5 2014

Tempo! Zeit- und Beschleunigungswahrnehmung in der Moderne

FRAUKE FITZNER

(HG.)

Interjekte

Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren Email-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an *zimmermann@zfl-berlin.org*.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

Interjekte 1 SIGRID WEIGEL: »Embodied Simulation and the Coding-Problem of Simulation Theory. Interventions from Cultural Sciences« (2011)

Interjekte 2 Z. ANDRONIKASHVILI, S. FRANK, G. MAISURADZE, F. THUN-HOHENSTEIN, S. WILLER: »Freundschaft: Konzepte und Praktiken in der Sowjetunion und im kulturellen Vergleich« (2011)

Interjekte 3 VANESSA LUX, JÖRG THOMAS RICHTER (HG.): »Kulturelle Faktoren der Vererbung« (2012)

Interjekte 4 MONA KÖRTE, JUDITH ELISABETH WEISS (HG.): »Gesichtsauflösungen« (2013)

Impressum

Hrsg. vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Dr. h.c. Sigrid Weigel

© 2014 · Das Copyright und sämtliche Nutzungsrechte liegen ausschließlich bei den Autoren, ein Nachdruck der Texte auch in Auszügen ist nur mit deren ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Redaktion Dr. Christine Kutschbach

Gestaltung Carolyn Steinbeck · Gestaltung

Layout / Satz Sarah Affenzeller

gesetzt in der ITC Charter

»… die Notwendigkeit, die Werke rascher zu interpretieren«. Musik, Technik und Beschleunigung

Frauke Fitzner

Die Beschleunigung, die »Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne«[1], dringt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auch in die Musikästhetik. Die Produktion und Rezeption von Musik verändert sich aufgrund der neuen Medientechniken: Musik wird technisiert, mechanisiert, sie wird reproduzierbar, sie wird global verfügbar. Im Folgenden möchte ich anhand einiger Beispiele veranschaulichen, dass das musikalische Tempo in den musiktheoretischen und musikästhetischen Reflexionen dieser verschiedenen Tendenzen eine zentrale Rolle spielt und dabei die empfundene Beschleunigung der Moderne spiegelt.

So beispielsweise bei der musikkritischen Bewertung von Konzerten: Der Musikwissenschaftler Alfred Guttmann nahm in den 1910er Jahren die stetigen Beschwerden der Musikkritik, die Dirigenten würden die Musikstücke immer schneller interpretieren, zum Anlass für eine Art Langzeitstudie. In einem Zeitraum von über zwölf Jahren stoppte er bei Aufführungen von Orchester- und Chorwerken die Spiellänge – mithilfe seiner Taschenuhr. Die Ergebnisse veröffentlichte er 1920 in der Zeitschrift Melos.[2] Er unterteilte die von ihm gemessenen Konzerte nach Dirigenten, Ensembles und Musikstücken und stellte die Ergebnisse tabellarisch dar.

Beethoven: Fünfte Symphonie.

Dirigent	Orchester	1.	2.	3. u. 4.	Ges.-dauer
		M., S.	M., S.	M., S	M., S.
Weingartner		8,00	10,00	15,00	33,00
Schoinpflug 1914	Blüthnerorchester	7,22	—	—	—
» 1920	»	6,2	11,18	13,2	30,22
Blech 1917	Staatsorchester	5,15	10,15	14,30	30,00
Strauß 1912	»	7,80	—	12,40	—
» 1913	»	6,00	10,30	13,00	29,30
» 1917	»	6,00	10,15	13,00	29,15
Durchschnitt		6,30	10,28	14,22	31,33

Beethoven: Sechste Symphonie.

Dirigent	Orchester	1.	2.	3. Satz		Ges.-dauer
		M., S.	M., S.	M., S.		M., S.
Strauß	Staatsorchester	9,22	12,30	—		
» 1918	»	9,22	12,20	15,28		37,16
» 1919	»	9,55	12,40	—		
Fried 1912	Blüthnerorchester	8,10	14,46	—		
Durchschnitt		9,07	13,06	15,28		37,16

Abb. 1: A. Guttmanns Studie »Das Tempo«[3]

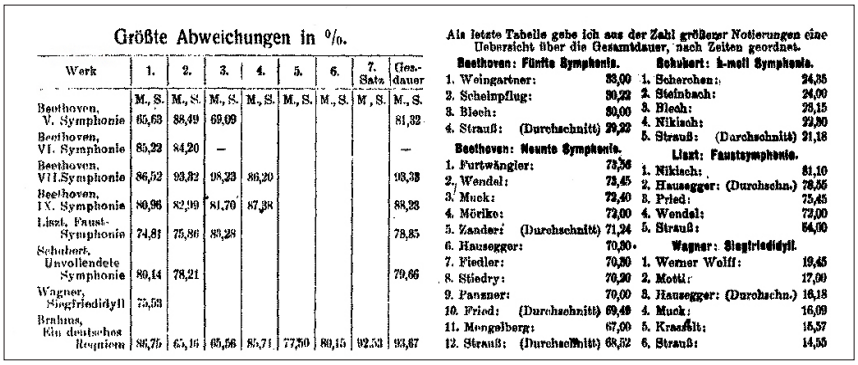
1 So der Untertitel der grundlegenden Studie von Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a.M. 2012[10].

2 Alfred Guttmann: Das Tempo. In: *Melos* 1920, S. 169–174.

3 Abbildung aus ebd., S. 171.

Von den vielen Daten, die Guttmann auf diese Weise generierte, seien hier einige exemplarisch genannt: Den größten Zeitunterschied beim selben Dirigenten mit demselben Orchester stellte Guttmann bei Richard Strauss' Aufführungen von Beethovens Fünfter Symphonie fest und zwar im ersten Satz, der 1912 siebeneinhalb Minuten dauerte, 1913 und 1917 nur sechs Minuten. Tatsächlich war Strauss ein Dirigent, dem häufig vorgeworfen wurde, er würde das Tempo immer schneller nehmen. Jedoch weisen andere von Guttmanns gestoppten Zeiten genau in die andere Richtung: Bei Aufführungen der siebten Symphonie Beethovens scheint Strauss langsamer geworden zu sein. Für den ersten Satz stellt Guttmann 1911 zehn Minuten und zehn Sekunden, 1914 aber eine dreiviertel Minute mehr fest und 1915 sogar nochmal 55 Sekunden mehr. Im Vergleich der Aufführungen durch verschiedene Dirigenten, differenziert nach Aufführungen mit demselben Orchester oder mit verschiedenen, zeigt sich, dass bei mehreren Musikstücken die Tempodifferenzen beträchtlich sein können. Am extremsten ist dies in den Zahlen Guttmanns beim ersten Satz der fünften Symphonie Beethovens: Die kürzeste Zeit beträgt nur 65,63 % der längsten Zeit, die Guttmann für diesen Satz gemessen hat.

Guttmanns Messungen beweisen nicht die von der Musikkritik unterstellte Beschleunigung in den konzertanten Aufführungen der 1910er Jahre; sie illustrieren aber die Schwierigkeiten bei der Quantifizierung musikalischer Parameter. Dies an Guttmanns Studie zu beobachten, ist aus heutiger Perspektive sicher deutlich interessanter als die absoluten Zahlen, die er als Ergebnisse präsentiert und deren mannigfaltige Fehlerquellen er auch schon selbst reflektiert hat.[5] Seine Zahlen sagen uns also nicht, ob die Dirigenten tatsächlich immer schneller geworden sind, aber sie bezeugen, dass das Thema ›Beschleunigung‹ die musikkritischen Gemüter erhitzte und dass die Musikwissenschaft dieses Thema aufnahm.



Größte Abweichungen in %.

Werk	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. Satz	Gesamtdauer
	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.	M., S.
Beethoven, V. Symphonie	65,63	88,49	69,09					81,32
Beethoven, VI. Symphonie	85,22	84,20	—					—
Beethoven, VII. Symphonie	86,52	93,32	98,23	86,20				93,33
Beethoven, IX. Symphonie	80,96	82,99	81,70	87,38				88,23
Liszt, Faust-Symphonie	74,81	75,86	83,28					78,85
Schubert, Unvollendete Symphonie	80,14	78,21						79,66
Wagner, Siegfriedidyll	75,53							
Brahms, Ein deutsches Requiem	86,75	65,16	65,56	85,71	77,50	80,15	92,53	93,67

Als letzte Tabelle gebe ich aus der Zahl größerer Notierungen eine Uebersicht über die Gesamtdauer, nach Zeiten geordnet.

Beethoven: Fünfte Symphonie.
1. Weingartner: 83,00
2. Scheinpflug: 80,22
3. Blech: 80,00
4. Strauß: (Durchschnitt) 79,22

Beethoven: Neunte Symphonie.
1. Furtwängler: 73,36
2. Wendel: 73,45
3. Muck: 72,40
4. Mörike: 72,00
5. Zander: (Durchschnitt) 71,24
6. Hausegger: 70,30
7. Fiedler: 70,20
8. Stiedry: 70,20
9. Panzner: 70,00
10. Fried: (Durchschnitt) 69,49
11. Mengelberg: 67,00
12. Strauß: (Durchschnitt) 68,52

Schubert: h-moll Symphonie.
1. Scherchen: 24,35
2. Steinbach: 24,00
3. Blech: 23,15
4. Nikisch: 22,30
5. Strauß: (Durchschnitt) 21,18

Liszt: Faustsymphonie.
1. Nikisch: 81,10
2. Hausegger: (Durchschn.) 78,55
3. Fried: 75,45
4. Wendel: 72,00
5. Strauß: 64,10

Wagner: Siegfriedidyll.
1. Werner Wolff: 19,45
2. Mottl: 17,00
3. Hausegger: (Durchschn.) 16,18
4. Muck: 16,09
5. Krasselt: 15,57
6. Strauß: 14,55

Abb. 2: A. Guttmanns Studie »Das Tempo«[4]

Dass die Tempi bei der Interpretation von musikalischen Werken immer schneller angesetzt würden, stand auch im Fokus eines anderen Textes, jedoch mit einem ganz anderen Zugang zu diesem Thema: 1930 veröffentlichte Theodor W. Adorno einen Aufsatz mit dem Titel *Neue Tempi* in der österreichischen Musikzeitschrift *Pult und Taktstock*, die sich aus einer musikästhetischen Perspektive den Herausforderungen musikalischer Aufführungskultur widmete. Adorno antwortete mit diesem Text auf die Frage, wie historische Musikstücke interpretiert werden sollen: Gilt es, von einer originalen Interpretation auszugehen, die man versuchen sollte, zu rekonstruieren? Kann es die eine richtige, dem Werk treue Interpretation geben? Und wenn nicht, wie sollen historische Werke dann aufgeführt werden? Adorno plädiert dafür, die musikalischen Werke durch die Interpretation in der Aufführung zu aktualisieren.

4 Abbildung aus ebd., S. 173.

5 Guttmann sieht das zentrale Problem seiner Methode darin, dass sie »nur Bruttobestimmungen zuläßt« (Guttmann 1920, S. 179), so dass er keinerlei Differenzierungen innerhalb der jeweils als Ganzes gemessenen Sinfoniesätze vornehmen kann.

In Hinblick auf das Tempo konstatiert er dabei die »Notwendigkeit, die Werke rascher zu interpretieren«[6]. Eine Interpretation, die versuche, das Originaltempo eines Werkes zu rekonstruieren, müsse notgedrungen scheitern. Die entscheidende Hürde liege dabei in der schriftlichen Überlieferung: Die Noten bilden nicht alles ab, was für die Realisierung eines Werkes relevant ist. Daher könne man den Notentext auch nicht zum Original deklarieren und eine Treue zu diesem Text als Grundlage einer ›richtigen‹ Interpretation beschwören; das gelte für Gegenwartsmusik genauso wie für historische. Für Adorno liegen hier aber keine Defizite der Notenschrift, sondern vielmehr Möglichkeitsräume neuer Interpretationen. Und die sind für ihn unabdingbar, um ein Werk lebendig zu halten. Die eigentliche Werktreue zeige sich also gerade darin, es neu zu interpretieren und in der zeitgenössischen Musikkultur des Jahres 1930 heißt das für Adorno: Es muss schneller gespielt werden.

Indem Adorno problematisiert, ob und wie aus den Noten ein authentisches Werk rekonstruiert oder konstruiert werden kann, berührt er die Frage nach den Möglichkeiten von dem, was wir heute ›Historische Aufführungspraxis‹ nennen. Die Beschäftigung damit, was überhaupt aus dem Notenmaterial heraus über historische Werke erfahrbar ist, erhielt im 19. Jahrhundert erstmals eine besondere Aufmerksamkeit, von der sich damals langsam formierenden Musikwissenschaft; gleichzeitig wuchs in der Musikpraxis das Interesse für die so genannte ›Alte Musik‹. Dieses neue Interesse hatte seinen Ausgangspunkt 1829: In diesem Jahr führte Felix Mendelssohn Bartholdy mit der Singakademie in Berlin die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach auf und feierte damit einen großen Erfolg. Diese Aufführung ist als Beginn der Bach-Renaissance kanonisiert worden. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde immer häufiger Alte Musik aufgeführt (worunter man gemeinhin Werke versteht, die vor 1750 entstanden sind) und in der Auseinandersetzung mit dieser Musik wuchs auch die Sensibilität für die Problematiken der Aufführungspraxis. Zunächst war der Umgang mit der Alten Musik davon gekennzeichnet, dass umfangreiche Eingriffe in den Notentext stattfanden. Für die Aufführung der Matthäus-Passion 1829 hatte Mendelssohn das Werk beispielsweise enorm gekürzt, etwa auf die Hälfte des eigentlichen Umfangs und auch die Besetzung war an die damaligen symphonischen Klangvorstellungen angepasst.[7]

Im Wechselspiel zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis wuchs nach und nach das Wissen über historische Aufführungsbedingungen. Ein wichtiger Forschungsbereich war dabei die Notationskunde. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Werke der so genannten Alten Meister, wie Bach, Händel und Schütz, ediert und wurden so einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und vielfach aufgeführt. 1892 bis 1931 gab die Musikgeschichtliche Kommission Preußens die Reihe *Denkmäler deutscher Tonkunst* heraus (die 1933 unter dem Titel *Erbe deutscher Musik* fortgesetzt und in der Nachkriegszeit neu überarbeitet wurde); in dieser Reihe wurden Werke aus dem 16. bis zum 18. Jahrhundert mit besonderem Blick auf die Quellentreue ediert.

In der Editionsarbeit an diesen Werken Alter Musik wuchs die Sensibilität dafür, dass sich die Art und Weise der Notation selbst historisch verändert.[8] Es erschienen Einzelstudien zur Notation in verschiedenen musikhistorischen Epochen, auch die mittelalterliche Mensuralnotation wurde erforscht.[9] Mit seinen *Studien zur Geschichte der Notenschrift* legte der Musikwissenschaftler Hugo Riemann den Grundstein

6 Theodor W. Adorno: Neue Tempi. In: *Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main 2003, S. 66–73, hier S. 70.

7 Vgl. Susanna Großmann-Vendrey: *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 17. Regensburg 1969 und Christian Ahrens: Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829. In: *Bach-Jahrbuch*. Jg. 87 (2001), S. 71–98. Zum Verhältnis der Bach-Rezeption Mendelssohns und dessen eigenen Kompositionen siehe Felix Loy: *Die Bach-Rezeption in den Oratorien von Mendelssohn Bartholdy*. Tutzing 2003.

8 Zur Notationskunde als Werkzeug der Erschließung Alter Musik und als zentraler Bestandteil der frühen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert vgl. Andreas Jaschinski: Musikwissenschaft. II. Grundriß der Fachgeschichte bis 1945. Art. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG). Sachteil, Band 6. Kassel 1997, Sp. 1800–1807, hier 1802f.

9 Zur Relevanz der Notationskunde bei der Wiederentdeckung Alter Musik vgl. Dieter Gutknecht: Aufführungspraxis. Art. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG). Sachteil, Band 1. Kassel 1994, Sp. 954–986, hier Sp. 969f.

für eine textkritische Methodik.[10] 1913 und 1916 veröffentlichte Johannes Wolf die beiden Bände des Handbuchs der Notationskunde.[11]

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde auch die Instrumentenkunde zu einem wichtigen Teilbereich der Musikwissenschaft.[12] Ausgehend von ihren Erkenntnissen konnten historische Instrumente und ihre Spielpraxis rekonstruiert werden, wie beispielsweise die Viola da Gamba, die Oboe d´amore oder auch die Blockflöte; das führte dazu, dass erste Ensembles für Alte Musik gegründet wurden, die auf Nachbauten historischer Instrumente spielten.

Eine der zentralen Figuren in der wissenschaftlichen Erforschung historischer Aufführungspraxis war Arnold Schering; ab 1928 hatte er in Berlin an der Friedrich-Wilhelms-Universität den Lehrstuhl für Musikwissenschaft inne und gab mehrere Bände der schon genannten *Denkmäler deutscher Tonkunst* heraus. 1931 veröffentlichte er sein Buch *Aufführungspraxis alter Musik*, das sehr erfolgreich und zum Ausgangspunkt der weiteren Forschung im 20. Jahrhundert wurde. Schering fasste darin die Problematiken der historischen Aufführungspraxis für eine umfassende Spannbreite musikalischer Parameter zusammen; ausgehend von den Erkenntnissen aus den Editionsprojekten und den musikphilologischen Studien zur Alten Musik charakterisierte er vergessene Interpretationspraktiken verschiedener musikalischer Epochen.[13]

1931 hatte sich unter dem Schlagwort ›Aufführungspraxis‹ also ein Themengebiet formiert, das bis heute einen Kernbereich der musikwissenschaftlichen Forschung bildet und in enger Wechselbeziehung mit der Musikpraxis steht. Inzwischen ist der Ansatz der historischen Aufführungspraxis über die Alte Musik hinaus auf jegliche historische Musik ausgeweitet worden, denn auch für Musik jüngerer Epochen ergeben sich grundsätzlich dieselben Schwierigkeiten, wenn man nachvollziehen möchte, wie ein Musikstück früher aufgeführt worden sein mag, wie es geklungen haben mag, welchen Klang der Komponist intendiert haben mag.

Diese Rekonstruktionsschwierigkeiten beziehen sich auf eine ganze Reihe von Bereichen, denen gemeinsam ist, dass sie in den überlieferten Notationen unklar bleiben. So etwa die Frage der Besetzung. Es ist nicht immer genau benannt, welche Instrumente welche Stimme spielen sollen und mit welcher Anzahl von Instrumenten eine Stimme besetzt wurde. Selbst die konkreten Bezeichnungen von Instrumenten können zu Missverständnissen führen, weil sich die Instrumente und ihre Benennungen ebenfalls historisch verändert haben.[14] Auch über die Anlässe der musikalischen Aufführungen war zunächst nicht viel bekannt, über die Räume, in denen sie stattfanden, über die Beleuchtung, die Inszenierung, die gesellschaftlichen Kontexte. Das Konzertwesen – quasi das Herzstück der bürgerlichen Musikkultur – war im 18. Jahrhundert entstanden und im 19. Jahrhundert zur zentralen Institution des Musiklebens geworden. Über die Aufführungsformen der Alten Musik war daher Anfang des 19. Jahrhunderts, als Mendelssohn die Bach-Renaissance einläutete, wenig bekannt.

Für viele musikalische Parameter hat die musikwissenschaftliche Forschung Erkenntnisse erarbeitet, die der Aufführungspraxis heute zur Verfügung stehen, etwa in Hinblick auf die Instrumentierung oder die Stimmung. Ein Parameter, der bis heute die Interpreten vor besondere Herausforderungen stellt, wenn sie versuchen, den Klang eines Musikstückes zu rekonstruieren, ist das Tempo.

10 Hugo Riemann: *Studien zur Geschichte der Notenschrift*. Leipzig 1878.

11 Johannes Wolf: *Handbuch der Notationskunde*. Teil 1 Leipzig 1913, Teil 2 Leipzig 1916.

12 So stammt etwa die Hornbostel-Sachs-Systematik, die bis heute zur Klassifizierung von Musikinstrumenten verwendet wird, aus dem Jahr 1914 (Erich Moritz von Hornbostel, Curt Sachs: Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. In: *Zeitschrift für Ethnologie*. Band 46, Nr. 4/5 (1914), S. 553–590.)

13 Arnold Schering: *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig 1931.

14 Vgl. Gutknecht 1994 (wie Fußnote 9), hier insbesondere Sp. 959f.

Das Metronom wurde 1816 erfunden.[15] Für die Zeit vor der Verfügbarkeit des Metronoms fehlen Angaben zum absoluten Zeitmaß in Musikstücken. Es stellt sich daher die Frage, in welchem Grundtempo ein historisches Musikstück gespielt werden soll und wie die Temporelationen innerhalb eines Musikstückes gestaltet werden sollen; wann soll es schneller, wann langsamer werden und in welchem Ausmaß?

Die ersten Tempobezeichnungen in Form von kurzen Textzusätzen über den einzelnen Musikstücken finden sich in Noten für Instrumentalmusik aus dem 16. Jahrhundert. Im 17. Jahrhundert etabliert sich die Angabe solcher Bezeichnungen in der italienischen Sprache wie wir es auch heute noch gewohnt sind (lento, andante, allegro usw.). Man geht davon aus, dass diese Bezeichnungen auch auf den Ausdruck von Affekten hinweisen sollten.[16] Vor allem die Identifizierung von Freude mit schnellerem und Trauer mit einem langsameren Tempo wird in der Musikästhetik seit dem 17. Jahrhundert immer wieder zum Ausgangspunkt einer solchen Zuordnung von musikalischen Tempi zu Affekten.[17] Wobei die Bewegungen, die die Begriffe beschreiben – beispielsweise ‚andante', also ‚laufend' – auf Bewegungen des Gemüts bezogen werden, so dass in diesen Tempobezeichnungen körperliche und seelische Bewegungen miteinander verknüpft werden.[18]

Heute geht man davon aus, dass diese Angaben in Musikstücken Alter Musik nicht so verstanden werden können, wie sie später im 19. Jahrhundert verwendet werden. Die extremen und plötzlichen Tempoveränderungen, wie sie beispielsweise für die Musik von Ludwig van Beethoven typisch sind, gibt es in Alter Musik nicht. Dort sind diese Bezeichnungen als graduelle Veränderungen zu verstehen, die aufeinander bezogen sind, die also noch nicht feststehende musikalische Charaktere benennen. Außerdem geht man für Alte Musik von einem vorherrschenden mittleren Tempo aus, von dem aus die Bezeichnungen auf relativ leichte Veränderungen hinweisen, nicht auf Tempoextreme wie in der klassischen oder romantischen Musik. Wichtig ist auch – das gilt ebenso für die Musik des 19. Jahrhunderts –, dass die Tempobezeichnungen nicht isoliert betrachtet werden dürfen, sondern ihre Bedeutung meistens erst im Zusammenhang mit der Taktart und dem Typus des Stückes erhalten.

Im Revival der Alten Musik im 19. Jahrhundert werden die Tempoangaben nach zeitgenössischen Maßstäben umgesetzt. Wie schon erwähnt, waren dabei massive Eingriffe in Werke üblich, wie die Kürzung der Arien und der Rezitative bei der Matthäus-Passion. Heute versucht man, die Tempobezeichnungen in der Alten Musik aus ihren historischen Kontexten heraus zu verstehen und damit zu vermeiden, den Werken das Tempoverständnis späterer Epochen überzustülpen. Für die historische Aufführungspraxis bleibt das Tempo aber ein besonderes Problem: Wir können nicht wissen, wie schnell die Tempi waren, da wir keine absoluten Angaben dazu haben. Was es gibt, sind verschiedene Hinweise darauf, wie dieses mittlere Tempo, das man der Alten Musik zugrunde legt, ausgesehen haben mag. In der Geschichte des musiktheoretischen Schrifttums gibt es immer wieder Versuche, die musikalischen Tempi auf Körperbewegungen zu beziehen – wie es ja auch wie bereits erwähnt in den Tempobezeichnungen angelegt ist. Eine Orientierungsgröße bietet dabei der menschliche Herzschlag, den man in Abhandlungen über Musik bis in die Antike zurückverfolgen kann. Als konkrete Spielanleitungshilfe wird der Pulsschlag im 18. Jahrhundert genutzt. So heißt es in den musikpädagogischen Schriften des Flötisten Johann Joachim Quantz:

15 Wie zumeist bei Erfindungen, kommt auch diese nicht aus heiterem Himmel, sondern lässt sich auf eine umfangreiche Vorgeschichte des Experimentierens mit Pendeln zur Skalierung musikalischer Tempi beziehen. Zur Vorgeschichte des Metronoms vgl. Myles W. Jackson: From Scientific to Musical Instruments. The Tuning Fork, the Metronome, and the Siren. In: Trevor Pinch, Karin Bijsterveld (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford 2012, S. 201–223, hier insbesondere S. 209–211. Zu Mälzels weiterem Wirken auf dem Feld des Instrumentenbaus siehe Rebecca Wolf: Musik und Mechanik bei Johann Nepomuk Mälzel. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg. 66, Heft 2 (2009), S. 110–126.

16 Irmgard Bengen: Tempo. Art. in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG), Sachteil, Band 9. Kassel 1998, Sp. 443–470 (historischer Teil), hier Sp. 447f.

17 Ebd. Sp. 448.

18 Vgl. Thrasybulos Georgiades: *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*. Göttingen 1985, S. 126; vgl. dazu auch Bengen 1998 (wie Fußnote 16), Sp. 448.

> *Man nehme den Pulsschlag, wie er nach der Mittagsmahlzeit bis Abends, und zwar wie er bey einem lustigen und aufgeräumten, doch dabey etwas hitzigen und flüchtigen Menschen, oder, wenn es so zu sprechen erlaubet ist, bey einem Menschen von cholerisch-sanguinischem Temperamente geht, zum Grunde: so wird man den rechten getroffen haben. Ein niedergeschlagener, oder trauriger, oder kaltsinniger und träger Mensch, könnte allenfalls bey einem jeden Stücke das Zeitmaaß etwas lebhafter fassen, als sein Puls geht.*[19]

Tatsächlich haben verschiedene Forschungen im 20. Jahrhundert den Zusammenhang von Pulsschlag und musikalischem Tempo bestätigt: Es gibt statistische Auswertungen von Metronomangaben für die Gesamtwerke einzelner Komponisten oder von Mengen von Schallplattenaufzeichnungen, die zeigen, dass die meisten Musikstücke ein Tempo von 60 bis 80 Schlägen pro Minute haben, was dem normalen Ruhepuls entspricht.[20] Neuropsychologische Untersuchungen seit den 90er Jahren haben gezeigt, dass Menschen eine Präferenz für musikalische Tempi haben, die ihrem Herzschlag entsprechen.[21] Dieses musikanthropologische Wissen hilft dem Interpreten bei der Entscheidung über die Ausführung des Tempos aber nicht weiter, denn dort geht es ja gerade um die Nuancen innerhalb einer Spannbreite mittlerer Tempi. Adorno hat also 1930 zu Recht konstatiert, dass uns die Kenntnis der absoluten Geschwindigkeiten vergangener Aufführungspraxen verschlossen ist.

Dass das Tempoproblem bei der Interpretation historischer Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts virulent wurde, mag nicht nur mit der zunehmenden Erforschung historischer Aufführungsbedingungen zusammenhängen, sondern auch damit, dass sich in diesem Zeitraum eine neue Form der Überlieferung von Musik etablierte: die akustische Tonaufzeichnung. 1877 hatte Thomas Edison den Phonographen erfunden und zum Patent angemeldet. Mit dem Phonographen war es erstmals möglich, Klang aufzunehmen, zu speichern und zu reproduzieren.[22] Der Schall wurde von einem Trichter gebündelt und über die Schwingungen einer Membran in Bewegungen einer Nadel umgewandelt; die Bewegungen der Nadel schrieben dann auf der Oberfläche eines Zylinders eine Spur; andersherum konnte diese Spur wieder abgespielt werden, indem die Nadel in die Rille gesetzt und der Zylinder so gedreht wurde, dass sich die Form der Spur in die Bewegungen der Nadel übersetzte und diese die Membran in Schwingungen versetzte, die über den Trichter zu hörbarem Klang wurden.

Emil Berliner entwickelte das Grammophon, das er 1887 zum Patent anmeldete. Gegenüber den Tonträgern des Phonographen, den Walzen, hatte die Schallplatte den Vorteil, dass sie von Anfang an in der Massenproduktion hergestellt und nicht wie die Phonographenwalzen zunächst einzeln bespielt werden musste. Die Weiterentwicklungen, vor allem die Ablösung des manuellen Kurbelns durch einen Federwerk-Motor und die Veränderung des Schallplattenmaterials hin zur Schellackplatte, verhalfen dem Grammophon zu einem enormen wirtschaftlichen Erfolg. Schnell entwickelte sich eine ganze phonographische Industrie.[23]

Die ersten Langspielplatten gab es ab den 30er Jahren, der Durchbruch und die Ablösung der Schellackplatte durch die Langspielplatte aus Vinyl erfolgte aber erst Ende der 40er Jahre. Bis dahin bewegte

19 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Nachdruck Kassel/Basel 1953, S. 267.

20 Vgl. Klaus-Ernst Behne: Tempo. Art. in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG). Sachteil, Band 9. Kassel 1998, Sp. 443–470 (systematischer Teil), hier Sp. 459.

21 Makoto Iwanaga: Relationship Between Heart Rate and Preference for Tempo of Music. In: *Perceptual and Motor Skills*. Band 81, H. 2 (1995), S. 435–440; vgl. auch Behne 1998 (wie Fußnote 20), Sp. 459.

22 Zuvor hatte es zwar auch Möglichkeiten der Reproduktion von Klang gegeben, z.B. Musikautomaten, allerdings war dieser Klang nicht aufgenommen worden. Auch gab es schon verschiedenen Möglichkeiten, Klang sichtbar zu machen und damit quasi aufzuzeichnen; der Phonograph war jedoch die erste Apparatur, die Aufnahme und Reproduktion in sich vereinte.

23 Zur Entwicklung der phonographischen Wirtschaft siehe Stephan Gauß: *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*. Köln u.a. 2009, hier insbesondere das Kapitel S. 53–111: »II. Die Phonoindustrie: Strukturmerkmale und Verlaufsformen 1900–1940«.

sich die Spieldauer der Schallplatte zwischen drei und fünf Minuten. Diese für unsere heutigen Gewohnheiten recht kurze Spieldauer hatte natürlich Einfluss auf die Art der Interpretation der aufzunehmenden Musik. Musikstücke, die länger waren, wurden unterteilt und auf mehreren Plattenseiten bzw. auf mehreren Platten aufgenommen. Außerdem wurden die Stücke häufig gekürzt, damit sich entsprechende Abschnitte von der Länge einer Schallplattenseite ergaben. So wurde die 5. Symphonie von Beethoven für das ambitionierte Projekt der ersten Gesamtaufnahme dieser Symphonie 1913 in acht Teile auf vier doppelseitigen Platten segmentiert.[24]

Solche Gesamtaufnahmen von Symphonien waren aber die Ausnahme, vor allem deshalb, weil die Anschaffung für die Kunden einfach zu teuer war. Die kommerziell erfolgreichen Gesamtaufnahmen großer Orchesterwerke entstanden erst später mit der Langspielplatte in der Nachkriegszeit.[25] Stattdessen wurden Teile von größeren Werken, wie Sinfonien oder Opern, auf Einzelplatten verkauft. In der Musik, die eigens für den Schallplattenmarkt komponiert wurde, orientierte man sich bei der Länge der Stücke an der Spieldauer der Platten, etwa im Schlager, wo die Lieder eine übliche Länge um die zwei bis drei Minuten hatten.

Die technische Reproduzierbarkeit des Klanges führte zu einer neuen Verfügbarkeit von Musik: zur räumlichen Verfügbarkeit im Sinne einer Globalisierung, aber auch zur zeitlichen Verfügbarkeit – der Klang der Gegenwart war konservierbar geworden. Das Bewusstsein dafür, dass Tonaufnahmen auch in der Zukunft rezipierbar sein würden, führte bei einigen Künstlern zu einer regelrechten Trichterfurcht, einer Angst vor der zukünftigen Wirkung ihrer aktuellen Interpretation.[26] Schon im 19. Jahrhundert war die Interpretation im Kult um Instrumentalisten wie Joseph Joachim oder Clara Schumann als künstlerische Leistung hervorgetreten. Mit der Verfügbarkeit der Tonträger wurden die Interpreten im 20. Jahrhundert zu den zentralen Akteuren, nicht zuletzt als Verkaufsargument für immer neue Einspielungen. Und die Verfügbarkeit verschiedener Interpretationen desselben Werkes sowie das Bewusstsein dafür, dass die zeitgenössische Interpretationsmode in der Zukunft hörbar sein wird, kontrastieren quasi die Nicht-Existenz von Klangzeugnissen aus Epochen vor der Tonaufzeichnung. So greifen die historische Aufführungspraxis und die technische Reproduzierbarkeit von Musik ineinander.

Die Vorstellungen über die Relevanz des Grammophons in der Musikpraxis der Zukunft betrafen aber nicht nur die Verfügbarkeit von Aufnahmen früherer Interpretationen; ein weiteres Potenzial sahen einige Musiktheoretiker und -praktiker in der synthetischen Klangerzeugung. Die Diskussionen darüber wurden unter dem Schlagwort der ›Mechanisierung der Musik‹ geführt. Der Musikwissenschaftler Hans Heinrich Stuckenschmidt plädierte dafür, das Grammophon als künstlerisch nutzbares Musikinstrument zu betrachten. Seine Vision bestand in der Manipulation der Tonspur und dem Erlernen einer »Reliefschrift«[27]: Wenn die Rille auf der Schallplatte nicht dadurch produziert würde, dass man den Schall einer Quelle aufzeichnete, sondern dass der Komponist den von ihm intendierten Klang direkt in der Form der Rille codierte, wäre nicht nur eine absolute Werktreue gewährleistet, sondern es wäre auch möglich, vollkommen neue Klänge zu produzieren, die keinem schon bekannten Musikinstrument oder Geräusch entsprächen. Alle denkbaren Klangfarben und Tonhöhen könnten hergestellt werden. Auch Rhythmus und Tempo gehörten zu den musikalischen Parametern, von denen er sich vorstellte, dass sie von den Bedingungen des menschlichen Körper abgelöst werden könnten: Wenn kein Interpret für die Aufführung nötig wäre, könnten komplizierte Rhythmen und hohe Geschwindigkeiten realisiert werden, die kein Mensch auf

24 Arthur Nikisch: *5. Symphonie* (Sinfonien, op. 67, Ludwig van Beethoven). Vier Schellackplatten. Berlin 1913.

25 Martin Elste: Tonträger und Tondokumente. Art. in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Die Neue MGG). Sachteil, Band 9. Kassel 1998, Sp. 646–678, hier Sp. 649.

26 Vgl. Gauß 2009 (wie Fußnote 23), S. 187f.

27 Hans Heinz Stuckenschmidt: Die Mechanisierung der Musik. In: *Pult und Taktstock*. 2. Jg. (1925) Heft 1, S. 1–8, hier S. 6.

üblichen Musikinstrumenten zu spielen in der Lage wäre.[28] Man kann diese Visionen quasi als Vorwegnahme der bis zu 1000 beats per minute im Techno der 90er Jahre lesen. Stuckenschmidt ging es dabei um den Reiz einer absoluten Exaktheit der intendierten Tempi. Der Phonograph spiele immerhin »schon besser als die höhere Tochter«[29] und dieses Potenzial gelte es weiter auszubauen. Auch Arnold Schönberg sah die Chancen der Mechanisierung darin, die Werke unabhängig von den im Zweifelsfall mangelnden Fähigkeiten eines Interpreten vermitteln zu können, denn er sah die Gefahr, dass die musikalischen Gedanken einfach aufgrund der Bequemlichkeit der Musiker verfälscht würden.[30]

Eine andere Idee verfolgte Erwin Stein, der Herausgeber der Zeitschrift *Pult und Taktstock*, in der ausführliche Debatten über Vor- und Nachteile der Technisierung als Hilfsmittel der Aufführungspraxis stattfanden.[31] Er plädierte dafür, die Metronomisierung der Musik konsequent durchzuführen und in der musikalischen Ausbildung das Verständnis der Metronom-Angaben so zu trainieren, dass die Angabe in Form einer Zahl unmittelbar in eine Klangvorstellung übersetzt werden könnte, ohne sie am Metronom zu überprüfen. Er forderte also eine Art musikpädagogische Fundierung eines absoluten Gehörs für Tempi. Auch Adorno nahm an der Diskussion um die Mechanisierung teil: Er begrüßte die Möglichkeit, durch eine konsequente Metronomisierung die Intentionen des Komponisten deutlicher zu kommunizieren; doch dürfe dies nicht zu einer starren Festschreibung des Werkes führen. Denn für Adorno wächst die Lebendigkeit der Werke gerade mit der Veränderung ihrer historischen Interpretationen. Daher sind für ihn auch die veränderten, rascheren Tempi unabdingbar:

> *Im Zwang, neue Tempi zu wählen und die Darstellung von Musik insgesamt in raschere Zeitmaße als die traditionalen zu verlegen und in eins damit insgesamt zu modifizieren, zeigt sich diese Notwendigkeit [zur Neuinterpretation] unabhängig von den technischen Mitteln an und fundiert sie von den Werken her. Die Interpretation, die heute die Werke ihrem geschichtlichen Stande nach selber verlangen, und die, deren Chance die Technisierung bietet, nähern sich ideell an.*[32]

Diese Beschleunigung, die er in der Musik ausmacht, ist für Adorno nicht etwas, das der Musik von außen, durch die Entwicklung der Technikgeschichte, aufgezwungen worden wäre. Sie ist für ihn vielmehr eine Konsequenz aus der musikalischen Entwicklung. Diese Perspektive auf die Musikgeschichte und auf den Zusammenhang von Musik und allgemeiner Kulturgeschichte, tritt in Adornos musikphilosophischen Texten in der Nachkriegszeit deutlicher hervor, vor allem in seiner *Philosophie der Neuen Musik*, die 1949 erstmals veröffentlicht wurde. Im Zentrum steht dabei das Theorem vom Fortschritt des musikalischen Materials: Das musikalische Material ist für Adorno das, womit der Komponist arbeitet; das, was der Komponist im Werk zu einer konkreten Form bringt. Es ist genuin historisch, denn es besteht in einer ständigen Überformung, die in den Werken geleistet wird. Die Realisierung des musikalischen Materials in den Werken verweist damit auch ständig auf vergangene Formungen, so dass im einzelnen Werk quasi Musikgeschichte sedimentiert ist. Der Komponist nimmt einerseits Tendenzen auf, die im Material liegen, die durch die bis dahin geleistete historische Entwicklung entstanden sind, andererseits muss er eigenen Impulsen folgen, um zur ständigen Überformung des Materials beizutragen und Neues in die Werke zu bringen. In diesem Sinne muss der »Zwang« verstanden werden, »der Zwang, neue Tempi zu wählen« und die Werke rascher zu interpretieren. Denn die Überformung gilt nach Adorno auch für historische Musik:

28 Vgl. ebd. S. 8.

29 Hans Heinz Stuckenschmidt: Erziehung durch Sprechapparate. In: *Musik und Maschine*. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 8. Jg. (1926), Oktober-November, S. 368–370, hier S. 370.

30 Vgl. Arnold Schönberg: Mechanische Musikinstrumente. In: *Pult und Taktstock*. 3. Jg. (1926). Heft 3/4, S. 71–75, hier S. 71.

31 Siehe dazu die Sammlung von Zuschriften zum Thema unter Diskussionsbeiträge. [Enquete zum Thema Metronomisierung] *Pult und Taktstock*, 3. Jg. (1926). Heft 3/4, S. 87–91.

32 Adorno 2003 (wie Fußnote 6), S. 73

Die Werke könnten nur dann weiter lebendig sein, d.h. für Adorno: im Bezug zur Gegenwart Wahrheit vermitteln, wenn sie neue Gedanken ausdrücken. Das Mittel zur Aktualisierung der potenziellen neuen Gedanken im Werk ist die Interpretation.

Für seine Gegenwart sah Adorno die Notwendigkeit rascherer Tempi darin begründet, dass die alten Werke nur dann der zeitgenössischen musikalischen Tendenz entsprächen, wenn sie so interpretiert würden, dass die größeren formalen Zusammenhänge stärker hervorträten. Dafür bedürfe es eines Tempos, bei dem die einzelnen Abschnitte näher zusammenrückten; Adorno wendet sich damit gegen ein »expressives Pathos«[33], das musikalische Einzelheiten zu sehr als unmittelbare Erlebnisse präsentiere, wobei der Gesamtzusammenhang der Stücke verloren ginge.

> *Die Zuordnung von großen Formteilen zueinander, ja oft schon der Bau eines Teilganzen, einer bestimmten melodischen Gestalt, wird erst in einem Tempo deutlich, das diese Teile nicht mehr als autonome Einheiten gibt, sondern so anlegt, daß sie im Augenblick des Erklingens unvollständig sind, nur als Teilstücke des Ganzen verstanden werden können.*[34]

Dabei geht es nicht darum, eine neue organische Einheit, eine »Versöhnung von Ganzem und Teil«[35] herzustellen; vielmehr müsse es der

> *wahre Sinn der heute unabweislichen Tempobeschleunigung sein, die als organisch verlorene Einheit der Werke konstruktiv nochmals zu erzeugen, indem im zerfallenen Kunstwerk die dissoziierten Teile dicht aneinander rücken und Schutz suchen beieinander.*[36]

Hier scheinen Bezüge zur Ästhetik der Neuen Musik durch, zu einer Ästhetik, der eine »rationale Konfiguration der bereits auseinandergetretenen Teile«[37] zugrunde liegt: Die vergangenen Musiktraditionen können nicht unreflektiert fortgesetzt werden, sondern müssen, um der Entwicklung des musikalischen Materials gerecht zu werden, gebrochen werden, um gleichzeitig neue Möglichkeiten musikalischer Einheit zu schaffen.

Die Technisierung ist dabei nicht als eine Bedrohung, sondern als Grundlage neuer musikalischer Darstellungsmittel zu sehen, sofern sie für aktualisierende Interpretationen, nicht zur Konservierung, der Werke genutzt wird. Die Wahl der Darstellungsmittel muss dabei aber aus dem jeweiligen Stand des musikalischen Materials erfolgen, nicht daraus, was gerade technisch der letzte Schrei ist. Für Adorno wird damit also nicht die Musik technisiert, weil plötzlich so viele neue technische Apparate zur Verfügung stehen; sondern die Apparate werden zu neuen musikalischen Darstellungsmitteln, die technischen Innovationen werden also quasi musikalisiert.

Das raschere Tempo ist damit ein Ausdrucksmittel, das nicht einfach die Beschleunigung der Lebenswelt in die Musik überträgt, sondern die Eigengesetzlichkeiten der Musik betrifft, die zwar mit den kulturellen Veränderungen verbunden ist, aber nicht direkt von diesen überformt wird. In den verschiedenen Diskussionen um das musikalische Tempo tritt dabei in besonderer Weise die Fähigkeit der Musik hervor, für die Veränderung von Zeitstrukturen zu sensibilisieren: als gestaltete Zeit, in der die absolute und die erlebte Zeit in Beziehung gesetzt werden.

---

33 Ebd., S. 71.
34 Ebd.
35 Ebd., S. 72.
36 Ebd.
37 Ebd.