

# „... GEDANKLICH UND REIN EPISCH EIN FUND“

## Das Grammophon als literarisch-philosophisches Phänomen

Von Rüdiger G ö r n e r (London)

*Dispersed are we, the gramophone repeated.*  
Virginia Woolf, *Between the Acts* (1939)

Für Martin Swales in dankbarer Verbundenheit

### I.

Für die flüchtigste unter den Künsten, die Musik, gilt, dass ihr nur wiederholte Aufführung oder eine beliebig häufige, Wiederholungen ermöglichende Aufnahme einer bestimmten Interpretation Dauer verleiht. Denn Musik „verflüchtigt sich, sobald sie entstanden ist“. Diese Feststellung Leonardo da Vincis zitierte Walter Benjamin, um seine These einer kunst- (= musik-) immanenten Tendenz zur Reproduktion zu belegen.<sup>1)</sup> Reproduktion in der Musik ist die durch Tonträger ermöglichte identische Wiedergabe einer spezifischen Aufführung, was naturgemäß zu unterscheiden ist von performativer Wiederholung, die interpretationsbedingte Variationen nicht nur ermöglicht, sondern geradezu wünschenswert macht. Die Frage nach einer die Größenverhältnisse des Originals verändernden Reproduktion stellte, ironisch gefärbt, wohl erstmals Lawrence Sterne in seinem Roman „Tristram Shandy“ (1759–1767), in dem von einem so genannten ‚Pentagraph‘ die Rede ist, „an instrument to copy prints and pictures mechanically, and in any proportion.“<sup>2)</sup>

Während nun im Gefolge Benjamins und seiner stark an der Photographie orientierten Theorie der Reproduktion das Wechselverhältnis von Literatur und Photographie eingehend untersucht worden ist,<sup>3)</sup> trifft Vergleichbares für die im Jahre 1878 von Thomas Alva Edison erfundene Phonographie weitaus weniger

---

<sup>1)</sup> In: WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 11. Aufl., Frankfurt/M. 1979, S. 34.

<sup>2)</sup> LAWRENCE STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, hrsg. von GRAHAM PETRIE, Harmondsworth 1985, S. 98.

<sup>3)</sup> Vgl. dazu u. a. ERWIN KOPPEN, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart 1987. Darin auch eine ausführliche Bibliographie zum Thema (S. 261–268).

zu.<sup>4)</sup> Das Ton-Bild und dessen Umsetzung ins Wieder-Hörbare durch das Grammophon hatten jedoch eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf Schriftsteller, Philosophen und Kulturtheoretiker. Diese Wirkung scheint neu bedenkenswert, vor allem vor dem Hintergrund einer wieder auf das Hören sich besinnenden Kulturkritik und ihrer Suche nach Ansätzen einer (literarisch vermittelten und philosophisch reflektierten) Kultur des Hörens in der Moderne um 1910,<sup>5)</sup> die dem Primat des Visuellen in der heutigen Medienwelt entgegengehalten werden soll.

Die literarische Verarbeitung des Phonographen beziehungsweise des Grammophons erfolgte von Anbeginn unter ironischen, im Falle von Samuel Friedländer-Mynona sogar unter ausgesprochen grotesken Vorzeichen. Dessen Beitrag zur geistigen Kriegsführung bestand nämlich 1916/17 in der Veröffentlichung eines schmalen Bandes mit Absurditäten in Prosa. Zu ihnen gehörte der Text „Goethe spricht in den Phonographen“.<sup>6)</sup> Er handelt von dem Versuch des Erfinders und Wissenschaftlers (Psychophysiolog), Abnossah Pschorr, den Herzenswunsch seiner Geliebten zu erfüllen und Goethes Stimme hörbar zu machen. Nachdem er in der Fürstengruft unrechtmäßig Messungen und Abdrücke von „Goethes Kadaver“ gemacht hatte, gelang es ihm, eine Attrappe von Goethes Kehlkopf als mechanischen Apparat herzustellen. Pschorr schränkt jedoch gegenüber seiner Geliebten sogleich ein: „Wohl ist es Goethe, seine Stimme“, die durch diesen Apparat vernehmbar wird, „aber noch nicht die wirkliche Wiederholung wirklich von ihm gesprochener Worte. Was Sie eben hörten, ist die Wiederholung einer Möglichkeit, noch keiner Wirklichkeit.“<sup>7)</sup> Aber mit dieser technischen Leistung hat er die Voraussetzungen dafür geschaffen, um in den Räumen von Goethes Haus aufgezeichnete „Tonschwingungen seiner Worte“, wenngleich „ungemein abgeschwächt [...] täuschend naturgetreu zu reproduzieren“.<sup>8)</sup> Ausgestattet mit einem besonderen Phonographen gelangen ihm die Schwingungsaufzeichnungen und schließlich die ‚täuschend authentische‘ Reproduktion dessen, was Goethe ‚tatsächlich‘ gesagt hat.

Mit seiner Wissenschaftsgroteske bezweckte Mynona offenbar zweierlei: Zum einen wollte er demonstrieren, dass man einer „absurden Welt“<sup>9)</sup> nur durch noch absurdere Gedanken-Experimente begegnen kann; zum anderen ging es ihm um zwei Kategorien von Wiederholung, einer am Potentiellen und einer am Authentischen orientierten Reproduktion. Wie sich zeigen wird, blieben diese Kategorien

<sup>4)</sup> Eine Ausnahme bildet FRIEDRICH A. KITTLER, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, der aber den literarischen Motivcharakter des Grammophons nicht eingehend untersucht hat.

<sup>5)</sup> Vgl. dazu bes. WOLFGANG WELSCH, *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*, in: DERS., *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, S. 231–259. – Desgleichen der wichtige Band von THOMAS VOFEL (Hrsg.), *Über das Hören*, Tübingen 1996.

<sup>6)</sup> SAMUEL FRIEDLÄNDER-MYNONA, *Schwarz-Weiss-Rot. Der Jüngste Tag*, Bd. 31, Leipzig 1917, hier: S. 9–24.

<sup>7)</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>8)</sup> Ebenda, S. 17.

<sup>9)</sup> Ebenda, S. 19.

auch für ernsthaftere Auseinandersetzungen mit den neuen Tonträgern – Wach- oder Schellackplatte nebst Grammophon – verbindlich. Durch sie hatte das „tönende Bild“, das bis dahin nur Metapher für das Innere des Komponisten gewesen war,<sup>10)</sup> nun auch materiellen Charakter gewonnen.

Stand Mynonas absurde Erzählung am Anfang literarischer Reaktionen auf das neue Tonmedium, so bildeten zwei knappe Aufsätze des jungen Adorno mit den Titeln ›Nadelkurven‹ (1927/28) und ›Die Form der Schallplatte‹ (1934)<sup>11)</sup> den vorläufigen Abschluss erster Reflexionen über diese Schallträger. Selbst Adorno verzichtete in diesen Texten nicht auf polemisch-groteske Überzeichnungen, um die Präponderanz des Technischen im Endstadium bürgerlicher Kunst zu ironisieren: „Einmal nur greift das Grammophon in Werk und Reproduktion ein. Das geschieht, wenn die Feder abläuft. Dann sinkt der Klang in chromatischer Schwäche und trostlos verrinnt die Musik.“<sup>12)</sup> Den Plattenteller vergleicht Adorno mit einer Töpferscheibe, auf der die „Ton-Masse“ geformt werde – freilich zu einem „leeren Tongefäß“. Er verweist auf die Abstraktheit „phonographischer Wiedergabe“ von Musik, wobei er sich von der symbolischen Bedeutung des Grammophons für die Zeit einer geist-fernen Kunst überzeugt zeigt:

Wenn man späterhin, anstatt ‚Geistesgeschichte‘ zu treiben, den Stand des Geistes von der Sonnenuhr menschlicher Technik ablesen sollte, dann kann die Vorgeschichte des Grammophons eine Wichtigkeit erlangen, welche die mancher berühmter Komponisten vergessen macht.<sup>13)</sup>

Adorno, nicht Benjamin, hatte als Erster auf den Zusammenhang von photographischer und phonographischer Reproduktion hingewiesen und auf den Umstand, dass beide Metiers sich des Begriffs der ‚Platte‘ bedienten. Desgleichen zeigte er die soziologischen Implikationen des Grammophonwesens. Analog zu Max Webers Befund, nach dem das Klavier von einem Instrument zu einem bürgerlichen Möbelstück geworden sei,<sup>14)</sup> urteilt der junge Adorno über das Grammophon: Vor ihm „versammelt sich die bürgerliche Familie, die Musik zu genießen, die sie selber – wie zuweilen der feudale Haushalt – nicht mehr musizieren kann.“<sup>15)</sup> Doch auch im Rahmen dieses soziologischen Deutungsansatzes kann sich Adorno nicht enthalten, auf entschieden absurde Wirkungsweisen des Grammophons zu sprechen zu kommen: „Das diffuse und atmosphärische Behagen des kleinen, aber hellen Grammophonklanges ist dem singenden Gaslicht äquivalent und dem summenden Teekessel abgelichteter Literatur nicht völlig fremd. Das Grammophon rechnet zur

<sup>10)</sup> So zum Beispiel GEORG GOTTFRIED GERVINUS in seinem Vorwort zu ›Händels Gesängen aus dessen Opern und Oratorien‹ (Leipzig 1977), in: Händel-Jahrbuch 23 (1977), S.157.

<sup>11)</sup> Beide in: THEODOR W. ADORNO. Gesammelte Schriften 19. Musikalische Schriften VI, hrsg. von ROLF THIEDEMANN und KLAUS SCHULTZ, Frankfurt/M. 1984, S. 525–534.

<sup>12)</sup> Ebenda, S. 529.

<sup>13)</sup> Ebenda, S. 532.

<sup>14)</sup> In: MAX WEBER, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (1921), Tübingen 1972, S. 77.

<sup>15)</sup> ADORNO (zit. zu Anm. 11), S. 526.

gefüllten Stille des Einzelnen.<sup>16)</sup> Verstärkt wird dieser Eindruck des Absurden noch durch die dem Musikautomaten inhärente Disfunktionalität, wenn er keine Musik wiedergibt: „Im sachlichen Salon steht das Grammophon absichtslos als Mahagonischränkchen auf Rokoko-Beinchen. Seine Decke bietet Raum für die Kunstphotographie der geschiedenen Frau mit Baby.“<sup>17)</sup>

Grammophon und Platte bezeichneten für Adorno „kunst-technische Erfindungen“, die bereits einem Zeitalter angehörten, „das die Übermacht der Dinge über den Menschen zynisch bekennt, indem es die Technik von humanen Anforderungen und humanem Bedarf emanzipiert und Errungenschaften bereithält, ohne daß ihnen ein primär menschlicher Sinn zukäme.“<sup>18)</sup> Damit betont Adorno den Dingcharakter der Platte, die sich besitzen und sammeln lässt, womit freilich die Musik selbst „noch unmenschlicher“ verdinglicht „und noch rätselhafter dem Schrift- und Sprachcharakter angenähert“ werde. (Man ahnt, wie entsetzt Adorno über die heute auf Compact Disc Kassetten übliche Aufschrift: dieses oder jenes Musikstück „digitally remastered“, wäre – die Digitalisierung als endgültige Inbesitznahme der Kunst durch die Technik.)

In seinem Versuch über die Gestalt der Schallplatte und ihrer die Musik verdinglichenden, aber auch anonymisierenden Wirkung verwies Adorno auf die „Chladnischen Klangfiguren“ des Ästhetikers Johann Wilhelm Ritter, dem es auf das Aufzeigen „schriftgemäßer Urbilder des Klanges“ angekommen war.<sup>19)</sup> Das Verfahren selbst ging auf den deutschen Physiker Ernst Chladni (1756–1827) zurück, der Klangzeichen entdeckte, die auf schwingenden Platten entstehen, wenn man sie mit feinem Sand bestreut; Schwingungsbündelungen werden auf diese Weise sichtbar. Darauf hatte bereits Nietzsche in seiner Schrift ›Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne‹ Bezug genommen und auf das Bilden von Metaphern bezogen:

Man kann sich einen Menschen denken, der ganz taub ist und nie eine Empfindung des Tones und der Musik gehabt hat: wie dieser etwa die Chladnischen Klangfiguren im Sande anstaunt, ihre Ursachen im Erzittern der Saite findet und nun darauf schwören wird, jetzt müsse er wissen, was die Menschen den Ton nennen, so geht es uns allen mit der Sprache. Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.<sup>20)</sup>

Das Grammophon nun machte ‚verfestigte‘ Klang-Figuren wieder hörbar und wurde damit selbst zu einer bedenkenswerten Metapher, deren Bedeutung bald über das Groteske weit hinausging.

<sup>16)</sup> Ebenda, S. 526.

<sup>17)</sup> Ebenda, S. 527.

<sup>18)</sup> Ebenda, S. 530.

<sup>19)</sup> Ebenda, S. 533.

<sup>20)</sup> In: FRIEDRICH NIETZSCHE, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, [hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI] Neuaufl. München 1988, Bd. 1, S. 879.

## II.

Im ›Tractatus‹ zählte Wittgenstein die Grammophonplatte zu jenen „abbildenden internen Beziehungen“, die „zwischen Sprache und Welt“ besteht.<sup>21)</sup> Damit erweiterte er jedoch implizite die für ihn damals (1918) wesentliche Frage nach Abbildungsverhältnissen und sprachlogischen Verknüpfungen: Durch das Grammophon wurde eine spezifische Art der Abbildung zum akustischen Ereignis. Was für ihn daran so wesentlich war, veranschaulicht folgender Abschnitt (4.0141):

Daß es eine allgemeine Regel gibt, durch die der Musiker aus der Partitur die Symphonie entnehmen kann, durch welche man aus der *Linie* (meine Hervorhebung) auf der Grammophonplatte die Symphonie und nach der ersten Regel wieder die Partitur ableiten kann, darin besteht eben die innere Ähnlichkeit dieser scheinbar so ganz verschiedenen Gebilde. Und jene Regel ist das Gesetz der Projektion, welches die Symphonie in die Notensprache projiziert. Sie ist die Regel der Übersetzung der Notensprache in die Sprache der Grammophonplatte.

Wittgenstein sah die „Bildhaftigkeit unserer Ausdrucksweise“ in der „Logik der Abbildung“ begründet (4.015); die Grammophonplatte wiederum verstand er weniger als ‚Tonträger‘ denn als tönendes „Bild der Wirklichkeit“ und Projektionsfläche. Die Platte als Ding zwischen Musik und Partitur und die „Linie auf der Grammophonplatte“ als Version oder „andere Möglichkeit“ der Notenschrift – das waren ‚Phänomene‘, die Wittgenstein nicht *per se*, sondern aufgrund ihres Zeichenwertes beschäftigten. Da er das „Wesen eines Satzes“ mit dem Abbildungscharakter der Schrift in Beziehung gesetzt hatte (4.016f.), glaubte er analog, Aufschlüsse über das ‚Wesen der Musik‘ dadurch gewinnen zu können, dass er die Struktur der Grammophon-Linie als Abbildung der musikalischen Wirklichkeit in der Welt analysierte.

Auffallenderweise reflektierte Wittgenstein den Unterschied zwischen ‚Abbildung‘ und ‚Projektion‘ nicht. Bei einer ‚Projektion‘ der Musik „in die Notensprache“ wie auch bei der „Übersetzung der Notensprache in die Sprache der Grammophonplatte“ handelt es sich nämlich keineswegs um eine wesens- oder größenidentische Abbildung; denn eine solche Projektion verändert ja den Charakter des Projizierten, etwa durch die notwendige Interpretation der Notensprache, die bekanntlich alles andere als eindeutig ist. Das Instrumentelle, das Medium solcher Transpositionen oder ‚Projektionen‘ zog Wittgenstein nicht weiter in Betracht. Aber es war gerade diese Seite des Projektionsprozesses, die in jenen Jahren an Bedeutung gewann.

In seinem ›Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst‹ (1916) machte der Komponist Ferruccio Busoni zu jener Zeit auf ein Experiment aufmerksam, das in den Vereinigten Staaten bereits seit 1906 Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte. Thaddeus Cahill hatte eine Musikmaschine, das Dynamophon, entwickelt, das es ermöglichte, in Busonis Worten, „einen elektrischen Strom in eine genau berechnete,

<sup>21)</sup> In: LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, 13. Aufl. Frankfurt/M. 1978, S. 34 (4.014).

unalterable Anzahl Schwingungen zu verwandeln“ und mittels eines „Telephon-Diaphragmas selbst auf große Entfernungen hin zu versenden.“<sup>22)</sup>

Anders als das Grammophon sollte das Dynamophon nicht zur Reproduktion von Musik, sondern zu ihrer technisch genau regulierbaren, von herkömmlichen Musik-Instrumenten unabhängigen Produktion führen. Bezeichnenderweise konnte diese Konzeption die poetische Imagination nicht weiter anregen. Cahill hat nur in Busonis Ästhetik-Entwurf eine nennenswerte Spur hinterlassen; als Gegenstück zum Grammophon-Kult, aber als Symbol einer grundsätzlich am Primat des Technischen orientierten und von der Möglichkeit der rein technischen Produktion von Kunst faszinierten Zeit bleibt das Dynamophon jedoch bedenkenswert.

Mit Busonis Hinweis auf das Dynamophon verband sich eine grundsätzliche Frage: Kann das (Re-)Produktionsmittel von Kunst seinerseits über ästhetische Qualität verfügen? Wie ist es bestellt um die Materialität von Kunst? Interessiert sie allein im Zeitalter der Technik oder lässt sich ihr noch ein Rest von Idealität abgewinnen? Und überdies: Kann unter diesen Umständen überhaupt noch von einem wie auch immer gearteten Naturbezug der Kunst die Rede sein? Oder hat die überhand nehmende technische Seite von Produktion und Reproduktion den Zugang zum Ursprünglichen in der Kunsterfahrung verstellt? Das sind Probleme, die Rainer Maria Rilke in seinem vielschichtigen Essay ›Ur-Geräusch‹ (1919) aufgreifen und betont idiosynkratisch erörtern sollte.

Rilke geht in diesem Versuch von einem Erlebnis im Physikunterricht aus; er berichtet, wie man sich mit einfachsten Mitteln im Nachbauen des Edison'schen Phonographen übte. Was ihm Erinnerung blieb, waren die „der Walze eingeritzten Zeichen“ und weniger der „Ton aus dem Trichter“.<sup>23)</sup> Diese Schriftzeichen erinnerte er als symbolischen Wert. Sie gaben ihm die Möglichkeit, von dem, was er konkret gesehen hatte, zu abstrahieren oder vielmehr diese Zeichen auf ein anderes, noch weitaus symbolischeres Experiment zu übertragen, das überdies den Naturbezug jenseits aller technischen Materialität wiederherstellen sollte. Auf seine „erste Pariser Zeit“ rekurrend, als er in der École des Beaux-Arts Anatomie-Vorlesungen besucht hatte, erwägt er jetzt, „am Tage Mariae Himmelfahrt 1919“, mit dem Stift eines Phonographen der Kronen-Naht des Schädels entlang zu fahren, um auf diese Weise einen spezifischen, dem jeweiligen Schädel eigenen Ur-Ton zu gewinnen.

Es geht ihm dabei in erster Linie darum, einen „anderen Sinn-Bereich herandringen zu fühlen“, eine andere Sinnebene zu erreichen. Judith Ryan hat darauf aufmerksam gemacht, dass dieser Ansatz Rilkes spätromantisches Erbe gewesen sei. Eichendorffs „Stimme der Natur“ wie überhaupt die Idee einer in der Natur latent vorhandenen Musik hätten Rilkes ‚Experiment‘ beeinflusst. Außerdem verweist

<sup>22)</sup> FERRUCCIO BUSONI, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Mit Anmerkungen von ARNOLD SCHÖNBERG und einem Nachwort von H. H. STUCKENSCHMIDT, Frankfurt/M. 1979, S. 56f.

<sup>23)</sup> In: RAINER MARIA RILKE, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 4: Schriften, hrsg. von HORST NALEWSKI, Frankfurt/M. und Leipzig 1996, S. 700.

Ryan auf Rilkes Emerson-Lektüre des Jahres 1898 und dessen Wort von „those primal warblings“, einer Ur-Musik in der „Luft“, die es aufzuschreiben gelte.<sup>24)</sup>

Und doch dient dieses Experiment in Rilkes Essay nur als Vorspann für seine eigentliche These, die lautet: Dichter ist, wer alle fünf Sinne zu einer „fünffingrigen Hand“ auszubilden versteht, mit der er die Welt im Gedicht angreifen kann. Das wiederum bedeutet, dass er das am Phonographen orientierte Experiment zur Erzeugung des „Ur-Geräusches“ als Mittel zur umfassenden sinnlichen Erschließung bislang „unerhörter“ Bereiche ansah.

Das „Ur-Geräusch“ symbolisiert einen Grenzfall, angesiedelt zwischen dem ernsthaften Erkunden wissenschaftlicher Möglichkeiten und ironischer Distanzierung von einer von der technischen Apparatur übermäßig faszinierten Zeit. Es ist zudem ein Text, der zwischen verschiedenen Erfahrungsbereichen vermitteln will und dabei selbst in zwei Teile zerfällt, zwischen denen sich ein überzeugender Zusammenhang nur mühsam herstellen lässt. Das „Ur-Geräusch“ als sinnlich-technische Grenzerfahrung entstand, was in diesem Falle nicht unwichtig scheint, in einem Grenzgebiet, im Bergell nämlich, in Soglio, *zwischen* der hochalpinen Schweizer Welt und dem Süden, der Region um Como. Dieser Text reflektiert Grenzen – auch jene zwischen der technisch-wissenschaftlichen Sphäre und dem Poetischen, sowie er in sprachlicher Hinsicht selbst *Grenze* ist: Er bemüht sich um nüchternen Diskurs, ist dabei autobiographisch angelegt, hat poetologische Züge und sucht dabei gleichzeitig eine andere, deutlich lyrisch-metaphorische Ausdrucksebene. Er beschreibt Grenzen und handelt doch auch von „jener einzigen gewagten Mitte“ der Sinne, einem Ort also, den Rilke dem Liebenden zuwies.<sup>25)</sup>

Damit erschließt sich zudem ein wesentlicher Aspekt der symbolischen Bedeutung des Phonographen und des scheinbar in sich kreisenden, aber die Entwicklung eines Musikstücks wiedergebenden Tonerzeugungsmittels, des Grammophons: In ihm bündeln sich gleichsam die Sinne, sofern man vom Geschmackssinn absieht, der freilich vom ästhetischen Geschmack abgelöst wird; er ist schließlich gefordert, wenn es um die Wertung des aufgezeichneten und wieder erzeugten Tones geht. Als Wunderwerk der Technik und als wunderliches Möbelstück im Sinne Webers und Adornos rückte dabei das Grammophon ohnehin in einen der Mittelpunkte des gesellschaftlichen Lebens. Und eben das nahm dann Thomas Mann zum Ansatzpunkt seines grammophonalen Exkurses im ›Zauberberg‹.

### III.

Bekannt ist, dass Thomas Mann im Februar 1920 im Hause des Kunsthistorikers Georg Martin Richter in Feldafing wohl zum ersten Mal „Grammophon gehört“ hatte. Im Tagebuch vermerkt er dieses Erlebnis als den „Clou“ des Aufenthalts. Die Overtüre zum ›Tannhäuser‹ wurde aufgelegt neben der ›Bohème‹ und

<sup>24)</sup> In: JUDITH RYAN, Rilke, Modernism and Poetic Tradition, Cambridge 1999, S. 161.

<sup>25)</sup> RILKE (zit. Anm. 23), S. 703.

dem ›Aida‹-Finale, das er als „italienischen Liebestod“ bezeichnete. „Grammophon hören“ – das Medium schickte sich an, zum Kunstinhalt zu werden – meinte somit zunächst einmal: Abwechseln können, und zwar *ad libitum*. Nicht ohne Genugtuung heißt es im Tagebuch: „Neues Motiv für den ‚Zbg.‘, gedanklich und rein episch ein Fund.“<sup>26)</sup>

Das „Motiv“ erwies sich als wertvoll genug, um in den siebenten Teil des großen Schlusskapitels einzugehen; mithin entstand es erst im Sommer 1924, also über vier Jahre nach dem Feldafing-Erlebnis.<sup>27)</sup> Nicht die eigentlich musikalisch-epische Substanz dieses Kapitels („Fülle des Wohllauts“) interessiert hier,<sup>28)</sup> sondern die ästhetische Funktion des Grammophons im Erzählzusammenhang.

Der Erzähler führt es als ein „Unterhaltungsgerät“ mit „geheimen Reizen“ ein,<sup>29)</sup> das Hans Castorp von seinem „Kartentick“ zu einer neuen, aber „nicht weniger seltsamen Leidenschaft“ führte. Das Grammophon gehöre, so der Erzähler weiter, in die Kategorie „sinnreicher Spielzeuge also von der Art des stereoskopischen Guckkastens, des fernrohrförmigen Kaleidoskops und der kinematographischen Trommel“ (ebenda). Nur dass es eben das Primat des Optischen ablöst: „Es war ein strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses. Es war ein Musikapparat. Es war ein Grammophon“ (ebenda). Eine rhetorisch bemerkenswerte Satzfolge: Parallel konstruierte Hauptsätze, die sich gleichsam schubweise der Sache selbst nähern. Der poetisch-metaphorischen Umschreibung („strömendes Füllhorn“) folgt der technische Sammelbegriff („Musikapparat“), wobei die eigentliche Bezeichnung des „sinnreichen“ Dings wie eine letzte Enthüllung oder Steigerung vorgestellt wird.

Was folgt, ist eine minutiöse Beschreibung des „mattschwarz gebeizten Schreins“, des solchermaßen sakralisierten Musikkastens mit seinem Trompetenschalltrichter aus Messing. Hofrat Behrens stellt seine neue Erwerbung denn auch mit den Worten vor: „Das ist kein Apparat und keine Maschine [...], das ist ein Instrument, das ist eine Stradivarius, eine Guaneri, da herrschen Resonanz- und Schwingungsverhältnisse vom ausgepichtesten Raffinemang!“ (674) Auch Behrens ist darum bemüht, dieses „Ding“ zu überhöhen, es zum hochwertigen ‚Instrument‘ zu erklären, dem er jedoch eine ironisch-patriotische Färbung gibt: „Deutsches Fabrikat, wissen Sie. Wir machen das mit Abstand am besten. Das treusinnig Musikalische in neuzeitlich-mechanischer Gestalt. Die deutsche Seele up to date“ (ebenda). Romantik und *know how* sollen in diesem Grammophon eins werden,

<sup>26)</sup> Tagebucheintrag vom 10. Februar 1920. Vgl. bes. THOMAS SPRECHER, Davos im *Zauberberg*. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz, Zürich 1996, S. 291.

<sup>27)</sup> Zur Datierung vgl. SPRECHER, ebenda, S. 22ff.

<sup>28)</sup> Dazu noch immer grundlegend: VIKTOR ZMEGAČ, Die Musik im Schaffen Thomas Manns, Zagreb 1959, – sowie ECKHARD HEFTRICH, Zauberbergmusik. Über Thomas Mann, Frankfurt/M. 1975. – Vgl. auch CHARLES E. PASSAGE, Hans Castorp's Musical Incantation, in: *The Germanic Review* 38 (1963), Nr. 1, S. 238–256.

<sup>29)</sup> THOMAS MANN, *Der Zauberberg*. Roman, Frankfurt/M. 1980, S. 673. (Die nachfolgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.)

ebenso kulturbewusstes Entertainment und technische Gewitztheit. „Die Literatur“ bestehe, so Behrens, fortan aus Schallplattenalben, „stumm-gehaltvollen Zauberbüchern“ mit schwarzem Inhalt, immer wieder abspielbare, zu Dingen gewordene Musik, die, wenn man so will, Negation des Erzählens und Weiter-spinnens von Gedanken. Aus der Kunst ist das Vorgefertigte geworden. Der Klangkörper gleicht im Grammophon einem „durch ein umgekehrtes Opernglas betrachtetem“ Gemälde, zwar „entrückt und verkleinert“ und doch scharf und genau in der Wiedergabe.

Bemerkenswerter noch als dieses technische Instrument ist Hans Castorps Verhältnis zu ihm. Während Hofrat Behrens das Grammophon bedient, entwickelt Castorp eine Art Liebesverhältnis zu diesem Musik-Ding. Von regelrechter Eifersucht getrieben, nimmt er zielstrebig Besitz von ihm wie von einer Geliebten. Er verbringt sogar eine Nacht mit dem Grammophon, dessen erste Nacht im Salon des Sanatoriums. Der Erzähler spricht gar von einem „verwirrenden Eroberungsgebiet schöner Möglichkeiten“ (677) und beobachtet Castorp dabei, wie er beinahe zu einem Don Juan wird in seinem Verhältnis zu den Schallplatten. „Eine sah aus wie die andere, ganz oder nicht ganz bis zur Mitte mit konzentrischen Kreisen dicht bedeckt; und doch barg ihr feines Liniengepräge die erdenklichste Musik, glücklichste Eingebungen aus allen Regionen der Kunst, in ausgesuchter Wiedergabe“ (ebenda).

Castorps Beziehung zum Grammophon bleibt jedoch nicht problemlos. Spätestens als er sein Lieblingslied auflegt, Schuberts ›Lindenbaum‹, kommen ihm Zweifel – nicht an der Interpretation, sondern am Medium der Vermittlung. Er fürchtet nämlich, dass dieses Lied „zur elektrischen Grammophonmusik verderben“, dass dieses „Zauberlied“ durch sein wiederholtes Abgespieltwerden entzaubert werden könne (691).

Beim Wieder-Hören dieses Liedes, für das er glaubt, sterben zu können, entwickelt Castorp freilich den Gedanken einer auf Selbstüberwindung gründenden Liebe, was bedeutet, dass sich dieser Gedanke, eine der originellsten Überlegungen Castorps, denn doch dem Grammophon und der Platte, also Formen des Reproduktiven, verdankt.

Im Grammophon und der Schallplatte fand der Verdinglichungsprozess in der Musik und ihr zunehmender Warencharakter seine ersten Symbole. Die besprochenen Beispiele ihrer literarisch-philosophischen Anverwandlung haben jedoch gezeigt, dass selbst in diesen Erzeugnissen moderner Technik nach Uranfänglichem gesucht wurde, ob in Gestalt eines elementar-experimentell erzeugten ‚Ur-Geräusches‘ oder in der skurrilen Rekonstruktion einer Ur-Stimme der Dichtung. Aber nur im ›Zauberberg‹ kommt die problematische Seite der Grammophon-Euphorie zu voller Entfaltung: Castorp ergibt sich dem Zauber des Apparats. Die Art, in der er mit ihm und den Platten umgeht, unterstreicht sein dilettantisches, rein genießerisches Verhältnis zur Kunst. Er lässt sich vom „Wohllaut“ der Musik „überströmen“; seine ‚Musikausübung‘, seine Tätigkeit an der „Quelle des Genusses“, dem Grammophon, beschränkt sich auf das vorsichtige Auflegen der Platten. Mit

kritischer Rationalität kann er sich dem Gerät nicht nähern; stattdessen verlagert sich seine ‚Auseinandersetzung‘ mit dem Phänomen Grammophon ins Traumhafte:

Er sah im Traume die Drehscheibe um ihren Zapfen kreisen, schnell bis zur Unsichtbarkeit und lautlos dabei, in einer Bewegung, die nicht nur eben in dem weiblichen Rundfluß, sondern auch noch in einem eigentümlichen seitlichen Wogen bestand, dergestalt, daß dem nadeltragenden Gelenkarm, unter dem sie hinzog, ein elastisch atmendes Schwingen mitgeteilt wurde, – sehr dienlich, wie man glauben mochte, dem vibrato und portamento der Streicher und der menschlichen Stimmen; doch unbegreiflich blieb es, im Traum nicht weniger als im Wachen, wie das bloße Nachziehen einer haarfeinen Linie über einem akustischen Hohlraum und einzig mit Hilfe des Schwingungshäutchens der Schallbüchse die reich zusammengesetzten Klangkörper wiedererzeugen konnte, die das geistige Ohr des Schläfers füllten (678).

Das Gerät überwältigt Castorp; er selbst jedoch sieht sich dessen (entscheidender) technischer Seite nicht gewachsen. Vor dem Musik-Gerät wird er somit zum doppelten Dilettanten: Die Musikausübung beschränkt sich aufs bloße Platten-auflegen und die technischen Voraussetzungen dieser Art von Reproduzierbarkeit versteht er nicht. Allenfalls erfasst er vage ihre symbolisch-sinnliche Qualität („Rundfluß“ und „Wogen“). Den Mitpatienten aber spielt Castorp zweierlei vor: Plattenmusik und seine Überlegenheit im Umgang mit dem Gerät. In erzählerischer Hinsicht bedeutet somit die „Neueinführung“ des Grammophons die letztmögliche Steigerung der Scheinwelt im Sanatorium ‚Berghof‘. Die bunte Beliebigkeit der Plattenfolge macht den Schein gleichsam hörbar, wobei die schwarze Drehscheibe mit ihrem „wirbeligen Rundfluß“ einem Roulette gleicht – mit Castorp als Croupier. Wie hoch der Einsatz war, zeigt sich erst am Schluss des Romans, als das schnelle Kreisen der Grammophon-Drehscheibe in den besinnungslos machenden Wirbel der geschichtlichen Ereignisse übergeht, denen Castorp, Schuberts ›Lindenbaum‹ auf den Lippen, zum Opfer fällt.