

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1996)

Heft: 48

Artikel: Das Meisterwerk : ein Modell industrieller Serienproduktion = Le "chef d'œuvre", un modèle de la production industrielle en série

Autor: Spohr, Mathias

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928045>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le « chef d'œuvre », un modèle de la production industrielle en série

Das «Meisterwerk»: ein Modell industrieller Serienproduktion

Das musikalische «Meisterwerk» ist in unserem Jahrhundert mit Vorliebe den flüchtigen Produkten der Kulturindustrie als etwas Dauerhaftes gegenübergestellt worden. Dieser Auffassung stellt der Autor die provozierende These gegenüber, dass die Idee des «Meisterwerks» ursprünglich aus jener Industrialisierung hervorging, von der sie sich später ebenso emphatisch wie widersprüchlich abzusetzen versuchte.

Le « chef-d'œuvre », un modèle de la production industrielle en série. De notre temps, le « chef-d'œuvre » est souvent opposé aux produits éphémères de l'industrie de la culture comme quelque chose de durable. A cette idée reçue, l'auteur oppose une thèse provocante: la notion de chef-d'œuvre serait issue précisément de cette industrialisation dont elle allait tenter de se dégager de façon aussi insistante que contradictoire.

von Mathias Spohr

Musik ist stets ein kompliziertes System von Ritualen, mit denen sich das Individuum gesellschaftlich definiert. Musikgeschichte, will man sie mit wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse betreiben, ist darum in erster Linie Ideologiegeschichte. Die ältere (vornehmlich die deutsche) Musikwissenschaft hat allerdings ein ganzes System von Argumenten entwickelt, um diesen Sachverhalt zu verhüllen und damit den Ausschliesslichkeitsanspruch der «abendländischen» E-Musik zu retten. Die Wissenschaft hat sich damit selbst zum Instrument der Ideologie gemacht, und dies ist eine schwere Hypothek für die Musikwissenschaft unserer Generation, die sich mittlerweile wohl oder übel mit dem Istzustand, mit dem heutigen musikalischen Alltag auseinandersetzen muss.

Dessen ungeachtet gilt die Erklärung eines Werks «aus sich heraus» mancherorts noch immer als edelste Form der Analyse, dabei zeigt sich in der erreichten historischen Differenzierung immer deutlicher, dass auch Eigenschaften eines Notentextes bis in kleinste Einzelheiten aussermusikalisch bedingt sind. Berühmte Beispiele hierfür sind die Einsichten, dass der Reichtum «absoluter» musikalischer Formen der Wiener Klassik hauptsächlich auf den prägenden Einfluss der Tanzmusik zurückzuführen ist, oder dass die Sonatensatzform eigentlich Ouvertürenform heissen müsste und in bewusster Verhüllung ihrer Herkunft so genannt wurde. Natürlich ist es von Bedeutung, dass Musik, die genaues Zuhören voraussetzte, sich gerade aus denjenigen musikalischen Gattungen entwickelte, die als Begleitung zum Tanzen, Essen und Kartenspielen dienten oder den Leuten

signalisierte, dass sie langsam aufhören sollten zu reden, weil es jetzt dann bald anfangen würde. Solche Werke setzten allerdings einen Kreis von Kennern und Liebhabern voraus, die vorab aus aussermusikalischen Gründen zum aufmerksamen Hören bereit waren. Das Interesse bestimmte wie eh und je das Angebot; es standen nicht ehrfurchtgebietende Werke am Anfang, die die Tänzer, Kartenspieler, Esser und Plauderer plötzlich in ihren Bann ge-



schlagen hätten (obwohl das in sentimentalischen Romanen des 19. Jahrhunderts gerne so dargestellt wird). Dass dies «grosse Musik» auch heute kaum vermag, wenn die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen nicht stimmen, ist eine bittere Pille, die wir Vertreter der E-Musik im Grunde schon geschluckt haben, auch wenn sie uns noch im Halse steckt.

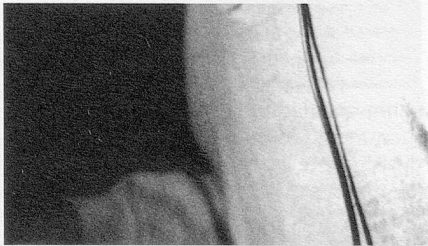
Die noch von der «Autonomieästhetik» geprägte Musikwissenschaft muss in einem eher schmerzlichen Prozess einsehen, dass dort, wo in den vergangenen zwei Jahrhunderten von musikalischer Struktur die Rede war, vielmehr subtile soziale Integrations-, Abgrenzungs- oder Ausgrenzungsbemühungen im Zentrum standen. Dass Arnold Schönberg die zwölf gleichberechtigten Töne von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* in einen zeitgemässen Zusammenhang brachte, hat in erster Linie mit dem Selbstverständnis der liberalen Juden als eine der führenden Gruppierungen im deutschen Bürgertum zu tun,

auch mit einem Wunschbild von Geschichte, wie es sich im 19. Jahrhundert entwickelt hat. Das handwerkliche Gelingen bestätigt diese politisch-sozialen Momente von Schönbergs Werken in ihrer Gültigkeit. Beschränkt man sich jedoch auf die «immanente» Betrachtung dieser Musik in ihrer technischen Gestalt, werden damit Tabus respektiert, die keine sein sollten.

Das musikalische «Meisterwerk» ist in unserem Jahrhundert mit Vorliebe den flüchtigen Produkten der Kulturindustrie als etwas Dauerhaftes gegenübergestellt worden (obwohl sich einiges aus dem Bereich der Trivialmusik des letzten Jahrhunderts als ebenso dauerhaft erwiesen hat, von der eher seichten Gebrauchsmusik, die noch Ludwig van Beethoven und Franz Schubert für entsprechende Anlässe geschrieben haben, bis zu den Walzern von Johann Strauss). Dabei sollte bewusst übergangen werden, dass diese Betonung der Dauerhaftigkeit nur sehr bedingt mit Qualität zusammenhängt, dass mit der Verehrung des Meisterwerks ursprünglich die Industrialisierung als gesellschaftlicher Fortschritt rituell gefeiert werden sollte, also gerade diejenige kulturelle Veränderung, die später – besonders deutlich bei Theodor W. Adorno – als Verfall der Kultur gebrandmarkt wurde.

Bürger, Künstler und Industrie

Die Pflege eines musikalischen Erbes war dem 18. Jahrhundert bekanntlich noch fremd. Während der Schuster oder Schneider der vorindustriellen Zeit in seinem Betrieb etwas Individuelles für jeden Kunden fertigte (wobei er nicht jedesmal umwälzend Neues machte, sondern selbstverständlich auf frühere Ideen und Erfahrungen zurückgriff), so komponierten noch Georg Friedrich Händel und seine Zeitgenossen für je-



den Anlass etwas Neues und bedienten sich dabei ganz selbstverständlich aus früheren Werken, von denen nicht anzunehmen war, dass sie jemals wieder gespielt werden sollten. Und wenn Händel eines seiner Werke wiederaufführte, wie den *Messias*, fertigte er eine neue Version davon an.

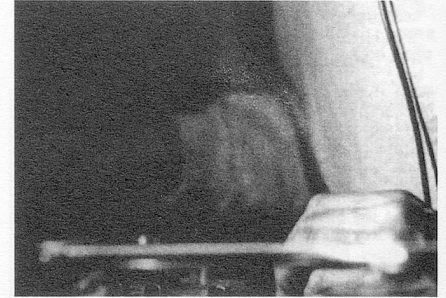
In der Frühphase der Industrialisierung etwa seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wird das Handwerk durch das Verlagssystem ergänzt und teilweise ersetzt: Schuhe oder Textilien werden nach einem Modell in grossen Stückzahlen hergestellt; in Manufakturen arbeiten auf einzelne Handgriffe spezialisierte Kräfte, und Verlage organisieren die Herstellung von Serien in Heimarbeit. Verlage, die nicht nur dem Namen nach solche sind, gibt es heute fast

nur noch im Kulturbereich; sie sind Relikte aus der frühen Industriege-schichte und zeigen, dass die elitäre Kultur in dieser Phase seltsam stecken-geblieben ist.

Wie bei den Verbrauchsgütern geschieht auch in der Kultur eine Art Industrialisierung: Im Lauf des 19. Jahrhunderts werden einzelne musikalische Werke, die man für bedeutend erklärte, immer öfter und technisch immer besser reproduziert. Vorreiter sind hier, wenn wir das deutsche Sprachgebiet betrachten, abgesehen vom populären Opernreper-toire, die Symphonien Ludwig van Beethovens und in der (evangelischen) Kirchenmusik die Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Die zeitgenössische Musikproduktion schloss sich dieser Tendenz an; es wurde nicht mehr für einzelne Anlässe, sondern für die Ewigkeit komponiert, das heisst mit grösserem Zeitaufwand, grösserer Sorgfalt und grösserem Streben nach «Originalität». Giuseppe Verdis Opern entwickeln sich aufgrund der immer zahlreicheren Reproduktionsmöglichkeiten von Kompositionen für den Tagesbedarf zu jahrelang vorbereiteten genialischen Werken.

Damit der gesteigerte Aufwand nicht ins Leere fiel, mussten neue Werke in breiterem Umkreis bekannt gemacht werden. Robert Schumann sorgte schon für journalistisches Marketing und gab selbst zu, dass er sich nicht zuletzt als Komponist habe durchsetzen können, weil man ihn als Musikredakteur gefürchtet habe. Dies heisst nicht, dass Künstler und Gesellschaft im Einklang gewesen wären. Während im früheren bürgerlichen Konzert die Solidarität der Bürger mit den ebenfalls bürgerlichen Hofmusikern immerhin eine wichtige Rolle spielt, geschieht in der Zeit des Biedermeier eine fatale Auflösung der bürgerlichen Kulturpflege in zwei opponierende Lager, die dennoch in still-schweigendem Einverständnis miteinander agieren, weil sie in Wirklichkeit eine Art Aufgabenteilung praktizieren: Der heroische Verzicht mit dem Trost, dass kommende Generationen Erfüllung finden, ist eine Haupttugend des Biedermeier, ausgelöst durch die politische Situation und die Not der Existenzsicherung. Während der Bürger auf Selbstverwirklichung verzichten muss, sollte der Künstler auf die Annehmlichkeiten bürgerlicher Existenz verzichten. Diese Haltung garantierte beiden nach den Vorstellungen der Zeit ein hohes Ethos. Der Künstler wird als tendenziell zum Scheitern verurteilte Existenz erklärt und muss als Preis für seine Selbstverwirklichung ausserhalb der Gesellschaft stehen; in diese Richtung werden die Biographien von Mozart, Beethoven und Schubert umgedeutet. De facto wird dem Künstler damit erlaubt, nicht ausschliesslich für den aktuellen Bedarf zu produzieren, und dem Publikum wird Verständnislosigkeit und konsumorientierte Haltung gestattet, da ja nur die Zukunft gerecht urteilen kann und sich das Bedeutende ohnehin einmal durchsetzt.

Einen negativen Anstrich hatte die Reproduktion von Kultur in Serie und deren Vermarktung noch nicht. Im Gegenteil wurde ja die alte ständische Ordnung mit diesen frühindustriellen Errungenschaften überwunden. Was man für das Beste und Bedeutendste hielt, sollte dem Normalbürger preiswert zugänglich gemacht werden, um dessen Lebensstil zu heben. «Grosse» Musik verbreitete sich wie Kunstgewerbe, wie Wedgwood-Keramik, die in dieser Zeit ihren Siegeszug durch Europa feierte. Die Reproduktion historischer Kunstgegenstände weckte das Bewusstsein für Geschichte, und so wie man



Bestecke, Geschirr und Möbel im klassizistischen, neugotischen oder neubarocken Stil miteinander kombinierte, so begann man sich für Musikstile der Vergangenheit zu interessieren, entdeckte Mozarts Instrumentalwerke und Palestrinas Chormusik. Was einst nur Adel und Klerus zu hören bekamen, wurde allgemein zugänglich; Verlage stellten Material her, gaben Aufträge für Stimmenkopien oder Bearbeitungen, die von zahlreichen Liebhabern und halbprofessionellen Ensembles gespielt wurden.

«Immaterielle» Musik

Der im Gegensatz zum Adligen mit dem Minderwertigkeitsgefühl des Neureichen behaftete wohlhabende Bürger des 19. Jahrhunderts musste zur materiellen Welt, die seinen Wohlstand und seinen gesellschaftlichen Einfluss begründete, eine Gegenwelt haben, die sich nicht auf materiellen Werten aufbaute, so dass er sich in seiner Lebensart und seinen (eben doch ganz vom Ökonomischen geprägten) Wertvorstellungen legitimieren, auf etwas «Höheres» berufen konnte. Die Musik als etwas von sich aus Immaterielles (im doppelten Sinn: weil sie nicht dinglich war und keinen Tauschwert hatte) bot sich hier als ideales Medium an. Die Interpretation eines musikalischen oder dichterischen Werks hat auch nicht den Makel einer Kopie, wie es die vielen nach höfischen Vorbildern gefertigten Gebrauchsgegenstände hatten: Jede angemessene Interpretation gibt «das Werk» wieder. Doch im Gegensatz zur Literatur war Musik ohne Text politisch unverdächtig und von der Zensur weitgehend unbehelligt. Deshalb boten sich Konzerte von den Jahren vor der französischen Revolution bis in die Zeit der Restauration dazu an, bürgerliches Selbstbewusstsein zu demonstrieren. Da politische Mitsprache den Bürgern in den meisten europäischen Ländern verwehrt war, versuchte

man dies durch den Rückzug in eine private geistige Welt zu kompensieren. Wie gesagt, war die Musik selbst dabei gar nicht so wichtig, auch wenn man dies behauptete; bedeutend waren vielmehr die Rituale, die mit ihr verbunden waren.

Das genaue, analytische Zuhören im bürgerlichen Konzert sollte dem Adel zeigen, dass man die musikalische Berieselung bei Hof geringschätzte und sich besser auf Geistiges verstand, weil man sich eben bemühte, auch ohne einen Profit im Auge zu haben. Die allgemeine Schulbildung, die eine Grundlage für das Aufstreben des Bürgertums war, konnte mit dem Erlernen der Notenschrift rituell gefeiert werden. Eine Überbewertung des schriftlich Fixierten in der Musik war die verhängnisvolle Auswirkung. Da Musik nicht an Sprachgrenzen gebunden ist, konnte mit ihr eine gewisse internationale Verbundenheit des Bürgertums zur Schau gestellt werden, was vornehmlich durch den Austausch von Solisten geschah. Bürgerliche Werte des Biedermeier, wie Fleiss und Anstand, wurden beim gemeinsamen Musizieren und Zuhören zelebriert. Mit dem freien Verfügen über bedeutende musikalische Werke als gleichsam göttliche Geschenke für die Allgemeinheit wurde zudem die Gewerbefreiheit gefeiert, die sich im 19. Jahrhundert zögernd auch im deutschen Sprachgebiet durchsetzte und den symbolischen Schlusspunkt einer Ablösung von der mittelalterlichen Ordnung bedeutete. In der Schweiz war das Bürgertum im Gegensatz zum umliegenden Ausland schon seit 1848 politisch an der Macht, deswegen hatte man Kultur als Kompensation enttäuschter Ambitionen nicht im gleichen Mass nötig. Dies ist unter anderem der Grund für den «pragmatischen» Umgang mit Kultur, wie er in der hiesigen Öffentlichkeit nach wie vor der Brauch ist.

Fortschritt und Folklore

Es ist kein Zufall, dass immer wieder reproduzierte Musikstücke auf deutsch «Meisterwerke» genannt wurden, womit gerade nicht gemeint war, dass es sich dabei um zünftige Beweise handwerklicher Professionalität handelte, sondern die besondere Originalität, das aus dem Rahmen des bloss Gekonnten Fallende betont werden sollte. Der aussergewöhnlichen individuellen Leistung sollte gehuldigt werden, die aufgrund industrieller Technologie allen zugute kommen konnte, und nicht dem handwerklichen Mittelmass. Der Begriff Meister war schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein historischer geworden; das zunftmässig organisierte Handwerk hatte in den meisten Städten seine materielle Bedeutung bereits verloren, und ein grosser Teil der Handwerksge-sellen betätigte sich als Facharbeiter in Fabriken. Die Kaufleute als mittlereweile tragende gesellschaftliche Schicht eigneten sich die Attribute der alten ständischen Ordnung als Maskerade an, weil sie Geld, aber keine rechte Identität besaßen; das Zürcher Sechseläuten,

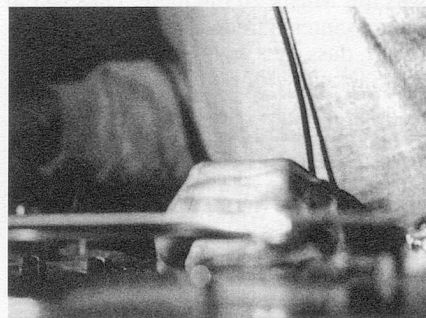
das Richard Wagner Anregung zu seinen *Meistersingern* gab, illustriert diesen Sachverhalt noch heute.

In diesem Zusammenhang steht auch die beginnende Pflege eines musikalischen «Erbes»: Die Suche des (kulturell ziemlich zusammengewürfelten) Geldbürgertums nach einer gemeinsamen und möglichst grossartigen Identität liess das Bedürfnis entstehen, seine geistige Herkunft zu erklären, als Ersatz für die «hohe Geburt», die man nicht hatte. Die Bedeutung von Philosophen, Dichtern und Musikern jüdischer Herkunft von den Mendelssohns über Giacomo Meyerbeer und Heinrich Heine bis Schönberg ist nicht zuletzt deshalb so zentral für die Kulturgeschichte seit der Industrialisierung, weil der «Juif errant» als Symbolgestalt für den identitätssuchenden Bürger seit der Auflösung der ständischen Ordnung galt (dem Wagner mit seinem *Fliegenden Holländer* ein ins Mythische entrücktes Denkmal schuf).

Diese zunächst affirmative Angleichung der Kulturpflege an die gesellschaftliche Entwicklung wird aber gebremst, als die Industrialisierung weiter fortschreitet und die mit Maschinen ausgerüsteten Fabriken das Verlagssystem mehr und mehr ablösen, was in Mitteleuropa im Gegensatz zu Grossbritannien relativ spät, erst gegen die Jahrhundertmitte, geschieht. Deshalb ist bei den Briten Kultur ideologisch weniger belastet, denn erst jetzt beginnt sich die hiesige Kulturindustrie zu scheiden in einen Teil, der diese Fortentwicklung der Industrialisierung mitvollzieht und einen andern Teil, der in der Frühphase der Industrialisierung hängenbleibt (jedoch von den Neuerungen profitiert, ohne sie ausdrücklich anzuerkennen). Damit beginnt die Geschichte der «Hochkultur», die um die Jahrhundertwende mit der Übertragung der bürgerlichen Kulturinstitutionen von privatrechtlichen an öffentlichrechtliche Trägerschaften konsolidiert wurde.

Geistiges Eigentum und dessen Folgen

Welchen ideellen Grund hat diese Spaltung? Es ist hauptsächlich die Vorstellung vom «geistigen Eigentum», die



sich mehr und mehr durchsetzt und sich gegen Ende des Jahrhunderts im Urheberrecht bzw. im Patentrecht niederschlägt. Damit wird das Geistige juristisch zur Ware, modern gesprochen zu «Information», und der Werkbegriff wird wohl oder übel ganz grundsätzlich entwertet. Dies war aber nicht zu umge-

hen, denn als hinlänglich bekanntes Hindernis wird auch die immaterielle Musik von Menschen gemacht, die sehr wohl materielle Bedürfnisse haben. Im europäischen Urheberrecht kann im Gegensatz zum amerikanischen Copyright das geistige Eigentum nur verpachtet, nicht aber verkauft werden. Damit wird der Ideologie aber nur kosmetisch Genüge getan: Obwohl man es nicht festbinden kann, ist ein Werk nicht mehr Allgemeingut, sondern gehört jemandem, und das Ideal des Immateriellen wird nur dann erreicht, wenn es nicht erfolgreich ist und keine Tantiemen einbringt. In dieser paradoxen Situation, in der sich Erfolg und Qualität des Neuen scheinbar gegenseitig ausschliessen, bewegen sich Künstler und Künstlerinnen bis heute. Werke der Vergangenheit, deren Schutzfrist abgelaufen ist, stehen in jener Beziehung immer höher als diejenigen der Gegenwart.

Während in der Hochkultur die grossen Geschäfte hinter der weiterhin aufrechterhaltenen Illusion des Immateriellen getätigt wurden, entwickelte sich in der populären Musik ein Markt, von der Operette über die Tanz- bis hin zur Salonmusik, der unübersehbar von wirtschaftlichen Gesichtspunkten gesteuert wurde (wobei diese Musik jenes Kriterium geistiger Minderwertigkeit mittlerweile hinter sich gelassen hat, da auch sie nicht mehr ohne öffentliche Unterstützung auskommt). Damit erlitt das bürgerliche Ideal vom immateriellen musikalischen Werk einen ersten irreparablen Schaden; der zweite ereignete sich durch die Entwicklung der Massenmedien. Das geistige Allgemeingut des Bürgertums zerfiel in allen Lebensbereichen in kleinlich gehegtes Eigentum; Künstler, die materielle Forderungen stellten, wurden vielerorts zu Sündenböcken dieser Entwicklung gemacht. Der höhere Sinn, den man der Industrialisierung in der Kultur- und vor allem der Musikpflege verliehen hatte, erwies sich als Schein, und dies gerade im Zeitpunkt gesellschaftlicher Überempfindlichkeiten. Dass die Toleranz einer künstlerischen «Avantgarde» seit der Gründerzeit mitunter in deren Verfolgung umschlug, gehört wie Antisemitismus oder Nationalismus zu den Versuchen der Industriegesellschaft, ihre eigene Identitätslosigkeit nach dem Verlust jener Illusionen militant zu verleugnen.

Die Anhänger der «absoluten Musik» standen vor der Wahl, entweder ihren Idealen abzuschwören oder die Augen vor dem beginnenden Informationszeitalter zu verschliessen und Strategien zu entwickeln, wie die alten Illusionen dennoch aufrechtzuhalten seien. Dies mündete in einen Kampf, der auf zwei Fronten geführt werden musste, nicht nur gegen die Kulturindustrie, sondern auch gegen die Traditionalisten im eigenen Lager, als Erbe jener biedermeierlichen Aufgabenteilung, die in erbitterter Feindschaft ausgeartet war. Die tragische Lebensarbeit eines Adorno bestand nun darin, diesem Eiertanz

ideologische Schützenhilfe zu leisten und dem mittlerweile offensichtlichen «Informations»-Charakter des Geistigen unter Aufbietung all seiner intellektuellen Fähigkeiten trotzig zu widersprechen.

Aufwertung der Interpreten

Eine einzelne Interpretation eines musikalischen «Meisterwerks» war allerdings schon vor 150 Jahren, und damals ganz im positiven Sinn, ein Produkt «von der Stange» (umsomehr als den Interpreten aufgrund der immer genaueren Festlegung im Notentext immer weniger Freiraum zur Improvisation, zur eigenmächtigen Veränderung des «Werks» blieb). Der biedermeierliche Stolz über diesen auf dem Podium exerzierten Kult der Serienproduktion wandelte sich jedoch in sein Gegenteil, als der bürgerliche Musikbetrieb mit zunehmender Professionalisierung tatsächlich nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten funktionierte und die industriellen Produktionstechniken nicht mehr auf eine immaterielle Ebene heben konnte.

Um diesen unbequemen Sachverhalt zu verhüllen, wurden Interpreten, die nicht komponierten oder improvisierten, seit Ende des letzten Jahrhunderts sukzessive aufgewertet; selbst unproduktive Virtuosen wurden von Akrobaten zu «grossen Persönlichkeiten». Journalisten mussten sich überlegen, wie zu vermeiden war, dass sich solche Persönlichkeiten in Portraits und Interviews diesem Grössenanspruch gar nicht gewachsen zeigten. Mit der Zeit nahm man in der Realisierung ein und desselben Notentextes ungezählte Nuancen wahr, und die Maskerade mit dem Attribut «Meister» übertrug sich vom Werk auf die Interpretation. Vom Meisterwerk gab es nun die Meisterinterpretation, deren beherrschende Stellung nach dem Zweiten Weltkrieg nicht denkbar wäre ohne die Schallplattenindustrie, die eine Vervielfältigung und Verewigung der einzelnen Aufführung möglich machte. – Das heisst natürlich nicht, dass es in Wirklichkeit keine bedeutenden Interpreten gegeben hat. Doch wenn das Bedürfnis, den «Konfektions»-Charakter der Interpretation zu verdecken, nicht dagewesen wäre, hätten sie sich schwerlich entwickeln können, wie auch keine «Meisterwerke» ohne fördernde Rahmenbedingungen entstanden wären.

Tontechnik und historische Aufführungspraxis

Während der Interpretation eines Werks der Makel einer Kopie nicht anhaftet, ist der vervielfältigte Tonträger sehr wohl eine Kopie. Diese Tatsache wird wiederum verhüllt, indem sich die Aufnahmetechnik, die unweigerlich kreative Entscheidungen mit erheblichem Einfluss auf das klingende Ergebnis treffen muss, selbst zu eliminieren versucht. Derjenige Tontechniker ist der Beste, der den Eindruck erwecken kann, als existiere er gar nicht, als sei die Aufzeichnung gleichbedeutend mit dem

Konzert. Um diese Illusion perfekt zu machen, muss die Technik interpretatorisch einiges leisten, und bei den heutigen Möglichkeiten im Ergebnis kaum wahrnehmbarer digitaler Nachbereitung von Aufnahmen wird der Spielraum dazu immer grösser. Wie Richard Wagners Festspielorchester nicht als riesige Maschinerie sichtbar werden sollte, blendet sich die Tontechnik aus, je komplizierter sie ist, um so konsequenter. Wo Elektronik jedoch aus-



drücklich miteinbezogen wird, bekommt die Musik nach wie vor den Geruch des exotischen Experiments. Aus dem Bewusstsein heraus, dass die grosse Interpretation wie die perfekte Tonaufzeichnung nur eine Bemäntelung der industriellen Reproduktion eines Werks sind, die das Geistige als Information verfügbar macht, hat sich die «historische Aufführungspraxis» entwickelt, die ohne das Selbstverständnis der Tontechnik und deren Bedeutung im Musikleben nicht vorstellbar wäre. Nach der Ideologie der «historischen Aufführungspraxis» ist derjenige Interpret der grösste Interpret, der die Illusion erzeugen kann, dass er seine eigene Persönlichkeit ganz aus dem Spiel lasse und das Werk wie im Moment seiner Entstehung zum Sprechen bringe – die ganze Reproduktionsmaschinerie von einst bis jetzt wird damit vergessen gemacht. Die grosse Persönlichkeit heute ist diejenige, die sich ganz eliminiert und nur noch Medium ist – wobei sich um solche Medien, als personifizierte, beseelte Abbilder der elektronischen Medien, dann erst recht ein gigantischer Personenkult entfaltet, der wiederum in traditioneller Verhüllung mehr die Ererungenschaften des Informationszeitalters allegorisch feiert als irgend etwas, was mit Musik zu tun hätte. Dies ist ein interessantes Paradoxon, das uns signalisiert, dass hier eine ganze Tradition in die Sackgasse geraten ist.

Wissenschaft und «Werktreue»

An diesem letzten Ende aller Enden lässt sich der Werkbegriff auch rhetorisch nicht mehr retten. Je mehr man der Originalgestalt eines Werks nachforscht, und das wird in den immer zahlreicheren wissenschaftlich-kritischen Editionen offenbar, desto mehr zeigt sich, dass umfangreiche Werke, sofern sie der Klischeevorstellung vom «Werk» nicht bewusst nachgebildet sind, in der Regel in eine Fülle von Varianten zerfallen, die es unmöglich machen, von einem «Urtext» zu sprechen. Während man dies früher ohne

Umstände Bearbeitern in die Hände gab, sind es heute Wissenschaftler, die ebenfalls «Medium» sein müssen und (scheinbar) unter Ausschaltung ihres persönlichen Geschmacks objektive Argumente für und wider eine bestimmte Fassung zusammentragen sollen. In der Rezeptionskette vom Notentext bis zum Hörer haben sich also im Idealfall alle, die sich mit dem als «Werk» bezeichneten Phantom auseinandersetzen, einer persönlichen Einflussnahme enthalten, und doch sind die nötigen Entscheidungen für das klingende Ergebnis irgendwie getroffen worden, in einer kuriosen Kettenreaktion von Täuschung und Selbsttäuschung.

So drückt sich in unserer E-Musikpflege ein energiegeladener Zwiespalt aus, in dem sich mit gleicher Vehemenz ein Ja wie ein Nein zur Industrialisierung verbirgt. Die politische und kulturelle Situation des Bürgertums der Restaurationszeit ist darin festgehalten wie die Fliege im Bernstein. Da heute eine ähnlich tiefgreifende Umwälzung im Gefolge der Informationstechnologie im Gang ist, fragt es sich jedoch, inwieweit wir noch dasselbe Identitätsbedürfnis haben wie die Bürger jener Epoche und ob wir die Prioritäten mittlerweile nicht anders setzen müssen. Die populäre Musik bietet dazu zahlreiche Anregungen: Konzerte in Discos ermöglichen Tanzen, Trinken, genaues Zuhören, oder Hinaus- und Hineingehen nach Lust und Laune, wie es in den Theatern bis zum 19. Jahrhundert möglich war. Die Länge der einzelnen in sich abgeschlossenen Musikstücke ist auf ein praktisches Niveau beschränkt, wie es in Opern und Sinfonien des 18. Jahrhunderts üblich war. In der Technomusik ist es möglich und üblich, die fixierten Tonträger während des Abspielens kreativ zu verändern und an die Situation anzupassen. Die Methoden der Popindustrie, Musik mit dem Image von Interpreten und Autoren zu koppeln, auch unter Einbezug des Visuellen, ermöglichen den Hörern oft erst, sich mit «ihrer»



Musik zu identifizieren. Nicht zu vergessen ist der Einsatz der Tontechnik ohne Berührungängste. – Sobald das gesellschaftliche Umfeld von Musik als deren Bestandteil, wenn nicht als deren Hauptsache, in sein Recht gesetzt wird, ist «Musik als Ware» (als die sie heute um so krasser dasteht, da in hundert Jahren aufgebaute Täuschungsmanöver in sich zusammenfallen) etwas durchaus Faszinierendes.

Mathias Spohr