Schott Campus

Simon Tönies

Interpretation als Kritik

Pierre Boulez' „Polyphonie X" im Spiegel der Aufnahmen

Beitrag zum XVI. Internationalen Kongress Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2017 – »Wege der Musikwissenschaft«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2017 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

SCHOTT

Simon Tönies

Interpretation als Kritik
Pierre Boulez' *Polyphonie X* im Spiegel der Aufnahmen[1]

»Ein Drama oder ein Musikstück richtig aufführen heißt, es richtig als Problem formulieren derart, daß die unvereinbaren Forderungen erkannt werden, die es an den Interpreten stellt.«

Theodor W. Adorno

Die Möglichkeit eines kritischen Gehalts von Interpretation ist von Theodor W. Adorno immer wieder akzentuiert worden. Seit den 1920er Jahren plante er, zunächst mit seinem Freund und Schönberg-Schüler Rudolf Kolisch, eine größere musikphilosophische Abhandlung[2] über die Frage adäquater Musikaufführungen, an der er zeit seines Lebens arbeitete. 1954 gab er zusammen mit Kolisch und dem Pianisten Eduard Steuermann einen Kurs zum Thema Neue Musik und Interpretation bei den Darmstädter Ferienkursen. Die Nähe zur Aufführungspraxis der Zweiten Wiener Schule mit ihrer Forderung absoluter Texttreue,[3] zu der auch René Leibowitz und Hermann Scherchen gehörten, sowie die zunehmende philosophische Beschäftigung im Entwurf einer negativen Dialektik bildeten wohl den Nährboden für Adornos Interpretationsästhetik. Diese ist alles andere als widerspruchsfrei und oszilliert zwischen Misstrauen gegenüber der sinnlichen Erscheinung als Zurichtung des Notentextes und emphatischer Nuancierung des kritischen Eigenwerts von Interpretation als Form ästhetischer Erkenntnis.[4]

Komplementär zu Martin Zencks Beitrag für die Mainzer Sektion, der in Bezug auf Musikrezeption vor allem das Hören stark macht,[5] möchte ich hier also den Interpreten in den Vordergrund stellen, durchaus zustimmend in der Grundannahme: »Weder ist der musikalische Interpret nur eine Vollzugsinstanz der in der Partitur vorgeschriebenen Aktionen, noch der Hörer seinerseits lediglich eine letzte Folgeinstanz in diesem Dreieck, sondern seinerseits zusammen mit dem Spieler eine in den gesamten Kontext der umfassenden Interpretation eingreifende Instanz.«[6] Im Folgenden soll versucht werden Adornos allgemeinen Kritikbegriff auf dem Terrain der Ästhetik anhand eines konkreten Interpretationsvergleichs nachzuvollziehen. Die Methode mag am Ende, wenn sie gelingt, eine neue Perspektive auf die Frage eröffnen, wie Kritik in Form musikalischer Interpretation gedacht werden kann.

---

[1] Der Artikel geht auf einen Vortrag beim Mainzer Kongress der GfM vom 17. September 2016 zurück und erschien zuerst in *Musikalische Interpretation im Dialog. Musikwissenschaftliche und künstlerische Praxis*, hrsg. von Andreas Münzmay u. Marion Saxer, München 2017, Druck i. V. Für die vorliegende Veröffentlichung wurde der Text leicht modifiziert.

[2] Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (= *Nachgelassene Schriften,* I/2), hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2005.

[3] Vgl. Reinhard Kapp, »Interpretation, Reproduktion«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein et al., Stuttgart/Weimar 2011, S. 147.

[4] So auch Dieter Borchmeyer, »Improvisation – Notation – Interpretation. Anmerkungen zur Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation. Interpretation der Musik*, hrsg. von Camilla Bork et al., Schliengen 2011, S. 34.

[5] Vgl. seinen hier gleichzeitig veröffentlichten Beitrag.

[6] Martin Zenck, »Dialektik von auditiver, performativer und textueller Analyse. Zu Pierre Boulez' Polyphonie X (1951)«, in: Musikalische Interpretation im Dialog, S. 16.

Als Beispiel halte ich ein Stück der seriellen Phase für besonders aussagekräftig, werden hier doch traditionelle ästhetische Kategorien in radikalem Maße neu verhandelt. Das 1951 in Donaueschingen uraufgeführte und später aus dem Werkverzeichnis gestrichene Stück *Polyphonie X* von Pierre Boulez entstand etwa zeitgleich mit dem Schulbeispiel integraler Serialität *Structures 1a*. Der Komponist erläutert es in einem Brief an John Cage, in dem er zugleich die programmatische Absicht äußert, das geschlossene Werk als eine im Konzert aufzuführende Einheit abzuschaffen. Stattdessen sollten mindestens 14 damals noch geplante Einzelstücke wie in einem Gedichtband unter dem Titel *Polyphonies* subsummiert werden.[7] Die erste Fassung für 49 Soloinstrumente sollte 14 Grundreihen verarbeiten, die Hälfte davon vierteltönig. Diese Version wich aber schon bald einer bescheideneren Konzeption mit drei Halbtonreihen für nur noch 18 Soloinstrumente. Dazu griff Boulez auf sieben rhythmische Zellen zurück, die nach dem seriellen Verfahren in Tabellen zunehmender Komplexität organisiert sind. »What I aimed at here was a complete realization of all the different possible ways in which not only the series but the rhythmic cells could evolve«,[8] erklärt der Komponist im Rückblick. Die Uraufführung fand ohne ihn statt und so hörte Boulez das klingende Resultat erst ein Jahr später in Form des hier zu diskutierenden Live-Mitschnitts. Diese Erfahrung hat eine regelrechte Schaffenskrise ausgelöst,[9] was dem Fall *Polyphonie X* in Bezug auf die Frage nach der kritischen Rolle von Interpretation zusätzliches Gewicht verleiht.

Dass die in der Baseler Sacher-Stiftung verwahrte Partitur hier ein Bezugspunkt bleibt und Abweichungen von dieser dokumentiert werden, ist weder als Pedanterie zu verstehen noch als Widerspruch zu einer gleichzeitig angenommenen Autonomie der Interpretation. Nach Adorno entfaltet diese ihr kritisches Potenzial ja gerade durch bedingungsloses Abarbeiten am Notentext und nicht durch äußerliche, der Willkür der Ausführenden unterliegende interpretatorische Konzepte. Adorno nannte eine solche Dynamik immanente Kritik: »Sie opponiert nicht sowohl der Phänomenologie durch einen dieser äußerlichen und fremden Ansatz oder ›Entwurf‹, als daß sie den phänomenologischen mit seiner eigenen Kraft dorthin treibt, wohin er um keinen Preis möchte, und ihm mit dem Geständnis der eigenen Unwahrheit Wahrheit abnötigt.«[10] Nach diesem Verständnis würde kritisch-musikalische Interpretation ein Stück also nicht primär aus einer vorbestimmten Perspektive beleuchten (Historizität, Virtuosität …), sondern einen Weg einschlagen, den die Partitur in ihrer individuellen Beschaffenheit selbst vorgibt, und diesen so weit gehen, bis seine Konsequenz ihre unaufgelösten kompositorischen Problemstellungen freilegt. Der Notentext wäre vor diesem Hintergrund als notwendiger Bezugspunkt und Voraussetzung interpretatorischer Autonomie zu verstehen.

Die einzige vollständige Aufnahme von *Polyphonie X* ist das bereits erwähnte Uraufführungsband des SWF-Sinfonieorchesters unter Hans Rosbaud.[11] Die Bedingungen in Donaueschingen waren gut und

---

[7] »Comme tu le vois, c'est une œuvre d'envergure assez vaste. Je voudrais surtout y abolir la notion d'œuvre musicale pour donner au concert, avec un nombre déterminé de mouvements; mais un livre de musique où l'on trouvera les dimension d'un livre de poèmes […].« [»Wie du siehst, ist dies ein Werk von großem Ausmaß. Ich möchte damit vor allem den Begriff des musikalischen Werks abschaffen, das mit einer festgelegten Anzahl von Sätzen in einem Konzert aufzuführen ist; stattdessen ein Musikbuch, in dem man die Dimensionen eines Gedichtbandes vorfindet.« (Übers. S. T.)] Brief an John Cage, 30. Dezember 1950, zitiert nach: Pierre Boulez/John Cage, *Correspondance et documents. Nouvelle édition* (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung I), hrsg. von Jean-Jacques Nattiez, Mainz et al. 2002, S. 160. Dass die drei Teile von *Polyphonie X* an klassische Dreisätzigkeit erinnern, ist irreführend – auch für diese spätere Fassung waren weitere Teile geplant.

[8] Boulez im Interview mit Dominique Jameux, in: *Musique en jeu* 16 (1974), S. 33.

[9] »Je viens de faire un court voyage en Allemagne, et j'ai pu entendre, à Cologne, l'enregistrement de ma Polyphonie. Cela a suscité un sérieux examen de conscience sur le travail que j'ai fait depuis bientôt deux ans.« [»Ich habe gerade eine kurze Reise nach Deutschland gemacht und ich konnte in Köln die Aufnahme meiner Polyphonie hören. Das hat eine ernsthafte Gewissensprüfung ausgelöst bezüglich der Arbeit, die ich seit fast zwei Jahren mache.« (Übers. S. T.)] Brief von Boulez an Henri Pousseur, ca. Oktober 1952, zuerst veröffentlicht von Pascal Decroupet in: Gianmario Borio/Hermann Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, I, Freiburg i. Br. 1997, S. 319.

[10] Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (= *Gesammelte Schriften,* V), Frankfurt 1990, S. 14.

[11] CD: Aurophon 31800, 1990.

können mit zwölf Proben als der Komplexität des Stücks angemessen bezeichnet werden.[12] Der Komponist Bruno Maderna hat zudem 1953 in Neapel den ersten der drei Teile dirigiert und in extrem langsamem Tempo auf Tonband festgehalten.[13] Diesen Mitschnitt mit dem Orchestra Alessandro Scarlatti della RAI hat Maderna allerdings nie veröffentlicht. Erst posthum, als das Band nach italienischem Urheberrecht bereits gemeinfrei war, hat es seine Frau Christina Maderna als U-Matic dem Label Stradivarius zur Verfügung gestellt.[14] Aber so wie auch dem unautorisierten *Polyphonie X* ästhetische Gültigkeit unterstellt wird, soll auch Madernas Aufnahme, in gewissen Grenzen, als eigenständige und ernstzunehmende Interpretation behandelt werden. Sicherlich ist der Einwand, es könnte sich lediglich um einen Probenmitschnitt handeln,[15] nicht ganz von der Hand zu weisen, dafür spricht vor allem das außergewöhnlich langsame ›Lesetempo‹. Eher gegen diese Annahme spräche indes zweierlei: Zum einen deutet schon die Aufbewahrung des Tonbandes als einziges Dokument der Auseinandersetzung Madernas mit dem Stück auf eine gewisse Wertschätzung hin, die es zumindest als Zwischenergebnis gelten zu lassen scheint. Zum anderen lässt sich eine kammermusikalische Präzision des Zusammenspiels belegen, bei dem die Musiker bereits konstruktiv aufeinander Hören und das Stadium eines scheuklappenhaften Durchzählens verlassen haben.[16] Aus diesen Gründen halte ich es für vertretbar, die Maderna-Aufnahme als fragmentarische Interpretation von *Polyphonie X* heranzuziehen – und sei es nur als Gedankenexperiment. Nicht zuletzt könnte man fragen, ob der unfertige und prozessuale Charakter einer Probensituation nicht auch seine Vorzüge gegenüber der verdinglichenden Tendenz einer abgeschlossenen Aufführung hätte.

Für den Vergleich möchte ich zwei zeitbezogene Kategorien in den Fokus nehmen: die des übergeordneten Tempos auf der einen Seite und des Verhältnisses der einzelnen Notenwerte untereinander auf der anderen. Die beiden Untersuchungsaspekte leiten sich aus der musikalischen Faktur ab: Die radikal solistische Behandlung der Instrumente ohne Haupt- und Nebenstimmen wurde von Rezensenten als pointillistische Vereinzelung empfunden und später auch von Boulez selbst als punktuelle Technik beschrieben.[17] Im Zusammenspiel mit ständigen Taktwechseln und einer antimotivischen Rhythmik[18] gerät das traditionell gerichtete Zeitempfinden, das sich an wiederkehrenden Intervallbeziehungen sowie globalen Tempo- und Dichteverläufen orientiert,[19] in Konflikt mit einem ins Räumliche tendierenden Abtasten von Einzelimpuls zu Einzelimpuls. Die angewendete Methode zum Interpretationsvergleich versucht dieser spezifischen Strukturierung musikalischer Temporalisation Rechnung zu tragen.[20]

---

[12] Vgl. Brief von Boulez an Cage nach dem 28. November 1951, in: Boulez/Cage, S. 200.

[13] CD: Stradivarius 10044, 1990.

[14] So der Geschäftsführer des Labels Stradivarius Robert Elli in E-Mails vom 7. und 12. September 2016.

15 Vgl. die hier gleichzeitig veröffentlichten Beiträge von Martin Zenck und Christian Utz sowie Zenck, »Pierre Boulez: Polyphonie X (1951): Ein gescheitertes, weil zurückgezogenes Werk: Ein ›tombeau à tête reposée?‹«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 72/4 (2015), S. 301.

[16] Rudolf Kolisch sieht darin ein gesellschaftliches Mündigkeitsideal verwirklicht: »Mein Vorschlag geht dahin, daß […] jeder Orchestermusiker aus der Partitur spielt. […] Wir sollten jedenfalls nicht Kammermusik im Orchesterstil spielen. Es kommt dann zu diesem Phänomen des Zählens, d.h. anstelle der Erfahrung der musikalischen Ereignisse tritt ein mechanisches Sich-klar-machen der Taktteile.« Mitschnitt einer öffentlichen Probe mit Rudolf Kolisch vom 3. Juni 1955, transkribiert von Hermann Danuser in: Borio/Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, II, S. 155.

[17] Vgl. Brief von Boulez an Henri Pousseur, ca. Oktober 1952, zuerst veröffentlicht von Pascal Decroupet in: Borio/Danuser (Hg.), *Im Zenit der Moderne*, I, S. 319.

[18] Vgl. Werner Strinz, »›Que d'interférences à provoquer …‹ Bemerkungen zur Kompositionstechnik in Pierre Boulez' Polyphonie X pour 18 instruments«, in: Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 12 (1999), S. 44 sowie ders., *Variations sur l'inquiétude rythmique. Untersuchungen zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus bei Olivier Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué*, Frankfurt a. M. 2003, S. 198f.

[19] Christian Utz führt in Anlehnung an György Ligetis Analyse von *Structures 1a* den Begriff des Gestaltknotens ein. Vgl. Utz, »Zum performativen Hören serieller Musik. Analyse und Aufführung von Pierre Boulez' Structures Ia (1951) und Polyphonie X (1951)«, Beitrag in diesem Symposion.

[20] Die Analyse von Tempo- und Zeitstrukturen in Musikaufnahmen stößt regelmäßig auf Skepsis. Dass ein solches Vorgehen nicht sämtliche interpretatorische Phänomene einzufangen vermag, versteht sich von selbst. Es bildet aber doch ein entschei-

Sofort fällt auf, dass Bruno Maderna mit 15 Minuten und 35 Sekunden für den ersten Satz mehr als doppelt so lange braucht wie Rosbaud, der dafür nur 7 Minuten und 23 Sekunden benötigt. Madernas Einspielung des ersten Satzes ist damit beinahe so lang wie alle drei Sätze zusammen bei Rosbaud. Die pauschale Annahme, Rosbaud dirigiere doppelt so schnell, ist allerdings zu differenzieren. Boulez sieht in der Partitur ein Tempo I mit 76-84 Vierteln pro Minute (bpm) vor, das er als »Modéré« charakterisiert.[21] Zwei weitere Tempi sind von diesem Grundtempo abgeleitet: In Tempo II, »Vif«, das in Takt 50 erstmals eingeführt wird, entspricht eine punktierte Achtelnote einer nicht punktierten von Tempo I, das Tempo ist also um die Hälfte schneller mit 114-126 bpm. Tempo III, »Assez lent« halbiert das Grundtempo auf 38-42 bmp. Es wird ab Takt 75 zum ersten Mal vorgeschrieben und taucht im Satzverlauf noch zwei weitere Male auf. Ein regelmäßiges, wellenförmig angeordnetes Schema bestimmt den Formverlauf, wobei die Taktzahlen der einzelnen Tempoabschnitte stark schwanken zwischen 49 (Tempo I, T. 1-49) und 5 Takten (Tempo II, T. 170-174, Tabelle 1).[22]

Tempobezeichnung	**Stelle**	**Taktzahl**
I, Modéré	T. 1–49	49
II, Vif	T. 50–74	25
III, Assez lent	T. 75–96	22
II, Vif	T. 97–122	26
I, Modéré	T. 123–151	29
II, Vif	T. 152–159	8
III, Assez lent	T. 160–169	10
II, Vif	T. 170–174	5
I, Modéré	T. 175–195	21
II, Vif	T. 196–208	13
III, Assez lent	T. 209–227	19
II, Vif	T. 228–237	10
I, Modéré	T. 238–256	19

Tabelle 1: Tempoabschnitte *Polyphonie X*, 1. Satz

	Tempo I: Modéré	**Tempo II: Vif**	**Tempo III: Assez lent**
Vorschrift ♩ =	76–84	114–126	38–42
Rosbaud ♩ = ca.	58–72	66–72	34–36
Maderna ♩ = ca.	22-28	32-36	16-22

Tabelle 2: Tempovorschriften und ihre Umsetzung bei Rosbaud und Maderna

---

dendes Element der Zeitkunst Musik ab und liefert gerade bei alten Aufnahmen mit schlechter Tonqualität verlässlichere Ergebnisse als etwa die Untersuchung von Dynamik oder Artikulation. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Heinz von Loeschs Plädoyer in *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hrsg. von Heinz von Loesch u. Stefan Weinzierl, Mainz et al. 2011, S. 83f.

[21] Vgl. Boulez, *Polyphonie X pour 18 instruments*, Manuskript der 2. Fassung, unveröffentlicht, verworfen, Depositum Südwestrundfunk im Archiv der Paul Sacher Stiftung, T. 1. Alle Taktzahlen und Notenbeispiele beziehen sich auf diese Quelle.

[22] Zur Disposition der Tempi siehe auch den Beitrag von Martin Zenck in diesem Symposion.

Wie gehen Rosbaud und Maderna mit dieser Vorschrift um? Rosbaud schlägt Tempo I zu Beginn mit 62 bpm und wird tendenziell schneller, abgesehen von einer kleinen Ausbeulung in der Mitte, wo er nur 58 bpm erreicht. Gegen Ende schlägt er mit 72 bpm fast das vorgeschriebene Tempo. Maderna wird dagegen langsamer: Er beginnt mit etwa 28 bpm, was bereits nur ein Drittel des vorgesehenen Tempos ist, und zum Schluss schlägt er nur noch zwischen 22 und 24 bpm. Tempo II unterscheidet sich vor allem bei Rosbaud kaum von Tempo I: Er nimmt es mit durchschnittlich ca. 68 bpm nur minimal schneller als das Grundtempo, Maderna schlägt etwa 34 bpm, was kaum mehr als ein Viertel der Tempovorschrift ist. Die Assez-lent-Teile sind dagegen bei Rosbaud gemäß den vorgesehenen Proportionen ungefähr halb so schnell wie Tempo I; er kommt dabei mit etwa 34 bpm den geforderten 38-42 Vierteln pro Minute auch absolut gesehen nahe. Dafür gibt es bei Maderna dort mit 20 bpm eine deutliche Verzerrung in Richtung des Grundtempos.

Rosbaud wählt also ein Grundtempo, das zwar immer noch langsamer als vorgeschrieben, aber an der oberen Grenze des Machbaren ist und deshalb kaum Spielraum für das schnelle Tempo lässt, wohingegen sich Madernas Grundtempo auf Kosten der langsamen Abschnitte am unteren Rand des realisierbaren Spektrums bewegt. Die grafische Gegenüberstellung der Gesamtentwicklung erweist sich als aufschlussreich:

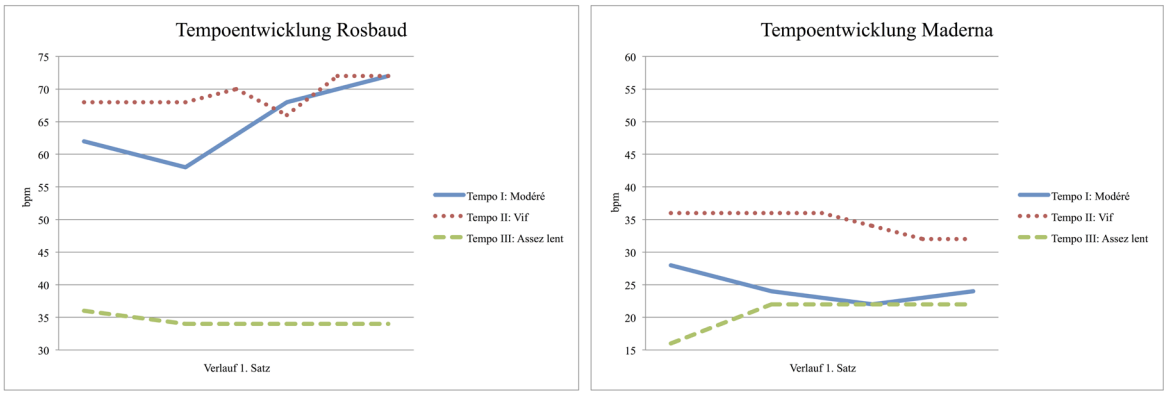


Diagramm 1: Vergleich der Tempoentwicklungen bei Rosbaud und Maderna

Es zeigt sich hier sehr plastisch, dass das Grundtempo und das als Scharnier fungierende, lebhafte Tempo II bei Rosbaud dazu tendieren, schneller zu werden, während sie sich bei Maderna verlangsamen. Aber es lässt sich noch eine weitere interessante Entdeckung machen: Das langsame Tempo III strebt, bei Maderna stärker noch als bei Rosbaud, in die jeweils entgegengesetzte Richtung. Bei Rosbaud, der insgesamt schneller wird, verliert es an Tempo, bei Maderna wird es schneller. Auf diese eigentümliche Verzerrung wird im zweiten Teil der Analyse noch näher einzugehen sein. Zur Formulierung einer Arbeitshypothese genügt für den Moment die Beobachtung, dass bei Rosbaud das schnelle Tempo II eine Anziehungskraft auf das Grundtempo auszuüben scheint, wohingegen diese Kraft bei Maderna offenbar von der anderen Seite wirkt. Zum Schluss hat sich das Grundtempo bei Rosbaud dem schnellen Tempo II angeglichen, bei Maderna deckt es sich fast mit dem langsamen Tempo III.

Diesen Tempodispositionen ist durchaus große Bedeutung beizumessen und die Frage ist berechtigt, inwieweit etwa mit Madernas extremer Langsamkeit schon so etwas wie die eingangs problematisierte Konzeptualisierung durch den Interpreten erreicht ist. Die Tempoentscheidung verliert allerdings ihren arbiträren Charakter, wenn man sie, ob Probe oder nicht, als notwendiges Zugeständnis an den Vorrang des Besonderen vor dem Allgemeinen versteht. Adorno schreibt in seinen Skizzen zur *Theorie der musikalischen Reproduktion*:

»Grundregel fürs *Tempo*: durchwegs vertritt das Tempo die Totale, selbst den Oberbegriff, gegen das Einzelne, das Detail, so wie dieses von Klang und Charakterisierung gegen das Ganze in der Dialektik der Interpretation vertreten wird. […] Die Forderung der *raschen* Tempi hängt wesentlich mit der Einheit zusammen. Je rascher das Tempo, um so eher läßt ein Satz als Ganzer, als Einheit sich auffassen.«[23]

Boulez beschreibt diesen Vorgang von vornherein auf perzeptiver Ebene: »Le passage lent laissera une plus large liberté de manoeuvre à la perception analytique, le passage rapide favorisant, bien évidemment, une perception plus globale.«[24] Möchte man dieser Klassifizierung folgen, ließe sich folgende These aufstellen: Während Rosbaud das Stück aus der Makroperspektive zu beleuchten scheint, indem er die Einzelgestalten tendenziell dem Zug des Grundtempos unterordnet, könnte Madernas Ansatz umgekehrt als mikroperspektivisch, analytisch, von Augenblick zu Augenblick tastend charakterisiert werden.

Um die These zu prüfen, ist ein Blick auf die zeitliche Gestaltung der Mikroebene nötig, also des Verhältnisses der einzelnen Zeitabstände untereinander. Die diffizile Binnenrhythmik von *Polyphonie X* steht in direktem Zusammenhang mit der übergeordneten Organisation der Tempi. Kleine, dicht gestreute Notenwerte bestimmen das schnelle Tempo, wenige gehaltene Noten überwiegen in den langsamen Formteilen. Die Korrelation führt dazu, dass selbst bei Nivellierung der Temporelationen die drei Tempocharaktere noch grundsätzlich unterscheidbar bleiben. In Bezug auf die beiden Aufnahmen liegt die Vermutung nahe, dass die Akzentuierung übergeordneter Zeitverläufe durch Rosbauds zügiges Dirigat notwendig Unschärfen in den Proportionen der Mikroebene hervorruft, während sich umgekehrt diese Mikrostrukturen bei Maderna auf Kosten der Makroebene relativ unbeschadet entfalten. Für den Nachweis ist allerdings ein größerer Aufwand erforderlich: Die Einsatzabstände sollen unabhängig vom gewählten Grundtempo auf ihren theoretisch-rechnerischen Idealwert bezogen und der jeweilige Grad der Abweichung vergleichbar gemacht werden.[25]

Zur detaillierten Erörterung wurden zwei Ausschnitte ausgewählt – einer im Grundtempo, einer im langsamen Tempo III –, die weder vorgeschriebene Ritardandi noch Accelerandi enthalten und trotz der tontechnischen Unzulänglichkeiten noch gut durchhörbar sind. Exemplarisch für die Modéré-Teile habe ich mich für den kammermusikalisch-lichten Beginn (T. 1-8) entschieden. Er setzt mit Geige und Cello ein, zu denen später Holzbläser hinzutreten, wobei der erste Flageolett-Ton der Geige bei Rosbaud abgeschnitten ist und daher nicht einbezogen wird. Von den Abschnitten im Assez-lent-Teil habe ich das Quartett aus Blechbläsern und Altsaxophon (parallel erklingende Stimmen anderer Instrumente bleiben unberücksichtigt) von Takt 75 bis 83 herausgegriffen.[26] Ich habe für beide Ausschnitte eine synthetische Midi-Datei erstellt und mithilfe des Programms Sonic Visualiser die idealisierten Einsatzabstände, also jeweils die Zeit zwischen zwei Notenimpulsen, in Sekunden berechnet. Diese absoluten Werte wurden dann, zwecks Vergleichbarkeit, prozentual auf die Durchschnittslänge einer Achtelnote im jeweiligen Ausschnitt bezogen.[27] Auf diese Weise spielt das Grundtempo keine Rolle mehr, sondern nur noch die Proportionen der einzelnen Zeitwerte untereinander. Für die Takte 1-8 ergibt sich danach folgendes Bild:

---

[23] Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, S. 133.

[24] [»Die langsame Passage lässt der analytischen Wahrnehmung mehr Spielraum, während eine schnelle Passage natürlich eher die globale Wahrnehmung favorisiert.« (Übers. S. T.)] Boulez, »Entre ordre et chaos«, in: Boulez: *Leçons de musique* (= *Points de repère* III), hrsg. von Jean-Jacques Nattiez, Paris 2005, S. 425.

[25] Dabei ist zu beachten, dass die Rolle des Dirigenten und die der Musiker nicht eindeutig voneinander getrennt werden können – ein Einsatz kann z. B. in Eigenverantwortung des Musikers erfolgen, aber auch vom Dirigenten angezeigt worden sein.

[26] Die schnellen Zwischenepisoden erwiesen sich wegen ihrer dichten Struktur als ungeeignet für die Analyse.

[27] Für die Berechnung von Zeitintervallen zwischen einzelnen Noten gibt es in der Literatur bisher kaum Beispiele. Die meisten Studien konzentrieren sich auf vorserielle Musik, wo es ausreicht, von Takt(-zeit) zu Takt(-zeit) zu springen (vgl. Nicholas Cook, »Methods for analysing recordings«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hrsg. von Nicholas Cook et al., Cambridge 2009, S. 222ff.).

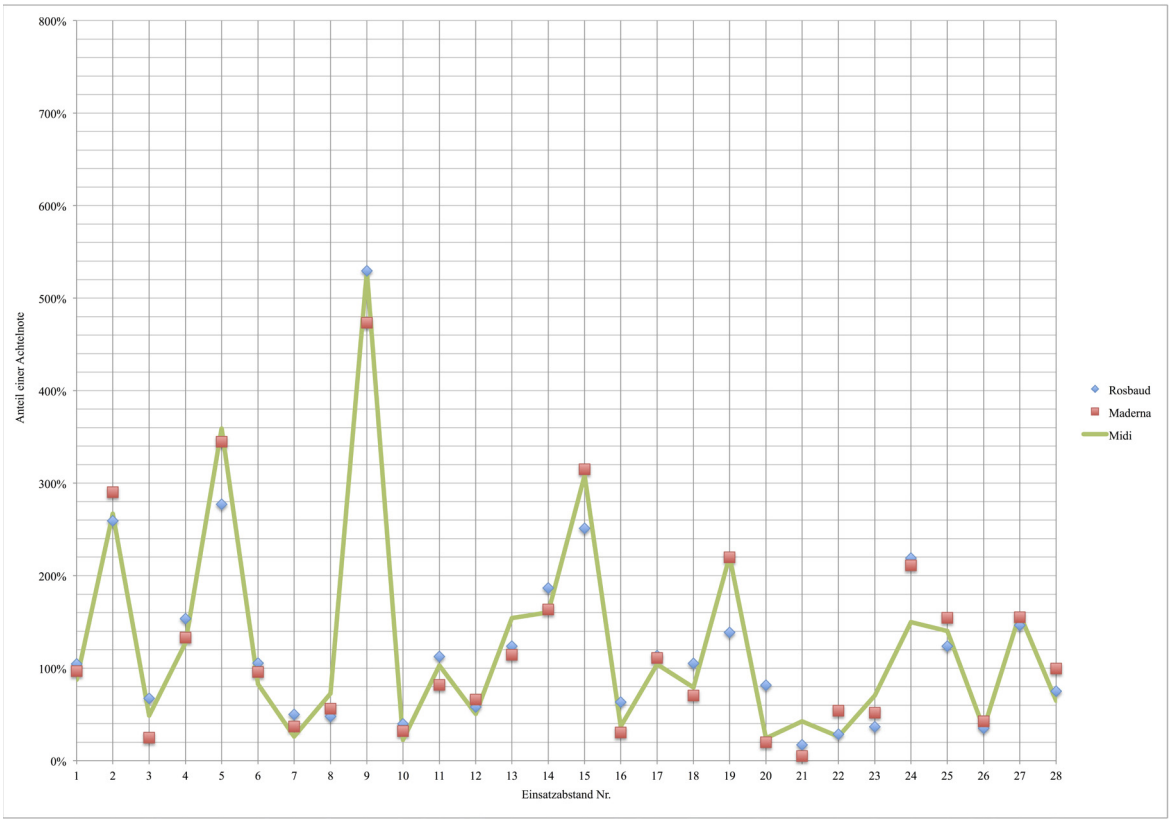


Diagramm 2: *Polyphonie X*, T. 1-8, relative Einsatzabstände im Vergleich

Die relativen Wertigkeiten bei Rosbaud und Maderna sind jetzt auf einen Blick mit der Midi-Datei vergleichbar. So zeigt sich, dass etwa der 5. Wert bei Rosbaud und der 9. bei Maderna deutlich kürzer sind als sie nach der Partitur sein müssten. Andersherum ist sowohl bei Rosbaud als auch bei Maderna der 24. Wert länger. Will man nun beide Aufnahmen mit Blick auf die jeweilige Stärke der Abweichungen in Beziehung zueinander setzen, kann man ein weiteres Diagramm anfertigen, das die Abweichungen von der Midi-Datei darstellt – immer noch in Prozent der Länge einer Achtelnote (vgl. Diagramm 3).[28]

Von Interesse sind natürlich die eklatantesten Abweichungen, etwa diejenigen über 50 Prozent und somit über dem Wert einer Sechzehntelnote. Bei Rosbaud gibt es fünf solcher besonders starken Abweichungen, bei Maderna nur zwei. Die stärksten Abweichungen finden sich bei Rosbaud, und zwar beim bereits erwähnten 5. und beim 19. Wert. Der 5. Wert (T. 2) ist der zweitlängste des Ausschnitts. Es handelt sich um ein Streicherflageolett im *piano* mit der Länge einer halben Note, das von einem Pizzicato abgelöst wird. Bei Rosbaud (0:03) ist dieser Wert um gut 80 Prozent einer Achtel kürzer, erklingt also fast um ein Viertel der notierten Dauer zu kurz. Der 19. Wert zwischen dem *c'''* der Klarinette und dem Cellopizzicato (T. 5f., Notenbsp. 1), ein Einsatzabstand von einer Viertel mit übergebundener Sechzehntel, wird bei Rosbaud fast um ein Drittel verkürzt (0:14). Der Wert, der bei beiden deutlich länger gehalten wird, ist nominell eher kurz: der Einsatzabstand einer punktierten Achtel mit übergebundener

[28] Durch die besondere Art der Berechnung fallen bewusst längere Abstände stärker ins Gewicht als kürzere. Verdoppelt sich also in einer Aufnahme etwa ein Zweiunddreißigstelabstand auf den einer Sechzehntel, erscheint dies weniger eklatant als die Verdopplung eines Viertelnotenabstands. Dies ist nötig, um einen zu großen Ausschlag der zufälligen Messabweichung auf kleine Werte zu verhindern, entspricht aber auch der realen Hörerfahrung. Für seine beratende Unterstützung bei der Justierung der Methode möchte ich dem Ingenieurswissenschaftler Markus Niermann danken.

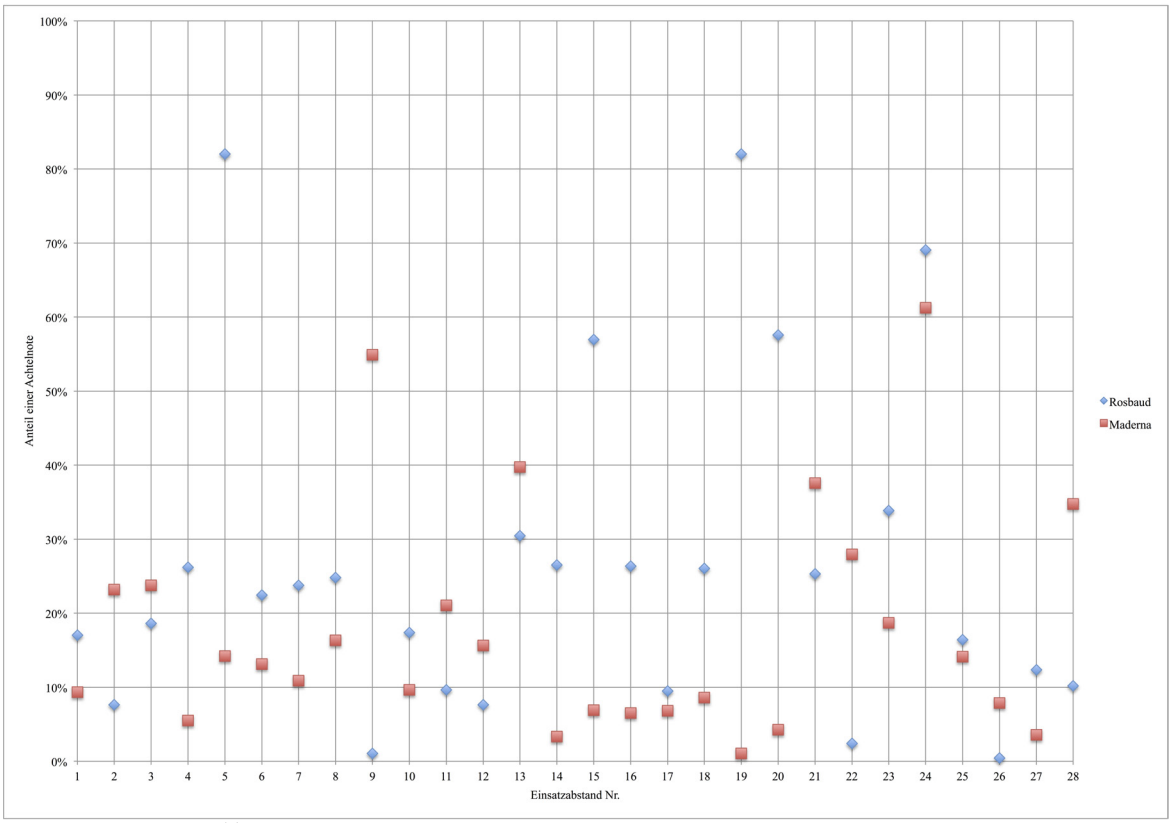
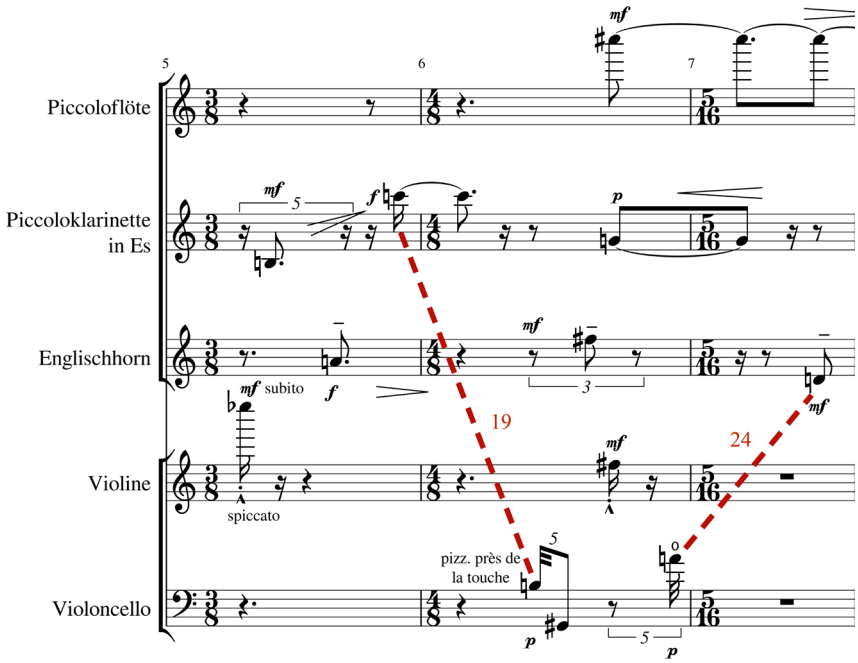


Diagramm 3: *Polyphonie X*, T. 1-8, relative Abweichungen im Vergleich



Notenbeispiel 1: *Polyphonie X*, Transkript der Takte 5–7 mit Markierung der Einsatzabstände Nr. 19 und 24, klingende Notation;
Quelle: Manuskript 2. Fassung, Depositum Südwestrundfunk im Archiv der Paul Sacher Stiftung;
© 1951 by Heugel. Mit freundlicher Genehmigung der Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris.
Der besseren Lesbarkeit halber wurde das handschriftliche Manuskript für die Notenbeispiele digital transkribiert. Aus dem Notensatz ergaben sich minimale Modifikationen, etwa bei der Platzierung der Spielanweisungen und Metrumsangaben. Die klingende Notation des Originals wurde beibehalten. N-tolen werden wie heute üblich dargestellt, Reihenmarkierungen und Wiederholungen des Vorzeichens bei taktübergreifend angebundenen Noten wurden ausgelassen, die Instrumentenbezeichnungen wurden ins Deutsche übertragen.

Quintolen-Zweiunddreißigstel zwischen einem Flageolett-Cellopizzicato und einer Tenuto-Achtel vom Englischhorn (T. 6 f.). Dieser Zeitwert ist sowohl bei Rosbaud (0:16) als auch bei Maderna (0:37) um mehr als die Hälfte zu lang, was möglicherweise der Verschachtelung zweier irrationaler Rhythmen im direkten Umfeld geschuldet ist (Triole vs. Quintole, T. 6).

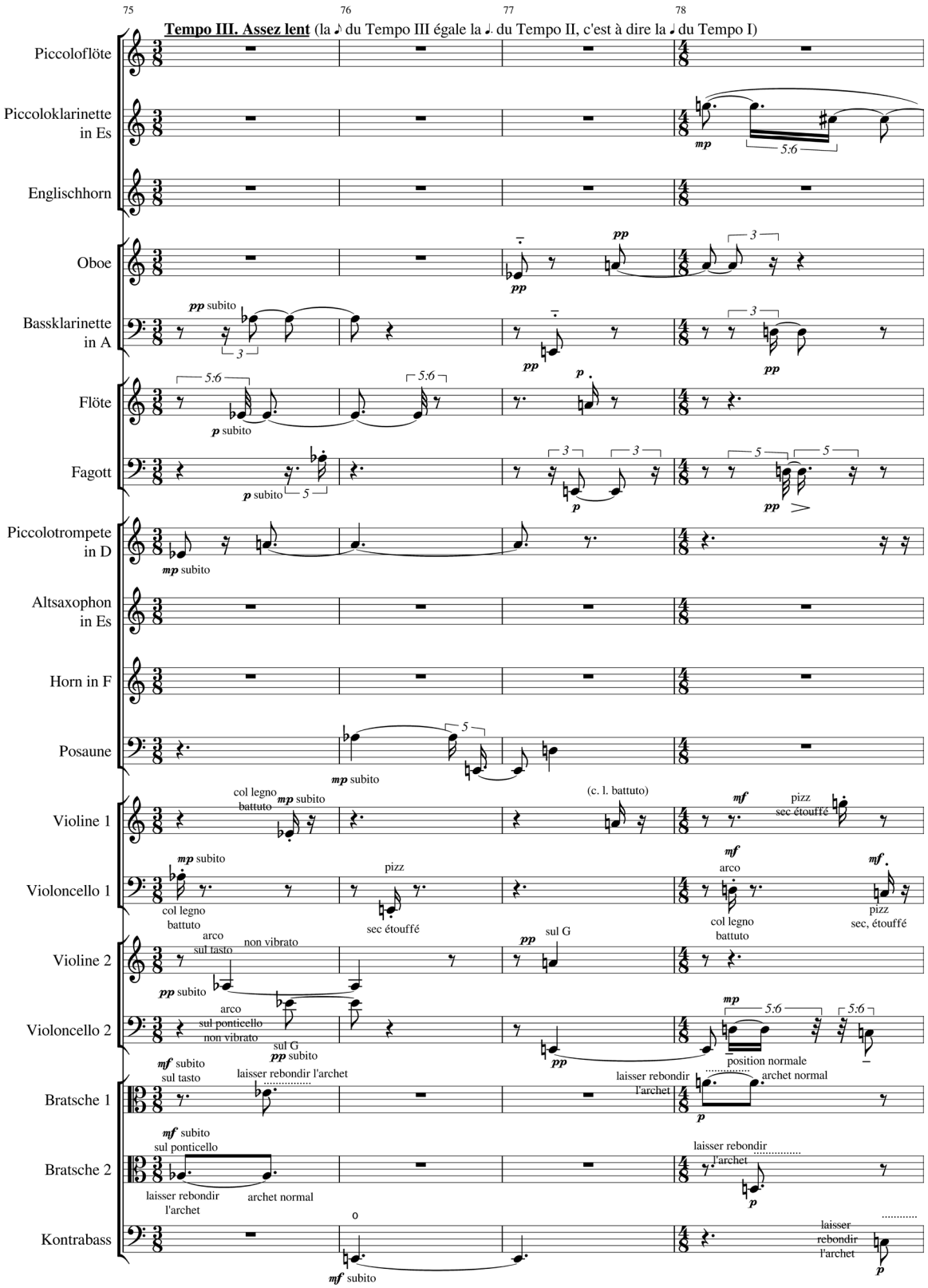
Es lohnt sich, ausgehend von den extremen Abweichungswerten, ein Blick zurück auf Diagramm 2. Betrachtet man das Umfeld dieser besonders stark abweichenden Werte 5, 15, 19, 20, 24 bei Rosbaud bzw. 9 und 24 bei Maderna, kann man sehen, dass bei Rosbaud die zu kurz geratenen Werte mit einiger Zuverlässigkeit von benachbarten zu langen Werten ausgeglichen werden und umgekehrt – ähnlich dem klassischen Rubato. Bei Maderna trifft das nicht zu, was für die bereits vermutete grundverschiedene Interpretationshaltung spricht: Er scheint sich tatsächlich induktiv von kleinsten Einheiten ausgehend fortzubewegen und die Gesamtheit dadurch erst zu konstituieren, die bei Rosbaud von vornherein durch den Zug des Durchschlagens vorgegeben ist. Dies führt bei Rosbaud zu stärkeren Ungenauigkeiten im Kleinen: So spielt etwa die erste Geige vor dem kleinen Vorschlag[29] c^2 in Takt 2 ein nicht notiertes as^1 (0:01) und auf der siebten Achtel im selben Takt setzen Geige und Cello stark versetzt ein (0:04). Im Schnitt weichen die Zeitwerte bei Rosbaud um 27 Prozent einer Achtelnote ab, also etwa um den Wert einer Zweiunddreißigstel. Bei Maderna sind es nur 18 Prozent, was etwa dem Wert einer Quintolen-Zweiunddreißigstel entspricht.

Die zweite Vergleichsstelle (T. 75-83, Notenbsp. 2 und 3) exponiert das Tempo III, Assez lent. Sie kann in Abgrenzung zur vorherigen schnellen Passage als ausgesprochen zart und klangsinnlich beschrieben werden. Die Trompete beginnt prominent mit einem Tritonusintervall, das schattenhaft zunächst von der Flöte, dann von der Oboe und in Umkehrung von der Klarinette aufgegriffen wird (Notenbeispiel 2). Lang ausgehaltene Töne und Col-legno-Akzente der Streicher untermalen die mit *sfp* akzentuierten Lichtpunkte des Bläserquartetts, die sich schließlich zu einer Art Arpeggio bündeln (T. 82, Notenbeispiel 3). Der Vergleich der Abweichungsgrade beim zentralen Quartett aus Trompete, Altsaxophon, Horn und Posaune (Diagramm 4) scheint die bisherigen Beobachtungen zu relativieren: Zwar bleibt die durchschnittliche Abweichung bei Rosbaud mit 24 Prozent, ca. einer Zweiunddreißigstel, relativ konstant. Bei Maderna beträgt die Abweichung nun aber 30 Prozent, ist also sogar größer als bei Rosbaud.[30] Das bewirken vor allem zwei Ausreißerwerte, deren Abweichung fast den Wert einer Achtelnote erreicht: der Einsatzabstand einer punktierten Achtel zwischen dem *as'* der Trompete (T. 75) und dem Hinzutreten der Posaune (4:36), der fast um zwei Drittel zu lang ist, sowie der viel zu kurz geratene Abstand einer Viertel mit übergebundener Quintolensechzehntel zwischen dem Horneinsatz in Takt 81 und dem *es'* des Saxophons (5:07, Notenbsp. 3).

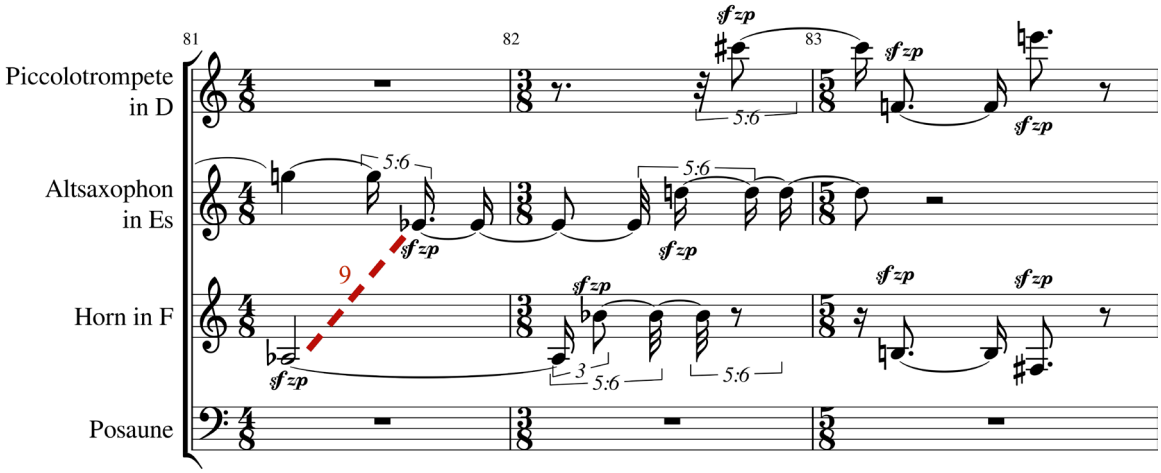
Die Binnenpräzision des langsamen Grundtempos schlägt offenbar im Assez-lent-Teil in Ungenauigkeit um – wenn der Grundschlag der Achtelnote fast zwei Sekunden lang ist, müsste Maderna schon streng in Sechzehnteln schlagen, um noch einen konsistenten Zählpuls zu erreichen. Rosbauds Interpretation hingegen kommt durch Halbierung dem Modéré-Tempo von Maderna nahe. So wird diese Stelle bei ihm die präziseste der drei untersuchten. Diagramm 5 zeigt, dass die beiden größten Ausreißerstellen 1 und 9 nunmehr auch bei Rosbaud unvermittelt sind, also nicht mehr durch benachbarte Werte

[29] Die Vorschläge wurden in den Berechnungen ausgespart. Auf die Länge der jeweils folgenden Note haben sie keine Auswirkung, da sie wie üblich vor der Zählzeit erklingen sollen. Im entgegengesetzten Fall macht Boulez dies gesondert deutlich (vgl. etwa *Douze Notations*, Stück 8). Dennoch muss man anmerken, dass mit ihnen wie auch mit der sparsam eingesetzten Agogik ein Moment des Ungenauen in die ansonsten streng organisierten zeitlichen Abläufe hineinkommt. Bezeichnenderweise findet sich weder das eine noch das andere in den rigideren *Structures 1a*.

[30] Nicht berücksichtigt wurde allerdings bei Rosbaud ein Patzer in Takt 83, wo das c^3 der Trompete eine Viertelnote zu früh, anstelle des f^1 erklingt (2:24). In die Berechnung ging stattdessen das in rhythmischem Unisono geführte Horn ein.



Notenbeispiel 2: *Polyphonie X*, Transkript der Takte 75–78, klingende Notation; Quelle: Manuskript 2. Fassung, Depositum Südwestrundfunk im Archiv der Paul Sacher Stiftung; © 1951 by Heugel. Mit freundlicher Genehmigung der Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris.
T. 78, 2. Cello, *d*: im Original Achtel statt zwei aneinandergebundene Sechzehntel.



Notenbeispiel 3: *Polyphonie X*, Transkript des Bläserquartetts T. 81–83 mit Markierung des 9. Einsatzabstandes, klingende Notation; Quelle: Manuskript 2. Fassung, Depositum Südwestrundfunk im Archiv der Paul Sacher Stiftung; © 1951 by Heugel. Mit freundlicher Genehmigung der Éditions musicales Alphonse Leduc, Paris.
T. 82, Altsaxophon, d^2: im Original Achtel statt zwei aneinandergebundene Sechzehntel.

ausgeglichen werden. Die Halbierung des Tempos, die beide Dirigenten gleichermaßen vollziehen, hat Folgen für die Interpretationsrichtung: Rosbaud wird veranlasst, von einem eher deduktiven Ansatz zu einem vornehmlich induktiven zu wechseln, das Primat des Ganzen über seine Teile aufzugeben. Gleichzeitig kann Langsamkeit, wenn sie wie bei Maderna auf die Spitze getrieben wird, zu weniger statt mehr Präzision auf der Mikroebene führen und den Dirigenten zu mechanistischem Schlagen in kleinsten Notenwerten zwingen. Man kann also sagen, dass die beiden grundverschiedenen Ansätze sich als Resultat dialektischer Bewegungen einander annähern.

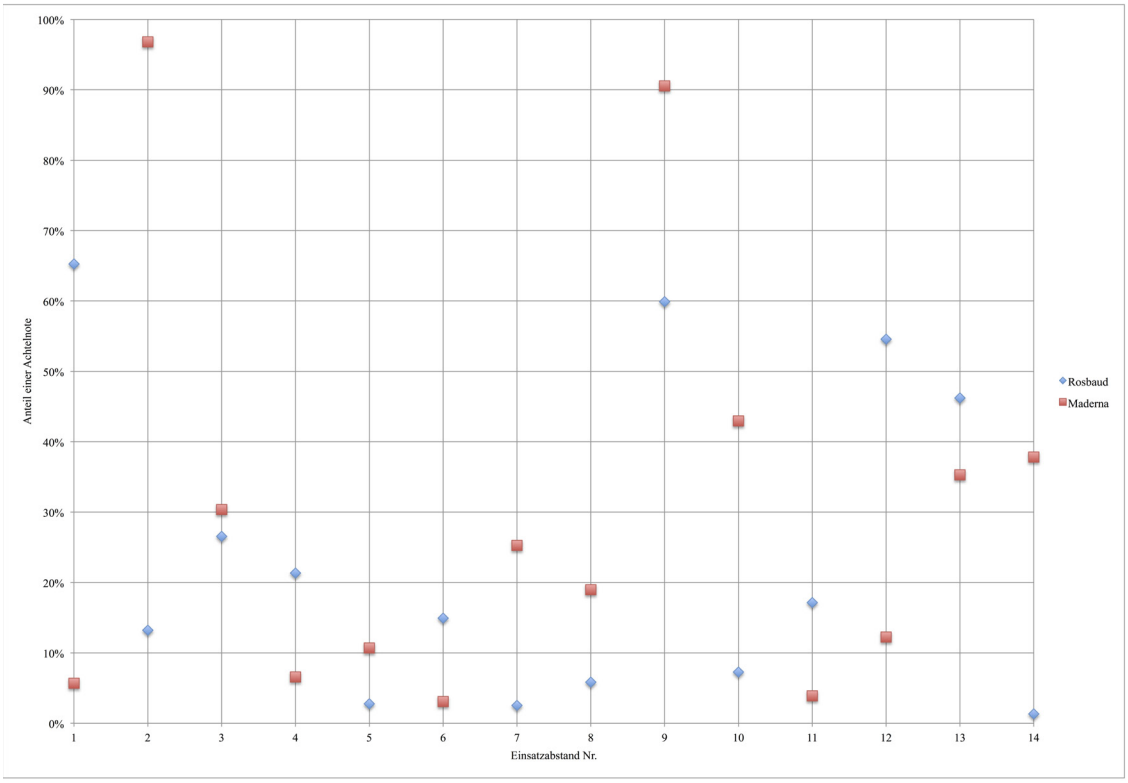


Diagramm 4: *Polyphonie X*, T. 75-83, relative Abweichungen im Vergleich

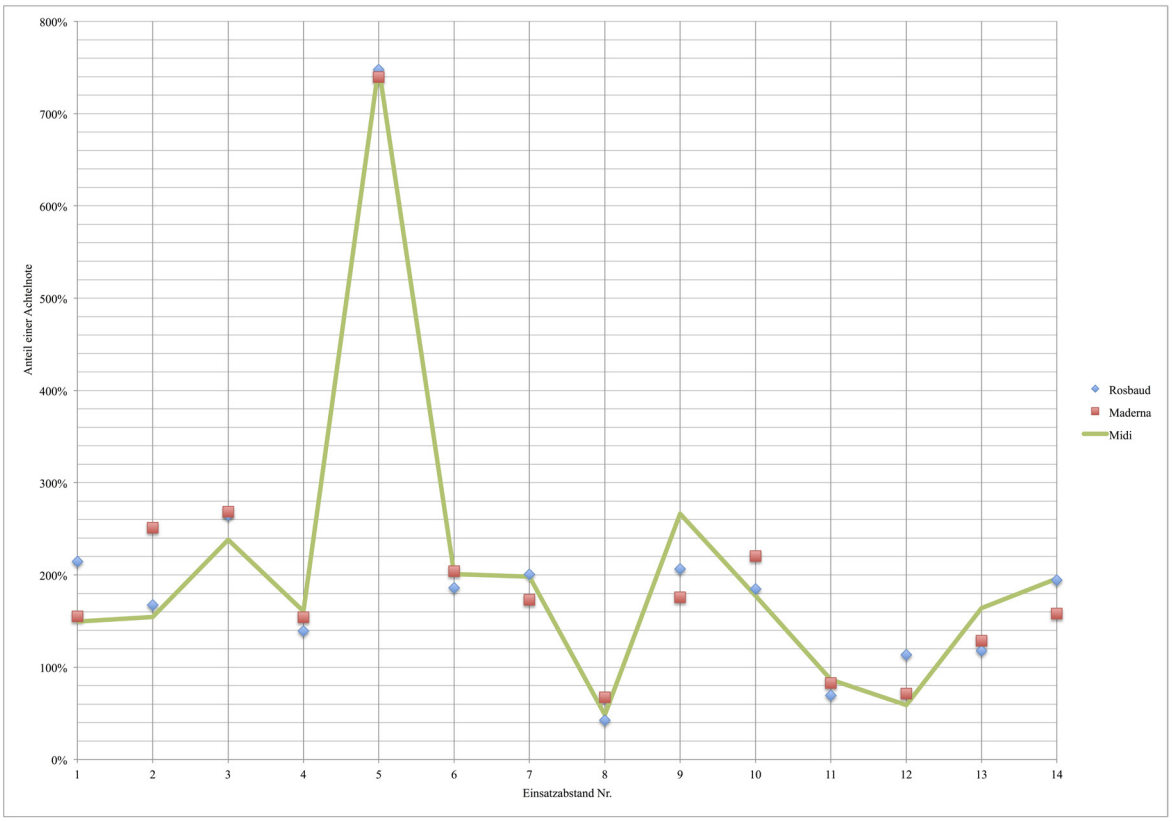


Diagramm 5: *Polyphonie X,* T. 75-83, relative Einsatzabstände im Vergleich

Als Kontrollerhebung habe ich noch eine weitere kurze Stelle im Modéré-Tempo analysiert,[31] die die bisherigen Ergebnisse bestätigt: Rosbaud kommt hier sogar auf eine Abweichung von 33 Prozent einer Achtelnote, Maderna nur auf 9 Prozent. Nimmt man die beiden Stellen im Grundtempo zusammen und lässt den Assez-lent-Teil außen vor, in dem sich die Verhältnisse in ihr Gegenteil verkehren, ergibt sich für Rosbaud eine durchschnittliche Abweichung von insgesamt 28 Prozent einer Achtelnote, bei Maderna sind es 16 Prozent.

Um diese Werte einordnen zu können, empfiehlt es sich, ein nicht serielles Stück heranzuziehen, beispielsweise die *Zweite Symphonie* von Karl Amadeus Hartmann in einer Aufnahme ebenfalls von Rosbaud und dem SWF-Orchester von den Donaueschinger Musiktagen 1950.[32] Die Tonsprache dieses Stücks ist noch klassisch-romantisch mit durchgängigem Metrum und einer relativ schlichten rhythmischen Faktur. Der von mir ausgewählte Ausschnitt[33] umfasst 34 Notenwerte, auch hier ohne Ritardandi, Accelerandi oder Vorschlagsnoten. Rosbauds durchschnittliche Abweichung gleicht in diesem Ausschnitt mit 17 Prozent einer Achtelnote derjenigen von Maderna in *Polyphonie X*. Gleichzeitig ist sie im seriellen Stück bei Rosbaud um mehr als 60 Prozent höher als im nicht seriellen. Um zu entscheiden, inwieweit sich Rosbauds Dirigate serieller und tonaler Musik grundsätzlich voneinander unterscheiden, inwieweit etwa auch das jeweilige Zeitverständnis überhaupt kommensurabel ist, wären weitere Untersuchungen erforderlich. Ungeachtet dieser Problematik macht der Vergleich mit Hartmanns Symphonie aber doch

[31] Es handelt sich um ein vom neunten zum zehnten Abschnitt überleitendes Duett aus Oboe und A-Klarinette, T. 147-152.
[32] CD: Aurophon 31800, 1990.
[33] Karl Amadeus Hartmann, *Adagio (Symphonie II),* Manuskript in der digitalen Bibliothek des MDZ, S. 15 oben, www.daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00068500/images>, 9.9.2016.

anschaulich, wie eklatant serielle Mikrostrukturen bei ihm von der Partitur abweichen. Darüber hinaus festigt sich die Annahme, dass es sich bei der Maderna-Aufnahme von *Polyphonie X* um ein im künstlerischen Reifungsprozess bereits fortgeschrittenes Produkt handelt. Man sollte sich klar machen, dass Rosbaud mit seinem uraufführungserprobten und bestens vorbereiteten Orchester im Assez-lent-Teil nicht annähernd so präzise ist wie Maderna im Modéré-Teil mit ähnlichem Schlagtempo. Eine simple Kausalbeziehung zwischen dem langsamen Tempo und Binnenpräzision in der Maderna-Aufnahme kann also nicht hergestellt werden.

Fassen wir zusammen: Die Zeitorganisation im ersten Satz von *Polyphonie X* oszilliert zwischen zwei Dimensionen: der formbildenden Dimension übergeordneter, einfach proportionierter Tempi sowie der punktuellen Dimension minutiös proportionierter Abstände zwischen Einzelimpulsen. Diese beiden Dimensionen sind vermittelt, indem ein absolut gesehen höheres Tempo mit relativ kleineren Notenwerten und kürzeren Abständen korreliert. Gerade durch diese Überdetermination erweisen sie sich aber gleichzeitig auch als unvereinbar in ihrer praktischen Ausführbarkeit. Vor diesem Hintergrund sind die beiden konträren Interpretationsansätze zu erklären, die von der Analyse zutage gefördert wurden. Rosbauds Ansatz ist deduktiv und scheint seinen Ausgang in globaler Tempogestaltung zu nehmen. Maderna auf der anderen Seite geht induktiv vor, wodurch er eine ästhetische Forderung erfüllt, die eine serielle, jede Einzelheit aus denkbar unspezifischem Material ableitende Partitur zunächst nicht einzulösen scheint: Das Besondere konstituiert das Allgemeine. Diese Form von Freiheit des musikalischen Verlaufs, die Emphase des ›Es ist noch nichts entschieden‹ hat jedoch ein kontrapunktisches Denken in kleinsten Zeiteinheiten zum Preis, das die Mikroproportionen der Partitur gehorsam reproduziert. Mehr noch: Maderna erzielt durch die großformale Offenheit hindurch insgesamt sogar eine etwas größere Deckung der relativen Tempoproportionen mit der Partitur als Rosbaud.

Die Kehrseite ist ähnlich janusköpfig. Denn noch im Zwang des Schlagpulses bei Rosbaud vermag ein Moment von Freiheit aufzukeimen. So konstatierte Heinz-Klaus Metzger 1957 gegen Adorno:

> »Erst bei den Prozeduren der objektiv-kalkulatorischen Anordnung gibt es Fälle, wo das traditionelle Zählen sei's durch ein Schätzen, sei's durch eine an technische Ausführbarkeitsgrenzen orientierte Zeitregulierung ersetzt wird, wo ebenso die traditionellen Intervalle und Tonhöhen einer Intonationsfreiheit innerhalb definierter Felder weichen, wo kurzum Freiheit in bis dahin starr numerisch fixierte Bereiche einzieht.«[34]

In diesem Sinn würden bei Rosbaud die Mäkel und Beulen im Zusammenspiel zum Ausdruck einer entkoppelten, nicht länger kontrapunktischen Polyphonie, so wie sie auch Boulez in den Fünfzigerjahren forderte.[35] Heteronomie schlüge in Autonomie um, in eine vom Zwang der Vertikalen befreite Selbstständigkeit der Stimmen. Fluchtpunkt dieser Dialektik ist, wie sich gezeigt hat, der Assez-lent-Teil: Rosbaud und Maderna fallen ineins, das Extrem der Tempohalbierung führt zur Selbstaufhebung der beiden Prinzipien.

---

[34] Heinz-Klaus Metzger, »Das Altern der Philosophie der Neuen Musik« [1957], in: ders., *Musik wozu. Literatur über Noten*, hrsg. von Rainer Riehn, Frankfurt 1980, S. 72. Wie zutreffend diese Beobachtung ist, zeigt übrigens auch das Gegenbeispiel Kurtág, dessen sogenannte relative Dauernotation gerade nicht zu größerer interpretatorischer Freiheit geführt hat, sondern bei zunehmend strenger Probenarbeit des Komponisten mit wenigen ausgewählten Ensembles geradezu restriktiv ist. Den Hinweis verdanke ich dem Vortrag »›Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden‹ – zur Notation und Interpretation musikalischer Gesten im Schaffen György Kurtágs« von Tobias Bleek beim Kurtág-Symposium der Musik-Akademie Basel am 30.4.2016.

[35] »Il semble bien que l'évolution de la musique entre maintenant, après deux phases principales qui furent la monodie puis la polyphonie (du contrepoint à l'harmonie), dans une troisème phase, qui serait une sorte de ›polyphonie de polyphonies‹; c'est dire qu'on fait appel à une *répartition* d'intervalles, et non plus à une simple superposition.« [»Es scheint, dass die Evolution der Musik jetzt, nach den beiden Hauptphasen der Monodie und der Polyphonie (des harmonischen Kontrapunkts), in eine dritte Phase eintritt, die eine Art ›Polyphonie von Polyphonien‹ wäre; das heißt, man appelliert an eine *Verteilung* von Intervallen und nicht mehr an ein simples Übereinandersetzen.« (Übers. S. T.)] Boulez, »Contrepoint« [1958], in: Boulez, *Relevés d'apprenti*, hrsg. von Paule Thévenin, Paris 1966, S. 292f.

Die Ambivalenz aus Freiheit und Determination, dem Besonderen und dem Allgemeinen, wird zum Thema der beiden Interpretationen. Wie sehr diese Spannung, das Aneinanderstoßen von globalen und punktuellen Zeitverläufen, die Fiber der Komposition bestimmt, konnte hier nur angedeutet werden. Umso deutlicher konnte die Analyse das Parteiergreifen als Spezifikum der Aufnahmen von Rosbaud und Maderna hervorkehren: Indem sie von unterschiedlichen Richtungen ausgehend die implizit im Notentext angelegten Widersprüche austragen, müssen sie Stellung beziehen – ein Vorgang, den Adorno in der Ästhetischen Theorie genau beschreibt:

> »Wo immer auch der Interpret in seinen Text eindringt, findet er eine unabschließbare Fülle von Desideraten, denen er zu genügen hätte, ohne daß einem zu genügen wäre, ohne daß das andere darunter litte; er stößt auf die Inkompatibilität dessen, was die Werke von sich wollen und dann von ihm; die Kompromisse aber, die resultieren, schaden der Sache durch die Indifferenz des Unentschiedenen. Voll adäquate Interpretation ist schimärisch. Das nicht zuletzt verleiht dem idealen Lesen den Vorrang vorm Spielen: Lesen, darin vergleichbar dem berüchtigten allgemeinen Dreieck Lockes, duldet als sinnlich-unsinnliche Anschauung etwas wie die Koexistenz des Kontradiktorischen.«[36]

Allein indem er die je eigene Interpretationsrichtung pauschal als Kompromiss abqualifiziert, fällt Adorno hinter sein eigenes dialektisches Denken zurück. Denn die ›Koexistenz des Kontradiktorischen‹, für ihn ein Merkmal der Schriftlichkeit, ist nicht nur gesellschaftlich, sondern auch ästhetisch eine ideologische. Erst Interpretation, dafür sind die konträren Aufnahmen von Rosbaud und Maderna ein erhellendes Beispiel, vermag diese Ideologie aufzuheben, immanente Kritik zu üben, indem sie sich ihrer inneren Dynamik kompromisslos überantwortet. Die Analyse hat gezeigt, dass sich sowohl Rosbaud als auch Maderna für eine Linie entscheiden, die der Notentext selbst vorgibt, und diese Linie konsequent verfolgen. Von einer »Indifferenz des Unentschiedenen« kann nicht die Rede sein. Vielmehr sind beide Ansätze in sich kompromisslos und – nur so! – kritisch. Nicht ohne Pathos bemerkt Adorno schließlich selbst in den Skizzen zu seiner Reproduktionstheorie: »Interpretation rettet die Musik indem [sic!] 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.«[37] Kritik geht hier einher mit dem bei Adorno immer wieder auftauchenden Begriff der Rettung, den Hans-Joachim Hinrichsen auf Walter Benjamin zurückführt.[38] Rettung allerdings nicht im Sinne einer Retusche, wie man gegen einige schwächere Passagen in Adornos Reproduktionstheorie einwenden müsste, sondern, im Gegenteil, Rettung als Kritik: »[J]e strenger die Interpretation der Logik des Werkes sich anmißt, je schärfer sie es belichtet, um so tiefer läßt sie die Schatten seiner Fehlbarkeit zugleich hervortreten.«[39] Wie sehr dies in nuce für das zurückgezogene *Polyphonie X* und seine beiden Aufnahmen zutrifft, hat der hier angestellte Vergleich anzudeuten versucht.

---

[36] Adorno, *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften,* VII), hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. [5]2014, S. 415.
[37] Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, S. 105.
[38] Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, »Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten‹. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hrsg. von Richard Klein et al., Freiburg/München 2004, S. 220.
[39] Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, S. 95.