

Elvira Seiwert  
Enthüllungen



Elvira Seiwert

# Enthüllungen

Zur musikalischen Interpretation  
im Zeitalter ihrer technischen  
Reproduzierbarkeit

Dieses Buch wird gefördert von der FAZIT-Stiftung.

In seiner ursprünglichen Fassung wurde es unter dem Titel  
*Musikalische Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*  
als Habilitationsschrift 2010 von der  
Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main,  
Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften akzeptiert.

© 2017 zu Klampen Verlag · Röse 21 · 31832 Springe  
www.zuklampen.de

Umschlaggestaltung: Groothuis, Lohfert, Consorten · Hamburg  
Satz: Paul Fiebig  
Druck: Bookfactory Buchproduktion GmbH · Bad Münde

ISBN 978-3-86674-547-6

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

# Inhalt

Einleitung	9
Kapitel 1	19
Musikalische Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit	
Medien-Lektüren	29
Lesart 1	29
Neues vom / zum Radio?	33
Lesart 2	34
Konvergenzen oder Über den physischen Effekt als Bedrohung und Attacke	38
Im Vorfeld der Bilder	40
Lesart 2 (Fortsetzung). »Die Form der Schallplatte« als »dialektisches Bild«	40
Im Radio: zwei Fälle	44
Nadelkurven und Kaiserpanorama	49
Kapitel 2	51
Die zuständige Wissenschaft	
Positionen	51
Zur aktuellen Praxis 1: Stationen der Interpretations- geschichte und Interpretationstheorie (Anfang). Am Beispiel Furtwängler	60
Zur aktuellen Praxis 2: Perspektiven des Musiklebens. Am Beispiel Furtwängler weiterhin	66
Apropos Radio	67
Musikarchiv	72
Zur aktuellen Praxis 3: Stationen (Fortsetzung). Panoramaschau mit Invarianten	76

Kapitel 3	83
Theodor W. Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion	
»Fragment über Musik und Sprache«	88
Lesen	91
Zwischen Benjamin und Kolisch	99
Im Radio 1: »Charakter ...«	102
Das Zeitmoment	104
Im Radio 2: »... und Tempo«	107
Einschaltung (ad libitum): Reproduktion und Wiederholungszwang oder Radio als Form (Interpretationsgeschichte als Universal-Traumatisierung)	116
Kapitel 4	141
»Interpretation ist eine Form«. Benjamins Spur in Adornos Reproduktionstheorie und wohin sie wohl führt	
Kapitel 5	155
Bilder	
Frühschriften	155
»Hölle«	161
Korrespondenzen: Zur Geschichte des Bildes	165
Landschaft mit »luziferischer Senkrechte«, »Hölle« (Fortsetzung)	175
Bilderlose Bilder	178
Auf der Galerie. Zauberoper und Blick der Medusa	181
In der Schwebel: die Original-Kopie-Konstellation oder »Ritter Glück«	183
Nur als Geister im Gedächtnis. Nur den Geistern ein Gedächtnis?	192

Kapitel 6	197
Modelle	
Modell I	
Svjatoslav Richter und Glenn Gould. Anhand von Haydn (Anfang)	199
Voraussetzungen 1: Portrait-Skizzen vor Betriebs-Hintergrund	202
Voraussetzungen 2: Zur Subjektivität des Interpreten	206
»Sponte«	210
Svjatoslav Richter und Glenn Gould. Anhand von Haydn (Schluß)	214
Wer ist der Intrigant?	221
Modell II	
Im Radio: Franz Schubert, Deutsche Tänze vom Oktober 1824. Für Orchester gesetzt von Anton Webern (1931)	224
Modell III	
Rosamunde oder die Emanzipation. Zu einer Schubert/Webern-Montage von Michael Gielen	235
Bilderwelt	236
»... in einem idyllischen Tal«	237
Märchenland?	238
Vorgeschichte 1: Von der Geschichte der Themen und der Geschichte als Thema	239
Vorgeschichte 2: Montage	241
Der Dirigent als Physiognomiker	243
Anhang	245
Von der (Un-)Möglichkeit musikalischer Interpretation. Ein Radioprojekt	245
Ein Musikfeuilleton 1: Auf der Suche nach dem Original	248
Ein Musikfeuilleton 2: Neumen, Noten, Nadelkurven	265
Literaturverzeichnis	279



## Einleitung

»Nicht Trostlosigkeit ist die Mutter der Phantasie, sondern Freude. Phantasie ist mimetisch, nicht kompensatorisch.«

(Hermann Schweppenhäuser, *Dicta importuna*<sup>1</sup>)

*Was heißt hier »Enthüllungen«?*

Zunächst einmal – nicht immer gilt's ja gleich, Spektakuläres zu ›entbergen‹ – die Dinge schlicht beim Wort nehmen. »Things are what is said about them«<sup>2</sup>, sagt Komponist Herbert Brün, anschleichendem Hintersinn sogleich den Weg abschneidend. Friedrich Nietzsche, vergleichbar vom Ergebnis her, steuert, aus der Gegenrichtung, die Geschichte bei vom Schleier, wie ihn Gewohnheit und Vergeßlichkeit mal grob, mal fein gewebt: »Der Ruf, Name und Anschein, die Geltung, das übliche Maß und Gewicht eines Dinges – im Ursprunge zu allermeist ein Irrtum und eine Willkürlichkeit, den Dingen übergeworfen wie ein Kleid und seinem Wesen und selbst seiner Haut ganz fremd – ist durch den Glauben daran und sein Fortwachsen von Geschlecht zu Geschlecht, dem Dinge allmählich gleichsam an- und eingewachsen und zu seinem Leibe selber geworden«<sup>3</sup>. Vergessen also in der Zeit, und weil man sich an ihn gewöhnt<sup>4</sup>, sind Zweck und Final-Effekt besagten Überwurfs (am Ursprung schon von schlechtem Sitz), der jetzt gleichwie »vom Himmel hoch« gefallen scheint und nun, von Glaubens wegen, autoritär erstrahlen kann. Mal heilig, mal profan.

Sofern er sich ›verwissenschaftlicht‹, mag er zu beidem werden. Georg Forster (ohne daß er damit Karriere gemacht) warnte früh schon »vor jenem in allen Wissenschaften noch so wirksamen *zünftigen Despotismus*, der [...] darauf ausgeht, die Menschen in den Zauberkreis eines Systems zu bannen, ausser welchem die Wahrheit nicht anzutreffen seyn soll, und innerhalb dessen Bezirk gleichwohl die Beschränktheit des Raums und die Armuth der Ideen die Hälfte unserer Anlagen zur Unthätigkeit verdammen, indeß die andere ein mechanisches opus operatum treibt.«<sup>5</sup> Des Schleiers Heiligung kam man dann später auf die Spur. Im Anschluß an

1 p 381

2 Brün, *my words and where i want them*, Nr. 136. – Zu den Strategien von Brüns eingreifendem Komponieren vgl. Nowak, *Musikalische Logik*, p 331ff

3 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Band 3/p 78

4 »Warum achtet ihr die Gewohnheit so sehr, diese Geschäfts- und Waffenträgerin der Willenlosigkeit, und den Gebrauch, diesen Kurator des abwesenden Geistes?«, seufzt Jean Pauls Giannozzo in: *Komischer Anhang zum Titan II. Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, p 999

5 Forster, *Über den gelehrten Zunftzwang* (1791), p 108 (Kursivierung ES)

Emile Durkheims Tradition, nach welcher »die soziale Gruppe als Ursprung des Heiligen« angenommen, sie, in »mystischer Vergegenständlichung«, zum Maßstab von »Rechtschaffenheit und Wahrheit«, ja, »jeglicher Legitimität«<sup>6</sup> erhoben ward, ließ sich, mitten hinein in Forsters »Zauberkreis« akademischer Institutionen, investigativ die Frage stellen: »Can we say absolutely anything we like?« Die Antwort gibt sich wie von selbst. Das zugehörige Tableau – als Kampfplatz dekoriert (die »große Waffe der Akademiker zur Abwehr neuer Interpretationen ist die Gleichgültigkeit«) – zeigt sich von drei Prinzipien reguliert: »institutioneller Mitgliedschaft, institutionalisiertem Wissen und institutioneller Kompetenz«, welche ihrerseits aus sich heraus die Regel geben: »Nicht alles kann gleichermaßen für möglich gehalten werden, vielmehr stellt eine solche ›Omnipossibilität‹ geradezu eine Häresie dar.«<sup>7</sup>

Da also ist es nun, das Wort, das die bunte Fahne, Symboltuch der Eintracht, zum Schleier macht, der den Kampfplatz fadenscheinig überweht. Der »Stabilität gelehrter Traditionen« (»Wir können nicht reden, wie es uns gefällt, denn die akademische Wissenschaft paßt auf«<sup>8</sup>), die solchen Garantien sich verdankt, korrespondiert konfektioniert-stabilisierte Wahrheit, deren Schnitt und »schlechter Sitz« dem »Überwurf« aus Nietzsches Atelier zum Verwechseln ähnlich scheint. Solcher Mode Zeit? Ist die »reine«, rein chronometrische, geschichtsbereinigte. Sie allein bürgt für die Ewigkeit, dank Ausschluß von Geschichte und Vergänglichkeit. Die Wahrheit demnach? Die andernorts – nach anderm »Theoriedesign«<sup>9</sup> – dank eines »Zeitkerns« sich in Bewegung zeigt: scheint wie »entkernt«. Was dann tatsächlich, wo es begegnet, zu »enthüllen« bleibt.

»Nicht *die* Wahrheit, eine andere Wahrheit!«<sup>10</sup> wäre (mit einer Paraphrase Kierkegaards) notwendig zu reklamieren. Da nun kommt ein anderer Schleier in Betracht, von gänzlich anderer Textur. Walter Benjamin, in kritischer Tradition gleichsam der »Lehrlinge zu Sais«, sucht ihn, im Essay über »Goethes Wahlverwandtschaften« und bei Gelegenheit der Reflexion von Kunstkritik, zu fassen: »Nicht Schein, nicht Hülle für ein anderes ist die Schönheit. Sie selbst ist nicht Erscheinung, sondern durchaus Wesen, ein solches freilich, welches wesenhaft sich selbst gleich nur unter der Verhüllung bleibt. Mag daher Schein sonst überall Trug sein – der schöne Schein ist die Hülle vor dem notwendig Verhülltesten. [...] Hier gründet die uralte Anschauung, daß in der Enthüllung das Verhüllte

6 Douglas, Heilige Wahrheit, p 428

7 A.a.O., p 431

8 A.a.O., p 432

9 So kürzlich in akademischem Zusammenhang nicht zuletzt für »Kritische Theorie«.

10 Cf. Adorno, Kierkegaard, p 222

sich verwandelt, daß es ›sich selbst gleich‹ nur unter der Verhüllung bleiben wird.«<sup>11</sup>

Das Geheimnis also, das es zu enträtseln gilt, liegt an der Oberfläche. Die freilich nicht geglättet, nicht ›harmonisiert‹, vielmehr als Physiognomie, als reaktive Gestaltung, zu erkennen und zu lesen bleibt. Die angemessene Zeit: ist die, wie Geschichte je sie prägt. So mag sie fließen, springen, stillestehen; zerspringen gar, im äußersten, extremen Fall – doch kaum je ohne eine Spur zu ziehen und zu hinterlassen.<sup>12</sup>

### *Musikalische Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*

Überhaupt wollte Walter Benjamin seinen Kunstwerk-Essay<sup>13</sup> als »Manifest« verstanden wissen: »gegen den Faschismus und dessen Ästhetisierung der Politik«, welcher er »die Gründung der Ästhetik auf Politik« kontrastierte. Dem komme das Kunstwerk selber entgegen, insofern es per technischer Reproduzierbarkeit »sich seiner angestammten Reservate und tradierten Qualitäten«<sup>14</sup> begeben. Es sind die Bild-Medien, deren anscheinend vielfältig aufklärerisches Potential im Zustande ihrer massenhaften Reproduzierbarkeit Benjamin mit anklingender Zuversicht diskutiert. Frage: ob eine analoge Diskussion für die Reproduktion von Musik, ein Transfer quasi der Benjamin-Thesen möglich sein könnte? »Reproduziert« ja wird Musik – sofern sie ›gemacht‹ – von vorneherein. Was aber bedeuteten die dazumal neuen Reproduktions-Medien für sie? wurden tatsächlich neue Qualitäten geschaffen? wurde in die Verhältnisse des Originals eingegriffen? Respektive: was wäre das ›Original‹ der Musik selbst schon im Moment ihrer originären – nicht erst im Zustand ihrer technischen – Reproduktion? Fragen wie diese – Benjamin hatte sie für Film und Fotografie formuliert – ließen sich, versuchsweise, der Musik applizieren.

Der Medienaspekt ja zeigt sich im Musikfall in vielfacher Vermittlung. Musik, aufgeführt, wird aufgezeichnet, mittels Ton- resp. Datenträger

11 Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften, p 195

12 Die ein wenig umständliche Schleier-Entfaltung ist dem Vorwurf des »Ressentiments gegen die Universität« geschuldet, den sich das Vorliegende in seiner Fassung als Habilitationsschrift eingehandelt, und dem repliziert werden will. »Kritik« ja scheint Feindschaft, »was anders wäre« Häresie. Die »akademische Institution«: als Schleier-Demonstrationsobjekt speziell geeignet – dank, wie gezeigt, historischer Kontinuität mit Heiligungsgarantie. – Insgesamt freilich weht und webt der Schleier wo er will: läßt sich betrieblich organisieren; bauscht sich im Meinungs- und im Urteilsfall. Dem »gelehrten Zunftzwang« korreliert der nach chimärischer Popularität sich justierende Medien- und Musikbetriebszwang, wobei die Tabuierung dort der sogenannte Markt reguliert. Der »Schritt vom Wege« – im Wissenschaftsbetrieb besagt häretisch – kommt im Medienbetrieb angeblich den Quoten in die Quere; die freilich, in den »Kulturprogrammen«, nichts sind als (selbst statistisch belegbare) Fiktion.

13 Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936)

14 Cf. Stoessel, Aura. Das vergessene Menschliche, p 24

reproduziert, per Massenmedien verbreitet. Die Tontechnik – diskreter Schatten oder Strippenzieherin ex machina – ist immer mit dabei. Angesichts ihres Ursprungs im Funk- und Fernmeldewesen, ihrer Kompetenz als Nachrichten-Medium, muß sie es sich gefallen lassen, daß man sie befragt: ob sie in einer »genuin instrumentellen Dimension des Mittel-Zweck-Verständnisses«<sup>15</sup> aufgehe – ohne Rest und Rückstand; oder ob nicht in ihr, vom ursprünglichen Zweck ungeheilt, und ihrem Medienstatus entsprechend, ein »gar nicht zu überschätzendes, wenn auch diffus theologisch-sakrales Erbe«<sup>16</sup> fortweise – an dessen Auflösung schließlich, nach Benjamin, gelegen wäre. Dieses opake Netzwerk zu durchleuchten nach Maßgaben, wie die Musik sie stellt, ist eine der Angelegenheiten vorliegender Arbeit.

Die wiederum ihren Ausgang gleich beim reproduzierenden Medium selber nimmt: bei dessen frühem Auftritt vor einem (von der Zeitschrift »Pult und Taktstock« 1925 versammelten) Forum von Komponisten, Dirigenten, Musikern im allgemeinen. Als Herold des »Medienumbuchs«<sup>17</sup> präsentiert sich Hans Heinz Stuckenschmidt, vorausseilend Anpassung proklamierend – der Musik an ihre mediale Vermittlung, des Zwecks ans Mittel. Zur gleichen Zeit: hält das Radio als Produktionsinstanz Einzug in die Geschichte der Musik-Reproduktion – mit Gesten »gelingender Anmaßung« sogleich. Wenn auch Aufnahmetechnik und Verbreitungsmedium noch in den Kinderschuhen stecken, wird normativ agiert: wird technische Insuffizienz in ästhetische Maßgabe verwandelt (Stichwörter: Neue Sachlichkeit, Kammerorchester). Wie, notabene, dieser Medien-Auftritt sich gestaltete, Radio-Geschichte weiterverlief: daran war ihre Zukunft fast schon abzulesen; gleichgültig gegen Inhalte, wird es, das Radio, am Ende zu dem geworden sein, was es am Anfang war: Alarmmedium, »Groschengrab«<sup>18</sup>.

Ein Gespür aber für die Gefahr, daß das Medium bei seiner instrumentellen Funktion kaum sich bescheide, vielmehr weit und hinein wirke in Belange von Anthropologie und Ästhetik, bildete sich synchron. So konstatierte Adorno in den 1950ern, sich einer Radioübertragung von Beethovens Siebter unter Arturo Toscanini erinnernd: es klang so, »als wäre mit der ersten Note die Musik bereits vorentschieden wie eine Grammophonplatte, anstatt zu entstehen; als gliche die Interpretation

15 Tholen, Medium, Medien, p 151

16 Steiner, »Eine gelungene Anmaßung«?, p 1

17 Tholen, Medium, Medien, p 156

18 Umgangssprachlich für den dem Radio vorläufigen Musikautomaten. – Vgl. hier auch Kapitel 1, »Nadelkurven«.

selber bereits ihrer *mechanischen* Übertragung«<sup>19</sup>. Früher schon und düsterer noch: »Während unaufhaltbar Interpretation der Treue mechanischer Darstellungsmittel überantwortet wird, die das steinerne Bild ihrer abgestorbenen Formen schaffen, beginnen die absterbenden Werke selbst sich zu zersetzen.«<sup>20</sup>

### *Wider das Reinheitsgebot*

Lange alleine- und stehengelassen wurden Phänomen und Problem der (technischen) Musik-Reproduktion von der Musikwissenschaft. Als Thema blieb es den Medien überlassen: Schauplatz und monopoler Markt von Musikpraxis und Interpretationskultur. Standhaltende Reflexion allerdings war kaum ihr Metier noch Geschäft. Jedoch, noch einmal: die Musikwissenschaft hielt lange abseits sich und unberührt.

Ihren Impuls zu einer Archäologie der Musik-Reproduktionsgeschichte erhielt die vorliegende Arbeit denn auch vor Zeiten im und durchs Radio – ohne daß freilich seinerzeit theoretisches Rüstzeug zur Tiefenschürfung irgendwo in Sicht gewesen. Musik im Radio schien Ansichts- oder Glaubens-Sache. Eine unentschiedene Situation, in welcher der Primat der Institution (Universität versus Massenmedium) sich behauptete eher, als daß man sich an der gemeinsamen Sache orientierte. Als ob ein Medium, welches sich von der Verantwortung für das, was es vermittelt, entpflichtet, sich nicht ebenso in Frage stellen lassen müßte wie ein Wissenschaftsbetrieb die Nachfrage erlauben, wie er's denn mit der Praxis halte (für die auszubilden ja immerhin auch Aufgabe und Gebot). Im nicht akzeptierten Modus des aufeinander Verwiesenseins kommt die Not eines zerteilten Ganzen zum Ausdruck: »Das eine Teil ist dem andern ein Anderes; Fremdes; ein Abgetrenntes, also Verwundendes«. Die Angst vor der Berührung verhindert ein Zusammenstimmen, Kooperieren – »in Harmonie oder in Integrität«<sup>21</sup> –, wodurch eben beide die je eigene Chance und damit das gemeinsame Ganze verspielen.

Die vorliegende Arbeit nun denkt sich diesbezüglich vermittelnd. Mit Vermittlungen umzugehen, ohne diese selber zu umgehen dabei, kann auch bedeuten, Fragen nach Anwendungen zuzulassen sowohl, wie selber medial vorzugehen. (Auch von daher die eingestreuten Rundfunksendungen: als Dokumentation der Möglichkeiten von Musik im Radio gedacht – stets eingedenk des vertrackten Doppelaspekts von Reproduktion.)

19 Adorno, Die Meisterschaft des Maestro, p 55f (Kursivierung ES). – Toscanini firmierte seinerzeit als Galionsfigur der Musik in den Medien und das nicht allein in Amerika mit dem eigens für ihn gegründeten NBC-, sprich Rundfunk-Orchester.

20 Adorno, Nachtmusik (1929), p 59

21 Schweppenhäuser, Kunst als soziales Gedächtnis und bewußtlose Geschichtsschreibung, p 174

In den 1990er Jahren schließlich öffnet die Musikwissenschaft sich zunehmend der neglierten Reproduktionsproblematik, konzidiert, daß diese »die Interpretationskunst vermutlich stärker verändert« habe als alles bisher Dagewesene. Hermann Danuser, 1996: »Die Praxis der Interpretationspädagogik, aber auch die Theorie der Interpretationskunst hinken weit hinter den aktuellen Perspektiven, die diese Tatsache aufwirft, hinterher«<sup>22</sup>. Veröffentlichungen zu Einzelproblemen mehren sich. Ausdrücklich gar auf eine Theorie hinaus will der insgesamt dem Problem gewidmete Band des »Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft«.

Ein solitärer, neue Bahnen öffnender und alte ungewohnt justierender Markstein in der Problemgeschichte: Adornos 2001 aus dem Nachlaß veröffentlichte Fragmente »Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion«. Ihrer Kontextualisierung und Interpretation gelten weite Teile dieser Arbeit. Zentral Adornos These: »Interpretation ist eine Form«. Womit eine Spur gelegt ist, in welcher das Eigenrecht der Interpretation sich begründen, »Glaubens- und Ansichts-Sachen« hinsichtlich musikalischer Reproduktion sich widerlegen, als Vorurteil wo nicht Ideologie enthüllen lassen.

Für ein begründetes Verständnis der Fragmente war auf den Diskussionszusammenhang von Adorno und Benjamin in den 1920er und 1930er Jahren zurückzugreifen; waren einschlägige Schriften Benjamins zu konsultieren: insofern Adorno aus ihnen Motive rekrutiert, deren Niederschlag vielerorts in den Fragmenten begegnet. Neben besagter These von der Interpretation als Form sind es Aspekte der Medien- und Reproduktions-Problematik; Reflexionen der Bildform und Allegorie; ist es Sprach- und Übersetzungstheoretisches schließlich.

Adornos Fragmente, Skizzen, Materialien umkreisen das Reproduktionsthema, nähern sich ihm von allen Seiten. Sie repräsentieren (auch) einen historischen Stand der Reproduktion: wie er im Schönberg-Kreis generiert, durch Kolisch und Steuermann zumal tradiert wurde. Den Aufführungslehren älterer Zeit vergleichbar haben sie ihren historischen Grund, sind aber, im Unterschied zu jenen, grundsätzlich auf Aktualisierung aus. Hier rückt die These vom »Ausdruckszusammenhang« ins Zentrum, nach der »die Wahrheit der Interpretation nicht in Geschichte als ein dieser Fremdes und ihr Ausgeliefertes liegt, sondern Geschichte in der Wahrheit der Interpretation, als ein nach deren immanenten Gesetzen sich Entfaltendes«<sup>23</sup>. –

Gleichwie auf die theoriebedürftige Reproduktions-Situation gemünzt schreibt Adorno an Benjamin im Jahre 1938: »Das Aussparen der Theorie affiziert die Empirie. Es verleiht ihr einen trügend epischen Charakter auf

22 Danuser, Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie, p 43

23 Adorno, Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, p 218f

der einen Seite und bringt auf der andern die Phänomene, als eben bloß subjektiv erfahrene, um ihr eigentliches geschichtsphilosophisches Gewicht.«<sup>24</sup> Eine den »empirischen« Reproduktionen genuin sich anmesende Theorie wäre, im Glücksfall, zu denken nach Art von Goethes »zarter Empirie«, »die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird«<sup>25</sup>. Hier kommen mimetisches Vermögen und dialektische Bilder ins Spiel – ihnen gelten das vierte und fünfte Kapitel. (Beide Begriffe finden sich schon, wie hingewürfelt, im Schematisierungsversuch der Reproduktionstheorie, den Adorno unter dem Datum des 21. Juni 1946 in Los Angeles zu Papier gebracht.<sup>26</sup>)

Der »zarten Empirie« gewissermaßen auf der Spur: die »Modelle« des letzten Kapitels, »historisch-materiale Prototypen«, »in denen das Typische, Besondere und Einzelne, das es zu erforschen und zu »erhärten« gilt, planartig (wie die Landschaft auf einer »Landkarte«, das Sternbild auf der »Sternkarte« [...]) [...] abgebildet ist«<sup>27</sup>. In zwei von ihnen ist Schubert im Zentrum, einen Gestus gleichsam reproduzierend, wie Adorno ihn in der Reproduktionstheorie vorgebildet: »Um jene Schubertschen Melodien zu retten vor dem Ruhm, den sie doch wiederum ihrer unvergleichlichen Schönheit verdanken, müssen sie wie aus der Erinnerung gespielt [...] werden«. Michael Gielens Schubert/Webern-Montage (Modell III) enthüllt, durch ein multiples Spiel mit der »ordentlichen« Chronologie, eine verstörende, das historische Ordnungsgefüge demontierende Verwandtschaft; führt hörbar vor, daß bei Schubert anklingt, was Webern nicht fremd ist. Und schon wird das »Vergangene« zur Sache »gegenwärtiger Erfahrung«<sup>28</sup>.

Die den Gang dieser Arbeit begleitende Radio-Spur, zunächst gewissermaßen synchron verlaufend, sich verlierend unterwegs, wiederaufgenommen in einem der »Modelle«, auslaufend in den Anhang, hat ihren zentralen (»ad libitum« zu handhabenden) Auftritt im dritten Kapitel, wo, Stichwort »Interpretationsgeschichte als Universal-Traumatisierung«, eine Möglichkeit des »Radios als Form« demonstriert sein will. Das Medium – mittels »atlantischer Allüre«: einem immer tieferen Absinken, Abtauchen, hin zur finalen Katastrophe, welche sich mit den Mitteln des Radios, also akustisch, simulieren läßt – bei seinen Möglichkeiten genommen: mit Räumen zu arbeiten, sie »auszuleuchten«, Zeiten zu ver-

24 Adorno / Benjamin, Briefwechsel 1928–1940, p 368

25 Goethe, Maximen und Reflexionen, Nr. 565

26 Adorno, Reproduktionstheorie, p 316

27 Schweppenhäuser, Dialektischer Bildbegriff und »dialektisches Bild« in der Kritischen Theorie (2009), p 84

28 Adorno, Reproduktionstheorie, p 257

schränken, vielseitig zu montieren, wie's ja auch, und noch immer enklavenhaft zulässig, der Fall der Radiokunst.

Der Anhang dient der Dokumentation, was im und mit dem Radio möglich war und wäre. Als gelte es, einen Beweis für Hegels Doppelsinn zu liefern, will veranschaulicht sein, daß es, während sich das Radio mit seiner sich selbst abschaffenden Aufhebung beschäftigt, hier an der aufgehenden Bewahrung eines Zusammenhangs gelegen ist, wie er im Radio sich wohl bald nicht einmal mehr träumen läßt.

Zum Verfahren schließlich, in methodenegalisierten Zeiten und entlang des doppelsinnigen »Enthüllungs«-Postulats: es orientiert sich, in Hinsicht auf Tempo und Dynamik, an Nietzsches Verständnis von Philologie als einer »ehrwürdigen Kunst«, »heute nötiger als je«, »in einem Zeitalter der Hast, der unanständigen und schwitzenden Eilfertigkeit, das mit allem gleich ›fertig werden‹ will«, selbst aber »nicht so leicht (fertig) irgend womit« wird; und folgt Adornos (allgemein gewendeter) Analyse-Forderung: dem ›Komponierten‹ »das vorzugeben, was (es) sich selbst vorgibt, um überhaupt in (seine) Struktur analytisch eindringen zu können«<sup>29</sup>. Statt also es dem zu Klärenden, zu Erforschenden, vorauseilend, mit »Bescheidwissen ›zu geben«<sup>30</sup>, will sich der Impuls, mit Nietzsche wieder, »gut (zu) lesen«, etablieren, »das heißt langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offengelassenen Türen, mit zarten Fingern und Augen lesen«<sup>31</sup>. Von daher mögen Zitate, nicht durch übereilte Wortabschneiderei lädiert oder voreiliges Interpretieren (wie's ja oft nur getarnte Meinung oder schlechte Übersetzung ist<sup>32</sup>) korrumpiert, für sich sprechen zunächst, ehe ihnen, nach dialogischem Prinzip und mit dialektischen Mitteln, nahegerückt, sie verwickelt werden in, entwickelt nach Verfahren von Kommentar, Konstellation, Montage.

»Nur wenn, was ist, sich ändern läßt, ist das, was ist, nicht alles«<sup>33</sup>? Zu imaginieren immerhin, was und wie's anders sein *könnte*, dazu verhalten – im Horizont Kritischer Theorie: Hermann Schweppenhäusers Anwendungen und Aktualisierungen; Paul Fiebig's musikbetriebskritische Radio-Praxis; Michael Gielens physiognomisches Dirigieren. Ihnen ist diese

29 Adorno, Zum Problem der musikalischen Analyse, p 77

30 Fiebig, Doch war ich auf ganz anderem Wege, p 197

31 Nietzsche, Morgenröte, Band 2/ p 1016

32 Eingedenk – angesichts des reüssierenden Phänomens der Buchstabengläubigkeit bei defekter Orthographie (sich zuspitzend in den neuerdings als »postfaktisch« deklarierten Zeiten, in denen die Erde zur Scheibe und die Rechtschreibung zur Ansichtssache wird) – Tucholskys Diagnose des »Zeitungsdeutsch«: »Erst denken sie nicht, und dann drücken sie's schlecht aus« (Peter Panter, »mit«), dem es, was aller Mühe wert, zu entgegen gilt. Apropos: daß vor die Rechtsprechung die Rechtschreibung gesetzt ist, hat Walter Benjamin schon im Karl Kraus-Essay konstatiert (p 349).

33 Adorno, Negative Dialektik, p 389

Arbeit verpflichtet. Dank gilt der FAZIT-Stiftung, die sie durch ein großzügiges Stipendium und ausdauernde Langmut möglich gemacht hat.

Berlin 2010/2016



# Kapitel 1

## Musikalische Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit

»Theorien sind gewöhnlich Übereilungen eines ungeduldrigen Verstandes, der die Phänomene gern los sein möchte und an ihrer Stelle deswegen Bilder, Begriffe, ja oft nur Worte einschiebt. Man ahnet, man sieht auch wohl, daß es nur ein Behelf ist; liebt sich nicht aber Leidenschaft und Parteigeist jederzeit Behelfe? Und mit Recht, da sie ihrer so sehr bedürfen.«

(Johann Wolfgang von Goethe, Maximen und Reflexionen<sup>34</sup>)

Als wollte er dem technisch-medialen Aspekt gleich von Beginn an begrifflich Rechnung tragen, spricht Adorno schon früh, in einer ersten kleinen Arbeit zum Thema<sup>35</sup>, von »Reproduktion«<sup>36</sup> statt von »Interpretation«. Ohne der allein schon durch den Begriff »Interpretation« evozierten Mehrdeutigkeit nachzugeben, springt so der Akzent von selber aufs Nachschaffen, Nachahmen; wird überdies der (Neben-)Gedanke ans reproduzierende Medium zugelassen. Das freilich seinerseits (als, vom Begriff her, ›Mitte‹, ›Mittleres‹, ›Vermittelndes‹) vieldeutig schillernd in, historisch, wandelnden Gestalten erscheint. Einen zumal spiritualistisch-spiritistischen Auftritt hat es in Zeiten der Romantik. In E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom »Ritter Gluck« etwa erscheint ein Phantom des »Ritters« als Medium, das die Verhältnisse von Glucks Originalkompositionen reproduziert und dabei in neuer Weise ordnet<sup>37</sup>; aktuell versorgen die Mittel der Digitalisierung mit neuen, virtuellen Welten. Herbeizitiert jedenfalls ist als zugehöriger Bereich die Medientheorie.

Die – notabene – selbst heute auf Grundlegungen, wie sie Benjamins Essay vom »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« liefert, nicht nur nicht verzichten will, vielmehr solchen Frühgeschichts-Reflexionen eine Konjunktur beschert. Die Jahrtausendwende ist das Datum, an welchem zurückgeschaut und der Kurs der Medientheorie resümiert werden wollte. Und so informiert das rechtzeitig erschienene »Kursbuch Medienkultur«: daß die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts ausgebildeten Medien nicht allein als die Instrumente, die sie vorgeblich sind, zu lesen, sondern »gerade als Instrumente« selbst zu »Quellen kultureller Praxis« geworden wären und eine ihrer

34 Nr. 428

35 Adorno, Zum Problem der Reproduktion, p 440–444

36 Vgl. dazu: Hinrichsen, »Zwei Buchstaben mehr«

37 Vgl. hier Kapitel 5: »In der Schweben«

Eigenwilligkeit sich anmessende Deutung erforderten. Freilich sei die Disziplin »Medienwissenschaft« verhältnismäßig jung, ihre Geschichte »noch nicht geschrieben«. Das liege nicht zuletzt »an der Unklarheit darüber, wessen Abkömmling das, was sich heute Medienwissenschaft nennt, eigentlich sei«. »Denn hier«, heißt es weiter, »treffen die Auslagerungen der alten und erprobten Philologien, der kunst- und geschichtswissenschaftlichen Disziplinen, mit Nachrichtentechnik, Publizistik, Ökonomie, kommunikationswissenschaftlichen und wissenshistorischen Fragen in einem unbestimmten Mischungsverhältnis aufeinander und machen nur deutlich, daß ein gemeinsamer Ort ungewiß und ein gemeinsamer Gegenstand wenigstens problematisch ist.« Als ›Ausweg‹ wird ein »erstes medientheoretisches Axiom« statuiert: »daß es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substantiellen und historisch stabilen Sinn«. Allenfalls winke ein »gemeinsamer Horizont«, vor dem Medien dann als »systematisierbare Objekte« erkannt werden könnten, die das, »was sie speichern, verarbeiten und vermitteln, jeweils unter Bedingungen stellen, die sie selbst schaffen und sind«. Womit wieder in eine bewährte Flugbahn eingeschwenkt wäre, deren Kurs von einem weiteren »Klassiker« der Medientheorie eingestellt worden war: Marshall McLuhans »Magischen Kanälen« aus den frühen 1960er Jahren und seiner lakonischen These, daß »das Medium die Botschaft« sei<sup>38</sup>. Im Versuch, den weiten Horizont auf die Dimension eines (unter Umständen) bestellbaren Untersuchungsgebietes zu komprimieren, heißt es bei Tholen: »Die von der Mediengeschichte über die Mediensoziologie bis zur Medienästhetik inzwischen anerkannte, aber epistemologisch noch nicht abschließend geklärte Frage, ob Medien den Wandel von Gesellschaft, Kultur und Wahrnehmung konstituieren oder nur sekundär begleiten, führte zur Begründung zumindest eines einheitlichen Forschungs- und ›Grabungsfeldes‹, das man [...] gemäß der starken Bedeutungsvariante des Medienbegriffs die ›mediologische‹ Perspektive einer gewiß noch nicht kanonisierten Medienwissenschaft nennen kann.«<sup>39</sup> Eine Medientheorie, welche die Sache der Musik betriebe, fand sich seinerzeit nahezu ausschließlich – da von zuständiger Seite kaum eine Widerrede deutlich wurde – in den Händen der allgemeinen Disziplin, wo ihr, dank der allgemeinen Verunsicherung, auf eigentümliche Weise zugesetzt werden konnte. So etwa in den technikfrohen und zeitgeistaffinen Arbeiten von Norbert Bolz, der, in Marshall McLuhans Spuren, sich zu Wagners »Gesamtkunstwerk« aufmacht, das »aus der Immanenz der Gutenberg-Galaxis nicht zu verstehen« sei<sup>40</sup>. Nietzsche (wie ihn der französische Strukturalismus versteht) ist sein Zeuge: von »medienästhetischer Prägnanz« sei dessen »Kampfparole: ›Überwindung des

38 Kursbuch Medienkultur, p 8ff

39 Tholen, Medium, Medien, p 156

40 Bolz, Theorie der neuen Medien, p 31

Begriffs ›Litteratur‹ -: Wagner.« »Das«, meint Bolz, »ist die radikale Antithese zu jeder vergeistigten Musikästhetik, von der Adorno meint, daß sich das adäquate Hören neuer Musik eigentlich im einsamen Studium der schweigenden Partitur erfülle. In Wagner zerbricht die durch Lesen, Schreiben und Studium kontinuierte Tradition der Gutenberg-Galaxis«. Und: »An die Stelle von Literatur tritt eine viel strengere Form von ›Styl-Überlieferung‹, nämlich körperliche Einschreibung. Die musikalische Praxis des Gesamtkunstwerks ist ›nicht mit Zeichen auf Papier, sondern in Wirkungen auf menschliche Seelen eingeschrieben‹. Diese Einschreibung ist Einübung eines neuen Sprachvermögens – antimodern in dem genauen Sinne, daß sie gegen die Konvention der Gutenberg-Galaxis gerichtet ist. Wagner ist der Herold derer, die in der ›absoluten Verstandessprache‹ der Moderne ›gewissermaßen nicht mitsprechen‹ können und deshalb in die Musik ›flüchten‹«. Eine Flucht, die bekanntlich in Deutschland schon einmal fatale Karriere gemacht, und deren »Einschreibungen« Ulrich Sonnemann als psychohistorisches Verhängnis der Deutschen diagnostiziert hat. Kein Grund also zum Feiern. Bolz aber – unbekümmert um musikalische Sachverhalte, sich am jargonkonformen Gleichklang Genüge tuend: »Rauschmusik erobert das Spektrum des Rauschens«<sup>41</sup> – feiert den Dithyrambus als Reflexions-Ersatz: »So beginnt mit Wagners Gesamtkunstwerk ein Exorzitium der Sinne, an dessen Ende sich die elektronischen Medien zu einer neuen mythischen Welt zusammenschließen werden«. Das Licht, in dem diese schöne neue Welt aufblitzt, verdankt sich einem Kurzschluß von McLuhan mit Wittgenstein, bei dem die Musik endlich vollends auf der Strecke bleibt. »Denn die Welt ist alles, was unsere Sinne in ihren medialen Extensionen inszenieren«<sup>42</sup>. –

41 A.a.O., p 52. – Mit seiner Charakterisierung des dritten »Lohengrin«-Vorspiels als »rauschender Reigen«, an dessen Ende »das beglückte Paar dem Rauschen der Umgebung entleitet« werde, benennt Wagner ja selber schon das quasi akustisch-funktionale Design der Romantik. Im Rauschen aber verliert sich die Trennschärfe, homogenisiert sich ein »Urgrund«, dem alles und jedes entsteigen mag. Sei es der »Gral« oder, wie in den »Meistersingern«, die Vision eines intakten Kollektivs von, wie Adorno es benennt, »Archetypen der Bürgerlichkeit«, mitamt deutscher Kunst und deutschem Reich. Die gesamte Werk- und Rezeptionsgeschichte – schwankend zwischen Affirmation und Denunziation – ließe sich also, per medialer Verblendung, ausblenden?

42 A.a.O., p 63. – Als hätte es des Beweises bedurft, daß solch medienmythologische Tendenz nicht bei sich und beschränkt bleibt auf den Medienbereich, vielmehr auf ein gleichsam vorsätzlich mythologisch befangenes Bewußtsein hinauswill – Bolz liefert ihn (Süddeutsche Zeitung Magazin, 19. Juni 2009): »Norbert Bolz, 56, Professor für Medientheoretik an der TU Berlin. Er blinzelt in einem Café am Pariser Platz in die Sonne und sagt: ›Soziale Gerechtigkeit macht die Menschen unmündig.‹ Er lächelt, er weiß, daß das jetzt erst mal brutal klingt. Und natürlich: Aufmerksamkeit erzeugt. ›Der Wohlfahrtsstaat produziert eine gewisse Mentalität, nämlich die der Betreuten, der Abhängigen. Wir züchten diese Hilflosigkeit geradezu. Jede Wohltat des Staates verschärft diese Unselbstständigkeit immer weiter. Wissen Sie, man kann auch zu sozial sein.« Solches Sirenengeheul (weniger -gesang) mag mit Walter Benjamins früher, ihren Schattenfall präzise nach dem Stand

Medientheoretische Reflexion seitens der Musikwissenschaft jedenfalls akzentuiert zumal den »Mittel«-Aspekt der neuen Medien, unterscheidet sich insofern grundsätzlich von der allgemeinen Medientheorie. Einschlägig hier: die Arbeiten von Hermann Gottschewski. Dem »Remastering« historischer Aufnahmen – ehemals mit Rauschunterdrückung sich bescheidend (Bolz' Rauschmetaphysik als kuriose Pointe) – eröffnet die digitale Technik Möglichkeiten des Eingriffs in Klangfarbe, Dynamik und selbst Agogik, so daß die Gefahr, daß »vom Original nicht mehr viel übrig bliebe«, nicht von der Hand zu weisen sei. »Daß dabei der Bearbeiter als erneuter Interpret in Erscheinung tritt, eröffnet für unsere pluralistische Kultur neue Perspektiven« – und vervielfältigt die Probleme der Interpretationstheorie. Allein: die Frage nach der Bedeutung des Mediums selber (schon die nach der Abbildungs-Zuverlässigkeit des ›Originals‹, i.e. des ›originalen‹ Tonträgers) – sie wird hier nicht gestellt.<sup>43</sup>

Adornos früher Reproduktions-Essay übrigens war seinerseits Reaktion, gliederte sich ein in eine Umfrage der Zeitschrift »Pult und Taktstock« zum Thema »Mechanisierung der Musik« von 1925. Hier, in der von der Wiener Universal Edition herausgegebenen, als »Fachzeitschrift für Dirigenten« konzipierten Zeitschrift – mit Erwin Stein als verantwortlichem Schriftleiter (Erscheinungszeit 1924 bis 1930; dann sang- und klangloses Ende respektive offizielle Überführung in die andere UE-Zeitschrift, den »Anbruch«) – läßt sich der Doppelaspekt von Reproduktion in krisenhafter Frühzeit studieren. In weiträumigem An- und Umgang werden diskutiert: die damals junge Radiotechnik samt der ihr verschwisterten Mechanisierungsmöglichkeit der Musik<sup>44</sup>, sowie, ebenso assoziiert und polemisch unters Stichwort »Dirigendämmerung« gefaßt, Anmerkungen über den Komponisten als den »wahren« Interpreten seiner Musik. In seinem Artikel: »Über den Vortrag von Schönbergs Musik« schreibt Erwin Stein: »Der Behauptung [...], es wäre am besten, wenn immer der Komponist selbst seine neuen Werke einstudieren und dirigieren würde«, ist von vielen Dirigenten widersprochen worden. Es sei nicht die Regel, daß

geltenden Rechts justierender, Marx im Sinn haltender, Bestimmung erledigt (wenn auch freilich die gesellschaftliche Praxis nicht von der Tatsache entlastet) werden: »Solange es noch einen Bettler gibt, solange gibt es noch Mythos«. (Benjamin, Passagen-Werk, Band 1, p 505) Beweis, daß mythologische Befangenheit jede Krise übersteht ... Daß Bolz-Kollege Peter Sloterdijk Benjamin »Geheimnistuererei« und »ungelüftete Sentimentalität« attestiert (Sloterdijk, Zeilen und Tage, p 480) – was freilich Benjamins Befunde nicht aus der Welt schafft –, nur als Glosse an den Rand einer erfolgsverwöhnten Allianz.

43 Gottschewski, Interpretationen von Interpretationen?, p 35

44 Enggeführt werden, zum Beispiel, die zeitgemäße Stärke der Sinfonieorchester und die Notwendigkeit ihrer Revision – Vergleichsfall: Kammerorchester. Das wiederum sich der zeitgemäßen Tendenz der »Neuen Sachlichkeit« gemäß erweist (s.u.).

ein guter Komponist auch ein guter Kapellmeister sei, zur Interpretation bedürfe es einer gewissen Distanz usw. Ich gestehe, daß ich bei meiner Behauptung in erster Linie an einen Standard-Fall gedacht habe: an Schönberg und seine Werke. Und wenn auch jetzt der Widerspruch nicht verstummt, so muß doch gesagt sein: Es geht hier nicht um das Handwerkszeug des Dirigenten, nicht um deutliche und suggestive Zeichengebung, nicht um temperamentvolles Anpacken und dergleichen, auch nicht um die Erzielung einer Wirkung auf das Publikum, sondern vor diesen Dingen zuerst einmal um etwas Ernsteres. Es geht um die wahrhaftige Gestalt dieser Musik, die sich von jeder anderen so sehr unterscheidet. Und die weiß doch wohl der Komponist am besten.«

Womit das fundamentale Problem benannt und der gordische Knoten gelöst wäre? Jedenfalls: wenn der Komponist tatsächlich der prädestinierte Interpret seiner Werke wäre, dann ja ließen sich mittels der damals schon gegebenen Möglichkeiten der »Mechanisierung der Musik« (so ja auch der Titel des einschlägig-programmatischen Artikels aus der Feder Hans Heinz Stuckenschmidts) so gut wie alle Interpretationsprobleme in einem Aufwasch erledigen.

Stuckenschmidt konstatiert in seinem Beitrag – ökonomische und ästhetische Probleme zur Einführung nötigend –, erstens, die, aufgrund chronisch schiefer Kosten-Nutzen-Relation, nurmehr parasitäre Existenz der großen Orchester; postuliert, dagegen, die hochspezialisierten, kostengünstigeren Formationen des Kammerorchesters: mit der Maßgabe als Hintersinn, die Musik auf die Abbildmöglichkeiten des neuen Mediums, des Radios, zuzuschneiden, das seinerseits als Funktionär im Hintergrund der Argumente Kontur gewinnt<sup>45</sup>. – Den Kreis der an der medientauglichen Kunstproduktion Beteiligten programmatisch abschreitend, gerät ihm schließlich der Interpret ins Visier: in seiner Antiquiertheit als Mensch, als Mängel exemplar. Die Mode von damals, die »neue Sachlichkeit«, bestimmt die Textur des fadenscheinigen Arguments. »Das zunehmende Bedürfnis unserer Zeit nach Präzision und Klarheit erhellt immer mehr die eigentliche Unfähigkeit des Menschen, als Interpret von Kunstwerken zu gelten.«<sup>46</sup> Der Beweis, die Überforderung des Menschen betreffend, führt übers Kunstwerk: argumentiert wird mit der Uneindeutigkeit der musikalischen Notation als Schrift; sowie dem Tempo als, so es lediglich unverbindlich charakterisierend über die gängigen italienischen

45 Aktuelle Anmerkung: die sinfonischen Produktionen, die Stuckenschmidt nur noch im Radio gewährleistet sieht, finden heute – der Kreis schließt sich – dort zunehmend in der Abbild-Version statt: als Konzertübertragungen. Jede kommentierte, analytische Sendung ist mittlerweile – nicht zuletzt dank der Forderung nach einem autoritären Stundenraster (das sich – Neuauflage seiner alten Funktion als »Alarmmedium« – der Verordnung stündlicher Nachrichten verdankt) – der Unmöglichkeit näher gerückt.

46 Stuckenschmidt, Mechanisierung der Musik, p 4

Bezeichnungen gewonnen werde, historische Kategorie. Durch Mechanisierung aber, per Metronom, ließe sich »ein absoluter Maßstab für den Zeitablauf eines Tones [?!]«<sup>47</sup> angeben, der Wünschelrutengang nach zu eruierten Charakteren abblasen. Das »Tempo« aber, abseits seiner empiristischen Reduktion und im Sinne einer »Gabe, den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig [...], aus dem Fluß der Dinge hervorblitzen«<sup>48</sup>, käme kaum mehr in Betracht, müßte nicht länger bedacht werden.

Eigentümlicherweise, so Stuckenschmidt weiter, habe die Dimension des Tempos allein bisher in der Geschichte ihre Maschine gefunden, und »merkwürdigerweise« sei man erst später darauf verfallen, »auch alle anderen Elemente zu mechanisieren, d.h. der Maschine völlig die Interpretation einer Musik anzuvertrauen«<sup>49</sup>

NB. Stuckenschmidts Spekulation ist zeitgemäße Aktualisierung eines immer wiederkehrenden Traums, in dem sich erste Natur im Spiegel der Technik beschaut. Eine Planskizze des zugehörigen Panoramas zeigt im steten Wechsel: wie der Natur – mittels Maschine – ihre Defekte ausgetrieben; der Maschine, qua Technik, Natur eingebleut werden soll. In Johann Joachim Quantz' »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen«<sup>50</sup> heißt es: »Man könnte eine musikalische Maschine durch Kunst zubereiten, daß sie gewisse Stücke mit so besonderer Geschwindigkeit und Richtigkeit spielete, welche kein Mensch, weder mit den Fingern noch mit der Zunge nachzumachen fähig wäre. Dieses würde auch wohl Verwunderung erwecken; rühren aber würde es niemals: und wenn man dergleichen ein paarmal gehöret hat, und die Beschaffenheit der Sache weiß; so höret auch die Verwunderung auf. Wer nun den Vorzug der Rührung vor der Maschine behaupten will, der muß zwar jedes Stück in seinem gehörigen Feuer spielen: übermäßig übertreiben aber muß er es niemals; sonst würde das Stück alle seine Annehmlichkeit verlieren.« Dem kommt, aus der Zukunft, die Digitalisierung entgegen, die – sie hat ihre Lektion gelernt – das Natur-Defizit der Technik beheben will. Beispiel: ein vom Pariser IRCAM in den 1990ern entwickeltes Programm namens »Chant«. Erarbeitet wurde die Simulation nach der Natur klingender Flötentöne (mit extremer Luftbeimischung, wie sie nur ein hyperventilierender Flötist zustande brächte, als Authentizitäts-Index). Das Ergebnis dreimonatiger Arbeit: vier Takte einer beliebigen, »annehmlichen« Pièce. – Zwischen diesen historischen Außenposten – krisenhafter Durchgang – die Puppe Olimpia in E.T.A.

47 A.a.O., p 5

48 Benjamin, Lehre vom Ähnlichen, p 209f

49 Stuckenschmidt, Mechanisierung der Musik, p 5

50 XII. Hauptstück. Von der Art das Allegro zu spielen, § 11, p 113

Hoffmanns Nachtstück vom »Sandmann«. Sie, ein Automat, ist Gestalt gewordene Virtuosität, die allgemeines Staunen, doch Rührung allein im Gemüt des an der Schwelle des Wahnsinns balancierenden Nathanael erregt. Ein Freund warnt Nathanael: »Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir möchten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen«<sup>51</sup>. Ihr Spielwerk, abschnurrend, ausleiernd, muß immer wieder aufgezogen werden – das »Schlüssel-Problem« der Olimpia gewissermaßen.

Der wiederkehrende Traum also: zeigt die Maschine als Objekt mimetischer Begierde; erzählt von der Sehnsucht des Maschinen-Benutzers nach maschineller Selbstaufhebung. Der inverse Olimpia-Effekt als zeitgemäße Version einer romantischen Vision<sup>52</sup>.

Auf die Mechanisierung der Musikinstrumente jedenfalls läuft es bei Stuckenschmidt vorerst noch hinaus: aufs elektrische Klavier, die Drehorgel, das Orchestrion; sowie den Phonographen und das Grammophon. Auf welch letzteres Stuckenschmidt, als Herold der damaligen Medien-Euphorie, zuvörderst spekuliert: als Mittel der Konservierung der durch den Komponisten vorgenommenen oder autorisierten Interpretation, deren jederzeit dann und bis in alle Ewigkeit möglichen Reproduktion; schließlich als Medium der Produktion selber. Denn »die wesentliche Bedeutung dieser Maschinen«, so Stuckenschmidt, »liegt in der Möglichkeit, authentisch für sie zu schreiben«<sup>53</sup>. Man könne nach kurzem Studium dieser Reliefschrift – Runen quasi des technischen Zeitalters – »direkt in ihr, wie früher in Noten, komponieren«: mit »mathematisch genau festgelegten Tempi, dynamischen Zeichen und Phrasierungen«. Ein Problem allenfalls bleibe: daß die Schrift auf der Grammophonplatte mikroskopisch klein sei. Nur mit Hilfe scharfer Gläser wäre es möglich, ihren Charakter und die Beschaffenheit ihrer Merkmale zu erkennen. »Die Klangfarben, die Tonhöhen und Stärkegrade werden durch unendlich kleine Variationen in den Wellenlinien bezeichnet. Es handelt sich also darum, eine bedeutende Vergrößerung dieser Wellenschrift zu ermögli-

51 Hoffmann, Der Sandmann, p 356

52 Worauf es heute, der romantischen Krisenkonstellation hinterher, hinauslaufe? Vgl. dazu Sloterdijk, Du mußt dein Leben ändern: »Exzentrische Positionalität. Der Menschenautomat als Provokation der Anthropologie.« (p 562-567) »Im ständigen Hin und Her zwischen den Polen des androidischen Es und des menschlichen Ich entspringt das Seelendrama der jüngeren Neuzeit, das zugleich ein technisches ist. Sein Thema ließe sich am besten mittels einer Konvergenztheorie umschreiben, wonach zum einen der Android seiner Beseelung entgegengeht, indessen immer größere Teile des Daseins wirklicher Menschen als höhere Mechaniken entmystifiziert werden.« (p 566)

53 Stuckenschmidt, Mechanisierung der Musik, p 6

chen.« Was prompt geschah<sup>54</sup>. Das Bauhaus-Mitglied László Moholy-Nagy, berichtet Stuckenschmidt, regt an: »eine riesige Platte, etwa fünf Meter im Durchmesser, mit entsprechend großen Linien zu versehen und dann dieses Original auf photomechanischem Wege auf die für das Grammophon erforderliche Größe zu reduzieren«. Diese Lösung, konstatiert Stuckenschmidt zufrieden, erscheint »nach gründlicher Prüfung als völlig zureichend«. Gleich zwei Probleme auf einmal wären auf diesem Wege zu erledigen: erstens wäre »die Gestalt des Kunstwerkes [...] auf der Platte ein für allemal mit mathematischer Präzision festgelegt«; und, zweitens, gehöre »die Rolle des Interpreten der Vergangenheit« an. Diese Vision – Günther Anders' Thesen von der »Antiquiertheit des Menschen« scheinen antezipiert – hat, mit Walter Benjamin lakonisch zu sprechen, »den Vorzug der Deutlichkeit«<sup>55</sup>. Ist doch der Gestus der sich programmatisch verstehenden Ausführungen so ketzerisch wie konform: kurz-sichtiger Agent des Medienbetriebs, entgeht es Stuckenschmidt, wie er zum Parteigänger seiner Abschaffung wird. –

Jedenfalls entfachen Stuckenschmidts Thesen von der Antiquiertheit des Interpreten, der Funktionalisierbarkeit der Nadelkurven und der Ahistorizität des Kunstwerks in den Folgejahren von »Pult und Taktstock« eine stürmische Diskussion, welche, seitens des Herausgebers Erwin Stein geschürt, von den Lesern: Komponisten und Interpreten (Dirigenten zumal) mit Verve geführt wird, und in die schließlich Arnold Schönberg sich einmischt mit seinem Grundsatzartikel über »Mechanische Musikinstrumente«. Die medientrunkene Vision Stuckenschmidts ernüchternd, argumentiert er mit dem »Zeitkern« der Werke und der Not der Interpretation, diesen auszuformen; postuliert (sie derart auf ihren Mittelaspekt zurechtstutzend) Möglichkeit und Notwendigkeit, die neuen Medien zu beherrschen – ohne Rest und kraft des Geistes allein.

Allgemein aber ist die Verunsicherung. Plädiert wird für den Menschen und die menschliche Unzulänglichkeit – als Motor allen Strebens nach

54 Ernst Krenek (noch 1938) mit wunderlicher Zuversicht: »Die Wiedergabe des Musikwerkes von der Schallplatte oder einem ähnlichen Schallträger könnte zu einer Reproduktion ersten Grades werden, sobald die technischen Voraussetzungen es dem Komponisten erlauben, sein Werk ohne Benützung von Notenpapier direkt in die Platte zu gravieren oder, was technisch vermutlich einfacher wäre, auf einen Klangfilmstreifen aufzuzeichnen. In diesem Fall wäre Schrift- und Klangbild des Werkes identisch, sein ›Original‹, heute im Manuskript der Partitur repräsentiert, würde mit dem Reproduktionsmittel zusammenfallen und der ganze Komplex der ›Interpretation‹ des Musikwerkes würde vollkommen verschwinden.« (Krenek, Bemerkungen zur Rundfunkmusik, p 65) – Nicht ahnen freilich konnte Krenek damals, in welcher prekären Situation ein solches »Original« per Digitalisierung geraten kann.

55 So Benjamin an den Rand von Marinettis ekstatischen Bluttausch-Visionen in dessen Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg. Cf. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, p 468.

Vollkommenheit, und gegen jede »Ein-für-allemal«-Festschreibung und Geschichtsbereinigung der Werke. Der Weisheit letzter Schluß – ein Kallauer: daß eine Grammophonplatte allenfalls die »platte Wahrheit«<sup>56</sup> liefere.

In den Vordergrund sind sie nun allerdings gerückt: die Probleme der technischen Reproduktion von Musik und ihrer Vermittlung durch die neuen Medien. Die seinerzeit freilich noch defizitäre Reproduktionstechnik (die abbildbaren Frequenzbereiche waren begrenzt, Klangfarben ein vielfach unlösbares Problem) schwang sich, ihren Mittelcharakter weit überschreitend, auf zum ästhetischen Maßstab: die Verordnungen einer »rundfunkeigenen Musik« – mit besagtem »Kammerorchester« als übertragungsgeeignetem Klangkörper – erweisen sich denn als der »Neuen Sachlichkeit« verschwistert.

NB. Daß die »Neue Sachlichkeit« neue Problemstellungen der Interpretation provozierte, ist auch eine der Thesen Reinhard Kapps, wie er sie in seinen »23 Thesen. Musikalische Analyse und Interpretation betreffend« formulierte. Die resümierende, insofern in mehr als nur einem Sinne abschließende 23ste These lautet: »Innerhalb des Zeitraums, der die ›große‹ Musik des Zeitalters umspannt, das auf dasjenige der heute Alten Musik folgt, haben vier Umwälzungen stattgefunden, welche die Kompositionsgeschichte und die Interpretationsgeschichte gleichermaßen erfaßt haben. Die erste, der Übergang von Mozart zu Beethoven, betrifft noch die Konstitutionsphase. Die zweite [...] um 1850 hat die Interpretation erstmals als ein eigenes Problem hervortreten lassen. Die dritte, als deren prägnantesten Ausdruck man die *Neue Sachlichkeit* ansprechen kann, zeigt den Prozeß der Entfremdung in und von der Musik im akuten Stadium. Die vorläufig letzte, *High Fidelity*, markiert das Ende dieser ganzen glorreichen Periode«<sup>57</sup>. Ob in der Tat ein »Ende« erreicht ist – und welches –, sei noch dahingestellt.

Spezielle Auskunft, wie das »Umwälzende« der »Neuen Sachlichkeit« sich konkretisiert, gibt Adorno in einem seiner »Neunzehn Beiträge über neue Musik« (1942): »Der Impuls der neuen Sachlichkeit ist ein doppelter: einmal die Musik aller überflüssigen Zutaten zu entäußern und rein aus der Notwendigkeit des konkreten musikalischen Gedankens zu entwickeln [...]. Zum anderen aber hat man neue Sachlichkeit verstanden als Eliminierung aller Ausdrucksmomente der Musik, als deren Reduktion auf bloßes Spiel unter Rückgriff auf die gegen Wagner gerichtete Lehre Hanslicks von der tönend bewegten Form. Während beide Tendenzen fraglos in tiefer Beziehung miteinander stehen, hat ihre blanke Identifikation viel Unheil angerichtet, indem sie das Ideal eines

56 Jemnitz, Probleme des Grammophons, p 60

57 Kapp, 23 Thesen, p 505

materialgerechten, technisch verantwortlichen und nicht scheinhaften Komponierens mit der hämischen Freude am Schönönen, Mechanischen und Repressiven kompromittierte. Im Problem der neuen Sachlichkeit spiegelt sich ein gesellschaftliches wider, die Auflehnung gegen das Moment der Unwahrheit im Individualismus des 19. Jahrhunderts, die in faschistischen Kollektivismus umzuschlagen droht.«<sup>58</sup> Allemal ist der Blick zurück, dahin, wo zukunftsweisende Motive sich konkretisieren, geboten<sup>59</sup>. Benjamin, im Oktober 1935, brieflich an Werner Kraft: »Was mich betrifft, so bemühe ich mich, mein Teleskop durch den Blutnebel hindurch auf eine Luftspiegelung des neunzehnten Jahrhunderts zu richten, welches ich nach den Zügen mich abzumalen bemühe, die es in einem künftigen, von Magie befreiten Weltzustand zeigen wird. Natürlich muß ich mir zunächst einmal dieses Teleskop selber bauen«.<sup>60</sup> Die teleskopischen Beobachtungen führten dann eben zu dem Essay über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. Ein »Ende« also ist, bei dialektischer Betrachtung der Dinge, so schnell nicht in Sicht.

Der Rundfunk selber nun meldet sich, ab 1927, zu Wort: Alfred Szendrei, Direktor der Mitteldeutschen Rundfunk A.G. in Leipzig, zum Beispiel, tut kaum durch die Blume, vielmehr ganz und gar unverblümt kund: »Die Zukunft des Rundfunks wird alle geistigen Kräfte der Nation in seinen Dienst zwingen. Lassen Sie an sich die Mahnung richten, schon jetzt freiwillig, nicht erst unter dem Zwang der Verhältnisse, mit uns zusammenzuarbeiten.«<sup>61</sup> Und, dem Mittel als Zweck ein zugehöriges ästhetisches Programm assoziierend, formuliert Ernst Latzko, »musikalischer Leiter der Sendestelle Weimar«: »Die ›neue Sachlichkeit‹ hat sich einen Darstellungsstil geschaffen, der die Freude an der Technik wiedergewonnen hat, einen Stil, der das Verhältnis zwischen Ausdruck und Technik zugunsten der letzteren ins Gegenteil verkehrt hat, einen Stil, der häufig ein ›non expressivo‹ vorschreibt. Diese Musik, die so stark im Technischen wurzelt und die auch ebenso technisch wiedergegeben sein will, hat selbstver-

58 Adorno, Neunzehn Beiträge zur neuen Musik, p 62f

59 Vgl. hier Kapitel 5: die »Ritter Gluck«-Konstellation

60 Benjamin, Kunstwerk, p 984 (Herausgeber-Anmerkung)

61 Näher ausgeführt in meiner Rundfunksendung: »Pult und Taktstock«. Nachrichten von einer Zeitschrift. Ein »Musikliterarisches Studio«, S2 Kultur, 7. März 1996. - Neuerlicher Beleg dafür, wie »das Medium die Botschaft« zu sein vermag: diesmal unter dem markanten Aspekt der ›Abstammung‹ des Mediums. Es verdankt sich ja der Kriegstechnologie - was zu Beginn kaum verhehlt wurde: die ersten Empfänger waren verplombt, auf daß niemand sich aus den zulässigen Wellenbereichen in andere, respektive in militärisches Sperrgebiet verirren konnte. Die epidemische Verbreitung des Radios dann als Gleichschaltungs-Garantie: von 467 Rundfunk-Teilnehmern im Jahre 1923 war die Teilnehmerzahl Anfang 1933 auf 4 Millionen, 1939 auf über 10 Millionen gestiegen. Vgl. Friemert, Radiowelten.

ständig die stärksten Beziehungen zum Rundfunk und müßte von ihm ganz besonders gepflegt werden; in dem gleichzeitigen Entstehen der ›neuen Sachlichkeit‹, der Vervollkommnung und Ausbreitung des Rundfunks und den immer intensiver auftretenden Mechanisierungsbestrebungen in der Musik [!] darf sicher kein Zufall erblickt werden, liegt bestimmt eine Art Gesetzmäßigkeit«<sup>62</sup>.

## Medien-Lektüren

»Aufgabe der Wissenschaft ist es nicht, verborgene und vorhandene Intentionen der Wirklichkeit zu erforschen, sondern die intentionslose Wirklichkeit zu deuten, indem sie kraft der Konstruktion von Figuren, von Bildern aus den isolierten Elementen der Wirklichkeit die Fragen aufhebt, deren prägnante Fassung Aufgabe der Wissenschaft ist.«  
(Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, 1931<sup>63</sup>)

## Lesart 1

Eine vom Grunde her andere Lesart des neuen Mediums findet sich 1930, drei Jahre nach den zitierten Radio-Selbstdarstellungen, im »Anbruch«. Günther Stern (später Günter Anders) veröffentlicht eine essayistische Miniatur mit dem Titel »Spuk und Radio«<sup>64</sup>. Am Phänomen des neuen Mediums entzündeten sich Sterns Spekulationen über das (doppelsinnige) Verhängnis der »Raum-Neutralität« einer durchs Radio vermittelten Musik. Diese nämlich werde vervielfältigt, im Raum zerdehnt, zur Strecke gemacht. Musik gerate in einen ›Zeit-Raum‹, werde zur Geistererscheinung. Nicht länger an ein »Hier und Jetzt« gebunden – als Aufführung zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort –, etabliere sich, per Radio, eine »Pluralität, ja Numerabilität von Musiken«, wie sie der Musik, vom Wesen her, nicht zukomme: jedes einzelne Stück Musik – »eine kleine Welt für sich, die von sich aus außerhalb ihrer selbst keine andere mehr vermuten lassen kann«. »Daß diese durch das Hier- und

62 Latzko, Rundfunk-Probleme, p 89

63 Adorno / Benjamin, Briefwechsel, p 18

64 Stern, Spuk und Radio, p 65f. Im Heft-Inhaltsverzeichnis übrigens findet sich der Beitrag unter dem Titel »Spuk im Radio« – als gelte es, im Radio vom Spuk zu erzählen, statt davon zu berichten, daß es ihn selber produziert. – Als Beleg, nebenbei, für die gleichsam perennierende »Urgeschichte« der technischen Reproduktion: wie die von Günther Stern 1930 vorgetragenen Thesen denjenigen gleichen, welche angesichts der »Neuen Medien« von Vincent Descombes, zum Beispiel, 1979 in »Dé-localisation. Adresse aux utopistes« (p 134) formuliert wurden.

Dortsein ermöglichten numerablen andern Musiken obendrein noch als Doppelgänger, ja Dreifachgänger auftreten, da hier und dort nicht nur die gleiche, sondern schlechthin dieselbe Musik aufklingt, macht das Phänomen noch spukhafter.« – Der Verlust des »Originals«, der Ausfall des »Hier und Jetzt«, wie Benjamin ihn im Medium der bildenden Künste als Signum des durch technische Reproduktion verursachten Kulturwechsels (samt seiner anthropologischen Konsequenzen) beschreiben wird<sup>65</sup>: hier, bei Stern, ist er im Medium der Musik und qua ihrer medialen Vermittlung durchs Radio (der beliebigen und universellen Etablierungen dort) als problematisch schon registriert. Die mögliche Neutralisierung des Raums, wie sie angesichts der praktischen »Entwurzelung« der Musik durchs beliebig sie verortende neue Medium deutlich wird, gehört ins Arsenal der zeitgemäßen Raumerkundungs-Tendenzen. So war auch die Entdeckung der Umwelt als »kalkulierbarer Lebensraum« an der Zeit: durch die mögliche Kontaminierung – der erste weiträumige Giftgas-Einsatz seitens der deutschen West-Armee im Ypern-Bogen (am 22. April 1915) als »säkulare« »Urszene«<sup>66</sup> – rückte sie als unmerklich *verriegelbarer* Lebensraum erstmals ins Bewußtsein, nötigte und führte zu Überlegungen einer »Raumbildungskunst«<sup>67</sup>, an der es gelegen wäre, den Raum in seinem qualitätslosen Dasein, dem Zustand der Entqualifizierung oder »Neutralisierung«, zu markieren, zu konturieren, auszumalen respektive, folgt man Günther Sterns Diagnose, *akustisch* zu kennzeichnen. Denn erst unterm Zugriff der Technik enthülle sich der Raum als »Lebensraum« und als Raum ohne Zeit. »Es ist höchst sonderbar und einer Interpretation bedürftig, daß Technik akzidentuell Spuk mit sich bringen kann.« Im entqualifizierten, von der Zeit entbundenen Raum etabliert sich eine »Geisterwelt«, die ihrem Wesen nach geschichtslos bzw. »nur uneigentlich, nämlich parasitär, zeitlich zu nennen« ist<sup>68</sup>. Das Spukhafte, Unheimliche daran? Sigmund Freud eruiert in seiner auch historisch zugehörigen Untersuchung des »Unheimlichen« (1919) den »Zweifel an der Beseelung

65 Benjamin, *Kunstwerk*, p 437: »Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. [...] Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus, und auf deren Grund ihrerseits liegt die Vorstellung einer Tradition, welche dieses Objekt bis auf den heutigen Tag als ein Selbes und Identisches weitergeleitet hat. Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.« Freilich ist der Begriff des »Originals« in Sachen Musik für anderes zuständig, allein: hinsichtlich ihrer Reproduktion ordnen die Verhältnisse sich in vergleichbarer Weise. Adornos These in der nachgelassenen Reproduktionstheorie: »Interpretationen sind Kopien eines nicht vorhandenen Originals«, ist hier einschlägig. (Vgl. hier Kapitel 5)

66 Sloterdijk, *Luftbeben*, p 11

67 A.a.O., p 62

68 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p 313