

„... 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 Komplet-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 ‚wienersch‘ 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 idiomatiche 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 Variationenspiel, 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 1976.
- 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 Orchstra, 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.