

VILÉM FLUSSER Tribuene der Kritiker von Schallplatten.

Unter diesem Titel sendet die France Musique jeden Sonntag ein Programm aus. Es ist geeignet, das Problem der kritischen Hierarchie besonders klar vor Augen, (das heisst: vor Ohren), zu fuehren. Dies sei am Beispiel des gestern gesandten Programms erlaeutert. Das Thema war die Wandererphantasie von Schubert. Das Programm begann mit einer Diskussion des Werks, bei der versucht wurde, es formal und genetisch zu erkl hoeren. So wurde zum Beispiel die Phantasie mit einer Sonate verglichen, und es wurde darauf hingewiesen, wie dem Klavier im ersten und letzten Teil die Funktion eines symphonischen Orchesters, im mittleren Teil die eines Kammerorchesters zukommt, und weitere formale Kriterien kamen zu Worte. Genetisch wurde hervorgehoben, wie die Phantasie aus einem Lied entstand, welche Stellung Schubert im Entstehungsjahr zu Beethoven einnahm, wie sich in diesem Jahr seine Todesangst zu aeussern begann, welche Bedeutung dem unuebersetzbaren deutschen Wort "Wanderer" in der Romantik zukommt, und so weiter. Dann wurde die Wahl der zu kritisierenden Platten begruetet. Die erste, von E. Fischer gespielte, stammt aus den 30-iger Jahren, und war von 78 Rotationen auf longplay uebertragen worden. Die zweite, von Sv. Richter, stammt aus den Fuenfziger Jahren. Den beiden Meistern folgten drei weitere Platten, die von jungen Pianisten gespielt und in der Gegenwart aufgenommen wurden. Hierauf hoerte man Ausschnitte aus den fuenf Interpretationen des Werks, und zwar immer die gleichen, die dem ersten, dem mittleren, und dem letzten Teil entnommen wurden. Nach jedem Abhoeren eines jeden Segments wurde die spezifische Qualitaet der Platte, des Klaviers, und die spezifischen Probleme des Segments vom thematischen und technischen Standpunkt besprochen. Dann wurde die jeweilige Interpretation besprochen, und es wurde dabei versucht, sie nicht nur dem Werk gegenueber zu wuerdigen, sondern auch gegenueber dem historischen und geographischen Kontext, in dem der jeweilige Pianist steht. Zum Schluss wurden die fuenf Interpretationen miteinander verglichen. Im Ganzen war das Programm ein Schulbeispiel fuer die vielschichtige Lage, in der sich der Kritiker befindet, und diese Tatsache ist das Motiv fuer die vorliegende Arbeit.

Als erstes sei der Versuch unternommen, aus dem Beispiel die einzelnen Schichten herauszuschaelen. Die niedrigste zu kritisierende Schichte ist scheinbar das konkrete Phaenomen "Wandererphantasie von Schubert". Darueber lagert das zu kritisierende Klavier, durch dessen Vermittlung das Phaenomen zu Wort kommt. Darueber die zu kritisierende Interpretation des Pianisten. Darueber die zu kritisierende Platte, durch deren Vermittlung die Interpretation zu Wort kommt. Darueber die zu kritisierende, (und in der vorliegenden Arbeit tatsaechlich kritisierte), Diskussion der Kritiker. Darueber vielleicht das Programm der France Musique, das den Kontext der Diskussion bildet. Darueber lagert die Schichte, in welcher die vorliegende Arbeit vor sich geht. Und schliesslich darueber die Schichte, in der die vorliegende Arbeit gelesen wird. Nimmt man den strukturalistischen Standpunkt zum "Lesen" ein, ist man

VILÉM FLUSSER
verleitet, jede einzelne Schichte mit einem Index zu versehen, und dann zu versuchen, das Verhaeltnis der Indizes zu einander zu klaeren. Dieser Klae rungsversuch wird aber wahrscheinlich zu einem Zusammenbruch der Hierarchie der Schichten fuehren. Das sei an einigen Phasen des Klaerungsversuches beleuchtet, und dann seien daraus allgemeine Schluesse ~~xxxxixkxkx~~ gezogen.

Beginnt man die scheinbar grundlegende Schichte zu kritisieren, naemlich die Wandererphantasie von Schubert, wird sie durchsichtig fuer eine Rei he grundlegenderer Schichten. Mit anderen Worten: es stellt sich heraus, dass sie selbst eine Interpretation, (Kritik), ist. Zum Beispiel ist sie eine Interpretation der Sonatenstruktur, der Funktion des Klaviers, eines Liedes, des Werks von Beethoven, einer Existenzsituation Schuberts, der deutschen Romantik und so weiter. Es ist dem Kritiker nicht moeglich, die so zu Tage tretenden Schichten bei seiner Kritik auszuklammern und bei "der Sache zu bleiben", weil naemlich alle Kriterien des zu kritisierenden Phaenomens aus diesen tieferen Schichten kommen. Aber damit ist der dem Kritiker so aufgezwungene Regress noch nicht beendet. Jede zur Kritik der Wandererphantasie herangezogene Schichte verlangt ihrerseits kritisiert zu werden, weil sonst die Kriterien, die sie liefert, willkuerlich bleiben. So muss zum Beispiel die Sonatenstruktur, oder die deutsche Romantik, durchsichtig gemacht werden, oder ihre Durchsichtigkeit muss vorausgesetzt werden, bevor der Kritiker beginnen kann, die Wandererphantasie zu kritisieren. Er befindet sich also, strikt gesprochen, vor einer "regressio ad infinitum". Und zwar "ad infini tum" in Richtungen, die strahlenfoermig auseinanderstreben, (zum Beispiel in Richtung musikalischer Struktur, Kulturgeschichte, Psychologie und so weiter) Verfolgt man diese Strahlen eine kurze Strecke weit, findet man, dass sie ei nander stellenweise kreuzen, eine Tatsache, welche die "regressio ad infinitum" chaotisiert und daran zweifeln laesst, ob sich am Horizont der Regression irgend eine wennauch praktisch unzugaeugliche Grundstruktur ueberhaupt befindet

Bei Beginn einer Kritik der Wandererphantasie tritt aber eine noch verwirrendere Tatsache zum Vorschein. Naemlich die Tatsache, dass die Phan tasie fuer sich allein ueberhaupt kein konkretes Phaenomen ist, sondern erst durch das Medium irgend einer Interpretation konkret wird. Zum Beispiel visuell durch das Medium einer Partitur, und auditiv durch das Medium eines Klaviers. Das komplexe Verhaeltnis zwischen den Medien "Partitur" und "Klavier" kann hier gluecklicherweise ausgeklammert werden, weil im besprochenen Fall die Wandererphantasie durch das Klaviermedium konkret wird. Das bedeutet, dass die grundlegende zu kritisierende Schichte nicht die Phantasie "an sich" ist, sondern ihre verschiedenen Klavierinterpretationen. Die "Phantasie an sich" stellt sich dabei als eine abstrakte Verallgemeinerung heraus, die entsteht, wenn verschiedene Interpretationen miteinander ver glichen werden. Sie steht also auf einer den Interpretationen hierarchisch uebergelagerten Schichte, und die entsprechenden Indizes sind zu aendern.

VILÉM FLUSSER

Im Verlauf der Interpretationskritik jedoch, (die jetzt als die grundlegende aufgefasst werden muss), ist diese neue Hierarchie nicht aufrecht zu erhalten. Es stellt sich naemlich dabei heraus, dass alle Kriterien einer solchen Kritik aus der jetzt angeblich abstrakten Ebene der "Wandererphantasie an sich" kommen, und zwar auf eigentuemliche Weise. Zum Beispiel interpretieren Fischer und Richter das Werk jeder anders, (Fischer mit melodischer, Richter mit rhythmischer Akzentuierung), und einer der jungen Pianisten versucht, ueberhaupt nicht zu interpretieren, sondern "texttreu" zu spielen. Das Resultat ist, dass wir eine Wandererphantasie mittels Fischer, eine andere mittels Richter, und eigentlich ueberhaupt keine mittels des jungen Pianisten haben, weil sie bei ihm nicht zu Wort kommt. Diese Schwierigkeit kann man um gehen, indem man doch auf die Partitur zurueckgreift, und sagt, sie sei das grundlegende Phaenomen, das zu kritisieren waere. Aber der Erfolg ist fraglich. Man ist naemlich jetzt gezwungen, zu sagen, dass das konkrete Phaenomen "Partitur der Wandererphantasie" nur ein Praetext des ebenfalls konkreten Phaenomens "Wandererphantasie" ist, und dass dieses zweite Phaenomen nur konkret wird, wenn das erste interpretiert wird. Und dieselbe Behauptung muss jetzt in Bezug auf eine Reihe weiterer Schichten behauptet werden. Zum Beispiel ist das konkrete Phaenomen "Sonatenstruktur" oder "Schuberts psychologische Situation" nur ein Praetext fuer Phaenomene wie "Wandererphantasie", welche sich mittels Interpretation der Praetexte konkretisieren. So entsteht eine neue "regressio ad infinitum", aber diesmal sozusagen nicht von oben nach unten, sondern von unten nach oben. An diesem Punkt ist es wahrscheinlich gute Strategie, jeden Versuch einer Hierarchisierung von Schichten aufzugeben.

Eine solche Resignation ist aber ungemuetlich. Wir koennen nicht gut ohne Hierarchie, ("heilige Ordnung", Ontologie, oder wie immer wir sie nennen wollen), leben. Nicht etwa, dass wir irgend eine spezifische Hierarchie noetig haetten, etwa die des Aristotelismus, Positivismus, Marxismus, oder die Nikolai Hartmanns. Was wir noetig haben, um leben zu koennen, ist die Moeglichkeit irgend einer Hierarchie, die aus irgend einer grundlegenden Struktur, etwa einer husserlschen Mathesis Universalis, aufbaubar waere. Die oben ausgefuhrten Betrachtungen scheinen uns selbst diese Moeglichkeit nehmen zu wollen. Sie scheinen naemlich nicht nur die Begriffe "Unterbau" und "Ueberbau", sondern den Begriff des "Baus" im Sinn von "Struktur" ueberhaupt in Frage zu stellen. Denn sie scheinen das "Bauen" als blosser praktische Strategie der kritischen Taetigkeit auszuweisen. Sie scheinen also eine Rueckkehr zu Nietzsche, dem "letzten moeglichen Philosophen", zu fordern.

Aber das hier besprochenen Programm der France Musique ist andererseits ein Gegenbeweis eines solchen nihilistischen Pragmatismus. Es ist ein fruchtbares Programm, und nicht nur, weil es zu Reflexionen wie dieser anregt. Sondern dank diesem Programm wird etwas Wesentliches an der Wandererphantasie von

VILÉM FLUSSER

Schubert ersichtlich. Denn das Programm erlaubt zwei Dinge. Einerseits erlaubt es zu sehen, dass Strukturen und Ordnungen Kunstgriffe sind, um sich einem zu kritsierenden Phaenomen zu nahern. Und andererseits erlaubt es zu sehen, dass, obwohl Strukturen und Ordnungen nur Strategien sind, sie doch den Kern des Phaenomens aufknacken koennen. Also hat Nietzsche zwar vielleicht recht, wenn er sagt, Kunst sei besser als Wahrheit, aber er hat unrecht, wenn er uns glauben machen will, dass die Kunst nicht eine Methode ist, (vielleicht die einzige), zur Wahrheit zu kommen. Denn durch Kunstgriffe, durch strategisches Fingieren von Strukturen und Ordnungen, fuehrt uns das Programm der France Musique zu einem Aspekt der Wahrheit in der Wandererphantasie von Schubert.

Zum Abschluss dieser Arbeit scheint es geboten, einen terminologischen Nachsatz zu liefern. Die Termini "Kritik" und "Interpretation" sind hier, vielleicht entgegen dem ueblichen Sprachgebrauch, ungefaehr als Synonyme gebraucht worden. Dies geschah mit Absicht, und nicht nur, weil es ja jedem in Grenzen freisteht, seine Termini zu definieren, und jeder Leser gezwungen ist, diese Defintionen fuer die Dauer der Iektuer zu akzeptieren. Sondern die Absicht war, das Gemeinsame von "Kritik" und "Interpretation" auch im gelaefigen Sprachgebrauch zu betonen. Dieses Gemeinsame kann mit dem Wort "Uebersetzung" ausgedrueckt werden. Beide, Interpreten und Kritiker, sind Uebersetzer von Texten, wennauch ihre Methoden und Ziele nicht dieselben sein muessen. Das Problem, von welchem der vorliegende Aufsatz handelt, ist im Grunde das der Uebersetzung. Des Herausreissens eines gegebenen Phaenomens aus seinem Kontext, (Medium, Sprache), und Einpflanzen in einen/ anderen. Nun sind fuer das Uebersetzen mindestens zwei Aspekte charakteristisch. Ersten veraendert sich das Phaenomen beim Herausreissen und Einpflanzen, und das ist der interpretative Aspekt des Uebersetzens. Und zweitens wird beim Herausreissen und Einpflanzen das Wesentliche des Phaenomens ersichtlich, und das ist der kritische Aspekt des Uebersetzens. (Siehe meine "Theorie der Uebersetzung" in "Annalen des Internationalen Philosophiekongesses, Wien"). Das englische Wort "translation" und das franzoesische "traduction" betont das Umpflanzendes gegebenen Phaenomens, aber das deutsche Wort betont auch den Sprung ueber einen Abgrund, also die Bodenlosigkeit des Unterfangens. Diese Bodenlosigkeit im Beispiel des Programms der France Musique aufzuzeigen, und doch zugleich zu zeigen, dass sie zu Erkenntnis fuehren kann, ist die Absicht der vorliegenden Arbeit.