

## **Gedächtnis der Musik? Anläufe zu einer unendlichen Geschichte**

Peter Gülke

Von insgesamt 39 gezählten, realiter noch mehr Nummern im Oratorium *Israel in Egypt* hat Händel über ein Drittel anderswoher genommen, parodiert, weiterkomponiert, "gestohlen". Es bedurfte wohl des – mit Aleida Assmann – obersten Sachwalters des kulturellen Gedächtnisses, um das Stigma "Diebstahl" endgültig zu tilgen, unterstellte Eigentumsrechte als anachronistisch abzuweisen – noch vor der Überlegung, inwiefern Händels Anwendungen den originalen überlegen seien. Vom Gesichtspunkt "Originalität" aus fragt sich ohnehin, inwiefern die Versetzung dem Versetzten eine andere Originalität, andere Motivationen, Konstellationen und Dringlichkeiten besorge. Angesichts der besonderen Dramaturgie dieses Oratoriums erscheinen Fragen wie die folgenden ebenso ungerecht wie notwendig: "Sitzt" die von Dionigi Erba, Giovanni Gabrieli, Johann Kaspar Kerll, Alessandro Stradella, Francesco Antonio Urio, Friedrich Wilhelm Zachow angeregte oder übernommene Musik hier nicht einfach besser? Wie sehr konnte Händel sie wie vom neuen Kontext erzwungen, wo nicht hervorgebracht, ausweisen? Kennen wir sie noch, wenn er sie nicht mit "Diebstahl" beehrt hätte?

Die dritte Frage erscheint pragmatischer, als sie ist. Abgesehen vom appellativen Charakter der auf große Auditorien abgestellten Musik hält diese generell Abstand zu einer *concinnitas*, dergemäß schon die Veränderung marginaler Details das Ganze beschädigt. Wie immer Instrumentalwerke hiervon mehr erfüllen können – die seinerzeit von bildender Kunst inspirierte Maßgabe verfehlt Musik grundsätzlich, welche schon in jeder Aufführung eine andere ist. Insofern dürfen die Arien, die Händel nach anfänglichen Misserfolgen von *Israel in Egypt* ergänzte, nicht als kompromisslerische Beschädigungen eines nur in der Erstfassung originalen Werks betrachtet werden. Händels Oratorien und Opern, nicht nur ihnen, ist Vorläufigkeit ab ovo eingeschrieben.

Insofern lässt sich im Blick auf Abhängigkeit von Zeitkonstellationen von doppelter Historizität sprechen, einer durch Umstände der Entstehungszeit bedingten, und jener im Vergangenen gründenden, für die u.a. der Einbezug früherer Musik steht, die je eigenes "Gedächtnis" mitbringt.

Gewiss hing der Umfang des Entliehenen mit Bedrängnissen nach dem Scheitern des Opernprojekts zusammen, dem Bedürfnis, rasch wieder öffentlich präsent zu sein. Indes, trotz gesundheitlicher Krisen und dem Tod der wichtigsten Gönnerin, Königin Caroline von Brandenburg-Ansbach 1737, und dessen Folgen – hat der um Erfindung selten verlegene Händel mit dem Griff nach vorhandener Musik wirklich Zeit gespart? Half zur ungewöhnlichen Lösung möglicherweise auch das Konzept einer “Kollektivkomposition”, einem Werk angemessen, dessen Hauptakteur kein Einzelner, sondern ein Volk ist, könnte dies dem mit Bühne und Dramaturgie tief Vertrauten nicht wichtig gewesen sein? Hat ihn kurz nach dem Scheitern des Opernunternehmens nur zufällig ein Stoff beschäftigt, der damals schon im Anteil der Chöre weit ablag von dem, was zur Not auch auf den Brettern vorstellbar wäre?

Ebenso wenig zufällig mag Händel die Musik der Trauerode für Caroline als ersten Teil von *Israel in Egypt*, in ein vom Anlass unabhängiges Werk gerettet haben. Da die früheste angeeignete Musik, Gabrielis Ricercar, 130 Jahre alt war, überhaupt keines der adaptierten Stücke jüngeren Datums, stellt sich das Konzept “Kollektivkomposition” über den Gebrauch unterschiedlicher Genera und Stilistiken hinaus zum historischen Hallraum vertieft dar, das Gedenken an den Exodus der Juden von einer Musik getragen und beglaubigt, die nicht nur abbildet, “denotiert”, sondern selbst Gedächtnis ist. Insofern erscheint *Israel in Egypt* als Paradigma eines Komponierens nahezu außerhalb der Problematik stilistischer Unterscheidungen und von Eigentumsrechten, das vorab als aktualisierender Anbau am Haus einer einzigen, übergeschichtlichen Musik begriffen wird.

. . .

Indem Musik erklingt, verklingt sie, Auftritt und Abschied sind fast ein und dasselbe. Als prozessualer Vollzug, als nur in der “stummen” Niederschrift konsistent gesetzte Struktur erschwert sie mehr als andere Künste, Erlebnis mit Geschichtlichkeit zusammenzudenken – in Bezug auf Erlebnis einseitig als “Sprache des Gefühls”, in Bezug auf Geschichtlichkeit zu spät kommender, weniger auf klingende Töne denn auf Geschriebenes angewiesener Reflexion verdächtig. Wenn ernst genommen, alle rezeptiven Kräfte beanspruchend, sollte sie die Gegenwart im Hier und Jetzt des Erklingens totalitär besetzen, so dass an Anderes denken Aussteigen bedeutet. “Wo sind wir, wenn wir Musik hören?”, hat Peter Sloterdijk gefragt – sofern wir unabgelenkt hören, in einer abgehobenen, in Tönen konkretisierten, durch sie erschaffenen Zeitlichkeit. Da bleibt der Hintergrund der Stille, die sie voraussetzt, aus der sie herkommt, allemal präsent – Stille nahe bei

Stillstand – auch die Nähe zur zeitaufhebenden “Mystik eines ewigen Augenblicks” (Aleida Assmann) oder Karl Heinz Bohrer’s “absolutem Präsens”. Zumindest bedeutet Eintritt in musikbestimmte Zeitlichkeit Abstand zur verfließenden, die keine pure Gegenwärtigkeit erlaubt.

Hier saß ich wartend, wartend, – doch auf Nichts, / Jenseits von Gut und Böse, bald  
des Lichts / Genießend, bald des Schattens, ganz nur Spiel, / Ganz See, ganz Mittag,  
ganz Zeit ohne Ziel. (Nietzsche)

Im Zeichen jener totalitären, alle rezeptiven Kräfte beschlagnehmenden Besetzung der Gegenwart stellt Musik sich ihrem Wesen gemäß als unausgesetzt neu und erstmalig, insofern “gegengeschichtlich” dar. Wo wäre da Platz für das Neuheit, Erstmaligkeit relativierende Gedächtnis? Andererseits kann sie in Bezug auf die bloße Materialität der Töne, motivischen Gestalten etc. die wiederholendste der Künste sein. Wie abgebraucht erschienen sonst, millionenfach benutzt, eine *I-IV-V-I*-Kadenz, ein Dur-Akkord!

Um die Linie “logischer”, nicht jedoch musikalischer Unverträglichkeiten zu verlängern: Weil der *erklingend verklingenden* Musik “*absolutes Präsens*” sicher ist, bleibt ihr zumindest von hier aus der Konflikt zwischen diesem und Historizität bzw. Gedächtnis erspart – materiell grenzenlos wiederholbar, substantiell unwiederholbar.

Gänzlich unabgelenktes, in der Gegenwärtigkeit des Klingenden aufgehendes, insofern nahezu reflexionsfreies Hören freilich ist eine Utopie. Auch dem hingegeben Hörenden tut das Gehirn den Gefallen selten, sich mit der Unmittelbarkeit der Eindrücke zu bescheiden, den Funkverkehr der Synapsen zurückzufahren. Wir rezipieren auf mehreren Ebenen, hören mehrschichtig. Was einmal “neuronaler Darwinismus” genannt worden ist, hat die Hirnforschung mittlerweile positiv belegen können: Eindrücke, Vorstellungen, jederlei Erlebtes und Gedachtes zieht in unserer rezeptiven Apparatur je nach Prägnanz und emotiver Begleitung unterschiedlich tiefe Furchen; je tiefer, desto leichter lassen sie sich abrufen, drängen sich auf, ohne dass die dem jetzt Klingenden zugewendete Aufmerksamkeit litte; im Gegenteil – sie wird aufgespreizt, in Schichten zerlegt, auf divergierende Zeitorte verteilt, wird perspektivisch.

Anders könnten wir, auf Merkmale, Vergleiche, Bezüge angewiesen, musikalische Formen als solche nicht erleben und erkennen. Im Blick auf klassische Musik hat der Musikforscher Heinrich Bessler von „*aktiv-synthetischem*“ Hören gesprochen, i.e. der Möglichkeit, Eindrücke, u.a. thematische Prägungen oberhalb des Klingenden als aufeinander bezogen wahrzunehmen.

Indem solche Markierungen ein Vor- und Nachher, Stadien eines Prozesses anzeigen, schaffen sie Geschichte und mit ihr Gedächtnis. An musikalischen Gestalten haften Konstellation und Zeitpunkt ihres Erscheinens; ein zum zweiten, dritten Mal auftretendes Thema ist, Erinnerung ans vorherige Erklängen bei sich führend, ein anderes als beim ersten Mal. Insofern – so löst sich die Paradoxie der „wiederholendsten“ Kunst – kann Musik Prägungen, Strukturen etc., die inzwischen etwas erlebt, Geschichte akkumuliert haben, zwar materiell wiederholen, nicht jedoch als Sinnträger.

Das mag einseitig von klassisch-romantischen Großformen abgezogen erscheinen, betrifft jedoch auch frühere, kleinere. Die Psychologie der vom jeweiligen Zeitpunkt und dessen Interessenlage aus gesteuerten Erinnerung gilt auch im Innenraum musikalischer Verläufe.

. . . .

„Weitergehen“ sei „in der Kunstwelt Zweck“, meinte Beethoven; „Kinder, macht Neues!“, hat Wagner ausgerufen – hinterlistig, weil er wusste, wie schwer das nach ihm fallen werde. Dass Neues sich als neu nur vor dem Hintergrund von Altem darstellen kann, ist ein dialektischer Allgemeinplatz, auch, weil die Plausibilität eines in sich zwingenden Verlaufs den Vergleich überflüssig macht – zudem, weil unsere Rezeption mittlerweile vornehmlich auf ältere Musik eingepegelt, von billiger übersättigt, die Neugier flügelahm geworden ist.

„*Einer hat's sein müssen*“ – hinter Schönbergs Antwort auf die Frage bei der Musterung, ob er der Komponist jener grässlichen Musik sei, steht in erster Linie Treue zur Vergangenheit; sie zwingt ihn, Konsequenzlinien zu verlängern, die er dort angelegt sah. Kaum bedarf es des Hinweises auf in der *Verklärten Nacht* weiterwirkenden *Tristan*, auf die Mahler fortführenden *Gurrelieder*, den im ersten Satz des *Zweiten Streichquartetts* geschärften Brahms und andere Verdichtungen in Werken des Übergangs, um das Gedächtnis dessen mitprägend zu erkennen, woher er gekommen ist, eine verzweifelt bekenkende Treue. „*Wenn wir komponieren*“, so Helmut Lachenmann,

dann hantieren wir immer mit den Requisiten eines Riesenrepertoires von kollektiven Erinnerungen. [...] Wenn ich einen Trompetenton notiere, dann

beschwöre ich – biblisch-bildlich gesprochen – ein klingendes Erz. Das war einst etwas Feierliches, dann vielleicht etwas Gewalttätiges, etwa im Gegensatz zu der eher friedvollen, bukolischen Aura einer Oboe.

Die in Dynamik wie Ergebnis atemberaubende Entwicklung der europäischen Mehrstimmigkeit zwischen der Altarweihe von Notre Dame zu Paris und dem Ende des 15. Jahrhunderts wäre allzu modern gesehen, verstünde man sie vorab neuerungssüchtig motiviert. Könnten wir nicht eine gottgeschaffene Welt unterstellen, in der für menschliche Kreativität nur Randzonen bleiben, müsste das Beieinander von alt und neu, Rückgriff und neukomponiertem Überbau in Organa des frühen Mittelalters, Motetten des späteren, noch in Bachs Choralpartiten paradox erscheinen: Bewahrung sakrosankter Inhalte bleibt die erste, oberste Intention, das jeweils Neue, die Einfassung deren Werkzeug. Umso mehr, als im platonisch-christlichen Verständnis von Realität diese und Fasslichkeit umgekehrt proportional zueinander stehen – das Fasslichste am wenigsten wirklich, das Wirklichste am wenigsten fasslich. Kompositorisch schlägt sich das in funktionell voneinander abgesetzten Stimmen, in deren Bestimmung und Wichtigkeit abstuften Strukturen nieder.

Als gedächtnisfähiges Medium stellt die motettische Struktur ein unübertreffbares Paradigma dar. In der Funktion des Sinnträgers und satztechnisch bildet der Tenor, schon durch die Benennung – *Cantus firmus* – ausgewiesen, das Zentrum; die anderen Stimmen, welche zu ihm je ein perfektes, gegebenenfalls für sich spielbares Duo ergeben müssen, sind weniger “firm”, dementsprechend in verschiedenen Graden ersetzbar, gar entbehrlich. Der Tenor “hält” (“tenet”) den Satz, ist das Rückgrat. Zugleich “hält” er eine heilige, der Liturgie entnommene Melodie, meist einen Ausschnitt von ihr. Der jedoch steht für die ganze Melodie und diese für religiöse Anbindung insgesamt. Nach einer schönen Legende Papst Gregor I. von der Taube des heiligen Geistes ins Ohr geflüstert, bildet sie die Nabelschnur zur Transzendenz, umso deutlicher, als jener Ausschnitt sich in langen Notenwerten der Wahrnehmung als musikalisches Ganzes in eine “wirklichere” Wirklichkeit entzieht – bei Motetten zumindest im jeweils ersten von üblicherweise mehreren Durchgängen.

Dem Tenor ist also höhere Seinsqualität zueigen als dem “Vorhof” der anderen, in irdische Wahrnehmbarkeit hinausgeschobenen Stimmen. Innerhalb dieser, die den Tenor beidseits erfassen, zudem oft mit unterschiedlichen Texten kommentieren, setzt sich die hierarchische Stufung fort – die oberste, am direktesten auffassbare

Stimme die am wenigsten wirkliche. Das bestätigt sich im Nachleben der Stücke; am ehesten finden sich die hörbarsten Stimmen in späteren Quellen verändert. Dergestalt holt die Motette des Mittelalters und der frühen Renaissance, gegen spätere Begriffe werkgemäß unantastbarer Konsistenz (*concinntas*), das Moment der Vergänglichkeit in sich herein.

“Was das Denken betrifft, sind Werke Verfälschungen, denn sie schalten das Vorläufige und Nichtwiederholbare aus, das Augenblickliche und die Mischung von rein und unrein, Ordnung und Unordnung” – Valéry’s Auskunft gilt hier und bei Musik allgemein nur eingeschränkt. Die unterschiedliche Nähe der Texte im Verhältnis zum – eher selten gesungenen – Cantus firmus ergibt in Bezug auf einkomponiertes Gedächtnis, Erinnerung, rezeptive Wahrnehmung einen “Tunnel”. An dessen Ausgang “blendet” es – je näher wir dank der Langmensur des Tenors der Transzendenz sind, desto näher der “Erscheinung des Nichterscheinenden” (Johannes Eriugena). Negative Theologie als musikalische Struktur, musikalische Struktur als Reliquiar: Die atemberaubenden Entwicklungen dieses Gedächtniswerkzeugs verdanken sich wesentlich der Fixierung auf jenes Nichterscheinende.

Aus den 1420er Jahren stammen die ersten Anläufe zu Messordinarien, deren fünf Sätzen ein und derselbe Cantus firmus zugrundeliegt, seit den 1450er Jahren kommt es zu überbordender Prosperität. Der damals erreichte Stand des Komponierens verbietet die Vermutung, neben motettischen Dispositionen hätten nicht auch andere Möglichkeiten formaler Integration in Reichweite gelegen. Wie immer die auf jeweils einen Cantus verpflichtete Wahrnehmung unterschiedlichster Textstrukturen, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*, zum Prüfstand wurde, dem Verfahren damit zunehmend auch innermusikalische Relevanz zuwuchs – selbst bei der unschwer als Säkularisierung beschreibbaren Verwendung weltlicher Cantus gelten gestufte Seinsgrade, multiple Sinnschichten, der “Tunnelblick”.

. . .

### **Musik als Denk-Mal, als portatives Vaterland**

Händel lässt in der zweiten Nummer seines *Funeral Anthem* als letzten Gruß an Queen Caroline eine Melodie anklingen, die sie, wie er aus Deutschland stammend, mit dem Text "Wenn mein Stündlein vorhanden ist" gekannt haben muss, ähnlich in der Nummer 5 eine Melodie zu den Worten "Du Friedefürst, Herr Jesu Christ". Zudem zitiert er deutsche Komponisten – Jacobus Gallus-Handl, Johann Philipp Krieger, Heinrich Schütz –, die ihr, einer guten Musikerin, sicherlich nicht nur als Namen vertraut waren. Lag ihm bei den kassiberhaft vergrabenen Grüßen möglicherweise daran, dass niemand sonst sie bemerkt, er mit ihnen und mit der allein war, die sie nicht mehr vernahm?

Chopin, den man zu öffentlichen Konzerten tragen musste, fand am ehesten in Pariser Salons jenes Beieinander von mitfühlender Solidarität und Distanz, dessen er bedurfte. Die Konstellation war unpolnisch genug, um die Luft der Fremde um ihn wehen, ihn einsam, woandershin gehörig erscheinen zu lassen, ein Unberührbarer. Zugleich versprach sie den Wärmestrom einer Empathie, die jede melodische Kurve und Arabeske, jedes Rubato emotional zu begleiten, nachzubuchstabieren, in ihnen mitzuschwingen bereit war, versprach damit auch ständige, unterschwellige Gegenwart eines verlorenen, mehrmals brutal zerschnittenen, wenige Tage nach Chopins Abreise im Jahre 1830 niedergetrampelten Landes. In jeder Mazurka, jedem angeschlagenen Ton redete wie aus dem Grabe ein dennoch lebendiges, unzerstörbares Polen, durch alle Trauer hindurch Hoffnung. "Unter Blumen eingesenkte Kanonen" hat Schumann in der Musik des Freundes wahrgenommen.

Dvořák war im Sommer 1893 in einer von Landsleuten besiedelten amerikanischen Gemeinde wenigstens halb zuhause. Drei Tage brauchte er in Spillville, um das *F-Dur-Quartett* op. 96 zu skizzieren, neun weitere, um die Partitur auszuschreiben. Wie in der Sinfonie *Aus der Neuen Welt* half das Beieinander neuer Eindrücke, insbesondere der Musik der Sklaven, und sehnsüchtig-heimatlichen Inspirationen; deren Anteile kann man kaum auseinanderhalten. Neben rhythmischen Eigenheiten fallen am ehesten pentatonische Prägungen ins Ohr, die in vorzivilisatorischen Kulturschichten auch anderswo begegnen. Sie haben an fast allen Themen des Quartetts teil, man könnte von Kristallisationen einer einzigen Nährlösung sprechen. Op. 96 ist so wenig ein nur "amerikanisches" Quartett wie die *e-Moll-Sinfonie* nur eine "aus der Neuen Welt".

Auf andere Weise beschwor Dvořák Vergangenheit im ebenfalls in Amerika geschriebenen Cellokonzert. Was die Bläser am Beginn des *Adagio, ma non troppo* intonieren, mutet wie ein ideal gehöhntes Volkslied an, in Töne übersetztes, unstillbares Heimweh. Das macht die Melodie unberührbar; er scheut sich, sie

fortspinnend, verarbeitend zu behelligen, gestattet wohl Ansätze, Anspielungen, behandelt sie insgesamt jedoch wie jemanden, der gegen Willen und Eignung zur Präsentation seiner selbst aufs Konzertpodium gezwungen wurde. Selbst dem Solisten verwehrt er vollen Vortrag. Einmal gesagt, alles gesagt? – die reliquienhaft behandelte Kostbarkeit lädt zum Vergleich mit einmalig emporgehobenen Hostien ein. Für den Verlauf bringt das beträchtliche Schwierigkeiten mit sich; zu dessen Mirakeln gehört, wie Dvořák fast über die Hälfte des Satzes hinweg Erinnerung, Abschied, Nachhall komponiert, Musik, deren gedenkende Momente so stark wirken, weil sie sich einer weiteren, direkten Bemächtigung der Melodie verweigert.

Während er an dem Konzert arbeitete, erfuhr er von der schweren Erkrankung einer Jugendliebe, der älteren Schwester seiner Frau – und antwortet im Mittelteil des *Adagios* mit einem ahnungsvoll vorwegnehmenden Requiem, Zitat eines der *Vier Lieder* op. 82, woran besondere Erinnerungen an Josefina hingen. Am Finalende erklingt als jäh bremsender Einschub, eingeführt vom solistisch spielenden Konzertmeister, der Anfang des Liedes, danach eine Wendung aus dem Schlussduett von Tschaikowskys *Eugen Onegin*: “wie war einst das Glück so nahe”. Sicherlich kannte Dvořák die persönlichen Adressierungen in Schumanns Musik ebenso wie Brahms’ Neigung, solche klastertief zu vergraben; hier hält er eine Mitte zwischen beiden. Die Eindringlichkeit, zu der jener letzte Gruß dem Abschied der Musik insgesamt verhilft, bedarf der Ergänzung, dass Dvořák mit Josefinas Schwester glücklich wurde.

“Mir fehlt etwas, wenn ich keine Musik höre, und wenn ich Musik höre, fehlt mir erst recht etwas” (Robert Walser): Inwieweit, wenn wir dem Fehlenden Namen zu geben versuchen – “Aussage”, “Inhalt”, “Gedächtnis” –, reden wir an ihm vorbei? Unbelebtem wie einem Töne-Gespinnst Gedächtnis zuzuschreiben bleibt allemal Einwänden ausgesetzt, weil man dieses als von einem gedenkfähigen Organ unabhängig unterstellt. Umso mehr, weil ein nicht primär ästhetischer Begriff eingeführt wird, dessen Konnotationen teilweise von der halbästhetischen Kategorie “Charakter” abgedeckt erscheinen. Das wiegt schwer, weil man in der Ästhetik, wie meist in spät gekommenen, durch ein Erkenntnisvakuum herbeigerufenen Disziplinen, zunächst deren Autonomie im Auge haben musste, in Bezug auf Musik erst recht – als die “künstlichste”, “reinste” der Künste, deren “algebraische Formel” (Kleist). Dass bei ihr zwischen “Gedächtnis *haben*” und “Gedächtnis *sein*” schwer zu unterscheiden ist, beschwichtigt jenes Unbehagen ein

wenig, zumal sie kaum je ohne Intentionen, Kontexte, Zwecke, nur "als solche" in die Welt kommt.

Im Übrigen lässt sich der Umgang mit Themen nicht nur kompositionstechnisch als Fortspinnung, Abwandlung, Zerlegung usw. beschreiben, sondern auch als Dialog mit Gedächtnis-Etagen, unterschiedlichen Arten, Qualitäten, Schichten des Erlebens, der Erinnerung – kenntlich besonders, wenn einer mit Kostbarkeiten umgeht wie Beethoven im *Adagio* des Streichquartetts op. 127.

Dessen Thema nähert er sich über einen "pp" irritierend "taktlos" sich aufbauenden Dominantseptakkord wie der Cella eines Tempels auf Knien. Die Vermutung liegt nahe, er habe sich dem "Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern der Müden nicht verbleichen" seiner Leonore erinnert, habe es im groß ausgezogenen Bogen von viermal vier plus zwei 12/8-Takten transzendieren wollen. Wie unnötig andererseits die – halbe – Unterstellung, es habe eines Anhalts bedurft! Der gleichmäßige Fluss, die suggestiv ausgespinnene Linie, der Harmoniegang und periodisch verlässliche Wiederholungen graben ausreichend tiefe Furchen ins Gedächtnis, um das Ohr immer neu nach der Melodie suchen zu lassen.

Am Beginn der ersten, den Grundriss der 18 Takte exakt bewahrenden Variation (Takte 20 ff.) ist sich die "aufgeklärte", auf konturierte Objekte ausgehende Gehirnregion bei der Verfolgung des Themas sicher, demgemäß in der Zuordnung des Gehörten aktiv. Bald allerdings reißt der Faden, nur mehr an verstreuten Details findet die Rezeption Anhalt. Zunehmend in ihren Erwartungen enttäuscht, sieht sie sich den Eindrücken stärker ausgeliefert, von der ihrer Bestätigungen sicheren Aktivität weg- zu einer empfangend-passiven Einstellung hingedrängt; nie jedoch so weit, dass sie nicht zu weiterer Spurensuche durch *membra disiecta* ermuntert wäre, denen, weil unversehens aufscheinend, besondere Leuchtkraft eignet.

Die flotte Gangart der zweiten Variation – *Andante con moto*, 4/4-Takt – vereinfacht das Problem, weil die dem 12/8-Fluss immanente Einladung zur Spurensuche entfällt, und in der Zerlegung in kleine Floskeln, ganz und gar ab Takt 52 "freche" Entfernung zum Andachtston des Themas Platz greift. Weil dieses nahezu verloren scheint, bedarf es eines gewaltsamen Abbruchs, eines von Modulation weit entfernten simplen Halbtonschritts vor dem *E-Dur* des folgenden *Adagio molto espressivo*. Trotz klarer Periodik introduktionsartig vorantastend, im Fortgang eher an der Unmittelbarkeit des Erklingenden inspiriert als auf ein erinnerbares Modell bezogen, nahe den Takten 83 ff. im dritten Satz der *Neunten Sinfonie*, erscheint diese offiziell dritte Variation kaum als eine auf die Vorgabe bezogene Variation, eher als Rückkehr in den Quellgrund, das "Chaos", dem das Thema abgewonnen ist. Wohl arbeitet sie, von dessen Gerüstönen (nun *e – gis* –

*cis*) ausgehend, dem thematisch fixierten Gedächtnis zu, verlässt jedoch dessen Spur und hiermit verbundene Erwartungen, tappt frei ausfahrend im Nebel eines kaum voraussehbaren, die Aufmerksamkeit umso mehr bei sich festhaltenden Verlaufs. Immerhin findet sie nach einem dissonanten Aufprall im neapolitanisch fremden *C-Dur* den Nachsatz des Themas wieder (hier Takte 67 ff., dort Takte 11 ff.).

Die Passage dankt Ernst und Dringlichkeit dem Umstand, dass tiefere, Vergessenes vage und treu bewahrende Regionen den auf greifbare Objekte angewiesenen zuarbeiten und emotionale Kontexte – je dunkler das Terrain, desto reicher – auf dem Weg zur geheimnisarm klaren Kontur “oben” suchen und helfen. Wer während dieser Takte – mit Ausnahme der vier direkt zitierenden – das Thema erinnern will, muss stärker als anderswo aussteigen, im “Gedächtnis” des Klingenden ist es “nach unten” geraten.

*E-Dur* war damals eine vorab transzendierende Tonart; wie es auf dem Hinweg zu ihr, als sei sie auf üblichen Wegen unerreichbar, eines Halbtonschritts bedurfte (*c* – *cis*), so auch beim Rückweg (*e* – *es*) ins heimische *As-Dur*. Dort ist die Musik, zugleich im 12/8-Takt, deutlich zuhause – nicht sogleich mit der thematischen Melodie, doch so, dass man sie in die Takte 77/78 unschwer hineinhört.

Das damit gegebene Versprechen löst die vierte Variation vier Takte später ein; endlich haben wir die Melodie wieder, freilich ohne homogenen Fluss – sie muss sich gegen eine härter artikulierte Gangart behaupten, bevor der Satz in den Takten 99 ff. sich in Kantabilität überschlägt, einem Überschwang von Erfüllung und Wiederhaben, worin der Melodiezug vom Nacheinander zur Simultaneität zusammengezogen erscheint.

Als sei die Erfindung darüber blind geworden, habe Orientierung und Gedächtnis verloren, muss sie abermals introduktionsartig auf Suche gehen, anfangs mithilfe einer vom Melodiebeginn abgespaltenen Floskel vortastend, nochmals sich um *E-Dur* herumbewegend, ebendort den hymnischen Anstieg des Themas und danach, eine “Erlösung”, auch *As-Dur* wiederfindend. Offenbar bedurfte der Eintritt in die fünfte Variation, mit der das Thema über dem Geleit der Unterstimmen ornamentierenden ersten Violine solcher Vorkehrungen – nochmals glatte Bahn, überdies durch den Sechzehntelstrom der Unterstimmen anschließend bestätigt. Doch trägt die Illusion des gesicherten Fortgangs: Jäh bricht die Musik ab, setzt für einen halben, als halbe Ewigkeit erlebten Takt ganz aus – schroffste Demonstration der Unverfügbarkeit einer in ihre Singularität eingeschreinten Melodie.

Danach komponiert Beethoven abdankende Musik, nahezu verbrannte Erde, wiederum dem *Adagio* der *Neunten Sinfonie* (Takte 151 ff.) ähnlich. Der Secco-Gleichschritt der Mittelstimmen tickt wie eine leerlaufende, versehentlich nicht abgestellte Maschine. Eben noch gelingt ein letzter, die vierte Variation erinnernder Aufstieg der ersten Violine, darunter, im Pizzicato des Cellisten wiederholt, der wechseltönige Dreischlag, der schon am Ende der Exposition des Themas das 12/8-Kontinuum jäh unterbrochen hatte. Nun lassen seine Wirkungen sich nicht mehr bremsen; weitab von dem, was anfangs als finale Erfüllung möglich schien, zerfällt die Musik. Nach einer episodischen Erinnerung ans charismatische *E-Dur* gelingt die Kurve ins *As-Dur*, im letzten Moment knapp bestärkt durch den Quartaufstieg vom Beginn. Beendbar ist der Satz nicht, die hostienhafte Kostbarkeit der Melodie auch dadurch bestätigt, dass keine Ankunft sie belohnen kann, sie endgültig dem Gedächtnis zugeschoben ist. Triumphierend bekräftigt das der Dreischlag am Beginn des folgenden *Scherzando*.

Weit vor derart pontificalen Lösungen indes, schon in ihrer "biogenen" Materialität, in Rhythmen, Rufen, Klängen, *hat* und *ist* Musik Gedächtnis. Hinter gleichmäßigen Abläufen stehen erleichternde Arbeitsregulierungen, Gemeinschaftserlebnisse Marschierender, Tanzender, hinter dreiklängigen Rufen Erfahrungen mit Echowirkungen, Raumerlebnissen; steigende Melodien verbinden sich mit körperlicher Anspannung, bei fallenden entspannen wir. Derlei haftete, bevor die Figurenlehre des 17. Jahrhunderts Bedeutungen definierte und Namen gab, Rationalisierungen, deren Nachträglichkeit umso eher unbedacht bleiben konnte, als sie mit jener unterschwelligem Semantik zwanglos übereinkamen. Oft muten sie wie von hier aus schnurgerade in konkrete Vorstellungen verlängerte Linien an: Trauer- und Grablegungskontexte der *Katabasis*, *Et resurrexit*-Kontexte der *Anabasis*; mit dem zeremoniös gemessenen Aufwärtsschritt vom Grundton zur Dur-Terz verband sich die Assoziation "*Non confundar*" für Bruckner wie selbsttätig, nicht nur, weil zuvor schon oft erklungen und benannt, sondern auch wegen jenes körperlich gegründeten, unbewussten, irgendwann bewusst gewordenen Wissens. Dass wir richtiger erinnern, wenn wir zuvor vergessen haben, weil sich beim Herausgraben aus der Tiefe spezielle Beglaubigungen, reiche emotionale Kontexte einstellen, hilft Gedächtnismomente zu erklären, die aller Reflexion und Benennung vorausliegen.

“Es gibt kein literarisches Werk, das nicht, in einem bestimmten Maß und je nach Lektüre, an ein anderes erinnert; in diesem Sinne sind alle Werke Hypertexte”, so der Literaturwissenschaftler Gerard Genette. Jean Giraudoux meinte, “das Plagiat” sei “die Grundlage aller Literaturen, mit Ausnahme der ersten, und die kennen wir nicht”.

Gilt das, “Plagiat” fern unerlaubter Aneignung verstanden, nicht auch, sogar in prononcierter Weise, für Musik? Denn anders als bei Worten steht bei Tönen “Exemplifizieren” vor “Denotieren” (Nelson Goodman), “materielle” Identität mit dem Gegenstand vor Be-Deuten, Verweisen. Melodisches Aufwärts ist schon vor aller semantischen Befrachtung Anstieg, engschrittiges Abwärts schon vor der Verknüpfung mit Hinwelken, Sterben, Tod und Grablegung müdes Niedersinken; wellenhaftes Auf und Ab suggeriert homogenen Fluss schon vor allen “*Szenen am Bach*”; scharfe Punktierungen wurden als Drohpotential schon empfunden und verstanden, bevor man sie auf der Bühne mit Drachen, vorweltlichen Ungeheuern und dem Imponiergehabe auftretender Majestäten verband; jäh abreißen, später wieder aufgenommene Melodieteile werden als Brüche, Verletzungen von Zusammengehörigem wahrgenommen schon vor metaphorischen Benutzungen wie in Bachs Kantate “*Brich dem Hungrigen dein Brot*” oder, wo Brahms – *im Doppelkonzert* – zerbrochene, reparaturbedürftige Freundschaft abbildet.

Wegen des Ineinanders von Exemplifizieren und Denotieren sind wir bei Musik mit Fragen nach Stufungen und Anteilen rasch am Ende. So unverkennbar die denotierende Figurenlehre auf exemplifizierenden Möglichkeiten der Musik aufbaut, so wenig lässt sich Gedächtnis *haben* und Gedächtnis *sein* trennen. Jene nachgereichten Definitionen – denen vergleichbar, die die Hirnforschung als vermeintlich vorbedachten Entscheidungen nachlaufend nachwies – spielen auch mit, wo wir sie nicht bemerken, Gedächtnis bzw. Historizität sind längst in den Untergrund des Mediums hinabgesunken; in geschichtliche Hallräume hören wir auch dort hinein, wo Komponisten nicht eigens dazu einladen.

Unter dem Oberbegriff “Transtextualität” – alles betreffend, was den Text “in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt” – versammelt Gérard Genette fünf Arten bezugnehmender Gedächtniswahrung.

“Intertextualität” (1) versteht er “als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte [...], als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen” – musikalisch übernehmbar in Anspielungen, Zitaten, Plagiaten, eingestanden oder nicht: Couperin organisiert auf dem Parnass in stilistischen Anänelungen, das Gerangel um den Vorrang italienischer bzw. französischer Musik ad absurdum führend, ein Gipfeltreffen von Lully und Corelli; Haydn gedenkt im *Andante* der *Sinfonie 98* des verstorbenen Mozart in zweimal elf aus dem *Andante* der

*Jupitersinfonie* KV 551 wenig verändert übernommenen Takten; Schumann holt nach der Intervention von “*Nimm sie hin denn, diese Lieder*” aus Beethovens *Ferner Geliebter* in der *Phantasie op. 17* und im Finale der *C-Dur-Sinfonie* das Zitierte komponierend nachträglich ein, rechtfertigt es in einem Amalgam mit dem, was vor dem Zitat erklingen war; Alban Berg macht Bachs Choral “*Es ist genug*”, im Violinkonzert in der Konsequenz des Hinwegs zu ihm notwendig; *Tristan*-Anspielungen gehören ebenso ins Kapitel “Intertextualität” wie Haydn/Mozarts Gipfelgespräche in den Streichquartetten.

“Paratexte” (2) nennt Genette, was den Text von außen, die Rezeption lenkend, flankiert – Titel, Genrebezeichnungen, Vor- und Nachworte, Erläuterungen. Musik freilich, als “Sprache des Gefühls” einer *communis opinio* zufolge auf kommentar-unbedürftige Unmittelbarkeit verpflichtet, sollte derlei nicht brauchen. Immerhin gehört das Vorweg-Gedächtnis hergebrachter, mit Formen, Gattungen, Besetzungen verbundener Erwartungen hierher – Sarabanden, Couranten, Gavotten, Menuette etc. in barocken Suiten, intime Gespräche im Streichquartett, die Dialektik der Sonate, appellative Momente in Sinfonien.

Zwischen “Paratext” und “Intertextualität” wären Konstellationen zu sehen, in denen Harold Blooms *Anxiety of Influence* (1973) mitspielt – so Brahms’ über viele Skrupel erreichte *Erste Sinfonie*. Ihr Finalthema suggeriert so viel Nähe zum andererseits unerreichbaren Beethoven, dass Brahms es nicht nur in einer vielfach zerklüfteten Introduction meinte legitimieren zu müssen, sondern ihm, klischeehaftes “Durch Nacht zum Licht” befürchtend, Reprise und finale Aufgipfelung verwehrt. Das erzwingt eine Zweitlösung: In der Introduction tönt Brahms einen “Choral” wie eine draußen vorbeiziehende Fata morgana an, verankert ihn im Gedächtnis der Musik bzw. des Hörers – als vorerst enigmatisches Vorspiel des späteren Heraustretens in der Schlussapothese. Welch genial-umwegig, von der feinhörigen Clara Schumann durchschaute Beendigung!

“Metatextualität” (3) meint über zuvor Komponiertes kritisch-bewusst hinausgehende Musik. Bachs Weimarer Orgelwerke sind nicht nur in ihrer Dichte den damals von ihm abgeschriebenen Vivaldi-Stücken überlegen, die mehrmals im Hintergrund stehen; die Ecksätze des *Sechsten Brandenburgischen Konzerts* muten wie eine Meta-Version des Concerto grosso an – durchweg spielen sieben Beteiligte, dennoch bleiben Tutti und Concertino klar unterscheidbar; hat bei Schumanns und Brahms’ Bearbeitungen von Bachs *d-Moll-Chaconne* wirklich keine Rolle gespielt, dass sie dem Stück aus den Beengungen der Zurichtung auf ein Melodieinstrument heraushelfen wollten? Schönberg hat in der Bearbeitung vom *Concerto grosso op. 6/VII* Händel in puncto strukturelle Dichte die Leviten

gelesen ("zum Schluß wird es dann doch ein ganz gutes Stück werden"); im orchestrierten *g-Moll-Klavierquartett* von Brahms wollte er, was nicht gelang, "einmal alles hören".

"*Hypertextualität*" (4) betrifft nach Genette direkte Bezugnahmen auf bestimmte Stilistiken, formale Lösungen, Stücke. Beethoven (etwa op. 130/IV) und Bartók eröffnen innerhalb anspruchsvoller Texte sehnsüchtige Durchblicke auf naive, viel einfachere Musik, die von werkhafte Ehrgeizen nichts zu wissen scheint. Umgekehrt konnten elitebewusste Kleriker früher Jahrhunderte sich in Quodlibets über simples Liedgut, damit auch über die Singenden lustig machen. Schumann huldigt Beethovens Überleitung vom Scherzo zum Finale der *Fünften* in der *d-Moll-Sinfonie* in so grandioser Weise, dass sein Finale kaum halten kann, was er versprochen hat; im *Andante* der *C-Dur-Sinfonie* entdeckt er latente Romantik in Bachs *Andante* der Triosonate des *Musikalischen Opfers*, im vierten Satz der *Rheinischen Sinfonie* huldigt er der Polyphonie der Alten in einer essentiellen Verdichtung von *stile antico*; wie ihm im Kölner Dom Vergangenheit entgegentrat, komponierte er als Nachhall im Kirchenraum zugleich geschichtlichen Nachhall. Dies, wie der bald aufgegebene Versuch, mit einem Super-Quartett an Beethovens op. 131 anzuschließen, lässt wie bei Mendelssohn die Absicht erkennen, gegen alle Historizität an einer letztlich identischen, zumindest von Bach bis zu ihnen reichenden Musik festzuhalten, vorab sich als Weiterkomponierende zu verstehen, dem mitunter belastenden Gedächtnis die Einsicht zu ersparen, dass es Verluste gäbe, selbst wenn man alte Werke spiele. Mendelssohns Verteidigungen gegen Bedenken, er "liebe die Toten zu sehr", beschwichtigen den Verdacht nicht, er wisse auch von "Nachtheilen der Historie für das Leben". Wie verräterisch oft und suggestiv hat er religiöse, geschichtsbeschwerte Aura komponiert!

Schwerlich ist beiden entgangen, dass schon für Bach eine von Historie unabhängige Selbstverständlichkeit beim Gebrauch alter Stilmittel kaum noch galt – kenntlich in Verdichtungen, bei denen legitimatorische Momente deutlich mitspielen. So unumgänglich der Lamentobass im *Crucifixus* der *h-Moll-Messe* immer war – dessen Verbindlichkeiten und Konnotationen allein konnten den Satz offenbar nicht tragen. Dreizehnmal läuft er mit einer Unbeirrbarkeit durch, die man auch mit Gottes überweltlich-furchtbarer Autorität verbunden sehen kann. Hinzu kommen wachsende Verdichtungen und Dissonanzgrade, die zu Assoziationen mit der Tortur des Gekreuzigten einladen. Erst im letzten Durchgang übernimmt die Oberstimme den Lamento-Abstieg vollständig, nun für den Bass, dem dort der letzte Schritt (*h*) verwehrt ist – zugunsten einer nach zwölf *e-Moll-Kadenzen* eher theologischen – "was Gott tut, das ist wohlgetan"? –

Wendung ins helle G-Dur. Nach so viel schwergängigem Dunkel mutet das fast ungläubhaft an; nimmt die Musik damit Partei für den, der in seiner Qual Gottvaters Ratschluss nicht mehr versteht – “Warum hast du mich verlassen?”. Leichtthin, ohne flankierende Legitimation war die *prima prattica* schon für Bach nicht mehr zu haben.

Noch tiefer in Geschichte ankert das Gedächtnis beim Thema der E-Dur-Fuge im zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*; die Konstellation der vier oder fünf ersten Töne entstammt der gregorianischen Liturgie. Reflektiert der Satz, ein hochverdichteter Katalog kontrapunktischer Verfahrensweisen, auch die Last der beschworenen Geschichte? In dem 43 Vier-Halbe-Takte = 96 Ganze umfassenden Stück erscheinen nur 19 Ganze als Zwischenspiele nicht primär themengeprägt – und nur eingeschränkt, weil der vorgegebene Duktus auch dort strikt gewahrt bleibt. Unter dem Regime jener Strenge fällt der Unterschied der Passagen ebenso wenig auf wie andererseits Engführungen, Diminutionen, freie Umkehrungen etc. Zudem organisiert Bach, aller selbstgesetzlich sich entfaltenden Statik entgegen, steigernden Zulauf aufs Ende.

“Architextualität” (5) bezeichnet bei Genette einen vorab übergreifenden Sachverhalt – Orientierung an Normen und Erwartungen, die, mit speziellen Stilen, traditionell fixierten Verfahrensweisen, Genres etc. verbunden, nicht unbedingt auf reflektierendes Gedächtnis angewiesen sind. Weil dies an allen erwähnten Fällen teilhat, mag hier Platz sein für “verhinderndes” Gedächtnis, das einschüchternde Über-Ich von Stilitiken, Personen, speziellen Lösungen. Die Historizität des *stile antico* z. B., in dessen Benennung – *prima prattica* – ein historisches Moment immerhin anklang, ließ sich noch bis in klassische Zeiten hinein vornehmlich als Prüfstand kompositorischen Könnens begreifen. Beethovens Bemerkung, in die Fuge müsse ein “poetisches Element” kommen, verrät, dass das so kaum noch möglich war – mit Ausnahme des hierin wie aus der Zeit gefallenen Bruckner, für den Kontrapunkt samt allen Prägungen, Historizität problemlos aufhebend, “unmittelbar zu Gott” war. Allgemein jedoch wird sich jegliches Gedächtnis, noch so geschickt beschwichtigt, beim Sprung in die Unbefangenheit allererster Schaffensimpulse zunächst bremsend bemerkbar machen.

“Wir haben keine Anfänge mehr!” – die traurige Fanfare, mit der George Steiner seine *Grammatik der Schöpfung* eröffnet, setzt wesentlich voraus, Anfangen im emphatischen Sinne bedeute, bisher unbetretenes Gelände zu betreten. Immer jedoch muss ein kreativ Beschwingter gewärtigen, dort jemanden oder dessen Spuren anzutreffen, der vor ihm da war. Das macht die Unterscheidung von krückeverdächtigem *Déjà-vu* und den Möglichkeiten schwer, ihm das Licht des

Neuen, den Anschein eines von rückblickendem Gedächtnis dispensierten Anfangs zu verschaffen. "Mir graut's vor jedem Anfang" – so Beethoven; das hat offenkundig mit dem im griechischen "arche" enthaltenen Zusammenhang von "Anfang", "Grund", "Prinzip", "Führung" bzw. "Herrschaft" zu tun, damit, dass es – mit Aristoteles – "ein Erstes ist, von welchem das Sein oder die Entstehung oder die Erkenntnis eines Dinges ausgeht". So ausschließlich heutig, wie Steiner suggeriert, ist das Problem nicht; sicherlich aber, mit geschärfter Bewusstheit beladen, lastet es schwerer als früher, auch, weil kaum noch in vorgegebene formale Muster integriert oder durch unverwechselbare Handhabung kompensierbar.

Davon abgesehen mag "Gedächtnis" – als im Musikdenken bislang marginale Kategorie – helfen, Belastungen Komponierender zu verdeutlichen, die hinter sogenannten geschichtlichen Zwangsläufigkeiten unbeachtet blieben. "Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen", hat Schubert – bewundernd, hilflos, protestierend? – gefragt; immerhin riskierte er eine "Gegenmesse" zur *Missa solemnis*, eine "Gegensinfonie" zur *Neunten Sinfonie*, von den gänzlich eigenen, neuen Wegen der späten Kammer- und Klaviermusik abgesehen. An Beethovens späte Quartette direkt anzuschließen hat zunächst nur der naiv-hochbegabte Knabe Mendelssohn gewagt. Danach wird es, was solche Anknüpfungen angeht, eigentümlich still. Die Generation der um 1810 Geborenen – Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner – erlebt in ihrer Jugend innerhalb weniger Jahre den Abschied der Leitsterne – Weber, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Beethoven, Schubert, Goethe, Hegel, Zelter. Fast alle Jüngeren scheuen danach die klassischen Gattungen: Wie könnte man in Sinfonien, Streichquartetten, Klaviersonaten etc. Vergleiche mit Haydn, Mozart, Beethoven riskieren, gar gleiche Augenhöhe präbendieren? Der tote, dennoch bedrängend gegenwärtige "Titan" erschien nur in Details anschlussfähig; seiner *Neunten Sinfonie* hat erst Bruckner standzuhalten versucht.

Einschüchterung, Begabung oder Jugend allein reichen zur Erklärung nicht aus. War es eine historische, ihrerseits erklärungsbedürftige "List der Vernunft", die den Jüngeren – mit Ausnahme Mendelssohns – eine zulängliche Ausbildung vorenthielt? "Learning by doing" war hier in besonderer Weise vonnöten, begünstigt andererseits, weil Musik in den Großtaten der jüngeren Vergangenheit eine Gelenkigkeit erreicht hatte, die es Schumann, Chopin und Liszt erleichterte, Impulse und Erfahrungen im Klavierspiel direkt ins Komponierte einzubringen, die auf der Tastatur improvisierend spazierenden Hände mitkomponieren zu lassen – Schubert der wichtigste Vorläufer. Da sie zumindest Mozarts und Beethovens

Klavierwerk genau kannten: Um welche Art Kenntnis, hinausgehend über die für Spielende unumgänglich erforderliche, mag es sich gehandelt haben? Könnte es nicht ein deutlich auf aktuelle Brauchbarkeit orientiertes, von ihr inspiriertes Partial-Gedächtnis gewesen sein, verbunden mit jenem "seligen Vergessen", das die "arche" (s. o.) unbeschwert riskiert, weil der Überschwang der ersten Ausfahrt die Verantwortungen von Anfangen und Führenmüssen einstweilen übertönt? Mendelssohn, als einziger gründlich ausgebildet, frühzeitig mit älterer Musik bis in Details der Satzweise vertraut, hatte es auch schwerer, weil er mehr konnte. Noch durch die Person des Musikmeisters Zelter bestätigt, spielten Solidität und handwerklich saubere Arbeit beim Unterricht eine größere Rolle als Phantasie und Einfall. Das *Oktett*, das *a-Moll-Streichquartett* und die *Sommernachtstraum-Ouvertüre* bestätigen als Ausnahmen eine Regel, die das umfangreiche Frühwerk deutlich prägt – Durchführung und Verarbeitung sind dem Stoff, den Formulierungen überlegen, denen sie gelten. Das brauchte nicht zu verwundern, weil man sich auf diesem Wege am ehesten an die Ansprüche des großen Erbes heranarbeiten kann, wenn die Stücke nicht zu oft als über Schularbeiten hinausgehend gewertet worden wären, und wenn die Disparität nicht in reifen Werken, u.a. im Klassizismus der Streichquartette gelegentlich durchschlüge; auch klingt sie in manchen, geschwisterlich temperierten Einwänden der Schwester Fanny an.

Jenes umfassendere Wissen, das "Gedächtnis", das ihm zu vorerst unvergleichbarer Könnerschaft verhalf, konnte zugleich skrupulös lasten, wie der Vergleich mit den Generationsgenossen bestätigt; die befanden sich einstweilen auf Wegen, auf denen es dieser Art Könnerschaft nicht bedurfte.

Selbst das den Riesenschatten werfende Über-Ich jedoch, Beethoven entging Einschüchterungen nicht. Das Finale von Mozarts *Jupiter-Sinfonie* wurde als Synthese dessen, was es zusammenbrachte, zum Trauma: fast noch ein "Kehraus" im üblichen Sinn, rasch bewegte Musik, deren inneres Gewicht und struktureller Anspruch die vorangehenden Sätze nicht nur aufwiegt, sondern übertrifft. Finale zu komponieren wurde immer schwerer, auch, weil gewichtige Aussagen – ein Widerlager in Zeiten beschleunigter Lebenstempi – zunehmend an langsame Zeitmaße gekettet waren. Beethovens sinfonische Schlüsse zollen, unverkennbar ausweichend, dem *Jupiter-Trauma* Tribut, sei es, dass sie Haydns Lösungen verschärfen, auf ironisch zuspitzenden "Klassizismus" ausgehen oder ideelich-programmatisch konzipiert sind. Am ehesten im *C-Dur-Quartett* op. 59/III hat er den direkten Blick aufs *Jupiter-Finale* riskiert. Wie immer die Legende des aus der Geschichte gefallenen, ins Unvergleichbare entflohenen Wundervogels nach

Mozarts Tod blühte – Verantwortungen einer Nachfolge ließen sich nicht wegschieben.

Betrifft es nur mich und die spezielle Erinnerung: dass an den Takten 114 ff. in der *Marcia funebre* von Beethovens *Eroica* der Eindruck der Aufführungen festhängt, die ich von Hermann Abendroth dirigiert erlebt habe? Dort – der pathetisch beschwerte Quartaufgang antwortet dem Quartabgang im Nachsatz zum ersten Thema – bremste er das Tempo unmerklich, so dass es im Sinne von “Hauptzeitmaß” immer noch das gleiche, nicht jedoch metronomisch selbe Tempo blieb – als sei das Fugato einem Gegenwind ausgesetzt, vor dem es sich nur angestrengt behauptet. Das verschaffte ihm Gewicht und Nachdruck einer alle Kräfte sammelnden Verdichtung, einer wie aus dem Inneren der Musik kommenden Antwort auf den typologisch vorfestgelegten, von “außen” herangebrachten Themenbeginn. Ob ich es so mache und kann wie Abendroth, weiß ich nicht, weiß auch nicht, wie sehr es nach mehr als 60 Jahren zurechterinnert ist; der Eindruck indes, das Gedächtnis haftet.

Vielleicht nicht nur für mich. Ist es pure Spekulation, derlei bei Kollegen zu vermuten, die Abendroth oder ähnliche Interpretationen nicht gehört haben? Immerhin lädt die Passage auch ohne derlei Vorprägung zu solcher Handhabung ein. Von Einladungen dieser Art wimmelt es in klassisch-romantischer Musik. Indem sie jeweils neu wahrgenommen werden, ergibt sich, Summe akkumulierter Musiziererfahrungen, genährt von einer “Weisheit der Apparate”, kaum voraussehbare Nachreife der Werke. Das liegt parallel zu Auskünften literaturbezogener Rezeptionsforschung, nach denen das Werk, als “schwebendes Angebot” (Thomas Mann) in die Öffentlichkeit entlassen, sich erst in der Summe aller Rezeptionen ganz realisiere, endgültig also nie.

Statt von “Nachreife” kann man auch von “zunehmendem Gedächtnis” reden. Zudem kommunizieren die Gedächtnisse unterschiedlicher Werke, steigern, bereichern einander, vermischen sich bis zur Unkenntlichkeit. Kein Interpret bezieht seine Vorstellungen ausschließlich aus dem jeweiligen Notentext, allemal lesen Erfahrungen mit anderen Aufführungen, anderen Werken mit. Auch spielen nicht notierbare, ständig sich wandelnde Selbstverständlichkeiten des Musizierens hinein, deren ältere wir kaum kennen, spätere kaum reflektieren. Wer wäre beim Eintauchen ins *Adagio* von Beethovens *Neunter Sinfonie* von Erfahrungen frei, die

er mit dem Riesenattem Bruckners, Mahlers, Schostakowitschs gemacht, den er bei Beethoven prophzeit gefunden hat? Wie falsch kann eine Interpretation sein, die derlei implizitem Wechsel auf die Zukunft auch gegen originale Tempoanweisungen Respekt zollt, Werke miteinander ins Gespräch bringt, denen Konzertabende ohnehin zu direktem Nebeneinander verhelfen?

Zu den paradox erscheinenden Nötigungen bei Musik gehört, dass sie Abschied nehmen, sich zur Erinnerung ihrer selbst, sich vergangen machen muss, jedoch, indem sie es tut, noch Gegenwart ist. Über das Langzeitgedächtnis, das in hergebrachten Prägungen untergründig allen Gebrauch mitschwingen lässt, der je von ihnen gemacht worden ist, legt sich dabei, aufs eben Gehörte fixiert, ein Kurzzeitgedächtnis. Musikalische Formen, selbst ausschließlich reihende, haben eine Binnengeschichte; eine anfangs exponierte, genau gleiche Melodie kann gegen Ende nie dieselbe sein.

Weil zeitlicher Verlauf sich am plausibelsten als Horizontale vorstellen und eine Schritt-für-Schritt-Logik sich gut hineinprojizieren lässt, hat ähnlich wie Bernd Alois Zimmermanns "Kugelgestalt der Zeit" ein adäquater verräumlichendes Bild kaum Chancen gehabt, welches, Horizontale und Vertikale, Nacheinander und virtuelle Simultaneität verbindend, auf unterschiedlichen "Breitengraden", i.e. Zeitpunkten gemeinsame "Längengrade" erlaubt, damit eine Verbindung von reversibler und irreversibler Zeitqualität anbietet: Musikalische Form, musikalischer Vollzug als spiralförmig aufwärtsdrehende Kreisbewegung.

Irgendwann indes muss Schluss sein, irgendwann muss Musik – sofern es nicht von außen, von Funktionen, Texten etc. erzwungen wird – in die Gegenwart ihres Erklingens Momente des Vergangenseins hereinholen. Da schlägt die Stunde, besser: Sekunde jenes anderen, nicht länger nach vorn orientierten, vielmehr rückblickend auffangenden Gedächtnisses – wie nahe der Vergleich mit einem Erzähler, der aus der Erzählung heraustritt!

Oft, ohne es zu bemerken, hören wir plötzlich anders, "bequemer", weitgehend dispensiert von dem, was die Stoiker "prosoche" nannten – ein Vertrauensvorschuss (letzten Endes kommt kein Erlebnis von Kunst ohne ihn aus), der unerwartete Ereignisse, ohne sie schon zu kennen, vorwegnehmend bejaht. Grosso modo wechselt die hörende Aufmerksamkeit von Neugier zu Rückschau. Die Sicherheit in der Verfolgung nun weitgehend absehbarer Ereignisse freilich verdankt sich der Gewissheit, dass es aufs Ende geht, aufgefangen am ehesten in der Freude am vertiefenden Beieinander von Nochmal-Vergegenwärtigung und

bestätigender Erinnerung. "Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, ja vielmehr je älter sie ist, desto mehr wirkt sie" – Goethes *Maxime* erscheint wie von Coden großer Musik abgezogen.

Lang gehaltene Orgelpunkte, meist auf der Dominante, stauen die Erwartung der Grundtonart so suggestiv, dass, wenn sie endlich erreicht wird, dies nur endgültig sein kann; "Gebete" wie in den Finalsätzen von Beethovens *Eroica* oder *Pastorale*, auch im ersten Satz von Brahms' *Zweiter Sinfonie*, haben ähnliche Funktion – Quintessenzen, liturgischen Doxologien ähnlich, in denen das Ohr eben noch Gehörtes *in nuce* wiederzufinden meint. In der Tiefe verröchelnde (Tschaikowsky), ins Ungewisse verwehende, quasi sich selbst nachhörende Klänge (Mahler) verraten die auf weitere Gestaltung verzichtende Hand, die den Stoff sich selbst überlässt. Man könnte von umgekehrter Proportionalität von zurückgenommenen kreativen Nötigungen und gedenkendem *impact* sprechen, weil das zuvor Erklungene auf eine Weise vergegenwärtigt wird, die mit funktionaler Bindung an den Prozess, auferlegtem Vorausblick kaum noch zu tun hat.

Brahms komponierte in der *Dritten Sinfonie* nahezu eine Verabschiedung der Gattung Sinfonie. Das anfangs vor Potenzialität berstende erste Thema fährt am Ende schwerelos, zur puren Geste entspannt in einem verklärenden Klangaquarium auf und ab, ohne noch etwas zu wollen. "Am farbigen Abglanz haben wir das Leben": Brahms' nicht nur für Clara Schumann überwältigende Zauberei verdankt sich wesentlich dem implizierten Gedächtnis, dem im Nichtmehr enthaltenen Rückblick auf das, was das Thema zuvor gewesen ist und geleistet hat.

Oft tritt im Zeichen des Endes ein *pars pro toto* in seine Rechte. Musik spinnt sich, versprengte Details ohne Anspruch auf periodische oder andere plausible Reihungen umkreisend, in sich selber ein. Nachdem Trompetensignale, das Finale ankündigend, ins *Adagio* von Beethovens *Neunter Sinfonie* hineingefahren sind, findet der Satz nur noch in versetzten Abschnitten zu sich zurück, immerhin gelingt ein großer Auslauf. Schuberts *Suleika I* versinkt am Ende im eigenen Singen, wiederholt die letzte Strophe, beim zweiten Mal ohne den dritten Vers. Die Unvollständigkeit, eine Lücke öffnend, in die die Erinnerung ergänzend hineinfährt, macht das Lied für diese vollständiger, als es bei nochmals ausbuchstabierter Strophe würde; dass *Suleika* sich den Aufschwung vom Beginn nicht mehr glauben kann, macht ihn gegenwärtiger, als perpetuierter Jubel es könnte. Beginnend in den Takten 306 ff. verliert sich Schuberts *Andante* der *C-Dur-Sinfonie* D 944 in locker verbundenen Details, drängt nicht mehr voran, hält Einkehr bei sich selbst; je mehr es auf der Stelle tritt, desto mehr verweist es das Ohr auf das, was zuvor geschah. Bruckner braucht in der Coda vom *Allegro*

*moderato* der *Siebenten Sinfonie* (Takte 391 ff.) nur den Nachsatz des ersten Themas, um Erinnerung zu beschwören, die *ex posteriori* den ganzen Satz umfasst – raffendes Gedächtnis, das ihn mehr als nur abstrakt, vielmehr essentiell vergegenwärtigt.

Man muss sich mit der Frage nicht überplatonisch verdächtig sein, ob da nicht eine andere, vom konkret Klingenden fast unabhängige, jedoch immer noch musikalische Wirklichkeit mitspiele, oft unterstützt von der unabwiesbaren Erfahrung, große Erfindungen kämen erst ganz zu sich, wenn es ans Abschiednehmen geht, noch weiter zugespitzt im Eindruck, eben hier, wo eine spezifisch musikeigene, reversible Zeitlichkeit zugunsten irreversibel verrinnender abdanke, werde Zeit fühlbar, erlebbar wie sonst nirgends. Nicht vorzustellen ohne prall gefüllte Tresore musikalischer Erinnerung! Im *Poco Adagio* von Dvořáks *d-Moll-Sinfonie*, so ein feinhöriger Musiker, könne er die Septime *es* im Takt 96 kaum erwarten.

Kann Musik sich ihr – je eigenes – Gedächtnis machen, ein ihr aufgepacktes von sich aus bewahren? Das Vorstehende reicht nicht aus, dies zu beantworten. Immerhin reicht's zur erlebten Widerlegung der von Hegel attackierten Auskunft, dass "zwischen das Erkennen und das Absolute eine sie schlechthin scheidende Grenze falle". Erkennendes und Erkanntes rücken zusammen, ähneln einander an; demgemäß darf musikalisches Gedächtnis schon gar nicht "als solches", als freischwebende Instanz vorgestellt werden, sondern stets nur auf einen Gegenstand bezogen, abhängig zudem von der Sichtweise bzw. Interessenlage des Erkennenden.

Nicht zuletzt diesem Wechselverhältnis geschuldet ist der zuweilen von Musik vermittelte Eindruck, sie mache sich auf den Weg zu sich selbst, zu einem "Urgrund", latentem Gedächtnis, welche, je elementarer beschaffen, je tiefer sie zu liegen scheinen, desto stärker suggerieren, sie seien immer schon dagewesen. Vergleiche mit dem getroffenen "Zauberwort" im Sinne von Eichendorffs *Wünschelrute* bieten sich ebenso an wie mit Abstieg in die einer Erhellung eben noch erreichbaren Ränder des Unbewussten. Bei Schuberts *f-Moll-Improptu* op. 142/I drängt sich die Unterscheidung von Oben und Unten auf – oben die "Veranstaltung", das erste Thema, unten am Ort des im üblichen Sinne kaum als solches benennbaren "zweiten" dieses als das "Eigentliche", dazwischen ein "Gang zu den Müttern" und, nachdem *As-Dur* erreicht ist, in sich kreisendes Verweilen,

das sich der vorausorientierten Dialektik mehrthemiger Formen verweigert. Insgesamt eine Zuspitzung des charakteristischen, bei Schubert mehrmals begegnenden Sachverhalts, dass erste Themen eher als Wegbereiter der zweiten, als des eigentlich Gemeinten, erscheinen. In der späten *Sinfonie-Skizze D 936 A* hat Schubert einen wenig originellen ersten Themenkomplex als Einsatzpunkt für den Weg zum zweiten notiert und, nachdem der Weg gegangen war, durch einen anderen Komplex ersetzt.

Zwar kommt Mahlers wandernder Gesell fast bis zuletzt von der Geliebten und deren "fröhlicher Hochzeit" mit einem anderen nicht los, doch bleibt das letztlich nur Signatur eines Ausgestoßenen, der wie die Protagonisten von Schuberts Liedzyklen unausgesetzt von sich spricht, weil er für alle outlaws spricht.

So auch im letzten Lied. Wie das erste dank jäh dazwischenfahrender Takte gelingt auch dieses dank überzähliger, die Periodik störender Taktzeiten vorerst nicht, setzt mehrmals mit der gleichen Wendung an, stockt, strebt nach C-Dur und schafft es nicht, da chromatische Gänge dazwischenfahren; dem Hintergrund-Gleichmaß der ostinaten *c/g*-Wechsel, das Bässe, Pauke und Harfe inzwischen vorgeben, kann der Singende sich zunächst nicht fügen. Er will ins Lied hinein, erreicht es aber nicht.

Das gelingt erst am Ende – im Takt 37: Synkopen der Bassklarinette, im nächsten von Flöte und Englischhorn angeschlagene Viertel, im darauffolgenden Triolen der Harfe, dagegen duolische Achtel der Celli und endlich das harmonisch grundierende *F*: So kommt allmählich zusammen, was ihn ins Lied wie in eine bergende Höhle des Liedes hineingeleitet. Endlich kann er, nach dem kleinschrittig verzagten Beginn, melodisch ausholen, kann sich aus der Realität des Ausgestoßenen heraus-, ins Lied hineinsingen.

In Tönen wie Worten ist Mahler bei diesem so direkt sich mitteilenden Schluss geradezu unheimlich "logisch". "Alles gut" ist nur, weil der Singende nicht mehr weiß, "wie das Leben tut"; am Ende weisen Flöten und Harfe, ins Offene fragend, auf "Die zwei blauen Augen" vom Liedbeginn zurück – verklärendes Dur darf nicht als letztes Wort stehenbleiben. Man könnte von angedeuteter A-B-A'-Form, somit von struktureller Beschwichtigung reden. Die aber gönnt er uns nicht: "alles gut" nur für den, der auf alles verzichtet hat, während wir im Konzert sitzen und Mahler hören. Ebenso präzise ist er mit "wieder" bei "alles [...] gut". Der Gesell überredet sich zu der Vorstellung, eigentlich sei er drüben längst zuhause gewesen. Die Musik, die das Dur im letzten Moment als dem Moll abgewonnen ausweist, weiß es besser.

Wo ist der Gesell danach? Offenbar weiter drüben als Schuberts Winterreisender, dem der Lindenbaum hintergründig "Ruh" – die letzte? – verheißen hatte, der dann

sich mit dem auf dem Eise "hin und her" wankenden Leiermann verbrüdet. Vom Sänger des später entstandenen Rückert-Liedes "*Ich bin der Welt abhanden gekommen*" hat Mahler gesagt, "das sei er selber". "Ich leb allein in meinem Himmel, in meinem Lieben, in meinem Lied" heißt es dort. Wie nahe beim "alles wieder gut" des Gesellen! – hier wie dort musikalisch herbeigezwungenes Aufgehen im Werk, das von der empirischen Identität seines Schöpfers nichts übriglässt, dem Maler der chinesischen Legende gleich, der ins eigene Bild hineingehend der *Welt* "abhanden" kommt.

Dass "tief in der Zeitenschrunde, beim Wabeneis" (Celan), im dunklen, untersten Nirgendwo – Gegenstück zum religiös besetzten Oben – ein Urgrund, zugleich zeitüberhobenes Wissen ums Ganze wohne, ist eine Vorstellung, in der sich alte Mythen, Orphiker, französische Symbolisten, Richard Wagner und Dichter unserer Tage treffen. "Je devine, à travers un murmure /Le contour subtil des voix anciennes / Et dans les lueurs musiciennes, / Amour pâle, une aurore future" (Verlaine); "Wie alles war, weiß ich; wie alles wird, wie alles sein wird, sehe ich auch", singt Erda im *Rheingold*.

Nicht nur der Erhöhung von Dichtern und Sängern zu ihren Anwälten zuliebe müssten wir an dieser Vorstellung noch festhalten, wenn einer beweisen könnte, dass sie falsch ist; Folgen und Wahrnehmungen haben das Faktum überwachsen, sind – wie kulturelles Gedächtnis im Verhältnis zu dem, worauf es gründet – wichtiger, wirklicher. Noch das Erlebnis der wenigen Takte, in denen Schubert und Mahler "zu den Müttern" hinabsteigen, belegt es, erst recht der Schauer, wenn sie unten ankommen. So scheint der Anspruch des letzten Grundes auch innerhalb der Epizentren begrenzter Werkzusammenhänge auf, wenn sie in die Anonymität des Immer-schon-dagewesen eintauchen, in der – bei Schubert "sich selber seliges" Selbstgespräch, bei Mahler bis hin zum "Lindenbaum" archetypisch verdichtetes Volkslied – Stofflichkeit und Gedächtnis eins sind.

Wobei "Gedächtnis", bei Musik als Substantivierung einer das Gegenüber von Subjekt und Objekt supponierenden Tätigkeit hyperlogisch anmutend, in der Nähe eines Wissens gedacht werden sollte, das nicht nötig hat, durchreflektiert und jederzeit abrufbereit zu sein.

. . .

Ist es pure Spekulation, Schuberts *As-Dur* und den Auslauf von Mahlers Gesellenliedern als Exempel "vorletzter", im Werkzusammenhang eben noch erreichbarer Stationen auf dem Wege zu einer dahinterliegenden, nur als Fluchtpunkt vorstellbaren Musik zu denken? Für deren Wirkungen bietet die

Geschichte solide Anhalte: Weil wir uns per Knopfdruck jederlei Musik ins Zimmer holen können, ließ sich leicht vergessen, was bis in die jüngste Vergangenheit neben werkfixierten Ambitionen zum Gegenstand des Komponierens gehört hat – Beschwörung des Wunders artifiziellen Klingens. Als solches musste Musik zwangsläufig wahrgenommen werden, schon weil man sie, soweit nicht selbst musizierend, selten, unalltäglich erlebte, oft nicht wusste, wann dies wieder der Fall sein würde.

Von Dantes als Belege zumindest halb tauglichen Visionen von Himmelschören abgesehen bezeugen es Berichte u.a. über die Aufführung von Du Fays Motette *Nuper rosarum flores / Terribilis est locus iste* bei der Einweihung des Florentiner Domes im Jahre 1436. Nichts weniger als zufällig erscheint, dass frühe Entwicklungen europäischer Mehrstimmigkeit mit denen gotischer Raumkonzeptionen einhergingen, dass über Haltetönen züngelnde Stimmen, nachhallend verschwimmende Klänge früher Organa und diaphan durchlichtete Kirchenschiffe das mystisch umwölkte *Sursum corda* einmütig beförderten. In altniederländischen Messen bis hin zu Palestrina konnte das sich fortsetzen, in Madrigalen der italienischen Renaissance oder der venezianischen Mehrchörigkeit, nicht weniger in klassischen Sinfonien oder den Expansionen des romantischen Orchesters.

Wie sehr hat die Gewissheit, Musik jederzeit wieder hören zu können, die dem Wunder geltenden Sensibilitäten beschädigt, den kompositorischen Interessenfokus verschoben? – glücklicherweise nicht so sehr, wie strukturbetonte Betrachtungen suggerieren. Kaum bedarf es eines Hinweises auf Tutti-Solo-Wechsel barocker Concerti, die Klang-Andacht in Beethovens *Pastorale*, Bruckners euphonisch umarmende Tutti, auf *Parsifal* oder Helmut Lachenmanns dem *corps sonore* geltende Wiederentdeckungen als Belegen, dass jenes Fundamental-Wunder sich nicht zum Schweigen bringen lässt.

Dem mag faule Selbstverständlichkeit noch so sehr entgegenstehen, die die Verfügbarkeit dem klingenden Vordergrund verschafft hat – auf Kosten des Sinns für die Phänomenalität der Musik. Ehe Musik als solche formuliert wurde, war sie in der Regularität von Bewegungsvorgängen ebenso vorgegründet wie in der Physik der Klänge, deren Schwingungsverhältnisse uns den Gefallen tun, manche Tonabstände bzw. -konstellationen stimmiger, harmonischer darzubieten als andere.

Das Staunen darob, soweit wir dessen angesichts sauber erklärter Tatbestände noch fähig sind, drängt folgerichtig zum Eindruck, jene Gründung warte darauf, aus ihrer stummen Latenz erlöst, zum Sprechen gebracht zu werden. Pythagoras oder Kepler haben dem ebenso geantwortet wie Komponisten. Sie mussten, müssen

sich der Urstiftung nicht bewusst sein, die im zuvor Komponierten stationenweise weitergegeben worden, in der Auseinandersetzung mit dem je aktuellen Stand allemal mitenthalten ist – ein strukturimmanentes, menschlicher Wahrnehmung vorausliegendes “Ur-Gedächtnis” der Musik, das die Unterscheidung von Haben und Sein (s. o.) erübrigt. Wie nahe in Ausstrahlung und Wirkung, über bloße Parallelität hinausreichend, jenem – mit Jan Assmann – “Sinn- und Schicksalskern, der sich in immer neuen Erzählungen entfaltet!”