktionstheorie* geht. Im vorliegenden Text soll die Frage nach dem Diskursiven und Ikonischen von musikalischer Schrift gestellt werden, und zwar jenseits von explizit bildlichen Notationsformen, wie sie in der Renaissance oder in der Neuen Musik identifiziert wurden.

Der vorliegende Aufsatz nimmt die multiperspektivische Ausrichtung des Forschungsfeldes zum Ausgangspunkt für ein Thema, das die schriftphilosophischen Positionen im Kontext einer Theorie der musikalischen Schrift um eine Facette erweitern will: Gezeigt werden soll, inwieweit Adorno in seiner *Reproduktionstheorie* ein Licht auf das Themenfeld von Ikonizität und Diskursivität wirft, durch das der Stellenwert des Ikonischen der Schrift auf ähnliche Weise ausgeleuchtet wird wie im späteren Schriftbildlichkeitsdiskurs. Im Zentrum steht der Versuch, Adornos Überlegungen zur musikalischen Schrift innerhalb seiner *Reproduktionstheorie* in einen direkten Vergleich mit Krämers Konzept der ‚notationalen Ikonizität‘ zu stellen, das sie in mehreren Schriften seit Anfang der 2000er Jahre entfaltet hat.⁹ Meine Überlegungen knüpfen an jüngst erschienene Publikationen an, in denen Adornos schriftphilosophische Äußerungen im Kontext einer Auseinandersetzung mit der Bildlichkeit von Musik und musikalischer Schrift diskutiert wurden.¹⁰ Inwieweit die aktuelle Schriftforschung jene „Denkfiguren“, die in Adornos „impliziter Theorie der musikalischen Schrift“¹¹ enthalten sind, produktiv für Fragen nach der Bildlichkeit und Schriftlichkeit, aber auch der spezifischen Referentialität musikalischer Schrift aufgreifen kann, hat etwa Nikolaus Urbanek in Hinblick auf die Aktualität von Adornos Schrifttheorie für gegenwärtige musik- und schriftphilosophische Diskurse skizziert. Die Grundannahme, dass in Adornos *Reproduktionstheorie* schriftbildliche Konzepte integriert sind, die auf den Diskurs der Schriftbildlichkeit vorausweisen, bildet auch den Ausgangspunkt dieses Aufsatzes. Unter den Auspizien einer aktualisierenden Lektüre von Adornos schriftphilosophischen Überlegungen in der *Reproduktionstheorie* zielt dieser Aufsatz auf die Darstellung jener Kategorien, die konkret Berührungspunkte mit dem Konzept der ‚notationalen Ikonizität‘ aufweisen, aber auch auf die Frage, inwieweit Differenzen sichtbar werden, wenn es

9 Zu Krämers einschlägigen Publikationen zu diesem Themenfeld zählen: „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“; „Operative Bildlichkeit“; dies./Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*; dies./Giertler (Hg.), *Schriftbildlichkeit*; „Operationsraum Schrift“; „Sprache und Schrift oder: Ist Schrift verschriftete Sprache?“; „Punkt, Strich, Fläche“; „Von der ‚Tiefe‘ des intellektualistischen Sprachbildes zur ‚Oberfläche‘ der verkörperten Sprache“; „Kann das ‚geistige Auge‘ sehen?“.

10 Siehe insb.: Nanni, „Das Bildliche der Musik“; Urbanek, „Bilder von Gesten“.

11 Urbanek, „Bilder von Gesten“, S. 172.

explizit um musikalische Schrift geht. Grundlage für Sybille Krämers Überlegungen ist ein erweitertes Schriftkonzept, das ausgehend von der sprachlichen Schrift weitere Schriftphänomene integriert: Neben der musikalischen Schrift sind dies auch choreographische Schriften, Zahlenschriften, Formeln oder Programmierschriften. Zugunsten einer universalistischen Perspektive auf eine Schriftbildlichkeit, die all diesen Formen von Schrift inhärent ist, sind die Differenzen zwischen den Schriften in Fragen der Referentialität, Interpretation und Performanz für den jeweiligen Bereich herauszuarbeiten – eine Aufgabe, der sich die Musikwissenschaft seit einiger Zeit stellt und durch die sich mittlerweile ein eigenes Forschungsfeld mit richtungsweisenden Projekten wie etwa dem *Writing Music*-Projekt etabliert hat.¹²

Wenn vergleichbare Kategorien zur Frage nach Ikonizität und Diskursivität von Schrift bei Adorno und Krämer aufgesucht werden, dann weniger unter der Prämisse, Krämers Konzept retrospektiv auf Adorno anzuwenden. Es soll in umgekehrter Hinsicht darum gehen zu zeigen, inwieweit in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* Konzepte präfiguriert sind, die im Schriftbildlichkeitsdiskurs eine zentrale Rolle spielen. Diese betreffen die Frage nach der Ikonizität und Diskursivität von Schrift, die Idee einer konstitutiven Kraft der Schrift, durch die sie mehr als nur ein Referenzmedium ist, sowie die des epistemischen Charakters von Schrift, der sich nicht in den einzelnen Zeichen erschöpft, sondern sich im Schriftbild manifestiert. Das Verhältnis von sprachlicher und musikalischer Schrift, die Spur des Mimetischen in der Schrift als ein ikonisches Element, sowie die Beziehung zwischen Zeichen und Bild, die auf graduell verschiedene Weise die Kulturtechniken des Sehens und Lesens herausfordern, sind wesentliche Aspekte bei Adorno, die auch im Schriftbildlichkeitsdiskurs verhandelt werden. Was Adorno darüber hinaus von einem soziologischen Standpunkt aus verdeutlicht, ist das intrikate Verhältnis von musikalischer Schrift zum Topos der Macht: Die musikalische Schrift bezeichnet er in seiner *Reproduktionstheorie* als ‚Herrschaftsinstrument‘.¹³ Ihr ist ein Machtwissen immanent, wodurch ihr Fortschrittscharakter in einem gesellschaftlich-sozialen Sinne durchaus in Zweifel gezogen werden kann. Anschlussfähig für die Perspektiven in diesem Aufsatz ist vor allem der gedankliche Impuls, musikalische Schrift auch als eine soziale, wenn nicht gar politische Vermessung von Musik zu begreifen, die das Gebiet, das sie vermisst,

12 <https://www.writingmusic.net/> (16.3.2022).

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

bis zu einem gewissen Grad erst hervorbringt.¹⁴ Wenn musikalische Schrift ein ‚Zeuge‘ von Machtverhältnissen ist, dann sind Episteme dieser Zeugenschaft ein irreduzibler Teil der Schrift, der sich nach Adorno vor allem im Schriftbild niederschlägt. Eine solche Frage wird innerhalb des Schriftbildlichkeitsdiskurses ebenfalls diskutiert, ausgehend vom Schrift-/Bild-Phänomen der topographischen Karte hin zur Auffassung von Schrift als eine Form von kartographischer Praxis.¹⁵ Berücksichtigt werden muss, dass Adorno und Krämer naturgemäß nicht immer dieselben Begriffe für inhaltlich ähnliche oder gleiche Kategorien verwenden, um ihre Konzepte bzw. deren Grundzüge zu erläutern. Das hat wesentlich mit den medialen Konstellationen zu tun, deren Teil die Schrift im Einzelnen ist. Adornos Ausführungen zielen auf die musikalische Schrift und die ihnen immanenten schriftbildlichen Konzepte sind keineswegs nur lose an Fragen der Interpretation von Musik gebunden. Vielmehr ist die Idee, dass musikalische Schrift untrennbar an Interpretation gebunden ist, als *conditio sine qua non* den Betrachtungen zu Ikonizität und Diskursivität von Schrift vorgelagert. Zugleich ist der Interpretationsbegriff auf eine Weise dialektisch, die Klang nicht nur als physikalisch-akustisches Phänomen ausweist, sondern auch die Imagination durch das Lesen der Schrift als eine Art ‚geistige Echokammer‘ einbezieht. Interpretation kann beim Lesen der musikalischen Schrift, in der Vorstellung, stattfinden, womit der Idee von Musik als Text ein besonderes Gewicht zukommt. Die ‚wahre Interpretation‘ ist für Adorno nicht an Performanz geknüpft, sondern an den erkenntnistheoretischen Prozess des Lesens und Sehens von musikalischer Schrift.¹⁶ Damit gewinnt die Frage nach Schriftzeichen und Schriftbild, nach Diskursivität und Ikonizität der Schrift in der *Reproduktionstheorie* eine zentrale Bedeutung.

Was die schriftphilosophischen Konzepte von Krämer und Adorno eint, ist die These, dass ein erkenntnistheoretisches Potential nicht nur in der diskursiven Dimension von Schrift, sondern in ihrer ikonischen Dimension zu verorten ist. Tertium comparationis beider Schriftkonzepte ist somit der Verweis auf eine visuelle Epistemik von Schrift, wobei die Überlegungen in beiden Fällen an der Schnittstelle von Semiotik, Kulturtechnik und Erkenntnistheorie angesiedelt sind.

14 Vgl. ebd., S. 207. Es ist wohl kaum nötig zu erwähnen, dass die Ausführungen Adornos weit von einer plakativen Gegenüberstellung, wie sie dem kulturhistorischen Konstrukt einer Dichotomie von ‚Natur vs. Kultur‘ innewohnt, entfernt sind.

15 Vgl. Krämer, „Operative Bildlichkeit“, S. 104.

16 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 273.

1 Schriftbildlichkeit, Notation und Erkenntnis

Die Schriftkonzepte Adornos und Krämers zielen vor ihrem jeweiligen historischen Hintergrund¹⁷ auf eine Kernfrage in der philosophischen Bestimmung von Schrift: der Frage, welcher medialen Ordnung sie angehört und wie diese begründet werden kann. Inwieweit diese Frage in Bezug auf die Schrift seit jeher mit den Kategorien von Ikonizität und Diskursivität in Verbindung gebracht wurde, war und ist Gegenstand aktueller medienphilosophischer Texte, und dies nicht erst seit dem Schriftbildlichkeitsdiskurs, sondern bereits im Kontext des *iconic turn*. Mit dem *iconic turn* rückte die Erkenntnisdimension von Bildlichkeit in den Fokus, indem auf Grundlage historischer und systematischer Zugänge nach dem Wissen der Bilder und dem Denken in der Bildenden Kunst gefragt wurde. Das Herausstreichen einer Wissenskompetenz von Bildern ist Voraussetzung für die Frage nach epistemischen Qualitäten des Bildlichen in medialen Kontexten und intermedialen Konstellationen. Im Fokus des *iconic turn* steht laut Gottfried Boehm der „Versuch, über die Sprache hinaus und durch die Sprache hindurch zu einem anderen Sinn, zu anderen, nämlich bildlichen Sinnerfahrungen vorzustoßen“.¹⁸ Methodisch kann dies sowohl semiotische, medientheoretische Sichtweisen wie auch phänomenologische Perspektiven einbegreifen. Weil die Sprache einerseits jenseits des bildlichen Wissens zu verorten ist, andererseits als Medium der Erkenntnisformulierung über das Wissen der Bilder aufgefasst werden kann, ist das Verhältnis des Bildlichen zur Sprache durch eine Komplexität gekennzeichnet. Daher ist im Zuge des *iconic turn* auch die Frage nach dem expliziten, formellen Wissen zentral, das durch Sprache bzw. sprachliche Schrift zum Ausdruck gebracht wird, ebenso wie nach dem impliziten Wissen, das als ‚tacit knowledge‘¹⁹ einem Werk oder Artefakt eingeschrieben ist.

Im Schriftbildlichkeitsdiskurs werden diese Fragen auf die Schrift gewendet, indem zunächst die Differenz zwischen der Sprachlichkeit und der Bildlichkeit der Schrift hervorgehoben wird. Damit verbunden ist die Erkenntnis, dass die Epistemik der Schrift nicht allein im Begrifflichen, in ihrer Diskursivität, liegt,

17 Dass Adornos *Reproduktionstheorie* mehrere Jahrzehnte vor Beginn des Schriftbildlichkeitsdiskurses verfasst wurde, ist hier nur deshalb erwähnt, weil der vorgenommene Vergleich zwischen den Schriftkonzepten Adornos und Krämers die geschichtlichen Voraussetzungen mitdenkt: Beide Positionen zur Schriftbildlichkeit (Adorno und Krämer) sind, gerade, wenn es um Materialität und Technik, aber auch um kulturelle und gesellschaftliche Dimensionen geht, als historisch situiert zu begreifen.

18 Boehm, zit. nach Sachs-Hombach, „Das Bild in der Kunstwissenschaft“.

19 Zum Begriff vgl. Polanyi, *Implizites Wissen*.

sondern auch in ihrer Ikonizität und somit in dem, was durch das *Schriftbild* veranschaulicht wird. In Korrespondenz zum *iconic turn*, mit dem die „Logik des Bildlichen“²⁰ jenseits des Diskursiven der Sprache aufgesucht wurde, werden im Schriftbildlichkeitsdiskurs Wissensformen exploriert, die in der Bildlichkeit der Schrift ihre Ausdrucksform haben. Das von Boehm geäußerte Axiom einer ‚ikonischen Differenz‘ wird damit auch für das Medium der Schrift in Anspruch genommen, wenn auch unter den Vorzeichen einer bildlichen Logik der Schrift, die sich von einer sprachlichen Logik abhebt.²¹ Wenn schriftliche Texte eine Form sind, „Sprache zu ikonisieren“,²² dann wird die Sprache als System mit all ihren spezifischen Charakteristika gleich einem physischen Objekt ausgestellt und sie wird auf diese Weise dem kognitiven Wissen ebenso wie der sinnlichen Erfahrung zugänglich. Damit greift der Schriftbildlichkeitsdiskurs jene bildwissenschaftlichen Ansätze zu Bildern als Agenten von Wissen auf, wie sie in den vergangenen zwei Dekaden wesentlich von Boehm, aber auch von Horst Bredekamp oder Dieter Mersch lanciert wurden.²³ Die Perspektivverschiebung vom Diskursiven zum Ikonischen der Schrift, die das Konzept der Schriftbildlichkeit avisiert, wird so nicht nur ästhetisch legitimiert, sondern epistemisch hergeleitet und begründet.

Iconic turn und Schriftbildlichkeitsdiskurs haben mit der Frage nach einer visuellen Epistemik einen vergleichbaren Ausgangspunkt, zielen jedoch auf zwei unterschiedliche Gegenstände.²⁴ Zugleich können Schrift und Bild aber auch als Medien mit ähnlichen Merkmalen und gemeinsamem Ursprung aufgefasst werden. Der Medienphilosoph Dieter Mersch hat darauf hingewiesen, dass eine Bestimmung der visuellen Epistemik von Bildern immer mit Blick auf die Schrift vorgenommen wurde, wobei er die Strategien in Bildpraxis und -kritik in den Bilddiskursen von der Antike bis zur Moderne nachzeichnet.

20 Vgl. den gleichnamigen Band von Dieter Mersch und Martina Heßler.

21 Entscheidend für den *iconic turn* und die Frage nach dem Wissen der Bilder ist indes auch die Funktionalität des jeweiligen Bildes, die Kriterien der Operativität und des Gebrauchscharakters, welche einerseits ein Bild zum Wissensbild machen und andererseits die Dichotomie von Schrift und Bild in Frage stellen.

22 Krämer, „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, S. 161.

23 Vgl. z.B. Boehm, „Jenseits der Sprache?“; ders., „Der stumme Logos“; ders., *Was ist ein Bild*; Bredekamp, „Erkenntniskraft der Linie“; Mersch/Heßler (Hg.), *Logik des Bildlichen*; Mersch, „Visuelle Argumente“; ders., „Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung“.

24 Krämer hat den Radius ihres Konzeptes in den verschiedenen Schriften sukzessive erweitert, und zwar von der Schriftbildlichkeit zur ‚operativen Bildlichkeit‘, weshalb die betrachteten Schrift-/Bild-Phänomene per se pluralistisch sind. Vgl. Krämer, „Operative Bildlichkeit“.

Im Zentrum steht bis heute nicht nur die Diskussion um den Inhalt der Bilder, sondern ebenso Fragen der Materialität und Medialität, welche vor der Folie der Schrift verhandelt werden. Warum das Bild häufig mit Bezugnahme auf die Schrift und umgekehrt die Schrift im Wirkungsradius des Bildlichen betrachtet wurde, hängt mit den engen medialen Verquickungen zusammen, die sowohl phänomenologische als auch genealogische Aspekte betreffen.

Auffallend ist zunächst in Bezug auf die Schrift ihre Untrennbarkeit vom Bildlichen. Jeder Schrift kommt, sofern sie lesbar sein soll, eine ikonische Dimension zu; sie zeigt sich, auch in Gestalt des digitalen Codes, als visuelle Markierung, zieht eine Spur, die erst aufgrund eines Trägers oder vor dem Hintergrund ihrer materiellen Imprägnierung hervortritt, um ihr Erscheinen im Sichtbaren zu sichern.²⁵

Für Mersch bedeutet dieses Vorhandensein einer Spur, die entweder inskribiert oder aufgetragen ist, eine elementare Verbindung zum Bildlichen, sodass auch „die Schrift stets als ein Bild betrachtet werden kann“.²⁶ Mit der Akzentuierung der ikonischen Dimension erweitert die Schrift die Horizontlinie der Bildlichkeit. Im Umkehrschluss bedeutet dies durchaus nicht, dass Bild und Schrift als Medienformen identisch sind. Vielmehr partizipiert die Schrift am Bild, ist jedoch allein mit der Kategorie der Ikonizität nicht zu fassen. Auch vice versa sind im Bildlichen schriftliche Elemente enthalten, welche das Bild lesbar machen, nämlich „Zeichen oder Symbole und Allegorien, die sich identifizieren lassen und einer sukzessiven Lektüre erschließen“²⁷ und somit eine Dechiffrierung des Bildes ermöglichen. Zweifelsohne gibt es ein Spannungsfeld zwischen Schrift und Bild, das jedoch nicht nur zwischen *dem* Bild und *der* Schrift besteht, sondern auch zwischen Bildlichkeit und Schriftlichkeit innerhalb der jeweiligen Medien.

Es sind diese durch den *iconic turn* getragenen Überlegungen zum partizipativen Verhältnis von Schrift und Bild, die einen zentralen Bezugspunkt für das Schriftkonzept Sybille Krämers darstellen. Ihre theoretischen Ansätze stehen daher dem *iconic turn* nicht gegenüber, sie bedeuten vielmehr eine Akzentverschiebung innerhalb des *iconic turn*. Schrift und Bild werden von Krämer in diesem Sinne als mediale Ordnungen aufgefasst, deren Grenzen durchlässig sind, weshalb mediale Entgrenzungen und Überschreitungen in beide Richtungen einkalkuliert sind.²⁸ Die Grenzbereiche von Bild und

25 Mersch, „Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung“, S. 27.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Siehe z.B. ebd., S. 32: „Bild und Zeichnung stehen zueinander in derselben Zweideutigkeit wie Zeichnung und Schrift; zwar sind sie nicht per se dissoziiert, sie partizipieren

Schrift, die häufig einen Schwellenzustand markieren – mit dem Begriff von Victor Turner einen Zustand der Liminalität –, betrachtet Krämer durch ein erkenntnistheoretisches Objektiv. Mit dem Konzept der ‚notationalen Ikonizität‘ wird das erkenntnistheoretische Potential von Schrift ins Zentrum gerückt, und dies unter der Prämisse, dass die Epistemik der Schrift nicht primär durch ihre Schriftlichkeit, sondern durch ihre Bildlichkeit zum Ausdruck kommt. Krämer interessiert im Rahmen der ‚notationalen Ikonizität‘ vor allem der Großraum *Schriftbild*. Der Begriff ‚ikonisch‘ bzw. ‚Ikonizität‘ ist dabei mindestens mit einer zweifachen Bedeutung versehen: Es geht ihr hier explizit um das Bildliche der Schrift. Gänzlich unmetaphorisch integriert der Terminus ‚Schriftbildlichkeit‘ die Begriffe Schrift und Bild und verweist damit bereits auf die Verbundenheit von Diskursivität und Ikonizität der Schrift. Andererseits zielt der Begriff der Ikonizität auf eine Veranschaulichung. Über die bildliche Ebene der Schrift wird etwas zur Anschauung gebracht, das über ein einfaches bildliches ‚In-Erscheinung-Treten‘ hinausgeht.

Zweifellos ist jede Notation immer auch als eine diskursive Struktur und Funktion bestimmbar – und geht darin doch nicht auf. So ist es an der Zeit, die Schrift in ihrer ikonographischen Dimension – mithin als ‚Schriftbildlichkeit‘ – zum Fokus zu machen. Indem wir die Schriften einrücken in den Horizont der Kulturgeschichte der Visualisierung und ihre darstellenden und operativen Leistungen hervorgehen lassen gerade aus etwas, das für ihre ‚Bildlichkeit‘ und nicht einfach (nur) für ihre ‚Sprachlichkeit‘ konstitutiv ist, kommen Schriftphänomene mit anderen Gegebenheitsweisen operativer Bildlichkeit in Berührung.²⁹

Krämer schreibt, dass wir das „phonographische Dogma“³⁰, das sich dadurch auszeichnet, dass Schrift „immer noch als eine Form von Sprache und eben nicht als Bild [gilt]“³¹, ad acta legen sollen und stattdessen ein „integratives Schriftkonzept [entwickeln], dass die bisher ausgeschlossenen Formen der Inskription, wie Zahlenschriften, logische Schriften, naturwissenschaftliche Formeln, Programmierschriften, Musiknotationen und Choreographien“³² miteinschließt. Mit der Inthronisierung der Ikonizität als essentiellen Teil von Schrift werden Spielräume für Fragen nach der Darstellung epistemischer Sachverhalte eröffnet, für die es kein Pendant auf der phonographischen

aneinander, weil das eine in der Möglichkeit des anderen liegt und beide der gleichen Quelle entstammen. Und doch sind sie einander verschieden, weil sie unterschiedlichen Zwecken gehorchen und Verschiedenes leisten.“

29 Krämer, „Operative Bildlichkeit“, S. 97.

30 Krämer, „Schriftbildlichkeit“, S. 354.

31 Ebd.

32 Ebd.

Ebene gibt, sondern die über die „Ideographie“³³ der Schrift identifizierbar werden. Die Bezeichnung ‚notationale Ikonizität‘ ist sprechend, denn die Art der Ikonizität, um die es Krämer geht, ist nicht der von konventionellen Bildern wie etwa Gemälden vergleichbar. Vielmehr speist sie sich aus dem strukturellen Bedingungsgefüge des Zeichensystems der Schrift. Eines ihrer zentralen Charakteristika sind die Zwischenräume zwischen den einzelnen Zeichen, durch die jedes Schriftzeichen als solitäres Symbol eindeutig von dem vorangehenden und folgenden Zeichen getrennt ist. Mit den semiotisch begründeten Gegensätzen von disjunkt vs. dicht, unterbrochen vs. kontinuierlich, durch die Schrift und Bild verschiedenen Domänen von Ikonizität angehören, rekurriert Krämer bekanntermaßen auf Nelson Goodmans Symboltheorie *Languages of Art*.³⁴ In ihrem Konzept zielt sie hauptsächlich auf die syntaktische Beschaffenheit der Symbolsysteme, weniger auf die bei Goodman ebenso bedeutsame semantische Ebene. Die Diskretisierung in Einzelzeichen ist ein entscheidendes Kriterium, das Schrift als ein notationales Symbolsystem auszeichnet und von einem piktoralen Symbolsystem, wie es etwa Gemälde darstellen, unterscheidet. Mit Blick auf die symbolischen Ordnungen verfügt die Schrift daher über eine ‚notationale Ikonizität‘, die deutlich „im Unterschied zur ‚piktoralen Ikonizität‘ traditioneller Bilder“³⁵ steht. Wodurch die ‚notationale Ikonizität‘ in erster Linie charakterisiert ist, ist eine „Syntax-Visualität“ bzw. „Strukturbildlichkeit“, sodass zunächst einmal „die *Form* der Sprache“ sichtbar wird.³⁶ In der Ideographie der Schrift sind sowohl Modi eines „mehrspurigen Schreibens“ als auch einer „Vielstimmigkeit im Text“³⁷ zu erkennen, indem Fußnoten, Marginalien und textliche Auszeichnungen Verwendung finden. Krämer begreift diese verschiedenen Schichten und Anordnungen nicht als akzessorisch, sondern im emphatischen Sinne als Inhaltsaspekte, die Hierarchien zwischen sprachlichen Äußerungen veranschaulichen, die nicht unmittelbar über das Ohr perzipiert werden können. Es ist diese Differenz des Schriftlichen zur gesprochenen Sprache, in der ein epistemischer Mehrwert von Schriftlichkeit gegenüber der Sprachlichkeit

33 Raible, „Von der Textgestalt zur Texttheorie“.

34 Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 162: „Die von einem Notationssystem geforderten Eigenschaften sind Unzweideutigkeit, syntaktische und semantische Disjunktheit und Differenzierung. Sie sind keineswegs bloße Empfehlungen für eine gute und nützliche Notation, sondern sie sind Merkmale, die Notationssysteme – gute wie schlechte – von nicht-notationalen Systemen unterscheiden.“

35 Krämer, „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, S. 163.

36 Ebd., S. 166.

37 Ebd., S. 160.

begründet liegt. Diese visuelle Epistemik der Schrift, die sich im Schriftbild manifestiert, wirkt dabei selbst auf die Sprachlichkeit zurück: „Das Sagen bleibt auf ein Zeigen angewiesen, die Sprachlichkeit kommt nicht ohne Bildlichkeit aus“.³⁸

In Adornos *Reproduktionstheorie* ist dies ein Kerngedanke in Bezug auf die musikalische Schrift, dem dort aber in differenzierter Weise für die Makroebene des Schriftbildes und für die Mikroebene des einzelnen Schriftsymbols nachgegangen wird: Adorno geht es mit Blick auf die musikalischen Schriftzeichen nicht allein um deren bildliche Anordnung als Zeichenkonfigurationen, sondern um das Zeichen *als* Bild. Eine ‚notationale Ikonizität‘ ist damit im doppelten Sinne impliziert: Ein musikalisches Schriftzeichen kann selbst bereits ein Bild sein, mimetischer ‚Abdruck‘ einer Geste, ebenso wie den Konfigurationen von Zeichen eine bildliche Geste eingeschrieben ist. „Die musikalischen Zeichen, welche die Musik der Vieldeutigkeit und der Vergänglichkeit des Gestus entwanden, sind dafür Bilder von Gesten“,³⁹ notiert Adorno, und attestiert damit auch den diskursiven, zeichenhaften Elementen der Schrift eine Ikonizität, die sinnkonstituierend ist. Darin liegt eine entscheidende Differenz zu Krämers Konzept von Ikonizität, weil bei ihr in Bezug auf die sprachliche Schrift die Erscheinungsform eines sprachlichen Zeichens, seine individuelle Gestaltung im typographischen Sinne, keine wesentliche Rolle spielt, sofern es nur als syntaktisch und semantisch differenziertes Symbol erkennbar ist. Krämer argumentiert vor allem mit Blick auf die sprachliche Schrift, wenn sie schreibt, dass ein Zeichen seine Bedeutung nicht durch seine äußere Gestalt, sondern erst in der Konfiguration mit anderen Zeichen und durch seine Positionierung in einem bildlichen Gestaltzusammenhang erhält. Denn die Bedeutung eines Zeichens ist kontextabhängig und variiert daher in den verschiedenen Konfigurationen:

Die Identität eines Zeichens beruht dann nicht mehr auf seiner konkreten Physiognomie, sondern allein auf der – durch Anschlussoperationen charakterisierbaren – Position, die es innerhalb einer Gesamtkonfiguration einnimmt. Die Pointe [...] liegt also darin, ein Prinzip von Visualität zur Geltung zu bringen, bei dem an die Stelle von ‚Gestalt‘ etwas anderes tritt, nämlich die ‚Stellung-innerhalb-einer-Konfiguration‘, wir können dazu auch sagen: der ‚Stellenwert‘.⁴⁰

38 Krämer, „Sagen und Zeigen“, S. 510.

39 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 224.

40 Krämer, „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, S. 163f.

Die Bedeutungsbestimmung eines Zeichens wird zu einem dynamischen Prozess, wenn sie von der Zeichengestalt in seine bildliche Anordnung verlagert wird. Zugespitzt ließe sich sagen, dass das Zeichen das Gesamtbild der Schrift braucht, um seine Bedeutung zu erlangen. Matteo Nanni hat in seinem Text „Das Bildliche der Musik“ auf die Problematik dieser äußeren Gestaltfrage der Zeichen für die musikalische Schrift im Kontext der Neumennotation aufmerksam gemacht.⁴¹ Anders als bei sprachlichen Buchstaben, bei denen es keinen bedeutsamen Unterschied macht, mit welcher Schrifttype bzw. welchem Zeichensatz ein Buchstabe gestaltet ist, trägt dies in der musikalischen Schrift im entscheidenden Maße zur Bedeutungsdimensionierung bei. Es ist nicht nur der Zeichencharakter, der bedeutsam ist, sondern mit seiner bildlichen Gestaltung, der Ikonizität des Schriftsymbols, ist eine semiotische Identität verbunden. An dieser Stelle kommt ein auf Nelson Goodman rekurrierender Notationsbegriff an seine Grenzen und dies auch in Bezug auf den Schriftbegriff in der *Reproduktionstheorie*, weil es Adorno wesentlich um Neumennotation und das daraus abgeleitete ‚neumische Element‘ der musikalischen Schrift geht.

2 Das ‚Neumische‘ und das ‚Mensurale‘: Bild und Zeichen als Schriftdimensionen⁴²

Der Idee, dass es eine zeichenhafte und eine bildliche Seite musikalischer Schrift gibt, die jeweils eigene epistemische Qualitäten beinhalten, begegnet Adorno mit einer Auffächerung des musikalischen Schriftbegriffes in drei Elemente, für die in graduell verschiedener Gewichtung Zeichen und Bild bedeutsam sind: das ‚mensurale‘, das ‚neumische‘ und das ‚idiomatische‘ Element. Das ganze Begriffsfeld um Zeichen und Bild ist um das mensurale und neumische Element der Schrift angesiedelt – diese beiden Elemente sind es, mit denen die Kategorien von Ikonizität und Diskursivität musikalischer Schrift ausgelotet werden. Unverkennbar ist in deren Bezeichnung eine musikhistorische Perspektive enthalten: Mit dem Bezug zu historischen Notationsformen durch die Begriffe ‚mensural‘ und ‚neumisch‘, mit denen zugleich unterschiedliche bildliche Vorstellungen verknüpft sind. Sie sind wesentlich

41 Vgl. Nanni, „Das Bildliche der Musik“, S. 409f.

42 Zu den Kategorien Bild und Zeichen in Adornos *Reproduktionstheorie* und den damit verbundenen Impulsen für die Notationsforschung in der Neuen Musik siehe insbesondere den Aufsatz von Julia Freund: „Bild und Zeichen in der musikalischen Schrift. Überlegungen zur Interpretation der frühen graphischen Partituren Bussottis im Lichte von Adornos *Reproduktionstheorie*“, in diesem Band.

dadurch begründet, dass anders als in der Mensuralnotation die Schriftzeichen in der Neumennotation mehrere Töne bzw. eine melodische Gestalt bezeichnen, wodurch ein klanglicher Verlauf in einer bildlichen Form nachgezeichnet wird. Zeichnete sich die Neumennotation damit durch eine große Nähe zur Bildlichkeit aus, so wird mit der Mensuralnotation die musikalische Schrift dahingehend rationalisiert, dass jedem Einzelton auf diastematischer wie rhythmischer Ebene jeweils genau ein Schriftzeichen zugeordnet wird. In Adornos Charakterisierung vom Mensuralen als „Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen“⁴³ spiegelt sich diese Bedeutung des Zeichenhaften in der Mensuralnotation wider. Das mensurale Element ist dabei durchaus jenem notationalen Moment vergleichbar, durch das für Sybille Krämer eine Schrift in Abgrenzung zum Bild symboltheoretisch und mit Bezugnahme auf Nelson Goodman bestimmbar wird: syntaktische und semantische Disjunktheit und Differenzierung. Die Gliederung in Einzelzeichen, die durch Leerstellen voneinander getrennt sind sowie eine semantische Differenzierung, durch welche die einzelnen Zeichencharaktere eindeutige Referentialitäten haben und in ihrer Bedeutung unterscheidbar sind, sind Merkmale, die in der Geschichte der Notationspraxis erst mit der Mensuralnotation realisiert werden. Bei Adorno ist dies gleichsam als historische Spur im Begriff des mensuralen Elements aufgehoben. Die Idee einer präzisen Bedeutungszuweisung zu jedem einzelnen musikalischen Schriftsymbol, durch die dessen bildliche Erscheinungsform zum Zeichen wird – man könnte auch sagen, auf ein Zeichen mit einer exakten Bedeutung reduziert wird –, beschreibt Adorno als Merkmal des Mensuralen.⁴⁴ Mit dem Prinzip des Mensuralen ist ein Rationalisierungsprozess verbunden, der das Bild in ein Zeichen verwandelt: „Der Begriff ‚Schlüssel‘ (in allen Sprachen) ist sehr interessant weil er genau den Übergang des Neumischen ins Mensurale festhält. Er bedeutet: dies musikalische Bild soll *exakt* dies und jenes bedeuten.“⁴⁵ An dieser Stelle wird wiederum der Doppelsinn einer Art notationalen Ikonizität in Bezug auf die musikalische Schrift bei Adorno sichtbar. Die bildhafte Präsenz, die jedem musikalischen Zeichen eignet, gerät im Prozess einer zeichenhaften Verschlüsselung in den Hintergrund. Vorrangig wird sein repräsentationaler Charakter, durch den es zur eindeutig entzifferbaren Chiffre wird.⁴⁶ Verbunden ist damit eine Art ‚Sprachcharakter‘ musikalischer Schrift, der diese in die Nähe zur sprachlichen Schrift rückt.⁴⁷

43 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 88.

44 Vgl. ebd., S. 123f.

45 Ebd., S. 123.

46 Vgl. ebd., S. 122.

47 In der Disjunktivität und Differenzierung in Zeichencharaktere sind musikalische und sprachliche Schrift äquivalent und Adorno hebt diese Gemeinsamkeit in seiner

Die Beziehung ist jedoch noch enger, weil das mensurale Element dadurch eine diskursive Schicht beinhaltet, dass die musikalische Schrift Elemente der sprachlichen Schrift adaptiert hat. Bezeichnend ist, dass Adorno gerade in der Definition des Mensuralen auf Analogien zwischen musikalischer und sprachlicher Schrift verweist. Denn aus erkenntnistheoretischer Perspektive ist das Mensurale als dialektisch aufzufassen: Mit ihm geht eine Objektivierung einher, durch welche die musikalische Schrift aufgrund der semantischen und syntaktischen Differenzierung in einzelne Zeichen lesbar wird. Gleichzeitig wird mit dem Mensuralen die bildliche Erkenntnisebene von musikalischer Schrift gekappt, was ganz praktische Konsequenzen hat: Ohne die bildliche Ebene, so geht aus Adornos Ausführungen deutlich hervor, wird eine ‚wahre Interpretation‘ zur Unmöglichkeit.

Als Gegenpart zum mensuralen Element beinhaltet die musikalische Schrift das neumische Element, dessen Bildcharakter im Zusammenspiel mit dem Zeichencharakter des mensuralen Elements den Sinnzusammenhang von Musik vermittelt. Im neumischen Element ist die Ikonizität der musikalischen Schrift verortet. Der Begriff ‚neumisch‘ ist dabei wiederum programmatisch, rekuriert er doch auf die Neumennotation; er hat für Adorno aber auch eine anachronistische Bedeutung, weil die moderne Notenschrift noch immer „neumische Rudimente“⁴⁸ habe. Seine Ikonizität bezieht das Neumische aus einer mimetischen Spur, welche sich als die Inkorporation des Gestus des Dirigenten in die Schrift bestimmen lässt. Adorno bezieht sich hier auf Hugo Riemann, der aus der Cheironomie den gestischen Ursprung der Neumen herleitet, um in der *Reproduktionstheorie* das neumische Element musikalischer Schrift historisch aus einer Interpretationspraxis zu begründen.⁴⁹ Das Neumische ist als genuines Element musikalischer Schrift deshalb für die ‚wahre Interpretation‘ unverzichtbar, weil ihm a priori die Performanz als interpretativer Akt und damit eine Sinnkonstitution eingeschrieben ist. Ihre Bildlichkeit ist über ihre unmittelbar sichtbare Präsenz und über das einzelne Zeichen hinaus selbst repräsentational. Für die Diskussion um Musik als Text und Musik als Performanz hat dies ebenfalls eine Implikation. Wenn bei Adorno das Performative durch die gestische Bildlichkeit des Neumischen schon in die Schrift eingegangen ist, so greift die bekannte Frage nach Musik

Reproduktionstheorie hervor. Einander verwandt sind sie in der Integration des ‚Mensuralen‘, dessen Urprinzip das Zeichenhafte ist und indem sie jeweils auf akustische Phänomene referieren. Vgl. ebd.

48 Ebd., S. 123.

49 Vgl. ebd., S. 78. Die Cheironomie wird seit längerem nicht mehr widerspruchlos als Ausgangspunkt für die Neumen gesehen, vgl. u.a. Haas, „Art. Notation. IV. Neumen“; ders., *Musikalisches Denken im Mittelalter*, S. 385–390.

als Text oder Musik als Performanz zu kurz: Musik als Performanz ist bis zu einem gewissen Grad bereits im Text enthalten.

Eine Verbindung von mensuralem und neumischem Element mit den Kategorien von Diskursivität und Ikonizität stellt Adorno insofern her, als er die Sprache als Gradmesser für die Potentiale des Sagens und Zeigens musikalischer Schrift heranzieht. Das mensurale Element bezeichnet er als das ‚signifikative‘,⁵⁰ was unmissverständlich dessen Beziehung zur Sprache hervorhebt. Das neumische Element ist hingegen das ‚mimetische‘,⁵¹ wodurch dem unbegrifflichen, bildlichen Zeigen eine Relevanz beigemessen wird.⁵² Diese Vorstellung einer deiktischen Logik der musikalischen Schrift ist wiederum von Riemann geprägt. In jenen Passus innerhalb der *Reproduktionstheorie*, in denen Adorno ausführlich Riemann zitiert, ist unter der Überschrift „direkte Anschaulichkeit unserer Notenschrift“ folgendes Riemann-Zitat zu finden:

Wir erkennen dann mit Staunen und Bewunderung, daß das unsere heutige Notenschrift so himmelhoch über alle anderen Notierungsweisen erhebende Moment der *direkten Anschaulichkeit* ein Erbeil der Neumenschrift ist, daß unsere Notenschrift nur eine im Laufe der Jahrhunderte konsequent ausgebaute Neumierung ist.⁵³

Mit der Veranschaulichung, dem Gestus des Zeigens, wird die Bildlichkeit der Neumen im engeren Sinne ikonisch, ebenso wie mit dem Signifikativen, dem Sagens-Bezeichnenden, die Zeichen sich als diskursiv charakterisieren lassen. Führt man diese Gedanken zum Zeichenhaften und Bildlichen musikalischer Schrift von Adorno weiter, ließe sich sagen, dass die Gegenseite zur Arbitrarität der Zeichen (des Mensuralen) das Bildliche (des Neumischen) ist, das im Sinne von Dieter Mersch als ein „ikonische[s] Als“ zu bestimmen ist.⁵⁴ Dieses ‚ikonische Als‘ lässt sich mit Blick auf die Neumennotation auf die Gesten des Dirigenten beziehen, die als ikonisches Moment ins Schriftbild eingegangen sind.⁵⁵ Auch bei Adorno bleibt in Korrespondenz zu Krämer

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

51 Vgl. ebd.

52 „[E]s ist in der Notenschrift zum chironomischen [sic!] (mimetischen) Element ein zweites, signifikatives [...] *hinzugetreten*“. Erst dieses signifikative Element verbürgt eine exakte Bestimmtheit der Notenschrift. Ebd., S. 80.

53 Ebd., S. 80f. Die durchgängige Kursivierung dieses Passus im Original ist hier nicht wiedergegeben, die darin enthaltenen Sperrungen sind dafür in der Wiedergabe kursiviert.

54 Zum Begriff vgl. Mersch, „Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung“, S. 34.

55 Dass diese „autoritär“ sind, spiegelt sich auch in Adornos Schriftbegriff wider. Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 80.

„das Sagen auf ein Zeigen angewiesen“. ⁵⁶ Umgekehrt hat das Neumische kein Äquivalent innerhalb des Konzeptes der ‚notationalen Ikonizität‘: Die Schriftkonzepte von Adorno und Krämer sind am Punkt der Frage nach der Geste und der Performativität voneinander verschieden. Ein weiterer neuralgischer Punkt ist die Bestimmung der Referentialität. Dass Schriften auf etwas außerhalb ihrer selbst Liegendes Bezug nehmen, wird in beiden Schriftkonzepten als ein entscheidendes Kriterium für das Label ‚Schrift‘ benannt. ⁵⁷ Doch ist die musikalische Schrift nicht einfach repräsentational im Sinne der sprachlichen Schrift. Weil die Zeichen der musikalischen Schrift die „Identität sinnlicher Laute fest[halten], aber nicht die von Sachen“, ⁵⁸ ist die sinnliche Ebene der Klanglichkeit ihr Referenzobjekt, nicht eine den Worten vergleichbare Intention. Kristof Boucquet hat in dieser Hinsicht darauf hingewiesen, dass die Referentialität sich in Adornos Überlegungen zur Musik und Sprache durch eine „Bewegung von der Unmittelbarkeit zur Vermittlung“ ⁵⁹ auszeichnet, jedoch ist durch das Hinzutreten der Schrift die Richtung dieser Bewegung in beiden Medien verschieden. Die Bedeutung von Worten wird sichtbar, „in einer nach außen gerichteten Bewegung [...], weg von der sinnlichen Erscheinung als Laut“, während in der musikalischen Schrift das Zeichen „in einer nach innen gerichteten Bewegung in Relation mit sich selbst tritt.“ ⁶⁰ Die spezifische Referentialität musikalischer Schrift ist ein Aspekt, den ein „integratives Schriftkonzept“ ⁶¹, wie jenes im Schriftbildlichkeitsdiskurs vorgeschlagene, berücksichtigen muss, wenn es Musiknotationen im Kontext anderer Schriftphänomene zu beschreiben versucht.

3 Visuelle Epistemik der Schrift

Musikalische Schrift stellt einen eigenen Wirklichkeitsraum zuallererst her – sie erschöpft sich keineswegs darin, schriftliche Fixierung eines (präexistent) Klingenden oder einer (präexistenten) klanglichen Intention darzustellen. In dem Akt des Komponierens erweist sich musikalische Schrift selbst als

56 Siehe Fußnote 38.

57 Weil die sprachliche wie auch die musikalische Schrift auf Klang- bzw. Lautlichkeit referiert, liegt eine Analogiebildung nahe. Tatsächlich ist die Referentialität beider Schriftsysteme auf eine klangliche Ebene für Adorno von Bedeutung, in der jeweiligen Zuweisung von Zeichen zu akustischen Elementen sieht er eine entscheidende Verbindung zwischen sprachlicher und musikalischer Schrift. Vgl. ebd., S. 221.

58 Ebd.

59 Boucquet, „Adorno liest Benjamin“, S. 70.

60 Ebd., S. 70f.

61 Krämer, „Schriftbildlichkeit“, S. 354.

eine ‚Art Prädispositiv zur Generierung musikalischer Ideen‘, musikalische Schrift fungiert in diesem Zusammenhang als operatives Moment kreativer kompositorischer (Selbst-)Reflexion, musikalische Notation avanciert im gleichsam schriftinternen Diskurs mithin zur ‚Denkform‘.⁶²

In eine ähnliche Richtung wie Nikolaus Urbaneks Überlegungen zur musikalischen Schrift geht Krämers Begriff vom ‚Operationsraum Schrift‘, mit dem sie auf die Konstitutionsleistung von Schrift abhebt. Eine operative Dimension eignet der Schrift, weil sie nicht nur ein in Sprache gefasstes Wissen abbildet und sich damit als ausschließlich reflexives Medium erweist. Vielmehr macht sie durch die Form der Darstellung das Wissen im Schriftbild erfahrbar, analysierbar und konstituiert darüber hinaus durch den Modus der Verschriftlichung als einer Form visueller Materialisierung selbst Wissen.⁶³ Die Konstitutionsleistung von Schrift hat ein erkenntnistheoretisches Gewicht, weil sie eine „unsichtbare Domäne theoretischer Entitäten“⁶⁴ in eine materielle Form der Sichtbarkeit überführt und damit aus wahrnehmungstheoretischer Perspektive konstituiert. Wie bei Adorno ist die Schrift als Kulturtechnik in eine Konstitutionslogik eingebunden, nach der jede schriftliche Transformation eines lautlich bzw. klanglich Gegebenen immer auch eine Konstitution dessen bedeutet, auf das die Schrift referiert.

Der Akt der Visualisierung des Referenzobjektes kann zugleich als ein Vorgang seiner Hervorbringung interpretiert werden. Möglich ist dies, insofern das, was die Schrift zur Darstellung bringt, epistemische Objekte, also ‚Wissensdinge‘ sind.⁶⁵

Ein analoger Gedanke zur Konstitutionsleistung ist bei Adorno in Bezug auf die musikalische Schrift zu finden, wenn er schreibt, dass unsere Auffassung der musikalischen ‚Sprache‘, die Fähigkeit zur Erinnerung und zum Vorausahnen, überhaupt unser Verständnis von Musik durch die musikalische Schrift herausgebildet worden ist: „Wahrscheinlich ist unser ganzes Bewußtsein eines musikalischen *Zusammenhanges* durch die Schrift vermittelt.“⁶⁶ Damit wird der Blick auf die Materialität der Schrift gelenkt: Selbst die immaterielle Vorstellung von Musik hat mit der musikalischen Schrift eine materielle Voraussetzung. Die Schrift vermag musikalische Zusammenhänge visuell zu

62 Urbanek, „Bilder von Gesten“, S. 164.

63 Vgl. Krämer, „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, S. 165 und dies., „Operative Bildlichkeit“, S. 104.

64 Krämer, „Kann das ‚geistige Auge‘ sehen?“, S. 354.

65 Krämer, „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, S. 164.

66 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 207.

(re-)präsentieren, durch die nicht nur die Möglichkeit zu einer musikalischen Analyse gegeben ist, sondern die Struktur der Musik als solche auch konstituiert wird. Die Vergegenständlichung durch die Schrift, so resümiert Adorno, ist einer Komposition aus diesem Grunde nicht peripher, sondern in das Werk eingeschrieben.

Die schriftbildliche Kategorie, durch welche die Schrift ihr ebenso konstitutives wie reflexives Potential entfalten kann, ist in beiden Schriftkonzepten terminologisch identisch benannt: Es ist die Kategorie der Räumlichkeit. Räumlichkeit wird als ein zentrales Charakteristikum des Schriftbildes benannt, wenn Adorno scheidt, dass der „Bildcharakter der musikalischen Schrift“ sich in einer „Verräumlichung des Zeitverlaufs“ manifestiert.⁶⁷ Die ikonische Seite der musikalischen Schrift erschöpft sich für Adorno somit nicht in der graphischen Inkorporation von Gesten in die Schrift; vielmehr wird Schrift wie auch bei Krämer als eine ‚Raumtechnik‘ aufgefasst,⁶⁸ weil in ihr eine räumliche Materialisierung eines temporalen Prozesses stattfindet. Für Krämer greift eine Auffassung von Schrift als eindimensionale, lineare Anordnung von Zeichen schon deshalb zu kurz, weil jede schriftliche Aufzeichnung eine zweidimensionale Ordnung auf einer Fläche darstellt. Wenn gleich graphische Inskriptionen zunächst zeitliche Prozesse sind, besteht das Potential der Aufzeichnung darin, dass die Sukzession in eine Simultaneität transformiert wird. Diese simultane Präsenz hat erkenntnistheoretischen Wert, weil sie verschiedene Perspektiven auf Strukturen, Proportionen und Relationen der Schrift eröffnet und weil sie ferner eine Prospektion und Retrospektion in der Zeit erlaubt. Mit dem Prinzip der Räumlichkeit ist ein Sprachcharakter verbunden, allerdings, wie Krämer schreibt, eine „Sprachlichkeit“, die sich [...] als ‚Sprache des Raumes‘ enthüllt“.⁶⁹ Dieses Konzept von Räumlichkeit ist vor dem Hintergrund jener *cultural turns* zu verstehen, die das Räumliche als Darstellungsprinzip für kulturelle, gesellschaftliche, politische oder künstlerische Phänomene in den Fokus geistes- und kulturwissenschaftlicher Diskurse rückten: der *spatial turn*,⁷⁰ der *topographical turn*,⁷¹ und, in jüngerer Vergangenheit, der *cartographic turn*.⁷² In Korrespondenz dazu sind es für Krämer die topologischen Aspekte der Schrift, die ausschlaggebend

67 Ebd., S. 245.

68 Krämer verweist hier auf Werner Kogge in: dies., „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, S. 172.

69 Krämer, „Operative Bildlichkeit“, S. 95.

70 Vgl. u.a. Döring/Thielmann (Hg.), *Spatial Turn*; Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften*; ders. (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*.

71 Weigel, „Zum Topographical Turn“.

72 Chavignier/Lévy (Hg.), *A Cartographic Turn*.

dafür sind, Verschriftlichung als kartographischen Akt begreifen zu können.⁷³ Musikalische Schrift wird auch von Adorno als Praxis einer Kartierung aufgefasst, allerdings nicht nur von Musik als klanglichem Phänomen, sondern auch von sozialen Verhältnissen. Deziert verweist er auf den sozialen Impetus, der einer Verschriftlichung von Musik innewohnt:

Die ersten musikalischen Schriftzeichen sind die starr regelmäßigen Trommelschläge der Barbaren und vielleicht ist die musikalische Schrift überhaupt ursprünglich Nachahmung jener rhythmisch-disziplinären Systeme, die selber bereits die musikalischen Zeitverhältnisse durch die ‚zeitfremde‘ Regelmäßigkeit der Abstände *verräumlichen*. Jedes Notenzeichen ist das Bild eines Schlages: die Objektivierung der Musik, das Umsetzen des Zeitverlaufs in einen räumlichen, ist nicht nur formal Verräumlichung, sondern ihrem ursprünglichen *Inhalt* nach, die Verräumlichung nämlich von Erfahrung zum Zwecke ihrer Beherrschbarkeit.⁷⁴

Die musikalische Schrift wird als Machtdispositiv aufgefasst, weil sie im Sinne einer Objektivierung etwas fixiert, das ursprünglich in einer auf subjektiver Erinnerung basierenden Tradition veränderlich war. Sie domestiziert eine dynamische Musikpraxis, indem sie diese in der Verschriftlichung nicht nur rationalisiert, sondern der Musik durch die schriftliche Fixierung eine Wiederholbarkeit aufzwingt, die an die Stelle eines ursprünglich spontanen musikalischen Ausdrucks tritt. Es ist dabei die Verräumlichung der Zeitlichkeit von Musik, die zum Werkzeug musikalischer Beherrschung wird. Die musikalische Schrift ist autoritär, ein Herrschaftsinstrument, das die subjektive Gestaltungsfreiheit einem objektiven Zwang unterwirft. In dieser Hinsicht und ganz im Sinne einer *critical cartography*⁷⁵ ist die musikalische Schrift nichts Geringeres als eine Kartographie sozialer Strukturen.⁷⁶ In für Adorno typischer Weise ist das Verhältnis jedoch wiederum durch einen produktiven Widerspruch charakterisiert. Denn der Verschriftlichung ist zugleich auch eine Vielfältigkeit

73 Siehe Krämer, „Operative Bildlichkeit“, S. 104: „Ganz so, wie die phonetische Schrift eine grammatische Kartographie der Sprache liefert und damit erst eine Sprache zum beobachtbaren und analysierbaren ‚Gegenstand‘ sich auskristallisieren lässt, eröffnen musikalische Notationen und mit ihnen die Partitur nicht nur neue Kompositions- und Aufführungsmöglichkeiten, sondern machen musikalische Zusammenhänge in neuartiger Weise anschaulich, analysierbar und reflektierbar.“

74 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 71.

75 Vgl. u.a. Crampton, *Mapping. A Critical Introduction to Cartography and GIS*; kollektiv orangotango+, *Critical Mapping: This Is Not an Atlas: A Global Collection of Counter-Cartographies*; Cosgrove, „Cultural Cartography“.

76 Adorno führt diesen Gedanken noch weiter: „War jedes Notenzeichen einmal ein Bild eines Schlages und dann von Gewalt selber?“ *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 228.

musikalischer Subjektivität immanent, weil im Aufschreiben von Musik „konstitutiv bereits die Differenz von dieser mitgesetzt [ist].“⁷⁷ Die Diversität an Interpretationen und ein interpretativer Möglichkeitsraum entsteht erst durch diese Differenz zwischen Notenschrift und Musik. Der Objektivierung durch die Verschriftlichung steht eine individuelle, subjektive Verfügbarkeit gegenüber, die dem ‚Zwang‘ eine interpretative Freiheit entgegensetzt. Fasst man diese Aspekte zusammen, so wird erst durch die graphische Vermittlung im räumlichen Medium der Schrift, die sie vergegenständlicht und damit sowohl gesellschaftlich zugänglich als auch praktisch handhabbar macht, eine ästhetische Autonomie gesichert. Voraussetzung ist die materielle Trennung des Objektes, der Notenschrift, vom Subjekt, dem/r Interpret*in. In der Verschränkung dieser Perspektiven wird die musikalische Schrift in einem doppelten Sinne zum konstitutiven Medium. Durch sie ist die Möglichkeit der Interpretation begründet, deren Ideal sie in der graphischen Vermittlung festzuhalten versucht. Darüber hinaus ist sie konstitutiv im Sinne eines Erkenntnisgewinns. Auch wenn die Gesten als ikonisches Moment der Beherrschung durch die Zeichenhaftigkeit der Notenschrift unterliegen – indem sie als „Bilder [...] beherrschbar“⁷⁸ werden –, so ist das Erkennen der Gesten weniger an das Lesen der graphischen Zeichen gebunden, als vielmehr an das Sehen des räumlichen Schriftbildes, das ein mimetisches Nachvollziehen seiner Lineatur einfordert.⁷⁹ Weil die Gesten in der Gesamtheit des Schriftbildes gleichsam auf einen Blick zu erfassen sind, kann der Bildlichkeit eine visuelle Evidenz zugesprochen werden, die über die Lesbarkeit der einzelnen Zeichen hinausgeht.

Die Begriffe Zeichen und Bild als Dimensionen von Schrift werden in Adornos wie Krämers Konzept zum Barometer für die Bestimmung des Verhältnisses von Diskursivität und Ikonizität. Damit sind auch die Kulturtechniken des Lesens und Sehens und mit ihnen die Kategorien von Repräsentationalität und Präsenz angesprochen: Entscheidend ist bei der Bestimmung des Schriftsymbols nicht nur, was es ist – seine Repräsentationalität –, sondern auch wie es gemacht ist und somit bildlich in Erscheinung tritt – seine Präsenz. Adornos Schriftbegriff weist also Parallelen zum Konzept der ‚notationalen Ikonizität‘ Krämers auf, gerade, was die Konfiguration der Zeichen sowie die Räumlichkeit des Schriftbildes betrifft. Wenngleich Adorno seine Überlegungen zur musikalischen Schrift mit Blick auf die sprachliche Schrift entfaltet und die

77 Ebd., S. 72.

78 Ebd., S. 228.

79 Vgl. ebd., S. 243.

Korrelationen von Musik und Sprache einen Dreh- und Angelpunkt bilden,⁸⁰ so wird die Bezugnahme auf die Bildlichkeit nachgerade zu einem Topos in seiner *Reproduktionstheorie*. Pointiert formuliert er: „In grober Übertreibung mag man zunächst sagen, die entwickelte musikalische Schrift sei Zeichensprache im einzelnen und eine Bildersprache im ganzen.“⁸¹ Wahrnehmungstheoretisch werden dadurch Lesen und Sehen als zwei einander bedingende Modi aufgefasst, um die Bedeutungsebenen der musikalischen Schrift erschließen zu können. Die aus dem Lesen und Sehen der Zeichen und des Bildes der musikalischen Schrift gewonnene Erkenntnis ist Voraussetzung für eine „wahre Interpretation“.⁸² Unverkennbar wird hier ein erkenntnistheoretischer Horizont aufgespannt, vor dem interpretatorische Fragen aufgeworfen werden.⁸³ Zum Erkenntnismedium avanciert neben den musikalischen Schriftzeichen ganz explizit das Schriftbild. Analog zu Krämers theoretischen Ausführungen ist für Adorno neben der Ikonizität des Einzelzeichens auch die Konfiguration der Zeichen substantiell:

Man muß die Zeichen in Nachahmung verwandeln und das Bild in die Erkenntnis. Beides ist nicht an sich in der Schrift gegeben sondern erfragt. [...] Das Eigenleben der Noten: daß ihr *Gestalt*zusammenhang wechselt. Die Konfigurationen sind verschieden. Die reine Note, an sich, ist ein physikalischer Grenzbegriff. Was Zeichen was Bild ist wechselt. [...] Es werden immer mehr Bilder zu Zeichen und diese treten zu immer neuen Bildern zusammen.⁸⁴

Wenn mit den Kategorien Zeichen und Bild eine Korrelation von Lesen und Sehen verbunden ist, die ein fortwährendes Oszillieren zwischen beiden Modi bedeutet, so offenbart sich musikalische Schrift als „Kippfigur“. Dieser Begriff, den Aleida Assmann in Bezug auf die sprachliche Schrift geprägt hat, um das Phänomen von „Buchstaben zwischen Transparenz und Bildlichkeit“⁸⁵ zu beschreiben, zielt auf die Frage, wann die Schrift zum Bild, das Bild zur Schrift wird. Georg Witte hat in dieser Hinsicht den referentiellen Aspekt betont und Schrift im Spannungsfeld zwischen „zeichentranszendierendem Verstehen“⁸⁶ und der Perzeptionalität des Materials, also zwischen Repräsentation und

80 Vgl. ebd., S. 11.

81 Ebd., S. 243.

82 Ebd., S. 273: „Die wahre Interpretation beruht auf Erkenntnis.“

83 Beate Kutschke hat in dieser Hinsicht die Bestimmung der ‚wahren Interpretation‘ als „Herzstück“ der *Reproduktionstheorie* benannt. Kutschke, „Die ‚Verwirrung in den Elementarfragen des Moralischen‘“, S. 89.

84 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 85.

85 A. Assmann, „Lesen als Kippfigur. Buchstaben zwischen Transparenz und Bildlichkeit“.

86 Witte, „Textflächen und Flächentexte“, S. 380.

Präsenz angesiedelt. In der *Reproduktionstheorie* sind Zeichen und Bild nicht nur aus struktureller Sicht distinkt, sondern auch in Bezug auf die Strategien der Integration diskursiver und ikonischer Elemente. Die musikalische Schrift integriert auf der Zeichenebene diskursive und ikonische Elemente: In Gestalt der alphabetischen Buchstaben, die den Tönen zugeordnet werden und durch welche der Notenschrift eine „primitive Begrifflichkeit“⁸⁷ eignet, sowie in den Gesten, welche in die Zeichen eingegangen sind. In der musikalischen Schrift bleibt das Verhältnis von Ikonizität und Diskursivität ein dialektisches. Während die einzelnen Zeichen ein Moment der Erstarrung in sich bergen, das einer Sichtbarkeit der Gesten entgegenwirkt, so wird das Notenbild als dynamisches Gefüge beschrieben, das der Objektivierung durch seine zeichenhafte Konstruktion entgegenwirkt.⁸⁸ In umgekehrter Weise scheinen die Zeichen, die mit Adorno gesprochen ein diskursives Element involvieren, selbst wie in einer „Röntgenphotographie“⁸⁹ durch das Bild hindurch. Das Ikonische macht sich gegenüber dem Diskursiven nicht opak, wie auch andersherum das Diskursive nicht das Ikonische aufzuheben vermag. Dadurch wird auch das Verhältnis von Sehen und Lesen als ein wechselseitiges beschrieben, weil die Zeichen nicht nur gelesen werden wollen, das Bild nicht nur gesehen werden will. Die historischen Notationsformen der Neumen- und Mensuralnotation werden gleichsam als Stereotype verwendet, um das Spannungsfeld von Ikonizität und Diskursivität musikalischer Schrift für die konventionelle Notenschrift auszuloten. Denn nicht nur für sie gilt, dass jene Erkenntnis, die zur ‚wahren Interpretation‘ führt, nicht allein in der Sprachlichkeit, sondern ebenso in der Bildlichkeit der musikalischen Schrift aufgesucht werden muss. In dieser Sichtweise überschneiden sich die schriftphilosophischen Theorien von Adorno und Sybille Krämer, doch während Krämer die Schrift weitgehend unabhängig von einer performativen Seite betrachtet, geht es Adorno immer auch um die Interpretation von Musik. Das Interpret*innensubjekt ist bei ihm mitgedacht, wenn er schreibt, dass es „ein Idiom des *Interpreten*“ gibt, welches „ein Recht [hat], innerhalb der mensuralen Schwellen in die Darstellung einzugehen, ja es hat viel mit jenem Subjektiven zu tun, durch das hindurch die Objektivität des Sinnes sich konstituiert.“⁹⁰ In Bezug auf die musikalische Schrift ist damit nicht nur ein äußerliches idiomatisches Moment gemeint, das durch die Interpretation in der Aufführung nachträglich hinzutritt, sondern dass die Schrift ein genuines idiomatisches Element beinhaltet: „Das

87 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 221.

88 Vgl. ebd., S. 84.

89 Ebd., S. 9.

90 Ebd., S. 122.

idiomatische Element ist der Inbegriff aller Konventionen, innerhalb deren ein Text erscheint.⁹¹ Mit dem idiomatischen Element wird wiederum ein Konnex zur Sprache hergestellt, wenn Adorno es als das „musiksprachliche“ Element bezeichnet, das „aus der je vorgegebenen und das Werk *einschließenden* Musiksprache zu erschließende.“⁹² Doch auch dieser Bezug zur Sprache ist ein ambivalenter, denn das idiomatische Element ist für Adorno jenes Unbegriffliche, das „in einer bestimmten Kultur reflexionslos Vorgegebene“⁹³, das deshalb als Natürliches erscheint, weil seine Überlieferung begriffslos ist. Es ist in gewisser Weise präskriptiv, weil es schon vorhanden ist, bevor es in die Schrift eingeht. Ohne dass dies ausdrücklich benannt wird, sind darin auch die Kategorien von Ikonizität und Diskursivität einbegriffen, die Adorno anhand des neumischen und des mensuralen Elements verdeutlicht. Denn das Maß an Ikonizität und Diskursivität musikalischer Schrift, so zeigt Adorno eindrücklich anhand der Beispiele von Neumen- und Mensuralnotation, unterliegt historischen Konventionen.⁹⁴

Aus semiotischer Sicht wird bei Adorno die Reflexion des Verhältnisses von Zeichen und Bild zur Triebfeder für die Frage nach der ‚wahren Interpretation‘, weil deren Realisierung nur im Zusammenspiel beider Kulturtechniken – des Lesens und des Sehens – möglich wird. Adorno attestiert dem Neumischen vor der Folie der Performanz eine Unmittelbarkeit, die jedoch durch „den Sieg des Mensuralen zu dem Vermittelten geworden“⁹⁵ sei. Das Neumische wieder aus dem Mensuralen zu rekonstruieren „macht den genauen Sinn von Interpretation als einem Erschließen aus dem Text aus.“⁹⁶ Mit anderen Worten: Aus der zeichenhaften Lesbarkeit der musikalischen Schrift wieder ihre bildliche Sichtbarkeit hervorzuholen, ist wesentliche Bedingung für eine ‚wahre Interpretation‘. Andererseits hat die ‚wahre Interpretation‘ auch die Dechiffrierung des Mensuralen zur Bedingung. Die Trias aus neumisch, mensural und idiomatisch als die drei Elemente der musikalischen Schrift ist insgesamt den Gravitationskräften von Vermittlung und Unmittelbarkeit ausgesetzt, deren Dynamik Adorno als zyklischen Prozess beschreibt. Neben dem neumischen ist auch das idiomatische Element durch eine Unmittelbarkeit gekennzeichnet, jedoch einer Form der Unmittelbarkeit, die nicht an eine konkrete Bildlichkeit geknüpft ist, sondern an jene kulturellen Bedingungen, durch die eine Musiksprache ihr bestimmtes Idiom erhält. Der Weg zu einer ‚wahren Interpretation‘

91 Ebd., S. 88.

92 Ebd.

93 Danuser, „Zur Haut ‚zurückkehren‘“, S. 142.

94 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 89.

95 Ebd., S. 123.

96 Ebd. und vgl. S. 125.

führt vom idiomatischen über das mensurale zum neumischen Element und somit von der Unmittelbarkeit über die Vermittlung zurück zur Unmittelbarkeit.⁹⁷ Für Adorno besteht die Aufgabe einer musikalischen Interpretation darin, „das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen. ‚Ursprung ist das Ziel.‘“⁹⁸ Das Verhältnis ist durch eine Dialektik geprägt und keineswegs so geradlinig, dass vor dem Hintergrund der Bild- und Zeichendiskussion in der *Reproduktionstheorie* am Anfang das sprachähnliche, wenngleich begriffslose Idiom, in der Mitte das Zeichen und am Ende das Bild stünde. Dass das, ‚was Zeichen was Bild ist wechselt‘, macht die mehrschichtige visuelle Epistemik der musikalischen Schrift zu einem Großteil aus. Es ist dieses Vexierspiel⁹⁹ aus Sehen und Lesen, das nicht nur zur Grundlage für erkenntnistheoretische Prozesse, sondern auch zur Voraussetzung für die ‚wahre Interpretation‘ wird.¹⁰⁰

In der *Reproduktionstheorie* wird somit durch die Begriffe von Zeichen und Bild hindurch ein Licht auf die Kategorien der Vermittlung und Unmittelbarkeit, von Repräsentationalität und Präsenz geworfen. Am Punkt der semiotischen Bestimmung und deren Konsequenzen für die Wahrnehmung von Schrift kreuzen sich Adornos theoretische Ausführungen mit denen Krämers, wobei die Überlegungen Krämers an vielen Stellen durch Einsichten in die Präsenztheorie getragen sind.¹⁰¹ Indem sie die ästhetische Präsenz der Schrift hervorhebt, wird die Schrift einmal mehr in die Nähe von Bildlichkeit gerückt, denn ihr wird eine ähnliche Affordanz zugesprochen: Sie fordert dazu auf, gesehen und in ihrer äußeren Erscheinungsform wahrgenommen zu werden, was vor allem ihre Materialität miteinbegreift. Ihre ästhetische Präsenz wird jedoch nicht primär als eine um ihrer selbst willen vorhandene aufgefasst – im Sinne eines ästhetischen Eigenwertes –, sondern mit ihr ist vor allem eine epistemische Funktion verbunden. Darin zeigt sich wiederum der Einfluss des *iconic turn*, dessen Akzentuierung der visuellen Epistemik von Formen der Bildlichkeit auch innerhalb des Diskurses nicht widerspruchsfrei

97 Dies auch, weil, wie Adorno schreibt, das idiomatische Element das neumische in „unreiner Gestalt in sich [enthält]“. Ebd., S. 89.

98 Ebd., S. 88.

99 Adorno bezeichnet den Notentext als „Rätsel“, ebd., S. 241.

100 „Finden durch Lesen: die dechiffrierende Arbeit des Interpreten, das eigentlich begriffliche Element der musikalischen Interpretation allein ist der Weg ins Reich der mimischen Charaktere. Umgekehrt ist es um die Totalität bestellt. Sie wird als Bildphänomen aufgefaßt: das ‚Notenbild‘ bezieht sich stets aufs Ganze, und es ist der Blick auf die Seite, nicht der auf den Takt oder die Stimme, dem es aufleuchtet.“ Ebd., S. 244f.

101 Vgl. u.a. Gumbrecht, *Präsenz*; Mersch, *Was sich zeigt*; ders., *Ereignis und Aura*.

geblieben ist.¹⁰² Es ist dabei ein Verdienst des Schriftbildlichkeitskonzeptes, dass die Präsenz in den aktuellen Schriftdiskursen nicht als Gegenmodell zum Repräsentationalen entworfen ist, sondern darauf verwiesen wird, dass in der Form der Präsenz selbst schon eine Repräsentation stattfindet. Dies gilt auch für die Bestimmung von musikalischer Schrift, für die mit der Integration von Diskursivität und Ikonizität funktionale Zuweisungen wie Repräsentieren und Präsentieren durchlässig geworden sind. Die musikalische Schrift ist in dieser Hinsicht für Adorno im Zwischenraum zwischen Repräsentationalität und Präsenz angesiedelt: „Gegenüber dem optischen Phänomen, das ‚ist‘, und dem Worttext, der ‚bedeutet‘, stellt der Notentext ein Drittes dar.“¹⁰³ Hingewiesen wird erneut auf die spezifische Referentialität der musikalischen Schrift, die sich darin manifestiert, dass die Schrift zwar eine bildliche Präsenz hat, jedoch darüber hinaus auf eine Klanglichkeit ‚zeigt‘, ohne dass die Zeichen eine der sprachlichen Schrift vergleichbare begriffliche Bedeutung annehmen würden.¹⁰⁴

4 Musikalische Schrift und ‚wahre Interpretation‘

Wenn in der *Reproduktionstheorie* von einer Referentialität der musikalischen Schrift die Rede ist, so ist diese für Adorno zunächst in materieller und medialer Weise durch den ‚akustischen Stoff[]‘¹⁰⁵ vorgegeben. Die musikalische Ebene erscheint durch diesen prosaischen Ausdruck zunächst merkwürdig auf ihre physikalischen Eigenheiten reduziert – diese Charakterisierung erschließt sich im Gesamtkontext, wenn deutlich wird, dass die physikalisch-objekthafte Präsenz von Klang mit der Frage nach der ‚wahren Interpretation‘ verknüpft ist. Einerseits ist die klangliche Ebene und mit ihr die Referentialität von

102 Jasmin Mersmann hat im Zusammenhang mit der Betonung der epistemischen Seite von Bildlichkeit darauf hingewiesen, dass Bilder nicht einseitig aus erkenntnistheoretischer Perspektive rezipiert werden können. Sie eröffnet eine kritische Sichtweise auf einen solchen *epistemic turn* innerhalb des *iconic turn*, weil dieser Gefahr laufe, Bilder auf ihre Repräsentationalität zu reduzieren und ausschließlich auf Wissens- und Erkenntnisformen hin zu untersuchen. Vgl. Mersmann, „Iconic Turns“, S. 29.

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

104 Siehe hierzu Nanni, „Das Bildliche der Musik“, S. 408: „Auch die Notation zeigt auf etwas, nur dass das Gezeigte nicht begrifflich-referentiell fixierbar ist.“ Darin liegt eine wesentliche Differenz zur sprachlichen Schrift: „Während Sprach-Schrift auf einen ihr externen Bedeutungssinn verweist, während sie als Wortschrift stets Anzeige und Ausdruck von Denotaten ist, visualisiert musikalische Notation hingegen niemals eine begriffliche Bedeutung: Sie ist stets Anzeige klanglicher Ereignisse in der Zeit.“ Ebd.

105 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 221.

Schrift Adornos Interpretationsbegriff immanent, auch dann, wenn es ihm primär um die Ikonizität von Schrift, und konkret die sichtbaren Gesten geht, und nicht um die Dechiffrierung der Zeichen. Andererseits ist wiederum das stumme Lesen von musikalischer Schrift ein interpretativer Vorgang und ein Erkenntnisprozess, der den inneren Sinn von Musik durch das visuelle Nachvollziehen der Gesten im Schriftbild deutlicher vor Augen stellt, als es das Hören möglich macht. Adornos Begriff der Referentialität von Notenschrift erinnert an die ‚Speculum‘-Metapher, wenn er in Hinblick auf musikalische Elemente von einer „Spiegelung im Zeichensystem (Noten + akzidentielle Bestimmungen)“¹⁰⁶ schreibt. Ohne der Frage einer Hierarchisierung von Auge und Ohr bei Adorno im Detail nachzugehen, ist es dennoch bemerkenswert, dass dem Interpretieren durch das Auge hier ein besonderer Stellenwert zukommt.

In der Produktion von Musik ist Hören *nicht* das Primäre. Der Laut ist ein Reflex. Ihn zu hören ist die erste Stufe der Verinnerlichung, Vergeistigung [...]. Hören als ungegenständliche Objektivation. Die Aufklärung der Musik ist ihre Verlegung in den inneren Sinn. Hören als das Gegenteil des Mimetischen, die eigentliche *Vermittlungskategorie* von Geste und Sinn, sinnliche Vergeistigung.¹⁰⁷

Die Erkenntniskraft des Sehens ist für Adorno substanzielle Voraussetzung für die ‚wahre Interpretation‘, darin ist sein Konzept dem der ‚notationalen Ikonizität‘ Krämers verwandt. Jedoch entfaltet die ans Visuelle gebundene Erkenntnis ihre eigentliche Wirkungsmacht erst, wenn sie Teil des interpretativen Prozesses wird. Visualität der Schrift und Referentialität auf die klangliche Ebene greifen ineinander, wenn, wie Adorno weiter ausführt, das erkennende Sehen des Notenbildes mit einem Lesen des Notentextes verbunden sein muss, durch das die Zeichen in Nachahmung verwandelt werden.¹⁰⁸ „Interpretation hat die Idee der Kopie von den beiden Polen des Textes her zu verfolgen“.¹⁰⁹ Nicht nur dem sehenden Nachvollzug der Ikonizität des Schriftbildes, sondern dem Lesen der Zeichen wird eine konstitutive Kraft zugesprochen, auch weil es bereits selbst als eine klangliche Realisierung aufgefasst wird. Das Lesen von musikalischer Schrift braucht die sinnliche Vorstellung, anders als bei der sprachlichen Schrift, bei der die Erkenntnis der Bedeutung von Worten nicht

106 Ebd., S. 97.

107 Ebd., S. 85.

108 Vgl. ebd., S. 242. Der musikalische Gestus ist nur zu erkennen, wenn man „dem Schriftbild als Totalität [nachgeht] und dessen Kurven und Zäsuren in Nachahmung [umsetzt]“. „Wer Musik im eigentlichen Sinne liest, muß jede Note und jede Vortragsbezeichnung in Vorstellung übersetzen und diese klanglich realisieren.“ Ebd., S. 243.

109 Ebd.

an deren klangliche Vorstellung oder gar Interpretation gebunden ist.¹¹⁰ Mit Blick auf die ‚wahre Interpretation‘ lässt sich die Perspektive auf Sehen und Lesen in Bezug auf musikalische Schrift in der *Reproduktionstheorie* schärfen. Zunächst ist bezeichnend, dass die Gedanken zur bloßen Lektüre von Musik an mehreren Stellen in der *Reproduktionstheorie* enthalten sind, was durchaus im Gegensatz zu anderen Schriften Adornos, etwa dem „Fragment über Musik und Sprache“ steht.¹¹¹ Die ‚wahre Interpretation‘, so schreibt Adorno in metaphysischer Bestimmung, ist „unbekannt und unrealisierbar“.¹¹² Sie ist eine Idee, das für jede Aufführung potentiell vorhandene, immanente Ideal eines Werkes.¹¹³ Und sie muss es deshalb bleiben, weil eine jede klangliche Aufführung durch kulturelle, soziale und gesellschaftliche, wirtschaftliche und technische Faktoren beeinflusst ist. Eine musikalische Interpretation ist daher nur eine Annäherung an die ‚wahre Interpretation‘: Das ‚reine Werk‘¹¹⁴ wird als eine objektive Kategorie behauptet:

Während jede Aufführung von Musik fehlbar ist, kann die wirkliche präzise Vorstellung beim Lesen das Ideal der Aufführung geben, das als solches nicht erreichbar ist.¹¹⁵

Selten bekommt die Frage nach Musik als Text und Musik als Performanz innerhalb der *Reproduktionstheorie* solche Schlagseite, wie an dieser Stelle, an der Adorno den Text als Garant für das Aufführungsideal eines Werkes emphatisiert. Zu fragen ist daher, welche Rolle der Performanz von Musik jenseits der in den Text eingegangenen performativen Gesten zukommt und ob an die Stelle einer klanglichen Aufführung die imaginative Vorstellung tritt. Adornos Überlegungen scheinen diese Richtung zu nehmen, wenn er schreibt, dass das musikalische Werk, dass sich nur in der Imagination materialisiert, „gleichsam von der Zufälligkeit seiner Realisierung gereinigt“¹¹⁶ würde. Argumentiert wird hier mit Blick auf die ‚wahre Interpretation‘ im Sinne eines chemisch reinen Werkes, was auch einen gesellschaftspolitischen Hintergrund

110 Vgl. ebd., S. 220.

111 Vgl. ebd., S. 11, 13. Im „Fragment über Musik und Sprache“ heißt es hingegen: „Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen.“ Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 253.

112 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 121.

113 Zur Idee der ‚wahren Interpretation‘ bei Adorno vgl. auch Hinrichsen, „Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten“, insb. S. 205.

114 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 210f.

115 Ebd. Diesen Gedanken äußert Adorno auch in seinem Aufsatz „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 177.

116 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 210.

hat. Dass es Adorno, wie in zahlreichen anderen Schriften, prominent etwa in der *Dialektik der Aufklärung*, um eine Kritik der gegenwärtigen Kulturindustrie geht, wird aus dem folgenden Passus deutlich:

Das Aufführen von Musik hat an sich etwas Aufschwätzendes, Überredendes, Propagandistisches und zeigt sich damit der heute herrschenden Kulturindustrie verschwättert. Übertrieben könnte man sagen, jede Aufführung eines musikalischen Werkes hat etwas von Reklame für dieses. Demgegenüber würde die Realisierung der Musik in der Imagination das Werk selbst *rein* darstellen, ohne dem Wirkungszusammenhang das leiseste Zugeständnis zu machen.¹¹⁷

Diese Ausführung ist Teil der seit Mitte der vierziger Jahre begonnenen Aufzeichnungen zur *Reproduktionstheorie* und könnte damit mit der Entstehungszeit der *Dialektik der Aufklärung* zusammenfallen oder aber datiert auf die Zeit danach – eine Datumsangabe ist in diesem Falle nicht vorhanden. Die Gedanken von einem ‚reinen‘ Werk im Sinne einer geistigen Aktivität, die als Aufführung nicht mehr die physisch-klangliche Vermittlung braucht, sind jedoch insgesamt einer kulturpessimistischen Sichtweise verpflichtet, wie sie auch im Kapitel „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“ in der *Dialektik der Aufklärung* zu finden ist, wenngleich sie dort vor allem anhand des Mediums Film exemplifiziert wird. Doch auch mit dem Gedanken einer Aufführung in der Vorstellung, die einzig das Ideal eines musikalischen Werkes zum Vorschein bringen kann, ist eine Abwendung vom Kulturbetrieb und somit einer breiteren gesellschaftlichen Rezeption von Musik verbunden. Denn die Abstraktion von der klingenden Aufführung als Ideal beinhaltet im Rückzug auf das Lesen des Textes ein isolierendes Moment. Dialektisch ist darin aber vor allem das Verhältnis von Objektivität des Werkes und Subjektivität des/r Interpret*in: Einerseits erscheint eine imaginative Aufführung insofern hochgradig subjektiviert, als sie allein in der individuellen Vorstellung und materiell ungebunden von Instrument und Aufführungsrahmen ist. Andererseits wird sie von Adorno als eigentliche Form einer Objektivierung von Musik betrachtet, wenn in der imaginativen Vorstellung das ‚reine‘ Werk, das objektiv im Notentext Gegebene, sich überhaupt nur als ‚wahre Interpretation‘ realisieren lässt. Die Dialektik wird noch dadurch verstärkt, dass die Elemente der musikalischen Schrift selbst objektive und subjektive Kategorien mit einschließen und dass die Idiomatik des/r Interpret*in als subjektive Voraussetzung bestehen bleibt.¹¹⁸ In der Frage nach einer Notwendigkeit von Musik

¹¹⁷ Ebd., S. 210f. Herv. d. Verf. Vgl. auch ebd., S. 13.

¹¹⁸ Ähnliche Überlegungen zur Frage, ob Musik eine Performanz in der Aufführung braucht, stellt Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* an. Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/190.

als Performanz zieht Adorno wiederum die Sprache als Vergleichsobjekt heran. Das stumme Lesen von sprachlichem Text wird im Gegensatz zum lauten Lesen als Konsequenz einer Kultivierung durch Bildung benannt und eine solche Entwicklung könne auch für den Umgang mit Musik in Betracht gezogen werden, mit dem Ziel einer „Verwandlung des musikalischen Hörens in Lesen mit exakter Vorstellung.“¹¹⁹ Adorno zieht demnach in Korrespondenz zur sprachlichen Schrift, die keiner klanglichen Interpretation bedürfe, dies auch für die musikalische Schrift in Erwägung, weil die geistige Vorstellung allein das sinnliche Hören überragen kann: „Es liegt keinerlei Grund dafür vor, den sinnlichen Klang von Musik für diese für wesentlicher zu halten als den sinnlichen Klang der Worte für die Sprache.“¹²⁰

In einem Text, der sich erkenntnistheoretischen Fragen im Kontext von schriftlicher und bildlicher Visualisierung widmet, stellt Sybille Krämer die Frage: „Kann das ‚geistige Auge‘ sehen?“¹²¹ In Anlehnung an diese Frage, welche die Konstitution epistemischer Gegenstände im Kontext der geistigen Vorstellungskraft verhandelt, könnte man mit Blick auf Adornos imaginative Aufführung fragen: Kann das geistige Ohr hören? Und wenn ja, wessen Ohr und unter welchen Bedingungen? Eine solche imaginative Interpretation, wie Adorno sie im Sinn hat, ist vor allem einem exklusiven Kreis von musikalisch gebildeten Personen vorbehalten, etwa professionelle Musiker*innen und Akademiker*innen, in jedem Fall Personen, die im Umgang mit musikalischer Schrift geübt sind. Im Rahmen der *Reproduktionstheorie* mag eine derartige Fokussierung auf Expertenwissen nachvollziehbar sein, jedoch gibt es auch in dem genannten Personenkreis substantiell verschiedene Leser*innen- und somit Interpret*innentypen – dies schon bedingt durch die unterschiedliche Funktion des Lesens musikalischer Schrift in den jeweiligen Kontexten von einer theoretischen Auseinandersetzung bis zur Aufführung von Musik. Seiner Vision von dem/der lesenden Interpret*in liegt ein esoterisches Kulturkonzept zugrunde, weil die Möglichkeit der idealen Aufführung das ‚reine Werk‘, nur einem bestimmten Kreis musikalisch Gebildeter zur Verfügung steht. Mit der imaginativen Aufführung wird jedoch das Werk nicht nur von den vermeintlichen Trübungen realer Aufführungsbedingungen und -umgebungen befreit, sondern die partizipative Seite einer Aufführung mit Publikum geht dadurch verloren. Nimmt man diese Idee ernst, so wird mit der Verbannung

119 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 210.

120 Ebd. Adorno geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt: „Sprache gibt es denn eigentlich nur als Schriftsprache“, wenn sie abgelöst ist von den Lauten und ihre Bedeutung sich durch die Schriftzeichen direkt und ohne den Umweg über die hörende Apperzeption erschließen lässt. Ebd., S. 248.

121 Krämer, „Kann das ‚geistige Auge‘ sehen?“

des Publikums aus dem Aufführungsraum die ‚wahre Interpretation‘ als philosophische Lehre einerseits und als Wunderkammerobjekt andererseits gehandelt. Sie wird zur seltenen Kostbarkeit, auch weil sie im doppelten Sinne ein autoritäres Wissen voraussetzt: Es ist den Symbolen der musikalischen Schrift aufgeprägt, aber auch Teil des/der Interpret*in, der/die Symbole zu entziffern bzw. in Nachahmung zu verwandeln weiß.

Der Interpretationsbegriff in der *Reproduktionstheorie* ist kein statischer, sondern ein dynamischer, der heterogene Kategorien zugunsten einer pluralistischen Begriffsbestimmung einbegreift. Dass dies gewiss auch mit dem langjährigen Entstehungsprozess der *Reproduktionstheorie* zu tun hat, die sowohl lose Aufzeichnungen als auch einen ausformulierten und später teilweise noch einmal überarbeiteten Entwurf sowie die beiden Schemata umfasst, ist naheliegend. So sind es gerade in den Aufzeichnungen noch „Schrift und Instrument“, welche als „Pole der Interpretation“ aufgefasst werden.¹²² Im ausformulierten Entwurf sind hingegen jene bereits zitierten Stellen enthalten, in denen das Instrument als klingendes Artefakt und mit ihm die klangliche Aufführung von Musik generell in Frage gestellt werden. Zwar gibt es keine stringente oder chronologisch nachvollziehbare Entwicklungslinie innerhalb der *Reproduktionstheorie*, an der sich die Hinwendung zur Idee einer imaginativen Aufführung eindeutig nachzeichnen ließe. Jedoch ist die Konsequenz dieser Veränderung im Narrativ von Interpretation und Aufführung für den Stellenwert der musikalischen Schrift von erheblicher Bedeutung. Die Schrift wird in ihrer Bedeutung für das musikalische Werk emanzipiert von der Aufführung, wodurch ihr eine Autonomie innerhalb des traditionellen Dreigestirns aus Text – Werk – Aufführung zugesprochen wird. Die ‚wahre Interpretation‘ hängt deshalb von der Schrift ab, weil sie als ‚autonome Form‘ das autonome Werk braucht, und dessen Ideal ist in der Schrift festgehalten. Wie eng Werk- und Textbegriff verquickt sind, zeigt sich daran, dass Adorno die Interpretation auch als eine Transkription des musikalischen Textes auffasst: „Interpretation, als autonome Form, ist notwendig auf ihren Widerspruch verwiesen, das autonome musikalische Gebilde. Darin gemahnt sie unmittelbar an die Übersetzung sprachlicher Texte.“¹²³ Interpretation wird hier als Übersetzung verstanden, nicht als Aufführung. Der Unterschied zwischen musikalischer und sprachlicher Schrift besteht für Adorno jedoch darin, dass die musikalische Schrift im Gegensatz zur sprachlichen insgesamt einer Interpretation bedarf.

122 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 15.

123 Ebd., S. 291.

Aller bestehenden Musik jedoch ist das Interpretiertwerden wesentlich. Daß aber noch das schwierigste sprachliche Gebilde indifferent ist gegen seine gelungene Übersetzung, wie gegen seinen glücklichen Vortrag, während der einfachste musikalische Text, gänzlich adäquat der stummen Vorstellung des verständig Noten Lesenden gegeben, doch ein dem Aufgezeichneten transzendentes Klangbild zum Inhalt hat – das läßt sich nicht vom Aufnehmenden her erklären, sondern bloß durch die Differenz der Medien.¹²⁴

Adornos Ausführungen zu Musik als Text hat Konsequenzen für den Werkbegriff, weil Werk und Reproduktion nicht mehr als voneinander getrennt aufgefasst werden können.¹²⁵ Zweifelsohne sind diese Überlegungen bis zu einem gewissen Grad auch dem Zeitgeist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschuldet, der durch die Reproduzierbarkeit von Musik mittels moderner Aufnahmetechnik geprägt ist. Mit den zeitgenössischen Möglichkeiten der Musikaufnahme ist die Idee einer Zeugenschaft durch die klingenden Dokumente stärker als je zuvor ins Bewusstsein geraten und mit ihr vielerorts auch eine stärkere ‚Treue‘ gegenüber dem Notentext.¹²⁶ Adornos *Reproduktionstheorie* lässt sich vor diesem Hintergrund als eine „Theorie der Treue, nämlich der Text- und Werktreue“¹²⁷ charakterisieren. Nicholas Cook hat darauf hingewiesen, dass die Auffassung von ‚Musik als Text‘ eine Tradition hat, die bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann. Vorgezeichnet ist in der Fixierung auf den Text, dass die Interpretation von Musik an der Komponist*innen-Intention gemessen wird.¹²⁸

Die Intention bzw. die Bedeutung aus dem Notentext zu extrahieren, ist nur möglich, wenn Ikonizität und Diskursivität der musikalischen Schrift als gleichermaßen sinnkonstituierend begriffen werden. Was Sybille Krämer mit ihrem Konzept der ‚notationalen Ikonizität‘ avisiert, ist, dass der Sinn und damit eine Erkenntnis im Medium der Schrift ohne die je andere Seite nicht möglich ist. Adornos Überlegungen nehmen innerhalb der *Reproduktionstheorie*

124 Ebd., S. 220. Zur Bedeutung der Interpretation vgl. auch ebd., S. 239.

125 Vgl. ebd., 211.

126 In diese Richtung argumentiert etwa Brown, „Zum konzeptionellen Wandel von Notation und Aufführungspraxis in der klassischen und romantischen Epoche“, S. 43.

127 Hagestedt, „Ungesagtes Wissen, unbewußtes Wollen“, S. 83.

128 „Erfolgskriterium ist jedoch das Maß der ‚Treue‘ gegenüber der Intention des Komponisten oder der Musik selbst, was als metaphysisches Herangehen gelten kann. Es handelt sich dabei um das ästhetische Konzept der ‚Werktreue‘.“ Cook, „Musik als Text, Musik als Performanz“, S. 66.

eine ähnliche Richtung, wenn er schreibt, dass die musikalische Schrift weder „reine Bilder“ noch „reine Bedeutungen“ im Sinne der Zeichenhaftigkeit der Sprache kennt. Die musikalische Schrift „erzwingt [...] einen Prozeß des Fragens, der den musikalischen Text in einen Schauplatz historischer Dynamik verwandelt.“¹²⁹ Die Kategorien von Ikonizität und Diskursivität können nicht schematisch, zuweilen auch nicht konsistent bestimmt werden, vielmehr sind sie geschichtlich wandelbar.

Das Spannungsfeld von Ikonizität und Diskursivität, in dem jede Schrift steht, ist daher am je spezifischen Gegenstand immer neu zu verhandeln. Fraglos, so wird in beiden Schriftkonzepten deutlich, lässt sich deren Verhältnis nicht auf eine Antithetik festlegen. Sie sind nicht in Abgrenzung zueinander zu bestimmen, sondern in ihrer Integrität des jeweils anderen. Eine solche Perspektive setzt nicht zuletzt die Bereitschaft voraus, auch die Medien Sprache und Bild, welche als Kräfte auf die Schrift einwirken, als veränderliche und durchlässige Kategorien zu begreifen:

Was aber, wenn ‚Sprache‘ und ‚Bild‘, somit das Sagen und das Zeigen nur die begrifflich stilisierten Pole einer Skala bilden, auf der alle konkreten, also raum-zeitlich situierten Phänomene nur in je unterschiedlich proportionierten Mischverhältnissen des Diskursiven und Ikonischen auftreten und erfahrbar sind? Was, wenn es die ‚reine Sprache‘ und das ‚reine Bild‘, die wir als Begriffe zweifellos klar akzentuieren und differenzieren können und vor allem: auch müssen – als raum-zeitlich situierte Phänomene – gar nicht gibt?¹³⁰

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.

- *Ästhetische Theorie*, GS VII.
- „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 152–180.
- „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 251–256.

Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).

¹²⁹ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 250f.

¹³⁰ Krämer, „Operative Bildlichkeit“, S. 95.

- Assmann, Aleida: „Lesen als Kippfigur. Buchstaben zwischen Transparenz und Bildlichkeit“, in: Cancik-Kirschbaum/Krämer/Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit*, 2012, S. 235–244.
- Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- Boehm, Gottfried: „Der stumme Logos. Elemente einer Bildwissenschaft“, in: *Jahrbuch des Wissenschaftskollegs zu Berlin* (2001/2002), S. 188–208.
- Boehm, Gottfried: „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: Maar/Burda (Hg.), *Iconic Turn*, 2004, S. 28–43.
- Bouquet, Kristof: „Adorno liest Benjamin. Sprache und Mimesis in Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 54 (2010), S. 67–74.
- Bredenkamp, Horst: „Die Erkenntniskraft der Linie bei Galilei, Hobbes und Hooke“, in: Richard Hüttel, Barbara Hüttel und Jeanette Kohl (Hg.), *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, Berlin 2002, S. 145–160.
- Brown, Clive: „Zum konzeptionellen Wandel von Notation und Aufführungspraxis in der klassischen und romantischen Epoche: Untersuchung und Deutung des Quellenmaterials“, in: Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny (Hg.), *Von Bach zu Mendelssohn und Schumann. Aufführungspraxis und Musiklandschaft zwischen Kontinuität und Wandel*, Wiesbaden 2012, S. 41–77.
- Cancik-Kirschbaum, Eva / Krämer, Sybille / Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012.
- Cavallotti, Pietro: „Diagramme und ‚Operative Bildlichkeit‘ im Kompositionsprozess Helmut Lachenmanns“, in: Matteo Nanni und Matthias Schmidt (Hg.), *Helmut Lachenmann. Musik mit Bildern?*, Paderborn 2012, S. 117–139.
- Celestini, Federico / Nanni, Matteo / Obert, Simon / Urbanek, Nikolaus: „Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen“, in: Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer (Hg.), *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020 (Theorie der musikalischen Schrift 1), S. 1–50.
- Chavignier, Elsa / Lévy, Jacques (Hg.): *A Cartographic Turn*, London 2016.
- Cook, Nicholas: „Musik als Text, Musik als Performanz“, in: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert II. Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld 2018, S. 65–74.
- Cosgrove, Denis: „Cultural Cartography. Maps and Mapping in Cultural Geography“, in: *Annales de géographie* 660/661 (2008), S. 159–178.
- Crampton, Jeremy: *Mapping. A Critical Introduction to Cartography and GIS*, Oxford 2010.
- Czolbe, Fabian / Magnus, David (Hg.): *Notationen in kreativen Prozessen*, Würzburg 2015.
- Danuser, Hermann: „Zur Haut ‚zurückkehren‘. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen

- (Hg.), *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, Schliengen-Liel 2008, S. 133–151, in: *Musik & Ästhetik* 25 (2003), S. 5–22.
- Döring, Jörg / Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008.
- Dierks, Sonja: „Musikalische Schrift“, in: Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg – München 2004, S. 224–234.
- Finke, Gesa: „Partituren zum Lesen und Schauen. Bildlichkeit als Merkmal graphischer Notation“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/1 (2019), S. 21–39.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt am Main 1995 (engl. Orig.: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976).
- Gradenwitz, Peter: *Arnold Schönberg, Streichquartett Nr. 4, Op. 37*, München 1986.
- Grüny, Christian: „Figuren von Differenz. Philosophie zur Musik“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 57 (2009), S. 907–932.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Präsenz*, hg. und mit einem Nachwort von Jürgen Klein, Frankfurt am Main 2012.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main 2009.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2010.
- Haas, Max: „Mensuralnotation als Bild. Mathematik und Physik als Grundlagenwissenschaften für das Visualisieren von Musik in mittelalterlicher Sicht“, in: Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemereren*, 2015, S. 45–58.
- Haas, Max: *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern u.a. 2005.
- Hagedstedt, Jens: „Ungesagtes Wissen, unbewusstes Wollen. Das musikalische Werk und seine Darstellung im Lichte der frühromantischen Hermeneutik – mit einem Anhang zu Adornos ‚Theorie der musikalischen Reproduktion‘“, in: *Musik & Ästhetik* 54 (2010), S. 75–87.
- Halawa, Mark A.: „Schriftbildlichkeit – ein Begriff und seine Herausforderungen“, in: Krämer/Giertler (Hg.), *Schriftbildlichkeit*, 2011, S. 5–15.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten‘. Adornos Theorie der musikalischen Interpretation“, in: Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg – München 2004, S. 199–221.
- Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966.
- kollektiv orangotango+ (Hg.): *Critical Mapping: This Is Not an Atlas: A Global Collection of Counter-Cartographies*, Bielefeld 2018.
- Krämer, Sybille: „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, S. 157–176.

- Krämer, Sybille: „Operationsraum Schrift‘: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift“, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 13–32.
- Krämer, Sybille: „Sagen und Zeigen. Sechs Perspektiven, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 3 (2003), S. 509–519.
- Krämer, Sybille: „Operative Bildlichkeit. Von der ‚Grammatologie‘ zu einer ‚Diagrammatologie‘? Reflexionen über erkennendes ‚Sehen‘“, in: Mersch/Heßler (Hg.), *Logik des Bildlichen*, 2009, S. 94–122.
- Krämer, Sybille: „Schriftbildlichkeit“, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 354–360.
- Krämer, Sybille: „Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik“, in: Cancik-Kirschbaum/Totzke/Krämer (Hg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 79–101.
- Krämer, Sybille: „Kann das ‚geistige Auge‘ sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände“, in: Bettina Heintz und Jörg Huber (Hg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich – Wien – New York 2001, S. 347–365.
- Krämer, Sybille: „Sprache und Schrift oder: Ist Schrift verschriftete Sprache“, in: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 15/1 (1996), S. 92–112.
- Krämer, Sybille: „Von der ‚Tiefe‘ des intellektualistischen Sprachbildes zur ‚Oberfläche‘ der verkörperten Sprache“, in: Angelika Linke und Helmuth Feilke (Hg.), *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, Tübingen 2009 (Reihe Germanistische Linguistik 283), S. 33–50.
- Krämer, Sybille: „Graphismus als Potenzial. Reflexionen über die epistemische Verschränkung von Räumlichkeit und Anschauung“, in: Czolbe/Magnus (Hg.), *Notationen in kreativen Prozessen*, 2015, S. 17–36.
- Krämer, Sybille / Bredekamp, Horst: „Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur“, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, S. 11–22.
- Krämer, Sybille / Giertler, Mareike (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Sprache und Literatur*, Themenheft 107 (2011), Paderborn.
- Kutschke, Beate: „Die ‚Verwirrung in den Elementarfragen des Moralischen‘. Rechtstheorie nach 1945 und Adornos Theorie einer musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 54 (2010), S. 88–101.
- Maar, Christa / Burda, Hubert (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.
- Magnus, David: *Schriftbildlichkeit der musikalischen Notation. Zu einer Piktoralität pragmatischer Prägung*, Magisterarbeit in der Philosophie an der FU Berlin, Berlin 2008.

- Magnus, David: „Linie, Zwischenraum, Unschärfe. Von der ‚operativen Bildlichkeit‘ zum ‚ästhetischen Kalkül‘ in Earle Browns *December 1952*“, in: Alice Lagaay et al. (Hg.), *Drehmomente. Philosophische Reflexionen für Sybille Krämer*, Berlin 2011, online: <http://www.cms.fu-berlin.de/geisteswissenschaften/v/drehmomente/content/5-Magnus/index.html> (28.3.2022).
- Magnus, David: „Transkription und Faktur musikalischer Zeichen bei Anestis Logothetis“, in: *Sprache und Literatur* 42/1 (2011), S. 81–92.
- Magnus, David: „Aesthetical Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and Beyond Nelson Goodman's Theory of Notation“, in: *IMAGE 22: Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy* (2015), S. 129–152.
- Magnus, David: „Aurale Latenzen. Über Gestalt und Operativität in der bildlichen Notation“, in: Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemereren*, 2015, S. 111–128.
- Magnus, David: *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown*, Berlin 2016.
- Magnus, David / Czolbe, Fabian: „Einleitung“, in: Czolbe/Magnus (Hg.), *Notationen in kreativen Prozessen*, 2015, S. 7–16.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002.
- Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- Mersch, Dieter: „Visuelle Argumente. Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften“, in: Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser und Cornelia Renggli (Hg.), *Bilder als Diskurse, Bilddiskurse*, Weilerswist 2006, S. 95–116.
- Mersch, Dieter: „Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung. Bildepisteme und Strukturen des ikonischen ‚Als‘“, in: Cancik-Kirschbaum/Krämer/Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit*, 2012, S. 305–328.
- Mersch, Dieter / Heßler, Martina (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009.
- Mersmann, Birgit: *Schriftikonik. Bildphänomene der Schrift in kultur- und medienkomparativer Perspektive*, Paderborn 2015.
- Mersmann, Jasmin: „Iconic Turns. Die Wende zum Bild in Bildern von Wenden“, in: Helga Mitterbauer und Ulrich Tragatschnig (Hg.), *Iconic Turn?*, Innsbruck 2007, S. 19–35.
- Nanni, Matteo: „Das Bildliche der Musik: Gedanken zum *iconic turn*“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, S. 402–428.
- Nanni, Matteo (Hg.): *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notationen*, Basel 2015 (Resonanzen 2).
- Nanni, Matteo: „Musik und Bild: Die Figur des Dritten“, in: Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann, Gregor Wedekind und Martin Zenck (Hg.), *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn 2018, S. 236–258.
- Polanyi, Michael: *Implizites Wissen*, Frankfurt am Main 1985.

- Raible, Wolfgang: „Von der Textgestalt zur Texttheorie. Beobachtungen zur Entwicklung des Text-Layouts und ihre Folgen“, in: Peter Koch und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, Tübingen 1997, S. 29–42.
- Sachs-Hombach, Klaus: „Das Bild in der Kunstwissenschaft. Interview mit Gottfried Boehm“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln 2004, S. 11–21.
- Urbanek, Nikolaus: „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.
- Weigel, Sigrid: „Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik* 2 (2002), S. 151–165.
- Witte, Georg: „Textflächen und Flächentexte. Das Schriftsehen der literarischen Avantgarden“, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 375–396.

Online-Quellen

- Haas, Max: Art. „Notation. IV. Neumen“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel – Stuttgart – New York 2016ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11416> (16.3.2022)
- <https://www.writingmusic.net> (16.3.2022).

Bild und Zeichen in der musikalischen Schrift

Überlegungen zur Interpretation der frühen graphischen Partituren Bussottis im Lichte von Adornos Reproduktionstheorie

Julia Freund

Theodor W. Adornos Reflexionen und Denkfiguren zur musikalischen Schrift und Interpretation können (und sollten) auch jenseits des in *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* gesteckten Rahmens auf ihr Erkenntnispotenzial hin befragt werden. Dazu bietet sich eine Konfrontation mit damals zeitgenössischen, von Adorno indes kaum beachteten Phänomenen wie den sogenannten ‚graphischen Notationen‘ an. In dem Sinne entwickelt dieser Beitrag¹ im Folgenden eine Deutung von vier frühen graphischen Partituren des italienischen Komponisten Sylvano Bussotti aus den Zyklen *Pièces de chair II* (1958–60) und *Sette fogli* (1959), die Adornos musikphilosophische Argumentationen ebenso wie Bussottis ästhetische Praxis ernst nimmt und dabei der Frage nach den in den Notationen angelegten Interpretationsmöglichkeiten nachgeht. Im Zuge dessen werden einerseits Grenzen von Adornos eigenen Diagnosen sichtbar; andererseits können *mit Adorno* grundlegende Fragen an graphische Notationsformen gerichtet werden, die für die Schrift- und Interpretationsforschung wie auch für die musikalische Praxis von Interesse sein dürften. Gerade *Bussottis* graphische Partituren mit Adornos Reproduktionstheorie zusammenzudenken erscheint im Lichte der vielfältigen, mitunter überraschenden (und bisher kaum thematisierten) Berührungspunkte und Wechselwirkungen zwischen den beiden Personen und ihrem Schaffen als besonders vielversprechend.

Ein wichtiger Hintergrund der Themenstellung ist der auffällige Befund, dass in den uns vorliegenden Fragmenten zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* graphische Notationsformen keine Erwähnung finden. Woran liegt das?

Relevant ist hier *zum einen* der Zeitpunkt der Niederschrift: Der Entwurf und der Großteil der Aufzeichnungen entstanden in den 1940er und frühen 1950er Jahren, während eine verstärkte Auseinandersetzung mit alternativen,

1 Dieser Aufsatz ist im Rahmen des Forschungsprojekts *Writing Music. Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)* entstanden. Ich danke meinen Kolleginnen und Kollegen, insbesondere Matteo Nanni und Tobias Robert Klein, für die zahlreichen gedankenaneuernden Gespräche.

graphischen Notationen, etwa von John Cage, Earle Brown oder Roman Haubenstock-Ramati, in den deutschsprachigen Debatten zur neuen Musik erst in den mittleren bis späten 1950er Jahren einsetzte.

Doch lässt aufforchen, dass sich auch in den späteren Notizen aus den 1960er Jahren kein Eintrag zu diesem Thema findet, reichen diese unter dem Titel „Aufzeichnungen II“ gesammelten Notizen doch immerhin bis ins Jahr 1966. Dass Adorno zu diesem Zeitpunkt der Band der *Darmstädter Beiträge* zum Kongress *Notation Neuer Musik* (1964, publiziert 1965) vorlag,² fällt dabei noch am wenigsten ins Gewicht. Viel wichtiger ist, dass Adorno die neuesten musikalischen Entwicklungen – u.a. bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik³ – stets zwar in kritischer Distanz, jedoch mit großem Interesse mitverfolgte und sich aktiv darüber informierte. Und nicht nur das: Auf den Kontakt zu den „jungen Komponisten“⁴ legte er offenkundig viel Wert; er sah sich als deren Verbündeter, Mentor und Kritiker.⁵ Von seinen Versuchen, die Nähe seines Denkens zu aktuellen kompositorischen Fragestellungen zu bekunden, geben zahlreiche Passagen seiner *Kranichsteiner Vorlesungen* Auskunft.⁶

Genauere Einblicke in den Briefwechsel⁷ zwischen Adorno und Bussotti legen offen, wie sehr es dem italienischen Komponisten am Herzen lag, Adorno mit seiner Musik bekannt zu machen: Er schickte Adorno Partituren und

2 Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*. Der damalige Leiter der Darmstädter Ferienkurse, Ernst Thomas, schickte Adorno mit einem Brief vom 12. Oktober 1965 ein Exemplar dieser Ausgabe zu. Siehe Brief von Thomas an Adorno, 12. Oktober 1965, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD).

3 In den Jahren 1950–51, 1954–57, 1961 und 1966 war Adorno als Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen tätig. Vgl. dazu die Editorische Nachbemerkung von Klaus Reichert und Michael Schwarz in: Adorno, *Kranichsteiner Vorlesungen*, NaS IV.17/ 639–650.

4 Adorno, „Kriterien der neuen Musik“ [Vorl.], NaS IV.17/ 240.

5 Vgl. Freund, *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik*, S. 106–109.

6 Siehe beispielhaft Adorno, „Schönbergs Kontrapunkt“, NaS IV.17/ 125 sowie ders., „Vers une musique informelle“ [Vorl.], NaS IV.17/ 402f. und 442.

7 Der Briefwechsel zwischen Adorno und Bussotti ist – unvollständig – im Theodor W. Adorno Archiv einsehbar. Der erste dort verfügbare Brief ist auf den 27. Mai 1960 datiert, die letzte Korrespondenz auf den 25. Mai 1969. Wahrscheinlich ist, dass sich Bussotti und Adorno Ende der 1950er Jahre über Heinz-Klaus Metzger kennenlernten, der zu der Zeit mit Bussotti liiert war und mit dem Adorno einen regen Austausch pflegte. Über Metzger, der anfangs auch die Briefe Bussottis an Adorno ins Deutsche übertrug, entwickelte sich jedenfalls ein freundschaftlicher Umgang zwischen Adorno und Bussotti, den letztere beiden auch nach Ende der Beziehung zwischen Bussotti und Metzger weiterführten. Nach Kenntnis der Autorin sind bislang fünf Briefe aus dem Briefwechsel veröffentlicht worden. Es handelt sich dabei um Briefe Adornos an Bussotti (vom 03.01.1967, 26.01.1967, 22.03.1967, 08.01.1968, 15.01.1969, einsehbar – in deutschem Original – im Theodor W. Adorno Archiv), die in italienischer Übersetzung und mit einigen wenigen Auslassungen abgedruckt sind in: Bussotti/Adorno, „Cinque lettere di Adorno“.

setzte ihn über anstehende Aufführungen seiner Werke in Deutschland in Kenntnis. Adorno war im Besitz mehrerer Partituren von Bussotti.⁸ Dazu gehören neben einer größeren Auswahl an Stücken aus dem Zyklus *Pièces de chair II* auch fünf Stücke der dezidiert graphisch notierten Sammlung *Sette fogli*.⁹ Ob Adorno in seinen Antwortbriefen jene Kompositionen kommentierte – Eintragungen in die Partituren liegen nicht vor – muss an dieser Stelle offen bleiben.¹⁰

Dafür ist eine andere Begebenheit aufschlussreich: Im Vorfeld seines Darmstädter Vortrags „Vers une musique informelle“ hatte Adorno Heinz-Klaus Metzger darum gebeten, ihn über aktuelle Entwicklungen und Theorien der jüngsten Musik zu informieren. Metzger antwortete mit detaillierten Ausführungen, die auch eine Passage über Bussotti enthalten, den er neben Cage, Nam June Paik und Dieter Schnebel „gegenwärtig“ zu den „eigentlichen Exponenten der musique informelle“ zähle.¹¹ Er nennt in dem Kontext Bussottis *Five Piano Pieces for David Tudor*, die Adorno ja bereits kenne, zudem die Werke *Pièces de chair II*, *Sette fogli*, *Phrase à trois* (1960) (von dem noch die Rede sein wird) und *Torso. Letture di Braibanti* (1960–63). Metzger verhehlte auch nicht, „daß ich mir von Ihrer Vorlesung ‚Pour une musique informelle‘ eine gewisse öffentliche Stärkung der Sache Sylvanos nur zu gern erwarte.“¹² Wie auch immer Adorno den letzten Kommentar für sich bewertet haben mochte – weder die genannten Werke Bussottis noch der Gegenstand graphischer Notationen haben Eingang in die Adorno’schen Überlegungen zur informellen Musik gefunden.¹³

8 Diesen Hinweis verdanke ich Michael Schwarz, Theodor W. Adorno Archiv.

9 Die genannten Werke waren Teil einer größeren Sendung an Partituren, die Bussotti Adorno im Juli 1961 zukommen ließ. Bei den fünf Stücken aus *Sette fogli* handelt es sich um „Coeur“, „Lettura di Braibanti“, „Mobile-Stabile“, „Manifesto per Kalinowski“ und „Sensitivo“. Siehe Brief von Bussotti an Adorno, 26. Juli 1961, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/3.

10 Die Sammlung des Theodor W. Adorno Archivs enthält keine Kopie eines Antwortbriefs Adornos auf die umfangreiche Partituren-Sendung Bussottis vom 26. Juli 1961. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Aufsatzes lagen der Autorin keine Informationen über die im Theodor W. Adorno Archiv nicht einsehbaren Briefe vor.

11 Brief von Metzger an Adorno, 13. Juli 1961, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 1005/107.

12 Brief von Metzger an Adorno, 13. Juli 1961, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 1005/108.

13 Dieser Befund gilt für die 1962 in den *Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik 1961* publizierte Textfassung sowie die Fassung in der 1963 bei Suhrkamp erschienenen Sammlung *Quasi una fantasia*, die dann in Band 16 der *Gesammelten Schriften* eingegangen ist. Und der Befund gilt ebenso – wenn auch nicht ohne Einschränkung – für den transkribierten Vortrag Adornos vom 4. und 5. September 1961. Das Band zur ersten Vorlesung bricht allerdings an einer Stelle ab und setzt zu einem Zeitpunkt wieder

Die Nichterwähnung graphischer Notationsformen legt also *zum anderen* – das sei dem Hinweis auf die Entstehungszeit der *Theorie der musikalischen Reproduktion* an die Seite gestellt – die Vermutung nahe, dass jene Notationsformen aus der Perspektive Adornos bei der Formulierung einer „Theorie der Notenschrift“¹⁴ und der Reproduktion keine Rolle spielten.

Daher beginne ich meine Überlegungen an einem anderen Ort: Adornos Aufsatz „Die Kunst und die Künste“. In diesem Text, ursprünglich ein Vortrag aus dem Jahr 1966, artikuliert Adorno seine Gegenwartsdiagnose einer ‚Verfransungstendenz‘ in den Künsten. Der Begriff der ‚Verfransung‘ zielt darauf ab, Grenzüberschreitungen zwischen den etablierten Kunstgattungen – z.B. bei den *Mobiles* von Alexander Calder, in denen sich die Plastik den ‚Zeitkünsten‘ gleichmache¹⁵ – einsichtig zu machen. Und in diesem Kontext verortet Adorno auch den Bereich graphischer Notationen, d.h. als musikalische Phänomene im Übergang zur Graphik bzw. Malerei, wobei er die Werke Bussottis als besonders markantes Beispiel aufruft.¹⁶

Gegenüber den ‚Verfransungsphänomenen‘, mögen sie auch einer material-spezifischen Dynamik entspringen,¹⁷ macht Adorno die mediale Ausdifferenzierung der Künste und ihre Eigengesetzlichkeit stark: Kunst müsse sich immer an etwas, an ihrem Material, an ihren Verfahrensweisen, objektivieren, und dies lasse sich nicht ohne weiteres – sondern im Gegenteil: unter Sinnverlust – in eine andere Kunstform übersetzen. Doch hat in der Musik, die häufig, wie Adorno selbst schreibt, qua ihrer Notation „[z]ur Graphik neigt“¹⁸, eine Transformation vom Klanglich-Ephemeren ins Visuell-Räumliche bereits stattgefunden: Als „authentische[] Zeitkunst“, als „Mienenspiel“, dessen „Gestus [...] immer Gegenwart“ ist,¹⁹ wird Musik in ihrer Verschriftlichung verewigt,

ein, als Adorno einen Gedankengang mit dem Hinweis beendete, „daß das graphische Moment der Musik – sehr oft erscheinen ja Dinge, die einmal blutiger Ernst werden, zunächst als Spaß – auch im ‚Wozzeck‘ bereits vorkommt: an der Stelle der Partitur, wo von ‚Linienkreisen – Figuren‘ die Rede ist, bildet tatsächlich die Partitur derartige Linienkreise und Figuren.“ Adorno, „Vers une musique informelle“ [Vorl.], NaS IV.17/ 412. In den später publizierten Aufsatzversionen erscheint der Hinweis auf das ‚graphische Moment‘ in Alban Bergs *Wozzeck* nicht mehr; er findet aber Einzug in einen anderen Text: Adorno, „Bergs kompositionstechnische Funde“, GS XVI/ 428f.

14 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 87.

15 Siehe Adorno, „Die Kunst und die Künste“, GS X.1/ 432.

16 Siehe ebd.

17 Adorno nennt hier das „Bedürfnis, musikalische Ergebnisse flexibler [...] festzuhalten“, außerdem den Wunsch, „auch improvisatorischer Wiedergabe einigen Raum [zu] verschaffen.“ Adorno, „Die Kunst und die Künste“, GS X.1/ 433f.

18 Ebd., S. 432.

19 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 250.

verräumlicht, „stillgelegt“.²⁰ Die darin gesetzte mediale Differenz erfordert nicht nur in besonderem Maße das Interpretiertwerden von Musik, sie wirft auch die Frage nach dem *Wie* einer solchen medialen Übertragung auf.

1 Zur Dynamik von Bild und Zeichen

Gemäß der Antwort, welche die *Theorie der musikalischen Reproduktion* bereithält, sind es Prozesse der Kodifizierung und des Ins-Bild-Setzens, die bei einer solchen Übertragung am Werk sind. Und Adorno bringt die Begriffe von ‚Zeichen‘ und ‚Bild‘ in Stellung, um die „beiden Pole“ oder „Elemente der musikalischen Schrift“²¹ zu bezeichnen; zwei Elemente, die gleichwohl miteinander verschränkt sind. Diese Verschränkung bildet einen wichtigen Hintergrund der folgenden Überlegungen und sei daher in einem ersten Schritt resümiert.

Eine basale Dimension des Ineinandergreifens von Zeichen- und Bildhaftigkeit musikalischer Schrift lässt sich leicht vor Augen führen: Denken wir an das Anfangsthema des zweiten Razumowsky-Quartetts Ludwig van Beethovens, das Adorno im Zusammenhang mit Überlegungen zu dessen angemessener Interpretation in seinem Notizbuch festhielt.²² Die Töne *e'–h–g'–h'* der ersten Violine werden durch Zeichen repräsentiert und sind dabei *zugleich* in eine visuell-räumliche Darstellungslogik eingebettet. Denn die Relationen zwischen den Tonhöhen (hier: der Quartfall *e'–h*, die aufsteigende Sexte *h–g'*, die rahmende Quinte *e'–h'* etc.) vermitteln sich uns ja kraft ihrer räumlichen Positionierung: ihrer Anordnung auf einer intern (mittels des Fünflinien-systems) ausgerichteten Schriftfläche. Diesen räumlichen Modus der Darstellung hat Sybille Krämer in ihrer Forschung zur Schriftbildlichkeit²³ und Diagrammatik²⁴ ausführlich beschrieben.

20 Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 516: „Musik wie Literatur aber sind durch die Schrift stillgestellt, sind da.“

21 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 243.

22 Siehe ebd., S. 142.

23 Siehe exemplarisch Krämer, „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“. Zur Rezeption des Schriftbildlichkeitsdiskurses in der musikwissenschaftlichen Notationsforschung siehe u.a. Ungeheuer, „Schriftbildlichkeit als operatives Potenzial der Musik“, Nanni, „Quia scribi non possunt“, S. 12f., und in Bezug auf Adornos Reproduktionstheorie: Urbanek, „Bilder von Gesten“, S. 160–164 sowie den Beitrag von Gabriele Groll in diesem Band: „Musikalische Schrift zwischen Ikonizität und Diskursivität“.

24 Siehe Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis*.

Darüber hinausgehend – und das ist für den vorliegenden Kontext von besonderem Interesse – begreift Adorno das Bild- und das Zeichenelement im Rahmen einer dialektischen Beziehung, die sich mitunter historisch artikuliert. Aufschlussreich ist hier die nachstehende Passage aus dem „Entwurf“:

Denn was Bild und Zeichen ist am Text, unterliegt selber der historischen Dynamik. Was Zeichen ist und was Bild wechselt. Immer mehr Bilder werden zu Zeichen, und diese wiederum treten zu immer neuen Bildern zusammen. Wenn selbst der Notenkopf, das festeste, rationalste Element der modernen Notenschrift, vielleicht Bild des Schlages war, dann ist gewiß aus der Ligatur, dem neumischen Bild für melodische Kurven, der Notenbalken geworden, der musikalische Sukzessivgestalten, wie sie dem Gestus am nächsten liegen, gerade in die feste Ordnung einbezieht. Und doch sind die zuckenden Zweiunddreißigstelgruppen von Schönbergs ‚Erwartung‘ gerade wieder zu Bildern für den Angstgestus dieser Musik geworden.²⁵

Ausgehend von der These, musikalische Zeichen gingen auf Bilder zurück, expliziert Adorno, dass sich die einmal konventionell festgelegten Zeichen im Blick der Interpret*innen wieder zu Bildern zusammenfügen können. Mit dem *Bildelement* der Schrift wird also auch eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen graphischer Darstellung und Musik angesprochen.²⁶ „Noten sind nicht nur Zeichen, sondern in ihren Linien, Tonköpfen, Bögen und ungezählten graphischen Momenten immer auch Bilder des Erklingenden“,²⁷ schreibt Adorno an anderer Stelle. So lasse sich in Arnold Schönbergs *Erwartung* der Gestus der Angst einerseits aus den Zeichen dechiffrieren; andererseits *zeige* sich dieser Gestus in den ‚zuckenden‘ Zweiunddreißigstelfiguren, die das Notenbild durchfahren. Dabei ist die Art und Weise, *wie* sich die musikalischen Einzelmomente konfigurieren, ob sie sich zu Gestalten und Formteilen verbinden, ob sie sich zusammendrängen oder auseinanderfallen, historischen Veränderungen unterworfen. In Rückbindung an die historische Situiertheit von Interpret*innen hat also das Schriftbild, so könnte man im Rekurs auf Walter Benjamin formulieren, einen „Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt“.²⁸

Mit den zwei Elementen der musikalischen Schrift sind auch zwei aufeinander verwiesene Auffassungsmodalitäten des Notentextes verbunden:

25 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 251f.

26 Vgl. dazu auch Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, GS XVI/ 632: „Die graphische Repräsentation ist denn auch nie bloß Zeichen für Musik, sondern immer auch in manchem ihr ähnlich wie einst die Neumen.“

27 Adorno, „Bibliographische Grillen“, GS XI/ 356.

28 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 578.

nämlich einmal das Lesen, das Übersetzen der einzelnen Zeichen, und zweitens der Blick auf das Ganze, auf das „Schriftbild als Totalität“. Letzteres ist mit seinen „Kurven und Zäsuren in Nachahmung um[zu]setzen“, um den „musikalischen Gestus“ zu erfassen.²⁹

Was Adorno zu Beginn der entsprechenden Passage aus dem „Entwurf“³⁰ schlaglichtartig als „Zeichensprache im einzelnen und Bildersprache im ganzen“³¹ umreißt, der im Interpretationsakt einerseits ein „Buchstabieren“, andererseits ein „Dirigieren“ entspreche,³² wird auf den darauffolgenden Seiten in einer dialektischen Denkbewegung differenziert, wobei ein Blick in die „Aufzeichnungen“ verrät, dass die Darlegung der konkreten Vermittlung beider Auffassungsweisen für Adorno nicht ohne Herausforderung war.³³ Hält die Schrift einerseits als „Bildphänomen“³⁴ in oben genannter Hinsicht den Gestus der Musik fest, werden die einzelnen „mimische[n] Regung[en]“³⁵ andererseits gerade im Lesen der Zeichen entschlüsselt und sind *mit Blick aufs Ganze* als Teil des musikalischen Zusammenhangs zu artikulieren. Im Zuge dieser Überlegungen bestimmt Adorno das Notenbild, das allein *durchs Lesen der Zeichen* in Nachahmung umzusetzen ist, sodann als „graphische Spur der Konstruktion“³⁶, die jene ‚mimischen Regungen‘ nur noch als vergegenständlichte enthält. So heißt es schließlich – in deutlicher Distanz zur Zweiheit von Buchstabieren und Dirigieren –, dass Musik im Lesen nachgeahmt wird; „ihr Bild wahrnehmen“, so Adorno weiter, „heißt sie verstehen.“³⁷

Die „Verräumlichung des Zeitverlaufs“³⁸ oder, wie Adorno andernorts notiert, die Stilllegung von Musik „durch die Schrift“, ist dabei der Musik „nicht

29 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 243.

30 Gemeint ist hier die Passage S. 243–245.

31 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 243.

32 Ebd., S. 244.

33 So heißt es in einer Typoskript-Notiz aus den „Aufzeichnungen II“: „Der Ausdruck ist bereits die Rationalisierung des Gestischen, d.h. dessen Objektivierung durch Signifikation [...]. Und genau dies Moment fällt der Buchstabenschrift eher als dem Notenbild zu. Es ist die Frage, ob im Sinn dieses Tatbestands nicht die vorher entwickelte Lehre von Notenbild und totaler Konstruktion, daß nämlich diese das Mimetische eigentlich festhält, zu modifizieren sei. Andererseits ist mir jedoch noch nicht ausgemacht, ob das Ausdrucksmoment, das freilich durchaus ein vermitteltes ist, in der Tat an dem signifikativen Element der Schrift haftet. Dies muß genau durchdacht werden.“ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 209f.

34 Ebd., S. 245.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd.

äußerlich³⁹, sondern als Instrument ästhetischer Naturbeherrschung für musikalische Zusammenhangsbildung konstitutiv. Die ‚mimischen Regungen‘ der Musik werden im Bild fixiert und in Relation zueinander gesetzt, was ein Umstellen der einzelnen Elemente sowie andere Operationen ermöglicht. Wird das Ephemere-Gestische der Musik im Schriftbild so „in eine mit sich identische, konsistente Totalität“ eingefügt, ist damit „zugleich die Negation des gestischen Elements geleistet.“⁴⁰ In diesen rationalisierenden, verdinglichenden Momenten ist die musikalische Schrift Adorno zufolge auch in die Dialektik der Aufklärung verstrickt.

2 Der Bildcharakter der Schrift und die Möglichkeit des Andersseins Bussotti, „J.H-K.S.“ aus *Pièces de chair II*

Doch entfaltet der so verstandene „Bildcharakter der musikalischen Schrift“⁴¹ in der simultanen Ordnung des zeitlich Sukzessiven noch ein anderes, der Vergegenständlichung gegenläufiges Potenzial. Dem soll im Folgenden anhand des 1959 komponierten Stücks „J.H-K.S.“ aus der Sammlung *Pièces de chair II* (1958–60) für Klavier, Bariton, Frauenstimme und Instrumente nachgegangen werden. Zu diesem graphisch notierten Stück mit offener Form veröffentlichte Bussotti drei Realisierungen mit determiniertem Formverlauf, die uns einen seltenen (und sehr konkreten) Einblick in die vom Komponisten anvisierten Interpretationsmöglichkeiten einer solchen Komposition gewähren.⁴²

Das an dritter Stelle⁴³ im heterogenen kammermusikalischen Zyklus positionierte „J.H-K.S.“ ist auf die Dimensionen einer (Halb-)Seite beschränkt und auf fünf Fünfliniensystemen notiert. Die Tonhöhen sind zum Teil durch Notenschlüssel festgelegt, zum Teil bleiben sie mehrdeutig, während die rhythmischen Werte meist nur angedeutet⁴⁴ und von den Interpret*innen flexibel umzusetzen sind. Nicht festgelegt ist, welche Töne von welchem

39 Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 516.

40 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 245.

41 Ebd.

42 Die Realisierungen befinden sich in der Partitur der *Pièces de chair II*, in direktem Anschluss an die ursprüngliche Partitur von „J.H-K.S.“: Bussotti, *Pièces de chair II*, S. 7–11.

43 Je nachdem, wie gezählt wird, kann „J.H-K.S.“ auch als das vierte Stück des Zyklus gelten, da unter der römischen Zahl „I“ zwei Stücke (Ia, Ib) aufgeführt werden.

44 Hier zwei Beispiele solcher ‚Andeutungen‘: Die recht eng nebeneinander notierte Tonfolge *d-c* rechts neben dem „nostalgia“-Rechteck wird in den von Bussotti selbst hergestellten Versionen des Stücks stets als Vorschlag zum eingestrichenen *cis* gedeutet, während die (in vergleichsweise gleichgroßen Abständen) über dem „nostalgia“-Kästchen positionierte Vierteltonfolge $\sharp g-a-\sharp f-\sharp g$ in jeweils gleichen rhythmischen Werten vertont wird (siehe Abb. 7.1).

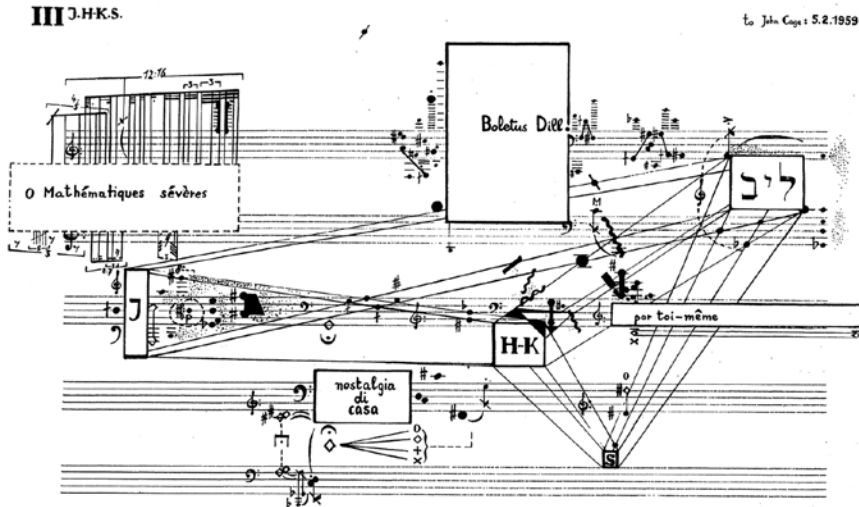


Abb. 7.1. Bussotti, „J-H-K.S.“ aus *Pièces de chair II*. Copyright © 1958–1960 by Casa Ricordi Srl.

Instrument zu spielen oder zu singen sind. Ebenfalls nicht festgelegt – und das ist für die hiesigen Überlegungen zentral – ist die Reihenfolge der Text-Rechtecke sowie der um sie herum bzw. zwischen ihnen platzierten Tongruppen und Klänge. Die Partitur lässt sich von links nach rechts oder auch von rechts nach links lesen. Nebeneinander Stehendes kann gleichzeitig erklingen; untereinander Stehendes nacheinander. Anfangspunkt und Verlauf sind grundsätzlich offen.⁴⁵ Die Linien, welche die vier kleineren Rechtecke – „J“, „H-K“, „S“ und das von Bussotti als „leeb“ bzw. „lave“ transkribierte hebräische Wort für ‚Herz‘⁴⁶ – verbinden, erfüllen dabei insofern eine formbildende Funktion, als sie den Blick der Interpret*innen auf eine besondere Zusammengehörigkeit der verbundenen Felder lenken.

Während die musikalische Schrift einerseits die Speicherung und Wiedergabe von Musik ermöglicht, und zwar durch die Etablierung bestimmter Darstellungspraktiken, zu denen auch eine konventionell festgelegte, klare Leserichtung gehört, ist sie zugleich, mit Friedrich Kittler gesprochen, eine der ersten „Zeitmanipulationstechniken“.⁴⁷ Ist eine Zeitstruktur einmal in eine Raumstruktur umgewandelt, ermöglicht gerade die Bildleistung der Simultaneität eine offene bzw. vieldeutige Zeitordnung. Im Kontrast zu

45 Bussotti lässt seine erste Version in der rechten oberen Ecke, seine zweite und dritte am „Boletus Dill“-Rechteck beginnen.

46 Vgl. in diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti’s notes on *Pièces de chair II*“, S. 206[6]; die Seitenangabe in eckigen Klammern verweist auf die Paginierung des Originals.

47 Kittler, „Real Time Analysis, Time Axis Manipulation“, S. 183.

Adornos Lesart der Verräumlichung von Musik als ihrer Vergegenständlichung zeigt sich an unserem Beispiel eine musikschriftbildliche Konstellation, die sich in Hinblick auf ihre möglichen klanglichen Realisierungen einer Fixierung entzieht.

Der Einwand einer bloßen Beliebigkeit der musikalischen Organisation mag hier auf der Hand liegen, und ein ganz ähnliches Argument führt Adorno – durchaus mit Blick auf graphisch notierte Kompositionen mit offener Form – ins Feld: „Durch Vertauschbarkeit oder wechselnde Anordnung“, schreibt er in „Die Kunst und die Künste“, „verlieren musikalische Abschnitte etwas von der Verbindlichkeit ihrer Zeitfolge: sie verzichten auf Ähnlichkeit mit Kausalverhältnissen.“⁴⁸ Da Adorno Objektivierungsprozesse (und als solche fasst er musikalische Interpretationen auf) grundsätzlich als subjektiv vermittelt versteht, beträfe ein solcher Verlust an Verbindlichkeit nicht allein die Komposition, sondern auch die Interpretierenden in ihrem Tun.

Doch was Adorno 1961 in seiner Kritik an damals aktuellen Erscheinungsformen neuer Musik als Symptom einer „Ich-Schwäche“ – korrespondierend zur „gesellschaftlich reale[n] Depotenzierung des Individuums“ – auslegt,⁴⁹ kann mit Blick auf das vorliegende Beispiel in eine andere Deutung überführt werden. Denn lässt sich nicht auch hier das „Notenbild“, wie Adorno schreibt, als „graphische Spur der Konstruktion“⁵⁰ betrachten – einer Konstruktion, die im Interpretationsakt durch einen „Prozeß der rationalen Erkenntnis“⁵¹ offenzulegen und zu entfalten ist? Wäre nicht auch hier „[d]ie stets wieder sich stellende Aufgabe wahrer Interpretation [...] der verbindliche Ausdruck der Dialektik von Ganzem und Teilen“?⁵²

In der Tat erweisen sich die in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* versammelten Überlegungen zu den Teilmomenten der Interpretation als äußerst produktiv, um einen interpretativen Vorgang zu beschreiben, der die notational vermittelte formale Disposition des Stücks „J.H-K.S“ in besonderem Maße berücksichtigt: Im Einlassen auf die Partitur und im Nachvollziehen der darin angelegten Verknüpfungsmöglichkeiten wird die Komposition durch einen schöpferisch-synthetisierenden Eingriff der Interpretierenden realisiert, bei dem die Einzelmomente in ein sinnvoll artikuliertes Ganzes integriert

48 Adorno, „Die Kunst und die Künste“, GS X.1/ 432.

49 Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 505. An dieser Stelle bezieht sich die Kritik einer ‚Ich-Schwäche‘, als Kehrseite eines formalen Spannungsverlustes in der Musik, auf aleatorische sowie serielle kompositorische Techniken.

50 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 245.

51 Ebd., S. 250.

52 Ebd., S. 273.

werden. Damit ist eine interpretative Haltung skizziert, die ganz im Sinne Adornos gleichermaßen passiv-rezeptiv und aktiv-gestaltend ist.

Wenn Bussotti nun in Hinblick auf die rhythmischen, tonhöhenbezogenen und sonstigen Angaben in der Partitur von einem ‚Repertoire‘ spricht, das von den Interpret*innen einzusetzen ist,⁵³ sollte dies nicht undialektisch im Sinne eines neutralen Materialvorrats verstanden werden. Das auf der Partitur angeordnete ‚Repertoire‘ ist selbstverständlich bereits kompositorisch geformt. So sind die den Text-Rechtecken mal mehr, mal weniger präzise zuordenbaren Ton-Gruppen von unterschiedlicher Charakteristik: Die schnellen irrationalen Rhythmen zum (Lautréamont’schen⁵⁴) Ausspruch „O Matématiques sévères“, die weiten, ausladenden Intervallsprünge zu „Boletus Dill“ oder das von Clusterfolgen flankierte „H-K“ können dabei je nach konkreter Zusammenstellung andere (Strebe- oder Kontrast-)Wirkungen im Verhältnis zueinander entfalten. Für ein formbildendes Detail sei auf den wiederkehrenden erweiterten Quartenakkord *es-f-h-e(-a)* verwiesen, dem auch in den ersten beiden realisierten Versionen Bussottis eine formverdeutlichende (hier: klammernde) Funktion zukommt.

Ist also der Interpretationsakt einerseits durch ein Eintauchen ins Objekt und dessen Strukturpotenziale gekennzeichnet, fordert er von den Interpret*innen andererseits eine organisierende Beteiligung an der Hervorbringung der Musik, wie es Umberto Eco in seiner Poetik des offenen Kunstwerks beschrieben hat.⁵⁵ Juliane Rebentisch hat in Hinblick auf die „interpretierende[] Subjektivität“ gar von einem „Formprinzip“ gesprochen.⁵⁶ Anders als in Adornos Vorbehalten gegenüber offenen Formen tritt in dieser Deutung gerade ein ermächtigt Subjekt zutage, das – so könnte ja eine an Adorno orientierte These lauten – im Zuge zunehmender Materialbeherrschung nun auch über die Form, über die Organisation der Zeit, verfügt. In mancher Hinsicht ist ein solches starkes Interpret*innensubjekt in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* bereits angelegt, etwa wenn es heißt: „Interpretation ist mimetisch auch in dem Sinn, daß sie im Komponierten gleichsam das Komponieren nachmacht“.⁵⁷

53 Siehe in diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti’s notes on *Pièces de chair II*“, S. 206[6].

54 Vgl. Lautréamont, *Die Gesänge des Maldoror*, S. 79.

55 Siehe Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 41.

56 Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, S. 29. Vgl. kontrastierend dazu Nelson Goodmans Annahme einer „Identität des Werks und der Partitur“, Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 170.

57 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/155. Vgl. demgegenüber die These Nicholas Cooks, dass im Verstehen einer ‚Performance‘ als Reproduktion eines Werkes – von ihm als „paradigm of reproduction“ bezeichnet – die Kreativität der Interpret*innen unberücksichtigt bleibe. Cook, *Beyond the Score*, S. 3.

Eine Objektivierung im Adorno'schen Sinne kann auch bei „J.H-K.S“ gelingen: durch die formstiftende Arbeit der Interpretierenden in fortwährendem Bezug auf die Formpotenziale der Partitur.⁵⁸

Die Objektivierungsmöglichkeiten sind im vorliegenden Fall plural zu fassen: Die Relationen zwischen den musikalischen Details untereinander und in Hinblick auf das Ganze können sich auf verschiedene Weise artikulieren. Als Beispiel sei hier die Aufmerksamkeit auf die mikrotonal erhöhte Viertonfolge $\sharp g-a-\sharp f-\sharp g$ gerichtet. In der „Versione 1“⁵⁹ (für Stimme, Schlagwerk, Celesta, Klavier) hat die Figur, auf ein vierfaches *piano* zurückgenommen, eine überleitende Funktion: als Nachklang oder Nachsinnen zum lang gehaltenen, tiefen „J“ im Gesang und den wilden Nachschlägen des Klaviers, zugleich als Vorbereitung und Hinleitung zum Einsatz des scharf akzentuierten „H K“, unmittelbar gefolgt von einem Cluster und Saitenglissandi im Klavier. Die „Versione 2“⁶⁰ (für Harfe, Schlagwerk, Celesta, Ondes Martenot, Stimme und Klavier) ist viel dichter geschrieben. Was zuvor zeitlich sukzessiv verlief, ist nun vertikal organisiert: Hier liegt die Viertongruppe im Rahmen einer Sechzehntelquintole im Ondes Martenot, als eine Art melodioser Kontrapunkt zu den rhythmisch deklamierten Buchstaben „J“, „h K“ und „s“ und dem perkussiv eingesetzten Klavier. Wieder eine andere Funktion übernimmt die Figur in der „Versione 3“⁶¹ (für Stimme und Klavier): Sie bildet das Material der „nostalgia di casa“-Phrase im Gesang, die – der ersten Version nicht unähnlich – als kontrastierende Antwort in reduzierter Dynamik und zurückgenommenem Tempo auf das von ungestümen Klaviersprüngen begleitete „J“ folgt. Umrahmt von langen Generalpausen hat die Phrase an dieser Stelle keinen Überleitungscharakter, sondern wird jäh von der Stille abgelöst.

Rufen wir uns an dieser Stelle Adornos Charakterisierung des Bildcharakters der Schrift als Modus der Verdinglichung ins Gedächtnis: Ist der musikalische Gestus in der vorliegenden Komposition „in eine mit sich identische, konsistente Totalität“⁶² eingeordnet? Wenn die musikalische Schrift hier eine Identität behauptet, dann ist es eine Identität, die in sich nicht-identisch ist.⁶³

58 Konsequent weitergedacht hieße das auch, dass in einer heutigen Aufführung der *Pièces de chair II* nicht die Realisierungen Bussottis zu verwenden, sondern eigene, zeitgemäße Realisierungen zu erarbeiten wären. Für die musikwissenschaftliche Analyse der Realisierungen aus den 1950er Jahren ergibt sich daraus wiederum die Frage, welche historischen Spuren in die von Bussotti erstellten Versionen eingegangen sind.

59 Bussotti, *Pièces de chair II*, S. 7f.

60 Ebd., S. 9.

61 Ebd., S. 10f.

62 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 245.

63 Vgl. ebd., S. 265.

Der Bildcharakter der Schrift birgt somit auch das Potenzial, Musik als „Prozeß, ein Verhältnis zwischen Momenten“⁶⁴, darzustellen. „[K]onkretisiert sich“ hier nicht gar, wie es in der *Ästhetischen Theorie* heißt, die „Möglichkeit, es könnte auch anders sein“?⁶⁵

Adorno würde dem wohl widersprechen. Zwar schließt das in seinem Denken zentrale Konzept der inhärenten Stimmigkeit eines Werks auch in sich gebrochene Formen ein,⁶⁶ und in seinen aktualisierenden Überlegungen der fünfziger und sechziger Jahren zu Formbildungen in der neuesten Musik räumte er durchaus ein: „[N]icht alles muß gleich verbindlich sein, nicht alles diesselbe Weise von Verbindlichkeit erstreben.“⁶⁷ Doch steht dies einer Vielzahl an Passagen aus der gleichen Zeit gegenüber, in denen Adorno gerade das So-und-nicht-anders-sein-Können der zeitlichen Organisation hervorhebt. In dem Text „Kriterien der neuen Musik“, der auf eine Darmstädter Vorlesung aus dem Jahr 1956 zurückgeht, schreibt er beispielsweise: „Sinnvoll bleibt Musik, die organisiert ist, als müsse sie so, könne nicht anders sein, nur jetzt ohne den Beistand abstrakter Normen.“⁶⁸

Beim nochmaligen Blick auf die Realisierungen Bussottis verstärkt sich der Eindruck, dass hier *teilweise* – z.B. in der zweiten Hälfte der ersten⁶⁹ und vor allem in der dritten Version – in sich differenzierte musikalische Einheiten eher in („bedeutungsgeladener“⁷⁰) Besonderung nebeneinanderstehen als syntaktisch präzise aufeinander bezogen sind. Ein Befund, der nicht allzu überraschend ist, könnte man argumentieren, ist doch die Entfaltung von Teilkomplexen gegenüber einer weniger stark durchgestalteten Organisation der Großform in der Partitur in mancher Hinsicht bereits vorgeprägt. Während die Spannung zwischen singulären Gebilden und ihrer Integrierbarkeit in den Bogen des Ganzen produktiv ausgetragen werden könnte, hält Adorno an einem organischen Formkonzept fest, gemäß dem alle Einzelmomente in ihrer Anordnung aufeinander bezogen und durcheinander bestimmt sind.⁷¹ Wird man hier einer Limitierung in Adornos Auseinandersetzung mit der neuen Musik seiner Zeit gewahr, stößt der Aspekt des Verbindlichen der Interpretation eine Frage an, die im Kontext der Auseinandersetzung mit dem in sich heterogenen Phänomenbereich graphischer Notationen nicht unwichtig

64 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 154.

65 Ebd., S. 208.

66 Siehe dazu Kreis, „Die philosophische Kritik der musikalischen Werke“, S. 87–89.

67 Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 512.

68 Adorno, „Kriterien der neuen Musik“, GS XVI/ 185.

69 Gemeint ist hier Bussotti, *Pièces de chair II*, S. 8.

70 Maehder, „Odo un Sylvano“, S. 24.

71 Vgl. dazu z.B. Adorno, „Vers une musique informelle“ [Vorl.], NaS IV.17/ 431.

ist: In welchen Fällen wird die Herstellung der musikalischen Zusammenhänge vollends an die interpretierenden Subjekte delegiert? Wo treffen die Interpret*innen in den Partituren auf objektivierbare Konfigurationen, und in welcher Art und Weise können Letztere auftreten? In Hinblick auf eine Theorie der musikalischen Schrift wäre dabei auch – das sei hier zumindest angedeutet – der Frage nachzugehen, ob das Vorliegen solcher objektivierbaren Konfigurationen eine sinnvolle Ausgangsbasis darstellt, um terminologische Differenzierungen innerhalb des Schriftbegriffs vorzunehmen.⁷²

3 ‚Kritik des Vergangenen‘

Bussotti, „Piano Piece for David Tudor 1“ aus *Pièces de chair II*

Lag bislang das Augenmerk auf dem Potenzial räumlicher Darstellung, soll nun mit dem ersten der *Five Piano Pieces for David Tudor* (1959) ein anderer Aspekt der bildlichen Dimension graphischer Notationen in den Blick genommen werden. Die fünf Klavierstücke bilden einen, wie Bussotti schreibt, bereits „virtuell“ in der Sammlung *Pièces de chair II* angelegten Zyklus.⁷³ Die für die Darmstädter Ferienkurse des Jahres 1959 anvisierte Aufführung der gesamten *Pièces de chair II* kam nicht zustande – nicht zuletzt auch deshalb, weil Wolfgang Steinecke die Partitur ohne weitere Erläuterungen für unverständlich hielt.⁷⁴ Als Kompromiss brachte David Tudor einen Teil der *Piano Pieces* im Rahmen von Karlheinz Stockhausens Seminar *Musik und Graphik* (1959) zur Uraufführung. Im gleichen Jahr wurden die Klavierstücke in einem Sonderdruck der Universal Edition veröffentlicht, was erheblich zum Eigenleben des Klavierzyklus beitrug.⁷⁵

72 Dabei geht es weniger um die – von den Autoren hier in bewusster Zuspitzung formulierte – Überlegung, dass in Hinblick auf den Aspekt der Referenzialität als definitorisches Moment von Schrift „[n]icht jedes Gekritzelt [...] bereits als (musikalische) Schrift zu sehen [ist]“ (Celestini/Nanni/Obert/Urbanek, „Zu einer Theorie der musikalischen Schrift“, S. 36). Angesprochen ist hier vielmehr die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen graphischen Gebilden, die einen Interpretationsmodus erfordern, bei dem „visuell Entdecktes in hörbar Erfundenes [zu verwandeln]“ ist (Magnus, „Aurale Latenzen“, S. 128) und solchen graphischen Notationsformen, deren Les- und Interpretierbarkeit über die Dimension rein subjektiv-assoziativer Translationsvorgänge hinausgeht, oder anders gesagt: in denen sich ein Anspruch intersubjektiver Verbindlichkeit äußert.

73 Vorwort zu Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor*, o.P.

74 Siehe in diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti’s notes on *Pièces de chair II*“, Introduction, S. 19f.

75 Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor*. Zur Vorveröffentlichung der *Piano Pieces* kam es entgegen der ursprünglichen Intention des Komponisten, die größere Sammlung *Pièces de chair II* zuerst zu publizieren. Die Klavierstücke haben in den letzten 60

Abb. 7.2. Bussotti, „Piano Piece for David Tudor 1“ aus *Pièces de chair II*. Copyright © 1958–1960 by Casa Ricordi Srl.

Die Partitur des „Piano Piece for David Tudor 1“ besteht aus drei bezifferten Abschnitten, die jeweils mit einer Zeitangabe (in Sekunden) versehen sind (Abb. 7.2). Grundlage ist auch hier das Fünfliniensystem, wobei sich die Linien – wie Bussotti in seinen als Typoskript erhaltenen Anmerkungen zu den *Pièces de chair II* expliziert – auf die fünf Finger der linken (*MS*) und rechten Hand (*MD*) beziehen.⁷⁶ Mit den kleinen weißen Notenköpfen ist in den Partituren des italienischen Komponisten häufig, wie im hiesigen Fall, die Spielanweisung *battuto muto* verknüpft: Die angezeigten Klangereignisse werden mit Fingerspitze oder -nagel (*u = con l'unghia*) leicht geschlagen, entweder auf der Tastatur oder – bei einer doppelten Linie – auf dem Klavierdeckel. Resultat ist ein kaum hörbares Klopfen, und das Klanggeschehen geht über den Bereich eines *pianissimo* nicht hinaus. In diesem Rahmen völliger dynamischer Zurücknahme, so Bussotti, sei es die Aufgabe des Interpretierenden, eine „Sensibilität des Anschlags“⁷⁷ zu kultivieren, die letztlich auch in eine abwechslungsreiche Rhythmisierung münde. Töne im eigentlichen Sinne erklingen einzig bei schwarzen Notenköpfen; nur sind deren Tonhöhen nicht von ihrer Position im Fünfliniensystem ablesbar, das hier als Tabulatur umgedeutet wurde, sondern werden durch Buchstaben und Oktavangaben angezeigt (z.B. als „E/2“).

Was im vorliegenden Beispiel hervorzuheben ist und sich als Motiv gerade, wenn auch nicht ausschließlich, durch das frühe Schaffen Bussottis zieht, ist

Jahren eine deutlich breitere Rezeption erfahren als der übergeordnete Zyklus, dem sie entnommen sind.

76 Siehe in diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti’s notes on *Pièces de chair II*“, S. 208 und 210[7f].

77 Ebd., S. 210[8]. Die deutsche Übersetzung der aus diesem Dokument zitierten Begriffe und Passagen erfolgte, an dieser sowie an den folgenden Stellen, durch die Autorin.

folgender Aspekt: Einzelne Linien brechen aus dem traditionell unbeweglichen, zumeist vor-rastrierten Fünfliniensystem aus; sie biegen ab und scheren aus. Besondere Aufmerksamkeit verdient ein Moment am Ende des dritten Teils in der rechten Hand: Unter der Fermate *verfestigen sich* die geschwungenen Linien zum Fünflinienraster. Während das Liniengewirr konkret als Glissandi längs der Saiten eines Flügels auszuspielen ist, lässt sich diese Stelle auch als Kommentar zu und Auseinandersetzung mit der etablierten Standardnotation europäischer Musik seit dem 17. Jahrhundert (im Folgenden: ‚Standardnotation‘) verstehen. Bussotti stellt mit seinen Verflüssigungen und Dekonstruktionen die Unhintergebarkeit und Selbstverständlichkeit des traditionellen Tonsystems in Frage. Die Notenlinien, die in der Tat Spuren von Normierung und Kontrolle tragen, werden als beweglich und veränderlich präsentiert. Der Schriftraum wird so zum Ort der Reflexion⁷⁸ auf die notationseigenen visuell-räumlichen Voraussetzungen.

Werfen wir an dieser Stelle einen Blick auf die Debatten der Zeit: Es ist kein Zufall, dass im Zuge der graphischen Notationsexperimente der 1950er und 1960er Jahren vermehrt Kritik an der Standardnotation laut wurde. Beanstandet wurden beispielsweise die „Starrheit des Klangbildes“⁷⁹ und eine gewisse „Unangemessenheit der heutigen Notation“⁸⁰, verbunden mit dem Wunsch nach einer adäquaten Niederschrift kompositorischer Vorstellungen und spieltechnischer Aktionen, aber auch mit einem neuen Interesse am „Undeutlichen, Vagen und Mehrdeutigen“.⁸¹ Die wechselseitige Abhängigkeit von Musik bzw. Komposition und Notation wurde wiederholt zum Thema kollektiver Reflexion gemacht.⁸²

Zweifellos fungiert der Terminus ‚graphische Notation‘ als Sammelbegriff für recht verschiedenartige musikalische Phänomene – man denke allein an Kompositionen wie Browns *Folio I* (1952–53), Stockhausens *Zyklus* für einen

78 Auch im vorliegenden Fall ließe sich Komponieren im Sinne einer „Meditation über die Möglichkeit musikalischer Schrift“ fassen, wie es Wolfgang Fuhrmann in Hinblick auf die mehrstimmige Musik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit formuliert hat (Fuhrmann, „Notation als Denkform“, S. 134) – mit dem Unterschied, dass im Fall der graphischen Partituren der 1950er und 1960er Jahre weniger die spezifische Beschaffenheit des konventionellen Notationssystems zum Ideengeber musikalischer Gestaltung wurde als die Reflexion auf die notationalen Grenzen sowie das Bestreben, über jene Grenzen hinauszukommen.

79 Brown, „Notation und Ausführung Neuer Musik“, S. 68.

80 Kagel, „Komposition – Notation – Interpretation“, S. 57.

81 Ebd., S. 55.

82 Vgl. exemplarisch aus dem Kontext des Darmstädter Notations-Kongresses 1964: Ligeti, „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“, S. 37; Haubenstock-Ramati, „Notation – Material und Form“, S. 52.

Schlagzeuger (1959), Haubenstock-Ramatis *Décisions* (1959/61), Mauricio Kagels *Transición* (1958–59) und Bussottis *Passion selon Sade* (1965–66). Die damals neuen, graphischen Notationspraktiken wurden von sehr unterschiedlichen Überlegungen und Ideen begleitet, sei es die Integration außermusikalischer Dimensionen in die Partitur (z.B. bei Kagels oder Bussottis musiktheatralischen Werken), die gesteuerte Einführung unbestimmter Elemente (bei Stockhausen) oder die Intention, mittels graphischer Notation den Zugang zu einer ‚ganz neuen Klangwelt‘ zu eröffnen (z.B. bei Cage, Brown oder Haubenstock-Ramati). Richten die Überlegungen dieses Aufsatzes ihren Fokus auf das Schaffen Bussottis, ist hier doch als basale gemeinsame Stoßrichtung der genannten Komponisten neben der Suche nach neuen Formen des Notierens die kritische Reflexion auf überlieferte Notationspraktiken festzuhalten.

Nicht zuletzt auch vor diesem Hintergrund lassen sich graphische Partituren wie Bussottis „Piano Piece for David Tudor 1“ mit einiger Plausibilität im Sinne einer „Kritik des Vergangenen“⁸³ deuten. Damit ist jener das eigene Traditionsgefüge erhellende und aufarbeitende Impuls gemeint, der im Denken Adornos nicht nur ein zentrales Merkmal neuer Musik, sondern auch ein wichtiges Movens der Musikgeschichte insgesamt bildet. Im vorliegenden Musikbeispiel vollzieht sich eine solche Kritik zunächst im Medium der Schrift selbst⁸⁴ und betrifft mit dem Liniensystem das Moment des „Disziplinären“,⁸⁵ das hier nun als Gewordenes, als ‚zweite Natur‘ offengelegt wird. Das Fünfliniensystem ist buchstäblich aus der Bahn gebracht; es wird – um eine Formulierung Adornos zu rekontextualisieren – „vom Prozeß der materialen Evolution angefressen“.⁸⁶ Was Adorno in seinen reproduktionstheoretischen Darlegungen dem idiomatischen, musiksprachlichen Element zuschreibt, dass es nämlich von einer „gesellschaftliche[n] Verdinglichung“ und „Konventionalisierung“ zeuge,⁸⁷ durch die es im Laufe der Zeit problematisch werde, lässt sich somit auch für die musikalische Schrift geltend machen. Problematisch wird auch sie, wie es im „Entwurf“ heißt, als „Schicht von Naivetät, welche durch Geschichte kritisiert wird.“⁸⁸

In einer Notiz aus dem Jahr 1957 protokolliert Adorno den Gedanken, dass das geschichtliche Moment einer Komposition objektiv „als Bild einer

83 Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 525.

84 Für die Überlegungen zur Interpretation als Kritikform innerhalb von Adornos Reproduktionstheorie siehe Danuser „Zur Haut ‚zurückkehren‘“, S. 14–16.

85 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 230.

86 Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 503.

87 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 267.

88 Ebd., S. 264.

Tradition⁸⁹ in der Schrift enthalten sei, wobei Adornos Bildbegriff an dieser Stelle in der stärkeren Akzentuierung einer spezifisch bildlichen Erkenntnisweise eine Neuausrichtung erfährt. Davon ausgehend lässt sich für den vorliegenden Fall die These formulieren, dass im Schriftbild ein historischer Zusammenhang⁹⁰ erkennbar wird bzw. dass ein Moment eines geschichtlichen Prozesses zum Bild geronnen ist.⁹¹ Können wir gar von einer „Dialektik im Stillstand“⁹² sprechen, um einen Begriff Walter Benjamins zu borgen? Benjamins Figur des ‚dialektischen Bildes‘ wird jedenfalls von Adorno selbst in den frühen Aufzeichnungen zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* bemüht, um jenen historischen Kern von Kompositionen zu benennen, der in einer Interpretation zu entfalten ist.⁹³

Ob es nun die erklärte Absicht Bussottis gewesen ist, die Historizität des Notensystems einsichtig zu machen, oder ob ihm dies in einer spielerischen, gewissermaßen musikunspezifischen Auseinandersetzung mit der Standardnotation qua Personalunion von Komponist und visuellem Künstler gelang – etwas Ähnliches vermutete Adorno⁹⁴ –, ist dabei nicht entscheidend. Hat sich die Einsicht in die historische Gewordenheit und Kontingenz der Standardnotation einmal manifestiert, lässt sie sich schwerlich rückgängig machen. „Kein Bewusstsein“, so Adornos Worte, „kann naiver sich äußern, als es ist.“⁹⁵ Das in der Metapher der ‚Verfransung‘ mittransponierte Bild, an den Rändern der musikalischen Praxis würde sich eine Veränderung einstellen, ist dabei zu hinterfragen, haben wir es doch mit weitaus globaleren Konsequenzen zu tun.

Die sich daraus ergebende Frage, nämlich ob die oben beschriebene Einsicht in die Voraussetzungshaftigkeit etablierter Notationsformen in das kollektive musikalische Gedächtnis eingegangen ist, sei hier, wenn auch nicht mit einer abschließenden Antwort, so doch mit folgender Beobachtung bedacht: Zweifelsohne haben die notationalen Experimente der 1950er und 1960er Jahre zu einer größeren Flexibilität im Umgang mit der Standardnotation geführt und Notationsmischformen wie in Helmut Lachenmanns *Pression* für einen Cellisten (1969/2010) möglich gemacht. Manch ein aktuelles Phänomen

89 Ebd., S. 184.

90 Vgl. die Überlegungen zum Bildbegriff bei Adorno und Benjamin in Nanni, „Die imaginative Kraft der Musik“, v.a. S. 54f.

91 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 132f.

92 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 578: „Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“

93 Siehe Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 66f.

94 Als eine Triebkraft hinter dem Phänomen graphischer Notationen führt Adorno das Moment von ‚Verspieltheit‘ an: Adorno, „Die Kunst und die Künste“, GS X.1/ 433.

95 Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 499.

wie die sogenannte ‚Animated Notation‘ knüpft explizit an die graphischen Notationen der Nachkriegszeit an.⁹⁶ Doch ist kaum zu übersehen, dass viele der damaligen Protagonist*innen dazu übergingen, ihre Partituren wieder im Rahmen der standardisierten Notation zu verfassen – eine Tendenz, die auch bei Bussotti zu beobachten ist. Die Gründe dafür mögen vielfältig sein. Gegenwärtig stellt sich indes der Eindruck ein, dass der ‚graphischen Notation‘ als historischem Phänomen der Nachkriegszeit eher der Status eines Kuriosums zugesprochen wird als eines folgenreichen historischen Moments.

Diese Randständigkeit in der heutigen Wahrnehmung hat sicher etwas mit den immensen Schwierigkeiten der Interpretation graphisch notierter Kompositionen zu tun.⁹⁷ Der Automatismus des Lesens ist, wenn nicht ausgesetzt, so doch zumindest stark irritiert. Bietet dieses Nicht-lesen-Können die Chance, in der Beschäftigung mit der Partitur sich zugleich auf den eigenen Interpretationsprozess zu besinnen, führt es ebenso zu Grenz- und Überforderungserfahrungen: Dies ist die prekäre Kehrseite der Aufforderung an die Musiker*innen zur mitkomponierenden Reproduktion.⁹⁸ Zudem ist die interpretative Erarbeitung solcher Kompositionen zumeist nicht Teil des Curriculums an Musikhochschulen; Aufführungen bleiben rar.

Noch eine weitere, praxisbezogene Frage ergibt sich aus den obigen Überlegungen zum ‚Zeitkern‘ des „Piano Piece for David Tudor 1“: Wie wäre das in der Bussotti’schen Partitur einbeschlossene dialektische Bild heute umzusetzen? Möglicherweise wurde dieses Stück, in dem Töne (an der Schwelle zum Klangenzug) die Ausnahme und nicht die Regel sind, damals als Ausbruch aus der disziplinären Ordnung des traditionellen Tonsystems gehört. Doch lässt sich auch heute noch ein solches „Kraftfeld“⁹⁹ zur Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts heraufbeschwören? Ist eine gegenwärtige Realisierung als Aktualisierung möglich oder nur noch als historische Aufführungspraxis denkbar? Ist das Klavierstück womöglich uninterpretierbar¹⁰⁰ geworden?

96 Vgl. z.B. Hope, „Electronic Scores for Music“, S. 33f.

97 Gesa Finke weist noch auf einen anderen hier relevanten Aspekt hin: den „intergenerationelle[n] Bruch“, der sich nach dem Tod der Komponist*innen und Erstinterpret*innen in der Rezeptionsgeschichte graphisch notierter Werke häufig abzeichnet. Finke, „Partituren zum Lesen und Schauen“, S. 23.

98 Vorstellbar ist auch, dass solche Erfahrungen der eigenen Grenzen bei dem eingeforderten mitkomponierenden Lesen von graphischen Notationen – vielleicht sogar in Form eines interpretativen Scheiterns – wesentlich in die musikalische Realisierung eingehen. Vgl. dazu Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 339: „Nur in der Erkenntnis ihrer eigenen Unmöglichkeit wird authentische Interpretation überhaupt möglich.“

99 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 106.

100 Vgl. ebd., S. 36.

Wie auch immer die Notationsexperimente der 1950er und 1960er Jahre im Einzelfall zu bewerten sind – ob als „Durchgangsmoment der kritischen Selbstbewegung der Musik“,¹⁰¹ das zu einem reflektierten und flexibleren Umgang mit der musikalischen Schrift führt, ob als unerfüllt gebliebene Utopie einer positiven Aufhebung der objektivierenden Tendenz der Schrift –, es würde zu kurz greifen, sie als bloßes Grenzphänomen oder als Sondersphäre der Musikgeschichte abzutun. Das hier einmal visuell manifest gewordene Reflexionsmoment prägt und verändert nachhaltig den Blick auf die gängige Notationspraxis. Durch die damaligen Akte graphischen Schreibens und Komponierens hat sich die musikalische Schrift gewandelt.

4 „Optische Kommandos“?

Bussotti, „Sensitivo“ per arco solo aus *Sette fogli*

Die visuell inszenierte Erschütterung des genormten Notensystems hat seine Spuren auch im nun folgenden Beispiel, dem Stück „Sensitivo per arco solo“¹⁰² aus dem Zyklus *Sette fogli* (1959) hinterlassen. Die Linien des Fünf-liniensystems haben sich hier multipliziert. Einerseits erfüllen sie zum Teil noch ihre traditionelle Hilfslinienfunktion: Sie ermöglichen, wenn auch ohne eindeutige Zuordnung, eine Orientierung von höher–tiefer und etablieren einen gewissen Richtungssinn, nicht zuletzt auch entlang der fünf erkennbaren Linienblöcke (Abb. 7.3). Andererseits weichen die Linien deutlich von konventioneller Rastrierung ab: Sie sind unterschiedlich lang, manche verlaufen gerade, manche sind frei gezeichnet und stark gekrümmt. Die Notation besteht weiterhin aus Notenköpfen in verschiedenen Größen und Formen, die ohne zusätzliche Bestimmungen (Notenschlüssel, Akzidenzien etc.) auf dem dynamischen Liniengitter positioniert sind. Und schließlich sind die häufig senkrecht verlaufenden, geschwungenen Linien zu nennen, die teils an langgezogene Notenhälse, teils an Bindebögen erinnern. Sie tragen in erheblichem Maße zum gestischen Charakter des Schriftbildes bei. Im Sinne des Indexikalischen lassen sie sich als Spuren der Schreibgesten des Komponisten verstehen: als ehemalige Bewegung, die zu einer Struktur im Raum geworden

101 Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 519.

102 Zur Instrumentenangabe „per arco solo“: Die wörtliche Übersetzung „für Bogen allein“ ist nicht abwegig: für einen Bogen, der dynamisch über die Saiten eines Streichinstruments, vielleicht über ein anderes Objekt oder einfach durch die Luft fährt. Als Bussotti Adorno die Partitur von „Sensitivo“ schickte, notierte er allerdings im Begleitschreiben neben dem Titel folgende Angabe: „per violino (o viola, cello, c-basso) solo“. Brief von Bussotti an Adorno, 26. Juli 1961, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/3.

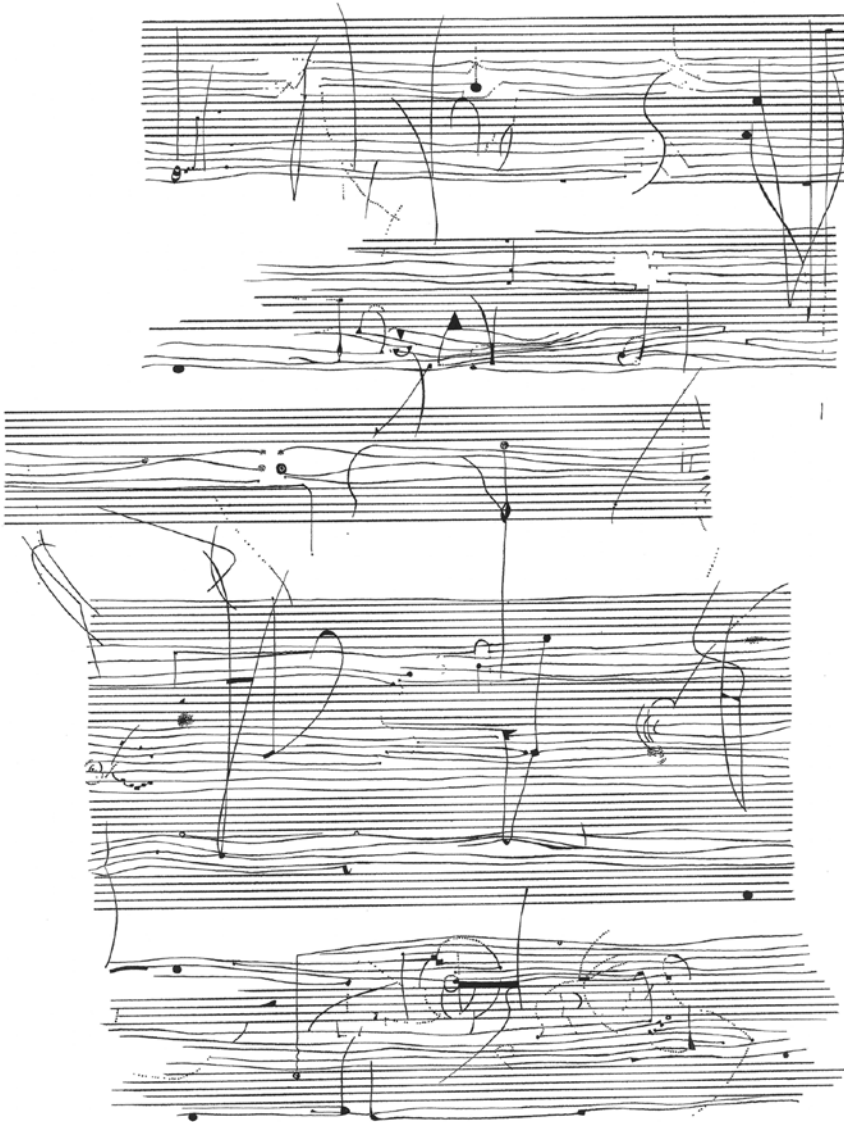


Abb. 7.3 Bussotti, „Sensitivo“ per arco solo aus *Sette fogli*. Copyright © 1959 by Casa Ricordi Srl.

ist und die wiederum in einen zeitlichen Ablauf umgewandelt werden kann, z.B. als klangerzeugende Geste.¹⁰³

Haben wir denn jene geschwungenen Linien auf dem ‚vibrierenden‘ Linienraster lediglich als Abbildung spieltechnischer Gesten zu verstehen?

¹⁰³ Vgl. Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis*, S. 104 und 109.

Als bloße „optische Kommandos“¹⁰⁴ würden sie in der Sicht Adornos unter die Kritik der Regression fallen. In ähnlichem Sinne heißt es auch in der *Ästhetischen Theorie*:

Die jüngste Rebellion gegen die Fixierung der Werke als Verdinglichung, etwa der virtuelle Ersatz mensuraler Zeichensysteme durch neumisch-graphische Nachahmungen musikalischer Aktionen sind, mit diesen verglichen, immer noch signifikativ, Verdinglichungen älterer Stufe.¹⁰⁵

Doch ist Bussotti hier nicht auf ein mechanisches Abspielen im Schriftbild sichtbarer Bewegungsmuster aus. Ebenso wenig zielt er auf ein Ausblenden der (insbesondere jüngeren) Musikgeschichte ab. Ganz im Gegenteil: Auch die „Sensitivo“-Notation verfügt über einen historischen Index. Sie bleibt auf die Standardnotation und die entsprechenden Musiktraditionen bezogen, und zwar in bestimmter Negation, oder weniger hegelianisch ausgedrückt: Sie steht in Spannung zur traditionellen Notation, die noch präsent ist, sich jedoch im Zustand der Zersetzung bzw. Neuzusammensetzung ihrer Elemente befindet. In Anlehnung an die Derrida'sche Vorstellung von Schrift als ein „Gewebe von Differenzen“¹⁰⁶ ließe sich thesenhaft formulieren, dass die vorliegende Notation nicht im eigentlichen Sinne zu lesen (zu buchstabieren), sondern durch die Differenz, die hier aufscheint, zu interpretieren ist.¹⁰⁷

Um die damit einhergehenden Verschiebungen im Verhältnis von musikalischer Schrift und Interpretierenden zur Sprache zu bringen, erweist sich die in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* entwickelte begriffliche Trias vom Mensuralen, Idiomatischen und Neumischen als gewinnbringend. Damit beschreibt Adorno drei Momente des Interpretationsprozesses, die in unterschiedlicher Gewichtung und Weise aufeinander bezogen sein können: das mensurale, oder signifikative, Moment als „korrekte Übersetzung der musikalischen Zeichen“¹⁰⁸; das idiomatische (oder tonsprachliche) Element,

104 Adorno, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, GS XIV/ 40. Den Ausdruck „optische Kommandos“ prägt Adorno im Rahmen seiner Kritik an Tabulaturen für Zupfinstrumente. Siehe ebd.: „Der rational aufzufassende Notentext wird durch optische Kommandos ersetzt, gewissermaßen durch musikalische Verkehrssignale.“

105 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 154.

106 Derrida, „Die différance“, S. 38.

107 Eine so verstandene Notation verweist also auch ex negativo auf das Idiomatische im Sinne Adornos, indem sie anzeigt, welche musiksprachlichen Konventionen gerade *nicht* aufzurufen sind.

108 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 264.

das „dem Text äußerlich ist“¹⁰⁹ und vor allem für die musiksprachlichen Konventionen und Spielpraktiken einsteht, innerhalb derer eine Komposition situiert ist; schließlich das neumische als das „Moment des sinnvollen Zusammenhangs“¹¹⁰, der von der Interpretin hervorzubringen ist. Dass im Fall von „Sensitivo“, in der Andeutung gestischer Figuren, die Dimension des Signifikativen zurücktritt, ist kaum zu übersehen. Dabei lässt sich die Überlegung Adornos, „daß gleichsam die Hohlräume der Signifikation von der Variabilität der anderen Elemente ausgefüllt werden“,¹¹¹ für das hiesige Beispiel dahingehend weiterführen, dass das idiomatische Element im Zusammenspiel mit dem sinnstiftenden Eingreifen des Interpreten (vgl. Kap. 2) die mangelnde Konkretion des Mensuralen ausgleicht. Damit verlagert sich die mensurale Konkretion – gemeint ist hier die Ausdifferenzierung der ‚mimischen Regungen‘ – ins Idiomatische und Neumische und so auch in den Bereich des Nicht-Schriftlichen.¹¹² Selbstverständlich sind auch Kompositionen aus dem Bereich der neuen Musik in ein „musiksprachliche[s] Kontinuum“ eingebettet, das den spezialisierten Interpret*innen neuer Musik vertraut ist und das, wie Adorno schreibt, im Interpretationsprozess „darauf abzuhören [ist], in wieweit es mit jenen [aus der Partitur gewonnenen, Anm. J.F.] analytischen Befunden zusammentrifft.“¹¹³ Im Titel von Bussottis *Piano Pieces for David Tudor* liegt sogar eine direkte Bezugnahme auf eine spezifische Aufführungspraxis vor, nämlich die des amerikanischen Pianisten David Tudors – ein wesentlicher Hinweis für die Realisierung der Stücke.¹¹⁴

Die Problematik, auf die Adorno im oben angeführten Zitat über die ‚neumisch-graphischen Nachahmungen musikalischer Aktionen‘ zu sprechen

109 Ebd., S. 265.

110 Ebd., S. 275.

111 Ebd., S. 265.

112 Zwei Konsequenzen dieser Überlegung möchte ich hervorheben: Erstens wäre das von Adorno beleuchtete dialektische Verhältnis von Gedächtnis und Schrift „als dessen Feind“ (ebd., S. 226) neu zu artikulieren, und zwar in Hinblick auf die veränderte, konstitutive Rolle des Ersteren. Zweitens hätte sich ein Teil dessen, was Adorno unter den Materialbegriff fasst, nämlich die ‚technischen Produktivkräfte‘ einer bestimmten Zeit, von der Komposition selbst losgelöst und der interpretierenden Subjektivität überantwortet, die freilich auch als ‚technische Produktivkraft‘ zu verstehen wäre.

113 Ebd., S. 268. In Hinblick auf die Vertrautheit von Interpret*innen mit der Idiomatik neuer Musik ist eine Stelle in der Partitur zu Jennifer Walshes für das Arditti Quartet komponierte *Everything Is Important* (2016) aufschlussreich. Dort findet sich die verbale Anweisung: „Incredibly frenetic, new complexity style playing“ (Zeitpunkt: 00:21). Walshes, *Everything Is Important*, S. 3. Ich danke Michelle Ziegler für den Hinweis.

114 Relevant ist hier u.a. die Praktik Tudors, Transkriptionen anzufertigen. Für eine genaue Untersuchung des Vorgehens Tudors bei der Realisierung Cage'scher Kompositionen siehe Iddon, *John Cage and David Tudor*.

kommt, könnte man nun so reformulieren: Gerade der Bildcharakter der Schrift, der nicht auf ein Übersetzen des Einzelnen ausgerichtet ist, birgt die Gefahr, Klischees hervorzubringen, also eingeschliffene idiomatische Wendungen und typische Gesten im Adorno'schen Sinne einer ‚schlechten musikalischen Allgemeinheit‘. Auf unser Beispiel „Sensitivo“ zugespitzt: Mit dem ersten Blick auf die Partitur hat man sich schon die spieltechnischen Gesten zurechtgelegt. Stellt ein idiomatisches ‚Repertoire‘ eine unentbehrliche Voraussetzung für das Gelingen einer musikalischen Interpretation dar, ist es ebenso wichtig, die idiomatischen Wendungen in Hinblick auf die „interpretative Konstruktion“¹¹⁵ zu reflektieren und, wie es bei Adorno heißt, im Neumischen aufzuheben, nämlich durch ihre Überführung in den spezifischen Sinnzusammenhang der einzelnen musikalischen Momente.

Durchbruch von Bildlichkeit

Was die Generierung sinnvoller musikalischer Zusammenhänge betrifft, liegt der Fall bei „Sensitivo“ anders als bei „J.H-K.S“. Waren bei Letzterem mensural mehrdeutig belassene musikalische Teilkomplexe in Relation zueinander zu bringen, wird hier, was potentiell als Zeichen lesbar ist, zu Elementen einer bildlich-piktorialen Konstellation. Darin wird der Horizont dessen, was Adorno als ‚Bild‘-Pol der musikalischen Schrift auffasst, überschritten.

Die horizontalen Linien in der „Sensitivo“-Partitur bilden nicht einfach ein stabiles Raster im Hintergrund, sondern scheinen in Bewegung zu sein: Mal bündeln sie sich, mal schweifen sie voneinander ab. Es entsteht der Eindruck, als würden die Notenköpfe und vertikalen Striche an den horizontalen Linien hängen (siehe ‚1. Akkolade‘), sie hochziehen (siehe 4. ‚Akkolade‘) oder an ihnen entlangfahren (siehe 3. ‚Akkolade‘). Es entfaltet sich ein visuelles Kräftespiel in der Interaktion zwischen den Elementen der Standardnotation. Schlägt hier, um eine Formulierung Adornos umzuwandeln, die latente (piktoriale) Bildlichkeit in der musikalischen Schrift durch?¹¹⁶

In der Tat sind bei „Sensitivo“ die Grenzen zwischen Musik und Zeichnung erodiert – eine Erosion, die sich im Lichte der „konstitutiven Intermedialität der Künste“¹¹⁷ begreifen lässt. Mit diesem Ausdruck benennt Martin Seel die in einer Kunstgattung bereits „angelegten Medien“¹¹⁸, das ihr inhärente

115 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 268.

116 Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, GS XVI/ 633: „Nähert heute, wie der Terminus écriture es anzeigt, Malerei sich der Schrift, so besagt das nichts anderes, als daß, wie alles Subkutane in der gegenwärtigen Kunst, die latente Zeitlichkeit im Bild durchschlägt.“

117 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 178.

118 Ebd.

Verhältnis zu anderen Gattungen. Das Moment der Intermedialität führt in unserem Kontext unweigerlich auf die Frage nach der Übersetzbarkeit vom Bildlichen ins Musikalische: Lässt sich eine Bildorganisation, d.h. die konkrete Ausbalancierung von Bildganzem und Einzelementen, in eine musikalische Organisation übertragen? Dies scheint zweifelhaft, u.a. vor dem Hintergrund, dass die spezifische Zeitlichkeit des Bildes, verstanden als Spannungsgefüge zwischen Bilddetails und Bildganzem – Adorno spricht hier von der „im Bild sedimentierte[n] Zeit“¹¹⁹ sowie der „implizite[n] Bildzeit“¹²⁰ –, mit der musikalischen Zeitgestaltung zunächst nicht identisch ist.

Der komplexen Frage nach dem Konnex von bildlich-piktorialer und musikalischer Organisation, hier in Bezug auf den Interpretationsvorgang, widmet sich der nächste Abschnitt. Zuvor sei noch eine abschließende Bemerkung zu „Sensitivo“ erlaubt: Vielleicht wäre in einer Interpretation gerade die Diskrepanz zwischen den angedeuteten Gesten und den musiksprachlichen Konventionen der Zeit, d.h. insbesondere der seriellen und postseriellen Musik, auszutragen (etwa in Hinblick auf die Spannung zwischen einer auf äußerster Diskretisierung von Klangelementen beruhender Idiomatik und einer aus dem Körperlich-Gestischen stammenden Klangvorstellung). Dass eine Aufführung des Jahres 1972 in Berlin unter der Regie von Bussotti in Form eines Balletts stattfand,¹²¹ könnte einerseits als Konsequenz daraus gedeutet werden, dass sich die Spannungsfelder der 1950er Jahre aufgelöst, zumindest aber entschärft haben. Andererseits verweist die gewählte Form der Umsetzung auf die Bussottis Instrumentalmusik inhärente Dimension des Theatralischen, die von der italienischen Musikwissenschaftlerin Giuseppina La Face als Möglichkeit der Übersetzung in eine szenische Darstellung umschrieben wurde.¹²² So öffnet das hier skizzierte Bildmoment der musikalischen Schrift auch die Tür zu weiteren gattungsbezogenen Grenzerosionen, die an diesem Ort jedoch nicht Thema sein sollen.

119 Adorno, „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, GS XVI/ 632.

120 Ebd., S. 633.

121 Bussotti war neben der Regie auch für die Kostüme verantwortlich, als Choreograph wirkte Giancarlo Vantaggio. Siehe Homepage von Sylvano Bussotti, http://sylvanobussotti.org/composizioni_da_camera.html (17.3.2022).

122 Siehe La Face, „Teatro, eros e segno nell'opera di Sylvano Bussotti“, S. 254.

5 Dynamik von Bild und Zeichen weitergedacht

Bussotti, „Piano Piece for David Tudor 3“ aus *Pièces de chair II*

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen genuin bildlichen und musikschriftbildlichen Konfigurationen in graphischen Notationen, die sich an der Schnittstelle zur bildenden Kunst bewegen, lässt sich nur an konkreten und für konkrete Beispiele beantworten. Die folgenden Ausführungen bieten *eine* mögliche Antwort an; Gegenstand ist Bussottis „Piano Piece for David Tudor 3“, das in der damals zeitgenössischen Perspektive mal als Graphik, mal als Notation besprochen wurde. Daher sei an dieser Stelle zunächst ein punktueller Einblick in die Notationsdebatten der späten 1950er und 1960er Jahre gegeben.

Graphische Notation & musikalische Graphik

Das Ausloten der Grenze zwischen Notationen, die besondere graphische Qualitäten aufweisen, und musikbezogenen Graphiken, die keine musikalische Notationen im engeren Sinne seien, war eine wichtige Themen- und Fragestellung des damaligen Diskurses um neue Notationsformen. Mauricio Kagel wollte etwa zwischen „Notation – als Aufzeichnung musikalischer Gedanken durch Zeichen und Symbole mit konventioneller Bedeutung“ – und „graphischen Partituren“ unterschieden wissen. Letztere verstand er als „graphische[] Vorlagen“, die durch einen „kompositorisch/interpretative[n] Akt“ realisiert werden, bei dem die „akustische Vorstellung des Komponisten/Graphikers durch die akustische Vorstellung bzw. die klangliche Erfindung des Interpreten/Komponisten ersetzt wird.“¹²³ Für eine strenge Differenzierung zwischen Notationen als Zeichensystemen und musikalischen Graphiken als Zeichnungen plädierte insbesondere György Ligeti. Eine musikalische Graphik sei „kein Zeichensystem. Sie bedeutet keine musikalischen Beziehungen. Sie kann aber Darstellung (Abbildung) von Vorgängen sein, die zum Entstehen von Musik führen, oder kann auf assoziativem Weg zu musikalischen Vorstellungen und Realisationen anregen.“¹²⁴ Und es ist Bussottis „Piano Piece for David Tudor 3“, das er als Beispiel anführt für eine „musikalische Graphik, die nur scheinbar Zeichen beinhaltet“¹²⁵ – scheinbar, da den verfremdeten Resten der traditionellen Notationselemente keine Bedeutung zukomme. Als Bestandteile einer Zeichnung würden sie zu „Anregern für assoziative Interpretation“.¹²⁶ Auch Haubenstock-Ramati betrachtete musikalische Graphiken

123 Kagel, „Komposition – Notation – Interpretation“, S. 60.

124 Ligeti, „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“, S. 36f.

125 Ebd., S. 38.

126 Ebd.

als „eine Art Provokation zur Improvisation, durch die wieder etwas musikalisch Wahres und Einmaliges zum Leben in unserer Zeit erweckt wird.“¹²⁷

In dem einleitenden Vortrag zu seinem Seminar *Musik und Graphik* während der Darmstädter Ferienkurse 1959 sprach Stockhausen von der „Emanzipation des Graphischen vom Akustischen“¹²⁸, deren radikalste Ausprägung er im Schaffen von Cage und Bussotti erblickte. Der Usus, graphische Notationen im Rahmen einer Ausstellung zu präsentieren, mag als sinnfälliges Symptom einer solchen ‚Emanzipation‘ gelten. So ist Bussottis „Piano Piece for David Tudor 3“ auch in dem kleinen Katalog der Ausstellung *Musikalische Grafik* der Universal Edition abgebildet, die 1959 in Donaueschingen stattfand und von Haubenstock-Ramati kuratiert wurde.¹²⁹ – Und doch nutzte Stockhausen die vierte Veranstaltung seines Seminars,¹³⁰ in der David Tudor das genannte Klavierstück zur Uraufführung brachte, um zu erläutern, wie die entsprechende Partitur – in all ihrer Vieldeutigkeit – zu lesen, zu entschlüsseln ist. Als Grundlage dienten ihm die von Bussotti verfassten Spielanweisungen zu den *Pièces de chair II*.

Oszillierende Linien und virtuelle Klanglichkeit: Zur Partitur des „Piano Piece for David Tudor 3“

Während die Interpretation einiger graphischer Kompositionen eine spontane assoziative Lesart erfordert, „einen ununterbrochenen Blickkontakt mit der Partitur, an der die Klänge *in actu* performativ zu vollziehen sind“,¹³¹ ist die Situation bei Bussottis „Piano Piece for David Tudor 3“ eine andere. Blicken wir auf die Partitur, deren augenfälligstes Merkmal auch hier die Rastrierung ist (Abb. 7.4): Wir haben es mit einer Reihe von mindestens 100 und zumeist frei gezeichneten horizontalen Linien zu tun, wobei die Anzahl der Linien variiert. Verdichten sich die Linien zu einem Gitter vieler dünner Linien, verweisen sie auf das Spiel an den Klaviersaiten, wobei die eingezeichneten Pfeile bzw. Bögen für Glissandi stehen. Die horizontalen Linienzüge, so erfahren wir aus den Erläuterungen Bussottis, stellen die in der Zeit verlaufenden Tonhöhen eines

127 Haubenstock-Ramati, „Notation – Material und Form“, S. 52.

128 Stockhausen, „Musik und Graphik“, S. 182.

129 Siehe Universal Edition (Hg.), *Musikalische Grafik*.

130 Eine Aufnahme der am 29. August 1959 abgehaltenen Veranstaltung ist im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt verfügbar.

131 Magnus, *Aurale Latenz*, S. 296. Der von Magnus vor allem anhand der graphischen Notationen und ästhetischen Vorstellungen Earle Browns entwickelte Ausdruck einer „auralen Latenz“ musikalischer Schrift zielt insbesondere auf eine solche, im spontanen Interpretationsakt (immer wieder neu und anders) umzusetzende „intendierte[] Musikalität“ (Magnus, „Aurale Latenzen“, S. 127) graphischer Figuren.

d) piano piece for David Tudor 3

11.5.1959

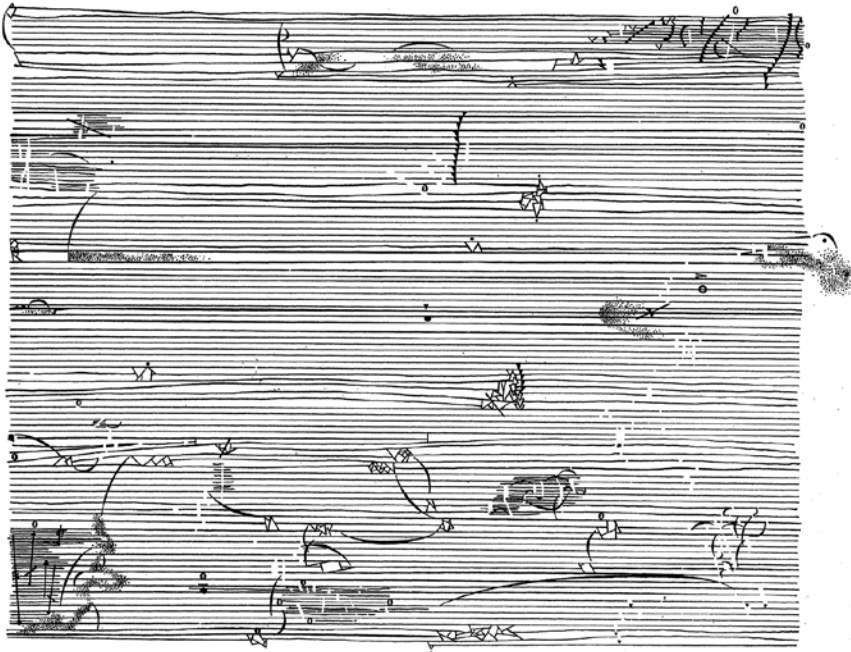


Abb. 7.4 Bussotti, „Piano Piece for David Tudor 3“ aus *Pièces de chair II*. Copyright © 1958–1960 by Casa Ricordi Srl.

Klaviers dar. Dort, wo Linien auf Figurationen stoßen, wo sie unterbrechen oder nicht mehr geradlinig verlaufen, wird ein Klangereignis angezeigt. Möglich ist, dass mehrere Linien derselben Tonhöhe zugeordnet sind, aber auch, dass eine Linie mehrere Tonhöhen repräsentiert. In der internen Ausrichtung des Schriftraums entlang einer horizontalen Achse für die Zeit und einer vertikalen Achse zur Kennzeichnung der Tonhöhen folgt die Partitur also einer zentralen diagrammatischen Konvention der Standardnotation; der Maßstab der Zuordnung ist allerdings variabel.

Abgesehen von einigen Ausnahmen – z.B. dem *sforzato* zu artikulierenden Notenkopf in der Partiturmitte oder der ‚Brevis‘ am unteren Drittel des linken Seitenrandes – gibt es kaum konventionelle Notensymbole. Stattdessen bilden sich innerhalb des Liniengitters geometrische Figuren (z.B. Drei- und Vierecke). Sie repräsentieren die ‚eigentlichen‘ Klangereignisse,¹³² konfigurieren sich

¹³² Bussotti beschreibt sie als „i veri e propri avvenimenti (acustici) del pezzo“. In diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti’s notes on *Pièces de chair II*“, S. 214[9 fortges.].

häufig zu Gruppen und zeichnen sich insgesamt durch eine „unbegrenzte Vieldeutigkeit“¹³³ aus: Bussotti zufolge hat die Interpretin bzw. der Interpret dabei die „Freiheit [...], alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel einzusetzen“.¹³⁴

Die geschwungenen, bindebogenartigen Linien, von Bussotti als „Ligaturen“¹³⁵ (*legature*) bezeichnet, zeigen dabei mögliche Verknüpfungen von Figuren an. Indem sie auch gegen die generelle Leserichtung von links nach rechts gerichtet sein können, fungieren die Ligaturen potentiell auch als „Rückwärtspfade“¹³⁶ im musikalischen Zeitverlauf. Es gibt folglich eine Vielzahl an Möglichkeiten, durch das Werk zu navigieren. Die genaue Abfolge der musikalischen Momente ist – bis auf Anfang und Ende des Stückes, die sich außerhalb des Linienrasters befinden – nicht festgelegt.

Besondere Beachtung verdient die Bemerkung Bussottis, er fasse das Gitter der Tonhöhen-Linien in der Partitur als eine Art „stille und virtuelle Präsenz“¹³⁷ auf. Die Linien repräsentieren somit die Schicht einer nur vorgestellten, imaginären Klanglichkeit, vor deren Hintergrund es durch Besonderung, Differenzierung und Abweichung der Linienzüge zu Materialisierungen des Klangs kommt.¹³⁸ Folgt man dieser Bestimmung Bussottis, haben wir es hier mit einem Funktionswandel der Notenlinien zu tun. Letztere werden zwar als Hilfslinien zur Strukturierung des Schriftraums eingesetzt, sind aber auch direkt an der Darstellung des Klangs beteiligt – ein Beispiel für das u.a. von Sybille Krämer explizierte „funktionale[] Doppelleben“¹³⁹ von Linien als Hilfs- und Objektlinien. Durch die semantische Aufladung der Hilfslinien im Sinne einer virtuellen Klanglichkeit lässt sich im vorliegenden Fall jedoch zwischen den beiden Funktionen nicht grundsätzlich unterscheiden.

Zur Interpretation des „Piano Piece for David Tudor 3“

Während insbesondere die „graphischen Zeichen“¹⁴⁰ (*signi grafici*), wie Bussotti die geometrischen Figurationen nennt, die vielerorts formulierten

133 Diesen Begriff verwendet Dahlhaus in „Notenschrift heute“, S. 32.

134 In diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti's notes on *Pièces de chair II*“, S. 214[9 fortges.].

135 Ebd.

136 Im italienischen Original spricht Bussotti von „ritorni' (cammini a ritorsi) del tempo“. Ebd.

137 Ebd., S. 212[9]: „[L]a totalità delle linee ‚frequenze-tempo‘ è raffigurata sul foglio come una silenziosa e virtuale presenza“.

138 Die sichtbaren Schwingungen (*oscillazioni*) der Linien, so heißt es bei Bussotti, können – abhängig vom Kontext – sowohl eine Alteration der Tonhöhe als auch der Tondauer bewirken: Beide Parameter sind in diesen Fällen also in einem Symbol vereint. Siehe ebd., S. 214[9 fortges.].

139 Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis*, S. 102.

140 In diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti's notes on *Pièces de chair II*“, S. 214[9 fortges.].

Anforderungen an ein neues Zeichenrepertoire nicht erfüllen (z.B. in Hinblick auf das Kriterium der Eindeutigkeit¹⁴¹), gibt es gute Gründe gegen die Diagnose Ligetis, Partitur und Klangresultat seien „bloß durch die Nabelschnur der Assoziation miteinander verbunden“.¹⁴² Dabei sei zunächst auf die bisher entfalteten Überlegungen verwiesen: erstens auf das topologisch vermittelte Verhältnis zwischen den ‚graphischen Zeichen‘ in einem ausgerichteten Schriftraum; zweitens auf den historischen Index, der sich hier in Relation zur Standardnotation und der in ihr artikulierten Musik manifestiert; drittens auf das Eingebundensein der Partitur in einen Kontext idiomatischer Praktiken, welche die fehlende Genauigkeit der Zeichen zu kompensieren vermögen.

Um das Zusammenwirken von Notation und Graphik tiefergehend zu durchleuchten, sei deren Verhältnis zunächst von einer anderen Seite her aufgerollt: Welche Bedeutung hat das ‚vom Klang emanzipierte‘ Moment des Graphischen in Bussottis ‚Piano Piece for David Tudor 3‘? In seinem Beitrag zum Darmstädter Notations-Kongress 1964 stellte Carl Dahlhaus Überlegungen zur ‚Doppelfunktion‘ von musikalischer Graphik „als Zeichnung und Zeichensystem“ an. Dabei mache das „ästhetische Moment“ einen „Überschuß“ aus, dessen Bedeutung für die Reproduktion des Notentextes Dahlhaus zufolge zu vernachlässigen sei: „Das Maß, in dem eine musikalische Graphik, während sie als Zeichensystem *entziffert* wird, zugleich *als Zeichnung wirksam* und von Einfluß auf die Interpretation ist, dürfte gering sein.“¹⁴³

Die spezifische Wirkungsweise von Bildern hat Gottfried Boehm in seinen bildtheoretischen Schriften immer wieder zur Sprache gebracht.¹⁴⁴ Boehm zufolge kommt Bildern das Potenzial zu, sich, „je nach Sichtweise und Einstellung, ganz verschieden zu zeigen“.¹⁴⁵ Unsere wesentlich prozessuale Erfahrungsweise von Bildern sei – so lautet eine zentrale These Boehms – auf ein bildinternes Kontrastgeschehen zwischen Grund (Kontinuum) und Figur (Distinktion) zurückzuführen. Das aus dieser Dynamik erwachsende Moment der Unbestimmtheit eröffne dabei einen Spielraum, der uns dazu auffordert, ihn immer wieder zu erkunden. Hier greift auch die Boehm’sche Figur der ‚ikonischen Differenz‘: „Das ‚Ikonische‘ beruht mithin auf einer vom Sehen realisierten ‚Differenz‘. Sie begründet die Möglichkeit, das eine im Lichte des *anderen* [...] zu sehen.“¹⁴⁶

141 Vgl. Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, S. 5.

142 Ligeti, „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“, S. 43.

143 Dahlhaus, „Notenschrift heute“, S. 31, Herv. d. Verf.

144 Zur musikwissenschaftlichen Rezeption der bildtheoretischen Schwerpunktsetzungen Boehms siehe Nanni, „Das Bildliche der Musik: Gedanken zum ‚iconic turn‘“, S. 405–407.

145 Boehm, „Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes“, S. 210.

146 Boehm, „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, S. 37.

Um nicht bei einem bloß abstrakten Verweis auf die potentielle Unerschöpflichkeit der Interpretation graphisch-bildlicher Notationen stehenzubleiben, sei der Blick nochmals auf die vorliegende Partitur gerichtet, nämlich zum einen unter Berücksichtigung der Ausführungen Boehms zu unserer Bilderfahrung, in der sich immer neue visuelle Zusammenhänge auftun, zum anderen vor dem Hintergrund der von Adorno geschilderten Verschränkung der Bild- und Zeichendimension musikalischer Schrift. Ein wichtiges Teilmoment in der Interpretation des „Piano Piece for David Tudor 3“ ist die Bestimmung dessen, wann die Linien aus ihrem Status als (raumstrukturierende) Hilfslinien mit bloß virtueller Klanglichkeit hervortreten und – etwa bei Abweichungen oder Unterbrechungen – zu realisierende Klangereignisse anzeigen. An welchen Stellen dies der Fall ist, d.h. wo z.B. ein Linienstopp oder eine Linienfluktuation in der Wahrnehmung in eine Konstellation mit den ‚graphischen Zeichen‘ tritt, die dann auf die Möglichkeit einer sinnvollen musikalischen Verbindung zu prüfen wäre, kann sich im Sinne des von Boehm benannten ikonischen Kontrast- und Auslegungsgeschehens mit jedem Blick auf das Ganze der graphischen Partitur neu einstellen. Der jeweilige „Gestaltzusammenhang“ wäre also, wie auch Adorno schreibt, abhängig vom „Eigenleben der Noten“,¹⁴⁷ wobei das „Eigenleben“ hier eben nicht nur als ein historisches zu begreifen ist, sondern auch an die interne ikonische Dynamik gebunden wäre.

Was bedeutet dies für den Interpretationsvorgang? Regt die Partitur als Bild (im Boehm’schen Sinne) die Interpret*innen dazu an, sich immer wieder auf das visuelle Differenzereignis einzulassen, können in jedem neuen Akt des Schauens die spezifischen ‚Gestaltzusammenhänge‘ der Einzelelemente im Notenbild in etwas anderer Gewichtung erscheinen, und dies prägt dann die konkrete Auslegung der Zeichen. Demnach hat die Partitur in ihrer Wirkung als genuines Bild durchaus Einfluss auf die Interpretation und Artikulation des musikalischen Sinnzusammenhangs, was zumindest für den vorliegenden Fall gegen die zitierte These Dahlhaus’ vorzubringen wäre. Dabei ist die Art und Weise, wie sich die Elemente im interpretativen Blick auf die Partitur in (musikalisch sinnvoll umzusetzende) Gestaltzusammenhänge einfügen, nicht einer rein bildlichen Logik geschuldet, sondern ist beeinflusst durch die zeichenhaften Elemente und die dazugehörigen Darstellungskonventionen, die hier als Verstehenshorizont präsent sind.

Fassen wir zusammen: Für Bussottis „Piano Piece for David Tudor 3“ lässt sich also durchaus konkretisieren, dass und wie die Partitur in ihrer bildlichen Wirkungsweise (Boehm) und die Partitur als musikalische Schrift im Interpretationsprozess aufeinander bezogen sind bzw. sein können.

147 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 85.

In der von Adorno explizierten Verschränktheit der Bild- und Zeichen-dimension musikalischer Schrift ist ein solches wechselwirksames Verhältnis bereits angelegt.

Die anhand des vorliegenden Beispiels graphischer Notation weitergedachte Dynamik der Bild- und Zeichendimension musikalischer Schrift führt uns dann über die von Adorno in „Die Kunst und die Künste“ formulierte Annahme einer Undurchlässigkeit der Gattungsgrenzen ein Stück weit hinaus. Für Adorno stellt sich die Materialgerechtigkeit des künstlerischen Tuns innerhalb der je ausdifferenzierten medialen Bereiche als unhintergebar dar. Das „Piano Piece for David Tudor 3“ hat sich allerdings an zwei „sinnliche[n] Träger[n]“¹⁴⁸ objektiviert. Nun möchte Bussotti über bestehende Inhomogenitäten (etwa zwischen graphischen und musikalischen Figurationen) sicher nicht hinwegtäuschen. Es ist eher davon auszugehen, dass er aus dieser medial zweigleisigen künstlerischen Objektivierung eine produktive Kraft zu schöpfen hoffte, also gerade durch die entstehenden Reibungen. Jedenfalls schreibt Bussotti in Bezug auf das „Piano Piece for David Tudor 4“, bei dem er bekanntlich auf eine zehn Jahre früher entstandene Zeichnung zurückgriff, dass die Interpretin bei der „Lektüre‘ des Bildes“¹⁴⁹ in eine ‚unendliche Exegese‘¹⁵⁰ eingespannt werde. An dieser Stelle tut sich wiederum eine überraschende Nähe zum Adorno’schen Gedanken auf, dass die analytische Auseinandersetzung mit Musik „prinzipiell nicht als abgeschlossene[] vorzustellen“¹⁵¹ ist.

Was das Verständnis von musikalischer Schrift angeht, ist Bussottis Position weit von derjenigen Adornos entfernt: Bussotti zufolge ist Schrift (bzw. sein Schreiben) durch „Vertauschungen, Mehrdeutigkeiten, Besonderheiten, Anomalien und [...] Widersprüchlichkeiten“¹⁵² geprägt; jeder Katalogisierungsversuch berge die Gefahr, dass sie ihre Beweglichkeit verliere und ‚erstarre‘.¹⁵³ Einige Bemerkungen Bussottis zur Interpretation seiner Werke

148 Adorno, „Die Kunst und die Künste“, GS X.1/ 437.

149 In diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti’s notes on *Pièces de chair II*“, S. 220[12]: „lettura‘ di un disegno“.

150 Bussotti, „Note sui ‚Piano Pieces for David Tudor‘“, S. 54: „Procedendo in tal senso venne fatto di individuare, in un vecchio disegno, precise probabilità musicali che necessitavano, per venire alla luce, non soltanto l’elaborazione di un complesso ed inedito sistema di indagine, ma l’assoggettarsi, da parte di un interprete d’eccezione quale il Tudor, ad un inconsueto quanto interminabile esercizio di esegesi.“

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

152 In diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti’s notes on *Pièces de chair II*“, S. 204[5]: „[N]el campo specifico della scrittura gli scambi, le ambiguità, particolarità, anomalie e contraddizioni di cui sopra, maggiormente si manifestano.“

153 Ebd.: „[O]gni elenco sintetico rischiando d’irrigidire la mobilità della scrittura entro schemi limitati e ristretti“.

konvergieren jedoch mit Anschauungen Adornos, etwa wenn Bussotti in den allgemeinen Hinweisen zum Lesen der *Pièces de chair II*-Partitur notiert, dass für eine sinnvolle Übersetzung seiner Notationen „eine analytisch informierte Einsicht“¹⁵⁴ erforderlich sei. Zuweilen empfiehlt Bussotti explizit das Erstellen einer transkribierten Version.¹⁵⁵ Während die in diesem Aufsatz anhand einer Relektüre von Adornos *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* entwickelten Darlegungen zur Interpretation der graphischen Partituren Bussottis den ästhetischen Vorstellungen des italienischen Komponisten durchaus nahekommen, ist Letzterem die Annahme einer ‚wahren Interpretation‘¹⁵⁶ fremd. Wohl aber spricht er einmal von der noch unbekanntem Ideallösung¹⁵⁷ eines Stücks sowie von der Möglichkeit einer ‚besser informierten‘ Aufführung.¹⁵⁸ Dabei soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass Bussotti den Interpret*innen insgesamt große Freiräume zuschreibt. So heißt es in den bereits erwähnten Lese-Hinweisen zu *Pièces de chair II*, dass dort, wo die Schrift (*scrittura*) von den bekannten Zeichen (*signi*) abweicht, es dem Leser (*lettore*) und Interpreten freigestellt sei, andere Deutungen als diejenigen Bussottis vorzubringen – sofern sie vom klanglich-musikalischen Resultat her zu rechtfertigen sind.¹⁵⁹

6 Abschließende Gedanken

Adornos theoretische und praktische Überlegungen zur musikalischen Reproduktion, so darf ein Fazit dieses Beitrags lauten, können auch für die Beschäftigung mit graphischen Notationen gewinnbringend sein. Neben dem in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* ausbuchstabierten dynamischen Verhältnis der Bild- und Zeichendimension musikalischer Schrift (vgl. Kap. 1), das sich auch in Hinblick auf das nur schwer greifbare Zusammenwirken von graphischen Partituren als genuinen Bildern und als Notationen fruchtbar machen lässt (vgl. Kap. 5), sind hier insbesondere drei Aspekte hervorzuheben:

154 Ebd.

155 Z.B. im Falle des „Piano Piece for David Tudor 4“. Siehe ebd., S. 220[12].

156 Für eine Auseinandersetzung mit dem Ideal der ‚wahren Interpretation‘ in Adornos Reproduktionstheorie siehe Klein, „Adorno als negativer Hermeneutiker“, S. 45–47.

157 Siehe in diesem Band: Freund/Marsico, „Bussotti’s notes on *Pièces de chair II*“, S. 220[12]: „[A]d ora resta la soluzione ‚ottima‘ da scoprire“. Bussotti bezieht sich hier auf das „Piano Piece for David Tudor 4“.

158 Siehe ebd., S. 218[11].

159 Siehe ebd., S. 204[5].

Ausdifferenzierung des Interpretationsprozesses: Auch wenn Adorno seine Terminologie nicht an graphisch notierten Kompositionen mit offenen Formen entwickelte, hat sich die von ihm vorgenommene Differenzierung der Momente des Mensuralen, Idiomatischen und Neumischen als geeignet erwiesen, um den erforderlichen Interpretationsakt zu den hier besprochenen Musikbeispielen Bussottis theoretisch zu beschreiben und verständlich zu machen. An den je spezifischen Gewichtungen innerhalb dieser Konstellation, etwa in der größeren (und veränderten) Bedeutung des Idiomatischen für die konkrete mensurale Ausgestaltung, sind dann Unterschiede zu anderen Notations- und Interpretationsformen ablesbar (vgl. Kap. 4). Die Konsequenzen solcher Verlagerungen sind in einer Theorie der musikalischen Schrift zu berücksichtigen, ihre Implikationen begrifflich festzuhalten.¹⁶⁰ Insbesondere ist die Dimension des Idiomatischen in der neuen Musik auf ihre interpretationskonstituierende Rolle hin zu befragen, verknüpft mit einer historischen Analyse der entsprechenden Aufführungspraktiken.

Fokusverschiebung: Im Zentrum der obigen Darlegungen zur Interpretation der graphischen Partituren Bussottis steht ein starkes Interpret*innen-subjekt, an das sich die Aufforderung richtet, im Studieren der Partitur auch kompositorisch in diese einzugreifen. Dass Interpretationsfragen in Adornos Reproduktionstheorie stets im Kontext einer Subjekt-Objekt-Relation verhandelt werden, wirft für die Beschäftigung mit graphischen Notationen die vielleicht zu selten gestellte Frage auf, was in den entsprechenden Partituren musikalisch angelegt ist (vgl. Kap. 2). Eine solche Fokusverschiebung auf die jeweiligen Objekte als musikalische Schrift – und zwar jenseits vorschneller Klassifizierungen, z.B. als bloß assoziativ umzusetzende musikalische Graphik – hat sich für das Verständnis der ausgewählten Musikbeispiele Bussottis als fruchtbar herausgestellt, auch in Hinblick auf den nachfolgenden Punkt: die Aussagekraft geschichtlicher Konfigurationen, die sich im Bildmoment der Schrift manifestieren (können).

Graphische Notationen als ‚dialektische Bilder‘: In der Perspektive Adornos, wie sie in „Die Kunst und die Künste“ ausformuliert ist, bedeutet eine Verselbstständigung des „graphische[n] Wesen[s]“¹⁶¹ der Notation, dass die Musik „am ihr Fremden [partizipiere]“¹⁶², was die Gefahr eines Sinnverlusts, ja sogar eines falschen Endes der Kunst mit sich führe.¹⁶³ Die Überlegungen

160 Vgl. für einen solchen Ansatz: Borio, „Die Darstellung des Undarstellbaren. Zum Verhältnis von Zeichen und Performanz in der Musik des 20. Jahrhunderts.“

161 Adorno, „Die Kunst und die Künste“, GS X.1/ 432.

162 Ebd., S. 450.

163 Siehe ebd., S. 452.

und Schwerpunktsetzungen in diesem Aufsatz haben demgegenüber gezeigt, dass gerade durch das Sich-Selbst-Fremdwerden der Zeitkunst Musik im Medium des Bildes sich die Möglichkeit eines kritischen Blicks auf die eigenen Bedingungen eröffnet: die Möglichkeit eines spielerischen Aufbrechens von Konventionen und der Erkundung der historischen Signaturen der musikalischen Schrift. (Und dies kann wiederum – das sei auf Adornos aporetische Diagnose erwidert – produktiv auf das musikalische Denken und Komponieren zurückwirken, sei es allein in Form eines nunmehr reflektierten Umgangs mit etablierten Notationspraktiken.) Graphische Notationen sind in diesem Sinne auch als ‚dialektische Bilder‘ zu befragen (vgl. Kap. 3); ihre historische Signatur bzw. das in ihnen zum Bild geronnene geschichtliche Kraftfeld (im Sinne einer ‚Dialektik im Stillstand‘) ist bei der Interpretation einzubeziehen.

Mögen auch die flexiblen Begriffskonstellationen Adornos eine derartige Neuausrichtung gestatten – Adorno selbst würde die angeführten Musikbeispiele wohl eher im Lichte der von ihm konstatierten Krise des musikalischen Sinns in der neuen und neuesten Musik behandelt wissen wollen. Dem oben entfalteten Argument eines schöpferisch-sinnstiftenden Eingriffs der interpretierenden Subjektivität würde er entgegenhalten, dass die einmal etablierte Arbeitsteilung zwischen Komponist*in und Interpret*in nicht zu unterlaufen sei; wohl auch, dass hier eine problematische Heteronomie von außen an die Stelle kompositorischer Kontrolle trete. Dies kann erklären, warum Adorno – entgegen dem Vorschlag Metzgers – Bussotti gerade nicht als Exponenten einer informellen Musik in seinem Vortrag von 1961 berücksichtigte.

Dabei erfüllen Bussottis Kompositionen durchaus einige der von Adorno genannten Kriterien informeller Musik: etwa in der „aserialen“¹⁶⁴ Verfasstheit, der Abwesenheit integraler Ordnungssysteme oder in der elastischen Phrasengestaltung. Möglicherweise auch in jenen Impulsen des Ungebundenen und Irregulären – Adorno wählte gerne das Bild von der „Sphäre des Kleckses“¹⁶⁵ –, die Adorno an den frühen atonalen Werken Schönbergs als Vorbild informellen Komponierens hervorhob. War Adorno auch der Person Bussottis freundschaftlich zugeneigt, schien er sich auf die spezifische Beschaffenheit von dessen

164 Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 495. Explizit beschreibt Bussotti in seinem Vorwort zu *Due Voci* (1958) seine Kompositionstechnik als „aserial“: Bussotti, *Due Voci* [Vorwort], o.P.

165 Adorno, „Der junge Schönberg“, NaS IV.17/ 95.

Kompositionen jenseits gewisser schematischer Deutungsmuster seiner Musikphilosophie¹⁶⁶ nur schwer einlassen zu können. Skepsis riefen bei Adorno gewiss auch die Spuren eines mehrdimensionalen, medienübergreifenden ästhetischen Empfindens und künstlerischen Schaffens Bussottis hervor.¹⁶⁷

Umgekehrt verhielt es sich anders:¹⁶⁸ Bussotti zeigte ein reges Interesse am Musiker und Komponisten Adorno. Insbesondere hatte er sich zum Ziel gesetzt, dessen Liedœuvre besser kennenzulernen und – zur Freude Adornos – in Italien bekanntzumachen. So fasste Bussotti Mitte der 1960er Jahre ein Konzert mit sämtlichen Liederzyklen¹⁶⁹ Adornos in Rom ins Auge. Realisieren ließ sich dies in der angedachten Form zwar nicht, doch wurden schließlich am 9. Mai 1967 die *Vier Gedichte von Stefan George* für Singstimme und Klavier op. 1 (1925–28) sowie die *Sechs Bagatellen* für Singstimme und Klavier op. 6 (1923–1942) aufgeführt – in Abwesenheit Adornos, der später eine Tonbandaufnahme erhielt. Ob Bussotti, der selbst dem Liedschaffen eine zentrale Bedeutung in seinem künstlerischen Tun beimaß, hier eine Nähe seiner Musik zu jener Adornos sah? Auf jeden Fall blieb Bussottis Affinität nicht ohne Wirkung auf Adorno als Komponisten, war es doch Bussotti, der ihm 1966 vorschlug, seine Werke zu veröffentlichen und der den Kontakt zu Ricordi herstellte. Von den Plänen, zunächst die Liederhefte, dann die Instrumentalmusik zu publizieren, wurde nur die Herausgabe der *Sechs kurzen Orchesterstücke* op. 4 (1929) verwirklicht. Trotzdem war es ein Erfolg für Adorno, der in einem Brief aus dem Jahr 1968 Bussotti gegenüber die (auch andernorts wiederholte) Bemerkung machte, durch die verspätete Veröffentlichung seines Werks „zeichnet sich am grünen Horizont für mich doch wieder die Möglichkeit des Komponierens ab.“¹⁷⁰

166 Gemeint ist hier z.B. die bereits erwähnte Dichotomie von organischer und sinnleerer Form.

167 Bussottis genuine Zeichnungen gehen zum Teil von Elementen musikalischer Notation aus; andererseits finden zeichnerische Elemente, Bühnenbilder und Kostümentwürfe Eingang in seine Partituren. Adorno thematisierte demgegenüber das Problem „des Vorrangs des Ästhetischen als des Beseelten vor seinen Medien“: Adorno, „Die Kunst und die Künste“, GS XVI/ 439.

168 In dem 2002 in der Schriftensammlung *Disordine alfabetico* veröffentlichten kurzen Text „Adorno se. Su alcune composizioni musicali di un filosofo della musica“ bekundet Bussotti, dass er Adorno – neben seinem Lehrer (und Schönberg-Schüler) Max Deutsch – ‚wesentliche Einflüsse‘ verdanke. Bussotti, „Adorno se“, S. 212. Der italienische Aufsatz enthält einige aus Briefen Adornos zitierte Passagen sowie Anmerkungen zu Adornos *Sechs Bagatellen* op. 6 und den *Vier Gedichten von Stefan George* op. 1.

169 Dabei handelt es sich um Opp. 1, 3, 5, 6 und 7.

170 Brief von Adorno an Bussotti, 8. Januar 1968, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/26.

Darüber hinaus bekundete Bussotti auch seine Verbundenheit mit dem musikphilosophischen Denken Adornos¹⁷¹ – auch wenn er die deutschen Texte kaum lesen konnte, wie er Adorno gegenüber eingestand, nachdem dieser ihm die Textsammlung *Kulturkritik und Gesellschaft* geschickt hatte.¹⁷² Um zu eruieren, welche Aspekte und Themen für Bussotti in den 1960er Jahren von besonderem Interesse waren, lohnt sich ein Blick in seinen Einführungsvortrag zu dem oben genannten Lieder-Konzert in Rom, der im Dezember 1967¹⁷³ unter dem Titel „Theodor W. Adorno, l'extra e la linea della vita“ in der italienischen Zeitschrift *Marcatrè* veröffentlicht wurde.¹⁷⁴ Es sind Zitate Adornos zur Bedeutung der Phrasierung, auch in Hinblick auf die Interpretation von dessen Liedern, die Bussotti in dem Text anführt, zudem Äußerungen zur ‚Sprachähnlichkeit der Musik‘. Der Gedanke der Sprachähnlichkeit traf bei Bussotti auf eine gewisse Resonanz; hier sei nur an den Titel seiner kammermusikalischen Komposition „mit einem gewissen sprechenden Ausdruck“ (1961–63) erinnert. Ferner zitiert Bussotti lange Passagen aus dem Text „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, der 1956 in italienischer Übersetzung in der Zeitschrift *Archivio di Filosofia* erschien. Bei dem Aufsatz handelt es sich bekanntlich um eine erweiterte Version des „Fragments über Musik und Sprache“ (1956); erweitert nämlich um Adornos kritische Stellungnahme zur aktuellen Musikproduktion, wie sie u.a. durch „Das Altern der Neuen Musik“ Verbreitung fand. Auch solchen

171 Siehe z.B. Brief von Bussotti an Adorno, 18. Januar 1967, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/17.

172 Siehe Brief von Bussotti an Adorno, 1. Dezember 1963, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/10.

173 Fälschlicherweise ist bei dem späteren Wiederabdruck des Textes als „Theodor Adorno, l'extra et la linea della vita“ in Scarlini (Hg.), *Corpi da musica*, das Jahr der Erstpublikation in *Marcatrè* als 1970 angegeben. Dem Wiederabdruck in *Corpi da musica* ist auch eine englische Übersetzung beigegeben: „Theodor Adorno, the extra and the lifeline“.

174 Bei dem Text handelt es sich um eine Montage aus autobiographischen Erzählstücken, Erinnerungen Bussottis an persönliche Begegnungen mit Adorno (in Köln, Paris, Frankfurt, Bremen, Lucca), die zum Teil ins Traumhafte gewendet werden, Ausschnitten aus Briefen Adornos an Bussotti und Michael Marschall von Bieberstein (zu der Zeit Direktor des Goethe-Instituts in Rom) sowie zitierten Passagen aus Adornos Aufsatz „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“. Bussotti hatte im Vorfeld seines Einführungsvortrags Adorno wiederholt und nachdrücklich um Informationen zu seinen Werken gebeten, dem Adorno allerdings nicht nachkam, aus „Furcht, als Komponist mit dem Theoretiker verwechselt zu werden“ und mit dem expliziten Wunsch, „daß die Zuhörer, soweit sie das vermögen, alles vergessen, was ich je über Musik oder sonst etwas geschrieben habe, auch nicht meine Sachen als Anwendungen von Theorien hören, sondern einfach dem Phänomen sich überlassen.“ Brief von Adorno an Marschall von Bieberstein, 27. März 1967, Theodor W. Adorno Archiv, Br 0977/10.

gegenwartsdiagnostischen Passagen gewährt Bussotti in seinem Einführungstext Raum, er kündigt sie gar als „prophetisch“¹⁷⁵ an.

Adornos Einsichten zur musikalischen Interpretation scheinen ebenfalls einen nachhaltigen Eindruck auf Bussotti hinterlassen zu haben. Im Jahr 1960 widmete er Adorno, Rudolf Kolisch und Eduard Steuermann sein Streichtrio *Phrase à trois*. Diese Komposition ist, wie es in der Partitur heißt, als eine „einzige Phrase“¹⁷⁶ zu spielen, ohne ein spürbares Absetzen der Instrumente. Eine augenfällige graphische Besonderheit besteht in den zum Teil schräg verlaufenden Fünfliniensystemen, die für die jeweilige Stimme eine individuelle Beschleunigung des Tempos anzeigen, während horizontal verlaufende Systeme im Grundtempo verbleiben. Die mensurale Spezifikation der Partitur solle „nicht wörtlich genommen werden“, schreibt Bussotti, „sondern man befolge derartige Andeutungen rhythmischer Artikulationen (hier fast = Akzentuationen) mit maßvoller Elastizität.“¹⁷⁷ Ist die formale Organisation im Ganzen festgelegt, bietet die Partitur in den Details einige Freiräume: Die Ausgestaltung der musikalischen Teilgebilde kann stellenweise, jedoch nie auf Kosten der ‚Deutlichkeit‘ artikulatorischer Nuancen, flexibel gehandhabt werden. Insgesamt erfordert die Partitur von den Interpretinnen und Interpreten einen hohen eigenschöpferischen Anteil. Vor dem Hintergrund der in diesem Aufsatz erfolgten Engführung der kompositorischen Praxis Bussottis mit der Reproduktionstheorie Adornos sei abschließend erwähnt, dass Bussotti in seinem Begleitbrief zur Sendung jener Partitur an Adorno gerade die Vorbildfunktion und Expertise der Widmungsträger in Hinblick auf Fragen der Interpretation betonte:

Es ist ein Gebilde für Streichtrio, das ich sinnvoll einzig denen glaubte zueignen zu sollen, denen die heutigen – wenn auch leider noch immer nicht sehr verbreiteten – Einsichten auf dem Gebiet der Interpretation wesentlich zu danken sind. Die Widmung lautet daher: à Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch et Theodor W. Adorno.¹⁷⁸

175 Bussotti, „Theodor Adorno, the extra and the lifeline“, S. 160. Vgl. die entsprechenden Stellen in Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, GS XVI/ 659f.

176 Bussotti, *Phrase à trois* [Spielanweisungen], o.P.

177 Ebd.

178 Brief von Bussotti an Adorno, 27. Mai 1960, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/1.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- *Ästhetische Theorie*, GS VII.
 - „Die Kunst und die Künste“, GS X.1/ 432–453.
 - „Bibliographische Grillen“, GS XI/ 345–357.
 - „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, GS XIV/ 14–50.
 - *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 157–402.
 - „Kriterien der neuen Musik“, GS XVI/ 170–228.
 - „Bergs kompositionstechnische Funde“, GS XVI/ 413–432.
 - „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 493–540.
 - „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“, GS XVI/ 628–642.
 - „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren“, GS XVI/ 649–664.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Adorno, Theodor W.: *Kranichsteiner Vorlesungen*, hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz, Frankfurt am Main 2014 (Nachgelassene Schriften IV/17).
- „Der junge Schönberg“, NaS IV.17/ 9–122.
 - „Schönbergs Kontrapunkt“, NaS IV.17/ 123–231.
 - „Kriterien der neuen Musik“, NaS IV.17/ 233–380.
 - „Vers une musique informelle“, NaS IV.17/ 381–446.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V/1, Frankfurt am Main 1983.
- Boehm, Gottfried: „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2017, S. 34–53.
- Boehm, Gottfried: „Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes“, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2017, S. 199–212.
- Borio, Gianmario: „Die Darstellung des Undarstellbaren. Zum Verhältnis von Zeichen und Performanz in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Matteo Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemeren. Konzepte musikalischer Notationen*, Basel 2015 (Resonanzen 2), S. 129–146.
- Brown, Earle: „Notation und Ausführung Neuer Musik“, in: Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*, 1965, S. 64–86.

- Bussotti, Sylvano: „Note sui ‚Piano Pieces for David Tudor‘“, in: *Marcatrè* 2 (1964), S. 53–55.
- Bussotti, Sylvano: „Theodor W. Adorno, l'extra et la linea della vita“, in: *Marcatrè* 34–36 (1967), S. 118–122.
- Bussotti, Sylvano: „Theodor Adorno, l'extra et la linea della vita“, in: Luca Scarlini (Hg.), *Corpi da musica. Vita e teatro di Sylvano Bussotti*, Florenz 2010, S. 21–26.
- Bussotti, Sylvano: „Theodor Adorno, the extra and the lifeline“, in: Luca Scarlini (Hg.), *Corpi da musica. Vita e teatro di Sylvano Bussotti*, Florenz 2010, S. 158–161.
- Bussotti, Sylvano: „Adorno se. Su alcune composizioni musicali di un filosofo della musica“, in: Sylvano Bussotti, *Disordine alfabetico. Musica, pittura, teatri, scritture (1957–2002)*, Mailand 2002 S. 209–214.
- Bussotti, Sylvano/ Adorno, Theodor W.: „Cinque lettere di Adorno“, in: Sylvano Bussotti, *Disordine alfabetico. Musica, pittura, teatri, scritture (1957–2002)*, Mailand 2002 S. 215–221.
- Celestini, Federico / Nanni, Matteo / Obert, Simon / Urbanek, Nikolaus: „Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen“, in: Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer (Hg.), *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020 (Theorie der musikalischen Schrift 1), S. 1–50.
- Cook, Nicholas: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford 2013.
- Dahlhaus, Carl: „Notenschrift heute“, in: Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*, 1965, S. 9–34.
- Danuser, Hermann: „Zur Haut ‚zurückkehren‘. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 25 (2003), S. 5–22.
- Derrida, Jacques: „Die différance“, in: ders. (Hg.), *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 29–52.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt am Main ¹³2016 (ital. Orig.: *Opera aperta*, Mailand 1962).
- Finke, Gesa: „Partituren zum Lesen und Schauen. Bildlichkeit als Merkmal graphischer Notation“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/1 (2019), S. 21–39.
- Freund, Julia: *Fortschrittsdenken in der Neuen Musik. Konzepte und Debatten in der frühen Bundesrepublik*, Paderborn 2020.
- Fuhrmann, Wolfgang: „Notation as Denkform. Zu einer Mediengeschichte der musikalischen Schrift“, in: Katrin Bicher, Jin-Ah Kim und Jutta Toelle (Hg.), *Musiken. Festschrift für Christian Kaden*, Berlin 2011, S. 114–135.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt am Main 1997 (engl. Orig.: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis ²1976).
- Haubenstock-Ramati, Roman: „Notation – Material und Form“, in: Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*, 1965, S. 51–54.

- Hope, Cat: „Electronic Scores for Music. The Possibilities of Animated Notation“, in: *Computer Music Journal* 41 (2017), S. 21–35.
- Iddon, Martin: *John Cage and David Tudor. Correspondence on Interpretation and Performance*, Cambridge 2013.
- Kagel, Mauricio: „Komposition – Notation – Interpretation“, in: Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*, 1965, S. 55–63.
- Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966.
- Kittler, Friedrich: „Real Time Analysis, Time Axis Manipulation“, in: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 182–207.
- Klein, Richard: „Adorno als negativer Hermeneutiker. Zu seiner Theorie der musikalischen Interpretation“, in: Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie (Hg.), *„Durchaus rhapsodisch“. Theodor Wieselgrund Adorno: Das kompositorische Werk*, Stuttgart 2017, S. 31–47.
- Krämer, Sybille: „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, S. 157–176.
- Krämer, Sybille: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.
- Kreis, Guido: „Die philosophische Kritik der musikalischen Werke“, in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2019, S. 85–96.
- La Face, Giuseppina: „Teatro, eros e segno nell'opera di Sylvano Bussotti“, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 9 (1974), S. 250–268.
- Lautréamont [Isidore Ducasse]: *Die Gesänge des Maldoror*, übers. von Ré Soupault, Reinbek bei Hamburg 1996 (frz. Orig.: *Les chants de Maldoror*, Paris 1868/69).
- Ligeti, György: „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“, in: Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*, 1965, S. 35–50.
- Maehder, Jürgen: „Odo un Sylvano‘ – Zur Rolle des Komponisten, Regisseurs, Bühnen- und Kostümbildners Sylvano Bussotti im zeitgenössischen Musiktheater“, in: Alte Oper Frankfurt (Hg.), *Sylvano Bussotti. Partituren, Musikalische Graphik, Zeichnungen, Theater*, Frankfurt am Main 1991, S. 16–60.
- Magnus, David: „Aurale Latenzen. Über Gestalt und Operativität in der bildlichen Notation“, in: Matteo Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notationen*, Basel 2015 (Resonanzen 2), S. 111–128.
- Magnus, David: *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown*, Berlin 2016.
- Nanni, Matteo: „Die imaginative Kraft der Musik: Gedanken zur Aporie von Bild und Klang“, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik* 1/1 (2011), S. 47–55.
- Nanni, Matteo: „Das Bildliche der Musik: Gedanken zum ‚iconic turn‘“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, S. 402–428.

- Nanni, Matteo: „Quia scribi non possunt‘. Gedanken zur Schrift des Ephemeren“, in: Matteo Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemeren. Konzepte musikalischer Notationen*, Basel 2015 (Resonanzen 2), S. 7–14.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2017.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Berlin 62019.
- Stockhausen, Karlheinz: „Musik und Graphik“, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, hg. von Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 176–188.
- Thomas, Ernst (Hg.): *Notation Neuer Musik*, Mainz 1965 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 9).
- Ungeheuer, Elena: „Schriftbildlichkeit als operatives Potenzial der Musik“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 167–182.
- Universal Edition (Hg.), *Musikalische Grafik*, Wien 1959.
- Urbanek, Nikolaus: „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.

Online-Quelle

o.A.: Homepage von Sylvano Bussotti, <http://sylvanobussotti.org> (17.3.2022).

Archiv-Quellen

- Brief von Sylvano Bussotti an Theodor W. Adorno vom 27. Mai 1960, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/1.
- Brief von Heinz-Klaus Metzger an Theodor W. Adorno vom 13. Juli 1961, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 1005/105–111.
- Brief von Sylvano Bussotti an Theodor W. Adorno vom 26. Juli 1961, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/03.
- Brief von Sylvano Bussotti an Theodor W. Adorno vom 1. Dezember 1963, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/10.
- Brief von Ernst Thomas an Theodor W. Adorno vom 12. Oktober 1965, Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD).
- Brief von Sylvano Bussotti an Theodor W. Adorno vom 18. Januar 1967, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/17.
- Brief von Theodor W. Adorno an Sylvano Bussotti vom 8. Januar 1968, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0241/26.

Brief von Theodor W. Adorno an Michael Marschall von Bieberstein vom 27. März 1967, Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 0977/10–11.

Musikalien

Sylvano Bussotti: *Five Piano Pieces for David Tudor. Extraits de Pièces de chair II*, London 1959.

Sylvano Bussotti: *Phrase à trois*, Mailand 1962.

Sylvano Bussotti: *Sette fogli*, Mailand 1963.

Sylvano Bussotti: *Due Voci*, Mailand 1970.

Sylvano Bussotti: *Pièces de chair II. Pour piano, baryton, une voix de femme, instruments (1958 '59 '60)*, Mailand 1998.

Jennifer Walshe: *Everything Is Important*, for voice, string quartet and film, 2016, online: <http://bura.brunel.ac.uk/handle/2438/13768> (17.3.2022).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 7.1: Sylvano Bussotti: „J.H-K.S.“ aus *Pièces de chair II. Pour piano, baryton, une voix de femme, instruments (1958 '59 '60)*, Mailand 1998, S. 6. Copyright © 1958–1960 by Casa Ricordi Srl. *All Rights Reserved. International Copyright Secured*. Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe Srl.

Abb. 7.2: Sylvano Bussotti: „Piano Piece for David Tudor 1“ aus *Pièces de chair II. Pour piano, baryton, une voix de femme, instruments (1958 '59 '60)*, Mailand 1998, S. 16. Copyright © 1958–1960 by Casa Ricordi Srl. *All Rights Reserved. International Copyright Secured*. Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe Srl.

Abb. 7.3: Sylvano Bussotti: „Sensitivo“ aus *Sette fogli*, Mailand 1963, o.P. Copyright © 1959 by Casa Ricordi Srl. *All Rights Reserved. International Copyright Secured*. Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe Srl.

Abb. 7.4: Sylvano Bussotti: „Piano Piece for David Tudor 3“ aus *Pièces de chair II. Pour piano, baryton, une voix de femme, instruments (1958 '59 '60)*, Mailand 1998, S. 28. Copyright © 1958–1960 by Casa Ricordi Srl. *All Rights Reserved. International Copyright Secured*. Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe Srl.

Bussotti's notes on *Pièces de chair II*

Facsimile and English translation

Julia Freund and Federica Marsico

Introduction

On 21 May 1959, Sylvano Bussotti sent the following thirteen-page typescript to the Director of the Darmstadt Summer Courses, Wolfgang Steinecke. It contains explanatory notes on his chamber music cycle *Pièces de chair II* for piano, baritone, female voice and instruments (1958–60), or, as the composer himself put it, specifications on the “possibilities of interpreting the pieces”.¹ In his accompanying letter, Bussotti referred to these notes as “provisional” – at that point in 1959, the composition was not yet finished² –, while stating that, for reading the music of the existing pieces, they were nevertheless complete.³

A few weeks earlier, on 10 April 1959, Bussotti had sent the incomplete score to Steinecke, hoping that the cycle would be premiered at the following Summer Courses (with William Pearson and Cathy Berberian performing the vocal parts). When Steinecke, who was impatiently waiting for these notes,⁴ finally received the detailed typescript, he replied: “the Italian explanations are no more accessible to me than your music”.⁵ In June 1959, Bussotti and Steinecke agreed to a separate performance of *Five Piano Pieces for David Tudor*, which form a smaller cycle within *Pièces de chair II*.⁶ In the end, on 29 August 1959, David Tudor performed *Piano Pieces* nos. 2, 3 and 5 during Karlheinz Stockhausen's Darmstadt lecture series entitled *Music and Graphics*.

1 Sylvano Bussotti to Wolfgang Steinecke, 21 May 1959, Archive of the International Music Institute Darmstadt (IMD). Bussotti's letters to Steinecke were written in German, most likely with the support of Heinz-Klaus Metzger. Throughout, the English translation of the passages quoted from the letters was done by the authors.

2 This explains why in the document of 1959 there are no explanatory notes on the following pieces: *amo* (*piano piece for David Tudor 5*) (no. I.a), *voix de femme* (no. VII), *voix d'homme* (no. XIII.a), and (*le nègre*) (no. XIII.b).

3 Bussotti to Steinecke, 21 May 1959, IMD Archive. In this letter, Bussotti writes that the final, more detailed version of the explanatory notes would also include a chapter on the verbal texts.

4 Steinecke to Bussotti, 15 May 1959, IMD Archive.

5 Steinecke to Bussotti, 26 May 1959, IMD Archive.

6 They were also published separately in: Sylvano Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor: Extraits de Pièces de Chair II*, London: Universal, 1959.

Whether Bussotti actually completed these notes and Heinz-Klaus Metzger translated them into German, as the composer had promised Steinecke,⁷ remains unclear. Bussotti did, however, send a copy of the current document to Tudor (with slightly different handwritten corrections and annotations, as indicated in the footnotes of the English translation below).⁸

Bussotti's 'provisional' notes on *Pièces de chair II* comprise a list of the pieces (with the completed ones underlined in red); a table of abbreviations; explanations of signs (I); directions for the piano (II), the voice (III) and other instruments (IV); as well as general notes on reading the text and specifications for each particular piece (V).

Since this document offers a rich and rare insight into Bussotti's highly personal approach to musical writing, we decided to publish the original typescript together with an English translation, making it available to a wider readership and enabling the reader to compare the two versions. During our work we have rendered the text as literally as possible, keeping in mind two main objectives: to be faithful both to the particularities of Bussotti's style, rich in long and elaborately-constructed phrases, and to the text's purpose of providing clear suggestions for the performance of the score⁹.

As far as possible we have maintained the typographical features of Bussotti's text regarding its placement on the page and his use of punctuation, underlining and capitalisation. We modified these features only when adjustment was necessary to elucidate the text's meaning. Moreover, the translated text was adjusted to the common use of italics for non-English words and the titles of works or single pieces. Our abbreviated names between square brackets at the end of a text section (i.e. "[Fe. Ma.]" and "[Ju. Fr.]") indicate which part of the document was translated by each of us respectively. However, the final version of the whole translation was the product of our joint work and the ideas that emerged and took shape from our long stimulating discussions and mutual exchange of opinions.

We wish to thank the Archive of the International Music Institute Darmstadt, for having generously provided us with the facsimile of the document, which is stored within a folder containing several papers related to the presence of

7 Bussotti to Steinecke, 21 May 1959, IMD Archive.

8 This copy is at the Getty Research Institute, Los Angeles, in the collection of Tudor's papers. We owe thanks to Martin Iddon for pointing this out to us and sharing his notes. In her investigation of the piece *voix de femme*, Anne-May Krüger also refers to the Los Angeles document: Anne-May Krüger, "Voix de femme. Parallelexistenzen eines Vokalportraits", in: Anne-May Krüger/Leo Dick (ed.), *Performing Voice. Vokalität im Fokus angewandter Interpretationsforschung*, Bünden 2019, pp. 177–208.

9 Sylvano Bussotti, *Pièces de chair II: pour piano, baryton, une voix de femme, instruments* (1958 '59 '60), Milano: Ricordi, 1998.

Bussotti and his music at Darmstadt. We also express our thanks to Sylvano Bussotti and Rocco Quaglia, for having kindly allowed us to reproduce the document, to Emily Payne, for her careful examination of the English version, and to the co-editors of this book Matteo Nanni, Jakob Schermann and Nikolaus Urbanek, for having welcomed our proposal to publish it.

And finally, we dare to hope that our discovery might encourage future realisations of Bussotti's intriguing yet scarcely performed *Pièces de chair II*.

[Ju. Fr. and Fe. Ma.]

L
PIÈCES DE CHAIR II

(désaccords)

pour piano, baryton, une voix de femme, instruments

- I a) amo - piano piece for David Tudor 5
b) anchibathès
- II les'trois blondeurs
- III J. H.-K. S.
- IV tu me veux
- V a) le nègre (Jean Genet)
b) piano piece for David Tudor 1
- VI parfum
- VII voix de femme
- VIII per una poesia di Aldo Braibanti:
a) piano piece for David Tudor 2
b) fiordaliso - e per te
c) oppure
d) piano piece for David Tudor 3
e) oppure (2): oder auch. Lied
- IX e il sonno
- X a me non dà quiete
- XI duo
- XII Ciri
- XIII voix d'homme
- XIV piano piece for David Tudor 4

Sylvano Bussotti, 1958-59



- 1 -

Tavola generale delle abbreviazioni:

PIANOFORTE:

p.f. oppure pf.

VOCE:

(non è mai abbreviato)

Ped. = pedale
UC. = una corda
glissP. = glissando-pizzicato
P. = pizzicato
M. = muted
S. = soffocato, sordina
 o sfiorato
MD = mano destra
MS = mano sinistra

Bch. = bocca chiusa
+go = aspirato in gola

STRUMENTI:

fl. = flauto v. = violino }
cl. = clarinetto a. = alto } trio }
cor. = corno c. = cello } quartetto
trbn. = trombone cb. = contrabbasso }
 (vw.=wāwā CLB.=col legno battuto pizz.=pizzicato
sord. m. =metallica CLS.=col legno strisciato sord.=sordina
c. =di carta CL. =col legno pont.=ponticello
a. = arpa, cel. =celesta, vib.=vibrafono, xil.=xilofono, glsp.=glocken-
 spiel

Percussione:

2 pt.=piatti a due, (pp.=piatto piccolo t.=tamburo
3 p.=tre piatti (p.m.=piatto medio
 (pg.=piatto grande camp.=campane
 (ttp.=piccolo timp.=timpani
3 tt.=tr³ Tamtam (tth.=medio
 (ttg.=grande gc.=grancassa
tr.=triangolo, cen.=cencerro, mar.=maracas (2), bg.=bongos, maracas(2)
3 Bl. o bl.=tre Blocks, tb.=tamburello nacchere(non è abbreviato)
S.=strisciato o sfiorato all'orlo
BF.=bacchette di ferro, BD.=bacchette dure, BT.=bacchette tenere
mazz.=mazza spazz.=spazzola
O. =ondes martenot:
R.=ruban C.=clavier m.=metalliche



questo segno indica un particolare modo d'attacco che si esegue al ruban facendolo concentricamente girare col dito intorno all'altezza della frequenza indicata



questa sbarra nera posta sopra uno o più suoni si riferisce alla "touche noire" che è un dispositivo particolare mediante il quale le frequenze eseguite al clavier risuonano alterate di micro-valori d'intervallo; si agirà dunque su tale dispositivo per tutta la durata che la sbarra contrassegna.

General table of abbreviations:

PIANO:

p.f. or pf.

Ped. = sustaining pedal
UC. = *una corda*
glissP. = *glissando-pizzicato*
P = *pizzicato*
M = muted
S = muffled, muted
 or grazed
MD = right hand
MS = left hand

VOICE:

(never abbreviated)

Bch. = closed mouth
+go = breathing in into the throat

INSTRUMENTS:

<u>fl.</u> = flute	<u>v.</u> = violin	} trio } } quartet
<u>cl.</u> = clarinet	<u>a.</u> = viola	
<u>cor.</u> = horn	<u>c.</u> = cello	
<u>trbn.</u> = trombone	<u>cb.</u> = double bass	

CLB. = *col legno battuto* pizz. = *pizzicato*
CLS. = *col legno strisciato* sord. = mute
CL. = *col legno* pont. = bridge

a. = harp, cel. = celesta, vib. = vibraphone, xil. = xylophone, glsp. = glockenspiel

Percussion:

<u>2 pt.</u> = pair of cymbals,	} pp. = small cymbal } p.m. = medium cymbal } pg. = large cymbal } ttp. = small } ttm. = medium } ttg. = large	<u>t.</u> = drum
<u>3 p.</u> = three cymbals		<u>camp.</u> = tubular bells
<u>3 tt.</u> = three tam tams		<u>timp.</u> = timpani
		<u>gc.</u> = bass drum

tr. = triangle, cen. = cencerro, mar. = maracas (2), bg. = bongos (2)


3 Bl. or bl. = three blocks, tb. = tambourine castenets (not abbreviated)


∩ = scraped or grazed on the rim

BF. = iron sticks, BD. = hard sticks, BT. = soft sticks
mazz. = bass drum stick spazz. = wire brush

O. = ondes Martenot:

R. = *ruban* C. = *clavier* m. = *métallique*

(e.g.)  this sign indicates a particular mode of attack to be performed at the *ruban*, making it concentrically turn around the indicated frequency (pitch) with the finger

(e.g.)  this black beam, written above one or more sounds, refers to the "*touche noire*", that is a particular device through which the frequencies performed at the *clavier* resound altered by micro-intervals; so one will act on such a device throughout the duration that the beam indicates.

- 2 -

NOTE

I -scritture: i segni.

La rappresentazione ~~grafica~~ grafica dai singoli avvenimenti sonori sviluppa, a partire dal tradizionale punto (• = nota), la seguente scala :

• • | / | / | \ |) |) | ◊ (× +) ◊

I silenzi sono a) misurati a mezzo pause secondo i valori tradizionali:

(scala da 7 a —)

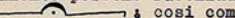
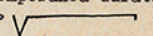
b) non misurati, come segni di sospensione o punteggiatura, secondo la seguente scala:

1' 2 √ 3 Δ 4 ∪ 5 □

questi 5 segni vengono anche combinati fra di loro (es. √ opp. ∪ etc.) mentre i 2 primi segni hanno valore esclusivo di silenzio, gli altri 3 segni (points d'orgue) vengono applicati anche agli avvenimenti sonori prolungandone l'effetto a seconda della loro grandezza ed in base ai valori di durata.


es. piccolo Δ medio ∪ grande □

Le durate sono tradizionalmente rappresentate a mezzo segni convenzionali ma anch'esse secondo una scala che va dalla durata libera a lunghezza indeterminata fino alla durata delimitata cronometricamente.

I segni di prolungamento possono racchiudere interi gruppi di avvenimenti sonori; es. ; così come il segno 2 di sospensione può significare un silenzio prolungato quanto la contemporanea durata di un avvenimento sonoro eseguito simultaneamente, es. .

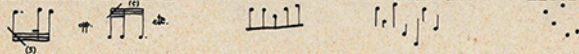
Il tempo viene articolato tra LIBERTA' e MISURA (misura metronomica, misura cronometrica)

Nei casi in cui il misuramento viene effettuato per sbarre la scala è la seguente

, [(~~parentesi~~ parentesi)]

Sbarre oblique trasversali, indifferentemente tratte verso l'alto o il basso, poste su qualsiasi segno o gruppi di segni, stanno invariabilmente a significare: " il più rapidamente possibile " (appoggiatura) per il segno o i segni sbarrati.

Le "note" notine " sviluppano differenti articolazioni: per valori ritmici sbarrate non sbarrate libera





NOTES

I-writing: signs.

The graphic representation of the single sonorous events develops, starting from the traditional dot (• = note), the following scale:





Silences are a) measured through pauses according to traditional values:

(scale from  to )


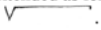
b) not measured, as suspension or punctuation signs, according to the following scale:



these 5 signs are also combined with each other (e.g.  or  etc.); while the first 2 signs have the exclusive significance of silence, the other 3 signs (*fermatas*) are applied also to sonorous events, whose effect they extend, depending on their magnitude and on the basis of the durational values to which they refer.

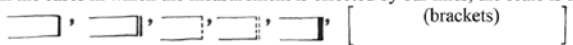
e.g. small  medium  large 

Durations are traditionally represented through conventional signs, but according to a scale that ranges from free duration with indeterminate length up to chronometrically defined duration.

Prolongation signs can contain whole groups of sonorous events; e.g. ; just as the suspension sign no. 2 can mean a silence extended as long as the contemporaneous duration of a sonorous event which is performed simultaneously, e.g. .

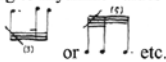
Tempo is organised between FREEDOM and MEASUREMENT (metronomical measurement, chronometrical measurement)

In the cases in which the measurement is effected by bar lines, the scale is the following:



Upward or downward slashes upon any sign or sign groups mean invariably: "as fast as possible" (*appoggiatura*), in reference to the marked sign or signs.

The "small notes" develop different articulations: according to rhythmic values



beamed



not beamed



free



- 3 -

Scala per i segni di legatura, articolazione, prolungamento delle vibrazioni:

(il "lasciar vibrare" o "lungo vibrato" vengono in certi casi sostituiti da zone punteggiate

es. )

Alterazioni:

bequadro, diesis, bemolle, 1/4 di tono, 3/4 di tono.

N.B. Tutto ciò ha valore generalizzato - nessun segno pertanto viene sempre applicato razionalmente e secondo significazione immutabilmente prestabilita; scambi, ambiguità, particolarità, anomalie, ed anche contraddizioni, si manifestano frequentemente nello svolgersi della composizione sia in maniera singola che influenzando intere parti del ciclo; la quasi totalità dei segni riveste dunque multipla significazione. Ogni caso particolare verrà ~~considerato~~ considerato nelle note che seguono.

II - scritture: il pianoforte.

(venendo ogni uno dei 14 numeri del ciclo considerato separatamente nell'ultimo paragrafo, questa, come le seguenti note III e IV, avranno anche carattere generale.)

PIANOFORTE (a còda):- nel ~~presente ciclo~~ presente ciclo ~~realizza~~ realizza, se statisticamente considerato secondo la "quantità", la più elevata presenza, sarebbe pertanto un errore ~~considerarlo~~ considerarlo su un piano solistico o di protagonista. Sebbene la totalità della sua parte sia eseguibile da un unico interprete a questi non si esclude la possibilità di valersi della collaborazione di uno o più assistenti o di auto-registrazioni complementari nei casi in cui la sua libertà di iniziativa ~~lo~~ suggerisca e consenta.

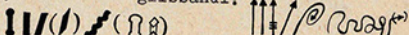
Gli avvenimenti sonori riferentesi al pianoforte ~~si~~ valgono di uno o più pentagrammi per i suoni e di uno o più monogrammi per i rumori. I rumori prodotti mediante l'apertura o chiusura del coperchio sono sempre racchiusi in due parallele

es.  etc. , opp.  .

Segni per le frequenze e catalogo generale dei simboli grafici

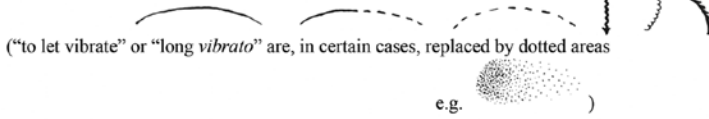
- frequenza normale
- ◊ abbassato senza risuonare
- ◊ battuto muto
- P pizzicata
- S soffocato o sordina (oltre lo smorzatore)
- M muted (prima dello smorzatore)
- ◊ armonico
- uc una corda

bande di frequenze (clusters):

glissandi: 

- 3 -

Scale of signs for slurs, articulation, prolongation of vibrations:



Accidentals:¹⁰

natural, sharp, flat, 1/4-tone, 3/4-tone.

N.B. All this has generalised meaning – therefore no sign is always applied rationally and according to a meaning that is unchangeably fixed; exchanges, ambiguities, particularities, anomalies, and also contradictions, frequently emerge in the composition’s development both singly and influencing whole parts of the cycle; so almost all signs have manifold meaning. Each particular case will be considered in the following notes.

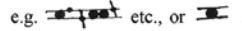
[Fe. Ma.]

II –writing: piano.

(while each one of the 14 numbers of the cycle is considered separately in the last paragraph, this note, like the following ones, III and IV, will have a general character.)

PIANO (grand): – when considered statistically in terms of “quantity”, it has the strongest presence in this cycle; it would therefore be a mistake to regard it as a soloist or protagonist. Although the entire part can be performed by a single interpreter, this does not rule out him collaborating with one or more assistants or to use complementary self-recordings in cases where his freedom of initiative suggests and allows it.

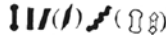
The sonorous events referring to the piano employ one or more staves for notes and one or more single lines for noises. The noises produced by opening or closing the lid are always enclosed in two parallels



Signs for frequencies and general catalogue of graphic symbols

- normal frequency
- ◇ depressed without sound
- *battuto muto*
- P** *pizzicato*
- S** muffled or muted (beyond the damper)
- M** muted (before the damper)
- o harmonic
- uc** *una corda*

bands of frequencies (clusters):



glissandi:



¹⁰ [Translators’ note] The five accidental signs are absent in the Darmstadt document, but they are present in the Los Angeles document.

- 4 -

III - scritture: la voce (e i suoi multipli).

VOCE MASCHILE, che può essere definita, secondo le tradizionali categorie di tessitura, una voce di baritono. Frequenti casi, pertanto, nel corso dell'opera prescrivono alla voce di uscire dai binari della propria tessitura convenzionale per emettere altre, ed altrimenti prodotte, frequenze; una applicazione del metodo Wolfsohn risulterebbe efficace per alcune particolarità di questi casi.

Principali tecniche di emissione

- cantato
- × semi-cantato
- × parlato (secondo indicazioni di frequenze di intervallo)
- e: parlando
- o armonico (emissione di testa)
- ◇ sussurrato
- + aspirato (+ go: aspirato in gola)

In alcuni casi la voce da singola diviene multipla sdoppiandosi su piani diversi e differentemente articolati. Nulla esclude una partecipazione del pianista o degli assistenti, strumentisti ed anche, qualora fosse presente, del direttore d'orchestra a questa moltiplicazione vocale; ma si possono risolvere tali casi sia con l'intervento di un coro che con registrazioni sovrapposte e sovrimpresse della voce principale. Un minimo di due voci è indispensabile in ogni caso.

Voce Femminile. Un solo numero del ciclo prevede espressamente il netto cambiamento di sesso della voce (numero 7) questa può essere dunque utilizzata anche come voce n. 2 (es. ai numeri 6 ed 11)

IV - scritture: gli strumenti.

I numeri 5 a), 7, 8, 13 prevedono interventi di vari strumenti:

flauto	violino	glockenspiel
clarinetto(sib)	viola	celesta
corno(Fa)	violoncello	vibrafono
trombone(ten.-basso)	contrabasso	xilofono
		arpa
		ondes martenot

percussione: piatti a due (battuti o strisciati)

3 piatti	3 tam-tam	
timpani	tamburo	grancassa
triangolo	tamburello	castagnette (nacchere)
cencerro	2 maracas	2 bongos
		3 blocks

campane:  (note reali)

questi strumenti non costituiscono pertanto un corpo orchestrale poiché intervengono sporadicamente e in accoppiamenti, raggruppamenti e combinazioni occasionali ed irregolari; pertanto, se la presenza di un concertatore è raccomandabile, quella di un direttore non è necessaria come condizione di principio essendo le partiture dei frammenti strumentali scritte ciascuna su di un'unica pagina nell'alto della quale un largo margine è lasciato in bianco onde permettere le individuali trascrizioni delle singole parti (assai brevi nella maggioranza dei casi); ne consegue una contemporanea leggibilità dell'insieme e del proprio dettaglio da

- 4 -

III – writing: voice (and its multiples).

MALE VOICE, which can be defined, according to the traditional categories of *tessitura*, as a baritone voice. Frequent cases, therefore [*sic*], during the course of the work require the voice to leave the paths of its own conventional *tessitura* in order to emit other, and otherwise produced, frequencies; an application of the Wolfsohn method¹¹ would be effective for some particularities of these cases.

Main vocal emission techniques

- sung
- ✕ semi-sung
- ✕ spoken (according to frequency or interval indications)
- e : *parlando*
- harmonic (head voice)
- ◇ whispered
- + aspirated (+ *gò*: breathing in into the throat)

In some cases, the single voice multiplies, splitting into diverse and differently organised levels. In this vocal multiplication, the participation of the pianist or assistants, instrumentalists and even, if present, of the orchestra conductor is not excluded; however, these cases may also be solved either with the involvement of a choir or with recordings superimposed on and overlapping the main voice. A minimum of two voices is essential in any case.


Female Voice. Only one number of the cycle explicitly requires a clear change of sex of the voice (number 7) which can therefore also be used as voice no. 2 (e.g. numbers 6 and 11)

IV – writing: instruments.

Numbers 5 a), 7, 8, 13 require the participation of various instruments:

flute	violin	glockenspiel
clarinet (B-flat)	viola	celesta
horn (F)	cello	vibraphone
trombone (ten.–bass)	double bass	xylophone
		harp
		ondes Martenot

percussion: pair of cymbals (crashed or scraped)
 3 cymbals 3 tam tams
 timpani drum bass drum
 triangle tambourine castanets (nacchere)
 cencerro 2 maracas 2 bongos 3 blocks

tubular bells:  (sounding notes)

so these instruments do not form an orchestral body, since they play sporadically and in pairs, groups as well as in occasional and irregular combinations. Therefore, if the presence of a leader is advisable, that of a conductor is not necessary as a principle condition since the scores of the instrumental fragments are each written on a single page at the top of which a large margin is left blank to allow individual transcripts of the single parts (very short in most cases); the result is a simultaneous readability of the whole and of the particulars each one has to perform.

¹¹ [Translators' note] Alfred Wolfsohn (1896–1962).

- 5 -

eseguire. Sola eccezione alla costante variabilità ed ineuguaglianza dello strumentale, il numero 13 che, in due casi, prevede una organizzazione degli strumenti più convenzionalmente orchestrale; per questo numero la presenza di un direttore sarebbe dunque giustificata.

V - per la lettura del testo.

La composizione è graficamente redatta secondo numerosi e differenti procedimenti di scrittura, sarebbe pertanto vano e inesatto cercare di stabilire una scala graduante progressivamente segni, simboli, valori, misure e disegni proprio perché nel campo specifico della scrittura gli scambi, le ambiguità, particolarità, anomalie e contraddizioni di cui sopra, maggiormente si manifestano. Anche una dialettica fra scrittura d'azione e scrittura di risultato qua e là riconoscibile è qui sbriciolata in infinite varianti e derivazioni che sarebbe ozioso classificare. Partendo ogni segno scritto trova corrispondenza sonora. Partendo dai casi in cui un segno ha come possibilità un'unica ed inequivocabile traduzione sonora, si giunge ai casi in cui le possibilità di riprodurre il segno mediante il fatto sonoro sono praticamente infinite; su questa base si potrà tentare ragionevolmente di stabilire una graduatoria di rapporti e spiegarne i funzionamenti. Ma neanche tale graduatoria potrà esser redatta in un catalogo generale per il notevole margine di irregolarità che constateremo nei risultati; ogni elenco sintetico rischiando d'irrigidire la mobilità della scrittura entro schemi limitati e ristretti, soltanto l'individuazione analiticamente condotta delle singole parti, di frammenti e dettagli nell'interno del ciclo, può proporre soluzioni attendibili.

Ogni numero del ciclo è dunque accompagnato da una nota nel presente paragrafo che è parte essenziale ed integrante della composizione medesima; varie indicazioni scritte, che influenzano soltanto generalmente ed indirettamente lo svolgersi dell'esecuzione sonora (es. caratteristiche di TEMPO d'ogni numero preso separatamente o articolazione delle PAUSE fra numero e numero) sono omesse nella partitura ma espresse in questa nota.

Per i casi in cui la scrittura di più s'allontana dai segni universalmente e convenzionalmente noti assumendo deliberati aspetti (pittorici o letterari) che sembrano, comunque, fino a questo momento, considerati extra-musicali) sconosciuti al lettore o all'interprete, le soluzioni qui proposte non si concepiscono come esclusive: il lettore ha la libertà di proporre, e l'interprete d'applicarne, altre e differenti quando sia in grado di giustificarle sul piano sonoro.

I b) anchibathès

Una gamma (scala) di frequenze-timbri:

rumore nell'estrema regione grave + glissando fra i limiti massimi (possibili) dell'estensione lasciando risuonare gli armonici + frequenza grave Muted + frequenza media Pizzicato + frequenza Soffocata ad un suo armonico + armonici risuonanti per simpatia da una frequenza grave percossa + frequenza media (normale) + parola + brevissimo rumore acuto.

- 5 -

The only exception to the constant variability and inequality of the instruments is number 13 which, in two cases, requires a more conventionally orchestral organisation of the instruments; for this number the presence of a conductor would thus be justified.

V – for the reading of the text.

The composition is graphically written according to numerous and different writing procedures, so it would be in vain and inexact to try to establish a scale in which signs, symbols, values, measures and drawings are organised gradually. This is precisely because in the specific field of writing, exchanges, ambiguities, particularities, anomalies and the above-mentioned contradictions manifest themselves most. Even a dialectic between action notation and a result-based notation, recognisable here and there, breaks into infinite variations and derivations which would be futile to classify. Therefore every written sign finds a sound correspondence.

Starting from cases in which there is a unique and unambiguous sound translation for a sign, one arrives at cases in which the possibilities to reproduce the sign through a sonorous fact are practically infinite; on this basis, one may reasonably attempt to establish a classification of relations and explain how they work. But even such a classification cannot be drawn up in a general catalogue due to the considerable degree of irregularity that we would see in the results; each concise list risks to ossify the mobility of writing within limited and restricted patterns; only an analytically informed insight into the single parts, the fragments and details within the cycle, may propose valid solutions.

Each number of the cycle is therefore accompanied by a note in this paragraph which is an essential and integral part of the composition itself; various written indications, which only generally and indirectly influence the course of the musical realisation (e.g. the TEMPO characteristics of each number taken separately or the articulation of PAUSES between one number and another) are omitted in the score but expressed in this note.

For the cases in which the writing deviates the most from the universally and conventionally known signs by taking on deliberate aspects (pictorial or literary ones that until now, in any case, seem to be considered extra-musical) unknown to the reader or interpreter, the solutions proposed here are not to be conceived of as exclusive: the reader has the freedom to propose, and the interpreter to apply, other and different ones if he is able to justify them on the sound level.

[Ju. Fr.]

I b) anchibathès

A range (scale) of timbre frequencies:

noise in the lowest region +
glissando between the extremities of the range, letting harmonics resound +
 muted low
 frequency +
 middle frequency, *pizzicato* +
 frequency muffled into a harmonic of its own +
 harmonics
 resounding sympathetically from a struck low frequency + middle (normal) frequency +
 word +
 very short
 high noise.

- 6 -

Ogni avvenimento è accompagnato da un point d'orgue, considerando per es. il più grande (■) come: lasciar vibrare sino all'estinzione, si possono, su questa base, decidere le durate media e piccola (applicate una volta ciascuna) e si avrà come risultato il tempo globale del pezzo. Si sottointende il pianoforte come esecutore del pezzo; la parola può indifferentemente esser pronunciata dallo stesso pianista o da uno o più interpreti. Le intensità sono libere; i modi d'attacco, eccettuato un caso, anche. Alcun silenzio.

Attacca subito:II Les trois blondeurs

VOCE: conduce il tempo tenendo i suoni il più a lungo possibile sulla base di due figure: ○ = più lunga; ● = metà della precedente - ne risulterà: "il più lentamente possibile" - i modi d'attacco e la disposizione, otticamente misurabile sul foglio, dei segni, influenzeranno liberamente le durate. La tessitura si mantiene nei limiti convenzionali del baritono. Rispettando scrupolosamente le indicazioni di sospensione si avranno i silenzi voluti fra gruppo e gruppo.

P.F.: quasi esclusivo "accompagnamento" di rumori:

- a) scritti fra due parallele: col coperchio
- b) " " sul monogramma sottostante: liberi

(il cluster che conclude il primo rigo (BL) battuto col legno, se possibile, all'interno direttamente sulle corde)

A 2

uniti: il terzo rigo unisce i due interpreti in una azione più strettamente compenetrata; la voce esegue gli intervalli in glissando, il pf. "punteggia" con suoni sulla tastiera, riviene gradualmente ai rumori, verso la fine asseconda all'unisono le ultime tre frequenze della voce.

Attacca subito:III J. H.-K. S.

Quattro rettangoli che linee fra loro intercorrenti fanno somigliare a proiezioni l'uno dell'altro racchiudono iniziali, il rettangolo alla destra del foglio in alto comprende la parola cuore in lingua ebraica (o amore in lingua yiddish: si abbia cura alle rispettive differenze di pronunzia) che, letta come viene da destra a sinistra, può avviare l'intera esecuzione del pezzo in tal senso.

Quattro rettangoli di maggior grandezza sono variabilmente e senza legami disposti nel foglio e contengono frammenti verbali in latino, italiano e francese.

Misurando otticamente le dimensioni di ogni rettangolo la voce stabilirà corrispondenti durate o tempi di esecuzione, con decisione precisa, fatta eccezione per il primo rettangolo a sinistra, tratteggiato, che "accompagnerà" della sua durata l'azione pianistica.

Le frequenze, o i ritmi e tutte le altre indicazioni sonore disposte lungo i pentagrammi di fondo ■■ e alla periferia dei rettangoli serviranno agli interpreti di repertorio fonetico da applicare agli elementi verbali e strumentali messi in azione.

Questo pezzo può essere eseguito da una o più voci e dal pianoforte o più strumenti. Le frequenze segnate † e # riguardano la voce (o strumenti che

- 6 -

Every event is accompanied by a *fermata*. By considering the largest one (♯) as an example and with the meaning of "to let vibrate until extinction", one may determine, on this basis, the medium and the small durations (each applied once) and one will have the total length of the piece as a result.

It is understood that the piano performs the piece; the word can indifferently be uttered by the pianist himself or by one or more interpreters.

Intensities are free; modes of attack too, except in one case. No silences.

[Fe. Ma.]

Attacca subito:II Les trois blondeurs

VOICE: leads the tempo by holding the sounds as long as possible on the basis of two figures: ○ = longer, ● = half of the previous one – the result will be: "as slowly as possible" – the modes of attack and the sign placement, visually measurable on the sheet, will freely influence the durations. The *tessitura* remains within the conventional limits of the baritone. By scrupulously respecting the indications of suspension, one will have the intended silences between one group and the other.

PIANO: almost exclusive "accompaniment" of noises:

a) written between two parallels: with the lid

b) " on the subjacent one-line staff: free

(the cluster that concludes the first staff (BL.) *battuto col legno*, if possible inside, directly on the strings)

A 2
uniti: the third staff unites the two interpreters in a more closely intertwined action; the voice performs the intervals with *glissando*, the piano "punctuates" with sounds on the keyboard, gradually returns to noises and, towards the end, supports the last three frequencies of the voice in unison.

Attacca subito:III J. H.-K. S.

Four rectangles, interconnected by lines which make them look like projections of each other, enclose initials; the rectangle in the top righthand corner of the sheet includes the word heart in Hebrew (or love in Yiddish: attention should be paid to the respective differences in pronunciation) which, if read as it is from right to left, can mark the beginning of the entire performance of the piece in that way.

Four rectangles of a larger size are arranged on the sheet variably and without connections and contain verbal fragments in Latin, Italian and French.

Visually measuring the dimensions of each rectangle, the voice will determine corresponding durations or performance tempi with precise decision, except for the first, dashed rectangle on the left, which "will accompany" the pianistic action throughout its duration.

The frequencies or the rhythms and all the other sound indications placed along the background of staves and in the periphery of the rectangles serve the interpreters as a phonetic repertoire to be applied to verbal and instrumental elements that are put into action.

This piece can be performed by one or more voices and by the piano or more instruments. The frequencies marked with † and ‡ refer to the voice (or instruments that can produce 1/4-tones),

- 7 -

possano produrre 1/4 di tono) quelle contrassegnate da figure del repertorio pianistico (P. , M. etc.) serviranno al pianista. I clusters mostrano qui per la prima volta tendenza a riempire zone geometriche sul foglio lo spazio delle quali sarà tradotto dall'interprete in valore temporale. Zone punteggiate alludono alle risonanze di armonici ottenibili anche (al pf.) col terzo pedale o abbassando silenziosamente quanti tasti possibile che sian rimasti inutilizzati.

I 5 gruppi irrazionali che poggiano sul rettangolo primo a sinistra (tratteggiato) avranno la loro materia sonora nella sola azione del pianista; questi a libera scelta su ogni parametro che non sia quello ritmico. Chiavi di ♯, ♮ e ♭ contrassegnano i pentagrammi a volte chiaramente e ambigualmente in altri casi. Il tempo totale d'esecuzione è libero.

NB: i 4 ritmi di Legato, con il tratto tratteggiato possono essere eseguiti passando dall'uno all'altro senza un pulcino particolare, ma sempre con un certo spostamento, gli altri 4 ritmi sono di tipo a 2/4 e possono essere eseguiti con un pulcino particolare, ma sempre con un certo spostamento. Il tempo totale è libero.

Breve pausa. Attacca:

IV tu me veux

VOCE: organizzata su tutti i parametri tradizionalmente (tessitura compresa) e misurata a metronomo.

P.F.: accompagna, riferendosi secondo misurazione ottica alla parte vocale per il tempo, eseguendo il tutto indirettamente (libertà nei pedali) in modo quasi allusivo.

Le "notine" sbarrate hanno tendenza al legato, non sbarrate allo staccato.

B sopra un cluster significa: battuto (possibilmente all'interno direttamente sulle corde). Due legature di risonanza sono smorzate dagli avvenimenti successivi al loro suono d'origine (-----).

Lunga pausa. Attacca:

V a) le nègre

7 frammenti con il concorso della voce (baritono, tessitura normale) del pianoforte e di alcuni strumenti.

PARTITURA:

voce: legge il testo seguendo il tratto punteggiato; notazione tradizionale e repertorio timbrico come da note precedenti.

1. clarinetto e voce. lungo silenzio. segue:
2. voce, percussioni (un esecutore) trombone, glockenspiel, vibrafono, celesta, xilofono, pf. e arpa che lascia vibrare voce e pf. che lascia vibrare sino all'estinzione. segue:
4. a) ondes martenot, pf., vibrafono e arpa, segue subito:
b) trio a corde (a.= alto, c.= cello, cb.= contrabbasso CL.= col legno), ondes martenot, voce, pf., secondo trio a corde (v.= violino, a.= alto, c.= cello CLS.= col legno strisciato) e pf. segue subito
5. corno, trombone, xilofono, pf., campane, flauto, ondes martenot e voce. lunga vibrazione della campana e segue:
6. flauto, corno, voce, percussioni (un esecutore) celesta, arpa, glockenspiel. lungo suono di corno e segue:
7. voce e percussioni (due interpreti) con ondes martenot.

Attacca subito:

V b) piano piece

3 gruppi, cronometricamente misurati, di "battuto muto".

Le 5 linee del pentagramma si riferiscono qui alle cinque dita della mano.

- 7 -

those marked with figures from the pianistic repertoire (P., M. etc.) will be used by the pianist. On the sheet, the clusters show here for the first time a tendency to fill geometric zones, the space of which will be translated by the interpreter into temporal value. Dotted areas allude to resonances of harmonics that can also be attained (on the piano) through the *sostenuto* pedal or by silently depressing as many keys as possible which have remained unused.

The 5 irrational groups on the first (dashed) rectangle on the left will find their sound matter only in the action of the pianist; they can be freely chosen with regard to any parameter other than the rhythmic one.

The keys of ϕ , \mathbb{H} and \mathcal{O} mark staves clearly at times, and ambiguously in other cases.

The overall performance tempo is free.

NB: the 4 rectangles connected by lines can be performed by moving from one to the other in no particular order, but without leaving this constellation. The other 4 rectangles are free and are to be performed in a chosen order. each rectangle cannot be repeated but will be rendered only once. the performance can start from any rectangle.

Short pause. *Attacca*:

IV tu me veux

VOICE: traditionally organised on all parameters (including *tessitura*) and measured by metronome.

PIANO: accompanies the vocal part by visually measuring time values, performing everything indirectly (free pedal use) in an almost allusive way.

The "small notes" that are beamed tend towards *legato*, those that are not beamed towards *staccato*.

B above a cluster means: *battuto* (possibly inside, directly on the strings). Two resonance ligatures are damped by the events which follow their initial sound (.....)

Long pause. *Attacca*:

V a) *le nègre*

7 fragments involving the voice (baritone, normal *tessitura*), the piano and several instruments.

SCORE:

voice: reads the text following the dotted line; traditional notation and repertoire of timbre as in previous notes.

1. clarinet and voice. long silence. followed by:
2. voice and piano that is allowed to vibrate until extinction. followed by:
3. voice, percussion (one performer), trombone, glockenspiel, vibraphone, celesta, xylophone, piano and harp that is allowed to vibrate. followed by:
4. a) ondes Martenot, piano, vibraphone and harp, immediately followed by:
b) string trio (a.=viola, c.=cello, cb.=double bass, CL.=*col legno*), ondes Martenot, voice, piano, second string trio (v.=violin, a.=viola, c.=cello, CLS.=*col legno strisciato*) and piano immediately followed by:
5. horn, trombone, xylophone, piano, tubular bells, flute, ondes Martenot and voice. Long vibration of the bells, followed by:
6. flute, horn, voice, percussion (one performer), celesta, harp, glockenspiel. Long horn sound, followed by:
7. voice and percussion (two interpreters) with ondes Martenot.

Attacca subito:

V b) piano piece 1

3 groups, chronometrically measured, "*battuto muto*".

The 5 lines of the staff refer here to the five fingers of the hand.

- 8 -

mano destra (M.D.) ^{2 3 4 5}
 1
 mano sinistra (M.S.) ^{2 3 4 5}
 1

seguendo le deviazioni, da una base costante che può riportarsi allo spazio coperto da una mano aperta e appoggiata sulla tastiera, delle linee nei vari sensi del grafico, percuotere tastiera o coperchio (2parallele) con il polpastrello o con l'unghia (U) del dito cercando di forzare il tocco sino a renderlo sensibile ma senza giungere ad alcuna emissione sonora. L'emissione di uno o più suoni realmente percepibili può avvenire:

- a) volontariamente: nei punti indicati dal segno • della frequenza la cui altezza verrà chiamata secondo il sistema alfabetico inglese:

A = la
 B = si
 C = do
 D = re
 E = mi
 F = fa
 G = sol

e la cui indicazione d'ottava si trova numericamente espressa al fianco d'ogni lettera.

- b) casualmente: per involontario errore.

alla fine del terzo gruppo la M.D. sviluppa le cinque linee in movimenti curvilinei irregolari accavallantesi che alludono al glissando libero sulle corde (nella zona contrassegnata dalla chiave ϕ) realizzando infine le 3 frequenze prescritte in Pizzicato. Il segno \circ senza ulteriori indicazioni, crocette etc. indica dunque il "battuto muto"; **ben** che l'intensità si mantenga su una costante orbita di pianissimo (**pp**) i due modi d'attacco possibili (polpastrello e unghia) devono sviluppare all'estremo la sensibilità del tocco in tutte le sue immaginabili applicazioni. Ne risulterà in oltre una ritmizzazione costantemente variata.

Attacca subito:



VI parfum


VOCE parlata : parlando sempre, la voce si sdoppia in diversi piani di tessitura e articola diverse tecniche d'emissione. I caratteri grafici differenti di ogni elemento verbale (maiuscole, minuscole, grandezza e grossezza del tratto etc.) determineranno varie e libere scelte di sfumature nel parlato. Le altezze di frequenza si "ispireranno" ai due pentagrammi in chiave di ϕ ed ψ . La sequenza intelligibile del testo è tracciata: la prima frase, di proponimento, in due varianti, si vale di un ritornello; lo scioglimento è unico e segue il testo sino alla fine. I frammenti che avvolgono il testo principale sono da considerarsi come echi e riflessi.

P.F. pizzicato sempre : (Bf=battuto col ferro, Bl=battuto col legno) su di un pentagramma, in chiavi ambiguamente disposte, si leggono le frequenze, pizzicando, ~~che~~ accompagneranno le sillabe della parte verbale. Verso la fine, gruppi così segnati es. $\hat{\wedge}$ $\uparrow \downarrow$ suggeriscono un'azione tripla, doppia o ugnola sulle tre corde accordate alla stessa ~~frequenza~~ frequenza.


Eeguire il tutto il più rapidamente possibile servendosi di un numero di voci "a piacere".

- 8 -

right hand (M.D.) 
 left hand (M.S.) 

following the deviations of the lines in the various directions of the graph, from a  constant base which can return to the space covered by an open hand on the keyboard, [one has to] strike the keyboard or the lid (2 parallels) with the fingertip or with the nail (U) of the finger, trying to force the touch until making it noticeable but without reaching any sound production. The production of one or more actually perceptible notes can take place:



- a) voluntarily: at the points indicated by the sign ● for the frequency (pitch) which will be denominated according to the English alphabetical system:
 - A = la
 - B = si
 - C = do
 - D = re
 - E = mi
 - F = fa
 - G = sol
 and whose octave indication is numerically expressed alongside each letter.
- b) accidentally: by involuntary error.

at the end of the third group, the right hand unfolds the five lines into overlapping curvilinear irregular movements which allude to free *glissando* on the strings (in the area marked by the clef ) , finally realising the 3 frequencies to be played *pizzicato*.




The sign ○ without further indications, small crosses etc. therefore indicates “*battuto muto*”; although the intensity remains on a constant orbit of *pianissimo* (*pp*), the two possible modes of attack (fingertip and nail) must cultivate to its extreme a sensitivity of touch in all its imaginable applications. It will also result in a constantly varied rhythmisation.

Attacca subito:

VI parfum

VOICE
parlando: always *parlando*, the voice splits into different *tessitura* levels and develops different vocal emission techniques. The different graphic characters of each verbal element (majuscule, minuscule, size and thickness of the stroke etc.) will determine various and free choices of nuances in *parlando*. The frequencies (pitches) are “inspired” by the two staves with  and  clefs. The intelligible sequence of the text is mapped out: the first phrase, deliberately set in two variants, employs a *ritornello*; the resolution is unique and follows the text to the end.


The fragments that surround the main text are to be considered as echoes and reflections.

PIANO always (*Bf* = *battuto col ferro*, *BL* = *battuto col legno*) on a staff with ambiguously arranged clefs, *pizzicato:* one reads the frequencies, which will accompany the syllables of the verbal part, plucking. Towards the end, groups marked as eg.    suggest a triple, double or single action on the three strings tuned to the same frequency.

Performing everything as fast as possible using a number of voices “at will”.

- 9 -

VIII per una poesia di Aldo Braibanti:a) piano pezzo₂

L'azione delle due mani e dei pedali è qui meticolosamente scritta secondo i segni tradizionalmente noti. I silenzi, resi più evidenti dal foglio sotto di essi lasciato in bianco interrompendo lo sfondo dei pentagrammi, debbono essere scrupolosamente eseguiti. L'ultima frequenza del pf.  deve risuonare *ppp* mentre l'unghia (U) effettuerà un battuto muto al massimo possibile dell'intensità (*ff*) a questa si riattacca il flauto, con una chiave ~~p~~rossa senza emettere suono e, seguendo il testo, è il flauto che termina il pezzo.

b) fiordaliso

la voce sola, sostenuta dalle ondes martenot (vedi "note varie" per le ondes) inizia il frammento legando con la fine del flauto; alla voce ed alle ondes viene ad aggiungersi il quartetto dei fiati (flauto, clarinetto, corno e trombone) e intervengono, infine, violino, arpa, celesta, vibrafono, xilofono, glockenspiel.

c) oppure

~~segue~~ continua la voce, ritmando in parlato su frequenze designate, sulla "costante" del trio a corde (violino, viola e cello) agiscono sommandovisi di volta in volta: xilofono, arpa e vibrafono; la percussione agisce qui, con la quasi totalità dei suoi strumenti, unitamente a timpani e ondes.

d) piano pezzo₃

Tracciato di linee orizzontali raffiguranti le frequenze di un pf. che scorrono nel tempo.

L'altezza di ogni linea ne determinerà dunque la frequenza mentre la sua lunghezza sta a indicarne la durata.

Il numero di linee è maggiore del numero di tasti che si trovano in un pf. e minore del numero di corde corrispondenti ai tasti; e non in tutti i punti del foglio si ha lo stesso numero di linee.

Queste irregolarità introducono un elemento flessibile nella misurazione ~~■~~ che permetterà di avere per ogni linea differenti interpretazioni di frequenza o più linee attribuite alla stessa frequenza: a seconda della situazione in cui si misura.

La ove le linee si infittiscono, creando zone a linee raddoppiate o triplate, viene suggerita l'azione piuttosto sulle corde che sulla tastiera a questa essendo riservate le linee più regolarmente distanziate fra di loro.

Alcune linee sono rette, altre oscillano irregolarmente, oscillazioni che ne influenzeranno conseguentemente l'altezza (frequenza) e la durata (tempo); la totalità delle linee "frequenze-tempo" è raffigurata sul foglio come una silenziosa e virtuale presenza durante tutto il pezzo ma il materializzarsi in avvenimenti sonori, forme, sospensioni e articolazioni musicali avverrà soltanto ogni qual volta l'occhio incontrerà nel disegno figurazioni che spezzano, interrompono, ricoprono, deviano e contraddicono il normale scorrere delle linee.

– 9 –¹²VIII per una poesia di Aldo Braibanti:a) piano piece 2

The action of the two hands and the pedals is meticulously written here according to the traditionally known signs. The silences, made more evident by leaving the sheet below them blank, which interrupts the staff background, must be performed most scrupulously. The last frequency of the piano $\text{♩}^{\#}$ must resound *pppp* while the fingernail (U) will carry out a *battuto muto* at the maximum possible intensity (*ff*). At this point, the flute rejoins, with a pitchless key click and, following the text, it is the flute which ends the piece.

b) fiordaliso¹³

the voice alone, supported by the ondes Martenot (see “various notes” for the ondes¹⁴), initiates the fragment by connecting to the last sound of the flute; the voice and the ondes are joined by the wind quartet (flute, clarinet, horn and trombone) and, finally, by the violin, harp, celesta, vibraphone, xylophone, glockenspiel.

c) oppure

the voice continues, rhythmically speaking on the indicated frequencies; from time to time, the “constant” of the string trio (violin, viola and cello) is joined by: xylophone, harp and vibraphone; almost all percussion instruments are used here, together with timpani and ondes.

d) piano piece 3

The grid of horizontal lines represents the frequencies of a piano, running through time.

The height of each line will therefore determine the frequency while its length indicates its duration.

The number of lines is greater than the number of keys found on a piano and less than the number of strings that correspond to the keys; and there is not the same number of lines at all points of the sheet.

These irregularities introduce a flexible element into the measurement, which will allow different interpretations of frequency for each line or several lines to be assigned to the same frequency: depending on the situation in which one measures.

Where the lines become denser, creating zones with double or triple lines, the suggested action is on the strings rather than on the keyboard, for which the more regularly spaced lines are reserved.

Some lines are straight, others oscillate irregularly; oscillations that will consequently influence the pitch (frequency) and the duration (time). The totality of the “frequencies-time”-lines is represented on the sheet as a silent and virtual presence throughout the whole piece. The materialisation in sonorous events, forms, suspensions and musical articulations, however, will only take place when the eye encounters figurations in the drawing which break, interrupt, cover, deviate from and contradict the regular course of the lines.

¹² [Translators' note] In the Darmstadt document, this page is longer than the others, as it is made up of two sheets that Bussotti pasted together vertically in order to have more space to write.

¹³ [Translators' note] In the version of this document sent to Tudor, Bussotti annotated “e per te” next to the title.

¹⁴ [Translators' note] See notes for the ondes at p. 1 of this document.

Ognuno di questi segni grafici darà luogo a un avvenimento musicale che "occuperà" una determinata lunghezza di tempo, interromperà, dunque, il regolare scorrere del tempo per attuarsi e, in molti casi, tornerà indietro sullo stesso tempo per riprendere il movimento costante quando si sarà esaurito. Questo "tornare indietro" viene più precisamente indicato dalle legature che, unendo un gruppo all'altro, creano costellazioni il cui "spazio occupato" si trova non sulla retta di un cammino susseguentesi ma, indifferentemente, a qualsiasi punto dello spazio totale.

Riepilogando: ogni interruzione, segno particolare, punto, figura geometrica, macchiolina che si incontrerà nel cammino darà luogo ad avvenimento sonoro ed anche nei casi in cui la sola linea divenga più grossa nel tratto questa diverrà sensibile sia come vibrazione di frequenza che come influenza variabile sul tempo; il tempo non scorrerà dunque regolarmente che nelle linee rette mentre le linee oscillanti determineranno oscillazioni di durata così come faranno oscillare l'altezza del suono. (Minime oscillazioni sulle frequenze saranno ottenibili variando la lunghezza-tensione di una corda, sia con le dita che applicando preparazioni allo strumento.) Fra i segni incontrati si noterà un certo numero di figure già note al repertorio pianistico dei precedenti pezzi ed anche al repertorio pianistico tradizionale, come: staccato, sforzato, armonico, glissando e legato o lasciando risuonare e vibrare; sbarre di appoggiatura taglieranno certi gruppi; una particolare variazione del segno di legatura come introdurrà una tendenza arpeggiante nel legato. Tutti questi segni riconoscibili serviranno all'interprete di riferimento per stabilire nel particolare la fisionomia musicale di ciascun gruppo.



Le legature rivestono qui principale importanza poiché si prescrive di seguirle in tutti i molteplici sensi per passare da un gruppo all'altro o anche all'interno d'ogni singolo gruppo. Le interruzioni "bianche" delle linee possono avere senso di pausa o senso di suono a seconda degli altri segni con cui vengano o non vengano combinate. Quando le interruzioni determinano invece, a mezzo linee, agglomerati di piccole figure geometriche, stanno a rappresentare inequivocabilmente i veri e propri avvenimenti "acustici" del pezzo per la composizione dei quali tutta la libertà è lasciata all'interprete di servirsi d'ogni mezzo a sua disposizione.

Sempre tenendo conto che la base dell'intera costruzione poggia sullo scorrere di una retta stante a rappresentare una lunghezza di tempo, si esegua il pezzo nel senso da sinistra a destra iniziando, cioè, all'estrema sinistra in alto del grafico e terminando sul point d'orgue della destra. Si leggeranno successivamente, da sinistra a destra, gli avvenimenti nell'ordine d'altezza in cui si trovano; ogni avvenimento essendo variazione del tempo base e questi non venendo espresso che mediante il continuo susseguirsi di variazioni, la durata totale resta indeterminata. Così pure la individuazione delle frequenze sarà costantemente influenzata dalle deviazioni, oscillazioni o "ritorni" (cammini a ritroso) del tempo, le due misurazioni: durata e altezza procedendo unite in un unico simbolo.

Si noterà che il pezzo è iniziato prima (anacrusi) dello scorrere del "totale frequenza-tempo" e termina dopo il suo arresto.

e) Lied

È un lied. (Sarà cura degli interpreti sottolinearne l'intenzione.) Le 4 frequenze dell'ultimo accordo (pf.) si collegano direttamente con il pezzo che segue.

Each of these graphic signs will result in a musical event that “will occupy” a certain length of time; it will therefore interrupt the regular course of time in order to be realised and will in many cases go back to the same time to resume the constant movement after its conclusion. This “turning back” is more precisely indicated by the ligatures which, by linking one group to the other, create constellations whose “occupied space” is not found on the straight line of a successive path but, indifferently, at any point of the entire space. To summarise: each interruption, particular sign, point, geometric figure, speck which will be encountered on the way will result in a sonorous event, and even in cases where the stroke of the single line becomes thicker, this will become perceptible both as a vibration of frequency and as a variable influence on time; thus the time will not flow regularly except in straight lines, while the oscillating lines cause oscillations of duration as well as making the pitch of the sound oscillate. (Minimal oscillations of the frequencies can be achieved by varying the tension of a string, both with the fingers and by applying preparations to the instrument.) Among the signs encountered one will notice a certain number of figures already known from the pianistic repertoire of the previous pieces and also from traditional piano repertoire, such as *staccato* ▽ *sforzato* ○ harmonic ↗ *glissando* and *legato* or  letting resound and vibrate; *appoggiatura* strokes will cut off certain groups; a particular variation of the ligature sign such as  will introduce an *arpeggio*-tendency into *legato*. All of these recognisable signs will serve the interpreter as a reference to establish the musical physiognomy of each group in detail.

The ligatures are of major importance here since it is required to follow them in all their variations in order to pass from one group to another or even within each single group. The “white” interruptions of the lines can have a feeling of a pause or a feeling of sound quality depending on the other signs with which they are or are not combined. When, however, the interruptions determine agglomerates of small geometric figures by means of lines, they unequivocally represent the piece's real (“acoustic”) events of the composition of which all freedom is left to the interpreter to use every means at his disposal.

Always taking into account that the base of the entire construction rests on the course of a straight line representing a length of time, one has to perform the piece from left to right, beginning, that is, at the extreme left at the top of the graph and ending at the *fermata* of the right. One will read the events subsequently, from left to right, in order of the height in which they are found; as each event is a variation of the basic time which is expressed only through the continuous succession of variations, the total duration remains undetermined. Thus also the determination of frequencies will be constantly influenced by the deviations, oscillations or “returns” (backward paths) of time, the two measurements: duration and pitch proceeding together in a single symbol.

One will notice that the piece starts before (*anacrusis*) the course of the “total frequency-time” and ends after its conclusion.

[Ju. Fr.]

e) *Lied*

It is a *Lied*. (The interpreters will take care to underline the intent.) The 4 frequencies of the last chord (piano) are linked directly to the following piece.

- 10 -

IX e il sonno

- 1 accordo dei quattro suoni del numero precedente ripetuto dal pf.
- 2 la voce, dietro il suggerimento delle frequenze segnate in "parlato" e/ seguendo il testo verbale, improvvisa.
- 3 piano e voce insieme, la voce su frequenze libere. glissp.=abbassare, senza far risuonare, l'accordo sulla tastiera e glissando sulle corde con l'altra mano; l'azione scritta per il pedale farà risuonare le quattro frequenze dell'accordo lasciate vibrare.
- 4 piano e voce insieme.
- 5 la voce pronuncia l'ultima sillaba.

Pausa abbastanza lunga. Attacca:X a me non dà quiete

VOCE: è dotata, per ogni frammento verbale, di un gruppo di frequenze in base alle quali comporrà, seguendo il tracciato e le indicazioni di modo d'emissione, la veste sonora del testo. Le indicazioni di chiave, suggerite, non saranno pertanto prese "alla lettera".

P.F.: guida l'azione; sempre glissp. All'interno, direttamente sulle corde, eccezion fatta per le frequenze segnate P, MeS↓
L'impiego delle frecce e' qui costante ad indicare direzioni e caratteristiche del "glissando" in tutte le sue varietà.
(U= con l'unghia; ↑ =grattando, con l'unghia, sulle corde nell'estremo grave.)

NB: eseguibile anche, fraz. per fraz., in senso retrogrado, come le frecce tratteggiate stanno a indicare.

Pausa abbastanza lunga. Attacca:XI duo

La voce, con ausilio di autoregistrazione, oppure due voci unite pronunzieranno simultaneamente i due testi; "parlando" e seguendo il più rigorosamente possibile le suggestioni grafiche sia per le figure ritmiche che per le indicazioni di tessitura e intensità (queste ultime con variabilità di scelta); il pianoforte, nel mezzo, organizza e regola la doppia azione vocale↓
Tutto un pò esagerato, forzando il necessario tono virtuosistico, con ironia.

Attacca subito:XII Ciri

Nel primo gruppo la voce sussurra il testo quasi sommersa dalla rapida "corrente" del pf., l'uno sovrainpresso all'altra; riprende sola e, nel secondo intervento pianistico, conclude pronunziando liberamente le due parole sillabiche entro i limiti del segno ←→ e osservando il crescendo dinamico.

Attacca subito:

– 10 –

IX e il sonno

- 1 the previous number's four-sound chord, repeated by the piano.
- 2 the voice improvises on the basis of the suggested frequencies, marked with "*parlato*", and following the verbal text.
- 3 piano and voice together, the voice on free frequencies. *glissp.* = depress the chord on the keyboard without producing any sound and perform a *glissando* on the strings with the other hand; the action written for the pedal will make the chord's four frequencies resound, letting them vibrate.
- 4 piano and voice together.
- 5 the voice utters the last syllable.

Quite long pause. Attacca:X a me non dà quiete

- VOICE: a group of frequencies is assigned to each verbal fragment. On the basis of these frequencies, the voice will set the text to music, following the course of the lines and the indications of the mode of attack. The clef indications are suggested, so they are not to be taken "literally".
- PIANO: it leads the action; always *glissp.* inside, directly on the strings, except the frequencies marked with P, M and S. The use of arrows is constant here to indicate directions and features of the "*glissando*" in all its variety.
(U = with the nail; \uparrow = scratching with the nail on the strings in the lowest region.)

N.B. also performable in retrograde form, phrase by phrase, as the dashed arrows indicate.

Attacca subitò:XI duo

The voice supported by a self-recording or two voices together will say simultaneously the two texts; "*parlando*" and following as rigorously as possible the graphic impressions regarding both the rhythmical figures and the indications of *tessitura* and intensity (the latter with variability of choice); the piano, in the middle, arranges and regulates the double voice action.

All a little excessive, forcing the necessary virtuosic tone, with irony.


Attacca subitò:XII Ciri

In the first group, the voice whispers the text and it is almost submerged by the rapid "stream" of the piano, whose part is printed over the vocal one; it continues alone and, during the piano's second interjection, it ends, uttering the two monosyllabic words freely between the limits of the sign \longleftrightarrow and observing the *crescendo* dynamics.

Attacca subitò:

- 11 -

XIV piano piece 4

Riprodotta su cinque pentagrammi di sfondo un  disegno in bianco e nero; due dimensioni diverse, dunque, in ogni caso due differenti attribuzioni di significato.

Analizzando il disegno attentamente si vedrà come sia essenzialmente composto di linee irregolari che, accavallandosi l'una sull'altra e intrecciandosi fra di loro, delimitano superfici chiuse di svariata forma, superfici in molti casi ricoperte di nero; rari punti neri, di varia grandezza, e poche linee isolate completano il repertorio grafico usato.

Ai cinque pentagrammi è stato imposta una particolarità differente per ognuno, che si leggono elencate nel modo seguente:

1. alle tre linee del pentagramma vengono applicati i tre noti significativi di S^o, M. e P.
 2. tutto il pentagramma viene investita del carattere "battuto muto" con accenno all'uso della superficie del coperchio mediante due parallele aggiunte.
 3. alle cinque linee viene qui dato il senso dei cinque parametri: sequenza, frequenza, timbro, durata e intensità, sulle quali saranno misurabili in distanze tali caratteristiche; le cinque linee sono state sviate in angoli differenti e sovrapposti tra loro allo scopo di permettere molte misurazioni su diverse lunghezze. (Vedasi, come esempio, il punto di vista che fu alla base della redazione dell'opera "Variations" di J. Cage).
 4. tutto il repertorio dei glissandi producibili all'interno del pf. viene qui applicato.
 5. secondo il disegno originale, che tocca in un sol punto questo pentagramma, e a mezzo della chiave di contralto, questo punto è stato individuato come la frequenza La.
 6. passando all'atto pratico il pianista è autorizzato a eseguire, automaticamente, "quello che il disegno gli ispira" senza cercare alcun altro punto di contatto o possibile parallelo fra una scrittura musicale e un mero fatto grafico. Al solo scopo di prescrivere un certo limite di registro ai pentagrammi, sempre presenti nello sfondo esercitando una ovvia influenza sull'aspetto generale del foglio, le cinque chiavi sono applicate come unico accenno a una specifica qualità di registro sonoro. Si osserverà, pertanto, che il disegno non solo cade sui pentagrammi ma anche negli spazi fra questi intercorrenti. Leggendo, per es., i pentagrammi dall'alto in basso si avrà un registro medio (tenore) che sale successivamente al registro acuto (violino) per discendere subito al più grave (basso), risalire assai verso l'acuto (soprano) e finalmente ritornare al medio (contralto). Dunque gli spazi tra pentagramma e pentagramma saranno liberamente considerati come appartenenti in parte all'uno o all'altro dei registri a seconda dei movimenti grafici ascendenti o discendenti del disegno. Si noti che le cinque chiavi non hanno qui un senso specifico applicabile ai pentagrammi (nel tal caso, data l'assenza d'accidentazione, ne risulterebbe un'azione riservata ai tasti bianchi, dunque di tipo diatonico, mentre la scala cromatica resta sempre quale minima base di ogni azione) ma fungono da semplice indicazione di registro. Seguendo dunque l'"ispirazione" del disegno si realizzerà il pezzo tenendo conto di tutto ciò; così come le cinque caratterizzazioni precedenti possono, in un'esecuzione che si voglia meglio documentata, influenzare anche liberamente tutto ciò che "passa" sopra i pentagrammi.
- Le possibilità di realizzazione musicale d'un tale disegno sono qui rese praticamente illimitate in ogni senso, essendo i riferimenti tecnici più

- 11 -

XVI piano piece 4

A black-and-white drawing, reproduced on a five-stave background; two different dimensions therefore, in any case two different attributions of meaning.

Analysing the drawing closely, one will see that it is made up fundamentally of irregular lines, which overlap and intertwine with each other, delimiting different shape enclosed areas, covered with black colour in many cases; sporadic black and different sized dots together with few isolated short lines complete the graphic repertoire which is employed.

Each of the five staves has its own peculiarity. These peculiarities are listed as follows:

1. the known meanings of S.°, M. and P. are assigned to the three staff lines.
2. the whole staff is featured by the "*battuto muto*"; the use of the lid surface is indicated by two added parallels.
3. the five lines are assigned now the meaning of the five parameters: sequence, frequency, timbre, duration and intensity; on the lines, such features will be measurable as distances; in order to allow many measurements on different lengths, the five lines have been diverted to form different and overlapping angles. (As an example, see the point of view which forms the basis of the writing of J. Cage's work *Variations*).
4. the whole repertoire of *glissandi*, produceable inside the piano, is applied here.
5. according to the original drawing, which touches this staff at only one point, and through the alto clef, this point has been identified as the frequency A.

6. moving to the practical act, the pianist is allowed to perform automatically "what the drawing inspires in him", without looking for any other contact point or possible parallel between musical notation and mere graphic fact. For the sole purpose of allocating a certain range of register to the staves, which are always present in the background and which wield an obvious influence on the general look of the sheet, the five clefs are assigned as a unique reference to a specific quality of sound register. One will observe, therefore, that the drawing occupies not only the staves, but also the spaces between them. For example, if one reads the staves from the top downwards, one will have a middle range (tenor), which then goes up to the high range (violin), descends immediately to the lowest one (bass), again goes up considerably to the high range (soprano) and finally returns to the middle one (alto). The spaces between the staves will be freely considered, therefore, as partly belonging to one or to the other range, according to the upwards or downwards graphic movements of the drawing. One will notice that the five clefs do not have a specific meaning here to apply to the staves (otherwise the action would be assigned only to the white keys and therefore it would be diatonic, due to the absence of accidentals; on the contrary, the chromatic scale always remains the minimum basis of each action), but they serve as a simple indication of range. Following thus the "inspiration" of the drawing, one will realise the piece, taking into account all of this; at the same time, the previous five characterisations may also influence freely all that "passes" over the staves, in a better-informed performance.

The possibilities of the musical realisation of such a drawing are here basically unlimited in every sense, because the technical, more

- 12 -

specificamente pianistici fino a qui illustrati, niente affatto obbligati e, in ogni caso, di una estrema approssimatezza e fragilità.

7. Oltre quanto si è detto fino ad ora resta la soluzione "ottima" da scoprire e per giungervi suggeriamo di tornare a un'analisi del disegno e, trascrivendone in notazione musicale le risultanze, considerare ogni linea, movimento, superficie (bianca o nera) percorso, arresto etc. alla quintupla luce dei parametri, già applicati come dettaglio (vedi 3.), ora intesi come metodo generale di lettura.

Si otterrà così che l'occhio, percorrendo una qualsiasi linea moventesi, nel disegno, da un dato punto all'altro, misuri, a seconda di tale movimento o tale arresto, ~~XXXXXXXXXX~~ sequenza, frequenza, timbro, durata, intensità.

Si avrà infine un seguito di gruppi sonori, partiti dalla "lettura" di un disegno, e occupanti un tempo, fino ad allora sconosciuto, di musicale avvenimento.

ry.b.
map. 117 .

– 12 –

specifically pianistic references illustrated so far are not at all compulsory and, in any case, extremely approximate and fragile.

7. Beyond what has been said so far, the “*optimum*” solution remains to be discovered. In order to reach it, we suggest going back to an analysis of the drawing and, by transcribing the results into musical notation, considering every line, movement, surface (white or black), path, halt etc. in the quintuple light of the parameters, already applied according to point no. 3 and now understood as a general method of reading.

This will lead the eye to follow any line, which goes from one certain point to another in the drawing, and to measure sequence, frequency, timbre, duration and intensity according to such a movement or a halt.

Finally, one will obtain a series of sound groups, originated from the “reading” of a drawing and filling a hitherto unknown duration of musical event.

sy. b.
May 1959.
[Fe. Ma.]

„durch die Schrift vermittelt“?

Drei Fallstudien zu Adorno

Tobias Bleek

In einem 1991 veröffentlichten Gespräch über Adorno bemerkte Michael Gielen: „Ich glaube nicht, daß seine Schriften heute noch so stark interessieren würden, wenn sie abgehoben wären von der Existenz. [...] Gerade wenn er über Musik schreibt, reflektiert er das sinnliche Erlebnis.“¹ Was Gielen hier als zentrales Merkmal von Adornos Œuvre beschreibt, hat dieser in seinen Beiträgen zur Ästhetik als *einen* Grundtypus ästhetischer Erkenntnis bestimmt. So heißt es in dem Paul Valéry gewidmeten Essay „Der Artist als Statthalter“ aus dem Jahr 1953:

Große Einsichten in die Kunst geraten überhaupt entweder in absoluter Distanz, aus der Konsequenz des Begriffs [...], wie bei Kant oder auch Hegel, oder in [...] absolute[r] Nähe, der Haltung dessen, der hinter den Kulissen steht, der nicht Publikum ist, sondern das Kunstwerk mitvollzieht unter dem Aspekt des Machens [...].²

In seinen Frankfurter Vorlesungen zur *Ästhetik* greift Adorno diese in ihrer apodiktischen Entgegensetzung und emphatischen Überhöhung zweifellos fragwürdige These einige Jahre später auf und entwickelt sie weiter. Die im Valéry-Essay ziemlich holzschnittartig gegeneinandergestellten Perspektiven einer von konkreten ästhetischen Objekten losgelösten philosophischen Grundlagenreflexion und einer „Befassung mit Kunst von innen her“ werden dort nicht nur als „Quellen“ und „Pole“ ästhetischer Einsicht beschrieben, sondern auch als „Verfahren“, die in einem komplexen Wechselverhältnis stehen.³ Dieses Spannungsfeld produktiv zu nutzen und die beiden unterschiedlichen Ansätze miteinander in Verbindung zu bringen, ist in den Augen Adornos ein erstrebenswertes Unterfangen: „Ich würde also denken, daß eine fruchtbare Beziehung zur theoretischen Ästhetik in der Kommunikation dieser beiden Verfahren [...] eigentlich besteht.“⁴

1 Gielen, „Avancierte Musik“, S. 138f.

2 Adorno, „Der Artist als Statthalter“, GS XI/117.

3 Adorno, *Ästhetik* (1958/59), NaS IV.3/ 31f.

4 Ebd., S. 32.

Dass Adorno mit diesen allgemein gefassten Überlegungen, die in der Arbeit an der posthum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* weitergeführt und ausdifferenziert werden,⁵ implizit die eigene (musik-)philosophische Praxis beschreibt und reflektiert, ist offensichtlich. So ist das Wechselspiel von Distanz und Nähe ein konstitutives Merkmal seiner Arbeiten zur musikalischen Interpretation. Deutlich zutage tritt dies in den 2001 veröffentlichten Materialien *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Im sogenannten „Schwarzen Buch“, in das Adorno zwischen 1946 und 1959 fast alle seine Notate zur Reproduktionsthematik eintrug,⁶ alternieren Überlegungen zu grundlegenden Fragen einer Theorie der musikalischen Interpretation, die den Schwerpunkt der Aufzeichnungen bilden, mit der Beschreibung und Reflexion spezifischer Interpretationsprobleme und Interpretationserfahrungen. In vielen Einträgen ist überdies der jeweils andere Pol präsent. Grundsätzliches – wie z.B. der ‚historische Charakter‘ der Werke und der Interpretation – wird am konkreten Phänomen exemplifiziert bzw. mit diesem in Beziehung gesetzt.⁷ Phänomenbeschreibung zielt umgekehrt darauf, Erfahrungen am ästhetischen Gegenstand theoretisch fruchtbar zu machen und zum Ausgangspunkt von Grundlagenreflexion zu nehmen. Diese produktive Verbindung ist, wie u.a. Christoph Menke herausgearbeitet hat, nicht nur Programm der Adorno’schen Ästhetik, sondern zugleich auch ein wichtiger Garant ihrer Aktualität.⁸

5 So heißt es beispielsweise zu Beginn einer Passage, die in der von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno und anderen erstellten Edition in den „Paralipomena“ abgedruckt ist: „Der Forderung, Ästhetik sei Reflexion künstlerischer Erfahrung, ohne daß diese ihren dezidierten theoretischen Charakter aufweichen dürfe, ist methodisch am besten zu genügen, indem modellartig in die traditionellen Kategorien eine Bewegung des Begriffs hineingetragen wird, die sie der künstlerischen Erfahrung konfrontiert.“ (Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 392) Mit der komplexen Entstehungs- und nicht unproblematischen Überlieferungsgeschichte der *Ästhetischen Theorie* hat sich in den letzten Jahren Martin Endres befasst. In seinem Essay „Von der Produktionsseite. Zur Revision der ‚Ästhetischen Theorie‘“ zeigt er an einer Formulierungsvariante des häufig zitierten Satzes, wie sich durch scheinbar kleine Veränderungen (in diesem Fall der Zusatz eines Wortes auf der Typoskriptseite 18085: „Die Forderung, Ästhetik sei *nur* Reflexion künstlerischer Erfahrung [...]“) sowohl Sinnverschiebungen als auch damit einhergehende andere Verständnisperspektiven ergeben können. (Vgl. Endres, „Von der Produktionsseite“, S. 106.)

6 Separat aufgezeichnet ist der Entwurf der ersten fünf Kapitel des geplanten Buches. Vgl. hierzu die Editorische Nachbemerkung von Henri Lonitz in Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 381–385.

7 Vgl. z.B. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 14f.

8 „Die Ästhetik ist selbst Grundlagenreflexion und Phänomenbeschreibung. Dass sie das eine und das andere nicht irgendwo und -wie aufklaubt und zusammensetzt, sondern selbst betreibt, meint auch, dass sie beides jeweils als ein Moment in der Einheit mit dem anderen betreibt: Grundlagenreflexion *als* Phänomenbeschreibung, Phänomenbeschreibung *als* Grundlagenreflexion.“ (Menke, „Die Möglichkeit der Ästhetik“, S. 3.) Vgl. auch Richard Klein, „Adorno als negativer Hermeneutiker“, S. 35.

Der Fragmentstatus des Reproduktionsprojekts bringt es mit sich, dass Adornos Überlegungen sowie das beschriebene Wechselspiel der Perspektiven und Verfahren oftmals im Skizzenhaften verbleiben.⁹ Diese Unabgeschlossenheit macht die Lektüre der Notate zu einem ebenso inspirierenden wie heiklen Unterfangen. Inspirierend, weil sich Adornos Denken oftmals noch im Fluss befindet, die Erfahrungen am ästhetischen Objekt häufig relativ ungefiltert protokolliert werden, die Begriffe und Kategorien eine gewisse Offenheit und Unschärfe aufweisen und die noch nicht bzw. nur teilweise erfolgte Einpassung der Überlegungen ins ‚System‘ die selektive Rezeption und das produktive Weiterdenken zu erleichtern scheinen. Problematisch, weil die fragmentarischen Aufzeichnungen nicht nur auf viele Fragen keine Antwort geben,¹⁰ sondern auch die konzeptuellen Begrenzungen der ins Spiel gebrachten Begriffe und Thesen, ihre Verhaftung in dialektischen Denkmustern und ihre theoretischen Implikationen weniger deutlich zutage treten lassen, als dies in einem abgeschlossenen Buch wohl der Fall gewesen wäre.

Die Faszinationskraft des Offenen und Unabgeschlossenen wohnt auch Adornos Überlegungen zur Notenschrift inne. Sie bilden nicht nur den „Nukleus“¹¹ seiner Reproduktionstheorie, sondern lenken zu einem erstaunlich frühen Zeitpunkt den Blick auf Probleme und Fragen, die in der aktuellen Notationsdiskussion eine zentrale Rolle spielen. Dass viele Gedanken allerdings nur in Ansätzen entwickelt worden sind, zeigen Adornos Bemerkungen zu den ikonischen Qualitäten der musikalischen Notation. Durchkämmt man das Textkorpus nach Eintragungen zu dieser Thematik, wird man vor allem in den Kapiteln 2 bis 4 des bereits in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre entstandenen großen Entwurfs fündig.¹² Die Lektüre dieser Kapitel sowie thematisch relevanter Notate aus den Aufzeichnungen zeigt, dass er die mediale Beschaffenheit der Notenschrift und ihr Potential zur Visualisierung musikalischer Vorgänge aus verschiedenen Richtungen in den Blick nimmt. Vier Hauptfelder bzw. Perspektiven lassen sich unterscheiden, die an dieser Stelle kurz umrissen werden sollen:

(1) Im Rahmen seiner Überlegungen zum ontologischen Status der musikalischen Notation lenkt Adorno den Blick auf die medialen Eigenschaften

9 Vgl. zum Fragment-Status Danuser, „Zur Haut ‚zurückkehren‘“, S. 5–8.

10 Obwohl das vorhandene Material erstaunlich umfangreich ist und Adorno in den mittleren 1950er Jahren in einigen Briefen suggerierte, dass das Projekt schon sehr weit gediehen sei (vgl. z.B. seinen Brief an Jürgen Uhde vom 12. September 1956), wissen wir nicht, wie seine „Theorie der musikalischen Reproduktion“ – sofern er sie überhaupt hätte vollenden können – tatsächlich ausgesehen hätte. Vgl. Hinrichsen, „Die Musik selbst“, S. 204.

11 Urbanek, „Bilder von Gesten“, S. 150.

12 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 221–281.

der Schrift und arbeitet die Eigenbedeutung des Schriftbildes heraus. Einen wichtigen gedanklichen Ausgangspunkt bildet die bereits 1929 in einem der „Anbruch-Motive“ formulierte These, dass „sich keine Musik wahrhaft ohne Kenntnis des Bildes beurteilen“¹³ ließe. In expliziter Bezugnahme auf diese Annahme heißt es in einer 1948 verfassten Notiz aus dem Reproduktionskonvolut: „Wahrscheinlich ist unser ganzes Bewußtsein eines musikalischen *Zusammenhanges* durch die Schrift vermittelt.“¹⁴ Während beide Aussagen in ihrer zugespitzten Formulierung selbst für den Bereich der notierten Kunstmusik kaum haltbar zu sein scheinen, führt die These von der ‚Doppelnatur‘ der Notenschrift, die insbesondere im zweiten und dritten Kapitel des Entwurfs entwickelt wird, ins Zentrum der neueren Notationsdiskussion. Sie besagt, dass der musikalische *Text* in jeweils unterschiedlicher Zusammensetzung nicht nur Zeichen, sondern auch bildhafte Komponenten enthalte – oder um die von Adorno benutzten Begrifflichkeiten zu verwenden –, nicht nur *signifikative*, sondern auch *mimetische*, nicht nur *mensurale*, sondern auch *neumische* Elemente. Die Zeichen- und die Bildebene erscheinen also in ein und demselben Text. Zugleich greifen beide auf mehr oder weniger komplexe, teils spannungsreiche Weise ineinander. Dass sich Adornos Überlegungen zum Verhältnis dieser „beiden Pole[] des Textes“¹⁵ noch im Fluss befanden, macht eine für unseren Zusammenhang relevante Passage aus dem Entwurf des zweiten Kapitels deutlich:

Die Geschichte der Notenschrift ist der Versuch einer Synthesis von Eindeutigkeit und Unmittelbarkeit. [...] Noch das genaueste Notenbild bewahrt, als Bild, etwas von der neumischen Vieldeutigkeit, und noch die genaueste Bezeichnung etwas von der signifikativen Starrheit, die dem den Tod androht, das sie zu erretten sich vornimmt. (Vielleicht umdrehen: noch bildliche Treue hat etwas von Buchstabenstarrheit, noch genaueste Bezeichnung etwas von Vieldeutigkeit).¹⁶

13 Adorno, „Musikalische Aphorismen [14]“, GS XVIII/ 19. Zu Beginn des in den *Musikblättern des Anbruch* erstveröffentlichten Aphorismus heißt es: „Man würdigt die Notenschrift, weil sie Musik als Text der Zeit entreiße und für die Dauer aufhebe. Aber ihre Gewalt reicht tief bis in die Musik selber.“ Und an dessen Ende: „Gleichwohl läßt sich keine Musik wahrhaft ohne Kenntnis des Bildes beurteilen: nicht bloß weil man ihm erst die genaue Kenntnis des Werkes verdankt, sondern weil man am Bilde einzig den Plan des Kampfes ablesen kann, den die freigesetzten Produktivkräfte und die Macht des Gewesenen miteinander auszufeuchten haben, ohne daß es je gelänge, sie voneinander zu lösen.“ (Ebd.)

14 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 207.

15 Ebd., S. 243.

16 Ebd., S. 236.

(2) In einer historischen Perspektive diskutiert Adorno – unter kritischer Bezugnahme auf die von ihm studierten Arbeiten Hugo Riemanns und Frederick Doreans – das dynamische „Verhältnis von Bild und Zeichen in der Schrift“¹⁷ im Wandel der Zeit.¹⁸ Als Leitfrage und Hypothese der skizzenhaften Ausführungen, die sowohl historiographisch als auch theoretisch diskussionsbedürftig sind, formuliert er im vierten Kapitel des Entwurfs:

Treten wirklich zunächst Zeichen zu Bildern zusammen, die wieder zu Zeichen werden, oder verwandeln sich nicht vielmehr ursprünglich Bilder in Zeichen und diese wiederum in Bilder? Das letztere scheint mir die Wahrheit zu sein, und in diesem Sinne muß die Veränderung der musikalischen Schrift behandelt werden.¹⁹

(3) In direktem Zusammenhang mit seinen Überlegungen zur Doppelnatur des musikalischen Textes skizziert Adorno eine phänomenologische Beschreibung des musikalischen Lesevorgangs. Postuliert wird dabei eine „Doppelheit der Auffassung von Schrift“, die sich sowohl auf die Ebene der einzelnen Zeichen als auch auf jene des Schriftbildes zu richten habe und darauf ziele, diese in ein fruchtbares Wechselspiel zu bringen:

Wer sich den musikalischen Gestus, den ‚Atem der Form‘ (Zitat aus Kurth oder Lorenz) vergegenwärtigen will, der muß dem Schriftbild als Totalität nachgehen und dessen Kurven und Zäsuren in Nachahmung umsetzen [...]. Jeder, der vom Blatt spielt, kennt die Doppelheit der Auffassung musikalischer Schrift: er sieht sich dazu verhalten, zugleich jedes Einzelne genau, in einer Art Übersetzungsarbeit aufzufassen und durch Antizipation in den Zug des Ganzen, ins ‚Bild‘ des Satzes zu integrieren.²⁰

(4) Unter Einbezug einer ästhetisch-wahrnehmungstheoretischen Perspektive entwickelt Adorno in Anknüpfung an eine Bemerkung Robert Schumanns die These vom Primat der Originalmanuskripte. Begründet wird die postulierte besondere Aussagekraft der autographen Aufzeichnung eines Werkes mit der spezifischen Bildlichkeit der Komponistenhandschrift, in der – wie es in einer

17 Ebd., S. 253.

18 Es handelt sich um Teile des ersten Bandes von Riemanns *Handbuch der Musikwissenschaft* (Leipzig 31923) sowie um Doreans *The History of Music in Performance. The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Days* (New York 1942). Vgl. zu Adornos Marginalspalten-Notizen sowie den Textpassagen aus den genannten Büchern, auf die sich diese beziehen, Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 76–84 sowie 20–37.

19 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 253.

20 Ebd., S. 243f.

später noch zu diskutierenden dunklen Passage am Ende des Entwurfs zum dritten Kapitel heißt – „die seismographischen Kurven, die der Körper der Musik selber in seinen gestischen Erschütterungen hinterlassen“²¹ habe, zur Erscheinung kommen könnten.

Im Folgenden geht es mir nicht darum, Adornos Thesen und Überlegungen zu diesen schlagwortartig umrissenen Themenfeldern im Detail zu rekonstruieren, ihre Einbettung in seine Theorie der musikalischen Schrift zu diskutieren, sie begriffsgeschichtlich zu durchleuchten oder kritisch auf ihr theoretisches Potential und ihre inhärente Problematik zu befragen. Im Rahmen des durch den sogenannten *iconic turn* beförderten theoretischen Interesses an der Notenschrift, ihrer medialen Beschaffenheit und ihren ikonischen Qualitäten sind dazu in den letzten Jahren bereits aufschlussreiche Arbeiten entstanden.²² Vielmehr möchte ich mich ausgehend von Adorno dem Bereich der Phänomenbeschreibung zuwenden und einige für die Notationstheorie relevante Problemfelder am ästhetischen Objekt diskutieren. Anhand von drei Fallbeispielen soll zum einen über Möglichkeiten und Grenzen der notationalen Fixierung und ikonischen Evokation musikalischer Vorgänge nachgedacht werden. Zum anderen werde ich am ästhetischen Gegenstand erörtern, wie notationale oder graphische Veränderungen den Prozess des Entzifferns und Interpretierens beeinflussen möchten und können. Lohnend erscheint dieses Vorgehen nicht zuletzt auch deswegen, weil die Perspektive der ‚nächsten Nähe‘ und das Denken vom spezifischen ästhetischen Objekt aus in Adornos skizzenhaften Bemerkungen zur Notenschrift und ihrer Medialität weitgehend fehlen. Bei den gewählten Fallbeispielen handelt es sich um (1) die Diskrepanz zwischen Notentext und auktorialer Interpretation, die sich bei Béla Bartóks pädagogischer Klaviersammlung *Für Kinder* beobachten lässt; (2) die Versuche György Kurtágs und Luciano Berios, für eine stark gestisch geprägte Musik eine möglichst eindeutige, präzise und anschaulich Notationsform zu finden; sowie (3) das Bemühen György Ligetis, im Zeitalter der ersten digitalen Notensatzprogramme überzeugende typographische Lösungen für die Darstellung der komplexen Polyrythmik seiner Klavieretüden zu erarbeiten.

21 Ebd., S. 247.

22 Zu nennen sind hier insbesondere Nikolaus Urbaneks Aufsatz „Bilder von Gesten“ und Matteo Nannis Beitrag „Das Bildliche der Musik: Gedanken zum *iconic turn*“ sowie der von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer herausgegebene Sammelband *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*.

1 Das ‚idiomatische Element‘ als ‚Prinzip‘? – Zu Bartóks Klaviersammlung *For Children*

Adorno entwickelt seine Überlegungen zur musikalischen Interpretation und Notenschrift bekanntlich mit Hilfe der ‚dynamischen‘ Begriffstrios des ‚Mensuralen‘, des ‚Neumischen‘ und des ‚Idiomatischen‘.²³ Die Kategorie des ‚Idiomatischen‘, für die in den frühen Aufzeichnungen sowie im großen Entwurf zunächst der Begriff des ‚Tonsprachlichen‘ bzw. ‚Musiksprachlichen‘ verwendet wird,²⁴ bestimmt er als ein „prinzipiell der Notation enthobenes“ Element, das für eine „singemäße Darstellung“ des Textes dennoch von essentieller Bedeutung sei.²⁵ Ins Spiel gebracht wird damit zum einen der „musiksprachliche Kontext“, in dem ein Werk steht, „der Inbegriff aller Konventionen, innerhalb derer ein Text erscheint“;²⁶ zum anderen der Erfahrungshorizont und die Subjektivität der Interpret*innen, die sich den Notentext auf der Basis ihrer musikalischen Sozialisation sowie ihrer Kenntnisse der Musiksprache und des spezifischen Idiolekts eines/einer Komponist*in erschließen, ohne dabei die eigene Stimme zu verleugnen.²⁷ Ähnlich wie das ‚Neumische‘ ist das ‚Idiomatische‘ also nicht nur eine in den Notizen und Entwürfen begrifflich fluktuierende, sondern zugleich auch eine inhaltlich mehrschichtige Kategorie. Zusammengedacht werden hier einerseits verschiedene Zeitebenen – die Zeit der Werkentstehung und jene der Interpretation –; andererseits Subjektives und Gesellschaftliches – das individuelle idiomatische ‚Profil‘ des/der Komponist*in bzw. Interpret*in sowie die Musiksprache(n) bzw. Musizierungspraxen, in denen sie sich jeweils bewegen.

Im vierten Kapitel des großen Entwurfes diskutiert Adorno den ephemeren Status dieser jenseits des Notentextes angesiedelten Kategorie und die sich daraus ergebenden Konsequenzen:

Verändert sich Musikübung und Gesellschaft, so geht dies Moment [gemeint ist das ‚Tonsprachliche‘, Anm. T.B.] unwiederbringlich verloren, weil es der Kodifizierung sich entzieht: es ließe sich sagen, daß in einem strengsten Sinn das

23 Das komplexe Verhältnis dieser drei Begriffe, ihre vielschichtige Bedeutung und der klärungsbedürftige ontologische Status dessen, worauf sie sich beziehen, kann an dieser Stelle nicht näher diskutiert werden. Aufschlussreiche Überlegungen dazu hat kürzlich Tobias Janz veröffentlicht („Wahrheit und Schönheit“, insbesondere S. 188–191).

24 Vgl. insbesondere die Einträge in Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 87f. sowie den Brief Adornos an Ingolf Dahl vom 10. Januar 1949 (abgedruckt in Anm. 78, S. 345–347).

25 Ebd., S. 74 sowie 265.

26 Ebd., S. 88.

27 Vgl. hierzu beispielsweise die Einträge auf den Seiten 74f., 90f.

Medium der Tradition an Musik nicht tradierbar sei. Damit aber wird der Text, verlassen von dem Sinn, der von außen ihm zuwächst, problematisch, und das neumische Element, die Frage von dem Sinn von Musik als dem Inbegriff ihres Gestus stellt sich im Zusammenhang des reinen, seiner transzendenten Vermittlung weitgehend entäußerten Textes. [...] Die Entfaltung des Werkes ist die Rekonstruktion des musiksprachlichen Elements aus der Immanenz des Textes, und diese Rekonstruktion ist gleichbedeutend mit der Realisierung des im neumischen Bilde begrabenen mimischen Impulses.²⁸

Bartóks *Für Kinder* (*Gyermekeknek, For Children*) ist ein aufschlussreiches Studienobjekt für das von Adorno beschriebene Problem der Tradierung des *Idiomatischen*. Die zwischen 1908 und 1911 entstandene Sammlung enthält über 80 einfache Bearbeitungen ungarischer und slowakischer Volks- und Kinderlieder, die der Komponist im Rahmen seiner musikethnologischen Tätigkeit zum Teil selbst gesammelt hat.²⁹ Konzipiert wurde dieses erste große ‚pädagogische‘ Werk aus Bartóks Feder mit dem Ziel, „Klavier spielende Kinder mit der schlichten, unromantischen Schönheit der Volksmusik vertraut zu machen“.³⁰ Wie unterschiedliche Quellen belegen, war es Bartók ein großes Anliegen, dass sich die (jungen) Spielerinnen und Spieler bei der Erarbeitung und dem Vortrag der Miniaturen von dem jeweils zugrunde liegenden Lied leiten ließen. So sorgte er dafür, dass beim Erstdruck der vier Hefte die Volksliedtexte (von wenigen Ausnahmen abgesehen) jeweils im Anhang abgedruckt wurden – bei den slowakischen Liedern, die den Heften 3 und 4 zugrunde liegen, auch in ungarischer und deutscher Übersetzung. In einem Brief an eine junge Spielerin bemerkte er dazu erklärend: „[...] versuchen Sie, sich den Text zu den Melodien zu vergegenwärtigen, denn beides gehört ganz organisch zusammen.“³¹

28 Ebd., S. 265f.

29 Vgl. hier und im Folgenden den umfangreichen Kommentar von László Vikárius zur Edition der Klaviersammlung in der *Kritischen Gesamtausgabe*. Dort werden die Entstehungs-, Publikations-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte, notationale Besonderheiten sowie die zugrunde liegenden Volksliedquellen minutiös diskutiert (Bartók, *For Children*).

30 Äußerung im Rahmen eines Lecture-Recitals am 3. Dezember 1940 am Oberlin College. Deutsche Übersetzung zit. nach ebd., S. 94.

31 Brief an Klára Gombossy, 6. Januar 1916, zit. nach ebd., S. 119. Vgl. zur Bedeutung des Texts in der osteuropäischen Volksmusik allgemein Bartóks Einleitung zu seiner 1925 erstveröffentlichten Sammlung *Das ungarische Volkslied* (S. 1–97). Dass Bartók bzw. der Herausgeber im Falle von *Gyermekeknek* bei einigen Stücken auf den Abdruck des Textes verzichteten, ist wohl in erster Linie dem pädagogischen Charakter und dem jungen Zielpublikum der Klaviersammlung geschuldet. András Schiff, der in den späten 1950er Jahren mit Bartóks Kinderstücken in die Musik und das Klavierspiel eingeführt wurde, berichtet dazu: „Welche Freude und welchen Spaß machte es, diese kleinen Stücke

Auch wenn es Bartók nicht explizit formuliert, ist offensichtlich, worauf es ihm mit diesen und anderen Hinweisen ankam: Die singende und spielende Beschäftigung mit den Volksmelodien soll(t)en zu einer Interpretation führen, die sich nicht an die notierten Zeitwerte klammert, sondern die freie Vortragsart der Volksmusik mit ihren *Parlando-rubato* Rhythmen zum Vorbild nimmt.³² Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick in die Einleitung der 1951 posthum veröffentlichten Sammlung *Serbo-Croatian Folk Songs* – einer der Schlüsseltexte Bartóks zur Notationsthematik. Dort bemerkt er zur Frage, welcher Grad von Exaktheit bei der Transkription der Rhythmen von Volksmelodien angemessen und möglich sei: „[I]t must be borne in mind that an absolutely rigid rhythm never prevails even in so-called ‚rigid‘ dance rhythms. Whether it be the latter or the so-called *parlando-rubato*, free rhythm, with which we often have to deal in Eastern European folk music, limits must be set to the exactitude of rhythm transcriptions.“³³ Und in einer ergänzenden Fußnote zur zitierten Passage heißt es: „The same can be said of art music performances.“

Im Herbst 1943 hat sich Bartók die Klaviersammlung *Für Kinder* nochmals vorgenommen und – nicht zuletzt aus urheberrechtlichen Gründen – eine revidierte Neuausgabe für den amerikanischen Markt erarbeitet.³⁴ Dass sich in den dazwischen liegenden drei Jahrzehnten „Musikübung und Gesellschaft“³⁵ radikal verändert hatten, war dem seit 1940 im amerikanischen Exil lebenden Komponisten zweifellos bewusst. So musste er davon ausgehen, dass aktuelle und zukünftige Spieler*innen in den meisten Fällen weder mit den zugrunde liegenden Volksmelodien und ihrer Sprache vertraut sein würden, noch mit der freien Vortragsart der Volksmusik und dem Interpretationsparadigma der

spielen und singen zu dürfen! (Anmerkungen des Herausgebers wie ‚der Text ist undruckbar‘ machten uns natürlich erst recht neugierig. Tatsächlich sind sie nicht ganz jugendfrei und teilweise – zu unserem Vergnügen – fast anstößig.)“ (Schiff, „Béla Bartók am Klavier“, S. 197.)

- 32 Wie wichtig Bartók das Singen in der Instrumentalausbildung war, bezeugt das Vorwort des Komponisten zu seiner zweiten großen pädagogischen Klaviersammlung *Mikrokosmos*. Dort heißt es, man solle „den Instrumentalunterricht Hand in Hand mit geeigneten vokalen Übungen“ entwickeln. Bartóks jüngerer Sohn Péter, für den viele der einfacheren Stücke des *Mikrokosmos* komponiert worden sind, bestätigt, dass sein Vater diesen Vorsatz im Klavierunterricht auch umsetzte: „Zu Beginn mußte ich nur singen.“ (*Mikrokosmos*. New Definitive Edition 1987, S. 8 u. 5.)
- 33 Bartók/Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, S. 5.
- 34 Vgl. zur urheberrechtlichen Problematik, zu Bartóks Revisionen und zur Publikationsgeschichte der bei Boosey & Hawkes 1946 erschienenen revidierten Edition die Ausführungen von László Vikárius in der Gesamtausgabe (Bartók, *For Children*, S. 106–109).
- 35 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 265.

Jahrhundertwende, die sowohl sein eigenes Spiel als auch seine Musik maßgeblich geprägt haben.³⁶ Blickt man in die Neuausgabe, wird jedoch rasch deutlich, dass Bartóks Revisionen auf diese veränderte Rezeptionssituation seiner Musik kaum eingehen. Zwar hat der Komponist einen Teil der Stücke mit programmatischen Titeln versehen, die in assoziativer Weise auf Herkunft, Inhalt oder Charakter der zugrunde liegenden Volksmelodien verweisen (z.B. „Alte ungarische Weise“, „Spielende Kinder“, „Reigen“, „Trinklied“). Dafür fehlen im Neudruck aber sämtliche Volksliedtexte, obwohl Bartók deren Relevanz für die Interpretation der Stücke – wie wir gesehen haben – lange Zeit betont hatte. Auch der revidierte Notentext als solcher gibt keine zusätzlichen Hinweise auf die offensichtlich nach wie vor intendierte sprechende, von rhythmischer Elastizität geprägte Vortragsweise. Ins Auge springt vielmehr eine Präzisierung der Tempovorschriften: Zum einen werden die italienischen Tempo- bzw. Charakterbezeichnungen der Erstausgabe konsequent durch Metronomzahlen ergänzt. Zum anderen findet sich am Ende jedes Stücks eine präzise Angabe zur Aufführungsdauer in Minuten bzw. Sekunden – ein Verfahren, das Bartók sich in den frühen 1930er Jahren zur Gewohnheit machte.³⁷ Beide Maßnahmen sind – zumindest auf den ersten Blick – irritierend. So scheint es wahrscheinlicher, dass sie die mit Bartóks Interpretationsästhetik nicht vertrauten Spielerinnen und Spieler dazu verleiten, sich – wie Adorno formulieren würde – dem *Mensuralen* zu ergeben, als dass sie diese ermutigen, sich vom Notentext zu lösen. Dass sich der Komponist dieser Gefahr durchaus bewusst war, zeigt eine erklärende Bemerkung an anderer Stelle. So schreibt er im Klavierauszug des 2. Violinkonzerts zum Status der auktorialen Zeitangaben: „Damit ist nicht gesagt, dass die Spieldauer bei jeder Aufführung die gleiche sein muss: die Dauern und die Metronomangaben sind nur als Richtlinien für die Ausführenden gedacht.“³⁸

Was die „skelettartige“³⁹ Notation der Volksliedtranskriptionen verschweigt, enthüllen Bartóks Aufnahmen. Im Januar 1945 hat er 15 Stücke aus der

36 András Schiff bemerkt dazu in dem bereits zitierten Essay „Bartók am Klavier“: „Ganz eigenartig und besonders hervorzuheben sind sein Rubato- und sein Parlando-Spiel. Er lässt die Musik sprechen. In diesem Sinne ist der Pianist Bartók ein Kind des 19. Jahrhunderts.“ (S. 198.) Vgl. außerdem Lampert, „Bartók at the piano“.

37 Über die dahinter stehenden Beweggründe schreibt Bartók am 30. Mai 1930 an die Universal Edition: „Ich glaube dies trägt bei um Missverständnissen vorzubeugen (wie z.B. dies bei der Militär-Orch. Aufnahme des ‚Allegro barbaro‘ der Fall ist, aus welchem Stücke – wahrscheinlich in Folge eines fatalen Druckfehlers der 1. Ausgabe bei der M.M.-Bezeichnung – ein ‚Adagio barbaro‘ geworden ist!).“ (Zit. nach Bartók, *For Children*, S. 123.) Vgl. zu einer umfassenden Diskussion von Bartóks Tempobezeichnungen, Metronomzahlen und Dauerangaben Somfai, *Béla Bartók*, S. 252–262.

38 Zit. nach Bartók, *For Children*, S. 123.

39 Somfai, *Béla Bartók*, S. 289.

Sammlung für einen amerikanischen Rundfunksender eingespielt, darunter Nr. 21.⁴⁰

21^{*)} 17

Allegro robusto, $\text{♩} = 138$

(2 x 21)

Abb. 9.1 Béla Bartók, *For Children*, Nr. 21, rev. Fassung 1943, Urtext Edition, Henle – Editio Musica Budapest, 2017 (HN 1225). (Mit freundlicher Genehmigung)

Selbst wenn man diese letzte Tonaufnahme des Komponisten bereits kennt, ist die Freiheit, mit der er seine eigene Musik interpretiert, jedes Mal aufs Neue verblüffend.⁴¹ Ohrenfällig sind nicht nur die enormen Temposchwankungen

⁴⁰ Wiederveröffentlicht in der Gesamtausgabe der Klavieraufnahmen des Komponisten *Bartók at the Piano*.

⁴¹ Wie sehr dieser freiheitliche Umgang mit dem Notentext bereits die Zeitgenoss*innen faszinierte, belegen zahlreiche Quellen. So schreibt der Bartók-Schüler und einflussreiche

und das differenzierte Rubatospiel⁴², sondern auch die Veränderungen des Notentexts, die der Autor im Fall von Nr. 21 vornimmt. Ein im Zeitalter des *espressivo* musikalisch sozialisierter Erwachsener spielt Kinderstücke in einer ‚Konzertsituation‘ und passt diese sowohl seinen Fähigkeiten als auch dem Anlass an. Anhand einer Transkription der Aufnahme, die László Vikárius für die Gesamtausgabe angefertigt hat, lässt sich Bartóks freier Umgang mit dem Notentext veranschaulichen.

Abb. 9.2 Béla Bartók, *For Children*, Nr. 21, Auszug der Transkription von Bartóks Radioaufnahme des Stücks, erstellt von László Vikárius (Kritischen Gesamtausgabe, Bd. 37, S. 215–216. Mit freundlicher Genehmigung)

Während die angegebene Gesamtspieldauer nur geringfügig überschritten wird (47 statt der notierten 42 Sekunden), ist Bartóks Spiel ein eindrucksvoller Beweis für die begrenzte Aussagekraft der im Druck vermerkten Metronomzahlen. Zum einen wählt der Komponist ein etwas rascheres Grundtempo (nach Vikárius Viertel = ca. 148 statt 138). Zum anderen – und das ist der

Interpret des Bartók'schen Klavierwerks György Sándor: „Seine Interpretationen waren schon deshalb so unverwechselbar, weil er sich alle nur denkbaren darstellerischen Freiheiten nahm, um die Struktur und den Charakter der Musik herauszuarbeiten. Er hat seine eigenen Kompositionen, aber auch die des Barock und der Klassik stets frei und gänzlich unmechanisch gespielt.“ (Zit. nach Zilkens, *Bartók spielt Bartók*, S. 12.) Vgl. auch Lampert, „Bartók at the piano“.

- 42 Auch Bartóks Rubatospiel wurde von vielen Zeitgenoss*innen als ebenso fesselndes wie charakteristisches Merkmal seines Interpretationsstils gepriesen. „Sein Rhythmus war stets von äußerster Folgerichtigkeit – doch wurde er niemals starr“, bemerkte der Bartók-Schüler Andor Foldes („Béla Bartók – Mensch und Lehrer“, S. 71). Und der junge Theodor Adorno berichtet in einer seiner ersten Konzertkritiken über Bartóks Klavierspiel bei einer Aufführung der 2. Violinsonate in Frankfurt: „Der improvisatorische Einschlag bleibt erhalten in unwägbaren feinen Schwankungen von Tempo und Dynamik: nie zersprengt ein grobes Rubato die Linie“ (Adorno, „September 1922 [Bartók-Aufführungen in Frankfurt]“, GS XIX/18, zuerst in: *Neue Blätter für Kunst und Literatur* 5 [1922/23]).

entscheidendere Punkt – kommt es zu massiven Tempoveränderungen (Temporücknahmen mit vorausgehenden kurzen *ritardandi* sowie längere Beschleunigungsprozesse) in einem erstaunlich breiten Spektrum (von Viertel = ca. 84 bis ca. 165). Bartók trägt die dem *tempo giusto*-Typ zuzuordnende Volksweise nicht nur mit einer gewissen rhythmischen Elastizität vor, sondern mit allen Freiheiten des *parlando-rubato* Stils.⁴³ Nicht weniger einschneidend sind die Modifikationen des Tonsatzes, die er beim Spiel der Wiederholung vornimmt. Der Ambitus des Klangspektrums wird erweitert (die ersten acht Takte erklingen eine Oktave tiefer), der Rhythmus stellenweise modifiziert (T. 30f. der Transkription), der Bass zeitweilig durch arpeggierte Oktaven verstärkt (T. 33ff.) und die Klangfülle nach und nach durch zusätzliche Akkordtöne gesteigert. Ziel all dieser Eingriffe ist eine zunehmende Verdichtung, die die veränderte Wiederholung nicht als bloße Variante, sondern als dynamische Steigerung der ersten ‚Strophe‘ erscheinen lässt.

Die Diskrepanz zwischen Bartóks Notation und seinem Spiel wecken erhebliche Zweifel an Adornos These, dass sich das ‚musiksprachliche Element‘ (d.h. das ‚Idiomatische‘) allein aus der „Immanenz des Textes“⁴⁴ rekonstruieren lasse. Dass Adorno an dieser Position allerdings nicht festhielt, sondern sie im Lauf der Zeit modifizierte, zeigt die „Vorrede“ zu *Der getreue Korrepetitor*. In der „Lehrschrift zur musikalischen Praxis“, die als ‚empirischer Teil‘ der Reproduktionstheorie verstanden werden kann, formuliert er – zweifelsohne auch als kritische Reaktion auf Webern-Interpretationen der 1950er Jahre (z.B. von Robert Craft oder Pierre Boulez):⁴⁵

Gerade bei der bis vor kurzem als ZerstörerIn der Tradition gescholtenen Musik des Schönbergkreises bedarf es der Tradition; um Webern richtig aufzuführen [...] muß man nicht nur deutend in die Texte sich versenken, sondern auch, lax gesprochen, wissen, wie diese Musik geht.⁴⁶

43 Vgl. zur Bestimmung der Grundtypen *tempo giusto* und *parlando rubato* sowie den Wechselwirkungen und Überschneidungen, die sowohl auf der Ebene der Melodien als auch im Bereich der Vortragsweise zwischen beiden bestehen, die Einleitung zu Bartóks *Das ungarische Volkslied* (S. 27*).

44 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 266.

45 So notierte Adorno unter dem Stichwort „Beobachtung an Crafts Webernplatten“ im November 1958: „Die Platten enthalten subtilste Beispiele für Sinnlosigkeit durchs Verfehlen der Anschlüsse usw. und sind im empirischen Teil, zur neuen Musik, eingehend zu zitieren.“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 194.) Im Lauf des folgenden Jahres erarbeitete er in Frankfurt Weberns Lieder op. 3 und op. 12 sowie die Bagatellen op. 9 mit Studierenden, konzipierte davon ausgehend für den NDR die zweiteilige Rundfunksendung „Der getreue Korrepetitor“ und legte damit den Grundstein für die Interpretationsanalysen, die im Zentrum des gleichnamigen Buches stehen.

46 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 161f.

Die zitierte Passage und die angestellten Beobachtungen zu Bartóks Klaviersammlung laden dazu ein, die Perspektive zu weiten und das Problem der Tradierung des *Idiomatischen* auf einer grundsätzlicheren Ebene zu reflektieren: Was lässt sich auf der Basis der Phänomenbeschreibung über das komplexe Verhältnis von Notentext, auktorialer Interpretation und Werk(-Begriff) im Zeitalter der Klangreproduktion sagen? Welchen Status und welche Aussagekraft besitzt die Partitur? Und welche Bedeutung spricht man Tonaufnahmen (des Komponisten) zu? Hierzu einige Bemerkungen:

(1) Bartók selbst hat sich mit dem umrissenen Problemfeld aus unterschiedlichen Perspektiven auseinandergesetzt: als um die Erschließung und Überlieferung von oralen Kulturen bemühter Musikethnologe, als Pianist und Editor instruktiver ‚Klassiker‘-Ausgaben,⁴⁷ als Pädagoge und nicht zuletzt natürlich auch als Komponist. Ein aufschlussreiches Dokument dieser intensiven Auseinandersetzung ist ein Vortrag, den Bartók im Januar 1937 an der Budapester Musikakademie gehalten und kurz darauf unter dem Titel „A gépzene“ veröffentlicht hat.⁴⁸ In dem viel zitierten Text hat der Komponist seine Gedanken zu den Möglichkeiten und Grenzen von Notenschrift und Tonaufnahme gebündelt und explizit formuliert. Relevant sind für unseren Zusammenhang zwei Überlegungen. Auf der einen Seite postuliert Bartók, dass sich mithilfe des Grammophons die ‚Insuffizienz‘ der Notenschrift und das Problem der Überlieferung des *Idiomatischen* zumindest partiell überwinden ließen. Während die schriftliche Aufzeichnung von Musik prinzipiell lückenhaft sei und bestimmte Dimensionen nicht oder nur unzureichend erfassen könne, ließe sich mit den Mitteln der Klangreproduktion auch das Nicht-Notierbare tradieren: „those infinite, minute nuances which cannot be expressed notationally, yet can be immortalized in their totality on gramophone records.“⁴⁹ Diese Eigenschaft mache das Grammophon nicht nur für die Bewahrung und das Studium der Volksmusik, sondern auch für den Komponisten von Kunstmusik zu einem Werkzeug von unschätzbarem Wert – als Medium zur Übermittlung einer auktorialen (bzw. auktorial verbürgten) Werkinterpretation, die auch jene Aspekte mit einschließt, über die die Partitur als solche keinen Aufschluss gibt. Dass Bartók selbst von dieser Möglichkeit explizit Gebrauch machte, zeigt die im Jahr des Vortrags bei der Universal Edition publizierte Neuauflage seiner *Suite für Klavier* op. 14. Auf

47 Vgl. hierzu Somfai, „Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók’s Piano Notation“.

48 Deutsche Übersetzung unter dem Titel „Die maschinelle Musik“ in Bartók, *Musiksprachen*, S. 172–189; englische Übersetzung unter dem Titel „Mechanical Music“ in Bartók, *Essays*, S. 289–298.

49 Bartók, „Mechanical Music“, S. 292.

der ersten Notenseite ergänzte der Verlag auf ausdrücklichen Wunsch des Komponisten den Hinweis: „Authentische Grammophon-Aufnahme (Vortrag des Komponisten): His Master’s Voice AN 468 [...]“.⁵⁰

Auf der anderen Seite macht Bartók in seinem Essay unmissverständlich klar – und hierin liegt die Anschlussfähigkeit seiner Überlegungen für die aktuelle Diskussion –, dass jeglicher Aufnahme grundsätzlich nur eine begrenzte Aussagekraft zukommt. Als Aufzeichnung einer spezifischen Ausführung bzw. Interpretation kann sie weder die der Musik innewohnende ‚Variabilität‘ zur Darstellung bringen, noch die kleinen oder größeren Veränderungen bezeugen, mit denen eine Interpretin oder ein Interpret die gleiche Musik zu unterschiedlichen Zeitpunkten auffasst und vorträgt. Eine vom Komponisten bzw. der Komponistin eingespielte oder für gut befundene Aufnahme besitzt nach dieser Lesart also keine allgemeingültige Verbindlichkeit, sondern kann lediglich eine Orientierungsfunktion beanspruchen.⁵¹ Die Idee einer auf Tonträger gebannten und vom Autor als ‚definitiv‘ erklärten Interpretation ist eine Chimäre. Geschmälert wird durch diese Einsicht jedoch in keiner Weise die bereits beschriebene Bedeutung des Mediums als Übermittler des *Idiomatischen*, d.h. einer spezifischen Musizierpraxis und Spielhaltung.

(2) In der bereits erwähnten Einleitung zur Sammlung *Serbo-Croatian Folk Songs* greift Bartók die Idee der Variabilität auf und gibt ihr durch einen Vergleich zwischen Kunst- und Volksmusik eine interessante Wendung:

Some believe that the essential difference between art music and folk music is the continuous variability of folk music as against the rigid stability of art music. I agree with this statement, but with a qualification: the difference is not one of contrast, but one of degree – that is, the performance of folk music shows an

50 Zit. nach Somfai, *Béla Bartók*, S. 279.

51 Die zentrale Passage in diesem Zusammenhang lautet: „[T]he composer himself, when he is the performer of his own composition, does not always perform his work in exactly the same way. Why? Because he lives; because perpetual variability is a trait of a living creature’s character. Therefore, even if one succeeded in perfectly preserving with a perfect process a composer’s works according to his own idea at a given moment, it would not be advisable to listen to these compositions perpetually like that. Because it would cover the composition with boredom. Because it is conceivable that the composer himself would have performed his compositions better or less well at some other time – but in any case, otherwise. The same applies to a performing artist of such standards that he is equivalent to the composer in question. The best imaginable phonography, therefore, will never be able to act as a substitute for completely live music.“ (Bartók, „Mechanical Music“, S. 298.)

almost absolute variability, while art music varies in a far lesser, sometimes in only an infinitesimal degree.⁵²

Dass es sinnvoll ist, im Bereich der Kunstmusik unterschiedliche Grade und Formen der ‚Werkhaftigkeit‘ zu unterscheiden, ist eine alte, aber nicht immer berücksichtigte Einsicht der Theorie und Geschichte musikalischer Interpretation.⁵³ Die Konsequenzen, die sich daraus für die Fixierung und Überlieferung von komponierter Musik ergeben, diskutiert Adorno in einer Notiz aus dem Reproduktionskonvolut:

Noch in neuerer Zeit stehen Werke, die einer festen Tradition angehören, in denen das idiomatische Element überwiegt, ganz anderes zur Notation als eigentlich autonome. Beim Barbier von Sevilla wirkt der Notentext kaum als solcher, sondern fast wie eine unverbindliche Erinnerungsstütze. Wer nicht weiß, wie das musiziert wird, kann es kaum aus den Noten entnehmen [...].⁵⁴

Wie wir gesehen haben, zählen die Volksliedbearbeitungen aus *For Children* zweifellos zu jenen Werken, in denen das *Idiomatische* ‚überwiegt‘. Die Bedeutung des Nicht-Notierten und das damit einhergehende Maß an Freiheit, das den Interpretinnen und Interpreten eingeräumt, ja von ihnen eingefordert wird, ist hier offensichtlich größer als in Bartóks Streichquartetten oder seinen Klavierkonzerten. Um dies zu erkennen, müssen die Spielerinnen und Spieler jedoch den Blick über den Notentext hinaus wenden. Denn der Komponist scheint bei der Notation der Stücke – wie in der Diskussion der amerikanischen Neuauflage der Klaviersammlung deutlich wurde – die Devise befolgt zu haben: Was man nicht präzise oder in adäquater Weise schriftlich fixieren kann, sollte man auf der Ebene des Notentextes verschweigen.⁵⁵

(3) In der neueren Bartók-Forschung hat sich insbesondere László Somfai intensiv mit Bartóks Interpretationen eigener Klavierwerke und den

52 Bartók/Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, S. 19f.

53 Schon Hegel stellt in seinen Vorlesungen zur Ästhetik – relativ schematisch – zwei verschiedene Werktypen gegenüber (solche „von gleichsam objektiver Gediegenheit“ und solche, „in welchen die subjektive Freiheit und Willkür schon von seiten des Komponisten her überwiegt“) und ordnet diesen unterschiedliche Interpretationsmodi zu. Vgl. hierzu Loesch, „Autor – Werk – Interpret“, insbesondere S. 72f., 79f. sowie 118.

54 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 96.

55 Eine interessante Hypothese zu möglichen ästhetischen Motiven, die Bartók zu diesem ‚Verzicht‘ bewegen haben könnten, formuliert Carl Dahlhaus in seinem Essay „Über die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik“: „[D]aß sich die Versuche, ‚nicht Notierbares‘ dennoch zu notieren, im 19. Jahrhundert auf bloße Ansätze beschränkten [...], muß durch eine in ästhetischen Konventionen begründete Scheu, Irrationales durch Rationalisierung anzutasten, erklärt werden“ (S. 345).

Diskrepanzen zwischen Notentext und Tonaufnahme beschäftigt. Auf der Grundlage vergleichender Untersuchungen und gestützt auf Äußerungen des Komponisten plädiert er seit Langem dafür, dessen Aufnahmen als wichtigen Bestandteil der Werküberlieferung anzusehen und sowohl für die Wissenschaft als auch für die Musikpraxis aufzuarbeiten.⁵⁶ Zum einen, weil sie, wie er in seinen Studien zu Bartóks ikonischem Klavierstück *Allegro barbaro* und seiner darauf basierenden ‚Urtextedition‘ exemplarisch zeigt, in manchen Fällen ‚werkrelevante‘ Modifikationen und Präzisierungen des Notentexts enthalten.⁵⁷ Zum anderen – und das ist der entscheidendere Punkt in unserem Zusammenhang –, weil sie Aufschluss darüber geben, wie der Komponist selbst auf seinen Notentext blickte.⁵⁸ Die kürzlich begonnene *Kritische Gesamtausgabe*, als deren *spiritus rector* Somfai angesehen werden kann, folgt dieser Argumentation und behandelt die Aufnahmen des Komponisten als „Primärquellen“.⁵⁹ Einige der methodischen Probleme und Darstellungsschwierigkeiten, die mit einem solchen Ansatz verbunden sind, lassen sich anhand der als Beispiel angeführten Transkription des Stücks Nr. 21 aus *For Children* von Vikárius verdeutlichen. Im Zusammenspiel mit Bartóks Tonaufnahme ist die Transkription ein probates Hilfsmittel, denn sie ermöglicht, rasch zu verstehen, wo und wie der Komponist vom Notentext des Stücks abweicht. Indem sie eine spezifische Interpretation ‚textualisiert‘, läuft sie allerdings zugleich Gefahr, den freien Umgang mit dem Notierten zu konterkarieren. Zudem illustriert sie eindrücklich, dass das, was Bartóks Spiel auszeichnet – also die Elastizität des Rhythmus, die Flexibilität der Zeitgestaltung und die sprechende Deklamation – im Medium der Schrift nicht sinnvoll dingfest gemacht werden kann. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Hinweis Adornos, dass das Mensurale prinzipiell als *ungenau* zu denken sei: Die Schrift „trägt nicht das Ganze, ist unvergleichlich viel zu undifferenziert, und dies ist ein Grundsätzliches, das auch bleibt, womöglich sich verstärkt, je

56 Vgl. hierzu insbesondere Somfais frühe Studie „Die ‚Allegro barbaro‘-Aufnahme von Bartók textkritisch bewertet“ sowie den Abschnitt „The Significance of Bartók’s own recordings“ in der 1996 veröffentlichten Monographie *Béla Bartók*, S. 279–295.

57 Die Urtextausgabe erschien 2016 bei Henle in Kooperation mit der Editio Musica Budapest. Neben umfangreichen „Aufführungspraktischen Hinweisen“ sind im Notentext selbst die für werkrelevant befundenen Varianten der Aufnahmen als Graudruck wiedergegeben. Vgl. Bartók, *Allegro barbaro* sowie im Henle-Blog das Interview „Blick durchs Schlüsselloch – Bartóks *Allegro barbaro* als Vorbote der Gesamtausgabe“, das Annette Oppermann mit Somfai führte.

58 Vgl. Somfai, *Béla Bartók*, insbesondere S. 294f.

59 Bartók, *For Children*, S. 92. Vgl. auch Somfai „How to Handle ‚Oral Tradition‘-Like Phenomena ...“.

feiner man notieren lernt (Beispiel der späte Webern!). Diese Ungenauigkeit ist aber genau das Maß der Differenz von Notation und Sinn.⁶⁰

Wenden wir uns vor dem Hintergrund des Gesagten erneut der Frage zu, was wir in der Auseinandersetzung mit *For Children* über den Status und die Tradierung des *Idiomatischen* sowie über das Verhältnis von Notentext, auktorialer Interpretation und Werk(-Begriff) im Zeitalter der Klangreproduktion lernen können, scheinen mir folgende Punkte von besonderer Bedeutung zu sein: Der Fall von Bartóks Klaviersammlung macht deutlich, dass es durchaus sinnvoll und legitim sein kann, Notentext und auktoriale Tonaufnahme als komplementäre Dokumente der Werküberlieferung anzusehen. So lässt sich die Einspielung in diesem Zusammenhang als eine Art *idiomatischer Schlüssel* zur Dechiffrierung des lückenhaften Notentexts verstehen und benutzen. Als Gegenpart zur Partitur kann sie die Spielerinnen und Spieler vor einer „Flucht ins Mensurale“⁶¹ bewahren, ihren Blick bzw. ihr Ohr auf das richten, was zwar nicht notiert, aber dennoch für die Musik wesentlich ist und sie – last but not least – zu einem freien Umgang mit der Partitur ermutigen.⁶² Überzeugend erfüllen wird sie diese Funktion allerdings nur dann, wenn man sich ihrer begrenzten Aussagekraft bewusst ist und sie nicht normativ überfrachtet. So kodifiziert die Tonaufnahme weder eine auktorial verbürgte ‚wahre Interpretation‘ des Werkes, die es zu imitieren gelte, noch fordert sie dazu auf, das vergangene *Idiomatische*, von dem sie Zeugnis ablegt, in der Interpretation so genau wie möglich zu rekonstruieren.⁶³ Dass ein solches Ansinnen weder ästhetisch erstrebenswert wäre noch mit der ‚Historizität‘ der Werke vereinbar ist, macht Adorno, trotz seines Festhaltens am Konzept der ‚wahren Interpretation‘ unmissverständlich klar.⁶⁴ Fraglich ist allerdings, ob seine emphatische Herausstellung der Subjektivität des Interpretens, die „jedem

60 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 122.

61 Ebd., S. 145.

62 Vgl. hierzu die Ausführungen von András Schiff in interaktiven Partituren zu ausgewählten Klavierwerken Bartóks auf der Internetplattform Explore The Score (www.explorescore.org/bartok, dort in der Rubrik „Die Musik entdecken“).

63 Vgl. zum Verhältnis von Autorintention und auktorialer Aufführungstradition und den aporetischen Dimensionen dieser Kategorien Danuser „Einleitung“ in: *Musikalische Interpretation*, S. 27–34.

64 Vgl. hierzu die Adorno-Interpretation von Tobias Janz in „Wahrheit und Schönheit“, S. 188. Aus der Einsicht, dass es eine Illusion sei zu glauben, „das vergangene Idiomatische ließe sich künstlich, etwa durch musikwissenschaftliche Quellenarbeit, wiederherstellen“, folgt allerdings nicht, dass die Vertrautheit mit den idiomatischen Besonderheiten der Bartók'schen Interpretationsästhetik und der volksmusikalischen Quellen, auf die seine Musik Bezug nimmt, für die Entwicklung einer überzeugenden Interpretation belanglos wäre.

Werk gegenüber das idiomatische Element“⁶⁵ repräsentiere, heute noch zu überzeugen vermag. So betonen neuere nicht-normative Erklärungsmodelle, wie beispielsweise das Konzept der ‚Interperformativität‘, den dialogischen Charakter jeglicher Aufführung bzw. Interpretation und arbeiten heraus, wie stark der subjektive Zugriff von anderen Interpretationen und kontextuellen Faktoren geprägt wird.⁶⁶ Schließlich – und das ist ein weiterer zentraler Punkt – warnt uns das Beispiel *For Children* davor, Werk und Notation vorschnell in eins zu setzen und einen einheitlichen, starken Textbegriff zu favorisieren, der den von Bartók beschriebenen Variabilitätsgraden der Musik nicht gerecht wird.

2 ‚Signifikative Starrheit‘ versus ‚neumische Vieldeutigkeit‘ – Erst- und Zweitschriften bei Kurtág und Berio

Die an Bartók aufgezeigte Problematik stellt sich in ähnlicher Weise auch in der Musik seines Landsmanns und ‚geistigen‘ Schülers György Kurtág. So berichtet Péter Eötvös über die Vorbereitung der Uraufführung von ... *quasi una fantasia* ..., die unter seiner Leitung im September 1988 in Berlin stattfand:

Kurtág took part in those rehearsals, and the excellent musicians of the Ensemble Modern, thoroughly experienced in every field of West European contemporary music, had to face the realization that with Kurtág interpretation of the written notes and performing instructions doesn't work in the customary way, and that in order to give an authentic performance of his works it is necessary to be familiar with every gesture of his music and also, to a certain degree, its cultural roots.⁶⁷

Voraussetzung für eine adäquate Dechiffrierung der Kurtág'schen Partituren ist nach dieser Lesart also die Vertrautheit mit dem spezifischen Idiolekt und der gestischen Dimension seiner Musik. Das „Idiomatische überwiegt“, wie Adorno in der bereits zitierten Passage aus dem Reproduktionsmaterial prägnant formuliert: „Wer nicht weiß, wie das musiziert wird, kann es kaum aus den Noten entnehmen“.⁶⁸

Trotz dieser offensichtlichen Parallele gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen beiden Komponisten. Während Bartók – sicherlich auch

65 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 92.

66 Für den Hinweis auf das Konzept der Interperformativität, das im Bereich der Oral Poetry-Forschung entwickelt wurde, danke ich Reinhart Meyer-Kalkus. Vgl. ders., „Die Vortragsstimme“, S. 4–9 sowie *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, insbesondere S. 34–39.

67 Eötvös/Tünde, „A Conversation with Péter Eötvös“, S. 6.

68 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 96.

historisch bedingt – die Problematik in seiner Notationspraxis gewissermaßen ignorierte, setzte sich Kurtág mit ihr in den letzten sechs Jahrzehnten offensiv auseinander. Die zentrale Frage lautete hierbei, wie es gelingen könne, eine stark gestisch geprägte Musik im Medium der Notenschrift möglichst angemessen zu fixieren und darzustellen.⁶⁹ Denn qua seiner performativen Natur ist das Gestische, das Adorno in seinen späteren Aufzeichnungen unter dem Begriff des „Neumischen“ diskutiert, ein „Element der Unmittelbarkeit“: „Der immanente Gestus der Musik ist immer Gegenwart, gerade *nicht* ewig, d.h. auch die alten Zeichen der Musik gelten dem *Jetzt*, das damit in sie hinein-fällt.“⁷⁰ Auch in diesem Fall scheint es ratsam, die beschriebene grundsätzliche Problematik am Phänomen zu konkretisieren und an einem Beispiel zu diskutieren, in welchem Ausmaß eine „Synthesis von Eindeutigkeit und Unmittelbarkeit“⁷¹ von exakter Bezeichnung und neumischer Anschaulichkeit überhaupt gelingen kann.

Den Grundstein des Kurtág'schen Œuvres und zugleich das erste vollgültige Zeugnis für das Primat des Gestischen in seiner Musik bildet das Streichquartett op. 1 aus dem Jahr 1959. Programmatisch formuliert wird der gestische Duktus des Werks bereits in der viel diskutierten Anfangspassage des Kopfsatzes.⁷² Im engen Raum von nur sieben Takten notiert Kurtág mit den Mitteln der Standardnotation eine Folge kontrastierender Gesten, die sich nicht nur in ihrer intervallischen Struktur unterscheiden, sondern jeweils auch eine spezifische Dynamik, Klangfarbe und Artikulation aufweisen.

Musikalische Gesten sind synthetische Phänomene, deren Umriss zwar in der diskreten Notenschrift indiziert werden können, die sich aber erst im Moment der Aufführung konstituieren. Der Eindruck gestischer Lebendigkeit beruht dabei in wesentlichem Maße auf (minimalen oder auch größeren) Abweichungen und Varianzen im Bereich des zeitlichen Verlaufs, der Dynamik sowie der Phrasierung und Artikulation. Im Kopfsatz von op. 1 sind diese Abweichungen und Varianzen das Produkt eines skrupulösen Kompositionsprozesses, in dem nicht nur der Entwicklungsverlauf einer musikalischen Geste möglichst genau bestimmt wird, sondern auch die rhythmische Unschärfe

69 Als ‚Geste‘ verstehe ich ein geformtes musikalisches Ereignis, das eine spezifische Gestalt bzw. Bewegungsform, klangliche Beschaffenheit und Energie aufweist und zudem eine bestimmte Ausdrucksqualität besitzt, die mit Bedeutung aufgeladen werden kann. Vgl. zu einer ausführlichen Diskussion des Gestischen in Kurtágs Musik hier und im Folgenden Bleek, „Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden ...“; zur aktuellen Diskussion der Kategorie vgl. Eggers/Grüny (Hg.), *Musik und Geste*.

70 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 85.

71 Ebd., S. 236.

72 Vgl. Bleek, *Musikalische Intertextualität*, S. 99–115.

Poco agitato $\text{♩} = 100-96$ KURTÁG György Op. 1

The image shows a page of a musical score for a string quartet. At the top, it is marked 'Poco agitato' with a tempo of quarter note = 100-96. The composer is György Kurtág, Op. 1. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is in 4/4 time. The first system shows the beginning of a phrase with dynamics from ppp to sf. The second system continues with similar dynamics and includes performance instructions like '(ruvido)', 'pizz. secco', and 'arco, sul pont.'. The third system shows a transition from ppp to p, with 'arco, sul pont.' and 'poco a poco' markings. The fourth system continues with 'arco, sul pont.' and 'poco a poco' markings, ending with 'sul tasto'.

Abb. 9.3 György Kurtág, Streichquartett op. 1, 1. Satz, T. 1-5 (© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Mit freundlicher Genehmigung)

das Resultat präziser notationaler Festlegung ist. Verdeutlichen lässt sich dies anhand des dreitönigen Miniaturkanons, der den letzten Formabschnitt des komprimierten Satzes eröffnet.

Ein wesentliches Merkmal ist seine kontrapunktische und rhythmische Unschärfe. Während Bratsche und Violine 2 intervallisch einen exakten Spiegelkanon bilden, stehen Cello und Violine 1 in einem intervallisch nicht exakten Umkehrungsverhältnis. Zugleich variiert nicht nur der Einsatzabstand zwischen den Stimmen (es kommt zu einer zunehmenden Verkürzung), sondern auch ihre rhythmische Gestalt. Zielpunkt dieser Überführung symmetrischer Dispositionen in asymmetrische musikalische Verläufe ist die gestische Belebung des Tonsatzes. Die strenge kontrapunktische Form wird von Kurtág partiell aufgelöst, um auf diese Weise eine melodische Individualisierung der verschiedenen Figuren zu erreichen. Die

Abb. 9.4a György Kurtág, Streichquartett op. 1, 1. Satz, T. 13-16
(© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Mit freundlicher Genehmigung)

Abb. 9.4b György Kurtág, „Hommage tardif à Karskaya“, *Játékok V*,
Ausschnitt (© Universal Music Publishing Editio Musica
Budapest. Mit freundlicher Genehmigung)

minutiös ausnotierten Abweichungen auf der Zeitebene verleihen ihnen ein individuelles rhythmisches Profil. Doch wie angemessen und zweckdienlich ist diese Form der präzisen Ausgestaltung jedes Details im Notentext für das, um was es Kurtág eigentlich zu gehen scheint? Oder, um erneut an eine bereits zitierte Formulierung Adornos anzuknüpfen: Verstärkt das hohe Maß an Festlegung im Bereich des *Mensuralen* nicht gerade die „Differenz von Notation und Sinn“?⁷³ Denn wie Adorno an anderer Stelle – zum Teil in Abgrenzung zu einem „positivistischen“ Musizierideal⁷⁴ – formuliert: „Die Starrheit des

73 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 122.

74 Vgl. hierzu die zentrale Notiz zur „Strategie der Arbeit“, die sich gemäß Adorno „gegen 2 Fronten“ richte: Auf der einen Seite gegen den „falschen Subjektivismus“ und das ‚Kulinarische‘ des offiziellen Musiklebens; auf der anderen Seite gegen „die Ausrottung

Zeichens verfehlt den Gestus der Musik“ und birgt zugleich die Gefahr eines „Textfetischismus“ und eine damit einhergehende „Liquidation des Neumischen“ in sich:⁷⁵

Keine wie immer vollkommene Notation könnte die Zone der Unbestimmtheit tilgen, und indem die Wiedergabe diese stehen ließe, anstatt an ihr die interpretative Arbeit zu leisten, würde die paradoxe Sprache der Musik zu jenem Kauderwelsch, das von so vielen treulos-treuen Aufführungen radikal moderner Werke her vertraut ist.⁷⁶

Als ‚Antwort‘ auf diese Problematik hat Kurtág um 1960 begonnen, mit einer relativen Dauernotation zu experimentieren. Ihr Ziel ist es, der performativen Natur der musikalischen Geste Rechnung zu tragen, deren konkrete Ausgestaltung interpreten- und aufführungsabhängig ist. Die unscharfe rhythmische Notation schafft auf der Ebene der zeitlichen Gestaltung eine Zone des Unbestimmten, die den Interpretinnen und Interpreten den notwendigen Freiraum eröffnet, sie zugleich aber auch in die Verantwortung nimmt. Umgekehrt bedeutet dieser Schritt für den Komponisten einen Verlust an Kontrolle und einen Verzicht auf Differenzierung im Bereich des Zeitgeschehens. Veranschaulichen lässt sich dieses Spannungsfeld an einem Stück aus den *Játékok*. Die Klaviersammlung, die in den frühen 1970er Jahren als pädagogisches Projekt begann und seitdem als ‚work in progress‘ fortgeführt wird, kann als Labor der Kurtág’schen Notationspraxis verstanden werden. So versucht der Komponist insbesondere in den ersten Bänden mithilfe eines erweiterten Zeichenbestands und unterschiedlicher Strategien der Visualisierung mimetische und gestische Elemente der Musik im Medium der Schrift aufscheinen zu lassen.⁷⁷ Im fünften Band hat er unter dem Titel „Hommage tardif à Karskaya“ eine 1990 entstandene Klavierbearbeitung des ersten Satzes des Streichquartetts op. 1 veröffentlicht.

„Hommage tardif à Karskaya“ ist in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse, da der Komponist den Streichquartettsatz nicht nur für ein anderes Klangmedium bearbeitet, sondern zugleich auch das Schriftbild transformiert. So überträgt er das rhythmisch bis ins kleinste Detail ausdifferenzierte Original in die relative Dauernotation. Die Differenz zwischen beiden

des Subjekts“ und die „Flucht ins Mensurale“, die er „alle[n] Formen des Objektivismus, von Stockhausen bis Walcha“ unterstellt. (Ebd., S. 145.)

75 Ebd., S. 84 und 124.

76 Ebd., S. 240.

77 Vgl. Bleek, „Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden ...“, S. 15–17.

Notationsformen zeigt sich besonders deutlich in dem bereits besprochenen Miniaturkanon, der den dritten Formabschnitt des Kopfsatzes eröffnet.

In der Streichquartettfassung ist die rhythmische Unschärfe das Resultat präziser kompositorischer und notationaler Festlegung. In der Klavierfassung hingegen wird die genaue zeitliche Ausgestaltung der einzelnen Kanonstimmen den Interpretinnen und Interpreten überlassen. Doch diese Freiheit auf der Ebene der Zeitgestaltung ist nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln. So heißt es im vielzitierten Vorwort der *Játékok* – einer der wenigen veröffentlichten Äußerungen Kurtágs zum Status der Notation in seiner Musik:

Spiel ist Spiel. Es verlangt viel Freiheit und Initiative vom Spieler. Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden: was den musikalischen Vorgang, die Qualität der Tongebung und der Stille anlangt. Wir sollten dem Notenbild glauben, es auf uns einwirken lassen. Das graphische Bild kann über die zeitliche Anordnung des noch so ungebundenen Stückes Aufschluß geben.⁷⁸

Und doch scheint der Komponist der in diesen paradoxen Formulierungen beschworenen Aussagekraft des Schriftbilds nicht vollständig zu trauen. So hat er im Manuskript der *Karskaya-Hommage* unter der Klavierübertragung in relativer Dauernotation in einem zusätzlichen Notensystem feinsäuberlich die präzise Dauer der einzelnen Werte der Originalfassung notiert (vgl. Abb. 9.5).

Im privaten Gespräch bekannte Kurtág, dass sowohl die eine als auch die andere Notationsform nicht in der Lage seien, das adäquat auszudrücken, um was es ihm eigentlich gehe.⁷⁹ Der ausdifferenzierte Zeichenbestand des Streichquartetts birgt die Gefahr in sich, dass die Interpret*innen sich stärker auf die präzise Wiedergabe des Notentexts als auf die Umsetzung der daraus zu interpolierenden Gesten kümmern. Die relative Dauernotation der Klavierfassung hingegen verleitet den Spieler bzw. die Spielerin möglicherweise zu einer rhythmisch zu undifferenzierten Umsetzung, die zu einem Verlust an gestischer Lebendigkeit und Prägnanz führen kann.⁸⁰ Aufschlussreich ist

78 Kurtág, *Játékok*, Beilage zu Band I, 5.

79 Gespräch mit dem Verfasser, 13. Juni 2006.

80 Erhard Karkoschka beschreibt in seiner Diskussion ungefährender Zeitnotationen diese Gefahr einer Diskrepanz zwischen Intention und praktischer Umsetzung wie folgt: „Als Pousseur seine Dauernzeichen für unregelmäßige oder schneller oder langsamer werdende Gruppen beim Notationskongreß in Darmstadt 1964 erläuterte und die Rhythmen vorklatschte, ergab sich allerdings immer eine klare, unseren alten Punktierungen entsprechende Quantelung anstatt unregelmäßiger ‚qualitativer‘ Zeiteinteilung. Die Gefahr, daß Interpreten auch bei Aufführungen so verfahren, ist zweifellos groß und eher durch präzise Notation zu bannen, wobei dem Spieler leicht genug



Abb. 9.5 György Kurtág, Reinschrift zu „Hommage tardif à Karskaya“, *Játékok V*, Sammlung György Kurtág der Paul Sacher Stiftung, Basel. (Mit freundlicher Genehmigung)

jedoch der Vergleich beider Fassungen. Und so versucht Kurtág in diesem konkreten Fall das Problem der „Insuffizienz der Notenschrift“⁸¹ pragmatisch zu lösen, indem er Streichquartetten, die an Opus 1 arbeiten, empfiehlt, die Klavierfassung zu konsultieren und Pianisten und Pianistinnen, die die *Karskaya-Hommage* einstudieren, nahelegt, sich mit der Notation des Streichquartettsatzes zu beschäftigen.⁸²

Ein vergleichbarer Fall im Bereich der ‚Neuschriften‘, der bereits häufiger diskutiert worden ist, findet sich im Œuvre Luciano Berios.⁸³ Aufschlussreich ist dieses Beispiel für unseren Zusammenhang, weil ein Komponist hier gewissermaßen den umgekehrten Weg eingeschlagen hat. So verwendete Berio bei der 1958 publizierten Originalfassung der *Sequenza I* für Flöte eine „proportionale“ graphische Dauernotation,⁸⁴ die den Spieler*innen auf der Ebene der musikalischen Zeitgestaltung eine gewisse Flexibilität einräumt und zugleich auf die Aussagekraft des Schriftbildes setzt (vgl. hier und im Folgenden Abb. 9.6).



a) Anfangspassage in der Fassung 1958 (© Edizioni Suvini Zerboni, Mailand. Mit freundlicher Genehmigung)



b) Anfangspassage in der Fassung 1992 (Universal Edition, Wien. Mit freundlicher Genehmigung)

Abb. 9.6 a und b Luciano Berio, *Sequenza I*, Gegenüberstellung der Erst- und Zweitschrift

Spielraum gelassen werden kann, zeitliche Grundqualitäten aus den eigenen Möglichkeiten heraus aufzustellen“ (Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*, S. 3).

81 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 96.

82 Gespräch mit dem Verfasser, 13. Juni 2006.

83 Vgl. insbesondere die Studie „Rhythm and Timing“ von Folio/Brinkman, die Dissertation *Notational Practice* von Weisser (S. 37–76) sowie de Benedictis, „Auktoriale versus freie Aufführungsform“, S. 51–55. Ich danke Carolin Ratzinger und Angela Ida de Benedictis für ihre Hinweise.

84 Berio selbst verwendet dafür die Begriffe „notation ‚proportionelle“ (Brief an Aurèle Nicolet 1966) und „spatial notation“ (Interview mit Theo Muller 1997), zit. nach Folio/Brinkman, „Rhythm and Timing“, S. 14f.

Doch die gewählte Aufzeichnungsform vermochte offensichtlich nicht jene Wirkung zu entfalten, die der Autor intendiert hatte.⁸⁵ Zunehmend verstimmt durch die Art und Weise, wie viele Interpret*innen mit dem Notenbild und den gewährten Spielräumen umgingen – in einem Text aus dem Jahr 1981 spricht Berio von vorgenommenen Veränderungen des Stücks, die „geline gesagt missbräuchlich sind“ – nahm er sich vor, eine Neufassung der *Sequenza I* zu schreiben, in der die Tondauern und Rhythmen mithilfe der traditionellen Standardnotation eindeutig definiert werden: „Sie wird dann weniger ‚offen‘ sein und *autoritärer*, vielleicht, sicherlich aber zuverlässiger.“⁸⁶ Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten liegt es auf der Hand, dass mit diesem ‚mensuralen‘ Klarstellungsversuch nicht nur Gewinne, sondern auch Verluste verbunden waren.⁸⁷ So führt die 1992 erstellte Neuschrift laut Angela Ida de Benedictis zu Interpretationen, die im Vergleich zu Lektüren der Originalfassung „meist wie ‚eingegipst‘“ wirken.⁸⁸ Und Benedict Weisser resümiert: „Berio may have finally achieved the original precision he sought from the very beginning, but I believe certain things were ‚lost in translation.‘“⁸⁹

Folgt man Adornos Überlegungen zu den ikonischen und gestischen Qualitäten der Notenschrift, so lassen sich die diskutierten Beispiele von Kurtág und Berio als praktische Studien zur ‚Doppelnatur‘ des musikalischen Texts deuten. Der Vergleich zwischen ursprünglicher Notation und Neuschrift macht dabei einerseits klar, dass das ‚Verhältnis von Bild und Zeichen in der Schrift‘⁹⁰ nicht nur grundsätzlich als dynamisch zu denken ist, sondern vom Komponisten auch zum Gegenstand des ästhetischen Spiels gemacht werden kann. Andererseits bestätigt sich am Phänomen Adornos These, dass „der Versuch einer Synthesis von Eindeutigkeit und Unmittelbarkeit“, die dieser als entscheidende Triebkraft der Geschichte der Notenschrift postuliert, prinzipiell nicht gelingen

85 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Berio bei der Komposition des Stücks zunächst die Standardnotation verwendete. Das resultierende Schriftbild war jedoch offensichtlich so komplex und ‚seltsam‘, dass er sich dazu entschied, es in die besagt ‚proportionale‘ Notation zu übertragen. Vgl. hierzu Folio/Brinkman, „Rhythm and Timing“, insbesondere S. 15f.

86 Zit. nach de Benedictis, „Auktoriale versus freie Aufführungsform“, S. 51f.

87 Aufschlussreich sind die Interpretationsäußerungen zu den beiden Fassungen, die Folio und Brinkman im Anhang ihrer Studie zusammengestellt haben („Rhythm and Timing“, S. 35–37). Die Mehrzahl der zitierten Spieler*innen scheint dabei die Erstschrift zu präferieren.

88 Ebd., S. 53.

89 Weisser, *Notational Practice*, S. 51, zit. nach Folio/Brinkman, „Rhythm and Timing“, S. 35.

90 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 253.

kann.⁹¹ Eine mögliche Antwort auf dieses Dilemma scheint es zu sein, die Vorstellung des *einen* verbindlichen Texts hinter sich zu lassen und stattdessen auf die Koexistenz und das Zusammenspiel mehrerer Aufzeichnungsformen zu setzen – seien es unterschiedliche Notationsformen des gleichen Werkes oder die Kombination von Notation(en) und „Modellaufnahme(n)“.⁹²

3 ‚Typographische Regelwidrigkeiten und Kompromisse‘ – Zum Notenbild von Ligetis Klavieretüden

Auch György Ligeti hat sich in unterschiedlichen Zusammenhängen mit den Eigenschaften, Möglichkeiten und Grenzen musikalischer Notationssysteme befasst. Das bedeutendste theoretische Zeugnis dieser Auseinandersetzung ist der anlässlich des Darmstädter Notationskongresses 1964 entstandene Beitrag „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“.⁹³ Im Verlauf des Essays, der rasch zu einem Schlüsseltext der neueren Notationsdiskussion avancierte,⁹⁴ arbeitet Ligeti die prinzipiellen Unterschiede zwischen ‚Musikalischer Graphik‘ und Notationssystemen mit Zeichencharakter heraus. Zugleich definiert er Kriterien, die in seinen Augen ausschlaggebend für die Güte einer Notationsform sind, nämlich „Angemessenheit, Deutlichkeit und Ökonomie [...] in Bezug auf die resultierende Musik“.⁹⁵ Hinzu kommt der Aspekt der „Praktikabilität“.⁹⁶ Bemerkenswert ist dieses Kriterium, weil damit explizit die Interpretinnen und Interpreten ins Spiel gebracht werden: ihre ‚notationale‘ Sozialisation und die daraus resultierenden Lesegewohnheiten sowie ihre Bereitschaft, sich auf neue Notationsformen einzulassen und diese

91 „Diese Synthesis aber ist nie gelungen und könnte so wenig gelingen wie Unmittelbarkeit in einer entfremdeten Gesellschaft“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 236).

92 Das Potential dieses Zusammenspiels von Partitur und Aufnahme diskutiert Angela Ida de Benedictis anhand von Stockhausens *Kreuzspiel* und Berios *Sequenza III* („Auktoriale versus freie Aufführungsform“, S. 54–59).

93 Die schriftliche Fassung des im Juli 1964 bei den Darmstädter Ferienkursen gehaltenen Vortrags, die Ligeti in Zusammenarbeit mit Carl Dahlhaus erstellte, erschien 1965 in den *Darmstädter Beiträgen zur neuen Musik* (Bd. 9, S. 35–50). Wiederabgedruckt und hier und im Folgenden zitiert nach den *Gesammelten Schriften*: Ligeti, „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“.

94 Vgl. u.a. Grüny, „Musik als Schrift“, S. 104f.

95 Ligeti, „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“, S. 177.

96 Vgl. ebd., S. 182–184.

auch zu erlernen.⁹⁷ Im Wissen um die praktische Relevanz dieser kontingenten Faktoren, plädiert Ligeti am Ende des Essays für einen behutsamen Umgang mit neu entwickelten Zeichensystemen und bekundet seine Vorliebe für „neue Notationssysteme, die aus dem traditionellen – mit Veränderungen und neuen Zeichen, wo es nötig ist – organisch herauswachsen“.⁹⁸

Dass Ligeti in seinem Essay auf die ikonischen Aspekte von Notationssystemen mit Zeichencharakter nur am Rande eingeht, ist wohl der dichotomischen Anlage des Textes geschuldet, der darauf abzielt, musikalische Graphik und zeichenbasierte Notationen möglichst klar voneinander abzugrenzen.⁹⁹ Wendet man sich allerdings Ligetis Kompositionen zu, so wird rasch deutlich, dass für seine Notationspraxis nicht nur die genannten Kriterien der Angemessenheit, Ökonomie und Praktikabilität relevant sind, sondern auch die Aussagekraft und Prägnanz des Schriftbildes sowie die Frage, wie anschaulich oder unanschaulich das verwendete Notationssystem ist. Naheliegende Studienobjekte für diese Thematik, die in der Forschung bereits diskutiert wurden, sind die Kompositionen der späten 1950er und frühen 1960er Jahre (z.B. *Apparitions*, *Atmosphères* oder *Volumina*) sowie die graphischen Skizzen, die Ligeti zu diesen und anderen Werken angefertigt hat.¹⁰⁰ Die Kompositionen der 1980er und 1990er Jahre hingegen scheinen aufgrund ihres traditionellen Schriftbildes und ihrer kompositorischen Faktur für Notationsfragen wenig ergiebig zu sein. Dass dieser Eindruck trügt, zeigen drei heftig annotierte Probedrucke zur gesetzten Druckausgabe des ersten Bandes der *Études pour piano* (vgl. hier und im Folgenden Abb. 9.7).

97 Berücksichtigt werden muss nach Ligeti außerdem die Frage, ob notierte Musik für Interpret*innen geschrieben worden ist, die hochgradig individuell (z.B. als Solist*innen) oder als Teil eines Kollektivs (z.B. im Orchester) agieren: „Je größer aber das Ensemble ist, um so mehr würde ich auf die Gewohnheiten der Musiker Rücksicht nehmen, um die Effektivität der Probenarbeit und dadurch die Realisation der Musik zu sichern. Dieselbe Notation kann für einen Solisten oder für ein kleines Ensemble förderlich, für ein großes Ensemble hemmend sein“ (Ebd., S. 183).

98 Ebd., S. 184.

99 Dass es in der notationalen Wirklichkeit zahlreiche Mischformen „zwischen ‚musikalischer Graphik‘ und ‚Notation‘“ gibt, war Ligeti natürlich bewusst: „Das Beispiel einer Mischform zeigt die Komplexität der Frage und lässt erkennen, daß es zwar notwendig ist, die Kategorie ‚Zeichensystem‘ und ‚Zeichnung‘ sauber zu trennen, daß aber diese Trennung nicht einfach ist und die beiden gesonderten Bereiche sich oft ineinanderentwickeln.“ (Ebd., S. 177.) Und an anderer Stelle heißt es: „Notationssysteme können einen Anteil an visuellen Konfigurationen, die selbst keinen Zeichen sind, enthalten“ (S. 172).

100 Vgl. Steinitz, *György Ligeti*, S. 96–126; Bernard, „Lessons from Ligeti’s Compositional Sketches“, S. 153f.; Ligeti, „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“, S. 183f. sowie ders., „Über *Volumina*“, S. 190.

ICH WEISS, DASS DIE KRITIKISCHE KOMPLEXITÄT TYPISCHERWEISE ENORM SCHWER DARZUSTELLEN IST. DOCH ES MUSS LÖSUNG SEIN: DIE DRUCK-ABGABE MÜSSE LESERKONFORM SEIN. MS DIE

7. MARKTFAKSIMILE-AUSGABE. ICH DANKE FÜR IHRER GUTEN WILLIEN, DIE OPTIMALE LÖSUNG ZU SUCHEN.

FÜR DIESE FRAGEN BITTE KOMPLEXE BACH-AUSGABEN (GOTTEL-ÜBERAL) VORZUZIEHEN. FÜR DIESE FRAGEN BITTE KOMPLEXE BACH-AUSGABEN (GOTTEL-ÜBERAL) VORZUZIEHEN.

© Paul Sacher Stiftung

43

diejenige Person, die diesen Prozess weiter kommen (auch weicher) vor im T. 48 - ist), dem der Pianist reagiert den Klängen an die Paschke wenn der Pianist dann diese keine unkenntlich.

Leider ist der unklar, die Pianist um...
 1. Bogen unvollständig vom Klavier...
 2. Bogenlinie direkt
 3. Bogen-Pöke nicht akzeptabel
 4. Die Klänge der Suboktave...
 5. Die Klänge... ist nicht...
 6. Die Klänge... ist nicht...
 7. Die Klänge... ist nicht...

Abb. 9-7 György Ligeti, Étude 6: „Automne à Varsovie“, T. 49–57, 1. Probedruck zur „final edition“ mit Annotationen des Komponisten, Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung, Basel. (Mit freundlicher Genehmigung)

Aufschlussreich sind diese Dokumente in zweifacher Hinsicht: Zum einen zeigen sie, in welchem Maße Ligeti seine Aufmerksamkeit auch auf die visuelle Darstellungsform und die ‚neumischen‘ und analytischen Qualitäten des Schriftbilds richtete. Zum anderen werfen sie ein interessantes Licht auf einige der skizzenhaften Überlegungen Adornos zum Verhältnis von Zeichen und Bild im Notentext.

Seine ersten sechs Klavieretüden veröffentlichte Ligeti unmittelbar nach ihrer Vollendung in einer Faksimileausgabe bei Schott, versehen mit dem Copyright 1986 und dem Vermerk „vorläufige Fassung“.¹⁰¹ Zehn Jahre später begann der Verlag mithilfe von SCORE eine definitive Druckausgabe zu erstellen.¹⁰² Die ab 1967 von dem amerikanischen Musiker und Informatiker Leland Smith entwickelte Software war das erste digitale Notensatzprogramm, das von großen Musikverlagen eingesetzt wurde, da es als äußerst flexibel galt und zugleich ein hohes Maß an Kontrollierbarkeit und Exaktheit versprach.¹⁰³ Doch das mit SCORE erstellte Druckbild der Etüden brachte den Komponisten, wie die unzähligen Korrekturen und Bemerkungen im ersten Probedruck sowie drei begleitende Briefe zeigen, offensichtlich zur Verzweiflung. So schreibt Ligeti in seinem zweiten Brief an die zuständigen Mitarbeiter des Verlags vom 22. November 1995:

Ich habe schon 10 Tage Arbeitszeit verloren mit diesen haarsträubenden Korrekturen, und möchte dem Verlag keine überflüssige Mehrarbeit machen. [...] Noch so genau und fein abgestuft sie den Rechner instruieren, bleiben RIGIDITÄTEN. [...]

Ein LEBENDER GUTER STECHER kann [...] ad hoc entscheiden, wo er, wann er Schreibregel[n] UMSTOSSEN muß, um das ADÄQUATE Resultat zu erzielen. Es ist leicht, Score einzugeben, an welche Regeln es sich halten muß, doch kann Score sich nicht frei entscheiden, wenn regelwidrige Konstellationen vorgezogen werden müssen. [...]

Für die Komplexitäten meiner Etüden braucht man TYPOGRAPHISCHE REGELWIDRIGKEITEN und KOMPROMISSE. Fahnen werden Hälse durchqueren müssen, etc.¹⁰⁴

101 Ligeti: *Études pour piano. Premier livre*, Faksimileausgabe der vorläufigen Fassung (ED 7428).

102 1997 publiziert als „final edition“ (ED 7989).

103 „Leland Smith's genius was that he had considered all aspects of notation and broken them into categories, and then considered every possible way that a music glyph might need to be altered. As such, his program allows a user to manipulate each aspect of a musical object independently of all its other aspects, and without interference from a ‚global editor‘ that attempts to correct ‚improper‘ notation.“ (Thomas Brodhead, zit. in: Rothman, „Leland Smith“, <https://www.scoringnotes.com/news/leland-smith-dies-at-88/>).

104 Brief von György Ligeti an Rüdiger Schlesinger sowie weitere Mitarbeiter*innen des Schott Verlags vom 22. November 1995, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti.

Im dritten Brief, der auf denselben Tag datiert ist, heißt es daran anknüpfend:

[...] der Stecher muß auf die Grundregel des Gestaltens verzichten und jeweils DEN DUKTUS UND DIE KONSTELLATIONEN des Manuskripts folgen. Mit der Verbesserung der Fehler im Ms. Ziel ist nicht die GESETZMÄSSIGE Herstellung, sondern eine Druckform, die fließend zu lesen ist.¹⁰⁵

Die außergewöhnliche Intensität und Akribie, mit denen sich der Komponist über den Zeitraum von mehr als einem Jahr den Korrekturarbeiten widmete und das bedingungslose Streben nach einer „PERFEKTEN Publikation“¹⁰⁶, erklären sich nicht nur aus der Bedeutung, die er seinen Klavieretüden beimaß,¹⁰⁷ sondern auch aus dem Ehrgeiz, für eine neuartige Form pianistischer Komplexität möglichst sachgerechte notationale Lösungen zu finden. Ob es möglich sei, das gewünschte „STATE OF THE ART‘ Druckbild“¹⁰⁸ auf der Basis des computergestützten Notensatzes zu erzielen, war für den Komponisten dabei lange Zeit eine offene Frage.¹⁰⁹ Sichtet man die Korrekturen und Anmerkungen im ersten sowie den folgenden zwei Probedrucken, wird rasch deutlich, dass sich Ligeti offensichtlich an jener Problematik abarbeitete, die Adorno in seiner These zur Insuffizienz des Mensuralen pointiert auf den Begriff gebracht hat: „(a) die Starrheit des Zeichens verfehlt den Gestus der Musik / (b) das ‚Notenbild‘ verfehlt die Konstruktion.“¹¹⁰ Hierzu einige Beispiele.

Die Etüde, die in notationaler Hinsicht die größten Anforderungen an Mensch und Maschine stellt(e) und in den drei Probedrucken die meisten Autorkorrekturen aufweist, ist „Automne à Varsovie“. Das Schlusstück des ersten Bandes ist die bis dahin komplexeste polyrhythmische Klavieretüde

105 (Zweiter) Brief von György Ligeti an Rüdiger Schlesinger sowie weitere Mitarbeiter des Schott Verlags vom 22. November 1995, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti.

106 So schreibt Ligeti Anfang 1997 an Bernhard Pfau vom Schott Verlag: „Ich brauche noch eine 3. Korrektur, um eine PERFEKTE Publikation zu sichern. Bitte dazu korr. 1., 2. + Ms“ (Briefentwurf auf der Rückseite der letzten Seite des korrigierten 2. Probedrucks, Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel).

107 Im zweiten Brief vom 22. November 1995 an die Mitarbeiter des Schott Verlags heißt es zur Begründung des Wunsches, die Etüden „von einem LEBENDIGEN Fachmann“ setzen zu lassen: „Meine Etuden (das sage ich objektiv und ohne falsche Arroganz) werden grundlegende und SEHR OFT gespielte Stücke, wie Debussy, Ravel, Bartók. Die höheren Kosten des Stechens lohnen sich bei entsprechend großer Auflage“ (Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel).

108 Brief von Ligeti an die Mitarbeiter des Schott Verlags vom 19.11. 1995, Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel.

109 So forderte er nach Abschluss der zeitaufwendigen Korrekturen des 1. Probedrucks: „Ein Stecher soll alle 6 Etüden (und dann die weiteren) manuell stechen“ (Erster Brief vom 22.11. 1995 an die Mitarbeiter des Schott Verlags).

110 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 84.

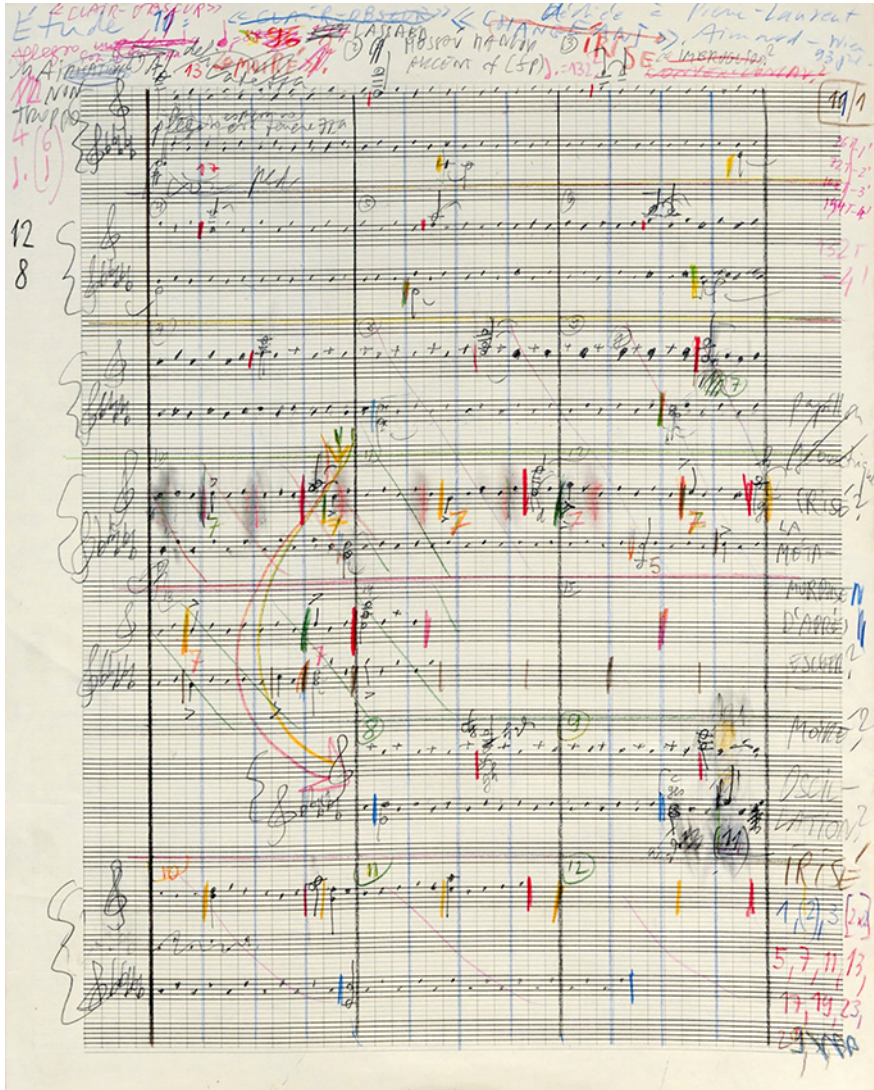


Abb. 9.8 György Ligeti, Entwurf zu Étude 12, Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung, Basel. (Mit freundlicher Genehmigung)

Ligetis. Bis zu vier verschiedene Geschwindigkeitsschichten werden im Verlauf des Stücks zeitweise übereinandergeschichtet. Konstruktiver und affektiver Grundbaustein der ‚hyperemotionalen‘ Musik ist eine Lamento-Figur, die insbesondere das Spätwerk des Komponisten in unterschiedlichen Erscheinungsformen wie ein roter Faden durchzieht.¹¹¹ Während des Kompositionsprozesses

111 Vgl. Steinitz, *György Ligeti*, S. 294–299 sowie Bauer, *Ligeti's Laments*.

dieser und anderer polyrhythmischer Studien hat Ligeti die verwickelte Konstruktion häufig mit unterschiedlichen Farben oder anderen graphischen Mitteln für sich selbst markiert und veranschaulicht

Bei der Erstellung der finalen Reinschrift und später dann beim Druck wollte und musste er auf diese Hilfsmittel verzichten. Stattdessen galt es, eine überzeugende Darstellungsform im herkömmlichen Klaviersystem zu finden, die die Struktur des Stücks mit gängigen typographischen Mitteln möglichst klar erkennbar werden lässt und zugleich auf die Lesegewohnheiten des Spielers Rücksicht nimmt. Was dies konkret bedeutet, lässt sich anhand der Schlusspassage des ersten Formteils der Etüde veranschaulichen (vgl. hier und im Folgenden erneut Abb. 9.7, erster Probedruck, T. 49ff.).

In einem eindrucksvollen Steigerungs- und Verdichtungsprozess wird die Lamento-Figur ab Takt 45 nach Art einer Fuge in vier unterschiedlichen Geschwindigkeiten durchgeführt. Die drei ‚oberen‘ Stimmen bewegen sich dabei konstant in 5, 7 und 3 Sechzehnteln (in Abb. 9.9 rot, gelb und grün markiert). Die Länge der vierten Stimme hingegen ist dynamisch (in Abb. 9.9 blau markiert). Gebildet wird diese durch den jeweils mit einem *tenuto* hervorgehobenen Anfangston der ‚Hintergrundfigur‘, die als eine Art Klangvorhang fast das gesamte Stück durchzieht und ihm seinen regelmäßigen Puls verleiht. Zwischen Takt 45 und 55 wird diese Figur immer ausufernder, gewinnt an Präsenz und Raum und wächst in einem steilen zeitlichen ‚Crescendo‘ von 3 auf 11 Sechzehntel an. Kompliziert wird die kontrapunktische Situation zusätzlich durch die Tatsache, dass sich die vier Stimmen mehrfach im Register überkreuzen. Dass Ligeti bei der Anfertigung des Manuskripts darum rang, wie diese Passagen extremer polyrhythmischer Dichte im Klaviersystem adäquat notiert werden können, belegen einige Eintragungen in den Probedrucken.¹¹² Bemüht um größtmögliche Eindeutigkeit, etablierte er als Grundprinzip eine strikte Trennung der Hände, die von ihm durchgängig in verschiedenen Systemen notiert werden.¹¹³

112 So notiert er bei der Durchsicht des zweiten Probedrucks von „Automne à Varsovie“: „Ich sehe, daß ich im Ms. Inkonssequenzen belassen habe – wohl ist der musikalische Sachverhalt eindeutig, doch schwer für den Komponisten war die Notation [–] zu komplex (wegen bisher in der Solo-Klaviermusik so nicht vorkommender Polyrythmik)“ (Anmerkung auf S. 39). Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel.

113 Im ersten Probedruck findet sich dazu der Eintrag: „Betrifft alle Etüden. Ich habe die zwei Hände streng getrennt, in verschiedene Systeme (deshalb oft 3 Zeilen), da die Hände oft voneinander unabhängige Figuren spielen (Polyrhythmic). Deshalb ist an der Dreizeiligkeit festzuhalten, reduzieren auf 2 verwischt die Konstruktion“ (Anmerkung auf S. 37). Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel.

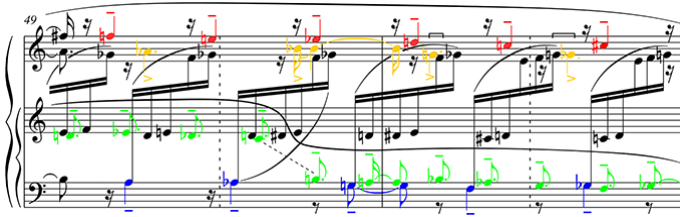


Abb. 9.9 György Ligeti, Étude 6: „Automne à Varsovie“, T. 49f.

Im ersten Probedruck gehört die Schlusspassage des ersten Formteils begrifflicherweise zu jenen Abschnitten, die vom Komponisten besonders gründlich annotiert worden sind. Zielpunkt der verschiedenen Korrekturen ist es offensichtlich, im Notenbild ein Maximum an visueller Klarheit zu erzielen. Zum einen geht es Ligeti darum, den Spieler*innen einen möglichst störungsfreien Lesefluss zu garantieren. Beispielsweise beanstandet er zu Beginn von Takt 49 die Ausrichtung des Tonhaltebogens im Bass (*h* auf der ersten Zählzeit) mit dem Argument, dass der/die Pianist*in „deutlicher auf die Bindung“ reagiere, „wenn der kurze Bogen über der Linie ankommt“ (vgl. hier und im Folgenden Abb. 9.10a, b & c).

Zum anderen fordert er vehement eine möglichst präzise optische Darstellung der Zeitordnung ein, damit der/die Interpret*in die komplexe polyrhythmische Struktur rasch erfassen und adäquat darstellen kann. Ein Beispiel hierfür findet sich im selben Takt. So moniert Ligeti die fehlende vertikale Korrelation der Töne *a* und *es'*, die zwei verschiedenen polyrhythmischen Schichten angehören und auf dem vierten Sechzehntel gleichzeitig gespielt werden müssen (vgl. erneut Abb. 9.7). In einer Randnotiz heißt es dazu:

[L]eider ist das unklar, der Pianist muss *a/es'* als simultan lesen[.] Die typographische Lösung ist inadäquat. Der Notenkopf *es'* muß vor dem Hals zum *a* gesetzt werden. Es muß in Kauf genommen werden, daß die Fahne *es'* den Hals *a* ‚verletzt‘.¹¹⁴

Verlangt wird hier also nach einer jener typographischen ‚Regelwidrigkeiten‘, die Ligeti in dem bereits zitierten Briefausschnitt grundsätzlich einfordert und für die der digitale Notensatz bis heute der ‚Geschicklichkeit und Raffinesse des menschlichen Verstandes‘¹¹⁵ bedarf. Als historische Belege für ihre Notwendigkeit und Orientierungspunkte „für gute Lösungen von KNIFFLIGEN

114 Handschriftliche Eintragung Ligetis im 1. Probedruck, S. 43 (Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel.).

115 Vgl. Gould, *Hals über Kopf*, S. XI.



Abb. 9.10a–c György Ligeti, Étude 6: „Automne à Varsovie“, T. 49f.,
Schriftbildvergleich: (a) Faksimiledruck, Schott 1986
(ED 7428); (b) 1. Probedruck der „final edition“; (c) Final
edition, Schott [1997] (ED 7989)

polyphonen Stellen¹¹⁶ führt er eine Reihe von handgesetzten Ausgaben an – an dieser Stelle einige Seiten aus der Peters-Ausgabe der Bachschen Orgelchoralvorspiele.¹¹⁷

Aufschlussreich für unseren Zusammenhang ist schließlich eine Bemerkung am oberen linken Rand der abgebildeten Probedruckseite. Dort formuliert der Komponist seinen grundsätzlichen Anspruch an das Notenbild der Druckausgabe nochmals in aller Deutlichkeit: „Ich weiß, daß die rhythmische

116 Erster Brief von Ligeti an die Mitarbeiter des Schott Verlags, 19.11. 1995.

117 Johann Sebastian Bach, *Kompositionen für die Orgel*, Bd. 5, Kürzere Choralvorspiele, neu durchgesehen von Hermann Keller, Edition Peters [1952] (EP 244). Auf Seite 43 des 1. Probedrucks zu den *Études* führt Ligeti die Seiten 67, 101 und 106 der Peters-Ausgabe als besonders gelungene Beispiele an.

Komplexität typographisch enorm schwer darzustellen ist. Doch es muß lösbar sein. Die Druckausgabe muß leserlicher sein als die Facsimile-Ausgabe.¹¹⁸

Im Rahmen seiner fragmentarischen Überlegungen zum Schriftbild hat Adorno die Frage nach dem Verhältnis von autographischer Reinschrift und Notendruck auf einer grundsätzlichen Ebene diskutiert. Wie eingangs erwähnt, geht er dabei von einer prinzipiellen Überlegenheit der Originalhandschrift aus, die er folgendermaßen begründet:

Der Rechtsgrund dessen [gemeint ist die Autorität/das Primat des Originalmanuskripts für die Interpretation, Anm. T.B.] liegt aber weder in der Fehlerfreiheit noch in der Nähe des Manuskripts zur Intention des Autors, dem sentimental Persönlichkeitswert, sondern darin daß das Originalmanuskript die Bildmomente der musikalischen Schrift, die Nachahmung der Musik selber, unvergleichlich viel genauer festhält als der Druck, in dem auch die eigentlich mimetischen Charaktere der Schrift, nicht nur die Zeichen, einem Prozeß der Objektivierung und Verdinglichung unterliegen, der selbst die bildmäßige Auffassung des musikalischen Gestus in weitem Maße zur Sache des Lesens eher als des Wahrnehmens macht.¹¹⁹

Adornos Begründung ist zugleich problematisch und erhellend. Problematisch, weil damit nicht nur – im Geiste des 19. Jahrhunderts – eine ‚Sakralisierung‘ der Originalhandschrift vorgenommen wird, sondern weil die These als solche einer Realitätsprüfung nicht standzuhalten vermag. Zu viele Fälle gibt es beispielsweise, bei denen das autographe Schriftbild mehr über den Zeitdruck des Schreibenden verrät als über den Gestus der Musik. Verzichtet man jedoch darauf, der Originalhandschrift eine grundsätzliche Überlegenheit zuzuschreiben und macht sich zugleich bewusst, wo die konzeptionellen Grenzen von Adornos Überlegungen liegen, zeigt sich ihr Potential. Denn tatsächlich können autographe Notationen bewusst und unbewusst erzeugte Bildmomente enthalten, die für das Verständnis und Spiel der notierten Musik durchaus von Bedeutung sind.¹²⁰ Dass sich Ligeti der Relevanz dieser

118 Handschriftliche Eintragung Ligetis im 1. Probedruck, S. 43 (Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel).

119 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 246.

120 Vgl. hierzu aus Musikersicht u.a. András Schiff's Vorwort zu Beethoven, *Streichquartett a-Moll op. 132. Vollständige Faksimileausgabe der Handschrift*, sowie seinen Essay „Warum brauchen wir Musikerhandschriften“, S. 177f. bzw. 224–230. Eine neuere musikwissenschaftliche Studie, die die spezifischen ikonischen Qualitäten, die autographen Quellen innewohnen, am Beispiel des zweiten Satzes aus Weberns Kantate op. 29 untersucht, ohne dabei allerdings auf den Bereich der musikalischen Interpretation näher einzugehen, ist Felix Wörners Aufsatz „Notenbild und Metatext“. Wörner stützt sich dabei auf Überlegungen und Ansätze aus der philologischen Diskussion der letzten Jahrzehnte – insbesondere der critique génétique –, die an dieser Stelle aus Platzgründen nicht diskutiert

neumischen Dimension des Schriftbilds bewusst war und danach strebte, den Gestus der Musik nicht nur in der Handschrift, sondern auch im Druck visuell zu evozieren, zeigen seine Korrekturen des ersten Probedrucks der zweiten Etüde „Cordes à vide“ (vgl. hier und im Folgenden Abb. 9.11).

Wie bereits der Titel verrät, ist das Stück eine Studie über die Quinte, die im assoziativen Rekurs auf die Tradition das melodische, harmonische und expressive Potential des Intervalls auslotet.¹²¹ Ausgangspunkt der Etüde sind zwei verschiedene Quintfiguren: (1) eine primär absteigende, siebentönige Quintkette in der linken Hand sowie (2) eine kreisende Pendelfigur in der rechten. Letztere verändert nicht nur kontinuierlich ihre Gestalt und Länge (4 bis max. 9 Achtel), sondern weist zudem auch ein anderes melodisches und expressives Profil auf, da die Quinten hier nicht wie in der linken Hand sukzessive aneinandergereiht, sondern chromatisch verschränkt werden. In ihrem Zusammenspiel ergeben beide Elemente einen langsam schwingenden, den musikalischen Raum wellenförmig aufspannenden Polyrhythmus.

Vergleicht man vor dem Hintergrund dieser Bemerkungen das Schriftbild der Faksimileausgabe mit dem ersten Probedruck der computergesetzten Edition, leuchtet unmittelbar ein, dass der Komponist sich damit nicht zufriedengeben wollte (vgl. Abb. 9.11 & 9.12).

In seinen über die gesamte Seite verteilten Annotationen monierte er in erster Linie, dass das mit SCORE erzeugte Notenbild den Bewegungsduktus und Charakter der verschiedenen Quint-Figuren nicht adäquat wiedergebe, ja sogar konterkariere.

Bin mit der graphischen Lösung nicht einverstanden. Bitte die ganze Etüde betr. Balken so zu gestalten, wie im Manuskript. Durch die horizontalen Balken geht die optische Information der Bewegung (Anmut, Schwung, Eleganz) verloren. Zwar korrekt so, doch interpretatorisch nicht suggestiv. Das betrifft nicht nur die l.H., sondern die leicht schrägen Balken in der r.H. Das Stück ‚atmet‘ durch die Schräge, in der jetzigen Form wirkt sie statisch.¹²²

Und auf einer der letzten Seiten des ersten Probedrucks notiert er zusammenfassend:

werden können, auch wenn sich mit ihnen das theoretische Potential des vorliegenden Fallbeispiels noch klarer und differenzierter herausarbeiten ließe.

121 Vgl. hierzu die multimediale Partitur mit Einführungen von Pierre-Laurent Aimard auf der Ligeti-Website des Klavier-Festivals Ruhr: www.explorescore.org/ligeti (dort in der Rubrik „Die Musik entdecken“).

122 1. Probedruck, S. 11.

© Paul Sacher Stiftung

dédiée à Pierre Boulez
Étude 2: Cordes à Vide

85 TEMPO NACHTRAGSWEISE
GRAND DORTA

Andantino rubato, molto tenero, $\text{♩} = 88$
dolce espr., sempre legatissimo.

DAS BETRIEFT NICHT NUR DIE L.H., SONDERN DIE RECHTSHÄNDIGEN PASSEN IN DER R.H. DAS SACHS "ATTENTIVE" DIE SCHRIFT, IN DER HELFEN FÜR WILDT SE STRAUSS.

Die Frage der Vupaginierung stellt sich neu wegen (X) da die Ende... zweiseitige Seite macht?

Bitte mupaginieren, beginnt links, Seite 12, endet rechts, Seite 17, zwei Wendestellen weniger.

Maximum des nur bei L.H. d'ent... Dimension bei r.H. des

v klein
L

BITTE DIE ZWEI... VORSTRICHEN... TYPOGRAPHISCH... MITT SICH, WENN SIE SICH BEWISSEN DAS, IM UNTEREN STÜCK!

DIESE BEGEBT SICH... PPR... SEITEN... L.H. AN... SICH NACH... (L.H.)

> kopiert... erst nach... nicht... siehe für... thematischer

X-AKTOR MIT TAKT 11 (SWA) ERGEBT SICH, DAFÜR 12 BREITER

X-AK... Reinstellung... wird die... attention

=> bezieht sich auf beide Hände (wie (schon) und endet bei d.H. 88

DAS MIT DER GRASISCHEN LÖSUNG MIT EINVERSTANDEN, BITTE DIE GANZE BEITR. PASSEN SICH ZU GESTALTEN DIE IM ANFANG... SCHRIFT. DANN BIS BESTEHEN. EINER GIBT DIE OPTIMALE INTERPRETATION...

gegen (Anzahl... kleinsten...)

Loren... zum... wendet... er, doch... intermed... fongh... fult... suggestiv...

DIE [L.H.] WILKA... FIER TAKTE... WIRD ZU VIE...

una corda

pp

tre corde

47 493

Abb. 9.11 György Ligeti, Étude 2: „Cordes à vide“, T. 1–12, 1. Probedruck zur „final edition“ mit Annotationen des Komponisten, Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung, Basel. (Mit freundlicher Genehmigung)

ÉTUDE 2 : „CORDES VIDES“ Dédicé à Pierre Boulez

Andantino con moto, molto tenero ♩ = 120 György Ligeti 1985

Piano

p dolce, espr. sempre legatiss.

(con ped.)

(with Pedal)

dolce espr., sempre legatiss.

p

m.s.

(with much pedal)

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96

dolce espr., sempre legatiss.

p

m.s.

(with much pedal)

(con ped.)

Abb. 9.12a–c György Ligeti, Étude 2: „Cordes à vide“, T. 1–4,
Schriftbildvergleich : (a) Faksimiledruck, Schott 1986
(ED 7428), (b) Erster Probedruck der „final edition“,
(c) Final edition, Schott [1997] (ED 7989)

Das Problem der Bögen ist nicht einfach ästhetisch. Der Pianist wird – z.T. unbewußt – beeinflusst vom Duktus der Notenschrift. Die klobigen Klammern stören das fließende Lesen und verführen zum schwerfälligen Stil. [...] Wenn keine andere Möglichkeit (innerhalb von Score), dann müssen die Klammern (in dem Fall alle, wegen der Einheitlichkeit) mit der Hand gezeichnet werden. (Mit den kurvigen Linealen.)¹²³

Balken und Bögen, die Adorno in einer Aufzeichnung nach dem Darmstädter Interpretationsseminar 1954 als Elemente bzw. Relikte des „Neumischen“

123 Ebd., S. 38.

im „Mensuralen“ deutet,¹²⁴ sollen hier also so gestaltet werden, dass sie das musikalische Sinngefüge und den Ausdrucksgehalt der Musik auf visueller Ebene transportieren. Denn – wie Adorno am Ende seiner Notiz pointiert formuliert: „Die Interpolation des Sinnes im Text hat stets zum Hilfsmittel dessen neumische Elemente.“¹²⁵

Wie der Schriftbildvergleich der Anfangspassage von „Cordes à vide“ zeigt, sind Ligetis Korrekturwünsche zur Balkenführung und Bogensetzung in der finalen Edition minutiös umgesetzt worden. Doch vermögen die typographischen Möglichkeiten des digitalen Notensatzes die „Bildmomente der musikalischen Schrift“ tatsächlich ähnlich genau festzuhalten, wie die faksimilierte autographe Reinschrift? In den Augen Ligetis war es dank der „Sysiphus-Korrekturen“¹²⁶, der vereinten Kraftanstrengung und der zahlreichen Revisionen des rechnergestützten Notensatzes gelungen, mit der Druckausgabe des ersten Bandes der Etüden ein „typographisches Referenzwerk“¹²⁷ vorzulegen, das seinen hohen Ansprüchen genüge. Zugleich zeigen seine Annotationen der Probedrucke, dass er zwar häufig darauf bestand, der Disposition der Faksimileausgabe beim Notensatz möglichst genau zu folgen, an einigen Stellen jedoch freimütig einräumte, dass abweichende typographische Lösungen der Druckausgabe ökonomischer, eindeutiger oder der komplexen polyrhythmischen Konstruktion angemessener seien als die autographe Reinschrift.¹²⁸ Von einem prinzipiellen Primat der Originalhandschrift, wie es Adorno postulierte, kann also nicht die Rede sein. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass das Schriftbild der Faksimileausgabe zumindest stellenweise über eine gestische Suggestivkraft verfügt, an die das Notenbild des Druckes trotz aller Bemühungen nicht heranzureichen scheint. Zumindest für mein Empfinden vermag die Handschrift des Komponisten die „seismographischen Kurven“¹²⁹ des Anfangs von „Cordes à vide“, die ‚Anmut‘ der Bewegung und den ‚Atem‘ der Musik eindringlicher zu evozieren als die ‚finale Edition‘. Und so liegt es auch in diesem Fall nahe, unterschiedliche Aufzeichnungsformen

124 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 123.

125 Ebd.

126 Zweiter Brief an die Mitarbeiter des Schott Verlags vom 22.11.1995.

127 So notiert Ligeti in der finalen Phase der Korrekturen in der Marginalspalte eines Fragenkatalogs der Schott-Mitarbeiter zu „Automne à Varsovie“: „Sie haben die (vorerst) rhythmisch schwierigste Konstellation in der gesamten Klavierliteratur glänzend gelöst. Mit der Ausführung meiner Vorschläge und Berichtigungen wird das ganze ‚Buch I‘ zu einem typographischen Referenzwerk.“

128 Dies betrifft insbesondere „Automne à Varsovie“ (Eintragungen z.B. auf S. 41 des 1. Probedrucks und auf S. 51 des 3. Probedrucks).

129 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 247.

nicht gegeneinander auszuspielen, sondern auf den Mehrwert zu setzen, der sich aus ihrem intermedialen Zusammenspiel ergibt.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- *Ästhetische Theorie*, GS VII.
 - „Der Artist als Statthalter“, GS XI/ 114–126.
 - *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 157–402.
 - „Musikalische Aphorismen [14]“, GS XVIII/ 19.
 - „September 1922 [Bartók-Aufführungen in Frankfurt]“, GS XIX/ 16–21.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)*, hg. von Eberhard Ortland, Frankfurt am Main 2009 (Nachgelassene Schriften IV/3).
- Bartók, Béla: *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernlieder*, Berlin – Leipzig 1925, Faksimile-Neudruck: Mainz 1965.
- Bartók, Béla: „Die maschinelle Musik“, in: ders., *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972, S. 172–189.
- Bartók, Béla: „Mechanical Music“, in: ders., *Essays*, hg. von Benjamin Suchoff, London 1976.
- Bartók, Béla / Lord, Albert Bates: *Serbo-Croatian Folk Songs. Texts and Transcriptions of Seventy-Five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies*, mit einem Vorwort von George Herzog, New York 1951.
- Bauer, Amy Maria: *Ligeti's Laments. Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham 2012.
- Bernard, Jonathan W.: „Rules and Regulation: Lessons from Ligeti's Compositional Sketches“, in: Louise Duchesneau und Wolfgang Marx (Hg.), *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, Woodbridge 2011, S. 149–167.
- Bleek, Tobias: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*, Saarbrücken 2010.
- Bleek, Tobias: „Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden“. Zur Notation und Interpretation musikalischer Gesten im Schaffen György Kurtágs“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1 (2017), S. 67–92, online: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/890.aspx> (28.3.2022).

- Dahlhaus, Carl: „Über die Bedeutung des nicht Notierten in der Musik“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Bd. 1, Laaber 2000, S. 343–347.
- Danuser, Hermann: „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11), S. 1–72.
- Danuser, Hermann: „Zur Haut ‚zurückkehren‘. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 25 (2003), S. 5–22.
- De Benedictis, Angela Ida: „Auktoriale versus freie Aufführungstradition. Zur Interpretationsgeschichte bei Nono und Berio (... und Stockhausen ist auch dabei)“, in: Hermann Danuser und Matthias Kassel (Hg.), *Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik*, Mainz u.a. 2017, S. 47–67.
- Dorian, Frederik: *The History of Music in Performance. The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, New York 1942.
- Eggers, Katrin / Grüny, Christian (Hg.): *Musik und Geste. Theorien, Ansätze, Perspektiven*, Paderborn 2018.
- Endres, Martin: „Von der Produktionsseite. Zur Revision der ‚Ästhetischen Theorie‘“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* XIII/1 (Frühjahr 2019), S. 97–106.
- Éötvös, Péter / Tünde, Szitha: „A Conversation with Péter Éötvös about György Kurtág“, in: *On the Page. Universal Music Publishing Classical Yearbook*, Paris 2012, S. 5–7.
- Foldes, Andor: „Béla Bartók – Mensch und Lehrer“, in: Heinrich Lindlar (Hg.), *Béla Bartók. Dokumente – Interpretationen – Programme*, Duisburg 1989, S. 70–74.
- Folio, Cynthia / Brinkman, Alexander R.: „Rhythm and Timing in Two Versions of Berio’s *Sequenza I* for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance“, in: Janet K. Halfyard (Hg.), *Berio’s Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot 2007, S. 11–38.
- Gielen, Michael: „Avancierte Musik ist von den Menschen weit entfernt“, in: Josef Früchtel und Maria Calloni (Hg.), *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno*, Frankfurt am Main 1991, S. 136–149.
- Gould, Elaine: *Hals über Kopf. Das Handbuch des Notensatzes*, dt. Fassung von Arne Muus und Jens Berger, London 2014 (engl. Orig.: *Behind Bars. The Definite Guide to Musical Notation*, London 2011).
- Grüny, Christian: „Musik als Schrift. Die Elemente des Erklingenden und die Notation“, in: Matteo Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notation*, Basel 2015 (Resonanzen 2), S. 91–110.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten. Adornos Theorie der musikalischen Interpretation“, in: Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg – München, S. 199–221.
- Janz, Tobias: „Wahrheit und Schönheit“, in: Thomas Ertelt und Heinz von Loesch (Hg.), *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Ästhetik – Ideen*, Kassel – Berlin 2019, S. 157–195.

- Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik*, Celle 1966.
- Klein, Richard: „Adorno als negativer Hermeneutiker. Zu seiner Theorie der musikalischen Interpretation“, in: Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie (Hg.), *„Durchaus rhapsodisch“*. Theodor Wieselgrund Adorno: Das kompositorische Werk, Stuttgart 2017, S. 31–47.
- Lampert, Vera: „Bartók at the Piano: Lessons from the Composer’s Sound Recordings“, in: Amanda Bayley (Hg.), *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge u.a. 2001, S. 231–242.
- Ligeti, György: „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 1, Mainz 2007, S. 170–184.
- Ligeti, György: „Über *Volumina*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz 2007, S. 189f.
- Loesch, Heinz von: „Autor – Werk – Interpret“, in: Thomas Ertelt und Heinz von Loesch (Hg.), *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Ästhetik – Ideen*, Kassel – Berlin 2019, S. 63–127.
- Menke, Christoph: „Die Möglichkeit der Ästhetik“, in: Juliane Rebenitsch (Hg.), *Denken und Disziplin. Workshop der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik* (2017), online: www.dgae.de/kongresse/das-ist-aesthetik/#denken-und-disziplin (28.3.2022).
- Meyer-Kalkus, Reinhart: „Die Vortragsstimme in literarischer Vortragskunst – am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Lesungen“, in: Kati Hannken-Illjes et al. (Hg.), *Stimme – Medien – Sprechkunst*, Baltmannsweiler 2017, S. 1–27.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, Stuttgart 2020.
- Nanni, Matteo: „Das Bildliche der Musik: Gedanken zum *iconic turn*“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, S. 402–428.
- Ratzinger, Carolin / Urbanek, Nikolaus / Zehetmayer, Sophie (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020 (Theorie der musikalischen Schrift 1).
- Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1: *Altertum und Mittelalter (bis 1300)*, Erster Teil: *Die Musik des Altertums*, 3. von Alfred Einstein durchgesehene Auflage, Leipzig 1923.
- Rothman, Philip: „Leland Smith, creator of the SCORE music typography system, dies at 88“, 28.12.2013, online: <https://www.scoringnotes.com/news/leland-smith-dies-at-88/> (28.3.2022).
- Schiff, Andrés: Vorwort zu Ludwig van Beethoven, *Streichquartett a-Moll op. 132. Vollständige Faksimileausgabe der Handschrift Mus.ms.autogr. Beethoven Mend.-Stift. n der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, München 2011, S. V.

- Schiff, András: „Béla Bartók am Klavier“, in: ders., *Musik kommt aus der Stille. Gespräche mit Martin Meyer. Essays*, Kassel – Leipzig 2017, S. 196–198.
- Schiff, András: „Warum brauchen wir Musikerhandschriften“, in: ders., *Musik kommt aus der Stille. Gespräche mit Martin Meyer. Essays*, Kassel – Leipzig 2017, S. 224–230.
- Seedorf, Thomas (Hg.): *Angewandtes musikalisches Denken. Jürgen Uhde zum 100. Geburtstag*, Sinzig 2017.
- Somfai, László: „Die ‚Allegro barbaro‘-Aufnahme von Bartók textkritisch bewertet“, in: *Documenta Bartókiana* 6 (1981), S. 259–275.
- Somfai, László: *Béla Bartók. Composition, Concepts and Autograph Sources*, Berkeley u.a. 1996.
- Somfai, László: „How to Handle ‚Oral Tradition‘-Like Phenomena in a Critical Edition? Methods in Transcribing the Composer’s Recordings for the Bartók Edition“, in: Christoph-Hellmut Mahling und Stephan Münch (Hg.), *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?*, Tutzing 1997 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 36), S. 325–334.
- Somfai, László / Oppermann, Annette: „Blick durchs Schlüsselloch – Bartóks ‚Allegro barbaro‘ als Vorbote der Gesamtausgabe“, online: <https://www.henle.de/blog/de/2016/04/18/blick-durchs-schluselloch---bartoks-„allegro-barbaro“-als-vorbote-der-gesamtausgabe> (25.3.2022).
- Steinitz, Richard: *György Ligeti. Music of the Imagination*, Boston 2003.
- Urbanek, Nikolaus: „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.
- Weisser, Benedict: *Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage, and Brian Ferneyhough)*, PhD dissertation, City University of New York 1998.
- Wörner, Felix: „Notenbild und Metatext. Textgenetische Perspektiven auf den zweiten Satz („Kleiner Flügel Ahornsamen“) von Weberns Kantate op. 29“, in: Thomas Arendt und Matthias Schmidt (Hg.), *Webern-Philologien*, Wien 2016 (Webern-Studien 3), S. 99–122.
- Zilkens, Udo: *Bartók spielt Bartók*, Köln 1999.

Archiv-Quellen

- Ligeti, György: *Études pour piano. Premier livre*: annotierter Faksimiledruck sowie mehrere Probedrucke zur gesetzten Ausgabe, Korrespondenz mit dem Schott-Verlag sowie Korrekturlisten, Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung, Basel.

Online-Quellen

EXPLORE THE SCORE, digitale Vermittlungsplattform des Klavier-Festivals Ruhr, darauf:

- Béla Bartók: Klavierwerke: www.explorethescore.org/bartok (28.3.2022).
- György Ligeti: Klavierwerke: www.explorethescore.org/ligeti (28.3.2022).

Musikalien

Béla Bartók: *Mikrokosmos*, neue rev. Ausgabe, hg. von Peter Bartók, London: Boosey & Hawkes 1987.

Béla Bartók: *Allegro barbaro*, Urtextausgabe, hg. von László Somfai, München – Budapest: Henle – Editio Musica Budapest 2016.

Béla Bartók: *For Children. Early Version and Revised Version*, hg. von László Vikárius in Zusammenarbeit mit Vera Lampert, München – Budapest: Henle – Editio Musica Budapest 2016 (Kritische Gesamtausgabe 37).

György Kurtág: *Játékok zongorára: Spiele für Klavier*, Budapest: Editio Musica Budapest 1979ff.

György Ligeti: *Études pour piano. Premier livre*, Faksimileausgabe der vorläufigen Fassung, Mainz u.a. [1986] (ED 7428).

György Ligeti: *Études pour piano. Premier livre*, final edition, Mainz u.a.: Schott [1997] (ED 7989).

Aufnahmen

Béla Bartók: *Bartók at the Piano. 1920–1945. Gramophone Records, Piano Rolls, Live Recordings*, Béla Bartók (Klavier) sowie weitere Interpret*innen, 6 Compact Discs, Budapest 1991 (Hungaroton, HCD 12326-28 und 12329-31).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 9.1: Béla Bartók, *For Children*, Nr. 21, rev. Fassung 1943, Urtext Edition, Henle – Editio Musica Budapest, 2017 (HN 1225). Mit freundlicher Genehmigung.

Abb. 9.2: Béla Bartók, *For Children*, Nr. 21, Auszug der Transkription von Bartóks Radioaufnahme des Stücks, erstellt von László Vikárius, abgedruckt in der Kritischen Gesamtausgabe, Bd. 37, S. 215–216 sowie in der Einzelausgabe der rev. Fassung von 1943, S. 45f. Mit freundlicher Genehmigung.

- Abb. 9.3: György Kurtág, Streichquartett op. 1, 1. Satz, T. 1–5, © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Mit freundlicher Genehmigung.
- Abb. 9.4a: György Kurtág, Streichquartett op. 1, 1. Satz, T. 13–16, © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Mit freundlicher Genehmigung.
- Abb. 9.4b: György Kurtág, „Hommage tardif à Karskaya“, *Játékok V*, Ausschnitt, © Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Mit freundlicher Genehmigung.
- Abb. 9.5: György Kurtág, Reinschrift zu „Hommage tardif à Karskaya“, *Játékok V*, Seite 2, Sammlung György Kurtág der Paul Sacher Stiftung, Basel. Mit freundlicher Genehmigung.
- Abb. 9.6: Luciano Berio, *Sequenza I*, Gegenüberstellung der Erst- und Zweitschrift
- a) Fassung 1958: Mailand: Edizioni Suvini Zerboni (S. 5531 Z.)
 - b) Fassung 1992: Wien: Universal Edition (UE 19 957)
- Mit freundlicher Genehmigung.
- Abb. 9.7: György Ligeti, Étude 6: „Automne à Varsovie“, T. 49–57, 1. Probedruck zur „final edition“ mit Annotationen des Komponisten, Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung, Basel. Mit freundlicher Genehmigung.
- Abb. 9.8: György Ligeti, Entwurf zu Étude 12, Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung, Basel. Mit freundlicher Genehmigung.
- Abb. 9.9: György Ligeti, Étude 6: „Automne à Varsovie“, T. 49f., Schott [1997] (ED 7428).
- Abb. 9.10 : György Ligeti, Étude 6: „Automne à Varsovie“, T. 49f., Schriftbildvergleich.
- a) Faksimiledruck, Schott 1986 (ED 7428).
 - b) 1. Probedruck der „final edition“.
 - c) Final edition, Schott [1997] (ED 7989).
- Abb. 9.11 : György Ligeti, Étude 2: „Cordes à vide“, T. 1–12, 1. Probedruck zur „final edition“ mit Annotationen des Komponisten, Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung, Basel. Mit freundlicher Genehmigung.
- Abb. 9.12: György Ligeti, Étude 2: „Cordes à vide“, T. 1–4, Schriftbildvergleich.
- a) Faksimiledruck, Schott 1986 (ED 7428).
 - b) Erster Probedruck der „final edition“.
 - c) Final edition, Schott [1997] (ED 7989).

Perspektiven I

Die Notation im Jazz – die Notation gegen den Jazz

Adornos Verteidigung der Dialektik musikalischer Notation

Daniel Martin Feige

Seit der Genese des Werkparadigmas zu Zeiten Ludwig van Beethovens hat sich die musikalische Praxis in das komponierte Werk und seine musikalischen Interpretationen aufgespalten. Hört man nacheinander eine Einspielung Glenn Goulds und Swjatoslaw Richters von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, so werden selbst wenig musikanalytisch geschulte Laien auf einige philosophische Fragen und Probleme stoßen, die sich angesichts der Kategorie des musikalischen Werks stellen: Was heißt es, dem normativen Anspruch gerecht zu werden, ein musikalisches Werk in Form einer musikalischen Darbietung angemessen zu interpretieren? Das Werk soll in irgendeiner Weise eine Autorität darüber haben, was in der Darbietung passiert. Aber das Problem ist nicht allein, dass das Werk zum Interpretieren nur durch seinen Notentext und die (heutzutage in Teilen phonographisch dokumentierte)¹ Tradition des Spielens dieses Werkes spricht, sondern auch, dass das Werk selbst in bestimmter Weise ungreifbar bleibt: Nicht allein steht in der Partitur nicht selbst, was es heißt, das Werk angemessen zu spielen, auch wenn man sicher nicht gegen das verstoßen darf, was dort steht. Vielmehr ist strittig, wo genau das Werk zwischen Partitur und den musikalischen Interpretationen anzusiedeln ist bzw. ob das in dieser Weise überhaupt möglich ist:² Musikalische Werke sind – mit Lydia Goehr gesprochen – ontologische Mutanten.³ Das heute durchaus beliebte Manöver, die Probleme dadurch zu umgehen, dass man das musikalische Werk selbst historisch oder ideologiekritisch verabschiedet, ist wenig aussichtsreich: Weder der Verweis auf die historische Praxis vor Beethoven, noch der Verweis auf jüngere Entwicklungen der Neuen Musik sind geeignet, den Begriff des musikalischen Werks loszuwerden. Bachs Praxis des Komponierens, die sich selbst noch nicht als das Hervorbringen von Werken im heutigen Sinne verstehen konnte, ist im Lichte des Werkparadigmas eine andere geworden als sie vormals war; jüngere Interventionen im Kontext der Neuen Musik lassen keineswegs Gustav Mahlers *I. Symphonie* und Johannes Brahms' *I. Symphonie*

1 Vgl. zum Begriff des Phonographischen Brown, „Phonography, Rock, and the Ontology of Recorded Music“.

2 Vgl. weitergehend Feige, *Philosophie des Jazz*, Kapitel „Werk und Improvisation“, S. 56–89.

3 Vgl. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, S. 2.

in ihrer Identität und ihrem Sinn austauschbar werden. Kurz gesagt: Mag es ästhetisch zündende Praktiken geben, die das Werkparadigma von innen dialektisch zu zersetzen trachten, so sollte aus ihnen nicht die vorschnelle Lektion gezogen werden, dass deshalb das musikalische Werk insgesamt verabschiedet werden müsste.⁴ Denn erstens folgt aus der Tatsache, dass etwas historisch geworden ist, nicht, dass es deswegen nicht existiert (sondern erst einmal nur, dass es auch hätte anders sein können). Zweitens folgt aus der Tatsache, dass es ebenso Musik gibt, die am Werkparadigma orientiert ist, wie es Musik gibt, für die das nicht gilt, nicht, dass der Sinn aller musikalischen Praktiken ohne Rückgriff auf die Kategorie des musikalischen Werks erläutert werden kann.

Zweifelsohne lässt sich allerdings festhalten, dass das Werkparadigma keineswegs die musikalische Praxis insgesamt bestimmt, sondern allein für spezifische, wenn auch in der Kunstmusik dominante Bereiche der Musik gilt. Eine musikalische Praxis, die sich in weiten Teilen gerade nicht dem Werkparadigma fügt und die heute dennoch als Kunstmusik eigenen Rechts anerkannt ist, ist der Jazz. Mir wird es im Folgenden mit Blick auf die Frage nach der Seinsweise musikalischer Werke und ihrem Verhältnis zu Partituren darum gehen, zwei verschiedene, aber durchaus aufeinander bezogene Manöver zu verfolgen. Erstes Manöver: Ich möchte mit dem Jazz zum einen eine musikalische Praxis in den Blick nehmen, die in weiten Teilen notationsfern ist und dennoch ästhetisch relevante musikalische Ereignisse hervorbringt, und für die auf den ersten Blick vielleicht erstaunliche These argumentieren, dass sich aus dieser Praxis des Jazzspielens etwas über die Praxis der musikalischen Werkinterpretation lernen lässt. Die These lautet nicht, dass auch musikalische Interpretationen musikalischer Werke letztlich musikalische Improvisationen sind,⁵ sondern wie folgt: Der ästhetische Sinn eines musikalischen Werks muss in und durch die musikalische Interpretation je neu zum Sprechen gebracht werden und sich im Moment der je singulären Darbietung zeigen. Zweites Manöver: Ich werde auf der Grundlage von Theodor W. Adornos Fragment gebliebener Arbeit *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*⁶ die Fragerichtung umdrehen und fragen, was eventuell verloren geht, wenn man es mit einer musikalischen Praxis zu tun hat, die nicht von der Kategorie des musikalischen Werks bestimmt ist. Obwohl sich etwas über das Spielen von Werken durch die

4 Vgl. in diesem Sinne auch Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Kapitel 8: „Der Werkbegriff als Problem“, S. 144–162.

5 Diese überspitzte These haben vertreten Gould/Keaton, „The Essential Role of Improvisation in Musical Performances“.

6 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2.

Praxis der Jazzimprovisation lernen lässt, droht aus einer solchen Perspektive die Jazzimprovisation, anders als jene, zu einer verdinglichenden Praxis, zu einem bloß Gegebenen zu werden. Sind Adornos Aufsätze zum Jazz zweifelsohne polemisch und werden dem Gegenstand in verschiedenen Hinsichten nicht gerecht,⁷ so haben sie darin einen wahren Kern, dass der Jazz gegenüber dem musikalischen Interpretieren musikalischer Werke immer droht, sich in die Positivität einer Praxis aufzulösen. Adorno klagt – und wie ich meine zu Recht – ein, dass es am Begriff des musikalischen Werks etwas zu verteidigen gibt (wenn man es richtig versteht und nicht wieder selbst verdinglicht): einen gegenwendigen Zug in der musikalischen Praxis selbst, dass diese Praxis dialektisch gespalten ist. Ich schließe mit der Frage, ob und inwieweit sich der Jazz dennoch aus diesen durchaus schlagenden Argumenten Adornos herausdrehen lässt.

Ich werde diese beiden gegenläufigen Manöver, die der Entfaltung der Dialektik von Werk und Notation gelten, in drei Schritten vollziehen: Im ersten Teil werde ich einen Begriff der musikalischen Praxis des Jazz entwickeln, der die Rolle der Notation in dieser beleuchtet. Das soll anhand des Spielens von Standards als paradigmatischer Praxis des Jazz geschehen. Im zweiten Teil werde ich einen Begriff des musikalischen Werks entwickeln, der diesen aus der Perspektive dessen, was es heißt, einen Jazzstandard zu spielen, beleuchtet. Ich behaupte damit – noch einmal – nicht, dass das Interpretieren eines Werks dem Improvisieren über einen Standard gleicht, sondern nur, dass sich aus einer Analyse des Improvisierens über Standards etwas für die Frage lernen lässt, was es heißt, ein musikalisches Werk angemessen zu interpretieren. Der dritte Teil wird schließlich die Gegenrechnung aufmachen und darauf pochen, dass die Verabschiedung der Notation im Spielen von Standards und der Verabschiedung des Werkbegriffs der Tradition europäischer Kunstmusik eine Gefahr für den Jazz darstellt: Die Verabschiedung des auf seine Notation angewiesenen, aber nicht in ihr aufgehenden musikalischen Werks könnte die Verabschiedung eines widerständigen Moments der musikalischen Praxis selbst bedeuten. Wie sich dieser Einwand kontern lässt – dazu möchte ich abschließend mit einigen, wenn auch offen tentativen Bemerkungen schließen.

7 Zentral sind hier Adorno, „Über Jazz“, GS XVII/ 74–108, zuerst in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 5/1 (1936), S. 235–259 und ders., „Zeitlose Mode. Zum Jazz“, GS X.1/ 123–137, zuerst in: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 64/7 (1953), S. 537–548. Als kritische Zurückweisung dazu Brown, „Adorno's Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“ sowie als differenzierte Würdigung Niederauer, „Zur wissenschaftlichen Kritik an Adornos Jazztheorie“.

1 Das Spielen von Standards und die Rolle der Notation im Jazz

Um es vorweg zu sagen: Es gibt durchaus auch im Jazz Analoga zu musikalischen Werken in der Tradition europäischer Kunstmusik. Das gilt nicht allein für die Musiker*innen des Third Stream, der eine Grenzüberschreitung zwischen Jazz und Neuer Musik meint, sondern auch etwa für vergangene und jüngere Big Band-Kompositionen. Festzuhalten ist zwar, dass in einigen Fällen wie etwa bei Duke Ellington der Gedanke der Werktreue keine Relevanz gehabt hat;⁸ er hat Notationen als Hilfsmittel für die Praxis verstanden und Passagen der Partituren oftmals seinen aktuellen Bandmitgliedern auf den Leib geschrieben. Und ebenso ist festzuhalten, dass in den allermeisten Partituren im Jazz auch Elemente und Aspekte der Improvisation zu finden sind. Auch wenn man sagen sollte, dass niemand, der nicht improvisieren kann, ein Jazzmusiker ist, so spricht dennoch nichts dagegen, in einzelnen Fällen durchaus auch die Existenz von herkömmlichen Werken im Jazz zuzugestehen; dass man auf den Unterschied zweier Formen musikalischer Praxis (einerseits das Interpretieren von Werken, andererseits das Improvisieren) verweist, heißt nicht, dass man strikte Definitionskriterien angibt (im Sinne der herkömmlichen Angabe von jeweils notwendigen und zusammen hinreichenden Bedingungen)⁹, die die Gegenstände der Welt sauber der einen oder der anderen Klasse zuschlagen. Dennoch: Das Vorliegen von Werken ist im Jazz eher die Ausnahme.

Man könnte denken, diese These sei durch die Praxis des Spielens von Standards (dem beweglichen Kanon des Jazz) und damit sicherlich einer der absolut paradigmatischen Praktiken des Jazz widerlegt. Handelt es sich bei Standards nicht letztlich um etwas durchaus Verwandtes zu musikalischen Werken, wie es sie in der Tradition europäischer Kunstmusik gibt? Mit der analytischen Musikphilosophie könnte man das Manöver versuchen,¹⁰ Standards anders als Werke in der Tradition europäischer Kunstmusik nicht als ‚dicke‘ oder ‚dicke‘ Werke zu verstehen,¹¹ sondern als ‚dünne‘ Werke. Dafür scheint zu sprechen, dass verschiedene Jazzmusiker ein und denselben Standard spielen; *Autumn Leaves* wird sowohl von Chick Corea als auch Jacky Terrasson gespielt. Die Redeweise von Jazzstandards als ‚dünnen‘ Werken deutet diese Tatsache so, dass es eine gemeinsame Grundlage gibt, an der sich beide Musiker orientieren und die ihre musikalischen Darbietungen zu solchen des entsprechenden Standards machen würden. Naheliegend ist es, als Grundlage den

8 Vgl. dazu Kania, „All Play and No Work“.

9 Vgl. dazu und zu einschlägigen Alternativen Carroll, *Philosophy of Art*.

10 Vgl. als Überblick über entsprechende Diskussionen Kania/Gracyk (Hg.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*.

11 Vgl. Davies, *Musical Works and Performances*.

Notentext, den sogenannten Lead-Sheet zu verstehen, der sich in Real Books befindet (Kompendien von Jazzstandards). Handelt es sich bei diesen nicht um ‚dünne‘ Partituren, also um ausgedünnte und auf wenige Angaben reduzierte Notationen? So wie in herkömmlichen Partituren in der Tradition europäischer Kunstmusik Geschwindigkeit und Phrasierung nicht eindeutig angegeben werden können, so sind im Jazz auch die genaueren Voicings, also welche Töne der entsprechenden Skala ich in dem angegebenen Akkord benutze, nicht eindeutig festgelegt.¹² Legten die meisten Partituren in der Tradition europäischer Kunstmusik viele Eigenschaften eines Werks fest (und gegen diese Festlegungen zu verstoßen heißt dann, das Werk selbst nicht mehr zu spielen oder zumindest einen Fehler zu machen),¹³ legten Partituren im Jazz nur wenige Eigenschaften des entsprechenden Werks fest; Erstere wären so etwas wie vollentwickelte Zeichnungen, Letztere auf das Nötigste beschränkte Skizzen.

Die These, dass Standards ‚dünne‘ Werke sind, die mit entsprechend ‚dünnen‘ Partituren einhergehen, ist falsch. Ein schlichter Einwand gegen diese These lautet, dass man Lead-Sheets schlichtweg nicht wie Partituren behandeln kann.¹⁴ Auf Lead-Sheets finden sich üblicherweise neben Angaben zum Stil (etwa „Swing“, „Bossa“) und manchmal zum Tempo („medium“, „up tempo“) und selten Skizzen charakteristischer Patterns (etwa das Pianoriff bei *Cantaloupe Island* von Herbie Hancock) Skizzen der Melodie und Skizzen der harmonischen Progression. Dabei ist die Nomenklatur durchaus nicht eindeutig: Ein C⁷-Akkord, also ein Mollseptakkord (bei dem offen ist, ob die None, Undezime und selbst die Tredezime mitgespielt werden und ohne weitere Kenntnis des harmonischen Kontextes auch, ob er die horizontale Darstellung auf einer dorischen oder äolischen Skala ist), kann auch Cmin⁷ oder Cm⁷ notiert werden. Dieser Einwand sticht natürlich nicht gänzlich: Das Lesen einer solchen Partitur setzt eben die Einübung in eine bestimmte Praxis voraus, wie das auch in der Musik in der Tradition europäischer Kunstmusik der Fall ist. Das Argument, obzwar es die Behandlung von Lead-Sheets als Partituren durchaus fragwürdig werden lässt, widerlegt also noch nicht den Gedanken, dass es sich hier um ‚dünne‘ Partituren als Ausdruck ‚dünnere‘ Werke handelt.

Dass das nicht der Fall ist, kann folgendes Argument zeigen: Anders als beim Spielen einer Partitur hat man beim Spielen eines Jazzstandards nicht schon

12 Dieser Unterschied lässt sich etwa mit Nelson Goodman als Unterschied zwischen syntaktischer und semantischer Dichte und Disjunktheit fassen; vgl. Goodman, *Sprachen der Kunst*, Kapitel IV: „Die Theorie der Notation“, S. 125–128.

13 Goodman hat bekanntermaßen die strikte These vertreten, dass das Spielen nur einer falschen Note dazu führt, dass man nicht länger das Werk spielt (und dafür argumentiert, dass man auf eine *slippery slope* gerät, wenn man diese strikte Bedingung aufweicht); vgl. ebd., Kapitel V.2: „Partitur, Skizze und Skript / Musik“, S. 171–181.

14 Vgl. Hagberg, „On Representing Jazz“.

deshalb einen Fehler gemacht oder aufgehört, diesen Standard zu spielen, wenn man etwas anderes spielt, als notiert ist. Es ist also nicht der Fall, dass die Improvisation über einen Jazzstandard nur solche Aspekte betreffen würde, die nicht eindeutig notiert sind (wie etwa die Frage, ob man die None, Undezime und/oder Tredezime zu einem Moll-Akkord dazu nimmt). Es ist üblich, in einer herkömmlichen II–V–I-Verbindung (die sich funktionsharmonisch aus einer herkömmlichen Kadenz so herleiten lässt, dass man die II als eine IV mit einer Sexte versteht, die in den Bass gelegt wird), also etwa Dm^7 , G^7 , $Cmaj^7$, die Dominante durch einen funktionsharmonisch äquivalenten Akkord in Form einer Tritonussubstitution zu ersetzen, also: II–bII–I; Dm^7 , Db^7 , $Cmaj^7$ (bei einer Tritonussubstitution bleiben die Leittöne erhalten, aber sie tauschen ihre Rolle; im vorliegenden Beispiel: Das *h* ist die Terz und das *f* die Septime im G^7 -Akkord, wohingegen das *h* die Septime und das *f* die Terz im Db^7 -Akkord ist). Aber nicht nur das: Selbst die funktionsharmonischen Zusammenhänge werden im gemeinsamen Spiel von fortgeschrittenen Musiker*innen oftmals insgesamt neu definiert und häufig sogar (wie im modalen Spiel) verlassen, solange die Form des Standards irgendwie im Spiel bleibt (also man etwa bei der Tonika nach der gemeinsamen musikalischen Bewegung ankommt). Folgendes ist der Fall: Spielt man *Autumn Leaves* in einer anderen Tonart als g-Moll oder e-Moll, in einem anderen Tempo als „medium“, legt ihm einen Bossa-Nova-Rhythmus anstatt eines Swing-Feels zugrunde und reharmonisiert man seine harmonische Struktur zugunsten bestimmter Progressionen oder auch Farbtöne in einzelnen Harmonien und spielt auch die Melodie in einer ganz anderen Phrasierung, mit Ergänzungen, Auslassungen, in einem gänzlich anderen Rhythmus usw., hat man *nicht schon deshalb aufgehört*, den entsprechenden Standard zu spielen. Dass das möglich ist, zeigt, dass Lead-Sheets keine Partituren sind und Standards keine Werke sind. Einem Standard wie *Autumn Leaves* von Johnny Mercer und Joseph Kosma gerecht zu werden, heißt nichts anders, als vor dem Hintergrund einer *Tradition* des Spielens dieses Standards etwas *ästhetisch Kraftvolles* aus ihm herauszuholen (ich möchte ganz deutlich sagen, dass diese Plastizität gegenüber dem Spielen von Werken nicht mit einer weniger ausgeprägten Strenge des Spielens einhergeht). Das hat auch damit zu tun, dass Lead-Sheets zumeist nicht Notationen von den Komponist:innen der Standards sind (einige haben keine, sondern sind als *traditionals* überliefert), sondern *die meisten Notationen von Jazzstandards sind in Wahrheit auf wenige Angaben reduzierte Transkriptionen historisch besonders einflussreicher Aufnahmen derselben*. Sie sind gewissermaßen Schnappschüsse von etwas, das in Wahrheit im Fluss ist. Es ist kein Wunder, dass fortgeschrittene Jazzmusiker*innen im Regelfall gänzlich auf Notationen verzichten und sich im Vollzug der Improvisation vor allem auf ihr Gehör und habitualisiertes Körperwissen verlassen können. Dass das so ist, liegt nicht

daran, dass sie ‚dünne‘ Partituren ‚dünner‘ Werke memorisiert haben, sondern dass sie in einer musikalischen Praxis ganz anderer Art involviert sind (und keiner Praxis, die auf die Interpretation von Werken bezogen ist).

2 Zum Verhältnis von Improvisieren und Interpretieren als Praxisformen der Musik

Meines Erachtens lässt sich die Praxis der Improvisation im Jazz gut anhand des Schlagworts der retroaktiven Zeitlichkeit fassen.¹⁵ Steht vor der musikalischen Interpretation eines musikalischen Werks durchaus schon etwas fest, nämlich etwa, was an einer bestimmten Stelle eine falsche Note wäre, so ist das im Jazz nicht so einfach. Was ein Fehler ist und was ein ästhetisch angemessener und relevanter Zug im Spielen ist, wird erst in und durch die Improvisation selbst ausgehandelt. Miles Davis wird der scheinbar verrückte Satz zugeschrieben, dass man vor Fehlern keine Angst haben müsse, weil es Fehler nicht gäbe.¹⁶ Der Gedanke besagt natürlich nicht, dass man im Jazz nichts falsch machen kann und dass es nicht ein ebenso steiniger und langwieriger Weg ist, die Fähigkeit der Improvisation auf hohem Niveau zu erwerben wie die Fähigkeit der musikalischen Interpretation. Er besagt, dass das, was ein Fehler ist und was nicht, weder schon vor der Improvisation noch vor ihrem Abschluss feststeht. Anders gesagt: Ob etwas ein Fehler im Sinne eines z.B. unproduktiven oder auch langweiligen Zugs der Improvisation oder gar im Sinne eines bloß falschen Akkords ist, wird in und durch die Improvisation *ausgehandelt*, also *im Vollzug* bestimmt. Herbie Hancock hat über ein Konzert mit dem Miles Davis Quintet 1967 in Stockholm berichtet:

Right in the middle of his [Miles Davis, Anm. D.M.F.] solo I played the wrong chord. A chord that was ... it just sounded completely wrong, it sounded like a big mistake. [...] And Miles paused for a second. And then he played some notes that made my chord right. He made it correct, which astounded me. I was ... I couldn't believe what I heard. Miles was able to make something that was wrong into something that was right [...]. What I realize now is that Miles didn't hear it as a mistake, he heard it as something that happened.¹⁷

15 Vgl. dazu weitergehend Feige, *Philosophie des Jazz*, Kapitel 3: „Werk und Improvisation“, S. 56–89.

16 Zit. nach Bertinetto, „Do not fear mistakes – there are none: The Mistake as Surprising Experience of Creativity in Jazz“. Vgl. zur Frage des Fehlers im Jazz zudem den ganzen Beitrag.

17 „Miles Davis according to Herbie Hancock“, <https://www.youtube.com/watch?v=FL4LxrN-iyw> (28.3.2022), 3:04–4:17.

Der Punkt dieser Anekdote ist folgender: Indem Davis dem Akkord durch seine Phrase Sinn verliehen hat, hat er den Akkord vielmehr als sinnvollen Akkord behandelt. Davis' Spiel hat Hancocks Spiel einen Sinn durch das gegeben, was er selbst *danach* gespielt hat. Anders gesagt: *Durch spätere Aktionen im Rahmen einer Improvisation ändert sich der Sinn früherer Aktionen.* Ein Fehler im Rahmen einer Improvisation ist etwas, was am Ende der Improvisation ein Fehler geblieben ist; etwas, das nicht in die Einheit und den Sinn der Improvisation integriert worden ist. Etwas ist nicht per se ein Fehler. Nicht allein, was und ob etwas ein Fehler ist, entscheidet sich in der Improvisation erst im Vollzug; vielmehr arbeitet auch der Vollzug erst heraus, was ein Element der Improvisation ist. Ob ich nach einer bestimmten melodischen Phrase diese wiederhole, sie in eine andere Tonart verschiebe, ihren Rhythmus modifiziere, oder sie im Nachhinein als Ausbuchstabierung von Farben der zugrundeliegenden Harmonie entwickle, macht einen Unterschied ums Ganze. Bill Evans hat davon gesprochen, dass der Jazz keine *prospektive* Kunst sei, die anhand einer Blaupause das musikalische Ereignis im Vorhinein strukturiere, sondern eine *retrospektive* Kunst.¹⁸ Der Jazz weist keine *prospektive* Zeitlichkeit auf, sondern vielmehr eine *retroaktive* Zeitlichkeit. Das heißt, dass der Sinn jedes einzelnen Elements einer Improvisation nicht schon vor ihrem Vollzug feststeht, sondern erst in und durch den Vollzug bestimmt wird. Auch dann, wenn in Improvisationen Fragmente von etwas früher Gespieltem auftauchen und selbst in dem kontrafaktischen Fall, dass eine Improvisation allein aus Fragmenten zusammengesetzt wäre, die sich alle bereits im früheren Spielen des Improvisierenden finden (Licks o.ä.), ist es nicht so, dass ihr *ästhetischer Sinn* und damit ihre (wie immer fragmentierte und durchkreuzte) *ästhetische Einheit* vor ihrem Vollzug schon bestimmt wäre; Improvisieren heißt nicht aus einem bloß gegebenen Vokabular etwas zu montieren. Der Begriff der retroaktiven Zeitlichkeit ist gegenüber dem Gedanken, dass eine Improvisation einfach eine Zusammensetzung von bereits vorgängig verfügbarem Material wäre, folgendem Gedanken verpflichtet: In und durch den Vollzug der Improvisation wird ihr ästhetisches Gelingen erst herausgearbeitet. Weder die bloße Rekombination oder Addition vorgängig gegebener Elemente, noch das Abschreiten eines vorgängig festgelegten Weges kann dieses Gelingen verbürgen.

Dabei möchte ich dezidiert festhalten, dass nicht allein die Phasen einer Improvisation im Verhältnis einer retroaktiven Neuverhandlung stehen, sondern auch Improvisationen als Ganze in einem solchen Verhältnis

18 Referiert etwa in Gioia, „Jazz: The Aesthetic of Imperfection“, S. 593.

zueinander stehen. Das war der Sinn der Redeweise, dass das Spielen über Standards vorhergehendes Spielen (und oft auch Spielen über diesen Standard) voraussetzt: Improvisieren setzt Improvisieren voraus; Jazz ist (wie jede Form der Musik) nichts, was ohne eine Tradition des Spielens verständlich gemacht werden kann.¹⁹ So wie die späten Improvisationen von Wayne Shorter den Sinn seiner früheren neu bestimmen, so bestimmen Michael Breckers Improvisationen den Sinn von John Coltranes Improvisationen neu und weiter. Diese These ist nicht als Werturteil zu verstehen, sondern als sinnkritische Bestimmung dessen, was es heißt, Teil einer Praxis zu sein als derjenigen, die sie ist.²⁰ Folgende Alternative gilt es als falsche Alternative zurückzuweisen: entweder eine Partitur oder anderweitig kodifizierte Festlegung dessen, was konstitutive Eigenschaften eines Standards sind, vorauszusetzen, oder Improvisationen als unverbundene musikalische Improvisationen über eine irrelevante Grundlage zu verstehen. Denn in Wahrheit ist vorausgehendes Spielen Voraussetzung des Spielens von Standards. Das Gemeinsame der unterschiedlichen Improvisationen ist nichts, was vor dem Spielen abschließend feststehen würde, sondern etwas, was in und durch das Spielen zuallererst herausgearbeitet wird.

Was hat das mit dem musikalischen Interpretieren musikalischer Werke zu tun? Ich bin der Auffassung, dass die just entwickelte retroaktive Logik nicht allein für musikalische Darbietungen gilt, die Improvisationen über bzw. Neuaushandlungen von einem Jazzstandard sind, sondern auch für musikalische Interpretationen musikalischer Werke. Ich möchte sie nicht so verstanden wissen, dass in jeder musikalischen Interpretation eines musikalischen Werks improvisiert würde; eine Klaviersonate von Beethoven zu spielen erfordert vielfältige musikalische Fähigkeiten, aber was der Pianist bzw. die Pianistin hier tut, ist sicherlich nicht Improvisation im Sinne dessen, was es bei Charlie Parker oder Coltrane heißt. Was ich demgegenüber geltend machen möchte ist die Verwandtschaft zwischen musikalischen Improvisationen über Jazzstandards und musikalischen Interpretationen musikalischer Werke hinsichtlich dessen, was es heißt, dass hier etwas ästhetisch *gelingt*. Genauer gesagt lautet meine These: *Wie die Elemente einer Improvisation (und Improvisationen als Ganze) in einem retroaktiven Verhältnis zueinander stehen, so stehen auch die Interpretationen eines Werks in einem solchen Verhältnis zueinander.* Das ist

19 Vgl. mit Blick auf Kunst insgesamt auch Levinson, „Refining Art Historically“.

20 Vgl. grundsätzlich Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Kapitel II.1d: „Das Prinzip der Wirkungsgeschichte“, S. 305–312. Vgl. als musikphilosophische Appropriation Gadamers auch Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue*.

nicht allein deshalb so, weil ein Werk zu spielen niemals bloß eine vertikale Beziehung zwischen Interpret und Notentext ist, sondern vielmehr immer schon heißt, in eine musikalische Praxis einsozialisiert zu werden, die wesentlich in Traditionen des Spielens von Werken besteht.²¹ Es verhält sich vielmehr auch und vor allem deshalb so, weil jede musikalische Interpretation aus dem musikalischen Werk neu Sinn machen muss. Das ist nicht so gemeint, dass Interpretierende einfach irgendetwas machen können, wenn sie ein Werk interpretieren, gesetzt den Fall, es ist irgendwie neu und anders. Durch eine musikalische Interpretation einem musikalischen Werk neuen Sinn zu verleihen, heißt nämlich zugleich, ihm *erneut* Sinn zu verleihen. Es ist vielmehr so gemeint, dass Interpretationen nicht schon selbst im Werk enthalten sind. Interpretationen lassen das Werk in je eigener Weise neu und anders hören. Was es heißt, dem Werk ästhetisch gerecht zu werden, steht nicht schon vor der Interpretation fest. Die Geschichte der Interpretationen eines Werks wäre ziemlich witzlos, wenn man nicht davon ausgehen würde, es gäbe hier eine Art von Entwicklung, die von ästhetischer Relevanz ist.

Was heißt es, dass jede gelingende Interpretation ein Werk neu hören lässt? Es heißt nicht allein, dass sich Interpretationen – ob sie wollen oder nicht, ob sie es wissen oder nicht – immer schon zu vorangehenden Interpretationen verhalten. Es heißt vor allem, dass eine naheliegende Unterscheidung anders zu erläutern ist, als sie gemeinhin verstanden wird: die Unterscheidung zwischen Eigenschaften, die eine Partitur eindeutig definieren, wie etwa Tonhöherelation, und solchen Eigenschaften wie Phrasierung und Tempo, die nicht eindeutig von der Partitur definiert werden. Eine problematische Erläuterung dieser Unterscheidung würde besagen, dass ein Werk zu interpretieren hieße, einerseits die von der Partitur angegebenen Bedingungen zu erfüllen, andererseits aber die vom Werk offen gelassenen Aspekte auf eigene und dabei vielleicht irgendwie interessante Weise zu gestalten. Ich möchte nicht bestreiten, dass die Partitur zumindest im Sinne einer negativen Bedingung angibt, was man nicht machen darf, nämlich z.B. einen Ton anders spielen, als er notiert ist. Aber an der just gegebenen Deutung der Unterscheidung ist problematisch, dass sie suggeriert, dass das, was im Rahmen einer musikalischen Interpretation passiert, sich ästhetisch in dieser Weise aufteilen ließe. Selbst wenn man diese Unterscheidung als bloß analytische Unterscheidung verstehen würde, die nicht unbedingt am hörbaren Produkt thematisch ist, wäre sie damit nicht gerettet, da man sich damit in schiefer Weise auf diese musikalische Interpretation bezieht – man behandelt sie nicht länger als ästhetischen Gegenstand in seiner Besonderheit. Im Rahmen

21 Vgl. in diesem Sinne auch Wellmer, „Das musikalische Kunstwerk“.

einer musikalischen Interpretation eines musikalischen Werks ist es eben nicht so, dass einige Elemente eines Werks in ihrem Sinn vorher feststehen würden, andere hingegen dem Gusto der Interpretierenden obliegen: Im Lichte des Tempos und des Mikrotimings einer Darbietung gewinnen auch die harmonischen Übergänge einen bestimmten Sinn, im Lichte der Phrasierung erscheint die Melodie in einem neuen Licht. Auch die unverhandelbaren Bedingungen des Werks sind damit keine gegebenen Elemente desselben in dem Sinne, dass ihr Sinn schon vor der Interpretation feststehen würde.

Von diesen Bemerkungen aus wird verständlich, inwieweit die temporale Logik der Improvisation auch ein Moment musikalischer Interpretationen musikalischer Werke verständlich macht: Jede gelungene Interpretation erarbeitet hier ein Werk in jeweils neuer Weise im Kontrast zu früheren Erarbeitungen. Anders aber als im Fall von Improvisationen, in denen das jeweilige musikalische raumzeitliche Ereignis gewissermaßen schon die ganze Wahrheit ist, geht der ästhetische Sinn von Werken nicht in den einzelnen Interpretationen auf. Dennoch sind Werke, obzwar nicht identisch mit einzelnen Interpretationen oder der Klasse bisheriger Interpretationen, nicht unabhängig von ihren Interpretationen: Sie werden von diesen artikuliert und ihre Lebendigkeit im Sinne ihrer ästhetischen Relevanz zeigt sich durch sie. Musikalische Interpretationen verhandeln damit den Sinn musikalischer Werke neu. Werke sind weder vorhandene Dinge, noch die Summe ihrer Interpretationen, sondern Prozesse.²²

3 Notation als unverzichtbares Medium des Eigensinns der Musik?

Die bisherigen Überlegungen könnte man so zusammenfassen, dass sie eine an der Zeitlichkeit des Jazz orientierte Explikation der performativen Dimension musikalischer Werke liefern. In einer entscheidenden Hinsicht bedürfen sie gleichwohl noch einer grundsätzlichen Korrektur: Sie sind schlichtweg zu undialektisch. Das ist in zwei Hinsichten so: Zum einen reicht es nicht zu zeigen, was sich im Rahmen einer Analyse der Jazzimprovisation über das Interpretieren von Werken lernen lässt. Es muss genauso der umgekehrte Weg eingeschlagen werden: Was lässt sich über die Jazzimprovisation sagen,

22 Sie verharren nicht selbstgenügsam in einem negativistisch erläuterten Jenseits, noch sind sie in einem Reich idealer Objekte angesiedelte Gegenstände. Eine Variante der ersten Option hat Gunnar Hindrichs vertreten, eine Variante der zweiten Option Nicholas Wolterstorff; vgl. Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs*, § 240, S. 252f. und Wolterstorff, „Auf dem Weg zu einer Ontologie der Kunstwerke“.

wenn sie aus der Perspektive des Interpretierens von Werken beleuchtet wird? Vorausgesetzt ist dabei, dass es sich hier um zwei unterschiedliche musikalische Praxisformen handelt, sie also nicht einfach zwei Varianten ein und derselben Praxis sind oder sie sich nur graduell unterscheiden. Das zu behaupten würde heißen, alle Musik sei qua Musik dasselbe und würde sich nur noch in einigen empirischen Aspekten unterscheiden – eine These, die sich an der Bestimmtheit und Historizität musikalischer Praktiken die Finger verbrennen würde. Vorausgesetzt ist, anders gesagt, dass es auf der einen Seite Werke und ihre Interpretationen gibt und auf der anderen Seite Improvisationen. Zum anderen sind die bislang entwickelten Überlegungen dahingehend zu undialektisch, dass sie drohen, der Jazzimprovisation ihren ästhetischen Stachel zu ziehen: Sie droht in die bloße Positivität einer Praxis aufgelöst zu werden.

Ich möchte abschließend den Versuch unternehmen, mit Blick auf beide Herausforderungen eine Antwort zu finden, indem ich Adornos in seiner *Theorie der musikalischen Reproduktion* entwickelten Überlegungen der Dialektik von musikalischem Werk und musikalischer Interpretation nachgehe. Adorno hat hier zwei miteinander verbundene Thesen entwickelt, an denen ich mich im Folgenden orientieren werde. Die erste These besagt, dass mit der Entstehung des musikalischen Werks im Gefolge Beethovens gleichursprünglich die musikalische Notation als Kodifizierung des Werks wie zugleich als notwendigerweise entfremdete Verkörperung des Werks entstanden ist. Anhand der Schlagworte ‚Dialektik der Gesellschaft‘, ‚Dialektik der Zeichensysteme‘ und ‚Dialektik der Objektivität‘ möchte ich diesen Gedanken entwickeln. Die zweite These besagt, dass eine ästhetische relevante musikalische Praxis heute eine solche ist, die von einer entsprechenden Dialektik von Werk und Notation geprägt ist. Entsprechend möchte ich abschließend fragen, wie es sich vor dem Hintergrund dieser Diagnose mit dem Jazz ausnimmt bzw. ob er tatsächlich als ästhetische Praxis eigenen Rechts behandelt werden darf oder nicht doch, wie Adorno es glaubte, letztlich ideologisch ist.

Dialektik der Gesellschaft. Zu den Gemeinplätzen, die Adorno zugeschrieben werden, gehört, dass der Sinn ästhetischer Phänomene Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse ist.²³ Die These ist aber nur dann wahr, wenn sie um ihre dialektische Kehrseite ergänzt wird: dass ästhetische Phänomene mehr sind als ein bloßes Symptom dieser Verhältnisse. Adorno verteidigt deshalb die Autonomie der Kunst, weil ihre Verabschiedung einer bloßen Symptomatologie des Ästhetischen gleichkäme und am Ende auf eine ideologiekritische Wegerklärung der Kunst hinauslaufen würde. Seine These lautet

23 Vgl. dazu bereits den Anfang von Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 16.

demgegenüber umgekehrt wie folgt: Es bedarf keiner ideologiekritischen Wegerklärung kraftvoller Kunstwerke (sondern wenn überhaupt solcher, die allein Ausdruck des Marktes sind und damit keine Kunstwerke im vollen Sinne), sondern Kunst selbst ist im Gefolge der politischen und gesellschaftlichen Katastrophen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine der wenigen und wesentlichen Ressourcen der Kritik. Eine solche Kritik besteht niemals in einem selbst marktlogischen Hochkrepeln der Ärmel und dem vermeintlichen Verbessern der Welt, sondern muss – angesichts der Tatsache, dass noch die Idee der Freiheit von ihrem Gegenteil angefressen ist bzw. Unfreiheit ein wesentliches Moment der Freiheit meint, das sie nicht von außen wie eine Störung trifft²⁴ – wesentlich negativ bleiben; sie muss den Charakter einer je spezifischen Unterbrechung im reibungslosen Funktionieren der merkantilen Logik unserer Gesellschaft gewinnen.

In diesem Sinne gibt es für Adorno keine Phänomene oder Praktiken, die per se auf der richtigen Seite stehen würden; just das macht ihn zu einem Dialektiker in der Tradition Hegels: das Phänomen in seiner Widersprüchlichkeit und in seiner historischen Bewegtheit, die diese herausarbeitet, zu betrachten. Entsprechend ist die Entwicklung der musikalischen Notation nicht einfach ein bruchloser Fortschritt, sondern vielmehr, wie Adorno festhält, bereits selbst Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Entfremdung. Im Zuge der fortwährenden Rationalisierung der gesamtgesellschaftlichen Mittel wird auch die Form der Musik eine andere: Von einer improvisatorischen Praxis wird sie in das Spielen von Werken, die auf Notationen angewiesen sind, überführt. Im Sinne der Janusköpfigkeit der musikalischen Notation – einerseits selbst Ausdruck einer fortgeschrittenen Entfremdung der Gesellschaft zu sein, andererseits durch das verfremdende Anschmiegen an die gesamtgesellschaftliche Realität in der Lage zu sein, ein potentiell kritisches Potential zu entfalten – und der These des qualitativen Wandels und Umschlags gesellschaftlicher Phänomene tritt er dezidiert Thesen entgegen, die die Revolution der musikalischen Notation dadurch zu bestreiten trachten, dass sie in ihr eine bloße Gedächtnisstütze sehen. Vielmehr dreht er diesen Gedanken im Rahmen einer klugen dialektischen Volte um: Die „Hinfälligkeit des Gedächtnisses gehört zu den Schlüsseln des gegenwärtigen Bewusstseins, nicht zur älteren Zeit [...]. Die Notation ist Stütze der Erinnerung und des Gedächtnisses nur als dessen Feind, als seine Wiederherstellung durch Vernichtung.“²⁵ Die Notation wäre damit eine paradoxe Gedächtnisstütze, die einen Mangel behebt, für den sie selbst ein Symptom wäre:

24 Vgl. zu diesen Motiven Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS III.

25 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 225f.

[I]hr Ursprung [deutet] zurück auf die Störung jener naturwüchsigen Verhältnisse, die in gewissem Sinn vor der Konstitution des Gedächtnisses und vor dessen Fragwürdigkeit liegen, weil Jetzt und Früher an ihnen noch nicht starr auseinander getreten sind. Diese Störung ist aber die Ausbildung fester gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse, welche wie im festen logischen Kategoriensystem so auch in der Regelung der Zeitverhältnisse sich niederschlagen [...]. Notation enteignet das Gedächtnis, indem sie ihm hilft; sie ist der erste Schritt zu seiner Vergesellschaftung.²⁶

Der Clou von Adornos Überlegungen besteht also darin, dass er weder die musikalische Praxis vor Beethoven zum normativen Standard der Musik verkürt – nicht allein ist sie nicht länger zu haben, sondern sie zum Maßstab des Musizierens zu erheben wäre angesichts der gesellschaftlichen Entwicklung Ideologie –, noch die Seite instrumenteller Vernunft, die der Musik durch ihre Notation zuwächst, so beurteilt, dass die Musik ein bloßer Reflex gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse würde und damit wiederum Ideologie. In der fortschreitenden rationalen Durchdringung der Materialien der Musik, die mit den Medien ihrer Notation einhergehen, scheint die Möglichkeit auf, eine *Gegen-Rationalität* in unserer Rationalität zu artikulieren.²⁷ In dieser Weise ist die Musik Ausdruck gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse und artikuliert doch etwas, was in diesen Verhältnissen nicht restlos aufgeht.

Dialektik des Zeichensystems. Die paradoxe Eigensinnigkeit artikuliert sich für Adorno bereits in der Konstitution der musikalischen Notation im Kontrast zum notationalen Charakter literarischer Werke.²⁸ Sind die Zeichen als materielle Träger des Sinns im literarischen Werk gegenüber dem Reich des Sinns derart geöffnet, dass sie nicht selbst für etwas Materielles stehen, sondern für Sinn, so stehen die Zeichen der musikalischen Notation für etwas den Zeichen Heterogenes: Klang. Sie sind, wie Adorno sagt, „Sprachzeichen eines Sprachlosen, Bedeutungsträger eines Unbegrifflichen [...], in Wahrheit also die Paradoxie der Vergegenständlichung des schlechthin Ungegenständlichen selber“,²⁹ worin das gegenwendige Potential der musikalischen Zeichen wie gleichermaßen ihre Gefahr liegt. Aufgrund dieser symbolphilosophisch beschreibbaren Eigenarten und damit ausgehend von seiner Analyse der musikalischen Schrift sieht sich Adorno zu der These berechtigt, dass die Musik „als Sprache, allein von allen Künsten, die reine Objektivation des mimetischen Impulses

26 Ebd., S. 226f.

27 Vgl. dazu weitergehend Adorno, *Ästhetische Theorie*, v.a. GS VII/ 205–244.

28 Vgl. weitergehend zur Differenz von Musik und Dichtung Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, v.a. NaS I.2/ 221f. und 238.

29 Ebd., S. 249.

leistet, frei von Gegenständlichkeit wie von Bedeuten“.³⁰ Ich halte diese These insofern für problematisch,³¹ dass sie auf einer meines Erachtens nicht überzeugenden Konturierung des Systems der Künste beruht; so übergeht sie nicht nur die wesentliche Unbestimmtheit der Kategorie des Klangs und zieht dann daraus nicht den Schluss, dass die Künste in ihren Grenzen weniger klar sind, als Adorno die Situation tendenziell darstellt (ironischerweise vergegenständlicht Adorno hier meines Erachtens selbst zu sehr das Material der Musik unter symbolphilosophischer Perspektive im Zuge seines Versuchs, es vor einer solchen Vergegenständlichung zu schützen). Gleichwohl ist sein Gedanke weiterführend, dass die musikalische Schrift gerade in und durch ihre rationale Durchorganisation als etwas genuin Sinnfernes aufscheint, wenn sie nicht sogar die Gefahr eines Sinnlosen hat: Ist das, wofür die Zeichen stehen, von anderer Machart als das, woraus sie sind, und stehen sie gerade nicht subsumptiv für Mengen empirischer Dinge der Wirklichkeit, sondern vielmehr für je einzelne Klänge, so taucht schon auf der Ebene der musikalischen Schrift selbst etwas auf, das gerade eine Gegenwendigkeit gegenüber der rationalen Durchorganisation mit sich bringt. Das allerdings, so lässt sich mit Adornos Gedanke gegen seine Explikation desselben festhalten, gilt für alle Künste und auch die Literatur: Das literarische Sprechen passt nicht bruchlos in das Reich des Sinns, sondern artikuliert in derselben Weise einen Gegen-Sinn dadurch, dass es um seine eigenen Worte ringt, sie als Elemente des Schreibens erst konstituiert und damit nicht in einer bruchlosen Kontinuität zum außer-ästhetischen Sprechen steht.

Dialektik der Objektivität. Adornos Überlegungen zur Kunstmusik als eigensinniger Praxis, die durch die besondere Machart der musikalischen Schrift ermöglicht wird, können als eine Reformulierung der Kategorie des Werks derart gelten, dass sie das Leben von Werken im Lichte ihrer Interpretationen zu denken versuchen, ohne ihren Anspruch auf Objektivität preiszugeben. Sie nehmen ihren Ausgangspunkt bei der Bemerkung, dass die Genese des musikalischen Werks mit dem „Ende der improvisatorischen Praxis“³² eine in sich gespaltene Logik aufweist: Die musikalische Interpretation ist angewiesen auf die Notation, aber sie kann gerade nicht die Objektivität des Werks verbürgen, da „[k]ein musikalischer Text, auch nicht der minutiös bezeichnete moderne, [...] so eindeutig lesbar [ist], um unvermittelt seine angemessene

30 Ebd., S. 224.

31 Vgl. dazu Feige, „Zwischen den Künsten. Entgrenzung und Rekonstitution in der Musik“ sowie Feige, „Intermedialität“.

32 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 219.

Interpretation zu erzwingen.“³³ Auch wenn eine gelungene Interpretation eines Werks immer das, was dasteht, zu spielen hat, bringt derjenige, der bloß das spielt, was die Partitur angibt, das Werk gerade nicht zum Sprechen. Die Objektivität des Werkes ist mit anderen Worten einerseits auf die Partitur angewiesen und andererseits auf etwas, was in ihr gerade nicht aufgeht – und was sogar gegen die Partitur als etwas bloß Vorhandenes ausgespielt werden muss.

Damit steht nicht weniger auf dem Spiel als eine Reformulierung dessen, was Objektivität heißt, und zwar aus dem Geiste der Ästhetik.³⁴ Wenn Adorno programmatisch festhält, dass die „Idee der musikalischen Reproduktion [...] die Kopie eines nicht vorhandenen Originals [ist]“³⁵, so möchte er damit gerade nicht das Werk zu einem bloßen Effekt von dessen Interpretationen erklären. Unverzichtbar ist vielmehr die Idee des Originals, das aber eben nicht einfach vorhanden ist, sondern in und durch die Interpretation erst artikuliert werden muss. Einerseits beschreibt er damit ein Phänomen, was ich (selbst stark von Hegels Dialektik geprägt) versucht habe in Begriffen der retroaktiven Zeitlichkeit oben zu entwickeln, wenn er etwa behauptet:

Im strengsten Sinn hat ein Beethovenscher Satz vor 100 Jahren anders ausgesehen als heute und eben darum auch anders geklungen. [...] Der historische Charakter der Interpretation, diktiert von der Veränderung der Werke, betrifft, gleichermaßen Schrift und musikalischen Inhalt und diesen in all seinen Dimensionen. [...] Wer heute Schönberg nicht versteht, kann Beethoven nicht verstehen, sondern stellt sich durch die verdinglichte Gestalt seiner Wirkung die Beziehung zum Werke.³⁶

Andererseits – und das ist für mich an dieser Stelle besonders interessant und zeichnet meines Erachtens tatsächlich das Spielen von Werken gegenüber dem Improvisieren im Jazz aus und benennt also den bisherigen blinden Fleck meiner Überlegungen – macht er geltend, dass die historische Interpretationspraxis und die Weiterentwicklung des Werks durch jene keine kontingente Angelegenheit sind: Gerade weil das Werk keine gegebene Grundlage ist, die dann einfach noch irgendwie verschieden historisch interpretiert wird, sondern das Werk selbst durch und durch geschichtlich ist, muss es als etwas verstanden werden, von dem Dimensionen im Lichte seiner fortlaufenden musikalischen Interpretationen entdeckt werden:

33 Ebd., S. 215.

34 Vgl. als Versuch dazu auch Feige, „Ästhetische Objektivität“.

35 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 243.

36 Ebd., S. 251f. und 258.

Die wesentliche Spannung zwischen Notation und Musik macht [...] die Annahme des statischen Gehalts der Werke als ihres Kerns illusorisch. 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. [Nicht ist das Werk Reflex der Veränderung des Geschmacks, Anm. D.M.F.] sondern die geschmacklichen Modifikationen geben Zeugnis vom Gehalt der Werke nicht weniger als dessen Dynamik von der Geschichte.³⁷

Adornos Gedanke ist, dass im Lichte der historischen Veränderungen die Werke selbst in Bewegung sind – gerade weil sie keine bloß vorhandenen Dinge sind. Das aber heißt, dass ihre unterschiedlichen Interpretationen und auch die Frage, ob eine Interpretation den Geist des Werks für uns heute sprechen lässt oder nicht, eine Sache ist, die *vom Werk selbst her gedacht werden muss*: Adorno behauptet, dass „die Veränderungen der Werke in den Interpretationen keine bloße Sache des Geschmacks, sondern objektiv-gesetzmäßiger Art sind.“³⁸ Anders gesagt: Man kann nicht alles zu jeder Zeit machen und zwar nicht, weil das logisch unmöglich ist (was es manchmal auch sein kann),³⁹ sondern deshalb, weil eine jede ästhetische Handlung einen historischen Index hat, der für ihre Identität konstitutiv ist. Betrachtet man derart die „gesetzmäßige Entfaltung der Werke als einen dialektischen Prozess“, so wird die „Identität der Nichtidentität“ dabei von der „musikalische[n] Buchstabenschrift“ sichergestellt:⁴⁰ Sie verbürgt in der Konstellation mit dem „Mimetischen [...] des Notenbildes und des Tonsprachlichen“⁴¹ die gesetzmäßige Entwicklung. Das ist so zu verstehen, dass die Elemente der musikalischen Praxis nach der Genese des Werks konstitutiv auseinanderfallen und dieses Auseinanderfallen als produktive Möglichkeit einer genuin geschichtlichen Entwicklung gesehen werden muss; die Musik vor Beethoven hat nicht in derselben Weise Geschichte wie die Musik nach Beethoven.

Wenn man einer entsprechenden Dialektik von Werk und Notation, wie Adorno sie entwickelt, folgt, was lässt sich dann abschließend zum Jazz sagen? Adornos Diagnose in den veröffentlichten Texten ist bekannt: Der Jazz präsentiert das Immergleiche in je anderen Maskierungen und kann damit

37 Ebd., S. 259.

38 Ebd., S. 258.

39 Vgl. in diesem Sinne Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, v.a. Kapitel IV: „Ästhetik und Kunstwerk“, S. 142–177.

40 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 265.

41 Ebd., S. 263.

kein gegenwendiges Potential zu einer restlos von der instrumentellen Vernunft geprägten Gesellschaft realisieren. Das liegt – wie sich mit Adornos Überlegungen aus seiner *Theorie der musikalischen Reproduktion* sagen lässt – daran, dass der Jazz eine musikalische Praxis ist, die gerade keine Identität in der Nichtidentität und keine Nichtidentität in der Identität realisieren kann, da er keine in Form kodifizierter Notation festgehaltenen Werke und damit die von Adorno ausgewiesene Dialektik kennt. Denn Adornos geschichtsphilosophische These lautet, dass angesichts der Erstarrung gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse die notationsferne Lebendigkeit des Jazz und Versuche, diese über einen Rückgang zu der Praxis vor der Genese des Werkparadigmas zu rechtfertigen, zum Scheitern verurteilt sind.⁴² Der Jazz ist für ihn derart ungeschichtlich, dass seine Traditionsbezogenheit nicht im Material ihren eigenen Begriff gewinnt, weil das Material selbst sich eben nicht zu den gesamtgesellschaftlichen Verhältnissen der Erstarrung und Verdinglichung verhält. Anders gesagt: Anstatt einer Geschichte weist der Jazz nur einen unendlichen „Mobilismus“⁴³ auf; ein beständiges Verändern, bei dem doch alles gleich bleibt (wofür in der merkantilen Logik etwa die ‚Innovation‘ im Kontrast zum genuin Neuen steht, das in ihr nicht auftauchen kann und darf).

Ich schließe mit einer Bemerkung, wie sich der Jazz mit und gegen Adornos Überlegungen als eigensinnige ästhetische Praxis rechtfertigen ließe. Wie Juliane Rebentisch überzeugend geltend gemacht hat, heißt die im Gefolge Adornos entwickelte Kritik am Werkbegriff und die Entwicklungen der Gegenwartskunst innerhalb wie außerhalb der Musik, die sich nur schlecht an das klassische Werkparadigma binden lassen, anzuerkennen nicht, den Werkbegriff bloß zu verabschieden.⁴⁴ Es heißt vielmehr, sie in begrifflicher Hinsicht als weitergehende Entfaltung der immanenten Dialektik des Werkbegriffs selbst anzuerkennen. So wie Adorno den Werkbegriff in seinem posthumen Fragment zur musikalischen Reproduktion aus falschen idealistischen und materialistischen Lesarten herausgedreht hat, so muss es heute darum gehen, mit und gegen Adornos Überlegungen die Dialektik des Werks im Lichte jüngerer Kunstentwicklungen weiter zu entfalten – wohlgemerkt ohne alles, was in der Kunstwelt geschieht, deshalb schon per se aus dem Ideologieverdacht auszuklammern. Adorno zeigt sich – und auch hier ist er konsequenter

42 Vgl. dazu weitergehend auch Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Kapitel „Kulturindustrie“, GS III/ 141–191.

43 Žižek, *Weniger als nichts*, S. 278.

44 Vgl. Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Kapitel 1: „Entgrenzung und Erfahrung“, S. 25–57.

Hegelianer – für ein solches Vorgehen selbst offen, wenn er geltend macht, dass die Einheit des Werks und seine Stimmigkeit keineswegs mit Harmonie und Zusammenpassen der Teile in einer sinnfälligen Weise zu verwechseln ist.⁴⁵ Diesen Gedanken muss man so weiterführen, dass die Dialektik den Werkbegriff selbst affiziert und nicht allein die Begriffe, die für ein Verständnis der Kategorie des Werks wesentlich sind: Von partizipativer Kunst über die Performance bis hin zur Social Art gibt es Entwicklungen der Kunst, die man nicht so verstehen sollte, dass sie das Werk selbst verabschieden (denn die Performance ist als Kunstform z.B. falsch beschrieben, wenn behauptet würde, alles, was in jedem Moment hier passiert, wäre gleichermaßen ein integraler Bestandteil der jeweiligen Performance; vielmehr stellt sie in besonderer Form die Frage, die für jedes Kunstwerk gilt, nämlich, was zu ihm gehört und was nicht), sondern so, dass sie einen *anderen Begriff des Werks* herausfordern.

Folgender Weg stünde dem Jazz offen, wenn man mit und gegen Adorno die Dialektik von Notation und Werk verteidigen wollte: Anstatt sich auf eine musikalische Praxis vor der Genese des Werkparadigmas zu berufen, was ich, wie Adorno, dann für Ideologie halte, wenn dieser Rückgriff sich nicht in seinem eigenen konstruktiven Charakter durchsichtig ist und nicht darum weiß, dass sich seine Spezifik gerade dem, wovon er sich abgrenzt (nämlich dem Werkparadigma) verdankt, muss er wie folgt verstanden werden: als musikalische Praxis, in der Aspekte zum Tragen kommen, die innerhalb des Werkparadigmas bislang unzureichend gedacht und verstanden worden sind; ein Kandidat dafür ist sicherlich die ungesicherte Interaktion der Musiker*innen in der Improvisation wie die performative Erzeugung von Sinn, die sich nicht auf etwas außerhalb ihrer berufen kann.⁴⁶ Dass der Jazz immer droht, in der Positivität einer Praxis zu erstarren, wäre dann weder ein Unfall, der ihm von außen zustößt, noch würde diese Tatsache ihn insgesamt ideologisch werden lassen: Dass er eine eigene Form ästhetischen Gelingens zustande bringt, hieße vielmehr, dass eine musikalische Improvisation sich just in und durch den eigenen Vollzug zu dieser Gefahr verhält. Und der Jazz hat genau dafür durchaus Ressourcen in seiner Praxis wie seinem Diskurs, nämlich bloß epigonales Spielen wie ein Spielen, das sich nicht zum Stand der Praxis verhält (was viele Jazzmusiker*innen etwa gegen Kamasi Washington vorbringen, dessen Musik, so gut sie in anderen Hinsichten auch sein mag, vielleicht wenig mit Jazz zu tun hat) als Formen zu begreifen, denen es gerade nicht gelingt, sich von einer bloßen Positivität zu emanzipieren. Der blinde Fleck von Adornos Jazzkritik

45 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 282ff.

46 Vgl. in diesem Sinne weitergehend auch Bertram, „Jazz als paradigmatische Kunstform“.

bestünde nicht darin, dass er zu Recht die Gefahr sieht, dass der Jazz in einem leeren Mobilismus endet. Er besteht vielmehr darin, dass er nicht sieht, dass der Jazz ästhetische Ressourcen versammelt, die für ein Neu- und Weiterdenken des Werkbegriffs selbst von Interesse sein könnten.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- *Dialektik der Aufklärung*, GS III (gem. mit Max Horkheimer).
 - *Ästhetische Theorie*, GS VII.
 - „Zeitlose Mode. Zum Jazz“, GS X.1/ 123–137.
 - „Über Jazz“, GS XVII/ 74–108.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Benson, Bruce E.: *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge 2003.
- Bertinetto, Alessandro: „Do Not Fear Mistakes – There Are None: The Mistake as Surprising Experience of Creativity in Jazz“, in: Marina Santi und Eleonora Zorzi (Hg.), *Education as Jazz. Interdisciplinary Sketches on a New Metaphor*, Cambridge 2016, S. 85–100.
- Bertram, Georg W.: „Jazz als paradigmatische Kunstform. Eine Metakritik von Adornos Kritik des Jazz“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 59/1 (2014), S. 15–28.
- Brown, Lee B.: „Adorno’s Critique of Popular Culture: The Case of Jazz Music“, in: *The Journal of Aesthetic Education* 26/1 (1992), S. 17–31.
- Brown, Lee B.: „Phonography, Rock, and the Ontology of Recorded Music“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58/4 (2000), S. 361–372.
- Carroll, Noël: *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, London 1999.
- Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, übers. von Max Looser, Frankfurt am Main 1981 (engl. Orig.: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge/Mass. 1981).
- Davies, Stephen: *Musical Works and Performances. A Philosophical Exploration*, Oxford 2001.
- Feige, Daniel M.: *Philosophie des Jazz*, Berlin 2014.

- Feige, Daniel M.: „Ästhetische Objektivität. Eine hermeneutische Analyse“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 63 (2015), S. 1048–1071.
- Feige, Daniel M.: „Zwischen den Künsten. Entgrenzung und Rekonstitution in der Musik“, in: *Musik & Ästhetik* 84 (2017), S. 14–29.
- Feige, Daniel M.: „Intermedialität“, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.), *Handbuch Medienphilosophie*, Darmstadt 2018, S. 256–263.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990 (Gesammelte Schriften 1).
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, New York 1992.
- Gioia, Ted: „Jazz: The Aesthetic of Imperfection“, in: *The Hudson Review* 39/4 (1987), S. 585–600.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt am Main 1995 (engl. Orig.: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976).
- Gould, Carol S. / Keaton, Kenneth: „The Essential Role of Improvisation in Musical Performances“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58/2 (2000), S. 143–148.
- Hagberg, Garry L.: „On Representing Jazz. An Art Form in Need of Understanding“, in: *Philosophy and Literature* 26/1 (2002), S. 188–198.
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin 2014.
- Kania, Andrew: „All Play and No Work: An Ontology of Jazz“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69/4 (2011), S. 391–403.
- Kania, Andrew / Gracyk, Theodore (Hg.): *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, London 2011.
- Klein, Richard: *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2014.
- Levinson, Jerrold: „Refining Art Historically“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47/1 (1989), S. 21–33.
- Niederauer, Martin: „Zur wissenschaftlichen Kritik an Adornos Jazztheorie“, in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 44/45 (2017), S. 246–263.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2015.
- Wellmer, Albrecht: „Das musikalische Kunstwerk“, in: Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 2002, S. 133–175.
- Wolterstorff, Nicholas: „Auf dem Weg zu einer Ontologie der Kunstwerke“, in: Reinold Schmücker (Hg.), *Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst*, Paderborn 2009, S. 47–75.
- Žižek, Slavoj: *Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Berlin 2016.

Online-Quellen

„Miles Davis according to Herbie Hancock“, <https://www.youtube.com/watch?v=FL4LxrN-iyw> (28.3.2022).

Komponieren mit Gegensätzen

Spuren dialektischen Denkens in der Musik von Pierre Boulez

Stefan Jena

Systematisch verwendete Gegensätze und Kontraste sind eines der charakteristischsten Merkmale der Musik von Pierre Boulez. Struktur- und formbildende Gegensatzpaare finden sich in fast allen seinen Werken, und zwar auf den unterschiedlichsten Ebenen. Ein besonders prägnantes Beispiel ist die Opposition zwischen perkussiven und gehaltenen, liegenden Klängen, die schon das Klangbild der *Zweiten Klaviersonate* (1946–48) prägt. In *Éclat* (1965) bestimmt sie sogar die Instrumentierung, für die Boulez zwei Gruppen bildet: Instrumente, die nach einmaliger Anregung weiterklingen (Klavier, Celesta, Harfe, Glockenspiel, Vibraphon u.a.) und Instrumente, die einer ständigen Anregung bedürfen (Streich- und Blasinstrumente).¹ Andere typische Gegensatzpaare, die Boulez verwendet, sind: thematische versus athematische Abschnitte; horizontale versus vertikale Strukturen; homophone versus heterophone Passagen; ausgedünnte versus dichte, langsame versus schnelle Abschnitte; fixe versus variable Parameter; absolute versus relative Werte. Eine herausgehobene Rolle spielen seine in den Darmstädter Vorträgen entwickelten Überlegungen zu einer amorph fließenden gegenüber einer markant gestalteten musikalischen Zeit.² Kontrastierung ist für Boulez die Grundlage musikalischer Grammatik, durch sie erst, so sagt er, könne Form entstehen. Die responsorialen Formkonzepte, die Boulez schon seit seinen frühen Werken (vgl. *Le Soleil eaux*, 1948) immer mehr entwickelt hat, sind eine logische Folge dieses Gedankens, sie geben schließlich dem Hauptwerk der 1980er Jahre seinen Titel: *Répons*.

Der Argumentation im theoriebildenden Umfeld der Darmstädter entsprach es, den negierenden Aspekt der seriellen Musik als folgerichtigen Teil eines dialektischen Prozesses darzustellen. Heinz-Klaus Metzger sieht in dieser historischen Dialektik nicht weniger als den Wesenskern der „großen Konzeptionen Boulez, Stockhausens und Pousseurs“, wenn er schreibt: „die in der Negation aufgehobene Idee des Negierten eignet zugleich den gesamten

1 Vgl. Goldman, *The Musical Language of Pierre Boulez*, S. 12f. Boulez verwendet diverse Begriffe, um diese Opposition zu bezeichnen, beispielsweise „sons résonants“ versus „sons entretenus“ (Boulez, *Leçons de musique*, S. 438).

2 „Temps lisse“ und „temps strié“, vgl. beispielsweise ebd., S. 167.

Anspruch legitimer Tradition ihnen zu“.³ Ob dieser Anspruch der Selbstwahrnehmung der Darmstädter Komponisten entsprach, wäre jeweils im Einzelfall zu entscheiden. Für Boulez ließe sich wohl behaupten, dass der ursprüngliche negative Impuls sich letztlich in kompositionstechnischen Problemstellungen auflöst. Edward Campbell hat sehr überzeugend gezeigt, dass das Komponieren mit Gegensätzen für Boulez keine beziehungslose Technik ist, sondern tatsächlich einem stark dialektisch geprägten Denken korrespondiert.⁴ Allerdings ist klar, dass Boulez in diesem Punkt nicht von Theodor W. Adorno gelernt hat – Campbell nennt die beiden russisch-französischen Kritiker und Musikschriftsteller Pierre Souvchinsky und Boris de Schloezer als maßgebliche Einflüsse.⁵

Wie standen Adorno und Boulez überhaupt zueinander? In den frühen 1950ern konnte Boulez noch gar nicht gut genug Deutsch, um sich mit Adorno intensiv zu befassen; eine freundschaftliche oder zumindest konstruktive Beziehung zwischen den beiden entstand erst in den 1960er Jahren. Zu dieser Zeit hatte Boulez die Berechtigung von Adornos Kritik am Serialismus schon eingesehen, und man näherte sich einander an. In „Vers une musique informelle“ nennt Adorno 1961 den *Marteau sans maître* als positives Beispiel dafür, dass Thematisches in jeder Dimension, nicht nur der melodischen, formuliert werden könne⁶ – das entspricht ganz Boulez' Ansichten zu dieser Zeit. Bezeichnend ist auch, dass Adorno gerade seinen Vortrag über „Form in der neuen Musik“ (gehalten in Darmstadt 1965) Boulez gewidmet hat, in dem es u.a. um die Desintegration von Form und die Bedeutung des Fragments geht.⁷ Denn umgekehrt ließe sich ja feststellen: Wenn Boulez mit Blick auf seine ständigen Überarbeitungen über die Bedeutung des Fragments spricht, davon, dass das Ganze „unmöglich“ sei,⁸ könnte das wörtlich so auch von Adorno formuliert sein. Knapp resümierend kann man sagen, dass es ab den 1960er Jahren mehr und mehr Berührungspunkte zwischen Adorno und Boulez gab, dass dabei Adorno von Boulez' Kompositionen ebenso profitiert hat wie Boulez von Adornos Schriften – dass es letztlich aber zu einem noch intensiveren Austausch nicht mehr gekommen ist.

Wo es in der Literatur über Boulez um seine theoretischen Perspektiven im Allgemeinen und um die Dichotomien in den Werken im Besonderen geht, wird meist seine Verbindung zu den Strukturalisten stärker betont als

3 Metzger, „Gescheiterte Begriffe in Theorie und Kritik der Musik“, S. 43.

4 Vgl. Campbell, *Boulez, Music and Philosophy*, S. 37–67.

5 Vgl. ebd., S. 12–23.

6 Vgl. Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 533.

7 Adorno, „Form in der neuen Musik“, GS XVI/ 607–627.

8 „[L]e tout est impossible, mais que seul le fragment peut exister“ (Boulez, *Leçons de musique*, S. 706). Vgl. auch Nattiez, „Pierre Boulez: ein unvollendetes Werk?“

die zu Adorno. Der Einfluss des Strukturalismus auf Boulez lässt sich – fürs Erste ganz oberflächlich – an der Verwendung einer bestimmten Terminologie durch Boulez festmachen. Er übernimmt beispielsweise die strukturalistische Unterscheidung von ‚langue‘ und ‚parole‘, um zwei Ebenen einer seriellen Komposition zu beschreiben: die Ausarbeitung eines Regelwerkes einerseits und dessen konkrete Artikulation in der Musik andererseits. (Er hat sich damit allerdings heftige Kritik von Claude Lévi-Strauss zugezogen, der die serielle Technik keinesfalls als Sprache anerkennen wollte.)⁹ Und die Begriffe ‚Kodierung‘ und ‚Dekodierung‘ dienen Boulez dazu, das Verhältnis von Notation und Reproduktion, die Kommunikation zwischen Komponist und Interpret als vielschichtig zu beschreiben und vom Modell des Senders und Empfängers abzuheben. Mit einigen Poststrukturalisten, allen voran dem gleichaltrigen Gilles Deleuze, war Boulez gut bekannt und in stetigem Austausch. Aus musikwissenschaftlicher Sicht ist es vielleicht eine interessante Randnotiz, dass Deleuze und Félix Guattari wiederum das Boulez’sche Begriffspaar der glatten und gekerbten Zeit (*temps lisse / temps strié*) in ihre Schriften übernommen haben.¹⁰ Man darf freilich auch nicht vergessen, dass Lévi-Strauss’ Buch *La pensée sauvage* (Das wilde Denken) in Frankreich nach seinem Erscheinen 1962 außerordentlich stark rezipiert wurde und dass es geradezu modisch war, Modelle des Strukturalismus von der Linguistik und Anthropologie auf andere Bereiche und insbesondere die Kunst zu übertragen.

Boulez’ Komponieren mit Gegensätzen lässt sich wahrscheinlich ebenso gut dialektisch wie strukturalistisch deuten, aber letztlich bleiben beide Deutungen an der Oberfläche. Boulez war zwar ein Theoretiker ersten Ranges, in erster Linie aber doch Komponist und als solcher viel pragmatischer veranlagt, als man oft glaubt. Er richtete sein Komponieren nie nach bestimmten Schulen oder Denkmodellen aus, sondern zog diese lediglich dort zur Erklärung heran, wo er Parallelen zu seinem Schaffen entdeckte.

Ohnehin wäre die Frage, ob man zugleich Strukturalist und Adornianer sein kann. Gerade am Thema der musikalischen Schrift ließe sich das diskutieren. Da es hier aber um die Frage gehen soll, wie Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* heute gelesen werden kann, soll an dieser Stelle nur versucht werden, Boulez’ Gedanken zum musikalischen Schreiben auf etwaige Verbindungen zu Adornos Buch (das eher eine Gedankensammlung als ein Buch ist) zu untersuchen. Dies scheint gerade deshalb interessant, weil Adorno fast alle seine Beispiele nur aus dem Bereich der deutschen und österreichischen Musik zwischen Bach und Berg wählt. Es stellt sich die Frage: Kann man die

9 Dazu siehe Goldman, *The Musical Language of Pierre Boulez*, S. 22.

10 Vgl. Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, insb. S. 661–663.

Theorie der musikalischen Reproduktion überhaupt auf Musik anwenden, die neuer ist als sie selbst?

Im Schaffen des Theoretikers und Schriftstellers Boulez hat es einen Bruch gegeben. Am meisten rezipiert werden bis heute wohl die berühmten Aufsätze aus den 1950er und vom Anfang der 1960er Jahre, die programmatischen Statements der Darmstädter Zeit also. Dann, ab der Mitte der 1960er, gibt es für etwa ein Jahrzehnt nur sehr wenige theoretische Arbeiten, was unter anderem sicherlich mit seiner starken Beanspruchung als Dirigent in dieser Zeit zu tun hat. 1976 jedoch wird Boulez – übrigens auf Vorschlag von Michel Foucault, der ein großer Bewunderer des Komponisten war – ans Collège de France berufen, wo er bis 1995 den (von ihm selbst so benannten) Lehrstuhl für *Invention, technique et langage en musique* innehatte. An dieser ehrwürdigen Institution, die verschiedenste Disziplinen aus Wissenschaft und Kunst beherbergt, hatte Boulez die Pflicht, jährlich neun einstündige Vorlesungen und fünf zweistündige Seminare abzuhalten. Boulez behandelte jedes Jahr oder alle zwei Jahre ein neues Thema und bereitete für einen solchen Themenbereich jeweils nur ein Skriptum von 20–30 Seiten vor, über das er in den Vorlesungen dann frei extemporierte. Diese Skripten wurden später für die französische Publikation noch überarbeitet.¹¹ Die *Leçons de musique* unterscheiden sich im Stil und durch die konkreten Fragestellungen deutlich von früheren Schriften, was zum Teil sicherlich dem Zielpublikum der Vorlesungen geschuldet ist. Obwohl Boulez nicht recht daran glaubte, dass man Komposition unterrichten könne, bemüht er sich hier doch mehr als früher um einen verständlichen Stil und Nachvollziehbarkeit der Argumentation, ohne dabei das Niveau der Reflexion zu vernachlässigen. Die theoretische Neuorientierung geht Hand in Hand mit einer kompositorischen Neuausrichtung. Das in seriellen Zeiten geborene Klischee einer besonderen Hermetik der Musik von Boulez, das leider bis heute tradiert wird,¹² widerspricht einer unvoreingenommenen Hörerfahrung völlig. Jonathan Goldman hat in seinem Buch sehr anschaulich dargelegt, wie Boulez sich spätestens seit *Rituel in memoriam Bruno Maderna* (1975) um formale Klarheit seiner Werke bemüht, welche Techniken er dafür verwendet und wie dies der Sinnlichkeit seiner Musik zugutekommt.¹³ Es liegt also nahe, insbesondere die *Leçons* zu befragen, um Boulez' ästhetische Positionen und konzeptuelle Überlegungen für seine Musik ab dieser Zeit zu erhellen.

11 Das deutsche Buch *Leitlinien* umfasst nur einen Teil dieser Texte, vollständig liegen sie seit 2018 aber auch in einer englischen Fassung vor: Boulez, *Music Lessons*.

12 Goldman spricht in diesem Zusammenhang ironisch vom musikologischen Narrativ der „abstruse, serialistic autocrats“ (*The Musical Language of Pierre Boulez*, S. xv).

13 Vgl. ebd., S. 53–79: „Form, thematicism and perceptual categories in the writings from the 1970s to the present“.

Wenn man versucht, Boulez' Gedanken über musikalische Schrift, über den Text, über Reproduktion und die Realisierung eines Textes mit Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* in Verbindung zu bringen, also Boulez und Adorno aus der Perspektive des jeweils anderen lesen möchte, ergibt sich ein Problem aus der Unterschiedlichkeit der Textsorten. Die Vorlesungen von Boulez sind praxisorientiert, man meint bei der Lektüre manchmal, an einem Kompositionskurs teilzunehmen. Bei Adornos Theorie ist, trotz ihres fragmentarischen Charakters, der umfassende Anspruch aus ästhetischer und musikphilosophischer Sicht evident. Dennoch kann man Gedanken und Motive untersuchen, die sich in sehr ähnlichen Varianten bei Adorno wie bei Boulez finden. Ein solches Motiv ist das des „stummen Musizierens“, des Lesens musikalischer Texte, das bei Adorno an verschiedenen Stellen auftaucht. Einige Zitate aus der *Theorie der musikalischen Reproduktion* dazu:

Musik so gut wie Dichtung kann gelesen werden [...].¹⁴

Das stumme Lesen als Erbe und Ende der Interpretation. Es ist diese Möglichkeit – das Auswendigspielen komplexer Kammermusik, wie Kolisch es inaugurierte und wie es den absoluten Primat des Textes über dessen Nachahmung statuiert – der gegenüber prinzipiell bereits *alles* ‚Musizieren‘ antiquiert klingt.¹⁵

In der Produktion von Musik ist Hören *nicht* das Primäre. [...] Die Aufklärung der Musik ist ihre Verlegung in den inneren Sinn.¹⁶

Das Aufführen von Musik hat an sich etwas Aufschwätzendes, Überredendes, Propagandistisches [...]. Demgegenüber würde die Realisierung der Musik in der Imagination das Werk selbst rein darstellen, ohne dem Wirkungszusammenhang das leiseste Zugeständnis zu machen. [...] Die Werke wären [gemeint ist wohl: wenn sie nur gelesen und imaginiert statt aufgeführt würden, Anm. S.J.] weitgehend dem Verschleiß und der Banalisierung entzogen.¹⁷

Und so weiter. Das Motiv ist aus vielen Schriften Adornos bekannt – und dieses Symposion hat ihm auch einen eigenen Vortrag gewidmet.¹⁸ Diese Idee aber ist ohne Frage problematisch. Denn man kann mit einigem Recht einwenden, dass der Gedanke des ‚stummen Lesens‘ elitär und mithin diskriminierend sei. Wer wäre denn wirklich in der Lage, komplexe Partituren so zu lesen und dadurch das Werk zu imaginieren, dass er auf die klingende Version vollständig

14 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 220.

15 Ebd., S. 13.

16 Ebd., S. 85.

17 Ebd., S. 210f.

18 Siehe den Beitrag von Julian Caskel im vorliegenden Band.

verzichten könnte?¹⁹ Aber natürlich handelt es sich hier um eine bewusste Zuspitzung, um Idealisierung, vielleicht um eine Utopie. Auch Boulez spricht über die Bedeutung des Lesens:

Unter all den Eigenschaften des Berufsmusikers, über deren Zustandekommen der Amateur sich Gedanken macht, steht an erster Stelle die Fähigkeit, sich das klingende Resultat ohne instrumentalen Zwischenträger, beim bloßen Lesen einer Partitur, vorzustellen.²⁰

Boulez nimmt hier die Perspektive des Komponisten ein, für den das Partiturlernen notwendiges Rüstzeug ist, weil es ihn erst zum Schreiben befähigt:

Wenn die Schreibweise die Klangbeziehungen nicht exakt wiedergibt, kann man sicher sein, dass die Wahrnehmung des Musikers aus diesem oder jenem Grund geschädigt ist: Der Mangel beruht entweder auf einer irrigen Einschätzung der Objekte selbst oder auf einer falschen Beurteilung ihrer Beziehungen.²¹

Adorno spitzt bekanntlich die Überzeugung, dass das Werk im Text enthalten sei, zu dem Grundsatz zu, dass das Werk sein eigenes Leben führt, und zwar unabhängig von seinem Schöpfer, wenn er gegen den musikalischen Text als bloße Spielanweisung den Begriff der „*Gedächtnisfixierung*“ ins Spiel bringt, in dem „das An sich, [...] die Musik selber festgehalten“ sei.²² Er macht aber deutlich:

[D]ies An Sich ist nicht das was sich der Komponist vorstellt [...]. Die Objektivität des Werkes gegen die Imagination des Komponisten: das ist die durch die Schrift ins Werk einwandernde Kollektivität. [...] Das heißt: die Schrift in der Musik ist immer gegen das Subjekt wahr und unwahr.²³

Dass Adorno der „*kollektiven Überlieferung*“²⁴, die man sich vielleicht als Summe aller kreativen Akte der Rezeptions- und Aufführungsgeschichte

19 Schönberg, der doch wohl minderer Imaginationskraft nicht verdächtig sein dürfte, schrieb an Webern, nachdem er die Partitur von dessen Bearbeitung des Bach'schen *Ricercars* erhalten hatte: „Es ist sehr anstrengend, sich das vorzustellen, und außerordentlich schwer, den Faden der einzelnen Stimmen zu finden und wenn man ihn hat, ihn nicht zu verlieren. Das ist sicher nur fürs Spielen und fast nicht fürs Lesen. Und vielleicht ist das auch das Wichtigste: was herauskommt. Gerne würde ich es hören [...]“ (Brief vom 27. August 1936, zit. nach H. Moldenhauer/R. Moldenhauer, *Anton von Webern*, S. 403).

20 Boulez, *Leitlinien*, S. 397.

21 Ebd., S. 398.

22 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 183f.

23 Ebd., S. 184.

24 Ebd., S. 183.

vorstellen darf, stärkeres Gewicht beimisst als der Autorintention, erklärt seine Skepsis gegen die historisierende Aufführungspraxis. Diese Skepsis teilt Boulez:

Ich weiß nicht, was das ist: Texttreue. Ich fürchte, dass ich es niemals wissen werde. Und ich glaube auch nicht, dass ein anderer es wissen wird. Von Texttreue spricht man im Grunde dann, wenn die Geschichte viele Klischees auf ein Werk gehäuft hat und man den Klischees dann die Treue halten soll und glaubt: das seien die Werke.²⁵

Und an anderer Stelle:

So etwas wie Authentizität gibt es nicht [...]. Diese ganze Welt der authentischen Aufführungspraxis ist nichts anderes als Unsinn.²⁶

Da das Kunstwerk sich nach Adornos Überzeugung im Augenblick der Geburt bereits von seinem Erzeuger löst, um sich in sein eigenes Leben aufzumachen, hat es freilich auch seinen eigenen Tod. Einer der eindringlichsten und berührendsten Texte in Adornos Gesamtwerk, der Alban Berg gewidmete Aufsatz „Nachtmusik“, schon 1929 im *Anbruch* erschienen, fasst das in Worte:

Und doch ist der Wahrheitscharakter des Werkes gerade an dessen Zerfall gebunden. [...] Schicht um Schicht vielmehr lösen jene Gehalte zu ihrer Stunde vom Werke sich ab, und jede vergangene ist dem Werk unwiederbringlich. Zwischen ihnen bleibt keine Wahl, und Erkenntnis hat darüber bloß zu wachen, daß die Gehalte realisiert werden, die der vollen Aktualität des Werkes zugehören. Sind die Gehalte ganz aufgedeckt, sind damit die Werke fraglos und unaktuell. Ihre Interpretierbarkeit hat ein Ende.²⁷

Weniger poetisch heißt es bei Boulez:

Die einzigen Werke aber, die meiner Ansicht nach interessant sind, das sind solche, die eine Veränderung des Blickwinkels zulassen.²⁸

Dass er damit nicht nur eine offene und fortzuschreibende Tradition der Interpretation meint, wird an anderer Stelle deutlich, die ganz nach Adorno klingt:

Tendiert der geschriebene Text nicht dazu, sich selbst im Laufe der Jahre, der Jahrhunderte zu transformieren?²⁹

25 Boulez, *Wille und Zufall*, S. 148.

26 Boulez, „Authentizität gibt es nicht“, S. 13.

27 Adorno, „Nachtmusik“, GS XVII / 55f.

28 Boulez, *Wille und Zufall*, S. 148.

29 „L'œuvre écrite [...] n'est-elle pas susceptible de se transformer dans la succession des années, voire des siècles?“ (Boulez, *Leçons*, S. 562), Übers. S.J.

Wenn Adorno sagt, die Werke würden „fraglos“, ist damit offenbar gemeint, dass sie keine Fragen an die aktuelle Gegenwart mehr hätten. Aber umgekehrt muss man die Werke natürlich befragen, ohne diese Arbeit geht es nicht. Sie besteht darin, den Text möglichst genau zu analysieren und ihn folglich möglichst gut zu kennen, bevor man sich überhaupt an eine Aufführung machen darf. Dabei, das versteht sich von selbst, ist Interpretation nicht einfach ein rationalistischer Akt. Adorno schreibt:

Der Begriff der Rekonstruktion [...] hat als wichtigste Vermittlungskategorie die der *Analyse* als einer notwendigen Bedingung der Interpretation. Aber ihr Begriff ist vor dem rationalistischen Mißverständnis zu schützen. [...] [D]ie Interpretation ist nicht einfach die Darstellung des analytischen Befundes [...]. Die Rede, daß man zur wahren Interpretation erst zu analysieren und dann die Analyse zu vergessen habe, kommt vermutlich dem Tatbestand recht nahe.³⁰

Boulez hat gerne Denis Diderot paraphrasiert, um zum Ausdruck zu bringen, dass Analyse zwar ein notwendiger Schritt in der Beschäftigung mit Musik sei, das Mysterium des Kunstwerkes aber niemals vollständig enthüllen könne.³¹ Man findet in seinen Texten kein begriffliches Pendant zu Adornos „Rätselcharakter“ der Kunst – der ja ein Schlüsselbegriff insbesondere der *Ästhetischen Theorie* ist³² –, gleichwohl aber ist das Beharren auf dem unenträtselbaren Kern des Kunstwerkes eine charakterisierende Übereinstimmung im Denken von Boulez und Adorno.

Man könnte durch die Gegenüberstellung weiterer Textpassagen noch einige Verbindungen zwischen Adorno und Boulez herstellen, aber es ist schwierig, damit in die Tiefe dessen vorzudringen, was Adorno mit seiner *Theorie der musikalischen Reproduktion* vorschwebte. Ob man Boulez wirklich aus der Perspektive Adornos verstehen kann, ist eben schon deshalb schwer zu beurteilen, weil die Begrifflichkeiten sich sehr unterscheiden. Adorno schreibt über Notation und ihre Geschichte, über den Text und wie er das Werk in sich

30 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 125f.

31 „Let me refer to Diderot who once wrote very strikingly about how to approach a work of art: first, it is unknown to you, and you are in the dark—you just have a certain feeling for it. Second, you analyze it and therefore become familiar with its structure. But if you go further than that, you again find yourself in darkness“ (Boulez, „The Composer and Creativity“, S. 111). Vgl. auch die sehr instruktiven Erläuterungen von Pierre-Laurent Aimard zur *Ersten Klaviersonate* und das Gespräch, in dem Boulez dasselbe Bild aufgreift: „1. Klaviersonate von Boulez – kommentiert und erläutert [von Pierre-Laurent Aimard]“, www.youtube.com/watch?v=FAHAHwbkVEM (28.3.2022).

32 Z.B.: „Als konstitutiv aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt: Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“ (Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 184.)

birgt, über Interpretation und Reproduktion als gleichsam unlösbare Aufgabe. Wenn Boulez hingegen von „Écriture“ spricht, meint er nicht das Notat, sondern den Akt des Schreibens aus der Sicht des Komponisten, in dem die erste Idee bis zur klanglichen Gestalt des Werkes entwickelt wird. Boulez glaubte nicht daran, dass man ohne den Umweg über die Schrift direkt am Klang oder an dessen Entfaltung arbeiten könne. Daher sein Argwohn gegenüber der *Musique concrète* aber auch gegenüber allen Formen von Improvisation. Ebenso misstraute er Material, das sich nicht systematisieren und verschriftlichen lässt, und deshalb findet man – obwohl er einmal gegenüber John Cage geäußert hat, man könne jedes Klangmaterial organisieren³³ – in seiner Musik kaum Einsatz von Geräuschen oder neuesten instrumentalen Spieltechniken. Die Grenzen der überlieferten Notenschrift sah er deutlich, empfand sie aber nicht als Einschränkung, sondern als eine Herausforderung, in deren Bewältigung sich echte Meisterschaft erst erweist.

Ein Begriff soll aber noch erwähnt werden, der bei Adorno wie bei Boulez eine wichtige Rolle spielt: die Geste. Für Boulez ist die Geste das wichtigste Prinzip musikalischer Sprache. Er versteht darunter zugleich die physische Geste der Instrumentalist:innen, die der Dirigent:innen und die der schreibenden Komponist:innen. All das hat im Akt des Schreibens seinen Niederschlag zu finden, und die gelungene Umsetzung erschließt sich aus der Partitur beinahe auf den ersten Blick. Über die Unbestimmtheit von Adornos Begriff des „Neu-mischen“ wurde im Rahmen dieses Symposions ausführlich diskutiert. Deutlich wurde dabei, dass es mit dem Gestischen zusammenhängt. Die Frage, was die Geste für Adorno bedeutet, liegt also nahe. Aber der Begriff ist für Adorno ambivalent. Er schreibt, dass die musikalischen Zeichen „Bilder von Gesten“ seien, was nicht weniger bedeutet, als dass in der „Notenschrift die mimetische Praxis festgehalten“ ist.³⁴ Und die spielt bei Adorno bekanntlich eine große Rolle. Außerhalb der Notation gibt es zudem ein gestisches Element: das Idiomatische der Musik, das den „legitime[n] Ort der Subjektivität des Interpretieren“ benennt.³⁵ Diese Subjektivität ist die Freiheit der Interpretation, die sich – natürlich dialektisch gedacht – nicht gegen, sondern gerade durch die äußerste Strenge und Beachtung des Textes eröffnet. Aber die Geste kann als Überbleibsel der Virtuosenkunst auch hohl werden. Gesten können, so sagt

33 „Thus one can organise the whole of the sound material, whatever it may be“, schrieb er 1950 an Cage – allerdings beruhte seine Offenheit gegenüber dem Klangmaterial auf dem Vertrauen in dessen strenge (in diesem Fall: serielle) Organisation (Brief vom 30.12.1950, zit. nach Nattiez, *The Boulez–Cage Correspondence*, S. 80–90, hier 87).

34 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 224.

35 Ebd., S. 74.

Régie informatique

Anthèmes 2

pour violon et dispositif électronique (1997)

Pierre Boulez
(*1925)

Libre brusque
(♩ = 92)

♩ = 92 rall. (♩ = 66)
batt. (archet normal)

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Violon:** Musical notation with dynamics *f*, *fff*, *mf*, and *ff*. It includes performance instructions like "batt. (archet normal)".
- Spatialization:** A line with circled numbers 1 through 9 and arrows pointing to specific notes in the violin part.
- Inf. Rev.:** A line with "reverb time: 60".
- Sampl. IR:** A line with "MIDI: 03 90 85 84 82 80 77 75 73 74" and "reverb time: 60".
- Sampler:** A line with "MIDI: [4 73 70 68 67 66 63]" and "MR -4/-12/-24/2.0". It includes performance instructions like "pizz." and "pizz." with durations of 93 msec and 93 msec.
- Freq. Shift:** A line with "Spatialization".

The second system includes:

- Vln:** Musical notation starting with "ricochet ad lib." and "c.l. batt." with dynamics *mf*, *pp*, and *ppp*.
- Spat.:** A line with circled numbers 10 and 11 and arrows pointing to notes in the violin part.
- IR:** A line with "Spatialization".
- S-IR:** A line with "Spatialization".
- FS:** A line with "Shift: Ping: 347 Hz" and "340 Hz" and "Spatialization: ML -4/-12/-24/2.0".

© Copyright 1997 by Universal Edition A.G., Wien Universal Edition UE 31 160

Abb. 11.2 Pierre Boulez, *Anthèmes 2*, Régie informatique, S. 1, © Universal Edition A.G. Wien

einen erheblichen Anteil am klingenden Resultat haben. – Kurzer Nebengedanke: Man könnte hier wiederum eine Brücke zu Adorno schlagen, der in seinen Aufzeichnungen zur *Reproduktionstheorie* ja auch herausgearbeitet hat, wie Notation zur Verdinglichung, zum Verlust von Spontaneität führt. Und dass Notation der Disziplinierung und somit der Ausbildung von Herrschaftsverhältnissen dient: „Verräumlichung eines Zeitlichen [...] stellt [...] Enteignung, Entfremdung, Erstattung der Musik dar“.³⁷ In der kollektivistischen Erarbeitung und der entsprechenden Notation seiner live-elektronischen Werke aber schlummert der gegen diese Verdinglichung gerichtete, alte marxistische Impuls Nonos, von dem doch viele meinten, er sei ihm in den späten Jahren ganz verloren gegangen.

Aber nun zu Boulez: Die Edition von *Anthèmes 2* umfasst zuerst ein elfseitiges Manual mit technischen Erläuterungen und Anweisungen. Danach folgt der Notentext des Geigenparts. Und dann eine echte Partitur – Boulez bezeichnet sie als *Règle informatique* –, in der das klingende Gesamtergebnis so genau wie nur irgend möglich festgehalten ist.

Zwei gleichermaßen faszinierende Stücke für Soloinstrument und Live-Elektronik, aber zwei Partituren, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten. Würde man sie sehen, ohne zu wissen, welche von Nono und welche von Boulez stammt, könnte man den jeweiligen Urheber doch leicht erraten. Nun mag man sagen, dass Boulez so notiert hat, weil er, wie es Christian Wolff einmal recht uncharmant ausgedrückt hat, ein „Kontrollfreak“ war.³⁸ Aber man könnte auch sagen, dass in dieser Partitur ein großes Vertrauen in den Text sowie in überlieferte Formen und Möglichkeiten der Notation zum Ausdruck kommt. Adorno notiert gleich zu Beginn der *Reproduktionstheorie*:

Ausgehen von der Frage: was ist ein musikalischer Text. Keine Anweisung zur Aufführung, keine Fixierung der Vorstellung, sondern die notwendig fragmentarische, lückenhafte, der Interpretation bis zur endlichen Konvergenz *bedürftige* Notation eines Objektiven.³⁹

Diesen Anspruch hat Boulez gewiss geteilt – und er hielt ihn, was nicht selbstverständlich ist, für realistisch. Mit einer gewissen Selbstironie greift er 1991 in den *Leçons* ein Wort Diderots auf, mit dem dieser sein Vergnügen über die Bequemlichkeit seines Morgenrocks bekundete. Boulez münzt es für sich auf

37 Ebd., S. 228.

38 Anlässlich eines Round Tables bei Wien Modern am 3.11.2018 im Wiener Konzerthaus.

39 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 11.

die traditionelle Notation: „Warum soll ich sie nicht behalten? Sie war für mich gemacht; ich war für sie gemacht.“⁴⁰

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.

- *Ästhetische Theorie*, GS VII.

- „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 493–540.

- „Form in der neuen Musik“, GS XVI/ 607–627.

- „Nachtmusik“, GS XVII/ 52–59.

Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).

Boulez, Pierre: *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, übers. von Josef Häusler und Hans Mayer, Stuttgart – Zürich 1977.

Boulez, Pierre: „The Composer and Creativity“, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11/2 (1988), S. 109–122.

Boulez, Pierre: *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel 2000.

Boulez, Pierre: *Leçons de musique (Points de repère, III). Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976–1995)*, Paris 2005.

Boulez, Pierre: „Authentizität gibt es nicht“, Interview mit Wolfgang Schaufler, in: *Fono Forum* 05/2011, S. 12–15.

Boulez, Pierre: *Music Lessons. The Collège de France Lectures*, hg. von Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman und Arnold Whittall, London 2018.

Campbell, Edward: *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge u.a. 2010.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992 (frz. Orig.: *Mille plateaux*, Paris 1980).

Goldman, Jonathan: *The Musical Language of Pierre Boulez. Writings and Compositions*, Cambridge u.a. 2011.

Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*, übers. von Hans Naumann, Frankfurt am Main 1968 (frz. Orig.: *La pensée sauvage*, Paris 1962).

Metzger, Heinz-Klaus: „Gescheiterte Begriffe in Theorie und Kritik der Musik“, in: *die Reihe* 5 (1959), S. 41–49.

⁴⁰ „[P]ourquoi ne pas l'avoir gardée ? Elle était faite à moi ; j'étais fait à elle“ (Boulez, *Leçons*, S. 607), Übers. S.J.

Moldenhauer, Hans / Moldenhauer, Rosaleen: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich – Freiburg im Breisgau 1980.

Nattiez, Jean-Jacques (Hg.): *The Boulez–Cage Correspondence*, Cambridge u.a. 1993.

Nattiez, Jean-Jacques: „Pierre Boulez: ein unvollendetes Werk?“, in: Dominik Schweiger und Isabel Neudecker (Hg.), *Porträt Pierre Boulez*, Programmbuch des Wiener Konzerthauses, Wien 2017, S. 19–27.

Online-Quellen

„1. Klaviersonate von Boulez – kommentiert und erläutert [von Pierre-Laurent Aimard]“, www.youtube.com/watch?v=FAHAHwbkVEM (28.3.2022).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 11.1: Luigi Nono, *Post-prae-ludium per Donau*, S. 6, Copyright © 1987 by Casa Ricordi S.r.l. – Milan, Italy. All Rights Reserved. International Copyright Secured Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe S.r.l. – Italy

Abb. 11.2: Pierre Boulez, *Anthèmes 2* für Violine und Live-Elektronik, Règie informatique, S. 1, Copyright © 1997 by Universal Edition A.G., Wien / UE3160

Postalische Sendungen von Derrida zu Adorno

Andrea Horz

„Wie verhält sich die Notenschrift zur Schrift? Eine der zentralsten Fragen, unlösbar von der: wie verhält Musik sich zur Sprache?“¹ In diesen Aufzeichnungen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion skizziert Theodor W. Adorno noch denkbar knapp das Netz der Beziehungen zwischen Notenschrift und Schrift, zwischen Musik und Sprache, welches er mit der Reproduktionsthematik auf das Engste verbunden sieht. Im späteren Entwurf seiner Theorie einer musikalischen Reproduktion präzisiert er die Problemlage im Hinblick auf das Gemeinsame und das Trennende von Musik und Sprache, Notenschrift und Schrift. Ihre Ähnlichkeit sieht er in der Konstellation von Zeichen, ihren Gegensatz in der Realisierbarkeit. Die Vergleichbarkeit beider Bereiche, ihre Kommensurabilität, ist somit aus seiner Sicht auf der Ebene der Notation angesiedelt.² Das große trennende Moment, so setzt Adorno schließlich weiter auseinander, liege im Sinn, auf den die Schriftsprache rekurriere.

Doch ist die Verbindung von sprachtextlicher Schrift mit dem Sinn, die Adorno hier anspricht, brüchig geworden: Denn Jacques Derridas Überlegungen machten klar, dass auch in der sprachbezogenen Schrift ‚Dissemination‘ zu berücksichtigen ist. Unter diesem Stichwort torpediert Derrida regelrecht in seinen Darlegungen gerade die von Adorno angesprochene Reduktion der Schrift auf Sinnvermittlung. In diesem Beitrag geht es darum, Adornos Gedanken zur Mehrdeutigkeit musikalischer Notation die von Derrida als Dissemination benannten Aspekte sprachtextlicher Schrift gegenüberzustellen.

Adornos fragmentarische, posthum veröffentlichte Skizzen und Entwürfe, die er wohl noch in den 1960er Jahren aufzeichnete,³ treffen so auf die Gedanken eines Autors, der mit der *Grammatologie* und *L'écriture et la différence* 1967, also erst gegen Ende von Adornos Leben, Akzente in der wissenschaftlichen Landschaft setzte. Der Ausgangspunkt dieses Artikels sollen die 1980 veröffentlichten *Envois*, also der erste Teil von *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà* sein. Diese bislang wenig rezipierte Schrift bietet sich deshalb in diesem Kontext an, weil sie nicht nur in literarischer Anmutung sämtliche Kommunikationsformen durchspielt und damit einen guten exemplarischen Zugriff ermöglicht, sondern weil sie sich insbesondere auch modernen Kommunikationsmitteln

1 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 11.

2 Vgl. ebd., S. 220f.

3 Vgl. ebd., S. 209f.

wie Telefon und Air-Mail-Kassetten, d.h. postalisch versandten Kassettenaufnahmen, widmet.⁴

Damit richtet sich der Fokus auf eine Öffnung von Adornos im Grunde auf das musikalische Kunstwerk konzentrierten Betrachtungen der musikalischen Schrift und auf jene Prozesse, die sich grundsätzlich um Aufzeichnungen herum anlagern – seien sie musikalisch, seien sie sprachtextlich. Somit wird keine der beiden Schriften hier einer Interpretation im herkömmlichen Sinn unterzogen; schließlich geht es weder um die Theorie einer musikalischen Reproduktion noch um die literarische Verarbeitung poststrukturalistischer Kommunikationstheorien. Das Anliegen besteht vielmehr darin, das Potential beider Autoren zu nutzen; sie in einer verwobenen Lektüre für eine Theorie musikalischer Schrift fruchtbar zu machen.

Die Virtualität einer solchermaßen verschränkten Lektüre für eine noch zu schreibende Theorie der musikalischen Schrift ist im Folgenden für zwei Aspekte ausgearbeitet:

1. Mit dem Begriff ‚Asche‘ belegt Derrida eine Facette derjenigen Spuren, die sich in mündlichen wie schriftlichen Kommunikationsvorgängen ablagern. Im Kontext der Beschäftigung mit Schrift als Zeichen ist es überaus aufschlussreich, auch die Arten von unabsichtlichen Zeichen, also Spuren, genauer zu betrachten, die bei den verschiedenen Kommunikationsarten unweigerlich entstehen. Unter dieser Perspektive ist beispielsweise derjenige Vorgang zu greifen, mit dem im Übergang vom Autograph zum Druck der Moment des an den Autor gebundenen Gestischen getilgt wird, den Adorno noch im Autograph ausmacht. Zugleich – so meine Lesart – wird auf diese Weise eben jener Bruch durchgeführt, der das Werk vom Autor trennt und das von Adorno eindringlich beschriebene Eigenleben des Kunstwerks im zeitlichen Entfalten überhaupt erst ermöglicht.

2. Ein zweiter Aspekt betrifft die Frage nach dem Transport von ‚Sendungen‘ samt deren ‚Logistik‘, welche Schrift gestattet. Innerhalb dieses weitläufigen Gebietes rücken über die traditionelle Schriftaufzeichnung hinaus die Kommunikationsmöglichkeiten moderner Technologie, also Telefon, Radio, Schallplattenaufnahmen, Kassetten und Fernsehen, ins Blickfeld. Beide Autoren verzeichnen hier kontextuelle Einbruchstellen und alles andere als harmlose Transformationen. Trotz der im Vergleich zur traditionellen Schrift vermeintlichen Unmittelbarkeit sind auch hier allenthalben Spuren und

4 Vgl. zu diesen Facetten Horz, „Notat“.

Aschen zu registrieren und nicht zuletzt stellt sich die Frage nach der Schriftlichkeit dieser auditiven und visuell auditiven Medien.⁵

Bei all den Differenzen, die zwischen Worttext und Musiktext in Anschlag gebracht werden können, geht es nun darum, sie weniger als getrennte Phänomene zu betrachten, als vielmehr das Augenmerk auf grundsätzliche, mit der Verschriftlichung verbundene Prozesse zu richten und zwei Ansatzpunkte für eine mögliche Theorie musikalischer Schrift zu denken.

1 Von der Asche zwischen Geste, Handschrift und Druck

Was vermittelt Schrift im Allgemeinen und musikalische Schrift im Besonderen? Diese Frage zu beantworten, bedeutet, darüber nachzudenken, was Zeichen transportieren, vor allem aber, was sie *nicht* weitergeben. Was bleibt bei notierter Musik unberücksichtigt, inwiefern ist das Fehlende rekonstruierbar? Sucht man Antworten auf diese Fragen, so ist die Auseinandersetzung mit Adorno wie auch mit Derrida unabdingbar, denn für beide Denker sind dies Schlüsselperspektiven ihrer wirkmächtigen Philosophien. Der Begriff des Zeichens – nach Adorno Sprach- wie Musikschrift gemeinsam – ist ein guter Ansatzpunkt, um die Lektüre von Adorno und Derrida fruchtbar zu kreuzen, d.h. Derridas Überlegungen zur Schrift sind auch für die musikalische Notation zu durchdenken. Derridas Terminus ‚Asche‘ benennt spezifisch die unwiederbringliche Verlustzone der Schrift, wie besonders die Unterscheidung zwischen Zeichen, Spur und Asche dokumentiert.⁶ Die Begrifflichkeiten dienen dazu, dasjenige zu benennen, was durch die Schriften in den Blick rückt, vor allem aber, in welcher Weise Unsichtbares unsichtbar ist und war. Der Gewinn und das Ziel der Verzahnung von Adornos Überlegungen mit denjenigen Derridas liegen darin, mit Derrida die Funktionsweise der musikalischen Schrift über Adorno hinaus weiterzudenken. Mit der Unterscheidung von Zeichen, Spur und Asche ist greifbarer, was musikalische Schrift leistet und wie die Funktionsweisen zu differenzieren sind.

Adorno setzt eine wesentliche Differenz zwischen der „musikalischen und der eigentlichen Schrift“ im Begriff des Zeichens: Es läge der Unterschied darin, für was das jeweilige Zeichen stehe. Im Gegensatz zur musikalischen

5 Im Sinne von Derrida müsste man auch schon nach der Schriftlichkeit einer Aufführung fragen. Das ist ein weiterführender Themenkomplex, der an anderer Stelle ausgeführt werden muss.

6 Es ist hier sicherlich noch weiteres Potential im Spur- und vor allem Zeichenbegriff Derridas vorhanden, jedoch gebietet der beschränkte Rahmen eines Artikels, sich auf einen Aspekt zu beschränken. ‚Asche‘ ist hiervon der sicherlich unkonventionellste.

Schrift repräsentiere die ‚eigentliche Schrift‘ Worte mit Bedeutung und ziele damit auf den Sinn, die musikalische Schrift hingegen nur auf den Laut:

Denn der Unterschied zwischen der musikalischen und der eigentlichen Schrift ist nicht einfach der von Intentionalität und Nichtintentionalität der Zeichen. [...] Viel mehr liegt die spezifische Differenz der Zeichen in dem, worauf sie gehen, daß nämlich die Worte Bedeutungen haben [,]nicht aber einzelne Töne. Nicht daß das sprachliche Zeichen den sprachlichen Laut meint, verleiht ihm seine eigentümliche Transparenz, sondern daß die Bedeutung des Wortes durchs Zeichen gewissermaßen hindurchscheint, daß es an ihr sein Festes und seine Regel hat, die den Laut erhellt, für den das Zeichen einsteht. Sprachliches Lesen heißt nicht, optisch repräsentierte Laute akustisch sich vorstellen – das entwickelte Lesen dürfte von solcher Vorstellung weitgehend emanzipiert sein –, sondern in dem Zeichen für Lautliches, gerade vermöge deren eigener Vergegenständlichung im Raum, wie unter einem Blickstrahl des Bedeuteten habhaft zu werden: das Schriftzeichen hat Fenster, durch welches nicht der Laut erscheint, sondern der Sinn.⁷

Adorno sucht die Verbindung zur Zeichentheorie, doch spezifiziert er zwischen Musik und Sprache. Die Differenz macht er jedoch nicht in der Zeichengebung fest, sondern in dem, worauf die Zeichen referieren.⁸

Der Gleichsetzung der Schriftsprache mit dem Sinn, wie sie Adorno vornimmt, ist jedoch nachdrücklich widersprochen worden, insbesondere von Derrida. Nach Derrida ist es heute nicht mehr möglich, gemäß Adorno die Verbindung zwischen Zeichen und Sinn für die Sprache zu denken, denn in vielerlei Hinsicht macht Derrida deutlich, dass auch die Sprachschrift mit Mehrdeutigkeiten besetzt ist, speziell durch Dissemination.⁹ Die Schriftsprache geht eben nicht auf in der bloßen Sinnvermittlung und steht somit der Mehrdeutigkeit musikalischer Notation näher, als Adorno annimmt. Derrida thematisiert verschiedene Dimensionen von Schrift, immer wieder kommt er in diesem Zug auf ‚Asche‘ zu sprechen. Speziell bietet sein spätes Werk *La Carte Postale – Envois* eine Vielzahl von Korrespondenzsituationen, in der Derrida gerade die Verlustebenen von Sprache und Schrift in den Blick nahm. Derrida inszeniert eine Kommunikation über Briefe in Form von Postkarten als Reste einer Korrespondenz, bei der er den Einäscherungsprozess nicht nur diskutiert, sondern von Anfang an sichtbar vorführt. Brandspuren sind durch Lücken von 52 Leerzeichen sichtbar gemacht.

⁷ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 248.

⁸ Es ist damit allerdings nicht zu schließen, dass Adorno meint, dass Musik auf den Laut zu reduzieren ist.

⁹ Siehe pars pro toto: Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“, speziell S. 82 und 104.

Quelle que soit leur longueur d'origine, les passages disparus sont signalés, au lieu même de leur incinération, par un blanc de 52 signes
 et cette étendue de la surface détruite, un contrat veut qu'elle reste à jamais indéterminable.¹⁰

Welches auch ihre ursprüngliche Länge sei, die verschwundenen Passagen sind signalisiert, am Ort selbst ihrer Einäscherung, durch eine Leerstelle von 52 Zeichen
 und diese Erstreckung der zerstörten Fläche, ein Vertrag will, daß sie auf immer unbestimmbar bleibe.¹¹

Was hat es mit ‚Asche‘ bei Derrida auf sich? Asche ist eine besondere Verlustform, die in Relation zu Zeichen und Spuren verständlich wird. Das Zeichen¹² steht gemeinhin für etwas, das in der Welt ist, aber im Moment abwesend – es ist absichtlich hinterlassen.¹³ Eine Spur hingegen verweist auf etwas, das ebenfalls abwesend ist, auf etwas aus der Vergangenheit, das unabsichtlich eine Spur hinterlassen hat. Es ist der Seinsmodus eines Seienden, das nicht gegenwärtig sein kann. Da nur eine Spur geblieben ist, bedeutet es, dass es verschwunden ist.¹⁴ Die Asche ist als Sonderform der Spur zu klassifizieren: Sie ist nicht absichtlich hinterlassen und weist auf etwas hin, das nicht mehr in der Welt ist. Die Einäscherung von etwas – das zeigt die obige Passage – bewirkt zudem, dass diese Form der Spur nicht mehr erkennen lässt, was hier stand. Sie lässt also keinerlei Hinweis auf das Verbrannte zu und bleibt so für immer unbestimmbar.¹⁵ Jedoch sind bei Derrida die Konstellationen nicht strikt ein für alle Mal fixiert, sie können wechseln. D.h. Spuren und Aschen können zu

10 Derrida, *La Carte Postale*, S. 8.

11 Derrida, *Die Postkarte*, S. 9.

12 Gemeinhin wird mit dem Zeichenbegriff Charles Sanders Peirce in der Semiotik oder Ferdinand de Saussure in der strukturalen Linguistik verbunden: siehe zu Saussure insbesondere Derrida, *Grammatologie*, Kap. 2: „Linguistik und Grammatologie“ (S. 49–129) und zu Peirce S. 83–88. Zur genaueren Verknüpfung von Peirce und Derridas Spurbegriff siehe beispielsweise auch Wirth, „Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität“. Da ich mich aber hier vor allem auf das Verständnis von Asche (und Spur) konzentriere, gehe ich nicht darauf ein.

13 Siehe speziell zum Begriffsverständnis des Zeichens: Derrida, „Die *différance*“, S. 118f.

14 Zum Bezug zu Emmanuel Levinas und dem Spurbegriff: „Eine Vergangenheit, die nie gegenwärtig war, mit dieser Formel hat Emmanuel Lévinas, auf ganz anderen Wegen als denen der Psychoanalyse, die Spur und das Rätsel der absoluten Andersheit: des Anderen qualifiziert.“ Derrida, „Die *différance*“, S. 138. Grundsätzlich ist ‚Spur‘ eng mit der *différance* verbunden. Neben Derrida, „Die *différance*“, S. 138 siehe auch zusammenfassend Levy, „Die Rolle der Spur“, S. 150.

15 Vgl. zu dieser vergleichsweise knappen Erklärung bei Levy, „Die Rolle der Spur“, S. 145. Levy macht in diesem Text die Verbindung Derridas zu Levinas stark.

Zeichen werden und umgekehrt: Asche ist insofern ein Zeichen, dass es Feuer gab. Es lässt jedoch nur auf das Feuer Rückschlüsse zu, nicht auf dasjenige, was verbrannt ist.¹⁶

Adorno machte – gleich Derrida in der Schrift – unterschiedliche Ebenen in der musikalischen Notation aus, das Zeichenhafte ist nur ein Element von dreien. Er unterschied den material-signifikativen, den idiomatisch-musiksprachlichen und den neumischen/mimisch-gestischen Aspekt. Das Verhältnis dieser Elemente ist wesentlich für Adornos Gedanken zur musikalischen Schrift.¹⁷ Das material-signifikative Element ist „der Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen“ – es entspricht so besehen dem Zeichen bei Derrida –, während die idiomatisch-musiksprachliche die vorgegebene und „das Werk einschließende“ Ebene ist. Schließlich benennt Adorno noch das neumische, auch mimisch-gestische, Element, „die alte Unmittelbarkeit der Interpretation“.¹⁸ Denn Adorno hält fest, dass Musik als solcher „das Mimische inne[wohnt]“¹⁹ und dass die Spur des mimischen Moments gleichsam tabuiert in der Notation selbst festgehalten bleibt.²⁰ Es ist somit mit dem antimimetischen, dem material-signifikativen Element, aufs Tiefste verschränkt.²¹

Diese drei Elemente stehen stets in einem bestimmten Verhältnis zueinander und verschieben sich in der Zeit.²² Das materiale Element ist zwar eindeutig und konstant, jedoch bleibt es für sich genommen, ohne weiteres Zutun, ungenügend. Mit diesem material-signifikativen Element ist auch das

16 Vgl. Levy, „Die Rolle der Spur“, S. 146. Dass Levy hier Asche als Zeichen deutet und nicht als Spur, kann nur so erklärt werden, dass es auch absichtlich hinterlassen sein kann. Die Differenzierungen können weiter verfeinert werden. Sybille Krämer beispielsweise akzentuiert den Unterschied zwischen Spur und Indices (Symptomen) a) im Zeitenbruch zwischen dem Hinterlassen von Spuren und dem Entziffern und b) dem der Unmotiviertheit, die den Spuren, nicht aber den Indices zu eigen ist. Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur“, S. 163–165.

17 Ich stütze mich hier bei den Begrifflichkeiten auf die „Stichworte zum Darmstädter Seminar 1954“, also aus einem späten Stadium von Adornos Aufzeichnungen; Adorno fasst dort zusammen: „Der Text enthält 3 Elemente 1) das materiale (signifikative, der Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen). 2) das idiomatische („musiksprachliche“, das aus der je vorgegebenen und das Werk einschließende[n] Musik-sprache zu erschließende]; ‚tempo giusto‘, ‚wienerisch‘ usw. 3) das neumische (=mimisch-gestische), die alte Unmittelbarkeit der Interpretation.“ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 321. Es ist jedoch stets bei der Lektüre daran zu erinnern, dass hier ein Fragment vorliegt: Nicht immer sind daher die Begrifflichkeiten strikt durchgearbeitet.

18 Ebd., S. 321.

19 Ebd., S. 223.

20 Vgl. ebd., S. 224.

21 Vgl. ebd., S. 226f.

22 Vgl. ebd., S. 321.

idiomatische vermittelt, es ist allerdings problematisch, weil es unreflektiert von der Tradition her eingeübt ist. Es ist nach Adorno „notwendig, aber muß aufgezehrt werden“.²³ Es soll also demnach – in Derridas Terminologie – von einer Spur zu Asche werden: Das idiomatische Element ist offenbar zunächst spurhaft über das materiale Element zu erkennen, es stirbt jedoch in der Zeit ab und gerinnt zur unlesbaren Asche.²⁴

Die ‚gültige Wiedergabe‘ eines Musikstückes ist für Adorno nur aus der Analyse heraus zu gewinnen. Analyse ist die Bedingung musikalischer Interpretation: „Aufgabe der Analyse ist die Rekonstruktion des Neumischen aus dem Zusammenhang. Er tritt, als realisierter, anstelle von ‚Stil‘. Reproduktion ist *mehr* als Realisierung der Analyse.“²⁵ Das Neumische, Mimisch-Gestische, ist demzufolge das Ziel der Analyse. Es ist durch ‚Spurenlesen‘ zu erschließen. Sowohl Derrida als auch Adorno verzeichnen Verschiebungen in der Schrift: Innerhalb der Notenschrift wechseln also die Anteile des Zeichens, der Spur und der Asche. Das Werk verändert sich folglich notwendigerweise in der Zeit.

Mit diesem Begriffsinstrumentarium zur Charakterisierung der musikalischen Schrift zwischen Zeichen, Spur und Asche sind verschiedene Phänomene musikalischer Schrift beschreibbar und fassbar: Anhand von drei in den Schriften von Adorno diskutierten Fällen geht es nun darum, die musikalische Schrift zwischen Zeichen, Spur und Asche weiter auszuloten.

1.1 *Von der Asche zwischen Autograph und Druck*

Das mimetisch-gestische Element, also auch das Bildmoment der musikalischen Schrift, ist nach Adorno im Originalmanuskript weitaus augenscheinlicher als im Druck. Im Druck unterlägen „die eigentlich mimetischen Charaktere der Schrift, nicht nur der Zeichen, einem Prozeß der Objektivierung und Verdinglichung [...], der selbst die bildmäßige Auffassung des musikalischen Gestus in weitem Maße zur Sache des Lesens eher als des Wahrnehmens

23 Ebd., S. 321.

24 Hierbei ist festzuhalten, dass Adorno auf ein dialektisches Verhältnis zum idiomatischen Element insistiert: „Man muß es haben, um es aufzuheben.“ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 124f. Gleichwohl ist gerade dieses Absterben des idiomatischen Elements, also das „zu Asche werden“ bei der älteren Musik zu sehen. Adorno kritisiert beispielsweise die „moderne Orgelbewegung und aller Objektivismus der Interpretation“, weil sie zwar legitim sich nicht vom Musikstrom tragen lässt, aber dann den musikalischen Sinn nicht rekonstruiert. „Der rein mensural [1954 nach Adorno „material“ (S. 321), Anm. d. Verf.] gespielte Bach ist sensu strictissimo sinnlos d.h. falsch, unmusikalisch.“ Ebd., S. 124.

25 Ebd., S. 322. Im „Entwurf“ wird die Aufgabe der Interpretation intensiv auf S. 268–281 diskutiert.

macht.²⁶ Der Druck biete „nur noch die letzten Schatten“ des durch den Autographen vermittelten Eindrucks, dass dort „die von der Musik nachgebildeten Regungen selber nachgebildet“ wären.²⁷ Die Drucklegung abstrahiert demgemäß über die standardisierte Schrift die Zeichen, sodass der musikalische Gestus kaum mehr visuell erkennbar ist und umso mehr erschlossen werden muss. Im Autograph hingegen ist dieser musikalische Gestus der Zeichnung des Zeichens inhärent.²⁸

Doch sind Adornos philologisch grundierte Beobachtungen zur musikalischen Schrift zugleich seinem analytischen Interpretationsansatz tief verpflichtet. Das macht unter anderem sein Rekurs auf Robert Schumann deutlich. Beide betonen die wichtige Stellung des Autographs für die musikalische Interpretation, beide sind jedoch auch wegen der Fehleranfälligkeit des Originalmanuskripts bereit, dem kompositionsanalytischen Befund demgegenüber Beweiskraft zuzusprechen. Schumann fordert auf, den gedruckten Notentext mit dem Originalmanuskript zu vergleichen. Doch relativiert er die Aussagekraft der Handschrift insofern, als dass er erstens bei der Fehleranalyse vom kompositorischen Zusammenhang ausgeht, d.h. aufgrund analytischer Untersuchung des Musikdruckes Fehler in der Komposition feststellt. Erst um diesen Befund zu verifizieren, erscheint ihm der Rückgriff auf das Originalmanuskript wichtig. Wie auch Adorno bemerkt, weiß dabei auch Schumann, dass selbst das Originalmanuskript fehlerhaft sein kann. Schumann geht dann zweitens sogar so weit, bei Fehlern im Druck, die aus musikanalytischer Sicht so eindeutig seien, eine Prüfung am Original für nicht mehr notwendig zu erachten. Das Originalmanuskript war somit für Schumann wichtig, mehr aber als Ergänzung und Unterstützung des musikanalytisch-kompositorischen Befundes.²⁹

Adorno bezog sich bei seiner Forderung, man solle auf das Originalmanuskript zurückgehen, zwar auf Schumann, ortete jedoch hinter dieser Forderung einen anderen ‚Rechtsgrund‘ als philologische Treue:³⁰ Das Auto-

26 Ebd., S. 246.

27 Ebd., S. 247.

28 Auch wenn das mimetisch-gestische Element in der handschriftlichen Notenschrift sichtbar ist, muss es dennoch für die Interpretation durch Analyse erschlossen werden. Das signifikative, an sich indifferente Element ist mit dem mimetischen verflochten. Adorno betont, dass das Mimetische auch immer über das signifikative Element erschlossen werden muss. Siehe hierzu auch die Ausführungen zu Mahlers *X. Symphonie* im folgenden Abschnitt. Zur Analyse bei Adorno und im Schönbergkreis vgl. das Kapitel „Zu einer Theorie der musikalischen Analyse“ in Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, S. 91–106.

29 Vgl. Schumann, „Ueber einige muthmaßlich corrumpirte Stellen“, S. 59f.

30 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 246.

graph vermittele eine Wahrnehmung des Mimisch-Gestischen im Schriftbild, von dem der Druck nur noch einen vagen Eindruck gäbe. Diesen musikalischen Gestus in der Interpretation herzustellen, sei Aufgabe der Analyse:

Danach wäre es die Aufgabe des Interpreten, Noten so zu betrachten, bis sie dem insistenten Blick in Originalmanuskripte sich verwandeln; nicht aber als Bilder der Seelenregung des Autors – sie sind auch dies, aber nur akzidentiell – sondern als die seismographischen Kurven, die der Körper der Musik selber in seinen gestischen Erschütterungen hinterlassen hat. Solche Interpretation wäre gleichwohl gefeit vor dem schlechten Irrationalismus der graphologischen Reaktion durch das andere, das signifikative Element, ohne dessen Entzifferung keine musikalische Anschauung möglich ist. Denn Musik ist die Einbildung des Geistes ins Intentionlose, die ihn versöhnt, indem sie ihn treu an den eigenen leibhaften Ursprung erinnert.³¹

In der Handschrift sieht Adorno zwar akzidentiell Seelenregungen des Autors festgehalten, jedoch bestehe der weitaus höhere Wert des Originalmanuskripts in der Sichtbarkeit des Gestischen im Notenzeichen: Das gestische Element der Notenschrift, das Relikt des Mimischen, das neben dem signifikativen Element die Notenschrift auszeichnet, sei im viel stärkeren Maße erkennbar. Damit ist dasjenige Element der musikalischen Notation sinnfällig, welches der Interpret in der Musik herzustellen hat.

Dieser dem handschriftlich notierten Zeichen inhärente Gestus lässt sich als Spur deklarieren, denn erzeugt von etwas, das in der Vergangenheit da war, also von etwas Abwesendem, das unabsichtlich hinterlassen wurde. Dieses noch sichtbare Moment, also der in der Handschrift des Autors konservierte musikalische Gestus,³² ist im Zuge der Drucklegung eliminiert. Somit tilgt die Drucklegung die Spur, d.h. den durch die Hand des Autors vermittelten Gestus, und verbrennt diese Spur des Musikalisch-Mimetischen gleichsam zur Asche. Im objektivierten Schriftbild ist dieser Gestus wieder neu herzustellen, er ist dem signifikativen Zeichen inhärent, jedoch ist an dieser Stelle,

³¹ Ebd., S. 247.

³² Im Umfeld dieser Stelle bezieht sich Adorno auf Beethoven: „Die überwältigende Erfahrung, die jeder Musiker macht, dessen Auge zum ersten Mal einen Beethovenschen Satz in der Urschrift verfolgt, ist nicht bloß die Ehrfurcht, welche die empirische Spur dort gerade auslöst, wo sie angesichts der ästhetischen Idealität am rührend hinfälligsten sich erweist. Sondern es ist, als wären in solchen musikalischen Schriftzügen die von der Musik nachgebildeten Regungen selber nachgebildet, als erschiene in ihnen alles Lächeln und Weinen, alles Setzen und alle Negation, von welcher die musikalische Druckschrift sonst nur noch den letzten Schatten vermittelt.“ Ebd., S. 246f. Sicherlich kann die Intensität der Wahrnehmung des mimisch-gestischen Elements in den Manuskripten von Komponist*in zu Komponist*in schwanken.

gleichsam in der gegenüber der Handschrift durch den Druck normierten Notenschrift nur noch Asche zu sehen, denn man kann nicht mehr erkennen, was vorher da war.

Der Übergang vom Originalmanuskript zum Druck ist und war stets ein neuralgischer Punkt – offenbar auch noch bei Adorno: Im 18. und auch noch im 19. Jahrhundert wurde die Publikation eines Werkes als Akt der Übergabe an die Öffentlichkeit verstanden. Erst in diesem Zuge erhielt auch ein musikalisches Opus regelrechten Werkstatus und man war nun berechtigt, das vom Komponisten entlassene Werk einer öffentlichen Kritik, also einer Bewertung zu unterziehen.³³ Gleichsam im Einklang damit steht die im Übergang vom Autographen zum Druck stattfindende Domestizierung der Spuren hin zum blanken Zeichen. Es ist ein regelrechtes Loslösen vom Autor: Nicht mehr der vom Autor noch im Schriftbild unabsichtlich als Spur eingeschriebene Gestus ist nun vorrangig, vielmehr geht es darum, das Werk in sich selbst zu entlassen, einen regelrechten Bruch zwischen Autor und Werk zu setzen. Der musikalische Gestus ist nun, wie Adorno festhält, allein „in einer Art von Übersetzungsarbeit“³⁴ herzustellen. Abgelöst und in sich geschlossen schreibt Adorno bekanntlich den Werken ein Eigenleben zu³⁵ – auch heute folgt man ihm noch darin, wie beispielsweise Albert Wellmer³⁶ –; sie entwickeln sich in der Zeit. Dabei ist speziell der Gestus, das Zusammendrängen und Gruppieren der Noten, neu zu durchdenken.

1.2 *Das unvollendete Werk als vertikale Graphik – Spur oder Asche?*

Adornos Buchprojekt *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* verharnte zwar im Entwurfsstadium, doch blieb die Idee, das Buch zu schreiben, ein langjähriger Wegbegleiter. Über diverse Artikel und Schriften fanden partiell die skizzierten Ideen und Ansichten noch zu Lebzeiten Adornos ihren Weg in die Öffentlichkeit. Immer wieder kamen Adornos Beobachtungen zur Notenschrift zum Vorschein und viele Texte sind so besehene Ausführungen und Ergänzungen seiner skizzierten Theorie der musikalischen Reproduktion.

Für die Frage nach der Asche zwischen Skizze, Handschrift und Druck sind Adornos Stellungnahmen zu Gustav Mahlers unvollendeter *X. Symphonie* sehr instruktiv. Denn es liegt der Fall vor, dass das Werk keine Drucklegung durch den Komponisten erlebte, jedoch aus der fragmentarischen Handschrift

33 Vgl. Horz, „Operndrucke als Objekt“.

34 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 244.

35 In einem längeren Zusammenhang ist dies in den folgenden Passagen dargestellt: Ebd., S. 249–268 (darauf folgen die Aufgaben der Interpretation).

36 Vgl. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 194.

heraus im Laufe des 20. Jahrhundert aufgeführt worden ist.³⁷ Zudem sind handschriftliche Hinterlassenschaften zu diesem Werk als Faksimile veröffentlicht worden.³⁸ Adorno kommentiert diese, vom Autor nicht autorisierte Drucklegung, die also ohne jegliche drucktechnische Neutralisierung der Zeichen vonstattenging. Im Folgenden ist zu zeigen, dass Adorno keineswegs etwa aus elitärem Bestreben Abstand von der Aufführung des Werkes nimmt, wie Jörg Rothkamm meinte.³⁹ Adornos Haltung beruht vielmehr auf dem tiefgründigen Verständnis dessen, was eine richtige Interpretation zu leisten hat: Das material-signifikative Element der Symphonie ist seiner Ansicht nach nicht weit genug ausgeführt, als dass der mimetisch-gestische Gehalt des Werkes durch Analyse erschlossen werden könnte.

Adorno nahm zu Mahlers *X. Symphonie* in den 1960er Jahren Stellung: am Ende seines 1963 veröffentlichten Mahlerbuches sowie anlässlich der 1969 erschienenen Faksimile-Edition von Erwin Ratz. Seine Bemerkungen belegen seine Vertrautheit mit der Geschichte und den Umständen des Werkes, zählen doch zentrale Akteur*innen wie beispielsweise sein Lehrer Alban Berg, dessen Expertise Alma Mahler anfragte, zu seinem engeren Bekanntenkreis. Auch die Debatten in den Fachzeitschriften *Anbruch* und *Pult und Taktstock* um Mahlers *X. Symphonie* in den 1920er Jahren dürfte er verfolgt haben, schließlich pflegte er selbst darin zu publizieren.⁴⁰ Umso bemerkenswerter nimmt sich vor diesem Hintergrund Adornos Ansicht aus, dass das Werk nicht aufgeführt werden solle, denn damit wandte er sich gegen Vollendungsbemühungen und Aufführungen, an denen auch sein hochverehrter Lehrer Alban Berg beteiligt war.

Mit ‚vertikaler Graphik‘⁴¹ bringt Adorno seine Ansicht über die Symphonie prononciert auf den Punkt. Adorno schätzt durchaus die kompositorische Größe und Avanciertheit der *X. Symphonie*, eine Vervollständigung wäre aus seiner Sicht daher unbedingt anzustreben. Und doch: „Aber das Erhaltene ist unwiderruflich ein Torso.“⁴² Das Gesetz der Komposition bleibe, so Adorno,

37 Jörg Rothkamm beschäftigte sich in zwei Monographien ausführlich mit dieser Symphonie. Auf Adorno bezieht er sich nur kurz: Rothkamm, *Mahlers Zehnte Symphonie*, S. 295; ders., *Berthold Goldschmidt und Gustav Mahler*, S. 17.

38 Gleichsam ein Komplementär zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* im Aufzeichnungsstatus ist Gustav Mahlers *X. Symphonie*: Skizzen und Entwürfe beider Projekte sind Quelle stetigen Interesses, beide Werke sind in dem jeweiligen Zustand auch veröffentlicht worden.

39 Vgl. Rothkamm, *Mahlers Zehnte Symphonie*, S. 295.

40 Vgl. ebd., S. 205–221.

41 Auf diesen Ausdruck wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels näher eingegangen.

42 Adorno, „Fragment als Graphik“, GS XVIII/ 253, zuerst in: *Süddeutsche Zeitung*, 8./9.3.1969.

im Dunkeln, eine Vervollständigung und Aufführung sei nicht möglich.⁴³ Denn es seien selbst bei dem weit gediehenen Adagio der Symphonie Stellen unausgeführt, die nur Mahler hätte vervollständigen können. An vielen Stellen des Partiturentwurfes macht Adorno choralartige Notierungen aus, die auf die Lücken des Stückes verweisen. „Vertikal“ bezieht sich auf diese Passagen: Im Schönbergkreis – beispielsweise bei Erwin Stein in seinem Aufsatz „Neue Formprinzipien“ – galt als vertikale Dimension die Ebene des Zusammenklangs, horizontal hingegen die kontrapunktische-melodische Linie.⁴⁴ Therese Muxeneder arbeitete jüngst heraus, dass Schönberg bei Particellaaufzeichnungen zunächst eine Art Choralsatz notierte, den er in einem späteren Stadium auf horizontaler Ebene in melodische Linien überführte.⁴⁵ Adorno macht geltend, dass in den Partiturentwürfen der *IX. Symphonie* ebenfalls choralartige Passagen stünden, die Mahler aber in einem späteren Stadium durch kontrapunktische Linien ersetzte. Somit sei das Gesetz des Werkes klar erkennbar und die posthume Drucklegung und Aufführung dieses Werkes legitim. Die *X. Symphonie* jedoch sei davon weit entfernt, zumal nach Adorno in den kontrapunktischen Passagen ein wesentliches Element von Mahlers Kompositionsstil verborgen sei. Das Fehlen dieses scheinbar unwesentlichen Details sei deshalb genau dasjenige Element, das eine Aufführung und Vervollständigung verunmöglicht.⁴⁶

Adornos Argumentation beruht auf dem Gedanken, dass die selbstständige Entfaltung des Werkes in der Zeit möglich sein muss. Nicht etwa Genie oder puritanischer Übereifer sind seiner Ansicht nach ausschlaggebend für die Abwägung einer von fremder Hand vorgenommenen Vervollständigung, sondern es steht zur Debatte, inwiefern das Gesetz des Werkes für eine adäquate Ergänzung bereits erkennbar ist. Somit besitzt für Adorno keineswegs der Komponist die gesamte Deutungshoheit über sein Werk, doch bleibt es im Entstehungsprozess bis zu einem spezifischen Vollständigkeitsgrad auf ihn bezogen:

Könnte das Werk sinnvoll rekonstruiert werden, so wäre zuzuraten. Die Objektivität der Sache, der Zwang, der in ihr selber liegt und auf ihren Abschluß drängt, wäre über die Treue zur höchst ungewissen subjektiven Vorstellung des Komponisten zu stellen.⁴⁷

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. Stein, „Neue Formprinzipien“, S. 292.

45 Vgl. Vortrag Therese Muxeneder: „Dekonstruktion | Rekonstruktion: „A survivor from Warsaw“, am 17. Oktober 2019, *Arnold Schönberg Symposium*, Wien.

46 Vgl. Adorno, *Mahler*, GS XIII/ 318f., sowie ders., „Fragment als Graphik“, GS XVIII/ 251.

47 Adorno, „Fragment als Graphik“, GS XVIII/ 253.

Eine Rekonstruktion liegt gleichsam jenseits der Subjektivität des Komponisten im Stück selbst als Objektivität der Sache. Bei Mahlers *X. Symphonie* sei jedoch dieses Stadium nicht erreicht.⁴⁸ Ein definitiver Einschnitt, das Werk vom Autor zu trennen, ist gemeinhin die Drucklegung, wie Adorno in den Notizen zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* festhält:

Eine strenge Vorstellung von den spezifischen Gesetzen der Reproduktion, also Einsicht in ihre Autonomie, läßt sich einzig in der Analyse dessen gewinnen, was von Interpretation wesentlich vorausgesetzt wird, der Existenz durch Schrift und Druck fixierter und insofern gerade vom empirischen Musizieren unabhängiger Werke. Das Ende der improvisatorischen Praxis, die Verselbständigung des Werkes und seine Trennung von der Interpretation stiftet zugleich deren Selbständigkeit.⁴⁹

Nun erlebte Mahler auch für seine *IX. Symphonie* weder die Drucklegung des Werkes, noch hörte er die Erstaufführung – oft nahm er nach dem Höreindruck noch Änderungen vor. Damit ist streng genommen auch für dieses Werk die Trennung vom empirischen Musizieren im eigentlichen Sinn nicht vollzogen. Dennoch lässt Adorno die Aufführung der *IX. Symphonie* gelten, denn die Niederschrift lasse im Gegensatz zur *X. Symphonie* die Gesetzmäßigkeit des Werkes erkennen. Anders gesagt: In beiden Symphonien sind Asche und Spuren ungleich verteilt. Während die Aufzeichnungen der *IX. Symphonie* Spuren sind, die als Zeichen für eine Aufführung lesbar gemacht werden können, sind entsprechende Spuren im Falle der *X. Symphonie* zur Asche verbrannt, eine Rekonstruktion ist nicht möglich. Was also Spur hin zum Zeichen oder Spur hin zur Asche ist, das macht Adorno an der Möglichkeit fest, losgelöst vom Autor das eigene Gesetz des Stückes zu erkennen.

Nicht nur mit der Bezeichnung ‚vertikal‘, sondern auch mit dem Terminus ‚Graphik‘ verband Adorno eine spezifische Konnotation. Da das Musikalisch-Gestische der *X. Symphonie* zwar im Schriftbild vermittelt, jedoch aufgrund der nicht mehr vollendeten Passagen mitnichten durch Analyse erschlossen werden kann, rief Adorno 1963 zum Verzicht auf Ergänzungen und Aufführungen auf. Er plädiert dafür, sich dem Werk im stummen Lesen hinzugeben, also Mahlers Skizzen in der Mappe für sich allein zu betrachten und somit ähnlich wie die Graphiken eines in Öl nicht vollendeten Werkes zu studieren.⁵⁰ Ganz in diesem Sinne⁵¹ äußerte er noch 1969 anlässlich der

48 Vgl. ebd., S. 253.

49 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 219.

50 Vgl. Adorno, *Mahler*, GS XIII/ 319.

51 Ich sehe also anders als Rothkamm hier keine Positionsverschiebung bei Adorno. Vgl. Rothkamm, *Mahlers Zehnte Symphonie*, S. 295.

Faksimilepublikation durch Ratz die Meinung, dass das Werk einzig im Für-sich-Lesen zu vergegenwärtigen sei.

Dadurch wird der Wert der Faksimilepublikation nicht gemindert: eher erhöht. Der Besitz dieser Skizzen ist die günstigste Gestalt dessen, was von der Zehnten sich erhoffen läßt; selbst den ersten Satz sollte man lieber durchs schweigende Lesen ehren als Aufführungen exponieren, in denen das Unausgeführte notwendig zum Unvollkommenen wird. Wer allerdings in der Musik Möglichkeit und Wirklichkeit zu unterscheiden versteht; wer weiß, daß noch die größten Werke ein Anderes und wahrscheinlich mehr hätten werden können, als sie wurden, der wird in die Schriftzüge Mahlers, entschlossen zugleich und wie von Angst getrieben, mit der Ehrfurcht sich versenken, die dem Möglichen vor dem Wirklichen gebührt. Das schöne Faksimile nähert sie der Graphik an; das legitime Verhalten dazu ist das der Hand, die einsam, schonend graphische Linien nachfährt.⁵²

Adorno spricht sich also dafür aus, sich den Skizzen von Kunstwerken in einem speziellen Modus zu nähern, der im Für-sich-Betrachten, im eigenen, einsamen Imaginationsraum verbleibt. Die Hand, die Mahlers Schrift nachfährt, erhasche dabei eine Vorstellung von der gestischen Kraft der Musik, die eigentlich erst durch Analyse des Stückes erlangt werden könne.

Das Ideal des stillen Lesens von Musik verfolgte Adorno vom Beginn der Aufzeichnungen zu einer *Theorie der musikalischen Reproduktion* in den 1920er Jahren bis in die 1960er Jahre. Adorno skizzierte zu einem frühen Zeitpunkt der Ausführungen:

Den Grenzbegriff des bloßen *Lesens* von Musik einführen. Vielleicht ist – als Rest unsublimierter Mimesis – das ‚Machen‘ von Musik schon ebenso infantil wie lautes Lesen (tritt am Chor hervor). Das stumme Lesen als Erbe und Ende der Interpretation. Es ist diese Möglichkeit – das Auswendigspielen komplexer Kammermusik, wie Kolisch es inaugurierte und wie es den absoluten Primat des Textes über dessen Nachahmung statuiert – der gegenüber prinzipiell bereits *alles* ‚Musizieren‘ antiquiert klingt. – In der Komposition stehen die Werke Anton Weberns dieser Möglichkeit überaus nahe. / Vgl. Schumann⁵³

Indem Adorno das stumme Lesen für die Mahlerskizze in Anschlag brachte, überhöhte er das Stück ins Ideale. Im Imaginieren des Möglichen erhielt Mahlers unvollendetes Stück den uneingeschränkten Textstatus und damit die Vollkommenheit eines vollendeten Werkes. Das Stück wäre rein, fern von Kulturindustrie, Reklame, Verschleiß und Banalisierung gehalten; nicht zuletzt:

52 Adorno, „Fragment als Graphik“, GS XVIII/ 253.

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

„Die überholte Scheidung von Werk und Reproduktion wäre liquidiert“⁵⁴ – demgegenüber nimmt sich das laute Erklängen des unvollendeten Stückes kindisch aus.

1.3 *Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe – Spuren werden zu Zeichen*

Wie das von Adorno beschriebene Eigenleben der Stücke nach der Drucklegung aussehen kann, ist mit Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe gut nachzuverfolgen.⁵⁵ Adorno rezensierte sie 1931 für den *Anbruch*. Diese Ausgabe der Klavierwerke erschien 1930, also direkt nach Ablauf der fünfzigjährigen Schutzfrist – 1880 kam die erste Ausgabe heraus – und zeichnete sich durch zusätzliche Anmerkungen zur Interpretation aus. Adorno lobt Steuermanns Zusätze als vorbildlich. Anhand der Ausgabe sowie Adornos Kommentierung kann beispielhaft nachvollzogen werden, wie in der Praxis die von Adorno dargelegte musikalische Reproduktion durchzuführen ist. Denn Steuermann macht quasi die von Adorno in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* beschriebene Entfaltung eines Werkes sichtbar, da er die der musikalischen Schrift immanenten gestischen Spuren in Zeichen umwandelt. Anders gesagt: Die Zurückdrängung des Idiomatischen zugunsten des Gestischen, das Steuermann durch Analyse der signifikativen Notenzeichen neu gewann, ist in dieser Brahms-Ausgabe offengelegt.

Adorno preist Steuermanns Edition als einen Brahms,

der gereinigt ist vom Staub der traditionellen Schlamperei und der damit unvermerkt zu einer Aktualität gelangt, die man bei jenem Brahms vergebens sucht, der von respektlosen Händen als Genrebild in die Wohnstube des Haushalts gehängt ward und an den das Auge längst zu gut und schlecht sich gewöhnte, um seiner eigentlichen Züge überhaupt noch gewahr zu werden.⁵⁶

Die Begriffsverwendung ‚traditionelle Schlamperei‘ lässt aufhorchen – tatsächlich geht es Adorno um nichts anderes, als das idiomatische Element anzugreifen, dessen er bei Brahms noch 1931 gewahr wird. Er problematisiert ein Selbstverständnis des Publikums, das meinte, von einer Vermittlung von Brahms' Musik absehen zu können. Schließlich hätte Brahms selbst alles

54 Ebd., S. 211.

55 Eduard Steuermann ist für Adornos Reproduktions-Buchvorhaben auch insofern von Bedeutung, als dass er mit ihm und Rudolf Kolisch das Seminar in Kranichstein 1954 durchführte. Zu diesem Anlass entstanden zahlreiche Ausführungen zu diesem Projekt. Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 315–326, sowie Henri Lonitz' Editorische Nachbemerkung in ebd., S. 382f.

56 Adorno, „Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe“, GS XVIII/ 197, zuerst in: *Anbruch* 14 (1932), S. 9–11.

genau im Notentext vermerkt, außerdem stünde man ihm auch zeitlich vertraut nahe.⁵⁷ Adornos Kritik richtete sich gegen diese, sich auf die Tradition berufende Einstellung und er setzte einen ersten Schritt, das zunächst notwendige idiomatische Moment aufzuzehren.⁵⁸

Die neue Ausgabe zeichnet sich dadurch aus, dass Steuermann den musikalischen Zusammenhang eines Stückes entschlüsselte und notierte,⁵⁹ d.h. also die Arbeit leistet, die Adorno in der *Theorie einer musikalischen Reproduktion* von der Analyse forderte, nämlich das mimisch-gestische Element aus dem signifikativen Element zu erschließen.⁶⁰ Bereits 1931 schrieb Adorno:

Die Bezeichnungen, die natürlich von einem gewissenhaften Interpreten in aller Strenge und Treue genommen werden müssen, sind *sinnvoll* allein im kompositorischen Zusammenhang und die treue Interpretation eines musikalischen Kunstwerkes erwächst allein aus der genauesten Wechselwirkung zwischen den Zeichen des Textes und dem musikalischen Zusammenhang.⁶¹

Ein ‚reiner Text‘, also eine nur das signifikativ-materiale Element berücksichtigende Edition, sei laut Adorno eine Fiktion. Doch selbst einem solchen Begehren trug Steuermann Rechnung, indem er seine zusätzlichen Einträge gewissenhaft in Klammern setzte.⁶² Steuermanns Einfügungen waren vor allem für diejenigen gedacht, die nicht vermögen, diese Zusammenhänge herzustellen; die Hilfe des Bearbeiters erweist sich in diesem Fall notwendig, um das Werk zu enträtseln.⁶³

Adorno gab anhand von Steuermann-Brahms op. 79/1 ein Beispiel, wie die in der *Theorie einer musikalischen Reproduktion* erhobene Forderung umzusetzen wäre, die mimisch-gestischen Elemente über die Analyse aus dem Notentext zu gewinnen. Adorno hält fest, dass die Interpretation Steuermanns „aus den Forderungen des Textes selbst hervorwächst“.⁶⁴ Besonders die Dynamik differenziert Steuermann weiter. Leitlinien für die Interpretation des Werkes (und Steuermanns Zeichensetzung) seien dem Wechsel der musikalischen Setzweise zu entnehmen. Durch genaue Analyse des Notentextes, so Adorno, gewönne Steuermann ein Klangbild, das vom idiomatisch-traditionellen

57 Vgl. ebd., S. 195.

58 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 321: „[D]as idiomatische Element [ist] notwendig, aber muß aufgezehrt werden.“

59 Vgl. das Beispiel unten.

60 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ S. 322.

61 Adorno, „Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe“, GS XVIII/ 196.

62 Vgl. ebd., S. 197.

63 Vgl. ebd., S. 195f.

64 Ebd., S. 199.

verschieden sei. Dem „dickflüssigen“ Brahms sei ein differenzierterer Brahms entgegengesetzt, „der er in Wahrheit war und den zu entdecken es nur der Treue zur Sache bedarf.“⁶⁵ Ein solches Vorgehen wendet sich gegen die Tradition: Es ist dem in „Schrift und Druck“⁶⁶ selbstständigen Werk verpflichtet, nicht aber dem improvisatorischen Musizieren. Erst eine solche, sich auf den Text berufende Arbeit ist nach Adorno wahre Interpretation,⁶⁷ erst in dieser Umsetzung erklingt die „Röntgenphotographie des Textes“.⁶⁸ Steuermann machte die im Zeichen mitgetragenen Spuren sichtbar, die in der Niederschrift des Stückes unabsichtlich hinterlassen worden sind. Das Verbrennen der über die Tradition angelagerten Schichten des Stückes ist hierbei nahezu notwendig.

Derrida und Adorno zusammenzudenken, wie es in diesem Abschnitt durchgeführt worden ist, bietet also die Möglichkeit einer gemeinsamen Perspektive von Sprach- und Musikschrift auf Notation. Mit Derridas Fokussierung auf die Verlustebene der Aufzeichnung lassen sich aber auch die von Adorno beschriebenen Prozesse zwischen den drei in der Musiknotation gegebenen Elemente – signifikativ-material, idiomatisch, mimisch-gestisch – fassen und weiter differenzieren.

2 Logistische Tücken: Die Frage des Transports von Sendungen

Die Verbreitung von Musik durch Aufnahmetechnik sowie Radio- und Fernsehübertragung ist für Adorno alles andere als ein harmloser Vorgang: Das Werk wird durch die mediale Übermittlung transformiert. Auch hier bietet sich eine mit Derrida verwobene Lektüre an, denn über die verschiedenen Prozesse hinaus, die rund um die Schrift stattfinden, reflektiert er in den *Envois* die modernen Kommunikationsmittel.

Mit der Beschreibung der Situation während eines Telefonats mit seiner Geliebten in einer Telefonzelle rückt Derrida verschiedene Prozesse rund um die fernmündliche Kommunikation ins Licht. Im Nachhinein hält der Erzähler der *Envois* auf der Postkarte Folgendes fest:

65 Ebd.

66 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 219.

67 Vgl. ebd., S. 268f.

68 Ebd., S. 9, 269 oder auch 275f. etc.

Ta voix tout à l'heure encore (petite cabine rouge vitrée dans la rue, sous un arbre, un ivrogne me regardait tout le temps et voulait me parler ; il tournait autour de la cage de verre, s'arrêtait de temps en temps, un peu effrayant, avec un air solennel, comme pour prononcer un jugement), ta voix plus proche que jamais. La chance du téléphone – ne jamais en perdre une occasion –, il nous rend la voix, certains soirs, la nuit surtout, encore mieux quand elle est seule et que l'appareil nous aveugle à tout (je ne sais pas si je t'ai jamais dit que, de plus, souvent je ferme les yeux en te parlant), quand ça passe bien et que le timbre retrouve une sorte de pureté ,filtrée'

[...]

Pourtant, pendant que je te parlais avec ce sentiment de proximité hallucinée (mais séparée et même la séparation était bonne), je fixais l'ivrogne anglais, je n'en détachais pas les yeux (il portait une sorte d'uniforme), nous nous regardions tous les deux, pardon, avec une attention que mon infinie distraction ne troublait en rien. J'étais certain qu'il ressemblait (comme je crois toujours, n'est-ce pas), mais impossible de savoir à qui, encore maintenant. Pardon encore (j'aurai passé ma vie à te demander pardon), je n'avais pas pensé au décalage horaire

69

Deine Stimme eben noch (kleine rote, verglaste Zelle auf der Straße, unter einem Baum, ein Betrunkener schaute mich fortwährend an und wollte mich sprechen; er lief um den Glaskäfig herum, blieb von Zeit zu Zeit stehen, ein bißchen ungeheuerlich, mit einem feierlichen Gesichtsausdruck, wie um ein Urteil zu verkünden), Deine Stimme näher denn je. Die Chance des Telefons – nur ja nie eine Gelegenheit dazu verlieren –, es gibt uns, an manchen Abenden, des Nachts vor allem, die Stimme noch besser wieder wenn sie allein ist und der Apparat uns blind macht für alles (ich weiß nicht, ob ich Dir je gesagt habe, daß ich, obendrein, oft die Augen schließe, wenn ich mit Dir spreche), wenn's gut durchkommt und das Timbre so eine Art ,gefilterter' Reinheit wiederfindet

[...]

Trotzdem, während ich mit Dir sprach mit diesem Gefühl halluzinierter Nähe (aber getrennt und selbst die Trennung war gut), starrte ich den betrunkenen Engländer an, ich ließ nicht die Augen von ihm (er trug eine Art Uniform), wir schauten uns an alle beide, Vergebung, mit einer Aufmerksamkeit, die meine unendliche Zerstretheit in nichts störte. Ich war gewiß, daß er glich (wie ich's immer glaube, nicht wahr), aber unmöglich zu sagen, wem, noch jetzt. Nochmal Vergebung (ich werde mein Leben damit zugebracht haben, Dich um Vergebung zu bitten), ich hatte nicht an die Zeitverschiebung gedacht

70

In dieser Szene sind verdichtet verschiedene Momente des medialen Transports der Sprachstimme problematisiert. Eigentlich erfordert die Geliebte uneingeschränkte und ungestörte Präsenz und Aufmerksamkeit, jegliche Störung löst im Liebenden Schuldgefühle aus, die ihn um Vergebung bitten

69 Derrida, *La Carte Postale*, S. 14f.

70 Derrida, *Die Postkarte*, S. 16f.

lassen. Die Störungen sind zum einem dem Übertragungsmedium anzulasten, hier also die Filterung der Stimme durch den Telefonapparat: Am Abend ist die Reinheit des geliebten Timbres höher, vor allem mit geschlossenen Augen. Weitere Beeinträchtigungen der Nähe zur Geliebten liegen im Kontext, zum einen in der Zeitverschiebung, zum anderen in der Ablenkung durch die örtlichen Begebenheiten wie den uniformierten Engländer. Der Klang der Geliebten am Ohr, das Gefühl halluzinierter Nähe, steht quer zu der körperlichen Präsenz in der Telefonzelle.

Ähnlich wie Derrida waren Adorno die vielfältigen Filterungen von Musik durch den Transport moderner Technologien wohl nicht zuletzt auch aufgrund seiner eher soziologisch ausgerichteten Projekte nicht unverborgen geblieben, sie spiegeln sich in kleineren Bemerkungen in den Reproduktionsnotizen wider. Es ist etwa zu lesen: „NB die völlige Zerstörung des sinnlichen Phänomens der Musik durch die Massenreproduktion“.⁷¹ Zudem beklagt er, dass die „Schallplatten so berühmter und wohl auch authentischer Interpreten wie Joachim, Sarasate, selbst Paderewski [...] durchaus den Charakter der Insuffizienz angenommen [haben].“⁷² Immer wieder klingen in den Reproduktions-Notizen Adornos vielfältige Gedanken über die medial-technische Übertragung von Musik an. Auch hier lassen sich Brücken schlagen zu anderen Schriften seines Œuvres. Seine Aufmerksamkeit galt den zeitlichen und örtlichen Umständen und Verschiebungen bei der Musikübertragung genauso wie den Qualitätsverlusten durch verschiedene Medien. Er differenziert in seinen Ausführungen zwischen Rundfunk, Schallplattenaufzeichnungen und Fernsehübertragung und kam auf damit verbundene soziologische Aspekte zu sprechen.

Im 1963 veröffentlichten Text „Über die musikalische Verwendung des Radios“⁷³ bezeichnet Adorno die Radioübertragung von klassischer, für die Aufführung konzipierter Musik als „grundiert vom Gefühl des Als ob, des Uneigentlichen“.⁷⁴ Das von Adorno artikulierte Unbehagen lässt sich parallel setzen zu den von Derrida literarisch verarbeiteten Telefonmomenten: Gleich der Filterung des geliebten Timbres durch den Apparat haften der geliebten Musik Spuren an, also unabsichtliche Hinterlassenschaften der Transformation. Während der vierzigjährigen prozessualen Auseinandersetzung mit der technischen Reproduktion von Musik verhandelt Adorno grundsätzliche

71 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 11.

72 Ebd., S. 15.

73 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 369–401: Kap. „Über die musikalische Verwendung des Radios“.

74 Ebd., S. 370.

Fragen, sodass die jeweils früheren Beiträge zwar zuweilen in technischen Details, jedoch kaum in ihren Perspektiven überholt sind.⁷⁵

Die Transformationen der Musik durch die technische Reproduktion, die Adorno registriert, sind einerseits medienspezifisch, andererseits generell. Grundsätzlich bemerkt Adorno eine Verschiebung hin zur Betonung des für die Musik Unwesentlichen. Speziell für die Musikkwiedergabe ist nach Adorno die Unsitte festzustellen, die Melodien über Gebühr zu betonen⁷⁶ – ein Makel, den Adorno auf die Tonmeister des Radios, grammophonischer Aufnahmen und des Fernsehens zurückführte. Er lastete ihnen an, nach musikfremden Maßstäben zu verfahren und den problematischen Publikumsgeschmack zu bedienen.⁷⁷ Die Form der technischen Reproduktion wirkt also in entscheidender Weise auf die interpretatorische Dimension der Musik ein; die Form des Transports von Musik erfolgt mitnichten ohne jegliche Depravierung der Musik.

Im Einzelnen verweist Adorno speziell für das Radio auf ‚Transport‘-Spuren wie den Hörstreifen – d.h. ein kontinuierlich gleitendes Geräusch – oder das leer auslaufende Band am Ende eines Stückes, um es nicht zu abrupt enden zu lassen. Eingriffe in die Komposition konstatiert er durch Vorgaben im Produktionsprozess der Aufnahme, um einen guten Radioklang zu erhalten, sowie in der eingeschränkten, anders erfahrbaren Dynamik, die in seinen Augen aus der Beethovensymphonie eine Kammersymphonie macht.⁷⁸

Besonders im Fernsehen rücken bei Musikübertragungen – so Adorno – für Musik unwesentliche Momente über die visuelle Komponente des Mediums

75 Das gilt auch für heute: Selbst im Zeitalter des Internets sind viele Aspekte bedenkenswert, insbesondere die Blickrichtung der Fragen enthält viel Potential für die Auseinandersetzung mit Musik in den Medien. Adorno entschied sich ebenfalls, den Beitrag „Nadelkurven“ von 1928 in die Gesamtausgabe seiner Schriften aufzunehmen, auch wenn „in vierzig Jahren, Befunde über ein technisches Medium veralten“. Doch: „Andererseits jedoch wurde damals bereits manches bemerkt, was auf die veränderte Erfahrungsweise hinweist, die, von der Technik verursacht, auch diese selbst ergreift.“ (Adorno, „Nadelkurven“, GS XIX/ 525, Fn. 1, zuerst in: *Musikblätter des Anbruch* 10 [1928], S. 47–50, Wiederabdruck in: *Phono. Internationale Schallplatten-Zeitschrift* 11 [1965], S. 123f.) Gleichwohl bleibt für heute anzumerken, dass Radio und Fernsehen unverändert ihren Stellenwert haben, die Beobachtungen zur Schallplatte in vieler Weise auf CD-Träger etc. übertragen werden können.

76 Auch in den Aufzeichnungen zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* wird von Beginn an das Verhältnis von Haupt- und Nebenstimmen diskutiert, vgl. z.B. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 9 oder 204.

77 Vgl. Adorno, „Musik im Fernsehen ist Brimborium“, GS XIX/ 561, zuerst in: *Der Spiegel* (22/17), 26.2.1968, S. 116–124.

78 Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 369–401: Kap. „Über die musikalische Verwendung des Radios“, hier S. 370–381.

in das Blickfeld, beispielsweise durch die Fokussierung darauf, wie gespielt und gesungen wird.⁷⁹ Die wechselnden Bildeinstellungen stehen zuweilen der Konzentration auf die Musik entgegen und führen vom musikalischen Nachvollzug weg. Adorno bemängelt im Fall der Fernsehübertragung von Schönbergs *Jakobsleiter*-Fragment, dass eine exakte Verfolgung der Musik kaum möglich gewesen sei, denn die Bildeinstellungen hätten nicht im Einklang mit der musikalischen Struktur gestanden.⁸⁰ Mit der Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Musikalischen hin zum Visuellen, das unwesentliche Momente in den Fokus rücke, gehe außerdem einher, dass die Leistung des Dirigenten an dessen telegenem Auftritt gemessen werde, weniger an der künstlerischen Leistung, also der genauen Kenntnis des Stückes:⁸¹

Seine Aufgabe ist es, ein Werk wirklich ganz genau zu kennen, sich seiner analytisch zu versichern, eine präzise Vorstellung davon zu entwickeln und dann diese Vorstellung auf eine möglichst vernünftige Weise zu übertragen und zu realisieren.⁸²

Von „kulinarischen“⁸³ Filmaufnahmen generell, also vom „illusionären Kitsch und überhaupt von der Salzburg-Phantasmagorie“ wie „ein Karajan-Menuhin-Konzert bei Kerzenlicht im Plüschrahmen eines Wiener Salons“ oder von dem Einblenden von Naturaufnahmen sind nach Adorno die Massenmedien zu reinigen – sie seien „übelstes Kunstgewerbe“.⁸⁴ Kurzum: Generell wendet Adorno gegen Fernsehübertragungen von klassischer Musik ein, dass das Visuelle der Musik unangemessen sei: „Im allgemeinen ist Musik zum Hören und nicht zum Sehen da.“⁸⁵

79 Grundsätzlich ist Adorno bereit, auch optische Vorzüge bei Musikübertragung anzuerkennen: Kinematographische Aufnahmen – so war der Einfall seines Lehrers Alban Berg für *Wozzeck* – könnten musikalische Ereignisse plastischer machen, insbesondere durch den Einsatz eines beweglichen Mikrophons, analog zu wechselnden Kameraeinstellungen. Die Hauptstimme könne dann plastischer gemacht werden. (Vgl. Adorno, „Musik im Fernsehen ist Brimborium“, GS XIX/ 560.) Doch sei man von solchen Überlegungen weit entfernt.

80 Vgl. ebd., S. 571.

81 Vgl. ebd., S. 566.

82 Ebd.

83 Der Begriff des kulinarischen Musizierens ist bei Adorno bereits in den frühen Aufzeichnungen zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* grundlegend: Vgl. z.B. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 14.

84 Adorno, „Musik im Fernsehen ist Brimborium“, GS XIX/ 561f.; siehe hierzu auch ders., „Antwort des Fachidioten“, GS XIX/ 570, zuerst in: *Der Spiegel* (22/17), 22.4.1968, S. 182.

85 Adorno, „Musik im Fernsehen ist Brimborium“, GS XIX/ 559. Vorhandene Kultur-güter werden nach Adorno wie in der Filmbranche ausgeschlachtet, auch wenn es der Beschaffenheit der Medien völlig widerspricht. Insbesondere in Verbindung mit dem

Bei aller kritischen Distanz den technischen Mitteln der Reproduktion gegenüber schätzt Adorno das Potential der Schallplatte, um Musikliteratur „in authentischer Gestalt“⁸⁶ zu studieren oder – so beispielsweise in der Schlussnotiz zum *Getreuen Korrepetitor* – auf mustergültige Interpretationen zu verweisen.⁸⁷ Besonders die Einführung der Langspielplatte lässt ihn regelrecht ins Schwärmen kommen, er bezeichnete sie als Revolution, lässt sie doch auch die bislang als äußerst störend empfundenen Einschnitte verschwinden: „[D]ie gesamte Musikliteratur könnte Hörern, die sie zu ihnen genehmer Zeit vernehmen und studieren wollen, in recht authentischer Gestalt verfügbar werden.“⁸⁸ Gleichwohl ist Adorno weit davon entfernt, die Schallplatte als Transportmittel zu sehen, das die Musik ohne jegliche Deformation transportiert: Zur frühen Schallplattentechnik bemerkte er etwa die Trennung von Stimme und Körper, die bei Frauenstimmen weniger glücklich gelinge, als bei den Männerstimmen.⁸⁹

Ein weiterer großer Bereich ist der ‚Aufschub‘ im Musikhören zwischen Aufnahme und Rezeption. Wie in Derridas Telefonszene ist mit der technischen Reproduktionsmöglichkeit die Transformation des Ortes zwischen Spielenden und Hörenden verbunden. Zwar hält Adorno insbesondere der Langspielplatte zugute, dass nun die Störungen im Konzertsaal vermieden werden können,

Kulinarischen ist ihm die soziale Komponente ein Dorn im Auge. Er bezeichnet die Übertragung im Fernsehen von Festival- und Kulturereignissen in Salzburg und Bayreuth als parasitär (Adorno, „Musik im Fernsehen ist Brimborium“, GS XIX/ 565). Auch im Fall der Oper ist Adorno der Fernsehübertragung gegenüber kritisch eingestellt. Sterile photographische Verdoppelung nennt er die bisherigen Versuche (vgl. ebd., S. 564), der ferngesehene Figaro sei nicht der Figaro. Es sei kein kultureller Aufschwung, dass ein Massenpublikum so mit der Musik in Berührung kommt. Denn – und hier beruft er sich einmal mehr auf Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) (vgl. ebd., S. 571) – es sei nur eine Illusion, dass sie [die Personen des Massenpublikums] an der Kultur teilnehmen würden, stattdessen sind sie mit dem „bereits präparierten, clichéhaften Produkt der Kulturindustrie“ konfrontiert (ebd., S. 569). Er fordert auch für das Fernsehen, für das Medium spezifische neue Formen zu schaffen, und nennt Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und Mauricio Kagel (vgl. ebd., S. 565). Zugleich lehnt er aber die Arbeiten für eine fernseh-spezifische Musik ab, so z.B. die Arbeit von Heinrich Sutermeister und Benjamin Britten an einer Fernseh-Oper: Sie seien Mischprodukte, Verlegenheitsprodukte, aus Geldgründen angefertigt (vgl. ebd., S. 564).

86 Adorno, „Oper und Langspielplatte“, GS XIX/ 555, zuerst in: *Der Spiegel* (23/13), 24.3.1969.

87 Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 402. Fasziniert ist er auch von der Schallplattenrille als Aufzeichnungsform der Musik: Vgl. ders., „Die Form der Schallplatte“, GS XIX/ 533, zuerst in: 23. *Eine Wiener Musikzeitschrift*, 15.12.1934/ Nr. 17–19, S. 35–39.

88 Adorno, „Oper und Langspielplatte“, GS XIX/ 555.

89 Zum Klang im Rundfunk siehe auch Adorno, „Musikalische Aphorismen [46]“, GS XVIII/ 41f., zuerst in: *Anbruch* 11 (1929), S. 335–338.

doch sind die Möglichkeiten, von der geliebten Musik abzulenken, weitaus vielfältiger:

Er [ein Aufsatz, erschienen im Harper's Magazine 1939, Anm. A.H.] setzte die quantitative Expansion ernster Musik umstandslos dem kulturellen Aufschwung gleich. ‚Die Farmersfrauen in den Präriestaaten‘, hieß es darin, ‚hören große Musik in Aufführungen großer Künstler, während sie ihre morgendliche Hausarbeit besorgen.‘ Wer von der Aussicht darauf nicht sich begeistern läßt, setzt auch heute dem Verdacht elitär kulturkonservativer Gesinnung sich aus.⁹⁰

Die Transformation der Kontexte dringt gleichsam in das Innere des Werkes ein, depraviert dessen Aura, hinterlässt Spuren und Aschen im gleichen Sinn, wie Derrida im Dialog mit der Geliebten in der Telefonzelle nachzeichnet. Es sind Prozesse, die – trotz der Nähe zur mündlichen Kommunikation – dem quasi-schriftlichen Medium der Aufnahme und der Fernkommunikation inhärent sind und denen nach Derrida genau genommen nie – selbst im direkten Gespräch zwischen Liebenden – zu entkommen ist. Dementsprechend ist gerade außerhalb des Konzertsaals – bei aller dort gegebenen Ablenkung – diese Einheit von Musik und Hören nicht gegeben.

Eignen der Aufnahme insofern Schriftmomente, als dass sie sich wiederholbar zeigt, legt Adorno in den Aufzeichnungen zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* Wert auf den Umstand, dass die wahre Interpretation aus der Notenschrift zu gewinnen sei, und proklamiert nach wie vor das Idealbild des stummen Lesens. Daran hält er auch in der Auseinandersetzung mit den technischen Reproduktionsmitteln fest. Zwar zeigt er sich Möglichkeiten wie etwa einer Sammlung von Aufnahmen wahrer Interpretationen oder einer Steigerung der Interpretationsqualität durch gekonnte aufnahmetechnische Montagen aufgeschlossen. Doch behält die am schriftlich notierten Werk durchgeführte Analyse das Primat:

[W]o aber diesem [dem musikalischen Sinn] die Montagetechniken tatsächlich schadeten, wären nicht sie anzuklagen, sondern es wären technische Mittel zu suchen, die den Schaden reparieren. Schwung, die Logik der Sukzession, die Notwendigkeit der Folge von Späterem auf Früheres, ist selbst keine magische Qualität, sondern ein Element der Komposition, in technischen Kategorien und auch solche der Interpretation zu übersetzen. Die Analyse hätte dies Element zu bestimmen, die Interpretation es nachzuzeichnen, und die Kunst des Schnitts,

90 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV / 373.

analog der des Cutters im Film, hätte ebenso die Übergänge zu bedenken wie die Zäsuren und Kontraste.⁹¹

Adorno stellt demnach auch hier nicht infrage, dass die Analyse des musikalischen Sinns zuvor anhand des Notentextes zu erschließen sei und die Aufnahmetechnik als Mittel einer fehlerfreien Idealumsetzung diene. In einem Aphorismus betont er nach wie vor die Vorrangstellung der Notenschrift; keine Musik ließe sich ohne schriftbildliche Niederlegung beurteilen:

Man würdigt die Notenschrift, weil sie Musik als Text der Zeit entreiße und für die Dauer aufhebe. Aber ihre Gewalt reicht tief bis in die Musik selber. In ihren Größenwerten, der Wahl der Linien und Schlüssel, dem System der Versetzungszeichen haben sich frühe Gehalte von Musik niedergeschlagen, die, längst erloschen, noch alles heutige im Schriftbild bannen und erst dann zum gegenwärtigen Erscheinen durchlassen, wenn ihre Male ihrer Herrschaft eingepägt sind. Angesichts der steten Verkleinerung der Notenwerte, der Auflösung des geschlossenen Schriftbildes, die heute an manchen Stellen gelungen scheint, möchte man fast die musikalische Geschichte als Kampf begreifen, den die aufbegehrende Musik wider das System der Notenschrift führte, um es zu zerschlagen und an ihm ihre Produktivkraft zu vervielfachen. Aber wollte man bei musikalischer Kritik allein vom Notenbilde ausgehen, man geriete in Irrtum, so trügend ist die Macht der Schrift: Musik, deren optisches Bild vollkommen, also vom vorgedachten Zwange des Notensystems ganz emanzipiert ist, wird fast stets schlecht sein und das Wort Papiermusik, das der Jargon dafür hat, verrät eben, es herrsche die Notenschrift so weit, daß der gerade ihr erliegt, der vollends sie zu tilgen meinte. Gleichwohl läßt sich keine Musik wahrhaft ohne Kenntnis des Bildes beurteilen: nicht bloß weil man ihm erst die genaue Kenntnis des Werkes verdankt, sondern weil man am Bilde einzig den Plan des Kampfes ablesen kann, den die freigesetzten Produktivkräfte und die Macht des Gewesenen miteinander auszufechten haben, ohne daß es je gelänge, sie voneinander zu lösen.⁹²

Anders gesagt: Bei aller Abwägung von Vor- und Nachteilen einer musikalischen Audioaufnahme denkt Adorno ihre Möglichkeiten stets getrennt von der Schrift.⁹³

Doch eignen der Aufnahmetechnik nicht auch schrifthafte Momente? Ist die Schrift stets primär und die Audioaufnahme stets sekundär? Diesem wie jenem Medium eignet die Möglichkeit des Transports, losgelöst von der unmittelbaren Kommunikation, es ist jeweils die Wiederholbarkeit gesichert und in

91 Ebd., S. 393.

92 Adorno, „Musikalische Aphorismen [14]“, GS XVIII/ 19.

93 Er würdigt beispielsweise Bergs *Wozzeck* als allein im Schriftbild herausragend. Vgl. Adorno, „Wozzeck in Partitur“, GS XVIII/ 480–482, zuerst in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.4.1956.

einer bestimmten Form festgehalten. Doch ist auch die Unmittelbarkeit der Audioaufnahme nur scheinbar, so nah sie dem Abbild des unmittelbaren Vollzugs kommen mag, so präsent und vollständig sie auch scheinen mag – eben nicht zuletzt auch dadurch, dass hier keine Transformation vom Auditiven ins Visuelle stattfinden muss. Selbst sie, die beste denkbare Audioaufnahme, ist mit Deprivationen des Schriftlichen konfrontiert. Das stellen sowohl Adorno als auch Derrida eindringlich heraus. Spuren des Transportes zeigen sich akustisch in Form von unabsichtlichen Geräuschen; Verbrennungsvorgänge in Form von dynamischen Nivellierungen. Die größeren und kleineren örtlichen Neukontextualisierungen und der zeitliche Aufschub rufen eine eindringende Pluralisierung der Bedeutungen auf den Plan. Es ist nicht zuletzt dahingehend mit Adorno weiterzudenken, ob gerade die Visualisierung der Musik, durch die Drucklegung losgelöst von den gestischen Wahrnehmungsmöglichkeiten einer möglichen Intention des Autors, die immer wieder neue Suche nach dem musikalischen Sinn eines Werkes und damit dessen Entfaltung in der Zeit überhaupt erst ermöglicht.

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.

- *Mahler*, GS XIII/ 149–319.
- *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 157–402.
- „Musikalische Aphorismen [14]“, GS XVIII/ 19.
- „Musikalische Aphorismen [46]“, GS XVIII/ 41f.
- „Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe“, GS XVIII/ 195–199.
- „Fragment als Graphik“, GS XVIII/ 251–253.
- „Wozzeck in Partitur“, GS XVIII/ 480–482.
- „Nadelkurven“, GS XIX/ 525–529.
- „Die Form der Schallplatte“, GS XIX/ 530–534.
- „Oper und Langspielplatte“, GS XIX/ 555–558.
- „Musik im Fernsehen ist Brimborium.“, GS XIX/ 559–569.
- „Antwort des Fachidioten“, GS XIX/ 570–572.

Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).

Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main 1976 (frz. Orig.: *L'écriture et la différence*, Paris 1967).

- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1983 (frz. Orig.: *De la grammatologie*, Paris 1967).
- Derrida, Jacques: *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*, Bd. 1: *Envois/Sendungen*, übers. von Hans-Joachim Metzger, Berlin 1989.
- Derrida, Jacques: *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris 1999.
- Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: Peter Engelmann (Hg.), *Jacques Derrida. Die différance. Ausgewählte Texte*, mit einer Einleitung, Stuttgart 2004, S. 68–109.
- Derrida, Jacques: „Die différance“, in: Peter Engelmann (Hg.), *Jacques Derrida. Die différance. Ausgewählte Texte*, mit einer Einleitung, Stuttgart 2004, S. 110–149.
- Horz, Andrea: „Notat – Musikalische Posten im Zeichen der Asche“, in: Matthias Schmidt (Hg.), *Rücksendungen zu Jacques Derridas ‚Die Postkarte‘. Ein essayistisches Glossar*, Wien – Berlin 2015 (akaTexte 2), S. 245–258.
- Horz, Andrea: „Operndrucke als Objekt“, in: Andrea Horz (Hg.), *Musiktheatralische Textualität. Opernbezogene Drucke im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Wien 2020 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 50), S. 75–102.
- Krämer, Sybille: „Immanenz und Transzendenz der Spur“, in: Sybille Krämer und Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik*, Frankfurt am Main 2007.
- Levy, Ze'ev: „Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida“, in: Sybille Krämer und Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik*, Frankfurt am Main 2007, S. 145–154.
- Rothkamm, Jörg: *Berthold Goldschmidt und Gustav Mahler. Zur Entstehung von Deryck Cookes Konzertsfassung der X. Symphonie*, Hamburg 2000.
- Rothkamm, Jörg: *Gustav Mahlers Zehnte Symphonie. Entstehung, Analyse, Rezeption*, Frankfurt am Main 2004.
- Schumann, Robert: „Ueber einige muthmaßlich corrumpirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken“, in: Robert Schumann (Hg.), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 4, Leipzig 1854, S. 59–66.
- Stein, Erwin: „Neue Formprinzipien“, in: *Anbruch* 6 (1924), S. 286–303.
- Urbanek, Nikolaus: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ‚Philosophie der Musik‘ und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld 2010.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.
- Wirth, Uwe: „Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff“, in: Sybille Krämer und Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik*, Frankfurt am Main 2007, S. 55–81.

Musikalien

Johannes Brahms: *Op. 79. Rhapsodien*. Neu revidiert Eduard Steuermann, Wien [um 1929].

Gustav Mahler: *10. Symphonie*. Hg. von Erwin Ratz. Skizzenblätter. Partitur. Faksimile nach der Handschrift, München 1967.

*Interpretation – ästhetische Erfahrung –
stummes Lesen*

Materialität – Gestik – Schrift oder Das Geheimnis der ‚wahren Interpretation‘

Susanne Kogler

Neben *Der getreue Korrepetitor* zählen Theodor W. Adornos Notizen und Fragmente *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* wohl zu seinen am stärksten mit der musikalischen Praxis verbundenen Schriften. Dennoch behandeln auch sie zentrale Aspekte seiner Kunstphilosophie, wobei im Besonderen die Themen Musik und Sprache, Subjektivität und Objektivität sowie Naturbeherrschung im Vordergrund stehen. Gerade diese Verbindung von Theorie und Praxis stellt ein zentrales Anliegen Adornos dar und begründet damit auch die Bedeutung des unvollendet gebliebenen Buches. Um die Aktualität von Adornos Reproduktionstheorie zu reflektieren, erscheint einerseits die Frage der Phrasierung und ihr Verhältnis zur Sinndarstellung in unterschiedlichen Formen neuer Musik nach wie vor wesentlich. Andererseits sind seine Überlegungen zur geistigen Dimension der Interpretation und zur Bedeutung des Hörens wichtig. Es stellt sich die Frage, inwieweit heutige Überlegungen zu Materialität, Gestik und Schrift Gedanken Adornos verwandelt fortsetzen. Der Beitrag versucht in einem ersten Schritt, Adornos Vorstellungen von einer ‚wahren Interpretation‘ dingfest zu machen. Dabei werden die Aspekte Zusammenhang, Gestik und Material beleuchtet sowie gesellschaftskritische Überlegungen zu Massenkultur und unterschiedlichen Interpretationsformen, die das Musikleben stark prägen und von Adorno kritisch gesehen werden. Daran anschließend werden die von Adorno genannten Ziele des Buches zu seinem philosophischen Gesamtwerk in Beziehung gesetzt. Im Besonderen die Problematik der Dialektik der Aufklärung und das Verhältnis von Musik und Sprache sind hierbei relevant. Der dritte Teil beschäftigt sich schließlich mit der Frage der Aktualität der zuvor herausgearbeiteten Aspekte – auch für die aktuelle musikalische und musikwissenschaftliche Praxis. Nicht zuletzt sollen bestehende Forschungsdesiderata angesprochen werden.

1 Adornos Vorstellungen einer ‚wahren Interpretation‘ – Anmerkungen zur Praxis

1.1 *Praktische Hinweise für Interpretinnen und Interpreten*

Adornos Fragment gebliebene Reproduktionstheorie charakterisiert eine deutliche Verbindung von Theorie und Praxis, wie sie in seinem Œuvre nur

vereinzelt manifest, jedoch permanent latent vorhanden ist. Im Besonderen die als „Aufzeichnungen“ betitelten Notizen, die im Folgenden den Hauptbezugspunkt darstellen, weisen einen sehr hohen Praxisbezug auf. Adorno intendiert, ein Regelwerk zu erstellen, das Interpretinnen und Interpreten unterstützt. Er notiert Punkte, „Faustregeln“, die zu beachten wären.¹ Die Notizen machen allerdings auch deutlich, dass Adorno nicht nur als Musikphilosoph, sondern einerseits auch als Musiker und andererseits auch als Musikkritiker argumentiert.

Als Ausgangspunkt der folgenden Skizze einiger wesentlicher praktischer Aspekte, die zweifellos einen Teil der Aktualität dieser Fragmente ausmachen, dient Adornos Definition von Interpretation: Unter Interpretation versteht er „die angemessene Übersetzung des musikalischen Sinnes in die Erscheinung.“²

1.1.1 Phrasierung, Zusammenhang und Analyse

Eine zentrale Frage der Sinn-genese ist die der Phrasierung. Sie ist eines der wichtigsten Themen der Reproduktionstheorie. Adornos Vorstellung von Phrase ist eine dynamische.³ Demnach bedeutet phrasieren „nie allein die Gestalt artikulieren, sondern immer zugleich das Verhältnis der Gestalten zueinander. Man muß vorfühlen, auf etwas hin Phrasieren, über etwas hinweg Phrasieren; die Phrasierung ist nie statisch, sie lebt von den musikalischen Kräfteverhältnissen.“⁴ Die Frage der Phrasierung ist für Adorno mit der „Sprachähnlichkeit von Musik“ verbunden: „In der Phrasierung ist das Moment der Sprachähnlichkeit von Musik positiv aufgehoben; durch die Phrasierung allein *spricht* Musik.“⁵ Phrasierung in ihrer Gesamtheit ist die musikalische Form. Jedes Detail muss, um als sinnvoll wahrgenommen werden zu können, notwendigerweise bewusst in den Gesamtzusammenhang eingebunden werden.⁶ Interpretation und Komposition sind in Hinblick auf die Notwendigkeit, einen sinnvollen Zusammenhang herzustellen, verbunden. Denn „der Raum der interpretativen Freiheit ist stets die Brüchigkeit des Zusammenhangs im Werk“, und in weiterer Folge kann Interpretation als „die Rettung des Werkes“ verstanden werden.⁷

Einen sinnvollen Zusammenhang zu generieren, ist für Adorno der zentrale Punkt einer gelingenden Interpretation: Er muss „unter der Oberfläche des

1 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 160–163.

2 Ebd., S. 173.

3 Vgl. ebd., S. 143.

4 Ebd., S. 144.

5 Ebd.

6 Vgl. ebd., S. 12.

7 Ebd., S. 48.

sinnlichen Klanges“⁸ hervortreten. Sinnzusammenhang bedeutet hier, dass alle Elemente des Tonsatzes miteinander funktionell zusammen und voneinander abhängen. Folglich ist Analyse Voraussetzung von Interpretation.⁹ Unverständlichkeit von Aufführungen neuer Musik führt Adorno auf mangelhafte Analyse zurück: Die Funktion der einzelnen Elemente sei nicht genau erkannt worden und werde daher auch nicht realisiert.¹⁰ Aber auch die Vorstellung von Analyse soll die Reproduktionstheorie ändern. Werde gemeinhin „die Reduktion auf die traditionellen Formteile“ als Zentrum der Analyse betrachtet, so will Adorno dagegen „die *spezifischen*, dem je einzelnen Werk eigenen Elemente, Triebkräfte, und vor allem ihren Zusammenhang zum Ganzen“ in den Fokus rücken.¹¹ Dabei unterscheidet er zwischen oberflächlichen Symmetrien und dem „eigentliche[n] Pulsieren der Musik“, das davon abweiche: „[G]erade das gilt es zu realisieren.“¹² Alles, was dem Formschema widerstrebt, hängt für Adorno mit einem „Triebleben der Klänge“ – der Terminus stammt von dem Schönberg-Schüler Karl Linke – zusammen, das er als „archaische[s] Erbe“, ein „unausrottbar Mimetische[s]“, bezeichnet.¹³ Der Musikwissenschaft wirft Adorno vor, „Klassifikation anstatt Begreifen“¹⁴ zu betreiben.

Das Grundproblem seiner Zeit sieht er in der Frage, ob man „nur die Erscheinung erscheinen lassen – oder die Struktur in die Erscheinung setzen soll.“¹⁵ Sein Buch will die zweite These begründen. Das verborgene Strukturelle ist das Sinn-Verleihende. In diesem Zusammenhang spricht er auch vom „Subkutanen“, das zum „Anderen“ in einer dialektischen Relation stehe.¹⁶ Die Analyse rekurriert Adornos Vorstellung nach auf subkutane Zusammenhänge: „Gegenkräfte“ wie etwa Dissonanzen oder „schlechte Taktteile“.¹⁷ Sie bilden mit der äußeren Form, dem Schema, ein Spannungsfeld und müssen durch die Oberfläche, die Haut, durchschimmern. Die Oberfläche darf nicht anstelle des Wesens fetischisiert werden. Sie ist Erscheinung und muss als solche erkannt werden.¹⁸

8 Ebd., S. 9.

9 Vgl. ebd., S. 10.

10 Vgl. ebd., S. 131.

11 Ebd., S. 125.

12 Ebd., S. 182.

13 Ebd., S. 178.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 208.

16 Ebd. sowie ebd., S. 97f.

17 Ebd., S. 106.

18 Vgl. ebd. S. 97 und 106 sowie den von Adorno selbst genannten Aufsatz „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 152–180.

Im Besonderen zur Interpretation der neuen Musik finden sich wichtige Bemerkungen. Bei dieser müsse das Spannungsfeld herausgearbeitet werden, das sich daraus ergibt, dass neue Musik immer auch traditionelle Momente enthält. „Die Interpretation muß dies Kraftfeld aktualisieren.“¹⁹ Es gehe darum, die „*Relation* eines Ereignisses zu vorhergehendem, anstatt bloß das Ereignis als solches darzustellen“. Diese könne „z.B. eine *Antwort* sein, oder ein Einholen, Ausfüllen, Überbrücken eines vorher bloß Gesetzten; oder dessen Auflösung. An diesen konkreten Bestimmungen hat die Interpretation (wie die Komposition) ihr wahres Leben“.²⁰ Ziel ist, den Prozess, der im Text verschlossen ist, zu realisieren, worin „das Leben der Werke wie der Darstellung“²¹ für Adorno liegt. Seine Idee von Interpretation ist daher als eine Art ‚Verlebendigung‘ vorzustellen, wie in den Notizen mehrfach deutlich wird. So spricht er z.B. an anderer Stelle von einer „Darstellung, in der es keine tote Note, kein totes Intervall, keine tote Pause gibt.“²²

1.1.2 Gestik, Mimesis und Hören

Um die Dialektik der Interpretation zu beschreiben, greift Adorno auf drei Elemente zurück, die der Notentext enthält: das Mensurale, das Neumische und das Idiomatiche. Das Idiomatiche ist das Musiksprachliche, das Neumische das Mimetische oder Gestische, das Mensurale das Signifikative. Diese Elemente stehen zueinander in einem dialektischen Verhältnis.²³ Die Schrift ist wichtig für die Vermittlung des musiksprachlichen idiomatichen Elements, welches der „Inbegriff aller Konventionen“²⁴ ist. Das neumische Element bezeichnet nicht das Gestische als unmittelbare Kategorie, sondern „bereits die Rationalisierung des Gestischen, d.h. dessen Objektivierung durch Signifikation, [...] das Unmittelbare durch Mittelbarkeit.“²⁵ Durch Berücksichtigung aller drei Dimensionen ausdrucksvollen Sprachgestus zu verwirklichen, ist das Ziel der ‚wahren Interpretation‘:

Wie die objektive Geschichte des Werkes nämlich so führt die Erfahrung des individuellen Interpreteten stets vom idiomatichen Element durchs mensurale zum neumischen, und schlecht ist sowohl die welche beim idiomatichen wie beim mensuralen stehenbleibt.²⁶

19 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 106.

20 Ebd., S. 180.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 121.

23 Vgl. ebd., S. 88.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 209.

26 Ebd., S. 89.

Die Herausforderung bestehe darin, „die Kraft [zu haben, Anm. S.K.], der Analyse trotz des idiomatischen Elements mächtig zu sein und des Neumischen trotz der Analyse.“²⁷ Daraus entsteht, so kann mit Blick auf den Einfluss Walter Benjamins auf Adorno formuliert werden, eine spezifische Form der Erkenntnis: das ‚dialektische Bild‘.

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 repräsentiert (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.²⁸

Mimesis ist bei Adorno ein zentrales Element der Interpretation: „[W]enn die Notenschrift die Musik nachahmt, muß Aufführung die Schrift nachahmen.“²⁹ Das ‚mimetische Moment‘³⁰, das Interpretation enthält, erklärt er wie folgt: „Eine ‚pathetische‘ Stelle bedeutet nicht Pathos usw. sondern verhält sich pathetisch.“³¹ Mit dieser Betonung der Mimesis wendet sich Adorno gegen den Positivismus. Einen ‚klassizistischen Darstellungsstil‘ könne man „als verdrängte Mimesis“ ansehen.³²

Ausführliche Passagen beschäftigen sich mit der Entstehung der Notenschrift, genauer der Neumen. Diese leiten sich Adorno zufolge aus den Handbewegungen des Dirigenten ab, weshalb er darin ein Moment von Aufklärung erkennt, welches mimetische Züge trägt.³³ „Die Aufklärung der Notenschrift ist verwandelte Mimesis. Sie ist intentionslos.“³⁴ Zugleich ist sie autoritär wie der Gestus des Dirigenten. Für Adorno steht Musik in einem ursprünglichen Verhältnis zur Gewalt. Das zeige sich bereits daran, dass die Griechen zur Waffenübung rhythmischen Gesang verwendeten. In der Reproduktionstheorie ist Ursprung das Ziel: „Aufgabe der musikalischen Interpretation ist es, das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen.“³⁵ Interpretation ist idealerweise auch Mimesis des Kompositionsprozesses: Die

27 Ebd., S. 94.

28 Ebd., S. 91.

29 Ebd., S. 80.

30 Vgl. ebd., S. 10.

31 Ebd., S. 13.

32 Ebd., S. 51.

33 Vgl. u.a. ebd., S. 76–83.

34 Ebd., S. 80.

35 Ebd., S. 88.

Verdinglichung, die Verschriftlichung bedeutet, werde wieder rückgängig gemacht. Auch darin objektiviere Interpretation.³⁶ Die „wahre Interpretation“ definiert Adorno unter anderem auch als „die vollkommene Nachahmung der musikalischen Schrift“.³⁷ Insofern die Notenschrift nicht nur Zeichensystem, sondern Modell einer Nachahmung ist, müsse die Analyse das Nachzunehmende hervorheben.

Wahre Interpretation ist weder die irrational-idiomatische (Kritik des Musikanten) noch die analytisch reine, sondern die Wiederherstellung des mimetischen Elements durch die Analysis hindurch.³⁸

Für die Reproduktionstheorie ist neben Gestik und Mimesis das Hören ein wichtiges Element. Dabei spielt die Vorstellung eine besondere Rolle, denn Aufklärung bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Musik in „den inneren Sinn“ verlegt wird; Hören wird demnach als „das Gegenteil des Mimetischen, die eigentliche *Vermittlungskategorie* von Geste und Sinn, sinnliche Vergeistigung“ verstanden.³⁹ Die reale Körperhaftigkeit der Geste sei im Hören aufgehoben: „Alles musikalische Hören ist ein *Nachhören* wie beim Echo und in jeder musikalischen Erfahrung ist mit dem Hören das Nichtgehörte, die Gebärde.“⁴⁰ In der Interpretationspraxis ist das Hören auch Kontrollinstanz. Es geht von der Vorstellung aus, holt diese in die Geste zurück und misst diese wiederum an der Vorstellung.⁴¹ Adorno verlangt diesbezüglich, dass man sich zuhören lernen müsse. Das real Erklingende müsse am Imaginierten gemessen werden. Dieser Prozess der Reflexion komme meist zu kurz: für ihn ein pädagogisches Defizit.⁴²

1.1.3 Material

Adorno will musikalische Texte nicht als Spielanweisung und auch nicht als Notate der Vorstellung des Komponisten verstanden wissen. Seiner Ansicht nach dienen sie vielmehr der Gedächtnisfixierung, und zwar im Sinne einer „*kollektiven Überlieferung*“.⁴³ Im Text werde die Musik selber festgehalten, das An sich, die Idee:

36 Vgl. ebd., S. 155.

37 Ebd., S. 83.

38 Ebd., S. 107.

39 Ebd., S. 85.

40 Ebd.

41 Vgl. ebd., S. 86.

42 Vgl. ebd., S. 196f.

43 Ebd., S. 183.

[D]ies An sich ist nicht das was sich der Komponist vorstellt sondern wie es bereits in der Übung sich festgestellt hat. Das objektivierende Moment der Notation ist damit zugleich das gesellschaftliche *und* hat das geschichtliche – eben als Bild einer Tradition – in sich. Die Objektivität des Werkes gegen die Imagination des Komponisten: das ist die durch die Schrift ins Werk einwandernde Kollektivität. Solange aber diese dem Subjekt als ein Unidentisches gegenübersteht, ist jeder Text zugleich *in sich* dialektisch, und diese Dialektik ist das Problem jeder Interpretation. Das heißt: die Schrift in der Musik ist immer gegen das Subjekt wahr und unwahr. Das ist der philosophische Schlüssel der gesamten Theorie.⁴⁴

Was Adorno hier über den musikalischen Text schreibt, entspricht seiner Theorie des musikalischen Materials. Wie das Material ist seiner Auffassung nach auch die Schrift Medium des kollektiven Gedächtnisses, das das Individuum übersteigt. Das Individuum muss sich daher das Material in einem dialektischen Prozess, der das Werk ist, aneignen. Das gilt sowohl für die Komposition als auch die Interpretation. Das Material ist in der Reproduktion demnach der Ort der prozessualen Begegnung von Subjekt und Objekt. Die Vorstellung einer „wahren Interpretation“ hängt auch mit seinem Plädoyer für ein starkes Subjekt zusammen: „Das Geheimnis der wahren Interpretation“ bestehe darin, „in jedem Augenblick seiner selbst mächtig [zu] bleiben“; dadurch werde es möglich, „das Werk, das immer nur vermittelt wird durch die Imagination, ganz zu realisieren.“⁴⁵

Im Idiomatischen liegt die Sprachfähigkeit der Interpretation begründet. „Im Idiom vertritt der Interpret gegen das Werk dessen Material – gewissermaßen die Musik gegen die Komposition. Das Idiom, das absolut Besondere, ist gerade gegenüber dem Werk das Allgemeine.“⁴⁶ Trotz der Betonung der Wichtigkeit der sinnlichen Vergeistigung im inneren Hören wird auch die Körperlichkeit des Interpreten bzw. der Interpretin in die Überlegungen einbezogen.

Es gibt einstweilen in der Interpretation immer noch legitime und notwendige Elemente, die sich nicht rein in die Sache auflösen lassen, und die vom Interpreten herkommen. So gehört zu einer 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, obwohl dies plastische Klangideal nur sehr vermittelt, wenn überhaupt, in ihm enthalten ist.⁴⁷

44 Ebd., S. 184.

45 Ebd., S. 157.

46 Ebd., S. 75.

47 Ebd., S. 148.

Auch eine „technische Begabung“ sei zu reflektieren, die mit „physischer Kraft“ verbunden sei, und „unter *Ausschluß* des geistigen Verständnisses, mit der Darstellungsfähigkeit zusammenhängt, so als könnten die Hände das Ohr ersetzen“.⁴⁸ Dieses Phänomen berührt sich, so Adorno, vielleicht „gerade mit der *modernen* Tendenz, daß in der wahren Interpretation der Interpret erlischt.“⁴⁹

Die Vorstellungen vom Material korrespondieren mit denen eines ‚Zeitkerns‘ der Werke, ist doch für Adorno das Werk immer ein „Verhältnis zum Material“ und daher „nicht ‚rekonstruierbar“.“⁵⁰ Die Veränderungen, die die Werke im Laufe der Zeit erfahren, sind aus der Sicht von Adornos Kunstphilosophie ‚objektiv‘. Die Erkenntnis des Werkes löse dessen naiv realistisches An-sich-Sein auf. Die Frage der Intention spielt an mehreren Stellen eine entscheidende Rolle, vertritt Adorno doch die Position, dass die Musik „vermittelt durch den Text [...] gegen den Autor ein Eigenrecht“⁵¹ besitze. Die Werke verändern sich in der Zeit unabhängig von der Intention des Autors oder der Autorin. Dessen Anteil bestehe aus dem allerdings wichtigen spontanen Akt der Synthese zwischen Material und „objektivem Sinnzusammenhang“.⁵² Den Hintergrund dieser Überlegungen bilden geschichtsphilosophische Prämissen: „Das Kraftfeld, als welches die Interpretation die Musik je zu bestimmen hat, ist immer zugleich das Geschichtliche – die Dialektik von Besonderem und Allgemeinem.“⁵³

1.2 *(Gesellschafts)Kritik*

Interpretation betrifft aus Adornos Sicht den gesellschaftlichen Stellenwert von Musik insgesamt. Sie ist also über eine reine Fachfrage hinaus von Bedeutung. Wesentliche Aspekte seiner Gesellschaftskritik treten in der Reproduktionstheorie besonders deutlich hervor: allem voran die Kritik an der Massenkultur.

1.2.1 Kritik an der Massenkultur

Adorno wendet sich dagegen, dass Musik zugleich Konsum- und Bildungsgut wird. Zielscheibe seiner Kritik sind bekanntlich erfolgreiche Komponisten wie Jean Sibelius oder Richard Strauss, aber auch Star-Dirigenten. Einseitige Konzentration auf nur ein Moment der Interpretation wie beispielsweise den schönen Klang oder die Subjektivität deutet er als Zeichen von Verdinglichung.

48 Ebd., S. 193.

49 Ebd.

50 Ebd., S. 75.

51 Ebd., S. 122.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 121.

In Hinblick auf solche kulturellen Entwicklungen notiert er auch Überlegungen zum „Uninterpretierbarwerden der Werke“: Standardisierung von Interpretation, Fetischisieren des Klanges und eine fehlende „Wechselwirkung von Ausführendem + Hörer“ deuten seinen Aufzeichnungen zufolge auf ein „Ende der musikalischen Interpretation“ hin.⁵⁴ An den zeitgenössischen Ausführungsbedingungen kritisiert Adorno vor allem die Zeitnot. Er spricht von musikalischer „Mangelwirtschaft“ und zugleich von „Rücksicht auf Verkäuflichkeit bis ins Klangideal hinein“; weil in den Proben nur „auf Zusammenhalt, nicht auf Zusammenhang“ hingearbeitet werde, leide im Besonderen die „Darstellung neuer Musik fast allgemein“, wie er schreibt, an „Sinnlosigkeit“.⁵⁵ Dass Dirigenten in Hinblick auf ihre Einordnung in den Musikbetrieb, auf ihre Rücksichtnahme auf das Publikum kritisiert werden, entspricht der (Kompositions)Kritik, mit der Adorno etwa auch Strauss bedenkt.⁵⁶ Der Verdacht, dass Adorno mit seiner Kunstauffassung auch darauf abzielt, gerade jene Protagonisten zu kritisieren, deren politische Einstellung, konkret deren Involvierung in das Nazi-Regime, im Nachkriegsdeutschland nicht geahndet wurde, belegt z.B., was er über Alfred Cortot anmerkt. Seine überdeutliche Interpretation kritisierend, schreibt Adorno: „Natürlich gilt Cortot, ein alter Nazi, im Deutschland von 1957 als großer alter Mann: sacred cow. – Schlechtes Überwiegen des neumisch mimetischen Elements.“⁵⁷ Adorno wendet sich auch gegen den Schein der Perfektion, den er in einer „vollkommenen sinnlichen Fassade bei innerer Leere“⁵⁸ wahrnimmt. Damit wendet er sich gegen Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter sowie gegen Arturo Toscanini und Herbert von Karajan.

Ein Thema, das ebenso präsent ist, ist „die Frage der Verwandlung des musikalischen Hörens in Lesen mit exakter Vorstellung“.⁵⁹ Der Vorteil des bloßen Lesens liege darin, dass in der Imagination ein Ideal der Aufführung erreicht werden könne, „das als solches nicht erreichbar ist“: „Das musikalische Werk wird gleichsam von der Zufälligkeit seiner Realisierung gereinigt.“⁶⁰ Generell ist für ihn problematisch, wie sich heute musikalische Aufführungen zeigen. „Das Aufführen von Musik hat an sich etwas Aufschwätzendes, Überredendes, Propagandistisches und zeigt sich damit der heute herrschenden

54 Ebd., S. 36f.

55 Ebd., S. 159.

56 Siehe dazu u.a. Kogler, „Altvertrautes als Neues“.

57 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 183.

58 Ebd., S. 188.

59 Ebd., S. 210.

60 Ebd.

Kulturindustrie verschwistert.“⁶¹ „Die Realisierung der Musik in der Imagination“ hingegen würde sich ausschließlich der Darstellung des Werkes widmen, es müsste kein ‚Zugeständnis an den Wirkungszusammenhang‘ gemacht werden. „Die Werke wären weitgehend dem Verschleiß und der Banalisierung entzogen. [...] Die überholte Scheidung von Werk und Reproduktion wäre liquidiert.“⁶²

An mehreren Stellen mahnt Adorno, den Fortschritt der Technik adäquat zu nutzen. Ist er auch bei Schallplattenaufnahmen im Vergleich zum Original noch skeptisch, räumt er doch ein, dass ein Fortschritt der Technik das Original unnötig machen könnte. Auch spricht er von der Möglichkeit einer ähnlich wie im Film montierten vollkommenen musikalischen Darstellung. In diesem Zusammenhang betont er unter anderem die Wichtigkeit des Tonmeisters, der ein höchst qualifizierter Musiker mit genauer Kenntnis der Partitur sein müsste.⁶³

1.2.2 Interpretation als Polemik

Mit seinen Überlegungen verfolgt Adorno auch ein praktisches Ziel, nämlich zeitgenössischer Praxis und aktuellen Entwicklungen und Strömungen kritische Überlegungen entgegenzuhalten. Wie viele von Adornos Schriften richtet sich auch die Reproduktionstheorie gegen zwei zur Zeit der Abfassung der Notizen aktuelle Tendenzen der Interpretation, die er selbst benennt.

Man muss sich über die *Strategie* der Arbeit klar werden. Sie richtet sich gegen 2 Fronten. Auf der einen Seite das offizielle Musikleben, das längst, und gerade auch in seinen gefeierten Vertretern, ein Stück der Kulturindustrie ist, *zugleich* galvanisiert, temperamentvoll und kulinarisch. Kultiviertes und barbarisches Musizieren konvergieren. Auf der anderen die abstrakte Negation, die Flucht ins Mensurale. Dort der falsche Subjektivismus, hier die Residualtheorie der Wahrheit, die Ausrottung des Subjekts (*alle* Formen des Objektivismus, von Stockhausen bis Walcha, meinen eigentlich dasselbe. Die sogenannte Jugend protestierte gegen das ‚überspitzte *espressivo*‘ in Eduard [Steuermanns] Schönbergdarstellung). – Schüler aus der Ostzone, von Bloch, kamen begeistert zu mir: so etwas hätten sie überhaupt noch nicht gehört.⁶⁴

Ziel einer gelungenen Reproduktion wäre, dass sich die Musik nicht gefügig verhält, sondern gegen den Musikbetrieb rebelliert. Das Ideal der Interpretation ändert sich daher notwendigerweise abhängig von Ort und Zeit.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 210f.

63 Vgl. ebd., S. 185f. und 175.

64 Ebd., S. 145f.

Im Deutschland von Furtwängler und dem Buschquartett haben wir ein im gewissen Sinn ‚positivistisches‘ Musizierideal polemisch vertreten müssen (freilich *stets* im äußersten Gegensatz zum ‚neusachlichen‘); im Amerika Toscaninis ein ‚expressives‘; und dies nicht nur theoretisch, sondern bis in Nuancen der tatsächlichen Wiedergabe hinein. [...] [D]ie wahre Interpretation ist *stets* polemisch [...].⁶⁵

Auch Improvisation gehört für Adorno zur Interpretation. Beide sind um das Problem zentriert, wie Freiheit in einem verdinglichten Text zu erreichen wäre.⁶⁶ Adorno zufolge kann Musik Widerstand leisten, wenn sie getreu ihren Spannungsfeldern und ihren inneren Widersprüchen gemäß interpretiert wird.

Der Sinn der Musik ist nicht die Einpassung in den Betrieb (durchs Funktionieren) und nicht dessen Verschleierung (durch Glätte, Harmonisierung, Kulinarisches), sondern der bestimmte Widerstand durch ihre immanente Konsequenz. Das ist der eigentliche Zusammenhang der Reproduktionstheorie mit meiner Philosophie.⁶⁷

Musik ist für Adorno kein Normalzustand. Die ‚wahre Interpretation‘ müsse dem Schein des Normalzustandes entgegenarbeiten.⁶⁸ Daher fordert Adorno von den Interpretinnen und Interpreten, die in den Partituren angelegten und durch die neue Musik quasi intertextuell erschlossenen Extreme zu realisieren. Die „Bereicherung der Stärkeskala durch die neue Musik“ sollte allen zugutekommen, manches von Mahler, Schönberg und Strauss die Grenze des Erträglichen überschreiten und damit eine „Kriegserklärung ans kulinarische Ideal“ sein, zumal die klassische Dynamik ohnehin nicht restauriert werden könne.⁶⁹

Lärmempfindlichkeit ist die Musikalität der Unmusikalischen. Folgerung daraus: keine Scheu vor den dynamischen Extremen, auch dem dreifachen Fortissimo. Die Zonen, in denen Musik unhörbar oder unerträglich wird sind die, in denen sie das Einverständnis aufsagt. Nichts schädlicher als das Maß des *mf*.⁷⁰

Einen Klangraum herzustellen bedeute, „die Möglichkeit voneinander abgehobener Extreme schaffen.“⁷¹ Es gibt für Adorno keine Interpretation ohne Risiko:

65 Ebd., S. 54

66 Vgl. ebd., S. 114.

67 Ebd., S. 141.

68 Vgl. ebd.

69 Ebd., S. 190.

70 Ebd., S. 108.

71 Ebd., S. 163.

Demut, Zurückhaltung sind in der Musik zweifelhafte, gefährliche Tugenden, so wie wenn man im Leben vor extremen Entschlüssen zurückschreckt und nichts riskiert, man alles verlieren kann. In diesem merkwürdigen Sinn ist Musizieren wirklich Spielen.⁷²

2 Interpretation und philosophische Theorie

Zählt die *Theorie der musikalischen Reproduktion* auch zu jenen Projekten Adornos, die auf das praktische Musizieren hin ausgerichtet sind, darf das allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass dennoch die Berücksichtigung des philosophischen Gesamtkontexts für das Verstehen der Fragmente unabdingbar ist. Wie bereits in einigen zitierten Passagen deutlich wurde, tauchen viele der zentralen Theoreme der Kunstphilosophie Adornos in der Interpretationstheorie auf. Die Überlegungen zur musikalischen Reproduktion sind daher mit der gesamten Ästhetik Adornos in Verbindung zu bringen. Im Folgenden greife ich zwei grundlegende Schwerpunkte heraus, um die Reproduktionstheorie in Hinblick auf ihre Aktualität zu kontextualisieren: die ‚Dialektik der Aufklärung‘ und das Verhältnis von Musik und Sprache.

2.1 *Dialektik der Aufklärung*

Die Überlegungen zur Interpretation basieren auf der Gesellschaftsdiagnose einer ‚Dialektik der Aufklärung‘. Die Notation steht Adorno zufolge auch mit dem Ende der oralen Tradition in Verbindung.⁷³ In diesem Sinne ist sie „Feind der Erinnerung, des Gedächtnisses selber, und dessen Wiederherstellung durch Vernichtung“.⁷⁴ Mit dem Ende der oralen Tradition ist eine Veränderung der Gesellschaft verbunden, die der nun auf Identität ausgerichteten Musikpflege entspricht:

Die musikalische Notation ist ein Stück Disziplin. Sie enteignet das Gedächtnis, indem sie es stützt. Die kultischen Tänze und Lieder werden der Einheit von Erinnerung und Veränderung entzogen. Sie sollen vergessen werden um sich zu fixieren, sie sollen in die identische Wiederholung übergehen, welche die Musik der barbarischen Kulturen bezeichnet.⁷⁵

72 Ebd., S. 117.

73 Siehe zur Bedeutung der Schrift bei Adorno auch Boissère, *La pensée de Theodor W. Adorno*, im Besonderen S. 50–54.

74 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 70.

75 Ebd., S. 70f.

Die Verräumlichung der Musik, die er auch an der Strawinsky'schen Variante des Neoklassizismus kritisiert, beginnt für Adorno bereits mit der Notation. Die Verräumlichung von Erfahrung diene dem „Zwecke ihrer Beherrschbarkeit“, die „Spontaneität des Ausdrucks“ solle abgeschafft werden, man solle „gehörchen, nicht verstehen, nicht antasten.“⁷⁶ Zugleich beginnt mit der Notenschrift die Verdinglichung der Musik. Von ihrem Ursprung her ist Notation daher antimimetisch und antiexpressiv. Allerdings ist durch die „graphische Vermittlung, Verdinglichung, Verfügbarkeit“ auch die „Entfaltung der Musik“ erst möglich geworden und so die musikalische Subjektivität entstanden: „als Trennung von der bewußtlosen Gemeinschaft.“⁷⁷ Die Musikgeschichte zeigt sich hier unlösbar in die ‚Dialektik der Aufklärung‘ verwickelt. Entsprechend dieser Verstrickung ist die musikalische Schrift einerseits „das Organon der musikalischen Naturbeherrschung“, andererseits als „Verdinglichung, Vselbständigung des musikalischen Textes“ zugleich „die Voraussetzung der ästhetischen Freiheit“;⁷⁸ die Interpretation bzw. Reproduktion soll das Paradoxon der Schrift, dass sie das, was sie notiert und entwickelt, zugleich „reguliert, hemmt, unterdrückt“⁷⁹, zu lösen verhelfen. ‚Wahre Interpretation‘ müsste demnach auch Naturbeherrschung ein Stück weit zu korrigieren imstande sein. Zum Gestus der Naturbeherrschung gehört, dass sie in Musik mühelos wirken muss. Das wird an Koloraturen sichtbar. Das Schwierige muss leicht, mühelos klingen.⁸⁰ Virtuosität kann als Versöhnung mit Naturbeherrschung gesehen werden, mit der gespielt wird. Dadurch verliert sie „die Gewalt, den Ernst, wird zu Imagination“: „Herrschaft über Natur [...] wird ihrer selbst als Natur inne.“⁸¹

2.2 Musik und Sprache

Ein Hauptaspekt in den Aufzeichnungen zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* ist das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität, geht es Adorno doch darum, durch subjektive Versenkung objektiven Sinn zu entfalten. Ein musikalischer Text ist demnach nicht einfach eine Anweisung zur Ausführung, sondern die „bedürftige Notation eines Objektiven.“⁸² Die für ihn zentrale Frage, wie sich die Notenschrift zur Schrift verhält, steht mit der des

76 Ebd., S. 71.

77 Ebd.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 72.

80 Vgl. ebd., S. 172.

81 Ebd., S. 173.

82 Ebd., S. 11.

Verhältnisses der Musik zur Sprache generell in Verbindung.⁸³ Während sich im sprachlichen Wort der Sinn von seinem Laut befreit, ist „[j]ede Note“ der „bewußtlose Abdruck eines Lautes“: „Anteil gewinnt sie an Bedeutung einzig durch Konfiguration.“⁸⁴ Die Problematik der Dialektik von Subjekt und Objekt berührt damit die Frage der Intentionslosigkeit des musikalischen Textes.⁸⁵ Mit ihr sind dessen „Würde“ verbunden und das Ideal des Klanges, welches zur Bedeutung quer steht. Die Erinnerung an den flüchtigen Klang ist für Adorno wichtiger als die „Fixierung der bleibenden Bedeutung“.⁸⁶ Interpretation sollte über den „Gegensatz von Realismus und Nominalismus“ hinauskommen, „der in jeder Komposition ungeschlichtet liegt.“⁸⁷ Interpretation ist damit ein Sprachproblem.

Die Anknüpfung an Walter Benjamins Sprachtheorie wird in Adornos Notizen mehrfach deutlich. Aktuelle Forschungen zur Kritischen Theorie haben sich im Detail auch Benjamins Sprachvorstellung gewidmet. Sie erhellen dabei zugleich zentrale Aspekte des Adornos Interpretationstheorie zugrunde liegenden Sprachverständnisses. Ich greife zwei heraus: Gewaltfreiheit und Übersetzung.

2.2.1 Gewaltfreiheit

Johann Kreuzer zieht in einem kenntnisreichen Aufsatz, der sich mit Jürgen Habermas' Benjamin-Interpretation befasst, auch Adorno als Vergleichspunkt heran. Auf Basis zahlreicher Schiften Benjamins – vom sogenannten ‚Sprachaufsatz‘, den Überlegungen zur Aufgabe des Übersetzers und zur Kritik der Gewalt bis hin zum Briefwechsel – legt er Benjamins Auffassung von einer der Gewalt vollständig unzugänglichen Sphäre dar, welche die Sprache sei:

Sprache als das der Gewalt vollständig unzugängliche Geschehen von Verständigung; das ist das mit der Idee des Glücks, an der sich die Ordnung des Profanen aufzurichten habe, zu verbindende Regulativ ziviler Praxis. Man könnte diese These nachgerade in die Hinsicht perspektivieren, dass sich die ‚Ordnung des Profanen‘ aufzurichten habe an der ‚Idee der Sprache‘.⁸⁸

Benjamin und Adorno geht es bei ihren Überlegungen zum Wandel von Erfahrung in der modernen technisierten Welt vornehmlich um jene Erfahrung,

83 Vgl. ebd.

84 Ebd., S. 84.

85 Vgl. ebd., S. 12.

86 Ebd., S. 13.

87 Ebd., S. 187.

88 Kreuzer, „Die der Gewalt vollständig unzugängliche Sphäre der Sprache“, S. 34.

die Glückserfahrung einschließt. Die Idee des Glücks hat, wie Kreuzer darlegt, regulative Funktion im Sinne Kants und dürfe nicht als „Ziel des historischen Geschehens“⁸⁹ funktionalisiert werden. Für Benjamin heiße „glücklich sein“, wie er in einem Aphorismus in *Einbahnstraße* festhält, „ohne Schrecken seiner innwerden“ zu können.⁹⁰ Adorno hat in einem brieflichen Kommentar zu Benjamins „Reproduktionsarbeit“ dem hinzugefügt, „dass der ‚Zweck der Revolution die Abschaffung der Angst‘ sei“,⁹¹ führt Kreuzer aus. Aus dieser Perspektive lässt sich letztlich die politische Bedeutung der Kunstphilosophie Adornos verstehen. Sie ist mit dem Bewusstsein der Problematik der Naturbeherrschung verbunden und dem Gedanken einer notwendigen Versöhnung mit der Natur. Benjamins Ideal ist die stumme Sprache der Dinge.⁹² Die menschliche Sprache sucht dieser stummen Sprache der erscheinenden Natur, dem Anspruch, den sie stellt, zu entsprechen. Er findet sich in ihr übersetzt: „Im Übersetzen wird die stumme Sprache der Natur erhört.“⁹³ Bedeutung zeige sich im Gebrauch, im Übersetzungsakt. Hier wird die Nähe der Vorstellungen Benjamins zur Interpretationstheorie Adornos besonders deutlich, ist doch Musizieren nach Noten in gewisser Weise ebenfalls ein Übersetzungsakt, insofern als die Interpretation auf den Anspruch der stummen musikalischen Schrift reagiert, wobei Bedeutung generiert wird.

Die Begegnung von Subjektivem und Objektivem müsse sich, wie Kreuzer des Weiteren ausführt, Benjamin zufolge im Akt der Sprachfindung ohne Gewalt vollziehen. „Weder fremdbestimmt noch Fremdbestimmung reproduzierend ist ein Verhalten dann, wenn sich das, was in ihm das Agens ist, in seinem ‚Agieren‘ von dem, was es ‚agiert‘, bestimmen lässt. Dann entspricht es dem, was es durch sein Tun übersetzt.“⁹⁴ Adorno fordert in vergleichbarer Weise von einer gelungenen Interpretation, sich durch die Sache bestimmen zu lassen, also mimetisch auf die Schrift zu reagieren und damit subjektive und objektive Momente gewaltfrei zu verbinden.

Mit Benjamins Sprachvorstellung kann in weiterer Folge die Idee des stummen Lesens von Musik in Verbindung gebracht werden, wie ebenfalls Kreuzers Ausführungen nahelegen:

89 Ebd., S. 31.

90 Benjamin, *Einbahnstraße*, S. 113.

91 Kreuzer, „Die der Gewalt vollständig unzugängliche Sphäre der Sprache“, S. 31.

92 Vgl. ebd., S. 38.

93 Ebd., S. 39.

94 Ebd., S. 44.

Die materialisierten (‚verdinglichten‘) Formen von Sprache erweisen sich als sinnliche, zeitlich bestimmte Notationsweisen: Das stumme Bedeuten bzw. der stillschweigende Anspruch der Natur kommt in ihnen sozusagen in einem real-metaphorischen Sinn zur Sprache. Diese Notationsformen teilen nicht etwas, sondern sich bzw. eine Mitteilbarkeit oder Übersetzbarkeit mit. Übersetzen bedeutet hier Entsprechung – Entsprechung im Sinne Humboldts: Das Geben von Zeichen kommt dem Anschlagen einer ‚Taste‘ auf dem Vorstellungsklavier gleich, ‚woraus alsdann in jedem *entsprechende*, nicht aber dieselben Begriffe hervorspringen‘ (Humboldt [...]).⁹⁵

Benjamin setzt Sprache dem „Wahn‘ informationstechnologischer Heilsversprechen“⁹⁶ entgegen. Sprache sei etwas, das sich „nicht instrumentalisieren lässt“, daher sei sie „als der Gewalt vollständig entrückt“ zu denken.⁹⁷ Die Natur von Sprache ist Verschiedenheit oder Differenz. In ähnlicher Weise intendiert Adorno, ‚wahre Interpretation‘ der verdinglichten Musikausübung im Kulturbetrieb als Korrektiv entgegenzusetzen. Wie bei Benjamin die Dichtung ist das Musizieren bei Adorno Sprachfindung.

Durch ein Sich-Freimachen vom Dienstbarsein teilt das ‚Wort der Dichtung‘ Selbstbestimmung als Wirklichkeit der Freiheit mit. Es macht erinnerungsfähig, was jenseits der Koordinatensysteme von Gewalt führt, weil es Erfahrungsbedingungen von Sprache diesseits ihrer Instrumentalisierung zur Mitteilung bringt.⁹⁸

2.2.2 Übersetzung

Stefan Deines hat in einem Aufsatz mit dem Titel „Mittlung und Mimesis. Zur Sprache der Kunst nach Benjamin und Adorno“ auf die theologischen Hintergründe in Adornos Kunstphilosophie hingewiesen, die er mit den Benjamin’schen Vorstellungen implizit übernommen habe. Er stellt den auch von Kreuzer hervorgehobenen und für die Reproduktionstheorie wichtigen Gedanken des Übersetzens in den Mittelpunkt. Den Übersetzer zeichnet Benjamin als jemanden, der am geschichtlichen Leben der Sprache in einer besonderen Weise teilhat, insofern als er bei der Übersetzung historischer Kunstwerke aktualisierend durch die historischen Schichten der Sprache hindurchgreift, durch die Übersetzung fremder künstlerischer Ausdrucksformen der Zielsprache neue Impulse verleiht und so deren Wandlung befördert.⁹⁹ Hierin ist der Anknüpfungspunkt für das Primat der neuen Kunst – auch als

95 Ebd., S. 39f.

96 Ebd., S. 42.

97 Ebd., S. 40.

98 Ebd., S. 43.

99 Vgl. Deines, „Mitteilung und Mimesis“, S. 80

interpretatorische Perspektive auf alte Werke – bei Adorno zu sehen. Ziel ist eine Korrektur des Verdinglichungsprozesses. Da das Verhältnis der Sprache zu Natur bei Adorno als gewaltsam, aber auch als historisch wandelbar gedacht ist, kann über eine „Veränderung und Verbesserung dieses Verhältnisses“¹⁰⁰ nachgedacht werden. Die Kunst wird von Adorno danach beurteilt, inwieweit sie zu einer solchen Verbesserung beiträgt, hebt Deines hervor. Im Besonderen die neue Kunst bemühe sich, wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* schreibt, um die „Verwandlung der kommunikativen Sprache in eine mimetische“.¹⁰¹

3 Zur Aktualität

Um abschließend über die Aktualität von Adornos Reproduktionstheorie zu reflektieren, gibt es verschiedene Ansatzpunkte. Ich greife im Folgenden nur einige kurz heraus, um damit auch weiterführende Forschungsdesiderata zu benennen: Fragen der Analyse und Aufführungspraxis neuer Musik, stummes Lesen als Herausforderung für die Musikwissenschaft, Subjektivität und Körperlichkeit in der Kunstphilosophie, Gewaltlosigkeit und Gesellschaftskritik.

3.1 *Neue Musik*

Zum einen erscheint die Frage der Phrasierung und ihr Verhältnis zur Sinn-darstellung in unterschiedlichen Formen neuer Musik nach wie vor wesentlich. Adorno denkt die Musik hier in sprachlichen Kategorien, zumindest in Kategorien der Kommunikation. Sie haben überall dort Gültigkeit, wo Einzelereignisse im Sinne einer Kommunikation verstanden und aufeinander bezogen werden können. Dies ist auch in vielen Stücken nicht-tonaler neuer Musik bis heute der Fall. Es ist klar, dass diese Überlegungen nur für Musik gelten, die auf musikalischen Zusammenhang abzielen. John Cages Idee, Einzeltöne unverbunden nebeneinander zu stellen, kann hiermit nicht mehr erreicht werden. Allerdings gibt es auch bei Cage Anknüpfungen an traditionelle Formen, und seine Überlegungen zum Hören, die auch die Einordnung des Einzelnen in die Gemeinschaft oder den Gesamtklang betreffen, berühren Aspekte, die auch Adorno anspricht. Generell stellt sich die Frage, inwieweit das von der klassisch-romantischen Musikstruktur geprägte Publikum dazu tendiert, solche sprachlichen Strukturen wahrzunehmen, unabhängig von der Intention der Komponistin und des Komponisten. Des Weiteren wäre zu überlegen, inwieweit eine Theorie des Gestischen mit solch sprachlichem Auffassen

100 Ebd., S. 84.

101 Ebd., S. 85.

korrespondiert oder auch eigene Kategorien zu entfalten vermag. Auch Gesten werden ja als sinnvolle Bewegungen, die sich oftmals an ein Gegenüber wenden, verstanden.¹⁰² Sie können auch dem Selbstaussdruck dienen. Zum anderen erscheinen Adornos Überlegungen zur geistigen Dimension der Interpretation und zur Bedeutung des Hörens wichtig. Hierbei stellt sich die Frage, inwieweit heutige Überlegungen und künstlerische Projekte, die Gestik bewusst kreativ involvieren und das Hören produktiv in der Reproduktion einsetzen, Gedanken Adornos nahestehen.

3.2 *Die Frage des stummen Lesens*

Mit seiner Idee des stummen Lesens steht Adorno jenen Überlegungen nahe, die mit der aufführungsunabhängigen elektronischen Musik das Problem der Aufführung und Erfindung neuer Musik als gelöst betrachteten.¹⁰³ Seine Überlegungen zum Fortschritt der Technik und dazu, wie dieser für adäquate Interpretation genutzt werden könnte, zielen in eine ähnliche Richtung.¹⁰⁴ Allerdings wäre ergänzend zu fragen, ob das vieldiskutierte Ideal des stummen Lesens nicht auch für die Musikwissenschaft gelten könnte. Hat die Musikwissenschaft gerade in der neuen Musik seit 1945 vornehmlich rational analytische Aufsätze geschrieben, könnte mit Adorno – so meine These – hier eine Ergänzung hinsichtlich der Interpretation des musikalischen Sinnes vorgenommen werden. Die neuen Stücke in Beziehung zur Tradition zu setzen und deren gestische Elemente in einen Gesamtzusammenhang zu bringen, auch jenseits des tonalen Tonraums das ‚Subkutane‘ und die ‚Haut‘ differenzierend nebeneinander zu stellen, wären nur zwei der damit verbundenen Herausforderungen.

3.3 *Subjektivität und Körperlichkeit*

Adorno scheint generell gegenüber Funktion und Stellung des Dirigenten skeptisch. Das hängt wohl damit zusammen, dass er mit dessen leitender Aufgabe eine aus seiner Sicht falsche, weil traditionell hierarchisch geprägte Vorstellung vom interpretierenden Subjekt verbindet. Den „Gestus des

102 Bezüglich Theorien zu Musik und Geste siehe u.a. Eggers/Grüny (Hg.), *Musik und Geste*, zum Stellenwert von Gesten in Komposition und Aufführung siehe u.a. Suchy/Kogler (Hg.), *Partituren des Körpers*, zu Geste und neue Musik siehe u.a. Kogler/Olive (Hg.), *Expression et geste musical*.

103 Im Besonderen ist hier an Stockhausens Entwicklung von der seriellen zur elektronischen Musik zu denken.

104 Vgl. die Gegenüberstellung von Radio und Film sowie von Dirigent und Tonmeister: Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 185f.

Dirigenten“ bezeichnet Adorno auch als „autoritär“.105 Hiermit steht Adorno differenzierteren Subjekt-Vorstellungen nahe, wie sie auch die post-strukturalistische Philosophie vertritt. Diese korrespondieren mit Kritik an autoritären Haltungen.106 Adornos Vorstellung vom Subjekt, das die Textstruktur immer wieder von Neuem lebendig werden lässt im Sinne einer Verlebendigung der Werke, kann – auch in Zusammenhang mit der Vorstellung des ‚Subkutanen‘ – mit Hélène Cixous’ Konzept einer *écriture féminine* in Verbindung gebracht werden. Das Bild einer Geburt des Subjekts in der Literatur wird bei ihr mit der Vorstellung eines Fleisch-Werdens im konkreten Text verbunden, der dadurch nahezu körperliche Gestalt erhält. Zum *Buch von Promethea*, dessen Text durch Offenheit für die permanent bevorstehende Ankunft Prometheas charakterisiert ist, schreibt Elisabeth Schäfer:

Im Auf-Lesen der Seiten verdichten sich die Worte zu einer beinahe fleischwerdenden Schrift. So dicht – beinahe unerträglich – wird der Text, daß die Leserin in Erwartung der nahen Fleischwerdung Prometheas zwischen den Seiten weiterliest. In Erwartung von Promethea, die berührbar zu werden scheint wie ein Körper berührbar werden kann. Es ist als atme ihr Text einen Atem. Es ist als ob ihr Blut unter der Haut und zugleich unterm Papier fließt [...]. Es ist als ob ein Herz schlägt im Rhythmus der Worte, die einen Schauplatz aufspannen zwischen Innen und Außen.107

Um seiner Forderung, auswendig zu spielen, Ausdruck zu verleihen, rekurriert Adorno in der Reproduktionstheorie auf Robert Schumann, einen Komponisten, dem er keine umfangreichen Studien gewidmet hat. Ebenfalls Schumann führt Adorno als Beispiel dafür an, dass sich unter der Achttaktigkeit „subkutaner Reichtum“108 entfalte. Bemerkenswert erscheint, dass gerade Schumann auch Autoren wie Roland Barthes dazu inspiriert hat, über die Körperlichkeit des Klanges nachzudenken.109 Bezüglich Körperlichkeit und Materialität von Musik stellt sich die Frage, inwieweit solche neue Vorstellungen einer anderen, von feministischen Philosophinnen auch als ‚weiblich‘ bezeichneten, ‚Ökonomie des Begehrens‘ oder z.B. auch Jean-François Lyotards Vorstellung einer ‚libidinalen Ökonomie‘ mit Adornos Idee des ‚Subkutanen‘ produktiv verbunden werden könnten. Sigmund Freud wäre als *tertium comparationis* heranzuziehen. Das hier bestehende

105 Ebd., S. 80.

106 Zu Subjektivität bei Adorno im Vergleich zur postmodernen Auffassung vgl. u.a. Kogler, *Adorno versus Lyotard*, S. 347–352.

107 Schäfer, *Die offene Seite der Schrift*, S. 120.

108 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 182.

109 Vgl. Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, insbesondere S. 293–321.

Forschungsdesiderat wird deshalb deutlicher, weil man zunächst eine extreme Differenz zum postmodernen Denken wie dem Lyotards vermuten könnte, der gegen jegliche Tiefe und für die Oberfläche argumentiert hat. Daher wäre primär darzustellen, wie sich die Rede von der Lyotard'schen Oberfläche mit den von Freud übernommenen Vorstellungen vom Triebleben und der Primärstruktur, die Lyotard einer traditionellen Theorie der Repräsentation entgegengesetzt, verbindet. Dabei gilt es auch zu berücksichtigen, dass Lyotard im Vergleich zu seiner Vorstellung eines permanenten Neubeginns, seiner Idee eines unvorhergesehenen Ereignisses, das u.a. in der Kunst erscheine, sprachliche Strukturen nur bedingt gelten lassen will. Es geht ihm vor allem um das jenseits der sprachlichen Schemata zum Ausdruck kommende, das in der Regel verdrängt und gesellschaftlich nicht akzeptiert wird. Da Lyotard gerade die Sinnlichkeit des Klanges als das Zentrum von Musik ansieht, scheint auch hier zunächst eine extreme Differenz zu Adornos Auffassung zu bestehen, die sich allerdings relativiert, wenn man bedenkt, dass sich die Sinnlichkeit immer auf Basis spezifischer struktureller Gegebenheiten manifestiert.

3.4 *Gewaltlosigkeit und Gesellschaftskritik*

Die Aktualität der Reproduktionstheorie fußt auf einer spezifischen Sichtweise der zivilisierten Welt, die zeitbedingt von den politischen Verhältnissen der Nachkriegszeit determiniert ist und die Vertreter der Frankfurter Schule je individuell prägte.¹¹⁰ Wie am Ideal gewaltfreien Ausdrucks deutlich wird, das Adorno und Benjamin teilten, ist sie nicht zuletzt Kritik autoritärer Haltungen und (sprachlicher) Gewalt. Inwieweit damals relevante Aspekte auch im 21. Jahrhundert von Bedeutung sind, gibt immer wieder Anlass zur Reflexion. Derzeit scheint das Thema Angst und Gewalt von hoher gesellschaftlicher Relevanz zu sein, wie zwei im März 2019 im *Spiegel* erschienene Artikel mit dem Titel „Die enthemmte Gesellschaft“ und „Im Moment sieht es düster aus“ belegen. Jörg Schindler kommentiert verstörende Fälle von Wut und Gewaltausbrüchen in der deutschen zivilen Gesellschaft wie folgt:

Worauf viele sich noch einigen können, ist, dass jeder selbst sehen muss, wo er bleibt, denn: Wenn jeder an sich denkt, ist bekanntlich an alle gedacht. Radikaler Individualismus aber führt zwangsläufig in die Vereinzelung. Wer so weit ist, muss vermeintlich keine Rücksicht mehr nehmen. Mancher nimmt sich stattdessen, was er braucht – und sei es mit Gewalt. Auffällig ist, dass mit dem Rückzug aus Gemeinschaften eine Aufrüstung des privaten Raums einhergeht.¹¹¹

110 Siehe dazu u.a. Jeffries, *Grand Hotel Abyss*.

111 Schindler, „Die enthemmte Gesellschaft“, S. 14.

Der Psychiater Andreas Heinz bringt diese Entwicklungen mit Angst in Verbindung:

Durch die Verunsicherungen in der Gesellschaft werden die Diskussionen immer heftiger. Im Internet kann jeder jeden beleidigen. Dazu sind politische Parteien aufgestiegen, die bisherige Tabus sagbar gemacht haben. [...] In den Diskursen, die heute in den sozialen Medien stattfinden, verstärken sich natürlich die Schreckensszenarien.¹¹²

Entgegen von Tendenzen, Adornos Perspektive zu aktualisieren und dabei zu enthistorisieren, scheint mir nicht zuletzt angesichts solcher Probleme gerade der zeitgeschichtliche Kern seiner Musikphilosophie von entscheidender Bedeutung zu sein, konfrontiert er uns doch mit grundsätzlichen Problemen unserer spätkapitalistischen Gesellschaft und entwirft eine spezifische kritische Perspektive, diesen zu begegnen. Allerdings stellt sich die Frage nach der diesbezüglichen Relevanz der musikalischen Praxis: Kann es wirklich gelingen, mit einer qualitativen Veränderung, einer Verbesserung der ‚musikalischen Reproduktion‘ die Welt in ihrer Verdinglichung und in ihrer Verstrickung in den Kapitalismus aufzuhalten und zu verändern? Und ist wirklich jedes Werk als ein Abbild des Spannungsverhältnisses zwischen Allgemeinem und Besonderem zu verstehen, das unsere Gesellschaft prägt? Hierzu ist anzumerken, dass Adorno wohl das Gebiet der Musik gewählt hat, Möglichkeiten einer gewaltfreien Haltung zu den Dingen durchzudenken, weil er sachbezogenes Denken fordert und selbst gerade in der Musik dazu befähigt ist. Ähnliche Reflexionen sollten auch auf anderen Gebieten von den jeweils Sachkundigen angestellt werden. Kunst ist für Adorno immer Praxis, Haltung und Aktivität. Das wird besonders in der Reproduktionstheorie deutlich. Denn diese zielt klar auf eine konkrete, veränderte musikalische Praxis. Ist Interpretation als gewaltfreie, aber konkrete Sprachfindung vorzustellen, ist sie zugleich Modell und praktisches Einüben eines anderen Umgangs, einer anderen Haltung zur Welt in deren Materialität: gewaltfrei und ohne Angst. Der gesellschaftspolitische Anspruch von Adornos Kunstphilosophie basiert auf seinen Überlegungen zu einer solchen anderen, gewaltfreien Praxis: in der Musik, wo er Experte war, letztlich aber darüber hinaus auch in allen anderen Lebensbereichen.

112 Andreas Heinz, zit. nach Backes/Großbongardt, „Im Moment sieht es düster aus“, S. 20f.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 152–180.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Backes, Laura / Großbongardt, Annette: „Im Moment sieht es düster aus‘. Der Psychiater Andreas Heinz analysiert, warum Wut und Hass in der Gesellschaft wieder zunehmen“ (Interview), in: *Der Spiegel* 12 (16.03.2019), S. 20f.
- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1992 (frz. Orig.: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris 1982).
- Benjamin, Walter: *Einbahnstraße*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, Frankfurt am Main 1972, S. 83–148.
- Boissère, Anne: *La pensée de Theodor W. Adorno. L'épique et le temps*, Paris 2011.
- Deines, Stefan: „Mitteilung und Mimesis. Zur Sprache der Kunst nach Benjamin und Adorno“, in: Philip Hogh und Stefan Deines (Hg.), *Sprache und Kritische Theorie*, Frankfurt am Main 2016, S. 69–100.
- Eggers, Katrin / Grüny, Christian (Hg.): *Musik und Geste. Theorien, Ansätze, Perspektiven*, Paderborn 2018.
- Jeffries, Steward: *Grand Hotel Abyss. The Lives of the Frankfurt School*, London – New York 2017.
- Kogler, Susanne: „Altvertrautes als Neues. Zu Adornos Begriff der Moderne in seinen Texten über Richard Strauss“, in: Andreas Dorschel (Hg.), *Gemurmel unterhalb des Rauschens. Theodor W. Adorno und Richard Strauss*, Wien u.a. 2004 (Studien zur Wertungsforschung 45), S. 224–245.
- Kogler, Susanne: *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*, Freiburg im Breisgau 2014.
- Kogler, Susanne / Olive, Jean-Paul (Hg.): *Expression et geste musical*, Paris 2013.
- Kreuzer, Johann: „Die der Gewalt vollständig unzugängliche Sphäre der Sprache. Über ein Denkmotiv Walter Benjamins“, in: Philip Hogh und Stefan Deines (Hg.), *Sprache und Kritische Theorie*, Frankfurt am Main 2016, S. 29–48.
- Schäfer, Elisabeth: *Die offene Seite der Schrift*, Wien 2008.
- Schindler, Jörg: „Die enthemmte Gesellschaft“, in: *Der Spiegel* 12 (16.03.2019), S. 10–14.
- Suchy, Irene / Kogler, Susanne (Hg.): *Partituren des Körpers. Geste in Komposition und Aufführung*, Weitra 2017.

Notation, Klang und ästhetische Erfahrung im Kontext von Adornos Reproduktionstheorie

Eine Interpretationsanalyse von Beethovens Klaviersonate op. 109, 1. Satz

Cosima Linke

In meinem Beitrag möchte ich das Verhältnis von Notation, Klang und ästhetischer Erfahrung und damit indirekt auch von musikalischer Analyse im Kontext von Theodor W. Adornos Reproduktionstheorie thematisieren. Historische Musikforschung und musikalische Analyse im Besonderen umfassen traditionell vorrangig textbezogene Praktiken der theoretisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik; doch insbesondere in jüngerer Zeit zeichnet sich hier ein deutlicher Wandel ab, der sich über die Interpretationsforschung im engeren Sinne hinaus in einer breiteren und vielseitigen Orientierung am musikalischen Klang und dessen Wahrnehmung, an Interpretation bzw. *performance* sowie an der Körperlichkeit des Musikmachens und -hörens in unterschiedlichen Teildisziplinen und Forschungsperspektiven der Musikforschung äußert. Von Seiten der Kunst- und Musikphilosophie kommen hier einige zentrale Denkanstöße aus den Diskursen um den Begriff der ästhetischen Erfahrung, der Posthermeneutik und der (musikalischen) Geste, welcher auch in aktuellen musikanalytischen Ansätzen eine wichtige Rolle spielt (Robert S. Hatten).

Im ersten Teil meines Beitrags untersuche ich ausgehend von Adornos Begriff der ästhetischen Erfahrung die ästhetische Differenz zwischen Notation und Klang auch aus zeichentheoretischer Sicht. Nach einem Exkurs zum Vom-Blatt-Spiel gehe ich anschließend der Fragestellung nach, ob und inwiefern auch der Notentext Ausgangspunkt und Gegenstand einer – zumindest ‚virtuellen‘ – ästhetischen Erfahrung sein kann, im Sinne von Adornos Ideal des stummen Musizierens oder Lesens.¹ Im zweiten Teil analysiere ich exemplarisch eine historisch informierte, rhetorisch orientierte Interpretation von Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 109 (1820), 1. Satz durch Tom Beghin, mit besonderem Fokus auf das Verhältnis ‚idiomatischer‘ und gestischer Aspekte.

¹ Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 11 und 13.

1 Zum Verhältnis von musikalischer Notation, musikalischem Klang und ästhetischer Erfahrung

1.1 *Ästhetische Erfahrung als passiv-aktiver Mit- oder Nachvollzug*

Während in Adornos Fragmenten zur *Theorie der musikalischen Reproduktion* der Begriff der ästhetischen Erfahrung oder auch des musikalischen Hörens bzw. Verstehens eine untergeordnete Rolle spielt – eher werden Fragen des Verhältnisses von Interpretation und musikalischer Analyse angesprochen –, beschreibt Adorno insbesondere in seiner *Ästhetik*-Vorlesung von 1958/59 die (musikbezogene) ästhetische Erfahrung als einen passiv-aktiven Mit- oder Nachvollzug des musikalischen Kunstwerks.² Als passiv versteht Adorno mimetische Momente der ästhetischen Erfahrung, d.h. das Sich-Einlassen auf das ästhetische Objekt im Sinne eines „Sich-Überlassen[s]“³, während das aktive Moment in einer geistigen oder reflektierenden Synthesisleistung des ästhetisch erfahrenden Subjekts besteht, in welcher die sinnlichen Einzelmomente auf ein Ganzes, also auf einen musikalischen Sinn- und Strukturzusammenhang bzw. auf den ästhetischen Zusammenhang bezogen werden, ohne dass eine solche Synthesis abschließend gelänge.⁴ Diese beiden Momente können auch als komplementäre Bewegungsrichtungen im Prozess der ästhetischen Erfahrung aufgefasst werden, die ineinandergreifen: Während das passive oder mimetische Bewegungsmoment vom Objekt auf das Subjekt gerichtet ist und der Tendenz nach die Differenz zwischen Objekt und Subjekt aufhebt,⁵ ist das aktive (oder auch geistige, reflektierende) Bewegungsmoment vom Subjekt auf das Objekt gerichtet und durch ästhetische Distanz zum Objekt gekennzeichnet.⁶

Nach Adornos Auffassung enthält das musikalische Kunstwerk selbst sinnliche und geistige Momente, die in einem konstellativen Verhältnis zueinander stehen, welches in der ästhetischen Erfahrung entfaltet bzw. aktualisiert wird.⁷ Von Interesse in diesem Kontext ist, dass Adorno insbesondere in seiner *Ästhetik*-Vorlesung die ästhetische Erfahrung als eine Aktualisierung

2 Vgl. Adorno, *Ästhetik* (1958/59), 10.–14. und 17.–21. Vorlesung (NaS IV.3/ 154–230 und 263–341; siehe hierzu auch Linke, *Konstellationen*, S. 137–150.

3 Adorno, *Ästhetik* (1958/59), NaS IV.3/ 204.

4 Vgl. ebd., 11.–13. Vorlesung (NaS IV.3/ 170–215).

5 Vgl. ebd., S. 70.

6 Vgl. ebd., S. 166, 179 und 184f.

7 Vgl. ebd., S. 166. Ausgehend von Adornos Modell der Konstellation bzw. des konstellativen Denkens habe ich an anderer Stelle die Struktur der ästhetischen Erfahrung sowie den ästhetischen Zusammenhang als konstellativ beschrieben, vgl. Linke, *Konstellationen*, S. 137–150 und 217–236.

des im musikalischen Kunstwerk potentiell enthaltenen, aber stillgestellten ästhetischen Prozesses begreift; und erst durch diese Aktualisierung in der ästhetischen Erfahrung wird das musikalische Kunstwerk gleichsam ‚lebendig‘:

Aber die Erkenntnis, die ich meine, ist eben tatsächlich die immanente Erkenntnis der Sache selber, also daß Sie sich ganz und gar jenen Synthesen überlassen, passiv-aktiv jene Synthesen vollziehen, die durch die Relationen der einzelnen sinnlichen Momente des Kunstwerks gewissermaßen vorgezeichnet sind, die aber nur dann lebendig werden, wenn Sie sie von sich aus nachvollziehen.⁸

Meiner Auffassung nach konstituiert sich das ästhetische Objekt somit als ästhetischer Zusammenhang erst im Prozess der ästhetischen Erfahrung; das ästhetische Objekt liegt also nicht unabhängig von einer aktuellen ästhetischen Erfahrung als ein Ganzes bereits vor und braucht dann nur noch rezipiert zu werden. Was aber ist Ausgangspunkt und Gegenstand der ästhetischen Erfahrung: der durch eine konkrete Interpretation realisierte musikalische Klang oder der Notentext, oder beides gemeinsam? Zunächst möchte ich hierauf eine (scheinbar) eindeutige Antwort geben: Der musikalische Klang, der seinerseits durch eine konkrete Interpretation eines mehr oder weniger determinierten, aber grundsätzlich unterbestimmten Notentextes hervorgebracht wird, ist Ausgangspunkt und Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung. Diese These soll im folgenden Abschnitt kurz auch aus zeichentheoretischer Sicht erläutert werden.

1.2 *Das Verhältnis von Notation und Klang aus zeichentheoretischer Sicht*

Wenn überhaupt sinnvoll von ästhetischen Zeichen im Bereich des Musikalischen gesprochen werden kann, also von *musikalischen* Zeichen,⁹ so scheint es mir gerade auch im Kontext zeichen- oder symboltheoretischer Überlegungen zum Verhältnis von Notation und Klang¹⁰ wichtig hervorzuheben, dass erst der musikalische Klang Ausgangspunkt, sinnlich-materielle Grundlage oder ‚Träger‘ der ästhetischen Zeichen- bzw. Signifikantenbildung im Prozess der ästhetischen Erfahrung, also im ästhetischen Verstehensprozess ist, und nicht (schon) die musikalische Notation.¹¹ Die Frage, in welcher Form und

8 Adorno, *Ästhetik* (1958/59), NaS IV.3/ 301; siehe auch ebd., S. 295.

9 Ich schließe mich hier grundsätzlich der Auffassung Albrecht Wellmers an, dass es keine der verbalen Alltagssprache vergleichbare musikalische Alltagssprache gibt (vgl. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 32), und somit musikalische Zeichen immer auch ästhetische Zeichen sind.

10 Vgl. insbesondere Goodman, *Sprachen der Kunst* und Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*.

11 Siehe hierzu auch Linke, *Konstellationen*, S. 185–191.

auf was musikalische Zeichen selbst Bezug nehmen, soll an dieser Stelle ausgeklammert werden.

Denn hier kommt die sowohl mediale als auch ästhetische Differenz von Notation und Klang ins Spiel: Aus zeichentheoretischer Sicht verweist (bzw. referiert) die musikalische Notation in erster Linie auf die Art und Weise der klanglichen Realisierung oder Hervorbringung, und damit auf den musikalischen Klang als deren Resultat. Musikalische Notation hat demnach – und insbesondere während des Kompositionsprozesses wird dies deutlich – eine vermittelnde Funktion, sie ist also (zunächst) Medium zwischen der klanglichen und konzeptuellen Vorstellung des oder der Komponist*in auf der einen Seite und dem Klangresultat als Ziel des Kompositions- sowie des Interpretationsprozesses auf der anderen, und zwar auch im Sinne eines das Komponieren selbst prägenden und verändernden Werkzeugs. Das bedeutet allerdings nicht, dass musikalische Interpretation bloß eine (vermeintliche) Reproduktion oder Rekonstruktion der Intentionen und Klangvorstellungen einer Komponist*in darstellt; vielmehr emanzipiert sich das einmal fertig gestellte Notat von diesen und verändert sich als Gegenstand von Rezeptions- und Interpretationsgeschichte im Laufe der Zeit auch in seiner Bedeutung (also in seinem Signifikat), d.h. in der Art und Weise seiner jeweiligen klanglichen Realisierung.¹²

Während Sprach-Schrift und gesprochene Sprache zumindest im Hinblick auf ihre Signifikanten-Funktion prinzipiell einander gleichrangig und wechselseitig substituierbar sind, insofern beide gleichermaßen auf einen begrifflichen Sinn als ihr Signifikat Bezug nehmen, unterliegen musikalische Notation und musikalischer Klang einer grundlegenden Differenz als Sprach-Schrift und gesprochene Sprache, die ich hier als ästhetische Differenz fassen möchte – zumindest bezogen auf den ästhetischen Bereich des Musikalischen.¹³ Musikalische Notation kann natürlich auch ästhetische

12 Insofern ist auch Adornos Begriff der Reproduktion grundsätzlich problematisch und der der (musikalischen) Interpretation dem Sachverhalt angemessener. Zur Kritik an einer „positivistisch-ideologischen“ bzw. objektivistischen Sicht auf das Verhältnis von Notentext und klanglicher Realisierung siehe Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, S. 78–92; Wellmer kritisiert hier auch die Idee der Werktreue als „intentionalistischen‘ Objektivismus“ (ebd., S. 90).

13 Es geht mir hier nicht um eine differenzierte Betrachtung medialer Unterschiede zwischen Sprach-Schrift und gesprochener Sprache, wie sie im Diskurs um die Schriftbildlichkeit der Sprach-Schrift diskutiert werden (vgl. etwa Krämer, „Schriftbildlichkeit“), sondern um den spezifischen Gesichtspunkt der ästhetischen Differenz. Anders als bei der musikalischen Notation muss Sprach-Schrift nicht oder nur in besonderen Fällen klanglich realisiert werden, um überhaupt erst ein *ästhetisches* Zeichen bilden zu können. Denn auch im Falle von ästhetischer Sprachverwendung kann sich auf die

Qualitäten aufweisen und tut dies sogar sehr häufig, vor allem wenn wir es mit Manuskripten zu tun haben – damit ist insbesondere der Bildcharakter oder die Schriftbildlichkeit musikalischer Notation angesprochen.¹⁴ Diese ästhetischen Qualitäten sind etwa denen kalligraphischer Darstellungsformen der Sprach-Schrift vergleichbar, insofern sie unter dem Aspekt der Bildlichkeit Gegenstand einer ästhetischen Betrachtungsweise und somit Erfahrung sein können. Aber in seiner Funktion als Zeichensystem bildet das musikalische Notationssystem (und ich beziehe mich hier ausschließlich auf die westliche Standardnotation tonaler und eingeschränkt auch posttonaler Musik) ein nicht-ästhetisches, konventionelles Zeichen- oder Symbolsystem.¹⁵

Worauf ich mit Blick auf die hier stark gemachte ästhetische Differenz zwischen Notation und Klang hinaus möchte, ist Folgendes: Meiner Auffassung nach richtet sich auf die musikalische Notation in erster Linie ein nicht-ästhetisches Verstehen – oder mit Christoph Menke gesprochen, ein automatisches, also resultatorientiertes Verstehen –, zumindest, solange es um den aufführungspraktischen Zweck der musikalischen Notation, nämlich ihre klangliche Realisierung geht. Menke beschreibt die Differenz in der Modalität nicht-ästhetischer (also automatischer) und ästhetischer (also nicht-automatischer) Verstehensvollzüge folgendermaßen:

„Automatisch“ heißen demnach Verstehensvollzüge, an deren Ende die Identifizierung des zu verstehenden Gegenstandes mittels Konventionen steht; nicht-automatisch sind dagegen Verstehensvollzüge, die ohne Rückhalt in Konventionen in ihrem Prozeß der Identifizierung aufgehen.¹⁶

Nach Menkes negativitätsästhetischer Auffassung gelingt im ästhetischen Verstehen nicht nur keine eindeutige Zuordnung von Signifikant und Signifikat, sondern bereits keine abschließende Abgrenzung oder Identifikation der (ästhetischen) Signifikanten; vielmehr bricht sich diese fortwährend an der Widerständigkeit des sinnlichen Materials und wird so im Prozess der

Sprach-Schrift gleichermaßen ein ästhetisches Verstehen wie auf die gesprochene Sprache richten, auch wenn hier die wechselseitige Substituierbarkeit (je nach Textsorte) problematischer ist als in alltäglicher, nicht-ästhetischer Sprachverwendung, und performative und klangliche Aspekte wie der Stimm- oder Sprachklang tendenziell ein stärkeres Eigengewicht gegenüber der Sprach-Schrift erlangen. Zur Differenz zwischen Sprach-Schrift und Noten-Schrift siehe auch Nanni, „Klang und Schrift“, S. 216–222.

14 Zum *iconic turn* in der Musikforschung und zur Schriftbildlichkeit musikalischer Notation vgl. Nanni, „Das Bildliche der Musik“, bes. S. 407–412.

15 Siehe Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, S. 28–39 und 106–109.

16 C. Menke, *Die Souveränität der Kunst*, S. 49.

ästhetischen Erfahrung selbst thematisch und dadurch auch problematisch.¹⁷ Dieses für das ästhetische Verstehen bzw. die ästhetische Erfahrung zentrale Merkmal trifft aber meines Erachtens auf das resultatorientierte Lesen eines Notentextes zum Zwecke der musikalischen Interpretation nicht oder zumindest nicht in einem maßgeblichen Sinne zu: Auch wenn das jeweilige Signifikat (also die genaue Art und Weise der klanglichen Hervorbringung) grundsätzlich nicht in allen Details bestimmbar ist und somit immer Interpretationsspielräumen unterliegt, so ist doch die Abgrenzung oder Identifikation der Signifikanten, also der einzelnen Notenzeichen und ihrer signifikanten Elemente, in der Regel unproblematisch und bricht sich nicht an der spezifischen sinnlichen (also bildlichen) Materialität der musikalischen Notation; explizit ausgenommen seien hier graphische Notationsformen in neuer Musik. Denn wir haben es hier mit konventionalisierten und weitgehend standardisierten Zeichen (Signifikanten) zu tun, deren spezifische sinnliche (bildliche) Materialität nicht in jeder Hinsicht signifikant ist, während es mit Blick auf den musikalischen Klang kaum sinnvoll möglich ist, einzelne klangliche Eigenschaften als nicht-signifikant bzw. als ästhetisch nicht-relevant auszuschließen.¹⁸

Da musikalische Notation jedoch grundsätzlich (mehr oder weniger) unterbestimmt ist,¹⁹ insofern sie nämlich nicht alle ästhetisch relevanten Eigenschaften des musikalischen Klangs anzeigt und anzeigen kann, gibt es auch nicht eine ‚richtige‘ Interpretation – also auch nicht in Adornos normativem Sinne einer idealen ‚wahren Interpretation‘²⁰ –, sondern virtuell unendlich viele ästhetisch sinnvolle oder ‚adäquate‘ Interpretationsmöglichkeiten des Notentextes. Diese konstitutive Unterbestimmtheit der musikalischen Notation beschreibt Adorno in seiner Reproduktionstheorie als Ungenauigkeit des ‚mensuralen‘ Elements bzw. Aspekts der musikalischen Schrift:²¹ „Diese Ungenauigkeit ist aber genau das Maß der Differenz von Notation und Sinn.“²² An anderer Stelle spricht Adorno von der Intentionlosigkeit des musikalischen Textes: „Er [der Text, Anm. C.L.] bedeutet das Ideal des Klangs,

17 Vgl. ebd., S. 52–64.

18 In Frage kämen hier etwa instrumentaltechnische Bedingtheiten der Klangproduktion oder andere zufällige ‚Nebengeräusche‘ (solange diese nicht selbst zum Thema einer Komposition werden), aber eine eindeutige Abgrenzung, welche klanglichen Eigenschaften ästhetisch signifikant bzw. relevant sind oder nicht, ist nicht möglich; siehe auch Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, S. 44.

19 Vgl. ebd., S. 102.

20 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 220.

21 Siehe hierzu auch Adornos Formulierung einer „Insuffizienz der Notenschrift“, ebd., S. 96.

22 Ebd., S. 122; zum mensuralen Aspekt vgl. ebd., S. 88 und 122f.

nicht dessen Bedeutung.“²³ Bezogen auf die ästhetische Differenz zwischen Notation und Klang verstehe ich Adornos Aussagen hier so, dass die Notation den Klang (bzw. dessen Hervorbringung) bezeichnet, wenn auch in einer grundsätzlich defizitären Form, und nicht dessen ‚Sinn‘ oder ‚Bedeutung‘; sie bildet also im oben genannten Sinne nicht selbst schon das ästhetische (musikalische) Zeichen und damit den Ausgangspunkt und Gegenstand der ästhetischen Erfahrung, sondern nimmt eine vermittelnde Rolle ein. Diese These untermauern auch Adornos Überlegungen zum Verhältnis von Sprach-Schrift und musikalischer Schrift: Nach Adornos Auffassung gehören Sprach-Schrift und (gesprochene) Sprache einem homogenen Zeichensystem an, Musik und ihre Schrift hingegen zwei verschiedenen (Zeichen-)Systemen, in diesem Zusammenhang wäre zu ergänzen: einem ästhetischen und einem nicht-ästhetischen Zeichensystem.²⁴ Während das Zeichen der Sprach-Schrift auf den sprachlichen (begrifflichen) Sinn hin unmittelbar transparent ist und nicht bloß den sprachlichen Laut, also seine klangliche Realisierung, bezeichnet, vermag die musikalische Schrift nur unzureichend das „begriffslos mimische Wesen“ der Musik zu repräsentieren und verweist damit auch nicht direkt auf den (wie auch immer gearteten) musikalischen Sinn: „Die musikalische Schrift ist ein System von festen Zeichen für das dem eigenen Wesen nach Nichtfeste“.²⁵

1.3 *Zur Praxis des Vom-Blatt-Spiels*

Dass ein automatisches, resultatorientiertes Verstehen von Notentexten prinzipiell möglich ist – die Kenntnis einer lebendigen oder historisch rekonstruierten Aufführungspraxis sowie werkübergreifender Bezugssysteme und Konventionen vorausgesetzt –, zeigt meines Erachtens die Praxis des Vom-Blatt-Spiels als einer Ad-hoc-Interpretation oder -Übertragung des Notentextes in ein Klangresultat. In diesem Kontext sind Adornos Äußerungen zum Vom-Blatt-Spiel in seiner Reproduktionstheorie relevant: Nach Adornos Auffassung greifen hierbei zum einen das genaue ‚übersetzende‘ oder entziffernde (dechiffrierende) Lesen der einzelnen Notenzeichen, das sich vorrangig auf

23 Ebd., S. 13.

24 Vgl. ebd., S. 222. Ob Adorno die Musik selbst und nicht nur die musikalische Schrift als Zeichensystem auffasst, wird nicht immer ganz deutlich; so verneint er im „Fragment über Musik und Sprache“ den Zeichencharakter von Musik, vgl. ders., „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 251.

25 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 247–249, hier 249. Dementsprechend ist es nach Adorno auch nicht notwendig, den sprachlichen Laut akustisch zu realisieren oder sich innerlich klanglich vorzustellen, anders als bei der musikalischen Schrift.

den mensuralen (signifikativen) Aspekt der musikalischen Notation stützt,²⁶ und die Kenntnis werkübergreifender Bezugssysteme wie die Tonalität und stilistische bzw. musiksprachliche Konventionen, also der ‚idiomatische‘ Aspekt bei Adorno, eng ineinander:

Notenlesen und musikalisches Bezugssystem. Das schnelle Vorauslesen beim Abspielen, Erraten von Fortsetzungen usw. setzt das tonale System voraus (und allgemein das idiomatische Element [...]). Sonst unendlich viel schwieriger, obwohl auch in nicht-tonaler Musik nicht unmöglich, weil deren objektive Tendenz gewisse Antezipationen stiftet.²⁷

Damit das automatische, resultatorientierte Verstehen einzelner Notenzeichen, d.h. sowohl die Identifikation der Signifikanten als auch ihre Zuordnung zu einem Signifikat, der jeweiligen Art und Weise der klanglichen Realisierung, überhaupt gelingen kann und nicht ein bloßes ‚Buchstabieren‘ bleibt – etwa wie das laute Lesen einer unbekannt Fremdsprache –, ist also ein werkübergreifendes Bezugssystem im Sinne eines Verstehens- und Erwartungskontextes (idealerweise) Voraussetzung. Im Falle von posttonaler Musik muss ein solcher Verstehens- und Erwartungskontext hingegen in viel stärkerem Maße als in tonaler Musik aus dem individuellen werkimmanenten Kontext erst erschlossen werden; das betrifft auch das musikalische Hören und die ästhetische Erfahrung posttonaler Musik als zentrale Herausforderung.

Zum anderen spielt beim Vom-Blatt-Spiel aber auch der bildliche oder gestische (mimetische) Aspekt²⁸ der Notation (bzw. des Klangs) eine wichtige Rolle:

Jeder, der vom Blatt spielt, kennt die Doppeltheit der Auffassung musikalischer Schrift: er sieht sich dazu verhalten, zugleich jedes Einzelne genau, in einer Art Übersetzungsarbeit aufzufassen und durch Antezipation in den Zug des Ganzen, ins ‚Bild‘ des Satzes zu integrieren. Die Notwendigkeit des Vorauslesens, auf der die Abspieltechnik beruht, bezeugt den Versuch, beide Auffassungsweisen zur Identität zu bringen.²⁹

So können beim Vom-Blatt-Spiel beispielsweise Bewegungsabläufe und -richtungen antizipierend erfasst werden, ohne dass dabei jedes Notenzeichen im Einzelnen ‚übersetzt‘ zu werden braucht: etwa tonal gebundene

²⁶ Zur Übersetzung und Dechiffrierung vgl. ebd., S. 125, 219f. und 243–245.

²⁷ Ebd., S. 91.

²⁸ Zum neumischen, mimetischen oder gestischen Aspekt der Notation vgl. ebd., S. 88.

²⁹ Ebd., S. 243f.

Begleit- und Spielfiguren oder anderweitig einheitlich organisierte (Skalen-) Läufe und Akkordbrechungen. Aber auch musiksprachliche (idiomatische) Konventionen in tonaler Musik wie Standard-Kadenzen und Satzmodelle, insbesondere Sequenzmodelle, können nicht nur aufgrund ihrer Zugehörigkeit bzw. kognitiven Zuordnung zu einem Modell oder Schema,³⁰ sondern auch aufgrund ihrer notationalen gestischen (mimetischen) oder Gestalt-Qualitäten leichter antizipierend erfasst werden. Offenbar verstehen wir Notentexte also besser oder überhaupt erst in einem vollen Sinne, wenn wir nicht nur die mensuralen (signifikativen) Aspekte der Notation im Einzelnen in ein Klangresultat ‚übersetzen‘ und übertragen können, sondern auch in der Lage sind, musiksprachliche (idiomatische) Verstehens- und Erwartungskontexte miteinzubeziehen sowie gestische oder Gestalt-Qualitäten der Notation als solche zu erkennen, und damit letztlich musikalische Struktur- und Sinnzusammenhänge zu erschließen. Von hier aus ist aber der Schritt zu einer genuin ästhetischen Erfahrung nicht mehr weit: Insofern zeigen sich hier gewisse Parallelen zwischen der Praxis des Vom-Blatt-Spiels, also einer Ad-hoc-Übertragung des Notentextes in ein Klangresultat, und einer virtuellen ästhetischen Erfahrung.

1.4 *Zur virtuellen ästhetischen Erfahrung*

Adorno beschreibt in seiner Reproduktionstheorie das Verhältnis von Notation und Klang bzw. von Schrift und Musik als eine doppelte Bewegung der Mimesis oder Nachahmung: Einerseits ahmt Schrift Musik mit Hilfe eines Zeichensystems nach; dieses tendiert jedoch aufgrund seiner Zeichenhaftigkeit, also aufgrund der mensuralen (signifikativen) Aspekte zur Vergegenständlichung, indem es in erster Linie die ‚schriftähnlichen‘ Aspekte des musikalischen Klangs repräsentiert wie in der tonalen Musik insbesondere die differentielle, funktionell-hierarchisch artikulierte Tonhöhenorganisation; diese kann auch auf der Ebene des Klangs als selber schriftähnlich oder mensural aufgefasst werden.³¹ Andererseits ahmt musikalische Interpretation wiederum die

30 Zur *schema theory* siehe Gjerdingen, *Music in the Galant Style*.

31 Vgl. zur Schriftähnlichkeit der Musik auf klanglicher Ebene im Anschluss an Jacques Derrida Grüny, „Musik als Schrift“, bes. S. 101f.; siehe auch Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 240f. In dieser schrift- bzw. notationstheoretisch geprägten Sichtweise auf Musik hat allerdings die problematische Verkürzung der tonalen Musik auf ihre vermeintlich ‚primären‘ oder wesentlichen Klangparameter bzw. -eigenschaften Tonhöhe und Tondauer ihre Wurzeln, welche mit dem traditionellen Paradigma vorrangig textbezogener Praktiken der Auseinandersetzung mit tonaler (und post-tonaler) Musik in der Musikforschung einhergeht.

musikalische Schrift nach, um das in ihr festgehaltene ‚Ideal‘ des Klangs zu realisieren.³² Dementsprechend begreift Adorno die „Idee der musikalischen Reproduktion [als] die Kopie eines nicht vorhandenen Originals.“³³ Die interpretierende Nachahmung des Notentextes ist mit Adorno nicht als eine unmittelbare, sondern vermittelte zu verstehen, deren nachzuahmendes ‚Vorbild‘ (oder Ideal in einem nicht-normativen Sinne) nicht die Notation selbst, sondern vielmehr der ‚dahinterstehende‘, also erst zu aktualisierende Klang ist. Hier wird die Funktion der musikalischen Notation als Medium nochmals deutlich: Die Notation setzt sich aus einzelnen signifikativen Elementen bzw. Zeichen zusammen, denen das Gestische und Mimetische des musikalischen Klangs bloß noch als Spur anhaftet,³⁴ und diese einzelnen Zeichen müssen im resultatorientierten Lesen zum Zwecke der musikalischen Interpretation erst wieder ‚rückübersetzt‘ werden:

Da aber die musikalische Schrift nicht rein mimetisch ist, sondern, nachdem sie einmal überhaupt auf gegenständliche Abbildung sich eingelassen hat, der Zwang der Vergegenständlichung unaufhaltsam zur signifikativen Schrift treibt, die mit der gestischen sich verschmilzt und zugleich aus ihr selber hervorgeht, so vermag auch die Nachahmung der Schrift durch die Reproduktion nicht unmittelbar zu geraten, sondern nur vermöge des Lesens der Zeichen, also vermittelt durch Intentionalität. Nur daß die einzelnen Intentionen einem ganz anderen Bereich angehören, als die sprachlichen. Ihre Auflösung ergibt nicht den ‚Sinn‘ der Musik, von dem überhaupt nur metaphorisch, nämlich als dem gesamten aus der Schrift zu restituierenden Gestus zu reden sein kann. Sondern die Auflösung der musikalischen Zeichen liefert die Elemente, aus denen die Nachahmung der Musik zusammenschießt, gleichsam die einzelnen Mienen und Bewegungen, in deren richtiger Abfolge der Ausdruck des Ganzen, die musikalische Form entspringt.³⁵

Während in der ästhetischen Erfahrung von Musik als klingendem Phänomen das ästhetisch erfahrende Subjekt die körperlich-sinnliche Präsenz und die prozessuale Zeitlichkeit der Musik und damit einhergehend den ästhetischen Zusammenhang unmittelbar und ganzheitlich erleben und erfahren kann, müssen musikalische Struktur- und Sinnzusammenhänge beim Lesen von Notentexten erst mühsam ‚ausbuchstabiert‘, rekonstruiert, nämlich aus Einzel-elementen wieder zusammengesetzt werden. Das oben beschriebene passive oder mimetische Moment der ästhetischen Erfahrung, welches die Differenz

32 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 242.

33 Ebd., S. 243.

34 Vgl. ebd., S. 244.

35 Ebd., S. 242.

von Subjekt und Objekt tendenziell aufhebt, fehlt beim Lesen von Notentexten weitgehend; dieses ist von vornherein stärker durch eine (ästhetische) Distanz zum Objekt gekennzeichnet – auch bedingt durch das aus kulturgeschichtlicher Sicht ‚objektivere‘ Sinnesorgan des Auges, an das es sich richtet – und betont somit (einseitig) die geistigen oder reflektierenden Momente der ästhetischen Erfahrung und des musikbezogenen Verstehens. Dennoch ist es meiner Auffassung nach prinzipiell möglich, auch beim Lesen einer Partitur eine zumindest virtuelle ästhetische Erfahrung zu machen, deren Ausgangspunkt und Gegenstand gleichwohl der musikalische Klang bleibt: Voraussetzungen dafür sind allerdings, ähnlich wie beim Vom-Blatt-Spiel, das entsprechender Übung bedarf, verinnerlichte und verkörperte Hör- (und Spiel-)Erfahrungen mit werkübergreifenden Bezugssystemen und Konventionen, bestimmten Aufführungspraktiken, individuellen Stücken und deren konkreten Interpretationen. Dann kann auch der Notentext vor dem inneren Ohr in Form einer re-aktualisierenden und/oder antizipierenden ästhetischen Erfahrung als ein ästhetischer Zusammenhang ‚lebendig‘ werden. Zugleich bereichert das Notenlesen umgekehrt die ästhetische Erfahrung durch die gedächtnisstützende und verräumlichende Visualisierung des flüchtigen musikalischen Klangs und Zeitverlaufs sowie im Sinne eines analytisch informierten Hörens, sodass auch leichter vom realen Zeitverlauf unabhängige Zusammenhänge und unterschwellige Bezüge wie etwa motivisch-thematische hergestellt werden können. Jedoch sollte bei den vielfältigen textbezogenen Praktiken der theoretisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik, insbesondere in der musikalischen Analyse, nicht vergessen werden, dass der eigentliche Ausgangspunkt und Gegenstand der ästhetischen Erfahrung und des ästhetischen Verstehens von Musik immer der musikalische Klang bleibt, auch wenn dieser in Grenzfällen als virtueller Klang innerlich vorgestellt sein kann. Denn ein ästhetischer Gegenstand oder – aus zeichentheoretischer Sicht – ästhetisches Zeichen ist Musik erst als in der Zeit erklingendes Phänomen, also *als* musikalischer Klang; musikalische Notation als konventionelles, nicht-ästhetisches Zeichensystem hingegen bildet aus dieser Perspektive eine Art Gedächtnisstütze oder ‚Übersetzungshilfe‘ für den in der Interpretation und in der ästhetischen Erfahrung je erst zu aktualisierenden ästhetischen Zusammenhang. Ein bloß ‚dechiffrierendes‘ Lesen der Notenzeichen sowie auch ein rein strukturanalytisches Partiturstudium, welche den Bezug auf verinnerlichte und verkörperlichte Klangvorstellungen weitgehend abschneiden, führen dementsprechend nicht zu einer (virtuellen) ästhetischen Erfahrung und laufen daher auch Gefahr, Musik auf deren textuelle und strukturelle, also schriftähnliche Eigenschaften zu reduzieren.

2 Idiomatische und gestische Aspekte in Beethovens Klaviersonate op. 109, 1. Satz in einer Interpretation von Tom Beghin

Im zweiten Teil meines Beitrags möchte ich anhand einer konkreten Interpretation von Beethovens Klaviersonate op. 109, 1. Satz (*Vivace, ma non troppo*) von 1820 exemplarisch zeigen, wie hier idiomatische, also musiksprachliche und gestische Aspekte eng miteinander verflochten sind bzw. interagieren. Hierfür beziehe ich mich auf eine in manchen Hinsichten ‚extreme‘ Interpretation von Tom Beghin aus dem Jahr 2017. Beghin vertritt hier einen historisch informierten, rhetorischen Interpretationsansatz;³⁶ seine Interpretation der letzten drei Klaviersonaten von Beethoven wurde auf dem im Rahmen eines Forschungsprojekts am Orpheus-Institut nachgebauten Broadwood-Flügel Beethovens inklusive rekonstruierter ‚Gehörmaschine‘ aufgenommen – einem kuppelartigen Aufsatz, den der fast vollständig ertaubte Beethoven zur Zeit seiner Komposition der letzten drei Klaviersonaten vermutlich verwendet hat, wenn auch erst nach der weitgehenden Fertigstellung von op. 109.³⁷ In der Aufnahme fand nach verschiedenen Klangexperimenten letztendlich ein sogenanntes *flexible backward-projecting lid* Verwendung, durch dessen spezielle Klangprojektion sowie die Platzierung der Mikrophone hinter dem Pianisten eine ungewöhnlich *performer-orientierte* Hörperspektive erzeugt wird.³⁸

In dieser Interpretation wird das vom Notentext bloß implizierte Zusammenspiel idiomatischer und gestischer Aspekte besonders deutlich erfahrbar, und der oder die Hörer*in und Analysierende wird so auf musiksprachliche, gestische und klangliche Aspekte aufmerksam gemacht, welche zum analytischen Verständnis von Beethovens Spätstil insgesamt beitragen können. Adorno hebt in seiner Reproduktionstheorie den Begriff der Deutlichkeit hervor und unterscheidet zwischen einer ‚klangmateriellen‘, d.h. auf die im mensuralen Text enthaltenen Einzelmomente bezogenen Deutlichkeit einerseits und einer höheren oder konstruktiven Deutlichkeit andererseits, welche in der Analyse fundiert ist und auf den musikalischen Sinn bzw.

36 Zu Beghins rhetorischem Interpretationsansatz in Bezug auf klassische Sonaten vgl. ders., „Recognizing Musical Topics“.

37 Vgl. Beghin, „Beethoven’s Broadwood“, S. 44.

38 Vgl. die CD-Einspielung: Beghin, *Inside the Hearing Machine*. Zu weiteren Informationen vgl. Beghin, „Beethoven’s Broadwood“ sowie das umfangreiche Material inklusive Dokumentarfilm auf der Projekt-Website *Inside the Hearing Machine*; hier werden auch unterschiedliche Aufnahme-Konditionen u.a. am Beispiel des Beginns von op. 109 miteinander verglichen, vgl. ebd., <https://www.insidethehearingmachine.com/compare-by-fragment> (28.3.2022).

den ‚mimischen Gestus‘ des Ganzen zielt.³⁹ Relevant in diesem Kontext ist Adornos Auffassung von Analyse als „Rekonstruktion des Neumischen [d.h. Gestischen, Anm. C.L.] aus dem Text.“⁴⁰ Ich möchte hier gegenüber Adorno jedoch ergänzen, dass nicht nur Analyse zu einer deutlicheren, musikalisch sinnvollen Interpretation befähigen kann, sondern auch umgekehrt Interpretation erst einen spezifischen musikalischen Sinn für die ästhetische Erfahrung und die Analyse aufschließen kann; somit fasse ich das Verhältnis von Interpretation und Analyse als grundsätzlich reziprok auf.

In meiner Interpretationsanalyse beziehe ich mich in methodischer Hinsicht einerseits auf Robert S. Hattens analytisches Konzept der musikalischen Gestik sowie andererseits auf historisch informierte Analysemethoden, wie sie im Zuge der historischen Neuausrichtung der jüngeren deutschsprachigen Musiktheorie entwickelt wurden. Hatten definiert (menschliche) Gesten in einem sehr umfassenden Sinne als „*any energetic shaping through time that may be interpreted as significant*“.⁴¹ In Bezug auf Musik differenziert Hatten generell zwischen stilistischen Typen und strategischen Funktionen, also werkübergreifenden und werkimmanenten musikalischen Gesten im Sinne von *type* und *token*;⁴² in Bezug auf strategische Funktionen unterscheidet Hatten folgende Funktionen: Spontane, thematische, dialogische, rhetorische sowie ‚tropologische‘ Gesten (*troping of gestures/gestural troping*).⁴³ In Verbindung mit formanalytischen Ansätzen, die formale Funktionen in den Fokus rücken,⁴⁴ lassen sich musikalische Gesten zudem hinsichtlich ihrer formalen Funktion näher charakterisieren, wie beispielsweise eröffnende oder schließende Gesten. Dabei können sich mehrere dieser strategischen Funktionen grundsätzlich überlappen.⁴⁵

Schon beim ersten Hören von Beghins Interpretation des ersten Satzes sticht deutlich hervor, dass Beghin den musikalischen Zeitverlauf insgesamt sehr stark durch mikrozeitliche Tempomodifikationen artikuliert, vor allem an formalen bzw. rhetorischen Zäsuren, aber auch als Mittel der Binnen-Phrasierung wie etwa im durchführungsartigen Mittelteil (Takt 15/16ff., insbesondere ab Takt 25/26ff.). Bemerkenswerter Weise wird gerade die von Hatten in seiner

39 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 131f. und 271.

40 Ebd., S. 127.

41 Hatten, „A Theory of Musical Gesture“, S. 1.

42 Ähnlich wie in *der topic theory*, aus der sein analytischer Ansatz hervorgegangen ist, vgl. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*.

43 Vgl. Hatten, „A Theory of Musical Gesture“, S. 6f. und ders., *Interpreting Musical Gestures*, S. 134–137.

44 Vgl. Agawu, *Playing with Signs*, S. 51–79 und Caplin, „What Are Formal Functions?“.

45 Vgl. Hatten, *Interpreting Musical Gestures*, S. 175.

Analyse von op. 109 besonders hervorgehobene rhetorische Geste zu Beginn des *Adagio-esspressivo*-Formteils in Takt 9 (bzw. Takt 58), nämlich das unvermittelte, harmonisch überraschende Eintreten des arpeggierten verminderten Septakkords in der rechten Hand (auf der sechsten absteigenden Skalenstufe von cis-Moll in Takt 9 bzw. fis-Moll in Takt 58),⁴⁶ bei Beghin nicht durch eine auffällige Zäsur oder Tempomodifikation gestaltet (der eigentliche Tempowechsel beginnt hier erst mit dem Einsatz der linken Hand). Ich konzentriere mich hier zunächst auf den Beginn, das Hauptthema, während in Hattens Analyse, die vom Notentext und nicht von einer konkreten Interpretation ausgeht, vor allem das Thematischerwerden (*thematic foregrounding*⁴⁷), also die thematische Funktion der rhetorischen Geste in Takt 9 im Fokus steht, welche nach Hattens Ansicht einen radikalen Bruch, einen „shift in level of [the musical] discourse“, bewirkt.⁴⁸ Das achttaktige Hauptthema bezeichnet Hatten als ‚unmarkiert‘,⁴⁹ aber gerade dessen satztechnische Konventionalität ist in Bezug auf seine formale Funktion als eröffnendes Hauptthema eines spätklassischen Sonatenkopfsatzes auffällig, also markiert im Sinne Hattens,⁵⁰ und Beghins Interpretation trägt zu dieser analytischen Deutung maßgeblich bei: In einer fast schon ‚unorganisch‘ wirkenden Weise beschleunigt Beghin hier kurzfristig, um dann die Beschleunigung sogleich wieder zurückzunehmen, wodurch die syntaktische Zäsur nach der ersten Themenhälfte in Takt 4 besonders deutlich hervortritt. Zugunsten dieser expressiv-rhetorischen Eröffnungs-Geste des Vorwärtsdrängens und der Zurücknahme in engstem Zeitrahmen verzichtet Beghin jedoch auf eine zwischen beiden Händen differenzierte Artikulation, die Beethoven hier durch mehrfache Legato-Hinweise sowie Pausen in der linken Hand sehr genau notiert hat. Die linke Hand schwimmt aber bei Beghin fast vollständig im Pedal, sodass die von der Notation implizierten dialogischen Gesten zwischen beiden Händen kaum hörbar werden.⁵¹ Dafür

46 Bzw. auf der vierten absteigenden Skalenstufe von cis- bzw. fis-Moll (T. 58), wenn man die ein Achtel später einsetzende linke Hand mitberücksichtigt.

47 Vgl. Hatten, „A Theory of Musical Gesture“, S. 6.

48 Vgl. Hatten, *Interpreting Musical Gestures*, S. 169–176, hier 169.

49 Vgl. ebd., S. 169.

50 Hattens aus der Linguistik übernommenes Konzept der Markiertheit basiert auf der Annahme, dass im musikalischen Verstehensprozess stilistische und strategische, also inter- und intratextuelle Kompetenzen und Verstehensstrategien ineinandergreifen, insbesondere auch mit Blick auf eine hermeneutische Sinnebene (*expressive meaning*). Dabei spielt nach Hatten die Differenz bzw. Opposition zwischen markierten und unmarkierten Elementen eine zentrale Rolle: „Markedness evaluates any difference understood as oppositional“, vgl. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, S. 29–66, hier 63.

51 Siehe zu dieser Notation auch Beek, *Klangrede am Klavier*, S. 58f.: „Im ersten Satz der Sonate op. 109 notiert Beethoven das Hauptthema in ‚Über-Bindung, wodurch die

wirkt aber der Bewegungsimpuls oder -drang des Beginns viel präsenter als bei einer differenziert artikulierte und gleichmäßig pulsierenden Spielweise, und hebt die hier hinsichtlich ihrer formalen Funktion markierte satztechnische Konventionalität des Themas deutlich hervor. Denn die ersten vier Takte bestehen nicht aus einer für den klassischen Stil typischen Themenhälfte, sondern aus einem konventionellen Satz- bzw. Sequenzmodell: einem 3-6- (bzw. 5-6-)Außenstimmensatz über einer absteigenden Skala im Bass von der ersten bis zur dritten Skalenstufe, der sich ein imperfekter Ganzschluss anschließt (Abb. 14.1a und b):

Vivace, man non troppo. *sempre legato*

'Ciacona-Formel'

E-Dur: ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ⑤ ①

Abb. 14.1a und b L. v. Beethoven, Klaviersonate op. 109 (1820), 1. Satz, Hauptthema (Anfang) und Gerüstsatz-Reduktion (Takt 1–4)

Dieses Satz- bzw. Sequenzmodell ist satztechnisch eng mit auf *Gymel-* bzw. *Gemelli-*Varianten basierenden Ostinato-Modellen wie der *Romanesca* oder *Folia* verwandt und wird von Robert O. Gjerdingen auch als eine schrittweise Variante der *Romanesca* beschrieben.⁵² Zugleich lässt es sich auf

Legato-Ausführung schon im Notenbild festgelegt ist, hält es aber dennoch für nötig, mit dem verbalen Zusatz ‚sempre legato‘ nochmals darauf hinzuweisen. Dieser zweifache Legato-Hinweis hat einen besonderen Grund. Die streng aneinandergebundenen Notenpaare in der rechten Hand und die von Pausen getrennten in der linken weisen auf eine vollständig unterschiedliche Ausführung hin, die aber nun [sic!] zur Geltung kommen kann, wenn ohne Pedal gespielt wird“.

52 Vgl. Jans, „Alle gegen eine“, S. 105–111; J. Menke, *Kontrapunkt II*, S. 247–268 sowie Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, S. 25–43, bes. 32–34; zur Kritik an Gjerdingens Herleitung der *Romanesca*-Prototypen und -Varianten siehe Holtmeier, [Review] „Robert O. Gjerdingen“, S. 309–312.

Harmonisierungsmodelle der absteigenden Skala im Bass zurückführen, wie sie seit dem frühen 18. Jahrhundert mit der Oktavregel in der Generalbasslehre zunehmend Verbreitung finden, auch in der Wiener Generalbasslehre der Beethovenzeit.⁵³ Dabei stellt die alternierende Folge von Grund- und Sextakkorden mit einem Mollsextakkord auf der fünften Skalenstufe zu Beethovens Zeit bereits eine ‚veraltete‘ Form der Skalenharmonisierung dar, wie die Gegenüberstellung von ‚alter‘ und ‚neuer‘ Skala in Johann Georg Albrechtsbergers Kompositionslehre von 1790 demonstriert.⁵⁴ Auf die spezifische Außenstimmenführung in op. 109 trifft zudem die von Johannes Menke geprägte Bezeichnung ‚Ciacona-Formel‘ zu, die ein verbreiteter barocker Eröffnungstopos ist.⁵⁵ Vor allem über barocken *Chaconne*-Bässen tritt dieser Eröffnungstopos mit dem charakteristischen melodischen Quintfall in der Oberstimme über der siebten und sechsten absteigenden Skalenstufe häufig auf, so etwa in der *Ciacona* op. 2, Nr. 12 von Arcangelo Corelli oder auch im Gerüstsatz der *Goldberg-Aria* von Johann Sebastian Bach, hier etwas verschleiert durch den Registerwechsel (Abb. 14.2a–c).⁵⁶



Abb. 14.2a A. Corelli, *Ciacona* op. 2, Nr. 12 (1685), 1. Satz, Anfang

Zu einer solchen Satzeröffnung gibt es einige aufschlussreiche Parallelstellen bei Beethoven, insbesondere in seinem späten Klavierwerk, abgesehen von den motivisch-thematischen Bezügen zu den anderen beiden Satzeröffnungen in op. 109: In der Bagatelle op. 126, Nr. 5 (1823/24) – in der ‚*Chaconne-Tonart*‘ G-Dur – verwendet Beethoven als Gerüst einen ganz ähnlichen

53 Vgl. Holtmeier, Art. „Oktavregel“ sowie grundlegend Diergarten/Holtmeier, „Nicht zu disputieren“.

54 Vgl. Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung*, S. 11–16; siehe hierzu ausführlich Diergarten/Holtmeier, „Nicht zu disputieren“, S. 133–137. Zu Beethovens Studien bei Albrechtsberger, die mutmaßlich zwischen Januar 1794 und ca. März 1795 stattfanden, siehe auch Ronge, *Beethovens Lehrzeit*, S. 65–138.

55 Vgl. J. Menke, *Kontrapunkt II*, S. 104.

56 Weitere Beispiele bei Corelli sind die Kopfsätze von op. 4, Nr. 3, op. 5, Nr. 6 und op. 5, Nr. 10. Der melodische Quintfall lässt sich auch als Kernmotiv der *Goldberg-Aria* betrachten.

The image shows three systems of musical notation for the beginning of the Aria from J.S. Bach's Goldberg Variations BWV 988. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows the original notation with ornaments and slurs. The second system shows the original notation with a '5' above the first measure. The third system shows a skeletal reduction of the first system, with figured bass notation (6, 5, #6, 6, 6, 5, 6, 7) written below the bass staff.

Abb. 14.2b und c J.S. Bach, *Goldberg-Variationen* BWV 988 (1741), Aria, Anfang und Gerüstsatz-Reduktion (Takt 1–8)

Außenstimmensatz, allerdings fügt sich hier das Sequenzmodell durch die zweitaktige Phrasierung und die andere harmonische Gliederung, bedingt durch den ‚zwischen dominantischen‘ H-Dur-Sextakkord in Takt 4, wesentlich besser in einen klassischen Themenbau ein als in op. 109 (Abb. 14.3a und b). Auch das *Scherzo* der op. 109 vorausgehenden *Hammerklavier-Sonate* op. 106 (1817/18) weist zu Beginn das gleiche Satzmodell auf, und ähnelt durch die chromatisierte Umspielung der sechsten Skalenstufe einerseits der Bagatelle, hinsichtlich der exponierteren Terz- und Quintsprünge in der Oberstimme andererseits dem Kopfsatz von op. 109 (Abb. 14.4).

In der aus der mittleren Schaffensperiode stammenden Sonatine op. 79 (1809) wird der dritte und letzte Satz (*Vivace*), ebenfalls in G-Dur, mit dem gleichen Sequenzmodell wie in op. 109 eröffnet, und ebenso wie dort wird die absteigende Skala in der zweiten Themenhälfte (Takt 4–8) nach der ‚modernerer‘ Oktavregel reharmonisiert und anschließend in eine Kadenz in der Tonart der fünften Stufe geführt (hier in Form eines perfekten Ganzschlusses, Abb. 14.5).⁵⁷ In allen Fällen ist das Metrum bzw. die metrische Position der jeweiligen Harmonien verschieden (die Sätze aus op. 106 und 109 beginnen zwar beide auftaktig, weisen aber ein unterschiedliches Metrum auf); in Beghins

57 Siehe auch Diergarten/Holtmeier, „Nicht zu disputieren“, S. 133–137.

Quasi allegretto

G-Dur: ① ⑦ ⑥ ④ ③
 e-Moll: ① ⑦
 C-Dur: ② ①

Abb.14. 3a und b L. v. Beethoven, Bagatelle op. 126, Nr. 5 (1823/24),
 Anfang und Gerüstsatz-Reduktion (Takt 1–5)

Assai vivace ($\text{♩} = 80$)

G-Dur: ① ⑦ ⑥ ④ ③
 e-Moll: ① ⑦
 C-Dur: ② ①

Abb. 14.4 L. v. Beethoven, *Hammerklavier-Sonate* op. 106 (1817/18), 2. Satz (Scherzo), Anfang

Interpretation klingt der Satzbeginn von op. 109 allerdings abtaktig, was auch der üblicheren metrischen Position des Satzmodells entspricht (siehe op. 79).⁵⁸ Bei den hier genannten Vergleichsfällen handelt es sich jedoch nicht um den zu erwartenden gewichtigen Kopfsatz einer Sonate, die zudem auf die

⁵⁸ Während in einem Aufnahme-Ausschnitt von Beghin des Scherzos von op. 106 der auftaktige Charakter fast überdeutlich hervorgehoben ist, vgl. die Audiobeispiele auf der begleitenden Website, Example 7 zu Beghin, „Beethoven's ‚Hammerklavier‘ Sonata“.

‚größte‘ von Beethovens *Grandes Sonates*, der *Hammerklavier-Sonate* op. 106 folgt, sondern um kleinere Binnen- und Schlusssätze bzw. eine Bagatelle.⁵⁹ In der Beethovenforschung wird bezüglich des Entstehungshintergrunds und der Skizzen von op. 109 allerdings kontrovers diskutiert, ob der erste Satz möglicherweise zunächst als ein kleineres, unabhängiges Klavierstück konzipiert war.⁶⁰



Abb. 14.5 L. v. Beethoven, Sonatine für Klavier op. 79 (1809), 3. Satz, Takt 1–8

Meiner analytischen Deutung nach lässt sich im Anschluss an Hatten und in Bezug auf den Beginn von op. 109 in Beghins Interpretation auch von einer ‚Tropierung‘ im Sinne einer Verschmelzung oder Überblendung von verschiedenen Gesten, Topoi und formalen Funktionen zu einer ‚emergenten‘ Geste sprechen,⁶¹ welche sich aber erst in Beghins Interpretation (eigentlich) entfaltet oder aktualisiert: Überblendet werden hier nämlich der

59 Auch der zweite Satz (*Prestissimo*) von op. 109 beginnt mit der ‚Ciaccona-Formel‘ über absteigendem Bass in e-Moll. Satztechnisch verwandt ist zudem die Eröffnung der an der Schwelle zum Spätwerk stehenden Klaviersonate op. 90, ebenfalls in e-Moll: Hier verwendet Beethoven ein aufsteigendes *Romanesca*-Modell (Quartstieg terzweise), ähnlich wie im durchführungsartigen Mittelteil von op. 109, 1. Satz, aber auch hier wird das Sequenzmodell durch die Binnengliederung in einen typisch klassischen Themenbau integriert. Ein weiteres interessantes Beispiel in Beethovens Spätwerk stellt der *Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lidischen Tonart* aus dem Streichquartett op. 132 dar: Historisierende Bezüge spielen hier offenbar nicht nur in den ‚lydischen‘ Choralpartien eine Rolle, sondern auch im kontrastierenden D-Dur-Teil (*Neue Kraft fühlend*), der wie op. 109 mit der ‚alten‘ Harmonisierung der absteigenden D-Dur-Skala beginnt (T. 31ff.).

60 Vgl. Marston, *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*, S. 29–34; Kinderman, „Klaviersonate E-Dur op. 109“, S. 162 und ders., *Beethoven*, S. 239f. Hans-Joachim Hinrichsen stellt diese Hypothese hingegen infrage, vgl. Hinrichsen, *Beethoven*, S. 359f.

61 Vgl. Hatten, *Interpreting Musical Gestures*, S. 137: „Troping of gestures occurs when the character of two separate gestures is blended into an emergent gesture“.

historisierende Eröffnungstopos der ‚*Ciacona*-Formel‘,⁶² das konventionelle Satzmodell (3-6- bzw. 5-6-Satz) als quasi-improvisatorische Spielfigur, die in Beghins Interpretation zugleich als expressiv-rhetorische Eröffnungsgeste mit vorwärtsdrängendem Bewegungsimpuls dient, sowie die irritierte Erwartungshaltung in Bezug auf einen klassischen, d.h. durchkonstruierten oder ‚fest gefügten‘ Themenbau mit motivisch-thematischem Satzcharakter. Auf Kosten der Deutlichkeit einzelner Elemente des Notentextes (etwa die differenzierte Artikulation und die dialogischen Gesten beider Hände), entsteht so eine ganzheitliche Eröffnungsgeste als *eine* mögliche Interpretation, die nach meiner analytischen Deutung Beethovens reflektiert-kritisches Spiel mit historischen und zeitgenössischen musiksprachlichen (idiomatischen) Konventionen, mit Gattungsnormen der klassischen Sonatenform sowie mit improvisatorischen und gestischen Aspekten des Klavierspiels besonders deutlich macht.

Der insgesamt improvisatorische, fantasieartige Charakter⁶³ des Kopfsatzes von op. 109 wird nicht nur durch die „parenthetical structure“ in Bezug auf die quasi eingeschobenen *Adagio-espressivo*-Formteile, die William Kinderman in seiner Analyse von op. 109 besonders hervorhebt,⁶⁴ deutlich, sondern auch und gerade durch die thematische Verwendung (das *thematic foregrounding* im Sinne Hattens) konventioneller Satz- und Sequenzmodelle, welche meines Erachtens generell charakteristisch für das auch von Adorno thematisierte (dialektische) Verhältnis von Ausdruck und Konvention beim späten Beethoven ist.⁶⁵ So besteht der durchführungsartige Mittelteil (*Tempo I*, Takt 15/16–48) ausschließlich aus Skalen-, Sequenz- und Orgelpunktmodellen:⁶⁶ insbesondere einem steigenden *Romanesca*-Modell (Takt 25/26–

62 Zur Bach-Rezeption des späten Beethoven siehe Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven*, in Bezug auf op. 109, insbesondere den 3. (Variationen-)Satz, S. 219–231; Zenck geht hier ebenfalls auf die *Chaconne*-Bass-Bezüge zwischen den *Goldberg*-Variationen und op. 109 ein.

63 Vgl. Czerny, *Über den richtigen Vortrag*, S. 59, § 36: „Dieser interessante Satz ist mehr *Fantasie* als *Sonate*. Das *Vivace* wechselt mit dem *Adagio* mehrmal ab. Das Ganze hat einen sehr edlen, ruhigen aber träumerischen *Character*, und die schnellen Passagen im *Adagio* müssen sehr leicht, wie Traumgestalten, vorgetragen werden, so wie das *Vivace* nur sehr *legato* und gesangvoll von Wirkung ist“. Schon der junge Adolf Bernhard Marx beschreibt den Anfang, also das Hauptthema, in einer Rezension als „präluierend“ und vermisst eine „leitende Idee“ im gesamten Satz, vgl. Marx, [Rezension] „Sonate für das Pianoforte“, S. 37.

64 Vgl. Kinderman, *Beethoven*, S. 240.

65 Vgl. Adorno, *Beethoven*, NaS I.1/ 180–184.

66 Siehe hierzu auch Diergarten/Holtmeier, „Nicht zu disputieren“, S. 140–142.

33: Quartstieg terzweise versetzt und modulierend über die terzverwandten Tonarten *gis-Moll*, *H-Dur*, *dis-Moll* und *Fis-Dur*), das als groß angelegter Steigerungsprozess und über Orgelpunktflächen hinweg zu einem Halbschluss in *E-Dur* mit anschließendem dominantischen Plateau führt (Takt 42ff.). Dabei sind hier vor allem die Bewegungsabläufe und -richtungen der Skalen- und Sequenzmodelle auskomponiert, also ihre gestischen oder Gestalt-Qualitäten sowie die zum Teil extremen Brüche im Register an den jeweiligen Zäsuren bzw. Übergängen zu den folgenden Modellabschnitten (Abb. 14.6).

Beghin spielt über diese Zäsuren nicht gleichmäßig pulsierend hinweg (ab 0:59 der Aufnahme), sondern inszeniert etwa die phrygische Wendung in *cis-Moll* in Takt 20/21 als großangelegte rhetorisch-expressive Geste. Zudem erzeugt er durch die phrasierenden mikrozeitlichen Tempomodifikationen, also das auffallend ‚inegale‘ Spiel insbesondere aufgrund der vorrangig agogisch und nicht dynamisch interpretierten *sfp*-Zeichen von Takt 33 bis 41, einen enormen Spannungsaufbau.⁶⁷ Dadurch wird das Zusammenspiel von idiomatischen und gestischen Aspekten in einer Weise präsent und sinnlich erfahrbar, die einer rein textbezogenen Analyse nicht in solcher Unmittelbarkeit und ‚Drastik‘ zugänglich wäre.

Obwohl oder vielleicht gerade weil fast vollständig taub und dadurch möglicherweise stärker auf die verkörperte Erfahrung des Klavierspielens verwiesen,⁶⁸ komponiert Beethoven in seinen späten Klavierwerken in auffallender Weise eine Körperlichkeit des Klavierklangs aus, die besonders auf quasi-improvisatorischen und gestischen Elementen, auf sowohl haptisch als auch visuell erfahrbaren parallelen und gegenläufigen (dialogischen), häufig spiegelsymmetrischen Bewegungsabläufen der beiden Hände auf der gesamten Tastatur sowie auf dem sinnlichen Vibrieren des Klangs in exzessiven (Mehrfach-)Trillern, Akkordwiederholungen und Arpeggien basiert (wie etwa in den Variationssätzen von op. 109 und 111).⁶⁹ Diese Körperlichkeit des Klangs kann aber nur in einem auch mimetischen Sinne mit- und nachvollzogen werden und bedarf daher einer konkreten Interpretation oder zumindest eigener verkörperter Spielerfahrung, um in der ästhetischen Erfahrung erst

67 Zur agogischen Interpretation der *sfp*-Zeichen in op. 109 vgl. Beek, *Klangrede am Klavier*, S. 37f.

68 Einen Zusammenhang zwischen Beethovens Gehörverlust und dem Auskomponieren haptisch-körperlicher Aspekte des Klavierspiels stellt auch Michael Heinemann her, vgl. ders., *Beethovens Ohr*.

69 Zur im Vergleich zu Wiener Modellen stärkeren Vibration des Broadwood-Flügels vgl. Beghin, „Beethoven's Broadwood“, S. 47–49.

lebendig zu werden.⁷⁰ Beethovens späte Klavierwerke demonstrieren so in exemplarischer Weise, dass der Notentext allein noch nicht Ausgangspunkt und Gegenstand der ästhetischen Erfahrung und des musikbezogenen wie analytischen Verstehens ist, sondern auf eine klangliche Realisierung entweder in Form einer konkreten Interpretation oder zumindest in Form einer ‚virtuellen‘, d.h. auf verinnerlichten und verkörperten Klangvorstellungen basierenden, ästhetischen Erfahrung notwendig angewiesen ist.

Terzstieg (6-3) Gegenbew./Stimmtausch

16 cis: phryg. Halbschluss

6 6 6 1/3 6 6 2/3 6 5 6

Gegenbew./Stimmtausch Romanesca/Quartstieg terzweise (5-3; gis-H-dis-Fis)

(21) gis: Halbschluss

6 6 1/3 6 1/3 7 7 15 15 15 15

(29) Orgelpunkt fis

Gegenbew./Stimmtausch

(36) Orgelpunkt h

6 6 4/3 17 16 1/5

Abb. 14.6 L. v. Beethoven, Klaviersonate op. 109 (1820), 1. Satz, durchführungsartiger Mittelteil; Außenstimmen-Reduktion und Phrasierung nach Skalen- und Sequenzmodellen (Takt 15/16–42)

⁷⁰ Siehe dazu auch Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 148: „So gehört zu aller wirklichen Darstellung ein gewisses den Klang aus dem Klavier herausmeißeln, körperhaft gleichsam im Klavier spielen.“

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 251–256.
- Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1993 (Nachgelassene Schriften I/1).
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetik (1958/59)*, hg. von Eberhard Ortland, Frankfurt am Main 2009 (Nachgelassene Schriften IV/3).
- Agawu, V. Kofi: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton 1991.
- Albrechtsberger, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln zum Selbstunterrichte [...]*, Leipzig 1790.
- Beek, Johan van: *Klangrede am Klavier. Aufführungspraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Kassel 2016.
- Beghin, Tom: „Recognizing Musical Topics Versus Executing Rhetorical Figures“, in: Danuta Mirka (Hg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford 2014, S. 551–576.
- Beghin, Tom: „Beethoven’s ‚Hammerklavier‘ Sonata, Opus 106: Legend, Difficulty, and the Gift of a Broadwood Piano“, in: *Keyboard Perspectives: The Yearbook of the Westfield Center for Historical Keyboard Studies* 7 (2014), S. 81–121, Website mit Audiobsp.: <http://kp7.westfield.org/beghin/> (28.3.2022).
- Beghin, Tom: „Beethoven’s Broadwood, Stein’s Hearing Machine, and a Trilogy of Sonatas“, in: ders., *Inside the Hearing Machine: Beethoven on His Broadwood – Sonatas Opus 109, 110 and 111*, Evil Penguin Records Classic, EPRC 0025, 1 compact disk, 2017, S. 25–56.
- Caplin, William E.: „What Are Formal Functions?“, in: William E. Caplin, James Hepokoski und Warren Darcy, *Musical Form, Forms and Formenlehre. Three Methodological Reflections*, hg. von Pieter Bergé, Leuven 2010, S. 21–40.
- Czerny, Carl: *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven’schen Klavierwerke. Czerny’s ‚Erinnerungen an Beethoven‘ sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der ‚Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500‘ [1842]*, hg. und kommentiert von Paul Badura-Skoda, Wien 1963.
- Diergarten, Felix / Holtmeier, Ludwig: „Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109“, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 26/2 (2011), S. 123–146.
- Gjerdingen, Robert O.: *Music in the Galant Style*, New York 2007.

- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt am Main 1995 (engl. Orig: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 2¹⁹⁷⁶).
- Grüny, Christian: „Musik als Schrift. Die Elemente des Erklingenden und die Notation“, in: Matteo Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemeren. Konzepte musikalischer Notationen*, Basel 2015 (Resonanzen 2), S. 91–110.
- Hatten, Robert S.: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington 1994.
- Hatten, Robert S.: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington 2004.
- Hatten, Robert S.: „A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert“, in: Anthony Gritten und Elaine King (Hg.), *Music and Gesture*, Aldershot 2006, S. 1–23.
- Heinemann, Michael: *Beethovens Ohr. Die Emanzipation des Klangs vom Hören*, München 2020.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel 2013.
- Holtmeier, Ludwig: Art. „Oktavregel (regola dell’ottava, règle de l’octave)“, in: Heinz von Loesch (Hg.), *Das Beethoven-Lexikon*, Laaber 2008, S. 559–561.
- Holtmeier, Ludwig: [Review] „Robert O. Gjerdingen, Music in the Galant Style, New York: Oxford University Press 2007“, in: *Eighteenth-Century Music* 8/2 (2011), S. 307–348.
- Jans, Markus: „Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 (1986), S. 101–120.
- Kinderman, William: „Klaviersonate E-Dur op. 109“, in: Carl Dahlhaus, Albrecht Riethmüller und Alexander L. Ringer (Hg.), *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, Laaber 2¹⁹⁹⁶, S. 162–168.
- Kinderman, William: *Beethoven*. Second Edition, Oxford 2009.
- Krämer, Sybille: „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer und Horst Bredekamp (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, S. 157–176.
- Linke, Cosima: *Konstellationen – Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns ‚Schreiben. Musik für Orchester‘*, Mainz 2018.
- Mahrenholz, Simone: *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 1998.
- Marston, Nicholas: *Beethoven’s Piano Sonata in E, Op. 109*, Oxford 1995.
- Marx, Adolf Bernhard: [Rezension] „Sonate für das Pianoforte komponiert etc. von L. v. Beethoven. Op. 109. Berlin bei A. M. Schlesinger“, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), S. 37f.

- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1991.
- Menke, Johannes: *Kontrapunkt II: Die Musik des Barock*, Laaber 2017.
- Nanni, Matteo: „Klang und Schrift. Das Problem der musikalischen Notation“, in: Günter Figal (Hg.), *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*, Bd. 8, Tübingen 2009, S. 201–222.
- Nanni, Matteo: „Das Bildliche der Musik: Gedanken zum ‚iconic turn‘“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, S. 402–428.
- Ronge, Julia: *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, Bonn 2011.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.
- Zenck, Martin: *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musik-historiographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der ‚Klassik‘*, Stuttgart 1986 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 24).

Online-Quellen

- [Beghin, Tom:] *Inside the Hearing Machine*, <https://www.insidethehearingmachine.com> (28.3.2022).

Aufnahmen

- Tom Beghin: *Inside the Hearing Machine: Beethoven on His Broadwood – Sonatas Opus 109, 110 and 111*, Evil Penguin Records Classic, EPRC 0025, 1 compact disk, 2017. Siehe auch Beghin, Tom: „Sonata No. 30 in E Major, Op. 109: I. Vivace ma non troppo – Adagio espressivo“, online: <https://www.youtube.com/watch?v=cokmbG7PSEs> (28.3.2022) oder <https://music.apple.com/be/album/inside-the-hearing-machine-beethoven-on-his-broadwood/1283368952> (28.3.2022).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 14.1a: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 109 (1820), 1. Satz, Takt 1–4.
- Abb. 14.1b: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 109 (1820), 1. Satz, Takt 1–4, Gerüstsatz-Reduktion.
- Abb. 14.2a: Arcangelo Corelli, Ciacona op. 2, Nr. 12 (1685), 1. Satz, Takt 1–5.

- Abb. 14.2b: Johann Sebastian Bach, *Goldberg-Variationen* BWV 988 (1741), *Aria*, Takt 1–8.
- Abb. 14.2c: Johann Sebastian Bach, *Goldberg-Variationen* BWV 988 (1741), *Aria*, Takt 1–8, Gerüstsatz-Reduktion.
- Abb. 14.3a: Ludwig van Beethoven, Bagatelle op. 126, Nr. 5 (1823/24), Takt 1–8.
- Abb. 14.3b: Ludwig van Beethoven, Bagatelle op. 126, Nr. 5 (1823/24), Takt 1–5, Gerüstsatz-Reduktion.
- Abb. 14.4: Ludwig van Beethoven, *Hammerklavier-Sonate* op. 106 (1817/18), 2. Satz (*Scherzo*), Takt 1–4.
- Abb. 14.5: Ludwig van Beethoven, Sonatine für Klavier op. 79 (1809), 3. Satz, Takt 1–8.
- Abb. 14.6: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 109 (1820), 1. Satz, Takt 15/16–42, Gerüstsatz-Reduktion.

Das stumme Lesen von Musik

Utopie und Tabu in Adornos Reproduktionstheorie

Julian Caschel

1 Dimensionen des Lesens von Musik

Es gehört zu den Grundeigenschaften jeder Form der Schrift, dass sie gelesen wird, und es gehört zu den Eigentümlichkeiten der musikalischen Notenschrift, dass sie zumeist nicht nur gelesen wird. Das stumme Lesen musikalischer Texte erscheint zugleich mehr, aber auch weniger zu umfassen als der Lektürevorgang insbesondere von literarischen Texten. Der Lesevorgang öffnet sich auf der einen Seite einer performativen Umsetzung, sodass das Lesen von Musik eben nicht stumm verbleibt, sondern sich als *Spielen* von Musik zu verwirklichen hat. Diese Differenz bezeichnet eine berühmte Formel in Theodor W. Adornos „Fragment über Musik und Sprache“: „Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen.“¹

Das stumme Lesen musikalischer Texte öffnet sich auf der anderen Seite einer rationalen Form der Kontemplation, sodass das Lesen von Musik nicht nur von der Klangerzeugung gelöst wird, sondern als *Denken* über Musik zu einer eigenen Verstehensform werden kann. Diese Differenz hat Michael Heinemann im Blick, wenn er das Lesen von Musik am Beispiel von Franz Liszt in einer Adaption der Formel von Adorno zusammenfasst: „Johann Sebastian Bachs Musik lesen heißt für den Pianisten Franz Liszt: sie spielen; für den Komponisten Liszt: sich ihre Strukturen zu vergegenwärtigen.“²

Das Lesen von Musik kann eigentlich nur aus einer dialektischen Entfaltung in immanente Gegensätze sinnvoll begriffen werden, und schon dies mag ein Grund sein, dass ein Ideal des stummen Lesens von Musik sich in den Schriften von Adorno (zentral in den Fragmenten zu seiner Reproduktionstheorie) beständig in zwei entgegengesetzten Ausprägungen nachweisen lässt: Das stumme Lesen von Musik ist einmal Ausdruck einer musikhistorischen Avantgarde, ein *Ende von Praxis*, bei dem die totale Determination der komplexen Notentexte das analytische Studieren, das denkende statt sinnliche Erfassen, zu erzwingen scheint. Diese Idealvorstellung ist von Max Paddison in grundlegenden Texten als ästhetische Provokation beschrieben worden, da

1 Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 253.

2 Heinemann, „Bach : Liszt“, S. 128.

dem musikalischen Kunstwerk mit der klanglichen Realisierung sein eigentlicher Kern entzogen wird.³ Das stumme Lesen von Musik als „Erbe und Ende der Interpretation“⁴ besitzt für Adorno demnach den Status einer Utopie, die zwar für die nahe Zukunft angekündigt, aber nirgends vollständig umgesetzt erscheint: Adornos Hörertypus des musikalischen Experten bezeichnet nach dessen eigener Formulierung einen „Grenzwert“⁵, in ähnlicher Weise spricht Adorno im Blick auf das stumme Lesen von Musik einmal von einem „Grenzbegriff“⁶ der musikalischen Erfahrung. Bereits der Typus des „guten Zuhörers“⁷ wird von dieser aktiven und eigenständigen Akquise des Notentexts zugunsten einer passiven Aufnahme des hörbaren Klangs wieder getrennt. Diesen elitären Zuschnitt bestätigen aktuelle empirische Forschungen, in denen die Befähigung zur adäquaten Imagination des Notentexts als eine Kompetenz erscheint, die selbst bei ausgebildeten MusikerInnen nicht selbstverständlich vorausgesetzt werden kann.⁸

Das stumme Lesen von Musik ist bei Adorno aber auch Ausdruck sozusagen eines musikhistorischen wie medientechnologischen Atavismus, eine *eigene Praxis*, in der das stumme Lesen von Musik als gleichwertige Alternative zum Spielen der Werke empfunden wird: In diesem Sinn betont Adorno umgekehrt, dass die Befähigung zum Lesen von Musik weit weniger schwierig als behauptet sei.⁹

Der Zusammenhang der Aussagen ist nun zudem eher derjenige eines Tabus, insofern der Bereich einer rein privaten Wissensaneignung berührt wird, bei dem die Unsitten nicht weit entfernt scheinen, zu Tonaufnahmen mitzudirigieren oder bei Konzerten mit der Taschenpartitur sich als Urheber der Klänge zu wähnen.¹⁰ Die Aussagen verweisen weiterhin auf eine medienhistorische Dimension, weil das eigene Imaginieren von Musik im Zeitalter des Klavierauszugs maßgeblich bleibt (mindestens die Dimension des vollständigen Orchesterklangs muss auch beim Spielen am Instrument im Denken

3 Vgl. Paddison, „Performance, Analysis, and the Silent Work“, S. 230.

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

5 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS XIV/ 182.

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

7 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS XIV/ 183.

8 Vgl. Waters/Townsend/Underwood, „Expertise in Musical Sight Reading“, S. 142 sowie Brodsky et al., „The Mental Representation of Music Notation“, S. 443.

9 Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 205 sowie ders., *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS XIV/ 325f.

10 Vgl. die Kritik an diesen Kulturtechniken schon bei Adorno, „Bewußtsein des Konzerthörers“, GS XVIII/ 817.

ergänzt werden), während diese spezifische Imaginationsleistung durch das Auftreten von Tonträgern hinfällig wird.¹¹

Das Lesen von Musik als utopisches Ende von Praxis und das Lesen von Musik als eher pragmatische Umsetzung einer eigenen Praxis setzen jedoch beide voraus, dass diesem Vorgang eines Lesens von musikalischen Notentexten eine eigene ontologische Statusbestimmung zugeschrieben werden kann. Ein erstes Stichwort könnte dabei die latente Zweidimensionalität der musikalischen Schrift darstellen: Die musikalische Schrift ist zweidimensional sowohl in dem einschränkenden Sinn, dass die dritte Dimension der Raumtiefe einer musikalischen Aufführung beiseite fällt, und in dem erweiternden Sinn, dass eine horizontale und eine vertikale Leseachse anders als bei der Textlektüre zusammenkommen. Das bedeutet, dass das Lesen von musikalischer Schrift entweder eine simulierte Aufführung erzeugt, wobei die vorgegebene Leserichtung der Schrift weiterhin maßgeblich verbleiben wird, oder aber von dieser Lesevorgabe partiell abgelöst werden kann (wenn das Zurückblättern, das Annotieren und die Herauslösung einzelner Stimmen dazu führt, dass eine Partitur nicht mehr wie ein Roman verschlungen, sondern wie ein philosophischer Traktat durchgearbeitet wird).

Dieser idealtypische Gegensatz soll im Folgenden mithilfe einer Etikettierung einmal als ‚ästhetisches Lesen‘ und einmal als ‚analytisches Lesen‘ zusammengefasst werden. In der Realität sind diese beiden Vorgänge vermutlich beständig kognitiv wie konzeptuell vermengt. Dennoch lässt sich das analytische Lesen durch eine stärkere Wahrnehmung der simultanen, vertikalen Textachse, das ästhetische Lesen durch eine stärkere Wahrnehmung der sukzessiven, horizontalen Textachse bestimmen, ebenso das analytische Lesen durch eine Ausrichtung am graphischen Informationswert einzelner Notenzeichen, das ästhetische Lesen durch eine Ausrichtung an der gestischen Qualität der Zeichenfolge; das analytische Lesen ist stärker als mentaler, das ästhetische Lesen auch als motorischer Vorgang zu kennzeichnen. Schließlich kann vermutet werden, dass beim ästhetischen Lesen die Zeitvorgaben einer performativen Umsetzung eines Musikstücks in etwa eingehalten werden, während beim analytischen Lesen diese Zeitvorgaben sowohl bedeutend schneller (z.B. durch Vorblättern) oder bedeutend langsamer (z.B. durch Vor- und Zurückblättern) umgesetzt werden können.

Diese idealtypischen Aufstellungen behalten partiell einen hypothesenartigen, spekulativen Charakter: Es ließe sich z.B. ein Modell denken, wonach das ästhetische Lesen sich verlangsamt, je besser die Kenntnis des jeweiligen Notentexts ist, während das analytische Lesen sich beschleunigt, je besser

11 Vgl. z.B. Botstein, „Listening through Reading“, S. 131.

die Kenntnis desselben Notentexts ist (weil die Imagination eines Klangs eine geistige Anstrengung verlangt, die bei fehlender Kenntnis des Stücks schwieriger in der Realzeit festgehalten werden kann). Adorno verweist explizit auf Herausforderungen für die Imagination bei vielstimmigen Akkorden¹² und weiten Intervallen,¹³ die genau diese Spreizungen des musikalischen Raums abbilden, die eine mentale Projektion der musikalischen Zeit erschweren. Bei den frühesten empirischen Experimenten, in denen kurze Musikausschnitte rein imaginär ausgeführt wurden, zeigte sich jedenfalls eine Tendenz, dass in der Mehrzahl der Fälle ein etwas langsames Umsetzungstempo gewählt wurde.¹⁴ Zudem lassen sich bekannte Positionen von Adorno für die Interpretationspraxis aus dem Ideal des eigenen Lesens von Musik ableiten, wie die beschleunigten Tempi für ältere Musik,¹⁵ deren simple Muster die Imagination beim wiederholten Hören unterfordern, und die verlangsamt Tempi bei Uraufführungen, weil die Imagination beim ersten Hören sonst auch überfordert werden könnte.¹⁶

Die beständige Vermengung einer analytischen und einer ästhetischen Leseform zeigt sich auch dort, wo Adorno in den Fragmenten zu seinem Beethoven-Buch einmal am Beispiel des langsamen Satzes aus dessen *IV. Symphonie* einen Einblick in seine eigene musikalische Lesewerkstatt gewährt:

Mit dem langsamen Satz konnte ich beim Lesen nur wenig anfangen, sah ihn dann ganz anders durch eine gar nicht besonders gute Aufnahme unter Furtwängler (zu langsam und sentimentalisiert). Besonders die kurze durchführungsartige Partie von S. 70 an. Die Gewalt der liegenden Stimme B konnte ich mir *nicht* richtig vorstellen, ebensowenig die dynamischen Kontraste im letzten Satz (z.B. S. 125 usw.). Gefahr des *Lesens*. Dagegen stelle ich mir die harmonischen Proportionen über die längsten Strecken mühelos vor.¹⁷

Der letzte Satz des Notats belegt einen analytischen Lesevorgang, weil die harmonischen Proportionen sich erst bei der Abstraktion vom realen Klangverlauf als Gesamtsumme vorstellen lassen, der vorletzte Satz dokumentiert hingegen einen ästhetischen Lesevorgang, weil ein kompletter Durchgang durch das gesamte Stück sowie die Abbildung klanglich-elementarischer

12 Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV / 205.

13 Vgl. ebd., S. 217.

14 Vgl. Clynes/Walker, „Neurobiologic Functions of Rhythm, Time and Pulse in Music“, S. 188.

15 Vgl. Adorno, „Neue Tempi“, GS XVII / 69.

16 Vgl. Adorno, „Neue Musik, Interpretation, Publikum“, GS XVI / 43.

17 Adorno, *Beethoven*, NaS I.1 / 158f.

Wirkungen vorausgesetzt werden. Weiterhin zeigt sich eine Verschiebung, wonach primäre Parameter wie der Tonhöhenverlauf und die Harmonik beim stummen Lesen analytisch sicher erfasst werden, während sekundäre Parameter wie Dynamik und Klangfarben erst ästhetisch erfahren sein müssen, bevor sie voll erfasst werden können. Das Lesen von Musik wird von Adorno in der Theorie vor allem im Kontext der Neuen Musik entfaltet, aber in der Praxis erscheint der Lesevorgang von syntaktischen Hierarchiebildungen partiell abhängig, die gerade in der zeitgenössischen Musik des 20. Jahrhunderts zunehmend in Frage gestellt werden.

Das stumme Lesen von Musik erhält bei Adorno eine zentrale Funktion vermutlich auch, weil nur dort eine Synthese des analytischen Wissens und der ästhetischen Wahrnehmung unterstellt werden kann. Die Theoriefunktion des Lesens von Musik als utopisches Ende von Praxis steht punktuell jedoch im Widerspruch zu den pragmatischen Erfahrungen einer eigenen Praxis, für die auch die Gefahren oder Grenzen des stummen Lesens thematisiert werden. Das zweite Teilkapitel des vorliegenden Beitrages behandelt deswegen die Frage, welche Beschränkungen sich allgemein für das Lesen von Musik benennen lassen, während das dritte Teilkapitel untersucht, welche Konsequenzen sich ergeben, wenn das Ideal des stummen Lesens in Theorien der musikalischen Aufführung, Schriftlichkeit und Werkhaftigkeit eingesetzt wird.

2 Aporien des Lesens von Musik

Das stumme Lesen von Musik ist nur eine von verschiedenen Formen der musikalischen Imagination: Als textbasierte, aber klanglose Imaginationsleistung kann das Lesen von Musik von Situationen unterschieden werden, in denen die Imagination der Klänge auch der Textgenese vorausgeht (also Akten des Komponierens), sowie von Situationen, in denen die Imagination mit der performativen Umsetzung einer Textvorgabe in Klangresultate nahezu parallel geht (also Akten des Interpretierens). Das Lesen des Notentexts zerfällt dann in sich wiederum in zwei Situationen, in denen die Imagination entweder den unbekanntem Klang aus dem Text zu extrahieren versucht, oder der bereits bekannte Klang in der Imagination auf den Text projiziert werden soll.¹⁸

Eine erste Aporie in der Umsetzung des Lesens von Musik besteht darin, dass im zeitlichen Vorrang der Imagination vor dem Klang die womöglich am

18 Vgl. zu diesen vier Formen musikalischer Imagination Repp, „Expressive Timing in the Mind's Ear“, S. 185.

stärksten elitäre Form einer mentalen Umsetzung von Musik vorliegt (selbst das Komponieren kann die Imagination durch Klangsamples am Klavier oder heute aus dem Computer leichter ergänzen), während beim zeitlichen Vorrang des Klangs vor der Imagination die am wenigsten elitäre Form einer mentalen Erinnerung von Musik vorliegt. Bei Adorno muss für die utopische Dimension des Lesens von Musik immerzu ein Vorrang der Imagination vor der klanglichen Realisierung vorausgesetzt werden, was aber sozusagen bei einem kanonisierten und musealisierten Repertoire selbst utopisch ist (weil eine klangliche Kenntnis der Stücke aus Tonträgern, Aufführungen oder eigenem Spielen beim Lesen der Noten zumeist vorausgesetzt werden muss). Dadurch schaltet sich wiederum eine medien- und kulturhistorische Dimension ein, weil genau diese Vorkenntnis des Klangs im 19. Jahrhundert noch weit weniger selbstverständlich erscheint.

In diesem Fall aber zeigt sich umso stärker der Konflikt elitärer und nicht-elitärer Imaginationsformen, wie es drastisch das folgende Briefzitat von Richard Wagner belegen mag:

Du kennst mein infames Klavierspiel, mit dem ich mir nichts bewältigen kann, als was ich bereits deutlich mir zur Vorstellung gebracht habe: was ich aber mit dem Auge mir aneigne, ist gegen das, was ich von einer Sache verlange, zu wenig, um mir einen Begriff davon zu geben.¹⁹

Dieses Kennenlernen am Klavier, bei dem Imagination und Klang stets imperfekt aufeinander bezogen sind (die Imagination bedarf den Klang als Ergänzung, der Klang aber ebenso die Imagination) wird von Wagner wiederum von der schöpferischen Inspiration abgegrenzt: „Wenn ich am Klavier sitze, so ist es nur, um mich zu erinnern, da fällt mir nichts Neues ein, ich suche das zu finden, was mir zuweilen in den ärgerlichsten Momenten beikam!“²⁰

Diese partielle Imagination beim eigenen Klavierspiel, das Exzerpte und Arrangements komplexerer Notentexte klanglich ausführt, verweist direkt auf eine zweite Aporie in den Lesevorgängen von Musik: Es gibt Unmöglichkeiten des Lesens von Musik (so wie das Klavier im mehrstimmigen Satz auf zwei Hände begrenzt ist, muss auch das Lesen immerzu einzelne Stimmen auslassen), es gibt aber auch Möglichkeiten nur des Lesens von Musik (wo das

19 Zit. nach R. Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 258 (Brief von Richard Wagner an Hans von Bülow vom 26.10.1854).

20 Zit. nach C. Wagner, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 839 (Tagebucheintrag vom 24.7.1874).

Klavier im mehrstimmigen Satz begrenzt ist, kann gerade das imaginative Lesen einzelne Klangfarben oder fehlende Stimmen wieder ergänzen).²¹

Das stumme Lesen von Musik ist im 20. Jahrhundert durch die Zuschaltung oder die Ausschaltung von Tonträgern mitgesteuert, während das Lesen von Musik sozusagen im Modus des 19. Jahrhunderts durch die Heranziehung des Klaviers als Hilfsmittel nicht immer zwingend völlig stumm verbleibt, aber auch nicht mit derselben Selbstverständlichkeit von einer gegebenen vollständigen Klangerfahrung angeleitet werden kann. In Bearbeitungen und Arrangements tritt dieser Konflikt am deutlichsten zutage, weil die Einrichtung für eine veränderte Besetzung immer auf eine konkrete klangliche Realisierung zielt, aber zugleich auf eine absente klangliche Realisierung verweist (das stumme Lesen von Musik kann daher vom performativen Spielen derselben Musik nicht klar abgetrennt werden).²²

Man kann noch etwas bei Richard Wagner verbleiben, um sich auch diese Aporien möglichst drastisch an einem Beispiel vorzuführen: Der Klavierauszug zu zwei Händen von Beethovens *IX. Symphonie*, den Wagner sich unter Zeitdruck erstellt hat, protokolliert gleichsam indirekt seinen Lektürevorgang. Der Anfang des ersten Satzes beginnt mit einer typischen Möglichkeit nur des Lesens von Musik, wenn die Sextolen des Klaviers in der Imagination wieder in das Klangbild eines flirrenden Streichertremolos übersetzt werden müssen (vgl. Abb. 15.1). Der Einsatz des Hauptthemas dokumentiert hingegen einen spezifischen Fall für die Unmöglichkeiten des Lesens: Wagner orientiert sich offenbar nur an den obersten und untersten Stimmen der Orchesterpartitur und übernimmt für das Anfangsintervall des Themas aus der Flötenstimme die falsche Bewegungsrichtung einer aufsteigenden Quarte.²³ Genau dieses eine Intervall wird damit zu jenem Bestandteil, der beim Lesen des Notenbeispiels nicht aus der Imagination des abgespeicherten Klangbilds abgerufen, sondern als eigenständige Imagination eines abweichenden Klangbilds aufgerufen werden muss.

Der Lesevorgang von Musik ist historischen Veränderungen unterworfen, wobei in dieser Hinsicht für Wagners klangfarbliche Dramaturgien ein entscheidender Statuswechsel unterstellt werden kann. Der Beginn der *Holländer-Ouvertüre* z.B. ist nach Meinung von Martin Geck davon bestimmt, dass der

21 Vgl. das Kapitel „Ersatz für Orchesterwirkungen“ bei Riemann, *Anleitung zum Partiturspiel*, S. 8f.

22 Dies unterschätzt Christensen, „Public Music in Private Spaces“, S. 88: „I pass over the case of passive score study. While this kind of ‚silent reading‘ is not uncommon among trained musicians, it is in most cases not the intended way in which the text is to be ‚read‘.“

23 Vgl. dazu auch Jost, „Wagners Klavierauszug“, S. 50.

Allegro ma non troppo, un poco maestoso

Abb. 15.1 Richard Wagner, Klavierauszug von Beethovens IX. *Symphonie* Anfang des ersten Satzes. (Mit Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany).

Partiturtex nicht mehr dem Klangerleben als Struktur vorangestellt, sondern das Klangerlebnis als einzig angemessene Wahrnehmungsform vorausgesetzt wird:

Während der Anfang von Beethovens *Neunter* trotz mancher Bedenken als in sich stimmiges melodisch-harmonisch-rhythmisches Gefüge erfahrbar ist, dessen Sinn sich bereits beim Lesen der Partitur erschließt, lässt sich dieser Beginn a priori nur als klangliches Ereignis verstehen, das seine Existenz nicht einer vorgegebenen Werkstruktur verdankt, vielmehr von vornherein materiell gedacht wird.²⁴

Adornos Kritik an der Phantasmagorie von Wagners Klangüberwältigungen wäre somit auch darin zu verorten, dass sich dort für das Lesen von Musik als Zugangsweg einzelne Barrieren aufstellen lassen: Das Theorem des Lesens von Musik als Ende von Praxis wird hinterfragt, weil sich der Anfang einer musikhistorischen Entwicklung andeutet, bei dem nicht der Text die klangliche Realisierung, sondern die klangliche Präsenz die Textabbildung hin-fällig macht; das Lesen von Musik als eigene Praxis wird hingegen auf eine eigene Aporie verwiesen, weil die Imagination an bestimmte Parameter-konfigurationen gebunden ist. Die Beharrlichkeit, mit der Adorno in seiner Hörertypologie und in seiner Kritik der allerneuesten Musik auf Kriterien

24 Geck, *Wagner*, S. 71.

einer traditionellen Formtheorie beharrt, könnte erneut als Hinweis auf diese eigene Lesepraxis gedeutet werden.²⁵

Der Übergang vom ‚primitiven‘ klanglichen Wiederkäuen zu einer ‚progressiven‘ stummen Lektüre, den Adorno in verschiedenen Stärkegraden vertritt, wäre also selbst von einem Beharren auf dem Vorrang von primären Parametern und performativ auf dem Klavier darstellbaren Partiturbildern abhängig. Dabei spielt vor allem das Argument eine Rolle, dass das laute Vorlesen von literarischen Texten als abgestorbene Vorform einer stummen Lektüre angesehen wird, was eine Analogie zum musikalischen Lesen ermöglicht (was für die Texte bereits vollzogen ist, wäre auch für die Notentexte zu vollziehen): „Die Notwendigkeit, ein wesentlich Geistiges durch seine sinnlichen Repräsentanten vermittelt zu sehen, und nicht diesen Repräsentanten selber in den Geist aufzunehmen, ist infantil.“²⁶

Adorno provoziert damit natürlich, weil in Ästhetiken des musikalischen Hörens konträr das leise Lesen von Musik gegenüber dem Textlesen als unzureichende Darbietungsform aufgefasst werden muss:

Virtuelle, stumme Musik ist aber eine defiziente Weise von Musik, während sich beim Text die Realisierung schon in ihrer Virtualität erfüllt. Vorlesen ist nicht die eigentliche Weise des Lesens und dient oft nur dazu, dem, der unfähig ist zu lesen, den Text zugänglich zu machen. Die Aufführung des Musikstücks dagegen ist nicht eine Hilfsmaßnahme für jene, die unfähig sind, eine Partitur zu lesen.²⁷

Das stumme Lesen von Musik soll bei Adorno jedoch nicht nur das Anhören von Musik mithilfe von Tonträgern überflüssig machen, sondern auch die realzeitlichen Aufführungen vollständig ersetzen:

Stumm imaginatives Lesen von Musik könnte das laute Spielen ebenso überflüssig machen wie etwa das Lesen von Schrift das Sprechen, und solche Praxis könnte zugleich Musik von dem Unfug heilen, der dem kompositorischen Inhalt von fast jeglicher Aufführung heute angetan wird.²⁸

Allerdings ist das gegenseitige laute Vorlesen von Texten ebenfalls erst seit historisch kurzer Zeit in seiner Verbreitung zurückgegangen und kann etwa noch für den Haushalt von Richard Wagner als eine Praxis nachgewiesen werden, die genauso üblich bleibt wie das Vorspielen neuer Werke am

25 Vgl. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS XIV/ 182.

26 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 210.

27 Stierle, „Der Text als Werk und als Vollzug“, S. 19.

28 Adorno, „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 177.

Klavier.²⁹ Das Verschwinden des lauten Textlesens markiert also keineswegs nur eine Sublimierung, sondern auch einen Verlust von bestimmten Formen der Bildungsaneignung. Ein lautes Vorlesen von Musik scheint jedoch anders als ein lautes Lesen von Texten nur in einem defizitären Modus möglich. Die Reduktion auf einen eindimensionalen Vortragstext (es kann immer nur eine Stimme von einer Person durch Singen oder Summen simuliert werden) und das infantile Nachahmen von Instrumentalfarben verleihen dieser Form der Präsentation von Musik auch im 19. Jahrhundert einen anekdotischen Status (wobei die bekanntesten Beispiele wieder Richard Wagner betreffen, wie das Vorsingen des gesamten ersten Satzes der *Eroica* aus dem Gedächtnis, um den Vorwurf der Melodielosigkeit zu widerlegen).

Die melodiezentrierte Ästhetik von Wagner nutzt zudem umgekehrt die musikalische Imagination, um die sekundären Klangparameter zum Bestandteil der melodischen Substanz ummünzen zu können:

Wie ich mich anderswo bereits ausdrückte, gibt es hier keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause.³⁰

Beim Lesevorgang von Musik stellt sich also immer die Frage, inwiefern gerade die Extreme, in denen die Musik selbst verstummt, oder umgekehrt zu frenetischer Lautstärke sich steigert, in der klanglosen Imagination durch ein adäquates Abbild dieser Extreme präsent bleiben können. Daher kann auch erst das ‚Einlesen‘ des Klangs auf Tonträgern, und nicht das Ablesen der Noten als vollständiges Äquivalent der individualisierten Rezeptionssituation beim leisen Textlesen bestimmt werden.³¹

Das stumme Lesen von Musik macht sich abhängig von einer instabilen Medienkombination, bei der unbegründet bleibt, warum nicht weitere Medien weggeschaltet oder hinzugeschaltet werden sollen. Der Verzicht auf den Notentext beim Auswendigspielen von Musik wird von Adorno als Vorstufe des stummen Lesens explizit benannt.³² Es muss jedoch unklar bleiben,

29 Vgl. dazu eine Aussage von Ulrich Konrad in einer protokollierten Diskussionsrunde: „Zunächst würde ich generell sagen, dass die Schriften Wagners weit überwiegend Protokolle von für sich gehaltenen Reden sind. Man kann sich das Verständnis seiner Schriften dadurch erleichtern, dass man sie laut liest, als Reden“. Konrad/Koch, „Im Gespräch“, S. 49.

30 R. Wagner, *Beethoven* (1870), S. 87.

31 Vgl. die Aussage bei van Orden (Hg.), *Music and the Cultures of Print*, S. xiii: „Before recording technology made it possible to transport, store, and access musical performances at will, there was no real musical analogue to reading a literary text in silence“.

32 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 11.

warum eine Situation, in der der Klang weiter präsent, der Text jedoch absent ist, mit der komplementären Situation gleichgesetzt werden kann, in der der Text weiter präsent, jedoch der Klang absent ist. Eine Theorie des Lesens von Musik wird zurückgeworfen auf die wohl allgemeinste Aporie, dass sich die musikalische Imagination zwar in elitären Lesesituationen verdichten lässt, aber zugleich eine verbreitete Alltagspraxis darstellt. Diese wird allerdings in den meisten Fällen von einer musikalischen Textlektüre abgelöst, wie bei dem Phänomen der musikalischen ‚Ohrwürmer‘.³³ Diese Formen einer Imagination von Musik entsprechen in ihrer Konzentration auf populäre Musiksnipsel einem von Adorno scharf kritisierten Hörertypus:

Das Dogma, in Musik seien Themen das Leichteste, verzerrt jene. Es ermuntert zur falschen Suprematie des Einzelnen übers Ganze und eben dadurch zu jenem atomistischen Hören, auf das die Unterhaltungsmusik angelegt ist und von dem Musikerziehung kurieren sollte.³⁴

Adornos strikte Trennung zwischen analytischen Lesekompetenzen und atomistischem Hörverhalten erscheint jedoch selbst bereits medienhistorisch einer vergangenen Epoche anzugehören, wenn das Lesen von Musik sich unter dem Einfluss der Technik von einer textbasierten zu einer klanggesteuerten Imaginationsleistung verschiebt. Dabei lässt sich nachweisen, dass gerade durch die immerzu gleiche Vorgabe einer Tonaufnahme (anstelle der variablen Umsetzung einer Textvorgabe in einer Aufführung) musikalische Alltagskompetenzen entstanden sind, bei denen z.B. als ‚absolute song pitch‘³⁵ oder ‚absolute song tempo‘³⁶ auch vollständige Formabläufe und strukturelle Eigenschaften in der Imagination mit teils erstaunlicher Sicherheit sogar von Laien abgerufen werden können. Eine mediale Klangspeicherung kann Imagination nicht nur reduzieren, sondern auch verstärken: Das hundertfache Anhören desselben Stücks bewirkt eine intime Kenntnis, was am Ende eine Rezeption zulässt, bei der das gewünschte emotionale Erlebnis ausschließlich in der Imagination erzeugt wird.³⁷

Diese Polarität der Imagination, die durch wiederholtes Hören angeregt werden muss, aber dann als Zielstellung gerade eine sich beständig wiederholende Musik überflüssig machen könnte, spielt auch schon bei

33 Vgl. Bailes, „Translating the Musical Image“, S. 41.

34 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 169.

35 Vgl. Levitin, „Absolute Memory for Musical Pitch“, S. 418.

36 Vgl. Halpern, „Perceived and Imagined Tempos“, S. 196f. Die Übertragung auf eine Imaginationsaufgabe zeigt eine „regression to the mean“: Langsame Songs werden etwas schneller, schnelle etwas langsamer vorgestellt.

37 Vgl. Conrad et al., „Extreme Re-Listening“, S. 165.

Adornos Legitimation des Plattenhörens zum Erlernen der Neuen Musik eine zentrale Rolle:

Dem wäre auch die Wendung zu geben, die sozialpädagogische Leistung der musikalischen Massenmedien sollte darin bestehen, daß sie ihre Hörer wahrhaft ‚lesen‘ lehren, nämlich dazu befähigen, musikalische Texte stumm, in bloßer Imagination sich zuzueignen, eine Aufgabe, die nicht entfernt so schwierig ist, wie die Ehrfurcht vor dem professional als Medizinmann sich einbildet.³⁸

In diesem engeren Bezugsfeld der zeitgenössischen Musik tritt jedoch eine eigene Aporie in Adornos Ausführungen zum stummen Lesen von Musik in den Vordergrund. Auf der einen Seite entspringt die Utopie, die das Lesen von Musik als Ende von Praxis auffasst, direkt Erfahrungen der zeitgenössischen Musik, weil diese im Extremfall nur noch gelesen werden kann. Imagination von Musik wird damit gleichbedeutend mit der Imagination von Neuer Musik:

Ohne Übertreibung darf gesagt werden, daß das Verstehen neuer Musik überhaupt weitgehend eins ist mit der gelungenen Imagination: was man sich beim Lesen ganz genau, wie es erklingen würde, vorstellen kann, auch während es nicht erklingt, das hat man meist musikalisch kapiert, und die Schulung solcher Fähigkeit ist wohl die beste Propädeutik des Gehörs für die neuen Aufgaben.³⁹

Auf der anderen Seite gefährdet die neueste Musik offenbar die eigene Praxis des Lesens von Musik:

Ja, man kann sich, auch als Komponist, nicht bloß als Partitur Lesender, kaum mehr alles zu Hörende ganz genau vorstellen. [...] Verständnis solcher Musik ist nicht mehr ein Mitlaufen im zeitlichen Gang simultan mit harmonischer Tiefenperspektive, sondern eher raffend, ohne daß die unmittelbare Wahrnehmung mit der Logik der Sache gesättigt wäre.⁴⁰

Dies verweist erneut auf die Klavierreduktion als traditionalistische medienhistorische Voraussetzung: Adorno setzt implizit ein Satzbild, das die führende Melodie der rechten Klavierhand und die ergänzten Akkordbildungen der linken Klavierhand zusammenführt, mit dem Lesen von Musik insgesamt gleich. Zwischen der ‚Unlesbarkeit‘ und der ‚Nur-Lesbarkeit‘ der neuesten Musik besteht jedoch ein offener Widerspruch, denn die Referenzen auf die eine oder die andere Zustandsform finden sich stets nur an getrennten Textstellen und werden von Adorno nirgends dialektisch vermittelt. Es ist eine

38 Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS XIV/ 325f.

39 Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 205.

40 Adorno, „Tradition“, GS XIV/ 129.

ästhetisch valide Erfahrung, dass komplexe Notationen (wie sie vor allem mit den Werken von Brian Ferneyhough verbunden werden, aber auch Vorläufer in derjenigen Musik besitzen, mit der Adorno sich auseinandersetzt) auf der einen Seite nur gelesen werden können, weil eine wirklich exakte performative Umsetzung unmöglich erscheint, aber dieselben Texte auf der anderen Seite auch nicht mehr in der üblichen Weise gelesen werden können, wenn sie sich z.B. graphischen Notationsformen annähern.

Adorno selbst macht diese widerstrebenden Kräfte deutlich, wenn er im *Getreuen Korrepetitor* darauf verweist, dass die Imagination einmal gelehrt wird von einer Antizipationskraft, einer Option, die nächsten Takte aus den direkt vorhergehenden Takten abzuleiten (und diese verschwindet bereits in der frühen atonalen Musik der Schönberg-Schule), aber auch einer Abstraktionskraft, einer Option, in denen die jeweils vorliegenden Takte unabhängig von ihrem Kontext in der Imagination erfasst werden (und diese verdichtet sich in der Neuen Musik bzw. wird zu deren Verständnis wichtig). Adorno verdeutlicht dies mit einer bewusst etwas provokanten Gegenüberstellung von zwei Notenbeispielen, nämlich den ersten Takten von *Hänschen klein* und den Anfangstakten von Schönbergs *Klavierstück* op. 19,1.⁴¹ Die musikalische Imagination ist auch schon bei Adorno davon abhängig, dass eine elitäre und eine alltägliche Lesekompetenz voneinander abgegrenzt werden müssen.

Die Auflösung dieser Aporie zwischen der Unlesbarkeit und Nur-Lesbarkeit von musikalischen Texten setzt vermutlich einen abgeänderten musikphilosophischen Kontext voraus: Die Theoriegeschichte der Neuen Musik muss genau hier von Adornos werkästhetischen Modellen chronologisch weitergehen zu poststrukturalistischen oder dekonstruktivistischen Theorievorschlägen (erinnert sei nur an die Neubewertung des Schriftprinzips auch mithilfe musikbezogener Argumentationen in Derridas *Grammatologie*).⁴² Die Auseinandersetzung mit dem stummen Lesen von Musik hingegen findet sich auch in einigen zentralen ästhetischen Entwürfen der 1960er Jahre, die im folgenden Kapitel als Hintergrundkontext für die spezifischen Ausformungen dieses Konzepts bei Adorno mit herangezogen werden können.

41 Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/193.

42 Vgl. etwa Derrida, *Grammatologie*, S. 110: „Wäre die Sprache nicht schon in diesem Sinne Schrift, dann wäre auch keine abgeleitete ‚Notation‘ möglich, und das klassische Problem des Verhältnisses zwischen gesprochenem Wort und Schrift könnte sich nicht aufdrängen.“

3 Theorien des Lesens von Musik

Der Topos des stummen Lesens von Musik findet sich bei Adorno keineswegs nur in den posthum publizierten Fragmenten zur Reproduktionstheorie, sondern auch in verschiedenen Texten, die bereits zu seinen Lebzeiten die Diskussionen anleiten konnten. Abb. 15.2 fasst diese Textreferenzen ohne Anspruch auf allerletzte Vollständigkeit für die zwanzig Bände der *Gesammelten Schriften* zusammen: Die mit einem „X“ markierten Eintragungen verweisen dabei auf Texte, in denen der Topos direkt und explizit erwähnt wird, die mit einem „x“ markierten Eintragungen verweisen dagegen auf Textstellen, in denen nur indirekt auf das Verstummen der Künste oder auf Formen der Musiklektüre eingegangen wird; die mit einem „(y)“ markierten Eintragungen schließlich verweisen auf Texte, in denen Adornos eigene Praxis des Lesens von Musik dokumentiert wird. Dabei muss auffallen, dass diese Referenzen sich primär in Texten finden, die vor 1940 publiziert wurden: Dies hängt einmal pragmatisch mit dem Verschwinden bestimmter Textsorten zusammen, da in den Konzert- oder Kompositionskritiken, wie sie Adorno nach 1940 kaum noch verfasst, ein Hinweis auf die verwendeten Primärquellen notwendig werden kann. Das Verschwinden hängt aber vermutlich auch mit den Quellensorten zusammen, die in solchen Texten sinnvoll und seriös angegeben werden können: Der Verweis auf Klavierauszüge und die eigene Notenlektüre anstelle der Konsultation von vorhandenen Tonaufnahmen verliert im Geschäft der Musikbesprechung zunehmend jedwede Akzeptanz. Selbst die berüchtigte „Glosse über Sibelius“ beginnt mit einer Medienreflexion, die auf einen Vorrang der Imagination vor dem Klang verweist:

Man wird neugierig und hört sich einige der Hauptwerke, etwa die vierte und fünfte Symphonie an. Zuvor studiert man die Partituren. Sie sehen dürftig und böotisch aus, und man meint, das Geheimnis könne sich nur dem leibhaften Hören erschließen. Aber der Klang ändert nichts am Bild.⁴³

Der Abgleich mit einer Klavierreduktion ist ebenso ein selbstverständlicher Bestandteil von Adornos eigener Praxis. Typisch erscheint der folgende Passus einer der frühen Konzertrezensionen aus dem Jahr 1922, der eine für die heutigen Formen der Musikrezension völlig abgestorbene Beurteilungskategorie aufruft: „Seltsam: ‚Herzog Blaubarts Burg‘ klingt auf dem Klavier besser als in den Instrumenten.“⁴⁴

43 Adorno, „Glosse über Sibelius“, GS XVII/ 247.

44 Adorno, „September 1922 [Bartók-Aufführungen in Frankfurt]“, GS XIX/ 19.

eine eigene Praxis, in der die Reihenfolge von Klang und Textnotation in der Erinnerung verschwimmen kann:

1923 oder früher habe ich als noch nicht Zwanzigjähriger zum ersten Male auf einem Musikfest die Quartettstücke op. 5 von Webern gehört oder die Partitur studiert, und habe in der Leipziger ‚Zeitschrift für Musik‘, die meine ersten Musikkritiken brachte, einen Aufsatz darüber veröffentlicht [...].⁴⁷

Biographisch erhält das stumme Lesen von Musik seine zentrale Bedeutung in den Überlegungen von Adorno aufgrund von zwei Faktoren, die man mit den Schlagworten der ‚Klavierabhängigkeit‘ seiner Musikanschauung sowie der ‚Kindheitsabhängigkeit‘ seiner ästhetischen Utopien zusammenfassen könnte: Erfahrungen der eigenen glücklichen Kindheit werden beständig zu allgemeinen Bedingungen musikphilosophischer Erkenntnis erhoben. So findet sich auch bei Adorno ein Bedauern darüber, dass das Musizieren am Klavier durch die Tonträgerrezeption verdrängt wird: „Jeder weiß, wie sehr die Massenmedien musikalischer Reproduktion die Funktionen des häuslichen Klavier- oder Kammermusikspiels aufgesaugt haben. Damit ist der Musikpädagogik ihr Boden entzogen.“⁴⁸ Adorno verbindet zudem die sinnliche Erfahrung von Orchesterpartituren direkt mit einer idealisierten Bezugnahme auf eigene Kindheitserlebnisse:

Sie gewähren, was dem Kind die Zeilen der Flöten, Klarinetten, Hörner und Pauken verhießen, ehe es recht Partitur lesen konnte. Ist Musik die im Innenraum entgegenständlichte Welt noch einmal, dann ist der als Welt nach außen projizierte Innenraum von Balzacs Romanen die Rückübersetzung von Musik ins Kaleidoskop.⁴⁹

Die systematische Bedeutung, die dem wiederkehrenden Topos eines stummen Lesens von Musik vor allem in Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion zugeschrieben werden kann, sollte jedoch nicht aufgrund dieser autobiographischen Teilmotivationen unterschätzt werden: Die starke Betonung des Lesens von Musik verändert letztlich den Status des musikalischen Kunstwerks. Dies kann man im Abgleich mit Roman Ingardens ontologischen Überlegungen zu dieser Frage weiter verdeutlichen.

Der intentionale Charakter des Kunstwerks lässt sich im Fall der Musik ganz einfach dadurch belegen, dass weder die Partitur noch eine Performance einen ausreichenden Begriff des Musikwerks bereitstellen. Es ist ein unspezifischer

47 Ebd., S. 510.

48 Adorno, „Kritik des Musikanten“, GS XIV/ 106.

49 Adorno, „Balzac-Lektüre“, GS XI/ 143.

Imaginationsakt notwendig, der Elemente dieser beiden Existenzformen zusammenführt, um den Gehalt eines einzelnen musikalischen Werks annähernd vollständig zu erfassen. Damit stellt sich jedoch schon bei Ingarden die Frage, ob ein spezifischer, werkbezogener Imaginationsakt, nämlich das Lesen der Partitur, nicht dieses Konstrukt wieder verschieben müsste. Dies wird zurückgewiesen, weil in der Vermengung des analytischen Lesens mit einem ästhetischen Erleben erneut eine intentionale Synthese beider ontologischer Extreme vorliegt:

Man kann nur die Partitur lesen, und auch dabei kommt es zu einem unwillkürlichen Ergänzen des Schemas durch *vorgestellte* Einzelheiten: wir stellen uns mehr oder weniger lebendig, aber auch nur verschwommen, vor, wie das Ganze, also nicht mehr das bloße Schema, klingen mag.⁵⁰

Der Notentext bleibt schematisch und dadurch unterdeterminiert, eine Aufführung hingegen ist rein phänomenal und dadurch überdeterminiert; das Lesen markiert zwar eine Zwischenform, aber nicht die Idealform dieser beiden Grundbedingungen, weil die Werkvorstellung auch beim Lesen sozusagen weiter in das Werk und seine Vorstellung zerfällt. Ingarden bezieht diese Einschränkung auch auf den Kompositionsvorgang, da hierbei der Schematismus des Notentexts sich in Vorformen wie Skizzen und Particellreduktionen nochmals verstärkt, gesteht aber ein, dass die Imagination umgekehrt natürlich auch performative Details und Nuancen einbeziehen kann (wenn auch wohl nicht wirklich *alle* Details einer realen Aufführung).⁵¹ Adorno und Ingarden scheinen darin übereinzustimmen, dass die ideale Werkvorstellung nur in einer Annäherung erreicht werden kann, aber sie treten darin auseinander, dass für Adorno das stumme Lesen von Musik eben diese ideale Annäherung in sich umfasst:

Während jede Aufführung von Musik fehlbar ist, kann die wirkliche präzise Vorstellung beim Lesen das Ideal der Aufführung geben, das als solches nicht erreichbar ist. Das musikalische Werk wird gleichsam von der Zufälligkeit seiner Realisierung gereinigt.⁵²

Es ist gemäß dieser zitierten Hypothese also nicht eine „wirklich präzise“, sondern eine „wirkliche präzise“ Vorstellung, die beim Lesen erzeugt wird. Die Imagination verbleibt eine Form der Realisierung, nur eben nicht mehr der zufälligen Realisierung des Werkes. Fraglich ist daher, ob der Mehrwert

⁵⁰ Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, S. 118.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 116.

⁵² Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 210.

des Lesens wie von Max Paddison als Syntheseleistung aller möglichen Aufführungen definiert werden kann:

For Adorno, the tension between the work as score and its reproduction as performance cannot be resolved directly, but can only be understood from the perspective of silent reading as ideal – the reading of the score which contains all possible performances.⁵³

Als analytischer Vorgang ist dieser leicht zu behauptende, aber nahezu unmöglich zu beweisende Anspruch womöglich zu erfüllen, indem die Fehlerhaftigkeit aller realen Aufführungen nachgewiesen wird (was logisch zu dem Fluchtpunkt führt, dass die Realität der Aufführung bereits der eigentliche Fehlergrund sein müsste); als ästhetischer Vorgang aber verbleibt auch das Lesen von Musik an dieselben Aufführungskonventionen gebunden: Man kann nur ein einzelnes Tempo, nur eine einzelne Phrasierung vollziehen, die dann in sich dieses Ideal der Aufführung zu erreichen hätte.

Man kann also höchstens beim ästhetischen Lesen anders als beim auditiven Hören des Notentextes die notwendige Ergänzung durch gleichwertige Varianten mitdenken. Eine reale Aufführung wird durch den Akt des Lesens somit auf mehreren Ebenen unnötig gemacht, weil es andere, nicht-klangliche Formen der Aufführung gibt, und weil es andere, nicht-performative Formen des Erkenntniszugangs für das aufzuführende Werk gibt. Die Idee von Adorno, will man sie nicht einfach als unerfüllbare Forderung klassifizieren, scheint zu sein, dass nur beim stummen Lesen von Musik diese epistemischen Erkenntniszugänge in einer ästhetischen Erfahrung aufgehoben bleiben. Zwar besteht das Werk niemals nur aus der Schrift, aber die akzidentiellen performativen Eigenschaften können beim Lesen der Musik gleichsam selbst in eine Schriftform projiziert werden.

Damit aber steht das stumme Lesen von Musik auf der Ebene der Schrift- und Notationstheorien in einem konkreten Oppositionsverhältnis zu solchen Formen der Musikproduktion, die wie vor allem die elektronische Musik die performative Realisierung von der vorherigen schriftlichen Fixierung ganz oder teilweise unabhängig machen. In seinem Aufsatz „Musik und Technik“ macht Adorno der elektronischen Musik die Ausschaltung dieser notwendigen Vermittlungsebene zum Vorwurf:

53 Paddison, „Performance, Analysis, and the Silent Work“, S. 251.

Mit der absoluten klanglichen Verwirklichung eines Komponierten, durch elektronische Mittel, vielleicht auch schon durch die vollkommene Aufnahme auf Band oder Draht, meldet sich Zweifel an der Niederschrift eines Notentextes an: als könnte man die Musik unmittelbar so musizieren, wie man ein Bild malt, und die signifikative Zwischenschicht, die Schrift, wie eine ornamentale Umständlichkeit einsparen.⁵⁴

Für das stumme Lesen gilt aber umgekehrt, dass es in derselben Weise eine Ebene des musikalischen Vollzugs unnötig macht, die in einer vorherigen Notationsebene vollständig gespeichert werden kann:

Gegenüber Notentexten, in denen jede Note, jede Gestaltqualität tendenziell eindeutig bezeichnet ist, wird der Wunsch nach Interpretation obsolet. Angesichts solcher Musik zeichnet das stumme Lesen in genauer Imagination als wahres interpretatives Ideal sich ab. Das integral komponierte Werk als zugleich integral bezeichnetes ist schon seine eigene Realisierung.⁵⁵

Adorno konstruiert in diesem Text also explizit zwei komplementäre Vereinseitigungen der Relation zwischen Produktion und Reproduktion: Die elektronische Musik, in der Werk und Aufführung zusammenfallen können, weil die Klangrealisierung die Textnotation obsolet macht, wird kritisiert, weil auch beim Lesen von Musik Werk und Aufführung zusammenfallen können, wobei nun aber die Textnotation die Klangrealisierung obsolet macht.

Durch diese komplementären Bestimmungen wird die elektronische Musik in die Nähe der bildenden Kunst, die musikalische Notation hingegen in die Nähe der Literatur gerückt. Dieser Vorgang erzeugt überraschend weitreichende Analogien zu der maßgeblichen Notationstheorie von Nelson Goodman: Nach Goodman ist die Musik eine allographisch-zweiphasige Kunstform (es gibt keine fälschbare, sondern eine kopierfähige Textgrundlage, die zudem eine zweite Phase der performativen Umsetzung benötigt, um vollwertig repräsentiert zu sein), während die bildende Kunst eine autographisch-einphasige Kunstform darstellt.⁵⁶ Von Adorno wird nun jedoch die elektronische Musik eindeutig wie eine autographisch-zweiphasige Kunstform behandelt (es gibt also immer noch eine zweite Phase der performativen Repräsentation, aber es gibt jetzt auch ein klar identifizierbares Original, was sich in der Problematik schlagend zeigt, die elektronischen Kunstwerke von

54 Adorno, „Musik und Technik“, GS XVI/ 233.

55 Ebd.

56 Vgl. Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 112f.

ihren veralteten Abspielgeräten zu lösen und dauerhaft zu präservieren). Auch für die Studioalben der Rockmusik ist ein autographischer Status der Tonaufnahme gegenüber dem allographischen Status des Partiturtexts vertreten worden.⁵⁷ Das stumme Lesen von Musik dagegen wird von Adorno ebenso eindeutig nun als eine allographisch-einphasige Kunstform konzipiert (es gibt weiterhin kein Original, das Lesen von Musik kann auch aus einer vielfältigen Druckpartitur erfolgen, aber durch das stumme Lesen wird keine zusätzliche werkontologische Repräsentationsphase mehr erzeugt).

Interessant ist der Abgleich mit den Positionen von Goodman in diesen Fragen: Auch Goodman sieht die Literatur als einphasiges Kunstwerk und betrachtet das laute Vorlesen als nahezu primitive Vorform aus vergangenen Zeiten.⁵⁸ Das Lesen einer Partitur wird von Goodman hingegen umgekehrt in einer Nebenbemerkung zu einer sinnlosen Tätigkeit abgewertet, die dem vorhandenen Werktext anders als eine Aufführung ästhetisch nichts hinzufügen kann.⁵⁹

Diese sicherlich überzogene Position von Goodman kann dennoch die ebenso überzogene Position von Adorno wirksam kritisieren: Im stummen Lesen verliert die Musik ihre soziale Grundierung und wird im Extremfall solipsistisch zur Ansammlung vieler monadischer Einzellektüren.⁶⁰ Dies aber widerspricht eklatant der erkennbaren sozialen und kollektiven Dimension des musikalischen Kunstwerks, die in Adornos Reproduktionstheorie durch die drei zentralen Begriffsfelder des Mensuralen, Neumischen und Idiomaticen repräsentiert wird. Es stellt sich die Frage, wie das stumme Lesen von Musik zu diesen überindividuellen Dimensionen der musikalischen Schrift in Beziehung gebracht werden kann. Hierfür soll lediglich auf einen einzelnen Passus verwiesen werden, in dem das Neumische und dann das Idiomatiche mit einem Aspekt der musikalischen Imagination direkt in Verbindung gestellt sind. Die entsprechende Formulierung für das Neumische verweist auf einen simultanen, also analytischen und zusammenraffenden Lesevorgang:

Ich kann im Allgemeinen, beim Überblicken und Erfassen des Notenbildes, eine Musik beurteilen, noch *ehe* ich sie mir exakt vorstelle. Ein wesentliches Moment des Neumischen.⁶¹

57 Vgl. Gracyk, *Rhythm and Noise*, S. 31f.

58 Vgl. Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 114.

59 Vgl. ebd., S. 234.

60 Vgl. Paddison, „Performance, Reification, and Score“, S. 173: „At his most extreme, Adorno even goes so far as to advocate the silent reading of the score at the expense of the performance of the work, a seeming retreat into solipsism, silence and timelessness“ (vgl. zudem Paddison, „Performance, Analysis, and the Silent Work“, S. 233).

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

Die Formulierung für das Idiomatiche verweist dagegen auf einen sukzessiven, also eher ästhetischen und in sich zergliedernden Lesevorgang:

Das schnelle Vorauslesen beim Abspielen, Erraten von Fortsetzungen usw. setzt das tonale System voraus (und allgemein das idiomatiche Element; vgl. Schumanns Definition wer musikalisch sei). Sonst unendlich viel schwieriger, obwohl auch in nicht-tonaler Musik nicht unmöglich, weil deren objektive Tendenz gewisse Antezipationen stiftet.⁶²

Die direkte Gegenüberstellung zeigt zunächst einmal, dass es schwierig und grenzwertig sein kann, für diese Grundkategorien wirklich getrennte, und nicht partiell überlappende Definitionen anzuführen: So wie analytisches und ästhetisches Lesen kaum ganz sauber voneinander getrennt werden können, sind neumische und idiomatiche Elemente im mensuralen Notentext nie ganz sauber zu separieren. Die Identifikation des Idiomatichen mit einem Vorgang der Antizipation verweist jedoch darauf, dass im Idiomatichen, um ein ästhetisches Lesen zu ermöglichen, die Kenntnis des Klangs (zumindest auf einer allgemein stilistischen Ebene) der Imagination des konkreten Werks partiell vorauszugehen hat. Und die Identifikation des Neumischen mit einem Vorgang der Abstraktion (einem totalisierenden Blick auf das Werk wie auf ein gemaltes Bild) verweist darauf, dass im Neumischen, um ein analytisches Lesen zu ermöglichen, die Imagination sich von der Kenntnis des Klangs partiell befreit halten muss.

Die elitäre Komponente einer textbezogenen musikalischen Lesekompetenz besteht also darin, die neumische Dimension auf das Gradmaß der mensuralen Präzision zu erheben, die alltagsästhetische Kompetenz einer nur selten textbezogenen Imaginationskraft besteht hingegen darin, die idiomatiche Wiedererkennbarkeit bestimmter Floskeln und Wendungen von ihrer mensuralen Fixierung abzulösen. Die verbleibende Schlüsselfrage ist demnach, ob das stumme Lesen von Musik in der Praxis als Ideal einer rein imaginierten Aufführung umgesetzt werden kann, oder ob das stumme Lesen von Musik ein rein imaginiertes Ideal der Aufführung verbleibt. Der Lesevorgang besitzt für Adorno keineswegs nur abstrahierende, sondern auch sinnliche Qualitäten:

Der, in dem mimetischer und musikalischer Sinn tief genug sich durchdringen, wird allen Ernstes fähig sein, nach dem Notenbild ein Werk zu beurteilen, schon ehe er es in die Vorstellung des Gehörs voll umgesetzt hat. Bücher sind dagegen spröde.⁶³

62 Ebd.

63 Adorno, „Bibliographische Grillen“, GS XI/ 357.

Die Praxisrelevanz von Adornos Überlegungen zeigt sich in der Tatsache, dass die von der Imagination bewirkte Vergeistigung des musikalischen Materials sich im Umfeld der Neuen Musik immer wieder als Idealvorstellung nachweisen lässt. Ein Beispiel hierfür ist die Dirigierlehre von Hermann Scherchen, in der Imagination zur Voraussetzung der musikalischen Interpretation wird: „Dirigieren heißt: das innen vollkommen Gehörte gleichvollendet in der Materie hörbar zu machen.“⁶⁴

Scherchen wird auch von Adorno als Beispiel für einen Musiker mit hoher Imaginationskraft genannt,⁶⁵ er selbst hat diese Befähigung als eine Art Erweckungserlebnis in seiner autodidaktischen Erziehung beschrieben:

Mahlers VI. Symphonie ist in Partitur erschienen. Ich erwerbe ein Exemplar und beginne das Studium, NUR aus innerer Klangvorstellung heraus (d.h. ohne jede Zuhilfenahme eines Instrumentes). Eine halbe Stunde benötige ich, bis alle Noten des ersten Taktes als Tonhöhe, Akkordteil, Melodiewert, Klangfarbe und Dynamik klar in mir tönen und sich zum Klangganzen des Orchesters verweben – danach aber BESITZE ich diesen Takt in vollkommener Imagination.⁶⁶

Das Problem dieser biographischen Anekdote ist, dass der erste Takt der Symphonie lediglich aus vier repetierten Achtelnoten auf derselben Tonstufe besteht. Das Potenzial dieser Anekdote liegt hingegen darin, dass die extrem raschen Tempi und radikalen Kürzungen in Scherchens hochproblematischem Umgang gerade mit diesem Werk sich daraus erklären lassen könnten, dass die Realisation sich eben nicht in Deckung mit der Imagination bringen ließ.

Theorien des stummen Lesens von Musik sind eigentlich ein Nebenprodukt des großen romantischen Orchesters: Erst jetzt wird mit dem Dirigenten ein Akteur notwendig, der in seinem Musizieren selbst stumm verbleibt, und damit indirekt signalisiert, dass die aktive Ausführung *aller* Orchesterstimmen nur durch einen Lesevorgang erfolgen kann (sei es als Reduktion am Klavier, als Reproduktion durch Tonträger, oder als Imagination aus dem Notentext). Wenn der Dirigent also gemäß einer bekannten These von Carl Dahlhaus als Statthalter der Partitur (bzw. des musikalischen Werks) für das Publikum eingesetzt werden muss, dann wäre das stumme Lesen von Musik wiederum als Statthalter dieser Dirigierperspektive zu bestimmen.⁶⁷

Das stumme Lesen von Musik wird auch bei Adorno zumeist mit Ensemble-situationen verbunden, weil für Klavierwerke ein Vorrang der Imagination

64 Scherchen, *Lehrbuch des Dirigierens*, S. 3.

65 Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 205.

66 Scherchen, „Mein erstes Leben“, S. 155.

67 Vgl. Dahlhaus, „Der Dirigent als Statthalter“, S. 574.

gegenüber einer praktischen Realisierung durch genau denselben Akteur sich kaum mehr sinnvoll aufrechterhalten lässt. Das stumme Lesen von Musik, das immer durch eine einzelne Person erfolgen muss, ist für groß besetzte Orchestermusik einfacher als ästhetische Praxis zu legitimieren als für solistische Gattungen; das Ideal des stummen Lesens aber entspringt womöglich der Erfahrung, dass eben nur auf diesem Weg auch die größer besetzte Musik mit der Flexibilität und Präzision rein imaginativ verbunden werden kann, die einem solistischen oder kammermusikalischen Ideal des Musizierens entsprechen. Die mögliche Fixierung des stummen Lesens von Musik an eine simulierte Dirigierhaltung ist zudem von zentraler Bedeutung, weil Adorno in seiner Reproduktionstheorie die musikalische Aufführung als eine Nachahmung der Schrift, aber die Schrift wiederum als eine Abbildung des autoritären Gestus eines Dirigenten bezeichnet: Insofern der Dirigent in die Schrift eingelesen ist, wäre in das Lesen der Schrift wiederum der Dirigent einzurechnen.⁶⁸

Diese Modellierung eines spezifischen musiksoziologischen Rollenbilds in eine möglichst unspezifische, allgemeingültige Idealvorstellung der musikalischen Imagination dürfte miterklären, warum Adorno die analytisch-rationale Komponente im Lesen von Musik gegen die ästhetisch-sinnliche Komponente nicht vereinseitigen kann. Vielmehr hat sich Adorno manchmal zu Formulierungen hinreißen lassen, die ohne Referenz auf die Gegenseite einer eigenen Praxis nicht sinnvoll verstanden werden können:

Musikalische Sublimierung führt von allem Sichtbaren weg. Daß sie heute verlorenzugehen droht, scheint mir ein Regressionsphänomen. Ist es spitzfindig, nicht vielmehr gesteigerte Musikalität, wenn man ein Beethoven-Quartett liest und es besser sich vorstellt, als es stets fast gespielt wird?⁶⁹

Die dialektische Struktur der Reproduktionstheorie verlangt ebenfalls Bestimmungen, in denen diese ästhetisierende Dimension des Lesens von Musik herausgestellt wird:

Musik so gut wie Dichtung kann gelesen werden, nur heißt Lesen hier und dort ein Anderes. Bei der Musik erheischt Lesen notwendig die sinnliche Vorstellung, während die Dichtung die ihres eigentlichen Gehalts geradezu verbietet.⁷⁰

68 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 80.

69 Adorno, „Antwort des Fachidioten“, GS XIX/ 571.

70 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 220.

Adornos Reproduktionstheorie wäre daher zusätzlich noch durch eine Rezeptionsästhetik zu ergänzen: Das Lesen von Musik wird in musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen nicht wie bei Adorno als eigenständiger Topos entwickelt, sondern zumeist lediglich dort aufgerufen, wo ein ästhetisches (auch sinnliches) und ein analytisches (nur rationales) Musikverständnis gegeneinander ausgespielt werden. Peter Gülke z.B. betont einseitig das analytische Lesen von Musik und blendet aus, dass beim ästhetischen Lesen auch eine performative Dimension präsent bleiben kann:

Carl Dahlhaus hat sich mehrmals auf einen Ausspruch von Brahms bezogen und gesagt, er höre die ideale Musik nur, wenn er auf dem Sofa liege und die Partitur lese. Das ist ein Selbstbetrug! Erstens ‚hört‘ man kaum alles real, zweitens pflegt man beim Lesen hin und her zu blättern, steigt also aus dem unentrinnbaren Vollzug aus – es fehlt hierbei das Wichtigste: mitten im Strom zu sein, in ihm gefangen.⁷¹

Daniel Leech-Wilkinson betont hingegen einseitig diese performative Dimension beim Lesen von Musik: „Reading a score one is, of course, performing it in one’s imagination: it’s impossible to read music otherwise. One can look at a score, observe patterns of notes on the page, but one cannot read it except in imagined sound.“⁷²

Die Utopie eines rein analytischen Lesens von Musik, das vollständig rational verbleibt und doch einer realen Aufführung gleichwertig erscheint, enthält selbst ein Tabu: Die sinnliche Komponente in diesem Lesevorgang lässt sich kaum anders konzeptualisieren als in der Form einer ästhetischen Anmaßung, wenn das stumme Lesen sich in die dirigentische Rolle eines Statthalters des Werktexts hineinversetzt. Dieses Tabu eines ästhetischen Lesens von Musik aber enthält in sich eine Utopie: Das Partiturlesen zu einer Tonaufnahme oder im Konzert versetzt das Publikum in die Rolle des vermeintlichen Musikers; das Partiturlesen gänzlich ohne Klang hingegen soll ein Publikum aus Musikern erzeugen.

4 Praktiken des Lesens von Musik

Das stumme Lesen von Musik soll bei Adorno ästhetisch die realen klanglichen Aufführungen ersetzen, jedoch ist das Lesen von Musik empirisch

71 Gülke zit. nach Gülke/Mosch, „Die Musik ist aus, eure Pfoten haben gefälligst unten zu sein!“, S. 476.

72 Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music*, Kap. 2, Paragraph 23.

zumeist eine bestimmte Form der Vorbereitung von realen Aufführungen (beim Studieren und Memorieren des Notentexts). In diesem Zusammenhang sind in den vergangenen fünf Jahren beinahe explosionsartig zahlreiche empirische Einzelstudien zum Lesen von Musik publiziert worden, nachdem das Forschungsthema zuvor relativ vernachlässigt wurde.⁷³ Es bleibt jedoch nicht nur diese empirische Perspektive in der musikästhetischen Auseinandersetzung mit Adornos Konzeption des musikalischen Lesens fast immer unberücksichtigt, sondern es fehlt auch den empirischen Studien ein Bewusstsein dafür, dass bereits ein zentraler Akteur der Musikphilosophie dasselbe Thema behandelt hat: Der Name von Adorno wird in keiner einzigen dieser Publikationen im Literaturverzeichnis oder im Fließtext angeführt.

Das Grundproblem einer empirischen Untersuchung der musikalischen Imagination besteht darin, dass diese immer nur indirekt gemessen werden kann, weil der innerliche mentale Vorgang weder visuell noch akustisch direkte Spuren hinterlässt, die aufgezeichnet werden können.⁷⁴ Wie ein Vorgang der Imagination von Musik bei einer bestimmten Person abläuft, kann von einer anderen Person zumeist selbst nur wieder imaginiert werden (es ist schlicht im Sinne einer ‚Theory of Mind‘ unklar, ob sich eine zweite Person jeweils vorstellen kann, wie sich eine erste Person beim stummen Lesen von Musik den Notentext tatsächlich vorstellt; wie beim stillen Gebet in der Kirche gibt es keine Kontrollinstanz, die überprüfen kann, ob die Imagination so vollständig oder ästhetisch so vollwertig ist, wie es Adorno als Möglichkeit der Erfahrung behauptet). Es ist somit unklar, mit welchem Untersuchungsparadigma das Lesen von Musik empirisch beschrieben werden kann; dennoch lassen sich hierbei mindestens drei verschiedene Hauptwege der jüngeren Forschungsentwicklung nachzeichnen.

In einem ersten Forschungsparadigma wird das ‚Silent Reading‘ als Nebenprodukt des ‚Sight Reading‘ gemessen, wenn ein stummes Lesen (teilweise nur von einzelnen Notenzeichen) als Gegenbedingung zum aktiven Spielen von Musik oder zum Lesen von Schrift- und Bildzeichen benötigt wird. Dabei spielen neurologische Verfahren eine zentrale Rolle, mit deren Hilfe gezeigt werden kann, wie das Lesen von Musik die Aktivierungsmuster des Gehirns verändert, aber auch das ‚Eye Tracking‘, bei dem die Augenbewegungen beim

73 Vgl. Lehmann/Chaffin, „Erinnern und Wiedererkennen“, S. 364: „Das stille Lesen von Partituren ist bislang nur ungenügend erforscht, erfordert aber ein ausgeprägtes Training des inneren Hörens“.

74 Vgl. dazu Deliège et al., „Musical Schemata in Real-Time Listening to a Piece of Music“, S. 118.

Lesen exakt vermessen werden.⁷⁵ In diesem Forschungskontext kann das stumme Lesen auch noch als Störvariable erscheinen, weil es eine mentale Einschaltung zwischen die Textvorgabe und das Klangresultat einbringt, die aus den Ergebnissen herausgehalten werden soll.⁷⁶

Für Adorno ist diese unmittelbare Klangumsetzung, die eine zwischen-geschaltete Phase der Reflexion verhindert, hingegen das problematische Element, das in der realen Aufführung mit dem rationaleren Leseideal in Verbindung bleiben muss:

Aus dem Primat der Imagination über das bloße Musikmachen folgt die zentrale Schwierigkeit aller Praxis der Wiedergabe. Richtig Musizieren verlangt die unablässige Kontrolle alles real Erklingenden am Imaginierten. Damit aber einen Prozeß der Reflexion. Der ist aber vielfach kaum zu leisten: man spielt immer wieder anders als man es sich vorstellt.⁷⁷

In einem zweiten Forschungsparadigma entsteht ein Interesse am rein imaginativen Lesen von Musik als Bestandteil pädagogischer Konzepte der „Audiation“⁷⁸ oder psychologischer Spekulationen über ‚Inner Pulses‘⁷⁹, wobei nun die Idee leitend ist, dass auch in der Imagination die expressiven Devianzen einer realen Aufführung protokolliert werden können. Auch Adorno betont diesen praktischen Aspekt der Imagination als Idealziel einer musikpädagogischen Ausbildung:

Ist Musik, gleich aller Kunst, was einmal die große Philosophie das sinnliche Scheinen der Idee nannte, dann müsste Musikpädagogik vorab die Fähigkeit der musikalischen *Imagination* fördern, die Schüler lehren, mit dem inneren Ohr Musik so konkret und genau sich vorzustellen, als erklänge sie leibhaft.⁸⁰

Ein Konflikt besteht darin, dass zwar ein Vorrang der Imagination vor dem Klang als pädagogisches Ziel gefordert wird (darin besteht die Parallele zu

75 Vgl. als Forschungsüberblick Gudmundsdottir, „Advances in Music-Reading Research“, S. 334.

76 Vgl. Sloboda, „Experimental Studies of Music Reading“, S. 224: „Another is that among the population of fluent music readers those who can read silently are statistically rare, and so, third they may be employing processes in silent reading that are not normally employed in reading for performance.“

77 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 196.

78 Vgl. Gordon, *Learning Sequences*, S. 3: „Audiation occurs when we hear and comprehend music for which the sound is not present (as in recall), is no longer present (as in listening), or may never have been present (as in creativity and improvisation).“

79 Vgl. Clynes/Walker, „Neurobiologic Functions of Rhythm, Time and Pulse in Music“, S. 173.

80 Adorno, „Zur Musikpädagogik“, GS XIV/ 109.

Adorno), aber zugleich die praktische Ausführung und damit der Mehrwert einer performativen Wiedergabe in diesen Akt der Imagination projiziert wird, anstatt einen eigenen Mehrwert des stummen Lesens auch nur in Bedacht zu ziehen (und darin besteht der eklatante Unterschied zu Adorno).⁸¹

Man kann diese beiden Forschungsparadigmen mithilfe der ästhetisch-theoretischen Konzeption des Lesens von Musik bei Adorno auch kritisieren: Das Lesen wird als Mittel zu einem anderen Zweck und nicht als eigener ästhetischer Zweck verstanden. Der kontrollierte, zumeist zeitlich begrenzte Zugriff auf die Notentexte (im Bereich von 30 Sekunden oder einer Minute), die Auseinandersetzung mit Aufgabenstellungen, anhand derer eine korrekte oder inkorrekte Lektüre überprüft wird, sowie die Verwendung unbekannter, manchmal wenig lebensnaher Stimuli führen dazu, dass in den empirischen Studien fast immer nur das analytische Lesen fokussiert wird.⁸² Andererseits zeigt sich selbst bei einfachsten rhythmischen Stimuli ohne Tonhöhenvarianzen in den Experimenten auch die Präsenz eines ästhetischen Lesevorgangs, der einzelne paradoxe Ergebnisse dieser Studien miterklären dürfte: Wenn die Experten auf das Überspringen von Informationseinheiten verzichten (obgleich redundante Wiederholungen in den Stimuli vorliegen),⁸³ oder erwartete Verhaltensänderungen bei komplexeren Informationseinheiten nicht vorliegen,⁸⁴ verweist dies darauf, dass die performative Lesevorgabe, jeden einzelnen Takt mit der gleichen Aufmerksamkeit genau einmal zu lesen, auch in den kognitiven Analyseaufgaben eingesetzt wird. Diese Lesevorgabe wird durch besonders komplexe, aber auch durch besonders einfache Stimuli abgewandelt, weil in dieser Situation ebenfalls die sukzessive Verarbeitung jeder Takt- oder Motiveinheit nicht mehr notwendig ist.⁸⁵ Das stumme Lesen setzt kein Expertentum voraus, aber die Experten nutzen stärker auch einen linearen, also ästhetischen Stil des Lesens zur Informationsgewinnung.⁸⁶

Diese Facetten kann vollständiger erst das dritte Forschungsparadigma verdeutlichen: Hier wird die empirische Messung der Imagination, die nur indirekt möglich ist, dadurch umgesetzt, dass strategisch auf implizite Struktureigenschaften der Musik zurückgegriffen wird. Indem ein Stimulus zuerst visuell und dann akustisch vorgeführt wird, aber zugleich nach Eigenschaften wie der impliziten Harmonik von einstimmigen Melodien oder der impliziten

81 Vgl. etwa Bartholomew, „Reading for Meaning“, S. 73.

82 Vgl. zu dieser Problematik Penttinen/Huovinen/Ylitalo, „Silent Music Reading“, S. 211.

83 Vgl. Silva/Castro, „The Time Will Come“, S. 511.

84 Vgl. Waters/Underwood, „Eye Movements in a Simple Music Reading Task“, S. 55.

85 Vgl. Kinsler/Carpenter, „Saccadic Eye Movements while Reading Music“, S. 1451.

86 Vgl. Loimusalo/Huovinen, „Memorizing Silently to Perform Tonal and Nontonal Notated Music“, S. 223.

Mehrstimmigkeit in der ausfigurierten Variation einer Ursprungsmelodie gefragt wird, kann abgesichert werden, dass die korrekten Antworten wirklich aus der imaginativen Vorstellung der Beispiele abgeleitet sein müssen.⁸⁷

Diese Methode besitzt jedoch den Nachteil, dass ein ästhetisches und analytisches Lesen sich gerade im Zugriff auf diese impliziten Musikbestandteile unterscheiden dürften: Bei simulierten Aufführungen wird das Wissen um Tonartbereiche oder Formsektionen zugunsten der präsentischen Erfahrung des jeweiligen Jetztmoments reduziert, bei analytischen Aufgaben hingegen kann die Musik in merkfähige Einzelblöcke zergliedert werden.⁸⁸ Die Imagination dieser impliziten Textebenen erscheint zudem als eigenständiger Vorgang, bei dem die Anpassung ungewohnter Melodien an übliche Verlaufsschemata oder ein tonales Zurechthören gerade typische Fehler der Probanden darstellt.⁸⁹

Dennoch zeigen sich in diesen empirischen Studien einige Beobachtungen, die zur Korrektur oder zur Feinjustierung von Adornos Konzeption herangezogen werden können. Die Ergebnisse verschiedener Experimente widersprechen der Grundannahme, dass im stummen Lesen von Musik die akzidentellen Gegebenheiten einer musikalischen Ausführung vollständig sublimiert werden können: Auch eine rein mentale Imagination von Musik muss weiterhin auf motorische Aktivierungen zurückgreifen und damit das immerzu gleiche ideale Werk in dessen immerzu veränderliche reale Wiedergabe übersetzen.⁹⁰ Einer Prämisse von Adorno entspricht hingegen die Einzelbeobachtung, dass zeitgenössische Musik bei einem stummen Lesevorgang nicht mehr ‚sequentiell‘ (ein Äquivalenzbegriff eher für das ästhetische Lesen) wie tonale Musik verarbeitet wird, sondern eher ‚selektiv‘ (im Sinne eines stärker analytischen Lesens).⁹¹ Eine erfolgreiche Strategie zur Memorierung nicht-tonaler Musikausschnitte scheint zu sein, in diese syntaktische Kategorien einer hierarchisierten Tonordnung zu projizieren (also genau das zu tun, was Adorno mit seinem Beharren auf Vorder- und Nachsatz vorgeworfen wurde).⁹²

Die Imagination der Musik ohne den Notentext und mit einem Zugriff auf den Notentext weicht zudem in manchen Aspekten erheblich voneinander ab: Die Formwahrnehmung erscheint empirisch stärker an Gegensätzen

87 Vgl. Brodsky et al., „The Mental Representation of Music Notation“, S. 430 sowie Wolf/Kopiez/Platz, „Thinking in Music“, S. 210f.

88 Vgl. Brodsky et al., „Auditory Imagery from Musical Notation in Expert Musicians“, S. 604.

89 Vgl. Goolsby, „Profiles of Processing“, S. 109.

90 Vgl. z.B. Brodsky et al., „The Mental Representation of Music Notation“, S. 437.

91 Vgl. Cara/Gómez, „Silent Reading of Music and Texts“, S. 11.

92 Vgl. Loimusalo/Huovinen, „Memorizing Silently to Perform Tonal and Nontonal Notated Music“, S. 230f.

von Klangfarben als an Zusammenhängen von Themen und Strukturen ausgerichtet.⁹³ Die Alltagskompetenz greift demnach gerade auf einen Aspekt zurück, der im ästhetischen Vorgang eines stummen Partiturlesens zugunsten der analytischen Wahrnehmung übergreifenden Strukturen zurückgedrängt wird (wie es die Aussage von Adorno zu Beethovens *IV. Symphonie* belegen würde). Empirisch zeigt sich hingegen eine teils eklatante Bevorzugung atomistischer Hörweisen, wenn die willkürliche Zerstückelung in einzelne ‚schöne Stellen‘ oder sogar eine Umgruppierung von Formteilen gegen ihren ursprünglichen Sinn an den ästhetischen Gefallensurteilen nur wenig ändert.⁹⁴

Jede Lektüre eines Notentexts impliziert die mentale Übersetzung der materiellen Schriftzeichen in ein klangliches Substitut. Die Parallelen dieses Vorgangs überwiegen gegenüber den Differenzen, egal ob im Einzelfall eine imaginative oder instrumentale, eine stumme oder stimmliche Umsetzung vorliegt. Auch bei Adorno wird nicht das eine Medium der Notenzeichen genau wie das andere Medium der Schriftzeichen verstanden, sondern es tritt gerade in der Utopie des stummen Lesens von Musik die Differenz der beiden Medien hervor:

Daß aber noch das schwierigste sprachliche Gebilde indifferent ist gegen seine gelungene Übersetzung, wie gegen seinen glücklichen Vortrag, während der einfachste musikalische Text, gänzlich adäquat der stummen Vorstellung des verständig Notens Lesenden gegeben, doch ein dem Aufgezeichneten transzendentes Klangbild zum Inhalt hat – das läßt sich nicht vom Aufnehmenden her erklären, sondern bloß durch die Differenz der Medien.⁹⁵

Die Utopie eines stummen Lesens von Musik ist nicht aufrecht zu erhalten, weil diese Idealvorstellung immer eine Tabuisierung der performativen und psychologischen Materialität einer realen Aufführung voraussetzt, die auch in deren Imagination aktiv verbleibt. Daher werden bei Adorno in den Aussagen zum Lesen von Musik ein fiktives Ende von Praxis und eine faktische eigene Praxis beständig vermengt, und damit zugleich die Teilaspekte eines eher analytischen und eines eher ästhetischen Lesevorgangs. Das Lesen von Musik kann gerade in dieser Vermengung eine andere utopische Zusammenführung von tabuisiert getrennten Bereichen jedoch forcieren: Das Thema bietet ein ideales Untersuchungsobjekt, bei dem empirische und musikphilosophische Ansätze miteinander verbunden werden können.

93 Vgl. Snyder, *Music and Memory*, S. 103f.

94 Vgl. beispielhaft Karno/Konečni, „The Effects of Structural Interventions“, S. 66 sowie Tillman/Bigand, „Does Formal Musical Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?“, S. 15.

95 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 220.

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.

- „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 152–180.
- „Balzac-Lektüre“, GS XI/ 139–157.
- „Bibliographische Grillen“, GS XI/ 345–357.
- „Kritik des Musikanten“ GS XIV/ 67–107.
- „Zur Musikpädagogik“, GS XIV/ 108–126.
- „Tradition“, GS XIV/ 127–142.
- *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS XIV/ 169–433.
- *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 157–402.
- „Neue Musik, Interpretation, Publikum“, GS XVI/ 40–51.
- „Musik und Technik“, GS XVI/ 229–248.
- „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 251–256.
- „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 493–540.
- „Neue Tempi“, GS XVII/ 66–73.
- „Glosse über Sibelius“, GS XVII/ 247–252.
- „Bewußtsein des Konzerthörers“, GS XVIII/ 815–818.
- „September 1922 [Bartók-Aufführungen in Frankfurt]“, GS XIX/ 16–21.
- „Antwort des Fachidioten“, GS XIX/ 570–572.

Adorno, Theodor W.: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1993 (Nachgelassene Schriften I/1).

Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).

Bailes, Freya: „Translating the Musical Image: Case Studies of Expert Musicians“, in: Amy Chan und Alistair Noble (Hg.), *Sounds in Translation. Intersections of Music, Technology and Society*, Canberra 2009, S. 41–59.

Bartholomew, Douglas: „Reading for Meaning: Parallels in Music and Language“, in: *Contributions to Music Education* 9 (1981/82), S. 71–76.

Botstein, Leon: „Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience“, in: *19th-Century Music* 16/2 (1992), S. 129–145.

Brodsky, Warren / Henik, Avishai / Rubinstein, Bat-Sheva / Zorman, Moshe: „Auditory Imagery from Musical Notation in Expert Musicians“, in: *Perception & Psychophysics* 65/4 (2003), S. 602–612.

Brodsky, Warren / Kessler, Yoav / Rubinstein, Bat-Sheva / Ginsborg, Jane / Henik, Avishai: „The Mental Representation of Music Notation: Notational Audiation“, in: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 34/2 (2008), S. 427–445.

- Cara, Michel A. / Gómez Vera, Gabriela: „Silent Reading of Music and Texts; Eye Movements and Integrative Reading Mechanisms“, in: *Journal of Eye Movement Research* 9/7 (2016), S. 1–17.
- Christensen, Thomas: „Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera“, in: van Orden (Hg.), *Music and the Cultures of Print*, 2000, S. 67–93.
- Clynes, Manfred / Walker, Janice: „Neurobiologic Functions of Rhythm, Time and Pulse in Music“, in: Manfred Clynes (Hg.), *Music, Mind, and Brain. The Neuropsychology of Music*, New York – London 1982, S. 171–216.
- Conrad, Frederick / Corey, Jason / Goldstein, Samantha / Ostrow, Joseph / Sadowsky, Michael: „Extreme Re-Listening: Songs People Love ... and Continue to Love“, in: *Psychology of Music* 47/2 (2019), S. 158–172.
- Dahlhaus, Carl: „Der Dirigent als Statthalter“ [1976], in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik I. Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2000 (Gesammelte Schriften 1), S. 571–574.
- Deliège, Irène / Mélen, Marc / Stammers, Diana / Cross, Ian: „Musical Schemata in Real-Time Listening to a Piece of Music“, in: *Music Perception* 14/2 (1996), S. 117–159.
- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1974 (frz. Orig.: *De la grammatologie*, Paris 1967).
- Geck, Martin: *Wagner. Biographie*, München 2012.
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, übers. von Bernd Philippi, Frankfurt am Main 1997 (engl. Orig.: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976).
- Goolsby, Thomas W.: „Profiles of Processing: Eye Movements during Sightreading“, in: *Music Perception* 12/1 (1994), S. 97–123.
- Gordon, Edwin E.: *Learning Sequences in Music. Skill, Content, and Patterns. A Music Learning Theory*, Study Guide, Chicago 1997.
- Gracyk, Theodore: *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, London 1996.
- Gudmundsdottir, Helga Rut: „Advances in Music-Reading Research“, in: *Music Education Research* 12/4 (2010), S. 331–338.
- Gülke, Peter / Mosch, Ulrich: „Die Musik ist aus, eure Pfoten haben gefälligst unten zu sein! Ein Gespräch zwischen Peter Gülke und Ulrich Mosch“, in: Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Henri Besthorn (Hg.), *DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Basel 2015, S. 463–483.
- Halpern, Andrea R.: „Perceived and Imagined Tempos of Familiar Songs“, in: *Music Perception* 6/2 (1988), S. 193–202.
- Heinemann, Michael: „Bach : Liszt“, in: Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2: 1850–1900, Laaber 1999, S. 127–162.
- Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962.

- Jost, Christa: „... mit möglicher Klarheit und Fülle. Zu Wagners Klavierauszug von Beethovens neunter Symphonie“, in: Carl Dahlhaus und Egon Voss (Hg.), *Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium München 1983*, Mainz 1985, S. 47–58.
- Karno, Mitchell / Konečni, Vladimir J.: „The Effects of Structural Interventions in the First Movement of Mozart’s Symphony in G Minor K. 550 on Aesthetic Preference“, in: *Music Perception* 10/1 (1992), S. 63–72.
- Kinsler, Veronica / Carpenter, R.H.S.: „Saccadic Eye Movements while Reading Music“, in: *Vision Research* 35/10 (1995), S. 1447–1458.
- Konrad, Ulrich / Koch, Gerhard R.: „Im Gespräch“ [protokollierte Diskussionsrunde], in: Katharina Wagner, Holger von Berg und Marie Luise Maintz (Hg.), *Sündenfall der Künste? Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen*, Kassel 2018 (Diskurs Bayreuth 1), S. 47–53.
- Leech-Wilkinson, Daniel: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London 2009, online: <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (28.3.2022).
- Lehmann, Andreas C. / Chaffin, Roger: „Erinnern und Wiedererkennen: Auswendig- und Vomblattspiel“, in: Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 354–373.
- Levitin, Daniel J.: „Absolute Memory for Musical Pitch: Evidence from the Production of Learned Melodies“, in: *Perception & Psychophysics* 56/4 (1994), S. 414–423.
- Loimusalo, Nina J. / Huovinen, Erkki: „Memorizing Silently to Perform Tonal and Non-tonal Notated Music: A Mixed-Methods Study With Pianists“, in: *Psychomusicology* 28/4 (2018), S. 222–239.
- Paddison, Max: „Performance, Reification, and Score: The Dialectics of Spatialization and Temporality in the Experience of Music“, in: *Musicae Scientiae*, Discussion Forum 3 (2004), S. 157–179.
- Paddison, Max: „Performance, Analysis, and the Silent Work: The Problem of Critical Self-Reflection in Adorno’s Theory of Musical Reproduction“, in: Adolf Nowak und Markus Fahlbusch (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing 2007, S. 227–251.
- Penttinen, Marjeaana / Huovinen, Erkki / Ylitalo, Anna-Kaisa: „Silent Music Reading: Amateur Musicians’ Visual Processing and Descriptive Skill“, in: *Musicae Scientiae* 17/2 (2013), S. 198–216.
- Repp, Bruno H.: „Expressive Timing in the Mind’s Ear“, in: Rolf Inge Godøy und Harald Jørgensen (Hg.), *Musical Imagery*, Lisse 2001, S. 185–200.
- Riemann, Hugo: *Anleitung zum Partiturspiel*, Berlin 41922.
- Scherchen, Hermann: *Lehrbuch des Dirigierens*, Leipzig 1929.
- Scherchen, Hermann: „Mein erstes Leben (1891–1950)“, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 1: *Schriften I*, hg. von Joachim Lucchesi, Schöneiche bei Berlin 1991, S. 149–196.

- Silva, Susana / Castro, São Luís: „The Time Will Come: Evidence for an Eye-Audiation Span in Silent Music Reading“, in: *Psychology of Music* 47/4 (2018), S. 504–520.
- Sloboda, John A.: „Experimental Studies of Music Reading: A Review“, in: *Music Perception* 2/2 (1984), S. 222–236.
- Snyder, Bob: *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge/Mass. 2000.
- Stierle, Karlheinz: „Der Text als Werk und als Vollzug“, in: Helga de la Motte-Haber und Reinhard Kopiez (Hg.), *Der Hörer als Interpret*, Frankfurt am Main 1995 (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik 7), S. 11–28.
- Tillman, Barbara / Bigand, Emmanuel: „Does Formal Musical Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?“, in: *Psychology of Music* 24/1 (1996), S. 3–17.
- Van Orden, Kate (Hg.): *Music and the Cultures of Print*, New York – London 2000.
- Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*, Bd. 1: 1869–1877, editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München – Zürich 1976.
- Wagner, Richard: „Beethoven (1870)“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1907, S. 61–126.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*, Bd. 4: *Januar 1854–Februar 1855*, hg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig 1986.
- Waters, Andrew J. / Townsend, Ellen / Underwood, Geoffrey: „Expertise in Musical Sight Reading: A Study of Pianists“, in: *British Journal of Psychology* 89 (1998), S. 123–149.
- Waters, Andrew J. / Underwood, Geoffrey: „Eye Movements in a Simple Music Reading Task: A Study of Expert and Novice Musicians“, in: *Psychology of Music* 26 (1998), S. 46–60.
- Wolf, Anna / Kopiez, Reinhard / Platz, Friedrich: „Thinking in Music: An Objective Measure of Notation-Evoked Sound Imagery in Musicians“, in: *Psychomusicology* 28/4 (2018), S. 209–221.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 15.1: Richard Wagner: Klavierauszug von Ludwig van Beethovens *IX. Symphonie* d-Moll, op. 125 zu zwei Händen, hg. von Christa Jost (Richard Wagner. Sämtliche Werke, Bd. 20/1), Mainz 1989, T. 1–17. Mit Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.
- Abb. 15.2: Textbelege für den Topos des „stummen Lesens von Musik“ in Adornos Schriften.

„... ins neumische umzusetzen“

Interpretation und Dialektik bei Adorno und Harnoncourt

Emil Bernhardt

Einleitung

In Theodor W. Adornos Entwürfen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation, die 2001 gesammelt und als Buch mit dem Titel *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* herausgegeben wurden,¹ wird der musikalischen Schrift eine zentrale Bedeutung zugeschrieben. Die musikalische Schrift bleibt jedoch mit der klingenden Realisierung, der Aufführung und der Interpretation des Werkes intim verbunden.² In diesem Aufsatz möchte ich eine konkrete, klingende Realisierung als Ausgangspunkt nehmen, um mich Adornos Reproduktionstheorie anzunähern. Ich gehe dabei auf einige Details aus der *I. Symphonie* Beethovens ein, so wie sie von dem österreichischen Dirigenten Nikolaus Harnoncourt (1929–2016) interpretiert werden. Im Zentrum steht die Frage, wie Adornos Theorie der musikalischen Interpretation auf ein konkretes Beispiel bezogen werden kann, bzw. inwiefern ein konkretes Beispiel der musikalischen Interpretation dazu beitragen könnte, Adornos zum Teil vage Begriffe und Konzepte zu verdeutlichen. Diese Fragen deuten auch eine tiefere Beziehung zwischen Klang und Schrift an, auf die ich näher eingehen möchte.

Ich gehe davon aus, dass sowohl Adorno als auch Harnoncourt sich dialektisch zur musikalischen Interpretation verhalten.³ Dies bedeutet unter anderem, dass die musikalische Interpretation nicht reduziert werden kann, weder zu einer unzweideutig ‚korrekten‘ oder ‚objektiven‘ Wiedergabe eines Werkes, noch zu einer einseitig subjektiven Version unter einer Unzahl von

1 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2. Eine frühere Fassung dieses Artikels ist unter dem Titel „Tilbake til det neumiske: Fortolkning og dialektikk hos Adorno og Harnoncourt“ in: Øivind Varkøy und Henrik Holm (Hg.), *Musikkfilosofiske tekster: Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.*, Oslo 2020 erschienen.

2 Die Begriffe ‚Aufführung‘ und ‚Interpretation‘ werden von Adorno inkonsequent verwendet. Der in diesem Zusammenhang von Adorno favorisierte Begriff ‚Reproduktion‘ fällt auf. Vgl. hierzu Hinrichsen, „Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten“.

3 Der Begriff ‚Dialektik‘ kommt bei Harnoncourt nicht vor. Ich möchte trotzdem dafür argumentieren, dass die Auseinandersetzung mit den historischen Quellen usw., die für die interpretatorische Arbeit Harnoncourts wesentlich ist, eine Form annimmt, die der von Adorno aktualisierten Dialektik der Interpretation sehr nahe steht.

möglichen Interpretationen. Dass die erste Option ausgeschlossen ist, dürfte sofort einleuchten. Die Herausforderung besteht darin, zu zeigen, inwiefern auch die andere Option unbefriedigend ist. Wenn die musikalische Interpretation als eine Synthese von etwas Subjektivem und Objektivem verstanden wird, liegt ihr eine Dialektik zugrunde, die folgendermaßen skizziert werden kann: Eine Interpretation setzt ein Werk voraus. Die Schrift ist das, was das Werk manifestiert; das Werk wird durch die Schrift ‚objektiviert‘. Die Interpretation des Werkes geht notwendigerweise durch die Schrift, die ihrerseits die subjektive Interpretation erst ermöglicht. Aber das, was in der Schrift objektiviert wird, lässt sich nur durch die subjektive Interpretation artikulieren.

Im Folgenden möchte ich zuerst diese Dialektik etwas genauer erläutern. Dann gehe ich auf einige Details in Harnoncourts Beethoven-Interpretation ein, und versuche anschließend zu zeigen, wie Verbindungen zu Adornos Reproduktionstheorie gezogen werden können. Dieser Versuch erfolgt in zwei Schritten: Erstens identifiziere ich einige begriffliche Parallelen und zeige anhand derer, wie sich diese Beziehung auf einer klanglichen Ebene denken lässt. Da es sich hierbei um ein dialektisches Verständnis handelt, scheint es zweitens erforderlich, diesen Zusammenhang auch über die klangliche Dimension hinaus zu denken. Diese Reflexion erfolgt im letzten Teil des Aufsatzes.

Dialektik der Interpretation

Die Frage, was ein Musikwerk eigentlich ist, lässt sich in mehrfacher Weise beantworten. Einige Beispiele liegen auf der Hand, wie die Notenschrift bzw. die Partitur, oder die Aufführung bzw. die klingende Realisierung der Partitur. Aber auch wenn jede mögliche Antwort jeweils für sich Sinn haben könnte, würden sie trotzdem alle unvollständig bleiben – auf jeweils unterschiedliche Weise. Die Notenschrift besteht aus Zeichen, deren Sinn auf einem allgemeinen Verständnis und Gebrauch beruht; die Partitur ist ein dauerhaftes und stabiles Objekt, zu dem man immer wieder zurückkehren kann um sie näher zu studieren. Das Werk wird durch die Schrift ‚objektiviert‘, d.h. dem Werk wird anhand der Schrift eine ‚intersubjektive‘ bzw. allgemeine Form gegeben.⁴ Nun scheint sich eine Partitur aber grundsätzlich von dem, was wir unter Musik verstehen, zu unterscheiden. Die Notenschrift erscheint, zumindest beim

4 Um Missverständnisse zu vermeiden, möchte ich betonen, dass die ‚Objektivität‘ der Partitur im Gegensatz zu der ‚Subjektivität‘ der Interpretation oder der klingenden Realisierung verstanden werden sollte.

ersten Blick, eher als eine Repräsentation des Klangs bzw. des Werkes.⁵ Zudem unterscheidet sich die Notenschrift von der klingenden Realisierung dadurch, dass sie nicht alles, was in der Realisierung passiert, schriftlich fixieren kann. Eine klingende Realisierung wird immer etwas Zusätzliches bieten, was sich nicht in der Notenschrift repräsentieren lässt, so genau und detailreich sie auch sein mag.

Eine konkrete Aufführung kommt ihrerseits einer konventionellen Definition von Musik näher. Daher scheint es zunächst plausibel, auf die klangliche Realisierung hinzuweisen, wenn es um eine etwaige Definition von Musik geht. Eine Aufführung bleibt aber flüchtig und instabil. Dies liegt nicht nur daran, dass sie in der Zeit vergeht, sondern auch daran, dass jede Interpretation immer nur eine von einer Unzahl an möglichen Realisierungen der Partitur bildet. Es handelt sich insofern um eine subtilere Repräsentationsweise als dies bei der Notenschrift der Fall ist. Wenn man sich eine einzelne Realisierung als eine von vielen möglichen Realisierungen vorstellt, würde dies implizieren, dass sie etwas repräsentiere, das es nicht in der Form einer klanglichen Realisierung selbst gibt. Damit ist die Verwendung des Werksbegriffs keineswegs ausgeschlossen, unter anderem aus dem Grund, dass die Realisierung *als Interpretation* das Werk voraussetzt. Aber das Werk, verstanden als nur noch eine mögliche und optimale klingende Realisierung, gibt es nicht.

Die neuere Musikwissenschaft hat sich jedoch mit zunehmender Aufmerksamkeit der klingenden Realisierung, der Interpretation und der Aufführung zugewendet.⁶ Diese Orientierung bringt aber zahlreiche Herausforderungen mit sich. Es geht teils um Fragen methodologischer Art – wie ist es möglich, sich ein flüchtiges Ereignis als Objekt einer analytischen Untersuchung vorzustellen? Teils sind sie eher systematischer Art – was bedeutet es für das Verständnis des Werkes, wenn seine klangliche Realisierung als primär hervorgehoben wird? Im Kontext aktueller Debatten mag es nahe liegen, die Reproduktionstheorie Adornos im Lichte des zunehmenden musikwissenschaftlichen Interesses für die Interpretation und die Aufführung zu lesen. Andererseits gibt

5 Der Begriff einer spezifischen Ontologie des Musikwerkes, der von Peter Kivy (*An Introduction to a Philosophy of Music*) und Jerrold Levinson (*Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*) diskutiert worden ist, und der auf den Philosophen Nelson Goodman (*Languages of Art*) zurückgeht, werde ich hier nicht weiter verfolgen.

6 Einige Beispiele sind Nicholas Cook (*Beyond the Score*), John Rink (*The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*) und Daniel Leech-Wilkinson (*The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*).

es bei Adorno auch Vorbehalte, vor allem gegen positivistische Tendenzen.⁷ Ich möchte auf zwei solche Züge in der Theorie Adornos hinweisen:

Zum einen problematisiert Adorno die Vorstellung der klanglichen Realisierung als primärer Existenzform der Musik.⁸ Zwar wird „das Interpretiertwerden“ als wesentlich hervorgehoben,⁹ aber anstatt die Interpretation ausschließlich als klingende Realisierung zu verstehen, legt er die Interpretation als einen dialektischen Vorgang zwischen Klang und Schrift bzw. Subjektivität und Objektivität dar.¹⁰ Die klingende Realisierung, verstanden als eine subjektive Interpretation eines Werkes, setzt die objektivierende Notenschrift und deren Lektüre voraus. Weiter, so Adorno, setzt die Interpretation auch eine Analyse voraus, die wiederum eine objektivierende Schrift voraussetzt. Das heißt nicht, dass die Interpretation zu einer bloßen Präsentation analytischer Ergebnisse reduziert werden kann.¹¹ Vielmehr wird damit ein Verständnis der Notenschrift angedeutet, das über seine praktische Funktion hinaus geht – sei es als Instruktion bestimmter Handlungen, sei es als Fixierung einer musikalischen Vorstellung.¹²

Zum anderen wird die Notenschrift im Zuge der Entwicklung der Moderne verstanden, wobei ihr auch eine geschichtliche Dimension zukommt. Zentral in diesem Zusammenhang ist der von Adorno und Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* entwickelte Begriff der Naturbeherrschung.¹³ Die Notenschrift ist selbst bereits Ausdruck dieser Beherrschung, was der Schrift wiederum eine tiefgreifende Ambivalenz verleiht. Denn indem das Werk sich durch die objektivierende Schrift manifestiert, ist es zugleich dieselbe schriftliche Objektivierung, die die Interpretation überhaupt ermöglicht – auch

7 Solche Tendenzen haben sich später in Teilen der neueren Aufführungsforschung durchgesetzt. Ich denke vor allem an die digitalen Analysemittel, die an dem englischen Forschungszentrum CHARM entwickelt worden sind.

8 Dies wird auf verschiedene Art und Weise artikuliert, z.B. wenn Adorno über „[d]ie Fetischisierung der Interpretation“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 16) spricht. Ich werde darauf zurückkommen.

9 „Aller bestehenden Musik jedoch ist das Interpretiertwerden wesentlich.“ (Ebd., S. 292.)

10 „Interpretation ist dem *Wesen* nach ein dialektischer Prozeß.“ (Ebd., S. 92.)

11 „Wahre Reproduktion ist nicht einfach die Realisierung des analytischen Befundes [...]“ (ebd., S. 91), vgl. ebd., S. 10.

12 „Ausgehen von der Frage: was ist ein musikalischer Text. Keine Anweisung zur Aufführung, keine Fixierung der Vorstellung“ (ebd., S. 11). Nikolaus Urbanek hat eine weitere Auslegung der Bezüge zu Theorien der Schrift entwickelt, vgl. Urbanek, „Bilder von Gesten“.

13 Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS III, vgl. vor allem „Begriff der Aufklärung“, ebd., S. 19–60.

wenn diese als Ausdruck einer subjektiven Freiheit verstanden wird.¹⁴ Die Ambivalenz bezieht sich damit direkt auf das dialektische Verhältnis zwischen Klang und Schrift, die auch den Hintergrund dafür bildet, warum Adorno von der Gefahr einer Fetischisierung spricht – sei es eine Fetischisierung der Interpretation oder der Schrift.¹⁵ Das erste würde eine Hervorhebung einer unmöglichen und leeren Subjektivität bedeuten, das andere würde die Interpretation zur bloßen Demonstration reduzieren.¹⁶ Eine Interpretation eines Werkes, die notwendigerweise subjektiv sein muss, ist nur möglich, sofern das Werk in einer Form repräsentiert werden kann, die als Form objektiv – das heißt allgemein – ist, nämlich als Notenschrift. Darum wird das objektive Element der Notenschrift ein Teil dessen, was wir als subjektive Interpretation verstehen.

Diese Dialektik geht auch die Frage nach der Existenz der Musik an. Wenn es plausibel scheint, das Klingende, bzw. die klangliche Realisierung, als primär zu verstehen, wird der Einbezug der Schrift in die Definition der musikalischen Interpretation als kontraintuitiv erscheinen. Während die Frage nach dem Sein des Musikwerkes einen ontologischen, objektiven und deskriptiven Horizont hat, müssen die Antworten notwendigerweise als praktische, subjektive und normative Interpretationen bezeichnet werden. Anders formuliert: Das dialektische Verständnis der musikalischen Interpretation ist nicht nur im Hinblick auf die Frage nach dem Sein des Musikwerkes formuliert. Es impliziert auch ein normatives Ideal für das, was eine musikalische Interpretation sein sollte. Für Adorno hängt dieses Ideal mit der Dialektik von Klang und Schrift zusammen. Für Harnoncourt geht es um ein historisches Bewusstsein als Grundlage der musikalischen Interpretation, mit dem sich die Interpreten*innen auseinandersetzen müssen. Auch wenn Adorno und Harnoncourt die Ansprüche jeweils anders formulieren, stehen sie sich doch nahe, indem sie beide dem musikalischen Interpret*innen eine Reflexion abzuverlangen scheinen.

14 „Die Verdinglichung, Verselbständigung des musikalischen Textes ist die Voraussetzung der ästhetischen Freiheit. Zugleich aber liegt in der musikalischen Schrift ein dem Musikalischen – ihrem eigenen Inhalt – Entgegengesetztes. Die Rationalisierung, Bedingung aller autonomen Kunst, ist deren Feind zugleich.“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 71f.)

15 Vgl. aber auch ebd., S. 89: „Es muß der Anschein eines *Fetischismus* des musikalischen Textes vermieden werden.“

16 Adorno notiert weiter: „Aufgabe der Interpretation ist natürlich nicht die Treue zum Text *an sich*, sondern die Darstellung ‚des Werkes‘ d.h. der Musik für die der Text einsteht.“ (Ebd.)

Was aber dabei zum Problem wird,¹⁷ ist, dass diese Reflexion – sei es über die Beziehung der Klang zur Schrift, sei es über die geschichtlichen Bedingungen der Werke – sich der Logik der partikularen Aufführung und ihrer performativen Auswirkung in der Zeit widersetzt. Nicht nur findet die Reflexion vor der jeweiligen Aufführung statt, sie soll zugleich auf dem Podium, im Augenblick der Aufführung, wieder vergessen werden.¹⁸ Die Aufgabe der Interpret*innen wird daher nicht nur darin bestehen, den Anspruch auf Reflexion einzusehen und sie zu vollziehen. Die Aufgabe wird auch darin bestehen, das Werk in einer Weise zu interpretieren, in der die Reflexion irgendwie erkennbar ist, aber auch so, dass diese Reflexion sozusagen in der Interpretation sich aufhebt.¹⁹ Die Interpretation muss auf einer Reflexion gründen, die im Klang spürbar wird, die aber gleichzeitig im Moment und kraft der Aufführung aufgehoben werden müsste, damit die Reflexion die Aufführung nicht in eine Art reiner Demonstration umwandelt.

Obwohl Adorno diesen Vorgang in einer Theorie zu verallgemeinern sucht, halte ich es für sinnvoll, ihn anhand eines konkreten Beispiels zu verdeutlichen. Wie die angesprochene Dialektik zum Ausdruck kommt, werde ich im Folgenden am Beispiel von Nikolaus Harnoncourt und seiner Interpretation des ersten Satzes von Beethovens *I. Symphonie* zeigen.

Harnoncourt interpretiert Beethoven

Ein historisches Interesse – was mit dem Begriff ‚Historische Aufführungspraxis‘ bezeichnet worden ist – hat etwa seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das

17 Der Herausgeber von Adornos Entwürfen, Henri Lonitz, macht in seiner Editorischen Nachbemerkung darauf aufmerksam, dass ein zentraler Ausgangspunkt der Theorie darin besteht, „[d]aß die Reproduktion zum Problem der Moderne wurde“ (ebd., S. 381).

18 „[W]enn wir Musik machen, dann müssen wir alles wieder vergessen, was wir gelesen haben.“ Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, S. 71. Eine ähnliche Spannung lässt sich auch bei Adorno spüren. Im „Fragment über Musik und Sprache“ schreibt er, dass „Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen“ (Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 253). In der Reproduktionstheorie schreibt er aber: „Richtig Musizieren verlangt die unablässige Kontrolle alles real Erklingenden am Imaginierten. Damit aber einen Prozeß der Reflexion. Der ist aber vielfach kaum zu leisten: man spielt immer wieder anders als man es sich vorstellt. [...] Wer heute in der Musik dem Ton den Vorrang übers Vorstellen einräumt, musiziert regressiv.“ (Ders., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 196f.)

19 Dies mag paradox scheinen, auch z.B. wenn Adorno von einer Artikulation spricht, die Beziehungen auch verbergen soll: „Das Verbergen solcher Beziehungen, wie es selber zuweilen vom Sinn der Werke mag gefordert sein, ist selber nur ein Teil jener Artikulation.“ (Ebd., S. 9.)

Musikleben im Bereich der sogenannten ‚klassischen Musik‘ zutiefst geprägt.²⁰ Über die frühe Phase dieser Tendenz findet man bei Adorno etliche skeptische Bemerkungen. Am bekanntesten ist vielleicht der Aufsatz „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“²¹, aber auch die Notizen über musikalische Reproduktion enthalten einige Invektiven gegen das, was Adorno als den ‚Historismus‘ unter den Musikern bezeichnet.²² Es wäre in diesem Zusammenhang wohl auch möglich, die oben erwähnten Bemerkungen über die Fetischisierung der Interpretation zu rechnen.

Der österreichische Dirigent Nikolaus Harnoncourt ist zu Recht als Pionier der „Historischen Aufführungspraxis“ bezeichnet worden. Mit einer großen Zahl an Aufnahmen hat er wesentlich zu der Neuinterpretation der Alten Musik beigetragen, und er hat auch die reflexive Annäherung an diese Praxis erweitert und unterstützt, nicht zuletzt in seinen Büchern.²³ Dabei lässt sich behaupten, dass Harnoncourt nicht etwa von einem blinden, dogmatischen Historismus gesteuert wurde; er hat nie einen naiven Glauben an eine ‚historisch-korrekte‘ Interpretation vertreten, z.B. verstanden als wissenschaftlich begründete Rekonstruktionen früherer Aufführungen. Eine allein von Fakten begründete Praxis wurde bereits in den 1950er Jahren von Harnoncourt explizit problematisiert, als er für ein entwickeltes historisches Bewusstsein argumentierte.²⁴ Seine Interpretationspraxis lässt sich als eine Reflexionsarbeit verstehen, die ein dialektisches Verhältnis zwischen Klang, Notentext

20 In der Anthologie *Musikalische Interpretation* (Band 11 in Neues Handbuch der Musikwissenschaft) spricht der Herausgeber Hermann Danuser von „drei Modi der Interpretation“, dem historisch-rekonstruktiven, dem traditionellen und dem aktualisierenden Modus (Danuser [Hg.], *Musikalische Interpretation*, S. 13f.). Jürg Stenzl hat in seinem Buch *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation* eine entsprechende Einteilung vorgeschlagen und spricht von „[d]rei unterschiedliche[n] Interpretationsarten“, der *Espressivo-Interpretation*, der *neusachlichen* und der *restaurativen* oder *historisierenden Interpretation*, (vgl. ebd., S. 19–25). Obwohl Harnoncourt sich kritisch stellt zu der sogenannten historisch informierten/orientierten Aufführungspraxis (die auch nicht unbedingt mit dem historisch-rekonstruktiven Modus [Danuser] bzw. der historisierenden Interpretation [Stenzl] gleichgesetzt werden soll), kann er sicherlich einer historisch orientierten Interpretationskultur zugerechnet werden.

21 Adorno, „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, GS X.1/ 138–151.

22 Vgl. beispielsweise Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 54 und 67. Vgl. auch ders., „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, GS X.1/ 138–151.

23 Die wichtigsten sind Harnoncourt, *Musik als Klangrede* und ders., *Der musikalische Dialog*.

24 Beispielsweise schreibt Harnoncourt in dem Artikel „Zur Interpretation historischer Musik“ von 1954: „Für uns bedeutet das ein umfangreiches Studium, aus dem man in einen gefährlichen Fehler verfallen kann: die Alte Musik nur vom Wissen her zu betreiben. So entstehen jene bekannten musikwissenschaftlichen Aufführungen, die historisch oft einwandfrei sind, denen aber jedes Leben fehlt.“ Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, S. 17.

und historischer Information widerspiegelt. Als Beispiel möchte ich den ersten Satz aus der *I. Symphonie* Beethovens, genauer die Artikulation des Seitenthemas betrachten.

Das Werk liegt in zwei verschiedenen Aufnahmen mit Harnoncourt vor. Die erste ist mit dem Chamber Orchestra of Europe (COE) und ist Teil der in der Musikkritik gelobten Komplett-Edition von 1991. Die zweite ist eine Live-Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern (WPH) auf den Salzburger Festspielen aus dem Jahr 2003.²⁵ Im Folgenden wird es um ein kleines Detail im ersten Satz gehen – *Allegro con brio* bezeichnet in 4/4 mit einer langsamen Einleitung (*Adagio molto*) –, und zwar im Seitenthema des Satzes. Es lässt sich auf der COE-Einspielung von ca. 02:11 bis ca. 02:30, auf der WPH-Einspielung von ca. 02:09 bis ca. 02:30 hören.

In der Partitur läuft das Seitenthema (in der Exposition) von T. 53 mit Auftakt bis T. 68. Es teilt sich in jeweils acht Takte. Diese sind wieder in zwei (4 + 4 Takte) geteilt, der erste Teil besteht aus einem sequenzierenden, melodischen Material, das sich aus einer halben Note und einem abwärts fallenden Achtelmotiv zusammensetzt; der zweite Teil klingt wie eine Überleitung, von einem synkopierenden, rhythmischen Motiv getrieben. Die melodischen Teile (T. 53–56 und T. 61–64) bestehen aus drei Elemente: das melodische Vordergrundmotiv, das dreimal wiederholt wird: eine lange Note, die von einer abwärts fallenden Achtelbewegung gefolgt wird (1), eine obligate Begleitstimme: vier Viertelnoten, die hauptsächlich in Dreiklängen aufwärts konstruiert sind (Ausnahme ist der Dreiklang abwärts in T. 54) (2) und eine einfache Basslinie, die das erste Viertel jedes Takts markiert, jeweils auf dem Grundton des aktuellen Akkords (3). Ich möchte diese drei Elemente als ‚Materialschichten‘ bezeichnen, weil – wie gezeigt werden soll – nicht nur der satztechnische Zusammenhang (Hauptstimme, Begleitstimme usw.), sondern vor allem die Transparenz oder Durchsichtigkeit zwischen ihnen eine zentrale Rolle spielen wird.²⁶ Die zwei melodischen Teile werden variiert, zum Teil durch Instrumentation, zum Teil durch eine dialogische Textur, in der dasselbe Motiv auf verschiedene Instrumentengruppen verteilt wird. (Etwas Ähnliches gilt in den Überleitungstakten, mit dialogischen Akzenten quer durch das Orchester.) Während Materialschicht 1 im ersten Teil abwechselnd von Oboe und Flöte gespielt wird, wird sie im zweiten Teil abwechselnd von oktavierenden Geigen

25 Ludwig van Beethoven: *9 Symphonies*, Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt, Teldec 1991, Ludwig van Beethoven: *Symphonies No. 1 & No. 7*, Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt, Orfeo International, 2016.

26 Harnoncourt spricht von Schichten, wenn er versucht, die transparente Textur einer Malerei zu erklären. Vgl. unten.

und oktavierender Oboe und Flöte vorgetragen. Materialschicht 2 wird im ersten Teil abwechselnd von ersten und zweiten Geigen gespielt, während sie im zweiten Teil abwechselnd von Fagotten und Klarinetten gespielt wird. Materialschicht 3 wird von den tiefen Streichern vorgetragen und ist in beiden Teilen identisch.

Von besonderem Interesse ist diese Passage durch die Variation in der Artikulation des obligaten Begleitungsmaterials bzw. in der Materialschicht 2. Das Folgende bezieht sich ausschließlich auf dieses Material. Ich nehme mir drei verschiedene neue Partitur-Ausgaben vor, die alle mit ‚Urtext‘ bezeichnet sind; es handelt sich demnach um kritische Ausgaben. Die erste geht in die sogenannte Neue Beethoven-Gesamtausgabe ein, herausgegeben von Armin Raab im G. Henle Verlag, im Folgenden A genannt. Die zweite geht in der von Jonathan Del Mar herausgegebenen Reihe ein, im Bärenreiter Verlag, im Folgenden B genannt. Die dritte ist von Clive Brown herausgegeben im Breitkopf & Härtel Verlag, im Folgenden C genannt.²⁷

Was den ersten melodischen Teil betrifft, also T. 53–56, sind die Artikulationszeichen in den drei verschiedenen Ausgaben ähnlich: Die Dreiklänge in den Geigen sind alle mit Staccatozeichen – Kegeln – versehen. Im zweiten melodischen Teil, also T. 61–64, sind die Artikulationszeichen verschieden, d.h. philologisch gesehen ist es unklar, ob die Beantwortung der Klarinette (T. 62 und 64) noch mit Staccatozeichen versehen werden soll (wie in T. 61 und 63), oder ob die vier Viertelnoten eher mit einem Legatobogen verbunden werden sollen. In den drei Ausgaben wird diese Unklarheit auf verschiedene Art und Weise gezeigt: In A ist der Bindebogen hineingeschrieben, aber mit einem (x) versehen, das auf die folgende Fußnote hinweist: „Legatobögen T. 62 und 64 vielleicht Versehen.“²⁸ In B hat man die Staccatoartikulation beibehalten, obwohl in eckigen Klammern, während in C die Legatobögen wiederum gedruckt und mit einem (x) versehen sind, das auf den ‚kritischen Bericht‘ hinweist. Hier liest man, „die ganztaktigen Legatobögen könnten ein Kopistenfehler sein. Ob es sich um eine Inkonsequenz in AX [Beethovens verschollenes Autograph, Anm. E.B.] oder eine bewusste Variante zu den analogen Reprisen-takten 215, 217 handelt, muss offenbleiben.“²⁹ Es soll erwähnt werden, dass

27 Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 1, C-dur, Opus 21, nach den Quellen herausgegeben von Armin Raab, Urtext der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe, München 1995; Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 1 in C op. 21, Urtext, herausgegeben von Jonathan Del Mar, Kassel 1997; Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 1 C-dur op. 21, herausgegeben von Clive Brown, Breitkopf Urtext, Wiesbaden 2004.

28 Beethoven (hg. von Raab), S. 10.

29 Beethoven (hg. von Brown), S. 54.

die Staccatozeichen in T. 63 (in den Fagotten) in sämtlichen Ausgaben in Klammern gesetzt sind.

Die Feststellung dieser Unterschiede ist kein Argument dafür, dass die eine oder andere Ausgabe ‚korrekter‘ wäre, also dass sie etwa Beethovens Intentionen näherkäme. Der entscheidende Punkt ergibt sich eher aus der philologischen Unsicherheit, die in dem Textmaterial liegt, und die nur anhand des Notentextes vermittelt und durch das Lesen desselben verstanden werden kann. Die musikalisch gesehene interessante Frage in diesem Zusammenhang wäre nicht etwa die nach einer im philologischen Sinne ‚korrekten‘ klanglichen Wiedergabe, sondern eher die Frage, wie dieses Detail *im Text* in einer klingenden Realisierung zu interpretieren wäre. Besonders im Rahmen dieses Aufsatzes ist es relevant, dass die musikalische Interpretation durch das Lesen des Notentextes vor sich geht, und: Es ist eben die Unsicherheit und Zweideutigkeit des Textes und der Schrift, die zugleich die Möglichkeit bietet, die besondere Relation zwischen Text und Interpretationsarbeit genauer zu überdenken. In Adornos Reproduktionstheorie spielt diese Relation eine Schlüsselrolle.

Bevor ich auf diesen Punkt eingehe, werde ich kurz erläutern, wie diese Unklarheit von Harnoncourt musikalisch interpretiert wird. In den beiden Interpretationen hat er sich für die Variante mit Legatobögen (in den Klarinetten, T. 62 und 64) entschieden. Dies mag merkwürdig scheinen, teils weil Harnoncourt als historisch orientierter Musiker äußerst bewusst mit dem Notenmaterial umgeht,³⁰ insbesondere was die Details der Artikulation betrifft; teils auch, weil die meisten Dirigenten, die auf ähnliche Weise historisch orientiert sind, an dieser Stelle die Legatobögen weglassen.³¹ Diese Tatsache wird umso interessanter, wenn man bedenkt, dass Harnoncourt in der zweiten Version mit den WPH nicht nur die Bindebögen gewählt hat, sondern dass er die Legatoartikulation ganz deutlich klingen und hervortreten lässt, und zwar auf eine Weise, die die Reflexion hervorhebt, welche der Wahl zugrunde liegt. Ich möchte nun behaupten, dass Harnoncourts Interpretation dem oben erwähnten Ideal Adornos entspricht. Es handelt sich um eine Reflexion, die

30 Es soll erwähnt werden, dass die COE-Aufnahme aus dem Jahr 1991 ist. D.h. sie ist vier Jahre vor der ältesten der hier angegebenen Urtext-Ausgaben erschienen (Beethoven [hg. von Raab], 1995).

31 Von den Dirigenten, die zu dem historisch-rekonstruktiven Modus (Danuser) bzw. der historisierenden Interpretation (Stenzl) gerechnet werden müssen, haben z.B. Herreweghe, Gardiner und Norrington die Staccatoartikulation gewählt. Von Dirigenten die eher dem traditionellen Modus (Danuser), bzw. der *Espressivo*-Interpretation (Stenzl) zugerechnet werden müssen (die aber nicht unabhängig von der historischen Praxis zu denken wären), haben z.B. Jordan, Abbado (in der Aufnahme von 2000), Rattle und Dausgaard die Staccatoartikulation gewählt.

nicht nur die Grundlage der Interpretation bilden sollte, sondern auch die klangliche Realisierung durchleuchten und zugleich durch sie, im Augenblick der Aufführung, aufgehoben werden sollte.

Im Folgenden werde ich näher auf die Reproduktionstheorie Adornos eingehen und ihren Bezug zu Harnoncourts Aufführungspraxis diskutieren. Es kommt mir dabei darauf an, ein Verständnis davon zu entwickeln, wie die Beziehung zwischen Adorno und Harnoncourt das Verhältnis von musikalischer Lektüre, Reflexion, Artikulation und klanglicher Realisierung in Bezug auf die musikalische Interpretation beleuchten kann.

Begriffliche und klangliche Bezüge

Die Unterschiede zwischen Adornos Reproduktionstheorie und Harnoncourts Interpretationspraxis könnten beim ersten Blick größer scheinen als die Ähnlichkeiten.³² Adorno sah beispielweise die historische Orientierung in der Musik mit Skepsis an und verteidigte eher die avantgardistischen Strömungen. Harnoncourt hat seinerseits auch empirisch mit historischen Fragen gearbeitet und er lehnte im Wesentlichen die zeitgenössische Musik ab.³³ Der Abstand zwischen ihnen ließe sich zudem mit Zitaten beider Autoren belegen: Adorno behauptet in den Notizen über Reproduktion, dass die Musik keine Sprache ist,³⁴ während Harnoncourt stets darauf besteht, dass die Musik eben eine Sprache ist, die man lernen muss.³⁵

Dabei sollte daran erinnert werden, dass es zwischen diesen Positionen ein facettenreiches, wenn nicht ununterbrochenes Spektrum gibt. Harnoncourt vertritt keine dogmatische Sicht auf die musikalische Aufführungspraxis, und es wäre nicht zutreffend, Adorno nur als einen Vertreter der musikalischen

32 Meiner Erfahrung nach gibt es kaum konkrete Äußerungen von Harnoncourt über Adorno. Eine Ausnahme ist in dem Video-Interview zu finden, das anlässlich der Aufnahme von den Schubert-Symphonien mit den Berliner Philharmonikern erschien. (Franz Schubert: *Complete Symphonies, Masses Nos. 5 & 6*, Alfonso und Estrella, Berliner Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt, Berliner Philharmoniker Recordings, 2015).

33 Vgl. Harnoncourt, *Mozart-Dialoge*, S. 94f.; ders., „*Töne sind höhere Worte*“, S. 27 und 73; ders., „... es ging immer um Musik“, S. 95.

34 „[E]s ist die These des Buches, daß Musik keine Sprache sei.“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 90.) Es soll erwähnt werden, dass das Verhältnis zwischen Musik und Sprache bei Adorno komplex ist, und vor allem in Bezug auf die musikalische Sprachähnlichkeit diskutiert wird, vgl. ders., „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 251–256.

35 Am deutlichsten vielleicht in der Hervorhebung des Begriffs „Klangrede“ zu sehen, vgl. Harnoncourt, *Musik als Klangrede*.

Avantgarde zu verstehen. Die Verbindung zwischen Adorno und Harnoncourt ließe sich vielmehr darin erkennen, dass die beiden, obwohl auf verschiedene Art und Weise, mehr und weniger explizit die musikalische Interpretation als einen dialektischen Prozess verstehen. Eine begriffliche Verbindung zwischen ihnen ließe sich aus den klanglichen Eigenschaften in dem oben behandelten Beispiel herausgewinnen.

Eine der ersten Notizen in Adornos *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* fängt mit der folgenden Überlegung an:

Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhanges, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen, sichtbar zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung.³⁶

Das Physiologische bzw. Medizinische (die Röntgenphotographie) als Metapher der Interpretation wird in Adornos Begriff von dem Subkutanen (dem, was unter der Haut ist) weitergeführt.³⁷ Es liegt dabei nahe, sich das Subkutane als die Konstruktion – oder um bei der Röntgenmetapher zu bleiben – als das Skelett vorzustellen. Inwiefern das Bild zutrifft, soll hier offen bleiben; Adorno betont aber auch, dass

es sich nicht um die Darstellung des Skeletts handelt sondern des *Prozesses* des von innen nach außen Tretens.³⁸

Komplizierter wird es aber mit der Präzisierung

denn das Subkutane ist nicht *an sich*, sondern nur als Negation des Anderen, und darzustellen ist diese Dialektik, die Relation. Also *nicht*: den schlechten Taktteil spielen und den guten fallen lassen, sondern den Prozeß zwischen beiden deutlich machen.³⁹

Die hier angesprochene dialektische Prozessualität lässt sich, so wie ich es verstehe, auch in Bezug auf die Röntgenmetapher, als eine Art von Durchsichtigkeit oder Transparenz deuten, und zwar im empirischen Sinne. Eine ähnliche Vorstellung lässt sich bei Harnoncourt leicht finden, beispielsweise schreibt

36 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 9.

37 Vgl. ebd., S. 97f.

38 Ebd., S. 120.

39 Ebd., S. 98.

er Folgendes in dem Text „Artikulation“, der im Buch *Musik als Klangrede* publiziert ist:

In der lasierenden Ölmalerei ist die Farbe transparent, man kann immer die eine Schicht durch die andere hindurchsehen, so sieht man durch vier, fünf Schichten bis zur Zeichnung, die darunter liegt. Ähnlich geht es uns beim Hören eines gut artikulierten Musikstückes; wir wandern mit unseren Ohren gleichsam in die Tiefe und hören dabei deutlich die verschiedenen Schichten, die doch zu einem Ganzen verschmelzen. Wir können auf den Untergrund, die ‚Zeichnung‘, den Plan hören, in einer anderen Schicht werden wir Dissonanzbetonungen finden, in den nächsten eine Stimme, die aus ihrer Diktion heraus weich gebunden wird, und eine andere, die streng und hart artikuliert wird; dies alles synchron, zur selben Zeit.⁴⁰

Denselben Punkt betont er auch an anderer Stelle:

Transparenz war in der Tat eines meiner Hauptanliegen. Auch bezüglich der Polyrhythmik, die bei Beethoven oft vorkommt und vielsagend ist. Das muß man dem Publikum klarmachen, aber ohne sich ins Intellektuelle zu versteigen, ohne den emotionellen Gehalt zu vernachlässigen.⁴¹

Während Adorno sich von dem empirischen Klang distanzieren und zugleich die dialektische Bewegung einfangen möchte, um die Transparenz durch eine ständige Herausforderung der sprachlichen Konventionen noch präziser zu beschreiben, ist Harnoncourts Annäherung deutlich weniger theoretisch ausgearbeitet und formuliert. Dies wird jedoch von der klingenden Interpretation ausgeglichen, und Harnoncourts Arbeit mit der Interpretation bietet einen guten Ausgangspunkt, um mögliche Bezugspunkte zu Adorno zu untersuchen.

In den beiden Versionen des Beethoven-Beispiels hat Harnoncourt das Streben nach Transparenz realisiert, und zwar so, dass die verschiedenen Materialschichten deutlich hörbar sind. Es handelt sich zunächst um eine Transparenz im vertikalen Sinn, die mit der Röntgenmetapher korrespondiert; die Materialschichten lassen sich auseinanderhalten, indem sie gleichzeitig übereinander klingen. Andererseits umfasst Adornos Begriff des Subkutanen, ähnlich wie seine Reflexion über die „Momente des Zusammenhanges [...] die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen“,⁴² mehr als eine Durchsichtigkeit, sozusagen in einem technischen Sinne, die die Materialschichten vertikal voneinander trennen ließe. Anders formuliert: Wenn man sich darum bemüht, die von Adorno skizzierte Röntgenmetapher zu realisieren,

⁴⁰ Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, S. 62.

⁴¹ Harnoncourt, *Mozart-Dialoge*, S. 84.

⁴² Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 9.

geht es um mehr als die Gewährleistung einer durchsichtigen Textur. Harnoncourts Transparenz-Begriff hat wohl auch eine weitere Bedeutung als das, was bisher angedeutet wurde.

Relevant in diesem Zusammenhang ist, dass auch Adorno den Begriff ‚Artikulation‘ benutzt.⁴³ Dieser Begriff ist für Harnoncourt wichtig, wie es im Titel seines Textes „Artikulation“ und in dem oben angeführten Hinweis auf die Malerei angedeutet wird: „[das] Hören eines gut artikulierten Musikstückes.“⁴⁴ Man denkt zunächst an die Artikulation der einzelnen Motive, an die Wahl unterschiedlicher Artikulationsformen wie *legato* oder *staccato*, an die Phrasierung, Ansatzweisen usw. Der Begriff ‚Artikulation‘ betrifft aber nicht nur die deutliche Aussprache der Motive, zudem handelt es sich um die Artikulation bestimmter Formteile auf einer globalen Ebene. Dementsprechend wäre es möglich, nicht nur über eine vertikale, texturbezogene Transparenz, sondern auch über eine horizontale, bzw. formale oder zeitbezogene Transparenz zu reden. So wie die Schichten in der Textur vertikal voneinander getrennt werden, lassen sich die Formteile horizontal, in der Zeit, voneinander trennen.

Mit Hinweis auf die Schauspielkunst schreibt Adorno, „interpretieren heißt eine Sekunde lang den Heros, den Berserker, die Hoffnung *spielen* und an dieser Stelle liegt die Kommunikation von Werk und Interpret.“⁴⁵ Der Schauspieler spielt natürlich seine Rolle im Stück. Aber in einer kleinen Sekunde des Spielens weist er auch auf die Tatsache hin, dass er seine Rollenfigur eben interpretiert. Ein Schauspieler ist also nicht nur zur Darstellung seiner Rollenfigur verpflichtet, sondern er thematisiert in subtiler Weise zugleich, dass es sich um eine Artikulation handelt. Und das, was artikuliert wird, ist nicht nur die Rolle, sondern auch die Interpretation und ihr Bezug auf das Werk.

Diese Reflexion Adornos lässt sich fruchtbar auf Harnoncourts Artikulation des Seitenthemas des ersten Satzes der *I. Symphonie* Beethovens beziehen. In der COE-Version gibt es ein stabiles Tempo, der Übergang zum Seitenthema (T. 52–53) wird nicht betont, der Übergang zwischen den Phrasen (T. 60–61) auch nicht. In der WPO-Version wird aber sowohl der Übergang zum Seitenthema als auch der Übergang zwischen den zwei Teilen hervorgehoben: Es geht im ersten Fall um einen kleinen Moment vor dem Auftakt zu T. 52, dazu kommt, dass der Auftakt selbst etwas länger gehalten wird. Im zweiten Fall wird der Anfang des Themas in der zweiten Phrase (T. 61) mit einem kleinen Zögern vorgetragen. Es handelt sich hier um winzige Nuancen, die die Hörer*innen auf die Artikulation aufmerksam machen. Dass sie minimal sind, ist dabei

43 Vgl. ebd.

44 Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, S. 62.

45 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 10.

wesentlich, denn es geht hier nicht um die Artikulation des Themas, sondern darum, das Bewusstsein um die Interpretation selbst mit zu artikulieren.

Ich habe soweit auf zwei mögliche Bezugspunkte zwischen Adorno und Harnoncourt hingewiesen (,vertikale‘ und ,horizontale‘ Transparenz), die auf der empirischen und klanglichen Oberfläche stattfinden. Wenn die Herstellung einer Beziehung zwischen dem Philosophen und dem Interpreten fruchtbar und überzeugend sein soll, muss aber auch auf ein tiefer liegendes, dialektisches Spannungsverhältnis hingewiesen werden, das sowohl für Adorno als auch für Harnoncourt zentral ist.

Zurück ins Neumische

Einem dialektischen Verständnis der musikalischen Interpretation zufolge soll das reflexive Verhältnis zwischen Klang und Schrift, Subjektivität und Objektivität mit in die Interpretation, als klangliche Realisierung verstanden, einbezogen werden. Ich habe oben gezeigt, wie eine solche Dialektik zu einer (performativen) Herausforderung führt, indem die der Aufführung zugrunde liegende Reflexion in der klanglichen Realisierung durchleuchtet und zugleich aufgehoben werden muss. Ich habe weiterhin darauf hingewiesen, wie sowohl Adorno als auch Harnoncourt sich an einer Idee von Durchsichtigkeit orientieren – bei Adorno durch die Metapher der Röntgenphotographie, bei Harnoncourt durch den Begriff der Transparenz (als klangliche Eigenschaft) ausgedrückt. Die Frage ist nun, inwiefern eine solche Durchsichtigkeit – um nun der Einfachheit willen eine gemeinsame Bezeichnung zu verwenden – nur auf eine Eigenschaft auf der empirisch-klanglichen Ebene hinweist, oder ob sie auch eine Schlüsselfunktion erhielt, wenn es um die Realisierung der zugrundeliegenden Dialektik geht. Drei Begriffe haben in Bezug auf diese Dialektik eine besondere Funktion, die von Adorno folgendermaßen erläutert wird:

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 [...]).

Thema der Arbeit ist eigentlich die Dialektik dieser Elemente.⁴⁶

⁴⁶ Ebd., S. 88.

In der direkt nachfolgenden Notiz schreibt Adorno:

Aufgabe der musikalischen Interpretation ist es, das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen. ‚Ursprung ist das Ziel‘. These meines Buches.⁴⁷

Diese skizzenhaften Notizen haben eine weitreichende konzeptuelle Brisanz. Bevor ich näher auf die Hauptbegriffe eingehe, sollte eine Besonderheit beachtet werden: Laut dem ersten Zitat sind alle drei Begriffe (oder ‚Elemente‘) mit dem musikalischen Text verknüpft. Dies könnte unklar scheinen, nicht zuletzt deshalb, weil es hier offensichtlich um die „Aufgabe der musikalischen Interpretation“ geht, also um etwas, das wir heute vor allem als eine klangliche Realisierung verstehen. Adornos Begriff der musikalischen Interpretation umfasst sicherlich mehr als die klangliche Realisierung; sie bezieht auch das stumme Lesen einer Partitur mit ein.⁴⁸ Statt auf einer allzu scharfen Trennung zwischen Text und Klang zu bestehen, ist es, meines Erachtens, interessanter zu fragen, inwiefern Adornos Begriffe auch in Bezug auf eine klangliche Realisierung relevant sind. Anders ausgedrückt: Wäre es möglich, diese Unklarheit als eine Andeutung an das dialektische Element des Interpretationsbegriffs zu verstehen, d.h. – wenn auch etwas spekulativ formuliert – als eine klangliche Dimension des musikalischen Textes und eine textliche Dimension der klanglichen Realisierung (oder Interpretation)?

Der Begriff des Mensuralen ist aus der Mensuralnotation übernommen. Sie wurde entwickelt, um messbare Zeiteinheiten in der Notation angeben zu können. Adorno hat den Begriff aber erweitert und bezeichnet mit ihm, wie die Musik in den Schriftzeichen gefesselt und zum allgemein zugänglichen Gegenstand innerhalb eines intersubjektiven Raumes gemacht wird. Der Begriff des Neumischen lässt sich seinerseits auf die sogenannten Neumen (von *neuma*, Wink, Gestus, Hinweis)⁴⁹ zurückführen – eine Notationsform, die darauf zielte, die Musik durch eine Art gestische Abbildung noch direkter nachzuahmen anstatt sie als semiotische Repräsentation durch Zeichen wiederzugeben. Adorno sucht auch hier eine erweiterte Bedeutung und er zielt wohl auf eine Art idealer Ebene, vor der Disziplinierung der Notation. Aber obwohl die Musik erst durch ein Medium, nämlich die Notenschrift oder das Mensurale, das sie gleichzeitig diszipliniert und verdinglicht, zum

47 Ebd.

48 Es lässt sich in diesem Zusammenhang eine gewisse Ambivalenz spüren. Vgl. ebd., S. 11 und 13.

49 Vgl. Kapp, „Interpretation, Reproduktion“, S. 148, und Danuser, „Zur Haut ‚zurückkehren‘“, S. 14.

Gegenstand einer Interpretation wird, bleibt es die Aufgabe der Interpretation, dieses Disziplinieren – auf welche Weise auch immer – zu reversieren. Wie Hermann Danuser es formuliert hat wird das Neumische daher als Telos der Interpretation gesetzt,⁵⁰ was der Aussage Adornos entspricht: „[S]chlecht ist sowohl die [Erfahrung des individuellen Interpreten] welche beim idiomatischen wie beim mensuralen stehenbleibt.“⁵¹ Der letzte Begriff, das Idiomatiche, könnte als eine Bezeichnung dessen verstanden werden, was als musikalischer Zusammenhang schon da ist, das aber wiederum die Existenz einer schon vorhandenen Interpretationstradition voraussetzt. Adorno nimmt den Ausdruck ‚wienerisch‘ bei Alban Berg als Beispiel, der eine Vertraulichkeit mit dem wie auch immer Wienerischen voraussetzt.⁵²

Adorno stellt sich also ein dialektisches Verhältnis zwischen diesen Elementen vor. Das Idiomatiche bildet einen praktischen, konkreten Ausgangspunkt. Dabei geht es um eine Art musikalische Realität, in der das musikalische Werk, so wie wir es kennen, existiert. Der zu jeder Zeit aktuelle Zusammenhang gibt die Rahmen der Interpretationen an, die Rahmen aber können natürlich durch Wissen und Reflexion über andere, beispielsweise historische oder ästhetische Kontexte des aktuellen Werkes, erweitert werden. Ein*e Interpret*in, der*die darauf zielt, das zu überwinden, was wir eine zu jedem Zeitpunkt gültige interpretatorische Tradition nennen könnten, darf nicht damit zufrieden sein, sich einfach zu dieser Tradition zu verhalten.⁵³ Der*die Interpret*in muss vielmehr über sein Verhältnis zur Tradition, in das er mehr oder weniger wissend eingeht, reflektieren; er muss seine eigene idiomatische Vorstellung des Werkes mit dessen Objektivierung konfrontieren, d.h. mit seiner in einem intersubjektiven Raum gegebenen Repräsentation, genauer mit der Partitur. Das Ziel dieser reflexiven Konfrontation ist nun nicht einfach eine klingende Realisierung herzustellen, die mit einem stilistischen Wissen oder einer herrschenden Vorstellung von dem Kontext (dem Idiomatichen) übereinstimmt. Die Notenschrift ist für Adorno nicht nur eine „Anweisung

50 Vgl. Danuser, „Zur Haut ‚zurückkehren‘“. S. 15f., vgl. auch Hinrichsen, „Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten“, S. 205.

51 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS 1.2/ 89.

52 Vgl. Ebd., S. 88.

53 Mit Hinweis auf das Kapitel „Historismus und Tradition“ von Carl Dahlhaus (in Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 64–85), lässt sich der Begriff ‚Tradition‘ u.a. auf eine gewisse Reflexionslosigkeit beziehen. Dahlhaus spricht vom Traditionsgefühl als ein „ungebrochenes, reflexionsloses Vertrauen auf die Autorität der Überlieferung“ (ebd. S. 79) und schreibt: „Sobald Tradition, statt nahezu unmerklich zu geschehen, Gegenstand von Reflexionen wird – und zwar nicht nur inhaltlich als Inbegriff von Überlieferungsbeständen, sondern auch als Vorgang oder Prozeß mit beschreibbarer Struktur –, erscheint sie als Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte.“ (Ebd. S. 77f.)

zur Aufführung“.⁵⁴ Wenn es sich um eine Konfrontation handelt, hängt es damit zusammen, dass die Interpretation für Adorno – und notwendigerweise anhand der Notenschrift – vor allem darin besteht, über diese ‚idiomatische‘ Vorstellung hinaus zu kommen, und zwar in Richtung einer Realisierung des Neumischen. Es lässt sich aber nicht als etwas Empirisches vorfinden. Es lässt sich nur realisieren, indem die idiomatische Vorstellung mit jenem Mittel konfrontiert wird, das das Neumische sowohl diszipliniert als auch als etwas Intersubjektives ermöglicht, nämlich dem Mensuralen oder der Notenschrift.

Die Dialektik, welche das Zentrum der Interpretationsaufgabe ausmacht, besteht also darin, einen gegebenen klanglichen Zusammenhang (das Idiomatiche) durch die Konfrontation mit einem Mittel (das Mensurale) zu überschreiten – einem Mittel, das das Neumische sowohl diszipliniert als auch standardisiert. Dadurch wird auch das Neumische überhaupt als etwas ermöglicht, das in einer intersubjektiven Sphäre wiederhergestellt werden könnte. Das Zitat von Karl Kraus, „Ursprung ist das Ziel“⁵⁵ darf in diesem Sinne interpretiert werden. Das Neumische lässt sich nicht als eine beliebige klangliche Eigenschaft im empirischen Sinne definieren, sondern existiert als eine Art immanente Prozessualität im Performativen. Anders gesagt: Das, was wir in einer gelungenen Interpretation hören, ist nicht nur das klingende Ergebnis einer Reihe mehr oder weniger informierter Entscheidungen; das Gelungensein besteht nicht darin, dass die Entscheidungen in Bezug auf die Information überzeugen, auf der sie basieren. Das, was das Gelungensein einer Interpretation ausmacht, hängt vielmehr damit zusammen, wie der Prozess bei der Konfrontation mit der Notenschrift – und, könnte man sagen, mit der Information – selbst in das, was klingt, miteinbezogen ist und in diesem sich manifestiert.

Ich werde jetzt versuchen, die Begriffe Adornos auf die Interpretation von Harnoncourt zu übertragen, und ich möchte dafür argumentieren, dass es Harnoncourt gelingt, die von Adorno skizzierte Dialektik in einer klingenden Realisierung umzusetzen. Um den Vergleich so klar wie möglich zu gestalten, werde ich auf den von Adorno angedeuteten normativen Zusammenhang – „das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen“ – näher eingehen.

Das Idiomatiche macht den musikalischen und stilistischen Zusammenhang der Interpretation aus, und im Falle Harnoncourts handelt es sich um einen bestimmten interpretationsgeschichtlichen Zusammenhang, nämlich die historische Aufführungspraxis. Harnoncourt ist Teil dieser Tradition,

54 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS 1.2/ 11.

55 Vgl. ebd. S. 347, Anm. 79.

auch indem er seine eigene Teilnahme durch ein besonderes und explizites historisches Bewusstsein ausspricht und verbalisiert. Es wäre natürlich falsch zu sagen, dass Musiker aus früheren Zeiten nicht ein solches Bewusstsein hätten; hier geht es vielmehr darum, dass die Art und Weise, wie Harnoncourt sein Wissen artikuliert und in Worten ausdrückt, selbst ein wesentlicher Teil seiner Rolle als Musiker ist. Anders formuliert, Harnoncourt ist sich nicht nur eines bestimmten Anspruchs auf Reflexion bewusst, die zu den Grundzügen der Moderne gehört. Die Reflexion, die von den modernen Interpret*innen gefordert wird, kommt als ein integrierter Teil der Interpretationskunst Harnoncourts zum Ausdruck. Die konkreten Interpretationen sind von einer Reflexion geprägt, die von einer Auseinandersetzung mit den Quellen zeugt, und durch die Arbeit mit dem Notentext zum Ausdruck kommt. Diese Arbeit hat mit dem Mensuralen zu tun, und genauer mit dem, was ich oben als eine Konfrontation mit der Repräsentation des Werkes in der Schrift beschrieben habe.

Nun ließe sich einwenden, dass sämtliche Interpretationen von Werken der klassischen Tradition, die hier in Frage kämen, notwendigerweise durch die Vermittlung der Notenschrift entstehen. Das würde wiederum heißen, dass jede Interpretation als Ergebnis einer solchen Konfrontation verstanden werden sollte. Es ist aber keineswegs selbstverständlich, dass eine solche Konfrontation ein integrierter Teil der klingenden Realisierung selbst wird. Man darf mit Recht die Frage stellen, wie eine solche Konfrontation mit der Schrift in einer klingenden Realisierung überhaupt zu ‚hören‘ möglich wäre, da es durchaus schwierig ist, konkrete und handfeste oder gar empirische Belege einer solchen Konfrontation zu finden. Man könnte auf ein Moment der Überraschung in der Art und Weise, wie etwas klingt, hinweisen, auf einen Widerstand, der sich auf eine Vorstellung von einer Interpretation bezieht, die innerhalb eines idiomatischen Zusammenhangs hätte entstehen können. In dem aktuellen Beethoven-Beispiel gibt es ein weiteres Element, das Widerstand leistet, nämlich die philologische Zweideutigkeit. Ich halte es für ausgeschlossen, dass Harnoncourt, als historisch bewusster und orientierter Musiker, nicht auf die Frage nach der Artikulation in dem erwähnten Obligat-Material aufmerksam gewesen wäre.⁵⁶ Wenn er sich für die Legatobögen entschieden hat, gehe ich folglich davon aus, dass es sich um eine bewusste Wahl handelt.

56 Das konkrete Beispiel betreffend, habe ich keine Nachweise gefunden. Aber Harnoncourt hat seine Arbeit mit den Quellen, auch in Bezug auf die Beethoven-Symphonien kommentiert, z.B. in: Harnoncourt, „*Töne sind höhere Worte*“, S. 135.

Die Frage, inwiefern diese Wahl sich in etwas akustisch Wahrnehmbarem manifestiert, besteht aber immer noch. Wir können davon ausgehen, dass Harnoncourt eine bewusste Wahl getroffen hat; das ließe sich ja über fast jeden Dirigenten behaupten. Wenn es sich nachweisen ließe, dass die Wahl selbst hörbar wäre, wären wir dabei ein Stück weiter gekommen bei dem Vorhaben, die Eigenart des Dirigenten Harnoncourt zu identifizieren. Das ist aber kein leichtes Unterfangen. Eine Möglichkeit bestünde darin, auf andere Dirigenten hinzuweisen, die ebenfalls historisch orientiert sind bzw. dem ‚historisch-rekonstruktiven Modus‘ (Danuser) oder der ‚historisierenden Interpretation‘ (Stenzl) zugerechnet werden können. Es fällt nun auf, dass Dirigenten wie Philippe Herreweghe, John Eliot Gardiner und Roger Norrington sich alle für die Variante mit Staccatoartikulation entschieden haben. Und diejenigen, die zu der früheren Generation, eventuell dem traditionellen Modus (Danuser) bzw. der *Espressivo*-Interpretation (Stenzl) gehören – wie z.B. Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Otto Klemperer, Georg Solti – haben alle die Legatobögen gewählt.⁵⁷ Es kann angenommen werden, dass Harnoncourt die Legatobögen gewählt hat, und auch, dass seine Wahl zumindest daran hörbar wird, indem er mit den konventionellen Erwartungen an einen historisch bewussten Dirigenten bricht. Ich möchte aber behaupten, dass auch weitere Elemente diese Wahl hörbar machen, und zwar auf eine viel konkretere Art und Weise. Denn, wie schon erwähnt wurde, ist in der WPH-Version nicht nur die Legatobögen deutlich zu hören. Auch das *Obligato*-Material ist dynamisch hervorgehoben in der Textur, was noch weitere Konsequenzen hat, vor allem in Bezug auf die angesprochene Durchsichtigkeit.

Ich komme jetzt zu dem Neumischen, das also das Ziel der reflexiven Konfrontation mit der Schrift, bzw. das *Telos* der Interpretation,⁵⁸ bildet: Es geht nicht nur darum, die Wahl deutlich zu betonen und diese Deutlichkeit hörbar zu machen. Es geht vielmehr darum, die dialektische Bewegung bzw. die reflexive Konfrontation auszulegen, und zwar auf einer Art und Weise, die ihre klangliche Realisierung nicht auf eine bloße Demonstration reduziert. Letzteres hätte ja als Fetischisierung der Schrift erscheinen können. Und gerade hier befindet sich das dialektische Element, oder um Adornos Formel zu wiederholen: Die Aufgabe der Interpretation besteht darin, „das idiomatische

57 Es gibt interessante Ausnahmen: Frans Brüggen hat z.B. die Legatoartikulation gewählt (*Orchestra of the 18th Century*, 1985), während Günter Wand die Staccatoartikulation gewählt hat (*Münchener Philharmoniker*, Aufnahme aus dem Jahr 1994).

58 Vgl. Danuser, „Zur Haut ‚zurückkehren‘“, S. 14 und 16.

Element durchs Mittel des mensuralen *ins neumische umzusetzen*.⁵⁹ Hier kehrt die Auffassung der Interpretation als einer dialektischen Bewegung zurück: Es geht nicht nur darum, eine Reflexion als Grundlage zu etablieren, sondern vielmehr darum, diese Reflexion durchleuchten zu lassen – oder: die Wahl hörbar zu machen. Dabei schlägt dieses Durchscheinen in eine performative Qualität um und bleibt nicht einfach bei seinem Status als empirische Eigenschaft stehen, oder wird als solche demonstriert.

Wie lässt sich nun das, was konkret in der WPH-Version passiert, genauer beschreiben? Und wie könnte man es erläutern im Hinblick auf die Röntgenmetapher oder den Transparenz-Begriff? Wäre es möglich, auf einer tieferen Ebene, diese Metapher und diesen Begriff mit der Auffassung der musikalischen Interpretation als eines dialektischen Prozesses zu verknüpfen? Inwiefern lässt sich das, was in der transparenten Textur sich ereignet, als eine hörbar gemachte Konfrontation zwischen Klang und Schrift auffassen?

In der WPH-Version hört man eine dynamische Hervorhebung des Obligat-Materials, d.h. die Legatobögen der Klarinetten in T. 62 und 64 sind dynamisch deutlich zu hören. Damit entsteht ein Spiel mit Variationen auf mehreren Ebenen. Erstens wird die Variation in dem Obligat-Material selbst artikuliert in Bezug auf die vorhergehende Variante, in der es zweifelsohne mit Staccato-artikulation von den Geigen gespielt wird (T. 53–56). Zweitens gibt es eine Variation in dem Motiv selbst, d.h. zwischen den Takten 61 und 62, sowie 63 und 64. Drittens – und am wichtigsten – findet im aktuellen Seitenthema ein Spiel statt zwischen dem Vordergrundmaterial (abwechselnd in den Geigen und der Flöte/Oboe) und dem Obligat-Material (in den Fagotten bzw. Klarinetten). Dieses Spiel lässt sich auf das Streben nach Transparenz bei Harnoncourt beziehen: Das Obligat-Material wird deutlich hervorgehoben, ohne jedoch den melodischen Vordergrund zu überschatten. Aber der melodische Vordergrund wird nicht nur *nicht* überschattet. Es ist vielmehr so, dass die Betonung des Obligat-Materials, inklusive dessen Variationsspiel, in der Tat auf das Spiel aufmerksam macht, das die Hierarchie zwischen Melodie- und Obligat-Material überhaupt definiert. Weiterhin kommt dem Spiel zwischen dem Obligat- und dem Melodiematerial eine dialektische Dimension zu: Die Hervorhebung eines obligaten Materials macht nicht nur dieses zum Vordergrund. Die Hervorhebung lässt sich zugleich als eine Artikulation von seiner eigenen obligaten Rolle verstehen, seine Position in Bezug auf das Melodiematerial, das normalerweise den Vordergrund bildet.

59 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 88, Herv. d. Verf.

Abschluss

Der Interpretationskunst Harnoncourts wohnt eine Dialektik inne, die mit der Dialektik Adornos – wie er sie in den Entwürfen zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion skizziert hat – vergleichen lässt. Abschließend möchte ich dafür argumentieren, dass Harnoncourts Wahl der Legatobögen aus einer reflexiven Konfrontation mit der musikalischen Schrift hervorgeht, auf die er auch zurückweist. Dabei wird die Wahl ‚hörbar‘, indem sie mit dem Ideal der klanglichen Transparenz verknüpft wird. Das Transparenzideal hat zwar eine klanglich unmittelbare Dimension – wir können die unterschiedlichen Materialebenen hören und sie voneinander unterscheiden. Das Transparenzideal hat aber auch eine tiefere Implikation, indem die Durchsichtigkeit eine Dialektik in der Hierarchie der musikalischen Struktur mit sich bringt. Konkreter: Die Hervorhebung von dem, was wir traditionell als Hintergrund bezeichnen würden (das Obligat-Material) führt nicht nur dazu, dass dieses Material *auch* deutlich hörbar wird in Bezug auf das, was wir normalerweise als Vordergrund bezeichnen. Eine solche Transparenz ist zwar wünschenswert, sie würde aber nur noch dem Transparenzideal im Sinne einer bloßen klanglichen Eigenschaft entsprechen. Wenn das Transparenzideal bei Harnoncourt erst recht interessant wird, hat es vor allem damit zu tun, dass es eine Dialektik ins Werk setzt, die den Bezug von Vordergrund zum Hintergrund überhaupt reflektiert. Dem kann hinzugefügt werden: Wenn das Obligat-Material hörbar gemacht wird, hängt es mit der Wahl von Artikulation zusammen, die aufgrund ihrer Variation – und besonders ihres Bezugs auf die Schrift – als eine explizite Wahl hervorsteht.

Wenn Adorno die Röntgenphotographie als Metapher verwendet hat, um eine Artikulationsform zu beschreiben, in der die Durchleuchtung der musikalischen Struktur „alle Relationen, Momente des Zusammenhangs, Kontrasts, der Konstruktion“⁶⁰ sowohl hörbar machen als auch implizit (oder negativ) andeuten sollte, möchte ich behaupten, dass es Harnoncourt gelungen ist, ein solches Ideal zu realisieren. Zum Schluss kann angemerkt werden, dass Harnoncourts Beispiel einer performativen Artikulation umgekehrt auch dazu dienen könnte, um das zu zeigen, was Adorno einst formuliert hat – in Wort und Schrift.

60 Ebd., S. 9.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- *Dialektik der Aufklärung*, GS III (gem. mit Max Horkheimer).
 - „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, GS X.1/ 138–151.
 - „Fragment über Musik und Sprache“, GS XVI/ 251–256.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Cook, Nicholas: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford 2013.
- Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Neuauflage mit einer kommentierenden Einleitung von Michele Calella, Laaber 2017.
- Danuser, Hermann (Hg.): *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 11).
- Danuser, Hermann: „Zur Haut ‚zurückkehren‘. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 25 (2003). S. 5–22.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 21976.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Kassel 2001.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*, Salzburg – Wien 2004.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Mozart-Dialoge. Gedanken zur Gegenwart der Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten – Salzburg 2005.
- Harnoncourt, Nikolaus: *„Töne sind höhere Worte“. Gespräche über romantische Musik*, hg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten – Salzburg 2007.
- Harnoncourt, Nikolaus: *„... es ging immer um Musik“. Eine Rückschau in Gesprächen*, hg. von Johanna Fürstauer, St. Pölten – Salzburg 2014.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten“. Adornos Theorie der musikalischen Interpretation“, in: Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg – München 2004, S. 199–221.
- Kapp, Reinhard: „Interpretation, Reproduktion“, in: Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2011, S. 145–156.
- Kivy, Peter: *Introduction to a Philosophy of Music*, New York 2002.
- Leech-Wilkinson, Daniel: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London 2009, online: <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (26.3.2022).

- Levinson, Jerrold: *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, New York 2011.
- Rink, John: *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, Cambridge 1995.
- Stenzl, Jürg: *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg 2012.
- Urbanek, Nikolaus: „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.

Musikalien

- Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 1, C-dur, Opus 21, nach den Quellen hg. von Armin Raab, Urtext der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe, München 1995.
- Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 1 in C op. 21, Urtext, hg. von Jonathan Del Mar, Kassel 1997.
- Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 1 C-dur op. 21, hg. von Clive Brown, Breitkopf Urtext, Wiesbaden 2004.

Aufnahmen

- Ludwig van Beethoven: *9 Symphonies*, Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt, Teldec 1991.
- Ludwig van Beethoven: *9 Symphonies*, Orchestre Revolutionaire et Romantique, John Eliot Gardiner, Archiv 1994.
- Ludwig van Beethoven: *Die Symphonien*, Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado, Deutsche Grammophon 2000.
- Ludwig van Beethoven: *Symphonies Nos. 1 and 2*, Sweedish Chamber Orchestra, Thomas Dausgaard, Simax 2000.
- Ludwig van Beethoven: *Symphonies Nos. 1 and 2*, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Roger Norrington, Hänssler Classics 2000.
- Ludwig van Beethoven: *Symphonies*, Wiener Philharmoniker, Simon Rattle, Warner Classics, 2003.
- Ludwig van Beethoven: *Symphony No. 1*, Münchner Philharmoniker, Günter Wand, Profil 2007.
- Ludwig van Beethoven: *Symphonies Nos. 1 & 3*, Royal Flemish Philharmonic, Philippe Herreweghe, Pentatone Classics 2013.

Ludwig van Beethoven: *Complete Symphonies*, Orchestra of the 18th Century, Frans Brüggen, Decca 2014.

Ludwig van Beethoven: *Symphonies No. 1 & No. 7*, Wiener Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt, Orfeo International 2016.

Ludwig van Beethoven: *Symphonies Nos. 1 & 3*, Wiener Symphoniker, Philippe Jordan, Wiener Symphoniker 2018.

Franz Schubert: *Complete Symphonies, Masses Nos. 5 & 6*, Alfonso und Estrella, Berliner Philharmoniker, Nikolaus Harnoncourt, Berliner Philharmoniker Recordings 2015.

Kritik des stummen Lesens

Zum Zeitkern der Wahrheit einer Pointe von Adornos Reproduktionstheorie

Leon Ackermann und Arne Kellermann

Ein frappierender Gegenstand fällt der unbefangenen Leserin und dem unbefangenen Leser heute in die Augen, wenn er oder sie Theodor W. Adornos Notizen und Skizzen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* aufschlägt: die Figur des stummen Lesens von Musik. Dies aber nicht bloß als notwendiger Schritt der Interpretation eines Stücks, sondern als Form der musikalischen Reproduktion selbst. Gerade uns Musik-Rezipierende von heute, die im Pop-Konsum kaum überhaupt noch an so etwas wie Schriftgestalt von Musik erinnert werden, wirkt solch eine Fluchtlinie von Musikwahrnehmung mehr als befremdlich. Spekuliert Adorno derweil sogar über einen Primat des Lesens vor dem Hören, dann antwortet er damit aber eben auch schon auf die Tendenz, deren Resultat jene Rezipienten von heute sind. Arbeitete die Kulturindustrie schon seit einiger Zeit – um mit Alfred Sohn-Rethel zu sprechen – an der gesellschaftlichen „Enteignung der Ohren“¹, führte die kapitalistische Produktionsweise selbst noch in den ‚Wirtschaftswunderjahren‘ zu einer Mangelsituation vor allem im Bereich des Probens und sorgte die herrschaftskonforme Auswahl des Repertoires tendenziell dafür, dass zeitgenössische Musik – und damit ihre etwaige Wahrheit – kaum gespielt wurde, so sind dies alles fraglos Momente, die Anteil an Adornos Hinwendung zum stummen Lesen hatten. Das stumme Lesen galt ihm als negativer Fluchtpunkt gegen die gesellschaftlichen Tendenzen der Ausbreitung ‚falscher‘ Reproduktion. Aber mehr noch: Er las dem stummen Lesen selbst ein Wahrheitsmoment ab, das, so unsere These, der Tendenz der musikalischen Autonomie folgte. Der Vergeistigung von Musik – die Indienstnahme ihres sinnlichen Stoffs durch einen ästhetischen Sinn, der sich den Kriterien rationaler Subjektivität anschmiegt – schien eine Rezeptionsform adäquat, die den sinnlichen Klang um seine konstitutive Bedeutung zu bringen ansetzte. Sah Adorno die neue Musik seiner Tage als radikale Zuspitzung dieser Tendenz, dass sich gewissermaßen alles Komponierte vor dem Richterstuhl der Vernunft zu bewähren hatte, so versetzte das auch die zeitgenössische Reproduktion in eine kritische Situation. – Gerade weil Sinnliches und Geistiges sich in einer gesellschaftsgeschichtlichen Dialektik bewegen, konnte die Frage der sinnlichen

¹ Adorno/Sohn-Rethel, *Briefwechsel*, S. 74.

Hervorbringung von Musik von der Entwicklung des kompositorischen Geistes nicht unberührt bleiben.

Die Wahrnehmung solcher Tendenzen mag einen Anteil daran gehabt haben, dass Adorno der musikalischen Reproduktion als autonomer Form eine Theorie widmen wollte; ein anderer bestand darin, dass der besonders im Bereich der neuen Musik durchweg als mangelhaft erfahrenen Interpretation etwas entgegengesetzt werden musste: „Immerhin ist die Sinnlosigkeit in der Darstellung neuer Musik fast allgemein und trägt das Ihre zum Widerstand bei.“² Solche praktische Notwendigkeit der Theorie berührt die Reproduktionsproblematik auch von einer anderen Seite: Auch Musik muss *gemacht* werden. Dass sie richtig gemacht würde – dazu hätte Adornos Buch das seinige beitragen sollen; dass die darin diskutierte Reproduktionsform des stummen Lesens mit der auf die 1960er Jahre folgende Entwicklung der Musik und ihrer Schrift ihrerseits problematisch wurde, bietet uns einen historischen Grund für die Reflexion auf Adornos Überlegungen. Dieser Aufsatz widmet sich der Kritik, die Adornos Idee des stummen Lesens an der falschen Reproduktion von Musik artikuliert. Darüber hinaus wird herausgearbeitet, wie gerade der objektive Zerfall jener Idee im Fortgang der Musikgeschichte die Grenze der Vergeistigung als Nötigung hervortreten lässt, die Geräuschwelt erneut in ihrem Eigensinn ernst zu nehmen.

Um die Bedeutung des Machens von Musik³ und den Gehalt von dessen Zurückdrängung aufzuschließen, widmen wir uns einleitend dem Begriff künstlerischer Tätigkeit und insbesondere der Frage nach gelingender (musikalischer) Reproduktion. Mit Adorno ist diese nicht als rein ästhetische zu begreifen; künstlerische Tätigkeit wie ihr etwaiges Gelingen ist so sehr durch die Struktur und den konkreten Stand der kapitalistischen Produktionsweise vermittelt wie jede andere auch.⁴ Der Fokus auf ihren Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Organisation der Arbeit, sowie ihre spezifische Differenz

2 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 159.

3 Mit dem *Machen von Musik* sei hier erst einmal nur die Hervorbringung von aufeinander bezogenen Klängen gemeint – dass diese Praxis sich etwa ins Komponieren und Reproduzieren differenziert, ist selbst erst ein geschichtliches Resultat. Der naiven Wortassoziation, die das Machen von Musik zuerst nicht mit dem Komponieren, sondern ‚dem Spielen‘ zusammenbringt, soll hier eingangs gefolgt werden. Manche der Probleme, die jenes Auseintreten für die Wahrheit von Musik bedeuten, bilden das Thema dieses Textes – die spezifischen Probleme des Komponierens werden hier jedoch nicht weiter diskutiert werden können.

4 „Die ästhetische Produktivkraftkraft ist die gleiche wie die der nützlichen Arbeit und hat in sich dieselbe Teleologie; und was ästhetisches Produktionsverhältnis heißen darf, alles worin die Produktivkraft sich eingebettet findet und woran sie sich betätigt, sind Sedimente oder Abdrücke der gesellschaftlichen.“ (Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 15f.)

innerhalb derselben, erlauben es gerade, das zentrale Kriterium ästhetischer Wahrheit nach Adorno begrifflich zu machen: die *Überwindung blinder Naturbeherrschung*.⁵ Erster Fluchtpunkt dieses Textes ist es, deutlich zu machen, dass durch die Reflexion auf die Beziehung von Kunst und naturbeherrschender Praxis die Wahrheit der Kunst selbst, gerade dort, wo sie ganz bei sich ist, über ihre Kontemplation hinaustreibt: „Wird sie strikt ästhetisch wahrgenommen, so wird sie ästhetisch nicht recht wahrgenommen.“⁶ Die *immanente* Verquickung der Kunst mit jener Praxis, nicht ihre äußerliche Befrachtung mit praktischen ‚Inhalten‘, lässt vielmehr andersherum die ästhetische Frage selbst als die nach der Wahrheit im emphatischen Sinne hervortreten, in dem sie sich nicht mehr in ästhetische, theoretische und praktische zerteilen lässt:

Der Wahrheitsgehalt der Werke [...] koinzidiert, der Idee nach jedenfalls, mit der philosophischen Wahrheit. Dem gegenwärtigen Bewußtsein, fixiert ans Handfeste und Unvermittelte, fällt es offensichtlich am schwersten, dies Verhältnis zur Kunst zu gewinnen, während ohne es ihr Wahrheitsgehalt nicht sich eröffnet: genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht.⁷

Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist damit auf den jeweiligen geschichtlichen Stand der Naturbeherrschung verwiesen: Weil die „ungelösten Antagonismen der Realität [...] in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form“⁸ wiederkehren, bezieht „[n]och das sublimste Kunstwerk [...] Stellung zur empirischen Realität“,⁹ gleichsam ob es will oder nicht. Das letzte Kriterium der Wahrheit der Kunstwerke besteht so darin, ob sie in der konkreten Formung ihres Materials an das historische Niveau jener realen Antagonismen heranreichen, die in ihren ästhetischen Problemen wiederkehren. Es besteht also knapp gesagt darin, *welche* Stellung sie zur antagonistischen Realität beziehen – eine, die hinter ihr zurückbleibt, oder eine, die sich ihr gewachsen zeigt. Kaum je erschöpft sich der Wahrheitsgehalt eines Werkes in dieser abstrakten Alternative, und oft genug kristallisiert sich in Adornos Darstellungen gerade in der spezifischen Weise des Scheiterns eines Werks sein Gelingen. Um aber die Konstellation wahrer und falscher Momente

5 Diese Überwindung ist es, die Adorno als ein zentrales Problem der *Theorie der musikalischen Reproduktion* diskutiert und wir werden weiter unten auf diesen Zusammenhang genauer eingehen.

6 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 17.

7 Ebd., S. 197.

8 Ebd., S. 16.

9 Ebd., S. 15.

eines Kunstwerks überhaupt in eine lesbare gedankliche Bewegung bringen zu können, muss der Gegensatz zunächst in aller Deutlichkeit festgehalten sein.

Wie im Folgenden durchgeführt wird, ist der Gedanke, dass die „immanente Historizität“ der Kunstwerke „als Dialektik von Natur und Naturbeherrschung“¹⁰ zu begreifen ist, das Kraftzentrum auch von Adornos Theorie musikalischer Reproduktion. Die Stellung, die das Motiv des stummen Lesens in ihr einnimmt, hängt auf das Engste mit der Frage nach dem Wahrheitsgehalt einer Interpretation in dem hier skizzierten, umfassenden Sinne zusammen. Zu ihrer Darstellung ist es darum notwendig, nicht nur auf ein vages Soziales am Ästhetischen zu rekurrieren, sondern die konkrete historische Dynamik der basalen gesellschaftlichen Antagonismen so nachzuzeichnen, wie sie Adorno vor Augen stand.

Davon ausgehend wird die kritische Stellung dargelegt, die gelingende künstlerische Tätigkeit innerhalb dieser Dynamik einnimmt. Anschließend widmet sich dieser Aufsatz dem Verhältnis von fortschrittlicher Komposition¹¹ und den immanenten Problemen musikalischer Reproduktion anhand der von Adorno diagnostizierten Tendenz zu einem „Verstummen“¹² der Musik und „Absterben der Interpretation“¹³, in welchem Zusammenhang Adornos Idee des stummen Lesens ihre genauen Konturen bekommt. Abschließend wird anhand der musikhistorischen Entwicklung, für die das Werk Helmut Lachenmanns emblematisch ist, die Grenze jener Idee genauer herausgearbeitet

10 Ebd.

11 Was fortschrittliche Musik sei, ließe sich hier nicht abstrakt bestimmen, sondern wäre jeweils an den Werken zu entwickeln. Aus den bisher angestellten grundlegenden Überlegungen von Kunst, Gesellschaft und Wahrheit ließe sich aber vielleicht sagen, dass fortschrittliche Komposition zumindest der gesellschaftlichen Entwicklung der Naturbeherrschung angemessen sein müsste, um nicht der Reaktion zu verfallen. Inwieweit solch äußerlicher Zwang innerästhetisch zu überwinden ist und selbst darin noch von ihm gezeichnet bleibt, wird unten anhand mancher Überlegungen Adornos zum Werk Arnold Schönbergs angedeutet. Dass jener Maßstab aber noch viel fundamentaler problematisch wird, wenn die gesellschaftliche Naturbeherrschung selbst in die Epoche der Selbsterstörung übergeht, soll hier nicht geleugnet werden – solch ‚neue Freiheit‘ des Neoliberalismus dürfte aber nicht dazu verführen, seiner reaktionären Verführung einfach nachzugeben. Am Anfang der neoliberalen Epoche schrieb Wolfgang Pohrt ernüchternd zu dieser Schwierigkeit – in der ihm eigenen, desillusionierend-herausfordernden Ausdrucksweise: „Weil der Gebrauchswert praktisch vernichtet ist, bedarf es, um ihn überhaupt noch einmal zu fassen, des ausgetüftelten Begriffs und all der absurden theoretischen Anstrengung, die dessen Entwicklung kostet. In dieser verfahrenen historischen Situation stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Praxis weit ungemütlicher als je zuvor.“ (Pohrt, *Theorie des Gebrauchswerts*, S. 333.)

12 Adorno, „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 177.

13 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 127.

und das Wahrheitsmoment noch von Adornos privilegiertem stummen Lesens dargestellt.

Gehalt wahrer Reproduktion unterm Kapital

In seinem Mahler-Buch schreibt Adorno zum ‚Urmotiv‘ des Scherzos der *III. Symphonie*:

Insgesamt pendelt es zwischen Allmenschlichkeit und Parodie. Sein Lichtkegel trifft jenes verkehrte Menschenwesen, das unterm Bann der Selbsterhaltung der Gattung deren Selbst zerfrißt und sich anschickt, die Gattung zu vernichten, indem es die Mittel in den verhängnisvollen Ersatz des eskamotierten Zwecks verhext.¹⁴

Durch die musikalische Evokation tierischen Lebens könnte den Menschen die eigene Naturbefangenheit erkenntlich werden: „An den Tieren wird Menschheit ihrer selbst als befangener Natur inne und ihrer Tätigkeit als verblendeter Naturgeschichte“.¹⁵ Der für Adornos kritische Theorie zentrale Begriff der ‚Naturgeschichte‘ bildet derweil eine Variation der Marx’schen „Vorgeschichte“.¹⁶ Karl Marx hatte durch seine Kritik der politischen Ökonomie prinzipiell entschlüsselt, wie und warum der Weltlauf sich nicht (primär) nach den Implikationen der Hegel’schen Idee – nämlich der Befreiung der Menschen in ihrer tätigen Auseinandersetzung mit der Objektivität – richtete.¹⁷ Praktisch institutionalisierte sich die kapitalistische Wertverwertung als Demiurg der geschichtlichen Entwicklung und universalisierte jene Selbsterhaltung, die

14 Adorno, *Mahler*, GS XIII/ 157.

15 Ebd.

16 Marx, „Zur Kritik der politischen Ökonomie“, MEW 13/ 9.

17 Wäre bezüglich der Ergebnisse von Marx’ Studien und Publikationen zu seinem Projekt einer Kritik der politischen Ökonomie auch auf andere Arbeiten Marxens zu verweisen – insbesondere etwa die sogenannten *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (Marx, MEW 42) –, lässt sich hier der Einfachheit halber Marx’ Anspruch aus dem Vorwort zur ersten Auflage von *Das Kapital* zitieren. Dort wird der „Endzweck dieses Werkes“ bestimmt – „das ökonomische Bewegungsgesetz der modernen Gesellschaft zu enthüllen.“ (Marx, *Das Kapital I*, MEW 23/ 15f.) Ließe sich auch argumentieren, dass Marx’ Kritik an bestimmten Einsichten Hegels und vor allem an dessen Begriff der Geschichte grundlegend vorbeigeht – vgl. dazu etwa: Arndt, *Geschichte und Freiheitsbewusstsein* –, so soll hier aber keinesfalls geleugnet werden, wie tief Marx durch seine Analyse der Kapitalverwertung in die Dynamik der modernen Gesellschaft einzudringen vermag. Vgl. dazu etwa das Unterkapitel zur „Illustration des allgemeinen Gesetzes der kapitalistischen Akkumulation“ in Marx, *Das Kapital I*, MEW 23/ 677–740.

sich Adorno dann als (nahezu) auswegloser Bann darstellte. Das ambivalentfortschrittliche Zentrum der kapitalistischen Produktionsweise besteht darin, dass der Aspekt menschlicher Tätigkeit, mehr produzieren zu können als zur bloßen Reproduktion nötig ist – das Mehrprodukt –, durch den kapitalistischen Verwertungsdruck gesellschaftlich verallgemeinert wird. Zugleich aber wird in der Form dieser Verallgemeinerung – die Ausbeutung in der Lohnform – das potentiell geschichtsbildende Moment von Arbeit selbst in eine erweiterte Reproduktion der Herrschaftsverhältnisse zurückgebogen. Können die Erkenntnisse der Marx'schen Kritik hier nicht ausführlich dargestellt werden,¹⁸ so mag doch eine zentrale Verkehrung benannt werden, in der sich die von Adorno benannte Irrationalität des Verhältnisses von Mittel und Zweck in ökonomischen Kategorien ausspricht. Unter dem kapitalistischen Verwertungsimperativ gilt nicht die Produktion von nützlichen Gebrauchsgegenständen als produktiv, sondern erst einmal nur jene, die Verwertung von Kapital ermöglicht und realisiert. Marx verdeutlicht diese Verkehrung in seinen *Resultaten des unmittelbaren Produktionsprozesses* anhand künstlerischer bzw. (un)wissenschaftlicher Produktion. Dort heißt es:

Z.B. Milton, who did the ‚Paradise Lost‘, war ein unproduktiver Arbeiter. Der Schriftsteller dagegen, der Fabrikarbeit für seinen Buchhändler liefert, ist ein produktiver Arbeiter. Milton produzierte das ‚Paradise Lost‘, wie ein Seidenwurm Seide produziert, als Betätigung *seiner* Natur. Er verkaufte später das Produkt für 5 [£] und wurde insofern Warenhändler. Aber der Leipziger Literaturproletarier, der auf Kommando seines Buchhändlers Bücher, z.B. Kompendien der Ökonomie, fabriziert, ist annähernd ein produktiver Arbeiter, soweit seine Produktion unter das Kapital subsumiert ist und nur zu dessen Verwertung stattfindet.¹⁹

Mit Marx wird die Differenz zwischen hingebungsvoller, gegenständlicher Tätigkeit und der (Lohn-)Arbeit unter der gesellschaftlichen Dominanz des Kapitalverhältnisses deutlich. Letztere sollte dann auch noch die geistige Arbeit ‚reell subsumieren‘ und damit zur ‚Kulturindustrie‘ systematisieren. Auf diese wird gleich zurückzukommen sein. Wichtig ist hier erst einmal, dass durch

18 Vgl. zur Übersicht: Arndt, *Karl Marx* und – in Anschluss an Adornos Kritische Theorie: Pohrt, *Theorie des Gebrauchswerts*. Einen knappen Überblick bietet auch Gerhard Stapelfeldt in seiner *Dialektik der ökonomischen Rationalisierung*, S. 257–290.

19 Marx, *Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses*, S. 128 (Herv. und erläuternder Zusatz – [£] – i.O.). – Weiter geht das Zitat mit: „Eine Sängerin, die wie der Vogel singt, ist ein unproduktiver Arbeiter. Wenn sie ihren Gesang für Geld verkauft, ist sie sofern Lohnarbeiter oder Warenhändler. Aber dieselbe Sängerin, von einem entrepreneur engagiert, der sie singen läßt, um Geld zu machen, ist ein produktiver Arbeiter, denn sie *produziert* direkt Kapital“ (ebd., S.128f.).

jene praktische Verkehrung des Maßstabes der Produktivität von Arbeit die menschliche Selbsterhaltung durch die akkumulierende Institutionalisierung jene totalisierenden Züge annimmt, die Adorno in Gustav Mahlers tierischem ‚Urmotiv‘ negativ zum kritischen Ausdruck gebracht hört.

Marx hatte in Theorie und Praxis daran teilgehabt, einer solchen Totalisierung entgegenzuarbeiten.²⁰ Marx' Perspektive einer proletarischen Revolution zur Umwälzung jener polit-ökonomischen Dynamiken setzte die Verallgemeinerung der Freiheit als gesellschafts-politischen Zweck.²¹ Der Ruf danach, dass die Proletarier aller Länder sich vereinigten,²² ging nicht darauf, eine neue Herren- und Herrscherkaste zu schaffen, sondern darauf, die Möglichkeit zu realisieren, gesellschaftliche Befreiung für Alle aus den bestehenden und produzierten Bedingungen herauszukitzeln. Jener Perspektive wollte Marx derweil nicht durch das Zeichnen utopistischer Ideale nachgehen, sondern durch ein Herausarbeiten der Partitur des Bestehenden, wodurch eine wahre Reproduktion der Verhältnisse gelingen könnte, die nicht nur stoisch das Gleiche hervorbringt: „[M]an muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigne Melodie vorsingt! Man muß das Volk vor sich selbst *erschrecken* lehren, um ihm *Courage* zu machen.“²³

Die Organisation der Arbeiterschaft zur revolutionären Einrichtung einer von der blinden Reproduktion von Unfreiheit emanzipierten Menschheit bleibt Marx' Vorhaben, mit der historischen Objektivität der gegebenen Produktionsverhältnisse umzugehen. Spätestens mit dem Ersten Weltkrieg wurde jedoch klar, dass die Marx'sche Notation und der Widerspruch der Lohnarbeit für eine nunmehr gelingende Reproduktion der gesellschaftlichen Möglichkeiten nicht hingereicht hatten – sei es wegen ihrer Unabgeschlossenheit oder der blanken Macht- und Gewaltverhältnisse. Zugleich verlor im Kontrast zum unvordenklichen Schrecken des Krieges die überkommene bürgerliche Kultur gesellschaftlich ihren unhinterfragten Geltungsanspruch, während sie durch die neuen Medien der Massenkultur auch unmittelbar an Geltung verlor.²⁴ Der Gehalt der

20 Vgl. zur politischen Tätigkeit Marxens im Verhältnis zu seinen theoretischen Arbeiten: Arndt, *Karl Marx*, Kapitel 2.4. „Theorie und Praxis: Politik“, S. 102–119.

21 Vgl. Pohrt, „Vernunft und Geschichte“.

22 Vgl. Marx/Engels, „Manifest der Kommunistischen Partei“, MEW 4/ 493.

23 Marx, „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung“, MEW 1/ 381.

24 Als polemischer Ausdruck dieser Verschiebung sei hier etwa angeführt: Eisler, „Zur Situation der modernen Musik“; zur kritischen Diskussion der ‚Funktion der Musik‘ vgl. ders., „Die Erbauer einer neuen Musikkultur“.

„Krise der Musik“²⁵ infolge jenes Schreckens, der zugleich eine Schiefheilung im angestellten Vergnügen suchte,²⁶ gründete wesentlich darin, dass Musik der Erfahrung bzw. der Erfahrungszerstörung des industrialisierten Krieges und der Drastik der gesellschaftlichen Widersprüche kaum noch standzuhalten vermochte. Die bürgerliche Musik in ihrer traditionellen Funktion reichte so wenig noch an die Welt heran wie an die neuen Hörer.²⁷ Während Adorno verfolgte,

25 Eisler spricht in seinem Text „Über moderne Musik“ von 1927 von einer „neuerlichen Krise der Musik“, die im Zusammenhang mit der Krise der Bourgeoisie zu deuten sei, und musikimmanent ein neues „Kapitel [beginnt]: Moderne Musik.“ (Eisler, „Über moderne Musik“, S. 41.) – Wie sehr Eisler und Adorno sich in allen Differenzen doch auch in ihrem Materialismus trafen, lässt sich vielleicht daran ablesen, dass Adornos Aufsatz „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik“ von 1953 – also nach dem Zweiten Weltkrieg – unumwunden einsetzt mit: „Die Krisis der Musik, auf die hinzuweisen sich erübrigt, betrifft nicht bloß die Schwierigkeiten konsistenter und sinnvoller Gestaltung, nicht bloß die kommerzielle Verhärtung und Nivellierung des Musiklebens, nicht bloß den Bruch zwischen der autonomen Produktion und dem Publikum. All dies vielmehr ist angewachsen, bis die Quantität in die Qualität umschlägt. Das Recht von Musik – von aller Musik –, überhaupt dazusein, wird fragwürdig.“ (Adorno, „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik“, GS XVIII/149.)

26 Zur „Kritik der angestellten Versöhnung“ in deren Verhältnis zur Integration der Lohnabhängigen vgl. den gleichnamigen Text von einem der Autoren (Kellermann, „Kritik der angestellten Versöhnung“).

27 Über das regressive Hören, das Adorno als konstitutives Moment des neuen Hörers ausmachte, heißt es: „Damit ist nicht ein Zurückfallen des einzelnen Hörers auf eine frühere Phase der eigenen Entwicklung gemeint, auch nicht ein Rückgang des kollektiven Gesamtniveaus, da die erst von der heutigen Massenkommunikation musikalisch erreichten Millionen mit der Hörerschaft der Vergangenheit sich nicht vergleichen lassen. Vielmehr ist das zeitgemäße Hören das Regredierter, auf infantiler Stufe Festgehaltener.“ (Adorno, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, GS XIV/34.) Dass es Adorno nie um eine Denunziation der Ungebildeten ging, sondern er versucht hat, die Dynamik zu begreifen, in der (bürgerliche) Bildung an ihre herrschaftsgeschichtlichen Grenzen stößt, wird etwa in den dialektisch-anthropologischen Darlegungen Adornos aus jener Zeit deutlich. In seinem vorzüglichen Essay „A New Type of Human Being and Who We Really Are“ gelingt es Robert Hullot-Kentor gerade durch eine treffende Aktualisierung (wenn auch nicht so sehr eine aktualisierende Erweiterung) die wesentlichen Motive jener anthropologischen Verschiebungen, denen sich Adornos „A New Type of Human Being“ widmete, vors Denken zu führen. Vermittels der Reflexion, dass wir als Nachfahren jenes neuen Menschentypus zu denken seien, führt Hullot-Kentor über den, der Adorno vor Augen stand, aus, er sei „a person who [...] was becoming immanent to the social structure by a process of regression; immanent, that is, to a progressive dynamic of primitivization. The emergence of this person amounted to the reduction of life at a highest level of technical achievement to the primordial struggle for survival in a fashion that demolishes the self. It is survival at the price of the very self that self-preservation wants to protect in the first place. It is self-assertion as self-renunciation; a structure in which the primitive effort at the manipulation of reality through external sacrifice becomes the no less primitive internal structure of the modern self in its effort

wie avantgardistische Künstler versuchten, sich dieser neuen gesellschaftlichen Situation in Komposition und Reproduktion zu stellen, beobachtete er zugleich, dass die neuen Orientierungen fürs Leben nunmehr von der Kulturindustrie vorgelegt wurden.²⁸ Sie richteten sich auf die Wiederholung der in Lohnarbeit internalisierten Heteronomie in der ohnmächtigen Freizeit. Praktisch gingen die neuen Kulturprodukte nicht mehr auf die Herausbildung von (bürgerlicher) Individualität, sondern boten Gelegenheit, sich in die gesellschaftliche Maschinerie einzufügen. Unter stampfender Begleitung der Kulturindustrie wurde „das einzige höchste Ziel, dem die Zivilisation dienen könnte, als [...] Luxus abgestempelt: nämlich die Wahrheit als eine Vision der Verwirklichung von Menschlichkeit, im Gegensatz zur Naturbeherrschung.“²⁹

Durch solche Entwicklung universalisiert sich jedoch auch jenes Problem des Verhältnisses der Menschen zur Kultur, das Adorno noch deren Prinzip abliest:

Der Doppelcharakter des Fortschritts, der stets zugleich das Potential der Freiheit und die Wirklichkeit der Unterdrückung entwickelte, hat es mit sich gebracht, daß die Völker immer vollständiger der Naturbeherrschung und gesellschaftlichen Organisation eingeordnet wurden, daß sie aber zugleich vermöge des Zwangs, den Kultur ihnen antat, unfähig wurden, das zu verstehen, womit Kultur über solche Integration hinausging. Fremd ist den Menschen das Menschliche an der Kultur geworden, das Nächste, das ihre eigene Sache gegen die Welt vertritt.³⁰

at survival. Adorno put it this way in the essay we're discussing: the individual 'seems to be on the way to a situation in which it can only survive by relinquishing its individuality, by blurring the boundary between itself and its surroundings, and sacrificing most of its independence and autonomy.' By this essentially chameleon labor, the self is thus prohibited from developing in critical opposition to society." (Robert Hullot-Kentor: „A New Type of Human Being and Who We Really Are“.)

28 Zur Stellung der Avantgarde zu jenen Tendenzen vgl. etwa Adornos beiden längeren Texte „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik [ZfS]“ in der *Zeitschrift für Sozialforschung* – insbesondere in ihrer Originalfassung. Zum einen den Text mit demselben Titel; dann aber auch noch einmal den Text „Über den Fetischcharakter in der Musik“ (Adorno „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens [ZfS]“). Bzgl. der gelieferten Orientierungen muss hier nicht auf das Kulturindustrie-Kapitel in der *Dialektik der Aufklärung* hingewiesen werden. Dessen zu Lebzeiten unpublizierte ‚Fortsetzung‘ – „Das Schema der Massenkultur“ – sei hier hingegen jedoch erwähnt, weil es expliziter der prägenden Gewalt jener orientierenden Schemata nachgeht (Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS III/ 299–335). Zur zeitgenössischen Rettung des wesentlich polemischen Gehalts des Begriffs ‚Kulturindustrie‘ sei hier auf Robert Hullot-Kentors Text „The Exact Sense in Which the Culture Industry No Longer Exists“ verwiesen, der die Dichotomie von Kulturpessimismus und Gegenwartsoptimismus in geschichtsphilosophischer Reflexion transzendiert.

29 Horkheimer, „Soziologie der Klassenverhältnisse“, S. 93.

30 Adorno, *Minima Moralia*, GS IV/ 167.

Dass wahre Kunstwerke trotz solcher Entfremdung aber eben doch die „eigene Sache“ der Menschen vertreten, begründet eine emanzipatorische Auseinandersetzung mit ihnen. Verdoppelt wurde die Fremdheit derweil von ästhetischen Gebilden, die sich der gesellschaftlichen Objektivität nicht stellten. Sie trugen noch dazu bei, die Sache der Menschen zu untergraben, wenn sie sich den verkrüppelten Bedürfnissen anschmiegen und dafür dem auf jenen lastenden Druck bloß auswichen.³¹ Ähnlich problematisch ist jedoch auch die Hoffnung, durch bloße Verweigerung der sich zum letzten Wort menschlicher Subjektivität erklärenden Naturbeherrschung entgehen zu können. Solche Verweigerung tendiert aus ihrer immanenten Folgenlosigkeit bloß von anderer Seite dazu, gestisch sich der Kulturindustrie anzunähern. Wie schon für Marx konnte es Adorno nicht darum gehen, hinter die bürgerlich-kapitalistischen Freiheitsgrade zurückzufallen: Jene Naturbeherrschung, die angetrieben vom kapitalistischen Verwertungszwang heute in die offene Weltzerstörung übergeht, ist nicht zu unterbieten oder zu unterbrechen, sondern zu *überwinden*.³² Die Grenzen ihrer emanzipatorischen Überwindung verfolgte Adorno jedoch gerade in Reflexion auf seine historischen und geschichtsphilosophischen Erfahrungen der Kulturindustrie noch in die Bezirke jener Musik, die zumindest ansetzte, „weder von der Macht der anderen, noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen.“³³

Dialektik der Naturbeherrschung in der musikalischen Reproduktion

Kritische Theorie kann die herrschenden Tendenzen zeitgenössischer Vergesellschaftung und deren Implikationen für (künstlerische) Tätigkeit bloß ausdrücklich herausarbeiten; wirksamer Widerstand bleibt eine Frage gelingender Praxis.³⁴ Dass in künstlerischer Produktion trotz und gerade wegen

31 Über den objektiven Grund für solche Verfasstheit der Menschen schreibt schon Hegel: „Die Arbeit wird um so absolut toter, sie wird zur Maschinenarbeit, die Geschicklichkeit des Einzelnen um so unendlich beschränkter, und das Bewußtsein der Fabrikarbeiter wird zur letzten Stumpfheit herabgesetzt“. Hegel, „Anhang zur Jenaer Realphilosophie“, S. 334.

32 Vgl. dazu auch die *petitio principii* der Dialektik der Aufklärung, Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS III/ 13.

33 Adorno, *Minima Moralia*, GS IV/ 63.

34 Dass theoretische Auseinandersetzung nicht nur durch das Werkeln, sondern insbesondere durch den sublimierenden Ausdruck ins praktische Gelingen hinüberreicht, wie auch kaum noch ein Jenseits von Pseudoaktivität im Zeitalter neoliberaler Aktivierung vorstellbar scheint, soll hier ebenso wenig gelegnet werden, wie dass

ihrer Involviertheit in den Prozess gesellschaftlicher Naturbeherrschung noch die Negativität zum triftigen Ausdruck kommen kann, bildet ein prinzipielles Motiv der Ästhetik Adornos. Aufgrund des eminent-praktischen Charakters der Reproduktion von Musik treten derweil die Implikationen und Schwierigkeiten gelingender (künstlerischer) Praxis an ihr besonders offen zutage – mögen sie prinzipiell auch alle Tätigkeit betreffen. Adorno notiert in diesem Zusammenhang zum Status seiner geplanten Theorie, dass sie nur Modelle liefern und nicht alle Probleme entwickeln könne. Dem antizipierten Bedürfnis nach Schemata von Lösung konkreter Interpretationsprobleme stellt er jedoch nicht nur deren schiere Unendlichkeit entgegen, sondern verweist auf die konstitutiven Grenzen seiner Reproduktionstheorie: „Die Arbeit und Anstrengung erspart sie nicht.“³⁵ Solche Perspektive auf Praxis und deren ‚handgreifliche‘ Probleme³⁶ ist es, der Adorno in seinen späteren Notizen zunehmend Aufmerksamkeit schenkt und dabei gerade am etwaigen Gelingen der tätigen Reproduktion nahezu Utopisches seinen Ort findet. In diesem Sinne schreibt er etwa zum „Sinn der Koloratur“:

Es muß das Schwierigste ‚leicht‘ klingen, mühelos, nie bloß realisiert. Zum Gefühl der Naturbeherrschung gehört, daß nicht die Fähigkeit bloß der Aufgabe gleiche sondern ihr überlegen sei. Denn sonst ist es wirkliche Naturbeherrschung und nicht deren Rückkunft als *Spiel*. Hier öffnet sich ein Spalt in die Metaphysik – und die Rettung – des virtuosen Elements. Denn es ist nicht einfach Naturbeherrschung als Herrschaft über Material und Spielmechanismus, sondern indem mit jener Beherrschung, vermöge ihrer Vollkommenheit, gespielt wird, verliert sie die Gewalt, den Ernst, wird zu Imagination und dadurch versöhnt: Herrschaft über Natur erscheint ‚natürlich‘, wird ihrer selbst als Natur inne.³⁷

Bringt Adorno zwar zur Frage der subjektivistischen Tendenz des Virtuositums etc.³⁸ auch gegenläufige Argumente vor, so scheint uns diese Notiz zentral für Adornos Reproduktionstheorie und in gewissem Sinne auch für Adornos ganze Ästhetik bzw. Philosophie zu sein: Als selbstreflektierte

gelingende Vergeistigung vom falschen Aktivismus befreit; die Konstitution gelingender Menschheit bleibt dennoch etwas noch Herzustellendes. Vgl. dazu die „Marginalien“ Adornos „zu Theorie und Praxis“ (Adorno, GS X.1/ 759–782), die er am historischen Ausgang aus der verwalteten Welt zu deren verwaltetem Zerfall verfasste.

35 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 166.

36 Vgl. zur physischen „Heteronomie der Interpretation“: Ebd., S. 194.

37 Ebd., S. 172f.

38 Vgl. etwa: Ebd., S. 127, 157, 170f. und 197.

Naturbeherrschung wird diese zum Objekt einer Herrschaft zweiter Ordnung,³⁹ die dadurch den Blick für in Freiheit Gelingendes erweitert.⁴⁰ Nicht muss vor der Welt resigniert und – etwa – in einen ‚Spielmechanismus‘ hineinregrediert werden, sondern in – vorerst bloß – individuell auftretender Überbietung der Naturbeherrschung verliert sie vermöge ihrer Vollkommenheit ihren totalitären Charakter. So eröffnet sich der Imagination ein Raum, in dem diese nicht in jene eingezogen wird, sondern in Bezug aufs Ganze dem Einzelnen sich übergeben kann.⁴¹ In dieser Figur der Selbstüberschreitung von Naturbeherrschung entwickelt Adorno an der Interpretationstätigkeit die zentrale

39 Keineswegs ist der arithmetische Ausdruck von der ‚zweiten Ordnung‘ wirklich treffend für das Gemeinte; verweisen soll er aber auf Benjamins Überlegungen zu einer ‚zweiten Technik‘ in der zweiten Fassung des Kunstverkaufsatzes. Benjamin versucht dort ebenfalls das Verhältnis von Technik, Naturbeherrschung und Spiel emanzipatorisch zu durchdringen. (Benjamin: „Das Kunstwerk. Zweite Fassung“; vgl. insbesondere den Abschnitt VI und dort Fußnote 4; S. 357–360) Vgl. zum weiteren Verhältnis von Adornos Reproduktionstheorie und Benjamins Überlegungen zum Kunstwerk in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit: Seiwert, *Enthüllungen*.

40 Die Überwindung blinder Naturbeherrschung als eine bestimmte Negation der bisherigen Naturgeschichte kommt wohl dem am nächsten, was in der Vorrede zur *Dialektik der Aufklärung* versprochen wurde: „Die [...] an Aufklärung geübte Kritik soll einen positiven Begriff von ihr vorbereiten, der sie aus ihrer Verstrickung in blinder Herrschaft löst.“ (Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, GS III/ 16.) Zugleich deutet die Formulierung auf die Notwendigkeit einer *bestimmten* Negation: ‚Überwindung‘ meint hier so wenig das kraftmeierische Niederringen wie ein blindes Hinforteilen, sondern zeichnet noch das unverfügbare Moment des Glückens von Naturbeherrschung auf, das etwa im *Jargon der Eigentlichkeit* als Objektives benannt wird – nämlich als Umschlag: „Wohl konvergiert uneingeschränkte, von keiner Heteronomie beengte Verfügung über sich selbst mit Freiheit. Versöhnt wären die Menschen mit ihrem Begriff, sobald ihre Bestimmungen einmal nicht ihnen aufgepreßt würden, in glücklichem Umschlag von Naturbeherrschung.“ (Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit*, GS VI/ 499.) In der *Ästhetischen Theorie* tritt dann die kritische Tendenz der innerästhetischen Überwindung blinder Naturbeherrschung in geistig gelingender Vermittlung von Subjekt und Objekt hervor: „Kunst berichtigt die begriffliche Erkenntnis, weil sie, abgespalten, vollbringt, was jene von der unbildlichen Subjekt-Objekt-Relation vergebens erwartet: daß durch subjektive Leistung ein Objektives sich enthüllt. Jene Leistung vertagt sie nicht ins Unendliche. Sie verlangt sie ihrer eigenen Endlichkeit ab, um den Preis ihrer Scheinhaftigkeit. Durch Vergeistigung, radikale Naturbeherrschung, die ihrer selbst, korrigiert sie Naturbeherrschung als die des Anderen.“ (Ders., *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 173.)

41 Über Schönberg und Webern schreibt Adorno: „Ihre Musik gestaltet jene Angst, jenes Entsetzen zugleich, jene Einsicht in den katastrophischen Zustand, dem die anderen bloß ausweichen können, indem sie regredieren. Man nennt sie Individualisten, und doch ist ihr Werk nichts als ein einziger Dialog mit den Mächten, welche die Individualität zerstören – Mächten, deren ‚ungestaltete Schatten‘ übergroß in ihre Musik einfallen. Die kollektiven Mächte liquidieren auch in Musik die unrettbare Individualität, aber bloß Individuen sind fähig, ihnen gegenüber, erkennend, das Anliegen von Kollektivität noch

Bewegung, durch die in gelingender Kunst die Sinnlosigkeit blinder Selbsterhaltung offenbar wird.⁴² In der jeweiligen Tätigkeit der Reproduktion selbst – der Abarbeitung am Notentext in ihrer praktischen Vollkommenheit – wird das Material einerseits ‚beherrscht‘, aber dabei wird gerade die Imagination des einzelnen Interpreten zur lebendigen Instanz des Unabgegoltenen und zum Demiurgen – noch bzw. doch – emphatischer Wirklichkeit.

Deutlich werden die Implikationen solcher Perspektive noch einmal im Verhältnis zu jener Natürlichkeit, die Marx an John Miltons Werk feststellte: In Adornos Notiz ist die Natürlichkeit schon in Anführungsstriche gesetzt, was einerseits hervorhebt, welche disziplinierte Anstrengung und Arbeit hinter jener scheinbaren Natürlichkeit steckt, die noch auf mehr ginge, und andererseits der gesellschaftliche Schein endloser Naturbeherrschung als solcher kenntlich wird. Dass gelingende künstlerische Tätigkeit durch den gesellschaftlich totalisierten Geist instrumenteller Rationalität hindurchmuss, lässt noch einmal das Spezifische ‚natürlich‘-menschlichen Gelingens hervortreten. Milton hatte seiner Armut, die sich in jenem „Schandpreis“⁴³ fürs *Verlorene Paradies* ausdrückte, in gelingender Verarbeitung gesellschaftlicher Erfahrung Neues abgetrotzt; künstlerische Tätigkeit nach der Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise geriet jedoch in den Sog von Erfahrungslosigkeit und kapitalistisch reproduziertem Mangel. Adorno notierte für sein geplantes Buch:

Es wird auch von den sozialökonomischen Bedingungen der Interpretation zu handeln sein. Im Kapitalismus, wo die Ware Arbeitszeit getauscht wird, krankt tendenziell *alle* musikalische Interpretation, vorab aber die Oper, an Unterprobiere[n] aus Zeitnot. Die meisten Aufführungen finden statt, wenn das Probieren erst beginnen müsste. Das sich Verständigen, das Funktionieren im Groben ersetzt die eigentliche Darstellung.⁴⁴

Objektiv führt dies ins „Maßlose“, zur „den Sinn tangierende[n] Vergröberung“⁴⁵, während sich zugleich die objektiven Bedingungen im künstlerischen Subjekt

zu vertreten.“ (Adorno, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, GS XIV/ 50.)

42 Inhaltlicher fasst Adorno das Problem von der Seite der immanenten Grenze von Musik als partikularer Sphäre: „Interpretation rettet die Musik indem sie sie in ihrer Fehlbarkeit – und deren Sinn – aufdeckt und ihr *vergibt*. Musik bedarf der Interpretation: als *Kritik*, die ihr die Ehre der absoluten Wahrheit antut.“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 105.)

43 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 337.

44 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 158.

45 Ebd.

niederschlagen: „Die Hoffnungslosigkeit, das Bewußtsein daß alles zu wenig sei, sedimentiert sich als Defaitismus.“⁴⁶ Um diesem überhaupt widerstehen zu können, braucht es ein klares Bewusstsein der herrschenden Grundlagen der musikalischen Praxis bis hin zu ihrem negativen Fluchtpunkt:

Die sozialen Bedingungen sind zum Teil für die falsche Interpretation auch so verantwortlich, daß sie keine andere gestatten – nicht nur so, daß sie sich in ihr ausdrücken. Musikalische Mangelwirtschaft und zugleich die Rücksicht auf Verkäuflichkeit bis ins Klangideal hinein.⁴⁷

Adorno schließt die Notiz mit einer eindeutigen Warnung: „Wenn diese Zusammenhänge nicht dargestellt werden, wird das Ganze zu ideologisch.“⁴⁸

Wie ideologisch die gesellschaftliche Realität selbst verfasst war, zeigt sich auch daran, wie gerade jene Musik, die das ideologische Einverständnis mit dem Fortschritt undurchschauter Naturbeherrschung durch ihre unveröhnliche Gestalt radikal aufkündigte, besonders von der Mangelwirtschaft getroffen wurde:

Der Unterschied in der Darstellung traditioneller und neuer Musik ist eigentlich nur der, daß jene, dem äußerlichsten Schein nach, etwas von der Last seiner Arbeit abnimmt, indem die fixierten Akkordverbindungen und das Gefälle der Tonalität einen gewissen Oberflächenzusammenhang herstellt, der in der neuen Musik fehlt. [...] Immerhin ist die Sinnlosigkeit in der Darstellung neuer Musik fast allgemein und trägt das Ihre zum Widerstand bei. Sie rührt wesentlich von dem Mangel an Probenzeit her.⁴⁹

Hält Adorno auch fest, dass „[s]trukturell, vom Subkutanen her [...] die Probleme“ in der alten wie in der neuen Musik „die gleichen“ seien,⁵⁰ trifft die Falschheit der Reproduktion die Neue doch unmittelbarer. Der Widerstand gegen sie entspringt (auch) ihrer falschen Darstellung; das Widerstehen der Musik selbst gründet hingegen wiederum auf Praxis:

Oft läßt die wahre Interpretation nur durch Experimentieren sich finden. Man weiß immer, daß etwas falsch, oft nicht, warum es falsch, wie es richtig ist, und das läßt sich dann nur durch Ausprobieren verschiedener Möglichkeiten finden.⁵¹

46 Ebd.

47 Ebd., S. 159.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 199.

Solches Experimentieren ist die praktische Voraussetzung vollkommener Naturbeherrschung dank der gegebenenfalls das, was mehr ist, dieser zur Seite hüpf und sie lächelnd in Anderes übergehen lässt. Die herrschenden kapitalistischen Bedingungen künstlerischer Arbeit tendieren hingegen zum Gegenteil und tangieren dabei noch das Widerständige durch ihre Totalisierung.

Auf *unvollkommene* Naturbeherrschung als Tendenz des Musiklebens treibt neben den (Re)Produktionsbedingungen einerseits das kapitalistisch vorgezeichnete Klangideal, andererseits der Defaitismus der Interpreten, die mangels anderer Bedingungen, „auf Zusammenhalt, nicht auf Zusammenhang probier[en], während jener die bloße Voraussetzung für diesen ist.“⁵² Beide Momente terminieren darin, dass die Musik ästhetisch weder an den Stand der gesellschaftlichen Entwicklung heranreicht, noch dem Werk gerecht wird – also hinter objektiv bereits Erreichtem qualitativ zurückbleibt.⁵³ Zugleich reicht aber das verordnete Musikleben als unendliche Vergoldung des heteronomen Alltags machtvoll in die ganze Welt hinein: „Musik als Alltagszustand, als nicht Abgehobenes ist die Negation ihrer selbst.“⁵⁴ In dieser Entwicklung zerfiel auch das Kunstleben arbeitsteilig in Spezialistentum und bloßes Wohlgefallen. Konnten innerhalb der Produktivkraftentwicklung neue Fragen künstlerisch verhandelt werden, verkümmerte künstlerische Tätigkeit zur Produktion von Verwert- und Konsumierbarem. Die Ablendung der gesellschafts-politischen Möglichkeiten totalisierte sich durch die Allgegenwart von zu Hörendem, das die herrschende Ordnung reproduzierte.⁵⁵

Diese Situation beschrieb Adorno 1942 in seinen „Reflexionen zur Klassentheorie“: „Die jüngste Phase der Klassengesellschaft wird von den Monopolen beherrscht; sie drängt zum Faschismus, der ihrer würdigen Form politischer

52 Ebd., S. 159.

53 Keineswegs soll hier suggeriert werden, dass solch ein Urteil aufgrund irgendwelcher äußerlicher Kriterien appliziert werden könnte; im Falle eines solchen Zurückbleibens wird jedoch Walter Benjamins kritische Einsicht zweifach unterlaufen, die die *conditio sine qua non* aller reflektierten bzw. modernen kulturellen Äußerung abgibt: Dass „niemals ein Dokument der Kultur“ sei, „ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“ (Benjamin, „Eduard Fuchs“, S. 477), wird praktisch verdrängt, wenn sowohl die gegenwärtige Herrschaft als auch jene Ausbeutung, die in die einstige Komposition einging, unwidersprochen bleibt.

54 Adorno, „Graeculus I“, S. 35.

55 Für das weitere Verständnis davon, inwiefern des Imperativische des „zu Hörenden“ sich *a priori* des bestimmten Inhalts durch die gesellschaftliche Formierung im Musikkonsum realisiert, sei hier noch einmal auf den bereits genannten Text verwiesen: Kellermann, „Kritik der angestellten Versöhnung“.

Organisation.“⁵⁶ – Die Verallgemeinerung mag im Nachhinein übereilt gewesen sein, weil die kapitalistische Produktionsweise in ihren (demokratischen) Zentren und nach der Verwüstung einiger anderer noch mehr zu bieten haben sollte, als dass es den Faschismus unmittelbar notwendig machte. Dennoch wurde der etwaige Wunsch der Lohnabhängigen auf Befreiung allgemein unter dem Druck konzentrierter gesellschaftlicher Macht begraben und sie ließen sich an ihren Fleischtöpfen des Kapitals nieder. Diese enthielten für die Lohnabhängigen der reichen Länder mittlerweile auch die (abstrakte) Möglichkeit, sich Ernsterem zuzuwenden – Freizeit nach der Maloche. Während gelingende Kunst die Verhältnisse ästhetisch kontrastierte, ließen sie diese Möglichkeiten aus intrinsischer Motivationslosigkeit lieber am Wegesrand naturgeschichtlichen Fortschritts liegen:

Die großen Kunstwerke und philosophischen Konstruktionen sind nicht um ihrer allzu großen Distanz vom Kern der menschlichen Erfahrung, sondern um des Gegenteils willen unverstanden geblieben, und das Unverständnis selber ließe leicht genug auf allzu großes Verständnis sich zurückführen: Scham über die Teilhabe am universalen Unrecht, die übermächtig würde, sobald man zu verstehen sich gestattete.⁵⁷

Solcher Verquickung von gesellschaftlicher Übermacht und fundamental resignativem Einverständnis hätte Musik und nicht zuletzt die wahre Interpretation zu widerstehen. Dies um „Nach Weltuntergang“⁵⁸ zumindest noch dazu taugen zu können, vermittelt der Schamlosigkeit des eigenen Gelingens den Subjekten ihre Resignation zu vermiesen. Und dies bedeutet für Adorno, *ex negativo* der gemeinsamen Schuldverhältnisse von Musik und beschädigter Individualität *in musicis* dazu zu verführen, die kapitalistisch verwaltete Welt wahrhaft zu transzendieren.

Widerständiges Gelingen der Reproduktion nach Adorno

Erfahrung von Musik, welche die Verhärtung der Subjekte von innen her zu erschüttern in der Lage wäre, bedarf der adäquaten Reproduktion. Weil deren Gelingen von keiner Seite garantiert ist, unternimmt Adorno ihre Konstruktion aus sich selbst heraus. Als Reproduktion ist sie immanent auf

56 Adorno, „Reflexionen zur Klassentheorie“, GS VIII/ 376.

57 Adorno, *Minima Moralia*, GS IV/ 167.

58 Adorno schreibt nach dem Zweiten Weltkrieg: „Karl Kraus tat recht daran, sein Stück ‚Die letzten Tage der Menschheit‘ zu nennen. Was heute geschieht, müßte ‚Nach Weltuntergang‘ heißen.“ (Ebd., S. 61.)

Anderes verwiesen – ein zu Reproduzierendes: den musikalischen Text. Nicht weil dieser unmittelbar ein etwaiges ‚Werk-an-sich‘ repräsentierte, noch weil er empirisch aus Anweisungen bestünde, die *in toto* befolgt schon das ganze Werk ergäben. Vielmehr wirft Adornos philosophische Hinwendung zur musikalischen Reproduktion als eigener Form die Frage nach dem kategorialen Verhältnis von Werk, Text und Interpret gerade jenseits der abstrakten Alternative von Opusmetaphysik und Aufführungspositivismus auf. Die vermittelnde Bewegung jener Momente sieht er in der „interpretative[n] Arbeit“⁵⁹ am Text, den er als „notwendig fragmentarische, lückenhafte, der Interpretation bis zur endlichen Konvergenz *bedürftige* Notation eines Objektiven“⁶⁰ begreift. Der Text sei die schriftlich-räumliche Nachahmung eines bloß „virtuellen Originals“⁶¹, das erst durch eine zweite, dann klingend-zeitliche, Nachahmung dieser Schrift durch den Interpreten seine „Wiederherstellung“ erfährt. In diesem mimetischen Zirkel begreift Adorno die eigentümliche arbeitsteilige Beschaffenheit des musikalischen Kunstwerks, zwischen Komposition und Interpretation aufgespannt zu sein. Die „Idee musikalischer Reproduktion“ ist Adorno zufolge also eine widersprüchliche, die gleich weit von der jenseitigen Klangidee und der diesseitigen Spielanweisung entfernt ist: „Kopie eines nicht vorhandenen Originals.“ Nicht unmittelbar vorhanden, aber dennoch ‚ein Objektives‘, das getroffen oder verfehlt werden kann. Als am Text sich abarbeitende Reproduktion ist solche kreativ-nachahmende Tätigkeit also nicht *a priori* gelingend. Die strenge „Unterscheidung von Richtig oder Falsch“⁶² – vom Einzelton bis zur Formgestalt eines ganzen Stücks – ist vielmehr die bestimmende Grenze, an der entlang Adorno inhaltlich in jene allgemeine Bestimmung musikalischer Reproduktion eindringt. Nicht um die empirische Vielfalt musikalischer Reproduktion überhaupt geht es Adorno, sondern um die philosophische Bestimmung der Idee der „wahr[e]n“⁶³ „Auf-führung“, wie das geplante Buch zeitweise heißen sollte.⁶³

Der Frage nach dem Wesen des Richtigen sich zuwendend beginnt die erste Notiz Adornos zur Reproduktionstheorie mit dem Satz: „Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes.“⁶⁴ Die Metapher der Röntgenphotographie bleibt jedoch unter dem dialektischen Niveau der gedanklichen Konstruktion: Auf dem Röntgenbild erscheint zuvorderst das

59 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 240.

60 Ebd., S. 11.

61 Dies und die folgenden Zitate ebd., S. 243.

62 Ebd., S. 72.

63 Vgl. dazu die Editorische Nachbemerkung zur Reproduktionstheorie von Henri Lonitz: ebd., S. 381.

64 Ebd., S. 9.

Skelett. Ist es indes die „Aufgabe“ der wahren Reproduktion, wie es gleich im zweiten Satz heißt, „alle Relationen, Momente des Zusammenhanges, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen, sichtbar zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung“,⁶⁵ dann geht es ebenso um Fleisch und Blut, Haut und Haar, „Hirn, Muskel, Nerv und Sinnesorgan usw.“⁶⁶, womit die anatomische Metapher hinfällig wird: Es geht ums Ganze. Die fehlleitende⁶⁷ Metapher hat darum ihr Recht als aufzuhebender, abstrakter Anfang: „Röntgenphotographie“ geht auf die latente, unanschauliche Realität des Werkes, das geistige Moment, durch dessen Realisierung im sinnlichen Phänomen aus bloßem Klang erst Musik wird: „Denn Musik ist die Einbildung des Geistes ins Intentionlose, die ihn versöhnt, indem sie ihn treu an den eigenen leibhaften Ursprung erinnert.“⁶⁸

Weil im Text ‚Hohlräume‘⁶⁹ der Signifikation klaffen, er also nicht fraglos all das enthält, was es zur Realisierung des Sinnes bedarf, ist Interpretation ein unhintergebares Moment des Werkes; nicht nur pragmatische Zutat, sondern notwendig für Konstitution seines Sinns selbst, eine autonome Form seiner geschichtlichen Entfaltung. Autonomie aber meint nicht nur die Freiheit des individuellen Interpretieren zur Deutung des Texts, sondern Selbstständigkeit der Form auch gegenüber seiner Individualität: Arbeit an einem objektiven, zu treffenden Gestus. Zwischen falscher und richtiger Interpretation lässt sich nach Adorno auch dort streng unterscheiden, wo beide jedes einzelne Zeichen korrekt umsetzen. Dass die Interpretation in der ‚Zone der Unbestimmtheit‘⁷⁰ des Textes arbeitet, bedeutet nicht, dass sie in dieser unbestimmt verharrt.⁷¹

65 Ebd.

66 Marx, *Das Kapital I*, MEW 23/ 85.

67 Spätere Notizen Adornos machen deutlich, dass er sich des ambivalenten Charakters der Metapher durchaus bewusst war bzw. wurde, wobei dabei umso deutlicher wird, dass sie auf das Aufscheinen des musikalischen Gehalts gegenüber der bloßen „Sophistik“, der „Apologie des vorkünstlerisch Kulinarischen“ hinauswill (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 208f.); die Idee des stummen Lesens hingegen geht auf die Tendenz, dass unter den gegebenen Umständen alles Erklingende dazu ansetzt, in solch vorkünstlerisch Kulinarisches zu regredieren.

68 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 247.

69 Vgl. ebd., S. 74.

70 Ebd., S. 239.

71 Das käme einer positivistischen Residualtheorie der Wahrheit gleich, die die Notwendigkeit des subjektiven Anteils als die eines womöglich zu minimierenden Übels versteht, während die ganz wahre Wahrheit erst nach Elimination alles Subjektiven übrig bliebe. Dazu etwa neigt Rudolf Kolisch, wenn er schreibt: „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

Die reproduzierende Subjektivität ist nicht der gemeinige Rest, der gleichgültig neben den objektiven Anweisungen her spielt, sondern es stellt sich die Objektivität des Werkes erst her, indem der Text von Subjektivität erfüllt wird: „Es ließe sich sagen, die Interpretation, die zum Text hinzutritt, *macht diesen überhaupt erst zum Text*.“⁷² Musik, lehrt uns der Alltagssprachgebrauch, wird *gemacht*. Musikalische Reproduktion ist Praxis der Vermittlung von Subjekt und Objekt: Die Bedürftigkeit des Textes stiftet die Objektivität der interpretatorischen Spontaneität, deren Angewiesenheit auf den Text wiederum – der ihr zugleich als „prinzipiell unlösbares Rätsel und Prinzip seiner Lösung“⁷³ gegenübersteht – die seine.

Weil der Gestus des Werkganzen, als *Telos* der Reproduktionsarbeit⁷⁴, sowohl das bloße Textobjekt wie das bloße Interpretationssubjekt übersteigt, in ihrer Vermittlung erst entsteht, und beides im Fall des Gelingens aufgehoben in ihm untergeht, verändern sich die Werke mit der gesellschaftsgeschichtlichen Entwicklung als „Determinante der Erfahrung“⁷⁵ von Interpreten und Rezipienten, so wie dem Stand des musikalischen Materials objektiv selbst, und nicht bloß die äußerliche Wiedergabe eines an sich Identischen. Die ausgeführte Demonstration dieser alten These Adornos war eines der wesentlichen Ziele seiner Reproduktionstheorie, wie auch der vorliegende Text diese These an einem Extrem – dem stummen Lesen – ansatzweise zu demonstrieren sucht. Wenn Geschichte sich nicht nur als wechselnde gesellschaftliche Konstellation des Materials assoziativ um das Werk legt, sondern qua Entwicklung der Produktivkräfte der konstitutiven interpretatorischen Subjektivität die sinnliche Erscheinung selbst verwandelt, wird das Desiderat ‚Werktreue‘ dynamisch: Pflicht des Interpreten, die Charaktere eines Werks aus der Fülle der Erfahrung seines jeweiligen historischen Augenblicks zu konstruieren.

Udenkbar daß der Blick auf eine Beethovensonate, dem sie als Form sich zusammendrängt, im beginnenden neunzehnten Jahrhundert möglich gewesen wäre: die Synthesis, welche die disparaten und vermittelten Elemente eines solchen Satzes in Totalität setzt, ist möglich erst als eine historische Entfaltung

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.“ (Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung*, S. 14f.)

72 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 239.

73 Ebd., S. 241.

74 „Wenn nämlich alles Einzelne in Musik gelesen, in einer Art von Übersetzungsarbeit hergestellt werden muß, so ist das dabei Herzustellende gerade der Gestus, die Unmittelbarkeit.“ (Ebd., S. 244.)

75 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 133.

seiner Elemente, wie sie in den Konfigurationen der Zeichen sich manifestiert. Im strengsten Sinn hat ein Beethovenscher Satz vor 100 Jahren anders ausgesehen als heute und eben darum auch anders geklungen.⁷⁶

An solcher Problematik zeigt sich, wie sehr das Motiv gegenständlicher Auseinandersetzung als geschichtsbildender Tätigkeit auch in Adornos Theorie sein Recht behauptet. Ist musikalische Reproduktion das Sich-Abarbeiten am Vorrang eines Objektiven, ihr Zentrum also die historische Dialektik von Subjekt und Objekt – das Verhältnis menschlicher Praxis zu dem, was ihr historisch und natürlich vorgegeben ist –, gibt die Höhe der geschichtlichen Möglichkeiten ungeteilter Befreiung das Maß ihres Gelingens vor.

Ihre Problemstellung reicht hinab in den Stand der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit Natur, und gerade als Sphäre, die dem Zwang zur Nützlichkeit zwecks bloßer Selbsterhaltung enthoben ist, kann gelingende musikalische Praxis den Stand von Erkenntnis und Gestaltung der gesellschaftlichen in Frage stellen. Während aller künstlerischen Tätigkeit potentiell ein solches Moment kritischer Inspiration eigen ist, besteht das Spezifikum musikalischer Reproduktion in der genauen Bedeutung jenes alltagsprachlichen ‚Machens‘ von Musik, als Mitte zwischen dem dinglichen Herstellen bildender Kunst und dem handelnden Nachahmen des Theaters. Aus der Konstruktion des mimetischen Zirkels der musikalischen Interpretation – eine Sache nachmachen, die erst in der Nachahmung gemacht wird und ihr dennoch vorgeordnet ist – tritt in Adornos Reproduktionstheorie hervor, dass die objektive Bedingtheit von Subjektivität nicht einfach wegzuschaffende Beschränkung, sondern gerade notwendige Bedingung von Subjektivität ist: Eingedenken der Natur im Subjekt. Hirn, Hand, Muskel, Nerv, die große Musik realisieren, machen unweigerlich die Erfahrung, dass sie zu mehr gut sein können, als zu heteronomer Schufferei oder ebenso heteronomem Amusement. Keine taschenspielerische Instrumentalisierung der Kunst zu einer Art Propädeutik der Revolutionstheorie ist damit gemeint. Vielmehr ist es die frivole Nichtsnutzigkeit autonomer Musik, die idealistischen wie materialistischen Ideologen stets gleichermaßen ein Dorn im Auge war, welche die instrumentell-rationale Praxis der Aufklärung dazu provoziert, sich ein Licht aufzustecken, das weiter leuchtete als das Kriterium der Nützlichkeit.

Es scheint, als könnte dies, so allgemein formuliert, für alle Zeiten gelten. Adorno aber hatte diesen verallgemeinerbaren Gehalt musikalischer Wahrheit aus einer bestimmten Vergangenheit abgelesen; mit der Krise der

⁷⁶ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 251.

Moderne – und ihrer barbarisierenden Auflösung – stellt sich das Problem aber in drastischerer Weise.

Das Verstummen der Interpretation

Der Gesamtzusammenhang von Werk, Text und Reproduktion ist kein einmütiger. Geschichte ist sein Wesen nicht als leere Veränderlichkeit, sondern als Konkretion der einen Weltgeschichte, und so teilt er deren Krisenhaftigkeit. Die Idee der wahren Reproduktion ist stets schon in sich selbst prekär, weil ihr Gelingen gerade in der Durchdringung des Sinnlichen mit (geistigem) Sinn bestünde. Den „musikalischen Zusammenhang durchs sinnliche Phänomen ganz auszudrücken“ heiße aber „immer zugleich dem sinnlichen Phänomen sein an sich Sein entziehen, es zum Bilde eines anderen zu machen, es zu brechen.“⁷⁷ Besteht die wahre Interpretation also in solcher Vergeistigung des sinnlichen Stoffs, und bildet aber die Arbeit am „Widerspruch von Zusammenhang und Phänomen [...] [ihr] Lebenselement“, strebt ihr Fortschritt der Selbstzerstörung zu:

[W]enn er einmal nicht mehr existiert, wenn also einmal das ältere Werk sinnlich ganz und gar angemessen erscheint, [...] [wird] auf höherer Ebene [abermals] die Verdinglichung der sturen Realisierung dessen ‚was da steht‘ reproduziert. [...] Es ist das innerste Wesen der wahren Interpretation, zum Tode seines Gegenstandes beizutragen.⁷⁸

Dieser Krise treibt auch der immanente Fortschritt des Komponierens zu: Als Modell und Knotenpunkt dieses Fortschritts der Vergeistigung gilt Adorno stets Schönberg. Die historische Tendenz zur „integrale[n] Organisation des Kunstwerks“⁷⁹, also die Subsumtion jeder musikalischen Fiber unter ein einheitliches Konstruktionsprinzip – Schönberg nennt es den „musikalischen Gedanken“⁸⁰ –, entzieht der sinnlichen Erscheinung fortschreitend ihre Substantialität. Dimensionen, die vormals als ein mehr oder minder Akzidentelles gegenüber der wesentlichen Konstruktion begriffen

77 Ebd., S. 270.

78 Ebd., S. 280.

79 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, GS XII/ 57.

80 „Ich selbst betrachte die Totalität eines Stückes als den Gedanken: den Gedanken, den sein Schöpfer darstellen wollte. [...] Jeder Ton, der einem Anfangston hinzugefügt wird, macht dessen Bedeutung zweifelhaft. [...] Die *Methode*, durch die das Gleichgewicht wiederhergestellt wird, scheint mir der eigentliche Gedanke der Komposition.“ (Schönberg, „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke“, S. 33, Herv. d. Verf.).

wurden – Adorno hebt vor allem die Funktion der Farbe hervor –, werden bei Schönberg bewusst konstruktiv durchdrungen. Adorno verweist etwa auf den modernen Hang zu immer exakteren und ausführlichen Spielanweisungen als ein Symptom dieser Entwicklung: ‚Subkutane‘ Momente, die zuvor Sache der interpretatorischen Konvention waren, werden nun in die Komposition integriert und zu wesentlichen Trägern von Sinn.⁸¹ Der Dialektik der kompositorischen Aufklärung des musikalischen Materials entspringt die Tendenz zum „Absterben der Interpretation“⁸²:

Mündige Musik schöpft Verdacht gegen das real Erklingende schlechthin. Ähnlich wird mit der Realisierung des ‚Subkutanen‘ das Ende der musikalischen Interpretation absehbar. Stumm imaginatives Lesen von Musik könnte das laute Spielen ebenso überflüssig machen wie etwa das Lesen von Schrift das Sprechen, und solche Praxis könnte zugleich Musik von dem Unfug heilen, der dem kompositorischen Inhalt von fast jeglicher Aufführung heute angetan wird. Die Neigung zum Verstummen, wie sie in Weberns Lyrik die Aura jeden Tones bildet, ist dieser von Schönberg ausgehenden Tendenz verschwistert. Sie läuft aber auf nicht weniger hinaus, als daß Mündigkeit und Vergeistigung der Kunst mit dem sinnlichen Schein virtuell die Kunst selber tilgen. Emphatisch arbeitet in Schönbergs Spätwerk die Vergeistigung der Kunst an deren Auflösung und findet sich so mit dem kunstfeindlichen und barbarischen Element abgründig zusammen.⁸³

Als „Ideal *stummen* Musizierens“⁸⁴ oder „Grenzbegriff des bloßen *Lesens* von Musik“⁸⁵ bildet dieser Gedanke einen wesentlichen Pol von Adornos Reproduktionstheorie. Würde man den offenbaren Widerspruch zu Passagen, in denen etwa „die unabdingbare Verpflichtung der musikalischen Erkenntnis auf das sinnlich Erscheinende als ihr strenges Objekt“⁸⁶ stark gemacht wird, nur mit dem Verweis abwiegen, es sei schließlich das Lesen von Musik nicht

81 Erhellend für diesen Zusammenhang ist etwa Adornos Analyse von Anton Weberns *Sechs Bagatellen* op. 9 aus dem *Getreuen Korrepetitor* (GS XV/ 277–301), die verfolgt, wie ein dynamischer Sinnzusammenhang, der traditionell aus der motivisch-thematischen Konstellation von Tonhöhen erwuchs, vermehrt über Dimensionen wie Rhythmus und Klangfarbe organisiert wird.

82 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 127.

83 Adorno, „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 177.

84 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 11.

85 Ebd., S. 13.

86 Ebd., S. 276. In unmittelbarem Gegensatz formuliert Adorno in seinem Entwurf sogar: „Weder liefert sie [die Treue zur Notation, Anm. L.A./A.K.] allein die Erkenntnis in den Stand des Werkes und damit seiner Wahrheit, noch vermag sie, isoliert festgehalten sich selbst zu genügen: die bloße Treue des Lesens, auf Kosten der Nachahmung von Auge und Ohr, bewirkt eine Totenstarre, in der schließlich der Blickstrahl des Lesens selber verlischt.“ (Ebd., S. 262.)

weniger ein Interpretieren, und der innere Sinn keineswegs unsinnlich, machte man es sich, mögen die Einwände auch nicht *per se* falsch sein, doch zu leicht.

Als abstrakt-allgemeine Figur musikalischer Utopie spricht Adorno die Versöhnung von Geist und Natur in der kritischen Selbstüberschreitung naturbeherrschender Praxis aus. Man überginge die Erfahrung des Moments geschichtlicher Zerstörung, die sich in Adornos Tendieren zum stummen Lesen ausdrückt, verstünde man es positiv als krönenden Abschluss der Fortschrittsgeschichte musikalischer Sublimierung. Das Verstummen der Musik ist auch Symptom eines Zustands, in dem die Realität der blinden Naturbeherrschung noch die verklingende Präsenz gelingender Versöhnung ideologisch „mit der heute herrschenden Kulturindustrie verschwistert.“⁸⁷ Dies Verstummen entspreche „der Emaskulierung von Kunst im Angesicht der Möglichkeit, ihr Versprechen real einzulösen, aber auch dem Grauen, das, um solche Möglichkeit zu hintertreiben, jegliches Maß dessen sprengt, was noch Bild werden könnte“,⁸⁸ schreibt Adorno weiter über Schönberg. Das Ideal des stummen Musizierens hält die Utopie der wahren Reproduktion – und damit des Wahrheitsgehalts der Musik – in einer Zeit fest, in der Adorno „fast alle musikalische Interpretation“ als „sinnwidrig und falsch“⁸⁹ erfährt, nachdem die Mechanismen der Kulturindustrie sich der musikalischen Interpretation in Form von ‚Goldkehlchen‘ und ‚Meistergeigen‘ auf Kosten des Interpretierten bemächtigt hatten.

Das stumme Lesen fungiert bei Adorno dagegen als Rückzugsmöglichkeit gelingender musikalischer Praxis nicht an sich, sondern im Widerspruch zu einer gesellschaftlichen Situation, in der die Sphäre des – mit Hegel zu sprechen – ‚absoluten Geistes‘ dabei war, restlos unter die Bedingungen kapitalistischer Produktion gezwungen zu werden. Nach Adorno reflektiert sich in der *inneren* kompositorischen Tendenz zum Verstummen diese *äußere* gesellschaftliche Tendenz:

Wie die ernste Musik seit Mozart ihre Geschichte hat an der Flucht vor dem Banalen [...], so legt sie heute in ihren entscheidenden Repräsentanten Rechen-schaft ab von düsteren Erfahrungen, die noch in der ahnungslosen Harmlosigkeit der leichten ahnungsvoll sich indizieren.⁹⁰

87 Ebd., S. 210.

88 Adorno, „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 179.

89 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 175.

90 Adorno, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, GS XIV/ 20.

Kunst gerät darüber in die Dialektik der Entkunstung: Als Schein gelingender Versöhnung über der Herrschaftsgeschichte hat Kunst ebenso teil an deren ideologischer Verklärung: Wahrheitsgehalt und falsches Bewusstsein sind nicht mit der Sonde zu scheiden. Als mündige ist sie bestrebt, sich dieses Scheincharakters zu entledigen, ohne den doch keine Kunst sein kann, und an dem in eins mit dem ideologischen ihr utopisches Moment hängt. Zuweilen geradezu staunend beobachtet Adorno an Schönberg, wie dieser noch das barbarische, kunstfeindliche Element, das seinem Fortschritt entspringt, subjektiv durchbildet und dem Kunstwerk als Kraft zuwachsen lässt. Der Nachkriegsavantgarde, in deren Musik sich diese Dialektik musikalischer Naturbeherrschung schließlich zur „Krise des Sinns“⁹¹ zuspitzte, begegnete Adorno mit der solidarischen Skepsis aus dem „Altern der Neuen Musik“. Als „technokratische[] Gesinnung“⁹² war ihm die planende Rationalisierung des Materials stets dann besonders verdächtig, wenn sie der Qualität der Werke nicht zugutekam.

Absterben der stummen Interpretation

Mit der über Adorno und die Nachkriegsavantgarde hinausgehenden Kompositionsgeschichte tritt das Ideal stummen Musizierens in eine veränderte Konstellation ein. Für Adorno sind die zwölf Töne der gleichschwebenden Temperatur – trotz allem – noch selbstverständlich die primären Atome der Musik⁹³ und das schriftliche Äquivalent des Tons, die Note, das der musikalischen Schrift. Der Ende der 1960er Jahre wirksam werdende Materialfortschritt, der sich verkürzend auf das Schlagwort „Emanzipation des Geräusches“⁹⁴ bringen ließe, und der besonders mit dem Namen Helmut Lachenmanns und dessen Projekt einer *musique concrète instrumentale* verknüpft ist, ließ diese Selbstverständlichkeit endgültig historisch werden. Diese Entwicklung hat freilich ihre Vorgeschichte – von Luigi Russolos *arte dei*

91 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 231.

92 Adorno, „Das Altern der Neuen Musik“, GS XIV/ 144.

93 Adornos Werk zeugt freilich von einem ausgeprägten Bewusstsein der fortschreitenden Verselbstständigung aller musikalischer Dimensionen. Dennoch hält er, seiner musikalischen Epoche entsprechend, an jenem Primat fest: „Schönberg und Berg mochten das Wort atonal nicht, das sie als diffamierend empfanden und das, wenn wirklich jemand es wörtlich, als Musik ohne Töne aufgefaßt hätte, purer Unsinn wäre.“ (Adorno, „Musik und neue Musik“, GS XVI/ 480.)

94 Prieberg, „Die Emanzipation des Geräusches“, S. 9–11. Vgl. Frank Hilberg „Geräusche?“, S. 60.

rumori über Pierre Schaeffers und Pierre Henrys *musique concrète* bis zu den auf Verfahren der elektronischen Klangsynthese basierenden Experimenten im Kölner *Studio für elektronische Musik* und darüber hinaus –, aber es war Lachenmanns Ausweitung des Geräuschmaterials auf die instrumentale und vokale Musik, die es aus dem musikalischen Sondergehege befreite, dessen Ruch die elektroakustische Musik bis heute nicht ganz hat abschütteln können. In Analogie zu Schönbergs Erkenntnis des Gegensatzes von Konsonanz und Dissonanz als einer bloß graduellen Differenz, fiel der historischen Bewegung, für die das Werk Lachenmanns hier *pars pro toto* einstehe, die absolute Grenze zwischen Ton und Geräusch endgültig zum Opfer, die bis ins 20. Jahrhundert musikfähiges von musikunfähigem Material geschieden hatte.⁹⁵ Die Partitur eines Stückes wie etwa *Pression für einen Cellisten* von 1970, die „nicht an[zeigt], was klingen soll, sondern, was der Spieler tun soll“,⁹⁶ lässt sich nicht mehr in dem Sinne lesend exakt imaginieren, wie es theoretisch noch mit dem komplexesten traditionellen Notenbild möglich wäre. Mit der Relativierung des Tones zum bloßen Sonderfall eines Klangs, und der sukzessiven Erweiterung des potentiell musikfähigen Stoffs nicht nur um das Geräusch, sondern um virtuell jeden möglichen Schall, zerfällt die tonbasierte musikalische Schrift in ihre Extreme.

War die Note *zugleich* mimetisches Bild des Tons und ihn bedeutendes Zeichen, ist eine Partitur Lachenmann'schen Typs zusammengesetzt aus detaillierten sprachlichen Beschreibungen, graphischen Elementen, die instrumentale Aktionen steuern und dadurch doch vermittelt der klanglichen Ereigniskurve ähnlich sind, und unumwundenen Bildern, die beinah rührend etwas von der Unbeholfenheit des Neuen ausstrahlen. Elemente der traditionellen Notenschrift behaupten sich auch bei Lachenmann, besonders zur Bezeichnung der rhythmischen Dimension, und es werden freilich genügend Kompositionen noch heute gänzlich in ihr abgefasst. Ihre verbindliche Allgemeinheit einer Schrift aber, analog zu einer durch Tradition vorausgesetzten musikalischen Sprache, ist an der kompositionsgeschichtlichen Tendenz,

95 Besonders sprechend liest sich die Aufrichtung dieser Grenze etwa bei Eduard Hanslick: „Sollte das Rieseln des Baches, das Klatschen der Meereswellen, der Donner der Lawinen, das Stürmen der Windsbraut nicht Anlaß und Vorbild der menschlichen Musik gewesen sein? Hatten all' die lispelnden, pfeifenden, schmetternden Laute mit unserem Musikwesen nichts zu schaffen? Wir müssen in der That mit Nein antworten. Alle diese Aeußerungen der Natur sind lediglich *Schall* und *Klang*, d.h. in ungleichen Zeittheilen aufeinanderfolgende Luftschwingungen. Höchst selten und dann nur isolirt bringt die Natur einen Ton hervor, d. i. einen Klang von bestimmter, meßbarer Höhe und Tiefe. *Töne* sind aber die Grundbedingung aller Musik.“ (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 88. Vgl. Hilberg, „Geräusche?“, S. 63.)

96 Lachenmann, *Pression für einen Cellisten*, S. 1.

überhaupt alle vorausgesetzten Allgemeinheiten aufzulösen, unwiederbringlich zerschellt. Ihre Zeichen sind so optional geworden, wie die Klangtypen, an denen sie gebildet sind. Lachenmanns Aphorismus, „Komponieren heißt: sich ein Instrument bauen“,⁹⁷ gilt heute ganz unmetaphorisch von der musikalischen Schrift.

Die Veränderung, die der musikalischen Schrift und ihrer Lektüre in dieser musikhistorischen Bewegung geschieht, ist nicht einfach auf den Unterschied von Resultat- und Aktionsschrift zu reduzieren, wie es die Formulierung aus Lachenmanns Partitur nahelegen könnte. Schrift- und Klangform der Musik treten dabei vielmehr in ein kategorial anderes Verhältnis. „Das Prinzip Ton“, schreibt Christian Grüny, „ist [...] ein[] systematische[s] Gefüge[] von Differenzen.“⁹⁸ „Alle Töne haben eine gemeinsame Qualität und jeder von ihnen eine eindeutige Identität in ihrer Differenz voneinander.“⁹⁹ Der Ton ist eine Gattung, jeder bestimmte nur das variierte Exemplar einer Art. Musik, die diesem Prinzip gehorcht, entfaltet ihren Sinn im Wesentlichen durch die Konstellation solcher eindeutig einer Art subsumierbaren Tonexemplare. Anders gesagt: Ihr Sinn besteht in den Relationen des jeweils *Allgemeinen* an den Tönen, dem sich ein entsprechendes allgemeines Zeichen geben lässt. Da Schriftzeichen notwendigerweise ein Allgemeines bedeuten – ein Exemplar der Arten *c'*, *d'*, *Es*, etc., nie das unmittelbare *Dies-da* eines Erklingenden –, tauchen solche Eigenschaften, die sich auf „die genaue Spezifität des jeweils Erklingenden“ beziehen, etwa „absolute Tonhöhe, absolute Tonlänge, Klangfarbe, Lautstärke, [...] Konsonanz oder Dissonanz und die Dynamik [wenn überhaupt nur auf vage Weise]“,¹⁰⁰ in der Partitur auf.

Jedes Klangereignis hat eine definite Gestalt, selbst wenn diese den Charakter des Diffusen tragen sollte: *Es ist genau so, wie es ist*. Der Partiturleser wird sich demgegenüber eine mehr oder weniger detaillierte Vorstellung davon bilden, wie das Geschriebene klingen mag, aber es ist schlicht unmöglich, sich ein tatsächliches Klangereignis in seiner ganzen Konkretheit zu imaginieren.¹⁰¹

Musik, in der das Tonprinzip noch gilt, lässt sich adäquat von der Partitur repräsentieren, und also lesend prinzipiell adäquat reproduzieren, weil diese konkrete akustische, oder vielleicht besser: ‚klangrealistische‘ Dimension ihrer Gestalt nicht das primäre Medium ihrer Sinnstruktur darstellt. Bei einer Musik

97 Lachenmann, „Über das Komponieren“, S. 77.

98 Grüny, „Musik als Schrift“, S. 96.

99 Ebd., S. 99.

100 Ebd., S. 93f.

101 Ebd., S. 94.

aber, deren Sinn – das, was die Reproduktion als „Röntgenphotographie“ des Werkes darzustellen hätte – ganz wesentlich in der Artikulation ihrer Klangrealistik besteht, „verliert entsprechend eine reine Lektüre ihren Sinn“.¹⁰²

Die musikalischen Texte werden dadurch nicht weniger interpretierbar oder interpretationsbedürftig. Ohne vorausgesetzte Allgemeinheit der Beziehung von Zeichen auf Klänge sowie deren strukturiertes Verhältnis zueinander gibt es jedoch kein Lesenlernen mehr, das alle neuen Kompositionen deduzierend erfassen könnte. Dass diese kategoriale Veränderung sich im Zuge jener ‚Emanzipation des Geräuschs‘ und der Erweiterung der Spieltechniken zugetragen hat, bedeutet nicht, dass sie nur für die damit assoziierten Klangtypen gilt. Sogar der traditionelle Klangtyp ‚Ton‘, für den die traditionelle Note nach wie vor die geeignetste Spielanweisung sein mag, wird selbst etwas anderes, wenn seine Bedeutung in seinem je spezifischen Klang liegt statt seiner Stellung in einem dem Einzelwerk vorgeordneten Tonsystem. Wo mit dem Tonprinzip gebrochen wird, wird die Lektüre auch von solchen Partituren problematisch, die auf den ersten Blick ganz traditionell auszu sehen scheinen.¹⁰³ Gegenüber der musikalischen Schriftkultur der Moderne wächst dabei die Bedeutung dessen wieder an, was Adorno das ‚idiomatische‘ Moment der Reproduktion nennt: das in der Erfahrung der Interpreten aufgespeicherte und tradierte Wissen, das nicht direkt dem musikalischen Text entnehmbar, aber zu seiner Realisierung notwendig ist. Es gibt kaum eine zeitgenössische Partitur, die im Vorwort nicht die instrumentaltechnischen Lehrbücher angibt, nach denen die Notation sich richtet. Gestrichene Saitenhalter, tonlos geblasene Flöten, Multiphonics, präparierte Klaviersaiten und was dergleichen unendliches mehr mit der skizzierten historischen Bewegung zusammenhängen mag, mögen selbst längst Klischees geworden sein; wie sie klingen, muss an einem konkreten *Dies-Da* gelernt worden sein – und jede neu auftauchende Klangerzeugungsweise muss es wieder.

Die reine Lektüre ‚verliert ihren Sinn‘ freilich auch nicht ganz und gar. Das imaginative Lesen ist nach wie vor unabdingbares Moment musikalischer Interpretation, und nicht soll hier eine prinzipielle Unmöglichkeit der stummen Lektüre von im wörtlichen Sinne atonaler Musik behauptet werden.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ein zeitgenössisches Beispiel dafür scheint den Autoren das Werk von Klaus Lang zu geben. Das Zitherkonzert *Schwarzes Licht* (2013) etwa enthält das irisierende Phänomen diatonisch aufsteigender Tonleitern, die durch den orchestralen Gesamtzusammenhang ganz als Klangindividuen zur Geltung kommen, gleichsam erlöst werden von den tonalen Gesetzmäßigkeiten, mit denen man sie für unauflöslich verschweißt hält. Obwohl auf dem Papier nur die ausgetretene Skalenfolge steht, klingt jeder Schritt wie einer auf Neuschnee.

Adornos Vorstellung allerdings, diese könne prinzipiell als *adäquate Realisierung des Werks* an die Stelle der sinnlichen Hervorbringung treten, ist zusammen mit ihrer Voraussetzung eines analogen Schrift- und Tonsystems historisch überholt worden. Das lässt sie auch an ihrem eigenen Ort nicht unberührt. Dass sich historisch auflöste, was Adornos Bildung noch als Selbstverständlichkeit unreflektiert bleiben konnte, offenbart diese als Vorbildung: Auch wie eine Geige klingt, steht nicht in den Noten, und auch die erste Oboe gab einst einen nie zuvor gehörten Klang von sich. Mag der Sinn von dem Tonprinzip gehorchender Musik sich zwar nicht primär in jener klangrealistischen Dimension konstituieren, so ist damit doch nicht gesagt, dass sie dadurch ganz unbedeutend würde. Freilich leugnet Adorno die Banalität nicht, dass es einen Unterschied macht, ob die bedeutenden Töne Geige oder Oboe gegeben sind, und Dimensionen wie Klangfarbe und Textur schon lang vor der Sprengung des Tonprinzips auch in formbildende Funktionen eintraten. Die relativ weitgehende Standardisierung der instrumentalen Klangtypen und Spielweisen machte es möglich, auch deren Charaktere noch als ‚allgemeine Zeichen‘ zu lesen, von ihren Eigenschaften ebenso genaue Vorstellung zu entwickeln wie von Tonhöhen. Als Selbstverständlichkeit bleibt diese Banalität aber unreflektiert. So gibt Adorno zuweilen der Versuchung nach, den bei aller Sublimierung stets konstitutiven Bezug des musikalischen Gedankens auf die sinnliche Erscheinung in seiner Selbstverständlichkeit verschwinden zu lassen, und die stumme Lektüre – entgegen der eigenen Theorie – als gleichsam ungefährdeten Ort anzusprechen, an dem die Reproduktion „das Werk selbst rein darstellen“ könne, „ohne dem Wirkungszusammenhang das leiseste Zugeständnis zu machen.“¹⁰⁴ Spätere Aufzeichnungen zur Reproduktionstheorie, in denen Adorno das Motiv des stummen Lesens undialektisch ohne jenes des historischen Verstummens behandelt, geben dem meist bloß in regressiver Abwehr vorgebrachten Vorwurf des Bildungselitarismus darum tatsächlich einmal einen Anhaltspunkt:

Die Notwendigkeit, ein wesentlich Geistiges durch seine sinnlichen Repräsentanten vermittelt zu sehen, und nicht diesen Repräsentanten selber in den Geist aufzunehmen, ist infantil. So wie heute nur noch zurückgebliebene Bauern laut lesen, um überhaupt lesen zu können, [...] so mag es sehr leicht auch einmal mit der Musik bestellt sein. Es liegt keinerlei Grund dafür vor, den sinnlichen Klang von Musik für wesentlicher zu halten als den sinnlichen Klang der Worte für die Sprache.¹⁰⁵

104 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 211.

105 Ebd., S. 210.

Wo Adorno einmal vom Moment vergegenständlichender Praxis in der musikalischen Reproduktion absieht, wird dem Dialektiker die Erscheinung eines Wesentlichen plötzlich zum Repräsentanten eines Eigentlichen. Der zuweilen abstrakte Rückzug in Geistigkeit führt über einen etwaigen Elitarismus¹⁰⁶ hinaus auf ein ernsteres Problem von Adornos Ästhetik und Philosophie. Das undialektische Moment von Adornos Denken lässt an dieser Stelle noch das Beste, was es zu erhoffen gäbe, aus Angst vor der falschen Ver-söhnung hinter sich: Die Idee der *Rettung* des geistigen Wesens der Musik vor ihrer Verdinglichung offenbart hier eine Tendenz, in die *Flucht* vor den Widersprüchen überzugehen, die der Versuch ihrer praktischen Entäußerung mit sich bringt – durch die hindurch er aber auch einzig glücken kann.¹⁰⁷ Die etwaige Wahrheit des Werks figuriert mit einem Mal außerhalb der Spannung zu ihrer sinnlichen Erscheinung. Widerspruchslos scheint das Geistige vom Sinnlichen ablösbar zu sein, und sogar die Sistierung der historischen Dynamik scheint sich darin noch zu verheißen: „Die Werke wären weitgehend dem Verschleiß und der Banalisierung entzogen.“¹⁰⁸ Dadurch wird das drastische Philosophem vom Absterben der Interpretation gerade verharmlost, denn nur weil die interpretative Objektivierung für den musikalischen Gedanken selbst konstitutiv ist, ist ihr Widerspruch ein tödlicher.

Dort, wo Adorno aber das stumme Lesen als eigenständige Reproduktionsform in seiner vollen historischen Konkretion entwirft, hält es in doppelter Weise am objektiven Widerspruch musikalischer Wahrheit in ihrem Verstummen fest: einerseits Resultat der musikalischen Tendenz zu sein, die am katastrophischen Gang des Weltlaufs teilhatte und andererseits als kritischer Einspruch gegen die Resignation vor dem Anspruch, zumindest im ästhetischen Bereich das Einverständnis mit der falschen Einrichtung der Welt aufzukündigen. Nur weil der Fluchtpunkt des stummen Lesens, den Adorno aus der widersprüchlichen Konstitution der musikalischen Reproduktion herausgelesen hatte, sich als historisch begrenzt zeigt, heißt das nicht, dass sich diese Widersprüche der Reproduktion selbst aufgelöst hätten. Der „eigentliche Zusammenhang der Reproduktionstheorie mit meiner Philosophie“,

106 Am gesamten Werk Adornos ließe sich zeigen, wie sehr ihm an einer Aufhebung des Bildungsprivilegs gelegen war, die das historisch einmal errungene Niveau des Denkens nicht gleich mit entsorgte, weswegen die Kritik der Kulturindustrie auf die Denunziation solch einer falschen Aufhebung jenes Privilegs gerichtet war.

107 Dieser Problematik wird von einem der Autoren in Bezug auf die Solidarität „mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“ (Adorno, *Negative Dialektik*, GS VI/ 400) weiter entfaltet, wo auch die revolutionäre Pointe des undialektischen Moments von Adornos kritischer Theorie herausgearbeitet wird: Kellermann, „Adornos verführerische Flucht“.

108 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 211.

schreibt Adorno in einer Notiz, liege darin, dass der „Sinn der Musik [...] nicht die Einpassung in den Betrieb (durchs Funktionieren) und nicht dessen Verschleierung (durch Glätte, Harmonisierung, Kulinarisches) [ist], sondern der bestimmte Widerstand durch ihre immanente Konsequenz.“¹⁰⁹

Bestimmt ist ihr Widerstand indes von der Gestalt des Betriebs, dem sie zu widerstehen hat, und im neoliberal desintegrierten Kapitalismus sind die Bedingungen musikalischer Wahrheit andere als in Adornos ‚verwalteter Welt‘. Zu begreifen, wie die Konstellation dieser so gesellschaftlich wie ästhetisch fundierten Widersprüche in der gegenwärtigen Musikpraxis beschaffen ist, wäre die Aufgabe einer zeitgenössischen Musikphilosophie. Ohne eine Reflexion auf den konkreten gesellschaftlichen Stand der gegenwärtigen Naturbeherrschung und -zerstörung,¹¹⁰ wäre der Abstand zur geschichtlich zerfallenen Form des stummen Lesens gar nicht auszumessen und müsste hoffnungslos noch hinter Adorno zurückbleiben. Der Fluchtpunkt des stummen Lesens mag heute nicht mehr derart über die Widersprüche der musikalischen Reproduktion hinausweisen, wie es Adorno noch denken konnte. Umso dringlicher gilt es heute, das ernst zu nehmen, um dessentwillen er so emphatisch darauf insistierte: die Idee einer im ungeschmälerten Sinne wahren Reproduktion.

Literatur

Adorno, Theodor W.: „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, in: Max Horkheimer (Hg.), *Zeitschrift für Sozialforschung*, Bd 1. (1932), S. 103–124 (reprint: München 1980).

Adorno, Theodor W.: „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, in: Max Horkheimer (Hg.), *Zeitschrift für Sozialforschung*, Bd. 7 (1938), S. 321–357 (reprint: München 1980).

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.

- *Dialektik der Aufklärung*, GS III (gem. mit Max Horkheimer).

- *Minima Moralia*, GS IV.

- *Negative Dialektik*, GS VI/ 7–412.

- *Jargon der Eigentlichkeit*, GS VI/ 413–526.

¹⁰⁹ Ebd., S. 141.

¹¹⁰ Vgl. gerade wegen des Überschießenden seiner Kritik etwa die beiden Bücher von Robert Kurz, *Das Weltkapital* und *Geld ohne Wert*.

- *Ästhetische Theorie*, GS VII.
 - „Reflexionen zur Klassentheorie“, GS VIII/ 373–391.
 - „Arnold Schönberg (1874–1951)“, GS X.1/ 152–180.
 - „Marginalien zu Theorie und Praxis“, GS X.1/ 759–782.
 - *Philosophie der neuen Musik*, GS XII.
 - *Mahler*, GS XIII/ 149–319.
 - „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, GS XIV/ 14–50.
 - „Das Altern der Neuen Musik“, GS XIV/ 143–167.
 - *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 157–402.
 - „Musik und neue Musik“, GS XVI/ 476–492.
 - „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik“, GS XVIII/ 149–176.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Adorno, Theodor W.: „Graeculus (I). Musikalische Notizen“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Frankfurter Adorno Blätter*, Bd. VII, Frankfurt am Main 2001, S. 9–37.
- Adorno, Theodor W.: „A New Type of Human Being“, in: ders., *Current of Music. Elements of a Radio Theory*, hg. von Robert Hullot-Kentor, Frankfurt am Main 2006 (Nachgelassene Schriften I/3).
- Adorno, Theodor W. / Sohn-Rethel, Alfred: *Briefwechsel 1936–1969*, hg. von Christoph Göttsche, München 1991.
- Arndt, Andreas: *Karl Marx. Versuch über den Zusammenhang seiner Theorie*, Berlin 2012.
- Arndt, Andreas: *Geschichte und Freiheitsbewusstsein. Zur Dialektik der Freiheit bei Hegel und Marx*, Berlin 2015.
- Benjamin, Walter: „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“, in: ders., *Gesammelte Schriften* 2/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 465–505.
- Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung“, in: ders., *Gesammelte Schriften* 7/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitarbeit von Christoph Göttsche, Henri Lonitz und Gary Smith, Frankfurt am Main 1989, S. 350–385.
- Eisler, Hanns: „Über moderne Musik“, in: ders., *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hg. von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S. 40–42.
- Eisler, Hanns: „Zur Situation der modernen Musik“, in: ders., *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hg. von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S. 52–56.

- Eisler, Hanns: „Die Erbauer einer neuen Musikkultur“, in: ders., *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, hg. von Manfred Grabs, Leipzig 1973, S. 60–84.
- Grüny, Christian: „Musik als Schrift. Die Elemente des Erklingenden und die Notation“, in: Matteo Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notationen*, Basel 2015 (Resonanzen 2), S. 91–110.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: „Anhang zur Jenaer Realphilosophie. Ausarbeitungen zur Geistesphilosophie von 1803/04“, in: ders., *Frühe politische Systeme*, hg. von Gerhard Göhler, Frankfurt am Main – Berlin – Wien 1974, S. 291–335.
- Hilberg, Frank: „Geräusche? Über das Problem, der Klangwelt Lachenmanns gerecht zu werden“, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Helmut Lachenmann*, München 2009 (Musik-Konzepte 146), S. 60–75.
- Horkheimer, Max: „Zur Soziologie der Klassenverhältnisse“, in: ders., *Gesammelte Schriften* 12, hg. von Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt am Main 1985, S. 77–104.
- Hullot-Kentor, Robert: „The Exact Sense in Which the Culture Industry No Longer Exists“, in: *Cultural Critique* 70 (2008), S. 137–157.
- Kellermann, Arne: „Adornos verführerische Flucht in die Sphäre der Metaphysik“, in: Julia Jopp, Ansgar Martins, Hanna Zoe Trauer und Kathrin Witter (Hg.), *Ultima Philosophia. Zur Transformation von Metaphysik nach Adorno*, Berlin 2020.
- Kolisch, Rudolf: *Zur Theorie der Aufführung. Ein Gespräch mit Berthold Türcke*, München 1983 (Musik-Konzepte 29/30).
- Kurz, Robert: *Das Weltkapital. Globalisierung und innere Schranken des modernen warenproduzierenden Systems*, Berlin 2005.
- Kurz, Robert: *Geld ohne Wert. Grundrisse zu einer Transformation der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin 2012.
- Lachenmann, Helmut: „Über das Komponieren“, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 73–82.
- Marx, Karl: *Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses: sechstes Kapitel des ersten Bandes des ‚Kapitals‘ (Entwurf)*, Berlin 2009.
- Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Marx Engels Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1956ff.
- „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung“, MEW 1/ 378–391.
 - „Manifest der Kommunistischen Partei“, MEW 4/ 459–493 (gem. mit Friedrich Engels).
 - „Zur Kritik der politischen Ökonomie“, MEW 13/ 3–160.
 - *Das Kapital I*, MEW 23.
 - *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, MEW 42.

- Pohrt, Wolfgang: *Theorie des Gebrauchswerts. Über die Vergänglichkeit der historischen Voraussetzungen, unter denen allein das Kapital Gebrauchswert setzt*, in: ders., *Werke*, Bd. 1, hg. von Klaus Bittermann und Arne Kellermann, Berlin 2019, S. 57–392.
- Pohrt, Wolfgang: „Vernunft und Geschichte bei Marx“, in: ders., *Werke*, Bd. 1, hg. von Klaus Bittermann und Arne Kellermann, Berlin 2019, S. 305–316.
- Priberg, Fred K.: „Die Emanzipation des Geräusches“, in: *Melos* 24 (1957), S. 9–11.
- Schönberg, Arnold: „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke“, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976 (Gesammelte Schriften 1), S. 25–34.
- Seiwert, Elvira: *Enthüllungen. Zur musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Springe 2017.
- Stapelfeldt, Gerhard: *Dialektik der ökonomischen Rationalisierung. Kritik der ökonomischen Rationalität. Erster Band. Dritte, überarbeitete, aktualisierte und erweiterte Auflage*, Hamburg 2014.

Online-Quellen

- Hullot-Kentor, Robert: „A New Type of Human Being and Who We Really Are“, in: *The Brooklyn Rail* (November 2008), <https://brooklynrail.org/2008/11/art/a-new-type-of-human-being-and-who-we-really-are> (28.3.2022).
- Kellermann, Arne: „Adornos Kritik der angestellten Versöhnung im Konsum“, in: *Kritiknetz - Zeitschrift für Kritische Theorie der Gesellschaft*, 2020, https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Kellermann_Konsumkritik.pdf (28.3.2022).

Musikalien

- Helmut Lachenmann: *Pression für einen Cellisten*, Wiesbaden 1969.

Perspektiven II

Language, Gesture, Style

Adorno's Theory of Musical Reproduction between Musicology and Art History

Brian A. Miller

The ubiquity of the term 'style' in discourses on music does not prevent its being among the most nebulous of concepts. Style can belong to individual composers, to schools unified by a common training, or to entire historical periods. But, just as easily, style can have nothing to do with composition. Performers are said to have styles when they reproduce existing works or improvise new ones. Meanwhile, musical discourse on style is at least partly indebted to art-historical approaches, most obviously in the continued use of periodisation schemes separating the 'Baroque' from the 'Classical'; and so on.¹ Leonard B. Meyer, the most recent music theorist to engage at length with the concept of style in 1989's *Style and Music*, highlights that disciplinary connection and draws on art theorists like Ernst Gombrich and Nelson Goodman in his attempt to account for the ways compositional style arises as a function of choices made within a system of constraints.² Still, as I will argue, there remains considerable room to expand Meyer's interdisciplinary project. His formal analytical method provides considerable purchase on the relation between style and musical syntax, but he leaves aside more basic evidentiary questions: to what extent does the apparent replication of a musical pattern imply that the same stylistic process is at work? And what groups of works warrant stylistic analysis in the first place? Art historians, long having been concerned with questions of provenance and forgery, have developed responses, if not definitive answers, to these kinds of questions. But there are good reasons for the difficulty involved in bringing together musicological and art-historical theories of style. In painting, traditionally understood, there is no split between composition and performance; further, Western notation allows music to be broken into discrete units in a way that much visual art cannot. In more practical terms, Meyer's work is generally received today in the context of the subfield of music perception and cognition, epistemologically a world

1 See Adler, "Style-Criticism"; Adler, *Der Stil in der Musik*. Compare with Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*; Riegl, *Stilfragen*.

2 See Meyer, *Style and Music*, pp. 6f. See Gombrich, "Criteria of Periodization" and Goodman, "The Status of Style".

apart even from other areas within musicology, let alone art history. In this essay, I suggest that, perhaps improbably, Theodor W. Adorno's incomplete theory of musical reproduction offers something of an entry into this tangle, relating music notation's outwardly objective character to its sedimented gestural component, and moving toward a theory of style, if only in the negative, in his examination of music's language-character.

In fact, to consider Adorno's conception of style at all requires a triangulation of often-contradictory fragments from a variety of sources, and my aim here is to develop the beginnings of a novel account by reading his incomplete *Towards a Theory of Musical Reproduction* with and against other important texts. This reading, while itself incomplete, provides the basis for more speculative connections between Adorno's theory and music-theoretical and art-historical approaches to style. Given the varied intellectual foundations of these different traditions, their juxtaposition is hardly straightforward or natural, and it will not be possible to address all of the relevant mismatches and discontinuities. But I argue that Adorno's focus on the mutual implication of writing and gesture, of analysis and performance, bridges some of the gaps in more recent musical theories – while, in the process, Adorno's thought also implies a critique of the very concept of style. I begin by outlining in some detail the approaches to style that I will take to be representative of music theory and art history, after which I will return to Adorno's accounts of style and musical reproduction.

Meyer's Theory of Style

Meyer's theory of style unfolds from an initial definition: "Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints."³ Later, he describes how that definition should be put into practice, suggesting that "it is the goal of style analysis to describe the patternings replicated in some group of works, to discover and formulate the rules and strategies that are the basis for such patternings, and to explain in the light of these constraints how the characteristics described are related to one another."⁴

For Meyer, 'rule' and 'strategy' are technical terms, subcategories of the more general 'constraint', and they form the conceptual basis for his theory.

³ Meyer, *Style and Music*, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

Constraints are hierarchical, with strategies subordinate to rules, which are themselves grounded in laws, or what he calls “transcultural constraints” that are generally understood in terms of universal human psychological principles: limits on the ability to hear frequency, or Gestalt principles of continuation or grouping.⁵ Moreover, Meyer distinguishes between what he calls primary and secondary musical parameters, where the primary can be understood in terms of discrete units amenable to syntactic arrangement – his examples are pitch and rhythm – and the secondary can only be perceived continuously or, as he puts it, ‘statistically’. The most important examples include dynamics and timbre. This taxonomy leads to a host of important distinctions: where syntax affords closure, statistical phenomena are open-ended; where the processes involving primary parameters are conventional, secondary parameters are subject to ‘natural’ constraints. For example, while it is a deeply entrenched convention in much Western music of a certain period, nothing inherently makes a major triad the end-point of a piece, whereas a fading out from loud to silent presents a more or less literal ending (but only insofar as a sound’s amplitude crosses beneath the threshold of human hearing).⁶

At the next hierarchical level, “rules specify the permissible material means of a musical style: for example, its repertory of possible pitches, durational divisions, amplitudes, timbres, and modes of attack,” along with “the relational possibilities and probabilities among such means.”⁷ Rules are essentially understood as culturally specific principles that both select from the available parameters and determine the syntax that organises them. For example, Meyer argues that harmony in Western music was once simply a by-product of rules that dealt with pitch melodically and harmonically, but eventually came to have its own dedicated rules. Intriguingly, he claims that some modern genres, especially aleatoric music, have no style at all, because of the alleged lack of any syntactic organisation.⁸ Strategies, on the other hand, “are compositional choices made within the possibilities established by the rules of the style.”⁹ In many theories of harmonic function, for example, harmonies rooted on either the second or fourth scale degree may serve the same pre-dominant function (satisfying the same rule), so the choice between them is a matter of strategy. This is not to say that these two harmonic options are entirely identical or synonymous, serving as ‘two different ways of saying the same thing,’ but simply

5 Ibid., p. 13.

6 See *ibid.*, pp. 14–16.

7 Ibid., p. 17.

8 See *ibid.*, p. 34. This argument is developed at much greater length in Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*.

9 Meyer, *Style and Music*, p. 20.

that they both satisfy one particular criterion, among many other possible features in which they might differ.¹⁰

While, for Meyer, the hierarchies of musical parameters are themselves discontinuous, so that, for example, the rules governing the progression of keys are different from the rules governing the progression of harmonies, no constraints other than universal perceptual laws are tied to a particular historical scale.¹¹ Styles might thus include what Meyer calls ‘dialects’, in which subgroups of composers share rules or strategies, and within dialects, ‘idioms’ distinguish the more specific constraints characteristic of individual composers. But in practice, Meyer takes the view that tonality, broadly conceived, prevailed as a system of rules over a relatively long swath of the history of Western music, such that Haydn and Mozart’s music was “governed by the same set of rules as that of Bach and Handel,” the difference in style being a matter of “quite different strategic constraints.”¹²

Importantly, the choices and constraints that make up style are not deterministic but rather manifest themselves statistically. That is, within a given style, some musical patterns are more likely to be chosen than others, and within a specific piece of music every compositional choice has implications for the probability of the choices that follow. Meyer developed this position in his first book, *Emotion and Meaning in Music*, and refined it through the lens of information theory in his later writings.¹³ This perspective has made his work particularly useful in the fields of music psychology and computational music theory, where arguments are most often couched in statistical terms.¹⁴

When it comes to the actual objects of style analysis, Meyer recognises that a wide variety of acts and artefacts can be subject to his initial definition, and he writes of style as a pervasive feature of culture writ large. But for the specific study of music, he treats the score, rather than performance, sound image, or any other musical figuration, as the sole medium in which to recognise musical replications. This is hardly an unusual practice within music theory and analysis more broadly, but Meyer’s justification for it stems from

10 See *ibid.*, p. 6–8. The concept of ‘synonymy’ has generally not been viewed positively by theorists of style of Meyer’s generation and later. See also Goodman, “The Status of Style”, and Wollheim, “Pictorial Style”, pp. 183f.

11 See Meyer, *Style and Music*, p. 301.

12 *Ibid.*, pp. 23f.

13 See Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, p. 45; and Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*, ch. 1. For an account of the intellectual history surrounding Meyer’s theory of style with a focus on information theory, see Miller, “Leonard Meyer’s Theory of Musical Style.”

14 See, for example, Temperley, *Music and Probability*; White/Quinn, “Chord Context and Harmonic Function”.

his theory of musical expectation, which holds that musical meaning arises from the production, realisation and inhibition of musical tendencies and patterns. On one hand, Meyer notes that in everyday life, “the factors which keep a tendency from reaching completion may be different in kind from those which activated the tendency in the first place. The stimulus activating a tendency may, for example, be a physical or psychic need of the organism, while the inhibiting factors may simply be a series of external circumstances which keep the organism from satisfying the need.”¹⁵ But because musical tendencies, inhibitions and resolutions all occur within the same medium, and are controlled by stimuli of the same type (namely, sounding music), then, in Meyer’s argument, musical affect, and the processes that give rise to it, can be studied relatively objectively by attending to musical notation as a shorthand for the cognitive processes that are the ‘actual’ object of inquiry. In other words, “the structure of the affective response to a piece of music can be studied by examining the music itself.”¹⁶ This pragmatic reduction of music to notated score will be of particular relevance later in this essay, when reading Meyer in terms of Adorno’s theory of musical reproduction.

Two Views from Art History

While Meyer is the only music theorist to have treated the concept of style so thoroughly in recent decades, theorists and historians of visual art have considered the topic with more breadth and depth. Even leaving aside the term’s earlier history in the work of Alois Riegl or Heinrich Wölfflin, in the second half of the twentieth century, scholars like Nelson Goodman, James Ackerman, and Arthur Danto have taken up style as a general matter of concern.¹⁷ Lacking space to describe these varied approaches in detail, I focus here on two approaches that complement and critique features of the typical music-theoretical account, considering aspects of style that Meyer’s theory either ignores or deals with insufficiently. In particular, I turn to work by Richard Wollheim and Whitney Davis.

Wollheim’s account of style in painting is most succinctly presented in an essay published in a 1979 collection that also included an early version of the

15 Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, p. 23.

16 *Ibid.*, p. 32.

17 See Goodman, “The Status of Style”; Ackerman, “A Theory of Style”; Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*.

first chapter of Meyer's *Style and Music*.¹⁸ His theory is rooted in a distinction drawn between what he calls 'taxonomic' and 'generative' criteria for descriptions or analyses of style. A taxonomic style-description "is adequate if and only if (one) it picks out all the interesting/significant/distinctive elements of a painter's work, *and* (two) it groups them in the most convenient way into stylistic features. And it is to be noted that the terms *interesting, significant, distinctive, convenient*, as they occur here, are to be understood relative to a certain point of view."¹⁹ For Wollheim, that point of view is a matter of the current art-historical consensus; as a result, taxonomic style-descriptions for the same painting are likely to change over time.

On the other hand, by the generative criterion, "a style-description is adequate if and only if (one) it picks out those elements of a painter's work which are dependent upon processes or operations characteristic of his acting as a painter, *and* (two) it groups these elements into stylistic features accordingly, that is, according to the processes or operations that they are dependent upon."²⁰ Crucially, both conceptions could in principle produce the same style-description, specifically if the features that an analyst chooses to include in a given taxonomy happen to be the 'actual' features produced by a painter's characteristic processes. The practical difference between the two kinds of criteria thus lies in what Wollheim calls the "psychological reality" of style, which he claims is only properly represented in a generative account. What makes a stylistic feature psychologically real is, perhaps not surprisingly, never fully qualified, but Wollheim suggests that the relevant painterly 'schemata' – lines, brushstrokes, volume, depth, lighting, and so on – would have to be linked to specific human capacities, "perceptual, affective, [and] cognitive"²¹, in order to meet this criterion.

Wollheim's theory raises important questions about Meyer's account. For Meyer, universal human capacities ground stylistic production, and his own interest in cognitive psychology seems to make him an advocate for Wollheim's generative criterion. But, on the other hand, Meyer makes little effort to avoid the major pitfall of the taxonomic approach, whereby stylistic judgments are merely a matter of the analyst's priorities, not the artist's embodied process. This is reflected in his loose approach to determining the very objects of style analysis. For Meyer, "the works in a group, or repertory, which are treated as a

18 See Wollheim, "Pictorial Style", originally published in Lang, *The Concept of Style*; my citations refer to a reprinting in Wollheim, *The Mind and its Depths*.

19 Wollheim, "Pictorial Style", p. 175.

20 *Ibid.*, p. 176.

21 *Ibid.*, p. 182.

set, will always have shared characteristics, but the basis for selection may be quite varied.”²² Some of his suggestions include: the works of a single composer, works by a group of composers from the same culture or time period, works of a particular genre, or the works of a whole civilisation – “Western music since the Renaissance,” or “the cultures of the South Pacific.”²³ Where Wollheim anticipates this problem by limiting his concern to the style of an individual rather than a group or a school, Meyer charges ahead, aiming to make generative claims without a clear account of why a group of works should be understood to have been generated by the same processes in the first place.

In the end, both of these theories are trapped between the intuition that style is related to the habituated, embodied and cognitive activity of individuals and the difficulty of actually describing with any certainty how a musical or painted surface can definitively be connected to such processes. Wollheim, in fact, admitted in a later essay that he had yet to produce or discover a convincing generative description of any particular style.²⁴ Style’s reality, its position between body, inscription and convention, remains elusive. Rather than try to solve this problem directly, in his recent work on visual culture, Whitney Davis shifts the emphasis from the production of style to its recognition. This orientation is clear in his own definition:

Stylistic analysis aims to attribute an artifact to its historical origin on the basis of its sensuous configuration, and in particular to assign it to the set or sequence of artifacts in which it was made, what elsewhere I have called its production system. [...] But the style of an artifact derives not only from its own apparent configuration [...] [It] also derives from the similarities between the perceived conformation of an artifact and the conformations of many *other* artifacts that seem to possess (and therefore can reveal to us) a common origin in their making.²⁵

In one sense, this definition could be complementary to Meyer’s, describing in more detail the process of recognition and grouping that remains ambiguous in Meyer’s account, prior to the structural analysis of the rules and strategies involved in a style’s production. But Davis introduces a further distinction that cuts across both definitions. He coins the somewhat awkward term ‘stylisticality’ to describe “similarity between artifacts *seen as* caused by their having a common origin [...] whether or not they really have this common origin or

22 Meyer, *Style and Music*, p. 38.

23 Ibid.

24 See Wollheim, “Style in Painting”, p. 38.

25 Davis, *A General Theory of Visual Culture*, p. 76.

only something that looks like it.”²⁶ This is in contrast to artifacts that possess similarities that are not recognised, that are simply repeated through force of habit or disposition – what Davis simply calls style, or sometimes ‘pure style.’

The distinction between style and stylisticality is at once obscure and quite simple. In brief, any recognition of style may be wrong; we may always have misidentified the ‘production system’ of any work of art. This principle captures the circularity of Meyer’s method, whereby he selects the group of works to be analysed before describing them, even though it seems that a description of style is what would be needed to make such a selection in the first place. Going further, many music-theoretical accounts are by definition stylisticalities, in the sense that they attempt to show how multiple works, sometimes a great many, can be accounted for by a single production system. But, to be clear, stylisticality is not a pejorative term, describing a diluted or fallen pure style. For Davis, style and stylisticality both operate in the production of artefacts just as much as in theoretical or analytical reflection, and are thus both potentially historical features of particular artefacts or production systems. Style can be produced as a sequence of what Davis calls unintentional “mutations in replication”, but also by way of “revisions through recognition”; and more interestingly, both can happen within the same system of production.²⁷ Music seems especially well-suited to this description: the aspects of music that are consciously recognised and replicated in both composition and performance are deeply intertwined with those that are habitual and obligatory.

A prime example comes from the work of Robert Gjerdingen, one of Meyer’s most influential students whose work focuses on the cognitive concept of the schemata and the historical practice of musical training via *partimenti*. The study of schemata and *partimenti* represents one area within contemporary music theory where Meyer’s thought continues to be particularly influential, so it is an ideal place to look for opportunities to extend Meyer’s thinking on style further. In his study of the galant style, Gjerdingen argues that the true musical building blocks of much eighteenth-century music are not the harmonies described by modern-day Roman numerals but rather voice-leading schemata derived from *partimenti*.²⁸ Crucially, it was a conservatory-based training regimen that would have allowed composers to develop vocabularies of relevant schemata, and the lack of an equivalent training is concomitantly what prevents modern listeners from hearing galant music as made up of those same building blocks. What was once stylisticality, a mode of composition that

26 Ibid., p. 76.

27 Ibid., p. 82.

28 See Gjerdingen, *Music in the Galant Style*.

could be recognised as such in the sounding music, reverted to unrecognised style for many later listeners. At the same time, for the composers themselves, learning such schemata would at first have required concerted attention (for example, in the effort required to find solutions for various partimenti), but through continued practice their use would have come to require less overt effort. Thus, stylistic recognition might manifest as embodied action rather than 'enminded' acknowledgement.²⁹

Davis's approach does not solve the problems with either Wollheim's or Meyer's theories, but rather serves as a diagnostic. By theorising the distinction between style and stylisticality, Davis complicates Meyer's contention that the score is essentially transparent, that the patterns we observe are the same ones that are relevant for an accurate account of style. Further, Davis's terms suggest an avenue for linking notions of style in composition and performance. Where Wollheim's account is simply not suited for that aspect of musical practice, and where Meyer brackets performance, despite acknowledging that it is also a matter of style, Davis's focus on stylistic recognition points toward an understanding of stylistic production and reproduction rooted in the complexities of practices of observing, or, in the case of music, listening. While the listenings, and thus the styles and stylisticalities, of performers may not be the same as those of composers or theorists, it might be possible to understand them all in terms of similar kinds of recursions and recognitions.

Adorno on Style

With its focus on the interpretation of the musical score, Adorno's *Towards a Theory of Musical Reproduction* seems poised to shed light on similar questions about performance, if from a rather different angle. But, put in the context of some of his other writings, the text also represents a contribution to, and modification of, Adorno's account of style more generally. On the basis of much of his work, Adorno may seem only to invoke style in negative terms. In an essay on Stravinsky, he writes that "every bar of Stravinsky's music is the product of stylization. It is possible no doubt to be immersed in a style, but it is not possible to learn one, least of all a style based on whim; that can only be copied."³⁰ Style emerges here, and generally in his writings on Stravinsky, as something applied from the outside, undialectically. On the other hand,

29 See also Davis's discussion of Giovanni Morelli's connoisseurial method of stylistic attribution in painting in Davis, *A General Theory of Visual Culture*, pp. 86–93.

30 Adorno, "Stravinsky", p. 158.

Adorno recognises a certain historicity even in such a practice. In an essay on Zemlinsky from around the same time, he develops the terms ‘mannerism’ and ‘eclecticism’ as related to ‘stylisation’, contrasting all of these with the supposed ideal of synthesis, of music as self-generating organic totality. But, for Adorno, such an ideal is itself short-sighted, because “even [the artist’s] most individual qualities are secretly the products of a collectivity and, by the same token, his idiosyncrasies exhibit the marks of the collective, of the historical context.”³¹ What’s more, the contemporary state of composition precludes any easy compromise among competing trends, and instead requires “working through the extremes. [...] In short, mannerism and eclecticism are not the indices of individual failures, but stigmata inflicted by history.”³² Thus, “what with hindsight proved to be the great musical tradition” – referring here to the work of composers like Schoenberg and Debussy – “once seemed to be mannerism raised to the level of exclusivity. What is mannerism and what is style can only be established conclusively after the fact.”³³ If it is possible to understand manner and eclecticism as aspects of the stylisation he described in Stravinsky, then Adorno’s argument seems to be that the distinction between stylisation and style proper is similarly contingent on historical circumstances and only revealed in hindsight. Already, it is clear that Adorno’s approach to style differs from those associated with contemporary music theory and art history in important ways. For Adorno, style is not primarily a perceptual category, to be investigated in terms of the ways it is received by listeners, nor is it a diagnostic category that allows one work or group of works to be differentiated from others. It does relate to characteristics shared by groups of works, but Adorno does not develop the concept in a way that links it to any formal analytical apparatus of the kind familiar from most music theory.³⁴

The *Aesthetic Theory* elaborates the concept of style further: “When conventions are in an ever unstable equilibrium with the subject they are called styles. The concept of style refers as much to the inclusive element through which art becomes language – for style is the quintessence of all language in art – as

31 Adorno, “Zemlinsky”, p. 111.

32 Ibid., p. 112.

33 Ibid.

34 These differences stem in part from deeper intellectual divisions, particularly when it comes to Meyer’s work, which is rooted in a post-war cognitive science paradigm very distant from Adorno’s background in critical philosophy; the art-historical tradition on which Wollheim and Davis draw has German intellectual roots (particularly in the thought of Kant and Hegel) that are much more closely aligned with Adorno’s own. It is beyond the scope of this essay to consider these issues in greater detail, but see Miller, “Leonard Meyer’s Theory of Musical Style”, and Preziosi (ed.), *The Art of Art History*.

to a constraining element that was somehow compatible with particularization. The styles deserved their much bemoaned collapse as soon as this peace became recognized as an illusion.”³⁵ But the collapse of style in the twentieth century is not a collapse of convention itself, or of the language-character of music, both of which survive and continue to make possible musical expression and comprehension. As Adorno puts it, “unbeknownst to modernism and precisely there where it renounced all will to style, something resembling style formed under the pressure of the immanent elaboration of works.”³⁶ And while in the twentieth century rigid adherence to outdated style becomes a clear marker of bourgeois capitulation to the demands of the market, Adorno clarifies in the same passage that even the prelapsarian moment in which style was binding – exemplified, presumably, in the heyday of Viennese classicism and particularly in the middle-period Beethoven – still only presented “the semblance of such bindingness – for the universality of art always bore a class character and was to this extent particular.”³⁷ Furthermore, and also seemingly in reference to Beethoven, “those works that seem most exactly to represent their style have always fought through the conflict with it.”³⁸ That is, if the most prototypically stylistic works are those in which subject and object, composer and convention, are most intimately entangled, such entanglements represent an achievement of great skill, not a mere parroting of convention. But finally, in any case, Beethoven’s achievement cannot be repeated, because in his wake, and in the intervening centuries of musical history, “style has been liquidated.”³⁹

It is with this turn of phrase in mind that it is most apposite to turn to Adorno’s theory of musical reproduction, where in one fragmentary note he asserts that “true interpretation *liquidates* style.”⁴⁰ While the former sense of liquidation seems to be exemplified in something like Beethoven’s late style, in which convention itself is fragmented, its failure thematised, now liquidation refers less to the way convention is written into a musical text than to the way convention is read out of it in performance, and in the analysis that must always precede reproduction. In the note from which the foregoing quote is drawn, Adorno suggests that “the task of analysis is the reconstruction of the neumatic [referring to the gestural aspect of music, author’s note] from the text. Conventional interpretation [...] carries it out incorrectly by introducing

35 Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 205.

36 *Ibid.*, p. 206.

37 *Ibid.*, p. 205.

38 *Ibid.*, p. 206.

39 *Ibid.*, p. 207.

40 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 97.

the external factor of *style* rather than an immanent decoding.⁴¹ This usage is in line with Adorno's understanding of style as a more or less reified set of conventions. But I would suggest that the shift in object of study, from composition to performance, prompts an adjustment in Adorno's account. Most importantly, where in other writings he points to both the progressive and regressive aspects of style, in *Towards a Theory of Musical Reproduction* he seems to differentiate style from what he calls the music-lingual element, or, later, the 'idiomatic'. If this move makes style itself a less dialectical concept, it serves a rich theorisation of musical writing, which for Adorno holds in tension aspects of mimetic gesture, symbolic objectivity, and a historically sedimented language character.

Towards a Critique of Style Per Se?

Perhaps counterintuitively, it may be that the more limited conception of style in *Towards a Theory of Musical Reproduction* makes Adorno's thought more productive as a mediator in the interdisciplinary conversation on style outlined above. In particular, Adorno's theory helps bring to the fore an important consequence of Meyer's specific form of reliance on musical notation. While Meyer draws on outside information about culture, influence and transmission in his analyses, there is a clear sense in which his process of style analysis is ideally intended to produce something that might be called a 'style as object': a clearly specifiable set of rules and strategies for manipulating pitches and rhythms that could be used to produce a given set of works – or, more specifically, the notated scores for a set of works.⁴² Such an account, in its most extreme form, would constitute a sort of algorithm that consumes and produces 'mensural' objects, where mensural is taken in the sense from Adorno's reproduction theory, referring to the symbolic dimension of notated music, the "atomistic elements"⁴³ of musical writing. I suggest that such an algorithm is analogous to what Adorno means by "style" in the reproduction theory: a set of conventions or procedures, understood undialectically, that could be "brought into the composition from without", as he writes in a brief note under the intriguing heading "Critique of the concept of style per se."⁴⁴

41 Ibid.

42 This notion of 'style as object' is analogous to what James Ackerman refers to as "an image of the norms of a style as a whole – style in the stable sense." Ackerman, "A Theory of Style," p. 236.

43 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 201.

44 Ibid., p. 223.

I invoke the un-Adornian term ‘algorithm’ advisedly, given Meyer’s heavy influence on the growing wave of computational approaches to music theory. The term has an important resonance here: algorithmic approaches to music analysis tend to work by calculating statistics over huge swaths of notated material, often focusing on things like local harmonic progression while generally ignoring musical form, and even the boundaries among individual works. These statistics wash out any specific relationship between a particular musical work and stylistic conventions – that is, the kind of critical relationship that, in the *Aesthetic Theory*, Adorno associates with works that engage most dialectically with style in its broader sense. Other musical operations are also obscured in many kinds of algorithmic analysis. For example, Adorno writes in *Towards a Theory of Musical Reproduction* of musical themes whose notated, mensural patterns are replicated at various points in a score, but whose functions differ. The similarity between two such patterns of notes may in fact need to be suppressed so that “at a later point in the movement [...] their connection is made evident in the composition itself as a result of the piece’s development.”⁴⁵ An algorithm that enforced an identity on these functionally differentiated motives would, for Adorno, falsify the music’s gestural, or ‘neumatic’ aspect. One might imagine the two similar musical moments as if painted with different brush strokes or drawn with lines of different weight.

Indeed, Adorno’s neumatic aspect seems to capture something of what Wollheim means when he refers to the generative processes that give rise to style, which, in painting, can be literal gestures, brushstrokes in the form of lines, shapes, and so on. But the brushstroke is a poor analogy for musical writing, which seems to have an even more complex relationship with physical gesture.⁴⁶ In any case, where Wollheim posits the plausibility of such a generative account but fails to provide one – and Meyer seems to follow him on both counts – Adorno’s theory may provide the grounds for a more sophisticated understanding of the way gesture is tied, precariously, to both the mensural (as notation) and the idiomatic (as convention). As such, it may be fruitful to develop a theory of style that takes into account the shifting historical

45 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 203.

46 In music, gesture can be associated with the body itself, as in the physical movements that produce music, a listener’s response to it, and more (see Szendy, *Phantom Limbs*); or it can be understood in a more metaphorical sense as the manifestation of musical motion and energetics (see Hatten, *Interpreting Musical Gestures*). With regard to notation, Hatten notes that a musical score functions as a kind of script indicating gestures to be performed, but also that gesture goes beyond what is contained in the score, such that a performance draws on various cultural and stylistic norms along with the unique abilities and limitations of the performer’s body (ibid., pp. 93–95).

distribution of these three aspects, rather than merely treating one of them as a proxy for the others.

But such a project is well beyond the scope of this essay, so I will close by turning to Adorno's treatment of the idiomatic, or the language-character of music, a concept that is linked with style in complex and problematic ways. The fragmentary nature of Adorno's text poses challenges for understanding an already difficult concept. In one note, he writes: "the idiomatic element is the epitome of all conventions within which a text appears"⁴⁷, a definition that seems extraordinarily close to his description of style in the *Aesthetic Theory*, seemingly suggesting that the two are closely related if not equivalent. But, as suggested above, in *Towards a Theory of Musical Reproduction* Adorno also begins to disentangle the idiomatic from style, suggesting that the two terms capture different aspects of the operation of musical convention. One way of articulating the difference might come from the pair of terms I have borrowed from Whitney Davis's account of style in visual art: 'pure style' and 'stylisticality'. An immediate difficulty for any direct analogy between music and language is the extent to which musical composition is a conscious process. Even with extensive experience with a particular musical language, the creation of the kind of complex work that Adorno admires is far from the truly habitual competency involved in speaking one's native tongue. Adorno gets at this difference when he argues that "the way in which individual themes in large-scale forms are divided into antecedent and consequent, question and answer, for example, escapes the performer who simply follows the music-lingual curve, and the measure in the presentation of such themes is therefore their effect, not their immanent musical sense."⁴⁸ This performer might be understood as enacting something like pure style: habitual replication of musical material that requires no conscious interpretation because its language is so deeply ingrained. Thus, for Adorno, true interpretation requires stylisticality: the conscious recognition of a formal coherence that, while present in the score, is only recognisable because of a certain kind of training in or experience with the work's broader musical context. While the mensural aspect of the score stays constant over time, the musical conventions that are heard as such change, particularly with respect to tonality and harmonic practice. As Adorno says, "it is no longer possible simply to drift along with the music's language."⁴⁹ His anxiety seems to stem from the uncertain status of musical language as style reverts to stylisticality and back again – and from the question of whether

47 Adorno, *Towards a Theory of Musical Reproduction*, p. 67.

48 *Ibid.*, p. 204.

49 *Ibid.*

the idiomatic aspect of music can actually be described without being reduced to reified, undialectical style.

We don't have to share all of Adorno's anxieties to find his work on the concept of style meaningful. It is nothing new to suggest that music theory often uncritically assumes a certain transparency of the musical score, but where many critiques attempt to show how the score has been severed from the outside world of culture and embodied performance, Adorno's theory attempts to see gesture and convention as part of musical writing, inseparable from the merely mensural and accessible to various kinds of investigation.⁵⁰ One way of describing Adorno's critique of the concept of style might be to suggest that all of this is too much for a single term to bear, such that style's meaning either collapses into the sort of externally applied mannerism that Adorno critiques in composers like Stravinsky or it expands into generalities vague enough to encompass the domains of performance, composition, individual signature and collective language. Meyer's theory grapples with this same problem by attaching to style a proliferation of sub-concepts (e.g. parameter, law, rule, strategy, idiom, dialect), but even still is limited in scope to the analysis of composition (as opposed to performance) in the form of written notation. In the end, I argue that we can adopt Adorno's general critique without taking on his terminological solution, largely for the practical reason that the term 'style' has too much momentum, and too much currency both in academic writing and in popular usage, for us to adopt Adorno's uniquely pejorative usage or to liquidate the concept entirely. Instead, we can draw on the strengths of the perspectives discussed in this essay: Davis's concepts of pure style and stylisticity provide a more nuanced set of distinctions among forms of stylistic recognition and production, Meyer's analytical tools provide the analytical precision to engage with musical replications as they emerge in composition, and Adorno's trio of the mensural, the neumatic, and the idiomatic situate gesture and convention as part of musical writing, inseparable from the merely mensural and, especially, from style.

Bibliography

Ackerman, James S.: "A Theory of Style", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20/3 (1962), pp. 227–237.

50 Brian Kane has suggested that Adorno's own preferred analytical technique, the 'physiognomic' method exemplified in his book on Mahler, stems from his early critique of phenomenology and from his work on the radio. See Kane, "Radio Voice".

- Adler, Guido: *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911.
- Adler, Guido: "Style-Criticism", translated by W. Oliver Strunk, in: *The Musical Quarterly* 20/2 (1934), pp. 172–176.
- Adorno, Theodor W.: "Zemlinsky", in: Theodor W. Adorno, *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*, translated by Rodney Livingstone, London – New York 1998, pp. 111–129.
- Adorno, Theodor W.: "Stravinsky: A Dialectical Portrait", in: Theodor W. Adorno, *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*, translated by Rodney Livingstone, London – New York 1998, pp. 145–175.
- Adorno, Theodor W.: *Aesthetic Theory*, translated by Robert Hullot-Kentor, Minneapolis 1998.
- Adorno, Theodor W.: *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemata*, translated by Wieland Hoban, Cambridge 2006.
- Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge 1981.
- Davis, Whitney: *A General Theory of Visual Culture*, Princeton – Oxford 2011.
- Gjerdingen, Robert O.: *Music in the Galant Style*, New York – Oxford 2007.
- Gombrich, E.H.: "Criteria of Periodization in the History of European Art, III: A Comment on H.W. Janson's Article", in: *New Literary History* 1/2 (1970), pp. 123–125.
- Goodman, Nelson: "The Status of Style", in: *Critical Inquiry* 1/4 (1975), pp. 799–811.
- Hatten, Robert: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington – Indianapolis 2004.
- Kane, Brian: "Phenomenology, Physiognomy, and the 'Radio Voice'", in: *New German Critique* 43/3 (2016), pp. 91–112.
- Lang, Berel (ed.): *The Concept of Style*, Philadelphia 1979.
- Meyer, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.
- Meyer, Leonard B.: *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Philadelphia 1989.
- Meyer, Leonard B.: *Music, the Arts, and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago 1994.
- Miller, Brian A.: "Leonard Meyer's Theory of Musical Style, from Pragmatism to Information Theory", in: *Resonance. The Journal of Sound and Culture* 2/4 (2021), pp. 475–502.
- Preziosi, Donald (ed.): *The Art of Art History: A Critical Anthology*, New York 2009.
- Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.
- Szendy, Peter: *Phantom Limbs. On Musical Bodies*, translated by Will Bishop, New York 2016.
- Temperley, David: *Music and Probability*, Cambridge 2007.
- White, Christopher Wm. / Quinn, Ian: "Chord Context and Harmonic Function in Tonal Music", in: *Music Theory Spectrum* 40/2 (2018), pp. 314–335.

- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
- Wollheim, Richard: *The Mind and its Depths*, Cambridge – London 1993.
- Wollheim, Richard: "Pictorial Style", in: Wollheim, *The Mind and its Depths*, 1993, pp. 171–184.
- Wollheim, Richard: "Style in Painting", in: Caroline Van Eck, James McAllister and Renée van de Vall (ed.), *The Question of Style in Philosophy and the Arts*, Cambridge 1995, pp. 37–49.

Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion als Herausforderung für die digitale Codierung musikalischer Schrift

Stefan Münnich

Keine Anweisung zur Aufführung, keine Fixierung der Vorstellung, sondern die notwendig fragmentarische, lückenhafte, der Interpretation bis zur endlichen Konvergenz *bedürftige* Notation eines Objektiven.¹

Mit dieser Notiz in den überlieferten Aufzeichnungen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* umreißt Theodor W. Adorno nicht nur seine darin formulierte Ausgangsfrage: „Was ist ein musikalischer Text?“, sondern stellt gleichsam das Programm für den Modus seines Schreibens und Denkens auf: keine fertig fixierten Vorstellungen, sondern teils lückenhaft springende, teils paradoxe Annäherungen, die der Interpretation des Notierten bedürfen. Auch wenn uneingeschränkt die Position geteilt werden muss, dass rein zufällige, biographische Gründe dazu führten, dass Adornos Überlegungen zu einer musikalischen Reproduktionstheorie – und mit ihr eng verwoben einer Theorie der musikalischen Schrift² – genau wie sein „Fragment über Musik und Sprache“³ und andere Aufzeichnungen eben genau das geblieben sind: Fragmente, Offengelassenes, Nicht-Abgeschlossenes, so entbehrt dies jedoch nicht einer gewissen Konsequenz und auch Faszination. Offenbart sich hierin doch, zumindest aus philologischer Sicht, eine aufschlussreiche Perspektive auf Adornos Schreibwerkstatt in der Konzeptionierungsphase eines Textes und zugleich eine erstaunliche Kongruenz der inhaltlichen Bestimmungsarbeit, die Adorno leistet, zu der Form, in der sie überliefert ist.⁴ Fast scheint

1 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 11. Mein Dank gilt Thomas Ahrend (Basel) und Sebastian Wedler (Oxford) für ihre erhellenden Einsichten zu Adornos oft schwer zugänglichen Denkkonstellationen. Alles übriggebliebene Unverständnis ist selbstverständlich mein eigenes.

2 Dieser Zusammenhang wurde erstmals von Nikolaus Urbanek expliziert, vgl. Urbanek, „Bilder von Gesten“, insb. S. 166–172.

3 Adorno, „Fragment über Musik und Sprache“ [1956], GS XVI/ 251–256. Vgl. hierzu Czernin, „Zu Adornos Fragment über Musik und Sprache“.

4 In seiner *Ästhetischen Theorie* wird Adorno das Fragmentarische zum Inbegriff allerhöchster Kunstform erheben: „Kunst obersten Anspruchs drängt [...] ins Fragmentarische.“ (Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 221.) Grundsätzlich zum Status des Fragmentarischen im ästhetischen Denken der frühen Neuzeit vgl. Fetscher, Art. „Fragment“.

es, als wöbe Adorno seine Gedanken und Einsichten bewusst in eine Hülle aus Sprache und Text, freilich nicht im Sinne ‚leerer Worthülsen‘, sondern im Sinne einer schützenden, halbdurchlässigen Membran, die einen Blick auf das Dahinterliegende nur adäquaten Botenstoffen gewährt.⁵ In dieser Halbdurchlässigkeit, dem konstellativen Setting des vermeintlich Nicht-Fertigen, Offengelassenen,⁶ man könnte auch sagen: der ausformulierten Unschärfe, liegt zugleich die Faszination und die Herausforderung sowohl im Umgang mit musikalischer Schrift als auch mit Adornos Aufzeichnungen – eröffnet sich hier doch ein dynamischer Operationsraum zwischen wörtlicher Auseinandersetzung auf der ‚Zeichen-Ebene‘ (Nahperspektive) und performativer, gestisch-nachahmender Auslegung (Stichwort: Mimesis) auf der ‚Bild-Ebene‘ (Fernperspektive). Nimmt man dies ernst, so müsste das ‚Dahinterliegende‘ von Adornos Notizen und Gedanken selbst erst in einem performativ-mimetischen Nachvollzug, einem ‚Gedanken-Machen‘, wieder zum Vorschein bzw. an die Oberfläche gebracht werden.

Im Folgenden soll daher ein solcher performativer Nachvollzug versucht werden. Und zwar möchte ich den Blick dabei auf die zentrale Fragestellung werfen, die das Thema des vorliegenden Bandes und des vorausgegangenen Symposiums „Musik, Schrift, Differenz“ inspiriert hat: Wie verhält sich Musik zu ihrer Schrift bzw. worin liegt ihre Differenz begründet? Bemerkenswerterweise stellt Adorno die Frage in seinen Aufzeichnungen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* anders: „Wie verhält sich die Notenschrift zur Schrift? Eine der zentralsten Fragen, unlösbar von der: wie verhält Musik sich zur Sprache?“⁷ Adorno ersetzt also die Differenz ‚Musik vs. musikalische Schrift‘ durch eine doppelte Differenz ‚Musik vs. Sprache‘ und ‚musikalische Schrift vs. Schrift‘.⁸ Warum? Neben der Möglichkeit, durch den seit der Antike verhandelten Topos einer Sprachähnlichkeit von Musik gleichsam eine Schriftähnlichkeit musikalischer Schrift zu postulieren, lässt sich in diesem Vorgehen

5 Auf Adornos eigene „Haut“-Metapher, bei der „durch die ‚Haut‘ [...] das Subkutane *durchscheint*“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 143), wurde schon verschiedentlich hingewiesen, vgl. u.a. Danuser, „Zur Haut, zurückkehren“, insb. S. 21.

6 Zum Begriff der Konstellation vgl. u.a. Adorno, *Negative Dialektik*, GS VI/ 164–168. Hier und an anderen Stellen kommen Adornos Ausführungen einem Code-Begriff erstaunlich nah: „Erkenntnis des Gegenstands in seiner Konstellation ist die des Prozesses, den er in sich aufspeichert. Als Konstellation umkreist der theoretische Gedanke den Begriff, den er öffnen möchte, hoffend, daß er aufspringe etwa wie die Schlösser wohlverwahrter Kassenschränke: nicht nur durch einen Einzelschlüssel oder eine Einzelnummer sondern eine Nummernkombination.“ (Ebd., S. 165f.)

7 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 11.

8 Berücksichtigt man die für Adorno hier nicht erwähnenswerte, aber offensichtlich eingedachte Beziehung ‚Sprache vs. Schrift‘ mit, so ist die Differenz sogar eine dreifache.

eine Komplexitäts-Reduktions-Strategie erkennen, die es Adorno erlaubt, musikalische – also übersprachliche – Kommunikationsprozesse mit den einschränkenden Mitteln von Sprache bzw. Schrift überhaupt zu adressieren.⁹ In dem bei Adorno dialektisch vermittelten Dreischritt von Musik über Sprache über Schrift zur musikalischen Schrift wird die Differenz von Musik und ihrer Schrift somit zwar nur indirekt, aber fokussierbar ausgeleuchtet.

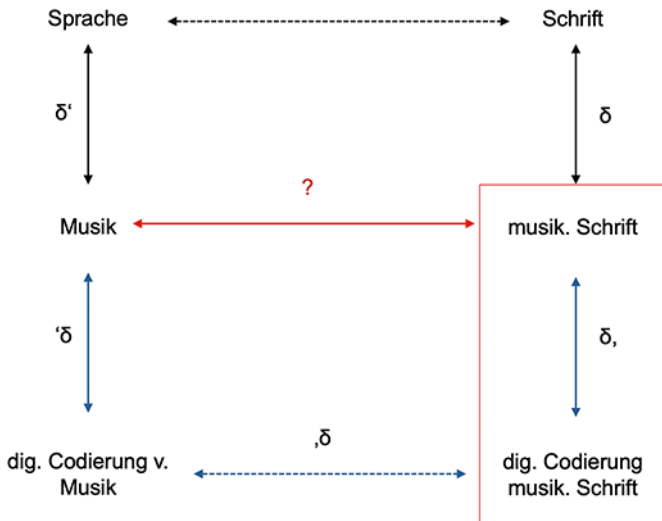


Abb. 19.1 Annäherung an die Differenz von Musik und musikalischer Schrift mit ‚analogem‘ (oben) und ‚digitalem‘ (unten) Dreischritt und den jeweiligen Differenzrelationen (δ , δ' , etc.)

Bei der anstehenden Betrachtung soll ein ähnlich indirekter Weg beschritten werden, allerdings in anderer Richtung, und zwar über die digitale Codierung von Musik. In Anlehnung an Adornos ‚analogem‘ Dreischritt ließe sich in den Differenzrelationen von Musik zu digitalen Musikcodierungen, von diesen zu digitalen Codierungen musikalischer Schrift, sowie von diesen wiederum zur musikalischen Schrift ein ‚digitaler‘ Dreischritt wagen, der ebenfalls – und das ist die These dieses Beitrags – etwas über die Beziehung sowie Differenz von Musik und musikalischer Schrift auszusagen imstande ist. Vor allem das Verhältnis von musikalischer Schrift zu ihrer digitalen Codierung ist es, das hierbei besonders interessiert und das die folgenden Betrachtungen innerhalb

⁹ Zu Strategien der Komplexitätsreduktion in Musik und Sprache vgl. Wildgen, *Musiksemiotik*, S. 68–70.

des in Abb. 19.1 angedeuteten Annäherungskontextes an entsprechender Stelle verortet.

Was bringt dieser ‚Umweg‘? Zum einen erlaubt er, Adornos grundlegende Ausführungen zur Thematik einzubinden, um jene Prozesse, die bei der digitalen Codierung musikalischer Schrift ablaufen, kritisch zu befragen und zu durchleuchten; denn gerade im Bereich der digitalen Reproduktion musikalischer Schrift, wie sie gegenwärtig in diversen Notencodierungsformaten erprobt und angestrebt wird, um einen technischen Zugriff und bis dato nicht dagewesene maschinelle Auswertbarkeit zu ermöglichen, scheint eine Rezeption von Adornos herausfordernden Überlegungen bislang kaum stattgefunden zu haben. Dabei böten sich einige Anknüpfungspunkte an: das Moment der Nachahmung (Mimesis), der Begriff der ‚Röntgenphotographie‘¹⁰, die Problematik der ‚Leerstellen‘ bzw. Übertragungsverluste oder auch die Differenz von zeichenhafter Nah- und bildhafter Fernperspektive. Im Umkehrschluss ermöglicht die Betrachtung eben jener Codierungsprozesse das Verhältnis von Musik und (musikalischer) Schrift auch bei Adorno zu reflektieren. Ob es sich dabei um einen adäquaten Zugang handelt, dessen Membran durchlässig sein kann, wird sich zeigen.

Terminologie I: Überlegungen zu Notation, Skript und musikalischer Schrift¹¹

Was genau Adorno in seinen Aufzeichnungen *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* eigentlich unter ‚musikalischer Schrift‘ versteht, bleibt bisweilen – wie erwähnt vermutlich ganz bewusst – unspezifisch bis unklar. So heißt es an einer Stelle:

Gleich der sprachlichen ist die musikalische Schrift ein Zeichensystem.¹²

10 Vgl. hierzu den Abschnitt ‚Terminologie II‘.

11 Die folgenden Ausführungen sind in weiten Teilen stark inspiriert vom Austausch und der Auseinandersetzung mit dem internationalen DACH-Projekt *Writing Music. Iconic, performative, operative, and material aspects in musical notation(s)* (<https://www.writingmusic.net>), dessen Mitgliedern ich für ihre freundliche Offenheit sowie sehr produktive Gespräche herzlichst danken möchte. Gleichwohl sei darauf hingewiesen, dass die hier entwickelte Terminologie eine Arbeitsdefinition darstellt, die nicht zwangsläufig den terminologischen Bestimmungen des Projekts entsprechen muss bzw. durch zukünftige Entwicklungen und Ergebnisse des Projekts überschrieben werden kann.

12 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 293.

Und wenig später:

Gerade weil Musik eine intentionslose [d.h.: bedeutungsfreie, Anm. S.M.] Sprache ausmacht, ist der signifikative Charakter ihrer Schrift, die Differenz von Zeichen und Bezeichnetem, zum qualitativen Bruch gesteigert.¹³

In den weiteren Aufzeichnungen verwendet Adorno die Begriffe Notenschrift, Notation, musikalische Schrift oder musikalischer Text größtenteils synonym. Auch heute noch lässt sich nicht nur in der (musikbezogenen) Alltagssprache, sondern auch im einschlägigen fachwissenschaftlichen Diskurs, eine teils deckungsgleiche Begriffsverwendung feststellen, der trotz des lange Zeit primären bzw. einseitigen historiographischen Fokus auf die Schriftform überlieferter Musik eine Marginalisierung schrifttheoretischer Reflexionen sowie ein gewisses Desinteresse an terminologischer Schärfung zu attestieren ist.¹⁴ So beginnt der *MGG2*-Artikel zu „Notation“ mit dem Zirkelschluss: „Die Notation von Musik ist Schrift und damit ein Teilbereich allgemeiner Notationssysteme.“¹⁵ Weitere Beispiele ließen sich anführen. Um die Begriffsvielfalt ein wenig einzuschränken und zu präzisieren, bevor ihr im nächsten Abschnitt dieses Beitrags der Begriff der musikschriftlichen Codierung wiederum hinzugefügt werden soll, seien hier zunächst einige terminologische Bestimmungsversuche unternommen:

13 Ebd., S. 294.

14 Solange sich – etwa im Bereich der Paläographie oder von Stich- und Satzverfahren – nur im Medium der Schrift bewegt wurde, waren derartige theoretische Bestimmungen und Abgrenzungen offensichtlich nicht notwendig. Roy Harris hat Anfang der 1990er Jahre darauf aufmerksam gemacht, dass – in umgekehrter Richtung, aber mit dem gleichen Effekt – die Linguistik und Sprachwissenschaft des 20. Jahrhunderts zu einer ‚Marginalisierung der Schrift‘ beitrugen, indem sie diese spätestens seit Saussure ausschließlich in nachrangiger Abhängigkeit zur Sprache, eben als ‚Phonographie‘ (aufgezeichneten Lautklang), betrachteten. Vgl. die Überblicksdarstellung in Harris, „Schrift und linguistische Theorie“, sowie Krämer, „Sprache und Schrift oder: Ist Schrift verschriftete Sprache?“. Für eine grundsätzliche Unterscheidung sowie Gleichwertigkeit von ‚Phoné‘ und ‚Graphé‘ plädiert Koch, „Graphé“.

15 Möller, Art. „Notation. I. Einleitung“. Zugutehalten muss man Möller, dass er im Folgenden eine durchaus differenzierte Betrachtung der Funktionen musikalischer Schrift einschließlich ihrer medialen Erscheinungsformen und Zeichenaspekte unternimmt, und dies zu einem Zeitpunkt, an dem die intensive Schrifttheorie- und Schriftbildlichkeits-Debatte der späten 1990er/frühen 2000er Jahre gerade erst angestoßen wurde. Dennoch bleibt auch Möller nichts anderes übrig, als letztendlich das bereits 1979 „von Wulf Arlt skizzierte ‚Fernziel‘ der ‚Möglichkeit einer Fundierung der musikalischen Schriftkunde aus einer allgemeinen Theorie der musikalischen Schrift, die ihrerseits für die historische Untersuchung fruchtbar zu machen wäre“, als „jenseits des Erreichbaren“ zu konstatieren (ebd.; vgl. Arlt, „Aspekte der musikalischen Paläographie“, S. 16).

In einem ersten Schritt der Reduktion seien im Rahmen dieses Beitrags sämtliche mit der Vorsilbe ‚Noten-‘ akkompagnierten Begriffe (Notenschrift, Notentext, Notenbild, Notenzeichen, usw.) zurückgestellt. Begründet sei dies mit der in der Vorsilbe liegenden Einschränkung auf eine bestimmte Erscheinungsform musikalischer Aufzeichnungspraktiken – nämlich ‚Noten‘ –, die nur in einem bestimmten historischen Zeithorizont überhaupt – und wenn, dann gar nicht so stabil, wie der Begriff vermuten lässt – zum Tragen kommen. Alternative Aufzeichnungsformen (Dasia-Zeichen der *musica enchiriadis*, Neumen, primär graphische Partituren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Formen außereuropäischer Aufzeichnungspraktiken usw.) blieben hier ausgeschlossen, was darauf hindeutet, dass im ‚Noten‘-Begriff durchaus noch sedimentierte Reste eines vermeintlich überkommenen, eurozentristisch-kanonischen Werkverteidigungsdenkens auszumachen sind. Ähnliches gilt für den Textbegriff, der auch in der Form ‚musikalischer Text‘ oder ‚musikschriftlicher Text‘ hier keine Anwendung finden soll.¹⁶ Diese Reduktion erfolgt zugunsten einer inklusiveren Musikschriftlichkeit (musikalische Schrift, musikschriftliches Zeichen, usw.), deren Bestimmung in einem folgenden Schritt der Präzision erfolgen soll. Auch der noch verbleibende Begriff der Notation soll in diesem Zusammenhang geschärft werden.

Wenn, wie Adorno behauptet, sich musikalische Schrift auf Schrift im Allgemeinen beziehen lässt, so müsste zuvorderst ein Begriff für Schrift angegeben werden. Hierfür sei ein *Strukturmodell des Schriftbegriffs* zugrunde gelegt, das Gernot Grube und Werner Kogge im Anschluss an Sybille Krämer vorgelegt haben und das sich aus der triadischen Konstellation und Bedingtheit von Referenz, ästhetischer Präsenz und Operativität speist.¹⁷ ‚Referenz‘ verstehen Grube und Kogge hier als bezugnehmende Verweisfunktion der Schrift, die auch „dann nicht beschädigt [wird], wenn die Projektionsbeziehung zwischen Schriftzeichen und ihrer Bezugsordnung uneindeutig ist.“¹⁸ Unter ‚ästhetischer Präsenz‘ werden die einer sinnlichen Wahrnehmung zugänglichen und dauerhaften ‚Gestaltformationen‘ gefasst, die eine Ablösung

16 Gleichwohl bleibt unbenommen, dass der Textbegriff in bestimmten Bereichen, z.B. der Musikphilologie als einer Praktik des philologischen Umgangs mit musikschriftlich inskribierten Flächen, immer noch eine konstitutive Funktion einnehmen kann. Schließlich wurde der historisch von Carl Dahlhaus einer Musik-Sprach-Analogie vehement entgegengesetzte enge Textbegriff in der fachwissenschaftlichen Debatte bereits in den 1990er Jahren wiederum sehr weit geöffnet, vgl. Danuser/Plebuch (Hg.), *Musik als Text*, sowie Klein, Art. „Musik als Text“.

17 Vgl. Grube/Kogge, „Zur Einleitung. Was ist Schrift?“, S. 12–16. In Krämers früherer Terminologie findet sich noch die Trias Referenz, Struktur, Performativität; vgl. Krämer, „Writing, Notational Iconicity, Calculus“.

18 Grube/Kogge, „Zur Einleitung: Was ist Schrift?“, S. 13.

vom Erzeugungskontext (Verdauerung), Nachbearbeitungen sowie Eigenbewegungen in der Schrift erst ermöglichen.¹⁹ Der Präsenz Aspekt betont demnach nicht eine bloße Visualisierungsfunktion, sondern eher eine Verräumlichungsfunktion von Schrift. Mit dem Terminus ‚Operativität‘ wollen Grube und Kogge in Abgrenzung vom ‚gewöhnlichen Bild‘, welches die zwei vorgenannten Bedingungen ebenfalls erfüllt, den Aufbau von Schrift „aus prinzipiell unterscheidbaren und definiten Elementen“ betonen, mit denen „grundsätzlich nach eindeutigen Regeln operiert werden kann.“²⁰ Dies nennen sie den operativen oder auch „notationalen Aspekt“ von Schrift. Da der hierbei zugrunde gelegte Notationsbegriff – zumindest in Bezug auf Musik – nicht unproblematisch zu sein scheint, soll der Begriff der ‚Operativität‘ gleich noch weiter beschäftigen; für eine mögliche Bestimmung musikalischer Schrift ist erst einmal wichtig festzuhalten, dass es nach dem *triadischen Strukturmodell des Schriftbegriffs* von Grube und Kogge

nicht erforderlich [ist], dass ein Sinn (eine Bedeutung, ein Konzept) schon sprachlich oder mental vorliegt, damit dieser sodann schriftlich kodiert werden kann. Schrift gilt nach dieser Auffassung als ein Medium *sui generis*, das systematisch weder von der Sprache noch von sonst einer semiotischen Ordnung abhängig ist; das vielmehr geeignet ist, prinzipiell jede strukturierte Sphäre zu vergegenwärtigen.²¹

Vor diesem dezidiert lautsprachenunabhängigen Dispositiv erscheint das Strukturmodell demnach grundsätzlich geeignet, die Überführung auch der musikalischen Sphäre in den „spezifischen Darstellungs- und Operationsraum der Schrift [...] [b]egreiflicher zu machen“²² und so eine Annäherung an Adornos Frage, wie sich musikalische Schrift zur Schrift verhalte, zu ermöglichen. Das *triadische Strukturmodell* macht deutlich, dass es gerade das Zusammenspiel und die gegenseitige Bedingtheit der drei bezeichneten Aspekte ist, die einen Schriftbegriff umreißen (Referenzialität ist auch bei transitorischen Phänomenen wie Klang oder Sprache, Referenzialität mit ästhetischer Präsenz auch bei Bildern gegeben). Sollte musikalische Schrift nunmehr Referenz-, Präsenz- sowie operative Aspekte ausprägen, so ließe sich

19 „Die Möglichkeit der Nachbearbeitung und die Möglichkeit der Eigenbewegung im Zeichenarrangement unterscheidet den Umgang mit Schriften kategorial vom Umgang mit transitorischen Zeichen wie gesprochene Sprache, Klang, Gestik und Körperbewegung“ (ebd., S. 14).

20 Ebd., S. 15.

21 Ebd., S. 15f.

22 Ebd., S. 16.

wohl tatsächlich von einer Schrift sprechen und demnach musikalische Schrift als Teilbereich allgemeiner Schrift identifizieren.

Zum Präsenzspekt: In ihrer dauerhaft sinnlichen Wahrnehmbarkeit können musikalische Notate als kulturelle Artefakte beschrieben werden. Adorno hat dies, ganz in der Tradition des schriftverwehenden Sokrates in Platons *Phaidros*²³, als „tödliches Moment“ von Notation apostrophiert:

Der Verewigung der Musik durch Schrift eignet ein tödliches Moment: was sie hält, wird zugleich unwiederbringlich. (Etwas früher stellen, verräumlichen heißt da sein: die absolute Gegenwart wäre zeitlos und nur was ganz da ist, läßt sich beherrschen. Verräumlichung ist ihrem Inhalt nach Beherrschbarkeit.)²⁴

Die Verräumlichungsfunktion des Schriftzeichens macht es zu etwas Seiendem („da sein“) und somit adressierbar bzw., wie Adorno negativ dialektisch aufklärt, beherrschbar.²⁵ Durch ihre verdauerte Präsenz werden die Zeichen *strukturellen* Prozessen, wie einer reflexiv an den Lesefluss gekoppelten (primären und sekundären) Schreibrichtung²⁶, unterworfen sowie den Möglichkeiten nachträglicher Bearbeitungsschritte, von Umstellung über Erweiterung zu Ersetzung oder Tilgung, allesamt *substituierende* Prozesse.²⁷ In Ergänzung dazu lassen sich durch die Bildlichkeit der Zeichen-Präsenz auf rein ikonographischer Ebene *vergleichende* Prozesse durchführen, die Ähnlichkeits- und Differenzbeziehungen zwischen Einzelzeichen, Zeichengruppen oder Zusammenstellungen jeglicher Granularität – auch in ihrer historischen Veränderlichkeit – ins Blickfeld nehmen und rücken können:²⁸

23 Zur „Frage nach Angemessenheit und Unangemessenheit des Schreibens“ im *Phaidros* vgl. Platon, *Phaidros*, S. 60–65.

24 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 228.

25 Vgl. Urbanek, „Bilder von Gesten“, S. 167f.: „Musik wird in ihrer Aufzeichnung, in ihrer Verschriftlichung überhaupt erst traktierbar, manipulierbar, analysierbar.“

26 Auffälligerweise spiegeln sich kulturelle Präferenzen der textuellen Schreib- und Leserichtung häufig auch in den entsprechenden musikalischen Aufzeichnungen, vgl. Gottschewski, „Musikalische Schriftsysteme und die Bedeutung ihrer ‚Perspektive‘ für die Musikkultur“. In den Neurowissenschaften scheinen sich hierbei Zusammenhänge mit der Dominanz bestimmter Gehirnareale anzudeuten, vgl. Hufschmidt, „Zeichnungsrichtung, Schreibrichtung und Blickfelddominanz“, sowie Cappelletti et al., „A Selective Loss of the Ability to Read and to Write Music“.

27 Vgl. Appel, „Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben“, S. 349.

28 „Musik lesen heißt sie nachmachen, ihr Bild wahrnehmen heißt sie verstehen. Mit anderen Worten, das Schriftbild ist die graphische Spur der Konstruktion, als des dialektischen Widerparts zum Ausdruck.“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 245.) Vgl. zu diesen ikonischen Aspekten u.a. Nanni, „Musikalische Schaubilder des Mittelalters“, sowie ders.: „Das Bildliche der Musik“.

Was Zeichen was Bild ist wechselt. Beleg: Notenkopf und Ligatur. Es werden immer mehr Bilder zu Zeichen und diese treten zu immer neuen Bildern zusammen.²⁹

Ich kann im Allgemeinen, beim Überblicken und Erfassen des Notenbildes, eine Musik beurteilen, noch *ehe* ich sie mir exakt vorstelle.³⁰

Da die ästhetische Präsenz von Schrift mit räumlicher Distanz einhergeht, ohne die sie nicht wahrnehmbar wäre, lassen sich, je nach gewählter Distanz, unterschiedliche Nah-(Zeichenebene) oder Fernperspektiven (Bildebene) einnehmen. Zwischen diesen Perspektiven können Prozesse vermitteln, die hier im Anschluss an Gilbert Simondon als *transduktiv* bezeichnet werden sollen. ‚Transduktion‘ bezieht sich bei Simondon auf „eine dynamische Operation, in deren Verlauf Energie aktualisiert wird, indem sie im Verlaufe eines Prozesses, der neue Materialitäten individuiert, von einem Zustand in einen anderen gebracht wird.“³¹ Als Überführungs- und Umwandlungsprozesse, die aufeinander Bezug nehmend eine allmähliche Strukturierung und Konturierung eines Bereichs vorantreiben, lassen sich die Transformationen und permanenten Rückkopplungseffekte zwischen Nah- und Fernperspektive, aber auch beim Aufschreiben, Lesen sowie der performativen Umsetzung musikalischer Zeichen transduktiv verstehen. Auch die im *Writing Music*-Projekt untersuchten Kernbegriffe der Ikonizität, Operativität, Materialität und Performativität lassen sich sowohl einzeln als auch in ihrem Zusammenspiel als Transduktionen auffassen. Dies zu zeigen, bleibt aber anderen Studien vorbehalten.

Zum Referenzaspekt: Laut gängiger Meinung verweisen musikalische Notate auf ein durch sie repräsentiertes, zeitliches Phänomen, den musikalischen Klang.³² Dies stellt sich jedoch im Grunde als nichts anderes als eine auf Musik

29 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 85.

30 Ebd., S. 91.

31 De Assis, „Gilbert Simondons ‚Transduktion‘ als radikale Immanenz der Performanz“, S. 447. De Assis hat die von Simondon in *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris 1958) dargelegten Konzepte auf Fragen der Musikperformance übertragen (vgl. auch De Assis, *Logic of Experimentation*, insb. Kapitel 5, S. 137–158, zur Transduktion). Bei Yuk Hui finden sich entsprechende Überlegungen in Bezug auf eine digitale Medienästhetik, vgl. Hui, „Deduktion, Induktion und Transduktion“, sowie zuletzt ders., *On the Existence of Digital Objects*.

32 Vgl. z.B. die Extremposition bei Jacques Stein: „For many centuries and in different cultures music compositions have been recored in some or other system of writing. These systems are visual displays of soundwaves, which are audio events. [...] Note that recording symbols is not about the symbols, but about capturing music sound.“ (Stein, „The Information Architecture of Music“, S. 14.)

übertragene phonozentrierte Sichtweise heraus, die die mediale Eigen- und Gleichwertigkeit von Schrift negiert und in der Vergangenheit oft zu erhöhtem argumentativem Aufwand zur Überbrückung dieses ‚qualitativen Bruchs‘ geführt hat.³³ Die grundlegende Frage ist dabei: *Wie* soll ein verräumlichtes Zeichen auf ein zeitlich Ephemeres verweisen können? Ist es doch keineswegs so, dass „im Fünfliniensystem notierte Musik“³⁴ oder andere historische Aufzeichnungsformen beim intuitiven, unvermittelten Anblick eine klangliche Realisierung oder Vorstellung hervorrufen würden. Eine solche *kann* erzeugt werden, *wenn* – und das ist der entscheidende Unterschied – entsprechende semantische Relationen entweder zuvor erlernt, einstudiert und etabliert, oder im Moment des performativen Vollzugs stets neu und spontan kontextualisiert und materialisiert werden.³⁵ Dies verweist auf eine kognitive Funktion, die sich aus musikpädagogischen, kompositorischen, analytischen, rezeptiven, performativen oder auch spieltechnischen und instrumentenbaulichen Momenten konstituieren und zugleich in ihnen artikulieren kann, und die ich hier zusammenfassend als ‚musikalisches Wissen‘ bezeichnen möchte.³⁶ Das musikschriftliche Zeichen würde demnach nicht direkt auf einen Klang verweisen, sondern nur auf ein (evidentes oder latentes) musikalisches Wissen, das das Zeichen in ein Verhältnis setzt zu anderen Zeichen und zu diesem Klang. Umgekehrt legt dies nahe, dass nicht Musik selbst verschriftlicht werden kann, sondern nur ein bestimmtes Wissen über sie. Dieses kann kompositorischer, analytischer, historischer oder auch rezeptiver Art sein und muss stets historisch betrachtet werden: Zu unterschiedlichen Zeiten, in unterschiedlichen Kontexten kann ganz unterschiedliches – komplementäres,

33 Vgl. grundlegend hierzu Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemerens*. Zu einer Kritik des ‚phonetischen Dogmas‘ vgl. Harris, „Schrift und linguistische Theorie“.

34 Ott, „Notation von Musik – als Medium betrachtet“, S. 32.

35 David Magnus hat hierfür sehr eindrücklich die Begriffe der ‚auralen Evidenz‘ (in z.B. neuzeitlicher [Takt- und Linien-]Notation) und der ‚auralen Latenz‘ (in z.B. primär graphischen oder bildlichen Notationen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) geprägt. Vgl. Magnus „Aurale Latenzen“, sowie ausführlich ders., *Aurale Latenz*.

36 Vgl. hierzu die Trennung von Daten („Sachverhaltsbeschreibungen“), Informationen („interpretierte, zweckbezogene Daten“) und Wissen („begründete, miteinander in Beziehung gesetzte Informationen“) in dem organisationstheoretischen Pyramidenmodell bei Fuchs-Kittowski, „Wissens-Ko-Produktion“, S. 81. Wissen ist dabei stets ein nicht abzuschließender, vorläufiger Zustand und zugleich auf sich selbst bezogener Prozess. Es verändert sich mit jeder neu in das Netzwerk eintretenden Information. Vgl. auch die Auffassung von Musiknotation als musikbezogener Wissensspeicher und -organisator im Sinne eines ‚Formulars‘ bei Fabian/Ismaiel-Wendt (Hg.), *Musikformulare und Presets*. Chris Nash hat 16 kognitive Dimensionen in Bezug auf musikalische Notation beschrieben, vgl. Nash, „The Cognitive Dimensions of Music Notations“.

alternatives, paralleles, redundantes – Wissen über Musik vorhanden sein, entstehen, sich transformieren und transduzieren.

Zur Operativität: Wie bereits dargelegt, verstehen Grube und Kogge hierunter den ‚notationalen Aspekt‘ von Schrift. Der dabei zugrunde gelegte Notationsbegriff geht zurück auf die von Nelson Goodman in *Languages of Art* (1968) dargelegte Notationstheorie, wie sie von Martin Fischer 1996 in seiner Magisterarbeit zur Bestimmung von Schrift (genauer: formal-logischer Sprachen, wie sie in der Informatik zum Einsatz kommen) als *notational* (genauer: als Notationsschema Goodman’scher Lesart) herangezogen und in die frühen Schrift-Bild-lichkeitsdiskurse eingeführt wurde.³⁷ Fischer entwickelte seine Ausführungen an der damals gängigen Behauptung, dass ‚der Computer‘ eine ‚neue Mündlichkeit‘ hervorbringe, wohingegen er ihn „als genuin schriftgebundenes Medium“³⁸ bestimmte. Dabei vernachlässigte Fischer – erklärtermaßen – die von Goodman für ein Notationssystem geforderte *semantische* Disjunktheit und Differenziertheit sowie Eineindeutigkeit und hob allein auf die für ein Symbolschema von Goodman geforderte *syntaktische* Disjunktheit und Differenziertheit ab, wodurch ihm laut Elena Ungeheuer, „ein radikal pragmatischer Blick [gelang], der das operative Potential von Schrift herausstellte“.³⁹ In einer späteren Einzeldarstellung hat Fischer selbst den Begriff der ‚operativen Schrift‘ für logische Symbolschemata als „strukturellen Gegenpol zum Symbolsystem der mündlichen Rede“⁴⁰ vorgeschlagen.

Hieraus ergeben sich mehrere Probleme – darunter ein rezeptives und ein strukturelles: So wird durch Verschleifungseffekte in der Rezeption von Fischers Texten dessen Interpretation der Goodman’schen Notationstheorie häufig verkürzt auf die Formel: ‚Schrift = Notation = Vorhandensein differenzierter und disjunkter Elemente‘. Die bei Goodman (und von Fischer in weiten Teilen differenziert dargelegte) fundamentale Unterscheidung von syntaktischer und semantischer Ebene, sowie zwischen Notationsschema und -system erscheint hierbei eliminiert.⁴¹ Das strukturelle Problem

37 Vgl. Fischer, *Der Computer. Konstruktion von Realität durch Schrift?*. Fischer bezieht sich auf Goodman, *Languages of Art*, in der Terminologie der deutschen Übersetzung von Jürgen Schlaeger (1973). Die 1995 erfolgte Neuübersetzung von Bernd Philippi wird nicht berücksichtigt.

38 Fischer, *Der Computer*, S. i.

39 Ungeheuer, „Schriftbildlichkeit als operatives Potential in Musik“, S. 168.

40 Fischer, „Schrift als Notation“, S. 94.

41 Im Ansatz liegt dies schon im verkürzten Titel Fischers begründet und findet seine Fortsetzung in der Zusammenfassung: „Die Charakterisierung von Schriften als Notationen, d.h. als disjunktive und endlich differenzierte Symbolschemata, erfüllt dabei zumindest elementare Anforderungen an einen Schriftbegriff“ (Fischer, „Schrift als Notation“, S. 98).

betrifft die Frage, ob Goodmans Notationstheorie sich überhaupt eignet, um auf musikalische Notationen übertragen zu werden.⁴² Dass sie historisch durchaus genau dafür in Anschlag gebracht wurde,⁴³ ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass Goodman selbst sein Notationsmodell auch mit Blick auf musikalische Schriftformen konzipiert hatte: Ein Notationssystem ist bei ihm ein Notationsschema (eine Menge von Zeichen plus Regeln zu deren Kombination) verknüpft mit einem Gegenstandsbereich/Referenzfeld (*field of reference*), auf dessen Objekte denotativ Bezug genommen wird (*correlation*).⁴⁴ Für Goodman hat eine musikschriftliche Partitur eine denotative Referenz auf ihre Aufführung, ähnlich wie ein geschriebenes Wort auf seine Aussprache. Die Identität eines ‚Werkes‘ werde von Aufführung zu Aufführung allein durch den Rückbezug auf die Partitur gewährleistet. Um diese (theoretische) Funktion der ‚Identität des (musikalischen) Werkes‘ zu erfüllen, so Goodmans Ausgangspunkt, müsse eine Partitur (das notationale System, in dem sie abgefasst ist) den oben genannten fünf Kriterien folgen, was durch eine (selbst schlechte) Aufführung vollständig erfüllt sei. Umgekehrt jedoch würde eine einzige falsche Note die Identifikationsfunktion der Partitur aushebeln.⁴⁵ Fraglich bleibt, ob und wie Goodman mit einer klanglichen Kriterien ungenügenden, aber richtig gespielten Aufführung umgehen kann, z.B. einer tonhöhenkorrekten Wiedergabe in einem MIDI-Ausgabegerät. Oder einer Aufführung von Beethovens *V. Symphonie*, um bei Goodmans Beispiel zu bleiben, auf selbstgebauten (geleimten und gebogenen Spanplatten- und Kupferrohr-)Instrumenten, die nahezu keinen musikalischen Ton hervorbringen.⁴⁶ Welchen ‚Werk‘-/Partitur-Begriff legt Goodman hier zugrunde? Und

42 Kritischer Widerspruch findet sich schon früh bei Boretz, „Nelson Goodman's Languages of Art from a Musical Point of View“, oder Gligo, „Schrift ist Musik?“.

43 So z.B. bei Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, oder jüngst Magnus, *Aurale Latenz*. Auch Hartmut Möller sieht die „syntaktischen und semantischen Anforderungen an ein [Goodman'sches] Notationssystem“ in „moderner‘ musikalischer ‚Standardnotation‘“ erfüllt (Möller, Art. „Notation, I. Einleitung. 3. Notation lesen“). Ein großes Verdienst dieser Ansätze besteht jedoch nicht zuletzt darin, dass sie überhaupt eine theoretische Durchdringung der musikschriftlichen Begrifflichkeiten angeregt und vorangetrieben haben.

44 Vgl. Goodman, *Languages of Art*, insb. S. 130–157.

45 Das bekannte Beispiel Goodmans hierzu ist die schrittweise Transformation durch Eine-Note-Fehler von Beethovens *V. Symphonie* zum Kinderlied „Three Blind Mice“ (vgl. Goodman, *Languages of Art*, S. 187). Vgl. dazu Pogatschnigg, „Musik und Übersetzung“, S. 197f.

46 So beim Lucerne Festival 2015 als „Soundzz.z.zzz ... z“-Preisträger-Projekt des Basler Künstlers Johannes Willi. Vgl. Gautschi, *Das Beethoven-Experiment*.

warum brauchen wir diese Kategorien überhaupt, um von Notation (sei es als Schema oder System) zu sprechen?

Derartige und ähnliche Fragen haben den Linguisten und Semiotiker Roy Harris dazu bewogen, Goodmans Notationstheorie als „fixed-code theory“ zu kritisieren, „i.e. all systems that conform to its requirements provide for a totally determinate encoding and decoding of every message“.⁴⁷ Für Harris ist die Unterscheidung Goodmans zwischen notational und nicht-notational hauptsächlich ein Surrogat für die Begriffe digitales vs. analoges System. Harris' eigenes Modell (in konsequenter Weiterführung von Saussures strukturalistischem Ansatz) hält dem entgegen, dass Zeichenbedeutungen nicht aus vor-festgelegten, fixen Beziehungen zwischen Signifikat und Signifikant entstehen, sondern stets kontextabhängig seien. Harris unterscheidet dabei grundsätzlich zwischen ‚Notation‘ und ‚Skript‘ (*script*).⁴⁸ Notationen sind für ihn kulturelle Artefakte (im Gegensatz zu phonologischen Systemen), die spezielle Konstellationen der zugrunde liegenden Zeichen im Sinne eines finiten Zeicheninventars gestatten, dem noch keinerlei Referenzfunktion zugesprochen werden kann. Sie stellen den symbolischen Rahmen – im Sinne eines *frames*⁴⁹ – bereit, dessen Einheiten in jeglichen visuellen Signalisierungssystemen eingesetzt werden können.⁵⁰ Demgegenüber meint ‚Skript‘ die

47 Harris, „Writing and Notation“, S. 1561. In der Musikwissenschaft scheint Harris' schrifttheoretischer Ansatz bislang fast gar nicht zur Kenntnis genommen worden zu sein, in anderen Disziplinen vereinzelt. So hat Ulrike Rammig in ihrer philosophischen Reflexion des Medienbegriffs Harris' Modell diskutiert, vgl. Rammig, *Mit den Worten rechnen*, insb. S. 41–45 und 51f.

48 Vgl. Harris, *Rethinking Writing*, Kapitel „Notes on Notation“, S. 91–120. Der Begriff des handlungsbezogenen ‚scripts‘ ist 1977 durch Roger C. Schank und Robert P. Abelson im Rahmen ihrer Arbeiten zu einer Theorie von Wissenssystemen in die Sprach- und Kognitionswissenschaften eingeführt und dort dem objektbezogenen ‚frame‘ gegenübergestellt worden (vgl. Schank/Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding*). Die etwas holprige Transliteration ‚Skript‘ sei hier der wortwörtlichen Übersetzung als ‚Schrift‘ aus gegebenem Anlass vorgezogen. Dies hat zugleich den Vorteil, dass zum einen der prozessuale Charakter akzentuiert wird, zum anderen Anschlussfähigkeit an andere *script*-Konzepte, wie sie sich z.B. in der Informatik oder auch der Performance-Theorie eines Nicholas Cook finden, hergestellt werden kann.

49 Harris selbst führte hierzu den Begriff des „emblematic frame“ (*cadran emblématique*) ein (vgl. Harris, „Writing and Notation“, S. 1565). Grundlegend zum diskursanalytischen Potenzial des Frame-Begriffs vgl. Ziem, *Frames und sprachliches Wissen*, sowie die Überblicksdarstellung bei Busse, *Frame-Semantik*.

50 „A notation, in short, is [...] nothing other than an emblematic frame of which the symbols are used as the units in a system of writing; or more generally as the units in a system of visual signalling of any kind“ (Harris, „Writing and Notation“, S. 1566). „Whereas what is characteristic of a notation is that its units are structurally independent of the expressions system“ (ebd., S. 1564).

prozessuale Anpassung und Anwendung, verbunden mit syntaktischen Regeln, in einem solchen konkreten Ausdruckssystem wie der Schrift. Dabei kann dieselbe Notation in beliebig vielen unterschiedlichen ‚Skripten‘ zur Anwendung kommen, da ein Notationselement erst durch seine konkrete Einbindung in eine Schrift einen Zeichenwert im Kontext dieses Ausdruckssystems erhält.⁵¹ In Anlehnung an Harris’ Bezeichnung ‚fixed-code theory‘ für Goodmans Modell möchte ich hier Harris’ kontextbetonendes Modell als ‚dynamic-code theory‘ ansprechen, die ein Zeichen stets in Wechselwirkung mit und Abhängigkeit von seinem umgebenden Kontext betrachtet. Harris’ analytische Unterscheidung von Notations- und Ausdruckssystem bietet mit ihrer Grundannahme, „dass Schrift auf der Korrelation zweier graphischer Systeme beruht, der zugrunde gelegten Notation und ihrer modifizierten Anpassung [‚script‘] in der jeweiligen Schrift“,⁵² eine begriffliche Differenzierung an, die Goodmans Theorie, speziell in Fischers Interpretation, nicht leisten kann. Notationen (im Harris’schen Sinn) sind nach dem zuvor dargelegten *triadischen Strukturmodell* aufgrund ihrer fehlenden Referenzialität⁵³ nicht unter den Schriftbegriff zu subsumieren, sondern: Schrift kann sich aus ihnen konstituieren. Übertragen auf musikalische Notationen, stellen diese mit Harris somit nur ein Zeichenarsenal zur Verfügung. Erst in ihrer skriptuellen Anwendung werden diese zur musikalischen Schrift. In dem Moment des Übergangs von Notation zu Skript lässt sich ein Operativ-Machen, sprich das operative Moment, das ja der Ausgangspunkt dieses Exkurses zum Notationsbegriff darstellte und sich als konstitutiv für den Schriftbegriff erwies, weiterhin wiederfinden.

Wie sich zeigt, lassen sich (unter Anpassung des zugrunde gelegten Notations- und Referenzbegriffs) die drei von Grube und Kogge aufgezeigten Teilaspekte eines Schriftbegriffs für musikalische Schrift in Anschlag bringen und somit musikalische Schrift als Teilbereich allgemeiner Schrift bestimmen.

Wenn zuvor gesagt worden ist, dass Adorno im Hinblick auf seinen Schriftbegriff unspezifisch bleibt, so wird er doch in (mindestens) einem Punkt recht deutlich: Dies betrifft die Dynamik der in der musikalischen Schrift aufeinander bezogenen Momente. Adorno bezeichnet diese bekanntermaßen als das ‚Idiomatische‘, das ‚Mensurale‘ und das ‚Neumische‘. Auch wenn die Terminologie hier mitunter stark dem 19. Jahrhundert und insbesondere Hugo Riemann verpflichtet ist – möglicherweise wäre sie aktualisierbar mit (1) Kontext, ‚Spracheigentümlichkeit‘, (2) Zeichenvorrat, (3) Schriftbildlichkeit,

51 Vgl. Harris, *Rethinking Writing*, S. 91.

52 Ramming, *Mit den Worten rechnen*, S. 44.

53 Es ließe sich vermutlich argumentieren, dass Harris’ Notationsbegriff zudem weder Operativität noch ästhetische Präsenz voraussetzt, ganz im Sinne einer Deleuze’schen Virtualität, während ‚Skripte‘ mögliche Aktualisierungen darstellen. Vgl. zu Virtualität und Aktualisierung Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 264–279.

Gestus, *shape* – so enthält sie doch Elemente, die in diesen Update-Versuchen nicht vollends aufgehen. Das „Warum?“ zeigt sich bei dem Versuch, Adornos Trias mit derjenigen des schriftbegrifflichen Strukturmodells von Grube und Kogge zusammenzudenken: Adornos Begrifflichkeiten scheinen nämlich nicht mit jenen der Referenzialität, Operativität und Präsenz zusammenzufallen, sondern eher die Leerräume – die Kanten zwischen den Knoten, wenn man so will – zwischen diesen dialektisch zu vermitteln und zu besetzen. So ließe sich das ‚Mensurale‘ bei Adorno („signifikativ [...], der Inbegriff alles durch Zeichen eindeutig Gegebenen“⁵⁴) als die Funktion verstehen, die sowohl von der Wahrnehmbarkeit des Zeichens als auch seinen Bezugnahmen geprägt ist (Präsenz – Referenz); dem ‚Neumischen‘ („gestisch [...], das aus den Zeichen zu interpolierende strukturelle“⁵⁵) käme die Funktion zu, zwischen Wahrnehmbarkeit und Gestik des Zeichenvorrats zu vermitteln (Präsenz – Operativität); dem ‚Idiomatischen‘ obläge „die aus der je vorgegebenen und das Werk *ein-schließenden* Musiksprache zu erschließende“⁵⁶ Kontextualisierungsfunktion (Operativität – Referenz). Adorno interessiert für seine Reproduktionstheorie hierbei vor allem das Zusammenspiel der drei Funktionen, verkürzt gesagt: wie der Kontext durch das Zeichen ins Gestische übersetzt werden kann.⁵⁷ Unter Ausnutzung der Differenz und gleichzeitigen Verschränkung der beiden (und mit Harris drei) diskutierten Schriftmodelle ließe sich diese Frage umformulieren zu: Wie kann musikalisches Wissen durch dynamisch-codierte Skripte medial (in Adornos Fall: performativ) verfügbar gehalten und transformiert werden?

Der Begriff der musikalischen Schrift ließe sich also in einer Arbeitsdefinition zusammenführend schärfen als diejenigen dynamisch-codierten (da notational bedingten) Skripte⁵⁸, die evident oder latent musikalisches Wissen transduktiven Prozessen⁵⁹ verfügbar halten. Mit dieser Annäherung lässt sich auch Adorno querlesen, wenn er schreibt:

54 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 88.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 „Aufgabe der musikalischen Interpretation ist es, das idiomatische Element durchs Mittel des mensuralen ins neumische umzusetzen.“ (Ebd.)

58 In einer weiteren Öffnung ließen sich diese ‚Skripte‘ als ‚skriptuelle Instanzen von Aufschreibesystemen‘ (nach Friedrich Kittler) verstehen, wodurch das „Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“ und mithin als „Möglichkeitsbedingung“ von Schrift angesehen werden können, zugleich mit in den Blick genommen wäre (Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 519).

59 Zu überprüfen bliebe, inwieweit hier die Begriffe der Remediation/Remediatisierung nach Jay D. Bolter und David Grusin als „Aufnahme, Übersetzung, Integration, Implementierung eines Mediums in ein anderes“ (vgl. Zanetti, „(Digitalisiertes)

Wahrscheinlich ist unser ganzes Bewußtsein eines musikalischen *Zusammenhanges* durch die Schrift vermittelt.⁶⁰

Man muß die Zeichen in Nachahmung verwandeln und das Bild in die Erkenntnis. Beides nicht an sich in der Schrift gegeben sondern erfragt. Daher trägt diese ihre Dynamik in sich.⁶¹

Erst durch die Befragung der in einem Skript sich aktualisierenden Notationselemente lässt sich durch performativen Nachvollzug das darin dynamisch-codierte musikalische Wissen („Erkenntnis“, „Bewußtsein eines musikalischen Zusammenhanges“) transferieren und transformieren.

Differenzen digitaler Transduktionsprozesse

Der in Abb. 19.1 an Adornos Gedankenkonstrukt angelehnte digitale ‚Dreischritt‘ zwischen Musik (als Klang) und musikalischer Schrift soll im Folgenden noch etwas genauer unter Berücksichtigung der zu beobachtenden transduktiven Prozesse betrachtet werden. Dazu sei ein Schema herangezogen, das Günther Rudolph 2017 zur Beschreibung von „digitalen Musikrepräsentationsformen“ erstellt hat und das die Transformationsprozesse und -differenzen bei der Umwandlung von ‚nicht digital codiertem Audio‘ (natürlichen Klänge, analogen Aufnahmen) zu ‚digital codiertem Audio‘, von diesem zu ‚digital codierter musikalischer Schrift‘, und von dieser zu ‚nicht digital codierter musikalischer Schrift‘ aufzeigt (vgl. Abb. 19.2). Wie bei der eingangs diskutierten Ausgangsfrage Adornos wird interessanterweise auch hier gar nicht erst versucht, eine direkte Beziehung von Klang und Schrift auf der nicht digital codierten Ebene zu thematisieren. Tatsächlich deckt sich das Schema mit dem unteren, digitalen ‚Umweg‘ der Anfangsgrafik.

Schreiben“, S. 14f., hier 15), der Transmediation/Transmediatisierung als „die Transponierung eines bereits bewusstseinsextern manifest Gewordenen in einen anderen Ausdrucksbereich (Medienwechsel)“ (Füger, „Wo beginnt Intermedialität?“, S. 42), der Transmedialisierung als „unabhängige Verarbeitungslogiken [...], die in der Lage sind, die unterschiedlichsten Inhalte in verschiedenen Medien algorithmisch zu erzeugen und zu präsentieren“ (Sahle, „Zwischen Mediengebundenheit und Transmedialisierung“, S. 31), oder auch Adornos Reproduktionsbegriff aufgehen oder abzugrenzen wären.

60 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 207.

61 Ebd., S. 85.

zur Verfügung gestellt.⁶⁴ Die automatisierte Erkennung musikschriftlicher Zeichen (OMR) darf zu Recht als hochkomplex und mitunter problematisch angesehen werden. Tatsächlich zeitigen kommerzielle OMR-Programme im Bereich (gedruckter) neuzeitlicher Takt- und Liniennotation zwar bereits erstaunliche Erkennungsraten; für alternative, frühere oder handschriftliche Aufzeichnungsformen von Musik lässt sich hier bislang keine ‚einfache‘ Lösung im Übergang zwischen nicht digitaler und digitaler Musikschrift identifizieren. Zumeist durch Künstliche Intelligenz- und *Machine Learning*-Verfahren unterstützt, sollen die komplexen Prozesse nachvollzogen und nachvollziehbar(er) gemacht werden.⁶⁵

Im noch verbleibenden Bereich zwischen digital codiertem Audio und digital codierter Schrift (unterer Teil der Abbildung) wurden seit der Einführung von MIDI, der Entwicklung von Klangbibliotheken und Methoden der ‚Audio Feature Extraction‘ enorme Fortschritte erzielt. Dennoch bleibt besonders die Richtung Audio zu Schrift höchst fehleranfällig und vor allem mit Präzisionsverlusten verbunden,⁶⁶ obwohl – und das ist der erstaunliche Befund – mit dem zugrunde liegenden maschinellen Binärcode eine vermeintlich fehler- und verlustfrei übersetzbare, medienunabhängige Transcodierung angenommen werden sollte.⁶⁷

Es wird deutlich, dass hierbei in den unterschiedlichen Teilbereichen verschiedene Transformationsprozesse, prozedurale Abläufe, Programm-Codes zum Einsatz kommen, die auf ihre jeweilige Aufgabe dezidiert spezialisiert (und kaum gegeneinander austauschbar) sind. In einer ersten Annäherung ließe sich hier festhalten: Die spezifische Differenz δ zwischen den jeweiligen Positionen ist diejenige, die in den jeweiligen Transcodierungsprozess hineingelegt bzw. hinein programmiert ist. Soll heißen: Die transduktiven Schritte,

64 Vgl. eine jüngere Diskussion auf *Wikimedia Commons*, welche musikschriftlichen Codierungsformate zukünftig in die diversen Wiki-Projekte (wie Wikipedia, WikiSource, etc.) technisch eingebunden werden können sollten (User:Jc86035, „RfC: Musical notation files“, sowie ders., „Allow Music Scores to be Uploaded to Wikimedia Commons“). Eine Übersicht diverser historischer musikschriftlicher Codierungsformate findet sich bei Selfridge-Field (Hg.), *Beyond MIDI*.

65 Vgl. u.a. H. Roggenkemper/R. Roggenkemper, „How Can Machine Learning Make Optical Music Recognition More Relevant for Practicing Musicians?“, sowie Vigiensoni/Daigle et al., „Overcoming the Challenges of Optical Music Recognition of Early Music with Machine Learning“. Ein historischer Überblick findet sich bei Rebelo/Fujinaga et al., „Optical Music Recognition“.

66 Vgl. Rudolph, „Digital Representation of Music“, S. 178. Bei Rudolph findet sich auch eine ausführlichere Darstellung der verschiedenen Transformationsebenen mit Beispielabbildungen der dazugehörigen Datei-Formate.

67 Vgl. u.a. Haugeland, „Analog und Analog“, insb. S. 34.

die ein Prozess durchlaufen muss, um einen analogen Klang zu digitalisieren oder um eine digitale Codierung in musikalische Schrift zu transformieren, beschreiben zugleich die Differenz des Ausgangs- und Endzustands.

Dies hat mitunter weitreichende Konsequenzen: Während bei der A/D-Wandlung im Audio-Bereich weithin standardisierte Verfahren der Messtechnik und Signalverarbeitung zum Einsatz kommen, beruhen sehr viele Verfahren für die digitale Codierung musikalischer Schrift auf Initiativen von Firmen (proprietäre Software) oder individuellen Privatprojekten. Community-basierte Projekte wie die Music Encoding Initiative oder das als *Freie Software* konzipierte GNU LilyPond, in denen das Wissen vieler, idealerweise eines Großteils des Fachgebiets und darüber hinaus, zusammengeführt wird, bilden hier eher die Ausnahme. Aber auch dabei kommt oft zu wenig Input aus den Fachwissenschaften, sodass die Entscheidungen, wie bestimmte musikalische Aspekte in Zukunft in einem Musiksatzprogramm oder im World Wide Web dargestellt werden, ja, welchen Begriff wir überhaupt von (digitaler) musikalischer Schrift haben, möglicherweise von nur sehr wenigen Spezialisten bzw. im Zweifelsfall von Informatikern, Programmierern oder Web-Designern getroffen werden. Immerhin finden sich in diesem Bereich zumindest häufig, wenn auch nicht immer, mehr oder weniger ausführliche Dokumentationen über die getroffenen Entscheidungen und Transformations- bzw. Codierungsregeln. Schwieriger sieht es hier im Bereich der durch den Einsatz maschinellen Lernens unterstützten Transformationen zwischen digitalem Audio und digitaler Schrift aus: Hier entstehen ganz neue Problematiken, die sich dem Zugriff menschlicher Kontrolle und ‚Beherrschbarkeit‘ teilweise entziehen. So warnen mithin führende Expert*innen im Bereich der Artificial Intelligence-Forschung davor, selbstlernende Algorithmen sich selbst zu überlassen und eine neue ‚digitale Alchemie‘ zu begünstigen.⁶⁸ Die konkreten Lernschritte, die Googles DeepMind-System *AlphaGo* bei seinem Sieg über den 18-fachen Go-Weltmeister Lee Sedol durchlief, sind z.B. aufgrund ihrer Komplexität größtenteils unbekannt. Gleichzeitig entstehen neue Forschungszweige wie „AI Neuroscience“, die versuchen, derartige Verstehenslücken zu schließen.⁶⁹ Eine Musik- und Medienphilologie, aber auch allgemein eine Musikwissenschaft des 21. Jahrhunderts, steht vor der Herausforderung, kritische Zugänge, Bewertungs- und Bewältigungsstrategien auch für derartige algorithmische

68 Vgl. Hutson, „Has Artificial Intelligence Become Alchemy?“.

69 Vgl. Voosen, „The AI Detectives“.

Prozesse und Überlieferungskontexte sowie eine ‚Code-Literacy‘ und Methoden der Code-Kritik zu entwickeln.⁷⁰

Terminologie II: Überlegungen zu einer „Röntgenphotographie“ des Codes

Wenn im vorigen Abschnitt ganz unbedarft von digitaler Musikschrift oder musikschriftlicher Codierung die Rede war, so aus rein pragmatischen Gründen. Fragt man sich, ob die dargelegten Positionen zu einem Verständnis von musikalischer Schrift, von musikschriftlichen digitalen Codierungen sowie zu deren Wechselwirkungen beitragen können und ob der Code-Begriff produktiv genutzt werden kann, um sich dem Feld und der Beschreibung musikalischer Schrift und Notation anzunähern, so ist die Antwort auf diese Frage meines Erachtens definitiv ja, allerdings bedarf es dazu eines expliziten, theoretisch – auch begriffs-theoretisch – fundierten Zugangs zu den beteiligten Komponenten, der sowohl in der Begriffsgeschichte musikalischer Schrift, als auch derjenigen von Code allzu selten geleistet worden ist. Stellvertretend sei hier noch einmal der Notationsartikel in der *MGG2* herangezogen, in dem diese beiden Momente – nahezu beschwörungshaft – verwoben sind:

Beim Lesen von Notenschrift sind gemäß den Ergebnissen jüngerer Lesetheorien visuelle und kognitive Vorgänge miteinander verbunden: Das visuelle Muster wird im Kontext identifiziert, decodiert und in seiner Bedeutung im inneren ‚Lexikon‘ abgerufen [...]. Die in ‚moderner‘ musikalischer ‚Standardnotation‘ verbundenen abstrakten Zeichen [...], Zahlen [...], abbildenden Charaktere [...],

⁷⁰ Ein breitenwirksames Beispiel für selbstlernende Algorithmen stellte 2019 das allererste KI-unterstützte „Google Doodle“ (themenspezifische Anpassung des Firmenlogos des US-Unternehmens Google LLC) aus Anlass von Johann Sebastian Bachs 334. Geburtstag dar. Dabei wurde zu einer vom Nutzer frei einzugebenden, höchstens zweitaktigen Melodie- linie durch das System eine vierstimmige Harmonisierung im ‚Bach-Stil‘ ausgesetzt, die auf der maschinellen Auswertung und Analyse von 306 Choral-Harmonisierungen beruhte (vgl. Google LLC, „Celebrating Johann Sebastian Bach“). Die verwendeten ‚Trainingsdaten‘, nur schwer aufzufinden, führen über verschiedene Derivate (Kopien von Kopien etc.) zurück zur Masterarbeit des Informatikers Moray Allen (Allan, *Harmonising Chorales in the Style of Johann Sebastian Bach*), der darin nicht näher spezifizierte „Chorale harmonisations, in a computer-readable edition“ von 1998 nutzte, die als MIDI-Files und Textrepräsentation auf einem (heute nicht mehr erreichbaren) Server des heutigen *Karlsruher Institut für Technologie* (KIT) abgelegt waren. Der musik- und code-philologische Status der Daten, mit denen Googles KI trainiert wird, erweist sich somit als höchst problematisch. Erste generelle Ansätze zu einer Code-Kritik finden sich in den Literatur- und Kommunikationswissenschaften, vgl. Zundert, „Author, Editor, Engineer“, oder Brock, *Rhetorical Code Studies*.

Abkürzungen [...] und verbalen Elemente sind auf den ersten Blick aufgrund der gewohnten europäischen Codierungsprinzipien problemlos lesbar [...]. Innerhalb dieser konventionellen Codierungsdimension bietet die Stellung der Noten im Liniensystem eine analoge Codierung der Tonhöhenrelationen.⁷¹

Was Code hier bedeutet oder bedeuten kann, erklärt Möller freilich nicht, und somit werden die Ausführungen nahezu obsolet, da wir so im Grunde auch nichts über den eigentlich interessierenden Begriff musikalischer Schrift erfahren.

Tatsächlich lässt sich der Begriff des Codes im Zusammenhang mit musikalischer Schrift bis mindestens in die 1950er Jahre zurückverfolgen, sei es bei Lejaren Hiller (erste vollständig mit einem Computer erzeugte Komposition: *Illiac Suite*, 1956/1957)⁷², Leland Smith (erste vollständig mit einem Computer gesetzte Partitur: *Six Bagatelles*, 1965)⁷³ oder Pierre Boulez (Darmstadt-Vortrag: „Zeit, Notation und Kode“, 1960).⁷⁴ Auch bei Adorno finden sich hierfür Beispiele: Mehr als ein Dutzend Mal lässt sich der Code-Begriff in dessen *Gesammelten Schriften* nachweisen, zumeist im Zusammenhang eines einer bürgerlichen Moralvorstellung unterworfenen Verhaltenscodex („moral code“), allerdings auch zweimal im Sinne einer Verschlüsselung, Chiffre.⁷⁵ Seither tauchen Verwendungen des Codebegriffs im Zusammenhang mit Musiknotation in der Literatur immer wieder auf. Es fällt jedoch auf, dass in all diesen Fällen eine Bestimmung oder zumindest eine Problematisierung dessen, was Code in dem Zusammenhang bedeutet oder zumindest bedeuten kann, weitgehend ausbleibt. Dies kann als Desinteresse gedeutet werden, oder, wie es die Molekularbiologin Lily E. Kay in Bezug auf den genetischen Code beschrieben hat, als ein „Epochenstück“, ein Anzeichen für das Auftauchen

71 Möller, Art. „Notation, I. Einleitung, 3. Notation lesen“.

72 Vgl. Bohn, *The Music of American Composer Lejaren Hiller and an Examination of His Early Works Involving Technology*, sowie Funk, „A Musical Suite Composed by an Electronic Brain“.

73 Erschienen 1971 (vgl. Smith, *Six Bagatelles for Piano*, sowie die Rezension in Swift, „[Rez.] Leland Smith: Bagatelles, for Piano [...]“). Grundsätzlich zu dem von Smith entwickelten Satzprogramm SCORE vgl. Smith, „SCORE – A Musician's Approach to Computer Music“, sowie im historischen Zusammenhang mit dem Stanford Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) bei Nelson, *The Sound of Innovation*, insb. S. 19–46. Zum Einsatz von SCORE bei György Ligeti vgl. auch den Beitrag von Tobias Bleek im vorliegenden Band.

74 Vgl. Boulez, „Zeit, Notation und Kode“.

75 Vgl. den Abschnitt „Adornos Dialektik der technischen Reproduzierbarkeit und der Verlust des Codes“.

des Informationszeitalters“.⁷⁶ Nicht im Sinne von Adornos ‚wahrer Reproduktion‘, sondern im Sinne von ‚in den Code hineinzugehen‘, sein ‚Subkutaner‘ hervorzubringen, sei im Folgenden eine „Röntgenphotographie“⁷⁷ dieses epochemachenden Begriffs versucht:

In seinem lateinischen Ursprung als „das unter der Rinde liegende Holz eines Baums“⁷⁸ gemahnt der Begriff des Codes an die bereits erwähnte ‚Haut‘-Metapher bei Adorno, die auch noch im mittelalterlichen Kodex als Blätter-sammlung zwischen zwei Holzdeckeln durchscheint und sich als juristische, ethische, religiöse oder moralische „Sammlung von Normen, Vorschriften, Verhaltensregeln“⁷⁹ etabliert. Im französischen Rechtswesen adaptiert (*Code civil*), im englischen Schifffahrtswesen Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals als Signalisationssystem (*Code of Signals*) auftauchend, weitet sich der Code-Begriff ab Mitte der 1940er Jahre zunehmend auf verschiedene Fach- und Wissenschaftsgebiete als „Organisationsprinzip der Wahrnehmung“⁸⁰ aus. In diesem weiten Verständnis steht er für „kommunizierte Information“, „Sprache“, „Schrift“ und „platonische Entität“ zugleich ein.⁸¹ Dabei können Codes normativ (als Regelsammlung, Erstellungsregel oder Bauplan) sein, oder produktiv, indem aus normativen Codes hervorgegangene Zeichenfolgen (Geheimcodes, Quellcodes, Maschinencodes) wiederum die Auslösung bestimmter (technischer) Operationen und Funktionen erlauben. Sie können ästhetisch (visuell, akustisch, fühlbar), mechanisch, elektrisch,

76 Kay, *Das Buch des Lebens*, S. 133. Vgl. auch Türcke, *Vom Kainszeichen zum genetischen Code*, insb. S. 204.

77 Vgl. in Adornos Aufzeichnungen: „Die wahre Reproduktion ist die Röntgenphotographie des Werkes. Ihre Aufgabe ist es, alle Relationen, Momente des Zusammenhanges, Kontrasts, der Konstruktion, die unter der Oberfläche des sinnlichen Klanges verborgen liegen, sichtbar zu machen – und zwar vermöge der Artikulation eben der sinnlichen Erscheinung.“ (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 9.) „Röntgenaufnahme“. Es kann im Sinn der Sache liegen, das Skelett zu verbergen. Aber das setzt dann selbst wieder die Röntgenphotographie voraus.“ (Ebd., S. 207.) „Meine These, die Aufführung sei die Röntgenphotographie des Werkes, bedarf insofern der Korrektur, als sie nicht das Skelett sondern die ganze Fülle des Subkutanen gibt.“ (Ebd., S. 208.) Vgl. in diesem Zusammenhang Klein, „Adorno als negativer Hermeneutiker“, insb. S. 33f.

78 Zedler, Stichwort „Codex, code“, Sp. 560.

79 Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Art. „Code“.

80 Leibniz-Zentrum für Literatur und Kulturforschung, Art. „Code“. Vgl. u.a. bei Michel Foucault: „Die fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchie ihrer Praktiken beherrschen, fixieren gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird.“ (Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 22).

81 Vgl. die Betrachtung von (genetischen) Codes unter diesen vier Bickwinkeln bei Kogge, *Experimentelle Begriffsforschung*, insb. S. 177–201.

elektromagnetisch oder elektronisch durch unterschiedlichste Empfänger (Mensch, Tier, Maschine, Netzwerke) verarbeitbar und ausführbar sein. Die historisch unzähligen, sich teilweise ergänzenden, teilweise widersprüchlichen Konzeptionen der theoretischen Modelle von Codes und ihren Funktionen sollen hier im Detail nicht interessieren;⁸² es sei aber festgehalten, dass sie alle zu tun haben mit einer Art von Abbildungs- oder Übertragungsvorschrift, Speicherung, Transformation oder Kommunikationskonvention. So wie deutlich wurde, dass in Bezug auf musikalische Schrift eine Kombination mehrerer zugrunde liegender grafischer Systeme (Notation, Skript) eine Rolle spielt, zeigt sich, dass auch für den Code-Begriff stets ein Zusammenspiel mehrerer der vorgenannten Funktionen berücksichtigt werden muss:⁸³ „The ‚tightness‘ of semiotic codes themselves varies from the rule-bound closure of logical codes (such as computer codes) to the interpretative looseness of poetic codes.“⁸⁴

Im Folgenden soll der Fokus auf digitale Codes als eine mögliche unter diesen verschiedensten Formen von Codes gelegt sein, also Codes als ‚digitale Objekte‘⁸⁵ verstanden werden, wie sie sich in Programmcodes, Maschinencodes oder anderen maschinenlesbaren, digital verarbeitbaren, buchstaben-schriftlich oder numerisch bestimmten Dateiformaten manifestieren. Insofern sie Schrift maschinenles- und -verarbeitbar halten, sei von (digitalen) Codierungen die Rede. Als solche überführen sie transduktiv Schrift (technische Objekte) in Code (digitale Objekte). Für sie gelten genauso die Voraussetzungen einer notationalen Bedingtheit sowie die Möglichkeit, die Verarbeitung von Daten, Informationen und Wissen zwischen verschiedenen Bereichen anzuregen, zu transformieren und zu transferieren. Dabei verschieben sie jedoch den zuvor betrachteten Schriftbegriff insoweit, als sie

82 Roland Barthes (*S/Z*, 1970), Pierre Giraud (*La sémiologie*, 1971) oder auch Umberto Eco („Critique of the Image“, 1982) haben historisch wirksame Modelle entwickelt. In neuerer Zeit ist besonders die Unterscheidung von Keller und Lüdtker relevant geworden in natürliche Codes (z.B. Bienenflug), künstliche, vom Menschen geschaffene Codes (z.B. Programmcodes) sowie vom Menschen geschaffene, aber nicht intendierte, spontane Ordnungen in ‚Codes der dritten Art‘ (z.B. Kleiderordnungen oder Moral). Vgl. Keller/Lüdtker, „Kodewandel“.

83 „Any text uses not one code, but many. [...] The same signifier may play its part in several different codes. The meaning of literary texts may thus be ‚overdetermined‘ by several codes. Just as signs need to be analysed in their relation to other signs, so codes need to be analysed in relation to other codes. Becoming aware of the interplay of such codes requires a potentially recursive process of re-reading.“ (Chandler, *Semiotics for Beginners*, 9. Codes.)

84 Ebd.

85 Zu Begriff und Diskussion „digitaler Objekte“ vgl. Hui, „What is a Digital Object?“.

„charakteristische[] Schriftfunktionen digitaler Zeichen“⁸⁶ ausprägen, wie Gabriele Gramelsberger angemerkt hat. Laut Gramelsberger äußern sich diese zunächst in einer Trennung von der in hand- oder druckschriftlichen Zeichen noch in eins fallenden Aspekte von Zeichenerzeugung (z.B. bei der Tastatureingabe als gescannte elektrische Spannungslevel), Zeichenpräsentation (z.B. über den Bildschirm als Glyphe) sowie Zeichenspeicherung (z.B. im Arbeitsspeicher als zeitlich getaktete Schaltzustände).⁸⁷ Das Auseinanderfallen ist jedoch noch weitaus radikaler. Auf all diesen Ebenen kommt es zu weiteren Ausdifferenzierungen durch unterschiedlichste digitale Code-Typen: Die auf einer Computertastatur verfügbaren Tasten werden zeilen- und spaltenweise mehrfach in der Sekunde auf Spannungsdifferenzen von einem Controller überprüft und der ermittelte Tasten-Code („scan code“) an die Recheneinheit übermittelt. Die auf einem Computerbildschirm angezeigten Zeichenformen werden in ihrer graphischen Darstellung durch die in der verwendeten Schriftart (Font) festgelegten Glyphen bestimmt, die selbst wiederum durch interne ‚Codepoints‘ eines codierten Zeichensatzes⁸⁸ („coded character set“, z.B. ASCII, Unicode, ISO 8859-1) rein abstrakt repräsentiert werden.⁸⁹ Die eigentliche ‚Zeichencodierung‘ in das maschinelle Binärformat findet noch auf einer Ebene ‚darunter‘ statt: Abhängig von der Zeichencodierungsform („character encoding form“, z.B. UTF-8, -16, oder -32 für Unicode) werden die Codepoints als ‚Code Units‘ in unterschiedlich langen, konkreten Byte-Werten abgespeichert und deren Reihenfolge gemäß eines Zeichencodierungsschemas („character

86 Gramelsberger, „Im Zeichen der Wissenschaften“, S. 444f. Gramelsberger spricht hier von digitalen Zeichen. Es lässt sich argumentieren, dass Schrift, auch musikalische, seit ihren Anfängen durch digital aufzufassende Notationen bedingt war. Vgl. hierzu Haugeland, „Analog und Analog“. Im Zusammenhang dieses Beitrags sei unter ‚digital‘ mit Jay D. Bolter die grundlegende „Funktionsweise von (vermutlich allen) Computersystemen“ verstanden, vgl. Bolter, „Digitale Schrift“, S. 462.

87 Vgl. auch Krämer, „Writing, Notational Iconicity, Calculus“, S. 536.

88 Einem codierten Zeichensatz liegt ein notationaler Zeichensatz (Vorrat an abstrakten Zeichenelementen) zugrunde, der auf eine festgelegte, nummerierte Abfolge abgebildet wird. Die dabei einem Zeichenelement zugeordnete Nummer ist der Codepoint, oder auch Codeposition (z.B. wird dem abstrakten Element „Latin Capital Letter O with Diaeresis“ [= „Ö“) in Unicode der hexadezimale Codepoint U+00D6, bzw. dezimal: 214, zugeordnet). Ein Zeichenelement zusammen mit seinem Codepoint wird als codiertes Zeichen („encoded character“) bezeichnet. Die im englischen Sprachgebrauch zumeist als ‚character set‘ bezeichneten ‚Zeichensätze‘ (Unicode, ASCII etc.) sind eigentlich bereits codierte Zeichensätze. Der Gesamtbereich, der von einem codierten Zeichensatz zur Verfügung gestellt wird, nennt sich Codemenge oder Coderaum („code space“). Vgl. SELFHTML e.V., Art. „Zeichencodierung“.

89 „An abstract character has no concrete form and should not be confused with a *glyph* [...] [or] a *grapheme*.“ (The Unicode Consortium [Hg.], *The Unicode Standard*, S. 90.)

encoding schema⁹⁰ bestimmt. Die maschinelle Zeichencodierung zerfällt also selbst noch einmal in ein normativ formgebendes (Welche konkreten Byte-Werte werden verwendet?) und ein produktiv prozessuales Moment (In welcher Abfolge erscheinen die Byte-Werte?). Dabei vermitteln die Codepoints zwischen der graphisch-codierten (als Glyphé) und der binär-codierten (als Code Unit) Existenzweise eines maschinenverarbeiteten Zeichenelements, oder mit Gabriele Gramelsberger: „[D]ie heterogenen Individualzeichen der Schrift (Buchstaben, Zahlen, Operations- und Hilfszeichen) [werden] in ein homogenes Schema aufgelöst“.⁹¹ Peter Koch beobachtet hierin eine mediale Schichten-Trennung: Neben „der vom Benutzer wahrnehmbaren Schicht der Darstellung“, in der eine Schriftlichkeit (Graphé) als „echtes Medium“ vorläge, käme es zu einer zusätzlich „submediale[n]‘ Vereinheitlichung“, die dem Benutzer bei der Sinnvermittlung nicht mehr direkt entgegenträte und sich – obwohl als logisches Kalkül organisiert – außerhalb einer Schriftlichkeit (Graphé) bewege.⁹² Demgegenüber will Sybille Krämer die Emergenz einer neuen Kulturtechnik feststellen, die sie mit Gernot Grube als „autooperative Schriften“⁹³ fasst. Auto-operative Schriften implementieren Zeitlichkeit in eine symbolische Ordnung und erlauben so eine Interaktion mit und eine Selbstorganisation von Zeichen. Die notationale Ikonizität (Schriftbildlichkeit) wird so in eine „notationale Zeittaktung“⁹⁴ bzw. notational bedingte Zeittaktung überführt. Die Unterscheidung von Notation und Skript findet sich offensichtlich auf allen drei benannten Ebenen wieder: Der Binär-code bedingt als Notation die Skripte der Code-Units, d.h. als Byte-Folgen gespeicherte Zeittaktungen; ein abstraktes, rein notationales Element eines Zeichenvorrats wird zusammen mit seinem Codepoint zum codierten Zeichen (*encoded character*) eines codierten Zeichensatzes; der notationale Vorrat an Glyphen wird durch eine konkrete Schriftart kontextualisiert und ausgeführt (vgl. Abb. 19.3). Gleichwohl bedingen sich und interagieren die Ebenen auch untereinander und können von einer Ebene zur anderen ebenfalls die strukturellen Positionen als Notation oder Skript für eine andere Ebene einnehmen. Die Schriftfunktionen fallen in maschinenverarbeitbarer Schrift

90 Vgl. ebd., S. 33–42, sowie S. 120–133.

91 Gramelsberger, „Im Zeichen der Wissenschaften“, S. 444.

92 Koch, „Graphé“, S. 76.

93 Krämer, „Writing, Notational Iconicity, Calculus“, S. 535. Vgl. auch Grube, „Autooperative Schrift“, S. 97: „Die allgemeinste und folgenreichste Konsequenz autooperativer Schriften besteht darin, dass das Wirkungs- und Anwendungspotenzial einer autooperativen Schrift nicht mehr allein von den Menschen abhängt, die sie gebrauchen, sondern von den operativen Möglichkeiten, die eine Maschine bereitstellt“.

94 Gramelsberger, „Im Zeichen der Wissenschaften“, S. 444.

nicht nur auseinander, sie potenzieren und skalieren das operative Potenzial hin zu einer ‚submedialen‘, subkutanen Auto-Operativität, die im dynamisch-codierten Wechselspiel von notationalen Elementen und Skripten angelegt ist.⁹⁵ Die schlussendlich aus Bitfolgen resultierenden Spannungsdifferenzen sind entscheidend für das Gelingen einer solchen Selbst-Ausführbarkeit. Eine einzelne Leerstelle oder das Fehlverhalten eines einzelnen Schalters (Bug) kann dabei zu enormen Konsequenzen für die an der Oberfläche befindlichen Strukturen führen (Crash). Klarmachen muss man sich, dass diese Oberfläche keine wirklich ‚stabile Struktur‘, keine plastische ‚Haut‘ darstellt, sondern durch permanent geschalteten Strom nur der Anschein einer solchen simuliert wird. Kurz und überspitzt gesagt: Digitale Codes können Schrift simulieren, wodurch sie selbst wiederum als Schrift beschreibbar werden. Das Moment der Mimesis (Nachahmung, Nachvollzug) klingt hier an. Statt begrifflicher Reflexion, der reproduktiven Wiederholung der Zeichenebene, wird eine „unsinnliche Ähnlichkeitsbeziehung“ hergestellt, die in mimetischem Nachvollzug „etwas von der Unmittelbarkeit der ursprünglichen Erfahrung [womöglich einer funktionalen Einheit der Schriftfunktionen] wiederherzustellen sucht“.⁹⁶

Unter musikschriftlichen Codierungen seien nun jene digitalen Codierungen verstanden, die musikalische Schrift transduktiv in Code überführen und diese simulieren können. Sie teilen mit musikalischer Schrift nicht nur den transduktiven Aspekt, sondern auch die notationale Bedingtheit und die funktionalen Bestimmungen – so wie sie üblicherweise genannt werden – nämlich: Kommunikationsmittel, Speichermedium oder Spielanweisung (Übertragungsvorschrift). Die in dieser bemerkenswerten Parallelität liegende Spannung von Schnittstellen, aber auch Differenzen, zwischen Musik, Schrift und ihrer digitalen Umsetzung in Form musikschriftlicher Codierungsformate sei wie folgt formuliert: Digitale Codierungen musikalischer Schrift können selbst als musikalische Schrift sich gerieren, während musikalische Schrift, auch schon in ihren historischen Formen, sich

95 „Die Merkmale der digitalen Schrift leiten sich von der Fähigkeit des Computers ab, den Kode in einer Weise auszuführen, die dynamisch und unabhängig vom menschlichen Autor des Kodes ist. Der Computer kann sogar seinen eigenen Kode schreiben“, so Jay D. Bolter in seiner Kritik der als Kode-These adressierten „vorgebliche[n] Autonomie des Computerkodes“ (Bolter, „Digitale Schrift“, S. 462). Sein mahnendes Fazit: Die „sensorische Erfahrung des Nutzers“ (ebd., S. 463) sollte bei aller Code-Euphorie nicht vernachlässigt werden.

96 Boucquet, „Adorno liest Benjamin“, S. 71f.

andere beschreiben den eigentlichen musikalischen Inhalt. Verschiedene Funktionen eines musikschriftlichen Zeichens, die diesem zumeist simultan innewohnen und in ihm zusammengehen, werden in der Codierung nochmals ausdifferenziert und fallen auseinander (vgl. den Abschnitt zur „Röntgenphotographie“ des Codes).

```
<section>
  <measure n="1">
    <staff n="1">
      <layer>
        <chord dur="1">
          <note oct="5" pname="c" />
          <note oct="4" pname="g" />
          <note oct="4" pname="e" />
        </chord>
      </layer>
    </staff>
    <staff n="2">
      <layer>
        <note dur="1" oct="3" pname="c" />
      </layer>
    </staff>
  </measure>
</section>
```

Abb. 19.4
Nahperspektive auf
musikschriftliche Codierung im
MEI-Format. Transcodierung eines
vierstimmigen C-Dur-Akkords in
enger Oktavlage

Aus einer Fernperspektive (vgl. Abb. 19.5), sozusagen beim Herauszoomen, treten, wie beim groben Erfassen einer Partitur-Seite mit Adorno,⁹⁸ die Einzelzeichen in den Hintergrund zugunsten eines Code-Bildes, oder man könnte auch sagen eines *shapes*. Dabei lassen sich mindestens zwei Beobachtungen machen: Durch die transduktiven Prozesse zwischen musikschriftlicher Darstellung und derjenigen in digitalen Musikcodierungsformaten werden die im Musikschriftbild enthaltenen graphischen Elemente komplett eliminiert, d.h. jede zuvor graphisch bzw. schriftbildlich latent verfügbare musikalische Information muss explizit schriftlich codiert festgehalten werden. Dies lässt sich für nahezu alle heute gängigen Codierungsformate beobachten. Das Bild, der *shape* der Codierungen lässt keinerlei Rückschlüsse mehr auf einen musikalischen Verlauf zu, d.h. wir können nicht sagen, weil dieser in die eine oder die andere Richtung verläuft, täte die Musik dies auch. Während das musikschriftliche Bild häufig in gestischem Zusammenhang mit einem musikalischen Geschehen gesehen werden kann,⁹⁹ ist das Code-Bild in seinem

98 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 91.

99 Vgl. hierzu Urbanek, „Bilder von Gesten“, sowie die weitgefächerte Problematisierung in Eggers/Grüny (Hg.), *Musik und Geste*.

The image shows a complex XML document representing a musical score. The XML is split into two columns. The left column contains metadata and structural tags, while the right column contains the musical notation itself. A musical staff with a treble clef and a sequence of notes is visible in the center. Several URLs are highlighted with boxes: <https://music-encoding.org/>, <https://www.musicxml.com/>, <http://www.humdrum.org/>, and <http://lilypond.org/>. The XML code includes tags for encoding, identification, score-part, and musical notation like `<direction-type>`, `<sound tempo="720.00"/>`, `<key>`, `<time>`, `<pitch>`, `<duration>`, and `<voice1/>`.

Abb. 19.5 Fernperspektive auf verschiedene Codierungsformate. L.o.: MusicXML 3.0; r.o.: MEI 4.0.o; l.u.: **kern; r.u.: GNU Lilypond 2.16.o. Transcodierungen der Zwölftonreihe aus Alban Bergs *Violinkonzert* (1935)

schon oben angesprochenen gestisch-mimetischen Verhalten vollständig an die Schrift ge- und von klanglichen Realisationen ent-koppelt. Es kommt also auf bestimmten Ebenen zu Übertragungsverlusten, die gleichzeitig jedoch – und das ist die transduktive Feedbackschleife – neue explizite Bearbeitungsmöglichkeiten hervorbringen. So können musikalisch ähnliche Schriftbilder zu sehr unterschiedlichen Code-Bildern führen bzw. musikalisch sehr unterschiedliche Konturen auf der Codierungs-Ebene einander ähnliche *shapes* ausprägen. Während dabei mitunter Ähnlichkeitsbeziehungen auftreten können, die gar nicht beabsichtigt oder im Zweifel sogar irreführend wären, ließen sich derartige Ähnlichkeiten für die Untersuchung der spezifischen visuellen Logik¹⁰⁰ von Codes und der für deren Leseverständnis notwendigen Prozesse fruchtbar machen.¹⁰¹

100 In Bezug auf die visuelle Logik mittelalterlicher und frühneuzeitlicher musikalischer Schrift vgl. zuletzt Nanni, „Musikalische Diagrammatik“, insb. S. 66f.

101 Neuere Kognitionsforschungen deuten darauf hin, dass beim visuellen Erfassen und Verstehen von Codes und Programmier-Sprachen' weniger sprachliche, als vielmehr

Übertragungsverluste und Leerstellen musikschriftlicher Codierungen

In Bezug auf mögliche ‚Leerstellen‘, also die Momente, in denen sich Differenzen digitaler musikschriftlicher Codierungen zu musikalischer Schrift offenbaren, seien hier einige fundamentale Punkte exemplarisch benannt:

Zum ersten betrifft dies die Schreib- und Leserichtung, die, wie bereits erwähnt, in musikalischer Schrift zu allermeist den kulturellen Gepflogenheiten primärer und sekundärer Schreibrichtungen folgt. Der zumindest in taktgebundenen Aufzeichnungsformen mitteleuropäischer Tradition an die primäre horizontale Schreib- und Leseachse geknüpfte zeitliche Verlauf von Musik ‚kippt‘ in musikschriftlichen Codierungsformaten in eine Vertikale, so dass zeitliche Informationen (wie Taktfolgen) in Text-Dateien mit Musikcodierungsformaten seriell von oben nach unten auszulesen (und ‚abzuarbeiten‘) sind. Einer horizontalen Diskretisierung von Einzelseiten im Buchformat wird das vertikale Scrollen am Bildschirm entgegengesetzt und so die Lesekonvention der Schriftrolle bzw. Notenrolle reimplementiert und durch die theoretische Endlosigkeit sogar noch übertroffen.¹⁰²

Der zweite Aspekt betrifft die in vielen musikalischen Skripten anzutreffende Verschränkung der horizontalen (häufig: Zeit/Taktebene) und vertikalen (häufig: Tonhöhe bzw. Besetzung/Stimmen-Ebene) Achse. Dies stellt in Bezug auf musikschriftliche Codierung eine Herausforderung dar, die durch die sich überlappenden Hierarchien in Baumstrukturen wie XML-Formaten, die keine hierarchische Verschränkung erlauben, kaum aufgelöst werden kann. Hier lässt sich nur durch redundante Codierung arbeiten: im Falle von MusicXML mit tatsächlicher Verdopplung, im Falle von MEI mit Verweisen. Im ****kern**-Format kann durch die spaltenweise Darstellung diese Problematik teilweise aufgelöst werden. Doch erst in neueren, graphen-basierten Ansätzen wie MusicOWL lässt sich eine hierarchiefreie Ansprache von Takt- und Stimmenebene realisieren.¹⁰³

Des Weiteren könnte man fragen, warum es überhaupt Differenzen zwischen Musikcodierungsformaten gibt, wenn der *Output* der Formate zunehmend

formal-logische Verarbeitungsmechanismen greifen. Vgl. Ivanova/Srikant et al., „Comprehension of Computer Code Relies Primarily on Domain-General Executive Brain Regions“ sowie Liu/Kim et al., „Computer Code Comprehension Shares Neural Resources with Formal Logical Inference in the Fronto-Parietal Network“.

102 Strukturelle Eigenschaften sowohl der Schriftrolle als auch des Kodex gehen im ‚Lesen am Bildschirm‘ auf. Vgl. grundsätzlich hierzu Chartier/Cavallo, *Die Welt des Lesens*; Bolter, *Writing Space*; sowie Schulz, *Poetiken des Blätterns*.

103 Vgl. Münnich, „Ontologien in der Praxis“, insb. S. 331.

identisch ist.¹⁰⁴ Ohne darauf eine definitive Antwort geben zu können, zeigt sich bei genauerem Hinsehen wohl, dass man dann auch fragen müsste, warum sich historisch so viele verschiedene musikschriftliche Aufzeichnungsformen (die Größenordnung geht in die Hunderte) entwickelt haben. Sie alle haben ihre Berechtigung als (mehr oder weniger erfolgreiche) Beiträge zu einem „gesellschaftlichen Problemlösen“¹⁰⁵, wie Konrad Ehlich es einst mit Blick auf die Schriftentwicklung formuliert hat. Und gleiches gilt auch für die Codierungsformate: Sie alle legen unterschiedliche Schwerpunkte – auf Austausch, Wissenschaftlichkeit, Typographisches oder Analytisches – in dem Versuch, das Problem musikschriftlicher digitaler Codierung zu lösen. Es wäre wohl der einschneidendste Verlust, wenn diese Differenzen nivelliert würden.

Adornos Dialektik der technischen Reproduzierbarkeit und der Verlust des Codes

Natürlich konnte Adorno von musikschriftlichen Codierungen nichts wissen, gleichwohl er mit den grundsätzlichen Prinzipien des (nicht digitalen) Codierens durch seine soziologischen Forschungen bekannt war.¹⁰⁶ Die technisch bestimmenden Medien seiner Zeit jedoch – zumindest die, denen er seine philosophische Aufmerksamkeit widmete – waren die Schallplatte, das Radio und das Kino.¹⁰⁷ So formulierte Adorno bereits 1928 in dem unveröffentlichten Exposé „Zum ‚Anbruch‘“ in Bezug auf eine in der Musikzeitschrift (*Musikblätter des Anbruch*) wieder einzurichtenden Rubrik über mechanische Musik, d.h. musiktechnologische Entwicklungen:

104 So liest die „music notation engraving library“ *Verovio* (www.verovio.org) z.B. Dateien in den Formaten MEI, MusicXML, Humdrum (**kern) oder Plaine & Easie (PAE) ein, und gibt diese als eine an der Struktur des MEI-Formats orientierte skalierbare Vektorgrafik (SVG) aus.

105 Ehlich, „Schriftentwicklung als gesellschaftliches Problemlösen“.

106 In Adornos soziologischen Schriften finden sich sowohl Hinweise auf Schlüsselverzeichnisse (*scoring manuals*; vgl. Adorno, „Empirische Sozialforschung“, GS IX/ 345) sowie einmal auch Code als Verb: „Die technische Durchführung der Umfrage, des Codens der Interviews und der Grundauszählung war dem Deutschen Institut für Volksumfragen in Frankfurt am Main (DIVO) übertragen.“ (Adorno, „Betriebsklima“, GS XX.2/ 643.)

107 Grundsätzlich zu Adornos Auseinandersetzung mit dem Kino vgl. u.a. Hansen, „Mass Culture as Hieroglyphic Writing“. Zur Phonographie vgl. Levin, „For the Record“. Zum Radio vgl. Babich, „Adorno's Radio Phenomenology“. Vgl. auch die einschlägigen Betrachtungen in Klein/Kreuzer/Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch*, z.B. zu „Interpretation, Reproduktion“ (Kapp) oder zur „Radio Theory“ (Powell).

Die Abteilung Mechanische Musik ist nicht einseitig auf Schallplattenkritik zu beschränken, sondern hat auch Radioprobleme zu erörtern, eventuell dauernde Kritik der wichtigsten Sendungen moderner Musik (auch hier Kritik!) zu treiben und schließlich alle musikalischen Probleme des Kinos, also sowohl die alten Formen der Kinomusik wie die neuen Probleme des Musikfilms, zu diskutieren.¹⁰⁸

Im Geleitwort „Zum Jahrgang 1929 des ‚Anbruch‘“ präzisiert Adorno hinsichtlich des Status‘ einer technischen Reproduzierbarkeit von Musik:

[D]ie *mechanische Rubrik* will nicht bloß journalistisch eine auffällige Strömung heutigen Musiklebens verfolgen, sondern erhellen, was eigentlich mit Mechanisierung gemeint ist, die Tendenzen der Mechanisierung gegeneinander abwägen, auf Programmpolitik Einfluß nehmen; dies alles in der Überzeugung, daß mechanische Darstellung von Musik heute in einem tieferen Sinne aktuell ist als dem der bloßen Bereitschaft der Mittel, oder vielmehr in der Gewißheit, daß die Bereitschaft der Mittel einer Bereitschaft des Bewußtseins entspricht und daß der geschichtliche Stand der Werke selber in weitem Umfang deren mechanische Darstellung notwendig macht.¹⁰⁹

Sehr deutlich nimmt Adorno die technischen Reproduktionsmöglichkeiten seiner Gegenwart wahr und koppelt ihre Notwendigkeit an den ‚geschichtlichen Stand‘ des kompositorischen Materials. Technik und Gehalt durchdringen sich gegenseitig und sind dialektisch aufeinander bezogen; sie sind „identisch und nicht-identisch“¹¹⁰, wie es Adorno 1958 in seinem Beitrag „Zum Verhältnis von Musik und Technik heute“ in Hermann Scherchens *Gravesaner Blättern* inmitten nachrichtentechnisch und (psycho-)akustisch ausgerichteter Beiträge formulierte, und pointierend hinzusetzt: „Alle Rede von bloßer Technik ist kunstfremd.“¹¹¹ Für Adorno bleibt also jegliche technologische und technische Entwicklung rückgebunden an eine künstlerische Praxis, die sich diese produktiv zu eigen macht. Die elektroakustischen und elektronischen Experimente seiner Zeit kommentiert Adorno in seinen Schriften durchaus kritisch,¹¹² in den Aufzeichnungen zum Reproduktionsbuch kommen sie jedoch so gut wie nicht vor. Dass sich hieraus aufschlussreiche Ansätze zum

108 Adorno, „Zum ‚Anbruch‘“ [1928], GS XIX/ 601.

109 Adorno, „Zum Jahrgang 1929 des ‚Anbruch‘“, GS XIX/ 607, zuerst in: *Anbruch* 11/1 (1929), S. if.

110 Adorno, „Musik und Technik“ [1958], GS XVI/ 229.

111 Ebd.

112 „Heute nun ist die Diskrepanz zwischen dem subjektiven Stand des Komponierens und der durch Stichworte wie integrales Komponieren und Elektronik bezeichneten technischen Entwicklung maßlos angewachsen. Kompositorisches Subjekt und kompositorische Objektivität klaffen auseinander.“ (Adorno, „Schwierigkeiten. I. Beim Komponieren“

Verhältnis von Musik und Schrift hätten ergeben können, deuten Adornos Reflexionen zur Form der Schallplatte an:

Keinem Zweifel unterliegt: indem Musik durch die Schallplatte der lebendigen Produktion und dem Erfordernis der Kunstübung entzogen wird und erstarrt, nimmt sie, erstarrend, dies Leben in sich auf, das anders enteilt. Die tote rettet die ‚flüchtige‘ und vergehende Kunst als allein lebendige. Darin mag ihr tiefstes Recht gelegen sein, das von keinem ästhetischen Einspruch wider Verdinglichung zu beugen ist. Denn dies Recht stellt, gerade durch Verdinglichung, ein uraltes, entsunkenes doch verbürgtes Verhältnis wieder her: das von Musik und *Schrift*.¹¹³

Durch die Objektivierung, Verdinglichung des musikalischen Klangs in der Rille der Schallplatte wird dieser selbst inskribiert, zur Schrift. Dabei eliminiert und konserviert sie zugleich das ephemer lebendige Moment der Musik. Die technologischen Mittel führen zu einer Verschriftung (‚Verdinglichung‘), die Verschriftung führt wiederum zu Erstarrung, Konservierung und gleichzeitiger ‚Lebendig-Haltung‘ des ästhetischen Objekts. In dieser Überlagerung von tödlichen und belebenden Elementen der Schrift liegt die eigentliche Dialektik der mit und in ihr ermöglichten technischen Reproduzierbarkeit, die zugleich neue Möglichkeiten der Handhabbarkeit und des Zugangs generiert.¹¹⁴ Die Möglichkeit zur Verschriftung, zur Schrift-Werdung, oder einfach zur transduktiven Überführung in Schrift, weist Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* schließlich sämtlichen ästhetischen Objekte zu, und setzt diese Übertragungsfunktion bezeichnenderweise in einen Zusammenhang mit dem Code-Begriff:

[A]lle Kunstwerke sind Schriften, nicht erst die, die als solche auftreten, und zwar hieroglyphenhafte, zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt.¹¹⁵

[1964], GS XVII/ 260.) Eine Aufarbeitung von Adornos Bezügen zu elektroakustischer und elektronischer Musik findet sich bei Carras, „Échantillons et code“.

113 Adorno, „Die Form der Schallplatte“ [1934], GS XIX/ 532.

114 Erstaunlich modern und aktuell gibt sich Adornos analytische Betrachtung der Schreibmaschine, liest man sie mit der Brille digitaler Schreibprozesse: „Der Prozeß des Schreibens ist auf der Maschine aus einem zweidimensionalen wieder dreidimensional geworden. Die Worte, so viele Jahrhunderte hindurch bloß gelesen, lassen sich wieder abtasten; so bekommen wir sie vielleicht endlich in die Gewalt, nachdem wir allzulange ihrer fremden Herrschaft ausgeliefert waren.“ (Adorno, „Worte ohne Lieder“ [1931], GS XX.2/ 543.)

115 Adorno, *Ästhetische Theorie*, GS VII/ 189. Der deutliche Bezug zu Walter Benjamins Schriftbegriff liegt nicht nur nah, sondern wird durch eine ganz ähnliche Formulierung in Adornos „Einleitung zu Benjamins ‚Schriften‘“ eklatant: „Die ganze Schöpfung wird

Als eine der zwei Stellen im Gesamtwerk Adornos, in denen er das Wort ‚Code‘ tatsächlich im Sinne einer Chiffre gebraucht, lässt Adorno hier den Code selbst zur Leerstelle werden und betont gerade die Unmöglichkeit der Decodierung („der Code“, eigentlich: die *Entschlüsselungsmethode*, „ward verloren“) als entscheidendes Moment in Bezug auf den „Gehalt“ des ästhetischen Objekts (der „Kunstwerke“). Nimmt man diesen Gedanken ernst, steckt darin aber zugleich auch (andersherum gewendet), dass Schrift, und mit ihr musikalische Schrift, tatsächlich etwas codieren (hier: *verschlüsseln*) kann, das letzten Endes zu einem ästhetischen musikalischen Gehalt beizutragen imstande ist.

Fazit

Warum sollte sich heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, eine (digitale) Musikwissenschaft¹¹⁶ noch mit Adorno befassen? Meiner Meinung nach gäbe es vielfältige Anknüpfungspunkte, von denen einige im vorliegenden Beitrag diskutiert wurden: die Differenz von zeichenhafter Nah- und bildhafter Fernperspektive, der Begriff der „Röntgenphotographie“ oder auch die Problematik der ‚Leerstellen‘ bzw. Übertragungsverluste. Ebenso ließe sich die Frage nach der ‚wahren Codierung‘ (analog der ‚wahren Interpretation‘ bei Adorno) stellen: Welche Bedingungen hätte eine ‚ideale‘ Codierung musikalischer Schrift(en) zu erfüllen? Muss eine solche verlustfrei sein, oder reicht es, dass sie sich der Unmöglichkeit einer Verlustfreiheit bewusst ist? Möglicherweise ließe sich sogar im Anschluss an Adorno eine Kritik der digitalen Musikcodierung formulieren?

In diesem Sinne bleibt noch viel Raum zu weiterem ‚Gedanken-Machen‘ im gemeinschaftlichen Diskurs, der nicht *mit* oder *gegen* Adorno, sondern gerade *durch* Adorno auch noch lange *nach* Adorno weiterhin fruchtbar geführt werden kann. Es bleibt zu hoffen, dass dies bei aller notwendigen Fragmentarhaftigkeit der vorliegenden Ausführungen durch eben jene hindurchscheitern konnte.

ihm [Benjamin, Anm. S.M.] zur Schrift, die es zu dechiffrieren gilt, während der Code unbekannt ist.“ (Adorno, „Einleitung zu Benjamins ‚Schriften‘“, GS XI/ 573.)

116 Grundsätzlich zum Digitalitätsbegriff in den Geisteswissenschaften vgl. u.a. Koch (Hg.), *Digitalisierung*, sowie Klinke (Hg.), *#DigiCampus*, darin insb. das Vorwort von Harald Klinke („Die digitale Transformation in den Geisteswissenschaften“) und der Beitrag von Hubertus Kohle („Die Geisteswissenschaften und das Digitale“). Speziell in Bezug auf eine digitale Musikwissenschaft vgl. zuletzt die Themenhefte Münzmay/Acquavella-Rauch (Hg.), *Digitalität in der Musikwissenschaft*, Bonte/Wiermann (Hg.), *Digitale Forschungsinfrastruktur für die Musikwissenschaft sowie Gesellschaft für Musikforschung* (Hg.), *Digitalität*.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.
- *Negative Dialektik*, GS VI/ 7–412.
 - *Ästhetische Theorie*, GS VII.
 - „Empirische Sozialforschung“, GS IX/ 327–359.
 - „Einleitung zu Benjamins ‚Schriften‘“, GS XI/ 567–582.
 - „Musik und Technik“ [1958], GS XVI/ 229–248.
 - „Fragment über Musik und Sprache“ [1956], GS XVI/ 251–256.
 - „Schwierigkeiten. I. Beim Komponieren“ [1964], GS XVII/ 253–273.
 - „Die Form der Schallplatte“ [1934], GS XIX/ 530–534.
 - „Zum ‚Anbruch‘“ [1928], GS XIX/ 595–604.
 - „Zum Jahrgang 1929 des ‚Anbruch‘“, GS XIX/ 605–608.
 - „Worte ohne Lieder“ [1931], GS XX.2/ 537–543.
 - „Betriebsklima“, GS XX.2/ 642f.
- Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).
- Allan, Moray M.: *Harmonising Chorales in the Style of Johann Sebastian Bach*, Master's Thesis, School of Informatics, University of Edinburgh, 2002.
- Appel, Bernhard, „Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben“, in: *Die Musikforschung* 56/4 (2003), S. 347–365.
- Arlt, Wulf: „Aspekte der musikalischen Paläographie“, in: ders. (Hg.), *Palaeographie der Musik*, Bd. 1, Köln 1979, S. 1–48.
- Babich, Babette: „Adorno's Radio Phenomenology: Technical Reproduction, Physiognomy and Music“, in: *Philosophy & Social Criticism* 40/10 (2014), S. 957–996.
- Barthes, Roland: *S/Z*, Paris 1970.
- Bohn, James Matthew: *The Music of American Composer Lejaren Hiller and an Examination of His Early Works Involving Technology*, Lewiston/NY 2004 (Studies in the History and Interpretation of Music 101).
- Bolter, Jay D.: *Writing Space. The Computer, Hypertext and the History of Writing*, London 1990.
- Bolter, Jay D.: „Digitale Schrift“, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 453–467.
- Bonte, Achim / Wiermann, Barbara (Hg.): *Digitale Forschungsinfrastruktur für die Musikwissenschaft [Themenheft]*, *Bibliothek. Forschung und Praxis* 42/2 (2018).
- Boretz, Benjamin: „Nelson Goodman's Languages of Art from a Musical Point of View“, in: *Journal of Philosophy* 67/16 (1970), S. 540–552.

- Boucquet, Kristof: „Adorno liest Benjamin. Sprache und Mimesis in Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 54 (2010), S. 67–74.
- Boulez, Pierre: „Zeit, Notation und Kode“, in: ders. (Hg.), *Musikdenken heute 2*, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Mainz 1985 (Darmstädter Beiträge zur neuen Musik 6), S. 63–69.
- Brock, Kevin: *Rhetorical Code Studies. Discovering Arguments in and around Code*, Ann Arbor 2019, online: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvndv9pc> (10.10.2019).
- Busse, Dietrich: *Frame-Semantik. Ein Kompendium*, Berlin – Boston 2012.
- Cappelletti, Marinella / Waley-Cohen, Harriet / Butterworth, Brian / Kopelman, Michael: „A Selective Loss of the Ability to Read and to Write Music“, in: *Neurocase* 6/4 (2000), S. 321–332.
- Carras, Christos: „Échantillons et code. L'interface digitale de la production musicale“, in: Jean-Paul Olive (Hg.), *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno. Colloque international, Paris, 13 et 14 mai 2004*, Paris 2005 (Collection Arts 8), S. 183–206.
- Chartier, Roger / Cavallo, Guglielmo (Hg.): *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, Frankfurt am Main u.a. 1995.
- Czernin, Franz Josef: „Zu Adornos Fragment über Musik und Sprache“, in: Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie (Hg.), *„Durchaus rhapsodisch“. Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*, Stuttgart 2017, S. 159–171.
- Danuser, Hermann / Plebuch, Tobias (Hg.): *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, 2 Bde., Kassel 1998.
- Danuser, Hermann: „Zur Haut ‚zurückkehren‘. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion“, in: *Musik & Ästhetik* 25 (2003), S. 5–22.
- De Assis, Paulo: „Gilbert Simondons ‚Transduktion‘ als radikale Immanenz der Performanz“, übers. von Mirko Wittwar, in: *Performance Philosophy* 3/2 (2017), S. 447–471.
- De Assis, Paulo: *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*, Leuven 2018.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1992 [frz. Orig.: *Différence et répétition*, Paris 1968].
- Eco, Umberto: „Critique of the Image“, in: Victor Burgin (Hg.), *Thinking Photography*, Basingstoke 1982, Reprint 2004.
- Eggers, Katrin / Grüny, Christian (Hg.): *Musik und Geste. Theorien, Ansätze, Perspektiven*, Paderborn 2018.
- Ehlich, Konrad: „Schriftentwicklung als gesellschaftliches Problemlösen“, in: *Zeitschrift für Semiotik* 2/4 (1980), S. 335–359.
- Fabian, Alan / Ismaiel-Wendt, Johannes (Hg.): *Musikformulare und Presets. Musikkulturalisierung und Technik/Technologie*, Hildesheim u.a. 2018.

- Fetscher, Justus: Art. „Fragment“, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart 2001, S. 551–558.
- Fischer, Martin: *Der Computer. Konstruktion von Realität durch Schrift?*, Fachbereich Informatik, Technische Universität Berlin 1996 (KIT-Report 128) [zugl.: Mag.-Arbeit, Freie Universität Berlin 1995], online: <https://www.flp.tu-berlin.de/fileadmin/fg53/KIT-Reports/r128.pdf> (10.10.2019).
- Fischer, Martin: „Schrift als Notation“, in: Peter Koch und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, Tübingen 1997 (Probleme der Semiotik 19), S. 83–101.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 182003.
- Fuchs-Kittowski, Klaus: „Wissens-Ko-Produktion. Verarbeitung, Verteilung und Entstehung von Informationen in kreativ-lernenden Organisationen“, in: Christiane Floyd, Christian Fuchs und Wolfgang Hofkirchner (Hg.), *Stufen zur Informationsgesellschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Klaus Fuchs-Kittowski*, Frankfurt am Main 2002, S. 59–125.
- Füger, Wilhelm: „Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts“, in: Jörg Helbig (Hg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998.
- Funk, Tiffany: „A Musical Suite Composed by an Electronic Brain. Reexamining the Illiac Suite and the Legacy of Lejaren A. Hiller Jr“, in: *Leonardo Music Journal* 28 (2018), S. 19–24.
- Gesellschaft für Musikforschung (Hg.), Digitalität [Themenheft], *Die Musikforschung* 71/4 (2018).
- Giraud, Pierre: *La sémiologie*, Paris 1971 (Que sais-je? 1421).
- Gligo, Nikša: „Schrift ist Musik? Ein Beitrag zur Aktualisierung eines nur anscheinend veralteten Widerspruchs“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 18/1 (1987), S. 145–161, sowie 19/1 (1988), S. 75–115.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols*, Indianapolis 1968, dt. Übersetzung von Jürgen Schlaeger als: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1973.
- Gottschewski, Hermann: „Musikalische Schriftsysteme und die Bedeutung ihrer ‚Perspektive‘ für die Musikkultur. Ein Vergleich europäischer und japanischer Quellen“, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 253–278.
- Gramelsberger, Gabriele: „Im Zeichen der Wissenschaften. Simulation als semiotische Rekonstruktion wissenschaftlicher Objekte“, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 439–452.

- Grube, Gernot: „Autooperative Schrift – und eine Kritik der Hypertexttheorie“, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 81–114.
- Grube, Gernot / Kogge, Werner: „Zur Einleitung: Was ist Schrift?“, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 9–21.
- Hansen, Miriam: „Mass Culture as Hieroglyphe Writing: Adorno, Derrida, Kracauer“, in: *New German Critique* 56 (1992), S. 43–73.
- Harris, Roy: „Writing and Notation“, in: Hartmut Günther und Otto Ludwig (Hg.), *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, Bd. 2, Berlin 1996 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 10), S. 1559–1568.
- Harris, Roy: *Rethinking Writing*, Taschenbuch-Ausg., London 2001 [2000].
- Harris, Roy: „Schrift und linguistische Theorie“, in: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 61–80.
- Haugeland, John: „Analog und Analog“, in: Alexander Böhnke und Jens Schröter (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004 (Medienumbrüche 2), S. 33–48.
- Hufschmidt, Hans-Joachim: „Zeichnungsrichtung, Schreibrichtung und Blickfeld-dominanz. Eine experimentelle und kulturhistorische Studie“, in: *European Archives of Psychiatry and Neurological Sciences* 235 (1985), S. 76–81.
- Hui, Yuk: „What is a Digital Object?“, in: *Metaphilosophy* 43/4 (2012), S. 380–395.
- Hui, Yuk: „Deduktion, Induktion und Transduktion. Über Medienästhetik und digitale Objekte“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8/1 (2013), S. 101–115.
- Hui, Yuk: *On the Existence of Digital Objects*, Minneapolis 2016.
- Hutson, Matthew: „Has Artificial Intelligence Become Alchemy?“, in: *Science* 360/6388 (2018), S. 478.
- Kapp, Reinhard: „Interpretation, Reproduktion“, in: Klein/Kreuzer/Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch*, 2019, S. 176–186.
- Kay, Lily E.: *Das Buch des Lebens. Wer schrieb den genetischen Code?*, München 2001.
- Keller, Rudi / Lüdtke, Helmut: „Kodewandel“, in: Roland Posner, Klas Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.), *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, 1. Teilband, Berlin 1997 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 13.1), S. 414–435.
- Kepper, Johannes: *Musikedition im Zeichen neuer Medien. Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben*, Norderstedt 2011 (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik 5).
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 3., vollst. überarb. Aufl., München 1995.

- Klein, Richard: „Adorno als negativer Hermeneutiker. Zu seiner Theorie der musikalischen Interpretation“, in: Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie (Hg.), *„Durchaus rhapsodisch“. Theodor Wieselgrund Adorno: Das kompositorische Werk*, Stuttgart 2017, S. 31–48.
- Klein, Richard / Kreuzer, Johann / Müller-Doohm, Stefan (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin 2019.
- Klinke, Harald (Hg.): *#DigiCampus. Digitale Forschung und Lehre in den Geisteswissenschaften*, Münster 2018.
- Klinke, Harald: „Die digitale Transformation in den Geisteswissenschaften“, in: ders. (Hg.), *#DigiCampus*, 2018, S. 1–8.
- Koch, Gertraud (Hg.): *Digitalisierung. Theorien und Konzepte für die empirische Kulturforschung*, Köln 2017.
- Koch, Peter: „Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste“, in: Peter Koch und Sybille Krämer (Hg.), *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, Tübingen 1997 (Probleme der Semiotik 19), S. 43–81.
- Kogge, Werner: *Experimentelle Begriffsforschung. Philosophische Interventionen am Beispiel von Code, Information und Skript in der Molekularbiologie. Mit einer Abhandlung zu Wissenschaftstheorie nach Wittgenstein*, Weilerswist 2017.
- Kohle, Hubertus: „Die Geisteswissenschaften und das Digitale. Ein Quantensprung oder *business as usual?*“, in: Klinke (Hg.), *#DigiCampus*, 2018, S. 9–17.
- Krämer, Sybille: „Sprache und Schrift oder: Ist Schrift verschriftete Sprache?“, in: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 15/1 (1996), S. 92–112.
- Krämer, Sybille: „Writing, Notational Iconicity, Calculus: On Writing as Cultural Technique“, in: *MLN* 118/3 (German Issue) (2003), S. 518–537.
- Levin, Thomas Y.: „For the Record: Adorno on Music in the Age of its Technological Reproducibility“, in: *October* 55 (1990), S. 23–47.
- Magnus, David: „Aurale Latenzen. Über Gestalt und Operativität in der bildlichen Notation“, in: Nanni (Hg.), *Die Schrift des Ephemereren*, 2015, S. 115–132.
- Magnus, David: *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik Earle Browns*, Berlin 2016 (Kaleidogramme 138).
- Mahrenholz, Simone: *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, 2., neu durchges. Aufl., Stuttgart 2000.
- Münnich, Stefan: „Ontologien in der Praxis: Möglichkeiten und Herausforderungen für die Modellierung musikwissenschaftlicher/musikeditorischer Wissensstrukturen“, in: *Die Musikforschung* 71/4 (2018), S. 319–337.
- Münzmay, Andreas / Acquavella-Rauch, Stefanie (Hg.): Digitalität in der Musikwissenschaft [Themenheft], *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 32/4 (2017).
- Nanni, Matteo: „Musikalische Schaubilder des Mittelalters. Schrift wird Notation wird Diagramm“, in: Sebastian Egenhofer, Inge Hinterwaldner und Christian Spies (Hg.), *Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag*, München 2012, S. 256–259.

- Nanni, Matteo: „Das Bildliche der Musik. Gedanken zum ‚iconic turn‘“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart 2013, S. 402–428.
- Nanni, Matteo (Hg.): *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notationen*, Basel 2015 (Resonanzen 2).
- Nanni, Matteo: „Musikalische Diagrammatik. Eine karolingische Vision“, in: Matteo Nanni und Kira Henkel (Hg.), *Von der Oralität zum Schriftbild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.–13. Jahrhundert)*, Paderborn 2020 (Theorie der musikalischen Schrift 2), S. 53–81.
- Nelson, Andrew J.: *The Sound of Innovation. Stanford and the Computer Music Revolution*, Cambridge/Mass. – London 2015.
- Ott, Thomas: „Notation von Musik – als Medium betrachtet“, in: *Diskussion Musikpädagogik* 23 (2004), S. 30–33.
- Platon: *Phaidros*, Übersetzung und Kommentar von Ernst Heitsch, Göttingen 21993 (Platon Werke III/4).
- Pogatschnigg, Gustav Adolf: „Musik und Übersetzung“, in: Raul Calzoni, Peter Kofler und Valentina Salvietto (Hg.), *Intermedialität – Multimedialität. Literatur und Musik in Deutschland von 1900 bis heute*, Göttingen 2015, S. 185–202.
- Powell, Larson: „Radio Theory“, in: Klein/Kreuzer/Müller-Doohm (Hg.), *Adorno-Handbuch*, 2019, S. 316–320.
- Ramming, Ulrike: *Mit den Worten rechnen. Ansätze zu einem philosophischen Medienbegriff*, Bielefeld 2006.
- Rebelo, Ana / Fujinaga, Ichiro et al.: „Optical Music Recognition: State-of-the-Art and Open Issues“, in: *International Journal of Multimedia Information Retrieval* 1/3 (2012), S. 173–190.
- Rudolph, Günther: „Digital Representation of Music“, in: Claus Weihs, Dietmar Jannach, Igor Vatolkin und Günter Rudolph (Hg.), *Music Data Analysis. Foundations and Applications*, Boca Raton 2017, S. 177–196.
- Sahle, Patrick: „Zwischen Mediengebundenheit und Transmedialisierung“, in: *Editio* 24/1 (2010), S. 3–36.
- Schank, Roger C. / Abelson, Robert P.: *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale 1977.
- Schulz, Christoph Benjamin: *Poetiken des Blätterns*, Hildesheim u.a. 2015 (Literatur – Wissen – Poetik 4).
- Selfridge-Field, Eleanor (Hg.): *Beyond MIDI. The Handbook of Musical Codes*, Cambridge/Mass. 1997.
- Simondon, Gilbert: *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris 1958.
- Smith, Leland: „SCORE – A Musician's Approach to Computer Music“, in: *Journal of the Audio Engineering Society* 20/1 (1972), S. 7–14.
- Stein, Jacques: „The Information Architecture of Music“, in: ders. (Hg.), *Structuring Music through Markup Language. Designs and Architecture*, Hershey/Penn. 2013, S. 1–28.

- Swift, Richard: „[Rez.] Leland Smith: Bagatelles, for Piano [...]“, in: *Notes* (Second Series) 32/3 (1976), S. 642.
- Türcke, Christoph: *Vom Kainszeichen zum genetischen Code. Kritische Theorie der Schrift*, München 2005.
- Ungeheuer, Elena: „Schriftbildlichkeit als operatives Potential in Musik“, in: Eva Cancik-Kirschbaum, Sybille Krämer und Rainer Totzke, (Hg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin 2012, S. 167–182 (Schriftbildlichkeit 1).
- Urbanek, Nikolaus: „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.
- Voosen, Paul: „The AI Detectives“, in: *Science* 357/6346 (2017), S. 22–27.
- Wildgen, Wolfgang: *Musiksemiotik. Musikalische Zeichen, Kognition und Sprache*, Würzburg 2018.
- Zanetti, Sandro: „(Digitalisiertes) Schreiben. Einleitung“, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.), „System ohne General“. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, München 2006 (Zur Genealogie des Schreibens 3).
- Zedler, Johann Heinrich: Stichwort „Codex, code“, in: ders. (Hg.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 6, Halle – Leipzig 1733, Sp. 560.
- Ziem, Alexander: *Frames und sprachliches Wissen. Kognitive Aspekte der semantischen Kompetenz*, Berlin 2008 (Sprache und Wissen 2).
- Zundert, Joris J. van: „Author, Editor, Engineer – Code & the Rewriting of Authorship in Scholarly Editing“, in: *Interdisciplinary Science Reviews* 40/4 (2015), S. 349–375.

Musikalien

Leland Smith: *Six Bagatelles for Piano*, Palo Alto 1971.

Online-Quellen

- Chandler, Daniel: *Semiotics for Beginners*, 9. Codes, 1994ff., <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem08.html> (11.3.2022).
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, Art. „Code“, <https://web.archive.org/web/20190930192802/https://www.dwds.de/wb/Kode> (11.3.2022).
- Gautschi, Jürg: *Das Beethoven-Experiment. Absturzgefahr am Lucerne Festival*, Filmdokumentation 2015, <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-musik/video/das-beethoven-experiment-absturzgefahr-am-lucerne-festival?id=c74a3913-263d-4bb9-90c6-6ed06360a652> (11.3.2022).

- Google LLC, „Celebrating Johann Sebastian Bach“, März 2019, <https://web.archive.org/web/20190928132350/https://www.google.com/doodles/celebrating-johann-sebastian-bach> (11.3.2022).
- Ivanova, Anna A. / Srikant, Shashank et al.: „Comprehension of Computer Code Relies Primarily on Domain-General Executive Brain Regions“, in: *eLife* 9/e58906 (2020), <https://elifesciences.org/articles/58906> (11.3.2022).
- Klein, Tobias Robert: Art. „Musik als Text“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel – Stuttgart – New York 2016ff [= *MGG2*, Supplementband, Sp. 588–595], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12046> (11.3.2022).
- Leibniz-Zentrum für Literatur und Kulturforschung, Art. „Code“, in: *Interdisziplinäre Begriffsgeschichte. Materialsammlung*, bereitgestellt vom Leibniz-Zentrum für Literatur und Kulturforschung, <https://begriffsgeschichte.de/doku.php/begriffe/code> (11.3.2022).
- Liu, Yun-Fei / Kim, Judy et al.: „Computer Code Comprehension Shares Neural Resources with Formal Logical Inference in the Fronto-Parietal Network“, in: *eLife* 9/e59340 (2020), <https://elifesciences.org/articles/59340> (11.3.2022).
- Möller, Hartmut: Art. „Notation. I. Einleitung“, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel – Stuttgart – New York 2016ff [= *MGG2*, Sachteil, Bd. 7, Sp. 275–282], <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11423> (11.3.2022).
- Nash, Chris: „The Cognitive Dimensions of Music Notations“, in: *Proceedings of the First International Conference on Technologies for Music Notation and Representation (TENOR) 2015*, Paris 2015, S. 191–203, <https://www.tenor-conference.org/proceedings/2015/29-Nash-CognitiveDimension.pdf> (11.3.2022).
- Roggenkemper, Heinz / Roggenkemper, Ryan: „How Can Machine Learning Make Optical Music Recognition More Relevant for Practicing Musicians?“, in: Jorge Calvo-Zaragoza, Jan Hajič jr. und Alexander Pacha (Hg.), *Proceedings of the 1st International Workshop on Reading Music Systems (Paris, September 20, 2018)*, S. 25f., <https://sites.google.com/view/worms2018/proceedings> (11.3.2022).
- SELFHTML E.V., Art. „Zeichencodierung“, in: *SelfHTML Wiki*, Version vom 26. November 2018, 15:07 Uhr von Mscharwies, <https://wiki.selfhtml.org/index.php?title=Zeichencodierung&oldid=62300> (11.3.2022).
- The Unicode Consortium (Hg.): *The Unicode Standard, Version 12.1.0 – Core Specification*, Mountain View/Calif. 2019, <https://www.unicode.org/versions/Unicode12.1.0/> (11.3.2022).
- User:Jc86035: „RFC: Musical notation files“, November 2018, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Commons:Village_pump/Proposals/Archive/2018/11&oldid=333952007#RFC:_Musical_notation_files (11.3.2022).
- User:Jc86035: „Allow Music Scores to be Uploaded to Wikimedia Commons“, November 2018, <https://phabricator.wikimedia.org/T208494> (11.3.2022).
- Verovio. A Musical Notation Engraving Library, <https://www.verovio.org/index.xhtml> (11.3.2022).

Vigliensoni, Gabriel / Daigle, Alex et al.: „Overcoming the Challenges of Optical Music Recognition of Early Music with Machine Learning“, in: *Digital Humanities 2019*, Utrecht 2019, <http://web.archive.org/web/20201024004757/https://dev.clariah.nl/files/dh2019/boa/0287.html> (11.3.2022).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 19.1: Annäherung an die Differenz von Musik und musikalischer Schrift mit ‚analogem‘ (oben) und ‚digitalem‘ (unten) Dreischritt und den jeweiligen Differenzrelationen (δ , δ' , etc.). © Eigene Grafik, 2019.

Abb. 19.2: Differenzrelationen in digitalen Codierungs- und Decodierungsprozessen. © Eigene erweiterte Grafik, 2019, nach: Rudolph, Günther: „Digital Representation of Music“, in: Claus Weihs (Hg.), *Music Data Analysis. Foundations and Applications*, Boca Raton 2017, S. 177–196, hier S. 178.

Abb. 19.3: Röntgenphotographische Betrachtung des Auftakts aus Johann Sebastian Bach: „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!“, *Matthäus-Passion*, BWV 244 (1727), Nr. 55 (46), Auftakt. © Eigene Grafik, 2019.

- 1) l.o., Rendering von [2]: Verovio MEI Viewer (<https://www.verovio.org/mei-viewer.xhtml>);
- 2) r.o., Perry Roland, Transcodierung einer originalen MusicXML1.0-Codierung von Johann Sebastian Bach, „Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen“ (sic), Public Domain, https://github.com/music-encoding/sample-encodings/blob/master/MEI_4.0/Music/Complete_examples/Bach_Herzliebster_Jesu.mei, line 257–279;
- 3) l.u., Dezimale Codepoints der MEI-Transcodierung aus [2] (Konversion: <https://cryptii.com/pipes/text-decimal>);
- 4) r.u., Anfang der binären Darstellung der Codepoints der MEI-Transcodierung aus [3] (Konversion: <https://www.gillmeister-software.de/online-tools/konvertierer/text-zu-binaer.aspx>).

Abb. 19.4: Nahperspektive auf musikschriftliche Codierung im MEI-Format. Transcodierung eines vierstimmigen C-Dur-Akkords in enger Oktavlage. © MEI v4.0.1, Guidelines, Section 4.2.1: The Role of the Measure Element. <https://music-encoding.org/guidelines/v4/content/cmn.html#cmnMeasures> Educational Community License 2.0.

Abb. 19.5: Fernperspektive auf verschiedene Codierungsformate. L.o.: MusicXML 3.0; r.o.: MEI 4.0.0; l.u.: **kern; r.u.: GNU Lilypond 2.16.0. Transcodierungen der Zwölftonreihe aus Alban Bergs *Violinkonzert* (1935). © Eigene Grafik, 2019.

Reproduktionstheorie zu Ende gedacht?

Beobachtungen aus dem 21. Jahrhundert

Gianmario Borio

1 Zum geschichtlichen Ort der Reproduktionstheorie

Theodor W. Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* steht am Gipfel eines historischen Prozesses, in dem die Aufführung in den Kreis der musiktheoretischen Disziplinen Eintritt fand. Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte eine Verschiebung stattgefunden: Von den Anweisungen für das Erlernen und die Fortbildung der Instrumentalpraxis bzw. der Vokaltechnik aus bewegte man sich in Richtung einer systematischen Interpretationstheorie. Gustav Schillings *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik* (1843)¹ und Otto Klauwells *Der Vortrag in der Musik* (1883)² sind eloquente Beispiele dieser Wende. In diesen und verwandten Abhandlungen erlebte die Vortragslehre eine Annäherung an die Formenlehre, eine Disziplin, welche die Formulierung der musikalischen Gedanken und die Logik ihrer Verbindung untersucht. Die Lehren der Formen und des Vortrags teilen die Fokussierung auf den Sinn des musikalischen Werkes; in ihrer Auseinandersetzung mit den zwei Darstellungsformen des musikalischen Gedankens – der schriftlichen und der akustischen – verhalten sie sich zueinander wie die beiden Köpfe des Janus.

Der Begriff Reproduktion, der im Abschnitt über Musik in Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen zur Ästhetik zum ersten Mal vorkommt, wendet die Argumentation in eine bestimmte Richtung.³ Vortrag übernahm eine ähnliche Rolle wie die *pronuntiatio* in der klassischen Rhetorik, indem er den letzten Schritt des musikalischen Kommunikationsprozesses bezeichnet; demgegenüber hat die Reproduktion direkt mit dem Sinn des Darzustellenden zu tun. Man nimmt damit das Problem in Angriff, wie der Sinn, der durch die Notation nie erschöpfend festgelegt wird, akustisch wahrnehmbar werden kann, und zwar auf eine Weise, die eine genuin ästhetische Erfahrung veranlasst. Der Stellungswechsel der Aufführungstheorie, den die Einführung des Reproduktionsbegriffes signalisiert, ist für Adorno maßgeblich; allerdings

1 Schilling, *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik*.

2 Klauwell, *Der Vortrag in der Musik*.

3 Vgl. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 219.

ist diese Denkweise, im Einklang mit seiner negativen Dialektik, von ihrem komplementären Gegenüber begleitet, nämlich von der Anschauung, dass die ‚Reproduktion‘ des musikalischen Sinnes zugleich eine ‚Produktion‘ ist. Diese Überzeugung wirkt eher als ein Schattengedanke, der an Stellen ans Tageslicht kommt, an denen Adorno die Interpretation als Ergebnis einer Synthese von scheinbar diskreten Elementen beschreibt: „Sie ist notwendig Auseinandernehmen und Zusammenfügen.“⁴ Ein Vergleich mit Aufführungstheorien, die aus dem gleichen kulturellen Milieu stammen – wie etwa Erwin Steins *Form und Darstellung*, Rudolf Kolischs *Outline for a Theory of Performance* und René Leibowitz' *Le compositeur et son double* –, vermag diesen Doppelcharakter der Reproduktion weitergehend zu beleuchten.⁵

Gegenüber der Vortragslehre des 19. Jahrhunderts und den anderen Theorien aus dem Schönberg-Kreis unterscheidet sich allerdings die Argumentation Adornos durch den Einbezug zweier aufeinander weisender Bereiche: Musik-Schreiben und Musik-Hören. Daraus entsteht ein dreidimensionaler Raum, der für seine Reproduktionstheorie fundamentale Bedeutung hat, obwohl er sich erst durchschauen lässt, wenn man ihre gesamte Entwicklung verfolgt. Die Vorstufen der Theorie sind im Aufsatz „Zum Problem der Reproduktion“, in der Zeitschrift *Pult und Taktstock* 1925 veröffentlicht, sowie in seiner ersten umfangreichen Arbeit über musikalische Fragen, „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ (1932) zu erkennen.⁶ Dann durchläuft sie zwei weitere Stadien: den ausgedehnten „Entwurf“ von 1949 und das gemeinsam mit Kolisch veranstaltete Darmstadt-Seminar von 1954.⁷ Schließlich erlebt sie eine praxisorientierte Wende in den „Anweisungen zum Hören neuer Musik“ und den „Interpretationsanalysen“ – zwei extensiven Texten, veröffentlicht in *Der getreue Korrepetitor*.⁸ Eine sorgfältige Untersuchung müsste also versuchen, die Stränge zu finden, die dieses heterogene und über Jahrzehnte entstandene Material zusammenhalten. Gerade ihre dreidimensionale Anlage – ihre Bewegung zwischen Musik-Schreiben, -Spielen und -Hören – befördert Adornos Reproduktionstheorie auf die Ebene einer Musikästhetik mit

4 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 119.

5 Vgl. Stein, *Musik. Form und Darstellung*; Kolisch, *Outline for a Theory of Performance*; Leibowitz, *Le compositeur et son double*.

6 Vgl. Adorno, „Zum Problem der Reproduktion“, GS XIX/ 440–444; ders., „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, insbesondere GS XVIII/ 752–763.

7 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 215–297 und 319–326. Vgl. auch Adorno/Kolisch, „Gespräch über Neue Musik und Interpretation“.

8 Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 188–368. Zur Methode der „Interpretationsanalysen“ vgl. meinen Aufsatz „Werkstruktur und musikalische Darstellung“.

systematischer Ausrichtung. Wäre das Projekt zu Ende geführt worden, dann hätten wir eine bedeutende Ergänzung zur *Philosophie der neuen Musik*, die im politischen Klima der Emigration und des Weltkrieges zutiefst verankert ist und die des langen Atems der ästhetischen Schriften späterer Jahre entbehrt.

2 Tragweite und Grenzen von Adornos Notationsbegriff

Der größte Teil des „Entwurfs“ von 1949 ist Fragen der musikalischen Schrift gewidmet. In Anlehnung an Hugo Riemanns *Studien zur Notationsschrift* rekonstruiert Adorno hier die Entstehung der westlichen Notation und versucht zu beweisen, dass darin das Prinzip der Darstellung immer mit einem mimetischen Moment verquickt ist. Adorno versteht Notation als ein Zeichensystem, das einige Analogien zur Sprachschrift zeigt, aber zugleich darüber hinausgeht, weil sie auch Aufzeichnung eines gestischen Verhaltens ist. Der Philosoph nennt diese beiden Bereiche das ‚mensurale‘ und das ‚mimetische‘ Element der Notenschrift. Die Zeichen der Notenschrift sind also nicht mit den Buchstaben der Sprache vergleichbar: Aus ihrer Verknüpfung entsteht nämlich keine Bedeutung, sondern ein Bild, das nach Interpretation verlangt. Im Wechsel des Mediums – von Zeichen zu Klang – manifestiert sich also ein wichtiger Unterschied: Anders als in der Wortsprache ist der musikalische Sinn nicht vorgegeben, sondern realisiert sich erst durch die *pronuntiatio*, d.h. qua Aufführung. Die Notenschrift besitzt also eine spezifische Dynamik: „[D]ie Interpretation, die zum Text hinzutritt, *macht diesen überhaupt erst zum Text.*“⁹

Adorno hat ein Gleichgewicht zwischen der schriftlichen und der performativen Dimension von Musik etabliert, das im heutigen Diskurs oft vermisst wird. Die Schwächen, die man in seiner Reproduktionstheorie empfinden mag, liegen an ihrem unfertigen und inhomogenen Status, wozu ein eher lückenhaftes Hinterfragen der Funktionen der musikalischen Schrift gehört. Adorno begreift Schrift wesentlich als Medium zur Darstellung der musikalischen Gedanken und vernachlässigt eine Hypothese, die Thrasybulos Georgiades zur Entstehungszeit von Adornos späten Arbeiten aufgestellt hatte: dass sie „Nomos“¹⁰ sei. Diese Deutungsrichtung hat in den Schrifttheorien nach dem Tod des Philosophen an Bedeutung gewonnen. Ihr Akzent liegt auf dem kulturellen Hintergrund der Schrift: Sie wird nicht nur als Speicher- und

9 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 239. Diese Aussage ist überspitzt und stimmt mit späteren Ansichten der philosophischen Hermeneutik überein, vgl. Gadamer, „Text und Interpretation“, insbesondere S. 340.

10 Georgiades, „Musik und Schrift“, S. 112.

Kommunikationsmedium gebraucht, sondern ist auch für die Art des Denkens der sie benutzenden Gesellschaft mitbestimmend. Vilém Flusser hat diese Position in einer knappen Formel ausgedrückt: „Es ist falsch zu sagen, dass die Schrift das Denken fixiert. Schreiben ist eine Weise des Denkens.“¹¹ Damit ist auch die Unterscheidung zwischen Schrift als Objekt und *écriture* als Handlung verbunden; die schriftliche Handlung impliziert nämlich eine Produktion von Regeln durch die Modifizierung oder Tilgung bestehender Regeln.¹² Im Bereich der westlichen Kunstmusik legt dies eine Differenzierung der Schriftfrage nahe: Sie muss erstens in Hinblick auf Funktionen und Beschränkungen der jeweils vorhandenen Notenschrift gestellt werden; zweitens müsste sie aber auf einen breiteren Handlungsraum bezogen werden, der mit dem Entstehungsprozess einer Komposition weitgehend zusammenfällt. Seit mehr als einem Jahrhundert weist die musikalische Skizzenforschung eine Pluralität von schriftlichen Gestalten und Verhaltensweisen aus, die über die unmittelbaren Ziele der Notenschrift hinausgeht.¹³ Die archivarische Forschung konnte nämlich den musikalischen Schaffensprozess auf eine schriftliche Tätigkeit zurückführen; und auf diese Weise kann das Komponieren mit der Entwicklung, Anwendung, Anordnung und Koordinierung solcher Handlungen gleichgestellt werden. Die Frage nach dem Schreiben von Musik erschöpft sich also nicht in der Geschichte der Notenschrift (verstanden als Vorschrift des zu erzeugenden Klangs); sie muss vielmehr als ein Ensemble von Vorkehrungen aufgefasst werden, die für die Herstellung und Vermittlung eines spezifischen Gedankens zuständig sind. Hugues Dufourt beschreibt diesen Komplex wie folgt: „L'écriture musicale est une médiation qui consiste à scinder et unir, à diviser et connecter, à isoler et stratifier les propriétés que l'on traite.“¹⁴

Adornos Notationstheorie zeigt die Neigung, sich zu einer Theorie der musikalischen Schrift weiterzuentwickeln. Diese Wandlung ist von zwei Faktoren getragen, die noch heute von Bedeutung sind: 1. Das Aufkommen elektrischer und elektronischer Medien, die imstande sind, einige Funktionen der Notation zu übernehmen; 2. Beobachtungen über Musikkulturen, die musikalischen Sinn produzieren, ohne Notation zu verwenden oder auf graphische Darstellungen als vorläufige Hilfsmittel zurückgreifen.

11 Flusser, „Die Geste des Schreibens“, S. 38.

12 Nach Flusser impliziert das Schreiben ein Überwinden von Hindernissen, die mit „rhythmischen und gestalthaften Regeln“ zu tun haben, ebd., S. 36.

13 Vgl. Appel, „Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben“, S. 347–365.

14 Dufourt, *Qu'est-ce que l'écriture musicale*, S. 6 (mit freundlicher Genehmigung des Autors).

Ad 1. Bereits in der ersten Phase der Reproduktionstheorie hat Adorno geahnt, dass eine innere Verwandtschaft zwischen instrumentaler und technischer Reproduktion besteht. 1937 schrieb er: „Wer jemals den stetig wachsenden Zwang erkannte, den zumal in den letzten fünfzig Jahren Notenschrift und Notenbild auf die Kompositionen ausgeübt hat [sic] [...], den kann es nicht wundernehmen, wenn eines Tages ein Umschlag von der Art erfolgte, daß die Musik, zuvor von der Schrift befördert, mit einem Male in Schrift sich verwandelt“.¹⁵ Diese Perspektivenumkehrung betrifft gleichermaßen die gesellschaftliche Stellung von Musik und die kompositorische Einbildungskraft. Denn sie impliziert nicht nur, dass sich die Utopie einer Verewigung des vergänglichen Augenblicks unter technologischen Vorzeichen verwirklichen kann, sondern auch, dass die klangliche Produktion von Musik als *Aufschrift* verstanden werden kann. Die zitierte Passage stammt aus Adornos Aufsatz „Die Form der Schallplatte“, in dem er die neue Erscheinungsform von Musik durch die Metapher der „Schriftspirale“¹⁶ umschrieb. Die Schallplatte steht für ihn gewissermaßen am Ende eines historischen Prozesses, den die musikalische Schrift in Hinblick auf eine zunehmende Präzisierung der Wiedergabe durchgemacht hat; aus heutiger Perspektive erscheint sie aber eher als der Beginn einer Entwicklung, an deren Ende der ubiquitäre Status von Musik und ihre ständige Neuschreibung steht.

Auch Leibowitz ahnte die Zugehörigkeit der technologischen Reproduktion zum Fragenkomplex einer musikalischen Interpretationstheorie; er wandte aber die Argumentation in eine soziologische Richtung.¹⁷ Ihm galt es nämlich, Vor- und Nachteile der Schallplatteneinspielung in Hinblick auf die Verbreitung historischen Wissens und die Erhöhung ästhetischer Standards zu ergründen. Leibowitz kommt zwar Adornos Kritik des ‚kulinarischen Hörens‘¹⁸ nahe, wenn er bei den meisten ‚discophiles‘ eine Fixierung auf die äußerlichen Eigenschaften des Klanges und das Fehlen einer authentischen Kenntnis des musikalischen Inhalts feststellt. Er verweist aber zugleich auf die Fortschritte, die sich aus einem kritischen Umgang mit den Musikaufnahmen ergeben können: Die Möglichkeit, sich durch wiederholtes Hören mit einem Werk und einem Interpretationsstil vertraut zu machen; das eigene Repertoire über die Angebote des Konzertbetriebs hinaus zu erweitern; die Herausforderung an die unerfahrenen Musikliebhaber, ihre Kenntnisse zu verbessern. Solche

15 Adorno, „Die Form der Schallplatte“, GS XIX/ 532f.

16 Ebd. 533.

17 Vgl. Leibowitz, „Splendeurs et misères du microsillon“.

18 Zum ‚kulinarischen Hören‘ vgl. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS XIV/ 187; Gritten, „Cooking up a Theory of Performing“.

Fortschritte könnten aber erst eintreten, wenn sich ein Zirkel zwischen der Betrachtung musikalischer Texte und dem Hören ihrer Interpretationen einstellt. Eine epistemische Funktion des reinen Hörens oder eine ästhetische Erfahrung jenseits der Schriftkultur ist auch von Leibowitz ausgeschlossen.

Die Musikwissenschaft unserer Tage hat einen Riss in dieses System gebracht. Sie interessiert sich zunehmend für die technische Aufzeichnung von musikalischen Ereignissen: Die Tonaufnahme wird als Dokument einer Aufführung oder als Zeugnis der völligen Realisierung eines performativen Projekts oder noch als ein Ort sozialer Praxis quasi ethnographisch untersucht.¹⁹ Die maßlose Zunahme von Zeugnissen des Musikmachens, die der technologische Fortschritt ermöglichte, und ihre weltweite Verbreitung via Internet haben der musikalischen Rezeption bis dahin unvorstellbare Räume geöffnet. Für den Musikunterricht und die wissenschaftliche Forschung hat dies Folgen, die erst jetzt abschätzbar sind. Aufgrund der angesammelten Hördokumente kann die Interpretationsgeschichte besser rekonstruiert werden; die audiovisuelle Aufzeichnung erlaubt, eine musiktheatralische Darstellung in ihrer vielschichtigen Anlage zu analysieren; für die Musik mündlicher Traditionen, für Jazz, Rock und alles, was der sogenannten ‚popular music‘ zugerechnet wird, gibt die audiovisuelle Dokumentation Auskunft über die Verortung der musikalischen Darbietung in einem sozialen bzw. architektonischen Raum, die spieltechnischen Eigenheiten der beteiligten Musikerinnen und Musiker und ihre Interaktion mit dem Publikum. In der gesamtgesellschaftlichen Dynamik aber, die Adornos primäres Interesse war, bewirkt die technologische Vervielfältigung das, was Adam Krims als „Ineinander von Musik und Design“²⁰ bezeichnet hat. Informatik und Globalisierung haben zur Veränderung der sozialen Rolle von Musik beigetragen: Die freie Sinnbildung, die sich zwischen kompositorischer Arbeit und ästhetischem Urteil abspielte, hat ihre Grenzen gesprengt: Musik – auch die sogenannte ‚klassische‘ – wird jetzt als Mittel zur Beschriftung der Identität sozialer Gruppen benutzt und zur Bestimmung der kulturellen Angehörigkeit von Individuen eingesetzt. Daraus ergibt sich eine Gewichtsverlagerung der theoretischen Fragenstellung, für deren Bewältigung die Reproduktionstheorie kaum noch Mittel zu liefern vermag.

Ad 2. Im Januar 1949 schrieb Adorno an Ingolf Dahl erläuternde Worte zur prinzipiellen Notierbarkeit der Jazz-Musik, einer These, die er in seiner

19 Vgl. Doğantan-Dack (Hg.), *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*; Cook/Clarke/Leech-Wilkinson/Rink (Hg.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*; Bayley (Hg.), *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*.

20 Krims, „The Changing Functions of Music Recordings and Listening Practices“, S. 70.

Sammelrezension von Wilder Hobsons *American Jazz Music* und Winthrop Sargeants *Jazz Hot and Hybrid* angedeutet hatte.²¹ Seine Argumentation ist von der Überzeugung getragen, dass die über die neue Kompositionstechnik erreichte Verfeinerung der Notenschrift die Voraussetzungen schafft, rhythmische Komplexität, wie sie im Jazz vorkommt, auf Papier abzubilden. Hier weist Adorno auf die Beziehung hin, die zwischen musikalischer Notation und „tonsprachliche[m] Kontinuum“ immer besteht: Das Notenbild sei nicht mechanisch in Klang übersetzbar, sondern seine Funktion und gar seine Existenz sei erst im Rahmen „aller Konventionen des Vortrags“ zu verstehen.²² Diese Bemerkungen treffen genau den Punkt, der die Übernahme von Motiven der Performance Studies zur Erforschung des Aufwühlereignisses im 21. Jahrhundert befördert hat. Die Strömung, die sich ‚music as performance‘ nennt, präsentiert sich als Alternative für eine überholte Musikwissenschaft, deren Wurzeln bei Heinrich Schenker und Adorno liegen sollen.²³ Der Kern dieser Tradition sei eine Vorstellung von Musik, die ausschließlich auf den Notentext konzentriert sei; dabei verschwinde das Wesentliche der musikalischen Erfahrung, nämlich die Körperbezogenheit des Musikspielens und die konkrete Situation des Hörvorgangs. Die Erfahrung von Musik werde dadurch intellektualisiert und ihrer Unmittelbarkeit beraubt. Darüber hinaus werde die Konstruktion der kulturellen Bedeutung verfehlt, die in der lebendigen Zusammenkunft von Musikern und Rezipienten liege.

Adornos Reproduktionstheorie kann dieser Kritik in beschränktem Maße widerstehen. Sie ist im Wechselverhältnis dreier Elemente begründet: des ‚mensuralen‘, ‚neumischen‘ und ‚idiomatischen‘. Man kann diese Elemente auf einer Skala anordnen, die sich von der schriftlichen zur performativen Ebene erstreckt. Die ‚mensurale‘ Schicht gibt über die Stellung einer Komposition innerhalb der geschichtlichen Entwicklung Auskunft und ist mit ihrem Überlieferungsmittel, der Notation, eng verknüpft; die ‚neumische‘ Dimension setzt eine selektive Anschauung voraus und bildet eine Brücke zum Deutungsprogramm des Interpreten oder der Interpretin; schließlich bezieht sich der ‚idiomatische‘ Aspekt auf die individuelle Prägung des Musikers bzw. der

21 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 345–347. Die Rezension der beiden Bücher ist auf 1941 datiert und wurde in den *Gesammelten Schriften* wiederabgedruckt, vgl. Adorno, [Rezensionen] „Wilder Hobson American Jazz Music ... Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid“, GS XIX/ 382–399.

22 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 346. Dies ist der Bereich, an dem sich die Fragen zu *swing* und *groove* diskutieren lassen; ‚Konventionen‘ sind auch Verhaltensweisen und Spieltechniken, die für die stilistische Eigenart einer *performance* bürden.

23 Vgl. Cook, *Beyond the Score*; Cook/Pettengill (Hg.), *Taking It to the Bridge*.

Musikerin, seine oder ihre spezifische Übernahme oder Verweigerung von Vortragskonventionen, d.h. er verweist auf einen für die Kommunikationsleistung notwendigen Überschuss gegenüber der Textdeutung. Leibowitz hat diesen letzten Moment als „lecture radicale du texte“²⁴ definiert.

Die Reproduktionstheorie verfügt über ein Potential, das es erlaubt, auf die latente oder explizite Kritik, die von den Verfechtern des Programms ‚music as performance‘ getragen wird, Antworten zu finden. Sie fasst die Aufführung als einen zwar ekstatischen Augenblick auf, der aber erst in Bezug auf sein *ante quem* (die Niederlegung des musikalischen Gedankens qua Schrift) und sein *post quem* (das Hören als teilnehmender Nachvollzug der musikalischen Zusammenhänge) adäquat erfasst werden kann. Damit setzt sie einen Standard: Jede Beschäftigung mit Performance – auch abseits der westlichen Kunstmusik – muss diese beiden Nachbarbereiche heranziehen. Die Einbindung des Musikspiels in die gesamtkulturelle Struktur – die durch die Dialektik von Sprechen und Hören sowie von Schreiben und Lesen gekennzeichnet ist – wird heute oft übersehen.²⁵ Und dieses Manko kann sich auch für die Deutung der performativen Aktion in den unzähligen Formen der ‚popular music‘ negativ auswirken, in denen die idiomatischen und gestischen Komponenten im Vordergrund stehen.

3 Zum Verhältnis von idiomatisch und gestisch

In den Schriften von Kolisch ist die Verwendung des Adjektivs ‚idiomatisch‘ mit Schattierungen versehen, die über offene Fragen der Reproduktionstheorie Auskunft geben. Unter ‚idiomatisch‘ versteht er zunächst Kompositionstypen, meistens Solostücke, die von Art und Bau des Instruments stark beeinflusst sind: etwa die Klavieretüden Frédéric Chopins und die *Capricci* Niccolò Paganinis. ‚Idiomatisch‘ hat also für Kolisch etwas mit ‚musikantisch‘ gemeinsam und signalisiert eine Unterordnung des musikalischen Gedankens unter praktische Erwägungen. Dies ist auch der Aspekt, der sich für die Vermarktung und die Spektakularisierung der Musik besonders anbietet:

Der breite Raum, den der Virtuose im öffentlichen Musizierbetrieb einnimmt, macht diese Gefahr besonders aktuell. Hier ist *das Überwiegen des Idiomatischen so weit getrieben*, daß es gar nicht mehr auf das *was* ankommt, sondern nur mehr

24 Leibowitz, *Le compositeur et son double*, S. 70.

25 In dieser Verschränkung des Hörens mit der Schrift kann man einen weiteren Berührungspunkt mit Gadamer später Hermeneutik erblicken. Vgl. Gadamer, „Stimme und Sprache“ und ders., „Hören – Sehen – Lesen“.

auf das *wie*. Die aufgeführte Musik ist völlig indifferent, existiert nurmehr als Medium des Sich-Produzierens.²⁶

Der Fortschritt der Kompositionstechnik und der ästhetischen Reflexion finde in der Zurückweisung des idiomatischen Moments sogar einen wichtigen Impuls:

*Der Konflikt zwischen dem Instrumental-Idiomatischen und dem Musikalisch-Charakteristischen wird in unserer Musik besonders seit Beethoven deutlich. Seine und fast alle folgende grosse Musik ist – wie sich die Instrumentalisten ausdrücken, gegen das Instrument geschrieben und galt als unspielbar. Das bedeutet natürlich nur, daß die Instrumentaltechnik immer hinter der Produktion zurückgeblieben ist und für neue musikalische Ideen keine Lösung vorrätig hatte.*²⁷

An anderen Stellen bezieht Kolisch dennoch das Idiomatische auf eine neutralere Ebene: die klangerzeugende Handlung. Unter diesem Blickwinkel erscheint es als der Bereich der Interpretation, der die unmessbaren Elemente, vor allem die Klangfarbe, umfasst. Als Index dieses Bezuges und weiteren Beleg für die stärkere Festlegung des zu spielenden Klangs qua Notation zieht Kolisch die Versuche serieller Komponisten heran, die Aspekte der Anschlagart, der Farbenabstufung und der minimalen Tempoänderungen zu quantifizieren.²⁸ Im Bereich des Idiomatischen schlägt ebenfalls das ‚Espressivo‘ seine Wurzel, eine textimmanente Eigenschaft, die jedoch ohne den aktiven Eingriff durch die Spielenden nicht zu objektivieren wäre. In seinen verstreuten Notizen zur Reproduktionstheorie scheint also Kolisch zwischen zwei Fassungen des Begriffs zu pendeln: Die Vorstellung eines interpretatorischen Eingreifens in den Textzusammenhang wird dem Verdacht eines sentimental-vortragstils bzw. eines vitalistischen Werkkonzepts gegenübergestellt. In einer späteren Phase seiner Theorie umschreibt er das „Espressivo“ als „summons for emotional participation from the performer“.²⁹ Dies ist ein Anzeichen dafür, dass die Körperhaltung und der emotionale Ansatz der Spielenden von der Reproduktionstheorie keineswegs ausgeschlossen sind.

Mine Doğan-Dack, die bedeutsame Beiträge für die Forschungsrichtung ‚music as performance‘ lieferte, hat unterstrichen, dass zwischen Gestus und Klangfarbe eine innere Verwandtschaft besteht: Die Weise, in der ein Ton physisch eingestimmt und gehalten wird, impliziert einen bestimmten Gestus

26 Kolisch in Adorno/Kolisch, „Gespräch über Neue Musik und Interpretation“, S. 244.

27 Ebd.

28 Vgl. Kolisch, *Serial Music* sowie ders., „Nonos Variant“.

29 Kolisch, *Outline for a Theory of Performance*, S. 15.

des Interpreten oder der Interpretin und bringt zugleich eine bestimmte Klangfarbe hervor.³⁰ Wenn man diese innere Zugehörigkeit beachtet, dann muss man dem Neumischen eine Brückenfunktion zuweisen; es schließt nämlich sowohl akustische Eigenschaften, die von der Partitur vorgeschrieben werden, als auch die sichtbare Aktion der Instrumentalisten ein, eine gestische Schicht, die zu jeder Aufführung gehört und bei jeder Aufführung variieren kann. Auch in diesem Zusammenhang kann ein Vergleich mit nicht-westlichen Traditionen lehrreich sein, etwa der nordindischen Musik, deren *performers* eine Reihe funktionell differenzierter Gebärden einsetzen, um den Rezipienten die emotionale Kehrseite des Gespielten zu verdeutlichen.³¹ Derartige Repertoires zeigen unmissverständlich, wie die gestischen Elemente interpretatorische Intentionen vermitteln und dazu beitragen können, die von den Zuhörern während der Aufführung eingerichtete Bedeutung in eine gewisse Richtung zu lenken.

Seit Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* und in steigendem Maße nach dem Zweiten Weltkrieg ist das Verhältnis von neumisch und idiomatisch komplexer geworden, weil die Komponisten selbst in den gestischen Bereich eingreifen. Unbeabsichtigt wirft die kompositorische Reflexion damit Licht auf eine wackelige Zone der Reproduktionstheorie; sie suggeriert aber zugleich Mittel, um aus dem Engpass herauszutreten. Dies kann man zunächst den Texten entnehmen, die Mauricio Kagel zur Erläuterung seines Projekts des ‚instrumentalen Theaters‘ veröffentlicht hat.³² Sie sind von der Überzeugung geleitet, dass die Grenze zwischen der akustischen und der visuellen Komponente einer Aufführung fließend sind und dass das Podium eines Konzerts instrumentaler Musik mit einer theatralischen Bühne vergleichbar ist. Diese Einsicht öffnet den Raum für eine Emanzipation des Performativen, die sich dann auf die Gestaltung und Funktion der Notation auswirkt: Notiert werden nämlich nicht nur Klänge, sondern auch Gesten. In einem 1967 an der Harvard University gehaltenen Vortrag hat Luciano Berio seinerseits, und zwar mit Blick auf einige Motive Roman Jakobsons, den Unterschied von Zeichen und Gestus diskutiert: Bei den Zeichen sei der Ausdruck immer neu festzulegen, weil er an ihren jeweiligen Gebrauch gebunden ist; der Inhalt von Gesten sei dagegen vorgegeben, mit ihrer Herkunft und Geschichte eng verbunden.³³ Die Totalität des

30 Doğantan-Dack, „In the Beginning Was Gesture“. Vgl. auch Clarke/Davidson, „The Body in Performance“.

31 Vgl. Leante, „Observing Musicians/Audience Interaction in North Indian Classical Music Performance“; dies., „Marking the *sam*“.

32 Vgl. Kagel, „Über das instrumentale Theater“; ders., „Neuer Raum – Neue Musik“.

33 Vgl. Berio, „Del gesto vocale“. Etwa ein Jahrzehnt früher hatte Dieter Schnebel die Idee eines ‚musikalischen Gestus‘ theoretisch abgehandelt und eine Entwicklung beobachtet, in

vokalen Raums – auf den Berio in diesem Text schaut, um die Voraussetzungen seiner *Sequenza III* zu erläutern –, ist erst fassbar, wenn die Dimensionen des Neumischen und des Idiomatischen ineinander gehen. Das Idiatische wird kompositorisch behandelt, als ob es neumisch wäre, und dadurch wird sein geschichtlicher Hintergrund zu einem Teil des kompositorischen Materials.

Die experimentelle Musik der 1960er und 1970er Jahre, die sich damit an die ‚performative Wende‘ der anderen Kunstgattungen anschloss, hat zum Bewusstsein beigetragen, dass die musikalische Notation nicht nur als Vorschrift von klanglichen Ereignissen, sondern auch als Organisation von Gesten und Bewegungen verstanden wird. Die Zusammenführung der akustischen und visuellen Elemente entpuppt sich als die technische Kehrseite einer sozialen Umschichtung; ist nämlich der Notentext auch eine Anweisung für die Ausführung von Handlungen, dann wird vom Interpreten eine „psychologisierende Anteilnahme“ erwartet, die – wie Kagel erkannte – der Darbietung eines dramatischen Textes nahe kommt.³⁴ Werke wie *Match für drei Spieler* von Kagel oder *?Corporel* von Vinko Globokar sind nicht nur Zeugen einer Tendenz zur Grenzüberschreitung der Kunstgattungen, die einen bedeutenden Teil der musikalischen Avantgarde jener Jahrzehnte betraf. In ihnen spiegelt sich auch eine Reflexion über die Dynamik des Konzertes wider, die, gerade weil sie auf der Bühne exerziert wird, eine Spur in den Rezipienten markiert, die sich dann auf die Rezeption traditioneller Musik auswirkt. Die musikalische Avantgarde begünstigte also eine stärkere Einschätzung der performativen Sphäre.

4 Die Interpretation post-tonaler Musik und die neuen Notationen

In Zusammenhang mit dem Darmstädter Seminar von 1954 haben sich Adorno und Kolisch in die spezifischen Probleme der Wiedergabe post-tonaler Musik vertieft.³⁵ Sie sind sich darüber einig, dass die grundsätzlichen Fragen der Interpretation weiter bestehen: Deutlichkeit, Gliederung, Phrasierung, Hervorhebung der Gestalten, das Verhältnis von Haupt- und Nebenstimmen sowie die Artikulation musikalischer Zeit. Sie postulieren sogar ein dialektisches Verhältnis zwischen der Interpretation neuer und der alter Musik: „[D]ie Idee der Aufdeckung des Subkutanen der traditionellen Musik durch die Interpretation

der der Gestus allmählich die Stelle der Syntax übernimmt, vgl. Schnebel, „Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs“.

34 Kagel, „Über das instrumentale Theater“, S. 52.

35 Vgl. die Stichworte zum einleitenden Vortrag in Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 320.

entspricht dem Vorgang des das Innere nach außen stülpen, den die neue Musik selbst vollzogen hat.“³⁶ Zwischen der Komposition neuer Werke und der Interpretation alter Werke gibt es also ein spezifisches Verhältnis: Die Herausforderungen, die aus den komplexen Kompositionen des 20. Jahrhunderts hervorgegangen sind, haben zu einer Erweiterung des interpretatorischen Bewusstseins beigetragen; neue Musik hat auf die Bedeutung der strukturellen Momente aufmerksam gemacht, die nicht nur als Grundlagen der musikalischen Logik, sondern auch als Bestandteile des Ausdrucks selbst aufgewertet wurden. Der Fortschritt des klanglichen Bewusstseins trägt zur Aktivierung latenter Potentiale bei; dies hat sich auf das Verstehen der tonalen Werke niedergeschlagen, die aufgrund der neueren Erfahrungen anders gespielt und gehört werden. Kolisch hat diesen Zusammenhang wie folgt dargestellt:

[M]it aller Entschiedenheit vertrete ich den Standpunkt, daß auch traditionelle Musik nur von dem vorgeschobenen Posten der Interpretation aus gültig aufgeführt werden kann. Das volle Arsenal der im Laufe der Entwicklung ausgebildeten und verfeinerten Mittel mag eben ausreichen, um die zur Zeit ihrer Entstehung meist ‚unspielbaren‘ Werke adaequat, als lebendige Musik zu reproduzieren.³⁷

Adorno und Kolisch treffen sich auch in der Beobachtung, dass im 20. Jahrhundert die Notation eine präzisere Darstellung der Klangverhältnisse ermöglicht und damit den musikalischen Inhalt auf eine verbindlichere Weise als in der tonalen Musik festgelegt hat. Kolisch zeichnet eine Entwicklung von Schönberg zu Luigi Nono ab, in der die „sekundären Spielkategorien“³⁸ zu sinntragenden Elementen avanciert sind. In der zunehmend differenzierten Notenschrift spiegelt sich eine Erweiterung des Ausdruckspotentials der Instrumente wider; dies schließt jedoch nicht aus, dass die Aufführung post-tonaler Musik eine Interpretation des musikalischen Textes bleibt. In einer Rundfunksendung zu den Schwierigkeiten, die Werke Schönbergs unverstellt wiederzugeben, bemerkte Kolisch: „Interpretation darf nichts anderes sein als der Versuch, die Lücken auszufüllen, welche die grobe, für die fortschreitende Differenzierung des Materials immer weniger [ausreichende] Schrift übrig lässt“.³⁹ Eduard Steuermann hat ebenfalls auf die erhellende

36 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 120; vgl. auch S. 147, 159–161 und 171.

37 Kolisch, „Über die Krise der Streicher“, S. 88.

38 Ebd. Einen ähnlichen Prozess beobachtet Adorno in „Zur Funktion der Farbe in der Musik“, insbesondere NaS IV.17/ 501–540.

39 Kolisch, „Interpretationsprobleme bei Schönberg“, S. 275.

Wirkung hingewiesen, die aus dem interpretatorischen Umgang mit neuer Musik hervorgehen kann: Selbst wenn ein Interpret alle Fragen einer korrekten Wiedergabe gelöst hat, bleibt ein ungelöster Rest zurück, der mit dem Ausdruck zu tun hat. Daher seien die Schwierigkeiten der Musik Schönbergs als Zeichen ihrer Lebendigkeit anzusehen.⁴⁰

Diese sind Beweise dafür, dass die Interpretation post-tonaler Werke von der Reproduktionstheorie nicht als mechanische Übersetzung der Notenzeichen ins Klangliche angesehen wird. Allerdings ist diese Vorstellung durch die Verengung des Blickwinkels auf die Wiener Schule stark limitiert. Kolisch beobachtet etwa:

Ich möchte zunächst anzeigen, daß sich unsere Betrachtungen nur auf jenen Teil der abendländischen Polyphonie beziehen, der diese besondere Qualität besitzt, die wir als ‚Sinn‘ bezeichnen, nämlich eine durch Zusammenhänge sich ergebende Logik, die der Sprache ähnlich ist. Unsere Postulate richten sich auf die Hörbarmachung dieser Zusammenhänge, auf eine spezifische Artikulation, die diese sprachähnliche Qualität herausbringt, also die Musik *redend* macht. Der Sinn darf nicht mit der Kategorie des ‚Ausdrucks‘ verwechselt werden, der ihm untergeordnet ist, aber insbesondere seit Beethoven eine immer größere Rolle in unserer Musik spielt.⁴¹

Eine derartige Beschränkung ist inzwischen fragwürdig geworden. Die Entwicklung des musikalischen Denkens im 20. Jahrhundert hat gezeigt, dass sich die schöpferische Kraft innerhalb der Kompositionstechnik oft an einer Synthese auseinanderliegender Traditionen entzündet. Ferner kann sich die Sprachähnlichkeit der Musik auf vielfältige Weisen manifestieren, wie Albrecht Wellmer gezeigt hat.⁴²

In den Jahren nach dem Darmstädter Interpretationskurs von Adorno und Kolisch hat sich eine Diskussion über die Gründe und Ziele der neuen Notationen entfaltet, die zum wesentlichen Teil von den Erfahrungen John Cages ausgegangen sind und dazu beitragen könnte, die Reproduktionstheorie mit dem gegenwärtigen Horizont einzustimmen. Eine Bemerkung Cornelius Cardews zur Bedeutung der Unbestimmtheit kann uns in diese Wandlung einführen: „His [Cage’s] word ‚indeterminacy‘ is like a conviction: the relation between musical score and performance *cannot* be determined. [...] The indeterminacies of traditional notation became to such an extent accepted that it was forgotten that they existed“.⁴³

40 Vgl. Steuermann, „Does the Style of Musical Interpretation Change?“, S. 123.

41 Kolisch in Adorno/Kolisch, „Gespräch über Neue Musik und Interpretation“, S. 242.

42 Vgl. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*.

43 Cardew, „Notation – Interpretation, etc.“, S. 22.

Man könnte diese Beobachtung wie folgt paraphrasieren: Cage hat gezeigt, dass dem ‚Ausfüllen von Lücken‘ nicht als Hürde, sondern als eine Herausforderung zu begegnen ist. Die Partitur wird von ihm als Ausgangspunkt einer Aufstellung von Sinn verstanden, an der der Interpret weiter arbeitet und der Rezipient kreativ anknüpft; in dieser Folge von Vermittlungen erstreckt sich der Zirkel der Interpretation (Zeichen – Klang – Hören) in seiner ganzen Breite.

1964 haben die Darmstädter Ferienkurse eine Tagung über Notation neuer Musik veranstaltet, deren Teilnehmer auf Unbestimmtheit und neue Typen musikalischer Schrift eingegangen sind.⁴⁴ Sie kann als Beginn einer neuen Reflexion gelten, die zum Teil unter dem Einfluss der Reproduktionstheorie stand, zum Teil aber neue Instanzen elaborierte. Der Vortrag Kagels z.B. ging auf die vielfältigen Möglichkeiten ein, in denen sich das Verhältnis von Komposition und Notation gestaltet. Notation als Aufzeichnung musikalischer Gedanken sei mit Komposition eng verwandt, eine Vorstellung, die auch in Cardews Maxime „Notation and composition determine each other“ nachklingt.⁴⁵ Der relevante Aspekt der jüngsten Entwicklung – die von der elektronischen Musik und den neuen Notationen geprägt wurde – sei, dass die Notenschrift nicht mehr an die Mittlerfunktion zwischen Idee und Klang gebunden ist: In der elektronischen Musik kann etwa Notation am Ende des Kompositionsprozesses auftreten; bei manchen aleatorischen Stücken vermittelt die graphische Darstellung nicht die Idee und diese Vermittlungsrolle kann von spezialisierten Interpreten übernommen werden. Mit der post-tonalen Musik hat also ein Prozess eingesetzt, der die gesamte Konfiguration des Verhältnisses von Zeichen und Klang betrifft, also die Stellung und Tragweite der musikalischen Schrift neu bestimmt.

5 Das musikalische Hören

Ich komme schließlich auf den anderen Bereich, den Adorno für die Entfaltung seiner Reproduktionstheorie heranzieht: das Hören. Eine Notiz aus dem Jahre 1949 nimmt darauf Bezug:

Eine Theorie des musikalischen *Hörens* muß eingeschlossen werden. [...] Hören als ungegenständliche Objektivierung. Die Aufklärung der Musik ist ihre Verlegung in den inneren Sinn. Hören als das Gegenteil des Mimetischen, die eigentliche *Vermittlungskategorie* von Geste und Sinn, sinnliche Vergeistigung. Das Komplement von Schrift: je mehr Schrift, desto mehr bedarf es des Hörens.

⁴⁴ Vgl. Thomas (Hg.), *Notation Neuer Musik*.

⁴⁵ Cardew, „Notation – Interpretation, etc.“, S. 21.

Grenzbegriff der reinen Vorstellung. – Alles musikalische Hören ist ein *Nachhören* wie beim Echo und in jeder musikalischen Erfahrung ist mit dem Hören das Nichtgehörte, die Gebärde. [...] Das Hören ist in der Interpretation das Rationale, die Kontrollinstanz.⁴⁶

Anders als es in der Notenschrift geschieht, scheinen aber sowohl die Substanz als auch die Geschichte des Hörens unklare Konturen zu besitzen. Daher rührt die Neigung Adornos, sich hauptsächlich mit den Regressionsformen zu beschäftigen. Authentisches Hören wird in seinen Schriften immer wieder gefordert (am stärksten im Bild vom ‚hörend Mitkomponieren‘, das Adorno im Aufsatz über ‚musique informelle‘ einführt); jedoch wird sein Inhalt eher als die Folge einer geschichtsbewussten und stillkritischen Ausbildung verstanden, die der instrumentalen Praxis und dem Kompositionsunterricht nahesteht.⁴⁷ In diese Richtung gehen auch Adornos „Anweisungen zum Hören neuer Musik“.⁴⁸ Aus einem Abschnitt des posthum erschienenen *Current of Music* erfahren wir, dass Ernst Kurths *Musikpsychologie* der wichtigste Bezugspunkt von Adornos Erläuterungen in diesem Bereich gewesen ist.⁴⁹ Zu Kurths Hauptthesen gehörte, dass sich Musikpsychologie von der experimentellen Forschung zur Wahrnehmung von Lauten und Geräuschen darin unterscheidet, dass sie mit „Ganzheitserlebnissen“⁵⁰ zu tun hat. Solche Erlebnisse entstehen aus der Versprachlichung einer naturwüchsigen Materie, haben also einen geschichtlichen Charakter; insofern beschäftigt sich die Erkundung des Hörens immer mit einer Verbindung von sinnlichen Elementen des Klangs mit den Sinnzuschreibungen der Hörenden. Diese Einsicht kann als Brücke zur heutigen Vorstellung eines kulturellen Gehalts des musikalischen Hörens dienen. Und dies überschneidet sich nochmals mit der Rolle der Technologie, wenn man wie Jonathan Sterne in *The Audible Past* annimmt, dass unsere akustische Wahrnehmung durch die Wirkung der klangreproduzierenden Technologien geprägt und verändert wird.⁵¹ Interpretieren sind Teil derselben Geschichte des musikalischen Hörens wie Konzertbesucher, Schallplatten-sammler und Youtube-Benutzer. Der allmähliche Übergang vom ‚philharmonisch vorgeprägten Raum‘ – wie Helmut Lachenmann ihn genannt hat – zur Klangtypologie der technologischen Vermittlung als Ideal wirkungsvoller Live-Wiedergabe eines Werks ist seit ein paar Jahrzenten durch die

46 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 85f.

47 Vgl. Adorno, „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 494.

48 Vgl. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 188–248.

49 Vgl. Adorno, *Current of Music*, NaS I.3/ 594–599.

50 Adorno, [Rezension] „Ernst Kurths ‚Musikpsychologie‘“, GS XIX/ 351.

51 Vgl. Sterne, *The Audible Past*.

Mikrophonierung der Konzertsäle greifbar geworden.⁵² Kurz gesagt: Die technologische Reproduktion hat eine Verschiebung im Erfahrungshorizont der Hörer bewirkt, die sich in ein neues Klangideal zurückschlägt.⁵³

Wie eine der späteren Notizen zur Reproduktionstheorie belegt, war sich Adorno der Wechselwirkung der interpretatorischen mit der technologischen Reproduktion wohl bewusst.⁵⁴ Hier, wie im Aufsatz „Zur musikalischen Verwendung des Radios“, nimmt er die Vorgehensweisen der Filmproduktion als Modell und räsoniert über das Potential der neuen Technologie, durch Montage eine Ganzheit zu bilden, die authentischer als die trügerische „lebendige Ganzheit“⁵⁵ der Live-Aufführung sein kann. In solchen Passagen scheint die produktive Seite der Musikaufnahme durch, und vielleicht sogar ihr Anspruch, als Objekt ästhetischer Erfahrung zu gelten. Berichte über den Produktionsvorgang im Studio zeigen, dass die Plattenaufzeichnung eine Verlängerung oder sogar Verstärkung des performativen Projekts eines Interpreten bzw. einer Interpretin sein kann: Die Positionierung der Mikrophone und eine gezielte Handhabung der Nachhallzeiten können zur Verdeutlichung des individuellen Zugangs zu einem Werk beitragen.⁵⁶ Der produktive Anteil der technologischen Reproduktion fällt im Bereich der Kunstmusik kleiner aus als in den populären Genres; ein Blick auf die Studioarbeit ist jedoch umso wichtiger, weil hier die Bedingungen und das spezifische Klangergebnis einer Rezeptionsform von Musik hervortreten, die den Anspruch auf Gleichberechtigung hegt.

Natürlich stellt sich die Frage je nach Repertoire anders. Die *UNESCO Collection of Traditional Music of the World*, die von 1961 bis in die 1970er Jahre von Alain Daniélou geleitet wurde, verstand sich zunächst als Dokumentation, Bewahrung und zum Teil auch Rettung der musikalischen Weltkulturen in ihrer Vielfalt; die Verbreitung auf Schallplatte riss aber diese Musikformen aus ihrem sozialen Milieu und verwandelte sie gewissermaßen in ein ästhetisches Produkt, dessen Rezeption sich vom Hören europäischer Kunstmusik nicht wesentlich unterscheidet. Die Technologien haben zu einer Synthese, aber auch zu einer Nivellierung der kulturellen Patterns geführt. Dies ist bei den Aufnahmen improvisierter Musik noch deutlicher. Manche Vertreter der radikalen Improvisationsgruppen der 1960er und 1970er Jahre haben sich gegen die Verbreitung solcher Aufzeichnungen ausgesprochen, weil sie Kernelemente des

52 Vgl. Lachenmann, „Heinz Holliger“, S. 307.

53 Vgl. dazu auch Auslander, *Liveness*.

54 Vgl. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 184–186.

55 Ebd., S. 185.

56 Vgl. z.B. Patmore, „Recording and the Rattle Phenomenon“.

improvisierten Spiels ausschaltet: Beim wiederholten Hören der Schallplatte verflüchtigt sich die Spontaneität der Entscheidungen; die räumlichen Eigenschaften der Performance sind damit nicht mehr wahrzunehmen; dies gelte auch für die Verständigung zwischen Aufführenden und Publikum gemäß der ‚Spielkonventionen‘.⁵⁷ Dadurch wird Improvisation, die keinen Text voraussetzt, jedoch einen solchen produziert, so gehört, als wäre sie die Interpretation eines normativen Texts; was man heute als ‚agency‘ bezeichnet und sich gerade beim Improvisieren deutlich zeigt, wird neutralisiert. Durch die Schallplatten und die in letzter Zeit zunehmende audiovisuelle Dokumentation wird die freie Improvisation jedoch erforschbar; in ihrer technologisch verwandelten Form meldet sie sich als ein wesentlicher Teil der westlichen Musikgeschichte zurück, die sonst auf der Tradierung von Notentexten basiert. Die audiovisuellen Aufnahmen bieten auch einen Zugang zum Schnittpunkt von Gebärde und Klangerzeugung, auf den die Theorien der musikalischen Performance besonderen Wert legen.

Improvisation kann als radikale Performance betrachtet werden: Körperlichkeit, Taktilität, Ereignishaftigkeit, Dynamik, Klangmaterialität werden emphatisch vorgeführt. In einer Notiz aus dem Jahr 1954 scheint sich Adorno der entscheidenden Rolle bewusst zu sein, die die Improvisation für die Reproduktionstheorie spielen soll: „Der Text [d.h. seine eigene Abhandlung, Anm. G.B.] muss zentral eine Theorie der *Improvisation* enthalten, denn was Interpretation im prägnanten Sinn ausmacht, ihr ‚Problem‘, ist immer dem Improvisatorischen verwandt.“⁵⁸ Das Unmittelbare und bisweilen Naive, das aus einer Improvisation nie zu tilgen ist, gehört also zum Kern der Werkinterpretation überhaupt. Zudem hebt die Improvisation den prozessualen Charakter der musikalischen Aufführung, ihre Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, hervor. Improvisationsgruppen wie AMM, Nuova Consonanza, Musica Elettronica Viva und New Phonic Art entstanden in Adornos späten Lebensjahren und galten eine lange Zeit als Folgeerscheinungen der Ästhetik von John Cage. Im 21. Jahrhundert ist aber Improvisation in die musikwissenschaftliche Diskussion kraftvoll zurückgekehrt, nicht ohne Überschneidungen mit den Performance Studies.⁵⁹ Es gibt jedoch eine andere Forschungsrichtung,

57 Cardew schrieb: „What a recording produces is a separate phenomenon, something really much stranger than the playing itself, since what you hear on tape or disc is indeed the same playing, but divorced from its natural context. What is the importance of this natural context? The natural context provides a score which the players are unconsciously interpreting in their playing“: Cardew, „Towards an Ethic of Improvisation“, S. XVIII. Eine ähnliche Aussage findet man in Globokar, *Einatmen – Ausatmen*, S. 52.

58 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, NaS I.2/ 114.

59 Vgl. Lewis/Piekut (Hg.), *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*.

die an das Verhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit anknüpft und Improvisation auf der Grundlage historischer Quellen untersucht. Auf der Basis von Studien zu Quellen, die von der Frührenaissance bis zur Zeit Mozarts reichen, haben etwa Philippe Canguilhem, Giorgio Sanguinetti und Peter Schubert die vielseitige Dialektik, ja bisweilen Wechselbeziehung erläutert, die zwischen Musik-Schreiben und -Spielen waltet.⁶⁰ Der Vergleich zwischen weit voneinander liegenden Epochen und Repertoires sowie ein kritischer Umgang mit den Quellen der musikalischen Improvisation im 20. Jahrhundert könnte nicht nur das musikhistorische Verständnis erweitern, sondern auch dazu beitragen, den ‚philosophischen Versuch‘ von Adornos Reproduktionstheorie fortzuführen.

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bde., Frankfurt am Main 1997.

- *Einleitung in die Musiksoziologie*, GS XIV/ 169–433.
- *Der getreue Korrepetitor*, GS XV/ 157–402.
- „Vers une musique informelle“, GS XVI/ 493–540.
- „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, GS XVIII/ 729–777.
- [Rezension] „Ernst Kurths ‚Musikpsychologie‘“, GS XIX/ 350–358.
- [Rezensionen] „Wilder Hobson, American Jazz Music ... Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid“, GS XIX/ 382–399.
- „Zum Problem der Reproduktion“, GS XIX/ 440–444.
- „Die Form der Schallplatte“, GS XIX/ 532–533.

Adorno, Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 2001 (Nachgelassene Schriften I/2).

Adorno, Theodor W.: *Current of Music. Elements of a Radio Theory*, hg. von Robert Hullot Kentor, Frankfurt am Main 2006 (Nachgelassene Schriften I/3).

Adorno, Theodor W.: „Zur Funktion der Farbe in der Musik“, in: ders., *Kranichsteiner Vorlesungen*, hg. von Klaus Reichert und Michael Schwartz, Frankfurt am Main 2014 (Nachgelassene Schriften IV/17), S. 447–540.

60 Vgl. etwa Canguilhem, *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*; Guido (Hg.), *Studies in Historical Improvisation*.

- Adorno, Theodor W. / Kolisch, Rudolf: „Gespräch über Neue Musik und Interpretation“ („Studio für Neue Musik“ im Hessischen Rundfunk, Frankfurt, 9. November 1954), in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/3 (2009): „Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente“, S. 241–246.
- Appel, Bernhard: „Über die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben“, in: *Die Musikforschung* 56/4 (2003), S. 347–365.
- Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London – New York 2008.
- Bayley, Amanda (Hg.): *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge 2010.
- Berio, Luciano: „Del gesto vocale“, in: ders., *Scritti sulla musica*, hg. von Angela Ida de Benedictis, Turin 2013, S. 58–70.
- Borio, Gianmario: „Werkstruktur und musikalische Darstellung. Reflexionen über Adornos Interpretationsanalysen“, in: Adolf Nowak und Markus Fahlbusch (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing 2007, S. 199–226.
- Canguilhem, Philippe: *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris 2016 (Arts de la Renaissance Européenne 6).
- Cardew, Cornelius: „Towards an Ethic of Improvisation“, in: ders., *Treatise Handbook*, London 1971, S. XVII–XXI.
- Cardew, Cornelius: „Notation – Interpretation, Etc.“, in: *Tempo* 58 (1961), S. 21–33.
- Clarke, Eric / Davidson, Jane: „The Body in Performance“, in: Wyndham Thomas (Hg.), *Composition, Performance, Reception. Studies in the Creative Process in Music*, Aldershot 1998, S. 74–92.
- Cook, Nicholas: *Beyond the Score. Music as Performance*, New York 2013.
- Cook, Nicholas / Clarke, Eric / Leech-Wilkinson, Daniel / Rink, John (Hg.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge 2009.
- Cook, Nicholas / Pettengill, Richard (Hg.): *Taking It to the Bridge. Music as Performance*, Ann Harbor 2013.
- Doğantan-Dack, Mine: „In the Beginning Was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body“, in: Anthony Gritten und Elaine King (Hg.), *New Perspectives on Music and Gesture*, Farnham 2011, S. 243–265.
- Doğantan-Dack, Mine (Hg.): *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*, London 2008.
- Flusser, Vilém: „Die Geste des Schreibens“, in: ders., *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main 1994, S. 32–40.
- Gadamer, Hans Georg: „Hören – Sehen – Lesen“, in: ders., *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*, Tübingen 1993 (Gesammelte Werke 8), S. 271–278.

- Gadamer, Hans-Georg: „Text und Interpretation“, in: ders., *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen*, Tübingen 1993 (Gesammelte Werke 2), S. 330–360.
- Gadamer, Hans-Georg: „Stimme und Sprache“, in: ders., *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*, Tübingen 1993 (Gesammelte Werke 8), S. 258–270.
- Georgiades, Thrasylbulos G.: „Musik und Schrift“, in: ders., *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 107–120.
- Globokar, Vinko: *Einatmen – Ausatmen*, hg. von Ekkehard Jost und Werner Klüppelholz, Hofheim 1994.
- Gritten, Anthony: „Cooking up a Theory of Performing“, in: Will Daddario und Karoline Gritzner (Hg.), *Adorno and Performance. Performance Philosophy*, London 2014, S. 82–97.
- Guido, Massimiliano (Hg.): *Studies in Historical Improvisation. From Cantare super librum to Partimenti*, London – New York 2017.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986 (Werke 15).
- Kagel, Mauricio: „Neuer Raum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater [1966]“, in: Gianmario Borio und Hermann Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd. 3, Freiburg im Breisgau 1997, S. 245–253.
- Kagel, Mauricio: „Über das instrumentale Theater“, in: *Programmblätter der Bühnen der Stadt Köln*, 6.12.1963, S. 49–64.
- Klauwell, Otto: *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischen Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels*, Berlin 1883.
- Kolisch, Rudolf: „Interpretationsprobleme bei Schönberg“, vorgetragen im Norddeutschen Rundfunk am 6. Januar 1966, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/3 (2009): „Rudolf Kolisch in America – Aufsätze und Dokumente“, S. 273–281.
- Kolisch, Rudolf: „Über die Krise der Streicher“, in: Wolfgang Steinecke (Hg.), *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz 1958 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1) S. 84–90.
- Kolisch, Rudolf: „Nonos Varianti“, in: *Melos. Zeitschrift für Neue Musik* 10/24 (1957), S. 292–296.
- Krims, Adam: „The Changing Functions of Music Recordings and Listening Practices“, in: Bayley (Hg.), *Recorded Music*, 2010, S. 68–86.
- Lachenmann, Helmut: „Heinz Holliger“, in: ders., *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 307–310.
- Leante, Laura: „Marking the sam: *tāl*, Tempo and Gesture in *khyāl* Performance“, in: Gianmario Borio, Alessandro Cecchi, Giovanni Giuriati und Marco Lutz (Hg.),

- Investigating Musical Performance. Theoretical Models and Intersections*, London 2020, S. 198–219.
- Leante, Laura: „Observing Musicians/Audience Interaction in North Indian Classical Music Performance“, in: Ioannis Tsioulakis und Elina Hytönen-Ng (Hg.), *Musicians and their Audiences. Performance, Speech and Mediation*, London – New York 2017, S. 34–43.
- Leibowitz, René: *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Paris 1971.
- Leibowitz, René: „Splendeurs et misères du microsillon“, in: ders., *Le compositeur et son double*, S. 509–526.
- Lewis, George / Piekut, Benjamin (Hg.): *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, 2 Bde., Oxford 2016.
- Patmore, David: „Recording and the Rattle Phenomenon“, in: Bayley (Hg.), *Recorded Music*, 2010, S. 125–145.
- Schilling, Gustav: *Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik. Ein Lehr-, Hand- und Hilfsbuch für Alle, die auf irgend eine Weise praktisch Musik treiben, Künstler oder Dilettanten, Sänger oder Instrumentalisten, Lehrer und Schüler*, Kassel 1843.
- Schnebel, Dieter: „Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs“, in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hg. von Hans Rudolf Zeller, Schauberg 1972, S. 174–194.
- Stein, Erwin: *Musik. Form und Darstellung*, München 1964.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham – London 2003.
- Steuermann, Edward: „Does the Style of Musical Interpretation Change?“, in: Clara Steuermann und David Porter (Hg.), *The Not Quite Innocent Bystander. Writings of Edward Steuermann*, Lincoln/Neb. 1989, S. 107–126.
- Thomas, Ernst (Hg.): *Notation Neuer Musik*, Mainz 1965 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 9).
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009.

Archiv-Quellen

- Dufourt, Hugues: *Qu'est-ce que l'écriture musicale*, Typoskript, 13.10.2019.
- Kolisch, Rudolf: *Outline for a Theory of Performance*, Lecture given 5 March, 1968, at The Society for the Humanities, Cornell University, Typoscript, Harvard University, Houghton Library, (1527) Box 54.
- Kolisch, Rudolf: *Serial Music. Teaching Notes 1959*, Harvard University, Houghton Library (1530) Box 54.

Beiträgerinnen und Beiträger

LEON ACKERMANN studiert Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin.

EMIL BERNHARDT ist Postdoktorand am RITMO, Centre for Interdisciplinary Studies in Rhythm, Time and Motion, der Universität Oslo.

TOBIAS BLEEK ist Leiter des Education-Programms der Stiftung Klavier-Festival Ruhr und Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste Essen.

GIANMARIO BORIO ist Professor am Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali der Universität Pavia und Leiter des Musikinstituts der Fondazione Giorgio Cini, Venedig.

JULIAN CASSEL ist Vertretungsprofessor für historische und systematische Musikwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste in Essen.

DANIEL MARTIN FEIGE ist Professor für Philosophie und Ästhetik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

JULIA FREUND ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Historische Musikwissenschaft der Universität Hamburg.

GABRIELE GROLL ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Editionsprojekt „Erich Wolfgang Korngold Werkausgabe“ an der Hochschule für Musik und Theater Rostock.

HILDE HALVORSRØD ist PhD Research Fellow an der Norwegian Academy of Music in Oslo.

HANS-JOACHIM HINRICHSSEN ist Professor (Emeritus) für Musikwissenschaft an der Universität Zürich und Mitglied der Academia Europaea.

ANDREA HORZ ist Elise-Richter-Stelleninhaberin am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und Leiterin des Forschungsprojektes „Opern als musikanalytischer Gegenstand (ca. 1750 bis 1861)“.

STEFAN JENA ist Assistenzprofessor am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

ARNE KELLERMANN promoviert am philosophischen Institut der Freien Universität Berlin.

TOBIAS ROBERT KLEIN ist Privatdozent an der Humboldt-Universität zu Berlin.

SUSANNE KOGLER ist Professorin am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz.

COSIMA LINKE ist Vertretungsprofessorin für Musikwissenschaft mit einem Schwerpunkt Musiktheorie an der Hochschule für Musik Saar.

FEDERICA MARSICO ist Marie Skłodowska-Curie Fellow am Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali der Università Ca' Foscari Venedig.

BRIAN A. MILLER ist Research Associate am Institute for Social Research der University of Michigan.

STEFAN MÜNNICH ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Anton Webern Gesamtausgabe an der Universität Basel.

MATTEO NANNI ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg.

JAKOB MARIA SCHERMANN ist Universitätsassistent am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

NIKOLAUS URBANEK ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.