

**Jürgen Uhde Renate Wieland**

**Denken und Spielen  
Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung**

Wie Theorie und Praxis, Denken und Spielen einander wechselseitig erhellen können, das versucht diese Studie zu zeigen. Bis heute aber stehen sich Musikwissenschaft beziehungsweise Ästhetik und musikalischen Praxis weithin skeptisch gegenüber. Der Wissenschaftler misstraut den Subjektivismen und Zufälligkeiten des Praktikers, und dieser fürchtet durch Reflexion und Dogmen um seine Spontaneität gebracht zu werden. So ist auch an den Hochschulen die Theorie selten auf die Praxis bezogen. Abgesehen von sorgfältigen Editionen und der Erforschung alter Aufführungspraktiken durch den Historismus, ist die Theorie der Darstellung noch unterrepräsentiert. Es gibt Rezeptionsforschung, aber es gibt noch wenig erhellende Analyse, die der Darstellung zuarbeitete, die Kriterien des Klanges, der Phrasierung und ihrer dynamisch agogischen Gestaltung (entwickelte). Die gängige Analyse geht mehr auf Allgemeines: Sie betrachtet das Werk im Hinblick auf seine Gattung, seine Formkonventionen, den Stil, die Einflüsse, denen es ausgesetzt war, oder sie untersucht die Vielfalt der Gestalten auf ihre Substanzgemeinschaft. Sie ist primär Analyse in normativer Absicht. Dahlhaus hat darum eine Analyse 2. Grades angemahnt, eine *Analyse des Besonderen*, die das Werk an seiner eigenen Idee misst. Sie müsste, und das wäre eine Analyse 3. Grades, darüber hinaus versuchen, die strukturellen und affektiven Forderungen zu erkennen, die ein Werk an den Darstellenden richtet. Immer ist das Werk der Lehrer, aber wir müssen erst lernen, ihm Fragen zu stellen. Solche kategorialen Fragen haben wir versucht, in diesem Buch zu entwickeln.

Inspiziert ist die Studie von Adorno. Sein Denken vereint, zeigt, dass eine Symbiose von musikalischer Theorie und Praxis möglich ist. Er öffnete die Horizonte, stellte die Fragen, die dieses Buch bewegen. Sie finden sich nicht nur in den Musikalischen Schriften und den noch unveröffentlichten<sup>1</sup> Fragmenten zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, die er zusammen mit Ernst Krenek und dem Geiger Rudolf Kolisch entwarf. Es zeigt sich, dass vor allem auch die radikalen Thesen, die er in seiner Ästhetik formulierte, richtungsweisend sind für die Darstellung.

Ausgangspunkt ist die befremdende Einsicht, dass die Musik in der Schrift nicht positiv vorhanden ist. In den Zeichen ist das Werk nicht gegeben, sondern aufgegeben, sie bilden zusammen eine Rätselfigur. Diese stellt die Frage an den Interpreten nach dem verborgenen individuellen *Sinnzusammenhang*, er muss ihn aus den Signa erst komponieren. Vielen aber ist diese Frage kaum bewusst; sie sehen das Werk als etwas Vorhandenes, spielen naiv am Text entlang, und ordnen ihn dabei in ein Idiom, ein konventionelles Muster ein. Dass wir die Musik nicht besitzen können, dass sie schweigt, wenn wir sie zu einem habhaften Ding machen, das hat Adorno erst in seiner ganzen Schärfe und Konsequenz formuliert: „*Die Idee der musikalischen Reproduktion*“, heißt es in den Fragmenten, „*ist die Kopie eines nicht vorhandenen Originals*“. Die Kopie, d.h. „*die sklavische Nachahmung*“ des verborgenen Zusammenhanges ist „work in progress“. Keine Erkenntnis kann das Rätsel ganz erschöpfen. Was das Werk an sich ist, seine Identität, lebt nur in der Veränderung. Erst durch die Geschichte ihrer Rezeption entfaltet sich ihr Wahrheitsgehalt. Damit hat Adorno den Interpreten auf einen Weg jenseits von Dogmatismus und Relativismus gewiesen.

Die ersten beiden Kapitel der Studie suchen Adornos Idee der „wahren Aufführung“, (so ein

---

<sup>1</sup> Anmerkung: Diese Fragmente erschienen 2001 als: Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt 2001.

projektiertes Titel seiner Fragmente zur Reproduktionstheorie) und die Historizität der ästhetischen Wahrheit darzulegen, um sie, einem Brennspiegel gleich auf die aktuellen Probleme der Erkenntnis und Darstellung zu richten. Im Zentrum des 1. Kapitels, *Die Idee der wahren Aufführung*, steht der Widerspruch zwischen dem Postulat des Sinnzusammenhangs und der Stimmigkeit, d.h. der Einheit des ästhetischen Charakters und der Fragmentarität großer Werke, deren Risse gerade von Wahrheit zeugen können.

Im Zentrum des 2. Kapitels: *Zur Historizität der ästhetischen Wahrheit* steht die Auseinandersetzung mit Historismus und Modernismus, und die Frage nach der objektiven Veränderung der Werke, der Aktualität von Tradition heute.

Die drei folgenden Kapitel ziehen bislang noch nicht formulierte Konsequenzen aus Adornos Theorie, d.h. sie entwickeln eine Methode der *funktionellen Analyse*, welche den spezifischen *Sinnzusammenhang* der Werke zu erschließen sucht. Die allgemeinen Kriterien der Darstellung wie: Deutlichkeit, Prägnanz, Stimmigkeit, Konsequenz werden so konkretisiert. Das Besondere eines Stückes zu entdecken, heißt nicht nur die dominanten Eigenschaften zu erkunden, sondern die Beziehung der Momente untereinander und zum Ganzen. Es gilt also Funktionen zu erkennen: Den einzelnen Ton als Funktion seiner Phrase, ihre Struktur als Funktion einer Geste, die Geste als Funktion des führenden Charakters, dem sie jeweils entspringt, und dieser wiederum ist gegebenenfalls mitbestimmt von seinem Mit- oder Gegenspieler im dramatischen Prozess. So, fort und fort den Zusammenhang erfragend, enthüllt sich langsam die Dramaturgie des „Empfindungsganges“, der inneren Geschichte einer Musik. Sie ist wesentlich mitbestimmt vom Verhältnis des Werkes zu den Konventionen. Derart baut die funktionelle Analyse an einem Netzwerk von Beziehungen, sie verwandelt das Werk in ein Kraftfeld. Indem sie seine inneren Konstellationen erkennt, komponiert sie es gewissermaßen neu.

Um sich im Dschungel möglicher Beziehungen nicht zu verlaufen, haben wir zunächst im Kapitel über die *musikalische Zeitgestalt* kategoriale Fragen zur Energetik der Struktur entwickelt: Wie gestaltet sich der horizontale Spannungsverlauf der Taktgruppen? Wie bildet sich Einheit in der Zeit? Folgen wir dem natürlichen Empfinden, so zeigt sich, dass die tonale Musik bis weit in die Moderne hinein sich aus dynamisch-agogischen Gestalten aufbaut, die analog zu organischen Prozessen, einen Zyklus von vier Phasen durchlaufen: eine Phase der Spannung, der Kulmination, der Ent- bzw. Gegenspannung und eine Phase oder einen Punkt Null. Die atmenden Zellen, dieser Zeitgestalten können sich wiederum zu größeren Verbänden zusammenschließen, die ihrerseits wiederum eine Welle bilden. Dieser Zusammenschluss kann im Frage- oder Antwortmodell geschehen, bei dem die Kulmination unmittelbar vor der Antwort sich ereignet, oder in den verschiedensten Formen von Steigerung und Reduktion, wobei die Wellen sich überbieten oder abschwächen in den verschiedensten Kombinationen. Eine solche Analyse der musikalischen Zeitgestalt ist die Basis der dynamisch-agogischen Phrasierung, aus ihr ergeben sich Kriterien eines objektiven Rubato. Dieses organologische Modell ist kein normatives sondern ein heuristisches. Es stellt nur die kategorialen Fragen: wo beginnt, wo kulminiert, wo endet eine Phrase? Welche Option bietet sich an, wenn verschiedene Kräfte konkurrieren? Wo etwa ist die organologische Einheit durch Kontradynamik und Brüche gestört?

Die funktionelle Analyse des horizontalen Spannungsverlaufes kann indessen wohl die Beziehung erkennen und hilft, die Form simultan zu überblicken. Was diese aber im Innersten zusammenhält, die *solidarité* der Momente, wie Bergson das nennt, das muss sie jenem antizipierenden geistigen Akt überlassen, der die Gestalten jeweils vorweg ineins fasst. Er konzipiert ihr Bewegungsmuster, ein Erregungsbild im Zentralnervensystem, das dann die Realisation der Zeitgestalten regelt. Unbewusst aber ist schon die Analyse von diesem intuitiven Akt gesteuert.

Das Kapitel über den *musikalischen Ausdruck* ist der Versuch, den „Empfindungsgang“ aus der Struktur herauszulesen, denn der Affektverlauf ist in den *Proportionen* der Zeitgestalten schon angelegt. Liegt eine Kulmination spät, so bildet sich eine Geste des „Vorwärts“, liegt sie früh, so entsteht eine Geste des „Zurück“. Liegt sie in der Mitte, so dass Spannung und Gegenspannung sich die Waage halten, so entstehen Gesten der Ruhe, des Wiegens, des währenden Jetzt. Derart ist jede Zeitgestalt, jede Phrase als Geste aufzufassen, und sie erst definiert vollends den dynamisch agogischen Klangverlauf. Diese erscheinenden Gesten stehen nicht fest, sie ändern sich in der Geschichte, und nur durch ihren Wandel leben die Werke.

Der Sinn für musikalische Charaktere präzisiert sich, wenn wir fragen, wie sie sich zwischen den Polen von *Tanz und Deklamation* auf der einen, *aktiv spontaner und passiv distanzierter rezeptiver Haltung* auf der anderen Seite verhalten, welche Balance sie im Kraftfeld dieser Koordinaten finden. Wo die Spannung zwischen den Polen zusammenbricht, erstarren die Charaktere. Passivische Charaktere vor allem werden vom musikalischen Aktivismus vieler Darstellungen leicht überrannt.

Das Schlusskapitel untersucht den Klang unter zwei Aspekten: Thematisiert wird zunächst die elementare Spannung des Klanges zum Nicht-Klang, der vom großen Sound oft verdrängt wird. Eine Theorie der Pause, ihrer Zeitfunktion und ihres Charakters konkretisiert das. Dann stellt sich die Frage nach der Klangstruktur: Wie ist die Klangspannung in der Horizontale organisiert? Fragen also zum Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, zum Verhältnis von Homophonie, Polyphonie, Klangfarben. Die unverzichtbare Interpretation des strukturellen gestischen Sinnzusammenhanges will doch die Musik nicht in Griffnehmen. Im Sinne Adornos müssen alle Einsichten transparent bleiben, sich öffnen für das, was die Musik als *musica assoluta*, intentionlos, durch den eigentümlichen Ton, die Geste ihres „Insgesamt“ sagt.

Alle Überlegungen sind an musikalischen Modellen entwickelt und dargestellt.