

Bernd Feuchtnr:

Musikalische Interpretationsstandards als kulturindustrielle Warenmuster

Von klassischer Musik sprach Adorno im Zusammenhang mit Kulturindustrie nur, wenn ihre Verramschung und Unkenntlichmachung durch die Medien gemeint war. Seitdem hat der Zugriff der Medienindustrie auf die Produkte der Hochkultur umfassend zugenommen. Der Markt bietet eine Vielfalt verschiedenster Interpretationen an: hat die Diversifikation hier das kulturindustrielle Diktat abgelöst? Betrachtungen zu dieser Frage können an dieser Stelle - das muss einschränkend vorausgeschickt werden - nur illustrativ sein, denn eine verbindliche Beschreibung der Sachverhalte könnte ohne Partitur- und Tonbeispiele natürlich nicht auskommen.

Es bedarf keiner Erklärung, dass es Zeiten gibt, in denen bereits der nächsten Generation die Empfindungs- und Geisteswelt der Väter fremd geworden ist. Das ist nicht bei jedem Generationswechsel der Fall, und autoritäre Gesellschaften sind gegen derlei resistenter als andere, aber im Lauf der Jahrhunderte summieren sich solche Brüche. Wenn mir der Name Guy Lombardo nichts sagt, werde ich die Kennzeichnung des Spiels des Budapester Streichquartetts mit diesem in meiner Großvätergeneration offenbar gültigen Markenzeichen selbst interpretieren und damit auch verfälschen, aber meine Interpolation wird noch nicht sehr danebentreffen. Schwierig bis unmöglich werden solche Rekonstruktionen bei Symbolen und Gefühlswerten fernerer Epochen. Die Reinigung der nicht nur vom Rauch, sondern auch von den Vorurteilen der Jahrhunderte verdunkelten Fresken der Sixtinischen Kapelle ist eine Interpretation des Farbempfindens von Michelangelo. Der Symbolgehalt einer barocken Allegorie, der zwischen Künstler und Auftraggeber noch ganz selbstverständlich war, kann heute möglicherweise gar nicht mehr entschlüsselt werden.

Die Bilder hängen aber wenigstens noch da, je nachdem wie man sie gepflegt hat, Musik hingegen ist verklungen. Sie zu notieren hat man erst spät gelernt und immer als provisorisch empfunden. Nachdem Bach seinen Söhnen als alter Hut erschienen war, blieben seine Werke 100 Jahre lang so gut wie verborgen. Seitdem gibt es Streit um die richtige Interpretation - was war Standard im Barock, und wie weit war Bach barock? Im 20. Jahrhundert ist die musikalische Archäologie immer weiter vorgestoßen, um alte Musik wieder zugänglich zu machen, und entsprechend umfangreicher ist der Streit geworden. Eine ununterbrochene Traditionslinie gibt es in der mitteleuropäischen Musik erst seit der Wiener Klassik.

Eine Linie seit der Aufklärung also, seit die Kunst allmählich der feudalen Patronage ledig und zur Ware wurde. Träger dieser Tradition sind die Institutionen: Konservatorien, Orchester, Veranstalter, Agenten, Verlage und Presse. Im 20. Jahrhundert auch die Konservenindustrie, denn heute kommt kaum noch ein bedeutsames Konzertprogramm zustande, ohne dass der Interpret Kompromisse mit seinem Manager, den Verlegern der Stücke, den Konzertveranstaltern der Tournee und der Medienverwertung durch Funk und Platte eingegangen ist.

Die Institutionen der Interpreten sind konservativ. Sie tradieren Spielweisen. Mendelssohn gründete das Leipziger Konservatorium, um den spezifischen Klang des Gewandhausorchesters zu erhalten. Beinahe genauso alt ist das Leningrader Konservatorium, aber es tradiert eine ganz andere Spielkultur. Die Wiener Philharmoniker spielen einen Walzer tatsächlich anders als die Berliner, und zur Zeit ist alles in größter Aufregung, weil ausgerechnet im "Professorenorchester" Wiener Philharmoniker immer weniger Mitglieder unterrichten wollen, denn das ist zu wenig lukrativ - damit wäre aber der spezifische Klang, beispielsweise der

Wiener Hörner, Vergangenheit.

Diese Institutionen sind also zugleich offensichtlich auch modern. Ihre Mitglieder unterliegen Zeitströmungen. Das Starwesen hat die Ensembles unterminiert, man reist und hinterlässt Aushilfen, die regionalen Unterschiede verschleifen sich. Ein "deutscher" Orchesterklang hat sich bezeichnenderweise am ehesten in der DDR erhalten können. Aber mit dem Klang allein ist es ja nicht getan. Ihn meinte Gustav Mahler nicht, als er den Wiener Philharmonikern um 1900 entgegenhielt, ihre "Tradition" sei nur Schlamperei. Wenn er sagte, die Beethoven-Sinfonien bringe nur er richtig heraus, und vor ihm nur Wagner, dann meinte er das Aufklärerische an der Wiener Klassik, in dessen Tradition er sich verstand.

Das haben freilich schon die Zeitgenossen kaum gesehen und konnten es daher auch nicht tradieren. Daran hat sich bis heute nichts geändert, höchstens verschärft: an den Konservatorien wird die zeitgenössische Musik kaum vermittelt, und wenn die ehemaligen Studenten dann im Orchester sitzen, ist es zu spät: sie können es nicht und werden dagegen mauern. Seit Beethoven wird neue Musik meistens schlecht gespielt. Die nächste Generation steht diesen Stücken dann schon wieder ferner, bekommt sie aber nicht mehr vermittelt. Die Tradition bricht ab. Die schlechten Aufführungen gelten jedoch als Argument für die Publikumsferne der Musik, dafür, dass sie nicht marktfähig sei.

Der heute so beliebte Gustav Mahler war bis vor 20 Jahren ein ausgesprochen toter Hund. Er hatte scheinbar den Vorteil gehabt, dass er als Dirigent selbst eine Aufführungstradition für seine Sinfonien schaffen konnte, aber die Orchester verstanden diese Werke so wenig wie die Dirigenten und so versickerten seine Anstrengungen wieder. Dann kamen die Nazis. Ihr Verbot war beinahe überflüssig, denn die wenigen kompetenten Mahler-Dirigenten waren vertrieben und Mahlers enger Freund Mengelberg, der mit den Nazis kollaborierte, führte keinen Mahler mehr auf. In den Schulbüchern, die bekanntlich von den Professoren geschrieben werden, stand Mahler bis in die 70er Jahre nur im Kleingedruckten. Erst nach den "bedeutenden" deutschen Komponisten der Jahrhundertwende Richard Strauss, Max Reger, Hans Pfitzner kam jener Dirigent, der leider geglaubt habe, sinfonische Riesenschlangen komponieren zu müssen: "Kapellmeistermusik", "mehr gewollt als erreicht".

Und dann geschah das Wunder. In den 70er Jahren wurde Mahler populär. Zum ersten Mal gab es sämtliche Sinfonien auf Schallplatte. Die Musiksoziologie hatte eine Deutung parat: Der österreichische Soziologe Kurt Blaukopf verkündete 1967, Mahler sei von der Schallplatte erlöst worden. Und zwar von der Stereo-Schallplatte, die seinen Raumklang besser realisiere als jeder Konzertsaal. Das wäre die erste aufklärerische Großtat, die die Kulturindustrie sich als ausschließliches Verdienst anrechnen könnte. Was ist daran?

Natürlich boten die Schallplatten der emigrierten Mahler-Schüler Otto Klemperer und Bruno Walter dem Musikfreund die Möglichkeit, Mahler nicht nur in schlechten Aufführungen zu hören. Insofern ersetzten Plattenspieler und Radio Konzerterlebnisse, die sonst nicht zu haben waren. Und diese Aufzeichnungen wurden dann auch zum Maßstab der Aufführungen in den Metropolen wie in der Provinz. Dass es zu diesen Aufführungen kam, verdankt sich aber einzelnen Dirigenten, die an Mahler neu oder erneut Interesse gefunden hatten, und ihn nun endlich dirigieren durften, weil ein Markt dafür entstanden war - und so rollte die Maschine weiter.

Mit der Perfektionierung der Klangkonserven entstand das bekannte Problem, dass unter den gegebenen ökonomischen Verhältnissen die Entwicklung der Form der des Inhalts wegläuft: technisch ist unendlich viel möglich, aber es wird nur für Kinkerlitzchen genutzt. Mahlers Musik gab nun tatsächlich endlich genug her für die Demonstration der Technik einer guten

Stereoanlage, und es mag sogar vorgekommen sein, dass ein HiFi-Freak über die überwältigenden Sounds zum Verständnis der ganzen Sinfonie gekommen ist. Der Boom der Mahler-Aufnahmen zeugt aber vom Gegenteil: das Niveau ist wieder gesunken. Vorherrschend ist die Versenkung in die brillanten Details, über denen das Kunstwerk vergessen wird, das den Pultstars offenbar nicht mehr zugänglich ist.

Es gab also eine Zeit, in der Mahler verständlich geworden war und interpretiert werden konnte, während er heute wieder unklar wird. Massenweise Anwesenheit bedeutet ja nicht verstanden werden. Entscheidend war nicht das technische Medium, sondern die Affinität einer gesellschaftlichen Situation zu den Kunstwerken einer früheren Epoche, die es ermöglichte, sich auf eine relativ einheitliche Interpretation jener Produktionen zu einigen. Mahler lag damals genauso in der Luft wie Adorno. Adornos Mahlerbuch war ein wesentlicher Bestandteil dieser Aneignungs-Arbeit, und den Dirigenten Solti hat er damals am Klavier vierhändig mit Mahler bekannt gemacht - und so auch mit seiner Interpretation dieser Musik. Die Kulturindustrie hat lediglich profitiert.

Mahler war kein sehr riskantes Projekt. Und heute, wo Adorno für Wissenschaftler und Journalisten gängiger Kanon ist, wird sein Name als Verkaufsanreiz verwendet. Es gibt eine Beethoven-Kassette, die mit einer Adorno-Kritik dieser Aufnahmen wirbt, in der es heißt, dies sei entfaltete Wahrheit. Das bezieht sich zwar auf Hegels Kunstbegriff, meint aber ausdrücklich nicht den Gipsabguss eines vorgeblich authentischen Kunstwerks, sondern seine kritische Aneignung, und die kann man den Einspielungen von Ren Leibowitz bescheinigen.

Diese Aufnahmen waren von der Industrie lange Jahre nicht vertrieben worden. Erst als die Wurstmaschine der CD-Produktion nach mehr und mehr Futter verlangte und "kritische" Interpretation in gewissen finanzkräftigen Kreisen chic wurde, kamen sie als CD-Kassette wieder heraus. Zugleich erschienen in dieser Ecke Beethoven-Zyklen von Ensembles, die sich der "historischen" Interpretation verschrieben haben, Beethoven also mit damaligen, den heutigen gegenüber wenig klangmächtigen Instrumenten spielen und auf zeitgemäße Phrasierungen und Akzente achten. Außerdem erschien Toscaninis Beethoven-Zyklus von 1939, der nun von der Kritik mit beinahe denselben Worten gepriesen wurde wie der Zyklus von Leibowitz.

Beethoven ist für Interpretation so anfällig, weil er die Impulse der Aufklärung nicht in so unbeschwerter Form weiterträgt wie Haydn, sondern von der Dialektik der Aufklärung, ihrem Umschlag in Dogmatik und Terror bereits betroffen ist. Diesen Sündenfall möchten die Freunde historisierender Interpretation ungeschehen machen. Sie bieten einen aufregenden Beethoven, der seinen Reiz aber von besonderen Klangerlebnissen, rhythmischen Finessen und harmonischen Grobheiten bezieht, statt von der atemversetzenden Einheit von Inhalt und Form - ein Beethoven ad usum delphini. Dass Barockspezialisten wie Harnoncourt, Hogwood und Norrington sich über Mozart nun zu Beethoven vorgewagt haben und dafür von der Kritik mit Leibowitz gleichgesetzt werden, weil auch hier der revolutionäre Elan freigesetzt werde, ist ein untrügliches Zeichen postmoderner Zustände.

Sie lösen das Karajan-Zeitalter ab, das die Herrschaft der Kulturindustrie in den obersten Rängen der Kultur befestigte. Sein Beethoven klang glatt, schnurrte stromlinienförmig ab und war mit gerade so viel Brio angereichert, dass der unaufmerksame Hörer immer den Eindruck hatte, hier geschehe etwas Bedeutsames. Der erste Satz der Fünften war ein hübsches Gewitter, und das Finale geriet nicht ins Schwitzen, garantierte aber dennoch irgendeinen Sieg. Karajans Klassik war massenhaft konsumierbar, weil alle Ecken wegpoliert waren. Nach dem Krieg sind auch klassische Konzerte weitgehend Orte der Zerstreuung statt der Konzentration geworden. Ob man zu James Last oder zu Justus Frantz geht, ist nur noch eine Frage der

Neigung - und des schlechten Geschmacks.

Die Nazijahre haben die Herrschaft der Kulturindustrie gut vorbereitet. Künstler mit verbindlichen Interpretationsvorstellungen mussten gehen. Jede entschiedene neue Musik war verboten. Alle kritischen Traditionen waren damit abgebrochen. Furtwängler versuchte unentwegt die heilige deutsche Musik vor den Deutschen zu retten, doch nach seinem Tod kam die Stunde des gesichtslosen Karrieristen. Beethoven klang nun nach "Wir sind wieder wer" oder nach Sportwagen. Beides ließ sich bestens verkaufen.

Die sachliche Beethoven-Interpretation eines Otto Klemperer, Erich Kleiber oder Fritz Busch, die die Weimarer Zeit geprägt hatte, konnte nicht wieder Fuß fassen. Wer sich Klemperer-Platten aus den 30er und 40er Jahren anhört, findet übrigens vieles von den Errungenschaften der Historizisten schon dort. Gemessen an jenen, die in der Tradition Wagner-Mahler standen, war auch der Beethoven Toscaninis eher ein stählerner Durchmarsch durch den Äther und die Schellack-Rillen, Ausdruck des Zeitgeists und der Absicht der technischen Konservierung. Es ist kein Zufall, dass ein Beethoven-Interpret wie Michael Gielen, der sich der gefährlichen Aspekte Beethovens bewusst ist und ihn deshalb in der Tradition Klemperers und Leibowitz' so gefährlich interpretiert, weil auch er ein Mann der Aufklärung ist, bei der Industrie bis vor kurzem nicht zum Zuge kam und kaum Platten produzieren konnte.

Man muss sich schon immer wieder etwas neues einfallen lassen, wenn man am Markt bleiben oder ihn erst erobern will. Vielfalt ist zunächst nicht mehr als Unverbindlichkeit. Sie ist heute angesagt, Eindeutigkeit stößt auf Widerstand. Verbindlichkeit provoziert zur Auseinandersetzung und stört die schöne Eintracht des pluralistischen Vielerlei. Da es eine authentische Interpretation nicht geben kann, kämpfte der Kritiker Adorno für eine Beethoven-Interpretation, die seiner politischen und philosophischen Disposition nahe kam, die sich wiederum Beethovens Intention nicht unverbindlich-naturalistisch, sondern gesellschaftlich verwandt fühlte.

In der Zangenlage zwischen Faschismus und Stalinismus, die die Musik in die Steinzeit zurückversetzen wollten, verteidigte Adorno den geistigen Gehalt der europäischen Musik gegen die industrielle Hirnamputation. Deshalb ist auch die Polemik gegen seine Jazzkritik so obsolet wie sie selbst. Adorno kannte den Jazz nur als Tanzmusik vor dem Krieg und blieb auch in Amerika Opfer dieses Vorurteils. Er kämpfte gegen ihn an wie Don Quichote gegen die Windmühlen, weil er überall nur noch Feinde einer entwickelten Musikalität sah, die die humanistischen Gehalte der großen Musiktradition sich erschließen könnte - der Jazz war für ihn ebenso ein Ohrenstöpsel wie die "Würdigungsstunde" im Radio, die den Zugang zu Beethoven durch Geschwätz und schlechte Interpretation zusperrte.

Adornos Jazz-Flop ist nur das danebengegangene Negativbild seines emphatisch aufklärerischen Musikverständnisses. Deshalb lässt sich damit auch nicht seine Philosophie aus den Angeln heben. Solche Versuche führen bezeichnenderweise häufig dazu, jenen geistigen Gehalt musikalischer Kunstwerke schlichtweg zu leugnen, dessen Begreifen die Welt sicherlich nicht schlechter, aber die Geschäfte der Kulturindustrie weniger reibungslos machen würde.